قصائد الملائكة
قراءة ثالثة

يوسف الصائغ

(. . .) بعد أن استطعتُ الحصولَ على نسخة من مجموعة **شظايا ورماد وقرارة الموجة** وطّنتُ نفسي على قراءة المجموعتين قراءةً جديدة.

فأنا أذكر أنّني كنت قد قرأت مجموعة **شظايا ورماد** وأنا طالب في الصفّ الثاني من قسم اللّغة العربيّة بدار المعلّمين العالية، أي بعد صدورها عام ١٩٤٩ بسنتين. وأذكر أنَّ قصائد المجموعة لم تستأثر باهتمامي، قدر ما استوقفتني المقدّمة وبشكل خاصّ حديثها عن الوزن وما سمّتْه «لوناً بسيطاً من الخروج على القواعد المألوفة».

ولقد كان اهتمامي ـ كما يبدو لي الآن ـ منبعثاً من رغبتي في اكتشاف الطّريقة الّتي يمكن بواسطتها لشاب مثلي أن يكتب قصيدة من «الشعر الحرّ» إذ كانت التسميّة قد شاعت آنذاك، ووجدتْ لها صدىً عند كثيرين. بل لقد كاد ما أسمته الملائكة «لوناً بسيطاً من الخروج على القواعد» يتحوّل إلى شبه حركة شعريّة لها مريدوها والمدافعون عنها، ولها أعداؤها وخصومها والمندّدون بها. بل لقد بلغ الأمر بنازك نفسها أن اعتبرت نفسها الرائدة الوحيدة في هذا التحوّل الكبير.

وأعترف أنَّ القراءة آنذاك أفادتني، فصرت أفهم الفرق الحقيقي بين الكتابة على النمط التقليدي والكتابة على النمط الحرّ. وأمّا بقيّة الأفكار الّتي تضمّنتها المقدّمة عن مفهوم الشعر، فلم تستوقفني إلّا قليلاً كما لم أتوقّف عند قصائد المجموعة إلّا لأتبيّن «التقطيع» الّذي اعتمدته الشّاعرة ـ في التطبيق ـ على قصائدها المكتوبة على النمط الحرّ.

المرّة الثانية الّتي كان ينبغي عليّ فيها قراءة **شظايا ورماد** كانت في مطلع السبعينات، استعداداً لكتابة أطروحتي عن الشعر الحرّ. وأشهد أنّني قرأت المجموعة ومقدّمتها مرّات عديدة، وأنّني إن كنت لم أجد في قصائد المجموعة كثيراً ممّا يستوقف الدّارسَ من حيث القيمة الشعريّة (إلّا في حدود تجربة الشعر الحرّ من جانب الوزن) فقد كان عليّ من جديد التوقّف عند المقدّمة لاعتبارات كثيرة تتّصل بما أثبتته الشّاعرة من أفكار، ومواقف، ومفاهيم لها خطورتها في كتابة تاريخ الشعر الحديث.

ففي المقدّمة أوّلُ «إعلان» مكتوب عن ولادة الحركة الشعريّة الجديدة، مطروحٍ من خلال نماذج بعينها مبرّرةٍ بأسانيد فيها الكثيرُ من الجدّة والجرأة. وفيها اتّهام جريء لما آل إليه الشعر العربي، واللّغة والمفردة الشعريّة والقافية. وفيها اقتراحٌ لبدائلَ تدّعي الشّاعرة أنّها وُفِّقَتْ إليها من خلال نماذج المجموعة. وفيها أخيراً تصوّر يبشّر بمستقبل الشعر العربي(. . .)(*).

وإذا كنت لدى كتابة الأطروحة قد فصّلتُ الحديث عن مقدّمة **شظايا ورماد** وما انطوتْ عليه من أهمّيّة، فإنّني لم أستطع، وأنا أقرأها الآن، سوى أن أضع إزاءها مجموعةً من الملاحظات الجديدة.

فقد بدا لي أنَّ الملائكة، وهي تنعي على الشعر العربي جمودَه وقصورَه، تتجاهل ـ بدون وجه حقّ ـ كلَّ الإنجازات الّتي حقّقها الكثيرُ من الشعراء المجدّدين ابتداءً من مطلع القرن حتّى الخمسينات وعلى مختلف الصُّعُد، سواء في مجال النزوع إلى التحرّر من قيود الوزن والقافية أم في مجال الأساليب وتجديدها وفي مجال وعي التجربة الشعريّة.

إذ ليس من المعقول أنَّ نازك الملائكة لم تكن مطّلعة على ما أنجزه شعراءُ المهجر مثلاً وشعراءُ مجموعة «الدّيوان» ومجموعة «أبولو» وعدد من الشعراء الرمزيّين اللبنانيّين. بل لعلّها لم تكن بعيدة عن إنجازات الياس أبو شبكة مثلاً في مجال التعبير عن الذات، واعتماد الإيحاء والرمز والصّورة الشعريّة الموحية.

ولقد بدا لي ذلك غريباً حقّاً، ولاسيّما أنَّ ما أثبتته نازك في مقدّمتها من قيم في وعي الحداثة والتجديد لم يجد له مصداقيّةً في

(*) يجد القارئ في نهاية ملفّ **الآداب** نصّ مقدّمة **شظايا ورماد** الّتي يستند إليها المؤلّف يوسف الصائغ.

النماذج الّتي تضمّنتها المجموعة. فأكثرُ قصائدها جدّةً تكاد لا ترقى إلى مستوى الكثير من القصائد المجدّدة الّتي شهدتها الأربعينيات، رغم أنّها لم تكن مصوغَة على النمط الحرّ.

أجل لقد قرأتُ قصائد مجموعة **شظايا ورماد** بعد الانتهاء من قراءة المقدّمة مباشرة. ولم أستطع أن أدافع الانطباع بأنّ المجموعة لا تنطوي على قصيدةٍ ذات شأن حتّى تلك القصيدة الّتي بدت لي من قَبْلُ متميّزةً («الخيط المشدود إلى شجرة السرو») ـ باعتبارها تمثّل تجربة متقدّمة ـ بدت لي الآن قاصرةً عن الارتفاع إلى المستوى الّذي حاولت الشّاعرة تحديدَه في المقدّمة(*).

ولقد قسّمت قصيدتها إلى سبعة مقاطع.

في المقطع الأوّل ما يشبه التمهيد تشير الشّاعرة فيه إلى «قصّة حدّثني صوت بها ثمّ اضمحلّا/ وتلاشت في الدياجي شفتاه». وفي المقطع الثاني ندرك أنّ الصوت في المقطع الأوّل منسوب إلى الحبيبة وهي تخاطب حبيبها، مسترجعةً في خطابه «قصّةَ الحبّ الّذي يحسبه قلبك ماتا/ وهو مازال انفجاراً وحياة» وسيرى اللّيل هذا الحبيب وحيداً «تسأل الأمس البعيد/ أن يعودا». وسيراه «الشّارع الحالم، والدفلى تسير» لون عينيه «انفعال وحبور» وعلى وجهه «حبّ وشعور» وستراه الحبيبة نفسها «من مكاني الدّاكن الساجي البعيد..» وترى البيت أخيراً.. «بيتنا حيث التقينا». ثمّ يجيء المقطع الثالث:

«ها هو البيت كما كان هناك.. وهنا مجلسنا.»

وتنقل لنا القصيدة هاجساً مبهماً ينتاب الحبيب من «نذير يتحدّى حلم قلبي.. ربّما كانت.. ولكنّ فيمَ رعبي..»

إنّ الشّاعرة لتمهّد، دون داع، لموت الحبيبة، الّذي يفترض أن يأتي مفاجئاً، كما أشارتْ في المقدّمة، ليحقّق الذهول المطلوب. ويتقدّم الحبيب إلى البيت «هازئاً بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب». ما عليه إلّا أن يطرق الباب، وسيطرقه: «ويصرّ الباب في صوت كئيب النبرات/ وترى في ظلمة الدهليز وجهاً شاحباً/ جامداً يعكس ظلّاً غاربا».

ويأتي السؤال: «هل.. لا تقولي إنّها.. يا للجنون».

ثمّ يكون الجواب: «إنّها ماتت».

«وتمضي لحظتان.. أنت مازلت كأنْ لم تسمع الصوت المثير/ جامداً ترمق أطراف المكان/ شارداً/ طرفك مشدود إلى خيط صغير/ شدّ في السروة، ولا تدرى متى/ ولماذا/ فهو ما كان هناك منذ شهرين» وتتكرّر كلمة «ماتت» في حين يروح الحبيب يرنو ببرود «فيرى الخيط حبالاً من جليد/ عقدتها أذرع غابت ووارتها المنون/ منذ آلاف القرون»..

ماذا بوسع القصيدة بعد هذا أن تضيف؟

فثمّة المقطع الرابع والخامس والسادس والسابع. وكلّ هذه المقاطع هي تفريعات للإحساس وللصّورة ذاتها، حتّى تبهت وتستنفذ.

«هي «ماتت» لفظةٌ من دون معنى وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثمّ يفنى/ ليس يعنيك تواليه الرتيب/ كلّ ما تبصره الآن، هو الخيط العجيب/ أتراها هي شدّته؟»

ويجيء المقطع الخامس:

«صوت ماتت، رنّ في كلّ مكان/ هذه المطرقة الجوفاء..

صوت ماتت.. خانق كالأفعوان.. هي ماتت وسدى تسأل.. وسدى تصغي.. وسدى تبحث.. وسدى تحلم.»

والمقطع السادس:

«ثمّ ها أنت هنا/ دون حراك/... / طرفك الحائر مشدود هناك/ عند خيط شدّ في السروة... / ذلك الخيط الغريب.. ذلك اللُّغْز المريب..»

والمقطع السابع:

«ويراك اللّيل تمثي عائداً/ في يديك الخيط والرعشة والعرق المدوّي... وتمضي شارداً/ عابثاً بالخيط/ تطويه وتلوي/ حول إبهامك أخراهُ... / كلّ ما أبقى لك الحبّ العميق/ هو هذا الخيط واللّفظ الصفيق.. / لفظ «ماتت» وانطوى كلّ هتاف ما عداه..»

* * *

حين أنهيتُ قراءة القصيدة، بدا لي واضحاً أنّ الشّاعرة هدرت التجربة وشتّتها. ثمّ استدركتُ، متسائلاً، أين أضع مجموعة شظايا ورماد وإنجازاتها من المجموعات الشعريّة الّتي صدرت في الحقبة

(*) تقول نازك الملائكة: «ففي الخيط المشدود في شجرة السرو حاولتُ رسمَ صورةٍ شعريّة للانفعالات والخواطر الّتي اعترتْ شاباً فوجئ بنبأ موت حبيبته. وسيلاحَظ أنّ القصّة العاطفيّة في هذه القصيدة ثانويّةُ الأهمّية بالنّسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشّاب المصدوم، وحالة الهذيان الداخلي الّتي اعترته. فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة الّتي تعتري إنساناً يتلقّى نبأ مثيراً فاجعاً لا يتوقّعه، فهو إذ ذاك يُصاب بشرود كبير عميق، ويبدو وكأنّه لم يسمع النبأ، ويتلفّت حوله فتعلق عيناه بأوّل شيء تافه تصادفه فيغرق في التفكير فيه. وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط».

نفسها، والإنجازات الّتي تضمّنتها. مثلاً أين ما قدّمته هذه المجموعة، ممّا قدّمه وأنجزه السيّاب مثلاً في مجموعة أساطير؟.

لم أجد الفرق كبيراً. فالكثير من قصائد أساطير ـ حتّى ما كان منه على النمط الحرّ ـ مرتبكُ البناء، مشتّت، لا يخلو من الاستطرادات والثرثرة الشعريّة، إنْ صحّ التعبير، ويفتقر في الوقت نفسه إلى وعي التجديد، بمعناه الحقيقي، وإلى وضع هذا الوعي موضعَ التطبيق في التجربة.

وقادتني هذه الملاحظة إلى الاطمئنان لحكم نقدي، مفاده أنّ من نسمّيهم الرّوّاد ما استحقّوا هذه الريادة إلّا لأنّهم اختاروا تأكيدَ إنجازٍ شاركوا فيه جميعاً، يتحقّق في مجرّد ما يسمّى «كسر البيت الشعري» وتحويل ذلك إلى ظاهرة. أمّا في ما عدا هذا فلم تكن إنجازاتهم كبيرة ولا أساسيّة تسمحُ بالقول إنّهم قدّموا قصائد جديدة.

وذكّرني هذا الحكمُ بما كان الناقد محمود أمين العالم قد تنبّأ به في مقال نشره في جريدة **الأديب** اللّبنانيّة أشار فيه إلى ما معناه أنّ كسرَ البيت الشعري، وجعلَ البيت الواحد يفضي إلى سواه، سيكونان كفيلَيْن بإحداث تغييرات جوهريّة في القصيدة العربيّة.

وأحسب أنّ نبوءة «العالم» كانت صائبة إلى حدٍّ بعيد. وصورة ذلك تتجلّى، كنموذج، في ما أنجزه السيّاب مثلاً، خلال بضع سنوات، من مغامرة الكتابة على نمط الشعر الحرّ.

إنّنا إن كنّا الآن لا نأبه كثيراً إلى ما تحقّق في مجموعة **أساطير** فإنّنا لا نستطيع أن ننكر حقيقة أنّ السيّاب خلال السنوات التالية ـ ولنقل ابتداءً من عام ١٩٥٠ حتّى عام ١٩٥٦ وما تلاها ـ قد قدّم منجزاتٍ شعريّةً لها أهمّيتها في تطوير القصيدة العربيّة الجديدة، وستبقى هذه الأهمّية محتفظة بفاعليّتها حتّى سنوات لاحقة عديدة.

إنّنا لنذكر ما كانت تمثّله تجربة «الأسلحة والأطفال» و«المومس العمياء» و«حفّار القبور» وبالتالي تجربة «أنشودة المطر» «والمسيح بعد الصلب» وفي «المغرب العربي» إلخ.. من إنجازات مهمّة في هذا المجال. فإذا كان ذلك صحيحاً، فالسؤال ـ ما دمنا الآن معنيّين بمتابعة إنجازات الشاعرة الرائدة نازك الملائكة ـ هو أين ما حقّقته نازك في المجموعة التالية الموسومة **قرارة الموجة** والّتي صدرت بعد مجموعة **شظايا ورماد**، والزمن الّذي يفصل بين صدور المجموعتين يزيد عن/أو يساوي الزمنَ الفاصلَ بين مجموعة **أساطير** وقصائد السيّاب التالية؟

مرّة أخرى، كان عليّ، للإجابة على هذا السؤال، أن أُعيد قراءة مجموعة **قرارة الموجة** الّتي كنت قد ابتعتها سنة صدورها عام ١٩٥٧، وقرأتها باهتمام.

فأنا أذكر أنّ المجموعة لم تثر عندي الاهتمامَ الّذي كانت أثارته قصائد السيّاب والبيّاتي، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف.. بل حتّى قصائد نزار قبّاني الّتي كانت تنشرها له مجلّة **الآداب**..

ولقد ظلّ الانطباع نفسه، عندما كتبت دراستي عن الشعر الحرّ عام ١٩٧٤. عدا انتباهة إلى قصيدتين خُيّل لي أنّهما سنفردتان عن نسيج سائر القصائد، هما «صلاة للأشباح» و«لعنة الزمن».

ثمّ ها أنذا أعيد قراءة المجموعة عام ١٩٩١ وأتوقّف مثلاً عند قصيدة اسمها «أغنية»، أرى من المفيد أن أثبت هنا بعض مقاطعها تقول القصيدة:

> اسكتي يا أغاني الأمل/فالهوى قد رحل/وانطوى سرّه في مقل/رضعت بالملل.
> أين أين ترى تذهبين/في سكون السنين/والطّريق الّذي تسلكين/صامت لا يبين.
> ولمن تخلقين العطور/والّيالي تدور/ولمن دفؤك المسحور/للدّجى..؟ للقبور؟...

فواضح أنّ هذه القصيدة لا تضيف جديداً إلى تجربة الملائكة، ومن ثمّ فإنّها لا تضيف جديداً إلى مجمل ما حقّقه الشعراء العراقيّون، أو العرب.. هذا، إنْ لم تكن عالة على قصائد الشعراء الرومانسيّين الّذين قرأنا لهم في الأربعينيات.

والأكثر إثارة للانتباه أنّ الملائكة ـ وهي الّتي كرّست نفسها رائدةً للنهج الجديد في الشعر أو ما اصطلح على تسمية «الشعر الحرّ» ـ لم تقدّم في مجموعة **قرارة الموجة** سوى عددٍ قليل نسبياً من القصائد «الحرّة».

أفليس لكلّ هذا معناه؟

ثمّ أين الّذي تحدّثت عنه الملائكة، في مقدّمة **شظايا ورماد** لا في مجال تجديد إيقاع الشعر العربي بل حتّى في مجال النظرة إلى العمليّة الشعريّة، والأسلوب، واللّغة المفردة الشعريّة؟

وأخيراً.. أين هذا كلّه من الحدود النقديّة الّتي أشارت إليها نازك الملائكة في كتابها **قضايا الشعر المعاصر**؟

* * *

لدى القراءة الأخيرة لمجموعة **قرارة الموجة** استوقفتني ـ كما في القراءة السابقة ـ قصيدتان متميّزتان عن سائر قصائد المجموعة من

حيث التجربةُ والنسيجُ وطريقةُ التناول.

القصيدة الأولى عنوانها «لعنة الزمن» مؤرّخة في ١٢/٨/١٩٥٠ مكتوبة على وزنِ المتدارك، لا على النمط الحرّ. والقصيدة الثانية بعنوان «صلاة الأشباح» مؤرّخة عام ١٩٤٩ وهي من النمط الحرّ على وزن «فعولن».

والتجربة في القصيدتين ذات منحى رمزي ـ سريالي، يكاد يكون فريداً في الشعر العراقي في تلك الحقبة. في قصيدة «لعنة الزمن» يمكن متابعة السياق التالي:

كان المغرب لون ذبيح/والأفق كآبة مجروح/والأشباح الغامضة اللّون تجوب الظلمة في الآفاق/والنهر ظنون سوداء/والريح مراوح نكراء/والضفّة أرض جرداء/تمضغها الظلمة في استغراق. . . /والصمت يفكّر في الأحداق/. . . /كنّا نتبع نعش الضوء/ونراقب خطو اللّاشيء/اثنين يلوح على استغراقهما المبهم لونُ العشّاق/. . . /لكن إذ كنّا نحلم/أحسسنا شبه صدى مبهم/في الأمواج الداكنة الصمت/سمعنا شبه صدى خفاق/. . . /. . لأياً وتبيّنا الحركة/ثمّة وإذا جثّة سمكة/طافية فوق الموجة ميّتة والشاطئ في إشفاق/وصرختُ: رفيقي أين نسير/لنعد فالجثّة همس نذير/أرسلها عملاق شرّير/إنذارَ أسيً ودليل فراق/. . . /ومشينا لكنّ الحركة/ظلّت تتبعنا والسمكة/تكبر تكبر حتّى عادت في حضن الموجة كالعملاق/. . . /وبقينا نهرب والسمكة/تتبع أرجلنا المرتبكه/تلك الأحداق وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق/وزعانفها السود الشّوهاء/سدّت في وجهينا الأرجاء/وأراقت في الجوّ الوضّاء/سحباً سوداء ولون محاق/. . . /ورجعنا نسحب قلبينا/ونجرّ كآبة ظِلّينا/تتبعنا النظرات النهمات بنظرة هزء ليس تطاق/حتّى الأغصان المشتبكه/عادت تشبه عين السمكة/وتروع خطانا المرتبكة/والأنجم عادت كالأحداق/والغد والماضي والدّنيا وهوانا في تلك الأحداق/رسبت وتوارت في الأعماق».

أمّا في قصيدة «صلاة الأشباح» فالتجربة أكثر غموضاً وتعقيداً والمناخ كابوس أيضاً:

تململت السّاعة الباردة/على البرج في الظلمة الخامده/ومدّت يداً من نحاس/يداً كالأساطير بوذا يحرّكها في احتراس/يد الرّجل المنتصب/على ساعة البرج/في صمته السرمدي/يحدّق في وجمة المكتئب/وتقذف عيناه سيل الظلام الدّجيّ/على القلعة الراقده/على الميّتين الّذين عيونهم لا تموت/تظلّ تحدّق ينطق فيها السكوت/وقالت يد الرّجل المنتصب/«صلاة صلاه».

تدبّ الحياة إثر ذلك على البرج، فيتحرّك الحرس. ويأتي صدى موكبهم، وهم يدقّون الأبواب فتخرج منها أشباحٌ هزيلة تجرّ رماد السنين. . ويسير الموكب في الظلمة، ينشدون نشيداً رهيباً. . وفي آخر الموكب يرى حارسٌ شبحينْ ماتزال فيهما بقايا حياة ويُسمع صوتٌ يقول: (ألستُ ترى. . خذهما) وتختفي الأشباح من الطّريق. . فإذا نحن في المعبد البرهميّ الكبير،حيث غرابة بوذا تلفّ المكان ويروح العنكبوت الّذي على البرج يرقب المصلّين الّذين عيونهم لا تموت، ويشير بكفّيه، فيرتفع صوتٌ عميق الصدى، ويرتجف الشبحان وترتفع الصلاة إلى بوذا تسأله الصفح وتناشده: «تعبنا فدعنا ننام/ننام وننسى يد الرّجل العنكبوت/. . . / حنانك بوذا على الأعين السّاهرة/ودعها أخيراً تموت. . .» إثر ذلك يتحرّك بوذا ويمدّ ذراعيه للشبحين فيباركهما ويصرخ بالحرس والرّجل على البرج قائلاً: «أعيدوهما. . .» ثمّ يسود السكون ولا يبقى سوى المساء. . .