جمال تريكي - جامعة لونيسي علي البليدة 2 - الجزائر
trikidjamel9@gmail.com

قراءة نقدية في التجربة الشعرية عند نازك الملائكة
A critical reading of the poetic experience of Nazik al-Malikah

تاريخ الاستقبال / Date de soumission	تاريخ القبول/ Date d'acceptation
25.06.2019	29.12.2019

تاريخ النشر / Date de publication
08.05.2020

ملخص

يعدّ الشّعر من أبرز الظواهر الأدبيّة استجابة وتفاعلا مع مجريات حياة الشّعوب والأمم، إذ يعبّر عن واقعهم المعيش، ويصوّر آلامهم وينقل آمالهم، ممّا تولدت عنه روح الكتابة الشّعرية المعاصرة الّتي لم تعرف الثّبات يومًا، فهي في تطور دائم، بفضل وعي الشّعراء المعاصرين الرّاغبين في كسر الرّتابة، والطّامحين في التّخلص من القيود الّتي فرضتها القصيدة الكلاسيّكيّة لأزمنة عديدة ومن أبرز هؤلاء الشّعراء الشاعرة العراقيّة " نازك الملائكة " الّتي استحدثت في إطار فضائها التّجديدي رؤية جديدة لمفهوم الشّعر ووظيفته وفق منظور حداثي على مستوى الشّكل والمضمون الأمر الّذي جعل أفكارها ونظرياتها مجالًا خصبًا للنّقد والمناقشة لا سيما في الآراء الّتي ذكرتها ثمّ عدلت عنها.

الكلمات المفتاحية

قراءة، نقديّة، التّجربة، الشّعريّة، نازك الملائكة.

Abstract

Poetry is one of the most prominent literary phenomena in response to and interacting with the lives of peoples and nations. It expresses their living reality, depicts their suffering and conveys their hopes, creating the spirit of contemporary poetic writing that has never been known. And aspiring to get rid of the restrictions imposed by the classical poem for many times. The most prominent of these Iraqi poet poets, "Nazik Al- Malikah ", which developed in the framework of renewal space new vision of the concept of poetry and function according to a modern perspective at the

level of form and content T who made their ideas and theories a fertile ground for criticism and discussion, particularly in the views that I have mentioned and then amended it.

key words

Reading, criticism, experience, poetic, Nazik Malikah.

1. الرّيادة في كتابة الشّعر الحرّ

يعتبر عبد الله الغذامي في كتابه "تأنيث القصيدة" أنّ الفتح الشّعري الحديث تمّ على يد امرأة "ففي عام 1947 وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد وقعت (كوليرا) أخرى. إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء.. والكلّ يعرف حكاية قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام 1947 ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقة الشّعر الحرّ وبدايته وريادته، ممّا هو معروف القول والبحث"(01).

فكيف تصبح قصيدة (الكوليرا) فتحا شعريّا، وثورة على القصيدة التّقليديّة، وكسرا لقوانينها، في حين أنّ الغذامي يعدّها مجرد احتذاء للموشحات والبند وتقليد بعض النّماذج التي جاء بها ميخائيل نعيمة، والمازني، وباكثير، وما كان ينشر في الصحف العراقية في العقود الأولى من القرن العشرين الميلادي؟ بحسب ما يؤكد في كتابه (الصوت القديم الجديد) الذي تناول فيه بدايات التجربة الملائكية الشّعرية والنّقدية في الفصل الأول بعنوان: (الشّعر الحر والموقف النّقدي حول آراء نازك الملائكة(02).

واستحضر النّاقد بعضا من آراء نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر" حيث يقول: "تؤكد نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر) وفي جميع كتاباتها الأخرى أنّها هي - لا سواها - أول من بدأ كتابة الشّعر الحر، وأنّ البداية كانت قصيدتها (الكوليرا) المكتوبة والمنشورة في سنة 1947م. وتتعمّد نازك الملائكة حصر قضية الأوليّة بينها وبين السّياب في قصيدته (هل كان حبا) متجاهلة كلّ ما سبقهما من محاولات وتجارب، وتثبت في كتابها أنّها قد سبقت السّياب بمدّة لا تزيد عن نصف شهر"(03).

كما يذكر أيضا أنّ نازك الملائكة تلجأ "إلى وسيلة أخرى لإثبات أوليتها المطلقة في كتابة الشّعر الحرّ فتنفي تأثرها بأيّ نمط شعري سابق لها، بأن تزعم عدم معرفتها بتلك الأنماط الشّعرية، فلا أثر للموشحات عليها (لأن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة ويحافظ على طول ثابت للأشطر) أمّا البند فلم تعلم به نازك إلّا سنة 1953 - على زعمها - وتعطي نفسها أعذارا تبرر بها جهلها لهذا الفن الشّعري السّائد في بلدها إلّا أنّها تبخل بأعذارها على شاعر عراقي آخر هو الرصافي "(04).

ويناقش عبد الله الغذامي آراء نازك الملائكة مفندا مزاعمها الرّاميّة إلى ريادتها لحركة الشّعر الحرّ قائلا: "وكأنّنا بنازك تصف نفسها بالجهل لتدّعي العبقريّة. وإلّا ماذا كان يضيرها لو أعطت الموشّحات حقّها في التّأثير في نفوس شعراء العربية، وإنّه لأمر حتمي أن يكون للموشّح أثر بالغ على حركات التّجديد في الشّعر، والموشّح أبرزها وأكثرها عراقة في التّراث العربي وفي الذّهن العربي، وسواء أنكرت نازك أو اعترفت فأثر الموشّحات حقيقة أدبية ونفسية لا يمكن إنكارها، أما إنكارها العلم بالبند فأمر نعجب له ولا نكاد نصدّقه ليس استنادا إلى حجتها على الرّصافي فقط ولكن تصديقا لما تكرّره هي عن نفسها من أنّها قوية الاهتمام بالشّعر العربي وأنّها كثيرة القراءة، أمّا ادعاء الأسبقيّة بإنكارها المعرفة بتجارب أبي شادي في الشّعر الحرّ فهذا أمر نناقشه من وجهتين إحداهما تاريخية والأخرى فنية»(05). ويقدّم الغذامي نماذج شعرية للوجهتين مما كتبه الدكتور يوسف عزّ الدّين عن نشأة الشّعر الحرّ في العراق، متتبّعا ما كان قد نشر منه في الصحف العراقية للفترة ما بين 1911-1945.

ويتابع الغذامي متعجّبا ومستنكرا من ادّعاء نازك الملائكة بأوليتها في كتابة الشّعر الحرّ: « ولئن فات نازك الاطّلاع على مجلات العراق والبلاد العربيّة - وهي استحالة - فهل فاتها الاطّلاع على الكتب المنشورة كديوان أبي شادي، ومسرحيات باكثير؟ هذه فروض ليس في وسعنا الأخذ بها وإلّا لأصبحت نازك رائدة جاهلة لا تعلم بما يدور حولها من قضايا أدبية خطيرة وهامة لها مساس مباشر بالشّعر العربي وبمستقبله، وكيف بها إذن ترود مستقبلا وهي تجهل الحاضر؟ وكيف تعلم بأزمة الشّعر العربي وهي تجهل حال هذا الشّعر الّتي يعيشها؟»(06).

والأخطر في هذا الموضوع أنّ الغذامي يؤكد على تأثّر نازك الملائكة بعلي أحمد باكثير في كتابة الشّعر الحرّ، حيث يذكر: "والّذي يعنينا هنا بالدّرجة الأولى هي نازك الملائكة وقصيدتها (الكوليرا) الّتي اعتمدت لها وزن: فاعلن - المتدارك، وهو ما سبقها إليه علي أحمد باكثير وهذا قد يكون دليل تأثّر فنّي بتجارب باكثير، ويزيد من تأكيد ذلك في نفوسنا أنّ نازك نسبت لنفسها ابتكار تفعيلة جديدة في بحر الخبب هي - فاعل.. وهذا ابتكار قد سبقها إليه باكثير في مسرحيته المترجمة (روميو وجولييت).. وهذا تشابه كامل بين نازك وباكثير في استخدام البحر نفسه والوقوع في استخدام تفعيلة جديدة يجعل التجربتين متلاحمتين ممّا يقوم دليلا على تشبّع نازك بهذه المحاولة وانعكاسا لا شعوريا على عملها نفسه »(07).

لم يترك عبد الله الغذامي منفذا لنازك الملائكة لإثبات حضورها، فقد أنكر عليها الأسبقيّة، وريادة الشّعر الحرّ بشكل جديد، وسقاية حقول الفن الشعري، ففي دراسته الأولى ينسف الغذامي مشروع نازك الملائكة، ويسفه من آرائها الواردة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، ويتجلى ذلك في هذه الأمثلة:

1- في تفريق نازك الملائكة بين البحور الصافية والمركبة يؤكد عبد الله الغذامي على أنّ باكثير كان أسبق منها في تحديد ذلك، حيث يجزم بذلك قائلا: "ولا يفوتنا أن نذكر هنا ما سبق الحديث عنه من أنّ علي أحمد باكثير قد سبق نازك الملائكة إلى تحديد أنواع البحور الّتي يمكن استعمالها في الشعر الحر.. وذلك سنة 1940"(08).

2- تعليقه على تحذيرها من "الحرّية البرّاقة الّتي تمنحها الأوزان للشّعر"، إذ رأى بأنّ هذا الرأي مجرد ملاحظة بسيطة، فكلام نازك الملائكة "لا يعدو أن يكون ملاحظة تعليمية لشاعر مبتدئ، ولا يسري بأي حال من الأحوال على شاعر متمكّن إذ أنّه من المسلم به عندئذ أنّ الشّاعر الّذي يمتلك أدوات الشّعر الأساسيّة لا يمكن أن تتحوّل عنده الحريّة إلى (فوضى) وإلّا سقط شعره"(09).

3- يرى أنّ نازك الملائكة ادّعت تجديد القصيدة العربيّة غير أنّها وضعت لها قواعد وأسس أرهقت كاهلها مثلما كان في القصيدة العموديّة، حيث يقول: "كيف بنازك تعود بنا إلى قيود ما فتئنا نحاول الخلاص منها حتى في الشعر العمودي"(10).

4- يعلق في نهاية دراسته على قصيدة "للصلاة والثورة" لنازك الملائكة بقوله: "إنّ نازك بكتابتها لقصيدة كهذه وقولها إنها آخر قصيدة حرّة لها، وذلك بعد كتابتها بسبع سنين لتكتب بيديها نهاية مؤسفة لشعرها الحرّ الّذي نراه في دواوينها السّابقة وبالأخص (شظايا ورماد) و(قرارة الموجة)، وهذه انتكاسة منها وعقم فنّي، أين هو من قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) مثلا. إنّ قصيدة كقصيدتها عن القدس لأشبه شيء بالمحاولات الأولى في الشّعر الحرّ، وهي لا ترتفع عن مستوى قصيدة باكثير عن سوريا، ولا ترقى أبدا إلى مستوى قصيدة (الكوليرا) لنازك، وهذه نهاية مؤسفة لشعر رائدة من أبرز رواد الشّعر الحرّ ومن أبلغهم أثرا"(11).

ويرى الغذامي أنّ قصيدة "الخيط المشدود إلى شجرة السرو" هي البداية الحقيقية لنازك الملائكة في مجال الشّعر الحرّ وليست (الكوليرا)، وهذا ما أفصح عنه بقوله: "يظلّ التّجريب حتّى تأتينا قصائد مثل (الخيط المشدود إلى شجرة السّرو) لنازك الملائكة عام 1948 وقصيدة (في السّوق القديم) لبدر شاكر السّياب سنة 1948 لتجعل هاتان القصيدتان من هذه السّنة سنة انطلاقة الشّعر الحرّ ليكون حركة فنّية وفكرية في الشّعر العربي وتتابع القصائد الحرّة المبدعة الرّائدة بعد ذلك من هذين الشّاعرين ومن شعراء آخرين ساروا مسارهم في العراق ومصر وفي لبنان وغيرها من بلاد العرب"(12).

ويؤكد الغذامي أنّ الأولية ليست لنازك الملائكة، أمّا الرّيادة فيقرّ لها بذلك لأنّها شاعرة من الشّعراء الّذين حملوا على عاتقهم راية هذه الحركة التّجديديّة في بدايتها خاصة وأنّ لهم اطّلاعًا على الآداب الأوروبية، ودراسة لأحدث النّظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس(13).

2. القضايا الفنّيّة والعروضيّة للشّعر الحرّ

لعلّ من أكثر القضايا الّتي أثارت حفيظة رواد التّجديد النّظر إلى شكل الشّعر وصورته وعروضه وقوافيه، فاختلفت آراؤهم من العروض والقوافي، فإذا كان رواد الاتّجاه المحافظ دعوا إلى التّمسك بعروض الشّعر العربي القديم وقوافيه، فإنَّ البعض من رواد التّجديد يرى ضرورة التّحرر من العروض التّقليدي، ومن هيكل القصيدة العمودي والتّجديد في القوافي والموسيقى الشّعرية تجديدًا عامًّا، دون التّقيد بما وُرث من الشّعراء القدماء.

وهو ما وجدناه مع نازك الملائكة، حيث تباينت الآراء حولها فيما أقدمت عليه حينما أتت بتلك الموجة الحداثيّة، فهناك من يراها مجدّدة بالفعل، وتستحقّ أن يقف لها الجميع معترفين لها بالجميل الّذي قدّمته للشّعر العربي، وهناك من يرى أنّها أوقدت نارا دون حطب، أي أنّها أخفقت في كلّ ما قدّمته من أفكار، وهذا ما سنحاول أن نعرضه من خلال موقف النّقاد من آراء نازك الملائكة حول القضايا الفنيّة والعروضيّة للشّعر الجديد.

1.2. القضايا الفنيّة

لقد قدّمت نازك الملائكة عدّة قصائد رياديّة جعلتها تحتلّ الصّدارة والرّيادة، إلّا أنّ جيل الستينيات يقولون عنها: "إنّ لغة نازك لم تستطع التّخلص من إيقاعها المهجري ولم تتخطّ القاموس الرّومانسي إلّا في حدود ضيقة جداً، وبذلك لم يتحقّق واحداً من أهم أهدافها الّتي دعت إليها، وأعني دعوتها إلى منح اللّغة آفاقاً جديدة وتجديد القاموس الشّعري"(14).

وقد كان ردّ نازك الملائكة على الدّاعين إلى حريّة الشّاعر في لغته بزعم منحها آفاقا جديدة بقولها: « نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النّحو واللّغة لمجرد أنّ قافية تضايقه أو تفعيلة تضغط عليه. إنّه لسخف عظيم أن يمنح الشّاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها النّاثر»(15)، ثمَّ تتساءل باستغراب قائلة: "فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره؟"(16).

إنّ نازك الملائكة من خلال أول قصيدة نظمتها على منوال الشّعر الحرّ - أقصد قصيدة الكوليرا - قد أحدثت تغيرا جذريّا في بنيّة القصيدة العربيّة شكلًا ومضمونًا، إلّا أنّ غالي شكري من خلال كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) يرى عكس ذلك لأنّ حركة التّجديد في نظره "لا يمكن أن تدعى بهذا الاسم إلّا إذا كانت (ظاهرة اجتماعيّة) لا محاولة فرديّة فالتّجديد مهما عبّر عن نفسه في قلّة من الرّواد، إلّا أنّه بغير شكّ ثمرة تضافر جماعي وتاريخي"(17).

ويضيف معلّقا على قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة: "فمن غير المعقول أو المتصوّر أن تكون قصيدة "الكوليرا" هي الّتي أحدثت هذا التّغيير الهائل في مسار الشّعر العربيّ المعاصر... فلربّما لم يقرأ شاعر مصريّ واحد قصيدة الملائكة المذكورة قبل أن يكتب أولى قصائده

الحديثة... فالبواعث على التّجديد أغنى من أن يحدّها حصر- وإن كان لابدّ من ذلك بقدر المستطاع –"(18).

ويستدرك غالي شكري ما ذكره سابقا في قوله: "ولكن مظاهر التّجديد هي الّتي يمكن حصرها إلى حدّ كبير. حينئذ يمكن أن يقال إنّ قصيدة الملائكة... من المظاهر الأساسيّة لحركة التّجديد الحديثة في الشّعر العربيّ، أي أنّ هذه الأعمال في جوهرها تمثل مرحلة الرّيادة الحقيقيّة للشّعر العربيّ الحديث، فلربّما تكون الملائكة قد نجحت أكثر من غيرها في اتّخاذ وحدة التّفعيلة أساسا للبناء الشّعري"(19).

إنّ المتتبّع للآراء النّقدية الّتي أوردتها نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشّعر المعاصر» يرى بصورة واضحة عدولها عن بعض ما دعت إليه في حركة الشّعر الحر حيث أصبحت أكثر حذرا، فأرادت تقنين هذه الحركة خوفا من الانفلات الّذي قد يحدثه التّحرر المبالغ فيه "وربّما دفعها إلى ذلك أولا هذا الدّفق من (الشّعر الحرّ) الرديء في نهاية الخمسينيات، وثانيا ذلك الاستفزاز الّذي عانته لقاء ما شعرت (حقيقة أو وهما) أنّه جنوح غير سليم عند بعض الكتاب نحو انهماكات سياسيّة مناقضة للمدّ القومي يومئذٍ وبخاصة (جماعة مجلة شعر)، ممن كانوا يطالبون في الوقت نفسه بحريّة أكبر في شكل الشّعر ولغته"(20).

وبالرّغم من كلّ هذا الحذر إلّا أنّه لم يرق إلى المستوى المطلوب منها "لأنّ بوسعها عند نظمها الشّعر أن تكون مبدعة في النّواحي التّقنيّة، فبإخلاصها وألمعيتها، ومحبّتها العميقة للشّعر وأذنها الحساسة لموسيقاه كان يجب أن تؤدّي بها إلى مغامرات أكبر في الشّكل، وكان عليها أن تدرك بفطرتها أن أسس الفن لا يمكن أن تدمّرها تجارب غير ناجحة، لأنّ هذه وحدها غير كافية لخنق الموهبة الأصيلة، وكان يمكن خبرتها الخاصة أن توجه أحكامها"(21).

لقد بدأت نازك الملائكة الحركة الشعرية الحديثة بنية تحرير القصيدة من عبودية الشّكل، ولكنّها سرعان ما استعبدتها وسجنتها ضمن قوانينها، وربّما جاء انعكاسا لشخصيتها إذ نلمح في مواقفها شيئا من شخصية نرجسية لا تقبل التّراجع عن أخطائها وهي شخصية متردّدة في معظم مواقفها، غيرت موقفها من استخدام التّفعيلة الواحدة في سياق القصيدة، ولم تمانع لاحقا تنوع التفعيلات، قامت بثورة على القافية لتعود لاحقا وتهتم بها أشدّ اهتمام، "لكنّ النّقاد لم يستطيعوا تقبّل رأيها فدخلوا معها في نقاش عنيف فقد أفرد محمّد النويهي مقطعا كبيرا من كتابه "قضيّة الشّعر الجديد" 1964 لدحض الكثير من آرائها عن عروض الشّعر الحرّ. ومن بين الكتاب الّذين رفضوا آراءها كذلك يوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا، وعزّ الدّين إسماعيل، ولويس عوض وغيرهم"(22).

ويرى جلال الخياط في كتابه «الشّعر العراقي الحديث» أنّ "شعر نازك... تجربة تكرّر نفسها في أكثر القصائد، لأنّها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها إلى أشكال فنيّة مبدعة كأنّ تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصور بؤسهم ومشكلاتهم ومآسيهم وتبرز شخصيات عرفت حقّا معنى الحزن القاتل في حياتها بقصائد أو قصص شعريّة... ولكنّها حصرت نفسها في قوقعة الدّموع نائحة على ميّت موهوم في مأتم دائم"(23).

إنّ نازك الملائكة من خلال شعرها الحزين هي "خنساء جديدة - ولكنّها مثقّفة - تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد، كديوان خنساء الزّمن الغابر. تلك ذوبت شعرها دموعا على أخويها، وهذه استحالت عواطفها شعرًا حزينًا كئيبًا"(24)، فنازك الملائكة احتلت الصّدارة "في الشّعر الباكي فبذت ببكائها وآلامها جميع شعرائنا الباكين حتّى شيخهم الأكبر. وما أشبهها إلّا بمدام دي نواي الشّاعرة الفرنسيّة الشّهيرة، فكلتا الشّاعرتين العربيّة والفرنسيّة تخافان الموت وضغطة القبر، وإن تمنتا كلتاهما التّفلت من قيود المادة "(25).

والملاحظ في أسلوب نازك الملائكة أنّ "الصّور قليلة في شعرها ولكنّها عوضت عنها بما سلّحت به من شعور أضرم نار ثورتها العاطفية الّتي لا نظير لها عند الشّاعرات العربيات. وهذه الثّورة الفكرية القلبية شغلتها عن العالم الخارجي، فهي من ذاتها كشخص ماثل في قاعة كسيت جدرانها مرايا، فعينه تقع على ذاته كيفما التفت. وعندي أنّ كرهها الحياة ناشئ عن حبها لها . وإذا قرأت ديوانها من أوله إلى آخره، حتّى المترجم منه، رأيته يدور حول عاطفة واحدة، بل تخال أنّك أمام فكرة ثابتة مكّنت صاحبتها من إشباع موضوعها"(26).

2.2. القضايا العرروضيّة

لقد وقعت نازك الملائكة في هفوات عروضيّة كانت قد منعتها عن الشّعراء المعاصرين، ثمّ "حلّلت عروضيًّا ما ارتكبته هي من هفوات خارجيّة على العروض القديم وحرّمت ما تعارف عليه شعراء كثيرون وقيّدتهم بما يريده ذوقها العروضي والشّعري. وبعد أن أصبحت تجربتها تسير نحو النّهاية، واستسلمت نازك الإنسانة للواقع، أصبحت تسير وفق قانونه، ورحلت عنه الثّورة والتّمرد مع ذهاب شبابها... أصبحت نازك تشتاق إلى الوزن الواحد وكشفت ووضّحت الأخطاء الّتي وقع بها الشّعر الحرّ حسب تصوّرها"(27).

والشّاعر الأصيل هو الّذي يبدع الشّعر الموزون - على الأعمّ الأغلب - دون أن يعرف علم العروض، لأنّه يكتسب الحسّ الموسيقي بكثرة قراءته للشّعر السّليم وحفظه ونالت القافية حظًّا وافرًا في قصائد الشّعراء، وليس هناك شكّ في أنّ القافية إحدى ركائز الموسيقى في الشّعر، فهي بنغمها وجرسها المكرّر تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السّامع، و "قد تحدّثت نازك عن

اهتمامها الكبير بالقافية... ولكن هذه القافية لدى نازك كتشكيلاتها المتنوّعة في الوزن ... لم تتمكّن من نقل قصيدتها إلى دائرة الحداثة"(28).

وقد ناقش النّاقد محمّد النّويهي الآراء النّقدية عند نازك الملائكة الواردة في كتابها: "قضايا الشّعر المعاصر"، حيث يقول: « يعزّ علينا جدًّا - ونحن نحمل في قلوبنا تقديرا بليغا لهذه الشّاعرة المبدعة - أن نأتي إلى آرائها النّقديّة الّتي تضمّنها كتابها "قضايا الشّعر المعاصر" "بيروت 1962" فيضطرّنا واجبنا النّقدي إلى أن نقرر أن فيها كثيرا من الخطأ، وكثيرًا من الضّرر لو تركت دون تصحيح »(29).

وينطلق النّويهي في نقده لآراء نازك الملائكة من القضايا السّت الّتي أقامتها على العروض القديم أرادت من الشّعراء الجدد أن الالتزام بها، فزادتهم بذلك تضييقا وإرهاقا "أمّا أولى قضاياها، قضية الوتد المجموع، فليست إلّا رأيًا خاصا لها تريد أن تجعل منه ما تسميه (القانون العام)، ففي رأيها أنّ الوتد المجموع حرفان متحركان يليهما حرف ساكن مثل: لقد، هوى فيه صلابة، فينبغي ألّا يرد في أول الكلمة، وإلّا شقّها إلى شقّين، وتدّعي أنّ الشّعراء السّابقين أطاعوا هذا القانون بالسّليقة، وإن لم تقرّره كتب العروض"(30).

وبعد أن عرض النّويهي فكرة نازك حول الوتد المجموع ردّ عليها: "وهذا مثال يرينا كيف يصير ذوقها أحيانا إلى صرامة وضيق يزيدان على ما نجده من العروضيين أنفسهم، "قانونها العام" هذا فترسله دون محاولة إحصائيّة للإثبات، ولو في عدد من القصائد المختارة ... وأمّا نحن الّذين اكتفينا بتتبع الوتد المجموع في عدد من القصائد والأراجيز المشهورة، مثل معلقة عنترة، وأرجوزة رؤبة "وقاتم الأعماق"، فلم نجد لقانونها أساسا بالمرّة، بل وجدنا مخالفاته أكثر عددا من مطابقاته، ولسنا ندري ماذا دفع النّاقدة إلى هذا الادّعاء المتهور"(31).

أمّا القضيّة الثّانية فتتمثّل في الزّحاف، فقد أعابت نازك الملائكة على الشّعراء الجدد إكثارهم من الزّحاف في شعرهم، وترى بأنّه مرض شاع في الشّعر الحرّ شيوعا كبيرا الأمر الذي جعل الشّعراء يستهينون به، فتركوه يتغلغل في شعرهم، ويفسد أنغامه، إلّا أنّ ورود هذا الزّحاف مباح في الرّجز، فقد ورد كثيرا في شعر القدماء، وكان وروده جميلا مقبولا لا مأخذ عليه، غير أنّ ما لم يكن يفعله الشّاعر القديم ، وفعله الشّاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتا كاملة، وأشطرا تفعيلاتها كلّها مصابة بالزّحاف، وضربت مثالا ببيت صلاح عبد الصبور الّذي يقول فيه: وَحِينَ يُقْبِلُ المَسَاءُ يُقْفِرُ الطَّرِيقُ وَالظَّلَامُ مِحْنَةُ الغَرِيبْ. فهي ترى أنّ هذا البيت أصبح مثقلا بالزّحاف، ركيكا في الإيقاع، وهو ضعيف المعنى منفر للسّامع(32).

ولم تذكر نازك الملائكة بيتا آخر باستثناء هذا البيت شاهدا على رأيها، ولذلك فقد ردّ عليها النّويهي قائلًا: "هنا أيضا نراها تسرع إلى اتّهام الشّاعر بالوقوع في الخطأ عن عدم انتباه

وقلّة مبالاة واستهانة، وتنظر في الصياغة دون نظر في مضمونها، ولو فعلت لتبين لها بسرعة أن موسيقى البيت ترتبط ارتباطا رائعا بتصويره لزحف اللّيل على الكون وانسحاب النّاس من الطّريق وبقاء الغريب وحده والشّاعر يصل إلى هذا التّصوير الحيّ بشيئين: بإكثاره من الزّحافات الّتي تشكوها النّاقدة ... أمّا الوسيلة الثّانية الّتي يستعملها صلاح عبد الصبور فهي القافات الثلاث والطّاءان والظّاءان، تصور بنطقها الغليظ الثّقيل على اللّسان ما تنتهي به كلّ زحفة من إطباق الظلام وطرد دفعة جديدة من المارّة، وسقوط عبء جديد على صدر الغريب"(33).

والملاحظ عد النّويهي أنّه ربط النّظر إلى الزّحاف في الشّعر بالسّاق العام الّذي ورد فيه وحاجة النّغم والإيقاع إليه، وهذه "النّظرة هي من أساسيات علم النّقد الأدبيّ، وإغفالها يؤدي إلى تجزئة العلم الأدبي إلى وحدات متمايزة تفكك التّجربة الأدبيّة وتشتّت النّظر فيها وتلغي التّرابط بين عناصرها الأساسيّة . وذلك عمل لا نراه مقبولا من شاعرة وناقدة كنازك"(34).

أمّا القضيّة الثّالثة والقضيّة الرّابعة فقد تناولهما النّاقد معًا، وهما قضيّة التّدوير وقضيّة التشكيلات الخماسيّة والتّساعيّة "أو عدد التّفاعيل الّتي يجوز للشّاعر استعمالها في البيت الواحد لارتباط القضيّتين، وهنا أيضا لم تحاول النّاقدة، في حملتها العنيفة على الشّعراء الجدد، أن تتفهم الأسباب الّتي تدفعهم، والأهداف الفنيّة الّتي يسعون إليها فالشّعراء إنّما يحاولون أن يستكشفوا مختلف الوسائل الّتي يخففون بها من حدّة الإيقاع التّقليدي، وأن ينوّعوا من أنماطهم الموسيقيّة الّتي يطوّعون بها موسيقى القصيدة ويجعلونها أكثر مسايرة لتقلّب فكرتهم وتموّج عاطفتهم"(35).

ويواصل النّويهي مناقشة فكرة نازك الملائكة بأنّ "الشّعراء لم يكتفوا بما اكتفت به نازك الملائكة من تنويع لعدد التّفاعيل في الأبيات، وأخذوا يستطلعون آفاقا أخرى في الشّكل الجديد واستغلوا اطّلاعهم على الآداب الغربيّة، وجعلوا يجربون وسائل في التّشكيل وجدوها في تلك الآداب"(36)، ومن الوسائل الّتي ذكرها النّاقد في هذا الصّدد "تحطيم وحدة البيت بعد أن ألفوا سيمترية البيت المنقسم إلى شطرين متساويين متناظرين، وهذا التّحطيم يكون بربطه بالبيت التّالي ربطا معنويًّا قويًّا بحيث يحمل القارئ على ألّا يقف بصوته على آخره بل يستمر في القراءة موصلا به البيت التّالي ويكون أيضا بتقسيم معناهم في البيت الواحد حتّى يقف القارئ في خلاله مرّة أو أكثر قبل أن يستتم إيقاعه العروضي"(37).

أمّا بعض الشّعراء فلم يكتفوا بهذا فحسب، وإنّما جرّبوا الرّبط اللّفظي بين البيتين "وهي وسيلة تعلّموها من الأشعار الغربيّة المعاصرة، الّتي تفتن فنونا عديدة في القضاء على وحدة البيت وتعليق الأبيات بعضها ببعض، فتفصل بين فعل الكينونة وخبره، بل بين جزئيه إذا تكوّن من جزئين، وتفصل بين حرف الجرّ ومجروره (إذا استعملنا التّعبير العربي) وبين أداة التّعريف

والمعرّف، بل تشطر أحيانا الكلمة شطرين تضع منها شطرا في آخر البيت وشطرا في أول البيت الّذي يليه، وهم أيضا يشطرون التّفعيلة بنفس الطّريقة"(38).

ويرى النّويهي أنّ بعض الشّعراء قد أسرفوا في هذه المحاولة "بما لا تستسيغه أذواقنا بعد ولكنّنا قبل أن نسرف في لومهم علينا أن نتذكّر أنّ الشّعراء القدامى فعلوا شيئا من هذا مرّات ليست بقليلة، وهو ما سمّاه العروضيون عيب التّضمين في القافيّة... وهذه حقيقة هامّة ممتعة، لأنّها تدلّنا على أنّ القدامى أنفسهم تملّلوا أحيانا من وحدة البيت القاسيّة وخرجوا عليها"(39)، فالنّويهي يرى بأنّ ما ذكرته نازك الملائكة عن التّدوير ما هو إلّا ظاهرة التّضمين الّتي عرفها القدامى، لأنّ "الدّافع وراء تلك الظاهرة الّتي سمّتها النّاقدة ظاهرة التّدوير... هي أقرب إلى التّضمين منها إلى التّدوير، لأنّهم لا يشطرون الكلمة نفسها دائما "(40).

إنّ نازك الملائكة ترفض رفضًا قاطعًا الرّبط بين البيتين مهما دعت الضرورة إلى ذلك فهي "تصرّ على أن تقف كلّه بنفس واحد ولا تقف في خلاله مهما يتطلّب المعنى هذا الوصل وتريد أيضًا أن يكتب البيت وحدة كاملة مستقلّة لفظا وعروضًا"(41)، ويعقّب النّويهي على رأي نازك الملائكة أنّها لو اكتفت بقولها "أنّ ذوقها الخاص لا يسيغ هذه الطّريقة، أو أنّ الأذن العربيّة تمجّها لتركناها وذوقها وأذنها. واكتفينا بأن نقول إنّها أذن لن تستطيع أن تتعاطف مع الشّعراء الّذين تنتقدهم ولن تصل إلى إدراك عميق بما يحاولونه، ولكن يحزننا جدّا أن تندفع هذا الاندفاع، فتدّعي أنّ هذا قانون يسري على الشّعر في العالم كلّه ويتحقّق حيثما وجد الشّعر"(42).

ويواصل النّويهي نقاشه لوجهة نظر نازك الملائكة: "ونحن لا نستطيع أن نحكم على الشّعر وطريقة كتابته في العالم كلّه، ولكن نقول أنّ شعرًا واحدًا ذائع الصّيت هو الشّعر الإنجليزي المعاصر، يعرف هذه الطّريقة ويمارسها من سنين، وأنّ شعراءه يفتنون في ابتكار أنماط كتابيّة متعدّدة لكتابة شعرهم حتّى يهدموا وحدة البيت ويعلّقوا الأبيات بعضها ببعض"(43).

ولمّا كان شعر الشّطرين قد أرسى مزايد جمالية لدى المتلقي تتلخّص في استقرار وحدة البيت وتساوي شطريه إيقاعيًّا وقيامه على القافية كوحدة موسيقيّة تنظم القصيدة فإنّ ما يرده من تبدّلات محسوسة في كتابة الشّعر الحرّ لا تجعله متلائما مع هذا الشّعر الجديد، و"الّذي يهمنا الآن هو أنّ النّاقدة لو عرفت أو تذكّرت الأنماط الأجنبيّة الّتي يحاول الشّاعر تجربتها، واستكشاف صلاحيتها في العربيّة لما وقعت في حيرتها المؤلمة ولما انساقت إلى أحكام كاسحة عن الشّعر في العالم كلّه، ولما تسرّعت إلى تعليل ما يفعله الشّاعر تارة بقلّة معرفته بالعروض، وتارة بالضّحك منّا والاستخفاف بالعروض وتارة بالعبث الّذي لا غاية له ولا داعي

من أي نوع. و لعرفت أنّ الشّاعر - سواء أ قبل ذوقها محاولاته أم رفضها - جادّ عظيم الجدّيّة، فلا سبيل إلى اتّهامه بما رمته به من متعدّد التّهم"(44).

وبهذا الشّكل تعترض نازك الملائكة على الطّبيعة التّدفقيّة للشّعر الحرّ، وعلى القصيدة المدوّرة واعتراضاتها كما رأينا تستجيب لوظيفة شفاهية يؤدّيها النّص؛ وإلّا فمن أوجب على الشّاعر أن يراعي التّنفس أو السّمع عند كتابة قصيدته وهو لم يكتبها لتلقى بل لتقرأ مكتوبة أو مطبوعة. "وليس قول النّويهي عن وجود ذلك في الأشعار الغربيّة المعاصرة بمبرّر لاستخدامها في الشّعر العربي إذ إنّ لكلّ لغة نظامها وأساليبها وطرق تعبيرها المختلفة ممّا لا يسمح بالنّقل الحرفي بين لغة وأخرى ... وهل يقبل الإنجليز أن يفرض عليهم واحد منهم أسلوب الرّوي الواحد في القصيدة أو أن يغيّر نظام الإيقاع النّبري من نبري إلى كمّي فقط لأنّ الشّعر العربي كذلك"(45).

فالأزمة بين الشّعر الحرّ وجمهوره كامنة في الصدمة الّتي تلقّتها الأذن العربيّة المدرّبة على شعر الشّطرين. وما ساقته نازك من طرائق وأساليب رأت أنّها كرّست سوء الفهم لا تعدو موقف المشافهة والسّمع. فالاعتراض الملائكي ينصبّ على تطويل التّفعيلات المؤدّي الى طول الأبيات أو تدويرها وعلى نسيان القافية أو مباعدتها، وعلى كتابة النّثر بشكل شطري كالشّعر أو كتابة الشّعر الموزون منثورا حسب معناه لا موسيقاه.

أمّا رفض نازك الملائكة "لوسيلة تقسيم التّفعيلة فهي تسرع إلى هذا الرّفض أيضًا دون أن تحاول تفهّم الدّافع إليها والمراد منها. وتتّهم الشّعراء بأنّهم يفعلون هذا عن وهم بأنّ كلّ شطر من شطورهم مستقلّ، وعن جهل بوحدة الشّطر فهم لا يعرفون أين يبدأ هذا وأين ينتهي، وعن غفلة توقعهم في التّدوير وهم لا يريدون. وترتكب بهذا خطأ مبينًا وظلمًا كبيرًا"(46).

فنازك الملائكة كرّرت الاشتراطات الّتي وضعها العرب للبيت الشّعري، حين كان مقام التّوصيل شفاهيّا، ينبني عليه اتّصال أو تلقٍ سمعي، ممّا يتطلّب تقنيات خاصة لها مهمّات تثبيتية، متناسية بذلك أنّ "الشّاعر يأتي ما يأتي متعمّدا، لا عن غفلة ولا عن جهل ولا عن وهم، لأنّ هدفه الفنّي يتطلّب ذلك التّدوير والتّضمين. فهو حين يقسم التّفعيلة قسمين ويختم بأحدهما شطرا ويبدأ بالآخر شطرا تاليًا، يدرك تمام الإدراك أنّ الشّطر الأول غير مستقل موسيقى إيقاعيّة، وإنّه محتاج إلى جزء من الشّطر التّالي ليكمل إيقاعه العروضي. ولكنّه يفعل ذلك عن عمد لأنّ العاطفة الّتي يريد أن ينقلها شديدة الاضطراب والتّموج فهي لا تستقرّ في شطر واحد ولا تهدأ في آخر كلّ شطر. بل تبقى منها بقيّة يفيض مدّها وتنتقل منه درجة إلى ما يليه"(47).

وفي مجال الوزن الشّعري وهو عماد الموسيقى التّقليدية في الشّعر نجد النّاقدة تحافظ على رؤيتها الشّفاهية، فهي كما نعرف لا تعدّ الشّعر الحرّ إهمالا للوزن بشكل مطلق بل تعدّه تعديلا لعدد التّفعيلات، غير أنّها تعترض على مجيء البيت في الشّعر الحرّ من خمس تفعيلات أو تسع، وقد عارضها النّويهي بشدة لأنّها أوردت عدّة قصائد لها تحتوي أبياتها على خمس تفعيلات حيث يقول: "فلتعد النّاقدة إلى قصيدتها "الأفعوان" الّتي نظمتها سنة 1947 تجد فيها ثمانية عشرة بيتا كلّ منها مكوّن من خمس تفاعيل. ولتعد إلى قصيدتها "لنكن أصدقاء" الّتي نظمتها سنة 1948 لتجد فيها أحد عشر بيتا كلّ منها مكوّن من خمس تفاعيل. ولتعد إلى قصيدتها " طريق العودة "الّتي نظمتها سنة 1949 لتجد فيها عشرين بيتا كلّ منها مكوّن من خمس تفاعيل ..."(48).

ويرد النّويهي على نازك الملائكة في هذه المسألة أنّ العرب لم يكتبوا بيتا شعريّا واحدا يحتوي على خمس تفعيلات لأنّهم "كانوا يقسّمون البيت إلى شطرين، ويقتضون أن يكون الشّطران متساويين في عدد تفاعيلهما، والنّتيجة الحسابيّة هي أنّ تفاعيل البيت بأكمله مدوّرا أو غير مدوّر، تكون دائما زوجيّة العدد، أربعا أو ستّا أو ثماني تفاعيل وهم لم يستعملوا شطرا من خمس تفاعيل، لأنّ البيت النّاتج المكوّن من عشر تفاعيل يكون زائد الطّول على آذانهم، وأقصى ما احتملوا من طول البيت هو ثماني تفاعيل"(49).

إنّ الأمر الّذي جعل النّويهي يعارض نازك الملائكة هذه المعارضة هو منعها لبعض الأحكام العروضيّة على الشّعراء في حين تجيزها لنفسها، ويرجع "السّبب بكلّ بساطة أنّ أذنها من ألفتها الشّكل القديم، وغرامها في قراءة الشّعر بالتّقطيع العروضي، لا ترتاح إلى هذين الطّولين المعيّنين، ولو استعملهما العرب لألفتهما أذنها، هذا إن لم يكن لديها تطيّر حقيقي من هذين الرّقمين، وهذا ما لا نظنّه"(50).

ونأتي إلى القضيّتين الخامسة والسّادسة، واللّتان ناقش فيهما النّويهي نازك الملائكة كذلك، وهما قضيّة ورود مستفعلان في ضرب الرّجز، وقضية الخلط بين التّشكيلات حيث ترى نازك في تفعيلة (مستفعلان) أنّه ينبغي ألّا ترد بسبب التقاء السّاكنين فورودها في الشّعر الحرّ مستقبح إذ يخالف فطرة الشّعراء، إضافة إلى أنّه خروج على الموسيقى الأساسيّة للشّعر، فالنّاقد يردّ عليها "بدليل أنّ العرب أدخلوا التّذييل على تفاعيل أخرى وسجّل العروضيون تلك الأنماط ولم تر النّاقدة بها بأسا، ومنها تفعيلة "متفاعلن" القريبة كلّ القرب من مستفعلن، بل هي تتحول إلى مستفعلن إذا دخلها الإضمار فسكّن ثانيها المتحرّك، بل منها مستفعلن نفسها في بحر البسيط"(51).

ويؤكد النّويهي على فكرته المفنّدة لوجهة نظر نازك الملائكة لأنّه "قد جانبها التّوفيق حين علّلت استعمال القدماء لهذا الضّرب باستثقالهم له، فلقد جاءوا بما لا يقلّ عنه وبما هو أثقل منه بكثير في تذييلهم لتفاعيل أخرى، وتذييلهم لمستفعلن نفسها في بحر البسيط. بل السّبب الصّحيح هو عكس ما تعتقد النّاقدة تماما وهو أنّهم حين أحبوا أن يأتوا بضرب ثقيل مذيّل في الرّجز لم يكفهم ثقل مستفعلان فعدلوا عنه إلى السّريع المشطور الموقوف وهو المنتهي بتفعيلة (مفعولات) بسكون التّاء"(52).

خاتمة

إنّ تجربة نازك الملائكة تبدو غامضة بعض الشّيء لما فيها من تباين في وجهات النّظر فمن جهة هناك خلاف لا زال قائمًا إلى يومنا هذا حول الأسبقيّة في كتابة قصيدة التّفعيلة أو ما يسمى "الشّعر الحرّ"، ومن جهة أخرى هناك خلاف حول مسألة تراجعها عن مسألة الحداثة، أمّا الخلاف الثالث فحول تقييم تجربتها الشّعرية، والمفاضلة بين هذه التّجربة وبين تجربتها النّقدية الأساسية وهي التّنظير لحركة الحداثة الفنية في ذلك الوقت، إضافة إلى هذا فنازك الملائكة المرأة الوحيدة البارزة في جيل الرّواد، والمثقفة الأبرز بينهم، ولكنّ المتتبع لمسارها النّقدي - ورغم كتاباتها النّقديّة الضّخمة، ورغبتها في خوض مسائل جديدة - إلّا أنها لم تسلم من الوقوع في الهفوات والتّناقضات الّتي شككت في آرائها النّقديّة.

الهوامش

01. عبد الله الغذامي، (2005)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ص 11.

02. ينظر: عبد الله الغذامي، (1987)، الصوت القديم الجديد، (د. ط) دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشّعر الحديث، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص 15- 92.

03. المرجع نفسه، ص 25.

04. المرجع نفسه، ص 26.

05. المرجع نفسه، ص 27.

06. المرجع نفسه، ص 38.

07. المرجع نفسه، ص 40، 41.

08. المرجع نفسه، ص 53.

09. المرجع نفسه، ص 55.

10. المرجع نفسه، ص 58.

11. المرجع نفسه، ص 58.

12. المرجع نفسه، ص 49.
13. ينظر: المرجع نفسه، ص 49.
14. عبد العزيز إبراهيم، 2005، شعريّة الحداثة، (د.ط)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 191.
15. نازك الملائكة، (1978)، قضايا الشّعر المعاصر، (ط5)، دار العلم للملايين، لبنان، ص 332.
16. المصدر نفسه، ص 332.
17. غالي شكري،(1991)، شعرنا الحديث إلى أين؟،(ط1)، دار الشّروق، مصر، ص 203.
18. المرجع نفسه، ص 203.
19. المرجع نفسه، ص 204.
20. سلمى خضراء الجيوسي، (2008)، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، (ط2) تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ص 662.
21. المرجع نفسه، ص 663.
22. المرجع نفسه، ص 663.
23. جلال الخيّاط، (1987) الشّعر العراقي الحديث – مرحلة وتطور-، (ط2) دار: الرّائد العربيّ، بيروت (لبنان)، ص 168.
24. مارون عبود، (2012)، مجدّدون ومجترّون، (د.ط)،مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، ص 143.
25. المرجع نفسه، 143.
26. المرجع نفسه، 151.
27. عبد الرّحمان ياغي،(1985) بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة، (ضمن كتاب تذكاري)، (ط1)، شركة الرّبيعان للنشر والتّوزيع، الكويت، ص 716.
28. المرجع نفسه، ص 716.
29. محمّد النّويهي، (1964)، قضيّة الشّعر الجديد، (د.ط)، المطبعة العالميّة، القاهرة، 1964، ص 161.
30. محمّد النّويهي، (1964)، نازك الملائكة وشعراء الشّكل الجديد، مجلة الثقافة ، العدد 32، ص 14.
31. المرجع نفسه، ص 14.
32. ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 109، 110.
33. محمّد النّويهي، نازك الملائكة وشعراء الشّكل الجديد، ص 15.
34. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص 65.
35. محمّد النّويهي، نازك الملائكة وشعراء الشّكل الجديد، ص 15.
36. المرجع نفسه، ص 15.
37. المرجع نفسه، ص 15.

38. محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص 193.
39. المرجع نفسه، ص 194.
40. المرجع نفسه، ص 194.
41. محمّد النّويهي، نازك الملائكة وشعراء الشّكل الجديد، ص 15.
42. المرجع نفسه، ص 16.
43. المرجع نفسه، ص 16.
44. المرجع نفسه، ص 16.
45. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص 71.
46. محمّد النّويهي، نازك الملائكة وشعراء الشّكل الجديد، ص 16.
47. المرجع نفسه، ص 16.
48. محمّد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص 208.
49. المرجع نفسه، ص 207.
50. المرجع نفسه، ص 207.
51. المرجع نفسه، ص 211.
52. المرجع نفسه، ص 211.

قائمة المصادروالمراجع

1. عبد الله الغذامي، (2005)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب.
9. عبد الرّحمان ياغي،(1985) بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة، (ضمن كتاب تذكاري)، (ط1)، شركة الرّبيعان للنشر والتّوزيع، الكويت.
8. مارون عبود، (2012)، مجدّدون ومجترّون، (د.ط)،مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر.
7. جلال الخيّاط، (1987) الشّعر العراقي الحديث – مرحلة وتطور-، (ط2) دار: الرّائد العربيّ، بيروت (لبنان).
6. سلمى خضراء الجيوسي، (2008)، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، (ط2) تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان.
5. غالي شكري،(1991)، شعرنا الحديث إلى أين؟،(ط1)، دار الشّروق، مصر.
4. نازك الملائكة، (1978)، قضايا الشّعر المعاصر، (ط5)، دار العلم للملايين، لبنان.
3. عبد العزيز إبراهيم، 2005، شعريّة الحداثة، (د.ط)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.
2. عبد الله الغذامي، (1987)، الصوت القديم الجديد، (د. ط) دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشّعر الحديث،الهيئة المصريّة العامة الكتاب.
11. محمّد النّويهي، (1964)، نازك الملائكة وشعراء الشّكل الجديد، مجلة الثقافة ، العدد 32.
10. محمّد النّويهي، (1964)، قضيّة الشّعر الجديد، (د.ط)، المطبعة العالميّة، القاهرة.