أشكال بناء القصيدة عند نازك الملائكة

The types of poetic construction at Nazik El Malaïka.

جمال تريكي *

تاريخ الإرسال: 2019/10/01	تاريخ القبول:2019/05/24	تاريخ النشر:2019/07/15

الملخص:

ممّا لا شكّ فيه أنّ بناء القصيدة العربيّة من موجبات الحداثة الشّعريّة؛ إذ توحي إلى تعزيز وتأسيس وعي هذه التّجربة لدى الشّاعر والنّاقد على حدّ سواء؛ فبنية القصيدة العربيّة المعاصرة تؤكد لنا بأنّها القصيدة الّتي يبرز فيها الإنسان في الشّاعر؛ وموضوعاتها مستمدّة فيما يخصّ الشّاعر ذاته ونحاول من خلال هذا المقال التّطرق إلى أشكال بناء القصيدة وهياكله المتعدّدة عند نازك الملائكة وفقا لموقفها الشّعري وحالتها الشّعوريّة، كونها شاعرة تركت أثرها الواضح على طبيعة القصيدة العربيّة وغيرت من شكلها المعهود وفقًا لمفهوم شعري جديد أتاح لها فرصة خلق أنماط بنائيّة متعدّدة تتناسب وتطوير أدواتها الفنيّة، ونضج تجربتها النّقدية.

الكلمات المفتاحيّة: أشكال، بناء، القصيدة، نازك الملائكة.

Abstract:

It is undoubtedly true that the construction or the Arab poetic structure is an obligation for the renewal of the latter. For it induces the foundation and consolidation of the consciousness of this experience in the poet as in the critic.

The structure of the contemporary Arab poem proves that in this precise poetic fact the human impregnates the poet.

* جامعة البليدة2 . البريد الإلكتروني: trikidjamel9@gmail.com

When it comes to his subjects, contemporary Arabic poetry is inspired by the man, the poet himself.

Through this article, we will try to evoke the types of poetic construction and its different structures according to the poetics "Nazik El-malaïka". This in relation to his own position and his ladies states; for this feminine poetics has left its imprint on the nature of Arabic poetry, by changing the form of the latter from its traditional and habitual state, to a new, more contemporary poetic form following a new poetic consensus, which has allowed it to create innovative structures going with the development of his artistic techniques, and the richness of his critical experience.

***Key words**: The types, construction, poetic, Nazik El Malaïka.*

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

تمهيد:

لقد عُنيت نازك الملائكة بفتح مغاليق النّص الشّعري، وبمدّ الجسور بين التّجربة الرّومانسيّة العربيّة الثريّة والإبداع الحديث، وأخرجت القصيدة من الفرديّة الذاتيّة إلى النّص الجمالي، الأمر الّذي جعلها من أكبر رواد الشّعر العربي الحديث، فضلا عن انتاجها الشّعري الغزير، وهذه الغزارة في الإنتاج أعطت نماذج وأشكال عديدة للبناء الواحد للقصيدة.

وقبل الشّروع بدراسة نماذج لأنواع البناء في شعر نازك الملائكة لابدّ من الإشارة إلى أنّ أنواع البناء الفني يمكن تصنيفها في مجموعات إذا ما أخذنا بعين الاعتبار سمات جوهريّة مثل: طريقة ختم القصيدة، ووجود عامل الزّمن في القصيدة، ووجود أكثر من حركة في القصيدة؛ وإذا بدأنا بطريقة التّصنيف الأول، أي بحسب انتهاء القصيدة وجدنا ثلاثة أنواع للبناء هي:

1- البناء الدّائري المغلق:

وهو أن تنتهي القصيدة بما بدأت به، فكأنها تشكل دائرة مغلقة، وتتشكل هذه النّهاية حيث يتكرر المقطع الّذي بدأت به القصيدة في خاتمتها " وهكذا نصل في النّهاية إلى المنطقة الّتي بدأنا منها ولكنّنا بعد أن درنا هذه الدّورة، بعد أن عدنا إلى

حيث بدأنا، ينحل في نفوسنا كلّ توتّر شعوري أحدثته تلك البداية الّتي كانت في الوقت نفسه هي النّهاية "[1]. ومن أمثلة هذا النّوع من البناء قصيدة " رماد" والّتي تستهلها الشّاعرة بالمقطع الآتي:[2]

أَهَكَذَا دَاسَتْ عَلَيْنَا الحَيَاه لَمْ تُبْقِ مِنَّا صَـدَى

لَمْ تُبْقِ إِلَّا النَّدَمَ الأَسْوَدَا وَصَوْتَ وَاخَيْبَتَـاه

أَهَكَـذَا لَمْ يَبْقَ إِلَّا الرَّمَاد فِـي المَوْقِدِ الذَّابِلِ؟

أَلَيْسَ مِنْ كَوْكَبِنَا الأَفِـل إِيمَاضَـةٌ تُسْتَـعَادْ؟

أَلَيْسَ عَنَّا نَبَأٌ أَوْ نَشِيــدْ أَوْ هَمْسَــةٌ وَاحِدَهْ.

والملاحظ على هذه القصيدة وعلى الرّغم من الاضطراب الظّاهر في بنيتها، إلاّ أنها تحمل من الدّلالات ما يلخص ما ورد في الدّيوان، لا سيما عنوانه :"شظايا ورماد"، فإذا كانت لفظة "الرّماد" تختزن دلالات الجزء الأكبر من الدّيوان، فإنّ بعض الألفاظ في هذه القصيدة تشير إلى الاحتراق والشّظايا المنبعثة منه، "فالنّدم الأسود": وهي الحرق المتأتّية من فعل النّدم الّذي كانت تقاربه الشّاعرة في سلوكها أملة العودة إلى الحبيب أو عودته إليها قد احترق بدوره واستحال قطعة سوداء هي من فعل الحريق، فصار فحماً أو رماداً أسوداً. و"الكوكب الآفل": لا يترك إلّا الظّلام أو السّواد أو الفحم والرّماد الأسود رمز وإيحاء.. و"الموقد الذّابل": يدلّ إلى اختفاء اللّهب، إلى الموت والنّهاية والتحوّل إلى رماد، و"إيماضة تستعاد": دلالة على الاشتعال والشظيّة المشتعلة أيضاً رمز وإيحاء، فهي لن تستعاد لأنها تحوّلت إلى رماد. وفي آخر القصيدة تعود الشّاعرة إلى ما بدأت به قصيدتها لتختم به فتشكّل دائرة مغلقة.

ويظهر هذا النّوع أيضا في قصيدتها " الرّاقصة المذبوحة " حيث تستهلها بالمقطع الآتي:[3]

أُرْقُصِي مَذْبُوحَةً وَغَنِّي

وَاضْحَكِي فَالجُرْحُ رَقْصٌ وَابْتِسَامٌ
اِسْأَلِي المَوْتَى الضَّحَايَا أَنْ يَنَامُوا
وَأُرْقُصِي أَنْتِ وَغَنِّي وَاطْمَئِنِّي.

وقد وجهت الشّاعرة خطابها إلى الثورة الجزائريّة الّتي رمزت لها بالرّاقصة المذبوحة من شدّة الألم والمعاناة، وهي تستخر وتهكّم ممن يريدون إجهاض هذه الثورة، والقصيدة يحكمها خيط شعوري يوحد مقاطعها ويربط أجزاءها، ثمّ تعود الشّاعرة إلى المقطع الافتتاحي، لتختم به القصيدة فتشكّل دائرة مغلقة.

وهناك بناء آخر شبيه بالبناء الدّائري، ولا يختلف عنه إلّا في أنّ تكرار المقطع في خاتمة القصيدة لا يكون كما ورد في بدايتها، بل يحصل فيه تعديل، غير أنّه يعيدنا إلى الموقف الشّعوري نفسه الّذي ابتدأت به القصيدة ونجد هذا النّوع بشكل واسع في شعر نازك الملائكة، من ذلك قصيدة " العودة إلى المعبد " والّتي تقول فيها: [4]

مَعْبَدِي، عَادَتْ بِيَ الأَحْزَانُ فَارْأَفْ بِعَذَابِي
عُدْتُ يَا لَيْتَكَ تَدْرِي بَعْضَ آلَامِي وَمَا بِي
عُدْتُ وَالقَلْبُ شَرِيدٌ تَائِهٌ بَينَ الضَّبَاب
يَتَلَوَّى فِي إِسَارٍ مِنْ حَنِينِي وَاكْتِآبِي.

إنّ نازك الملائكة في هذه القصيدة تكشف عن بواعث الكآبة الّتي تتجلّى في كلّ بيت من أبياتها، فليست في الحرمان ولا في الحبّ الضائع ولا في فكرة الموت، وإنّما هو(حزن فكريّ) نشأ عن تفكير في الحياة والموت من جهة، وتأمُّل في أحوال الإنسانيّة من جهة أخرى، ثمَّ انتقلت هذه الملاحظات والتّأملات إلى صعيد الحسّ، فحفرت في (القلب) جروحاً لا تندمل، وأخذت من بعد ذاك تتدفَّق آهات وأحزاناً. وتلك هي رواية شاعريتها... ويلمح القارئ روحها حائرة حزينة مضطربة مكفهرة، فتستطيع أن تطالع

في كتاب روحها سطور الألم وعلامات الأسى!، وكأنّ الشّاعرة تبحث عن السّبيل الّذي يزيل آلامها ومعانتها، ويرأف بحالها، ليأتي المقطع الأخير ويبيّن ذلك في قولها: [5]

مَعْبَدِي، اِفْتَحْ لِقَلْبِي البَابَ، لَا تَقْسُ عَلَيه.

لِيجدْ عِندَكَ سَلْوَاه لِيَنْسَى أَمَليْه.

يَا لِمَحْزُونٍ شَقيٍّ مَزَّق الشَّوكُ يَدَيْه

مِلْءُ دُنيَاه عُبُوسٌ، فَاِبْتَسمْ أَنْتَ إِلَيه.

وكذلك يظهر هذا النّوع في قصيدتها " قبر ينفجر"، والّتي تبدأ فيها بالمقطع الآتي:[6]

نَادَيْتُ أَكْــياسَ الرِّمَالِ تَفَجَّرِي لَـن تَدْفَعِي جَسَدِي النَّقِي الثَّائِرَا.

وهتفــت يا روح الممات تمزقي لن تحبسي قلبي الجريء الساخرا.

وصرخت بالأرض الدّنيئة ارفعي من قلب هذا الطّين روحي الشّاعرا.

هــذا فــؤادي نابضا هذا دمي متفجــرا تحــت التّــراب مشاعرا.

وهذا المقطع يكشف لنا عن مدى إصرار الشّاعرة ورغبتها بالحياة، فهي تعلن تحدّيها للموت ورفضها له، فقلبها ينبض بالأمل، ويرفض الاستسلام والرّضوخ للقبر، ومن الواضح أنّ الشّاعرة في هذا المقام لم تكن تقصد الموت الحقيقي، وإنّما قد يكون مظهرا من مظاهر اليأس والاستسلام، لذلك اندفعت الشّاعرة تزيل أكداس التّراب علّها تجد بصيص أمل بفجر الدّنيا شعرا يحطم القيود ويزيل المخاوف والأحزان، ويأتي بعد ذلك المقطع الأخير بين انتصار الشّاعرة من خلال تعديل واضح لمقطع البداية: [7]

ناديت أكياس الرّمال تفجري فتفجرت تحت المساء المظلم.

وجمعت أحلامي ومزقت الثرى بصفائها ووقفت تحت الأنجم.

وفتحت صدري للضياء وسحره وصرخت بالكون الجميل الملهم.

أنا حيّة يا أرض، هذه نغمتي هــذا نشيد فؤادي المــتكلّم.

وبذلك فالقصيدة جاءت على شكل دائرة لأنّ ختامها جاء تحقيقا لمطلب الشّاعرة الطامح للانتصار.

ولعلّ الدّافع النّفسي لتكرار المقدّمة في ختام القصيدة هو" أنّ الموقف الشّعوري الّذي تبدأ به القصيدة ليس هو – بالنّسبة لتاريخ تولّد هذا الشّعور في نفس الشّاعر- نقطة البداية، بل هو الحقيقة نقطة النّهاية... وبزوغ هذه النّهاية في نفس الشّاعر مهما تكن ضبابية هو ما يحفزه على أن يغوص في نفسه، بحثا عن تلك المقدّمات البديهيّة..." [8]

2- البناء الّذي ينتهي نهاية مفتوحة:

وهذا البناء " يتّفق في كلّ شيء مع الشّكل السّابق، ولكنّه يختلف عنه من حيث النّهاية فالشّاعر في هذا الشّكل لا يتمّ دورته الشّعوريّة حتى يعود إلى حيث بدأ، وإنّما هو ينتهي في القصيدة إلى نهاية (غير نهائيّة)، إنّها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطا عضويا، ولكنّها ليست هي البداية، إنّها نهاية مفتوحة" [9].

وتظهر معالم هذا البناء في قصيدة " ماذا يقول النّهر؟ [10]، حيث تستهل هذه القصيدة بسؤال وتحاول من خلال مقاطع القصيدة الإجابة عنه، غير أنّها تترك السؤال بلا جواب، لأنّها عرضت قصيدتها في شكل مقاطع، فكانت الإجابة في المقطع الأول بـ: (أقصوصة)

في قولها: ماذا يقول النّهر؟

أقصوصة.

أمّا المقطع الثاني فكانت الإجابة عنه بـ: (أغنية).

في قولها: ماذا يقول النّهر؟

أغنية.

أمّا المقطع الثالث فكانت إجابتها بـ: (تسبيحة)

في قولها: ماذا يقول النّهر؟

تسبيحة.

ليأتي المقطع الرّابع لتختم به.

ماذا يقول النّهر؟

لا تسألي

دعي غلاف السّر كثا عميق

لو كشف الزّنبق ألغازه

لم يبق معنى لشذاه الرّقيق.

فنهاية هذه القصيدة جاءت مفتوحة حيث امتنعت الشّاعرة عن الإجابة الصريحة لهذا السؤال بالرّغم من أنّ السؤال ظلّ مطروحا، وإيحاء الجواب عنه كان بين ثنايا المقاطع إلّا أنّه بقي مبهما وكأنّ قصد الشّاعرة من هذا إثارة موضوع للنّقاش تشرك فيه القارئ، لتظلّ النّهاية مفتوحة أمام احتمالات عديدة، وربّما لا نهائية، " وربّما كان السّر الجمالي وراء هذا الإطار المفتوح هو إحساس الشّاعر بلا نهائيّة التّجربة، فليس في وسع الإنسان أن يقتطع من وجوده جزءا له صفة التّفرد والاستقلال عن بقيّة أجزاء هذا الوجود " [11].

3- البناء الحلزوني:

وهذا البناء هو الّذي يدور حول ذاته ويعود إلى الموضوع الرّئيسي في كلّ دورة، بحيث يبدأ كلّ مقطع من الانطلاقة الأولى، فيدور الشّاعر دورته ليؤلف دورة كاملة لا تنغلق على نفسها، إنّما تسلّم ذاتها إلى دورة ثانيّة وثالثة، وهكذا تتكون مجموعة من الحلقات المستقلّة، يربط بينها موقف شعوري "... فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من الانطلاقة الأولى، ويدور الشّاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها

الأفق الشّعوري الّذي يتراءى له، لكن هذه الدّورة وإن صنعت دائرة شعوريّة كاملة تظلّ مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها " [12].

وهذا الموقف الشّعوري الّذي يربط الدّوائر يبدأ ضبابيا، ثمّ ينكشف دائرة بعد دائرة، ومن نماذج هذا الشّكل الحلزوني قصيدة " الأعداء " [13]، وفيها تقرّر الشّاعرة في بداية القصيدة نحن إذن أعداء وهي قصيدة من خمسة مقاطع، تكشف فيها الشّاعرة عن هذه الحالة الشّعوريّة المتمثلة في العداوة وترجع ذلك في المقطع الأول إلى العالم الّذي نعيش فيه، هذا العالم الّذي لا يفهم الأشواق، ولا يلقي بالا لمعاني الحبّ، وبسبب هذا يموت الحبّ وتحيا على أنقاضه البغضاء، أمّا المقطع الثّاني فإنّها ترجع سبب هذه العداوة إلى عدم الانسجام والتّوافق بين المحبين هذا الأمر يؤدي إلى وجود حواجز وثغرات تحول بينهم وبين باب الخلاص، أمّا المقطع الثالث فالشّاعرة ترجع هذه الحالة الشّعوريّة إلى الذّكريات، ومخلفات الماضي الّتي تؤثر على الحاضر، وهذا ما ذكرته في المقطع الرّابع والّذي تذكر فيه أنّ أحلام العاشقين لم تترك إلّا الأشياء وتعود الشّاعرة في المقطع الخامس لتؤكد الحالة الشّعوريّة الواردة في المقاطع السّابقة:

نحن إذن أعداء

وإن طغت دمنا الأشواق

وبين عولمنا شتى ندركها كما يعي الموتى

تحت التّراب المهين

وقع خطى العابرين

وضجة الأحياء.

والملاحظ على مقاطع هذه القصيدة أنّها انتهت نهاية واحدة هي النّهاية الّتي ذكرتها الشّاعرة في بداية قصيدتها، وهكذا نكون قد ذكرنا الأنواع الثلاثة للتّصنيف الأول الّذي يكون بحسب نهاية القصيدة.

أمّا التّصنيف الثّاني القائم على وجود عامل الزّمن فإنّه ينقسم بدوره إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- الهيكل المسطح:

وتعرّفه نازك الملائكة أنّه " هو الّذي يخلو من الحركة والزّمن " [14]، وذلك لأنّ قصائد هذا الهيكل " تدور حول موضوعات ساكنة مجرّدة من الزّمن، وإنّما ينظر إليها الشّاعر في لحظة معيّنة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللّحظة، وما يتركه من أثر في نفسه "[15]، ومثال هذا الهيكل أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة، أو بركة فلا تصف أحداثا تعاقبت، ولا تغيّرات جدّت عليها خلال زمن ما، وإنّما ترسمها كما كانت في تلك اللّحظة جامدة ثابتة في المكان.[16]

ومن القصائد الشّعريّة الّتي تجسّد الهيكل المسطح للقصيدة، قصيدة نازك الملائكة الموسومة بـ: " إلى وردة بيضاء "، والّتي تقول فيها: [17]

كَنْزُ البُرُودَةِ وَ الرَّحِيقِ وَمَخْبَأُ اللّيْنِ العَطِرْ
يَا مَنْ عُصِرَتْ مِنَ الثُّلُوجِ مِنَ الحَلِيبِ مِنَ القَمَرْ
يَا ضَوْءَ خَدٍّ مِنْ حَرِيرٍ أَبَيَضٍ مِلْءَ النَّظَرْ
بَيْضَاءُ يَا مَلقَى فَرَاشَاتِ الرَّبِيعِ المُنْتَظَرْ
الشَّمْسُ وَدَّتْ لَوْ سَقَيْتِ ضِيَاءَهَا مِنْحَا أُخَرْ
وَالفَجْرُ تَابِعُكِ الأَمِيْنُ يُرِيقُ ظِلَّكِ فِي النَّهَرْ
يَا مُلْتَقَى حُبِّ السَّوَاقِي وَالقَنَابِرِ وَ الشَّجَرْ
وَاحَسْرَتَاهُ عَلَى البَشَرْ
مَرُّوا بِكَنْزِكِ سَائِلِينْ
مِسْكِينَةٌ مَا تَمْلِكِينْ ؟

فهذه القصيدة مكوّنة من مقطعين، تخاطب الشّاعرة في المقطع الأول الوردة البيضاء فتناديها بـ: " كنز البرودة والرّحيق "، " ومخبأ اللّين والعطر "، فتعطيها بهذا أبعادا مهمّة انطلاقا من لفظة كنز الّتي تدلّ على القيمة، و "البرودة " الّتي تنتشر في الجسم، و" الرّحيق " والّذي ينتشر بدور في الجسم، وتؤكّده لفظة العطر الموحي بانتشار الرّائحة الطّيبة، فالوردة انعكست على بياضها الثّلوج والحليب والضوء والضّياء، وكلّها تنزلق على ملاسة حرير أبيض، والقمر أعطى امتدادا آخر في العلو والمساحة المضاءة بأشعته، وعلى علوه يتمنى لو يجلس على أكمامها يغازل فراشات الرّبيع المنتظر، والشّمس تودّ لو تسقي ضياءها من الوردة، والفجر يغار منها فينحني عبدا لها.

وبعد أن تصدر الوردة البيضاء انعكاسات اللّون في الاتّجاهات كلّها تعود لتجتمع في حزمة واحدة عائدة إلى الوردة، فتصبح ملتقى حبّ السّواقي والقنابر والشّجر، ويأتي التّحسر على لسان البشر الّذين لا يدركون أهميّة الوردة الّتي أكلها صدأ الإهمال واللاّمبالاة، فيسألونها ما تملكين؟

ونهاية هذا المقطع تختم بسؤال ساذج، بعد أن أقرّت الشّاعرة بقيمة ما تملك الوردة، وأدركت جشع الآخرين في امتلاك الثروة، فالشّاعرة قد أدركت الغنى الحقيقي للوردة، ووقفت عند سرّ جمالها فكان لسان حالها والوردة حيث تقول في المقطع الثّاني: [18]

لَا شَيءَ إِلَّا رَعْشَةَ القَمَرِ المُرَنَّحِ فِي الغَدِيرْ
وَغِنَاءُ أَنْسَامِ المَسَاءْ المُخْمَلِيَاتِ المُرُورْ
وَصَدَاقَة العُصْفُورِ وَالفَجْرِ المُلَوَّنِ وَ العَبِيرْ
وَمَوَدَّةِ الشَّمْسِ الحَنُونِ وَ قُبْلَةِ المَطَرِ الغَزِيرْ
وَوِسَادُ أَعْشَابٍ وَثِيرْ.

بدأت الشّاعرة المقطع بنفي لتثبت فقر الوردة إلّا من رعشة القمر، وبرودة الأنسام، وصحبة العصفور، ومودّة الشّمس، وعشق المطر، وهذه القدرة على الإحساس بالجمال هي أكبر ثروة ملكتها الوردة، وأدركتها الشّاعرة، وأمّا بقيّة النّاس فلا تملك الشّاعرة إلّا الشّفقة عليهم، إذ تقول:

وَارَحْمَتَا لِلْسَّائِلِينْ

وَسُؤَالِهِمْ مَا تَمْلِكِينْ؟

وبهذا السّؤال تختم الشّاعرة قصيدتها، وهي خاتمة مناسبة لهذا النّوع من البناء، واستخدمت الشّاعرة للرّبط بين الأبيات قافيّة موحّدة، إضافة إلى العاطفة الّتي أعطت البناء مرونة وتناسقا وقد ساهم السؤال المطروح في نهاية المقطع على إنجاح الهيكل المسطّح.

ب- الهيكل الهرمي:

في هذا الهيكل يمنح الشّاعر قصائده البعد الرّابع المفقود في قصائد الهيكل المسطّح، ألا وهو البعد الزّمني؛ حيث تكون نقطة الارتكاز هنا " فعلا " أو " حادثة " وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزّمن، فالأشخاص يتبدّلون وتتقلّب عليهم الأحداث، فهم في أول القصيدة يختلفون عنهم في آخرها. مثلا قد تبدأ القصيدة وبطلها في الطّفولة وتنتهي وهو شيخ؛ تبدأ الأحداث في هذا الهيكل هادئة العواطف، ثمّ تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمّة شعوريّة (قمة الهرم)، وهنا تبلغ القصيدة أعلى مراتب التّوتر، ويحس القارئ نفسه أمام مشكلة فنّية إنسانيّة وبعدها تأتي النّهاية حين يقوم الشّاعر بحلّ المشكلة وتفكيكها. [19]

ومن القصائد الشّعريّة الّتي تجسّد الهيكل الهرمي للقصيدة، قصيدة نازك الملائكة الموسومة بـ: " شجرة الذّكرى "، والّتي تقول فيها: [20]

مَرَرْتُ بِهَا فِي المَسَاءِ الدَّجِيّ

فَأَلْقَيْتُ رَحْلِي فِي ظِلِّهَا

وَحَدَّقْتُ فِي خُضْرِ أَوْرَاقِهَا،
وَرُوحِي الكَئِيبَةُ فِي لَيْلِهَا
فَهَاجَتْ لِقَلْبِي دُجَى الذِّكْرَيَاتِ
وَأَتْرَعْتُ لَحْنِي مِنْ وَيْلِهَا
وَصَيَّرْتُ مُتَّكَأِي سَاقَهَا
وَطَافَتْ شُجُونِي مِنْ حَوْلِهَا
تَذَكَّرْتُ، وَالقَلْبُ فِي حُزْنِهِ
وُقُوفِي، فِي ظِلِّهَا السَّاحِرِ
كَأَنْ لَمْ تَمُرَّ اللَّيَالِي الطِّوَالُ
عَلَى أَمْسِي المُبْعِدِ الدَّابِرِ
وَقَفْتُ أُكَفْكِفُ دَمْعِي السَّخِين
وَأَصْرُخُ مِنْ أَلَمِي الآسِرِ
أَقُصُّ عَلَى ظِلِّهَا قِصَّتِي
وَقِصَّةَ شَاعِرِيَ الغَادِرِ
قَصَصْتُ عَلَيْهَا الحَدِيثَ الكَئِيب
وَفِي يَدِي الشَّوْكَةَ القَاطِعَه
أَمُرُّ بِهَا، وَالأَسَى غَالِبِي،
عَلَى سَاقِهَا البَرَّةِ الوَادِعَه
فَيَا لِيَدِي جَرَحَتْ سَاقَهَا
وَجَذَّتْ أَزَاهِيرَهَا اللَّامِعَه
كَأَنِّي بِذَاكَ جَرَحْتُ الحَيَاه

وَعَاقَبْتُ أَقْدَارَهَا الخَادِعَه

تصف الشّاعرة من خلال هذه القصيدة حالتها الحزينة المضطربة وهي تجلس في المساء تحت ظلّ شجرة ألقت بظلالها الوارفة، فالشّاعرة أفصحت عن مدى توجّعها وانكسار فؤادها، فقد فطرت الذّكريات الأليمة قلبها حين كانت متّكئة على ساق الشّجرة الخضراء الّتي لازمت ظلّها في الماضي فحرّك المكان مشاعرها وأفاض مدامعها، وجعلها تسرد للشّجرة قصة غدر الحبيب، وفي يدها شوكة حادة جرحت بها ساق الشّجرة من شدّة انفعالها وتذكّرها للماضي، وكأنّها بهذا الفعل تنتقم من الغدر وقهر الحياة، ومن سوء القدر، فالملاحظ أنّ الشّاعرة قد استعملت في هذه القصيدة الكثير من الحركة المقترنة في أغلب أحوالها بالزّمان.

ج- الهيكل الذّهني:

وفي هذا النّوع من الهياكل " نجد الحركة لا تستغرق أي زمن لأنّها حركة في الذّهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زمانًا، وأكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد الّتي تحتوي على فكرة يناقشها الشّاعر بالأمثلة المتلاحقة " [21]، ففي هذا الهيكل ينتقل فيه الذّهن من فكرة إلى أخرى خارج حدود الزمن، ومن أمثلة هذا الهيكل قصيدة الشّاعرة الّتي بعنوان " سنابل النّار"، والّتي تقول فيها: [22]

أُرْقُصِي فِي المَوْقِدِ الشِّتْوي يَا نَارْ

فَهُدْبُ اللَّيْلِ يُثْمِرُ أَدْمُعًا، والبَرْدُ بَتَّارْ

عَلى رُحِي تَهُبُ عَوَاصِفٌ رَعْنَاءْ

وَفِي قَلْبِي يَنَامُ شِتَاءْ

وَفَوْقَ غُصُونِ أَهْدَابِي السَّهَارَى تَسْقُطُ أَمْطَارْ

وَيَلْطُمُ فِكْرَتِي الإِعْصَارْ

وَتَطْرُقُ بَابَ ذَاكِرَتِي عُيُونْ

أَوْجُهٌ،

أَخْبَارْ

مِنَ المَاضِي وَتَصْرَعُنِي هُمُومٌ رَطِبَةٌ ثَلْجِيَّةُ الأسْتارْ

تُقَلِبُنِي جِبَالُ خَوَاطِرٍ وَبِحَارْ

تَدُبُّ النَّارُ مُشْتَعِلَةٌ ثُلُوجَ دَمِي

يُلَامسُ دِفْؤُهَا نَغَمِي

بَرِيقُ لَهِيبِهَا صَيْفًا عَلَى عُودِي، وَيُصْحَى غَفْوَةَ الأَوْتَارْ

وَيَحْمِلُنِي جَنَاحَ النَّارْ

لِكُلِّ دَوَائِرِ الحُبِّ

وتدور فكرة القصيدة حول عظمة حبّ الله، وأنّ هذا الحبّ هو أسمى وأرقى أنواع الحبّ، وقد تجسّدت هذه الفكرة من خلال عرض الشّاعرة لاشتعال النّار في الموقد، فحرّكت ألوان النّار المشتعلة عواطف الشّاعرة، وأفاضت مدامعها، فتجلّى لها من احتراق هذه النّار ثلاث دوائر للحبّ، فعبّرت الدّائرة الأولى عن الحبّ الّذي يجمع بين المرأة والرّجل، أمّا الدّائرة الثّانية فنقلت الشّاعرة إلى حبّ الأرض والتّغني بالأمجاد والبطولات، أمّا في الدّائرة الثّالثة فتطلب من هذه النّار أن تهدمها وتجعلها كيانًا آخر يسمو بها إلى أعلى عليين حيث تنقطع عن عالم البشر، وتتّصل بالعالم الرّوحي الّذي ليس له حدود، أين تلتقي بخالقها في خاتمة هذه القصيدة، " فالهيكل الذّهني ليس ساكنًا وإنّما هو هيكل حركي، ينتقل فيه الذّهن من فكرة إلى فكرة خارج حدود الزّمن"[23].

وهكذا نكون قد ذكرنا الأنواع الثلاثة للتّصنيف الثّاني والّذي يكون بحسب وجود عامل الزّمن في القصيدة، أمّا التّصنيف الثّالث الّذي يقوم على وجود أكثر من حركة في القصيدة، والّذي يطلق عليه إبراهيم الحاوي " بناء ذو صورة مزدوجة " [24]، فمن

نماذجه في شعر نازك الملائكة قصيدتها الموسومة بـ " الماء والبارود"، والّتي تقول فيها:[25]

اللهُ أَكْبَرُ

اللهُ أَكْبَرُ

هُتَافَةُ الآذَانِ فِي سَيْنَاءَ تُبْحِرُ

مِنْ مَوْجِهَا تَسِيلُ فِي الصَّحْرَاءِ أَنْهُرُ

اللهُ أَكْبَرُ

نِدَاءُ رَحْمَةِ نَدٍّ تَشْرَبُهُ الرِّمَالْ

مَدَّ جَنَاحَيْهِ، اِرْتَمَى فِي حُضْنِ التِّلَالْ

مَحْمُولَةٌ أَنْغَامُهُ عَلَى شِرَاعٍ أَبْيَضٍ مُرُورُهُ مُعَطَّرُ

اللهُ أَكْبَرُ

يَا صَائِمُون أَفْطِرُوا

مِنْ شَفَةِ المُؤَذِّنِ الخَاشِعِ يَهْمِي المَطَرُ

وَاللهُ بَاسِطٌ عَلَيْكُمْ أَجْمَلَ الظِّلَالْ

تَسْبِيحَةً مُعَطَّرَه

وَرَحْمَةً مِنَ السَّمَاءِ اِنْحَدَرَتْ مَعْسُولَةً مُقَطَّرَه

يَشْرَبُ تَهْوِيمَاتِهَا المُعَسْكَرُ القَابِعُ فِي الظَّلْمَاءْ

عُطُورُهَا مُنْهَمِرَه

عَلَى جُنُودِ مِصْرَ فِي سَيْنَاءْ

تَجَمَّعُوا وَخَيَّمُوا فَوْقَ قِفَارٍ مُحْرَقَاتِ الرَّمْلِ فِي الصَّحْرَاءْ

وَهُمْ عِطَاشٌ لَمْ يَذُوقُوا مُنْذُ أَمْسِ المَاءْ

شِفَاهُهُمْ مُنْعَصِرَه

صِيَامُهُمْ مِنْ عَطَشٍ حَنَاجِرٌ مُسْتَعِرَه

لَكِنْ فِي وُجُوهِهِمْ ضَرَاوَةَ الصّارُوخِ وَالمَدَافِعِ المُزَمْجِرَه

وَ(اللهُ أَكْبَرُ) عَلَى شِفَاهِهِمْ غِنَاءْ.

يعود سبب نظم القصيدة إلى " ذكريات حرب رمضان سمعت الشّاعرة أنّ فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين، وحان موعد الإفطار، وقد نفد الماء عندهم فراحوا يتضرّعون إلى الله، فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الأرض حيث كانت مواسير الماء اليهودية مدفونة " [26]، وفي القصيدة تستلهم الشّاعرة موضوعها من قصة سيّدنا إسماعيل عليه السّلام، ولهفة أمّه هاجر حتّى تدفّق الماء تحت قدميه، فبناء هذه القصيدة ذو صورة مزدوجة، حيث تقيم الشّاعرة نوعًا من التّوازي بين صورتين، صورة من الواقع وصورة من التّراث الدّيني والتّاريخي، حيث تمثّل الصّورة الأولى حالة العطش عند الجنود الصّائمين في حرب رمضان أمّا الصّورة الثّانية فتمثّل حالة العطش عند النّبي إسماعيل عليه السّلام وهو في الصّحراء، فتتّخذ القصيدة نفسًا ملحميًّا جديدًا على المنهج الفنّي للشّاعرة.

خاتمة:

وخلاصة القول في بناء القصيدة عند نازك أنّ موضوعها إمّا أن يدور حول منظر ساكن يراه الشّاعر في لحظة معينة فيصفه في تلك اللّحظة وما يصاحب ذلك من تأثير في نفسه، وهذا الهيكل يتجرّد من الحركة والزّمن، وإمّا أن يدور حول موضوع يتحرك فيه الشّاعر من نقطة إلى أخرى وهذا الهيكل يقوم على الحركة والزّمن، وإمّا أن يكون الموضوع ذهنيًّا يدور حول فكرة خطرت في بال الشّاعر، ويقوم هذا الهيكل الحركة غير أنّه لا يحتاج إلى الزمن، مثل موضوع تصوير خلجات النّفس، أو البحث عن السّعادة، أو معنى الحرية ...، فنازك الملائكة من خلال هذا الطّرح أرادت الخروج من العروض التّقليدي القائم على الحركات والسّكنات والتّفاعيل إلى سعة الإيقاع،

حيث ترى بأنّه يتحقّق على مستوى هيكل القصيدة، لأنّ شكل الموضوع هو إيقاعيّته بامتياز، فالصّفات الّتي ذكرتها في الهيكل الجيّد والمتمثّلة في: التّماسك والصّلابة والكفاءة والتّعادل [27] خير دليل على هذا فكلّما اجتمعت هذه المواصفات في هيكل القصيدة كان الهيكل جيّدًا، فنازك الملائكة أرادت التّعويل على فكرة ربط الإيقاع بالغرض الشّعري أي الموضوع، وحيث تتحقّق فكرة الحركة والزّمن يكون حصول الإيقاع أمرًا طبيعيًّا.

الهوامش:

[1]- عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر**، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ط6، 1994، ص 255.

[2]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1**، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، 2002، ص 526.

[3]- الصدر نفسه، ج2، ص 88.

[4]- الصدر نفسه، ج1، ص 373.

[5]- الصدر نفسه، ج1، ص 375.

[6]- الصدر نفسه، ج1، ص 517.

[7]- الصدر نفسه، ج1، ص 519.

[8]- عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر**، ص 256.

[9]- المرجع نفسه، ص 259.

[10]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ج2، ص 73.

[11]- عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر**، ص 259.

[12]- المرجع نفسه، ص 261.

[13]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ج2، ص 45.

[14] - نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1978، ص 241.

[15]- المصدر نفسه، ص 241.

[16]- المصدر نفسه، ص 242.

[17]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ج2، ص 228.

[18]- المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[19]- ينظر: نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 246، 247.

[20]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ج1، ص 359.

[21]- نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 258.

[22]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ج2، ص 425.

[23]- نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 259.

[24]- إبراهيم الحاوي، **حركة النّقد الحديث والمعاصر في الشّعر العربيّ**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1984، ص 331.

[25]- نازك الملائكة، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ج2، ص 374.

[26]- المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[27]- ينظر: نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 236.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊