

فتصل بين الشطين الجميلين كالجسر الهرم الذي يصل بين حيي الأعمية والكاظمة في بغداد⁽¹⁾ - نعم إنه يذكر الإنسان بالقدم ولكن أهذا هو كل ما هنالك؟ أهذه هي الحياة (واخيبتاه)!

وربما كان من أدق وجوه الشبه بين جويس والشاعرة المجددة، اتصال خيال كل منهما بالمسموع أكثر من اتصاله بالمرئي، وهذه نتيجة حتمية لحالة الحلم التي يقف فيها الإنسان على حدود الوعي، فإذا تأدت إليه الخواطر لم تجيء عن طريق البصر الذاهل عما حوله ولكن جاءت عن طريق السمع. وتسيطر هذه الناحية السمعية على كثير من قصائد الشاعرة حتى لتخيل إلينا أن قصائدها تلك لم تكن إلا صورة لحالة من حالات الحلم النفسي. ففي تلك القصائد يهتز الصوت منبهاً الحالم من ذهوله، دالاً على شدة التخيل المتصل بالسمع، من ذلك قولها في قصيدة «عندما انبعث الماضي»:

أمس في الليل وكانت صورة الأسرار شتى
تتصبى حاضري الغافي وكان الأمس ميتا
خلتني كفتته ذات مساء
وتحصنت بدعوى كبريائي
سمعت روجي في إغفاءة الظلمة صوتا
لم يكن حلماً خرافي الستور
بعثته خلف شعري
كان شيئاً... كان في صمت الدجى صوتك أننا.

انظر كيف تحاول الشاعرة في هذه الأبيات إيهامنا بأنها لم تكن تحلم، وإنما سمعت صوتاً حقيقياً آتياً من الخارج؛ ولم يكن ذلك الصوت صدى رغبة تتفلت خلف قضبان اللاشعور، بل كان شيئاً متجسداً مادياً... وهذا النوع من الإصرار في نفي الحلم هو تأكيد للحلم (اللابرنثي) الذي يغلق على الشاعرة

(1) لم يعد له اليوم وجود.

نازك الملائكة والتجديد⁽¹⁾

لم تقطع نازك الملائكة في شعرها بعد كل المرحلة التي وقف عند نهايتها كلٌّ من جيمس جويس وفرجينيا وولف من حيث فصل القصة عن عالم العقل الظاهر والانصراف بها إلى دنيا العقل الباطن وتصوير ما فيه من فوضى تصويراً حياً مزوداً بالمعرفة الدقيقة للنفس الإنسانية - لم تبلغ الشاعرة في شعرها بعد نهاية المرحلة لأنها لا تزال واقفة عند دائرة الحلم الفردي في حين أن جويس قد تخطى هذه الدائرة إلى ما يسميه يونج («The Racial Unconscious»)؛ ومع ذلك فإن بينها وبين جويس بعض المشابهة المؤثرة في صياغة فنهما، فكلاهما ناثر على نزعة من «التدين» عالقة أهدابها بأصول النشأة الأولى، وكلاهما طامح إلى جعل الحقائق الفنية وحدها شريعة للحياة الإنسانية الراقية. غير أن العقيدة التي تسميها نازك «الاحتقار الباهت» لمثل الإنسان وأطماعه، تبعدها عن لمس الحقائق الخارجية وتزين لها دنيا الأحلام التي تعيش فيها، بل تجعلها دائماً رانيةً بعين الأمل إلى رؤيا ليست من صنع الإنسان، وهذه اليوتوبيا التي تتمناها جزء من العالم الكلاسيكي يعيش فيه أبولو ونارسيس، ومن التوافق الظاهري بينها وبين جويس هذه الصلة بالعالم الكلاسيكي فإن شخصيات ذلك الكاتب تتحرك أيضاً في جو من ذلك العالم المذكور. وبين دنيا النفس المليئة بالذكريات وأرض اليوتوبيا المتخيلة تعيش الشاعرة في الهواء... أما الأرض... أما الحياة نفسها

(1) هذه الدراسة مبنية على ديوان «شظايا ورماد».

طريق العودة إلى عالم الوعي. وإنا لنجد هذا الإحساس السمعي المجسم في قصائد أخرى مثل قصيدة «الأجراس السوداء» وهي تصور كيف تدعونا أصوات خفية إلى الموت؛ ومثل قصيدة «الذكريات» وهي صورة أخرى للماضي حين ينبعث من رقدته وفيها تقول:

كان صمت راكد حولي كصمت الأبدية
ماتت الأطيوار أو نامت بأعشاش خفيه
لم يكن ينطق حتى الرغبات الآدمية
غير صوت رنّ في سمعي وذابا
لحظة، لم أدر حتى أين غابا.

ويعود الصوت فينطلق في قصيدة «الخيوط المشدود إلى شجرة السرو»، وفي قصيدة «الأفعوان» - وهذه الثانية صورة للمشي في الحلم، والعدو الخفي اللامحدود الذي تسميه الشاعرة باسم الأفعوان كامن في زاوية من زوايا الطريق، وهناك أصوات وقهقهات تأتي من عالم العقل الظاهر، وإيحاءات من الداخل، وكلها لا تهز الكابوس الثقيل الذي يظل جاثماً حتى يرتفع الصوت منذراً بقدم الأفعوان. وفي هذه القصيدة ذات الطابع السيكولوجي الفلسفي يظهر لنا جانب آخر من المزج بين الكلاسيكية والاستبطان النفسي: فصورة «الكابوس الأبدي الصفيق» أو الحياة هي صورة العينين المعصوبتين في الصور الإغريقية، كما أن الأفعوان الذي يكمن في زاوية من زوايا الطريق هو ما يسميه الإغريقي اللعنة الموروثة (Ate)، ويدعوه المسلمون القَدْر، وتدعوه المسيحية الخطيئة أو مبدأ الحصرم (الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون)، إلى غير ذلك من أسماء...

إن القصيدة عند نازك قصة للحركة النفسية ومن ثم تقترب أحياناً من المونولوج الداخلي الذي يستعمله بعض الآخذين بهذا الضرب النفسي في التصوير. غير أن الشاعرة لا تمعن في دروب العقل الباطن ولا تفقد الصلة بكل ما في الخارج. وأقرب أشعارها إلى هذه الطريقة قصيدة «الخيوط المشدود إلى

شجرة السرو». ففي هذه القصيدة ثلاث شخوص تتكلم دون وضع فواصل فارقة بين كلام الواحد والآخر منها - هنالك الشاعرة التي تحرك خيط القصة، والعاشق الذي يعود ليرى حبيبته فيجدها قد ماتت، وأخت الحبيبة تقف في زاوية الصورة لتقول للعاشق إن حبيبته قد ماتت. والقصيدة صورة متقنة طبيعية للهواجس التي تدور في نفس الفتى وهو فرح ظامئ إلى اللقاء، ثم للهواجس التي تدور في نفسه عندما يسمع تلك اللفظة الثقيلة «ماتت». ها هو العاشق يتقدم والأمل في صدره كبير، ولكن الشاعرة في دقة فهمها للنفس الإنسانية لا تسمح للأمل بأن يملأ صدر المحب فتسكن إلى جانبه حيرة غائمة لا تجد النفس لها تعليلاً وإنما تتقبلها بنوع من الإلهام النبوي، ويقول العاشق لنفسه وهو على هذه الحال:

ها هو البيت كما كان هنا
لم يزل تحجبه الدفلى ويحنو
فوقه التاريخ والسرو الأغن
وهنا مجلسنا... ..
... ماذا أحس؟
حيرة في عمق أعماقي وهمس
ونذير يتحدى حلم قلبي
ربما كانت... ولكن فيم رعي
هي ما زالت على عهد هوانا
هي ما زالت حنانا
وستلقاني تحاياها كما كنا قديما
وستلقاني... ..

ويتقدم المحب إلى الباب فيطرقة وتغمر نفسه فترة من الصمت العجيب يعسر التعبير عنها:
وتمضي لحظات

ويصر الباب في صوت كئيب النظرات
وترى في ظلمة الدهليز وجهاً شاحباً
جامداً يعكس ظلاً غارباً
هل؟... (وينخبو صوتك المبحوح في نبر حزين)
لا تقولي إنها...
يا للجنون... أيها الحالم عمّن تسأل؟ إنها ماتت.

وهكذا تمتزج في القصيدة توجيهات الشاعرة للمنظر في أوضاعه المختلفة
بأحلام المحب بوقع المفاجأة التي تهز الأخت بها كيانه النفسي حين تقول له:
«يا للجنون... إنها ماتت». وقد وفقت الشاعرة في هذا الجزء من الصورة إلى
التعبير بدقة عن تشابك أحلام المحب بتوجسه النفسي وإلى أن تقف وقفات
طبيعية عند تلك الحركات النفسية الذاهلة المتقطعة التي يتساءل فيها العاشق
بمثل: «هل...؟» ثم يحتبس لسانه عن الكلام. كما أنها رسمت ارتجافات
السرور ممتزجة بارتجافات الإشفاق والذعر، وكانت في كل ذلك تمدُّ شريطاً من
الانفعالات النفسية متدرجة متتابعة. ويدور هذا الشريط أحياناً على لقطه واحدة
هي النافذة الأولى التي تتصل بها النفس لتطل منها على عوالم كثيرة، أو هي
المحور الذي تتراقص من حوله الذكريات والخطرات النفسية، وهي أيضاً بؤرة
التركيز لخطوط متعرجة تجيء من بعيد. ففي قصيدة «الباحثة عن الغد» تمثل
عبارة «غداً نلتقي» كل ما يمكن أن تمدنا به القصيدة من انفعالات تقع بين
إيحاءات الأمل باللقاء وبين السخرية من ذلك الأمل الذي لن يتحقق. ولفظة
«ماتت» في قصيدة «الخيط المشدود» تقف بين حركتي المدّ والجزر في نفس
المحب الذاهل، وليس يصحو المحب من ذهوله إلا حين يرتفع صوت «ماتت»
مدوياً وتردده الظلمات والأشجار والعواصف والنجوم، وعندئذ يلف العاشق
الخيط حول إبهامه - وهو خيط شدته إلى الشجرة حبيته أيام كان الحب طفلاً،
ويمضي به عن دنيا ذكرياته.

إن نهاية هذه القصيدة - قصيدة «الخيط المشدود» - تجعلنا نتنبه إلى حركة

الختام في القصيدة عند نازك فتصدمنا هذه السلبية المطلقة التي تنتهي بها أكثر
قصائدها - العاشق يجيء إلى دار الحبيبة وتفيض من حوله الذكريات وتكون
النتيجة أن يعود وليس له من عالمه القديم إلا الخيط الذي طواه حول إبهامه؛
وقصيدة «غداً نلتقي» تمثل نموّ الأمل مع كل يوم لا يزال يسمى غداً حتى يصبح
الأمل على مقربة من صاحبه. «والقطار» يمر مثقلاً بأعبائه الإنسانية سائراً في
طريقه على الرغم من مصباح الخفير، وينتهي المنظر بوقوف الشاعرة حائرة
تسأل الليل الشرود عن عودة شاعرها:

أتراه مرّاً به الخفير
وراه لم يعباً به... كالآخرين
ومضى يسير
هو والسراج ويفحصان الراكبين
وأنا هنا ما زلت أرقب في انتظار
وأود لو جاء القطار.

سرّ هذه السلبية وهي الفلسفة التي يقوم عليها شعر نازك في قصة الحياة
نفسها - كل شيء قد كتب على واجهته لفظة «لا» بما في هذين الحرفين
الصغيرين من ثقل وجهامة ويأس، بل أي شيء هي قصة «الخيط المشدود»؟
أليست انتقاماً نفسياً من المحب الذي ابتعد؟ أليست تحطيماً له وتشفياً بمنظره
وهو يعود مخفياً خائباً منقطع الصلة بالحياة بعد أن قطع الخيط من مكانه،
والكون كله بأشجاره وظلماته وعواصفه يردد كلمة «ماتت» - أي بعبارة أخرى
«ذهبت شهيدة الإخلاص». وقد حاولت الشاعرة في شيء من التردد أن تفصح
بقصة هذه الحياة في قصيدة ذكريات؛ فقد شعرت في روحها بضوء وفي أعماق
قلبها بفرحة الفجر المطل ولكن...

كان قلبي متعباً يسكنه حزن فظيع
رقت فيه شدته إلى الجرح دموع
صُور في قعره يصبغ مرآها النجيع

كان لكن بدأ مرت عليه

حملت بعض تحاياها إليه

باركت آلامه السوداء... كانت يد طفل

أي طفل؟ لم يكن في الليل غيري... غير ظلي.

وانتهى الحلم عند هذه الالتفاتة، وإذا الحياة كلها ظلال.

وحين اختارت نازك قصة الحركة النفسية مادة لقصيدتها وتعلقت بالحلم المبهم أخضعت القصيدة في الغالب لفاتحة واحدة ترسم فيها الجو القصصي أولاً ثم تأخذ بعد ذلك في عرض القصة نفسها. وقد كان الجو في فواتح تلك القصص ملائماً لحالة الحلم والوحدة المتأمل، ولكنه جاء على وتيرة واحدة من ذكر الليل وتهيئة جوه الساكن لاهتزازات نفسية أو انبعاث صوت من الماضي. والأمثلة التالية توضح كيف تختار الشاعرة الليل جواً ملائماً للإعداد والتهيئة القصصة:

1 الليل ممتد السكون إلى المدى لا شيء يقطعه سوى صوت بليد

لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد

2 في سكون المساء في ظلام الوجود

حين نام الضياء واعترااني جمود

3 لاحت الظلمة في الأفق السحيق وانتهى اليوم الغريب

4 عد بنا يا قطار فالظلام رهيب هنا والسكون ثقيل

5 سأسدل نافذتي فالضياء يعكس ظلمتي الباردة

6 كان ليلٌ كانت الأنجم لغزاً لا يحل

وليس من السهل أن نقول إن «عاشقة الليل» لا تزال في ديوانها الثاني مفتونة بالليل، فإننا نجد في أحلامها المجنحة حيناً إلى عالم لا تغيب شمسُه:

ويوتوبيا حيث يبقى الضياء ولا تغرب الشمس أو تغلس

إلا أن الليل هنا متصل بجو القصة وبحقيقة الحلم، وعن هذا الحلم في الجو المظلم الليلي تتفرع صور الخوف. ففي الجانب الأيمن من الحلم - إن صح التعبير - تجيء الأصوات التي تنبه الذاهل؛ وفي الجانب الأيسر منه تتمثل للنفس حقائق الحياة المخيفة كالأفعوان والهاوية. وهذا الخوف عامل جبار في تحريك نفسية الشاعرة، فهو الذي يجعلها تبصر ما يكمن خلف حقائق هذا الوجود، وهو الذي يفتت التجربة الصلبة في حياتها ويحللها إلى شعر، فيجعلها ترثي يوماً تافهاً مرّاً من حياتها، وكم من يوم تافه يمر في حياة الشعراء الآخرين فلا يحسون أنه قد مرّ. أما الشاعرة فإنها ترثي اليوم التافه لأنه في ظلّ فكرتها العامة يقربها من الأفعوان أو من الهاوية؛ فعامل الخوف يجعلها ترى في تافهته معنى يستحق البكاء والرتاء. والخوف هو الذي يتركها مذعورة الإحساس من فراق قصير وسفرة عابرة:

لنعد قبل أن يقضي الأفعوان

بفراق طويل، طويل

عن ظلال النخيل

عن أعزائنا خلف صمت القفار

عد بنا يا قطار

فالليالي قصار

وهنالك أحبابنا في أسي وانتظار.

والخوف هو الذي يصور لها الحياة مثل «لابرنث مينوس» ملتوية الطرق حافلة بالمفاجآت، ويجعل الجو في حياتها مليئاً بالضباب، ويخلق وراء النفوس زوايا متعرجة. انظر إلى هذه الصورة التي تصف الشاعرة فيها فترة من العمر تبصر كيف تنبض إحساساتها بقوة الخوف اللامحدود:

كان عمري خربة يصبغها لون الغروب

تذرع الأشباح في الصمت دجاها

ويعيش اليوم في ظل أساها

كلما جالت بي الحيرة في القبو الغريب

مدت الذكري ذراعيها إليّ

لونها يخلق من رعي دنيا.

ولو مثلنا لهذه العكازات بقول المتنبي:

أرى كلنا يبغي الحياة لنفسه حريصاً عليها مستهماً بها صبا

فحب الجبان النفس أورثه البقا وحب الشجاع النفس أورده الحربا

وجدنا في الشطر الثاني من البيت الأول ثلاثة تعبيرات لا يمكن الاستغناء عنها جميعاً - حسب رأي الشاعرة - ولكنه استغناء اكتفاء. إذ لو حذفنا هذه العكازات لاختل في الصورة الشعرية شيء كثير، فإما أن يكون الانفعال عند المتنبي عارماً لا تضبطه الحدود الهادئة التي ترسمها الشاعرة وإما أن يكون الشاعر مفتعلاً لحالة الانفعال مستجلباً لها - ولا نستطيع أن ننكر عليه ذلك - فهو يسخر العكازات لتخدمه في التصوير والموسيقى معاً.

بل إن الانفعال العارم الذي لا ينضبط هو الذي أدى بالشاعرة أحياناً إلى التكرير في مثل قولها:

أغضب أغضب لن أحتمل الجرح الساخر

جرح قد مر مساء أمس على قلبي

جرح يجثم كالليل المعتم في قلبي

يجثم أسود كالنقمة في فكر نائر

جرح لم يعرف إنسان قبلي مثله

لن يشكو قلب إنسان بشري قبلي مثله.

أليس من قبيل العكازات تكرير ألفاظ بعينها لا يرسخ في النفس إحاؤها إلا إذا كررت؟ ثم أليس تكرير لفظة «تفجري» ما يزيد على خمس عشرة مرة في قصيدة واحدة تغطية لحالة مستجلبة من الانفعال تماماً كما يفعل الشاعر الواعي؟.

لكن مهما يكن أمر الاعتراض على طريقة الشاعرة التي ترسمت فيها ميل نفس مرهفة متأثرة بما في الأدب الغربي من حرية، مستجيبة فيها إلى حاجة المذهب الفني الذي اختارته في المادة - فليس من ينكر أنها أسلمت القصيدة

وإلى هنا تتضح معالم الاتجاه النفسي في الموضوع وترسم الجدة التي تحاولها الشاعرة. وهناك جدة أخرى حاولتها في الشكل حين رأت أن في الشكل القديم للقصيدة العربية جموداً يعيق الصدق في نقل الانفعال النفسي على حقيقته - جموداً في الموسيقى نفسها وفي النغمة الأخيرة التي تسمى القافية. وخرجت الشاعرة من نظرتها إلى الشكل القديم بنتيجة واحدة وهي أن تترك التعبير حراً ينتهي بموسيقاه حيث يشاء لا حيث يريد له الشاعر أن ينتهي؛ فهدمت في كثير من قصائدها مبدأ النغمتين (الشطرتين) المتساويتين ووضحت رأيها في هذا التجديد في مقدمة ديوانها، وشرحت كيف يضطر الشاعر الذي يلتزم عروض الخليل إلى الاتكاء على كثير من الزيادات والإضافات التي تتم الموسيقى ولكنها تكون زائدة على «مسافة» الانفعال في النفس الشاعرة. فلو أن شاعراً أراد أن يزاوج بين هاتين القطعتين:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم.

في شطرين متساويين لرأى نفسه يقول مثلاً:

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام ملء السماء

وهذه الزيادة «عكازة» موسيقية أفسدت شيئاً كثيراً من بساطة التعبير في حاله الأولى. والحق أن الشاعرة مصيبة في هذا التجديد إلى حد كبير، وخاصة حين تفرض أن الشاعر دائماً في حالة لا وعي أو قريب من ذلك، ولكنها تنسى أن كثيراً من الشعر يجيء في حالة وعي تام، وأنه ليس في النقد الأدبي مقياس يرفض هذا الشعر على أساسه، وأن كثيراً من الشعر العربي إنما تمّ بهذا الوعي، وأنه في طريقتها الجديدة سيخسر كثيراً إلى جانب ما يفيد من تحرر وانطلاق.

العربية إلى مرونة لم تعرفها من قبل، وخاصة حين أخضعت القافية لبعض الإرسال والتصرف، فأضحى الوقوف على المعنى لا على الرنة الموسيقية الأخيرة هو الذي يتطلبه الشعر الجديد.

لقد جمعت الشاعرة في فنها قدرة عجيبة على التسلسل بالحركة النفسية من مبدأها إلى منتهاها، ومحاولة للتأثير بالموسيقى العامة في بعض القصائد كقصيدة «الجرح الغاضب» و«الكوليرا»، والقصيدة الثانية تيار متدافع شديد الدوي لقوة الموت التي تطأ الأعناق، ولكنها ليست صورة «للشعور الذي مزقه الموت».

وهكذا نجد عند الشاعرة اتجاهين واضحين، تتجه في أحدهما إلى الرسم كما في قصيدة «الخيط المشدود»، وتقرب في الثاني من الموسيقى كما في قصيدة «الجرح الغاضب».

ولست أدري إن كنت مصيباً أو غير مصيب في القول: إن البساطة في الاتجاه الأول أشد تأثيراً من المزاجية بين الفكرة والنغمة في الاتجاه الثاني. ولو أن الشاعرة اكتفت بحلّ الشكل القديم لوجدت أن اللفظة ستنتقل من موتها وأن الصورة ستخلص من إसार الجمود والترديد دون أن نلح كثيراً على موسيقى اللفظ؛ فالانفعال نفسه هو الذي يحكم اللفظة بالوجود وعلى أخرى بالموت. وترتفع «قوة الاختيار» عند هذا الانفعال حين تمنحه الحرية ونزوح من أمامه كل القيود أو بعضها. أما أن نتحكم في هذا الانفعال نفسه بالانتقاء الموسيقي فهو إغراق في عبادة الشكل، وبُعد عن الحرية التي نريدها للشعر العربي في هذه الآونة، فقد طالما ابتلي هذا الشعر بمن يضخون كل شيء فيه في سبيل الحلاوة الموسيقية.

إن التجديد في شعر نازك ليس مقصوداً على الشكل، وإجادتها في مذهبها ليست قائمة على حدود التخلص من التقية والمساواة بين شطري البيت: هذه حقيقة لا بد أن يفهمها من يقلدون هذا الاتجاه وهم لا يتمتعون بما وهبته

الشاعرة من قدرة فنية فذة، وإرهاق عجيب، وتعمق لجوانب النفس، واستشعار لخطرات الحلم، وإيمان بحرية الفن وطلاقة. إن كل شاعر يسير في هذه الطريق لا بد أن يكون مترجماً عن حلمه الخاص به، دون اعتبار للشكل وحده - فإذا لم يكن له حلمه وانطوائيته وإرهاقه وفهمه الدقيق لخلجات النفوس فإن الشكل وحده لن يغني عنه شيئاً.