دلالات التخييل في شعر نازك الملائكة
ديوانيّ: شظايا ورماد، وقرارة الموجة

تاريخ الاستلام: 2014/12/30 تاريخ القبول: 2015/4/1

الباحثان:

الدكتورة جودي فارس البطاينة

أستاذ دكتور– جامعة جرش –الأردن، j.f.bataineh@hotmail.com

الدكتور عمران أحمد عبد الكريم الطويل

أستاذ مساعد /جامعة الملك خالد – كلية العلوم والآداب للبنات بالنماص، d_altaweel2@yahoo.com

الملخص

يتناول البحث البعد التخييلي في شعر نازك الملائكة ديواني (شظايا ورماد) و(قرارة الموجة)، وقد تم التناول على ثلاثة محاور:

المحور الأول تم معالجة التخييل المطلق ودلالاته وأهم النماذج الشعرية لها التي حوت هذا الملمح الإبداعي بكل تفصيلاته، أما المحور الثاني فقد تناول التخييل الرمزي ودلالاته، وفيه حددنا الفوارق ما بين الرمز والتخييل، وكيف كان التخييل سياجاً للرمز وليس العكس، وفي هذا المحور تناولنا الدراما القصصية الشعرية، وربما كانت نازك الملائكة غير مسبوقة في شعرنا العربي الحديث، وفي المحور الثالث والأخير تناولنا الرمز المحدد الذي يكون أساسه لفظة رمزية لها دلالاتها، وتناول هذا المحور النماذج الشعرية على قلتها.

والبحث خلص في نهايته إلى مكانة الشاعرة الإبداعية في هذا النمط الإبداعي.

Connotations of Imagination in the Poetry of Nazek Al-Maleka
in her*: Shazaya waRamad and Qarat Al-mawjeh*

The Abstract:

The research highlights the dimensions of imagination in the two above mentioned volumes. It concentrates on three aspects. The first one deals with the absolute imagination, its signs, and its most important poetic models that contained the creative aspects in details. The second aspect deals with the symbolic imagination and its connotations in which we specify the differences between the symbol and imagination and how the latter contains the former and not the opposite. In addition, this aspect deals with the narrative poetic drama. Nazek Al-Makalekeh was a pioneer in this field. The final aspect deals with the identified symbol which is based on the symbolic utterance and its connotations. The aspect also concentrates on the poetic models despite its rarity. Eventually, the research concludes with the creative place of the poetess in this creative concern.

مدخل:

لعله لا يغيب عن باحث عربي القيمة الأدبية للشاعرة نازك الملائكة التي أطلت على الساحة الإبداعية بديوانها الأول " عاشقة الليل " والذي قدمها شاعرة كبيرة للعراق وللأمة العربية، وحين صدر ديوانها الثاني "شظايا ورماد " عام 1949م، أكد هذا الديوان ريادتها للشعر الحديث أو على الأقل كانت من أبرز الرواد. إذ استطاعت الشاعرة أن تتخلص من النزعة المتشائمة ويخفت لديها الأنين الذاتي المسرف الذي ظهر في الديوان الأول " عاشقة الليل " وليس معنى هذا أن الشاعرة بدأت مرحلة أخرى من حياتها الإبداعية مع ديوانها الثاني، لكننا نقول إنّها بدأت تطوراً محموداً، لأن الإبداع الجيد لا ينبغي أن ينحصر في الذات الشاعرة وتسيطر عليه سيطرة تامة، لأنه في هذه الحالة (وإن كان الهم الذاتي ليس ذاتياً بالمعنى الحرفي، وإنما يعبر عن آلام الإنسان وضجرة ومعاناته)، فإنه يظل في الإطار الذاتي الضيق المحدود. والذي لاحظناه في ديوانها الثاني أن الشاعرة تخلصت من الإسراف الذاتي فقط وبقيت الذات الواعية التي حولت هذا الإسراف إلى فلسفة عاطفية كامنة تمتزج فيها المرارة العميقة بيقين الشاعرة أن الحياة سراب.

ثم يصدر ديوانها الثالث " قرارة الموجة" عام 1957، وهو في الحقيقة تكملة إبداعية لديوانها الثاني، وهما معاً يظهر فيهما " التخييل " بشكل واضح وجلي، بل إن الرابط بين قصائد الديوانين يكاد يكون قوياً ومتصلاً، ففي ديوان " شظايا ورماد" نجد " التخييل" في ثلاث قصائد : جامعة الظلال، والأفعوان، وخرافات " وفي ديوان " قرارة

الموجة " نجد قصيدتي : (لعنة الزمن)، و(الزائر الذي لم يجئ)إضافة واعية لقصائد الديوان السابق وإن اختلفت الموضوعات والتجربة.

لذلك كانت هذه الدراسة للوقوف على دلالات التخييل في تجربة نازك الملائكة الخصبة. أضف إلى ذلك سبق الشاعرة الزمني إلى هذا النمط الإبداعي المتميز، جعلها تؤثر في الشعراء المعاصرين لها أو الذين ظهروا.

أنماط " التخييل " عند نازك :

أولاً : التخييل المطلق :

ويقصد به استخدام الصورة بأنماطها المألوفة في ثوب جديد، أي يقوم التخييل على أساس عدة صور متتابعة أو مجتمعة، هذه الصور تبدو في شكلها العام صوراً جزئية، لكنها في الحقيقة ترسم معاً فضاءً مخيلاً خصباً قائماً على هذه الصور، لأن التصوير الشعري هو الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً ومبتكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مداراتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصور في حقل الأدب يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بمفرداته

المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية صافية وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته التي تتحدد دائماً مع كل قراءة[1].

وهذا بدوره يؤدي إلى " فيض الدلالة "، وتكثيف المعنى وزيادة الإيحاء، وهذا يتجلى في إبداع نازك الملائكة في غير موضع من ديوانها " شظايا ورماد" تقول في قصيدة (الباحثة عن الغد) [2].

" غداً نلتقي " ويسود السكون سكون الخريفْ
وأسمعُ تحت المساء الحنون صراخاً عنيف
وقهقهة، فظة، باردة كجوّ القبور
ترددها شفةٌ حاقدة وراء العصور
" غداً تلتقي " وتمطّ النغم وتسخر مني
ويبقى غدي تائهاً في الظلم يفتّش عني

فنحن أمام لوحة تخييل، تموج بالحركة والسكون، بالتشخيص والتجسيد فالغد المنتظر باهت الملامح ليحمل بارقة أمل، إذ يرتبط حدوثه بسكون الخريف، وهو سكون لا أمان له، ثم تأتي الشاعرة بصورتين متضادتين لغة ودلالة، " فالمساء حنون وهذا يشعرنا بالدفء، لكن سرعان ما يتبدد هذا الدفء بالصورة الممتدة المقابلة لها :

---

(1) انظر ، صالح ، بشرى موسى ، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994، ص 24 وما بعدها.

(2) الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة**، مج 2 ، دار العودة ، بيروت ،1986 ، (2/ 76).

" صراخ عنيف " و " قهقهة فظة باردة " وتبدو للوهلة الأولى الهوة بين الواقعين ما بين الصورة الأولى والمقابلة لها " لأن لغة الشعر تصويراً وتعبيراً تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أوبين واقعين مختلفين وكما كان يقول أندريه بريتون رائد السريالية : كلما كانت العلاقة بين الواقعين بعيدة ودقيقة كانت الصورة قوية، وكان لها زخم انفعالي، وواقعية شعرية "[3].

كما أن مفردات التصوير تعطي فضاءً رحباً للخيال، فالقهقهة الفظة توصف بأنها باردة، وإنها مثل جو القبور، فالمعنى الانفعالي من القهقهة وفظاظتها والمتجه إلى أعلى، نراه يأخذ الاتجاه المغاير إلى أسفل كجو القبور، وهذه القهقه الفظة تعود للارتفاع مرة أخرى عندما ترددها شفة حاقدة، وتتلاشى تماماً عندما تكون هذه الشفة ليست أمامنا، إنما هي وراء العصور، وهذا التموج الانفعالي يجعل التخييل ودلالاته في أبعد مدى، بل نستطيع أن نجزم بأنه يذهب بنا إلى ما لانهاية من الأفق ويؤكد هذا نهاية المقطع " ويبقى غدي تائهاً في الظلم يفتش عني، لأن الغد لم يأت أصلا بعد، وهو معنى يشخص في صورة التائه في الظلام، والظلام نفسه يعطي إحساس الكآبة للتيه. والأمر نفسه نجده في قصيدة " خرافات [4] " بزيادة رؤية فلسفية للأشياء الواقعية، تقول نازك :

([3]) درويش ، أحمد ،**الكلمة والمجهر** ، **دراسات في نقد الشعر** ، دار الهاني ، القاهرة ، د.ت ، ص55.

([4]) الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة**(شظايا ورماد) مصدر سابق ،(84/2).

قالوا الأملْ
هو حَسرةُ الظمآنِ حينَ يرى الكؤوسْ
في صورةٍ فوق الجدارْ

فالأمل يرتبط بالوهم المخيل ارتباطاً وثيقاً، فالظمآن يرى هذا الأمل في الكامل في الكؤوس، وهذه الكؤوس ليست موجودة أمامه في الواقع كي يقترب منها ومن ثم يقترب الأمل من التحقيق، إنما هذه الكؤوس موجودة على صورة، فهي وهم، وهذا الوهم معلق فوق حقيقة هي الجدار، لكن هذه الحقيقة لا قيمة لها في تحقيق الأمل، فهي تزيده ابتعاداً.

والأمر نفسه نجده في رؤية الشاعرة في القصيدة نفسها لسن الشباب الذي يحلم به كل صغير ويتمناه، فهو زمن القوة والفتوة للإنسان، لكن الشاعرة تجده وهماً أيضاً[5]:

قالوا الشباب
وسألتُ عنه فحدثوني عن سنينْ
تأتي فينقشعُ الضَبَابْ
وتحدثوا عن جنّة خلف السَرَابْ
وتحدثوا عن واحةٍ للمتعَبينْ
وبلغتُها فوجدتُ أحلامَ الغَدِ
مصلوبةً عند الرِتاج الموصَدِ

([5]) السابق (2/ 86).

فإذا كان الناس يرون " مرحلة الشباب " جنة خلف السراب – وواحة للمتعبين، فإن الشاعرة وجدتها أحلاماً مصلوبة وما بين حقيقة الجنة التي تختفي خلف وهم السراب والحلم المصلوب نجد مساحة التخييل التي عنتها الشاعرة.

وتستمر الشاعرة في رؤيتها الإبداعية الفلسفية لمعنى الخلود[6]:

قالوا الخلودْ
ووجدته ظلا تمطَّى في بُرُودْ
فوق المدافنِ حيثُ تنكمشُ الحياةْ
ووجدتُهُ لفظاً على بعض الشفاهْ
غنّته وهي تنوحُ ماضيْها وتُنزِلهُ اللحودْ
غنّتْهُ وهي تموتُ.... يا لَلازدراء !
قالوا الخلودُ، ولم أجدْ إلا الفناءْ.

فالصورة التخييلية هنا تقوم على التضاد السياقي بين معنى الخلود والموت، فالخلود معنوي بالدرجة الأولى أصبح ظلاً يتمطّى في برود فوق المدافن. فإذا كانت كلمة الخلود كلمة تريح النفس البشرية، فإن الشاعرة أنزلتها المكان المضاد الذي تنفر منه الأنفس، ومن ثم يرتدي الخلود المعنوي هنا الكآبة؛ لأنه لا يكون ولا يطلق إلاّ على ميّت شهد الناس له بالعظمة في الحياة، ومن ثم خلّدوه، والشاعرة تترك هذا

(6) الملائكة ، نازك. **ديوان نازك الملائكة**، مصدر سابق ،(87/2).

المعنوي إلى الواقع الماثل – الموت وانكماش الحياة – وتحول الخلود إلى مجرد لفظ يُغَني عند الموت والفناء.

إن مساحة التخييل هنا لا تقف عند حدود اللفظتين (الخلود – الفناء)، وإنما تمتد لتشمل كل ما هو وهم مريح في حياة الإنسان وكل ما هو حقيقي ومؤلم، ولعل ذلك ما تريده في نهاية قصيدتها[7]:

قالوا وقالوا
ألفاظُهم لاكت تَرَدُّدَها الرياحْ
في عالم أصواتُهُ الجوفاءُ يرصُدُها الفناءْ
المتعبونَ بلا ارتياحْ
الضائعونَ بلا انتهاءْ
قالوا وقلتُ وليس يبقى ما يُقالْ
يا لَلخرافةِ ! يا لَسُخريةِ الخيالْ !

فالتخييل هنا يرتكز أساساً على التشخيص، فالفناء يرصد، والرياح تردد، والألفاظ تلوك، وهذا كله يؤدي إلى الخرافة والخيال. ومشهد التخييل هنا يكمن في اتساع الدلالة للصور بصرف النظر عن مدى أهميتها الموضوعية، لأن طبيعة العمل

(7) الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (89/2).

الفني لا تعتمد على كبر الموضوع أو صغره.. لأن قوة الخيال هى التي تستطيع أن تكيّفه كما تريد[8].

والتخييل عند نازك يرتبط بالأنين الذاتي للشاعرة – إن صح هذا التعبير –، هذا الأنين الذي أدى بالشاعرة إلى يقين أن الحياة سراب، وأنها "لم تكن في سني عمرها المنصرمة إلا " كجامعة للظلال " تجري وراء الوهم وتقبض على الريح"[9].

ولو تبينا أن قصيدة " جامعة الظلال "[10] كتبت في عام 1948 م لأدركنا مدى هذا الأنين وتأثيره في الشاعرة وإبداعها، وليس معنى هذا أن العرب قبل عام 1948 م، ونكبة فلسطين كانوا ينعمون برغد الاستقلال، فالأنين الجمعي العربي حاضر منذ عصور، لكن النكبة جعلت من الأنين واقعاً ملازماً للأنفس العربية كلها. ومنها الشاعرة التي كُسِر حلمها الوطني والقومي، بل والحلم الإنساني الصرف بعيداً عن أية نوازع وطنية أو قومية أو حتى دينية. بل إننا لم نلحظ في هذه القصيدة لفظة واحدة تدل على الحزن الجمعي للعرب، ولا عن نكبة فلسطين، ولا الاستعمار المستبد.

كل ذلك توارى تماماً بعيداً عن مفردات هذه القصيدة، ولكن حجم الأنين والألم الذاتي يجعلنا نشعر بأن آلامها آلام غير تقليدية، ربما لم يألفها بشر.

([8]) انظر ، عباس ، إحسان ، **فن الشعر** ، ط4، دار الشروق ، عمان ،1987، ص .126.

([9]) أحمد ، محمد فتوح ، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ، دار المعارف ، القاهرة ، 1977، ص270.

([10]) الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (101/2).

أخيراً لمستُ الحياهْ
وأدركتُ ماهي أيُّ فراغٍ ثَقيلْ
أخيراً تبيّنتُ سرَّ الفقاقيعِ واخيبتاهْ
وأدركتُ أني أضعتُ زماناً طويلْ
ألمُّ الظلالَ وأخبطُ في عَتْمة المستحيلْ
ألمُّ الظلالَ ولا شيءَ غير الظِلالْ
ومرَّت عليَّ الليالْ
وها أنا أُدْرِكُ أني لمستُ الحياه
وإن كنت أصرُخُ واخيبتاهْ ! [11]

هذا الأنين الذاتي يجعلها تشعر بأن الحياة " فراغ ثقيل" وهذا وحده يجسد المأساة كاملة، لأن القضية الذاتية هنا أكبر من تجسيد كلمة " الفراغ" ووصفه بأنه ثقيل؛ لأن الفراغ يملأ الدنيا بأسرها، وهو جاثم على صدرها وربما على صدر كل عربي في هذه الحقبة الزمنية التي أشرنا إليها، ثم تنقلنا الشاعرة إلى محطة تخييل أخرى " لملمة الظلال في عتمة المستحيل" وهكذا تزداد الرقعة المتخيلة المضافة إلى الرقعة الأولى" الفراغ الثقيل"، ثم نتبع ذلك بحتمية الأنين؛ لأنه لا يوجد غير الظلال أمامها كي تقوم بلمه وهذا بدوره يوصل إلى الخيبة الفعلية على أرض الواقع والنفسية لدى الشاعرة والإنسان العربي.

(11) ملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (101/2).

لقد أصبح الوقت بطيئاً، والزمن متوقفا، بل إن وحدته الصغيرة " الدقيقة" تتمطى ملالاً لا تريد الرحيل وهذا يذكرنا بليلة امريء القيس الشهيرة التي أخبر فيها بمقتل والده وما فرض ذلك عليه من واجبات قبلية وثأرية:

ولَيلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ عليَّ بأَنواعِ الهُمُوم ليَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلكَلِ
ألا أيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألا انْجَلي بِصُبحٍ وما الإصبَاحُ مِنكَ بأمْثلِ[12]

وتقول نازك الملائكة في (جامعة الظلال)[13]:

ومرَّ عليَّ زمانٌ بطيءُ العُبورْ
دقائقُهْ تتمطّى مَلالاً كأنَّ العُصورْ
هنالكَ تغفو وتنسى مواكبُها أن تدورْ
وضوءٌ صغيرٌ يلوّحُ وراءَ الغُيومْ
عرفتُ به في النهايةِ لونَ السَرابْ
فواخيبتاهْ

لقد كان "التخييل رائعاً" عند امريء القيس، فالليل جاثم على صدره مثل موج البحر، وقد جسده تجسيداً بارعاً يعطي شدة الأنين وثقل الوطأة عليه، والأمر نفسه نجده عند الشاعرة، غير أن أربعة عشر قرناً من الزمان وهي الزمن الفاصل بين

(12) الزوزني ،الحسين بن أحمد (ت486 هج) **شرح المعلقات السبع للزوزني** ط4، دار المعارف، بيروت ،1980 ، ص 26، 27.

(13) ملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (102/2).

امريء القيس ونازك الملائكة جعلت التغير في الألفاظ فقط مع ثبات الدلالة عند كليهما، فالأمر عند نازك ليس ليلة بطيئة، إنما هو الزمان كله والدقائق فيه تتمطى. أما الضوء الذي يلوح خلف الغيوم، فهو سراب مثلما كان الإصباح عند امرىء القيس مثل الليل.وتقف الشاعرة عند أهمية الزمن، بالرغم أنها تعبر عنه بصورة تخييلية رائعة[14]:

ونجهلُ أنَّا ندورْ
مع الوَهْم في حَلَقاتْ
نُجزِّىءُ أيامَنا الآفلاتْ
إلى ذكرياتْ
وننتظرُ الغَدَ خلفَ العُصورْ
ونجهلُ أَن القبورْ
تمدُّ إلينا بأذرعِها الباردِه
ونجهلُ أَنّ الستائرَ تُخفي يداً ماردِه

ولعلنا نلحظ أن الشاعرة بدأت المقطع وأنهته بالجهل الإنساني، ففي البداية كان الجهل بدورانا مع الوهم في حلقات، وفي النهاية كان الجهل بما تخفيه الستائر خلفها، وبين الجهلين لا نصنع تاريخا يحترم قيمة الزمن، فما مضى هو ذكريات، وما سوف يأتي لا ننتظره مستقبلاً مشرقاً وإنما ننتظره خلف العصور" لأننا فقدنا الإحساس

(14) المصدر السابق ، (2/ 103).

بقيمة الوقت، كما أننا نجهل بأن القبور لا تصبر على تقاعسنا فسوف تمد يدها الباردة إلينا.

فهل تريد الشاعرة أن تنبأنا من خلال هذا التخييل بقيمة كلمة " وقت" التي هي حروف كلمة " قوة" وحروف كلمة " قوت" وهل هناك علامة قوية من الوقت والقوة والقوت؟ أظن أن قيمة الوقت هي أساس كل تقدم حضاري. بقي أن نشير إلى براعة التخييل في أن القبور هي التي تمد أذرعها إلينا، وهذه الأذرع خالية من المشاعر والإحساس فهي باردة، وأن الستائر هي التي تخفي اليد الماردة، وكأن الجمادات كلها في حرب معنا، مع الإنسان.

وتكمل الشاعرة هذه اللوحة بقولها[15]:

عرفتُ الحياةَ، وضقتُ بجمع الظلالْ
وأضجَرني أن نجوبَ التلالْ
نحدِّقُ في حسرةٍ خلفَ رَكَبِ الليالْ
تسيرُ بنا القافله
نجوسُ الشوارعَ في وَحْدةٍ قاتله
إلامَ يُخادعُنا المبَهمُ ؟
وكيفَ النهايةُ ؟ لا أحدٌ يعلم

فالمستقبل لا أحد يعلمه، والشاعرة ضجرت بجمع الوهم" الظلال"، ولعلنا نلحظ هنا أن المشهد التخييلي يقوم على دلالات الألفاظ المفردة فـ " نجوب التلال" تعطي

(15) ملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (2/ 104).

دلالة العنت والمشقة، و " نحدق" تعطي دلالة صعوبة النظر لا سيما إذا كان خلف ركب الليالي، و " نجوس" تعطي دلالة الخوف وعدم الأمان لا سيما إذا كان ذلك في الشوارع في وحدة قاتلة، ولعل السؤال الاستنكاري" إلام يخادعنا المبهم؟" قد أعطى المشهد كله رحابة وتصاعداً أفقيا ورأسياً بلا نهاية.

وتنجح الشاعرة في اعتمادها على تمثيل" الحالات النفسية والمعاني الوجدانية عن طريق تجسيدها صوراً مادية، أو تشخيصها بإضفاء خصائص الكائن الحي عليها.

وقد يكون هذا التمثيل جزئياً، ينحصر في الصورة ولا يمتد على رقعة القصيدة بكاملها، مباشرةً: تفصح فيه الشاعرة عن موضوع التجسيد أو التشخيص، ولا تتركه لحدس المتلقي واستعداده النفسي، كما نرى في قصيدتها" تواريخ قديمة وجديدة حيث توحي –عن طريق التصوير – بأن الماضي لا يعود، وأن محاولة استرجاعه كمحاولة نبش قبر قديم[16].

وسألنا عن الأمسِ فعثرنا على تابوتْ
وهناكَ على الرمْسِ يجثمُ الزمنُ المبهوتْ
ورأينا الغدَ المنتظرْ ساحباً نصفَهُ المشلولْ
ساحباً نصفَهُ اُ لمحَتَقرْ نصفَهُ الجامدَ المملولْ[17]

([16]) أحمد ، محمد فتوح ، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ، ص276.

([17]) ملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (48/2)، وردت هذه الأبيات من الديوان مضطربة الوزن والقافية.

ثانيا: التخييل الرمزي

يرى الدكتور محمد فتوح أحمد "أن الشاعرة كثيراً ما تتجاوز أمثال هذه الشخصيات البسيطة المباشرة إلى التجسيد والتشخيص المركبين، حيث يتسع كل منهما ويمتد حتى يستوعب القصيدة باعتبارها بنية حية، وحيث لا تصرح الشاعرة بما تعنيه اعتماداً على الحدس والإيحاء، وبهما يتحول التشخيص إلى رمز كلي، وذلك ما نلاحظه في قصيدة " جنازة المرح"[18]، ثم في قصيدتي: " يحكى أن حفارين"[19] و"عندما قتلت حبي "[20] وفيهما يبدو الحب كأنه جثة هامدة تواريها الشاعرة التراب مثلما يوارى الأحياء. كذلك قصيدة "الزائر الذي لم يجىء"[21] حيث يتشخص طموح الشاعرة إلى المجهول في صورة زائر غائم القسمات والملامح تنتظره كل مساء ولكنه لا يجيء[22].

---- ومرّ المساء، وكادَ يغيبُ جبينُ القَمَرْ
وكذْنا نُشيّع ساعاتِ أمسيةٍ ثانية
ونَشْهد كيفَ تسيرُ السعادةُ للهاوية
ولم تأتِ أنتَ... وضِعْتَ مع الأمنياتِ الأُخَرْ

([18]) الملائكة الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة**، مصدر سابق(150/2) اضف إلى رأي الدكتور محمد فتوح قصيدتي"أجراس سوداء(106/2) و"قبر ينفجر" (167/2) ضمن الديوان نفسه" شظايا ورماد.

([19]) السابق (2/ 321) ديوان قرارة الموجة.

([20]) السابق (337/2) ديوان قرارة الموجة.

([21]) السابق (2/ 327) ديوان قرارة الموجة.

([22]) السابق (327/2) ديوان قرارة الموجة.

ولكن هل تنتظر الشاعرة حقاً هذا الزائر الغريب؟ إن كلا منا يتمنى في قرارة نفسه شيئاً حتى إذا ظفر به لم تعد به إليه لهفة، وامتدت حدود أمانيه إلى شيء آخر.

ومن ثم تفضل شاعرتنا ألا يحضر هذا الزائر المنتظر أو ألا تتحقق هذه الأمنية المرجأة وأن تظل حلماً تتعلل به النفس:

ولو جئت يوماً- وما زلت أوثرُ ألاّ تجيءْ-
لَجَفَّ عبيرُ الفَرَاغ الملوَّن في ذكرياتي
وقُصَّ جناحُ التخيُّل واكتأبتْ أغنياتي
وأمسكتُ في راحتيَّ حُطامَ رجائي البريءْ
وأدركت أنّي أحبّك حُلْماً
وما دمتّ قد جئت لحماً وعظماً
سأحْلُم بالزائر المستحيلِ الذي لم يجيءْ[23]

بهذا نصبح على شبه يقين وجداني بأن الشاعرة لا تتحدث عن زائر حقيقي، بل عن ذلك الشيء الغامض الذي يحلم به كل منا، عن ذلك المجهول الذي تمتد أمانينا إليه بين الرجاء والخوف، والذي تتركز المتعة به في امتناعه على التحقيق[24].

ولأن تناول الدكتور فتوح السابق كان ضمن الرمز عند نازك، فإنه لم يشأ أن يجعل هذا الرمز مخيلاً، بل إنني أرى أنه تخييل رمزي -إن صح التعبير؛ لأن تشخيص طموح الشاعرة في صورة زائر غائم القسمات والملامح- كما وصفه الدكتور

([23]) ملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (329/2).
([24]) أحمد ، محمد فتوح ،**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ، ص276-.

فتوح يجعل هذه القصيدة برمتها تنتمي إلى التخييل أكثر من انتمائها إلى الرمز، وإن صح الجمع بين الرمز والتخييل فيقدم التخييل عندئذ؛ لأن مفردات التخييل هي المكون الرئيسي في القصيدة وعلى سبيل المثال لا الحصر: مر المساء، كاد يغيب جبين القمر، نشيع ساعات أمسية، وضعت مع الأمنيات، لجف عبير الفراغ الملون، وقص جناح التخيل...الخ.

فقوة التخييل هنا تفوق مدلولات الرمز بكثير؛ لأن القوة التي يستمد منها الفنان إبداعه هي القوة المتخيلة[25]. وتأثير التخييل في المتلقي هو الأساس لأية عملية إبداعية لأن " القوة المتخيلة –عند المتلقي – نظير القوة التي أبدعت المحاكاة عند المبدع والنظير –عادة – مع نظيره ؛ فضلاً عن أن القوة المتخيّلة عند المتلقي هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للإنسان"[26] وهذا يتطابق تماماً مع ذاتية القصيدة عند نازك أو لنقل بالأحرى ربما عموميتها وموضوعيتها. وهذا لا يعني بأي حال بأن رموز الذات الباطنة التي أشار إليها الدكتور محمد فتوح أحمد لا توجد في القصيدة، بل تشكل ركناً أساسياً يدعم عملية التخييل، وهي العملية التي بنيت عليها القصيدة أساساً أضف إلى ذلك بأن الرمز وحده يجعل القصيدة تبتعد عن الابتكار التخيّلي، ومن ثم يصيبها بعض الجفاف؛ لأن العرب القدماء قد أدركوا قيمة الخيال في الشعر

([25]) انظر ، عصفور ، جابر ، **قراءة في التراث النقدي** ، دار عين للدراسات ، القاهرة ، 1994م، ص247.

([26]) عصفور، جابر، **مفهوم الشعر** ، **دراسات في التراث النقدي** ،دار الثقافة للطباعة والنشر ،القاهرة ، 1978 م ، ص247.

عندما قالوا "أجود الشعر أكذبه " فكلما كان الخيال عميقاً كانت القصيدة في حالاتها القصوى؛ لأن التخييل موهبة ابتكارية، وقد يحتاج التخييل عندئذ إلى عوامل مساعدة لإبراز قيمة هذا التخييل، كالرمز، أو التناص، أو الأسطورة، لكنها كما قلنا تظل عوامل مساعدة تضيء الجوانب الخفية في هذا التخييل الابتكاري.

وعن قصيدة "الأفعوان"[27] فتقدمها الشاعرة نفسها بقولها :" أما قصيدة " الأفعوان" فقد عبرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً بأن قوة مجهولة جبارة، تطاردنا مطاردة نفسية ملحة، وكثيرا ما تكون هذه القوة، مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الندم، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات، وما فيها من ضعف وشرود، أو أي شيء آخر.. فالأمر متوقف على ذاتية القارئ.... إن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسوف نتهرب منه"[28] فالشاعرة هنا تقر بأن هذا الأفعوان يتعقب خطواتها أينما ذهبت:

ووراءَ الضَّبابَ الشفيفْ
ذلك الأفعوانُ الفظيعْ
ذلك الغولُ أي انعتاقْ
من ظلال يَدَيهِ على جَبْهتي الباردة

(27) ملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق ، (77/2).
(28) السابق (26/2).

أين أنجو وأهدابُهُ الحاقدة
في طريقي تَصُبُّ غدا ميّتاً لا يُطاقْ؟
أين أمشي ؟ وأيُّ انحناءْ
يُغلِقُ البابَ دونَ عدوّي المُريبْ
إنه يتحدَّى الرجاءْ
ويقهقهُ سخريّة من وجومي الرهيبْ
إنه لا يُحسّ البكاءْ
أينَ... أينَ أغيبْ
هَرَبي المستمرُّ الرتيبْ
لم يَعُدْ يستجيبْ
لنداءِ ارتياعي وفيم صُراخُ النداءْ ؟
هل هناك ملاذٌ قريبْ
أو بعيدٌ .... سأمضي وإن كانَ خلفَ السماءْ
أو وراءَ حدود الرجاءْ

فـ (الأفعوان) [29]وإن كان حقيقة فإن الشاعرة مزجت بينه وبين " الغول" الخرافي، الذي لا وجود له، وكأنها تريد أن تقول بأن الأفعوان الغول، يطاردها هذه المطاردة.

([29]) جاء جاء فى لسان العرب: الأفعوان ، بالضم : ذكر الأفاعي ، والأفعى : حية عريضة . قال الليثُ : الأفعى لا تنفع منها رقيةٌ ولا ترياق ، وهى رقشاء دقيقة العنق عريضة الرأس ، زاد بن سيدة : وربما كانت ذات قرنين وفى حديث ابن الزبير : انه قال لمعاوية لا تطرق إطراق الأُفعوان . انظر، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مرجع سابق ، (مادة فعا).

إذاً بين وهم في صورة مطارد وحقيقة هي الشاعرة في صورة " مطارد" والصراع بين الطرفين بهذه الطريقة يعطي التخييل أبعاداً متتابعة، فالأفعوان فظيع، وهو غول بيدين وأهداب حاقدة. أما عن الطرف الآخر وهو الشاعر فهي ذات جبهة باردة من الخوف والفزع، وأن أهداب الغول أو الأفعوان تصب أمامها غداً ميتا وأنها في وجوم رهيب.

والتخييل بهذه الصورة يعطينا مشاهد متتالية وكأنها مشاهد سينمائية. ولعل ابرز مثال لهذه المشاهد المتحركة قصيدة "لعنة الزمن"[30] و"تصور الشاعرة فيها لحظة من لحظات الوهج العاطفي بين حبيبين يختليان في المساء على شاطئ نهر، تطفو عليه جثة سمكة لا تلبث أن تغدو عملاقًا ينذر العاشقين بالفراق"[31] ولقد حرصت الشاعرة في سرد هذه القصة الشعرية أن تستخدم التصوير المتتابع والمتكامل وتحديد أولاً عنصري الزمان والمكان، وهما من العناصر المهمة والمؤثرة في المشهد السينمائي؛ لأن كل مشهد يحدث في مكان معين وفى وقت محدد ينتج قاعدة وهى أنَّ المتفرجين لا بد أن يعلموا مكان وزمان كل مشهد، وحذف هذه المعلومات يؤدى إلى إعاقة فهمنا للمشهد؛ لأنه ينقصنا معرفة عاملين هامين[32] لذلك نرى الشاعرة تُحدد لنا هذين العنصرين ؛ الزمان وهو وقت الغروب والمكان وهو النهر.

([30]) الملائكة ،نازك ، **ديوان نازك الملائكة** ، مصدر سابق (240/2).
([31]) أحمد ، محمد فتوح ، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، مرجع سابق،ص272.
([32]) انظر ، أبو سيف ، صلاح ،**السناريو السينمائي** ،**الفن والتجربة** ، ط2، دار المعارف ، القاهرة ،1990،ص77.

كان المغرب لونَ ذبيحِ
والأفْق كآبة مجروحِ
والأشباحُ الغامضة اللون تجوسُ الظلمةَ في الآفاق
والنهر ظنونٌ سوداءُ
والريحُ مراوحُ نكراءُ
والضفّة أرضٌ جرداءُ
تمضغها الظلمة في استغراقْ
كنّا نتبع نعش الضوء
ونراقبُ خطْوَ اللاشيءِ
اثنينِ يلوحُ على استغراقهما المُبهم لونُ العُشّاق
كنّا نرقُب كأسَ الأفقِ
ترضع من أوشال الشَفَقِ
وتصبُّ الحُمرةَ في قلق
في سيقانِ صُفْرِ الأوراقْ
فى سيقان عرَّتها الريح من الألوان، من الأوراق
ومضت تبكيها في إشفاق
كنا كالأمواج الخرْسِ
في عينينا لون الشمسِ
في وجهَيْنا الوقِرَين خُشوعُ المغرب والأبد الخلاق
كنا نهمس كالأنداءِ
كصدى مجداف في الماء
لم نقطعْ ذكرى أو أشواق
بمدامع ذكرى أو أشواق[33]

([33]) الملائكة، نازك، **ديوان نازك الملائكة** (قرارة الموجة)، مصدر سابق (ج2/241-242).

إن نازك الملائكة في هذه القصيدة لا تعرض علينا نصاً نقرأه، بل هو ضرب من الإبداع المشهدي المتتابع وكأنها تعرض علينا شريطاً سينمائيا بكل تقنياته المعاصرة، فطول المشهد لا من عدة لقطات أو من لقطة واحدة أو لقطتين[34]. فالمسالة إذن عندها تتعدى حيز التعبير القولي أو التصوير النقلي الذي يخلو من الحركة، لقد أرادت الشاعرة أن تحول سماع شعرها إلى مشاهد، وعلى ذلك استنفر حاسة البصر مع الحواس الأخرى، بل جعلت الرؤية البصرية للمشهد أقوى من الإيقاع الصوتي للكلمات، سواء أكان هذا الإيقاع نغمياً موسيقياً أم صوتياً، فنحن أمام مشاهد مصورة تعرض فيها الشاعرة المبادرات النفسية والجسدية التي تصدر عنها وعن رفيقها في صورة فنية رائعة[35]

ووقفنا في الظلمة نحلم
بالموج وبالليل المبهم
ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق
ونجوب العالمَ في عربات
صنعتها أذرُعُ جنيّات
من عطر الأزهار الخجلات
من أسلاك الضوءِ الألاّقْ
في قعْر النهر على أرضٍ لم يلمسها القمر الألاّق
وتناست مولدها الآفاقْ[36]

(34) انظر ،أبو سيف ،صلاح، **السيناريو السينمائي ،الفن والتجربة** ،مرجع سابق ، ص65.
(35) انظر ، أرمز، روى ، **لغة الصورة في السينما المعاصرة** ،ترجمة وتحقيق سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1992م ، صـ42.
(36) الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة (قرارة الموجة) مصدر سابق ، (2/ 244.**

صحيح أن الشاعرة في المقطع السابق رسمت لنا صورة ذات مشاهد متعددة لعاشقين : ظلمة، موج، ليل، أنجم، عربات تتحرك. وهذه" مشاهد فيها من السعادة بقدر ما فيها من غفلة عن قسوة الزمن، ومن هنا كانت المفارقة حين قدمت لنا الشاعرة الوجه الآخر من الصورة : وجه الفراق الذى يلوح شبحه أمام ناظريها، وبقدر التضاد بين الوجهين– أو الموقفين– كانت الإثارة النفسية"[37]التي زادت ترقبنا إلى المشهد التالي، هل تظل الشاعرة في حلمها أم أن هناك مفاجأة سوف تحدث مما يجعل هذه المشاهد تحت وطأة التشويق، فيزداد التركيز والتلهف على تلك المشاهد المصورة مع تقدم الخط القصصي إلى الأمام في الوقت نفسه، ويجعلنا ونحن نتابع ننتظر انتظاراً مشوبا بالتوتر والقلق[38]لانتظار ما سوف يحدث.

لكنَّا إذا كنّا نحلُمْ
أحسسنا شبه صدىً مُبهم
في الأمواج الداكنة الصمت، سمعنا شبه صدىً خفاق
"الجنياتُ المنتقماتْ
يصعدن إلينا في عرَبات"
وأجاب رفيقي لا، هيهات
ذلك صوت الموج الرقراق
الريح الحالمة البيضاء تمرُّ على الموج الرقراق
وتخادع أسماع العشاق"[39]

(37) أحمد ،محمد فتوح ، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ،ص274.
(38) انظر ،المهندس ، حسين حلمي ، **دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق** ،ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م ص 100–101.
(39) الملائكة ،نازك ، **ديوان نازك الملائكة (قرارة الموجة)**،مصدر سابق ،(245/2).

وهنا قد نكون قد وصلنا إلى ذروة الإثارة الدرامية، فهناك حركة من مجهول تنبعث من مياه النهر الساكنة، وتظهر مشاهد الجنيات المنتقمات اللواتي يصعدن في عربات، وهذا هو التخييل بعينه؛ لأن الشاعرة تعطينا في مقابل هذا المشهد القاسي "الجنيات" مشهد الريح الحالمة البيضاء وهي تمر على الأمواج، وهذه المشاهد المتحركة تجعلنا نشعر بحركية التعبير الشعري المكون لهذه المشاهد؛ لأن هذه الحركية تؤكد على نحو رمزي فاعلية النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعري، وقوة الانعكاس المضاعف لحركة الأشياء وديمومتها في مرايا الصورة[40].وهذا يدفعنا إلى إدراك أهمية الحركة والتوتر داخل النسج الشعري؛ لأن الحركة والفاعلية ميزتان يمتاز بهما الشعر دون سائر الفنون[41]لأننا إذا اعتبرنا عبقرية التصوير وعبقرية النحت في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت، فإن عبقرية الشعر تكمن في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة[42]، ويؤكد العقاد أن عبقرية الشعر تكمن في الصورة الحركية، نظراً لأنها أصعب ما فيه لأن؛ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر

(40) انظر ،عبيد ،محمد صابر، **حركية التعبير في شعر عز الدين المناصرة** ، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2006، ص6.

(41) انظر ، الرباعي ، عبد القادر ، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ،منشورات جامعة اليرموك، الأردن 1980، ص53 وما بعدها.

(42) انظر، محمود ،زكي نجيب، **فلسفة وفن**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963، ص382.

حسه[43]. وعلى ذلك يأخذ المشهد التصويري أعلى مراتب الصورة في الشعر؛ لأن المشهد في هذه الحالة يوحى بأن الشاعر يملك القدرة على الإتيان بأدق التفاصيل التي تتراءى لنا، وكأنها مشهد حي يدور أمامنا بكل دقائقه الصغيرة، ويتجلى ذلك من خلال رسم الصورة رسماً فنياً يراعى فيه زاوية الرؤية والألوان وغيرها، والمشهد السينمائي الذي يقوم على لقطة الكاميرا فيحدد الصورة من خلال زاوية سقوط عين الكاميرا ودرجة انتشارها[44]مما يجعل العناصر المرئية في صدارة تكوين (المتخيل الشعري) بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر[45]. أضف إلى ذلك، فإن الشعر في هذه الحالة يُقرأ أو يُسمع، لكنه يُرى كمشهد تستنفر فيه الحواس لتعطى الدلالة الكلية للكلمات التي صورها الشاعر كشريط سينمائي، وتقديم المشاهد المتتابعة والصور المتعاقبة، التي قد يكون بعضها لرسم شيء حسي خارجي وبعضها لنقل جو نفسي داخلي، وبعضها

(43) انظر ، العقاد، عباس محمود ، **ابن الرومي ، حياته وشعره** ، دار الهلال ، القاهرة ،1969، ص293.

(44) انظر ،الصمادي، امتنان ،**شعر سعدي يوسف ،دراسة تحليلية**، ط1 ، المؤسسة العربية، بيروت ،2001 ، ص161.

(45) انظر، فضل، صلاح ، **قراءة الصورة وصورة القراءة** ، ط1،دار الشروق، القاهرة ،1997، ص 34.

لتجسيم معنى أو إبراز فكرة أو تعميق إحساس[46] لذلك نرى الشاعرة تسير في طريق التتابع المشهدي للمتخيل في قصيدة (لعنة الزمن) [47]:

لأياً وتبينَّا الحركه
ثمّة وإذا جُثّة سمكه
طافيةٌ فوق الموجة ميّتة والشاطئ في إشفاقْ
وصرختُ :رفيقي! أين نسير؟
لِنعد فالجثة همس نذير
أرسلها عملاقٌ شرير
إنذارَ أسىً ودليل فراق
فأجاب رفيقي: "نحن هنا يحرسنا الحبُّ، فأي فراق؟"
وغرقنا في صمت براق

ونحن نرى أن هذه القصيدة تخيلية من خلال الرمز ودلالته، إذ يرى الدكتور محمد فتوح تكوين " الملامح الأولى للرمز، فهو "جثة سمكة" قد لا تعنى شيئاً، ولكنها بالنسبة للحبيبين الخائفين " إنذار أسى ودليل فراق" وكأنها تثير في خيال الشاعرة صورة حبها وقد تحول إلى رفات أو جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء"[48] ويتابع أحمد ،محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص274-275 [49]:

([46]) انظر ،هيكل ،أحمد **تطور الأدب الحديث في مصر** ، ط 6، دار المعارف ، القاهرة ، 1994م ، صـ297 ، 380..

([47]) الملائكة ،نازك ، **ديوان نازك الملائكة (قرارة الموجة)**،مصدر سابق ،(2/245 /246).

([48]) أحمد ،محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، (2/273).

([49]) الملائكة ،نازك ، **ديوان نازك الملائكة (قرارة الموجة)**،(2/246-247) ،

ومشينا، لكنّ الحركه
ظلت تتبعنا، والسمكة
تكُبرُ، تكبرُ حتى عادت في حضن الموجة كالعملاقْ
وصرخت " رفيقي أي طريقْ
يحمينا من هذا المخلوقْ ؟
لنعد، فالدرب يضيق يضيق
والظلمةُ محكمة الإغلاق"
فأجاب رفيقي مرتعشاً، والظلمة محكمة الإغلاق:
"نهرُبُ لن تسلمنا الآفاق"
وبقينا نهرب والسمكه
تتبع أرجلنا المرتبكه
تلك الأحداقُ، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداقْ ؟
وزعانفها السود الشوهاء
سدت وجهينا الأرجاءْ
وأراقت في الجو الوُضاءْ
سحباً سوداء ولون محاقْ
حتى وجه القمر السحري غشاه أسىً وظلام مَحاقْ
وتلاشى مبسمه البرّاقْ

"أما من ناحية الرمز، فإنه قد اكتملت أبعاده، وتتحول السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على الحبيبين كل طرق النجاة، و به تتغير معالم السعادة إلى كآبة غامرة، فالجو المضيء قد غشته السحب السوداء، وأما القمر فقد انتقب بالظلام أو قل بالأسى الذي أعترى الشاعرة، فما الطبيعة إلا صورة من حالاتنا النفسية. ترى هل ترمز الشاعرة بذلك العملاق النهري إلى الإحساس بالزمن – وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة – أم إلى الخوف من مفاجآت القدر؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذي بال، لأننا

نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة، هي المجهول بأرحب معانيه. ولعله قد لوحظ أن الرمز في تلك القصيدة نفسي من حيث إنه يوحى بنزعة من نزعات الذات الباطنة، هي إحساس الشاعرة بأنها مطاردة من قبل عدو خفي لجوج، قد يكون الذكرى أو الندم أو الزمن أو المجهول بعامة. ثم هو نفسي من حيث صورته الفنية؛ لأنه قد بني على ما يشبه الحلم أو تيار اللاوعي unconsciousness، إذ ليس معقولاً أن تصعد الجنيات المنتقمات من النهر– كما تحدثنا القصيدة– وليس معقولاً كذلك أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق كبير، إنما هي رؤيا تتجسد فيها مخاوف الشاعرة صوراً ورموزاً مستمدة من عالم النفس الغني العميق"[50].

بينما أرى أنه من ناحية المتخيل، فإن عناصر ومفردات هذه القصيدة تجنح تماماً إلى التخييل الفني البارع، إذ لا نشعر باصطناع الوهم أو القصة الخرافية، لكننا ورغم يقيننا بأن القصيدة إبداع فني يتخذ من التخييل ركيزة أساسية تختفي تماماً أية ملامح لهذه الصنعة الإبداعية الفريدة، وحصر تجربة نازك في ناحية الرمز فقط يضر بالمفهوم الدلالي الإبداعي ويحصره في دائرة ضيقة، ويتعارض مع القدرات التعبيرية لمفهوم اللغة الشعرية الذي ابتكرته الشاعرة استجابة لمخيلة تتجاوز مألوف المصطلح النقدي السائد، وهذا يضعنا أمام شمولية التحليل للنص الشعري، وضرورته للوقوف على أسرار الإبداع فيه وقد أشار إلى ذلك رومان جاكوبسون عند حديثه عن الوظائف المختلفة للخطاب الشعري وذلك حين أشار إلى ما أسماه بالوظيفة المرجعية للسياق

(50) أحمد ،محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص274–275.

والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية، ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفاً إياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هي واضعة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها، ومركزة على الجوانب المحسوسة للرمز، لكن هذه الأنماط المختلفة من وظائف " الخطاب " اللغوي من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها في عمل معين "[51] وهذا ما قصدناه بأن القصيدة السابقة لا يمكن حصرها داخل نمط الرمز فقط وإغفال الجوانب الأخرى وأهمها "التخييل" الذي بنيت عليه فكرة القصيدة.

ثالثا: التخييل والرمز المحدد:

ونقصد به الرمز المحدد الذي يشع مدلولاً ما، هذا المدلول لا يتعدى حدود الرمز مع تكثيف الدلالة التخييلية لهذا الرمز، وهذا نراه قليل الورود في شعر نازك، تقول في قصيدة (خرافات) [52]:

هو ذلكَ اللونُ العَبُوسْ
في وجه عُصْفورٍ تَحَطّمَ عُشُّهُ فبكى وطارْ
وأقام ينتظرُ الصباحَ لعلَّ مُعجزةً تُعيدْ
أنقاضَ مأواهُ المخرَّبِ من جديدْ.

فالشاعرة هنا تتحدث عن الأمل" فتتخذ العصفور رمزاً محدداً لفكرتها وترى الأمل واضح المعالم والقسمات في لون العبوس في وجه عصفور. وعند هذا الحد نجد

([51]) مرجع سابق ص59—60 . نقلاً عن : درويش ، أحمد ، **الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر.**

([52]) الملائكة، نازك ، **ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)** مصدر سابق ، (85/2).

التناقض أيضاً، فالعصافير عادة رمز للفرح والبهجة إلا أن الشاعرة تضعنا مباشرة أمام هذا التناقض الموظف ببراعة، لأن العصفور هنا يخرج عن حيزه الضيق وعن مدلول اللفظ المباشر لكلمة عصفور إلى فضاء أوسع وأرحب، وهو انعكاس لحالات الذات الحزينة والمتشائمة بداخلها وهذا ما نلمحه في القصيدة نفسها عندما تتحدث عن الحياة، إذ نرى الكآبة أو بالأحرى الفزع المخيف الذي يسيطر عليها:

قالوا الحياة

هي لون عينَّي ميتِ

هي وقع خطو القاتل المتلفتِ

أيامها المتجعداتْ

كالمعطف المسموم ينضح بالمماتْ

أحلامها بسماتُ سعلاة مخدِرة العيون

ووراء بسمتها المنونْ[53]

فالرمز المحدد هنا "عينا ميت، سعلاة" وتأتي البراعة التخييلية في الرمز الأول، بأن عيني الميت تحمل دلالات عدة، من الخوف والفزع والرهبة، والرمز الآخر " السعلاة" أتى أشد وطأة، لأن أحلام الحياة دائماً تكون مفعمة بالأمل والانتقال إلى الأفضل دائماً، لكن الشاعرة تحصرها في وهم التبسم لهذه السعلاة المخادعة التي تخفي السموم خلف بسمتها، وبين هذين الرمزين نجد خطو القاتل، وما يحمل من

([53]) الملائكة ، نازك ، **ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)**، مصدر سابق ، (84/2).

الرعب، والمعطف المسموم الذي يؤدي إلى نهاية واحدة" الممات" وفي قصيدتها" جامعة الظلال" [54] نرى استخدام الرمز المحدد المتخيل أيضا:

زمانٌ شديدُ السواد، ولونُ النجومْ

يذكّرُني بعيونِ الذئابْ

فعيون الذئاب ليس المقصود بها المعنى اللفظي أو حتى الدلالي المباشر، فالأمر يتعدى هذا بكثير وخاصة أن " لون النجوم" الذي يذكرها بعيون الذئاب يحمل التقابل السياقي في المعنى، فلون النجوم، هو الفرح هو السرور هو الأمل المشرق، لكن هذا اللون عندما تستقبله الشاعرة يكون أثره عليها أثراً مضاداً لكل تلك المعاني السابقة، إذ تتذكر " عيون الذئاب" فهي تحمل من الترصد والافتراس والخوف والأنين الداخلي الذي يجعلها غير قادرة على استيعاب ما يبعث على الأمل. ونرى الشاعرة قد عمدت إلى تكثيف هذا اللون من حيث الإبداع والدلالة معاً في أول مقطع من قصيدتها" إلى العام الجديد"[55]

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الأشباح، يُنكرُنا البشر

ويفر منّا الليل والماضي ويجهلنا القدر

ونعيش أشباحاً تطوفْ

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

([54]) السابق (2/ 102).

([55]) الملائكة ،نازك ، **ديوان نازك الملائكة** (قرارة الموجة) ، (249/2).

لا حلم، لا أشواقُ تُشرق، لا مُنى

آفاق أعيننا رماد

تلك البحيرات الرواكدُ في الوجوه الصامته

فالرموز المتخيلة هنا : الليل، الماضي، الأعين، البحيرات. فالليل مرتبط من حيث الدلالة بالظلام، وقد سبق واستخدمته الشاعرة بهذا المدلول، لكنه عندما يفر منا فهو يحمل دلالات أخرى، السكون، الهدوء، الحلم الجميل، أما الماضي فهو يرمز إلى الحقبة التاريخية السابقة، لكنه يفر منا أيضا وفراره هنا يختلف عن فرار الليل؛ لأن الماضي لا وجود لنا فيه فتركنا لعدم قدرتنا على التأثير فيه. أما البحيرات الرواكد فهي رمز لكل المخلفات والمستنقعات النافرة للجمال، ولكنها سكنت الوجوه الصامتة التي فقدت القدرة على التفاعل الحي والمميز للإنسان. ويأتي استخدام نازك للأعين على أنها رمز لبعد النظر السياسي والاجتماعي والعقلي غاية في الروعة، خاصة إذا كانت آفاق الأعين هنا هي " الرماد "، لأن الحصاد المنتظر من بعد النظر هو النماء والاخضرار، هو الأمل المشرق والحاضر الخصب، لكنه يتحول إلى رماد.

خاتمة البحث:

لعله من الملامح الفارقة بين شاعر وآخر هو القدرة على التخييل، وما يملكه الشاعر من قدرة إبداعية خلاقة وموهبة فذة تمكنه من التحكم في هذا الإبداع وتجعله منفرداً، ولا شك أن نازك الملائكة من بين هؤلاء الشعراء، ذلك لأنه – كما رأينا – كان ممنهجاً في إبداعها ولاسيما في ديوانيها " شظايا ورماد، وقرارة الموجه " موضع الدراسة، غير أن الأمانة العلمية تقتضي أن نقول بأن النماذج التي خضعت للدراسة في هذا البحث كانت أبرز النماذج التي ظهر فيها " التخييل" لكن شعرها في هذين الديوانين كان التخييل فيه قاسماً مشتركاً وبنسب أقل من النماذج التي أوردناها. نقول ذلك لأن شعر نازك الملائكة، والتخييل فيه أكبر من حصره في بحث مهما أوتينا من قوة وصبر؛ لأن ذلك يحتاج إلى كتاب على الأقل، لكننا في الوقت نفسه نقول إن البحث لم يترك مقطعاً مخيلاً إلا وأخضعه للبحث هنا وقد راعينا أن يتم تناول كل ملمح بطريقة مختلفة عن الملامح الأخرى، أي بالطريقة التي تناسب هذا الملمح الإبداعي، سواء كان هذا الملمح ينتمي إلى التخييل المطلق أو الرمزي أو المحدود.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م.
2- أرمز، روى، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة وتحقيق سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.
3- أبن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمي، بيروت، د.ت.
4- جيدة، عبد الحميد، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغة، دار الشمال، طرابلس، لبنان، 1984.
5- خمري، صلاح، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، 2002.
6- درويش، أحمد، الكلمة والمهجر، دراسات في نقد الشعر، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996.
7- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، الأردن 1980.
8- الزوزني، الحسين بن أحمد (ت486 هج) شرح المعلقات السبع للزوزني ط4، دار المعارف، بيروت، 1980.
9- أبو سيف، صلاح، السناريو السينمائي، الفن والتجربة، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1990.
10- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.

11- الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2001.
12- عباس، إحسان، فن الشعر، ط4، دار الشروق، عمان، 1987.
13- عبيد، محمد صابر، حركية التعبير في شعر عز الدين المناصرة، ط1،دار مجدلاوي، الأردن، 2006.
14- عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
15- العقاد، عباس محمود، ابن الرومي، حياته وشعره، دار الهلال، القاهرة، 1969.
16- فضل، صلاح، قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1،دار الشروق، القاهرة، 1997.
17- محمود، زكي نجيب، فلسفة وفن، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، 1963.
18- الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة،، دار العودة، بيروت، 1986.
19- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، د.ت.
20- المهندس، حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.
21- هيكل، أحمد تطور الأدب الحديث في مصر، ط 6، دار المعارف، القاهرة، 1994م.