

قصائد الملائكة

قراءة ثالثة

يوسف الصائغ

بما أثبتته الشاعرة من أفكار، ومواقف، ومفاهيم لها خطورتها في كتابة تاريخ الشعر الحديث.

ففي المقدمة أول «إعلان» مكتوب عن ولادة الحركة الشعرية الجديدة، مطروح من خلال نماذج بعينها مبررة بأسانيد فيها الكثير من الجذّة والجرأة. وفيها اتهام جريء لما آل إليه الشعر العربي، واللغة والمفردة الشعرية والقافية. وفيها اقتراح لبدائل تدعي الشاعرة أنها وفّقت إليها من خلال نماذج المجموعة. وفيها أخيراً تصوّر يبشر بمستقبل الشعر العربي (...)*.

وإذا كنت لدى كتابة الأطروحة قد فصلت الحديث عن مقدّمة شظايا ورماد وما انطوت عليه من أهميّة، فإنني لم أستطع، وأنا أقرأها الآن، سوى أن أضع إزاءها مجموعة من الملاحظات الجديدة.

فقد بدا لي أنّ الملائكة، وهي تنعي على الشعر العربي جموده وقصوره، تتجاهل - بدون وجه حقّ - كلّ الإنجازات التي حققتها الكثير من الشعراء المجدّدين ابتداءً من مطلع القرن حتى الخمسينات وعلى مختلف الصّعد، سواء في مجال النزوع إلى التحرّر من قيود الوزن والقافية أم في مجال الأساليب وتجديدها وفي مجال وعي التجربة الشعرية.

إذ ليس من المعقول أنّ نازك الملائكة لم تكن مطلّعة على ما أنجزه شعراء المهجر مثلاً وشعراء مجموعة «الديوان» ومجموعة «أبولو» وعدد من الشعراء الرمزيين اللبنايين. بل لعلّها لم تكن بعيدة عن إنجازات الياس أبو شبكة مثلاً في مجال التعبير عن الذات، واعتماد الإيحاء والرمز والصّورة الشعرية الموحية.

ولقد بدا لي ذلك غريباً حقاً، ولاسيّما أنّ ما أثبتته نازك في مقدّماتها من قيم في وعي الحدائث والتجديد لم يجد له مصداقيّة في

(**) يجد القارئ في نهاية ملفّ الآداب نصّ مقدّمة شظايا ورماد التي يستند إليها المؤلف يوسف الصائغ.

(...) بعد أن استطعت الحصول على نسخة من مجموعة شظايا ورماد وقرارة الموجة وطنت نفسي على قراءة المجموعتين قراءة جديدة.

فأنا أذكر أنني كنت قد قرأت مجموعة شظايا ورماد وأنا طالب في الصفّ الثاني من قسم اللغة العربية بدار المعلمين العالية، أي بعد صدورها عام ١٩٤٩ بستين. وأذكر أنّ قصائد المجموعة لم تستأثر باهتمامي، قدر ما استوقفتني المقدّمة وبشكل خاصّ حديثها عن الوزن وما سمّته «لونا بسيطاً من الخروج على القواعد المألوفة».

ولقد كان اهتمامي - كما يبدو لي الآن - منبعثاً من رغبتني في اكتشاف الطّريقة التي يمكن بواسطتها لشاب مثلي أن يكتب قصيدة من «الشعر الحرّ» إذ كانت التسمية قد شاعت آنذاك، ووجدت لها صدقاً عند كثيرين. بل لقد كاد ما أسمته الملائكة «لونا بسيطاً من الخروج على القواعد» يتحوّل إلى شبه حركة شعرية لها مريدوها والمدافعون عنها، ولها أعداؤها وخصومها والمنذدون بها. بل لقد بلغ الأمر بنازك نفسها أن اعتبرت نفسها الرائدة الوحيدة في هذا التحوّل الكبير.

وأعترف أنّ القراءة آنذاك أفادتني، فصرت أفهم الفرق الحقيقي بين الكتابة على النمط التقليدي والكتابة على النمط الحرّ. وأمّا بقيّة الأفكار التي تضمّنتها المقدّمة عن مفهوم الشعر، فلم تستوقفي إلاّ قليلاً كما لم أتوقّف عند قصائد المجموعة إلاّ لأتبيّن «التقطيع» الذي اعتمده الشاعرة - في التطبيق - على قصائدها المكتوبة على النمط الحرّ.

المرّة الثانية التي كان ينبغي عليّ فيها قراءة شظايا ورماد كانت في مطلع السبعينات، استعداداً لكتابة أطروحتي عن الشعر الحرّ. وأشهد أنني قرأت المجموعة ومقدّماتها مرّات عديدة، وأني إن كنت لم أجد في قصائد المجموعة كثيراً ممّا يستوقف الدارس من حيث القيمة الشعرية (إلاّ في حدود تجربة الشعر الحرّ من جانب الوزن) فقد كان عليّ من جديد التوقّف عند المقدّمة لاعتبارات كثيرة تتصل

الناذج التي تضمّنتها المجموعة. فأكثُر قصائدها جدّة تكاد لا ترقى إلى مستوى الكثير من القصائد المجدّدة التي شهدتها الأربعينيات، رغم أنها لم تكن مصوّغة على النمط الحرّ.

أجل لقد قرأت قصائد مجموعة شظايا ورماد بعد الانتهاء من قراءة المقدّمة مباشرة. ولم أستطع أن أدافع الانطباع بأنّ المجموعة لا تنطوي على قصيدة ذات شأن حتّى تلك القصيدة التي بدت لي من قبّل متميّزة («الخيوط المشدود إلى شجرة السرو») - باعتبارها تمثّل تجربة متقدّمة - بدت لي الآن قاصرة عن الارتفاع إلى المستوى الذي حاولت الشاعرة تحديده في المقدّمة (*) .

ولقد قسّمت قصيدتها إلى سبعة مقاطع .

في المقطع الأوّل ما يشبه التمهيد تشير الشاعرة فيه إلى «قصة حدّثني صوت بها ثمّ اضمحلّاً/ وتلاشت في الدياتي شفتاه». وفي المقطع الثاني ندرك أنّ الصوت في المقطع الأوّل منسوب إلى الحبيبة وهي تخاطب حبيبها، مسترجعة في خطابه «قصة الحبّ الذي يحسبه قلبك ماتاً/ وهو مازال انفجاراً وحياة» وسيرى الليل هذا الحبيب وحيداً «تسال الأمس البعيد/ أن يعودا». وسيراه «الشّارع الحالم، والدفلى تسيّر» لون عينيه «انفعال وجبور» وعلى وجهه «حبّ وشعور» وستراه الحبيبة نفسها «من مكاني الدّاكن الساجي البعيد..». وترى البيت أخيراً.. «بيتنا حيث التقينا». ثمّ يجيء المقطع الثالث:

«ها هو البيت كما كان هناك.. وهنا مجلسنا.»

وتنقل لنا القصيدة هاجساً مبهماً ينتاب الحبيب من «نذير يتحدّى حلم قلبي.. ربّما كانت.. ولكنّ فيمّ رعيي..»

إنّ الشاعرة لتمهّد، دون داع، لموت الحبيبة، الذي يفترض أن يأتي مفاجئاً، كما أشارت في المقدّمة، ليحقّق الدهول المطلوب. ويتقدّم الحبيب إلى البيت «هازناً بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب». ما عليه إلا أن يطرّق الباب، وسيطرّقه: «ويصرّ الباب

(*) تقول نازك الملائكة: «ففي الخيط المشدود في شجرة السرو حاولتُ رسم صورة شعريّة للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجئاً بنا موت حبيته. وسيلاحظ أنّ القصة العاطفيّة في هذه القصيدة ثانويّة الأهميّة بالنسبة للخيوط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشّاب المصدوم، وحالة الهديان الداخلي التي اعترته. فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعترني إنساناً يتلقّى نبأ مشيراً فاجعاً لا يتوقّعه، فهو إذ ذاك يُصاب بشرود كبير عميق، ويدو وكأنّه لم يسمع النبا، ويتلفّت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفه فيغرق في التفكير فيه. وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط.»

في صوت كثيب النبرات/ وترى في ظلمة الدهليز وجهاً شاحباً/ جامداً يعكس ظلّاً غارباً.»

ويأتي السؤال: «هل.. لا تقولي إنّها.. يا للجنون.»
ثمّ يكون الجواب: «إنّها ماتت.»

«وتمضي لحظتان.. أنت مازلت كأنّ لم تسمع الصوت المثير/ جامداً ترمق أطراف المكان/ شارداً/ طرفك مشدود إلى خيط صغير/ شدّ في السروة، ولا تدرى متى/ ولماذا/ فهو ما كان هناك منذ شهرين» وتتكرّر كلمة «ماتت» في حين يروح الحبيب يرنو ببرود «فيرى الخيط حبّالاً من جليد/ عقدتها أذرع غابت ووارتها المنون/ منذ آلاف القرون..»

ماذا بوسع القصيدة بعد هذا أن تضيف؟

فثمة المقطع الرابع والخامس والسادس والسابع. وكلّ هذه المقاطع هي تفرّعات للإحساس وللصورة ذاتها، حتّى تبهت وتستنفذ.

«هي «ماتت» لفظة من دون معنى وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثمّ يفتى/ ليس يعينك تواليه الرتيب/ كلّ ما تبصره الآن، هو الخيط العجيب/ أتراها هي شدّته؟»
ويجيء المقطع الخامس:

«صوت ماتت، رنّ في كلّ مكان/ هذه المطرقة الجوفاء..
صوت ماتت.. خانق كالأفعوان.. هي ماتت وسدى تسأل..
وسدى تصغي.. وسدى تبحث.. وسدى تحلم..»
والمقطع السادس:

«ثمّ ها أنت هنا/ دون حراك/... / طرفك الخائر مشدود هناك/ عند خيط شدّ في السروة... / ذلك الخيط الغريب.. ذلك اللّعز المريب..»
والمقطع السابع:

«ويراك الليل تمثني عائداً/ في يدك الخيط والرعرشة والعرق المدوي... وتمضي شارداً/ عابثاً بالخيوط/ تطويه وتلوي/ حول إبهامك أخراه.. / كلّ ما أبقى لك الحبّ العميق/ هو هذا الخيط واللّفظ الصفيق.. / لفظ «ماتت» وانطوى كلّ هتاف ما عداه..»

حين أنهيت قراءة القصيدة، بدا لي واضحاً أنّ الشاعرة هدرت التجربة وشتمّها. ثمّ استدركتُ، متسائلاً، أين أضع مجموعة شظايا ورماد وإنجازاتها من المجموعات الشعريّة التي صدرت في الحقبة

نفسها، والإنجازات التي تضمّنتها. مثلاً أين ما قدّمته هذه المجموعة، ممّا قدّمه وأنجزه السيّاب مثلاً في مجموعة أساطير؟.

لم أجد الفرق كبيراً. فالكثير من قصائد أساطير - حتى ما كان منه على النمط الحرّ - مرتبك البناء، مشتت، لا يخلو من الاستطرادات والثثرة الشعرية، إن صحّ التعبير، ويفتقر في الوقت نفسه إلى وعي التجديد، بمعناه الحقيقي، وإلى وضع هذا الوعي موضع التطبيق في التجربة.

وقادتني هذه الملاحظة إلى الاطمئنان لحكم نقدي، مفاده أن من نسميهم الرّواد ما استحقّوا هذه الريادة إلا لأنهم اختاروا تأكيد إنجاز شاركوا فيه جميعاً، يتحقّق في مجرد ما يسمّى «كسر البيت الشعري» وتحويل ذلك إلى ظاهرة. أمّا في ما عدا هذا فلم تكن إنجازاتهم كبيرة ولا أساسية تسمح بالقول إنهم قدّموا قصائد جديدة.

وذكرني هذا الحكم بما كان الناقد محمود أمين العالم قد تنبّأ به في مقال نشره في جريدة الأديب اللبنانية أشار فيه إلى ما معناه أن كسر البيت الشعري، وجعل البيت الواحد يفضي إلى سواه، سيكونان كفيلاً بإحداث تغييرات جوهرية في القصيدة العربية.

وأحسب أن نبوءة «العالم» كانت صائبة إلى حدّ بعيد. وصورة ذلك تتجلى، كنموذج، في ما أنجزه السيّاب مثلاً، خلال بضع سنوات، من مغامرة الكتابة على غمط الشعر الحرّ.

إننا إن كنّا الآن لا نأبه كثيراً إلى ما تحقّق في مجموعة أساطير فإننا لا نستطيع أن ننكر حقيقة أن السيّاب خلال السنوات التالية - ولنقل ابتداءً من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٦ وما تلاها - قد قدّم منجزاتٍ شعرية لها أهميتها في تطوير القصيدة العربية الجديدة، وستبقى هذه الأهمية محتفظة بفاعليتها حتى سنوات لاحقة عديدة.

إننا لنذكر ما كانت تمثله تجربة «الأسلحة والأطفال» و«الموسم العمياء» و«حفار القبور» وبالتالي تجربة «أنشودة المطر» و«المسيح بعد الصلب» وفي «المغرب العربي» إلخ. . من إنجازات مهمة في هذا المجال. فإذا كان ذلك صحيحاً، فالسؤال - ما دنا الآن معنيين بمتابعة إنجازات الشاعرة الرائدة نازك الملائكة - هو أين ما حقّقته نازك في المجموعة التالية الموسومة قرارة الموجة والتي صدرت بعد مجموعة شظايا ورماد، والزمن الذي يفصل بين صدور المجموعتين يزيد عن/أو يساوي الزمن الفاصل بين مجموعة أساطير وقصائد السيّاب التالية؟

مرّة أخرى، كان عليّ، للإجابة على هذا السؤال، أن أعيد قراءة

مجموعة قرارة الموجة التي كنت قد ابعتها سنة صدورها عام ١٩٥٧، وقرأتها باهتمام.

فأنا أذكر أن المجموعة لم تثر عندي الاهتمام الذي كانت أثارته قصائد السيّاب والبياتي، ويلند الحيدري، وسعدي يوسف. . بل حتى قصائد نزار قبّاني التي كانت تنشرها له مجلة الآداب. .

ولقد ظلّ الانطباع نفسه، عندما كتبت دراستي عن الشعر الحرّ عام ١٩٧٤. عدا انتباهة إلى قصيدتين خيّل لي أنّهما سفردتان عن نسيج سائر القصائد، هما «صلاة للأشباح» و«لعنة الزمن».

ثمّ ها أنذا أعيد قراءة المجموعة عام ١٩٩١ وأتوقّف مثلاً عند قصيدة اسمها «أغنية»، أرى من المفيد أن أثبت هنا بعض مقاطعها تقول القصيدة:

اسكتي يا أغاني الأمل/فاهوى قد رحل/وانطوى سرّه في
مقل/رضعت بالملل.
أين أين ترى تذهبين/في سكون السنين/والطريق الذي
تسلكين/صامت لا يبين.
ولمن تخلقين العطور/والأسيالي تدور/ولسن دفوك
المسحور/للذّجى...؟ للقبور؟...

فواضح أن هذه القصيدة لا تضيف جديداً إلى تجربة الملائكة، ومن ثمّ فإنّها لا تضيف جديداً إلى مجمل ما حقّقه الشعراء العراقيون، أو العرب. . هذا، إن لم تكن عالة على قصائد الشعراء الرومانسيين الذين قرأنا لهم في الأربعينيات.

والأكثر إثارة للانتباه أن الملائكة - وهي التي كرّست نفسها رائدة للنهج الجديد في الشعر أو ما اصطلاح على تسمية «الشعر الحرّ» - لم تقدّم في مجموعة قرارة الموجة سوى عددٍ قليل نسبياً من القصائد «الحرّة».

أفليس لكلّ هذا معناه؟

ثمّ أين الذي تحدّثت عنه الملائكة، في مقدّمة شظايا ورماد لا في مجال تجديد إيقاع الشعر العربي بل حتى في مجال النظرة إلى العملية الشعرية، والأسلوب، واللغة المفردة الشعرية؟

وأخيراً. . أين هذا كلّ من الحدود النقدية التي أشارت إليها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر؟

لدى القراءة الأخيرة لمجموعة قرارة الموجة استوقفتني - كما في القراءة السابقة - قصيدتان متميزتان عن سائر قصائد المجموعة من

حيث التجربة والنسيج وطريقة تناول.

القصيدة الأولى عنوانها «لعنة الزمن» مؤرخة في ١٢/٨/١٩٥٠ مكتوبة على وزن المتدارك، لا على النمط الحرّ. والقصيدة الثانية بعنوان «صلاة الأشباح» مؤرخة عام ١٩٤٩ وهي من النمط الحرّ على وزن «فعلون».

والجربة في القصيدتين ذات منحنى رمزي - سريلي، يكاد يكون فريداً في الشعر العراقي في تلك الحقبة. في قصيدة «لعنة الزمن» يمكن متابعة السياق التالي:

كان المغرب لون ذبيح/ والأفق كآبة مجروح/ والأشباح الغامضة
اللون تجوب الظلمة في الأفاق/ والنهر ظنون سوداء/ والريح مراوح
نكراء/ والضفة أرض جرداء/ تمضغها الظلمة في
استغراق.../ والصمت يفكر في الأحداق/.../ كنا نتبع نعش
الضوء/ ونراقب خطو الأثياء/ اثنين يلوح على استغراقها المبهم
لون العثاق/.../ لكن إذ كنا نحلم/ أحسنا شبه صدى مبهم/ في
الأمواج الداكنة الصمت/ سمعنا شبه صدى خفاق/.../ لأياً
وتبيننا الحركة/ ثمة وإذا جثة سمكة/ طافية فوق الموجة مينة والشاطئ
في إشفاق/ وصرخت: رفيقي أين نسير/ لنعد فالجثة همس

نذير/ أرسلهما عملاق شرير/ إنذار أسى ودليل فراق/.../ ومشيئنا
لكن الحركة/ ظلت تبغنا والسمكة/ تكبر تكبر حتى عادت في حضن
الموجة كالعملاق/.../ وبقينا نهرب والسمكة/ تتبع أرجلنا
المرتبكة/ تلك الأحداق وأين المهرب من لعنة تلك
الأحداق/ وزعانفها السود الشوهاء/ سدت في وجهينا
الأرجاء/ وأراقت في الجوّ الوضاء/ سحباً سوداء ولون
محاق/.../ ورجعنا نسحب قلبينا/ ونجرّ كآبة ظلّينا/ تبغنا النظرات
النهات بنظرة هزة ليس تطاق/ حتى الأغصان المشتبكة/ عادت تشبه
عين السمكة/ وتروع خطانا المرتبكة/ والأنجم عادت
كالأحداق/ والغد والماضي والدنيا وهوانا في تلك الأحداق/ رسبت
وتوارت في الأعماق».

أما في قصيدة «صلاة الأشباح» فالتجربة أكثر غموضاً وتعقيداً
والمنام كابوس أيضاً:

تملمت السّاعة الباردة/ على البرج في الظلمة الخامدة/ ومدّت يداً
من نحاس/ يداً كالأساطير بوذا يجرّكها في احتراس/ يد الرّجل
المنتصب/ على ساعة البرج/ في صمته السرمدي/ يحدّق في وجحة
المكتئب/ وتقذف عيناه سبل الظلام الدّجي/ على القلعة الراقده/

على المتيّن الذين عيونهم لا تموت/ تظلّ تحدّق ينطق فيها
السكوت/ وقالت يد الرّجل المنتصب/ «صلاة صلاه».

تدبّ الحياة إثر ذلك على البرج، فيتحرّك الحرس. ويأتي صدى
موكبهم، وهم يدقون الأبواب فتخرج منها أشباح هزيلة تجرّ رماد
السنين... ويسير الموكب في الظلمة، ينددون نشيداً رهيباً... وفي
آخر الموكب يرى حارس شبحين ماتزال فيهما بقايا حياة ويُسَمع
صوت يقول: (ألسْتُ ترى... خذهما) وتختفي الأشباح من
الطريق... فإذا نحن في المعبد البرهيمي الكبير، حيث غرابة بوذا تلتف
المكان ويروح العنكبوت الذي على البرج يرقب المصلين الذين
عيونهم لا تموت، ويشير بكفيه، فيرتفع صوت عميق الصدى،
ويرتجف الشبحان وترتفع الصلاة إلى بوذا تسأله الصفح وتناشده:
«تعبنا فدعنا ننام/ ننام ونسى يد الرّجل العنكبوت/.../ حنانك
بوذا على الأعين السّاهرة/ ودعها أخيراً تموت...» إثر ذلك يتحرّك
بوذا ويمدّ ذراعيه للشبحين فيباركهما ويصرخ بالحرس والرّجل على
البرج قائلاً: «أعيدهما...» ثم يسود السكون ولا يبقى سوى
المساء...

