«شظايا ورماد»: إعادة قراءة

التماثل والاختلاف
اشكاليّة الشكل*

طراد الكبيسي

لقد انشغل معظمُ النقّاد العرب بالجانب العروضي من ديوان نازك الملائكة **شظايا ورماد**. ذاك أنَّ ما كان يعنيهم منه، بالدرجة الأساس، قضيّة «الشكل» فيما يتّصل بـ «معركة» الشعر الحرّ: مَنْ بدأ.. ومَنْ أنجزَ.. وماذا أنجز؟. إلخ. لكنّنا هنا لن نخوض في مسألة «ميّتة»، وسوف نقتصر في حديثنا عن هذا الدّيوان ـ باعتباره من الدّواوين الرائدة لحركة الشعر الحرّ، شأن **أباريق مهشّمة** للبيّاتي، وأساطير للسيّاب ـ على المظاهر التركيبيَّة الّتي تجسِّد ـ على مستوى استخدام اللّغة، وترتيب الكلمات، والخطاطة العروضيّة، والتنغيم الوسيقي، وما إلى ذلك ـ افتتاحَ عصرٍ جديدٍ للقصيدة العربيّة من جهة، ونمذجة هذه القصيدة على مستوى بِنْية المكان، من جهة ثانية، طوال عقد كامل هو (الخمسينات)؛ حتّى إذا جاء عقد الستّينات، كان للقصيدة شأن آخر.

١ ـ **نظام المكان**: إنَّ أوَّل ما يَلفت النظرَ في الفضاء الصّوَري للنصِّ الملائكي هو التماثل في مجموعة الوَحَدات الّتي تكوّن النصّ: على مستوى البُعْد البَصَري، ومستوى البنية التركيبيّة لنظام الأصوات، والتراكيب اللّغويّة، والتقفية، والحركات.. أي أنَّ النصَّ الملائكي، في عمومهِ، نصٌّ مُتكرِّر من متواليات بَصَريَّة وهذا ما يبرز في المثال التالي من قصيدة «أنا»:

اللّيلُ يسألُ من أنا
أنا سرُّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ
أنا صمتهُ المتمرّدُ
قنِعْتُ كُنهي بالسكونْ
ولففتُ قلبي بالظنونْ
وبقيتُ ساهمةً هنا
أرنو وتسألني القرونْ
أنا مَنْ أكونْ؟
والريحُ تسألُ من أنا
أنا روحها الحيرانُ أنكرني الزمانْ
أنا مثلها في لا مكانْ
نبقىٰ نسيرُ ولا انتهاءْ
نبقىٰ نمرُّ ولا بقاءْ
فإذا بلغنا المنحنىٰ
خِلْناه خاتمة الشّقاءْ
فإذا فضاءْ!

وهكذا ـ عموماً ـ في نصوص نازك، نجد التشكيل الصارم المحكم لبنية النظام المكاني: السواد على البياض، وَحَدات تطَّردُ، متناظرةً في الملفوظ؛ والنِسب في التوزيع الموسيقي، وفي التقفية؛ وترتيب الكتل اللّغويّة بشكل هندسي دقيق بحيث لو طابقنا الوحدةَ على الوحدة، لكانت كالشيء وظلّه.

وهذا التشكُّل بالنّسبة لنازك الملائكة ينطلق من حسٍّ عالٍ بمماثلة الأشياء في الخارج والداخل، في التجربة وفي شكلها الفنّي. كما ينطلق في الوقت نفسه، من إحساسٍ عالٍ بالفوضىٰ في العالم، ومسؤوليّة الفنّان في إعادة النظام والانسجام إليه، ولو على مستوى المسموع. وتلك هي الدلالة في حالة التوازي: أي ما يخلقه النصّ، في اشتغاله الفضائي، في النَفْس الإنسانيّة.

(*) يقتضي التنبيه إلى أنّني آستفدت في هذا المقال، من مقالي: «نازك الملائكة: أفق للحداثة»، مجلّة الأقلام، شباط ١٩٩٢.

٢ ـ **التمظهر السرّديّ**، ويتمثّل هذا في:

أ ـ تمظهر شخصيّة السّارد: ولعلّ قصيدة «أنا» المارّ ذكرها مثال بارز على هذا. فنازك دائماً تذكّرنا بأنّها مَنْ يتكلّم، أو يُؤلِّف الشعر. ولا مكان للمؤلِّف المزيَّف أو الغائب.

ب ـ البناء المنطقي للنصّ: ونقصد به توالي أجزاء (وَحَدات) النصّ بتتابع سببيّ؛ كلّ جزء يستدعي الجزءَ اللّاحقَ في إطار علاقة سببيَّة أو تناسبيَّة. فالعلاقة في قصيدة «لنكن أصدقاء» سببيَّة لضرورات تتعلّق بالوجود الإنساني، بينما العلاقة في قصيدة «يوتوبيا في الجبال» تناسبيّة، بل واستطراديّة، تطلّبها بناءُ القصيدة العام، واستقصاءُ مكوّنات الفكر اليوتوبي.

جـ ـ التكرار: والتكرار أحد خصائص السرّديّة المميّزة في شعر نازك، إذ تستخدمه لإجراء توسّعات داخل البناء المشْهدي. ويمكن ملاحظته في كلّ قصيدة، إمَّا لتأكيد حالة، وإمَّا لمواصلة السرّد. وهكذا نجد نازك شغوفة دائماً بالتفاصيل داخل الحالة أو خارجها:

مرَّ القطار
عجلاتُه غزلتْ رجاءَ بتُّ أنتظرُ النّهار
من أجله.. مرَّ القطارْ!

د ـ التضمين: ونقصد به السردَ داخل السردَ، أو تسلسلَ سرود صُغرىٰ داخل إطارٍ سرديّ عام. وقصيدة «عندما انبعث الماضي» مثال مناسب هنا:

أمسِ في اللّيل وكانت صورُ الأسرار شتّىٰ
تتصبّىٰ حاضري الغافي وكان الأمسَ مَيْتا
خِلْتُني كفّتُهُ ذات مساءِ

..... إلخ.

وتواصل السردَ حيث تروي قصَصاً، وتقصُّ أحلاماً.. داخل إطار سرديّ تذكّري عام.

هـ ـ والتشخيص هو الآخر من التمظهرات السرّديّة البارزة في قصيدة نازك، والسِّنن الّتي نلحظها، تقريباً، في كلّ قصيدة. تقول ـ مثلاً ـ في قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو»:

وترى البيتَ فتبقىٰ لحظة دونَ حراكْ:
«ها هو البيتُ كما كان، هناكْ
لم يزل تحجبُهُ الدُّفلى ويحنو
فوقه النارنجُ والسرْوُ الأغنُّ
وهنا مجلسنا...
ماذا أحسُّ؟
حيرةٌ في عمق أعماقي، وهَمْسُ»

و ـ ويلعب الحافزُ دوراً مهمّاً في التشكُّل السرّديّ لدى نازك، فغالباً ما يكون هناك دافع يُحدِّد المتن السرّديّ ويتحكّم في تطوّره وتطوّر المبنىٰ. فقصيدة «خرافات» مثلاً، كُتبت «هديّةً إلى صديقتي د. أ. تحيّة لذكرى مساء فلسفنا فيه كلّ شيء حتّى الكراسي والمناضد والستائر»، كما تقول. ويلعب الحافز هذا دورَه في خَلْق سرودٍ كثيرة صغرى: «قالوا الحياة»، «قالوا الأمل»، «قالوا النعيم»، «قالوا السكون».. إلخ. وكلّ سردٍ من هذه قصّة، غالباً، لا تتّصل بسابقتها، إلّا على سبيل التعالق التناسبي، حيث يتشكّل المبنى، أخيراً، من مُتتابعات يمكن الاستمرار بها إلى ما لانهاية.

٣ ـ **الوزن والقافية**: في الوقت الّذي تكون فيه نازك أكثرَ الشعراء العرب المعاصرين تنويعاً في الوزن، وتحميلاً للقافية مسؤوليّة «الخسائر الفادحة» الّتي نزلت بالشعر العربي طوال العصور الماضية، فإنّنا نجدها من أشدِّ الشعراء تمسّكاً بالوزن والقافية. فهذان يمثّلان أبرز خاصّيتين في النصِّ الملائكي، لا من حيث الإيقاعيّة والدلاليّة فحسب، بل من حيث كونهما كذلك خاصّيّةً نحويّة لها فاعليّتها في الائتلاف والاختلاف في تشكيل العلاقة مع المعنىٰ وتنظيم الاستعارة، وفي خَلْق التوازي.

فالوزن، في رأي نازك، لا يتيح للشاعر السيطرةَ على بنية البيت الشعري، بل له خاصّيّات لسانيّة داخليّة باعتباره جزءاً لا يتجزّأ من اللّغة، وبالتالي مسلسل الدلالة.

وهكذا فالقافية ليست مجرّدَ تعبيرٍ عن تحكّم الشّاعر في ما يقول، وليست مجرّد حروفٍ متصادية.. بلْ للقافية علاقة داخليّة بالدلالة من حيث هي لفظة مثل لفظ سائر الشعر، ولها دلالة على المعنىٰ، أسوة باللّفظ.

وفي المقطع التالي من قصيدة «غرباء» الّتي نظمتها على نظام

«المقطوعة» (Stanza) نلاحظ النظامَ الصارم والتمثالي لدى نازك في استخدام الوزن والقافية:

أطفئْ الشمعةَ وآتركنا غريبيْنْ هنا
نحن جزءان من اللّيل فما معنى السنا؟
يسقط الضّوءُ على وَهْمين في جفن المساءْ
يسقط الضّوءُ على بعض الشّظايا من رجاءْ
سُمّيتْ نحنُ وأدعوها أنا:
مللاً. نحن هنا مثل الضّياءْ
غرباءْ.

غالباً ما يقع الشّاعر أسير أساليب عروضيّة ابتدعها لا تقلّ تقييداً لحركيّة الإبداع عن الأساليب التقليديّة المتوارثة.

وهكذا في كلّ مقطوعة تتماثل الأشطر في الخطاطة العروضيّة، كما تتماثل التقفية على النظام: أ أ. ب ب. أ. ب. أي أنّ التقفية، هنا، ليست خاصّيّة تجنيسيّة للشعر، بل هي ذات علاقة بالصّوت والمعنى. إنّها قافية نحويّة.

٤ ـ نظم اللّغة/ترتيب الكلمات: من أبرز إنجازات نازك في هذا الدّيوان شظايا ورماد وعموم شعرها الحديث، نظرتُها إلى اللّغة على أنّها شَكْل. أمّا المادة ـ المحتوى فمُبَنْيَنَةٌ في هذا الشكل. وإذا أخذنا هذا المقطع من قصيدة «الكوليرا»:

سكنَ اللّيلُ
أصغِ إلى وَقْع صدى الأنّاتْ
في عمق الظلمة، تحت الصّمت، على الأمواتْ
صرخاتٌ تعلو، تضطّربُ
حزن يتدفّق، يلتهبُ
يتعثّر فيه صدى الآهاتْ
في كلّ فؤادٍ غليانُ
في الكوخ الساكن أحزانُ
في كلّ مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلماتْ
في كلّ مكان يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حزنَ النيل الصارخ ممّا فعل الموتْ.

فإنّنا نلاحظ كيف أنّها تحاول أن تجعل من الشكْل علامةً أيقونيّة للمحتوى؛ فيتشكّل الشكلُ بالمحتوى.

إنّ تنظيم الكلمات وفوضاها في آنٍ واحد، وتنويع التقفيات والتأجيج العاطفي.. كلّ ذلك يخلق معادلاً لحالة الاضطراب والقلق الّذي أوجدته ـ في الملموس ـ حالةُ الكوليرا.

وهذا يعني أنّ الوظيفة النفسيّة للصّورة مستمدّةٌ أساساً من الإحالة الّتي أوجدها النَّظْم، وهذا بدوره يحاول أن يحاكي مادّة مُحالة إليه من الواقع. إنّ كلّ عنصرٍ في المقطع السابق، من كلماتٍ، ووزنٍ، وقوافٍ، وصورٍ، ووقائع، يؤدّي وظيفته في نفسه ويحيل إلى الآخر. ومن مجموع ذلك تتحصّل الدلالة.

أمّا بالنّسبة للقصيدة نفسها «الكوليرا» التي تتكوّن من أربعة مقاطع، كلّ مقطع من ثلاثة عشر سطراً، فإنّنا نلاحظ:

أوّلاً: التناظر. ونعني به تناظر المقاطع الواحد منها مع الآخر: سطراً بسطر، وقافية بقافية، ووزناً بوزن ـ أي من حيث الطّول ونمط التقفية وموضع السّواد على البياض، والمستوى التناسبي في الأداء.

ثانياً: تكرار الملفوظات؛ ومن الأمثلة على ذلك:

١ ـ «أصغِ إلى وَقْع صدى الأنّات»
«أصغِ إلى وَقْع خطى الماشين»

٢ ـ «هذا ما قد مزّقه الموت»
«هذا ما فعلتْ كفُّ الموت»

٣ ـ «لا شيء سوى صرخات الموت»
«لا شيء سوى أحزان الموت»

أمّا لفظة «الموت» و«أموات» فقد وردت سبعاً وعشرين مرّة؛ فضلاً عن تكرار السطر «الموت، الموت، الموت» أربع مرّات.

ثالثاً: التماثلات النحويّة. ونعني بذلك وضع الكَلِم حسب ما تقتضيه قوانينُ النحو وأُصوله، بحيث تتشكّل الجُمل بشكل تراتبيّ ووفق ثنائيّة اللّفظ والمعنى، وبحيث يتكوّن كلّ مقطع من كُتل لغويّة تختلف وتتناظر الواحدة منها مع الأخرى، فضلاً عن تناظرها مع ما

يماثلها في المقاطع الأخرى ـ كما قلنا، فيلعب هذا التناظر والتصادم والتكرار دوره الأدائي في إبراز الدلالة وتوليدها أيضاً.

رابعاً: والقول ينطبق على نظام التقفية الصّارم، حيث كلّ مقطع ينتظم مع المقاطع الأخرى في وحدة متماثلة، الأمر الّذي يخلق نوعاً من القاعدة التمثاليّة الّتي نجدها تسود نظام التقفية عند نازك في جميع شعرها تقريباً. وفي القصيدة «الكوليرا» يكون النظام في جميع المقاطع على النحو التالي:

أ
ب ب
جـ جـ
ب
ء ء
ب
هـ هـ هـ هـ

كلمة أخيرة

إنَّ إعادة قراءة **شظايا ورماد** في ظرفه التاريخي والفنّي، وفي ضوء متغيّرات حركة الشعر الحديث، عند نازك نفسها وفي الحركة في ذاتها، تكشف عن أنَّ «اللاّقاعدة» في الشعر والحياة، الّتي «هي القاعدة الذهبيّة» ــ كما تنقل نازك عن برنارد شو في مقدّمة ديوانها هذا ـ لا تطّرد دائماً. فكثيراً ما تتحوّل «اللاقاعدة» إلى قاعدة ثابتة؛ أي يتحوّل ما ابتدأناه لاقاعدةً إلى قاعدة. ويتحوّل الشعر الّذي هو «القولُ المُخرج غير مخرج العادة» ـ حسب تعبير ابن رشد ـ إلى قول مخرج حسب العادة الّتي أَلِفَها الشاعرُ في النظم.

وبتعبير آخر، فإنَّ الشاعر حين يعمل على تحطيم سلاسل الأوزان القديمة، والقوافي الميّتة، فإنّه غالباً ما يقع هو نفسه أسيرَ سلاسل خُطاطاتٍ عروضيّة ابتدعها، ونظامٍ تقفيةٍ آتّبعه، لا تقلّ، أحياناً، في تقييدها لحركيّة الإبداع والمخيّلة، عن الأساليب التقليديّة ـ النمطيّة الّتي توارثتها الأجيالُ وأَلِفَها هو نفسه.

ويبدو لي أنَّ بعض الشعراء العرب الرّواد بشكل خاصّ قد خلقوا، لقربهم من الأساليب الموروثة، وحرصهم على عدم خَرْقها خَرْقاً واسعاً، هُوَّةً واسعةً بينهم وبين التراث والقارئ. لقد ظلّ التأطير هاجساً يراودهم، ولاسيّما الشعراء الّذين أرادوا لأسلوبهم الجديد، منذ البداية، ألاَّ يكون خروجاً على طريقة الخليل، وإنّما هو تعديل لها ـ كما شاءت نازك نفسها.

إنَّ **شظايا ورماد** ـ وأقصد بالذات القصائد الحرَّة فيه ـ إنجازٌ شعريٌّ كبير على مستوى قصيدة الشّاعرة والقصيدة العربيّة بشكل عام. لكن نازك ظلّت مشدودة في شعرها إلى التقاليد نفسها الّتي وضعتها في هذا الدّيوان، الّذي يُعَدّ حقّاً، رائداً في التحوّل الشعري الجديد، تمَّ ترسيخه في **قرارة الموجة**.

وبشكل عام يمكن القول إنَّ قصيدة نازك الحديثة تَناظرٌ بين الدّاخل والخارج، تشكُّلُ المحتوى في شكل الشكل، صياغةٌ لغويّة لواقعةٍ بَصَريّة أو واقعةٍ على مستوى الحسّ الإنساني.