

مقدمات نازك الملائكة النقدية بين التنظير والتسويق

بحث قَدَّمه

م.م. حيدر محسن مجيد

أ.د. كاظم فاخر الخفاجي

ملخص :

احتدم الجدل منتصف القرن العشرين حول ريادة الشعر العربي الحديث. بصفته فتحاً جديداً وانقلاباً تاريخياً على تقاليد أدبية راسخة ، عمّرت قروناً واكتسبت قدسية من نوع ما ، حفظت مواريث الشعر العربي بما يحمله من مبنئ ومعنى. ودراستنا هنا تحاول البحث في العلاقة المتوترة بين النصّ الابداعي الجديد (التفعيلة) وبين قرينه النقدي بصفته تنظيراً متقدماً له ، واحتمالات تأخره عن المستوى التنظيري إلى التسويق الذي يصاحب عادة الحركات الأدبية الواعدة.

ومن طريق دراسة العينات الأولى التي قدّمها الرواد ممثلةً لشعر التفعيلة ومحاولات نازك الملائكة في تعضيدها نقدياً في مقدمات مجاميعها الأولى ، تحاول الدراسة رصد مجريات عملية النقد بين التنظير والتسويق ، وقدرتها على مواكبة النصّ الحداثي وتقديمه نصّاً شعرياً رائداً.

Abstract

Controversy raged in the middle of the twentieth century about the leadership of modern Arabic poetry as a new breakthrough and a historical revolution against established literary traditions that had lasted for centuries and gained a kind of sanctity preserving the legacies of Arabic poetry with the structure and meaning it carries. Our study here attempts to investigate the tense relationship between the new creative text (the tafeela) and its critical counterpart in its capacity as an advanced theorizing for it and the possibilities of it lagging behind the theoretical level of justification that usually accompanies promising literary movements and by studying the first samples presented by the pioneers representing the tafeela poetry and Nazik al-Malika's attempts to consolidate it intellectually in the introductions to its first collections the study attempts to monitor the events of the critical process between

theorizing and justification and its ability to keep pace with the modern text and present it as a pioneering poetic text.

لماذا نازك اليوم ؟

وكيف يمكن أن نقرأ منجز نازك بعد أكثر من سبعين عاماً ؟

وهل من شيء لم يقرأ عنها وفيها الآخرون ؟

لأرباب أن إعادة البحث في قضية ، شغلت مجهود النقاد طول حقبة النصف الثاني من القرن الماضي ، تبدو محفوفة بالمخاطر ؛ لأن هذه القضية ولاشك ليست بجديدة ؛ ولأنه قيل فيها الكثير ، واختلفت وتقاطعت حولها الآراء ، ومن ثم تُركت لحكم التاريخ يقول فيها قولته.

لكنّ أمراً ربّما حكمت فيه الأنساق الثقافية وانشغل عنه المتابعون في غمرة الجدل حول الريادة من جهة وفي لجة التأييد والمعارضة للطريقة الجديدة - التفعيلة - من جهة أخرى. وهو أن نازك الملائكة فيما يبدو من ملامح تعليقاتها النقدية على مقدمات مجاميعها الشعرية الأولى ، كانت مفتونة بضرورة سبق والاستحداث والريادة في أنفسها ، أكثر من أن يكون الشكل الجديد لديها هو استجابة فنية ، عفوية ، لروح العصر ومضامينه واحتياجاته كما صرحت بذلك. وقد كانت نازك - برأينا - قد هيأت المتلقي أو الناقد المتوجس ، وشديد الارتياب، إلى تقبل مغامرتها الجديدة في مقدمة (شظايا ورماد)، وبالتحديد في السطر الاول منها، حين قدّمت بمقولة برناردشو (اللاعاده هي القاعدة الذهبية)⁽¹⁾. فهي تدرك قطعاً بحكم ثقافتها التراثية مدى خطورة الثورة على المقدس في الموروث الأدبي (بحور الخليل) ، ومدى المجازفة الكبيرة حين تأتي الثورة على يد امرأة ، ولذا لا بدّ من الاستهلال بخرق القواعد - حسب رؤية برناردشو - ليكون هذا الخرق مقبولاً ، وبخاصّة حين يحيل إلى كاتب غربي تتطلع إليه الانظار ، ويعد مثلاً للأدب العربي الواعد آنذاك. لكن ما مدى ارتباط خرق القاعدة بنزوع نازك الى سبق في نفسه لا الى التجديد بوصفه ضرورة فنية ؟ إننا نلمح ذلك في ميل نازك الى التنظير للطريقة الجديدة وتفوقها فيه اكثر من ميلها الى تعزيز هذه الطريقة بنماذج وعينات شعرية راسخة يبنى عليها. ف (الكوليرا) كانت هي فاتحة العهد لهذه الطريقة ، لكن ألم تخلّ (الكوليرا) من المضمون المعاصر الذي يبرر الشكل الجديد⁽²⁾ ؟ ألم تكن محاولة لسحب النموذج التطبيقي على النظرية ؟ ألم تكن عملية إعادة لتوزيع البيت التقليدي على الورق ؟ إذ لم تكن قصيدة حرّة - كما يرى السيّاب -⁽³⁾ بشكلٍ راسخ يعزز التنظير لها. وفيما بعد ، ألم تكن المدّة الزمنية الطويلة بين صدور (شظايا ورماد) عام 1949 وصدور (قرارة الموجة) عام 1957 ، وقلة النماذج الحرّة في المجموعة الأخيرة وانحسار نشاط نازك في نشر النماذج الحرّة في الصحف والمجلات خلال هذه الحقبة ، مؤشراً على حماسها المفرطة في الترويج للنظرية وتراجع منجزها الشعري⁽⁴⁾ ؟

أنّ ما نريد التثبيت منه والخلوص إليه هو إدراك نازك الملائكة لمدى حساسيّة هذه الحقبة بالذات ، ومدى نضج الظروف التاريخية المواتية لوضع المولود الجديد. والأمر الذي لاشكّ فيه أنّها ادركت بحكم مواكبتها

لحركة الشعر العربي الحديث أنَّ الرومانسية كانت تحتضر ، وأنَّ جل الحركات الشعرية المتأخرة (الديوان ، المهجر ، ابوللو) لم تستطع أنْ تمَدَّ في عمرها أكثر مما أصبح عليه ، إذ اخذتها تداعيات الحرب الثانية على حين غرّة ، وبات التجديد أمراً حتمياً تفرضه وتحتّمه الانقلابات الداخلية في طبيعة الفكر العربي من جهة ، والمد الثقافي الغربي من جهة أخرى. واذن فالتجديد ، على الأقل في الظاهر أو الشكل والإطار الخارجي ، قائم لا محالة ، خاصّة أنَّ محاولات فردية سبقت اليه (علي أحمد باكثير ، نسيب عريضة ، وأبو شادي وآخرون) على مستوى الابداع دون التنظير. وعليه فالحقل التنظيري المعضد بنماذج شعرية مصنوعة بحرفية ، سوف يحقق الريادة والسبق ولاشك. ولعلّ هذا هو ما يُفسّر أنَّ المقالات النقدية الاولى كانت مرتجلة ومتسعة ، وغير قائمة على قراءة مستفيضة ومتكاملة للواقع الثقافي والاجتماعي عند نازك الملائكة ، ((لقد اثارت نازك قضية التجديد في مقدمتها [لشظايا ورماد] دون ان يكون لها مفهوم متكامل عن هذا التجديد الذي تريده ، وكانت الحدود التي اعترضتها لا تكفل احداث تغيير اساس في طبيعة القصيدة العربية بل تتحرك في مجال التهيئة لذلك))⁽⁵⁾ هكذا كان يرى يوسف الصايغ ، ورؤيته هذه تأتي في سياق السباق المحموم حول الريادة والمنافسة بين نازك والسَّيَّاب. ونحن هنا لا نقول أنَّ نازك تعسّفت في سحب العيّنة على القاعدة، ولكنها قد تكون تكلفت النموذج لأجل مطابقة المعيار ؛ لأنّها تترك أنَّ النموذج لا يمكن أن يكون رائداً ما لم يكن مبدعه قادراً على التأسيس له وفق رؤية نظرية مقنعة. وقد ظل هذا الهاجس يحكمها حتى حقبة متأخرة ، ففي مقدمة مجموعتها (يغيّر الوانه البحر) الصادرة منتصف سبعينيات القرن المنصرم نرى نصّاً تسويغياً لقاعدة عروضية ، خرقتها في نص سابق فعادت الى تقديمها في نص لاحق ، لغرض اثبات اسبقية ابتداع وزن عروضي جديد من (مخلّع البسيط) فكان تكييف النص على الوزن الجديد منافياً لطبيعة الابداع ، الذي يفترض فيه اولويته على القاعدة لا اولويتها عليه. والقضية هنا وعلى وجه التفصيل أنها اكتشفت وزناً جديداً من مخلّع البسيط لم يلتف اليه الخليل ؛ لأنّه حسب رأيها أنَّ الخليل حين وضع التفعيلات العشر أساساً لعروضه فقد جعلها لا تتضمن الزيادات او النقصان ، ومنها (مستفعّلن) فإنّه ان اعترتها زيادة سبب خفيف (تن) فإن الخليل لم يسمح ان تقع هذه الزيادة الا في عروض البيت وضربه ومن ثم يكون لدينا (مستفعّلن مستفعلاتن) ولا يجوز قولنا (مستفعلاتن مستفعّلن) لان هذا السبب الخفيف لايزاد في حشو البيت بتاتاً ، ولذلك جعل الخليل وزن (مخلّع البسيط) مستفعّلن فاعِلن فَعُولُن ، ومهما يكن فاذا كُتِبَ الوزن بزيادة حرف واحد على مخلّع البسيط الخليلي (مستفعّلن فاعِلُن فَعُولُن) نتج لدينا - حسب نازك - (مستفعلاتن مستفعلاتن) وهو وزن صافٍ يضيف بحراً جديداً الى شعر التفعيلة ، فتكرار (مستفعلاتن) أي عدد من المرّات في الشطر الواحد ينتج شعراً حرّاً. تقول نازك أنّها فرحت بهذا الاكتشاف كثيراً وذلك في مقدمتها على (يغيّر الوانه البحر) وبادرت فوراً الى نظم قصيدة (زنايق صوفية للرسول)(*) :

البحر إغماء لحن حبّ البحر زرقه

مستفعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن

البحر طفل مسترسل الشعر للضحى فوق مقلتيه

مستفعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن⁽⁶⁾

وتعقّب نازك على هذا الأمر بأنها بعد الانتهاء من نظم القصيدة المشار إليها تنبّهت الى أنّها وقعت في خطأ تكرر مراراً عبر القصيدة ، وهو أنّها كانت تقول أحياناً (مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن) فتنقل من تفعيلية الرجز التي بدأت بها الى تفعيلية المتقارب ، وتعقّب أيضاً أنّ الخطأ ذاته تكرر في قصيدة (تمنّيات في ساحة الاعداء) التي هي أيضاً من مخلع البسيط فغاضها ذلك بشدّة ، إذ تستغرب أنّ سمعها يتقبّل الأمر دون أن يمجّه ، حيث تشاكسها التفعيلة (فعولن) بظهورها فجأة في أواخر بعض الأشرطة . وهنا كان لابدّ - بحسب رؤية نازك - من تقويم النموذج ليناسب القاعدة ، فتربّصت بالنموذج حتى اصطنعته في العام 1975 في قصيدة (نجمة الدم) ، إذ تعقّب عليه أنّها لم تخرج فيه عن الوزن مطلقاً ، وإنّما حافظت على (مستفعلاتن) على مدار القصيدة :

بيروت غابة

مستفعلاتن

ومن دماء القتلى على جفنها سحابة

مفاعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن⁽⁷⁾

وهذا النموذج الذي تفصّله نازك بنفسها ، هو ما جعلنا نذهب الى القول بأرجحية الابتكار والتعديد عند نازك على الريادة الشعرية بوصفها منجزاً ابداعياً عفويّاً تتلاقح فيه الموهبة بالثقافة بحاجة العصر ودواعيه ومبرراته . ومن جهة قريبة لا يبعد أمر آخر ((فالسّياب ونازك - وهما الرائدان هنا - كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنّهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية ، وكذلك حال الآخرين من شعراء التفعيلة ممّن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية))⁽⁸⁾ فالإلاحاح على التنظير اذن هو لردم الفجوة بين العجز عن القصيدة العمودية في حقبة كان الجواهري فيها سيد الكلاسيكية الجديدة وبين التأسيس للشكل الجديد بوصفه منقذاً للذات المبدعة⁽⁹⁾ لا منقذاً للشعر العربي كما نظّر له الرواد ، ومن ثمّ فإنّ اي نموذج شعري مخالف غير قائم على تأسيس نظري ، سيبدو محاولة فردية مكررة عن نماذج سابقة ، وعملية تجريب تنتهي بانتهاء صداها ساعة نشرها في الصحف ، ومن هنا عملت نازك على تصدير مجاميعها الشعرية بمقدمات نقدية تلقي أضواء كاشفة على الشكل الجديد ، وتوضح طريقته ، وتبين دواعيه ومبرراته الفنية والموضوعية . وههنا كان النقد الملازم للدواوين الشعرية ، يبدو دفاعاً مستميتاً عن الاطروحة الجديدة ، ليس عند نازك وحدها ، بل عند السّياب والبياتي وبلند الحيدري كذلك . ومنه يمكن ان نستشف اختلاف وتقاطع رؤى الرواد حول مسوغات الشكل الجديد، ففي الوقت الذي كان فيه شعر السّياب والبياتي يجد تأويله في حقل ولاءاتهم السياسية ، كان الحيدري لايزال منغلّقاً على ذاته بتأثير من الرومانسية المتأخرة ، وكانت نازك في محاولتها لتبرير الشكل الجديد موضوعياً ترزح بين آثار الرومانسية ذاتها وبين مشاعر قومية تظهر هنا وهناك بين طيّات قصائدها الجديدة . ولكن بين النظرية وتطبيقاتها ، اين اصبح النصّ ؟ انّ من يقرأ مقدمة (شظايا ورماد) بصفتها الشرارة الاولى التي اشعلت نيران الخلاف والاختلاف بين عالمين ، سيجد تسويغاً لاعتماد التفعيلة - اسمتها نازك الشعر الحر - بديلاً عن النص التقليدي ، ويقوم هذا المسوّغ على اعتماد المعنى والدلالة سبباً لمغادرة الشكل السابق الى الشكل الجديد ، واعتمدت في شاهدها على تفعيلية المتقارب (فعولن) لبيان الفارق في انتاج المعنى بين نصين عمودي وآخر حر فهي تقول:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال⁽¹⁰⁾

وتعقب في بيان الاختلاف أنها لو استعملت الوزن الخليلي للمقارب فانه لن تستطيع التعبير بهذا الایجاز وهذه السهولة والتكثيف ، لأنه حين ذاك ستكون ملزمة لإتمام الشطرين بإضافة الفاظ ذات معانٍ محشوة لأنه حينها سيكون البيت - والتعقيب لنازك - هكذا :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام ملء السماء

وهي صورة - برأيها - سيجني عليها نظام الشطرين ، فحينئذٍ ستضطر الى اضافة لفظ (الوضاء) دون حاجة اليه يقتضيها المعنى ، ومثل ذلك استعمال (الغمام) بدلاً عن (الغيوم) والاخيرة أخف وأرق. وتسمى نازك الشطرين هنا بـ (العكازات) التي صنعناها للمعنى كي ينهض بها⁽¹¹⁾.

والفكر هنا سليمة ولاشك ، إلا أن الشاهد لم ينهض بها ، فلا ندري لم افترضت نازك أن البيت المذكور لو جرت صياغته بالطريقة العمودية سيكون بهذه الصورة ؟ والاجابة قطعاً ستكون لأن نازك هي من ألبس المعنى هذين اللبوسين وهي من قررت الفارق فيه بينهما. لكن ماذا لو أنيط بشاعر آخر أن يجسد المعنى بالطريقة العمودية ؟ هل ستكون معالجته وصياغته هي نفسها صياغة نازك أم ستجيء بمستوى أدنى أم أفضل ؟ لاشك ان المسألة نسبية ولا يمكن الجزم بها ، ثم ما جدوى الطريقة الجديدة في هذا المضمون الذي اتخذته شاهداً ، أليس هو مضمون رومانسي ؟ ألم نتفق أن الشكل الجديد دعت اليه المضامين الجديدة التي فرضتها روح وطبيعة العصر ؟ فما حاجة المضمون العاطفي إلى التخلي عن الشطرين طريقة له ؟

ما يمكن ان نستشفه هنا أنه جرت التضحية بالنص لمصلحة القاعدة ، وهو الأمر الذي اشرنا اليه سابقاً ، وكان بالامكان ان يتم التطبيق على شواهد أخرى أكثر التصاقاً بنظريتها ، شواهد تجعل شظايا الشكل ورماد المعنى مفصليان في الابداع جديان في النقد. نحن نقول هنا أن نص نازك تأخر عن التنظير له ، ولعلّ المسألة موروثه لأننا نجد أيضاً أن الابداع تخلف عن النظرية في شعر جماعة الديوان ، ويكاد يكون الأمر ذاته في شعر مدرسة أبولو ، ولعلّ تفسير ذلك يكمن في أن روح التغيير أكثر جموحاً وحدةً وحماسة في الدعوة إليها ، من الاستجابة العفوية للتغيير بصفقتها سمة مرحلة جديدة. لقد صنف غالي شكري نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي في طليعة من أسماهم بالسلفيين الجدد ((وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للعمود الخليلي))⁽¹²⁾. فهو يؤكد ما ذهبنا اليه من تأرجح نازك في حقبة التحول الواسعة أبان نهاية الاربعينيات بين نفحات الرومانسية المتأخرة وبين مضامين الحس القومي عبر الشكل الجديد الذي افترضته في مقدمة (شظايا ورماد) ، وهو يؤشر أيضاً تراجع المبنى لصالح الحس القومي

الذي سبق الابداع الشعري ، حيث لم يعد امام الشاعر غير التقرير والهتاف ، في حين اصبحت الصحيفة اليومية اكثر اهمية فنية من نتاجه الشعري ، لقد افضى ((هذا المضمون الثوري في بدايته الى نوع من الشعارات المجففة التي لا تستطيع تلبية احتياجات القارئ العربي الحديث في ملاحقته اللاهثة لتوترات العالم المحيط به))⁽¹³⁾. وقد بذلت نازك الملائكة جهداً ضخماً في محاولتها الحاق النصِّ ومضامينه بالقواعد التي نظّرت لها ، لكن هذه الحماسة شهدت تراجعاً وانحساراً مع تقدم تجربة الشاعرة الأدبية واكتمال ادواتها الثقافية ، وهو امر يمكن تفسيره بأن فورة الشباب تدفع الى ركوب الامواج الصعبة ، في حين يكون التروي والأناة سمة المراحل العمرية المتأخرة، وفي هذا الاطار نجد ان نازك في تصديرها لديوان (شجرة القمر) سجّلت هذا الانحسار على أنه جزء من مرحلة النضج الفني الذي يقف على ناصية التراث بصفته ذخيرةً وزاداً للمستقبل. إذ نجدها تقول : ((وأما قرارة الموجة ديواني الصادر سنة 1957 فقد اقتصر على تسع قصائد من الشعر الحر. ولا اذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي. وسبب هذا أنني أولاً احبّ الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه الجميلة. ثم انّ الشعر الحر كما بيّنت في كتابي - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود...))⁽¹⁴⁾ وهاهنا نسجّل عليها حالة من النكوص الفني لو جاز لنا التعبير ، خاصّة أنّها تتنبأ بسقوط وليدها بعد حين ، اذ توقف التيار الذي حمله حين تقول ((واني على يقين من انّ تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء الى الاوزان الشطرية بعد ان خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها))⁽¹⁵⁾ وهي اذا كانت قد عبّت بأن هذا لا يعني موت الشعر الحر ، فهي بلاشك قد تخلت عن الايحاء بفكرة كونه بديلاً مفترضاً للقصيدة العمودية. ولعلّه يحق لنا اليوم بعد مرور اكثر من سبعين عاماً على النصّ الأول والنظرية الداعمة له، انّ نعتقد بضيق التجربة على المراد منها ، وهو الأمر الذي سجله غالي شكري على تيار نازك وحجازي بوصولهما الى نهاية الشوط⁽¹⁶⁾.

إننا بلاشك ندرك عظمة هذا الانجاز والتأسيس له في حقبة مفصلية ومنعطف تاريخي ، ونقرّ كما أقرّ كثيرون قبلنا بالريادة فيه ، لكننا ندرك في الوقت نفسه انّ أزمة الشكل والمضمون لازالت قائمة ، وانّ جوهر هذه الازمة لم يجد انفراجته في توزيع التفعيلات على السطر زيادةً ونقصاناً ، ذلك انّ المضمون نفسه في الحقبة الممتدة من 1947 الى 1952 وهي حقبة التأسيس ، لم يكن قد نهض بقوة ليستدعي شكلاً جديداً ، على الأقل فيما ظهر من عينات المرحلة الاولى ، وهنا ندكرّ ألم تكن الكوليرا عملية توزيع جديدة لنظام الشطرين ذاته ؟ أفلم تغادر هذه القصيدة منطقة اللقاء الى منطقة الكتابة لتأخذ شكلها الجديد ؟ ألم تكن قصيدة (هل كان حباً) للسيااب ذات نفحة رومانسية طغت على النصّ حتى هيمنت على العنوان ذاته ؟ ثم اين سنضع النماذج الفردية السابقة (للكوليرا) والتي ظهرت في حقبة ازدهار الرومانسية العربية نماذج (باكثير ونسيب عريضة وأبي شادي ولويس عوض) وآخرون غيرهم ، اين سنضعها اذا كانت روح العصر بعد نهاية الحرب الثانية هي من اوجبت الشكل الجديد ؟ انّ من اوجب هذا الشكل هو في فيما يبدو قوّة التنظير له ، وزخم النشر في ظل الصحافة التي باتت متقدمة ، بفعل ذوبان الحدود بين الشرق والغرب وازدهار الترجمة. انّ الرواد ومن بينهم نازك كانوا أبناء عصرهم ومتأثرين بثقافته واحداثه وان انكروا ذلك.

وانّ تخلفهم عن ركب الكلاسيكية الجديدة ، التي لم يترك فيها الجواهري مكاناً لأحد غيره ، دفعهم الى ركوب موجة الشكل الجديد تنظيراً وابداعاً. ليس لأن المضامين الجديدة باتت اسيرة للشكل التقليدي، بل لأن روح الشاعر ونوازعه اصبحت تتوق الى الاكتشاف والتغيير. ففي مقدمتها للطبعة الثالثة لـ (قرارة الموجة) تتحدث نازك الملائكة عن تطورها النفسي بين (1947 - 1953) أي بين تاريخ نشرها لديوانها التقليدي الاول (عاشقة الليل) وتاريخ اكمال تجربة الشعر الحر (التفعيلة) اذ نشرت بينهما نتاجاتها الاولى من الشعر الجديد في ديوان (شظايا ورماد) عام 1949 ، تتحدث عن التطور النفسي وتشير الى أنّها تنشر شعرها بعد مدّة طويلة نسبياً من الزمن على كتابته ليكون حكمها عليه اصوب⁽¹⁷⁾ ، وترى في ذلك سبباً للفروق الزمنية القائمة بين شخصيتها الفكرية وشخصيتها الجديدة بين تاريخ الكتابة وتاريخ النشر ، وتفصل هذا الحديث من خلال حوارية بين شخصيتين ، تمثل الاولى شخصيتها عند الكتابة والثانية شخصيتها عند النشر ، وتتشعر هذه الحوارية في مقدمة (قرارة الموجة) لتساعد الناقد على فهم نظرتها الفلسفية وتطورها الذهني بين التاريخين. واذا ما علمنا انّ (قرارة الموجة) قد نشرت في العام 1957 فإن الروح الفلسفي المهيمن على الشاعرة أبان كتابة قصائدها ستمثله الشخصية الاولى بكل ما تحمل من رؤى وتطلعات ، فهذه الشخصية في لمحة عفوية تقول ((وما القمة بعد ؟ إنّها بداية الإنحدار. أمّا القرارة فليست إلّا الاستجمام الذي ينطوي على بذرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التالية))⁽¹⁸⁾ ولاشك أنّ الترميز هنا يكاد يكون صريحاً ، فالإنحدار هو ما وصلت اليه الرومانسية العربية ، أمّا القرارة فهي الاستجمام الذي ينطوي على البذرة الجديدة وارتقاء القمة التالية. وهذا يفضي الى أنّ النية كانت معقودة سلفاً على التغيير ، نية يدفع إليها روح متحفز وانبثاق حار وتطلع الى عالم جديد. واللافت هنا ان الشخصية الثانية وهي الشخصية الابعد رؤية والاكثر نضجاً بفعل تقادم الزمن ، ترتد إلى حال النكوص الذي اشرنا اليه سابقاً ، بحذفها - عن قناعة - نصف قصائد (قرارة الموجة) إذ لم تعد تروقها⁽¹⁹⁾. فلماذا الحذف ؟ أليس لأن التجربة اختمرت وروح الشباب المتحفز الى التغيير قد قرّر أخيراً. الثابت هنا أنّ الشخصية الثانية هي من كتبت هذه الحوارية بفعل تسلسلها الزمني ، ومن ثمّ فقد اسقطت رؤيتها شعورياً على الاولى ، ولذا نجد الاولى تفصح عن عزم راسخ على التغيير لكنها لا تفصح عن دوافعه ، وهي في حقيقتها لا تعدو سباق الريادة ، أو فلنقل بشيء من الصراحة سباق الشهرة. فالتطلع هنا تطلع شهرة لا ضرورة فنية اوجبه ، ويفسر ذلك حذف التجارب الاولى من الدواوين اللاحقة ، وبقي نازك نفسها بانحسار الموجة ، والعودة الى الجذور.

ومن اللافت انّ نجد في مقدمات نازك النظرية والنقدية على كتبها في الاتجاهات المتعددة ، أنّها تعيب في مقدمة (الصومعة والشرفة الحمراء) على أنور المعداوي أنّه مثل محمد مندور في تعامله مع منجز علي محمود طه ، فقد ((وضع النظرية أولاً ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطاً شديداً بحيث يلبس النظرية الضيقة))⁽²⁰⁾ ولاريب أنّها أدركت هذا التعسف متأخرة ، اذ صدرت دراستها هذه منتصف الستينات ؛ لأنّها هي نفسها في نهاية الأربعينيات كانت قد تعسّفت في سحب النموذج على النظرية الناشئة ، وهو الأمر الذي يمكن تفسيره اليوم بتسارع وتيرة التنظير حينئذ طلباً للريادة وتحقيقاً للسبق، الذي بات غاية تتصلّت عن الوسيلة. فإن قراءة جديدة وفاحصة لـ (الكوليرا) سوف تكشف عن عينة متأخرة وساذجة ، تخلفت كثيراً عن القواعد التي أسست لها ، واذا

كانت النظرية التي تضمّنتها مقدمة (شظايا ورماد) واعية ومحددة بخصوص قواعد الشكل الحر ، فإن نموذجها التاريخي الاول - الكوليرا - كان متأخراً شكلاً إذ ظل يبرز تحت نير الشطرين ، ومضموناً اذ الكوليرا التي اصاب مصر ليست موضوعاً عصياً على الشكل التقليدي.

ومما نجده مرتبطاً أيضاً بمقدمات نازك الملائكة على كتبها أنّها ذهبت فيها الى اكثر من توجّه ، ففي دواوينها الشعرية الجدلية (شظايا ورماد) و(يغيّر الوانه البحر) و(شجرة القمر) و(قرارة الموجة) عمدت الى التقديم لها بنفسها ، أمّا كتب النقد والدراسات الاخرى فالتوجه فيها هو أن تترك الكتاب كما هو لقارئه يقرأ فيه ما يشاء ، الأمر الذي وجدناه في كتابها (سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى) اذ تقول في استهلاله ((وليست بي رغبة في أن اكتب للكتاب مقدمة وإنما أحب أن اتركه يشق طريقه الى ذهن القارئ دونما مساعدة مني))⁽²¹⁾ ، او أنّها تذهب الى إيكال مهمة التقديم لكتبها الى افراد من عائلتها ليتولوا هذا الأمر. وهو ما لاحظناه في ايكال مهمة التقديم الى شقيقتها الصغرى (احسان) التي قدّمت لديوان (عاشقة الليل) بالرغم من كونها لازالت طالبة في الثانوية في العام 1947 عام صدور الديوان. وإيكال مهمة التقديم لكتابها الاله (قضايا الشعر المعاصر) الى زوجها عبد الهادي محبوبة ، وهو الذي كتب في المقدمة أمراً ، نجده يتعارض مع واقع كتابات نازك الشعرية والنقدية. يقول محبوبة متحدثاً عن أمر ايكال كتابة المقدمات الى فرد من الاسرة ((أمّا سبب اتخاذها هذا المسلك فهي أنّها كما قالت لا تؤمن بجدوى المقدمات الادبية ، لأنّ الكتاب ، اي كتاب ، ينبغي ان يعتمد على قيمته الموضوعية...))⁽²²⁾. ولا نحسب هنا أنّ ما نقله عنها السيد محبوبة دقيقاً على وجه القطع، بدليل مقدماتها النقدية على مجاميعها الشعرية وعلى كتبها ودراساتها الاخرى مثل (التجزئية في المجتمع العربي) و(الصومعة والشرفة الحمراء). والأمر ببساطة هو أنّ نازك كانت تعتمد الى التقديم بنفسها في المجاميع الشعرية والكتب الجدلية ، التي تتطوي على فكر مخالف يحتاج الى رؤية للدفاع عنه ، خاصة في مرحلة التحول الواسعة نهاية الاربعينيات التي اضطرت فيها رؤى نازك وابناء جيلها، وكانت مدرسة (الشعر الحر) تصارع لتجد مكاناً في الساحة الأدبية ازاء التعنّت والرفض اللذين جوبهت بهما. وأمّا الكتب التي تركتها نازك للقارئ يحكم رأيه فيها بلا مقدمة فهي الكتب التي لم تجد فيها غضاضة أنّ تكون عرضة للبحث والرد والمناقشة وهو ما بدا واضحاً في (سايكولوجية الشعر). وأمّا مسألة ايكال كتابة المقدمة الى شخص آخر من افراد الأسرة ، فهو عائد برأينا الى بحث نازك عن الدعم وتحشيد التأييد عند المنعطفات التي تراها مهمة ؛ لأن شخصاً من العائلة سيكون - بالتأكيد - معباً عاطفياً ازاء البناء على الجديد ، والتهوين على المثالب ، وهو أمر يحتاجه شاعر في مثل وضع نازك، أنثى تبرز الفحول في ميدانهم ، وتكسر عمود الفحولة القائم منذ أربعة عشر قرناً ويزيد⁽²³⁾. ومن هنا وجدنا شقيقتها الصغرى (احسان) تقدم لـ (عاشقة الليل) وزوجها (عبد الهادي محبوبة) يقدّم لـ (قضايا الشعر) المعاصر. فالكتابان - ولاشك في ذلك - مفصليان ، فـ (عاشقة الليل) هو ديوانها الاول الذي تنشره ويخرج الى الجمهور ، في العام 1947 اذ لم تزل شابة في الرابعة والعشرين ، وهو حلقة من الحلقات الاخيرة للرومانسية العربية ، ونفحة انثوية من آثار (ابوللو) في العراق ، فلا بد له من صوت أنثوي آخر يكون فيه حكماً وممهداً فكانت (احسان) ، وأمّا (قضايا الشعر المعاصر) فهو الطلقة التي اخرجت النظرية من عقالها ، وقدمت نازك الى

الجمهور ناقدًا ينظر للمدرسة الجديدة فضلاً عن كونه شاعراً مؤسساً لها، والناقد العربي آنذاك قد يقبل وضع الأنثى الشاعرة في سوق الشعراء الفحول لكنه لن يقبل منها ناقدة تبرزه في ميدانه الأثير⁽²⁴⁾. وهنا كان لابد من استاذ مهادن وليّين ومعباً بالعاطفة المشار إليها ، ليكون حكماً وممهداً للكتاب ، قبل تلقّيه من الآخرين ، فكان السيد محبوبية.

وبصرف النظر عن هوية المتصدّي للمقدمة ، فإن ما يهمننا فيها هو مقدار ما ترصده من علاقة قائمة بين النصّ (معنى ودلالات) وبين شكله الذي أختير له ، وسُكِبَ فيه ، وهل إنّ عملية الرصد هي تسويغ نقدي أم تأسيس لنظرية ؟ لقد دارت مقدمات نازك الملائكة لمجاميعها الشعرية عادةً ، حول قضية مركزية هي التنظير لشكل جديد مفارق للشكل العمودي ، الذي بدأ يترنح تحت ضربات الرواد. ففي مقدمة (شظايا ورماد) التي هي فاتحة العهد الجديد. يبدو الميل الى التسويغ واخذ موقف الدفاع اكثر منه ميلاً الى التأسيس النظري الذي أُعدّ له بخطة متكاملة ، وها هنا تتحوّل النصّ (العيّنة الأولى) الى نصّ ذرائعي - لو جازت لنا تسميته كذلك - لأنّه نصّ أُريد له ان يطابق المواصفات المفترضة للشكل الجديد ، وهو الأمر الذي دمع أغلب نقاد هذه المرحلة الى تسمية (الكوليرا) ومثلها (هل كان حباً) للسياب ، بالنماذج غير المكتملة او غير المستوفية لشروطها ، وتسمية نماذج لاحقة تمت كتابتها بعد عامين من نشر (الكوليرا) و(هل كان حباً) مثل (في المغرب العربي) للسياب و(الخيوط المشدود الى شجرة السرو) و(الافعوان) لنازك الملائكة بأنها النماذج الحيّة المعبرة عن النظرية ، خاصّة ان هذين العامين قد شهدا عملية تحوّل النظرية من شكلها التسويغي الى شكلها العملي المكتمل. ما نريد قوله هنا إنّ النصّ (الكوليرا) كان ذرائعياً بمعنى نصّاً تقليدياً ، انتقل من حقبة الالتقاء الى حقبة الكتابة ، بتوزيعه على الورق وفق ما يلائم توقّعات الانفاس ، ليكون مطابقاً لمقاييس التسويغ له ، وهنا تبرز بوضوح مبررات مقولة الغدامي بتتصّل نازك الملائكة من انطلاقات الشعر الحر في (الشظايا) عند تصنيفها (قضايا الشعر المعاصر)⁽²⁵⁾.

والحق أنّه لا يمكن انْ فصل فيما ذهبنا اليه بين توجه نازك المشار اليه آنفاً وبين حقبة التجريب التي سادت منتصف القرن الماضي والعقود اللاحقة. ولعلّ التنظير التسويغي ينسجم اكثر مع حقيقة التجريب الذي اصبح هاجس الشعراء آنذاك. لأنّ ((هذه الفترة التي استمرت في ساحة الشعر العربي انما كانت فترة طويلة من فترات (التجريب) كان الشاعر يبحث عن البناء والنموذج الذي ينهي به هذه العلاقة المتوترة بين المضمون المتجدد مع حركة العصر المضطرب المسرع من حوله، وبين هذا الشكل التقليدي في قاموسه واوزانه وقوافيه))⁽²⁶⁾ ومما يبدو من تتبع تاريخ هذه المرحلة في العراق، فإن هذه الفترة استمرت ما يقارب خمس سنوات اي من العام 1947 حتى العام 1952 تخللتها فترات هدوء وصمت ومراجعة ، وأججت روح المنافسة والصراع على الريادة ، وهما بلاشك محرك العملية النقدية إزاء الشكل الجديد والدافع اليه ، وإذا كانت هذه العملية موجهة في كثير من الاحيان بنزعات فكرية وسياسية تمثل انتماء هذا الشاعر او ذاك ، فإنها من الجانب الاخر بدأت تتصاعد وتتضج مع الزمن حتى تحولت خلال هذه المدّة من مجرد تنظير تسويغي الى اطروحة واضحة السمات والمعالم.

ومن هنا اخذت نازك الملائكة نفساً طويلاً لتجاوز حالة التسويغ الى التنظير التطبيقي القادر على رفد القاعدة بالنموذج المطابق. تقول نازك في مقال لها عام 1962 ((واكاد أعتقد أنّ أغلب القراء - وبينهم أدباء وحتى شعراء أحياناً - مازالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحر ، فهل هو شعر بلا وزن ؟ أم أنّه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربي ، وأنّما يحسُّ بهذه الحيرة على الخصوص، أولئك الذين لا يملكون أسماً مرهفة تميز أوزان الشعر تمييزاً دقيقاً ، وهؤلاء قد ألقوا قبل أن يروا الاوزان مرصوصة على شطرين متساويين ، بحيث يكون تبين موسيقاها اسهل ، ولذلك تاهوا وتعبوا حين اصبحت الاشطر غير متساوية في اطوالها وعاد الارتكاز الى التفعيلة بحيث يحتاج الامر الى شاعر لكي يبين الايقاع والموسيقى))⁽²⁷⁾ ، كان ذلك بعد ثلاثة عشر عاماً على صدور (شظايا ورماد) ومقدمته ونموذجه الاول ، هذه المدّة التي صدرت فيها مجموعة (قرارة الموجة) واتّسعت فيها حدود التنظير للشعر الحر. ومن هنا ندرك أنّه بالرغم من دخول الشعر العربي الحديث حقبة جديدة هي حقبة الستينات ، وهي حقبة جدلية اخرى ، الاّ أنّه لازالت روح المقاومة والرفض للنموذج الحر (بحسب تسمية نازك) مستمرة من قبل قوى التيار (الرجعي) الأدبي ، ومن قبل قوى أخرى جديدة متمثلة بقوى التيار الليبرالي الذي مثّله مجلة (شعر) ونظرته الى الشعر الحر باعتباره (ردّة) او دعوة سلفية جديدة⁽²⁸⁾. كان الشعر العربي آنذاك قد دخل معتركاً جديداً ، قائماً على الصراع بين النزعة التقليدية ، التي قبلت على مضض التحول المحدود في الشكل الشعري بالتلاعب في تفعيلاته - وبين النزعة الى شعر منفلت من القيود ، مثّله مجلة (شعر) ، بمجموعة متفقيها الليبراليين (ادونيس ، اسي الحاج ، يوسف الخال ، أبي شقرا). أولئك الذين ينطلقون - معظمهم - من ثقافتهم الاجنبية المنقطعة عن التراث ويدعون الى أن يبدأ الشعر بالشاعر وينتهي به ، وفي هذا التوقيت بالذات صدر لنازك كتابها الجدلي الآخر (قضايا الشعر المعاصر) لتختلف فيه وحوله الآراء بصفته سابقاً في الحقل الذي بدأ يتفاعل للتوّ في الساحة الادبية وهو حقل الشاعر - الناقد.

بين المنهج النصّي والمنهج النفسي

ولأننا افتتحنا بالحديث عن الريادة في النقد والتنظير للشعر ، فإنّه لا بدّ من النظر في طبيعة المنهج الذي اتخذته نازك لنفسها سواء في التسويغ للشعر أو التنظير العلمي المعني بكشف طبيعته. وهل كانت المنهجية حاضرة في عملها النقدي في العقد الأول بدءاً من تاريخ صدور (شظايا ورماد) ؟ وهل تم تكريس منهج او مناهج محددة للحقبة التالية التي شملت (قضايا الشعر المعاصر) و(الصومعة والشرقة الحمراء) و(سيكولوجية الشعر وقضايا أخرى) ومقالات نقدية كثيرة في (الأديب) اللبنانية وغيرها؟ لقد تخصّصت نازك بالأدب العربي في دار المعلمين العالية ، وتخرجت منها عام 1944 اي وهي في الحادية والعشرين بحصولها على (اللسانس) بامتياز ، وتزودت بثقافة اجنبية معتد بها ، كدراستها للغة اللاتينية كلغة ثانية في دار المعلمين ، وتعلمها الفرنسية ذاتياً ، وترجمتها عن الشعر الانكليزي (شكسبير ، بايرون ، شلي)⁽²⁹⁾، ناهيك عن انتظامها في معهد الفنون الجميلة لدراسة العزف على العود، واهتمامات بالرسم والتصوير⁽³⁰⁾ ، كل ذلك يفصح عن عقل منظم ، وقصدية في العمل على الاشياء لاتقانها ، ورغبة في الاحاطة بفنون موازية (الاداب الاجنبية ، الموسيقى ، الرسم) لفهم طبيعة الشعر وماهيته وكيفية مقارنته ، ومثل هذا العقل المنظم لا بدّ له من اتخاذ المنهج لدراسة

الظاهرة الأدبية ، والظواهر الأخرى الموازية لها - كانت لنازك الملائكة دراسات عن المجتمع العربي والتجزئية فيه - ولما كانت المناهج النصّية لم تتضح في البيئة العربية أبان العقود الثلاثة التي توسّطت القرن الماضي ، فانه كانت المناهج السياقية ، وعلى وجه خاص (التاريخي والنفسي والاجتماعي) قد نشطت في أعمال طه حسين وأحمد أمين ومصطفى سوييف والعقاد وآخرون ، وكانت آثارها في العراق حاضرة ، عن طريق الصحافة والكتب المطبوعة ، وتمثّل تجارب النقاد والشعراء من حقبة (المهجر والديوان وأبوللو) وليس آخرها كتاب (الغريال) لميخائيل نعمة و (الديوان) للعقاد والمازني.

إنّ مما لاشك فيه أن نازك الملائكة كانت تتحنى منحى نفسياً في مقارنة أعمالها الشعرية ، وأعمال الشعراء الآخرين الذين تصدّت لدراسة شعرهم ، وقد تأتّى هذا الميل من نزعة نفسية خاصّة مرتبطة بظروف نشأة نازك الملائكة وتربيتها والبيئة التي عاشت فيها ، من جهة ، وطبيعة التحولات الاجتماعية والنفسية التي مرّت بها بحكم وضعها المهني وكثرة اسفارها ودورها الريادي المتقدم من جهة أخرى. وفي هذا الشأن ينقل عنها محمد غازي الأخرس قولها ((كنت في مذكراتي أغوص عميقاً في تحليل نفسي وقد اكتشفت أنني لا أعبر عن ذهني وعواطفني كما يفعل أيّ انسان حولي))⁽³¹⁾. كان هذا الشعور لديها اثناء دراستها في الولايات المتحدة نهاية الخمسينيات، اي في الحقبة نفسها التي صدرت فيها (قرارة موجة) وتفاعلت فيها بشدّة عملية التنظير للشعر الحر الذي سوّغت له مبررات وجوده. إنّ نازك الملائكة بحديثها عن النفور من النموذج⁽³²⁾ كمسوخ نفسي لظهور الشكل الجديد ، إنّما تؤسس لهذا الاتجاه - اي المنهج النفسي - في قراءة التجربة الجديدة التي روّجت لها. وهي تتطلق في ذلك من التجربة النفسية والعاطفية للشاعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية. ومما يؤكد سيرها في هذا الاتجاه هو ما تضمّنه كتابها (قضايا الشعر المعاصر) الذي عرض له محمد النهوي في معرض مؤاخذاته على نازك الناقدة ، اذ يقول ((والغريب هو أنّ الناقدة نازك الملائكة في مواضع شتى من كتابها تبدي برمها بالرتوب والنسب المتساوية والاطوال الثابتة والمسافات المتناسقة والشكل الهندسي الخ))⁽³³⁾ ، والبرم والنفور والمشار اليهما هما مرتكزات نفسية في تفسير نازك الملائكة للقواعد الادبية وما ينتج عنها ، ومما يؤكد هذا المنحى ما ذهب اليه محمد النهوي في تفسير موقف نازك وينقله عنها ، ويمكن لنا مطالعته في (قضايا الشعر المعاصر) فهي تقول ((لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصادر الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد ان يحطّم القيود))⁽³⁴⁾. إنّ ضيق نازك الملائكة بقيود الوزن والقافية إنّما هو متأّت في حقيقته من القيد الصارم في الحياة والتقاليد والفكر الديني والاجتماعي ((وقد عمّقت هذه التقاليد في نفسها العزلة بعد ان صدمها المجتمع بتقاليده وعاداته))⁽³⁵⁾.

ويمكن لنا ان نلاحظ بسهولة مثل هذا التوجه في كتابات نازك النقدية ، ليس في ما يتعلق بشعرها هي فقط ، بل في كتاباتها ونقودها لشعر الآخرين ايضاً ، ومن ذلك ما تبنته من منهج في دراسة شعر علي محمود طه في كتابها القيم الموسوم بـ (الصومعة والشرقة الحمراء) ففي المقدمة منه ، وفي معرض الرد على أنور المعداوي الذي ذهب إلى أنّ طبيعة علي محمود طه تنتهي الى العبث والمجون والاهواء والتثقل بين بنات الهوى طلباً

للمتعة الحسية ، فإن فكرتها عنه أنه كان روحانياً في أساس سلوكه ولكنه إنحرف لدوافع تكمن في حياته وتكوينه النفسي⁽³⁶⁾ وتعتب لتفسير ذلك ((والذي يبو لي أن إرتواء الشاعر في أحضان بائعات الهوى والغواني كان هرباً نفسياً من شيء ما يكون في حياته الواقعية ... ومهما يكن من شيء فليس من طريقي في النقد والدراسة أن اصوغ حكماً على حياة علي محمود طه اعتمد فيه على شعره وحده لأنني أعلم أن الشاعر - كل شاعر - قد ينظم أحياناً قصائد لا يهدف منها إلا إلى تحطيم نفسه))⁽³⁷⁾ وإذن فهي تختلف مع المعداوي ومع محمود مندور أيضاً في تحليلها لشعر علي محمود طه من منطلق نفسي قائم على تصنيف مرحلتين في حياته - بحسب رؤيتها - الأولى هي المرحلة الروحانية والثانية هي مرحلة المجون ، ومنطلقها في هذا قراءتها للتحوّل النفسي في حياة الشاعر على العكس من افتراض المعداوي في علي محمود طه أن ما انتهى إليه أخيراً هو حقيقة حياته المطلقة من غير تحولات نفسية. وترى نازك في الاطار نفسه أننا بازاء حاجة كبيرة الى كتابة سيرة مفصلة لطفه تعتمد على استقاء المعلومات من مصادر مقربة وترتكز الى رسائله الشخصية الى اصدقائه ومقربيه وتقوم على التحليلات السيكولوجية والدراسة الاجتماعية⁽³⁸⁾. إن نظرة مراجعة لمنهج دراسة نازك الملائكة لشعر طه تكشف عن أن التحليل النفسي يحضر بقوة في خطة الناقدة لهذه الدراسة ، نقد تضمنت الدراسة مباحث اعتمدت منهجاً نفسياً في تحليل دوافع الشاعر وبواعث النظم ومركزاته ، ومن هنا نجد أنها افردت في الباب الاول مبحثاً للإحساس بمرور الزمن في بحثها عن خصائص قصائد العبث العاطفي ذلك أنها تميز إذ تمرّ فيها صفتين متعارضتين ، هما الجو المريب ولمسة البراءة والظهر ، ونرى في هذا المبحث تحليلاً نفسياً لطبيعة عاطفة الحب المثالية التي تدفع العاشق الى تجميل الحبيب خلقاً وخلقاً. أما في الفصل الأول من الباب الرابع فإنها تخصص مباحث النظرية علي محمود طه للشعر ، تسوق فيها رأيه في وظيفة الشاعر وغايته ، وترى فيها طه يسوق فكرته عن الشاعر الذي يتألم لكي ترهف بصيرته فيدرك الجمال الاعلى المائل وراء المادة في (الغيب) الذي لا يدركه إلا الشاعر مرهف الحس ، ثم تقرد مبحثاً فيه للشاعرية والحزن فتري علي محمود طه مؤمناً بأن الشاعرية في صورتها الصافية ملازمة للحزن والكآبة والشحوب كبواعث نفسية. وترى أيضاً في تحليلها لبعض شعره أنه يفصح عن أن حبّ المثل الاعلى يلقي على النفس عبئاً جسيماً ، وفي الفصل الثاني منه تبحث في الحب كعاطفة انسانية تنشأ من الروابط النفسية بالطبيعة والحرية والجمال والغريزة الجنسية. أما حين أفردت فصلاً لدراسة مطولة علي محمود طه (الله والشاعر) فقد أخرجت مبحثاً للجو النفسي فيها إذ سبرت في المطولة أغوار نفس الشاعر حيث إستسلم فيها لانفعالاته الشعرية تقوده وتوجهه حتى استطاع أن يخلق عالماً نفسياً مترابطاً. وعند نهاية المباحث النظرية في هذه الدراسة كان هناك مبحثاً لافتاً عن التفسير النفسي لتطور الشاعر⁽³⁹⁾ كشفت فيه نازك الملائكة عن قدرة على التحليل المرتبط بدراسة خط التطور الشعري عند طه من جوانب نفسية ، اثبت المنحى العلمي لا الكيفي الذي اتبعته الناقدة في هذه الدراسة.

أما كتابها الآخر (سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى) فإن عنوانه الصريح يشي بتوجه الناقدة فيه ، إذ جعلته في البحث والكشف عن الجوانب النفسية المرتبطة بلغة الشاعر واختياره لأوزانه وقوافيه ، وكذلك في الدقة الشعرية التي تتحكم بطول النصّ أو قصره، وامتداد البيت فيما عُرف بالتدوير أو انقباضه الى ما هو سائد من

نظام الشطرين ، أنّ اشتعال نازك الملائكة في هذا الاتجاه ليس اشتغال الباحث النفسي المتخصص ، لكن اشتغال الناقد الأدبي الذي يرى في التكوين النفسي للشاعر والمتلقي دوراً فاعلاً في تفسير الظاهرة الأدبية ، وهو أمر ليس بجديد ولا مستغرب ، ذلك أنّ النقاد المتقدمين قد خاضوا في اختلاف شعر الشاعر المرتبط بعامل الزمن وتبدل الحال، وهو الأمر الذي ذهب إليه ابن قتيبة وعدّه المتأخرون إرهاصة التفسير النفسي للأدب⁽⁴⁰⁾. ومثله كذلك ذهابه إلى بحث بواعث الشعر بحسب العواطف الانسانية. أمّا في العصر الحديث فقد ذهب بعض النقاد كذلك الى بحث الاسس النفسية للإبداع الفني كما فعل مصطفى سويف ، أو الدراسة النفسية للأدب كما هو عند شاكر عبد الحميد ، ومثلهما فعل آخرون. وهكذا جاءت خطة نازك الملائكة في اخراج هذا الكتاب ، الذي مثل خلاصة تجربتها النقدية ، وعدّته جزءاً مكماً لدراساتها السابقة (قضايا الشعر المعاصر)⁽⁴¹⁾ إذ تورد فيه القضايا التي لم يجري تناولها في كتابها الاول.

لقد جعلت نازك الملائكة الباب الأول في الجانب السيكولوجي من الشعر وقسمته الى فصول أربعة تبحث في العلاقة بين الشاعر واللغة ثم تكوين القافية في الشعر العربي الحديث ومن بعده سايكولوجية القافية ، وسايكولوجية القصيدة المدوّرة. أنّ فكرة نازك الملائكة المركزية هنا تدور حول وجود رابط خفي بين الشاعر ونصّه وعلى وجه التحديد لغته ، إذ يختص بوجود هذا الرابط دون النثر ، ((وسرّ هذا الاختصاص لدى الشاعر أنّه أكثر انقياداً واستسلاماً الى اللاوعي اللغوي بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون وروح محتشد زاحم حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات في الأعماق الباطنة للغة يقوم الشاعر بإحداها في كل قصيدة يبدعها حتى تصوير القصيدة كياناً له تاريخ وهيكل وأربعة أبعاد))⁽⁴²⁾. وهي ترى كذلك أنّ من أسباب وثاقه هذا الرابط بين الشاعر ولغته ((أنّ تعبيره موزون مقفى ذلك أنّ الوزن يستثير في الذهن تأريخاً سحيقاً مطموراً للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة))⁽⁴³⁾. وتكاد الناقدة هنا تقترب من تفسير الإلهام الشعري ، هذه القضية التي طالما شغلت القدماء والمحدثين ، بارجاعها إنبثاق اللفظ قبل الابداع الشعري إلى الرابط النفسي الخفي بين الشاعر واللغة. وهي تتحدث في هذا الاطار عن ما أورده علماء النفس عن (العقل الباطن) الذي أرادوا به قدرة العقل الخفية، غير المفسّرة على استدعاء ما لا يدركه الفعل في طفرات مفاجئة تكشف المضمّر والمقموع والخفي⁽⁴⁴⁾ ، ولاشك أنّها قراءة واعية لمخرجات نظرية التحليل النفسي الذي ذهب فيه (فرويد) الى صدور العقل الانساني عن معركة محتدمة بين اقطاب ثلاثة تشكّل إطار الشخصية هي (الأنا والهو والأنا العليا)⁽⁴⁵⁾.

أمّا في سايكولوجية القافية (الموحدة والمنوعة) فإنّها ترد ما ذهب اليه الشعراء المعاصرون من أنّها قيد يمنع ويعرقل الابداع الشعري ويحول دون تدفق المعاني ، فهي ترى أنّه في القصيدة (الحرّة) مثلاً يأتي الشطر الأول حرّ الجناح غير مقيد بشيء، لكنه مع الاستمرار بالنظم يبدأ الإحساس بعسر حضور القافية الذي يحول بين الشاعر وبين الانطلاق في القصيدة ، وهنا يبدو أنّ معنىً جميلاً يتلاشى لأنّ الشاعر لا يجد في الذهن قافية ملائمة تماثله ، ولكن لو حرص الشاعر على المضي في النظم دون أن يحول هذا الإحساس بينه وبين مسعاه ، فلسوف يحدث ما يثير العجب ، إنّ سطرًا شعرياً تاماً سيهبط على الذهن بقافيته المنتظرة ، المتوخاة ، وتشير

نازك هنا إلى ملاحظة شيئين مثيرين : ((1. أن الشطر الوافد الغامض المنشأ أجمل من أي شيء قلناه في القصيدة حتى الآن.

2. ان القافية التي انتهى بها هذا الشطر ليست مما قيدناه في الورقة - مع طول التفكير - وإنما طلعت من أعماق اللاوعي و إعطتنا أجمل شطر في القصيدة⁽⁴⁶⁾. والأمر المهم هنا هو ذهاب نازك الى التعليل النفسي لمثل حالة العسرة ثم الانطلاق في رسم وتحديد القوافي فهي تقول ((وبدل هذا على أن القوى الباطنة في النفس الانسانية تتفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن ولذلك نجد أجمل الشعر العربي قد نظم في ظل القيود التي أضفتها القافية الموحدة على الشعر. وهذا هو عين السبب الذي يجعل الانسان البدائي اقوى قدرة على حماية نفسه من الاخطار منا نحن الذين نعيش في ظل السهولة التي تقدمها الحضارة إلينا))⁽⁴⁷⁾ ، ليس هذا فحسب بل إنها تعلل انصراف الشاعر الحديث عن القافية بالاصرار على مشاكسة السلف ، ومخالفة القدماء ، فيما شكّل سمة هذا الشعر وهويته ، وذلك ليكون له هوية مستقلة ، وعالم شعري متميز ومتفرد ، فالظاهرة هنا كما ترى الملائكة قد تحضر بمجرد الرغبة في الاتيان بالجديد ، لا على انها ضرورة فنية موجبة ، وترى ان الشاعر يسلك بهذا المسلك طريق الطفل الذي يقاوم ما تريده أمه لمجرد اثبات الذات ، مع ان طاعتها فيها كل السعادة والمصلحة⁽⁴⁸⁾.

وتذهب نازك الملائكة المذهب ذاته في تعليل التدوير في القصيدة الحرة ، إذ ان هذه القصيدة منذ العام 1953 باتت تنطوي على الحاح محجوج على ان تكون مدورة ، ويشاع فيها التدوير حتى باتت الوقفات معدومة والتنفيس صعباً ، وتعلق هنا انها اضطرت الى نظم مقطع شعري مصطنع جعلت كل تعديلاته مدورة لتثبت لشاعر الحقبة الخمسينية ان هذا الانهماك لا يناسب الشعر الحر وقد جاء في المقطع.

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الاحراش أحلاما
طريّات ورشّ العطر خدّ الليل والدنيا تلغى كل ما
فيها بأستار الظلام المدلهمّ البارد القبرى وانتاب
المدى خوف من المجهول ، يا قلبي يتفظ واترك
الأوهام تجني كل باقات الأمانى أمسك الجذلان⁽⁴⁹⁾

ويمتد هذا المقطع الذي اكتفينا بإيراد جزء منه ، لنقف منه على تعليلها لسايكولوجية ظاهرة التدوير وشيوعها في تلك الحقبة ، فنلمح في بيان تفسيرها له كيف يكون السطر الشعري في القصيدة المدورة سطرًا ممتدًا واحدًا على مدار المقطع أو القصيدة لا أسطر متعددة ، إذ يتلاشى معنى السطر أو الشطر الذي قام عليه الشعر (الحر) فيغدو مقطعاً طويلاً واحداً بلا وقفات ، ثم تمثل نازك الملائكة بمقطع مماثل للشاعر حسب الشيخ جعفر طال فيه المقطع وامتد على مساحة واسعة ، ثم تعلّق معللة الأمر من منظور نفسي ((وماذا نجد في هذه القصيدة ؟ ان موقف الشاعر الحديث من التدوير قد تغير تغيراً كاملاً. ففي بداية حركة الشعر الحر كان الشاعر يقع في التدوير لانه أحياناً يحتاج اليه في بناء قصيدته ، أو ذلك ما يتوهم ، وكان الشاعر إذ ذاك

يصاب بكل ما يصاب به من (يقع) في احساس بانّ الوقوع مفروضٌ عليه ، وأنّ الافضل الاّ يقع فيه والاّ تعب واتعب القارئ ، أمّا الآن في أواخر القرن الرابع عشر الهجري (السبعينيات الميلادية) فإن الشاعر أصبح (يقع نفسه) في هذا التدوير والفرق واسع بين من يقع ومن يوقع نفسه⁽⁵⁰⁾ والتعليق يطول ولا يمكن نقله كاملاً ، لكننا نفهم منه ان نزوع الشاعر الى تعمّد الوقوع في التدوير وقصده اليه ، يرتب عليه نتائج ما يتعمد فعل الشيء ويصرّ عليه، وتعارض نصّ الشيخ جعفر بنص آخر لنزار قباني يماثله في الطول لكن عمد فيه قباني الى قطع التدوير لأنّه اراد ان يتحاشى تكرار مفردة ما أكثر مما كرّرها. وتخلص من ذلك إلى واجب الناقد في انّ يبحث في الاعماق النفسية الخفية للشاعر عما يدفعه إلى التدوير. وهي خلال هذا تشير الى نتائج متعددة تفسّر تعمّد الشاعر الوقوع - بنفسه - في التدوير ثم ينتهي الى نتيجة راسخة هي انّ شعور الشاعر بالاستلاب ، وعجز الارادة ، يدفعه كعربي تحكمه أنظمة متأمرة ، الى الخوف وعدم القدرة على التغيير ، فيستغرق في النص ، ولو شعر أنّه قادر على المجابهة لتضاعل عنده الميل الى البدء بهمة الوصل⁽⁵¹⁾. وإذا كان التفسير هنا يبدو ظرفياً ومرتبلاً و(متعسفاً) في ربط السبب بنتيجته ، فإنّ ما يهمنا منه هو نزوع الناقدة الى تعليل الظاهرة بالرجوع الى مصادرها النفسية والسياسية.

ولم يقتصر الامر على نظر نازك في شعرها هي كي تقرؤه من الجانب النفسي ، ولا على نظرها في شعر زملائها من جيل الرواد والستينيين ، بل نجده قد ورد في التعليق النقدي الممنهج على نقود الآخرين لشعرها ، وهو الامر الذي كانت بحسب قولها تتوقف عنده كثيراً ، فهي تقول ((لم يحدث عبر ثلاثين عاماً من حياتي الادبية ان اشتبكت مع باحث أو دارس في حوار مطبوع ، فانا اقرأ ما يكتبون عني واستمتع به - أو اضيق - فلا أكتب ردوداً ولا تعليقات بحيث أصبحت هذه الظاهرة معروفة عني في مختلف الاوساط الادبية⁽⁵²⁾). لكن يبدو انّ مقالاً نقدياً كتبه الناقد عبد الجبار داود البصري ، كان من الاهمية بنظرها بحيث جعلها تخرج عن القاعدة ، فلقد كتب البصري مقالاً في مجلة الرابطة في ايلول 1975 درس فيه مجموعة قصائد تناولت الطفل ، وكان بضمها قصيدة لها هي (اغنية لطفلي) التي نظمها في العام 1964 ، وتعلل نازك خروجها عن قاعدة الصمت ازاء النقود التي تطل شعرها بالرغبة والشوق في خوض تجربة جديدة ، والاّ فهي ملتزمة بطريقتها في الصمت ومقتنعة بحق الشاعر في ان يرى ما يرى في النصوص محل الدراسة. ويبدو انّ البصري كان قاسياً في حكمه الذي رماها به بالتكلف والتناقض ، وكتابة المقاطع بشكل هندسي مشحون بقضايا وسطية معترضة. والمهم هنا الرد نقدياً على مقال البصري وبشكل تبدو فيه ملامح المنهج النفسي جليّة بلا مواربة ، فهي تقول في معرض الرد على ذهاب البصري الى اتكائها على الانشودة من الفلكلور الشعبي عند نظم القصيدة ((... أنا أتساءل - من زاوية نظر نقدية - هل كانت هذه الانشودة الشعبية وراء وعي الشاعرة وهي تغني لطفلها عام 1964 ؟ هل بزغت من مخزن ذاكرتها من وراء اللاوعي ووجهتها على صورة ما الى اختيار اسلوب السلسلة لقصيدة تغنيها لطفلها ، انّ هذا في نظر النقاد النفسيين جائز تماماً ، وقد شخّصوها لدى كبار الشعراء والروائيين مثل الروائي الايرلندي (جيمس جويس) الذي برزت في كتاباته أناشيد الطفولة وذكراياتها وروائعها والوانها بروزاً واضحاً ... وكل هذا من عمل ما يسمى باللاوعي لأنّ الطفولة نفسها وجود زمني لا يعي ذاته ويعيش الاشياء مرّة واحدة ،

في حين أنّ الكبير الناجح قد يعيش الحدث الواحد عشر مرات باستحضاره في الذاكرة أو التغني به أو كتابته (على الورق))⁽⁵³⁾. وإذا كنّا قد اقتبسنا جزءاً كبيراً من تعليقها فلأنّ فكرته ومنحاه النفسي لا يكتملان إلاّ بهذا الاقتباس ، وإلاّ فإنّ التعليق نفسه قد طال حتى استغرق مساحة الرد بأكملها.

وعندما كتبت نازك الملائكة عن (التكرار) كظاهرة بارزة في الشعر العربي قديماً وحديثاً ، وفصلت في أنواعه ومسوغاته ، وتوجه الشعراء إليه كظاهرة فنية وموضوعية ، فإنها نحت في تفسيره أيضاً منحى نفسياً ، ففي مقالٍ وافٍ لها عن التكرار عرضت عينات منه لشعراء قدامى ومعاصرين ، ووازنت بين نزوع كل منهم إليه ، ثم ذكرت مقطعاً لأبي القاسم الشابي تقول أنّه كرّره أكثر من مرّة ، وعلّقت عليه قائلة :

((أسكني يا رياح واسكني يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطلّ الصباح من وراء القرون (*)

ومع أنّ هذا التكرار لم يضرّ بالقصيدة ، إلاّ أنّه لم يفدها كثيراً ، وربّما كان أجمل لو حذفه الشاعر ، فالقصيدة من دونه لا تخسر شيئاً ، ويلاحظ أنّ هذا التكرار المقطعي يحتاج الى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد الى مقطع كامل وأضمن السبل الى نجاحه انّ يعتمد الشاعر الى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر ، والتفسير السيכולوجي لجمال هذا التغيير ؛ أنّ القارئ وقد مرّ به المقطع ، يتذكره حين يعود اليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة ، وينتظر غير واعٍ ان يجده كما مرّ به تماماً... ولذلك يحسّ برعشة من السُّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف وأنّ الشاعر يقَدِّم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً ((⁽⁵⁴⁾ الى آخر التعليق. ويبدو هذا التعليق في اقتراح التعديل على التكرار لافتاً جداً ، خاصّة أنّه يلمس جانباً في النفس الانسانية يرتبط بنفورها من رتابة الاعداد والالاحاح على لفظٍ ومعنىٍ بذاتهما في ضربات متسارعة ، والظاهر منه أنّ نازك الملائكة كانت لها قراءات مستقيضة ومركزة في علم النفس على نحو ما مرّ بنا من إستيعابها لنظرية التحليل النفسي (الفرويدي) ، واتخاذها سبيلاً في تفسير استثارة التعبير الموزون للذهن ، واستدعائه تأريخاً سحيقاً مطموراً للغة.

ولعل من المفيد في إطار بحث المنهج السياقي في أعمال نازك الملائكة النقدية انّ نعرض الى ملامح من الدراسة الاجتماعية في تلك الاعمال ولو على وجه الاشارة ، فالمعروف أنّ للناقدة دراسات في المجتمع واجتماعية الشعر ، منها (التجزئية في المجتمع العربي) و(الشعر والمجتمع) و(الشعر الحر والجمهور) وقريب منها (الشعر والموت). وإذا ما أعرضنا عن التجزئية في المجتمع العربي باعتباره كتاب يبحث في ظاهرة اجتماعية بحتة (حيث نجد الفرد اجمالاً يفصل ما لا يفصل فيقع نتيجة ذلك في تناقضات واضحة ومشكلات ما كان ليصاب بها لولا هذه التجزئة في ما لا ينبغي انّ يجزأ))⁽⁵⁵⁾ ويخوض في قضايا الأخلاق والمرأة وفلسطين والأدب بشكله العام ، فإنّ لنازك بحثاً في الشعر والمجتمع تردّ فيه الدعوة لاجتماعية الشعر ؛ لأنّ الشعر بطبيعته ينطلق من الفرد المنتمي لمنظومة اجتماعية غير منفصل عنها بلغته وميوله واهتماماته، ولأنّ الدعوة

تخوض في كل شيء إلا الشعر نفسه حيث تغفل عنه لغة وهياكل والفاظ ومعاني وغيرها ، وهي في هذا الجانب تقول ((فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحداً من افراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام. ومثل هذا الفرد لا بد ان يمثل المجتمع أراد أم لم يرد وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة طبيعية))⁽⁵⁶⁾ في شعر الشاعر. وهو ليس بحاجة الى أن يجعل منها وظيفة أو رسالة ، بصفتها تدخل في صميم نتاجاته وابداعه الشعري. وهي حين ترد هذه الدعوة فهي تردّها من جانب اجتماعي أيضاً ، وكأنها ترى أن اجتماعية الأدب تحمل في نفسها بذور موتها ، فاذا كان المقصود منها أن ينذر الشاعر نفسه لقضايا المجتمع معبراً عن رفضه لـ (المشاعر الذاتية) و(الانعزالية) و(الهرب من الواقع) فانه ليس هناك ما هو ((أشدّ تناقضاً من هذا ، فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو الى الواقعية ، ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عجبياً واسلمت نفسها الى إعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة))⁽⁵⁷⁾.

وأما بحثها الموسوم (الشعر الحر والجمهور) فهي تعالج فيه موقف الجمهور العربي من الشعر الحر كأكبر هزة المّت بالشعر العربي عرفها تاريخ الآداب العربية ((ذلك أن الجمهور العربي الذي - رفض - هذا الشعر الحر لا يعدو ان يكون أحد اثنين، إما أنه متأخر في ثقافته ووعيه الشعري وذوقه عن شعرائه الشباب بحيث لا يستطيع أن يصل الى فهم حركة جديدة ... وأما أنه محق في رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ما))⁽⁵⁸⁾ وتحاول الناقدة هنا أن تحدد الأسباب الكامنة وراء حالة الرفض بإرجاعها الى ثلاثة عوامل متّصلة بطبيعة الشعر الحر واختلافها عن طبيعة الشعر التقليدي ومنها عوامل متعلقة بالظروف التي وُلد فيها الشعر الحر حيث ملابسات الاجواء الأدبية ، ومنها عوامل متعلقة بالشاعر نفسه وعلاقته بالناقد ، وثقافته ، واستيعابه لمفهوم الحرية الرائج آنذاك⁽⁵⁹⁾ ، وفيما يخص العامل الثالث فإنه يبدو - بحسب نازك الملائكة - أن الشاعر أساء فهم (الحرية) في النظم والخروج على العروض ، وذلك من منطلق تقدّمي ، لأنه رأى في الناقد المخلص الذي يريد تقويم تجربته أنه ناقد رجعي متمسك بنظام الشطرين ، ذلك أن الحرية التي يفهمها هذا الشاعر الواهم هي حرية مطلقة قائمة على التمرد وكسر القيود⁽⁶⁰⁾. وهي بلاشك نظرة من الناقدة تقع في صميم منظومة القيم، التي شاعت في المجتمع العربي بعد الحرب العالمية الثانية وتركت أثراً عميقاً في الساحة الاجتماعية.

أما المناهج النصّية بصفتها العلمية المستجيبة لشروطها ومعاييرها وتنظيراتها ، فلا يمكن القول أن كتب نازك الملائكة النقدية قد بنيت عليها. لقد امتلكت الملائكة ثقافة معتدّاً بها من الآداب الاجنبية، في وقت مبكر من حياتها ، حيث درست - كما اشرنا سابقاً - اللاتينية والفرنسية ، وترجمت عن الشعر الانكليزي لشكسبير وشلي وبايرون ، وأكملت دراستها العليا في جامعة ويسكونسن الاميركية ، التي تخصصت فيها بالأدب المقارن ، كل ذلك زاد في سعة وحجم هذه الثقافة. ولعلّه من المفيد هنا معرفة أنه في بعثتها الاولى الى الولايات المتحدة الاميركية ، للدراسة في جامعة برنستون عام 1951 والتي لم تستمر ((اتاحت لها فرصة للتعرف على ريتشارد بلاكمور وآلن وارنر وديلمور شوارتز وآلان تيت وهم من كبار النقاد في الولايات المتحدة))⁽⁶¹⁾، لكن الى أي مدى كانت هذه الثقافة دافعة لتبني المناهج النصّية أداة للنقد الأدبي ؟ مما لاشك فيه أن هذه المناهج لم تبدأ بالنضوج والاكتمال في حاضنتها الغربية حتى حلت حقبة الستينيات من القرن المنصرم ، ذلك أن عمل دي

سوسير في اللسانيات كان فاتحة العهد لانطلاق الدراسات البنيوية أولاً ثم انطلقت بعدها الدراسات الاسلوبية والسميائية ، ثم التفكيك ونظريات القراءة. ولكن في الساحة الأدبية العربية تأخر الأمر عن هذا التوقيت الى فترة متأخرة ، نعم ربما تكون ارهاصات هذه المناهج قد شغلت الثقافة العربية نظرياً في الربع الثالث من القرن الماضي ، لكن على مستوى الممارسة النقدية لا نكاد نجد عملاً نقدياً قد تبنى احد هذه المناهج في تلك الحقبة. ومن هنا فاننا لم نعثر لنازك الملائكة على عملٍ نقدي يتبنّى هذا الاتجاه فلسفياً وتطبيقاً بشكل صريح وموجه ومقصود ، واذا ما علمنا أنّ مجمل كتبها النقدية (القضايا والصومعة وسيكولوجية الشعر) تعود الى العقدين السادس والسابع فاننا سوف نخلص الى أنّ تلك الحقبة قد مرّت دون أثر مقصود ، أو عمل مخطط له ، وفق تلك المناهج ، تضمنته تلك الكتب والدراسات. لكن هل ينبغي للناقد أن يتبنّى منهجاً وضعت أصوله وقوانينه في بيئة مغايرة وتوقيت سابق ، كي يقال عنه أنّه يعمل وفق المنهج كذا أو المنهج كذا ؟ أم أنّ الممارسة النقدية للناقد المتمرس قد تحمل خصائص وشروط المنهج دون أن يقصد اليه؟ ، الواقع أنّ كثيراً من الدراسات النقدية حملت ملامح الدراسة النصّية دون أن يقصد اليها الناقد ، أو يبني مركز اشتغالاته عليها ، لكن ثقافة الناقد ، وخزينه المعرفي، وتناصاته ، وقراءاته في الآداب الأخرى قد تجري ترجمتها عبر الكتابة النقدية لاشعورياً ، فتظهر فيها آثار هذا المنهج أو ذاك وهو الأمر الذي كنّا نلمحه في تعدد المناهج السياقية ، في نقد نص أدبي معين قدّمه بعض النقاد ، ولم ير فيه الآخرون ضييراً أو تجاوزاً على اصول الممارسة النقدية في سياقاتها العملية.

وحقيقة الأمر في هذا الاتجاه أنّ اعمال نازك الملائكة النقدية قد ظهر فيها هذا الاتجاه أو ذاك من الاتجاهات النصّية بصيغتها الحاضرة في الدراسات النقدية في وقتنا الحاضر. ولعل تشكّلات المنهج البنيوي المبكر في الثقافة العربية قد تجلّت بوضوح في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ، وهو الأمر الذي رأينا أنّه يستحق أن نفرد له مساحة خاصّة في مبحث آخر ، بصفة نازك الملائكة رائدة - من بين الشعراء - في التنظير العلمي للمنهج لمدرسة الشعر الحر ، في وقت مبكر من عمر هذه المدرسة ، ذلك المبحث الذي سيختص بإذن الله بكتابها (قضايا الشعر المعاصر). ولكن بما أننا عقدنا الموازنة بين المنهجية السياقية التي اتبعتها في دراساتها عامّة وبين اللّمحات العفوية غير المخطط لها من الدراسات النصّية ، فإنّه يجدر بنا الإشارة الى ملامح تلك الدراسات النصّية وطبيعتها العامّة. ففي بعض فصول ومباحث كتابها الأهم (القضايا) كان هناك شكلاً من البنيوية المبكرة في النقد الأدبي العربي ، سوف لن ندرسه في هذا الحيز بالتفصيل ، لكن سنعمل على بيان آثاره في هذه المباحث توخياً لموازاة هذه التوجه للتوجه السياقي السابق (النفسي والاجتماعي) كما بيناهما آنفاً.

فإذا كانت البنيوية في مفهومها البسيط ودلالاتها المباشرة ((هي منهجية نقدية تحليلية، تقوم فلسفتها على اعتبار البنية الذاتية للظواهر بمعزل عن محيطها الخارجي والتأثيرات الأخرى))⁽⁶²⁾ وإذا كان عملها في النصوص أنّها ((منهج يدرس النصّ في ذاته ومن أجل ذاته ، ويتعامل معه بعيداً عما يدور خارجه كعلاقته بالواقع الاجتماعي وأحوال قائله النفسية))⁽⁶³⁾ ، ويهتم بدراسة ابنية العمل الأدبي وعلاقة بعضها ببعض الآخر ، وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية ، اذا كانت البنيوية تتطوي على هذا المفهوم ، فإن في عمل نازك الملائكة

على هيكلية القصيدة ، وتبيانها تفصيلات هذا الهيكل وتصنيفه وصفاته ، وبحث تركيب بنيته من حيث صفات الصلابة والتماسك والكفاءة والتعادل ، ثم اصناف الهياكل من حيث هي مسطحة او هرمية او ذهنية أو نماذج أخرى⁽⁶⁴⁾ ، انّ في هذا العمل من دون شك ارهاصات البنيوية العربية المبكرة ، التي ما التفتت إليها أقلام الباحثين والنقاد المعاصرين ، التفاتها إلى أعمال كمال أبو ديب ويمنى العيد في الاطار نفسه. وإذا كان أبو ديب والعيد قد عملا في تطبيقات هذا المنهج النصّي بصفتها قاصدين اليه ومختصين فيه ، فإن لإرهاصات النقد الأولى من مثل عمل نازك الملائكة ، حاجة اكبر لأن نلتفت إليها ، ونوليها قدرًا من الاهتمام ، بما يوازي قيمتها التاريخية ، وملامح الريادة الأولى التي تنطوي عليها.

الهوامش

- (1) ينظر : شظايا ورماد ، نازك الملائكة : 3.
- (2) ينظر : الشعر الحر في العراق ، يوسف الصايغ : 56 وما قبلها.
- (3) ينظر : المصدر نفسه : 70.
- (4) ينظر : المصدر نفسه : 77.
- (5) الشعر الحر في العراق ، يوسف الصايغ : 70.
- (*) تفاصيل القضية في مقدمة مجموعة يغيّر الوانه البحر .
- (6) يغيّر الوانه البحر ، نازك الملائكة : 27.
- (7) يغيّر الوانه البحر ، نازك الملائكة : 29.
- (8) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، عبدالله الغدامي : 31.
- (9) ينظر : المصدر نفسه : 31.
- (10) شظايا ورماد ، نازك الملائكة : 9.
- (11) ينظر : المصدر نفسه : 9.
- (12) شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، غالي شكري : 23.
- (13) المصدر نفسه : 23.
- (14) ديوان نازك الملائكة ، نازك الملائكة : 418.
- (15) المصدر نفسه : 418.
- (16) ينظر : شعرنا الحديث إلى أين : 25.
- (17) ينظر : ديوان نازك الملائكة ، نازك الملائكة ، المجلد الثاني : 205.
- (18) المصدر نفسه : 209.
- (19) ينظر : المصدر نفسه : 212.
- (20) الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة : 9.
- (21) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 5.
- (22) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : 7.
- (23) ينظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، عبدالله الغدامي : 34 - 35.
- (24) ينظر : المصدر نفسه : 15.
- (25) ينظر : النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، عبدالله الغدامي : 247.

- (26) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان : 525 - 526.
- (27) الشعر الحر والجمهور ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الآداب ، العدد 10 ، 1962م : 3.
- (28) ينظر : تحولات شعرية ، جابر عصفور : 113.
- (29) ينظر : نازك الملائكة ، الشعر والنظرية ، عبد الجبار داود البصرة : 51.
- (30) ينظر : المصدر نفسه : 50 - 51.
- (31) السيرة والعنف الثقافي ، محمد غازي الأخرس : 105.
- (32) ينظر : شجر الغابة الحجري ، لمراد الكبيسي : 57.
- (33) قضية الشعر الجديد ، محمد النهويني : 167.
- (34) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : 46 - 47.
- (35) التجديد في الشعر العربي الحديث ، الدكتور يوسف عز الدين : 179.
- (36) ينظر : الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة : 8.
- (37) المصدر نفسه : 12.
- (38) المصدر نفسه : 13.
- (39) ينظر : المصدر نفسه : 602 - 606.
- (40) ينظر : الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : 81.
- (41) ينظر : سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 5.
- (42) المصدر نفسه : 9.
- (43) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 9 - 10.
- (44) ينظر : المصدر نفسه : 12.
- (45) ينظر : الموجز في التحليل النفسي ، سيجموند فرويد ، ت : سامي محمود علي ، عبد السلام القفاس : 26 - 27.
- (46) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 98.
- (47) المصدر نفسه : 98.
- (48) ينظر : المصدر نفسه : 100 - 101.
- (49) ينظر : سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 132 - 133.
- (50) المصدر نفسه : 137 - 138.
- (51) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 152 - 153.
- (52) المصدر نفسه : 240.
- (53) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة : 152 - 153.
- (*) النص من قصيدة (الصبا الجديد) وردت في ديوان (أبي القاسم الشابي) صفحة 150 ونقلناه مع التعليق من كتاب (سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى).
- (54) أساليب التكرار في الشعر ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الأديب ، العدد 5 ، 1952م : 14.
- (55) التجزئية في المجتمع العربي ، نازك الملائكة : 5.
- (56) الشعر والمجتمع ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الأديب ، العدد 7 ، 1953م : 4.
- (57) المصدر نفسه : 4.
- (58) الشعر الحر والجمهور ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الآداب ، العدد 10 ، 1 أكتوبر 1962م : 3.
- (59) ينظر : المصدر نفسه : 3.

- (60) ينظر : المصدر نفسه : 76.
- (61) نازك الملائكة الشعر والنظرية ، عبد الجبار داود البصري : 52.
- (62) البنيوية النشأة والمفهوم (عرض ونقد) ، محمد بن عبدالله بن صالح بلعغير ، بحث ، مجلة الأندلس ، اليمن ، مجلد 16 ، العدد 15 : 242.
- (63) المصدر نفسه : 242.
- (64) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : 201 وما بعدها.

المصادر

- أساليب التكرار في الشعر ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الأديب ، العدد 5 ، 1952م.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، عبدالله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط2 ، 2005م.
- التجديد في الشعر العربي الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية) ، الدكتور يوسف عز الدين ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1986م.
- التجزئية في المجتمع العربي ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1974م.
- تحولات شعرية ، جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2016م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، د.ط ، 1975م.
- ديوان نازك الملائكة ، نازك الملائكة ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، 1997م.
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2000م.
- سياسية الشعر ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985م.
- السيرة والعنف الثقافي ، محمد غازي الاخرس ، دار الرافدين ، بيروت ، ط1 ، 2017م.
- شجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي ، وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، د.ط ، 1975م.
- شظايا ورماد ، نازك الملائكة ، مطبعة المعارف ، بغداد ، د.ط ، 1949م.
- الشعر الحر في العراق ، يوسف الصايغ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2006م.
- الشعر الحر والجمهور ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الآداب ، العدد 10 ، 1962م.
- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ج1 ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، د.ت.
- الشعر والمجتمع ، نازك الملائكة ، مقال ، مجلة الأديب ، العدد 7 ، 1953م.
- شعرنا الحديث الى أين ، غالي شكري ، دار الشروق ، ط1 ، 1991م.
- الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1979م.
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1967م.
- قضية الشعر الجديد ، الدكتور محمد النويهي ، الجامعة العربية - معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، د.ط ، 1964.

- مجلة الأندلس ، اليمن ، مجلد 16 ، العدد 15 ، 2017م.
- الموجز في التحليل النفسي ، سيجموند فرويد ، ترجمة : سامي محمود علي - علي عبد السلام القفاش ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، 2000م.
- نازك الملائكة الشعر والنظرية ، عبد الجبار داود البصري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط ، 1971م.
- النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، عبدالله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط3 ، 2005م.
- يغير ألوانه البحر ، نازك الملائكة ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ط ، 1998م.