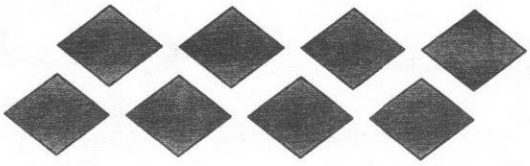
مجلة كلية الآداب (دورية أكاديمية علمية محكمة)



الأسلوبية في شعـــر
" نـــازك الملائـــكة "
قصـــائـــد مختـــــارة

د .سهام مراشـد عثمـان
أستاذ مساعد بكلية الآداب
جامعة سوهاج

أبحاث

الأسلوبية في شعر " نازك الملائكة "

قصائد مختارة

د. سهام مراشد عثمان

الأسلوب فن لغوى أدبى ، يستمد قوامه من العناصر النحوية التعقيدية والجمالية، كما يستمده من الإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية(١).

وإن كانت لغة الشاعر أو الأديب، ليست مجرد علامات لغوية، تطلق على مسمياتها، ولكنها فى جوهرها – تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع، واللغة المستخدمة – على هذا النحو – تمثل أسلوباً بعينه، فالأسلوب هو ما يبدو فى العمل اللغوى من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية فى اتساعها وعمقها، عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة(٢).

ويخضع الشاعر لتقاليد الشعر، ومنطق اللغة فى التصوير والرمز فيجنح إلى التكرار، لكنه يجهد من ناحية أخرى إلى إبراز طابعه الخاص، وقدراته الخلاقة في تكوين تصويراته ورموزه المتميزة، ومن هنا تأتى الخواص التصويرية المميزة لكل شاعر.

---

(١) محمد عبد المطلب : التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ (دراسة أسلوبية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثالث، العدد الثانى، مارس ١٩٨٣م، ص ٤٧.

(٢) محمد العبد : سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر ١٩٨٦/١٩٨٧م، ص ٩٨.

عندئذ يمكن أن نقول : إن كل قصيدة من الشعر، مثل القطعة الأثرية، التي وإن تشابهت فى نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى، فإنها تظل دائماً فريدة، تفرد الإنسان الفرد فى هذا الوجود، بالرغم من تكاثر أشباهه ونظائره[1].

نتتبع الظواهر الأسلوبية فى شعر نازك الملائكة، وندلل عليها، لمحاولة استكشاف مدى مشاركتها فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة، وسبيلنا الوحيد الى هذا الكشف هو تحليل شعرها لاستكشاف الجوانب الكامنة فى اللغة الشعرية، والكشف عما يمكن تسميته بالبصمة الأسلوبية، وذلك من خلال قصائد منتخبة من شعرها، هى " مرايا الشمس " ، " عناوين وإعلانات فى جريدة عربية "، " للصلاة والثورة " ، " الملكة والبستان " ، " سوسنة اسمها القدس ".

ففى قصيدتها " مرايا الشمس " نجد الشاعرة قد بدأتها ابتداء تجسد حبها ولهفتها إلى معانقة الأرض " فلسطين "، حيث تبدأ بقولها :

نامى على أهداب عينى يا خريطتا
ورفى فى دمائى
إنى نذرت لكى أكسر قيدها زمنى ،
نزيف دمى
غنائى[2].

حيث تنشئ الشاعرة فى هذا المقطع، علاقة محورية بينها وبين خريطة فلسطين، التى توسلت بها لإحيائها ، وبث الحياة فيها، بكل ما يعينها على تثبيتها فى الذاكرة، والخريطة هنا لها مدلول خاص، حيث

---

(١) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، ص ٢١٠ -٢١١.

(٢) نازك الملائكة : ديوان " يغير ألوانه البحر "، طبعة أولى، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٧٧م، قصيدة " مرايا الشمس "، ص ٩٥.

يختزل الوطن " الأرض " إلى " خريطة " مما يجعل الشاعرة تخشى فقدانها، وبالتالى فقدانها لحق الهوية والجنسية، وإثبات الذات، وتأكيد أصالة الانتماء، وتتحدد علاقة الشاعرة بالأرض فى هذا المقطع عبر مستويين، يتمثل المستوى الأول، فى صوت الشاعرة الآمر، بما يحمله من براءة وصرامة، فى مقابل طمس الهوية العربية للشعب الفلسطينى، (نامى – رفى) بما يحمله هذان الفعلان من شحنة عاطفية حميمية، يمتزج فيها الحب والحزن، وما يحملانه أيضاً من تحدى.

وفى المستوى الثانى يتغير مسار العلاقة، لتصبح الشاعرة فاعلاً (نذرت – اكسر)، حيث يتحول الضمير من الخاطبة " الخريطة – الأرض"، إلى ضمير المتكلمة " الشاعرة "، فى شبه بوح، ومناجاة داخلية، وتوسل حميم، وتأكيد على الوفاء بالنذر.

وتنحت الشاعرة معجمها الشعرى، من تضاريس بيئتها الشعبية، كمظهر من مظاهر الانتماء القومى " نذرت – رفى فى دمائى – أهداب عينى أكسر "، بما فى "أكسر"، من المبالغة فى التكسير، لتدل به على قوة القيد واستحكامه، والقيد فى السطور الشعرية السابقة، يحمل دلالتين " القيد " " الاحتلال " والقيد " الخنوع " حيث تكتف أيدى العرب، ويشل تفكيرهم، ويبدو وضعفهم فى مواجهة العدو، وتحرير الأرض، لذا تتخذ الشاعرة فعلاً إيجابياً " فتنذر " بأغلى ما تملك " بحياتها (دمها) " وشعرها، أن تكسر قيدها، وذلك لأن الاحتلال، على الرغم من أنه عدوان على الأرض، إلا أنه يأخذ بالنسبة للشاعرة " شكل عدوان شخصى عليه، حضارياً ونفسياً، يهدف إلى إلحاق الأذى بأعز ما ينتسب إليه : قصائده، أعنى روحه، وهى تخرج إلى الكون فى ثياب من لغة وحنين، إن الشاعر حين يهب لمواجهة العدوان والكراهية، فإنما يعبر عن ولاء عميق لوطنه، مجسداً فى أشكال بالغة البهاء من اللغة والثقافة "[1].

(١) على جعفر العلاق : البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثانى أكتوبر/ مارس ١٩٨٦-١٩٨٧م، ص ٤٠.

وإن كان حنين الشاعرة إلى الخريطة/الأرض فى السطور السابقة، لم يتطور إلى موقف حاسم يستردها، ويرد أهلها المشردين، إلا أن الأرض حية فى خاطرها، متغلغلة فى دمائها.

فالعلاقة إذن بين الشاعرة والوطن علاقة حميمة، تتم عبر عملية التوحد والالتحام، ولا شك أن عاطفة المرأة القوية الحانية، تضفى على ذلك الشعر المكتوب فى الوطن سحره، وطراوته الجميلة، فتظهر خصائص شعر المرأة فى هذه المناجاة " على أهداب عينى "، حيث يدل هذا التعبير، على الاحتواء وصدق المشاعر الدافئة، وحيث نشتم منه هدهدة الأم لصغيرها.

البصمة المعجمية للشاعرة :-

وقد أفادت الشاعرة من الشكل الطباعى ، وفق ما تتطلب ذلك دلالة الكلمة أو السطر الشعرى كله، وتجلت هذه الإفادة فى كثرة علامات الترقيم فى النص الشعرى، مثل ظاهرة الكتابة بين الأقواس والجمل المعترضة، والنقط التى تحل محل الكلام فى كلمة أو سطر أو أكثر، كما تتجلى هذه الإفادة أيضاً فى توزيع السطور الشعرية على الصفحة بطريقة معينة : " وكلها ظواهر تشيع فى القصيدة الحديثة وتنمو نمواً برياً دون أن تجد القدر الكافى من مناقشة النقاد لها "(١).

فالبنية الكتابية للشعر لم تدرس تقريباً بعد، وكملاحظة مبدئية، يمكن فى هذا الصدد تمييز نوعين من الكتابة : الكتابة الإعرابية – الإيقاعية، وتندرج تحتها مساحات الفراغ، وطريقة توزيع الأبيات الشعرية، والكتابة المعجمية، أي الرسم الإملائي"(٢).

وإذا جئنا لقصيدة نازك الملائكة وجدنا أنها تتكئ على استخدام أدوات الترقيم وفق ما تتطلب ذلك دلالة الكلمة، أو السطر الشعري، ففي السطور الشعرية الآتية، تستخدم الشاعرة الفاصلة، حيث تؤدى هذه

---

(١) د. أحمد درويش : النقد التحليلى للقصيدة العربية الحديثة، ص ١٩١.

(٢) د. محمد فتوح أحمد : تحليل النص الشعرى، " بنية القصيدة "، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص ١٠٨.

الفاصلة وظيفتها، لأن وضعها بين الكلمات أو الجمل، يشير إلى أن هذه الكلمات، أو العبارات تتصل كلها بفكرة واحدة معينة هي ملكية هذه الأرض وعروبتها، والذي يجب الإصرار والاستماتة في استردادها، تقول :

إنى نذرت لكى أكسر قيدها زمنى ،

نزيف دمى

غنائى [1].

كما استخدمت الأقواس التى على شكل نصف دائرة، للفت الانتباه إلى هذه المدن، والحال التى كانت عليها، وما آل إليه مصيرها كقولها :

لا لا ، دعى الأزهار يا كفى خريطتها سأنقطها بدمعى

سأخط بالعبرات كل حدود (ناصرتى)

وبالشهقات أبنى (بئر سبعى)

سأحيط أسوار (الجليل بخضرة ريانة

تنثال من ألمى ورفضى

وسأمنح (اللطرون) عصف رياح أحزانى، أسيجها بنضى

والطفلة السمراء (رام الله) ارقدها على مهد

يرطب جره ثلج الدموع [2].

كما استخدمت من أدوات الترقيم علامة التعجب كقولها :

الله أكبر يا عرائش !

يا قناطر !

يا شوارع [3].

للدهشة ولمشاركة القارئ لها فى دهشتها، واستنكارها لما آل إليه أمرها.

---

(١) " يغير ألوانه البحر " ، ص ٩٥.
(٢) السابق ، ص ٩٨.
(٣) السابق ، ص ١٠١.

الاستجابة الصوتية الموسيقية :-

جاءت طريقة كتابة الشاعرة لأسطرها الشعرية، معينة للقارئ على الفهم وللمحلل على التحليل، ولعل أول ما يستوقفنا فى قصيدة نازك الملائكة، طريقة توزيع السطور الشعرية للقصيدة، بما فيها من دلالات، يشف عنها هذا التشكيل، فحين تقول الشاعرة :

نامى على أهداب عينى يا خريطتا
ورقّى فى دمائى
إنى نذرت لكى أكسر قيدها زمنى ،
نزيف دمى
غنائى (١).

فإننا نرى أن السطر الأول من هذه القصيدة، قد جاء متمثلا فى كلمة (نامى)، وقد كتبت هذه الكلمة فى بداية الصفحة، باعتبارها مفتاحا للولوج إلى السطور التالية، بينما بدأ السطر الثانى، بحيث تركت الشاعرة مساحة كبيرة من البياض قبل بداية السطر، ومجيئه على هذه الصورة، دلالة على أن محتويات الصورة الفوتوغرافية " نوم الخريطة على أهداب عينها " إنما هو امتداد للتأثير المعنوى للخريطة، وتغلغل هذا الإحساس المأسوى الناعم فى دمائها.

ثم يبدأ السطر الثالث مع بداية الصفحة تعقبه فصلة، وكأنه نقطة انطلاق إلى السطور، أو الأجزاء التالية من المقطع نفسه.

ثم نرى البناء التعبيرى بدءا من كلمة " زمنى " سار على شكل تنازلى بالإنقاص من البنية كلما تقدمت السطور من النهاية، وهذا الشكل التنازلى أو التدرج التنازلى لأواخر السطور شبيه بالمنحدر، حيث تبدأ الشاعرة السطر الرابع، بكلمتين " نزيف دمى"، والسطر الخامس كلمة واحدة هى : " غنائى ".

(١) " يغير ألوانه البحر " ، ص ٩٥.

وهـذا الـتدرج التنازلى، شبيه بالمنحدر، الذى يتدحرج عليه الدم بغـزارة من أعلى إلى أسفل، وكتابة الأسطر على هذا الشكل، يوحى بدلالات خاصة، فالسطر الرابع والخامس من الممكن أن يكتبا كالتالى :

نـزيف دمـى ، غنـائى

إلا أن التقطـيع أعطـاه مدلولا " خاصا "، كما أن تناثر الكلام بهذا الشـكل، يوحـى بتناثر الشاعرة وتمزقها، وتشتت شعب فلسطين، لأن هذا التشـكيل المكانـى للكلمـات فوق الصفحة، يعكس وجهة النظر القائلة بأن الكلمـات بالنسـبة للمرء العادى عرف، وأدوات يستخدمها ثم يلقيها، ولكن الكلمـات للشاعر أشياء طبيعية، تنمو نموا طبيعيا على الأرض كالحشائش والأشجار[1].

ولا شـك أن الشـكل الذى تظهر به القصيدة على الصفحة " لا يقل أهمية عن ألفاظها ومعناها، فالشكل واللفظ والمعنى يساهم كل منها فى بناء الانطباع فى نفس القارئ "[2].

كمـا يلاحـظ علـى " مرايا الشمس " أن تفعيلات السطر فيها غير متساوية، فقد تقتصر أو تطول، وذلك تبعاً للزحامات والعلل العروضية التى تطرأ عليها، ففى الأبيات السابقة مثلاً،نرى أن تفعيلة " متفاعلن " /// ه //ه فـى السـطر الأول، صـارت مـتفاعلن بتسكين التاء / ه / ه // ه وعدد تفعيلات هذا السطر أربع تفعيلات هى :

متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
/ ه / ه // ه	/ ه / ه // ه	/ ه / ه // ه	/// ه
نامى على	أهداب عى	نى يا خريـ	طتها

(١) د: أحمـد درويش : الرمز والبناء فى قصيدة الجنوبى " لأمل دنقل "، مجلة " إبداع "، أكتوبر، ١٩٨٣م، ص٧٢.

(٢) E. E. Cummings : The Enormous Room, Bani and Livrgst, New York, 1922, P. 58 – 46.

أما السطر الثانى فيتكون من تفعيلتين همـا :

متفاعلتن	فعلولن
// ه / ه / ه	// ه / ه
و ر فـ في في	دمائـى

أما السطر الثالث فعدد تفعيلاته أربع تفعيلات هى :

متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفـا
/ ه / ه // ه	/// ه // ه	/// ه // ه	/// ه
إننى نزر	تلكى أكس	سرقيدها	زمنى

والسطر الرابع يتكون من تفعيلة واحدة هى :

متفاعلـن

// ه /// ه

نزيف دمى

وأما السطر الخامس فيتكون أيضاً من تفعيلة واحدة هى :

فعولـن

// ه / ه

غنـــاتى

وواضح أن الشاعرة قد استخدمت البحر الوافر والكامل، وزواجت بينهما.

كمـا نلاحـظ أن حروف الكلمات التى تقابل التفعيلات فى القصيدة، تخـتلف مـا بين حروف Vowels ساكنة Consonents وطويلة (حروف مـد). ومـما لا شك فيه أن مثل هذه الاختلافات الصوتية، تنوع الموسيقى، ففى بداية القصيدة، تقول الشاعرة على حد التمثيل لا الحصر :

نامى على أهداب عينى يا خريطتنا
ورفــى فــى دمــائى [1].

فالمــد فــى قــولها (نامى) يناسب حسرتها وحنينها إلى الأرض المغتصبة، فالألف الممدودة فيها دفعة كبيرة للآهات، وتنفيس لما يعتمل من مشاعر حارة مكبوتة، فجرتها خريطة فلسطين، ومثل ذلك يقال فى المد فى كلمــة " أهــداب " والمــد فى " خريطتها " والتى تدل على الحسرة وفقدان الأمــل، أمــا الياء الممدودة والتي تمثل القافية فى السطر الثاني فتدل على الحزن " دمائي ".

والقوافي الممتدة في " دمائي " " زمني " " غنائي " تدل على الأسى والحــزن الشــديد، والتمزق النفسي. ويوحى صوت الكلمات الممدودة، بأن التفاني من أجل استرداد الأرض، ممتد لا نهاية له.

فالإيقــاع والقافية، اشتركا فى جعل الإحساس بالفقد، والتفانى من أجل عودة الأرض إلى أهلها، ظاهرة صوتية ملموسة.

ولقــد بــنت الشــاعرة ســطورها الأولى على هذا الحرف " الياء الممدودة " الدالة على شدة الأسى.

وفــى المقطــع الثانــي مــن القصيدة، تجيش بالشاعرة العاطفة، فتســتغرق فــى أحــلام الــيقظة، وإن لم ترد كلمة " حلم " فى القصيدة، إذ تستحضــر الشــاعرة الواقع، وتواجهه مواجهة فنية، فتحيى بلدانها بالفعل النفسى، فإذا بمدن فلسطين، تظهر على الخريطة مجسدة ،بأرضها، وتلالها وصــحاريها، وتضاريســها، وتتشكل خطوط الخريطة، بلداناً واضحة جلية (القدس – عكا – اللد – حنين).

فــلا تتــرك الشاعرة الذكريات تفر منها " لأن الوطن ليس جغرافيا فحسب، إنما هو كذلك حالة ذهنية، فكرة تتوسل بها الشاعرة لإحيائها، وبث

(١) " يغير ألوانه البحر " ، ص ٩٥.

الحياة فيها، بكل ما يمكن أن يعينها على إعادة بنائها، وتثبيتها فى الذاكرة، ووسيلتها إلى ذلك اللغة، وحركتها فى المكان حرة، تقوم على التداعى "[1]، إنها تركز على المكان، وتتوحد به، ثم تطلق العنان لهوس الذكريات، فتجوب الأماكن بفرحة الصبا، حيث بدت لها فلسطين، وكأنها خالية من القيود :

آفاقها سأخطها بالورد ،
أغرس عند (بيت المقدس) الدامى قرنفلة كبيرة
وأحيلها فى عرض بحر من زهور الماء والدفلى جزيرة
وأشك عند حدود (عكا) زنبقة
حرى الغلالة محدقة
(واللد) أنفحها برقة وردة جورية
حمراء غذتها دماء شهيد عربية
(وحنين) أعطيها شقائق نهضة شفقية[2].

والشاعرة هنا بدأت الكفاح بالمشاركة الوجدانية، كرد فعل مباشر وسريع، لما أثارته المواقع على الخريطة من ظلال وأحاسيس، ومجرد اللقاء – حتى ولو كان على الخريطة – يدفع بطبيعتها النسوية، إلى أن تقدم إلى كل موقع على حدة الورود والرياحين[3].

فالشاعرة توحد بالفعل النفسى الأماكن الفلسطينية المنتزعة، وتقف عليها، وتقدم لها الورود، وإن كانت الورود لا تعنى الرضا النفسى، بقدر ما تعنى تثبيت الحق، ومشروعية أرض فلسطين.

وصورة الدم فى السطر الثانى تكتسب بعدين، أحدهما بعد واقعى

(١) اعتدال عثمان، إضاءة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١١٣.
(٢) بغير ألوانه البحر، ص ٩٦.
(٣) د. عبد المنعم خاطر :

يعبر عن القتل والتدمير، حيث تبدو صورة الوطن القتيل (المقدس الدامى)، وثانـــيهما بعد نفسي يقترن بالتطهير والخلاص، والخصوبة، لاقتران صورة الدم بالماء والزهور.

وتتـــرنم الشاعرة بالزهرة الحمراء فى السطر السابع، حيث تقترن صـــورة "الدم" بخصوبة الأرض، وتفتح زهورها، وكأن احمرار الورود، يتم من إخصاب الأرض بالدم " وردة حمراء غذتها دماء شهيدة عربية "، فالدم العربـــي المســـفوك، عندما يتدفق، يخصب الأرض، فتتفتح الورود ويتشكل المـــيلاد، والمســـتقبل القـــادم، وهـــذه الـــرغبة تتوافق والحالات النفسية والشعورية للشاعرة، لأنها تمثل الواقع المرجو الذى تطمح إليه.

والشـــاعرة بـــذلك تســـبغ بالفعل النفسى، الجمال على أشياء فقدت الجمـــال فـــى ذاتهـــا، وقدمت الشاعرة من خلال هذا التضاد، صور الموت تجاورهـــا صـــور الحياة، وكأن الدماء ترتبط بالموت والحياة فى آن واحد، فالموت يثمر الحياة، فالزهور على الرغم من أنها تبدو موحية بالبهجة، إلا أنها ترد فى سياق حزين، يشير إلى الموت.

ويلاحـــظ أن السمات المورفولوجية التى ترتبط بالنبات (القرنفل – الـــزهور – الورود – الزنابق) أغلبها ينتمى إلى البيئة الحضارية الخصبة، ولم تستعمل الشاعرة النباتات التى تنتمى إلى البيئة الصحراوية مثل (السدر – النخـــيل – الخذامى)، وربما كانت هذه النباتات، توحى بالأمل الذى يحدو الشاعرة فى مستقبل تتوسم فيه الإشراق.

وإذا كـــان هـــذا المقطع يشي ببعض الرواسب الرومانسية، إلا أن الشـــاعرة بمجاوزتها الأسلوب اللغوي للأداء الرومانسي ، أعطته مذاقاً فنياً جديداً.

فقـــد استحضـــرت الشـــاعرة الواقع، وواجهته مواجهة فنية، حين صـــاغت سطورها السابقة فى هذا الزمن، حيث نرى الفعل المضارع يسيطر ويهيمن على الأبيات، ولأن الشاعرة تنفر من صوت الماضى الكئيب الحالك،

لم يرد الفعل الماضى إلا مرة واحدة فقط هو " غذتها "، ولم ترد أفعال المستقبل، فالشاعرة تتكئ على تصوير الواقع الحالى، إذ أثار انفعالها مدن فلسطين المحاصرة على الخريطة " بيت المقدس " الدفلى "، " عكا " " اللد ".

وهذا الانفعال الثائر الحزين، صبته الشاعرة فى قالب الزمن الراهن، تأكيداً لهذا الشعور النفسي الملتاع، فجاءت بأفعال " سأخط – أغرس – أحيل – أشك – أنفح – أعطيها ".

وقد بنت الشاعرة سطورها على " الهاء الساكنة " الدالة على انقطاع الصوت السريع، تقول :

سأطير أغرس عند (بيت المقدس) الدامى قرنفلة كبيرة
وأحيلها فى عرض بحر من زهور الماء والدفلى جزيرة
وأشك عند حدود (عكا) زنبقة
حرى الغلالة محدقة
(واللد) أنفحها برقة وردة جورية
حمراء غذتها دماء شهيد عربية [1].

ونلاحظ فى هذه السطور الشعرية، وفى غيرها مما سبق، أن القافية بما تحمل من دفقات شعورية، تسير شبه مسجوعة، بما تحمل من توافق فى القوافى، وحروف الروى بين كل بيتين على حدة، وبين الأبيات المتجاورة فى فقرات أخرى من القصيدة، ولا تقطع من هذا التوافق، إلا بعض موجات معاكسة، تكون بمثابة قرار تلتقط الشاعرة عنده أنفاسها، أو يساعد إلى الانتقال إلى توافق جديد.

ومن خلال التوافق بين القوافى والتعاكس والانتقال، تتحول الثورة

(١) بغير ألوانه البحر، ص ٩٦.

العنـيفة الهائجـة داخل القصيدة، إلى ثورة نسوية مكبوتة شبه مهموسة، تنسجم ومواجيد الشاعرة وطبيعة الأنوثة[1].

وهكـذا تفاعلـت كلمات القصيدة بموقعيتها، مع أوزانها وقوافيها وتفعـيلاتها، وطـريقة كتابتها، واختيار صورها، وأنواع التراكيب فيها، فى إعطـاء الانطباع الخاص بانتماء الشاعرة، وتعبيرها عن ذاتها، وعن حبها للوطن المغتصب (فلسطين) الحبيبة.

وإذا كانـت الشاعرة فى المقطع السابق، تدفعها طبيعتها النسوية، إلـى أن تقدم إلى كل موقع من مواقع فلسطين، الورود والرياحين، إلا أنها تكتشـف خطأهـا وتـثور على أسلوبها الحضارى فتعبر فى الأبيات الآتية، بأسـلوب نسـوى خـالص صـادق، ملئ بالدموع والشهقات، عن آلامها وأحزانها، فتقـول :

لا لا دعى الأزهار يا كفى، خريطتها سأنقطها بدمعى
سأسخط بالعبرات كل حدود (ناصرتى)
وبالشهقات أبنى (بئر سبعى)
سأحيط أسوار (الخليل) بخضرة رياتة
تنال من ألمى ورفضى
وسأمنح (اللطرون) عصف رياح أحزانى، أسجيها بنبضى
والطفلة السمراء (رام الله) أرقدها على مهد
يرطب حره ثلج الدموع
والحزن حول غطائه الوردى أشرعة
مواويـل ،
شـــموع [2].

جـاءت المفـردات اللغوية متساوقة مع اللحظات الشعورية القاتمة

(١) د. عبد المنعم خاطر : دراسة فى شعر نازك الملائكة، ص ٣٤٥.
(٢) ديوان " يغير ألوانه البحر "، ص ٩٨.

فى هذا المقطع، فأتت الشاعرة بـ (دمعى – بالعبرات – بالشهقات – ألمى – رفضى – عصف رياح أحزانى – أسجيها بدمعى – ثلج الدموع).

فالدموع ومرادفاتها اللفظية، وردت فى هذه السطور أربع مرات، كما وردت ألفاظ الألم ومرادفاتها اللفظية مرتين، وكلها ألفاظ تفسر رؤية الشاعرة، وتصورها للعلاقة بين الأرض والألم.

وترصد الشاعرة فى القصيدة عدداً كبيراً من المدن الفلسطينية، لمحاولة تثبيتها فى ذاكرة المتلقى، فذكرت (بيت المقدس – عكا – اللد – حنين) (الناصرة – بئر سبع – الخليل – اللطرون – رام الله – تل أبيب – غزة – يافا).

وإسناد الكلمات –فى المقطع السابق– إلى ياء المتكلم، (ناصرتى – بئر سبعى) يعطيها الحق والشرعية فى الدفاع عن الأرض، بصفتها المالكة الحقيقية لها. وضمير المتكلمة يشيع فى القصيدة كلها – حيث تردد إحدى وثلاثين مرة، ليؤكد امتلاك الشاعرة لهذه الأرض المغتصبة، وهذا التأكيد ورد فى قولها (ألمى – رفضى – أحزانى – عينى – دمائى – زمنى – دمى – غنائى).

ويلاحظ أن الشاعرة قد وضعت مدن فلسطين بين أقواس على شكل نصف دائرة (ناصرتى) ، (بئر سبعى) ، (الجليل) ، (اللطرون) ، (رام الله) للفت الانتباه إلى هذه المدن، والحال التى كانت عليها، وما آل إليه مصيرها.

ولقد أدركت الشاعرة أن السلبية والانهزامية والدموع، لا تتوافق مع الواقع القاتم، ولا تستطيع مناهضته، فتغير إدراكها، وتبدلت رؤيتها، وتحولت الشاعرة من طبيعتها المسالمة، إلى حمم بركانية فى مواجهة المحتل، وتحول شعرها إلى قذائف وصواريخ وحرائق تدميرية، إذ هو الشكل القادر على مواجهة الآخر، وأصبح للشاعرة قدرة على المجابهة والتحدى، وأصبح شعرها يمثل روح التمرد والثورة على ضعف العرب،

وخنوعهم واستسلامهم، وتسليمهم بالأمر الواقع، مما جعل الشاعرة تستعلى عليهم، وتبدو متمايزة فى سياق الوعى برسالتها، ومحاولة البحث عن خلاص لواقع الأرض المحتلة، فتتخذ دوراً إيجابياً، لتحقيق الأمل، وتخليص الأرض، وهكذا تجمع القصيدة ما بين البراءة والخطورة، ما بين الاستسلام والمواجهة، تقول :

سأطير ، أغرس خنجراً فى باب (عكا)
وأقيم حول (القدس) أرصفة الصواعق
أزرع الأسوار شوكاً
وأدك (تل أبيب) دكا
سأحيط (غزة) بالقذائف سوف أبذر حول (يافا)
حقل ألغاز ونار
فى الليل أشعله حرائق جلنار
وسأفرش المدن الوديعة بالصواريخ المحبة والمدافع
الله أكبر يا عراقس
يا قناطر
يا شوارع
إنى سأبذر فيك أسلحتى وأنتظر الحصاد
وسأوقظ الربوات فيك على براكين التحدى والعناد
قسماً وأرفض أن أبلل أغنياتى بالمدامع [1].

ولما كان الحاضر بتجهمه، يدل على أن كفة الميزان مع المحتل غير متكافئة، كانت حيرة الشاعرة فى وضع خطة الكفاح، ووسيلة الدفاع عن الأرض.

وكما نرى تتجاذب ألفاظ الصواعق والقذائف، والقنابل، والصواريخ، ونظمها كلها فى سلك واحد هو كيمياء المجد، حيث تصل الشاعرة إلى درجة عالية من أحلام اليقظة، فإذا بها وكأن النصر قد تحقق،

(١) " يغير ألوانه البحر "، ص ١٠١ - ١٠٢.

فتهلل (الله أكبر يا عرائس يا قناطر يا شوارع)، ويبدو التناقض الحاد بين فاعلية النماء والخصب، فى مقابل فاعلية التدمير والتغيير (سأبذر حقل ألغام – سأبذر فيك أسلحتى)، ويبدو واضحاً أن فكرة القتال أو الحرب، تقترن عند الشاعرة بالقيم الأساسية فى الحياة، ومن هنا اقترنت الحرب بألفاظ الخصب والنماء.

هذه العلاقة الوثيقة بأدوات التدمير، تبرز فيها الصلة العاطفية بين الشاعرة والحرب، حتى لتبدو أقرب إلى الحب المرتبط بالقداسة (سأفرش المدن الوديعة بالصواريخ المحبة والمدافع – الله أكبر يا عرائس) فصور القتال ترتبط فى ذهن الشاعرة، بالصور البهيجة فى الحياة، ويبدو القتال هو وسيلة الحياة، ومن هنا تستحق الحب لها.

ورأت الشاعرة أن التعاطف الروحى والقلبى مع الأرض المحتلة، والدموع التى ذرفتها فى بداية القصيدة، لا تؤدى إلى النصر، ومن هنا جاءت الأفعال المضارعة دالة على ضرورة التغيير، والتحول والثورة، فجاءت بأفعال (سأطير – أغرس – أقيم – أزرع – سأحيط – سأفرش – سأبذر – سأوقظ – أرفض – أبلل).

واقتران الأفعال بالسين، أو بسوف، يدل على الإصرار، والتأكيد على الثورة المرتقبة، ورؤية واقع الأرض المستقبلى – كما تتمنى الشاعرة – ، فهو واقع مشرق.

كما أن استعمال الشاعرة لضمير المتكلم فى الأفعال السابقة، يدل على دورها الإيجابى فى مواجهة الواقع، والإحساس بمأساويته من جهة، وتوليد الإحساس بداخل المتلقى، بغية رفضه والثورة عليه، ومعارضته بدلاً من التسليم به من جهة أخرى، والزمن – كما نرى – يجعل الصراع مستمراً، فالحركة حركة دائبة، حيث لا نشعر بانهزامية الشاعرة فى القصيدة، بل نحس الصراع، والفعل الحيوى، والتخطيط للثورة، فكل أبيات القصيدة، وصورها، وخيالها يفصح عن ذلك، فنرى الحركة الدءوبة، ونرى

دلالـــة إنجاز الفعل، حيث تنثر الزهور على مدن فلسطين فى المقطع الأول، وتـــزرف الدمـــوع والشـــهقات فى المقطع الثانى، وفى المقطع الثالث نرى الألفاظ التى تدل على سرعة الحركة والفعل التدميرى، والتى تمت بصلة إلى شـــعورها العنـــيف، وإحساســـها الحاد المتوقد تجاه تناقضات الواقع، مما يكشـــف عـــن مـــرحلتين من الشعور، تنتمى المرحلة الشعورية الأولى إلى الماضـــى، وتنتمـــى الثانـــية إلى الحاضر، حيث شفيت من احتجاب ماض، يصور الآن بأنه خطأ، حيث الرقاد هو شرط اللا إدراك.

واستخدام الشاعرة لعلاقة التعجب فى قولها :

الله أكبـــر يـــا عرائـــــس !

يـــا قنـــــاطر !

تدل بها على الدهشة ومشاركة القارئ لها فى دهشتها، واستنكارها لما آل إليه أمرها.

الاستجابة الإيقاعية الدلالية :-

يتسنى للشاعرة التعبير الشامل عن الحقائق النفسية والشعورية التى تسعى للتعبير عنها، لجأت إلى الاستعانة بكثير من الخصائص الفنية، مثل الصور التشخيصية، وتحويل المعانى المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة فى صورة كائنات حية تنبض وتتحرك، " إذ ما يهم ليس عظمة وقوة العواطف والعناصر، بل العملية الفنية تحدث الانصهار، والشاعر لا يملك شخصية يعبر عنها، بل أداة معينة هى فقط أداة وليست شخصية، تمتزج فيها الانطباعات والتجارب بطريقة خاصة، وغير متوقعة[1].

وقد بلغت الشاعرة نازك الملائكة حداً رائعاً من الجودة والإتقان فى استخدام صورها حيث يشيع التشخيص، وخلع الصفات الإنسانية على الماديات، مما يشخص الطغيان الاستعمارى فى أبشع صوره، من هذه الصور التشخيصية، تشخيصها لمدينة (رام الله).

والطفلة السمراء (رام الله) أرقدها على مهد

ومن الصور التشخيصية فى هذا السطر الشعرى، تشخيصها لمدينة " رام الله " بفلسطين فى صورة طفلة سمراء ترقدها الشاعرة على مهد ترطب حره بثلج دموعها، وهنا تظهر خاصية الأمومة المتغلغلة فى عاطفة الشاعرة،وواضح ما فى الصورة من رمز "فالطفلة" ترمز بها للبراءة المغتصبة، و " سمراء " ترمز لعروبة هذه الأرض المحتلة، و" المهد " ترمز به إلى الوطن الأم، " العروبة " فهى تعنى الإحساس بالرغبة فى الالتصاق والعودة إلى رحم الأم حيث الدفء والحماية، خوفاً من الأخطار والأيدى المغتصبة.

---

(١) عاطف فضول : النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ترجمة أسامة إسبير، المشروعات القومية للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، العدد (١٤٩)، ٢٠٠٠ م، ص ١٤٥.

وقد اكتسبت هذه الصورة فى إطار الرمز دلالات إيحائية، وتظهر الخاصية الأنثوية فى شعر نازك الملائكة حيث تتحول نصرتها لوطنها – كما يقولون – إلى دموع وعاطفة متأججة من خلال وجدان حى، فتقول :

والطفلة السمراء (رام الله) أرقدها على مهد
يرطب حره ثلج الدموع
ولدى القرى السود العيون الضارعة
سأقيم من وهج القنابل مهرجانا
والحزن حول غطائه الوردى أشرعة ،
مواويـــــل ،
شـــموع [1].

فالحـــزن يتحول بفعل الشاعرة من طبيعته التجريدية الخالصة إلى صـــورة تجســـيدية، فيصبح أشرعة وشموعاً، دلالة على كثافته، ولا يخفى اســـتخدامها لصيغة منتهى الجموع فى " مواويل وشموع " الدالة على شدة الحزن وتأكيده.

وتـــتآزر الصـــور التجســـيدية والتشخيصـــية، فجاء فراغ الشحنة الانفعالية فى نفس الشاعرة، فتقول فى أسى بالغ معبرة عن القهر :

ولدى القرى السود العيون الضارعة
سأقيم من وهج القنابل مهرجانـــــا
ويضوع عطر الموت ، يسكر من تموجه عدانا

فالشـــاعرة تخلع على القرى إنسانية فتجعلها فى صورة نساء سود العيون ضارعات، بما فى " سود العيون " من إيحاء إلى عربية هذه الأرض وأصالتها، كما تكنى بقولها، و"ضارعة" عن الحيرة والتمزق والإحباط.

وكذلـــك تكنـــى فى قولهـــا :

---

(١) " يغير ألوانه البحر " ، ص ٩٨.

" سأقيم من وهج القنابل مهرجانا " عن الثورة

وفي قولها :

ويضوع عطر الموت ، يسكر من تموجه عدانا

نرى صورة عطر الموت " الشهادة " الذي يسكر العدو ويذهله. وتكنى الشاعرة بذلك عن الشهادة التي تتوق إليها، كما تكنى بقولها " تموجه " عن كثرة دم الشهداء وشراسة المعركة، وأن الثورة في حاجة إلى نفحات كثيرة.

وبعد اللحظات التأملية التي تزخر بأحلام اليقظة، التي استسلمت لها الشاعرة استسلاماً تاماً، لمحاولة التخلص من كآبة الواقع المتجهم، والتطهر الداخلي ، والتخلص مما يجثم على صدرها، عن طريق الانسياج الخيالي الحالم، تستيقظ الشاعرة من أحلام اليقظة، فإذا بالبلدان الفلسطينية مجرد رسم تخطيطي على الخريطة، بلدان كابية أسيرة، لم تجد من يفك أسرها، ويقيل عثرتها، وإذا بالهزيمة وقد شملت كل شئ، وتركت البلدان أطلالاً متناثرة، يدب الخراب في أوصالها، ويسدل عليها ستره، وهنا تبلغ الشاعرة درجة عالية من الانهزامية والاندحار، فتبدأ المقطع بمناجاة محملة بالشجن :

ووضعت بين يدىَّ خارطتى، رأيت ربى مدائنها خواء
مخذولة الطرقات، يزرع صمتها اللاشئ – يسكنها الهواء
ليلاتها عدم ، ظهيرتها ذبول
يمتصنى يقصى خطاى ، ودون بياراتها الظمأى يحول
ويحيل خارطتى نثاراً من طلول
أحجارها لا نبض فيها ، لا عروق ، ولا دماء
حتى لهيبى يستحيل إلى انطفاء
وحرثت صخراً ، لم أجد فى الصخر زنبقة انتصارى
وجبين فجرى ضاع منى ، والضباب دنا وأسدل ستره
غطى نهارى

ومضفت أشواك اندحارى [١].

تفاجئنا الشاعرة فى هذا المقطع بصور شديدة القتامة، وشديدة الأسى، فيما يشبه تعرية داخلية للذات، وتجسيد لحالة نفسية استلبها اليأس والإحباط، فتصف المدن الفلسطينية المضيعة التى صارت جثة هامدة، بمجموعة من الصور، رامزة بها إلى الجدب والتشريد، مستخدمة فى السطر الأول الصورة التجريدية – وهى من الصور النادر استخدامها عند الشعراء – (فالصمت) وهو فى حد ذاته كناية عن الخراب، تشخصه الشاعرة، فإذا به (يزرع اللاشئ)، لتكنى بذلك عن الخراب والعدم لتشرد أهلها.

كما كنت عن الهزيمة بقولها (ووضعت أشواك اندحارى)، ولا يخفى شيوع الجمل الاسمية، والتى تدل على ثبات الواقع الجهم المرير، وتضفى الشاعرة صفات إنسانية على صور الطبيعة لإثراء تجربتها، حيث نرى " الطرقات المخذولة " و " الظهيرة الذابلة " و " البيارات الظمأى "، كما يتجسد الذبول بفعل الشاعرة إلى ثعبان يمتصها، والضباب يدنو كإنسان ويسدل ستره.

وهذه الصور تكثيف مرعب لواقع شديد القتامة، تغرسها الشاعرة فى مخيلة المتلقى، وفى وجدانه.

وقد استطاعت الشاعرة أن تصل من خلال هذه الصور إلى الإثارة الوجدانية. إذ الصور الشعرية تهدف أولاً، وقبل كل شئ إلى " الهيمنة على مشاعر المتلقى والتأثير فيها، وإثارة الانفعال المناسب عن طريق الجو الإيحائى التمثيلى، الذى تشيعه الصور فى نفس المتلقى "[٢].

وبالإضافة إلى الصور التشخيصية فى السطور السابقة، وبالإضافة

---

(١) ديوان " يغير ألوانه البحر " ، ص ١٠٣.

(٢) د. محمد عبد المجيد ناجى : الصورة الشعرية، مجلة الأقلام العراقية، ١٩٨٤ م، ص ٧.

أيضاً إلى قسوة الهزيمة على نفس الشاعرة، والتى نجحت فى التعبير عنها "ومضفت أشواك اندحارى".

نقول على الرغم من كل ذلك، فقد استعانت الشاعرة بوسائل جمالية أخرى، فأتت بمقابلات بين صور متناقضة، لتأكيد مرارة الانهزامية، فطابقت بين " مدائنها خواء " وبين " يزرع صمتها اللا شئ " وبين " ويسكنها الهواء " وكلها تدل على الخراب والعدمية والفناء واللا وجود.

كما قابلت بين " ليلاتها عدم " وبين " ظهيرتها ذبول "، كما أتت بالتضاد بين " لهيبى " و" يمتصنى " و " يقصى " وبين " الهيب " و " الضباب "، كما زاوجت بين جمل " الضباب دنا " ، " أسدل ستره " ، " غطى نهارى ".

وفى ثنايا الإحساس بالإحباط والانكسار، وفى محاولة البحث عن منافذ الخلاص من التيه والواقع الجهم تتساءل الشاعرة فى حيرة عن كيفية الوصول إلى النصر والتخلص من الأسر، فتقول فى حيرة بالغة : " كيف الوصول ؟ "

وهذا التساؤل يوحى بالكثافة الشعرية، فهو مفتاح للآتى من سطور شعرية، فالعدو جاثم على صدر الأمة العربية، وشوكة فى قلبها " فلسطين " وأحال كل شئ إلى قتامة وظلام، وأمات الأحلام والآمال، وسرق العمر، والإحساس بالزمن. تقول :

كيف الوصول ؟
والليل يفصلنا وتجرفنا السيول
تتساقط الأحلام ميتة ، وتنكسر الحلول
وتخوننى الأيام
تسقط من خلال أصابعى حتى الفصول [1].

ثم تصور الشاعرة السر وراء هذا التيه ومسببات هذه المعاناة فى

(١) " يغير ألوانه البحر " ، ص ١٠٣.

الأسطر الآتية، تقـــول :

وعرفت سر البعد ، سر التيه ، إنى قد نسيت
أن أنقش اسم الله فوق صخورها
وحرمتها من ضوئه ، من دفئه ، [1].

فالنصـــر لا يـــتحقق إلا بالإيمـــان الصادق والعودة إلى الله سبحانه وتعالى الذى يحضنا على قتال من يبغى.

فصـــور الشاعرة كما نرى، ومعجمها الشعرى وتراكيبها اللغوية، تحـــيل الإيحاء إلى أن الحاضر قاتم يجب تغييره بالقوة، ولذا جاءت تراكيبها اللغـــوية – كما ســـبق – فى دائرة الزمن الحاضر (المضارع) إيحاء برفض الشاعرة للواقع الجهم الكئيب الذى أفقدها الأمن والحرية.

(١) الســـابق ، ص ١٠٤.

اللقطة السينمائية فى قصيدة
" عناوين وإعلانات فى جريدة عربية "

تفصح نازك الملائكة فى هذه القصيدة عن سلبية العرب وخضوعهم واستسلامهم، وتعقد مفارقات مدهشة بين حياة العرب العبثية اللاهية المثيرة للدهشة والخزى، وبين جد المستعمر فى التخطيط والتنفيذ، لاستيلائه على أراضى غيره بالقوة، وقد استخدمت الشاعرة للتعبير عن تجربتها وإثرائها وتعميقها من تكنيكات السينما "المونتاج على أساس التناقض"، والذى يستهدف إثارة المشاهد، ولفت انتباهه إلى لقطة أو لقطات جوهرية فى العمل المشاهد[1]. وهى فى استخدامها لهذا اللون من المونتاج استطاعت أن توضح البعد الشعورى الذى ترمى إليه، وتود توصيله للمتلقى دون افتعال أو تكلف، وهو اتجاه حديث يشيع فى القصيدة المعاصرة، فالشاعر المعاصر لجأ إلى الإفادة من الفنون الأدبية والسينمائية، يستعير من تكنيكاتها ما يراه ملائما لإثراء تجربته، وهو "مسلك لا عيب فيه ما دام الشاعر يستخدمه باعتدال وبلا افتعال أو تكلف "[2].

فتأثر الشعر بالمسرح والسينما والفنون التشكيلية الأخرى " يؤدى بنا فى النهاية إلى تصفية الفنون ودمجها، وإلغاء بعضها، فى حين أن الهدف من تبادل التأثير والتأثر هو إثراء كل فن على حدة وليس إفناؤه "[3].

والاستعارة السينمائية كما يعرفها " مارسيل مارتن " هى تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى، صدمة

---

(١) د. عبد الله أحمد المهنى : بنية المضمون فى شعر العدوانى، ص ٥٨.

(٢) انظر : على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ م، ص ٤١.

(٣) محمد إبراهيم أبو سنة : تجارب نقدية وقضايا أدبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٢٠.

سيكولوجية فى ذهن المتفرج "[1].

" بـل إن دلالـة صـورة مـا تتوقف كثيراً على مقابلتها بالصورة المقابلة لها "[2].

والشـاعرة نازك الملائكة فى قصيدتها تقدم لنا لقطات متوالية من موقـف اليهود الجاد الحاسم، وموقف العربى العابث اللامبالى وقت المحنة والانهزام.

وتسـير الشـاعرة فـى هذا النص، وفق خطة ميتافيزيقية تفهمها وتعـيها وتـنفذها، وهـى اسـتفزاز الوعـى العربى، وإيقاظه من سباته، ومـواجهة الواقـع الملمـوس، وذلك بإلحاحها وإسرافها فى كشف الواقع وفضـحه، بالضـغط علـى حواس العرب، رغبة منها فى دفعهم إلى حياة كـريمة أفضل، لإيمانها بأن للأدب والشعر قدرة على تحويل المجتمع " لأن الأدب جـزء مـن البنـية الفوقـية، يعيد بالتالي إنتاج أيديولوجيا القاعدة الاجتماعـية ، ويتمتع بالقـدرة على تغيـر تلك الأيديولوجيـا ، وبالتالي تغيـر القاعـدة الاجتماعـية ذاتها ، ولأن الأدب يتمتع بالقدرة على النأي بنفسـه عـن الأيديولوجيا الاجتماعية، ويفتح الثغرات التي تسمح بالتساؤل حـول الأيديولوجـيا، فإنـه يكون قادراً على التدمير، وبالتالي على التغيير الفعال "[3].

وتبدأ الشاعرة فتسلط الكاميرا على النقاط إعلان " تصريحات جولدا مائير " بنقفى خطا الفدائيين، وانهيار جنوب لبنان، تقـول :

صيدا تقضى ليلة مروعة

---

(١) مارسـيل مـارتن : اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤م، ص ٩٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٩١.

(٣) عـبد المقصـود عبد الكريم : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص ١٣٧.

خريطة جديدة موسعة
لدولة العدو – جولدا صرحت بأن إسرائيل لن تلين
بأنها ستقتفى خطى الفدائيين
تسقيهم من كأس موت مترعة
لبنان ينهار جنوبا. غارة
فوق القتال مزمعة[1].

وفى مقابل هذا الإعلان تسلط الكاميرا على إعلان آخر يوضح رد فعل العربي وموقفه السلبي إزاء هذا الهجوم.

فتقول فى تهكم يدل على الحنق، على ما وصل إليه حال العرب، فتلتقط الكاميرا إعلانا عن الملابس النسائية، والعطور، والخمور. وذلك لتفضح العرب الذين يحيون حياة لا تتوافق وكرامة الإنسان ... تقول :

سيدتى ماذا ستلبسين ؟
فى سهرة الليلة فى أى وشاح سوف تظهرين ؟
سيدتى كونى شبابا ساخنا وزوبعة
استعملى عطور باريس، اكرعى من خمرنا المشعشعة
فخمرنا يمطر الربيع فيها عطره وأدمعه
تمتعى فالعمر يمضى راكضا، والسنوات مسرعة
وأنت تهرمين
والخمر يا سيدتى زنابق وتين [2].

إن مثل هذا الشكل من المزج الجديد بين النص الشفهي والكتابة، كان الأمثل للتعبير عما أرادت الشاعرة تصويره من أوضاع سياسية واجتماعية متردية في الوطن العربي، باختلاف اتجاهاته ومحاوره.

---

(١) ديوان " للصلاة والثورة "، قصيدة " عناوين دار وإعلانات فى جريدة عربية "، ص ١٢٤-١٢٥.
(٢) السابق، ص ١٢٥.

وكـــان تنظـــيم الشـــكل الكتابـــى لشعر نازك من أهم تجليات نصها الشعرى ذلك أن طريقتها فى الكتابة قد أتاحت إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقـــة بين البنية الشعرية واللغوية، والدلالات المتعددة التى انبعثت عنها، فالبنية الكتابية عند نازك تمثل أسلوباً ونظاماً تعبيرياً خاصاً كما رأينا.

ونلاحـــظ مـــن جانب آخر فى السطور الشعرية السابقة التى تتناول موقـــف العربـــى تكـــرار حرف السين، حيث يدل هذا الحرف على المعانى اللطـــيفة الينة[1]. كقولها :" سيدتى – ستلبسين – سهرة – سوف – ساخنا – اســـتعملى – بـــاريس – والسنوات مسرعة "، فكل هذه المفردات توحى بالغـــبطة والسرور والنشوة والدعة والاسترخاء، وفى مقابل ذلك نجد تكرار حـــرف القـــاف فـــى الأبيات السابقة لها أيضاً، والتى تعبر فيها عن موقف المعـــتدى، حـــيث يدل هذا الحرف على القسوة والعنف والقوة، " تقتضى – ســـتقتفى – تســـقيهم – قتال "، فأمثال هذه الكلمات لا تخلو من الدلالة على التوكـــيد والتشـــديد والحـــزم والقطع بالرأى، والقسوة والعنف، مما يجعل المفارقة بين موقف المستعمر وصاحب الأرض واضحا ومثيرا للسخرية.

فممـــا لا شـــك فـــيه أن هناك ارتباطاً بين الحروف ودلالة الكلمات " والاهتمام بالحرف المفرد – وإن كان خارج إطار الدلالة على العموم – ذو طبـــيعة خاصـــة تعود إلى عملية الاختيار التى يقوم بها المبدع فى المرحلة الأولى لتعامله مع مخزونه المعجمى "[2].

وإلى جانب هذا التوظيف الفنى للمونتاج لجأت الشاعرة إلى وسائل فنـــية أخـــرى لإثراء تجربتها، كالمفارقة التصويرية، والتقابل بين المقاطع، والتى تتضح فى أسلوب القطع والالتفات، حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى معنى آخر، كما تلعب الضمائر دوراً بارزاً فى القصيدة، حيث يتحول الخطاب مـــن المفردة الغائبة فى المقطع الأول: "تقضى – صرحت – تلين – ستقتفى

(١) عـــباس محمـــود العقـــاد : أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب، القاهرة، دار المعارف بمصر، ص ٤٦.

(٢) د. محمد عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية، ص ١٤٥.

– تسقيهم "، ويتوجه الخطابة إلى المخاطبة فى المقطع الثانى: " تظهرين – استعملى – تمتعى – تهرمين "، فضمير الغائب والذى يمثل الغيبة واللاحضور والاستلاك، تشير به الشاعرة إلى المحتل الغاصب، ويرتبط بألفاظ القتل ومصاحباته اللفظية.

كما يشير ضمير الغائبة أيضاً إلى الدولة المدمرة والغائبة أيضا عن مسرح الحياة بفعل الغاصب. وهى ترتبط أيضا بألفاظ التدمير والخراب ومصاحبتهما اللفظية، كقولها :

غولدا صرحت بأن إسرائيل لن تلين
بأنها ستقتفى خطى الفدائيين
تسقيهم من كأس موت مترعة [1].

وكقولها :

جنوب لبنان قرى مروعة
أوصالها مقطعة
سكانها إلى القبور جثث مشيعة
بيوتهم خرائب منثورة ، أعمدة مخلعة
حرائق مندلعة [2].

أما ضمير المتكلم، وضمير المخاطب والمخاطبة، فيمثل أهل الأرض الحقيقيين، أهل الحق، حيث تظهر السخرية المرة فى جملة " يا سيدتها " أى سيدة هذه الأرض المغتصبة.

والألفاظ المرتبطة بهذه الضمائر هنا، ألفاظ تفوح منها رائحة البهجة والمرح، والضجة والغبطة، لتكون الصورة أكثر إيلاماً، حين مقارنتها بالصورة السابقة المناقضة لها.

(١) ديوان " للصلاة والثورة "، ص ١٢٤ – ١٢٥.
(٢) السابق ، ص ١٢٥.

أمـــا قولهـــا :

أظفارك الطوال يا سيدتها أطليها
بصبغ قرمزى لين [1].

فهـــى تكنـــى بـــذلك فى سخرية مرة عن طول فترة النوم والغفلة والدعة وعدم الإحساس بالمسئولية، أما قولها " أطليها بصبغ قرمزى لين " فلعلهـــا تشـــير بذلك إلى ما يجب أن تجمل بها الأيدى من دماء العدو، وقد تشـــير إلـــى زيـــف الحياة التى لا تتوافق مع كرامة العربى، فالصفة فى " قرمزى " والتى تمثل لون الدم، تمثل من جانب آخر الشرف والكرامة الحقة لاســـترداد الأرض، بدلاً من الطلاء الكاذب المخادع الذى لا يمنح كرامة، ولا يضفى إنسانية.

وأن عليها كامرأة، أن يكون لها دور جاد فى التحميس على القتال، وبث روح الثورة فى الأبناء، فالوقت ليس وقت زينة، والعدو يجد ويتوسع.

كما وظفت الصفات والأحوال وصيغ المبالغة فى القصيدة، لتوضيح المفارقة الغريبة المرة بين ما يقوم به العدو من تدمير وتخريب وقتل، وبين موقف الوطن العربى الذى هيمنت على روحه معانى الموت والعدم والجراح العميقة.

فالصفات فى قولها " ليلة مروعة " ، " خريطة جديدة موسعة " ، " كـــأس مـــوت متـــرعة " ، " شبابا ساخنا " ، " عاطر ملون " ، " كأنه رجع غريق ذاهل " ، " قرى مروعة " ، " خرائب منثورة " ، " أعمدة مخلعة ".

كل هذه الصفات، وكثرتها، وتدافعها، جاءت لتساهم فى التعبير عن انفعـــالات الشاعرة، حيث أن كل صفة أتت فى سياق التعبير، هى دلالة على حيوية التعبير وحيوية الانفعال.

---

(١) الســـابق ، ص ١٢٦.

فالصفة فى قولها " لأورشليم الحلوة الحبيبة " جاءت لتدلل على أن يهود العالم وأذنابهم من دول الغرب، يتكاتفون لإرضائها وتدليلها. كما وظفت الأحوال فى القصيدة أيضا لتؤدى نفس الدلالة، فالحال فى قولها "جثث مشيعة" يوحى الجمع على كثرة الشهداء، والحال يوحى باللامبالاة واللا أسى من قبل العرب إزاء ذلك، فالقتلى يشيعون ببساطة إلى القبور.

ثم تلتقط الكاميرا لقطة من موقف اليهود، وهم ينفذون ما خططوا له من قبل، ومن ورائهم أذنابهم يحثونهم، مما يشير إلى تفرق العرب من جانب آخر وتفرق كلمتهم. تقول :

بريجنيف باسم لنكسون
بشرى غداً للعالمين عاطر ملون
مستعمرات ستبنى على حدود الأردن (١).

وفى مقابل ذلك تلتقط ذالكاميرا إعلاناً، يسفر عن موقف العرب المتخاذل إزاء المستعمرات الجديدة على قطعة من أرضهم، واحتلالهم فى عقر دارهم، تقول :

أظفارك الطوال يا سيدتها أطليها
بصبغ قرمزى لين
كأنه رجع غريق ذاهل من تمتمات أرغن (٢).

ثم تسلط الكاميرا على اليهود، وهم يهاجرون من موسكو إلى أورشليم، وما يحدثونه من خراب وتدمير، وسفك للدماء فى لبنان، تقول :

يهاجر اليهود من موسكو – ويعفون من الضريبة
لأورشليم الحلوة الحبيبة
جنوب لبنان قرى مروعة
أوصالها مقطعة

(١) السابق ، ص ١٢٦.
(٢) السابق ، ص ١٢٦.

سكانها إلى القبور جثث مشيعة
بيوتهم خرائب منثورة ، أعمدة مخلعة
حرائـــق مندلعـــة (١).

ثـــم تلـــتقط كاميـــرا الشـــاعرة لقطة من إعلان عربى عن راقصة الـــبجعة، لـــتكون هـــذه الرقصة المبهجة، فى مقابل الصورة الأليمة للجثث المشيعة إلى القبور لتظهر المفارقة المخزية لموقف العرب.

ويرســـم الإعلان صورة مجسدة لجسد الراقصة، وهيئتها وحسنها دون الالـــتفات إلـــى صـــفاتها الأخلاقـــية، كل ذلك من خلال ظواهر مادية، فالصورة مادية حسية فهى :

" ميساء كأغصان الكروم الممروعة "
خدودها من حمرة مبقعة
شبابها من أروعه
وخصرها ما أبدعه (٢).

ومما لا شك فيه أن انتقال الشاعرة السريع والمفاجئ بين الصورة أو اللقطـــة ونقيضـــها يبـــرز التناقض الفادح بين هذه الصور، ويمنح هذه المفارقة قوة ووضوحا، وينبئ فى ذات الوقت عن مهارة الشاعرة الفنية.

وهكـــذا اســـتطاعت الشـــاعرة مـــن خلال استخدام هذا النوع من المونـــتاج، التعبيـــر عـــن تجربتها الشعرية بتقديم الموقف والموقف الآخر المقابل له، وتركت الموقفين يفصحان عما أرادت الشاعرة توصيله للمتلقى، دون أن تقول هى ذلك بطريقة مباشرة.

فالطابـــع الصحفى فى توزيع وتنسيق الأخبار والإعلانات، يقوم فى الـــرؤية الدلالـــية والتى تريد الشاعرة كشفها للمتلقى، بدور لا يقل عن ذلك الذى ينبض به أسلوب التهكم الصريح النابع من بعض الملاحظات الخطية،

(١) الســـابق ، ص ١٢٦ – ١٢٧.
(٢) " للصلاة والثورة " ، ص ١٢٧.

التي أثبتتها الشاعرة في نص القصيدة المكتوب.

وتندد الشاعرة بقرار مجلس الأمن ٢٤٢، الذي ينادى بضرورة سلام عادل في الشرق الأوسط ، متناسيا أهل الأرض الحقيقيين المبعدين، والمشردين في العراء، تقول :

سلام عادل دائم
سلام والفلسطينى فى الفلوات تحت الريح
طيف ضائع هائم
شريد فى جبال الشوك والأحزان
ويعجن خبزه بدماء عينيه، ويغزل بالى الأكفان
ويزرع مقفر الوديان
وفى حيفا، وفى يافا وساد للعدو مريش ناعم [١].

وترى الشاعرة أن السلام الحق لا يؤخذ إلا بالقوة، وأن كلمة الحق لا تخرج إلا من فوهة المدفع :

سلام سوف ننبته بأيدينا
ولا يمنحنا إياه فى برد ليالينا
أعادينا ، ومن والى أعادينا [٢].

ونلاحظ تكرار واو العطف الدال على تواصل الظلم واستمراره، ثم استخدامها اللافت لاسم الفاعل " عادل – دائم – ضائع – هائم – بالى – مقفر – نائم ". وصيغ المبالغة مثل " شريد " وكلها تدل على معاناة اللاجئ، صاحب الأرض الحقيقي.

كما وظفت "اسم المفعول" " مريش " ليدل على حياة البزخ التى يعيشها المحتل فى غير أرضه. ونرى دقة انتقاء الشاعرة للكلمات، ودقة نظمها وما فيها من إبداع.

---

(١) السابق ، ص ١٨٣.
(٢) السابق ، ص ١٨٣.

أمـــا الصـــور فهـــى بســـيطة إلا أنها معبرة، حير نراها تلجأ إلى التجريد، حين تجعل الفلسطينى " طيف ضائع هائم ".

وتلجأ إلى تجسيد الأحزان فى قولها :

" شريد فى جبال الشوك والأحزان "

وتجعل " القرار " وهو لفظ معنوى مجرد ينبت كالزرع فى قولها :

..... سوف ننبته بأيدينا

وأخيـــراً نستطيع أن نستشف من سطور القصيدة، أخلاق الشاعرة نـــازك الملائكـــة، وموقفها من المجتمع العربى بعامة، والذى يبدو لنا عدم التآلف بين الشاعرة وبين الآخرين " العرب "، حيث يبدو استعلاء الشاعرة، وتمايزها على المجتمع العربى الذى تقف الشاعرة فى مواجهته.

وهكـــذا اســـتطاعت الشـــاعرة أن تقيم جسور التلاقى بينها وبين المتلقى، وأن تحقق المتعة والمنفعة له فى آن واحد، فقد صبت – كما رأينا – جام غضبها على العرب لسلبيتهم، فأخذت تستثير انفعالاتهم لتثير الحمية فـــيهم، وتـــبحث عـــن المـــثل الأعلـــى بينهم. ومما لا شك فيه أن " الأديب والشـــاعر يفـــرض عليه وضعه فى المجتمع أن يستجيب لحاجات عصره، وقـــيم مجـــتمعه علـــى نحو تلقائى، وذلك حتى يحقق الارتفاع إلى مستوى المسئولية، وينهض بالدور القيادى الحر فى مجتمعه الذى يعيش فيه[1].

أمـــا قصيدتها " سو سنة اسمها القدس " فقد اختارت الشاعرة لها أسلوب المحاكمة أمام الله سبحانه وتعالى، وبدأتها بتفاصيل كريهة ومرعبة للمـــوت الزاحف كالموج فى كل مكان، لتزلزل شعور العرب، وترج السكون

(١) د. شوقى ضيف : فى النقد الأدبى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، د. ت، ص ١٩٩.

داخلهم، حيث نرى فى القصيدة صورة لجثث الموتى المتعفنة، وقد التف الدود حولها كما يلتف حول مائدة الطعام، ثم نرى صورة أخرى للموت وهو ينبت نبات " العوسج " فى شعر الموتى وفى شفاههم. تقول الشاعرة مستخدمة أسلوب الصدمة النفسية المفاجئة فى مخاطبة المتلقى، باستحضار صورة الموتى والجثث المتحللة ، أو وهى رفات تعيث فيها الديدان ، تقول :

إذا ما عويل رياح المنايا
غدا مر يمحو صدى عمرنا [1].
وصيرنا الموت مائدة الدود ،
واستنبت العوسج المتشعب فى شفتينا وفى شعرنا
وسافر طوفانه فى شواطئنا الخضر
غلغل مسراه فى جزرنا

فالشاعرة بنت قصيدتها على قاعدة فضحت بها سلبية العرب، وضعفهم ولامبالاتهم، وخنوعهم، لذا نراها تسلط الاستفهام الاستنكارى الساخر المتهكم على الفعل الماضى كدافع يطلب رد فعل.

حيث يخاطب الله سبحانه وتعالى أهل القدس " الذين أضاعوه، ويعدد نعمه سبحانه وتعالى الجمة عليهم ".

لذا كان المفتاح التعبيرى هو زمن الفعل الماضى، الذى اتخذ شكل الإيقاع المتكرر مع أداة الاستفهام " أما كنت "، وتكرر الشاعرة واو العطف الدالة على التتابع اثنتا عشرة مرة، وذلك حين تعدد نعم الله على أهل فلسطين، فجاءت الواو المتتابعة، دالة على الفيض المتصل اللا منقطع مثل " وحليته – وعرشت – ولونت – والذرى – والجبال – وغلفت ". تقول:

(١) ديوان نازك الملائكة " للصلاة والثورة " ، طبعة دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م ، قصيدة " سوسنه اسمها القدس"، ص ٣٩.

وحليته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا ؟
وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمر ؟
ولونت حتى الحجر [1].

وتـتعاون المقابلات والترادفات، وأدوات الربط فى تجسيد اللحظات الشـعورية والانفعالـية للشـاعرة تجاه وطن مستلب، وشعب خانع راض مستسلم، فترادف الشاعرة بين " حليته " " وزينته ".

وتوظـف التضاد بين " عرشت " و " بعثرت " وبين " أنهضت " و " فرشت " وبين " فجرت " و " كللته ".

أمـا الصـور فـى القصـيدة فهى بسيطة فى متناول المتلقى، وقد اسـتطاعت الشاعرة أن تعبر بها عن مشاعر الحزن والأسى والإحباط الذى يعتمل فى نفسها. فنرى فى القصيدة صوراً تجسيدية وتشخيصية وتجريدية وتراسل حواس. من مثل ذلـك قولهـا :

إذا نحن متنا وحاسبنا الله !
قال : ألم أعطكم موطنا ؟
.... ألم أعطكم موطنا ؟
أما كنت رقرقت فيه المياه مرايا ؟
وحليته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا ؟
وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمر ؟
ولونت حتى الحجر ؟
أما كنت أنهضت فيه الذرى والجبال ؟
فرشت الظلال ؟
وغلفت وديانه بالشجر ؟
أما كنت فجرت فيه الينابيع ، كللته سوسنا ؟
سكبت التألق والإخضرار على المنحنى ؟

---

(١) السـابق ، ص ٤٠.

جعلت الثرى عابقا لينا ؟
أما كنت ضوأت بالأنجم المنحدر ؟
وفى ظلمات لياليكمو ، أما قد زرعت القمر ؟
فماذا صنعتم به ؟ بالروابى ؟ بذاك الجنى ؟
بما فيه من سكر وسنا ؟

تكررت أداة الاستفهام كما نرى سبع مرات، فالمساءلة هنا قد بنت عليها نازك ما تلاها من أساليب الاستفهام المكررة والمصدرة " بألم " والمتبوعة بـ (ماذا) ودلالة هذه الأساليب استكشاف ما يكمن وراء الصور المشخصة من انفعالات نفسية ومواقف فكرية إزاء الموضوع ، وقد اتخذت هذه التساؤلات مجموعة اتجاهات، مشكلة فى النهاية شكلا منتظما، فهو ضرب من التكرار الدال على الأبعاد النفسية المرتكزة على جانب شعوري واحد.

وقد تكرر الفعل الماضى ٣٠ ثلاثين مرة، وتكررت أداة الاستفهام سبع مرات، وذلك فى مقابل فعلين فى الزمن الحاضر " المضارع "، ولم يرد الفعل الأمر ولا مرة. محاولة للهروب من الحاضر القاتم، واتخاذ ماضى القدس بصورته الأولى المشرقة مرفأ لها ومتكأ وملاذا من الواقع المتجهم، وإن كنا نرى الشاعرة لم تغفل الحاضر تماما، بل كانت على قلة تلجأ إليه لرصد همومه من خلال نافذة الزمن الحاضر " المضارع "، مثل " يمحو صدى عمرنا " و " ألم أعطكم موطنا "، ولم تلتفت إلى المستقبل لأنها لم تتوقع فيه خيراً، والواقع كما نرى مظلم قاتم، لذا لم يرد فعل الأمر الدال على المستقبل ولا مرة واحدة كما سبق.

وتلجأ الشاعرة إلى التجريد فى قولها " زينته بالصبايا " كما تلجأ إلى التجسيد فى قولها " سكبت التألق والاخضرار " فالتألق لفظ معنوى مجرد، يتحول بفعل الشاعرة إلى شئ سائل يسكب.

ومن الصور التشخيصية قولها " أنهضت فيه الجبال "، ومن الاستعارة قولها " زرعت القمر ".

وإذا كانت الشاعرة لجأت إلى أدوات الاستفهام فى قصيدتها " سوسنة اسمها القدس " للتعبير عن الإحساس بالحسرة عن الوطن العربى الذى هيمنت على روحه معانى الموت والعدم والجراح العميقة.

ففى قصيدتها " للصلاة والثورة " -والتى فجرتها بطاقة تهنئة بعيد الفطر، عليها صورة لمسجد قبة الصخرة-[1]. تنطلق الشاعرة إلى حاشية المناحة الطويلة. منفسة عن أحزانها بتكرار أداة النداء " يا " لإخراج أكبر دفقة شعورية حارة عن طريق حرف المد الألف، يقول الدكتور محمد عبد المنعم خاطر: " وتستمر فى يا يا يا إلى درجة أشفقنا عليها منها، وكأنها فى تدفقها الحزين ما عادت تستطيع السيطرة على انفعالاتها "[2]. تقول الشاعرة :

يا قبة الصخرة
يا ورد، يا ابتهاله مضيئة الفكرة
ويا هدى تسبيحة علوية النبرة
يا صلوات عذبة الأصداء
جاشت بها الأبهاء
يا حرقة المجهول، يا تعطش الإنسان للماء
يا وله الركوع، يا طهره
يا وردة الخشوع، يا نداه، يا عطره
يا مسجدا أسكت تسبيحاته صهيون
من أجل حلم وقح مجنون
كبل فى أرجائه الصلاة الخضرة
ولون المحراب والحضرة [3].

---

(١) د. محمد عبد المنعم خاطر : دراسة فى شعر نازك الملائكة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٢٧٦.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٧٦.
(٣) ديوان " للصلاة " " والثورة " ،قصيدة " للصلاة والثورة "، ص ١٤٩ – ١٥٠.

والقصيدة طويلة يتكئ بناؤها على التكرار اللفظى، الذى يتوالى بصورة واضحة فى سياق النداء، الذى يتواكب أيضا مع هذا التكرار، مكونا بؤرة محورية فى نسيج النص.

فعبارة " يا قبة الصخرة " هى الصوت الأساسى بها تبدأ القصيدة، وتكرر فى بداية كل مقطع من مقاطعها، وفى كل مرة تتردد هذه اللازمة تكسب ظلا دلالياً معيناً، وهذه اللازمة لا تعتبر وحدة بنائية مستقلة قائمة بذاتها بين كل مقطوعتين، بل هى تنتمى إلى المقطوعة التى تسبقها والمقطوعة التى تليها – أى أنها عنصر ربط – فهى تؤدى نفس الدور الذى تؤديه ظاهرة التكرار فى قوافى الأبيات، وهى مؤثرة فى مقاطع القصيدة، ومتأثرة فى آن معاً، الأمر الذى يشكل للقصيدة كلا دلاليا شديد الارتباط، وتمثل اللازمة فى هذا اللون بعامة من ألوان التكرار المنتظم ارتباطا متجددا بالفكرة المركزية التى تدور حولها القصيدة، أو الإحساس المحورى الذى يستقطبها. فالتكرار هنا يعبر عن حيرة الشاعرة وما يلابسها من الألم واليأس وقد أطلقت نازك على هذا النوع من التكرار اسم التكرار المنتظم(١). ونبهت على أن وظيفته حينئذ هى إحكام الربط بين طرفى المقطوعة الواحدة، وأنه كلما كانت المقطوعات أشبه بالتنويعات على فكرة واحدة، كان ذلك أجود للتكرار، وأهون على تماسك القصيدة وترابط أجزائها.

كما نلاحظ سيطرة الجملة الاسمية على السطور الشعرية تماماً، فلم ترد إلا أربعة أفعال فى الزمن الماضى فقط، فالشاعرة تنفى ضياع المسجد الأقصى، واستمرار هذا الضياع، وتشعر باليأس القائم المنسحب على المستقبل.

ويتحد عنوان القصيدة مع مضمونها للتعبير عما يعتمل بداخل الشاعرة، فبالصلاة والثورة سيشرق الأمل، وتتحقق الأحلام، ويزول

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٨٧.

الاستعمار الجاثم على الأرض وعلى صدور أصحابها، فالصلاة كما تقول هى رمز الجانب الروحى، والثورة هى رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية، وشر وطغيان، وقبح وظلم الحياة الإنسانية، والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة، فالإنسان الذى يصلى لله صلاة كاملة الأبعاد، شاسعة الاستطلاعات هو الإنسان الذى يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية[1].

تقول الشاعرة مستخدمة صيغة ضمير الجمع " نا " لتدل على فداحة الأمر وشمول الإحساس بالمأساة، كما تدل من جانب آخر على إحساس الانتماء الجماعى تجاه هموم الأمة العربية :

جرارنا خاوية، متى ترى تمتلئ الجرار ؟
حقولنا قد تيبست، فهل ترى ستسقط الأمطار ؟
وعند بواباتنا ننتظر الأقدار
متى نصلى ؟
إنما صلاتنا انفجار
صلاتنا ستطلع النهار
تسلح العزل ، تعلى راية الثوار

والتكرار من سمات أسلوب الشاعرة، وقد لجأت إليه، هنا لتصعيد شحنات انفعالية حادة حزينة ملتاعة عن طريق تكرار أداة النداء " يا " فقد كررتها الشاعرة ثمانى عشر مرة، كما كررت أداة الاستفهام ثمانى مرات.

والاستفهام هنا يرتبط بالتمنى والشك فى تحقيق ما تتمنى. كما كررت قولها " يا قبة الصخرة " أربع مرات، وهذا التكرار جاء مرتبطا بالزمن اللغوى، فقد ورد الزمن المجسد لواقع " قبة الصخرة " فى حالات أربع، وصور متعددة.

---

(١) انظر: مقدمة الصلاة والثورة ص ٩، انظر : المرجع السابق، ص ٢٧٧.

ففي الصورة الأولى، يأتى الواقع فى قالب الجملة الاسمية الدالة على الثبات، ثبات الواقع المتجهم وديمومته ،

يا حرقة المجهول، يا تعطش الإنسان للسماء
يا وله الركوع، يا طهره
يا وردة الخشوع، يا نداه، يا عطره
يا مسجدا أسكت تسبيحاته صهيون[١].

وما دام الواقع على هذا الحال، فبالتالى لن يتحقق النصر، إلا بالإصرار والثبات على الجهاد، واسترداد ما أخذ بالقوة من غير وجه حق، والإيمان المطلق بذلك، مهما كانت العقبات والمعوقات، لذا تقول الشاعرة فى قالب الجملة الاسمية الدالة على الثبات وإحساس حالم بتحقيق النصر :

سيهبط النصر على مرتلى القرآن
على المصلين، وفى صوامع الرهبان
على الفدائيين، فى أودية النيران [٢].

وفى الصورة الثانية يأتى الزمن فى صيغة المضارع المسبوق بأداة الاستفهام الدالة على الشك فى زوال الغمة، وتحقق مستقبل مشرق زاهر، وذلك من خلال تصور الواقع الأليم الحالى، تقول :

هل تنبض الجباه ؟
فى هذه الأذرع والجباه ؟
هل تدفق العطور والألوان والمياه ؟ [٣].

وفى الصورة الثالثة يأتى الزمن في صيغة الزمن الماضي، ليعبر عن الزمن الذي وقعت فيه المأساة، لذا فهو زمن ضياع وحسرة.

كبل فى أرجائه الصلاة الخضرة

(١) " للصلاة والثورة "، ص ١٥٠.
(٢) السابق، ص ١٦٢.
(٣) ديوان " للصلاة والثورة "، ص ١٥١.

ولوث المحراب والحضرة [1].

وفـــى الصـــورة الرابعة يأتى الواقع فى صورة الحاضر المستمر، والمنســـحب علـــى المستقبل من خلال المضارع المبدوء بالسين، لتدلل أن بالصـــلاة والـــثورة والنضـــال والمقاومة والإيمان المطلق يتحقق النصر، تقـــول :

صلاتنا ستطلع النهار
تسلح العزل، تعلى راية الثوار
صلاتنا ستشعل الإعطار
ستزرع السلاح والزنبق فى القفار
تحول اليأس إلى انتصار
صلاتنا ستنقل الجدب إلى اخضرار
وتطعم الصغار
فاكهة الصمود والإصرار [2].

ونـــرى الشاعرة هنا متطلعة فى لهفة، وراجية متأملة فى مستقبل مشـــرق، لـــذا نـــراها لا تذكر الزمن الماضى مطلقا، وتتمنى أن يشرق الغد ويـــتحقق النصـــر، لتنتهـــى الأحزان والآلام من بعد زمن طويل من الضنك والتشـــرد والظمـــأ، لذا كان المضارع المسبوق بالاستفهام اليائس وبالسين المـــتطلعة لمستقبل مشرق، والاستفهام الدال على الشك وعدم اليقين " متى تـــرى ؟! " " فهـــل تـــرى ؟! "، " متـــى نصـــلى ؟! " ، " ستســـقط " ، " ستشعل " ، " سنزرع " ، " سننقل ".

هـــذا الـــتأرجح بـــين الأمـــل، واليأس من تحققه، يدل على توزع الشاعرة النفسى وتأرجحها بين الشك واليقين.

أمـــا قصيدة " الملكة والبستان "، فقد نظمتها الشاعرة عقب إذاعة

(١) الســـابق، ص ١٥٠.
(٢) الســـابق، ص ١٥٩ – ١٦٠.

" وكالات الأنباء " يوم ١٩٧٣/٤/٨م أن اليهود فى إسرائيل، أهدوا إلى الملكة اليزابيث ملكة بريطانيا قطعة أرض فى فلسطين المحتلة، وأنها قبلت الهدية تعبيرا عن صداقتها مع الطائفة اليهودية[١].

وهنا أخذت الشاعرة على الفور دورها الإيجابى وأنبرت للهدية، منتهزة الفرصة لعرض القضية التى أعطى فيها من لا يمتلك وعدا لمن لا يستحق، تقول :

أرضه تبر وأسرار
وفيه تثمر النار
سيولا من تسابيح، وليمون، وأسلحة، وثوار
وفيه يدفق الضوء إلى قلب العناقيد
وتخضل المواعيد
تدوس الريح – إذ تعبر فى المرج سجاجيد
من العشب الطرى
إنه بستان ثوار، وزيتون شذى
فى ثراه القمرى
سنديان، ونهور، وتواريخ قديمة
لم تزل فيها بقايا غمغمات من تراتيل رخيمة
نقلتها شفة الريح وألقى
عبرها ليل فلسطين همومه
ونداه وغيومه [٢].

ترمز الشاعرة بالبستان إلى فلسطين، واستخدام البستان رمزا للوطن يشير إلى مدى الحب والإيمان، إيمانا مطلقا بالوطن ككل بجميع مدنه، وحينئذ تصل الشاعرة إلى درجة من الوعي بالنظر إلى فلسطين كلها

(١) د. محمد عبد المنعم خاطر : دراسة فى شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ٢٧٢.

(٢) ديوان " للصلاة والثورة " ، قصيدة " الملكة والبستان "، ص ٧٧ – ٧٨.

من خلال البستان، لتعمق الإحساس بالأسى على ضياعه، وهذا يجعلها تصف البستان بأنه تبر وأسرار، حيث تكنى الشاعرة " بالتبر " عن غلوه وقيمته العالية التي لا تقيم بثمن فى نظر أهله، وتكنى عن " الأسرار " عن أقدميته، وملكيته للعرب منذ الأزل، فهم أصحاب الأرض الحقيقيين، وترى ضرورة أن تسترجع أمجاد العرب الأولى.

اللغة والتصوير :-

لجأت الشاعرة للتعبير عن مشاعرها بالصور، فازدحمت الصور التشخيصية والتجسيدية والتجريدية وتراسل الحواس فى القصيدة لتكشف اللحظات الانفعالية، والحس العميق داخل النفس الشاعرة.

وقد بلغت الشاعرة حدا رائعا من الجودة والإتقان فى رسم صورة البستان، فهو بستان غير عادى، حيث أرضه تبر وأسرار، والنار فيه غير عادية، فالشاعرة تعطيها خصائص النبات، فهى تثمر كالشجر، إلا أنها تثمر سيولا من تسابيح، وليمون، وأسلحة، وثوار. ويتدفق الضوء إلى قلب العناقيد، فيحل الونام، وتخضل المواعيد.

ونرى تراسل الحواس فى القصيدة، حيث تجعل السيول وهى تستخدم مع المياه تستخدمها مع التسابيح، ومع الليمون، والأسلحة والثوار. وتجعل الضوء يتدفق، والتدفق يستخدم أيضاً مع الماء، وتجعل المواعيد تخضل كالنبات، وتعطى الريح خصائص إنسانية حين تجعلها تدوس حين تعبر المرج على سجاجيد من العشب الطرى.

وتحتفى الشاعرة بالنار، حين تجعلها تثمر تسابيح، ولعل ذلك يشير إلى رغبتها الملحة فى توقد واشتعال الأحاسيس فى أعماق العرب، حتى تحيى الموات بداخلهم، وتبعث الحياة فيهم، وتحيلهم إلى شعل من لهب محرقة على المحتل.

ونلاحظ تكرار حرف العطف " الواو " الدال على التواصل والتتابع.

فى قولها :

سيولا من تسابيح ، وليمون، وأسلحة، وثوار.

والجمع فى السطر الشعرى السابق تدلل به على القوة، وكررت الشاعرة لفظ " الريح " مرتين فى قولها " تدوس الريح " "ونقلتها شفة الريح ". ثم شخصت هذا اللفظ وهو مجرد معنوى، فجعلت الريح تدوس على سجاجيد فى الصورة الأولى، وجعلت لها شفة تنقل التراتيل الرخيمة فى الصورة الثانية.

وإذا كانت النار – كما سبق – تتحدى عوامل الضعف، فالريح هنا أيضا تتحدى عوامل الضعف وتقاوم العدو، وتقاوم محاولات المستعمر وأذنابه فى محو ملامح الشخصية العربية والإسلامية. وفى قولها " سجاجيد من العشب الطرى " كناية عن الخصب والنماء، ودلالة على الاستقرار، أما أشجار السنديان والزيتون فهى رموز ثقافية وأسطورية للحياة، ورمز للخلود، كما ترمز بقولها " النهور " أيضا إلى الخلود والتواصل.

أما " التواريخ القديمة " فتشير بها إلى زمن التوهج الحضارى العربى والإسلامى، والذى تتمنى الشاعرة أن يبعث من جديد، وأن تسمع أصداءه، وقد امتزجت بأحلامنا فى صنع حاضر مشرق وغد أسمى.

أما قولها " فى ثراه القمرى " فيوحى برغبة الشاعرة فى معانقة معطيات رمز القمر، ونفورها من غياب هذا الرمز المضئ المشرق. فالقمر يقاوم الأفول، ويستعصى على الانطفاء، وهو يغمر الثرى بضوئه الذى تكنى به الشاعرة عن الأرض أو الوطن.

وهكذا نرى الحياة فى حقل النار، فى سياق تلك العبارة المجازية بالغة الدلالة " وفيه تثمر النار "، حيث تنبت النار وتثمر، ولكن ماذا تثمر ؟ إنها تثمر سيولا من تسابيح وليمون وأسلحة وثوار، وهو تعبير غير مألوف، فمع النار تتحقق الثورة والأسلحة والثوار، وبالثورة يتحقق

الاستقرار، وباستمرار هذا الرخاء " بفعل الثورة " يصبح الحقل حقل أنوار، حيث يتدفق الضوء إلى قلب العناقيد، مما قد يشعر بالزهو والفخار والانسجام النفسي والأمان، فتخضل المواعيد.

ولا ننسى ما تضفيه الدلالة الأسطورية للنار على فعل الإنجاز من دلالة الحياة والبعث، إذ اعتبرت النار عند الأقدمين مطهرا قويا لإعادة الحياة من جديد[1].

(١) انظر : جيمس فريزى، أدونيس أو تموز : ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٣٢.
وانظر ايضاً : عبد الله المهنا : الحداثة، ص ٣٢.
وانظر أيضاً : الحداثة وبعض العناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث من المجلد التاسع عشر، ١٩٨٨م، وزارة الإعلام، دولة الكويت، ص ٦١٥.

خاتمة البحث :-

استفادت الدراسة من مجموعة قصائد ذات أهمية فى شعر نازك الملائكة، وهى على التوالى " مرايا الشمس " " سوسنة اسمها القدس " " للصلاة والثورة " " عناوين وإعلانات فى جريدة عربية ".

وكلها يشيع فيها الإحساس بالقتامة، والغربة النفسية، والحسرة على الوطن العربى، الذى هيمنت على روحه معانى الموت والعدم، والجراح العميقة.

وأبرزت الدراسة أن الشاعرة قد استفادت من إمكانيات الشكل الجديد فى القصيدة الحديثة، فتفردت فى تعبيرها عن تجربتها، بأداء فنى تعددت وسائله وصوره، وتركيباته اللغوية.

وكانت عناصر أدائها التعبيرى، يعتمد على معجم شعرى يجسد الإحساس، ويدفع بالمتلقى إلى أن يشاركها، ويتوحد معها فى همومها الذاتية.

ففى قصيدتها " سوسنة اسمها القدس " استخدمت الشاعرة الصدمة النفسية المفاجئة فى مخاطبة المتلقى، حيث اختارت لها أسلوب المحاكمة أمام الله، وبدأت القصيدة بتفاصيل كريهة ومرعبة للموت الزاحف فى كل مكان، لتزلزل شعور حكام العرب، وترج السكون داخلهم، كقولها :

إذا ما عويل رياح المنايا
غدا مرَّ يمحو صدى عمرنا
وصيرنا الموت مائدة الدود ،
واستنبت العوسج المتشعب فى شفتينا وفى شعرنا

كما جاءت صورها – فى " الملكة والبستان " – ممتزجة بعناصر الدهشة والغرابة واللا مألوف، كقولها :

أرضه تبر وأسرار
وفيه تثمر النار
سيولا من تسابيح، وليمون، وأسلحة، وثوار

وفـــى قصيدتها " عناوين وإعلانات فى جريدة عربية "، استخدمت الشـــاعرة للتعبيـــر عن تجربتها، وإثرائها، من تكنيكات السينما " المونتاج علـــى أســـاس التناقض "، حيث عقدت الشاعرة مفارقات مدهشة بين حياة العـــرب اللاهـــية، وبين جد المستعمر فى التخطيط والتنفيذ، للاستيلاء على أرض غيره بالقوة.

كمـــا كشفت الدراسة، أن عناصر أدائها التعبيرى تعتمد على معجم شعرى، يجسد الإحساس، ويدفع بالمتلقى إلى أن يشاركها ويتوحد معها فى همومها الذاتية.

كمـــا بيـــنت الدراســـة، أن ظاهرة العنونة عند نازك الملائكة، ذات وظـــيفة توحـــى بالإيقاع الدلالى للنص، فالعنوان لديها دليل ومرشد للقراءة المناســـبة للـــنص، ومكثف لمعانيه، مما يوحى لديها بأهميته الوظيفية، فى مقارنة النص عنوانيا على مستوى ا لبنية والدلالة، كما يتضح فى قصيدتها " مرايا الشمس ".

والله الموفـــق

المراجع

١- *أحمد درويش :* الرمز والبناء فى قصيدة الجنوبى " لأمل دنقل "، مجلة " إبداع "، أكتوبر، ١٩٨٣م.

٢- *اعتدال عثمان* ، إضاءة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٣- *جيمس فريزى* ، أدونيس أو تموز : ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٨٢م.

٤- *شوقى ضيف:* فى النقد الأدبى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، د. ت.

٥- *صلاح فضل :* ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.

٦- *عاطف فضول :* النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ترجمة أسامة إسبير ، المشروعات القومية للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، العدد (١٤٩)، ٢٠٠٠م.

٧- *عباس محمود العقاد :* أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب، القاهرة، دار المعارف بمصر.

٨- *عبد الله المعنا :* الحداثة وبعض العناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث من المجلد التاسع عشر، ١٩٨٨م.

٩- *عبد المقصود عبد الكريم :* نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥م.

١٠- *عبده بدوى :* مجلة الحصاد، جامعة الكويت، العدد الأول، يوليو ١٩٨١م.

١١- *عبده بدوى :* مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٨م.

١٢- *على جعفر العلاق :* البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثانى أكتوبر/ مارس ١٩٨٦-١٩٨٧م.

١٣- *على عشرى زايد :* عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٤- *مارسيل مارتن :* اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤م.

١٥- *محمد إبراهيم أبو سنة :* تجارب نقدية وقضايا أدبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٦- *محمد العبد :* سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر ١٩٨٦/١٩٨٧م.

١٧- *محمد عبد المجيد ناجى :* الصورة الشعرية، مجلة الأقلام العراقية، ١٩٨٤م.

١٨- *محمد عبد المطلب :* التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ (دراسة أسلوبية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثالث، العدد الثانى، مارس ١٩٨٣م.

١٩- *محمد عبد المنعم خاطر :* دراسة فى شعر نازك الملائكة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.

٢٠- *محمد فتوح أحمد :* تحليل النص الشعرى، " بنية القصيدة "، دار المعارف، ١٩٩٥م.

٢١- *محمود على السمان :* غايات الأدب فى مجتمعنا المعاصر بين النظر والتطبيق، ج٢، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٨١م.

٢٢- *نازك الملائكة :* ديوان " يغير ألوانه البحر "، طبعة أولى، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٧٧م.

23- **E. E. Cummings : The Enormous Room, Bani and Livrgst, New York, 1922.**