الشكل في القصيدة الحرة عند نازك الملائكة

د. بان حميد فرحان الراوي
مدرس كلية العلوم- جامعة بغداد

تقديم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين ومن اهتدى بهديه وسار على نهجه إلى يوم الدين وبعد:

تجمعت عوامل عدة عند نازك الملائكة لتحدد من خلالها اتجاهها الشعري وكان أهم هذه العوامل نشوءها في أسرة تعنى بالأدب عناية فائقة، إلى جانب طبيعتها الرقيقة، وإحساسها الحاد بالأشياء، وثقافتها الواسعة العميقة؛ ولقد كان لهذه العوامل أثر واضح في شاعريتها وفي تطلعاتها في ارتياد الجديد في عالم الشعر ومجاهله المختلفة، مما كان ينبئ عن ريادتها لحركة الشعر الحر[1].

إن قراءة متأملة للمقدمة التي كتبتها نازك الملائكة عام ١٩٤٩ لديوانها (شظايا ورماد) تكشف عن أهم مقومات القصيدة الحديثة، وحركة الحداثة بشكل عام للقصيدة العربية، ويمكن إجمال أهم تلك المقومات في النقاط الآتية:

١- الدعوة إلى التغيير والتبشير ببدء مرحلة جديدة في تاريخ الشعر العربي إذ تقول "والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً"[2]. وترى أن هذا التغيير سوف يشمل:-

أ- الأساليب ب- الأوزان جـ- القوافي د- الألفاظ

٢- الدعوة إلى رفض الانصياع للقوالب الجامدة لأن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها؛ وعليه فهي ترفض الامتثال للقوانين الشكلية المفروضة على الشاعر.

٣- ترى نازك أن التطور الشعري نتيجة منطقية لقراءتنا للآداب الأوربية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس.

٤- موقف نازك من اللغة لا يتسم بالاستقرار فمرة تدعو الشاعر بالانسلاخ عن الجمود اللغوي والمعجمي وإضفاء ظلال موحية على الألفاظ بعيداً عن القوالب الجامدة المستهلكة ومرة تدعو للتمسك الصارم بقواعد اللغة، ولكنها بشكل عام كانت تدعو إلى تبسيط اللغة وجعلها قريبة من لغة الحياة والواقع.

٥- دعوة الشاعر إلى الثورة ضد الأوزان التقليدية والقافية الموحدة والتبشير بقصيدة الشعر الحر التي تعتمد على نظام التفعيلة والبيت ذي الشطر الواحد[3].

أما في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) فقد ركزت الشاعرة على أربعة عوامل أساسية كانت تقف وراء انبثاق حركة الشعر الحر وهي:

١) النزوع إلى الواقع إذ ترى أن الأوزان الحرة تتيح الحرية للفرد العربي المعاصر أن يهرب من أجواء الرومانتيكية إلى جو الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا.
٢) الحنين إلى الاستقلال، وتركز فيه على رغبة الشاعر الحديث في تثبيت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز من شخصية الشاعر القديم.
٣) النفور من النموذج والمقصود هنا رتابة نظام الشطرين في الشعر العربي والذي ثار عليه الشاعر الحديث.
٤) إيثار المضمون وهي تلوم الشعراء الذين يهتمون بالأشكال المجردة دون الاهتمام بالمضمون، وهي ترى أن حركة الشعر الحر تمثل ـ في أحد وجوهها ـ ثورة على تحكيم الشكل في الشعر[٤].

وتذهب الشاعرة إلى أن القصيدة تتكون من أربعة عناصر:-

١- الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.
٢- الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.
٣- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل.
٤- الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل[٥].

وبعد: فإن قراءتنا الموضوعية لجهود الشاعرة وأرائها في البناء الشعري للشعر الحديث تجعلنا ندرك بوضوح أن عملها كان منصباً على تقديم نموذج شعري عربي حداثي يتخذ من قصيدة الشعر الحر إطاراً له. ولاشك أن نازك الملائكة كان لها دور متميز في حركة الشعر الحر جعلها محط اهتمام وتقدير الباحثين والنقاد العرب أجمع. الأمر الذي دفعنا لدراسة أراء وأفكار الشاعرة الناقدة وعرضها بشكل مكثف ليقف معنا القارئ الكريم على الجهد الفكري الذي قدمته نازك الملائكة بالنسبة للشعر الحر ولاسيما فيما يخص شكل القصيدة.

الأوزان

كانت نازك الملائكة من أوائل الدعاة للشعر الحر الذي يمثل ثورة على البناء التقليدي للشعر العربي، وقد دعت إلى الثورة ضد الأوزان التقليدية والقافية الموحدة، والتبشير بقصيدة الشعر الحر التي تعتمد على نظام التفعيلة والبيت ذي الشطر الواحد، بدل النظام العمودي ذي الشطرين والتفاعيل الثابتة، ولعل هذه المسألة من أكثر الأشياء التي لفتت أنظار الباحثين والنقاد إليها؛ وذلك لأنها كانت تتحدث بلغة رافضة ومتحدية حين قالت "مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة"(٦)؛ وإذ اتهمت طريقة الخليل بأنها قد استهلكت إذ تقول: "ألم تصدأ لطول ملامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها"(٧).

لقد انطلقت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد من مقولة (برناردشو) [اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية] التي تأخذ بها على العربي الحفاظ المبالغ فيه لعروض الخليل مع أن الحياة متغيرة وهي تحدد تجديدها فتقول أنه (لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة)(٨) ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب عبر العصور التي تفصلنا عن الخيل فمزية طريقتها تكمن في التحرر من طغيان الشطرين الذي يلجئ إلى المط في اللفظ والتكلف في المعنى(٩).

وتقرر نازك أن الشعر الحر ليس له وزن معين ومحدد وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، يدخل فيه كثير من البحور العربية الستة عشر المعروفة. وأساس الإيقاع فيه يقوم على

وحدة التفعيلة وتكرارها، فهو إذن شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، بشرط أن تكون متشابهة تمام التشابه(١٠).

وتذهب نازك الملائكة إلى أن العروض الشعري للشعر الحر يتضمن نوعين من البحور هي:

١- البحور الصافية: التي تقوم على تكرار التفعيلة الواحدة وهي (الكامل، والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب، والمتدارك).

٢- البحور المختلطة: التي تقوم على تتابع وحدتين صوتيين وهي (السريع، والوافر)(١١).

ولقد كانت تطلب من الشاعر أن يلتزم بالقانون العروضي العام للشعر الحر إذ تقول: "فلابد للشاعر أن يستوعب استقلال البحر عن التشكيلة، وأن يفهم أن لكل بحر من البحور تشكيلة مختلفة، لا يمكن أن تتجاوز في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطرٍ فيها"(١٢).

وبما إن لكل بحر تشكيلاً مختلفاً في العروض الخليلي بحسب ما يطرأ على عروضه وضروبه من تغيير في الإيقاع فإن نازك أوجبت التزام الشاعر الحر بتشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة شأنه في ذلك شأن شاعر الشطرين(١٣).

وهي تعجب بشعر علي محمود طه لأنه كتب من المتسرح (مستفعلن مفعولات مفتعلن) وأجاد فيه بعكس الشعراء الذين كتبوا فيه من قبل، وكتب من إحدى تشكيلات الخفيف (فعلاتن مفاعلن فعلن) كما كتب من تشكيلة الكامل ذات الضرب (فعلن) فضلاً عن استعماله لمخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن)، وقد لاحظت أنه لم يستعملٍ هذه الأوزان ألا وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيويته. ومصدر رضاها عنه أنه بعث أوزاناً عربية قل استعمالها في عصرنا(١٤).

ويبدو اهتمام نازك بالأوزان واضحاً حينما تقول "وأقل ما ينبغي لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربي، فإذا ما أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم الأوزان وأشرع في دراستهما، وحذار أن تصغي إلى ما شاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم الجديد يولد بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستهما"(١٥) ثم تذكر أن الشاعر الموهوب إذا كان يضبط الأوزان فإن وراء ذلك كثرة القراءة، وتعود لتؤكد أن دراسة العروض تصقل الحاسة وتمنح قدرة موسيقية فائقة، وتساعد في الوقت نفسه على الإبداع(١٦).

وقد عملت شاعرتنا على إدخال ظاهرة البند في الشعر المعاصر لأنه يفتح فيه مجالات جديدة، إذ إنها تعد البند أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر لأنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين، وترى إمكانية اجتماع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون تنافر لأن بينهما علاقةٍ خفية تظهر عند التقطيع وهذا يعني أنها أضافت لمسة جديدة إلى البند وإلى الشعر العربي عموماً(١٧).

وإذ ترى نازك أنها أضافت بحراً إلى بحور الشعر العربي تسميه (الموفور) فإن الدكتور عبده بدوي يرى أن هذا الوزن موجود وقد كتب فيه أبو عبدالله بن الحناط الكفيف ونصه موجود في كتاب الذخيرة لابن بسام(١٨).

وبصورة عامة فنازك الملائكة كان لها اجتهادها وإبداعها في مجال العروض العربي ولاسيما عروض الشعر الحر. وفي رأينا أنه كان بإمكانها أن تصل إلى نظرية في العروض لو أنها عملت على تطبيق آرائها وأفكارها على أكبر عدد من شعراء جيلها المعروفين والمغمورين على السواء لتقف بذلك عند الحد الفاصل في هذه المسألة، ولتتعرف بنفسها على مدى صحة كلامها وانسجامه مع الواقع في حيز التطبيق، لتقدم فيما بعد نظرية جديدة في العروض العربي تحسب لها كما حسب

للخليل بن أحمد الفراهيدي الفضل في إنشاء نظرية للعروض العربي من خلال دراسته للشعر العربي وتطبيق تنظيراته عليه.

القافية

تبدأ نازك الملائكة في مقدمة (شظايا ورماد) ـ الصادر ١٩٤٩ ـ بحملة ضارية على القافية لتكمل بحملتها هذه ـ التجديد العروضي الذي أخذت به ـ لأنها ترى في القافية حجراً تلقمه الطريقة القديمة لكل بيت مما دفعها لتسمية القافية بـ (الآلهة المغرورة) لأنها ترى أن طغيان القافية واحد من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة، وإنها أنزلت خسائر فادحة بالشعر العربي طوال عصوره الماضية، ولا حظت أنها تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمل منه السامع فضلاً عمَّا يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده لها. وخلصت إلى تأكيد مفاده أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، وأودت معان لا حصر لها في صور لشعراء أخلصوا لها(١٩) ولذلك فهي "تعجب بهؤلاء الذين استخفوا بالقافية حَين كتبوا نظام الرباعيَة وأشباهها، وتذكر أنها سارت خطوات بعدهم"(٢٠) إلا أنها تحولت عن هذا الموقف فيما بعد.

وقد وقفت نازك الملائكة سنة ١٩٦٢م في قضايا الشعر المعاصر موقفاً مغايراً تماماً لما كان في (شظايا ورماد) حينما أعلنت إن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً ... لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع ... ولذلك فإن مجرد القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى، ويمكن الجمهور في تذوقه والاستجابة له(٢١).

وقد مضت في دراستها لشعر علي محمود طه سنة ١٩٦٥م لتأكيد ما قدمته في قضايا الشعر المعاصر، إذ رأت أن من مزايا علي محمود طه أنه يحافظ على مستواه الفني، وكان موفقاً حين التزم القافية الموحدة وحين خرج عليها، فقد استعمل القافية الموحدة في القصائد التي تنتظم فكرة واحدة يمكن جمعها في إطار متين، في حين أنه استعمل القافية المتغيرة في القصائد ذات الفكرة المتسلسلة، ولذلك تجيء ملائمة للمحتوى(٢٢).

ويبدو لنا أن نازك الملائكة كانت تمهد في قضايا الشعر المعاصر والصُومعة والشرفة الحمراء لعرض موقفها الجديد الذي يظهر فيه اهتماماً كبيراً بالقافية؛ وذلك من خلال ما كتبته في مقدمة ديوانها شجرة القمر سنة ١٩٦٧، حيث تأخذ أسلوباً تراجعياً فتقول: "ومما أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية فكنت أغير القافية سريعاً، وأتناول غيرها وهذا يضعف من الشعر الحر لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال اشطارها؛ وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها فلو زاد الشاعر القافية غنى ولو لم يغيرها سريعاً لأضفي على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات. ولهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيداً جزئياً فبذلك نزيده موسيقى وجملاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل"(٢٣).

ويرى عبد الرضا علي رضا أنها حاولت أن تقدم تصويراً لموقفها الجديد من القافية "فذكرت بأن القافية كانت من أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، منبهة إلى أن حرص الشاعر الجاهلي على القافية الموحدة كان بسبب احتلالها للرنين والموسيقى العالية وما فيها من وضوح وقطيعة، فالشاعر يطلب الواقع، ويريد أن يعبر عنه من غير أن يشوبه لبس أو شبهة من أي نوع وهذا واضح في مختلف جوانب الفكر العربي ـ على حدّ قولها ـ وهو المسؤول عن حب العربي للبيت المستقل

استقلالاً عمَّا قبله وبعده؛ لأن القافية الموحدة تؤثر في شكل الفكر الذي تطرحه القصيدة، ولذلك ترتبط به"(٢٤).

وإذا كانت نازك تأسف في مقدمة (شجرة القمر) ـ لعدم عنايتها الكافية بالقافية فإنها تدعو في سايكولوجية الشعر ـ إلى ضرورة التزام التقفية فناً، لأنها لاحظت أن كثيراً من شعراء الشعر الحر أصبحوا يتجهون إلى نبذ القافية نبذاً تاماً، سواء أكانت منوعة أم موحدة(*).

وتقف عند ظاهرة ما تسمية الشطر الطويل الذي يستغرق أسطر متعددة كثيرة ثم تأتي في آخرها القافية، وهي لا توافق على هذا وتعده نوعاً من أنواع التفلت، وتقول: "إن الشعر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أي حد يشاء، وهذا ينفي الحاجة إلى التدوير أصلا، خلافاً لشعر الشطرين الخليلي الذي يصح أن يقع التدوير في آخر شطره الأول لكي يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثاني"(٢٥).

وهي تجمل رأيها في القافية بأنها تفتح أبواب معان مبتكرة، ولا تكبح جماح الطاقة، ولا توقع في التكلف؛ ذلك لأنها تعطي مفتاحاً سحرياً يقود إلى المناطق غير الواعية في العقل الباطن، ثم أن أجمل الشعر العربي قد نظم في ظل القيود التي أضفتها القافية الموحدة وفي ضوء هذا نرى أن القافية ضرورة شعرية ملحة لأنها تنشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفافاً، وتمرر عبر الكلمات تياراً كهربائياً آسراً، وتشيع في الأشطر حساً جمالياً مرهفاً، فتقفية القصيدة مطلب سايكولوجي فني ملح بحيث تكون الأشطر السائبة نقصاً وإخفاقاً للنغم الجميل(٢٦).

وإذ تذكر تسعة عوامل تجعل منها ضرورة فإن فيها من التناقض ما يثير دهشة النقاد ففي الوقت الذي ترى في القافية وسيلة لخلق وحدة في القصيدة فإنها تراها سبباً في عزل الشطر عن الشطر الآخر(٢٧).

وقد رفض الدكتور محمد النويهي مقولتها في أن الشكل الجديد يفقد بإلغاء القافية الموحدة رنيناً وعلو نبرة مؤكداً أن الذين تنتقدهم لا يؤمنون بأن طريقتها هذه هي الطريقة الصحيحة للتعويض(٢٨).

على حين يذهب الدكتور عبده بدوي إلى تأييد آرائها في أهمية القافية وضرورة التمسك بها(٢٩).

ومهما بلغ الخلاف حول أراء نازك في القافية خصوصاً، وفي الشعر الحر عموماً فإنه لا يلغي أهميتها لأن آرائها تلك تمثل تعبيراً صادقاً ودقيقاً عن توجهها الشعري.

الألفاظ

تتحدث نازك الملائكة عن اللفظ وموسيقاه، ودرجة توازنه الجمالي والتعبيري، وقدرة الشاعر على اختيار اللفظة المناسبة، لأن اللفظة وحدها لا تفعل شيئاً، وإنما يجيء فعلها بانتظامها مع البناء "فالمهم في الشعر هو التركيب وأسلوب الشاعر في الابتكار اللغوي، عندها تكون اللفظة جزءا من هذا التركيب وليست منتقاة لذاتها كي تنقل البيت الشعري من موضع جمالي إلى موضع آخر(٣٠).

ويظهر اهتمامها بالألفاظ من خلال حديثها على شعر علي محمود طه إذ ترى أن لألفاظه رنيناً وموسيقى عالية ونغماً طاغياً يشيع في القصيدة جواً من البهجة النغمية وهذا يتضح في قولها: "إن براعة علي محمود طه في خلق النغم الشعري لا تكمن في اختياره للألفاظ الشعرية وحسب، وإنما ترتكز فوق ذلك إلى وضعه للكلمة في مكانها من الشطر والبيت بحيث يقوم رنين خاص وتجاوب بين مجموعات الحروف المستعملة وهذه الظاهرة تتجلى في شعره كله عموماً"(٣١).

وهي تتحدث عن السياق من خلال حديثها عن اللفظ ووضعها في مكانها وتجاوب مجموعات الحروف لأحداث الرنين، إذ إن التجاوب لا يكون إلا ضمن السياق الشعري أو بناء القصيدة(٣٢)، ويدلنا على ذلك قولها في هذا الشطر:

أين أنت الآن أم أين أنا

أليس له جرس موسيقى عال، وسر هذا الجرس أن حرف النون مستعمل فيه بكثرة فلا تخلو منه إلا كلمة (أم)، وأما القول في هذا الشطر:

حلم ليل من ليالي كليوباتره

إن حرف اللام قد ورد في أربع كلمات من خمس فيه، وهذا التناغم بين الحروف المتجاورة يحدث رنيناً موسيقياً في الشعر وعلي محمود طه بارع فيه عادة"(٣٣).

فحرف النون لا قيمة له إلا بعد أن دخل السياق وكذلك حرف اللام، وقد أشارت إلى مسألة التكرار في معرض حديثها عن الألفاظ والأسلوب، إذ إن التكرار يتعلق بالأسلوب وله علاقة باللغة الشعرية لاسيما وأن التكرار الجيد ذو دلالات فنية ونفسية كثيرة. وتصوغ نازك قاعدة للتكرار تقول فيها "إن أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي أن التكرار إنما على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها؛ وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"(٣٤).

ويرى محمد رضا مبارك أن الدلالة اللغوية في التكرار لا تقل درجة عن الدلالة النفسية، إذ إن كلتا الدلالتين كلتاهما تسيران في خط واحد(٣٥)، ويستشهد بما استشهدت به نازك الملائكة من شعر بشارة الخوري، إذ يقول:

الهوى والشباب والأمل المنشود
تـــوحى فتبعث الشعر حيا
والهوى والشباب والأمل المنشود
ضاعت جميعها من يديا

وكلاهما يرى أن الجمال يظهر في التكرار من موازنة كل شطر بما يقابله وهذه العلاقة مصدر قوة للشعرية، إذ جاءت من تكرار الشطر الأول(٣٦).

ويضيف محمد رضا مبارك أن نازك في الوقت الذي تقبل فيه تكرار بشارة الخوري، ترفض تكرار عبدالوهاب البياتي حينما يقول:

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا في الجدار
بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلاً ودار
حقلاً ودارٍ

لأن حقلاً ودار لا تستدعي ـ على قولها ـ أية عناية من الشاعر بحيث يحتاج إلى تكرارها(٣٧).

وترى أن التكرار محبب في قصائد الأطفال لأنهم يحبونه ويطربون له لما يحدثه من موسيقى لفظية ظاهرية، وتوضح ذلك في قصيدتها (أغنية لطفلي) وفيها تقول:

بــرّاق الحلــو اللثغــة ينــوي النومــا
والنــــوم وراء الربــــوة هيّــــأ حلمــــا
والحلــم لــه أجنحــة ترقــى النجمــا
والــنجم لــــه شــفة ويحــب اللثمــا
واللــــــــثم ســــــــيوقظ طفلــــــــي
ماما ماما(٣٨)

وهي ترد على الناقد عبدالجبار البصري الذي أكد أن القصيدة فيها تكلف واضح بسبب هذا التكرار، بقولها: ولهذا التكرار ثلاثة أغراض هي:

١- إمتاع الطفل بوسيلة لفظية تسّره، فكل تكرار يحدث موسيقى لفظية ورنيناً.
٢- إن هذا التكرار يربط آخر كل شطر بأول الشطر التالي مما يمتع الطفل إمتاعاً شديداً.
٣- للتكرار وظيفة تعليمية، لأنه بترديد الكلمة الواحدة مرتين يسلط الضوء عليها ويساعد الطفل على تذوقها وحفظها(٣٩).

وقد يتبادر إلى أذهاننا لحظة أن نازك الشاعرة الناقدة تهاجم ألفاظ أسلافنا حينما تسميها (الألفاظ الميتة) (٤٠) لكنها سرعان ما توضح لنا قولها حينما تقرر أن "الألفاظ التي استعملها القدماء في اللغة العربية لم تستنفذ بالاستعمال، لأن اللغة بطبعها كالبحر مهما استقينا منه فهو لا ينقص، وإنما اللغة عطاء لا ينفد، وفي وسعها أن تعطي جديداً للعصور كلها"(٤١).

وعليه فدعوة نازك إلى تجديد الشعر العربي من جهة الألفاظ لا تعني مطلقاً الدعوة إلى استخدام الفاظ عامية أو ما شابه بل على العكس إذ إنها ترفض دعوة ميخائيل نعيمة في الخروج على المعجم، وترى أن الانقياد لمثل هذه الدعوات يوقعنا في نتائج خطيرة أهمها إضعاف اللغة وعدم انسجامها وركاكتها(٤٢).

وإذا كانت نازك الملائكة ترفض العامية أو ما شابهها من الألفاظ في حديثها عن التجديد للشعر العربي فإنها في الوقت ذاته ترفض استخدام الألفاظ القاموسية لأنها تمثل عندها صخرة باردة تقف في وجه المتلقي ليصحو بها من الحلم الذي يقوده إليه الشاعر كما هو الحال في قول الشاعر:

حيــثُّ حــلَّ الــدجى صــفعناه فانحــل
ودســــــنا حياتــــــه والوجــــــارا

فـ (الوجارا) كلمة تستدعي الشرح، وما يكاد الشاعر يشرح في الحاشية معنى كلمته حتى تنقطع أفكار القصيدة عند المتلقي(٤٣).

لهذا نرى (إن وظيفة الأديب وواجبه أن يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة"(٤٤).

إن حس نازك الجمالي الدقيق جعلها تنظر إلى اللغة نظرة عميقة مؤداها أن اللفظة المفردة لا قيمة لها إلا إذا أدت دورها في النسيج العام للجملة، ليكون لها أثر في النسيج التعبيري للقصيدة، ولتؤدي وظيفتها الجمالية داخل العمل الشعري.

اللغـة

اجتهدت نازك الملائكة ـ وهي أستاذة اللغة ـ في التنبيه على اللغة، لأنها تدرك بوعي تام وجود رابطة بين الشاعر ولغته، "وهذه الرابطة مختصة بالشاعر لأنه أكثر انقياداً للغة قومه بسبب ما يملك من إحساس عميق إلى درجة يكاد يصبح معها رحلة في أعماق اللغة يقوم بها الشاعر في كل قصيدة(٤٥).

إن الاهتمام باللغة في طروحات نازك ليس معناه الخروج على اللغة خروجاً كيفياً تلبية لدعوات غايتها العبث باللغة ومقاييسها، وإنما التجديد هو أن تصبح اللغة عند الشاعر "فطرة في نفسه بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتي بأروع الشعر دون أن يخرج على قواعد اللغة وأسسها، فاللغة منبع وهي ليست مجرد أداة وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته، وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها، وتحسسه لها كشفت عن إسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة"(٤٦).

وهي لم تكن تدعو إلى التمسك بقواعد اللغة ذاتها بحيث تغدو استخدامات الشعراء لها شكلاً من أشكال التكرار الممل لصور محنطة جاهزة، وإنما كانت دعوة إلى تفجير معان جديدة يبتكرها الشاعر الموهوب من خلال التصاقه الدائم باللغة وتحسسه لها، ومعرفة أسرارها وعوالمها الدفينة، لذلك قالت: "ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها"(٤٧).

وهي ترى أن وظيفة الأديب هي إدخال تغيير جوهري على المعجم اللفظي المستعمل في أدب عصره، عن طريق منح اللغة أفاقاً جديدة تجعلها قادرة على استرداد قوتها الإيحائية التي فقدتها لأنها كانت "لغة موحية، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصبغ وصنع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها (نسخاً) جاهزة، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين، ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يمد للألفاظ معان جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يسيء إلى اللغة، وإنما يشدها إلى الأمام"(٤٨).

وقد دعت نازك الملائكة إلى إنقاذ اللغة من خلال عدم المبالغة بالمضمون على حساب الشكل(٤٩)، ولذلك نراها تؤكد على اللغة بوصفها عنصراً مهماً في كفاءة الهيكل لأنها "أداته الوحيدة ولذلك ينبغي أن تحتوي على كل ما تحتاج إليه لكي تكون مفهومة، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر"(٥٠)، ولعل هذا الكلام يوضح ما قالته في مقدمة ديوانها شظايا ورماد: "ويقولون ما اللغة؟ وأية ضرورة إلى منحها أفاقاً جديدة؟ فينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت"(٥١).

وتربط نازك بين اللغة والهيكل الذي "تعني به الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع"(٥٢) والهيكل عندها من أهم العناصر في بناء القصيدة لأن القصيدة عندها ليست موضوعاً وحسب وإنما هي موضوع مبني في هيكل(٥٣).

والهيكل الجيد عندها يمتلك أربع صفات عامة هي:

١- التماسك وتقصد به أن تكون النسب بين القيمة العاطفية والفكرية متوازنة ومتناسقة.

٢- الصلابة وتقصد بها أن يكون هيكل القصيدة العام متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري.

٣- وتعني احتواء الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الداخلية الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم(٥٤). وترى الشاعرة أن مفهوم الكفاءة، بدوره ينطوي على جانبين:

أ- إن لغة القصيدة تكون عنصراً أساسياً في جودة الهيكل، فهي أداته الوحيدة.

ب- إن التفاصيل أي التشبيهات والاستعارات والصور التي يستعملها الشاعر في القصيدة ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة لا أن تكون قيمتها ذاتية.

٤- التعادل وينطوي على حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العالية فيه والنقطة الختامية(٥٥).

ويرى محمد رضا مبارك أن هذه الصفات تشمل القصيدة أو الشعر لا الشكل فقط(٥٦).

ويرجح الدكتور مالك المطلبي أن نازك تستخدم مصطلح اللغة وتقصد به الشعر مستنبطاً ذلك من كلامها عن اللغة الموحية وغير الموحية، وهو يرى "إن اللغة لا تكون بذاتها موحية لأنها ببساطة مجموعة من القوانين ولكن تحويل القوانين إلى شكل هو الذي ينقلها من الحقيقة المغلقة إلى الدلالة المنفتحة، وهاهنا يبدأ الإيحاء فعله فالمعضلة هاهنا معضلة شعرية لا لغوية"(٥٧).

ويرى أن هذا الأمر هو الذي دفعها للقول: "اللغة العربية لم تكتسب قوة الإيحاء، لأن كتابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ"(٥٨). وهذا يشير إلى خلط المنهج عند نازك(٥٩).

ويذهب الدكتور المطلبي إلى أبعد من ذلك حينما يُخطأ نازك في ربطها اللغوي بالشاعر المرهف، لأن الشاعر لا يُكون ـ على قولها ـ قواعد لغوية خاصة به لأن القواعد سابقة عليه ومتحكمة به، وهو شاعر يحاول إقامة قواعد عمل فني داخل هذه القواعد. وأن كان في ذهن نازك وهي تكتب عن العلاقة بين اللغوي والشاعر في الخروق النحوية والمعجمية التي كان الشعراء يقدمون عليها بين حين وآخر فإن ذلك يعد من قبيل الاستثناء أو الاضطرار.

وما هذه الخروق النحوية إلا علامة على الضغط الهائل الذي تتعرض له لحظة الخلق(٦٠).

ويبدو لنا أن الدكتور لم يكن دقيقاً تماماً في قوله إن نازك تقصد بمصطلح اللغة الشعر لأننا نجدها في كتابها سايكولوجية الشعر تفرق بين الشاعر ولغة الناثر إذ يقول: "إن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر، في إنها ينبغي أن تكون مضغوطة مركزة تحوي معان كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ، خلافاً للنثر فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة، ومن وسائل التركيز في الشعر، وحشد المعنى المسهب في عبارات قليلة، وكما في قول محمود درويش:

أحبك،
إن ثلاثة أشياء لا تنتهي،
أنت، والحب، والموت.

إن العمق الفكري في هذا الشطر الواحد المقسم على ثلاثة أشطر يبدو بلا حدود لأن الشاعر يحس اللانهاية في هذه الحبيبة التي يخاطبها فهي واسعة، شاسعة الأبعاد لا تحدها النهايات(٦١).

وهذا يعني أن للشعر لغة كما أن للنثر لغة وأن اللغة عندها لا تعني الشعر.

مهما يكن قول الدكتور المطلبي فإنما مقدمته نازك من أراء في هذا المنطلق يوضح موقفها في كيفية تعامل المبدع مع أكثر الأدوات أهمية وهي اللغة التي تمثل مصدر إلهامها وركيزة أساسية في بنائها الثقافي.

وإن حرصها على اللغة وصفائها ونقائها ليس إلا تحقيقاً لجمالية الشكل في القصيدة واعتداداً بالموروث اللغوي الذي حفظ للأمة العربية تراثها الأدبي الخالد.

الهوامش

(١) ينظر: الأدب العربي الحديث، دراسة في شعره ونثره، د. سالم الحمداني وفائق مصطفى ٢٦٣-٢٦٧.

(٢) ديوان نازك الملائكة، مج٢ مقدمة ديوان (شظايا ورماد) ٢٨.

(٣) ينظر: المصدر السابق نفسه ٧-٢٩.

(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ٢٨٩-٢٢٩.

(٥) ينظر: المصدر السابق نفسه ٢٠١-٢٢.

(٦) ديوان نازك الملائكة، مج٢ مقدمة شظايا ورماد ٦.

(٧) المصدر السابق نفسه ٦.

(٨) المصدر السابق نفسه ١٣.

(٩) المصدر السابق نفسه ١٣-١٧.

(١٠) ينظر: قضايا الشعر المعاصر ٧٤-٧٩.

(١١) ينظر: المصدر السابق نفسه ١١١.

(١٢) ينظر: المصدر السابق نفسه ٩١.

(١٣) المصدر السابق نفسه ٨٢.

(١٤) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة ١٩٧.

(١٥) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة ١١٠.

(١٦) ينظر: المصدر السابق نفسه ١١١.

(١٧) ينظر: المصدر السابق نفسه ٤١، التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة، عبده بدوي ٧٤١.

(١٨) ينظر: التجديد في العروض والقافية عند نازك ٧٤٢.

(١٩) ينظر: ديوان نازك، مج٢ مقدمة (شظايا ورماد) ١٧-١٩ .

(٢٠) التجديد في العروض والقافية عند نازك ٧٤٢ تذكاري.

(٢١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر ١٩٠-١٩١.

(٢٢) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء ٣٠٧.

(٢٣) ديوان نازك الملائكة، مج٢ مقدمة ديوان (شجرة القمر) ٤١٩.

(٢٤) نازك الملائكة ناقدة، عبد الرضا علي رضا ٦٩.

(*) وعزت نازك ذلك إلى بعض حالات الحنين عند الشاعر في الاستقلال عن الأسلاف، كما عزته في حالات أخرى إلى تمرد داخلي عند الشاعر، فهو ثائر على القدماء يريد أن يخالفهم مهما كلفه ذلك. ينظر: سايكولوجية الشعر ٦٣.

(٢٥) سايكولوجية الشعر ٥٧.

(٢٦) ينظر: المصدر السابق نفسه ٦٣.

(٢٧) ينظر: نازك الملائكة ناقدة ٧٤.

(٢٨) ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي ٢٦٢.

(٢٩) ينظر: التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة ٧٥٢.

(٣٠) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك ١٤٢.

(٣١) الصومعة والشرفة الحمراء ٧٦.

(٣٢) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ١٤٣.

(٣٣) الصومعة والشرفة الحمراء ٧٦.

(٣٤) قضايا الشعر المعاصر ٢٧٦.

(٣٥) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ١٤٦.

(٣٦) ينظر: المصدر السابق نفسه ١٤٦، قضايا الشعر المعاصر ٢٧٦.

(٣٧) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ١٤٦.

(٣٨) ينظر: سايكولوجية الشعر ١٥٥.

(٣٩) ينظر: المصدر السابق نفسه ١٥٦.

(٤٠) ديوان نازك الملائكة، مج٢ مقدمة (شظايا ورماد) ٨.

(٤١) المصدر السابق نفسه ٨.

(٤٢) ينظر: سايكولوجية الشعر ٢٣.

(٤٣) ينظر: المصدر السابق نفسه ٣١.

(٤٤) ديوان نازك الملائكة، مج ٢ مقدمة (شظايا ورماد) ٩-١٠.

(٤٥) الشاعر واللغة، نازك الملائكة ١١ نقلاً عن نازك الملائكة ناقدة ٤٩.

(٤٦) المصدر السابق نفسه ٤٩.

(٤٧) قضايا الشعر المعاصر ٣٣٢.

(٤٨) ديوان ناظك الملائكة، مج ٢ مقدمة (شظايا ورماد) ٩.

(٤٩) ينظر: التجديد في العروض والقافية عند نازك ٧٥٢.

(٥٠) ينظر: نازك الملائكة ناقدة ٥٣.

(٥١) ديوان نازك الملائكة، مج٢ مقدمة (شظايا ورماد) ٩.

(٥٢) قضايا الشعر المعاصر ٢٠٠.

(٥٣) ينظر: نازك الملائكة، إعداد وتقديم علي الطائي ٧٣. (الكتاب الذهبي (١)).

(٥٤) ينظر: نازك الملائكة (الكتاب الذهبي) ٣٩.

(٥٥) قضايا الشعر المعاصر ٢٠٣.

(٥٦) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ١٤٤.

(٥٧) نازك الملائكة في الوعي المزدوج، مالك المطلبي (مقال في مجلة الأقلام) ٣٤.

(٥٨) ديوان نازك الملائكة، مج ٢ مقدمة (شظايا ورماد) ٩.

(٥٩) ينظر: نازك الملائكة في الوعي المزدوج ٣٤.

(٦٠) ينظر: المصدر السابق نفسه ٣٤.

(٦١) ينظر: سايكولوجية الشعر ٣٤.