**الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-1**

**- نازك الملائكة-**

**مفتتح**

عدت نازك الملائكة رائدة التجربة الشعرية الجديدة، في العالم العربي، بما أضفته عليها من إمكانيات متميزة، طالت الشكل والمضمون والموقف معًا، وذلك مردّه إلى طبيعتها المتحررة، والمتطلعة للتجديد**([[1]](#footnote-1))**، ثم بسبب ظروف العصر كنكبة فلسطين، وانتشار الشيوعية، والتوق الذاتي والجماعي للحرية والعدالة، وهما أساس كل فعل إبداعي يذكر، هذا وقد أفادتها تجربتها النقدية من مساءلة الموروث، والاطلاع على تجارب الآخر المتميزة، مما أسهم في تعميق تجربتها الشعرية، وتأكيد حضورها في الساعة العربية بالتقعيد النقدي، والذي يعنينا هو تجربتها الشعرية، كما سنتبينه في تطبيقنا الحالي.

**أ- سيرتها**

نازك صادق الملائكة (1923- 2007)، شاعرة وناقدة وأكاديمية عراقية من بغداد، تخرجت من [دار المعلمين العالية](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D8%A7%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9) عام (1944)، ثم من [معهد الفنون الجميلة](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%84%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%8A%D9%84%D8%A9_(%D8%A8%D8%BA%D8%AF%D8%A7%D8%AF)) قسم الموسيقى عام [(1949)](https://ar.wikipedia.org/wiki/1949)، وفي عام (1959) حصلت على شهادة [ماجستير](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A7%D8%AC%D8%B3%D8%AA%D9%8A%D8%B1) في الأدب المقارن من [جامعة ويسكونسن- ماديسون](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D8%A9_%D9%88%D9%8A%D8%B3%D9%83%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%86-%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D8%B3%D9%88%D9%86) في [أمريكا](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%84%D8%A7%D9%8A%D8%A7%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%AD%D8%AF%D8%A9)، عينت بعدها أستاذة في [جامعة بغداد](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D8%A9_%D8%A8%D8%BA%D8%AF%D8%A7%D8%AF) [وجامعة البصرة](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B5%D8%B1%D8%A9) ثم [جامعة الكويت](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%88%D9%8A%D8%AA)، وبسبب أحداث الخليج الواقعة سنة (1990) انتقلت للعيش في [القاهرة](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D9%87%D8%B1%D8%A9)، واستقرت فيها حتى وفاتها**([[2]](#footnote-2))**.

**ب- من مؤلفاتها**

**- الشعر**

عاشقة الليل (1947)، شظايا ورماد (1949)، قرارة الموجة (1957)، شجرة القمر(1968)، ويغير ألوانه البحر (1970)، مأساة الحياة وأغنية الإنسان (1977)، الصلاة والثورة (1978).

**- القصة**

الشمس التي وراء القمة (1997).

**- النقد**

قضايا الشعر الحديث (1962)، سايكولوجيا الشع ومقالات أخرى (1992)، الصومعة والشرفة الحمراء؛ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه (1979).

**- علم الاجتماع**

التجزيئية في النقد (1974)**([[3]](#footnote-3))**.

**جـ- النص موضوع الدراسة**

كتبت الملائكة النص مواساة لشعب مصر لما حل به وباء الكوليرا (1947م)، وهو نص من الشعر الحر، يتألف من أربعة مقاطع متوسطة الطول، يلتزم كل مقطع بفاتحة، تتغير بتغير نظرة أو موقف الشاعرة، وخاتمة ثابتة ثبات الموت، سوف تفضي حركية السياق إلى استغراق الموت للناس والأمكنة والأزمنة، وبالتالي استغراق فضاء النص بمجاميعه، للدلالة على حقيقة ما حدث في الواقع، ومدى فظاعاتها، حيث انتشر الوباء بسرعة كبيرة حاصدًا (20000) ضحية**([[4]](#footnote-4))**.

يبدأ المقطع الأول بالفعل الماضي (سكن)، الذي يشي بمعاني: السكينة، الهدوء، والطمأنينة، لكن السياق سيغاير هذه المعاني، إذ يحيل على أخرى هي: القلق، التوجس، والاضطراب، ذلك أنّ الفعل (سكن) يتمتع بميزة وظيفية؛ فهو يجمع بين وظيفة عنوان جزئي للمقطوعة أو فاتحة نصية لها، مما يجعله مفتاحًا لتوليد الدلالة النصية**([[5]](#footnote-5))**، فحضوره يسمح بانبثاق مجموعة من الأفعال، تتوزع بين فعل قوة / أو الكوليرا في (سكن، مزقه، فعل)، ومعانيه ذات الطبيعة المعنوية، وبين أثر الفعل/ أو الموت: (أصغ، تعلو، تضطرب، يتدفق، يلتهب، يتعثر، تصرخ، يبكي)، ومعانيه ذات الطبيعة الحسية، سيدفع هذا التضاد إلى توسيع معاني الأزمة؛ أزمة تلقي الكوليرا، بقدر ما يعمق آثارها الوخيمة في نفس القارئ، خاصة مع تكرار لازمة (الموت)، ثلاث مرات متتابعة، في خاتمة المقطع:

|  |  |
| --- | --- |
| سكنَ اللّيلُ  أصغِ إلى وقعِ صدّى الأنّاتْ  في عمقِ الظّلمةِ، تحتَ الصّمتِ، على الأمواتْ  صرخاتٌ تعلُو، تضطَربُ  حزنٌ يتدفّقُ، يلتهِبُ  يتعثّرُ فيه صدَى الآهاتْ | في كلِّ فؤادٍ غليانُ  في الكوخِ السّاكنُ أحزانُ  في كلّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظّلماتْ  في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ  هذا ما قدْ مزّقهُ الموتْ  ألموتُ الموتُ الموتْ  يا حزنَ النّيلِ ممّا فعلَ الموتْ**([[6]](#footnote-6))** |

كما يبدأ المقطع الثاني بالفعل الماضي (طلع)، الذي يشي بمعاني: البداية، الميلاد، والتجديد، لكن السياق سيغاير هذه المعاني، إذ يحيل على أخرى هي: النهاية، الزوال، والتلاشي، ذلك أنّ الفعل (طلع) يدفع إلى توليد فعلين يعكسان فعل الكوليرا، وهما (فعلت، ترتكب)، سيدفعان، في المقابل، بتنامي حركة سياق النص، إثر توليد مجموعة من الأفعال تعكس أثر الكوليرا على الناس، وهي: (أصغ، أصخ**([[7]](#footnote-7))**، انظر، تحص، ضاع، لم يبق، يندبه، تشكو)، سيدفع هذا التنامي الدرامي إلى معاني أكثر في الأزمة، إذ تشير إلى اكتساح الموت لكل مكان (ضاع العدد)، تعقبه حالة من التلاشي التام (لم يبق غد)، وهي الحالة التي ينتشر فيها الموت، ويطبق على سكان العالم كلهم (تشكو البشرية):

|  |  |
| --- | --- |
| طَلَع الفجرُ   أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ   في صمتِ الفجْر، أصِخْ، اُنظُرْ ركبَ الباكين   عشرةُ أمواتٍ، عشرونا   لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا   اِسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين   مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ   مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ | في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ   لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ   هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ   الموتُ الموتُ الموتْ   تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ**([[8]](#footnote-8))** |

فيما يبدأ المقطع الثالث بصورة سوداوية عنيفة، تجسد حجم المأساة المترتبة عن انتشار فعل الموت، لكنه هذه المرة يطال العالم بأسره، بقدر ما تعكس أثره المتمثل في السكون السرمدي، تحكيه المقابلة المثقلة بمشاعر نفسية مأزومة، تقوم بين صورة (في كهف الرعب)، و(في صمت الأبد القاسي)، وهي صورة تشعر بارتداد البشرية إلى مكانتها الأولى، حيث أزمنة الجهل والوحشية والبدائية، بطريقة تحرص على إظهار الموت بمظهر المنتقم، وهو يحيط بالبشرية كالمصير القاسي، بينما تظهر البشرية بمظهر الضحية، وهي تتهافت بين يدي جلادها الحاقدتين، مما يعكس موقف الشاعرة تجاه الموت، وهو موقف يبدو طوبويًّا أكثر منه وجوديًّا، ومردّه إلى رواسب الرومانسية**([[9]](#footnote-9))**، كالمبالغة في الحزن، واليأس من الحياة، وإرادة الخير للبشرية جمعاء، مع نفور منهم بسبب شرورهم، فالملائكة لا ترفض الموت، إنما ترفض معاناة البشرية (حقدا يتدفق موتورا)، كما لا ترى في الموت شرًّا (حيث الموت دواء)، إنما ترى الشر في كيفياته (في شخص الكوليرا ينتقم الموت)، أو كما عبرت عن ذلك بقولها:

|  |  |
| --- | --- |
| الكوليرا   في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ   في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ   استيقظَ داءُ الكوليرا   حقْدًا يتدفّقُ موْتورا   هبطَ الوادي المرِحَ الوَضّاءْ   يصرخُ مضطربًا مجنونا  لا يسمَعُ صوتَ الباكينا | فى كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ   فى كوخ الفلاّحة في البيتْ   لا شيءَ سوَى صرَخاتِ الموتْ   الموتُ الموتُ الموتْ   في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ**([[10]](#footnote-10))** |

بينما يأتي المقطع الرابع بمثابة تكملة للمقطع الثالث، إذ يحرص على ملء الفجوات، التي ربما قد تجاوزها السياق، فأغفل بعض المعاني الكاشفة لموقف الشاعرة، فقد ورد مؤكدًا آثار الموت الناجمة عن الكوليرا، وعقب أن ارتدت البشرية إلى أزمنتها الأولى؛ أزمنة الجهل والوحشية والبدائية، عاود الموت اكتساحها مجددًا، فـ (حفار القبور، الجامع، المئذنة، الميت، الأم، الأب، والطفل [بعد حين]) كلهم موتى**([[11]](#footnote-11))**، حتى انفعال الشاعرة نفسه (شعوري مزقه ما فعل الموت)، قد طاله فعل الموت بدوره فخبا، وتمزق، ثم تلاشى، فلا صوت يعلو بحضرة الحسرة والألم، ولا أحد يهزم فعل الموت (الداء الشرير)، فأطبق الموت السرمدي (يا شبح الهيضة ما أبقيت)، وغدا كل شيء غارقًا في خضم الصمت (الموت)، في الفراغ (الموت)، في اللاشيء (الموت)، وهي ذروة الدرامية التي بلغتها حركة الصورة في النص:

|  |  |
| --- | --- |
| الصمتُ مريرْ  لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ  حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ  الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ  الميّتُ من سيؤبّنُهُ  لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ  الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ | يبكي من قلبٍ ملتهِبِ   وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ   يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ   لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ   الموتُ، الموتُ، الموتْ  يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ**([[12]](#footnote-12))** |

تحيل الحركة الفعلية في بداية المقطعين الأول والثاني: (سكن الليل) و(طلع الفجر)، إلى القلق والتوجس من الزمن، الذي يتبدى من الوهلة الأولى أنه زمن فائت (سكن/ طلع)، إلا أن السياق الشعري يجعله مستمرًا في الحاضر، إذ تستدعي الجملتان تكملة معنوية، تتم بإضافة (الآن): [سكن الليل/ (+) الآن، وطلع الفجر/ (+) الآن]، كلما استأنف السياق الشعري مجراه، حتى يكتمل المعنى في الذهن، ثم إن (سكن) و(طلع)، يحيلان على أثر الموت (الطاعون)، الذي يتفشى في الخفاء (الليل/ والفجر)، كما يتفشى سريعًا بدليل حركة التناوب الزمنية لـ (الليل/ والفجر) تجعلهما مستغرقين للزمن**([[13]](#footnote-13))**، فنهاية (الماضي/ الليل) تكون بداية لـ (الحاضر/ الفجر)، ونهاية (الماضي/ الفجر) تكون بداية (الحاضر/ الليل)، وهكذا في حركة دورانية مستمرة في الزمن، بلا توقف.

كما تحيل الحركة الاسمية في بداية المقطعين الثالث والرابع: (ألكوليرا) و(الصمت مرير)، إلى القلق والتوجس من المكان، يحققه تكرار مفردة (الموت نفسها)، التي تكرر (مرة) بامتداد النص، بمعدل (4) إلى (5) مات في كل مقطع، ابتدأ بمصر، ثم اكتسح العالم، فأرجعه إلى بدائيته الأولى (الكهف)، ثم محاه (صمت الأبد)، كما محا صوت الشاعرة، والكتابة، من على فضاء الورقة**([[14]](#footnote-14))**، فالوجود، علاوة على حركة القافية المتواترة (01101)، التي تحكي الأثر النفسي لشعور الملائكة بشكل متواتر، تعززها حركة الروي المزدوجة (ت/ ت، ب/ ب، ن/ ن، د/ د، ء/ ء، هـ/ هـ، ر/ ر)، طالما تجسد المظهر وصورته، وكأنها تحكي الأثر وانعكاسه، إذ تستحيل القوافي بمثابة مرآة عاكسة لمشاعر الملائكة، المأزومة والمتشعبة، لكنها عميقة وعنيفة بمقدار العنف الدلالي المتولد إثر تجميع القوافي (ت، ب، ن، د، ء، هـ، ر) في مفردات ذات دلالة معجمية محددة، كالزوال (التتبيب) و(التتبير)، القطع (البت) و(البتر)، الوجع (الأنين)، الحزن (التأوّه).

يتأكد ذلك كله، من خلال التناقض حركة الضم، على مستوى القافية، الذي يفيد الحركة، والسكون الذي يفيد الثبوت، ثم إن حركة الضم لا تعكس الأهمية، إنما فداحة أثر الموت على مشاعر الملائكة، والبشرية قبلها، كما أن حركة السكون لا تعكس ذهول البشرية، والملائكة بعدها، تجاه فعل الموت، إنما تحكي فراغا تولد بالتفشي التام للموت في الواقع، تحكيه بانتشار مطبق للصمت على مستوى نص الملائكة، بدءًا بمقاطعها وانتهاء بسكوتها عن القول الشعري، بطريقة تعكس انتصارًا للموت نفسه**([[15]](#footnote-15))**، على مستوى الواقع والمتخيل معًا، وهو سر نجاح النص في تصوير مأساة الكوليرا، إذ لم ينجح في مطابقة الواقع للمتخيل فقط ، بل بمطابقة الشكل للمعنى، وهو أساس الدعوى التي نادى بها رواد التجربة الشعرية، في مراحلها الأولى، وعلى رأسهم نازك الملائكة.

1. )- مؤلف جماعي، ***نازك الملائكة: حياة وشعر وأفكار***، سلسلة الكتاب للجميع (37)، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت- لبنان، 2007م، ص8. [↑](#footnote-ref-1)
2. )- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 2/ 1092. [↑](#footnote-ref-2)
3. )- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 2/ 1092. [↑](#footnote-ref-3)
4. )- الخطيب، ***الأرقام القياسية في الجرائم***، دار الخطيب للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009م، ص 25. [↑](#footnote-ref-4)
5. )- [↑](#footnote-ref-5)
6. )- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1997م، 2/ 138، 139. [↑](#footnote-ref-6)
7. )- استثنينا التكرار اللفظي: أصخ وتشكو، والمعنوي: اسمع أتى بمعنى أصخ. [↑](#footnote-ref-7)
8. )- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، 2/ 139- 140. [↑](#footnote-ref-8)
9. )- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص512- 513. [↑](#footnote-ref-9)
10. )- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، 2/ 140- 141. [↑](#footnote-ref-10)
11. )- مؤلف جماعي، ***نازك الملائكة: حياة وشعر وأفكار***، ص14. [↑](#footnote-ref-11)
12. )- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، 2/ 141- 142. [↑](#footnote-ref-12)
13. )- هارولد بلوم، ***قلق التأثر؛ نظرية في الشعر***، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت- لبنان، ط1، 1998م، ص90. [↑](#footnote-ref-13)
14. )- إخلاص محمود عبد الله، ***الفضاء في شعر خليل الخوري***، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد- الأردن، (د.ط)، 1437هـ- 2016م، ص101- 102. [↑](#footnote-ref-14)
15. )- محمد مصطفى هدّارة، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م، ص79. [↑](#footnote-ref-15)