

## نازك الملائكة:

## ثلاثة آراء في شعرها

سامي مهدي

## نازك الملائكة:

## ذلك الوعي الشعري

عُنيْتُ بالشعر في وقت مبكر من حياتي. كنت ما أزال صبيّاً اجتازتُ تَوّاً دراسته الابتدائية، وبدأ يقتني مجلّة الآداب ويتعرّف على شعرائها وكتّابها ويتابع منشوراتها ويعيش مناخ المناقشات التي تدور على صفحاتها، ويترقّب وصول الكتب التي تعلن عنها.

لن أتحدّث هنا عن تلك المصادفة التي قادت صبيّاً لم يكمل عامه الثالث عشر إلى مجلّة أدبيّة كانت ماتزال في سنتها الأولى (أعني الآداب)؛ فتلك قصّة أخرى لا شأن لنا بها هنا. ولكنني أقول: إنني عرفت نازك الملائكة، أوّل ما عرفتها، على صفحات هذه المجلّة. عرفتها مثلما عرفت السيّاب والبيّاتي وعبد الصّبور وحاوي وقيّاني، وعشرات غيرهم. وتابعتها مثلما تابعت غيرها بشغف ذلك الصبي وحماسه، وقرأتها باهتمام أكبر حين عرفت دورها الريادي في كتابة قصيدة «التفعية» أو «الشعر الحرّ» كما كان يُسمّى في حينها. وصرت أقرأ كلّ ما تنشره شعراً ونثراً، وبحث عن ديوانها المنشورين حتى ذلك الحين (عاشقة اللّيل، وشظايا ورماد) ولم

يقرّ لي قرارٌ حتّى قرأت الأوّل في «المكتبة العامّة» ببغداد، واقتنيتُ الثاني بشرائه من «سوق السراي» في العام نفسه (١٩٥٣).

لقد بدتُ لي نازك الملائكة في حينه «رمزاً كبيراً». وكبرت عندي مكانة هذا الرمز حين قرأت مقالاتها الناضجة ونقودها اللّاهجة ومشاركاتها في استفتاءات الآداب وغيرها. ومازلت أذكر عناوين بعض مقالاتها: فمقالها عن «المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق» ومقالها عن «التجزئية في المجتمع العربي»، ثمّ مقالها الجميل عن «الشعر والموت»، هي من بين ما يذكره المرء من قراءاته المبكّرة.

وأذكر أنّي أعجبت أيّما إعجاب بمقدّمة ديوانها شظايا ورماد. فقد فتحت لي أفقاً ما في تلك السن المبكرة، وجعلتني أفكّر بأشياء كثيرة، أهمّها أنّ الشعر الحرّ (كما كان يُسمّى شعر التفعية) ليس خروجاً على نظام البيت الشعري فحسب، بل هو لغة جديدة قبل كلّ شيء. وهزّت تنبؤات هذه المقدّمة عن مستقبل الشعر العربي شيئاً ما كان كامناً في نفسي لا أفهمه ولا أطيق التعبير عنه، وشعرت بها وكأنّها توجّه الحديث إليّ، مثلما توجّه لغيري، حين قالت: «إنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطوّر جارف عاصف»، وأنها تعني بالتحية، كخيري، حين وجّهت «ألف

تحية إلى شعراء الغد».

وعندي أنّ تلك المقدّمة دلّت على وعي نقدي مبكر انفردت به من دون أقرانها جميعاً. غير أنّ هذا كلّ شيء، وشعر نازك شيء آخر. إذ لم يحتلّ هذا الشعر ما احتلّه شعر البيّاتي وشعر السيّاب من مكانة في نفسي. فما إن أطلعت على قصائد ديوانها ومضيت في متابعة ما تنشره من قصائد في الآداب وغيرها حتّى بدأت لهفتي إلى الاطلاع عليه تخفت وتضمحلّ. وشيئاً فشيئاً أخذت اللفظة تتحوّل إلى برود، فصدوف، وأصبحت متابعتي إيّاه ضرباً من ضروب «الواجبات» و«الالتزامات» شأنه في ذلك شأن شعر نزار قبّاني.

كنت أشعر، حينئذٍ، أنّ شعرها «بارد» يفتقر إلى الحرارة والحيوية اللّتين تشيعان في شعر زملائها. كان يبدو لي شعراً «مصنوعاً» معبأ بـ «عاطفة هشّة» كنت أنفر منها أينما وجدت، في شظايا نازك ورمادها، أم في أزهار السيّاب وأساطيره، أم في ملائكة البيّاتي وشياطينه. كنت أنفر ممّا هو رومانسي بعكس ما يُتوقّع من مراهق. ولذلك لم أحفل كثيراً بشعراء من أمثال علي محمود طه، ومحمود حسن اسماعيل، وإبراهيم ناجي، وأضرابهم. كنت أفضل عليهم الشعر العذري، وشعر أبي نؤاس، وابن أبي ربيعة، وبشار بن برد، والياس

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

وقد كان فراقُ بيبي وبين نازك الملائكة حين صدر ديوانها الثالث قرارة الموجة عام ١٩٥٧. فقد كان هذا الديوان امتداداً تكرارياً لديوان شظايا ورماد. وهو وإن بدا أكثر نضجاً منه وأرضن أداة فقد كان متخلفاً عمّا وصل إليه الشعر العربي يومئذ على أيدي زملائها. فقد أصدر البياتي ديواناً تضمّن قصائد ريادةً جديدة هو أباريق مهشمة واستقطب حوله الكثير من الاهتمام. وفي العام نفسه (١٩٥٤) بدأ «أنشودة المطر»، «في المغرب العربي»، «أغنية في شهر آب»، «المسيح بعد الصلب»، «النهر والموت»، وقصائد أخرى مثل: «لوركا»، و«تعقيم»، وراح يشقّ بها طريقاً صاعداً للشعر العربي. فبدت لي قصائد قرارة الموجة باهتة وخاملة ومنعزلة عن ذلك «التطور الجارف العاصف» الذي تنبأت به شاعرتنا عن حقّ وعن حساسية مرهفة.

وأذكر أنني وجّهت إلى قصائد هذا الديوان الحرّة نقداً لاذعاً ومريراً في رسالتين أرسلتهما (عام ١٩٥٧) إلى صديقي المرحوم القاصّ موفق خضر، وانتهيت في إحداهما إلى أنّ نازك لم تكتب «شعراً حرّاً» على الإطلاق! وما كان هذا ليرضي مزاجه الرومانسي، ولا أدبه الجَمّ وتواضعه، وعدّه جراً مني ما كان يجب أن تكون.

إنّني أحاول هنا أن أصف موقفني في تلك الفترة المبكرة من عمري وأتحدّث بوعيها. غير أنّ هذا الموقف ازداد وضوحاً وحرماً حين صدر كتاب شاعرتنا المعروف قضايا الشعر المعاصر بل إنّي انتهزت

مناسبة صدور طبعته الثانية، فأعددت عنه محاضرة ألقيتها في إحدى أماسي جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين عام ١٩٦٥، وأرسلت المحاضرة في ما بعد إلى الآداب فنشرتها في عددها الخاصّ عن الشعر العربي الحديث مطلع عام ١٩٦٦. وقد رأيت يوماً أن الأفكار التي وردت في الكتاب دعوة إلى «ردّة شعريّة»، وأنّ الكتاب محاولة عقيمة لفرض قواعد على الشعر لم تلزم بأغلبها نازك نفسها، في وقت كان فيه الشعر، ولاسيّما في العراق، يشهد تحولاتٍ جديدةً ينجزها جيلٌ جديد من الشعراء، هو الجيل الذي أنتمي إليه. وهكذا أصبحت نازك في وادٍ والشعر العربي الحديث في وادٍ آخر، فانعزلت عن تياره، وعُزلت، ولم يعد هناك من يستمع إلى آرائها وتحذيراتها، أو من يجد في «نماذجها» الشعرية ما يغريه باقتفاء أثرها أو التطلّع إليها. بل إنّ آراء نازك ونماذجها أخذت ذريعةً لتسفيه آراء الشعراء الشباب والتنديد بمحاولاتهم وتطلّعاتهم.

لم أكن وحدي من حكم على نازك الملائكة بالارتداد، فقد حكم عليها به جيل بأكمله، هو الجيل الذي أنتمي إليه. وقبل ذلك حكم عليها به أهمُّ شعراء جيلها وأهمّ نقّاده. وقد عزز هذا الحكم واقع شعرها، كماً ونوعاً. فهي حتّى ذلك الحين، أي بعد عقد من الزمن على نشر أول قصيدة «حرّة» من قصائدها، أعني قصيدة «الكوليرا»، لم تكن قد أنتجت أكثر من خمس عشرة قصيدة من «الشعر الحرّ»، ست منها نشرتها في شظايا ورماد والتسع الأخرى في قرارة الموجة. وكانت هذه القصائد على نحو ما أوضحت قبل قليل. ولذا ذهبت المحاولات التي قامت بها لنقض هذا الحكم ونفي الاتهامات التي

استند إليها أدراج الرياح.

ومع أنّي يشت من أن تتغيّر أفكار نازك الملائكة، أو يتغيّر شعرها، فإنّي لم أتردد في متابعة كتاباتها الشعرية والنثرية، اعتزازاً وإجلالاً. فقرأت شجرة القمر عام ١٩٦٨. ولكنّي وجدت أنها قد تخلّفت كثيراً عن إنجازات الشعر العربي، وأصبحت المسافة بينها وبين هذه الإنجازات جدّاً بعيدة. فهي لم تنشر في هذا الديوان سوى سبع قصائد «حرّة» تشكّل أقلّ من ربع عدد قصائده، وتجعل رصيدها من «الشعر الحرّ» اثنتين وعشرين قصيدة فقط. وزيادة على ذلك فقد كانت مقدّمة هذا الديوان شهادة جديدة على جمود مفاهيمها وتشبّثها بما جاءت به في كتابها قضايا الشعر المعاصر، وكان لهذا وقعه السيئ في نفسي وفي نفوس الشعراء والنقاد. ويبدو أنّ هذه النتيجة قد أخرجت شاعرتنا، وجرحت كرامتها الشعرية، فراحت تدافع عن موقفها في بعض المقابلات الصحفية، أذكر منها مقابلة نشرت في الآداب وأخرى نشرت في البيان، وحاولت أن تنفي عن نفسها تهمة الارتداد، ثمّ أعلنت في مقدّمة ديوان جديد صدر عام ١٩٧٥، وهو ديوان للصلاة والشورة أنها أصبحت «ملتصقة أشدّ الالتصاق بالشعر الحرّ، غير راغبة في تحطّيه والعودة إلى نظام الشطرين».

غير أنّ خطأ نازك الجسيم هنا هو أنّها فهمت اعتراضات المعارضين فهماً شكلياً كميّاً، وظنّت أنّها مطالبة بالانتقال عن نظام الشطرين (نظام البيت الشعري) فقط، في حين أنّها كانت مطالبة بتحقيق تحوّل نوعي عميق وشامل في بنية قصيدتها. وهكذا حرصت على أن تكون قصائد ديوان يغيّر

## التناقض مع البدايات

— حميد سعيد —

أستطيع وصف علاقتي الأولى بالشعر بأنها علاقة صنعتها وحددت ملامحها وخطوطها العامة القيم الصوتية. ففي محيط ساكن ومحافظ، كان حضور الشعر منبرياً يتسلل إلى المتلقي عبر حناجر المنشدين في المناسبات الدينية والاجتماعية. وكان الغناء يشكل الحضور الأبهى للشعر. ولم يكن الأداء الإنشادي في المناسبات الدينية وبخاصة في المآتم الحسينية بعيداً عن الغناء ومتطلباته في اللحن والصوت الجميل.

ومن هنا فقد كان الشعر عندي هو الذي يتوفر على مجموع العوامل الصوتية حيث البناء اللغوي والتكامل اللحني بين موسيقى البيت الشعري وقافيته ومن ثم ما يحقق تكرار حرف الروي في القافية من انشالات صوتية.

مازلت أتحدث عن طفل لم يعرف القراءة والكتابة بعد. وحين عرفها لم يجد ما يقرأ إلا ما كان سائداً في محيطه الساكن والمحافظ.

وكان أول اختراق لذلك المحيط الشعري هو الذي حققه المهجريون. ولم يكن هذا الاختراق إغناءً للسائد الشعري، وإنما بقبول إضافة تمثلت في ما يصلح للغناء من شعر إيليا أبو ماضي، ربما لأنه كان الأقرب لما أطلقت عليه السائد الشعري. ومازلت أتذكر المغنين الهواة وهم يؤدون سنيته المعروفة:

ويبدو أنها اقتنعت بـ «أسلوبيات» الشعر الرومانسي الانكلوسكسوني، وقنعت بها، ونفرت من كل ما عداها، فانحصرت محولاتها التجريبية داخل أطر عروضية ضيقة، ولم تغامر في ولوج آفاق أرحب، وكانت تنعي على المغامرین طيشهم وخفتهم. وظلت قصيدتها بسيطة، ذات بعد واحد، ومستوى واحد، هو مستواها الظاهر، وكان أقصى ما وصلت إليه أن شكّلت امتداداً متطوراً لرومانسية عربية كانت قد شارفت على الموت قبل أن تنضج وتستوي على قدمين قويتين.

ولذلك كله لم أجد في شعر نازك ما يغري بالانكباب على قراءته والبحث عن أسرار والاهتداء بصوابه. وأنا لا أجد فيه اليوم ما يسوغ لي العودة إليه، والتعرف على ما فاتني التعرف عليه من خفاياه، لأنه بلا أسرار ولا خفايا، فلست أتوقع أن أدرك فيه شيئاً فاتني إدراكه، أو أكتشف شيئاً يهمني اكتشافه. لقد أصبح شعرها «تراثاً» وأي تراث؟ تراث لا أعود إليه إلا لأسباب بحثية. إذ ما جدوى أن أعود إليه إذا كان في وسعي أن أقرأ كيتس وبايرون وبروك وشيلي وغراي وكولدرج ووردزورث وأجد ثمة ما هو أخصب وأغنى!؟

إن المرء لم يكن يتمنى أن يحدث لهذه السيدة الفاضلة، ولموهبتها الفذة، ما حدث لها، ولكنها هي المسؤولة عن ذلك أولاً وأخيراً. فقد اختارت عن سابق معرفة وتصميم، وعلى عاقبتها تقع مسؤولية هذا الاختيار، ووا أسفاه!

ظنت أنها مطالبة بالإقلاع عن نظام الشطرين فقط، في حين أنها كانت مطالبة بتحقيق تحول نوعي عميق وشامل في بنية قصيدتها.

ألوانه البحر قصائد حرة فقط، بينما ظلت تتراوح بين الوصف الخارجي، والحكاية المنظومة، والمناجاة الحاملة، وكان أقصى همومها أن تبتدع «بحراً جديداً» تضيفه إلى بحور الخليل. وهكذا غسلت يدي، عند قراءة الديوان، غسلتها تماماً من إمكانية حدوث انطلاقة جديدة في شعرها. صحيح أن الشاعرة كانت في هذا الديوان أكثر عناية بلغتها، أقصد أكثر ميلاً إلى اللغة الاستعارية، منها في دواوينها الأخرى، ولكن لغتها ظلت لغة رومانسية رخوة، ولم يكن هذا ليغير من طبيعة قصيدتها.

لقد كانت نازك الملائكة موهبة كبيرة فذة في الشعر العربي، ولكنها كبلت نفسها بيديها ومنعتها من أن تنطلق على سجيتها وتتفاعل بعمق مع ما يدور حولها، وسمحت لشعراء أدنى منها موهبة وأقل ثقافة بتجاوزها، وارتضت لنفسها «ارستقراطية شعرية» لها تقاليد لا تفرط بها، وترفع لا تتنازل عنه، وغليانات لا تسمح لها بالتفجر. واعتقدت نازك أنها «أم» الشعر الحر، لا يشاركها في هذه «الأمومة» أحد، وليس لأحد أن يعترض على أسلوبها في «تربيته ورعايته»، وصدت عن «إنجازات» غيرها من الشعراء صدوداً أم لا تعترف بأساليب الأمهات الأخريات

لم يبقَ ما يسليك غير الكاس  
فأشربُ ودعِ للناسِ ما للناسِ

ثم كانت بدايات الرومانسيين .  
ومعهم يأخذ الغناء تأثيراً مختلفاً فيكون  
لصوت محمد عبد الوهاب وما اختار من  
نصوصهم ، ولا سيما قصائد علي محمود طه ،  
فعل السحر في تجديد التذوق الشعري .  
وفي هذه المرحلة كنت قادراً على قراءة  
الشعر . وإذا أتاحت لي مجلة الرسالة أن  
أطلع على شعرٍ مختلفٍ في لغته وصوره  
وخيال شعرائه عن الشعر الذي كنت  
أستمع إليه أو الذي أقرأه ، فقد وجدت  
نفسى أقرب إلى علي محمود طه ومحمود  
حسن اسماعيل من سواهما . ولأن الصدفة  
أتاحت لي أن أحصل على شعر الأول  
مطبوعاً في ديوانين أنيقين وجدتهما في المكتبة  
العامة بمدينة الحلة فقد أطلت القراءة  
فيها . ولم أجد عسراً في أن أفسح لها مجالاً  
في ذاكرتي لا باعتداد الشعر الذي قرأته  
فيها بديلاً عما كنت أعرف من شعر ، وإنما  
حسبته إضافة مقبولة .

وإذا أطلعت على بدايات الرواد من  
العراقيين - وكلهم أفادوا من منجز  
الرومانسيين - فإني لم أجد عائقاً يحول بيني  
وبين بداياتهم . وأما نازك الملائكة فقد  
كانت قصيدتها في مستوى قصائد الأساتذة  
من الرومانسيين ، ولا سيما علي محمود طه .

في المحيط الثقافي الذي نشأت فيه  
والذي وصفته بالسكون والمحافظة واجهت  
بمفردتي ما طرأ على القصيدة العربية من  
متغيرات مثلتها بدايات شعر التفعيلة . ولما  
لم يفسح لي ذلك المحيط مساحة للحوار مع  
الأخر ، فقد كان عليّ أن أكتشف أسئلتى  
وأن أجيب عليها في الوقت ذاته . فمثل  
هذه الأسئلة ترف لا قبيل لذلك المحيط به ؛

فالشعر ليس الكلام الموزون المقفى  
فحسب ، بل هو حامل المعاني على الجزالة  
وكل أعمدة البيان والبدع .

وإذا قادتني أسئلتى إلى اعتزال تجربة  
البياتي ، بسبب قاموسه اليومي وجملة التي  
لم تحفل بالجزالة وتقاليدها ، فإن بناء  
السياب الشعري قاد أسئلتى إلى إجابة  
إيجابية بشأن محاولات السياب في قصيدته  
الحرّة .

غير أن قصائد التفعيلة الملائكية قد  
ظلت خارج محيط أسئلتى . فباستثناء فتح  
نهاية الشطر في البحور ذات التفعيلة  
المكررة وتوزيعها على الشطر الواحد ،  
توزيعاً لا يشترط التساوي في عدد  
التفعيلات بين شطرٍ وآخر ، ولا يشترط  
كذلك أن تغلق نهاياتها على حرف روي  
واحد ، فإن هذه القصيدة حافظت على  
جميع سمات القصيدة الرومانسية ذات  
الشطرين . ولذلك كنت أعمد في مرحلة  
لاحقة إلى أن أدخل إلى مجال أفتاح المحيط  
الساكن والمحافظ والمتشبث بإرثه في وصف  
الشعر من خلال قصيدة نازك الملائكة  
الحرّة ، إدراكاً مني بأنها قريبة من مواصفات  
القصيدة الرومانسية التي قبلت في المؤلف  
الشعري .

وإذا كانت قصيدة التفعيلة من خلال  
نماذج الرواد سوى الملائكة قد أثارت  
الكثير من الجدل حول جدارتها الشعرية ،  
فإن قصيدتها كانت باستمرار أقل إثارة  
للجدل . ويمكن ملاحظة أن أفكارها في  
الشعر ، سواء في مرحلة الدفاع عن  
القصيدة الجديدة أو في مرحلة التراجع ،  
كانت مثار الاهتمام والجدل أكثر مما أثارت  
قصيدتها . ذلك أنها وقد حاولت تجاوز  
الشواهد في القصيدة العربية ذات

الشطرين ، عملت في الوقت ذاته على  
تكريس ثوابت جديدة حسب أن تجاوزها  
وعدم الالتزام بها سيدخلان الكتابة  
الشعرية في فوضى لا حدود لها .

إن موقف نازك الملائكة هذا لم يصدر  
عن ذوق فني تشكّل في ظل رؤية عروضية  
فحسب ، وإنما عن وعي ظلّ يحسب  
التجديد مشروعاً ذاتياً للشاعر المجدد ؛  
وبالتالي فإن نازك الملائكة المجددة هي التي  
تحدّد مساحة التجديد . ولو بقي الأمر في  
حدود النص الشعري الذي تكتب لقبل  
ذلك بشكل من الأشكال ، لكنها حاولت  
أن تجعل من وعيها الخاص مقياساً  
للتجديد ، ولذلك أنتجت موقفاً اتسم  
بالتراجع ، لأنها لم تستطع إدراك الفروق  
بين محاولات التجديد الفردية وبين حركة  
التجديد التي تعبر عن متغيرات اجتماعية  
وثقافية وتؤثر إلى حيوية شاملة .

وكان عليها أن تنتبه إلى أن جميع  
محاولات التجديد التي سبقت إنجاز الرواد  
التجديدي قد ظلت مجرد محاولات تطبع  
المحاولة بطابع فردي ، حتى حين كانت  
تلك المحاولات أصيلة وجذرية ولا تتحوّل  
إلى تيار شامل ومؤثر ومفتوح على المستقبل .  
وإذا كان التجديد الفردي يؤسس نموذجاً  
يقود إلى التقليد فإن الحركة التجديدية  
تفتح أفقاً واسعاً للإضافة والإبداع .

إن التناقض بين دور نازك الملائكة في  
بدايات حركة التجديد وبين وعيها  
بالتجديد جعل نتاجها الشعري خلال  
خمس عقود من الزمن بعيداً عن المتغيرات  
الشعرية التي عرفها الشعر العربي الجديد  
وبعيداً عن هاجس الإضافة إلى ما كان  
من شعرها وتوصلاتها الإبداعية ، وقادها  
إلى تكرار قصيدتها . وقد أكدت ، وعلى غير

قصد، ما ذهبْتُ إليه قبل قليل، حين أعادتُ كتابةَ قصيدتها الطويلة «مأساة الحياة» التي كتبتها كما تقول عام ١٩٤٥ - ١٩٤٦، للمرة الثانية عام ١٩٥٠ ثم للمرة الثالثة عام ١٩٦٥. فإذا قرأنا المحاولتين الأخيرتين قراءةً متأنيةً، وجدنا أنَّ القصيدة المذكورة في لغتها وبنائها في المحاولتين لا تختلف الواحدة عن الأخرى، وأنَّ ما أضافته إليها ليس سوى إضافات كميّة. وأمّا إذا قرأنا على سبيل المثال شاعراً مثل عبد الوهاب البيّاتي - وهو من جيلها - فإننا سنجدّه في تحولاته يضيف ويسقط ويحدّد ويمثّل المستجدات الشعريّة والثقافيّة والفكريّة ويعبر عنها؛ وهذا ما

يعطي شعره حيويّةً وبعده عن جمود الصوت الواحد.

وإذا كنتَ ممن يقولون بالتواصل ويرفضون الإلغاء، فإنَّ هذا القول يفتح لي طريقاً إلى خصوصيّة تجربة الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، وأن أوقف عند منجزها الشعري الذي فقد الكثير من فرص الإضافة إلى النصّ الشعري العربي دون أن يفقد حضوره وملامحه الخاصّة. وإنَّ هذا وحده يمثّل فضيلة إبداعية في محيط شعري يكاد ينغلق على التشابه والتشاكل ويختنق في طقس يغلب عليه التعميم وغياب الملامح. وإذا كان شعرها لم يفلح، أو لم تفلح

هي في جعله موضع التائير المستمر والمتواصل في جديد الشعر العربي، فإنه مازال يشكّل منطقة حيويّة في الذاكرة الشعريّة العربيّة. . وهو ينال من الاهتمام لا بوصفه مجرد ظاهرة تاريخيّة، بل بما يتوفّر عليه من قيمة فنيّة.

أمّا جهودها النقدي سواء ذلك الذي ظهر في المقدمات التي كتبها لمجموعاتها الشعريّة - وقد انفردت نازك الملائكة بهذه المقدمات التي تضمّن الكثير من الأفكار النظرية - أو في بحوثها ودراساتها وحواراتها، فإنه جهد كبير ومهم، ويشكّل إضافة على قدر كبير من الأهمية إلى الجهد النقدي العربي حول الشعر ونظريته.

## محاولة تحديد الصورة

### عبد الرحمن طهمازي -

من المألوف اليوم في العراق، كما يتضح في التعليقات الصحفية الكثيرة التي يقوم بها الشعراء وغيرهم من المهتمين بثقافات الشعر العراقي، وضع الشعراء في «مأزق» تاريخي؛ فيوضعون، في الغالب، عند بداياتهم: كيف بدأوا؟ لماذا؟ ثم - وهذا ما نعنيه بالمأزق - كيف بدأ الذين يتلوّهم. . . وهكذا تترافع «الأجيال» وتصوت على فوارقها.

وليس في هذا التسلسل إلا تبسيط ممل لعمل الشاعر وقطع الطريق على قراءته مجدداً، مع العلم أنه لم يكن قد قرئ في وقت سابق على نحو نقديّ بوجهات نظر مختلفة وبمناهج متعدّدة. وهذا الثمن دفعته «نازك الملائكة» بسرعة وبرضاها، فما كادت موهبتها - مع بدر السيّاب - أن تنال شكلاً جديداً للشعر العربي

(فقد كانت المحاولات السابقة عليها تفتقر إلى ما يعدل موهبتها) حتى وضعت شعرها عند تخوم تنوع القافية والإبقاء على التوزيع الإيقاعي الذي ظهر وكأنه يناظر الإيقاع القديم. كما أن «موضوعات» قصائدها بقيت تتحقّق ضمن موضوعات قديمة وأصلية، هذا في حين كان زملاؤها يباشرون «موضوعات» شعريّة يعتقدون بملاءمتها لشكلهم الجديد ولروح العصر. وهذا الاختلاف - الذي يعني الكثير في زمن الريادة - كان يتأثر بإيديولوجيا الشعراء ليتحكّم بقيمة الشعر.

وإذا أردنا للمقارنة أن تكون برهاناً على شيء ما: فإن «بدر السيّاب» - من حيث كونه ممثلاً لرهط من شعراء العراق - كان يدفع التخوم باتجاه التنوع الإيقاعي إضافة إلى تمثيل القافية تمثيلاً يضمن للشعر ضرورة التكرار. وعدا ذلك فإن الحياة اليومية وصراعاتها الدرامية - في أعقاب الحرب الثانية - ومصادر الأخبار كانت تأخذ مكاناً في سياسته لترويج شعره، معتمداً إلى حدّ كبير على «مراجع» ليست بالضرورة ذات دلالة عميقة.

كانت في شعر نازك، إذن، «موضوعات» الشعر الأصلية، التي تسبق الشكل الجديد، مع روية متزايدة في الشكل. . أضيف إلى ذلك: أن لغتها كانت تكشف على نفسها أكثر مما تنكشف في «موضوعات» جديدة. فالمعاني والمضامين لا تبدّل من العزف اللغوي. إن الروية المتزايدة في الشكل بدت وكأنها حدّ من تطلّعات الموهبة التي أوّمت بها البدايات. هذا هو التردّد الذي - وربما شعر به كثير من نقادنا - قاد «نازك» إلى «المأزق» الذي يسهل تجاوزه حسب الادّعاءات التي تُقال إلى اليوم وبشكل متماثل.

وإذا صدّقنا وجهة النظر التي وصفتها بصورة إجمالية، وهي بحاجة إلى صورة محدّدة، فإن هناك سؤالاً ضمناً نشأ منذ الستينات ثم تمّ التصريح به شيئاً فشيئاً، ولم يكن هذا السؤال قد طرأ في حومة المسألة عن الشعر الجديد. كان السؤال «داخلياً» في شعر المرحلة المتوسطة في الستينات، أي يقدمه ويقترحه الشعر بشكل أساس، ولم تقدّمه أطروحات نقدية أو متفلسفة: هل ينبغي

حساب التجديد انطلاقاً من السيّاب ونازك أم  
قياساً بهما؟

إنّ دراسة ما لم تقم، حسب  
علمي، حول مشكلة تلقي  
شعرها.

كونها ملاحظة عن وزن المفارقات في ثقافة  
وطنيّة تأخذ البداهة فيها مكان التعليل.

كان أوّل عزل لشعر نازك قد بدأ منذ  
اكتساب السيّاب جماعة الشعراء الكثيرين  
الذين كتبوا على إيقاعه وبعض رموزه. وهذا  
من مظاهر التلقي، قد يكون له علاقة بالتأليف

في ظرف معين. لكنّ آخر عزل لشعرها كان في  
مفهومها الإجمالي عن الشعر، فقد برز  
نقاشها العروضي على أنّه حافظ شعريّ، وهذا  
مدخل للتشكيك بجدوى تجديدها وبإمكانية  
الالتزام به. هذا في القليل إحساس عدد غير  
قليل من الشعراء العراقيين الذين رافقوها  
وتلوها.

وهذا السؤال يمكن وضعه كذلك ضمن  
مواقب الشعراء! بيد أنّ التأليف الشعريّ  
استقرّ على عدم التقيد بالريادة والانضمام إلى  
قابلية الشعر على إنتاج جدل الاستمرار  
التاريخي. وكانت نازك أقلّ الشعراء العراقيين  
تمثيلاً في شعر المراحل التالية، حتّى في شعر  
الشاعرات. إنّ شعرها يُعدّ الآن وثيقة من  
الوثائق أكثر من كونه معروضاً في متحف الشعر  
العراقيّ. وهذه المسألة ليست مؤكّدة  
«داخلياً»؛ أي ليست بالضرورة مشكلة  
شعرها بالذات، فقد تكون متعلّقة بظرف  
التلقي، أو بثقافات عابرة، أو بأيّ شيء  
آخر. إنّ دراسة ما لم تقم، حسب علمي،  
حول مشكلة تلقي شعرها، وكذلك حول  
تلقي أيّ شاعر عراقي آخر. وقد لا يكون لهذه  
الملاحظة قيمة لولا: ١ - أنّ الشعراء العراقيين  
الترموا بتقليد ليس جديداً هو انخراطهم  
بالحياة الثقافية من حيث كونهم أصحاب  
وجهات نظر عامّة مع كونهم لا يتردّدون في  
إبداء وجهات نظر تقنيّة بالشعر (وهذا ما نتبيّه  
على سبيل المثال عند الزهاوي). ٢ - المفارقة  
الخاصّة بنازك أنّها كانت مهتمة اهتماماً كبيراً  
بتحويل علمي العروض والقافية إلى فنّ  
للشعر. كما كانت تدرس ظواهر ثقافية متعدّدة  
من بينها الشعر والغناء. . وبعض مظاهر  
الفولكلور. وهذا يعني أنّ استعدادها للتلقي  
قد واجه صدوقاً عن أن تتلقاها المراحل  
التالية. وليست هذه الملاحظة سيكولوجيّة قدر

