نازك الملائكة:
ثلاثة آراء في شعرها

سامي مهدي

نازك الملائكة: ذلك الوعي الشعري

عُنيتُ بالشعر في وقت مبكر من حياتي. كنت مـا أزال صبيّاً اجتـازَ تـوّاً دراستـه الابتـدائيّـة، وبـدأ يـقتـني مجلّة **الآداب** ويتعـرّف عـلى شعـرائها وكتّابها ويتـابع منشـوراتها ويعيش منـاخ المناقشـات الّتي تـدور عـلى صفحـاتها، ويتـرقّب وصـول الكتب التي تعلن عنها.

لن أتحـدّث هنا عن تلك المصـادفة الّتي قادت صبيّاً لم يكمل عامـه الثالث عشر إلى مجلّة أدبيّـة كانت مـاتـزال في سنتهـا الأولى (أعني **الآداب**)؛ فتلك قصّة أخرى لا شأن لنا بها هنا. ولكنّني أقول: إنّني عرفت نازك الملائكة، أوّلَ مـا عرفتهـا، على صفحـات هـذه المجلّة. عرفتهـا مثلما عرفتُ السيّـاب والبيّـاتي وعبـدَ الصّبـور وحـاوي وقبّـاني، وعشراتٍ غـيرهم. وتـابعتهـا مثلما تـابعتُ غـيرَهـا بشغف ذلـك الصبي وحمـاسـتـه، وقـرأتها بـاهتمام أكـبر حـين عـرفت دورَهـا الـريـادي في كتـابـة قصيـدة «التفعيلة» أو «الشعـر الحرّ» كـما كـان يُسمّى في حينهـا. وصرت أقـرأ كـلّ مـا تنشره شعـراً ونثـراً، وبحثت عن ديـوانيْها المنشـوريْن حتّى ذلك الحين (**عاشقة اللّيل**، **وشـظايا ورمـاد**) ولم يقـرَّ لي قرارٌ حتّى قـرأت الأوّل في «المكتبـة العامّة» ببغداد، واقتنيتُ الثاني بشرائـه من «سوق السراي» في العام نفسه (١٩٥٣).

لقـد بدتْ لي نـازك المـلائكـة في حينـه «رمـزاً كبيراً». وكـبرت عندي مكـانة هـذا الرمز حين قرأت مقالاتها الناضجة ونقودَها اللمّاحة ومشاركـاتِها في استفتـاءات **الآداب** وغـيرهـا. ومـازلت أذكـر عنـاوينَ بعض مقالاتها: فمقالها عن «المرأة بين الـطرفيْن: السلبيّة والأخلاق» ومقـالها عن «التجـزيئيّة في المجتمع العربي»، ثمَّ مقالها الجميـل عن «الشعـر والموت»، هي من بـين ما يـذكـره المرء من قراءاته المبكّرة.

وأذكر أنّني أُعجبت أيّما إعجاب بمقدّمـة ديوانها **شظايا ورماد**. فقـد فتحتْ لي أفقاً مـا في تلك السن المبكـرة، وجعلتني أُفكّـر بـأشياء كثـيرة، أهمّها أنَّ الشعـر الحرّ (كـما كـان يُسمّى شعـر التفعيلة) ليس خـروجـاً على نظام البيت الشعري فحسب، بل هـو لغةٌ جديـدةٌ قبل كـلّ شيء. وهزّتْ تنبُّواتُ هذه المقدّمة عن مستقبل الشعر العربي شيئاً ما كان كـامناً في نفسي لا أفهمـه ولا أطيق التعبير عنـه، وشعـرت بهـا وكـأنّها تـوجّـه الحـديث إليّ، مثلما توجّهـه لغـيري، حـين قالت: «إنَّ الشعر العـربي يقف اليوم عـلى حافّة تـطوّر جارف عـاصف»، وأنّها تعنيني بـالتحيّة، كغـيري، حـين وجّهتْ «ألـف تحيّة إلى شعراء الغد».

وعندي أنَّ تلك المقدّمـة دلّت على وعي نقـدي مبكـر انفـردتْ بـه من دون أقـرانها جميعاً. غير أنَّ هذا كلّه شيء، وشعر نـازك شيء آخر. إذْ لم يحتلّ هذا الشعر مـا احتلّه شعْـرُ البيّاتي وشعـر السيّاب من مكـانـة في نفسي. فما إن اطّلعتُ على قصائد ديـوانيْها ومضيتُ في متابعة مـا تنشره من قصائـد في **الآداب** وغـيرهـا حـتّى بـدأت لهفـتي إلى الاطّـلاع عليـه تخفت وتضمحـلّ. وشيئـاً فشيئـاً أخـذت اللهفـة تتحـوّل إلى بـرود، فصدوف، وأصبحتْ متابعتي إيّاه ضرباً من ضروب «الواجبات» و«الالتزامات» شأنه في ذلك شأن شعر نزار قبّاني.

كنت أشعر، حينئذٍ، أنَّ شعرها «بـارد» يفتقر إلى الحرارة والحيويّة اللّتين تشيعان في شعـر زمـلائهـا. كـان يبـدو لي شعـراً «مصنوعاً» معبّاً بـ«عاطفة هشّة» كنت أنفـرُ منها أينما وجدت، في **شظايا** نازك ورمادها، أم في **أزهـار السيّـاب وأسـاطيره**، أم في **ملائكة** البيّاتي **وشياطينه**. كنت أنفر ممّـا هو رومـانسي بعكس مـا يُتـوقّـع من مـراهق. ولـذلك لم أحفـلْ كثيراً بشعـراء من أمثـال عـلي محمود طـه، ومحمود حسن اسـماعيل، وإبـراهيم ناجي، وأضرابهم. كنت أفضّـل عليهم الشعر العذري، وشعـر أبي نوّاس، وابن أبي ربيعـة، وبشّار بن بـرد، والياس

أبي شبكة، وعمر أبي ريشة، وأجد عندهم ما يغنيني عنهم.

وقد كان فراقٌ بيني وبين نازك الملائكة حين صدر ديوانها الثالث **قرارة الموجة** عام ١٩٥٧. فقد كان هذا الديوان امتداداً تكرارياً لديوان **شظايا ورماد**. وهو وإن بدا أكثر نضجاً منه وأرصن أداةً فقد كان متخلّفاً عمّا وصل إليه الشعرُ العربي يومئذ على أيدي زملائها. فقد أصدر البيّاتي ديواناً تضمّن قصائد رياديّة جديدة هو **أباريق مهشّمة** واستقطب حوله الكثيرَ من الاهتمام. وفي العام نفسه (١٩٥٤) بدأ السيّاب بنشر قصائده النموذجيّة مثل: «أنشودة المطر»، «في المغرب العربي»، «أغنية في شهر آب»، «المسيح بعد الصلب»، «النهر والموت»، وقصائد أخرى مثل: «لوركا»، و«تعتيم»، وراح يشقّ بها طريقاً صاعداً للشعر العربي. فبدت لي قصائد **قرارة الموجة** باهتةً وخاملة ومنعزلة عن ذلك «التطوّر الجارف العاصف» الّذي تنبّأتْ به شاعرتُنا عن حقّ وعن حساسيّة مرهفة.

وأذكر أنّني وجّهت إلى قصائد هذا الديوان الحرّة نقداً لاذعاً ومريراً في رسالتين أرسلتها (عام ١٩٥٧) إلى صديقي المرحوم القاصّ موفّق خضر، وانتهيت في إحداهما إلى أنّ نازك لم تكتب «شعراً حرّاً» على الإطلاق! وما كان هذا ليرضي مزاجه الرومانسي، ولا أدبه الجمّ وتواضعه، وعدَّه جرأة منّي ما كان يجب أن تكون.

إنّني أحاول هنا أن أصف موقفي في تلك الفترة المبكرة من عمري وأتحدّث بوعيها. غير أنَّ هذا الموقف ازداد وضوحاً وحزماً حين صدر كتاب شاعرتنا المعروف **قضايا الشعر المعاصر** بل إنّني انتهزت مناسبة صدور طبعته الثانية، فأعددت عنه محاضرة ألقيتها في إحدى أماسي جمعيّة الكتّاب والمؤلّفين العراقيّين عام ١٩٦٥، وأرسلت المحاضرة في ما بعد إلى **الآداب** فنشرتْها في عددها الخاصّ عن الشعر العربي الحديث مطلع عام ١٩٦٦. وقد رأيتُ يومها أنَّ الأفكار الّتي وردت في الكتاب دعوة إلى «ردّة شعريّة»، وأنَّ الكتاب محاولة عقيمة لفرض قواعد على الشعر لم تلتزم بأغلبها نازك نفسها، في وقت كان فيه الشعر، ولاسيّما في العراق، يشهد تحوّلاتٍ جديدةً ينجزها جيلٌ جديد من الشعراء، هو الجيل الّذي أنتمي إليه. وهكذا أصبحت نازك في وادٍ والشعر العربي الحديث في وادٍ آخر، فانعزلت عن تيّاره، وعُزلت، ولم يعد هناك من يستمع إلى آرائها وتحذيراتها، أو من يجد في «نماذجها» الشعريّة ما يغريه باقتفاء أثرها أو التطلّع إليها. بل إنَّ آراء نازك ونماذجها اتُّخذتْ ذريعةً لتسفيه آراء الشعراء الشّباب والتنديد بمحاولاتهم وتطلّعاتهم.

لم أكن وحدي من حكم على نازك الملائكة بالارتداد، فقد حكم عليها به جيل بأكمله، هو الجيل الّذي أنتمي إليه. وقبل ذلك حكم عليها به أهمُّ شعراءِ جيلها وأهمّ نقّاده. وقد عزّز هذا الحكمَ واقعُ شعرها، كمّاً ونوعاً. فهي حتّى ذلك الحين، أي بعد عقد من الزمن على نشر أول قصيدة «حُرّة» من قصائدها، أعني قصيدة «الكوليرا»، لم تكن قد أنتجتْ أكثرَ من خمس عشرة قصيدة من «الشعر الحرّ»، ست منها نشرتها في **شظايا ورماد** والتسع الأخرى في **قرارة الموجة**. وكانت هذه القصائد على نحو ما أوضحتُ قبل قليل. ولذا ذهبت المحاولاتُ الّتي قامت بها لنقض هذا الحكم ونفي الاتهامات التي استند إليها أدراجَ الرياح.

ومع أنّني يئست من أن تتغيّر أفكارُ نازك الملائكة، أو يتغيّر شعرها، فإنّي لم أتردّد في متابعة كتاباتها الشعريّة والنثريّة، اعتزازاً وإجلالاً. فقرأت **شجرة القمر** عام ١٩٦٨. ولكنّني وجدت أنّها قد تخلّفت كثيراً عن إنجازات الشعر العربي، وأصبحت المسافةُ بينها وبين هذه الإنجازات جدَّ بعيدة. فهي لم تنشر في هذا الديوان سوى سبع قصائد «حرّة» تشكّل أقلّ من ربع عدد قصائده، وتجعل رصيدها من «الشعر الحرّ» اثنتين وعشرين قصيدة فقط. وزيادة على ذلك فقد كانت مقدّمة هذا الديوان شهادة جديدة على جمود مفهوماتها وتشبّثها بما جاءت به في كتابها **قضايا الشعر المعاصر**، وكان لهذا وقعه السيّئ في نفسي وفي نفوس الشعراء والنقّاد. ويبدو أنَّ هذه النتيجة قد أحرجت شاعرتنا، وجرحت كرامتها الشعريّة، فراحت تدافع عن موقفها في بعض المقابلات الصحفيّة، أذكر منها مقابلة نُشرت في **الآداب** وأخرى نشرت في **البيان**، وحاولت أن تنفي عن نفسها تهمة الارتداد، ثمَّ أعلنتْ في مقدّمة ديوان جديد صدر عام ١٩٧٥، وهو ديوان **للصلاة والثورة** أنّها أصبحت «ملتصقة أشدّ الالتصاق بالشعر الحرّ، غير راغبة في تخطّيه والعودة إلى نظام الشطرين».

غير أنَّ خطأ نازك الجسيم هنا هو أنّها فهمت اعتراضات المعترضين فهماً شكليّاً كمّياً، وظنّت أنّها مطالبةٌ بالإقلاع عن نظام الشطرين (نظام البيت الشعري) فقط، في حين أنّها كانت مطالبة بتحقيق تحوّل نوعي عميق وشامل في بنية قصيدتها. وهكذا حرصت على أن تكون قصائد ديوان **يغيّر**

ظنّت أنّها مطالبةٌ بالإقلاع عن نظام الشطرين فقط، في حين أنّها كانت مطالبة بتحقيق تحوّل نوعي عميق وشامل في بنية قصيدتها.

ألوانَه البحرُ قصائدَ حرّةً فقط، بينما ظلّت تتراوح بين الوصف الخارجي، والحكاية المنظومة، والمناجاة الحالمة، وكان أقصى همومها أن تبتدع «بحراً جديداً» تضيفه إلى بحور الخليل. وهكذا غسلتُ يدي، عند قراءة الديوان، غسلتها تماماً من إمكانيّة حدوث انطلاقة جديدة في شعرها. صحيح أنّ الشّاعرة كانت في هذا الديوان أكثر عناية بلغتها، أقصدُ أكثرَ ميْلاً إلى اللّغة الاستعاريّة، منها في دواوينها الأخرى، ولكن لغتها ظلّت لغة رومانسيّة رخوة، ولم يكن هذا ليغيّر من طبيعة قصيدتها.

لقد كانت نازك الملائكة موهبة كبيرة فذّة في الشعر العربي، ولكنّها كبّلتْ نفسها بيديها ومنعتها من أن تنطلق على سجيتها وتتفاعل بعمق مع ما يدور حولها، وسمحت لشعراء أدنى منها موهبةً وأقلّ ثقافةً بتجاوزها، وارتضتْ لنفسها «ارستقراطيّة شعريّة» لها تقاليدُ لا تُفرّطُ بها، وترفُّعٌ لا تتنازل عنه، وغلياناتٌ لا تسمح لها بالتفجّر. واعتقدتْ نازك أنّها «أمُّ» الشعر الحرّ، لا يشاركها في هذه «الأمومة» أحدٌ، وليس لأحدٍ أن يعترض على أسلوبها في «تربيته ورعايته»، وصدّتْ عن «إنجازات» غيرها من الشعراء صدودَ أمٍّ لا تعترف بأساليب الأمّهات الأخريات في «تربية» أبنائهن.

ويبدو أنّها اقتنعت بـ «أسلوبيّات» الشعر الرومانسي الانكلوسكسوني، وقنعتْ بها، ونفرتْ من كلّ ما عداها، فانحصرت محاولاتُها التجريبيّة داخل أطرٍ عروضيّةٍ ضيّقةٍ، ولم تغامرْ في ولوج آفاق أرحب، وكانت تنعي على المغامرين طيشَهم وخفّتَهم. وظلّت قصيدتُها بسيطةً، ذات بعد واحد، ومستوى واحد، هو مستواها الظّاهر، وكان أقصى ما وصلت إليه أن شكّلت امتداداً متطوّراً لرومانسيّةٍ عربيّةٍ كانت قد شارفتْ على الموت قبل أن تنضج وتستوي على قدمين قويّتين.

ولذلك كلّه لم أجد في شعر نازك ما يغريني بالانكباب على قراءته والبحث عن أسراره والاهتداء بصوابه. وأنا لا أجد فيه اليوم ما يسوّغُ لي العودةَ إليه، والتعرّف على ما فاتني التعرّفُ عليه من خفاياه، لأنّه بلا أسرار ولا خفايا، فلست أتوقّع أن أدرك فيه شيئاً فاتني إدراكه، أو أكتشف شيئاً يهمّني اكتشافه. لقد أصبح شعرها «تراثاً» وأيّ تراث؟ تراثٍ لا أعود إليه إلاّ لأسباب بحثيّة. إذ ما جدوى أن أعود إليه إذا كان في وسعي أن أقرأ كيتس وبايرون وبروك وشيلي وغراي وكولردج ووردزورث وأجد ثمّة ما هو أخصب وأغنى؟!

إنّ المرء لم يكن يتمنّى أن يحدث لهذه السيّدة الفاضلة، ولموهبتها الفذّة، ما حدث لها، ولكنّها هي المسؤولة عن ذلك أوّلاً وأخيراً. فقد اختارت عن سابق معرفة وتصميم، وعلى عاتقها تقع مسؤوليّة هذا الاختيار، ووا أسفاه!

التناقض مع البدايات

حميد سعيد

أستطيع وصفَ علاقتي الأولى بالشعر بأنّها علاقةٌ صنعتْها وحدّدتْ ملامحَها وخطوطها العامّة القيمُ الصوتيّة. ففي محيط ساكنٍ ومحافظٍ، كان حضور الشعر منبريّاً يتسلّل إلى المتلقّي عبر حناجر المنشدين في المناسبات الدينيّة والاجتماعيّة. وكان الغناء يشكّل الحضورَ الأبهى للشعر. ولم يكن الأداء الإنشادي في المناسبات الدينيّة وبخاصّةٍ في المآتم الحسينيّة بعيداً عن الغناء ومتطلّباته في اللّحنِ والصوت الجميل.

ومن هنا فقد كان الشعرُ عندي هو الّذي يتوفّر على مجموع العوامل الصوتيّة حيث البناءُ اللّغوي والتكاملُ اللّحني بين موسيقى البيت الشعري وقافيته ومن ثمّ ما يحقّق تكرار حرفِ الرويّ في القافية من انثيالات صوتيّة.

مازلت أتحدّثُ عن طفل لم يعرف القراءة والكتابة بعد. وحين عرفها لم يجد ما يقرأ إلاّ ما كان سائداً في محيطهِ الساكن والمحافظ.

وكان أوّل اختراقٍ لذلك المحيط الشعري هو الّذي حقّقه المهجريون. ولم يكن هذا الاختراق إلغاءً للسائد الشعري، وإنّما بقبول إضافةٍ تمثّلتْ في ما يصلح للغناء من شعر إيليا أبو ماضي، ربّما لأنّه كان الأقرب لما أطلقت عليه السائد الشعري. ومازلت أتذكّرُ المغنّين الهواة وهم يؤدّون سينيته المعروفة:

لم يبقَ ما يسليك غير الكاس
فاشربْ ودعِ للنّاسِ ما للنّاس

ثمَّ كانت بداياتُ الرومانسيّين.. ومعهم يأخذ الغناء تأثيراً مختلفاً فيكون لصوت محمّد عبد الوهاب وما اختار من نصوصهم، ولاسيّما قصائد علي محمود طه، فعلُ السّحرِ في تجديد التذوّق الشعري. وفي هذه المرحلة كنت قادراً على قراءة الشعر. وإذ أتاحت لي مجلّة الرسالة أن أطلعَ على شعرٍ مختلفٍ في لغتهِ وصوره وخيال شعرائه عن الشعر الّذي كنت أستمعُ إليه أو الّذي أقرأه، فقد وجدت نفسي أقرب إلى علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل من سواهما. ولأنَّ الصدفة أتاحتْ لي أن أحصل على شعر الأوّل مطبوعاً في ديوانيْن أنيقين وجدتهما في المكتبة العامّة بمدينة الحلّة فقد أطلتُ القراءة فيهما. ولم أجد عسراً في أن أفسحَ لهما مجالاً في ذاكرتي لا باعتداد الشعر الّذي قرأته فيهما بديلاً عمّا كنت أعرف من شعر، وإنّما حسبتهُ إضافة مقبولة.

وإذ اطّلعتُ على بدايات الروّادِ من العراقيين ـ وكلّهم أفادوا من منجز الرومانسيّين ـ فإنّي لم أجد عائقاً يحول بيني وبين بداياتهم. وأمّا نازك الملائكة فقد كانت قصيدتها في مستوى قصائد الأساتذة من الرومانسيّين، ولاسيّما علي محمود طه.

في المحيط الثقافي الّذي نشأتُ فيه والّذي وصفتهُ بالسكون والمحافظة واجهتُ بمفردي ما طرأ على القصيدة العربيّة من متغيّرات مثّلتها بداياتُ شعرِ التفعيلة. ولمّا لم يفسح لي ذلك المحيطُ مساحةً للحوار مع الآخر، فقد كان عليَّ أن أكتشف أسئلتي وأن أجيب عليها في الوقت ذاته. فمثل هذه الأسئلة ترفٌ لا قِبَلَ لذلك المحيط به؛ فالشعر ليسَ الكلام الموزون المقفّى فحسب، بل هو حاملُ المعاني على الجزالة وكلِّ أعمدة البيان والبديع.

وإذ قادتني أسئلتي إلى اعتزال تجربة البيّاتي، بسبب قاموسهِ اليومي وجملتهِ الّتي لم تحفل بالجزالة وتقاليدها، فإنَّ بناءَ السيّاب الشعري قادَ أسئلتي إلى إجابة إيجابيّة بشأن محاولات السيّاب في قصيدته الحرّة.

غير أنَّ قصائد التفعيلة الملائكيّة قد ظلّت خارجَ محيطِ أسئلتي. فباستثناءِ فتح نهاية الشطر في البحور ذات التفعيلة المكرّرة وتوزيعها على الشطر الواحد، توزيعاً لا يشترط التساوي في عدد التفعيلات بين شطرٍ وآخر، ولا يشترط كذلك أن تغلق نهاياتها على حرف روي واحد، فإنَّ هذه القصيدة حافظت على جميعِ سمات القصيدة الرومانسيّة ذات الشطرين. ولذلك كنت أعمد في مرحلة لاحقة إلى أن أدخل إلى مجال أقناع المحيطِ الساكن والمحافظِ والمتشبّث بإرثهِ في وصف الشعر من خلال قصيدة نازك الملائكة الحرّة، إدراكاً منّي بأنّها قريبة من مواصفات القصيدة الرومانسيّة الّتي قبلت في المألوف الشعري.

وإذا كانت قصيدةُ التفعيلة من خلال نماذجِ الرّواد سوى الملائكة قد أثارت الكثيرَ من الجدل حول جدارتها الشعرية، فإنَّ قصيدتها كانت باستمرار أقلّ إثارة للجدل. ويمكن ملاحظة أن أفكارها في الشعر، سواء في مرحلةِ الدفاع عن القصيدة الجديدة أو في مرحلة التراجع، كانت مثارَ الاهتمام والجدل أكثر ممّا أثارت قصيدتها. ذلك أنّها وقد حاولت تجاوز الثوابت في القصيدة العربيّة ذات الشطرين، عملت في الوقت ذاته على تكريس ثوابتَ جديدةٍ حسبت أنَّ تجاوزها وعدم الالتزام بها سيدخلان الكتابةَ الشعريّةَ في فوضى لا حدود لها.

إنَّ موقف نازك الملائكة هذا لم يصدر عن ذوق فنّي تشكّل في ظل رؤيةٍ عروضيّة فحسب، وإنّما عن وعي ظلّ يحسب التجديدَ مشروعاً ذاتياً للشّاعر المجدّد؛ وبالتالي فإنَّ نازك الملائكة المجدّدة هي الّتي تحدّد مساحة التجديد. ولو بقي الأمر في حدودِ النصّ الشعري الّذي تكتب لقُبل ذلك بشكل من الأشكال، لكنّها حاولت أن تجعل من وعيها الخاصّ مقياساً للتجديد، ولذلك أنتجت موقفاً اتّسم بالتراجع، لأنّها لم تستطع إدراك الفروق بين محاولات التجديد الفرديّة وبين حركة التجديد الّتي تعبّر عن متغيّرات اجتماعيّة وثقافيّة وتؤشّر إلى حيويّة شاملة.

وكان عليها أن تنتبه إلى أنَّ جميع محاولات التجديد الّتي سبقت إنجاز الرّواد التّجديدي قد ظلّت مجرّد محاولات تطبع المحاولة بطابع فردي، حتّى حين كانت تلك المحاولات أصيلة وجذريّة ولا تتحوّل إلى تيّار شامل ومؤثّر ومفتوح على المستقبل. وإذا كان التجديد الفردي يؤسّس نموذجاً يقود إلى التقليد فإنَّ الحركة التجديديّة تفتح أفقاً واسعاً للإضافة والإبداع.

إنَّ التناقض بين دور نازك الملائكة في بدايات حركة التجديد وبين وعيها بالتجديد جعل نتاجها الشعري خلال خمسة عقود من الزمن بعيداً عن المتغيّرات الشعريّة الّتي عرفها الشعرُ العربي الجديد وبعيداً عن هاجسِ الإضافة إلى ما كان من شعرها وتوصّلاتها الإبداعيّة، وقادها إلى تكرار قصيدتها. وقد أكّدتْ، وعلى غير

قصد، ما ذهبتُ إليه قبل قليل، حين أعادتْ كتابةَ قصيدتها الطّويلة «مأساة الحياة» الّتي كتبتَها كما تقول عام ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦، للمرّة الثانية عام ١٩٥٠ ثمّ للمرّة الثالثة عام ١٩٦٥. فإذا قرأنا المحاولتين الأخيرتين قراءة متأنّية، وجدنا أنّ القصيدة المذكورة في لغتها وبنائها في المحاولتين لا تختلف الواحدةُ عن الأخرى، وأنّ ما أضافته إليها ليس سوى إضافات كمّية. وأمّا إذا قرأنا على سبيل المثال شاعراً مثل عبد الوهاب البيّاتي ـ وهو من جيلها ـ فإنّنا سنجده في تحوُّلاته يضيف ويسقطُ ويجدّد ويتمثّل المستجدّاتِ الشعريّة والثقافيّةَ والفكريّةَ ويعبّر عنها؛ وهذا ما يعطي شعره حيويّةً ويبعده عن جمودِ الصوت الواحد.

وإذا كنت ممّن يقولون بالتواصل ويرفضون الإلغاء، فإنّ هذا القول يفتح لي طريقاً إلى خصوصيّة تجربة الشّاعرة الكبيرة نازك الملائكة، وأن أتوقّف عندَ منجزها الشعري الّذي فقدَ الكثير من فرص الإضافة إلى النصّ الشعري العربي دون أن يفقد حضوره وملامحه الخاصّة. وإنّ هذا وحده يمثّل فضيلة إبداعيّة في محيط شعري يكاد ينغلق على التشابه والتماثل ويختنق في طقس يغلب عليه التعميم وغياب الملامح.

وإذا كان شعرها لم يفلح، أو لم تفلح هي في جعلهِ موضعَ التأثير المستمرّ والمتواصل في جديد الشعر العربي، فإنّه مازال يشكّل منطقةً حيويّة في الذاكرة الشعريّة العربيّة.. وهو ينال من الاهتمام لا بوصفه مجرّد ظاهرة تاريخيّة، بل بما يتوفّر عليه من قيمة فنيّة.

أمّا جهدها النقدي سواء ذلك الّذي ظهر في المقدّمات الّتي كتبتها لمجموعاتها الشعريّة ـ وقد انفردت نازك الملائكة بهذه المقدّمات الّتي تضمّنت الكثير من الأفكار النظريّة ـ أو في بحوثها ودراساتها وحواراتها، فإنّه جهد كبيرٌ ومهم، ويشكّل إضافة على قدر كبير من الأهمّية إلى الجهد النقدي العربي حول الشعر ونظريته.

محاولة تحديد الصّورة

ـ عبد الرحمن طهمازي ـ

من المألوف اليوم في العراق، كما يتضح في التعليقات الصحفيّة الكثيرة الّتي يقوم بها الشعراء وغيرهم من المهتمّين بثقافيّات الشعر العراقي، وضعُ الشعراء في «مأزق» تأريخي؛ فيوضعَون، في الغالب، عند بداياتهم: كيف بدأوا؟ لماذا؟ ثمّ ـ وهذا ما نعنيه بالمأزق ـ كيف بدأ الّذين يتلونَهم... وهكذا تترافعُ «الأجيال» وتصوّتُ على فوارقها.

وليس في هذا التسلسل إلاّ تبسيطٌ مملّ لعمل الشاعر وقطعُ الطّريق على قراءته مجدّداً، مع العلم أنّه لم يكن قد قُرئَ في وقت سابق على نحو نقديّ بوجهات نظر مختلفة وبمناهج متعدّدة. وهذا الثمن دفعته «نازك الملائكة» بسرعة وبرضاها، فما كادت موهبتها ـ مع بدر السيّاب ـ أن تنال شكلاً جديداً للشعر العربي (فقد كانت المحاولات السابقة عليهما تفتقر إلى ما يعدل موهبتيهما) حتّى وضعت شعرها عند تخوم تنويع القافية والإبقاء على التوزيع الإيقاعي الّذي ظهر وكأنّه يناظرُ الإيقاع القديم. كما أنّ «موضوعات» قصائدها بقيت تتحقّق ضمن موضوعات قديمة وأصليّة، هذا في حين كان زملاؤها يباشرون «موضوعات» شعريّة يعتقدون بملاءمتها لشكلهم الجديد ولروح العصر. وهذا الاختلاف ـ الّذي يعني الكثير في زمن الريادة ـ كان يتأثّر بإيديولوجيا الشعراء ليتحكّم بقيمة الشعر.

وإذا أردنا للمقارنة أن تكون برهاناً على شيء ما: فإنّ «بدر السيّاب» ـ من حيث كونه ممثّلاً لرهط من شعراء العراق ـ كان يدفع التخوم باتّجاه التنويع الإيقاعيّ إضافة إلى تمثيل القافية تمثيلاً يضمن للشعر ضرورة التكرار. وعدا ذلك فإنّ الحياة اليوميّة وصراعاتها الدراميّة ـ في أعقاب الحرب الثانية ـ ومصادر الأخبار كانت تأخذ مكاناً في سياسته لترويج شعره، معتمداً إلى حدّ كبير على «مراجع» ليست بالضرورة ذات دلالة عميقة.

كانت في شعر نازك، إذن، «موضوعات» الشعر الأصليّة، الّتي تسبق الشكلِ الجديد، مع رويّة متزايدة في الشكل.. أضيفُ إلى ذلك: أنّ لغتها كانت تتكشّف على نفسها أكثر ممّا تنكشف في «موضوعات» جديدة. فالمعاني والمضامين لا تبدّل من العَزف اللّغوي. إنّ الرويّة المتزايدة في الشكل بدت وكأنّها حدٌّ من تطلّعات الموهبة الّتي أومأتْ بها البدايات. هذا هو التردّد الّذي ـ وربّما شعر به كثيرٌ من نقّادنا ـ قادَ «نازك» إلى «المأزق» الّذي يسهل تجاوزه حسب الادّعاءات الّتي تُقال إلى اليوم وبشكل متماثل.

وإذا صدّقنا وجهة النظر الّتي وصفتها بصورة إجماليّة، وهي بحاجة إلى صورة محدّدة، فإنّ هناك سؤالاً ضمنيّاً نشأ منذ الستينات ثمّ تمّ التصريحُ به شيئاً فشيئاً، ولم يكن هذا السؤال قد طرأ في حَوْمة المساءلة عن الشعر الجديد. كان السؤال «داخلياً» في شعر المرحلة المتوسّطة في الستينات، أي يقدّمه ويقترحه الشعر بشكل أساس، ولم تقدّمه أطروحات نقديّة أو متفلسفة: هل ينبغي

حساب التجديد انطلاقاً من السيّاب ونازك أم قياساً بهما؟

إنَّ دراسةً ما لم تقم، حسب علمي، حول مشكلة تلقّي شعرها.

وهذا السؤال يمكن وضعه كذلك ضمن مواقيت الشعراء! بَيْدَ أنَّ التأليف الشعريّ استقرّ على عدم التقيّد بالريادة والانضمام إلى قابليّة الشعر على إنتاج جدل الاستمرار التاريخي. وكانت نازك أقلّ الشعراء العراقيين تمثيلاً في شعر المراحل التالية، حتّى في شعر الشاعرات. إنَّ شعرها يُعَدّ الآن وثيقةً من الوثائق أكثر من كونه معروضاً في متحف الشعر العراقيّ. وهذه المسألة ليست مؤكّدة «داخليّاً»؛ أي ليست بالضرورة مشكلة شعرها بالذات، فقد تكون متعلّقة بظرف التلقّي، أو بثقافيّات عابرة، أو بأيّ شيء آخر. إنَّ دراسةً ما لم تقم، حسب علمي، حول مشكلة تلقّي شعرها، وكذلك حول تلقّي أيّ شاعر عراقي آخر. وقد لا يكون لهذه الملاحظة قيمة لولا: ١ ـ أنَّ الشعراء العراقيين التزموا بتقليد ليس جديداً هو انخراطهم بالحياة الثقافيّة من حيث كونهم أصحابَ وجهات نظر عامّة مع كونهم لا يتردّدون في إبداء وجهات نظر تقنيّة بالشعر (وهذا ما نتبيّنه على سبيل المثال عند الزهاوي). ٢ ـ المفارقة الخاصّة بنازك أنّها كانت مهتمّة اهتماماً كبيراً بتحويل علْمي العروض والقافية إلى فنّ للشعر. كما كانت تدرس ظواهر ثقافيّة متعدّدة من بينها الشعر والغناء.. وبعض مظاهر الفولكلور. وهذا يعني أنَّ استعدادها للتلقّي قد واجه صدوفاً عن أن تتلقّاها المراحل التاليّة. وليست هذه الملاحظة سيكولوجيّة قدر كونها ملاحظة عن وزن المفارقات في ثقافة وطنيّة تأخذ البداهة فيها مكان التعليل.

كان أوّل عزل لشعر نازك قد بدأ منذ اكتساب السيّاب جماعةَ الشعراء الكثيرين الّذين كتبوا على إيقاعه وبعض رموزه. وهذا من مظاهر التلقّي، قد يكون له علاقة بالتأليف في ظرف معيّن. لكنّ آخر عزل لشعرها كان في مفهومها الإجرائي عن الشعر، فقد برز نقاشُها العروضيّ على أنّه حافز شعريّ، وهذا مدخل للتشكيك بجدوى تجديدها وبإمكانيّة الالتزام به. هذا في القليل إحساس عدد غير قليل من الشعراء العراقيين الّذين رافقوها وتلوها.