جامعة الأزهر

كلية اللغة العربية بأسيوط

المجلة العلمية

التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية في شعر نازك الملائكة

Manifestations of Artistic Creativity in the Poetic Hymns of Mustafa Sadik Al-Rafii

إعداد

د. منيرة بنت جري بن عبد الرحمن القحطاني

قسم اللغة العربية، الكلية الجامعية بالنعيرية، جامعة حفر الباطن، المملكة العربية السعودية

(العدد الرابع والأربعون)

(الإصدار الأول-فبراير)

(الجزء الرابع (١٤٤٦هـ /٢٠٢٥م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) *2536- 9083*

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٥/٦٢٧١م

التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية في شعر نازك الملائكة

منيرة بنت جري بن عبد الرحمن القحطاني

قسم اللغة العربية، الكلية الجامعية بالنعيرية، جامعة حفر الباطن، المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: : *munira123@gmail.com*

الملخص

جاء هذا البحث موسوما بـ: (التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية في شعر نازك الملائكة) في ثلاثة مباحث المبحث الأول: الاستعارة والحواس. المبحث الثاني: الاستعارة بين الوضوح والرمز. المبحث الثالث: أنماط العلاقة التحويلية. وقد أفرز هذا البحث مجموعة من النتائج، منها: استعانت الشاعرة بالحواس في الكشف عن موضوعة الموت، فالصور الحسية التي بحثتها عن طريق الاستعارة تجاوزت الوصف الخارجي، وانطلقت نحو فضاء الإيحاء. والطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، " وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة. إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة، وتقويتها في النفس) استفادت (نازك) من تقنية الرمز باعتبارها إحدى أبرز وسائل التصوير الشعري الحديثة في التعبير عن التجربة الشعرية، فخلقت رموزا خاصة بها، عالجت بها موضوعات كثيرة، ومن ضمنها موضوعة الموت. كذلك استطاعت التعبير عن تجربتها بالصور الشعرية المتمثلة في تبادل المدركات عن طريق تقنية تراسل الحواس، والتمثيل، والتشخيص، والتجسيد.

الكلمات المفتاحية : إدراك، حسي ، بلاغة، نازك الملائكة، تصوير فني.

Cognitive and sensory transformations of the metaphorical theme of death in Nazik Al-Malaika's poetry

Munira bint Jari bin Abdul Rahman Al-Qahtani

PhD researcher from the Department of Arabic Language, University College of Al-Nuairyah, University of Hafr Al-Batin, Kingdom of Saudi Arabia

Email: *munira123@gmail.com*

Abstract:

This research came under the title (Cognitive and sensory transformations of the metaphorical theme of death in Nazik Al-Malaika's poetry) in three topics. The first topic: Metaphor and the senses. The second topic: Metaphor between clarity and symbolism. The third topic: Patterns of the transformational relationship. This research produced a set of results, including: The poet used the senses to reveal the theme of death, as the sensory images that she researched through metaphor went beyond external description and moved towards the space of suggestion. The sensory character of the image is a basic principle, "and resorting to sensory expression is a means of influencing the image, but it is not the function. It is rather a tool to enable this function and strengthen it in the soul." Nazik benefited from the symbol technique as one of the most prominent means of modern poetic imagery in expressing the poetic experience, so she created her own symbols, with which she dealt with many topics, including the topic of death. She was also able to express her experience with poetic images represented in the exchange of perceptions through the technique of correspondence of the senses, representation, personification, and embodiment .

Keywords: ***Perception, Sensory, Rhetoric, Nazik Al-Malaika, Artistic Imagery.***

تمهيد

أسهم الشعر العربي الحديث في تطوير الذائقة الشعرية لدى المتلقي، وأحدث تغييرا في الشكل، والأسلوب المتعارف عليه قديما؛ فخرجت فئات من الشعراء تتبنى مذاهب أدبية متنوعة أثْرت الساحة الشعرية، ونقلت الشعر العربي نقلة نوعية على الأصعدة كافة، وتبع ذلك تنوع الخيارات المطروحة أمام المتلقي، وبناءً عليه كثرت الدراسات التي استلهمت من الشعر العربي الحديث مادة دسمة للبحث، والقراءة، والدرس.

وهذا البحث ليس بدعا من الدراسات الأدبية والنقدية، فقد سبقته دراسات كثيرة اتخذت من الشاعرة العراقية (نازك الملائكة) أنموذجا للشعر العربي الحديث[١]؛ بما قدمته من إنتاج شعري، ونقدي محفوظ تتناقله الأجيال. واتخذت الشاعرة من الحياة، ومشاهداتها موضوعات ترتكز عليها قصائدها، وكان لأسلوبها المتميز بالغ الأثر في صبغ قصائدها بصبغةٍ خاصة ميزتها عن غيرها من الشعراء، والشاعرات.

---

(١) نازك الملائكة شاعرة عراقية ولدت في بغداد عام ١٩٢٣م، تصنف من جيل الرواد في حركة الشعر العربي الحديث، تخرجت من دار المعلمين في بغداد عام ١٩٤٤م. حصلت على الماجستير في الأدب المقارن من جامعة ويسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية. درّست في عددٍ من الجامعات، مثل: جامعة بغداد، وجامعة البصرة، وأخيرا جامعة الكويت. صدرت لها مجموعة من الدواوين، هي: عاشقة الليل ١٩٤٧، شظايا الرماد ١٩٤٩، قرارة الموجة ١٩٥٧م، شجرة القمر ١٩٦٨م، يغير ألوانه البحر ١٩٧٠م ، مأساة الحياة واغنية للإنسان ١٩٧٧م، للصلاة والثورة ١٩٧٨م. إلى جانب شاعريتها كان لديها حس نقدي مارسته من خلال مجموعة من المؤلفات، من أشهرها: قضايا الشعر الحديث عام ١٩٦٢م، والصومعة والشرفة الحمراء١٩٧٩م. توفيت في مصر عام ٢٠٠٧م بعد عزلة طويلة غابت فيها عن الساحة الثقافية امتدت منذ تسعينات القرن الماضي حتى وفاتها.

وهذا البحث يدرس توظيف الاستعارة في فلسفة الموت عندها. وتركز الدراسة على الآلية التي وُظفت فيها الاستعارة لخدمة موضوعة الموت؛ بوصف الاستعارة إحدى طرق البيان قدرةً على الكشف والإبانة عن المعاناة النفسية، والأفكار، والمشاعر.

والسبب في اختيار موضوعة الموت دون سواها يعود إلى تكرار الشاعرة طرح فكرة الموت من خلال قصائدها المبثوثة في دواوينها، فلا يخلو ديوان واحد من قصائد تحمل دلالة الموت. وكان تناولها للموت بشكل خاص غير مألوف في كثير من الأحيان؛ فكان الموت عندها هاجسا ذاتيا بامتياز. والبحث في قدرة الاستعارة، وتوظيفها في فلسفة الموت عند نازك ضرورة تقضيها الدراسة؛ إذ لم تُبحث البنية الاستعارية لموضوعة الموت عند (نازك الملائكة) من قبل. وكان السبب في اختيار الاستعارة من بين الأساليب البيانية الأخرى؛ لأنها تملك قدرة فائقة في تجسيد الإحساس الإنساني تجاه الموت، والاستعارة استطاعت أن تكشف عن هذه الفلسفة، بوصفها ملمحا أسلوبيا بارزا في الشعر العربي الحديث يستحق الدراسة.

التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية:

تطورت الصورة الشعرية مع تطور الشعر العربي الحديث لاسيما مع الشعر الحر[١]، بعد أن كانت واقعة تحت أحكام وآراء لا تمنحها سوى صفة التزيين والزخرفة. والصورة الشعرية القديمة – حسب نظرة النقاد القدماء – تقوم على التشابه الحسي بين أطراف الصورة، ولا تتجاوز ذلك، بحيث يكون التشابه في الشكل، أو اللون، أو الهيئة، أو الحركة؛ فالصورة بذلك لا تتجاوز حدود حواسنا، وكانت على قدر من وضوح التناول، "ولعل علاقة المشابهة كانت أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعا في القصيدة العربية الموروثة"[٢].

وقد تجاوز الشاعر الحديث الصور البيانية المرتبطة بالذاكرة التراثية عند الشعراء الإحيائيين إلى صور تقوم على توسيع مجال دلالات الكلمات من خلال الخيال، والانزياح، واستخدام الرموز والأساطير، وتجاوز اللغة التقريرية الواقعية إلى لغة الإيحاء.

فالإيحائية سمة قوية في الشعر العربي الحديث، والقصيدة الحديثة تتطلّب قارئا من نوع آخر، يغوص في النص، ويخرج منه بِعِدّة تأويلاتٍ، ومشاعر، وأحاسيس غير التي يرمي إليها الشاعر. كما تتطلب القصيدة الحديثة جهدا كبيرا من مبدعها؛ فبذلك "لا يمكن أن تمنح ذاتها لقارئها بيسر وسهولة، بل إنها تتطلب منه جهدا، ومعاناة

---

(١) الشعر الحر هو الشعر الذي تحرر من قيود الوزن والقافية لكنه لم يخرج عن تفعيلات الخليل العروضية للقصيدة العربية، ظهر في بداية الخمسينيات من القرن الماضي على يد جيل من الرواد تترأسه: نازك الملائكة، وزميليها: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي.

(٢) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا مصر، ط٤، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص٦٦.

صادقة في سبيل استيعابها، وتذوقها ما يعادل الجهد الذي يبذله الشاعر في سبيل إبداعها"[١].

والصورة الشعرية الحديثة لا تقف عند حد المشابهة الحسية؛ "وإنما تتجاوزها إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي، والشعوري للطرفين المتشابهين"[٢].

وقد نالت الاستعارة، بوصفها أبرز الصور الشعرية، اهتماما كبيرا من الشاعر الحديث لم تنله في العصور القديمة عند الشعراء القدماء؛ فلم تأخذ الاستعارة مكانة مهمة مثل ما أخذ التشبيه عند النقاد من حصر وحَدّ لأنواعه.[٣] ولا يعني ذلك أن البلاغيين القدماء لم يلتفتوا إليها؛ فالاستعارة في التراث العربي القديم تُعرف بـ "أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تختلف عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. وأقصد بذلك أن المعنى لا يُقدَّم فيها بطريقة مباشرة."[٤]. والقدماء يرون في الاستعارة أنها نقل لمعنى من مجال دلالي، هو شائع فيه، إلى مجال دلالي آخر غير مستعمل فيه، وذلك على وجه الإعارة. ويقول (نعيم اليافي): "ونعتقد أن هذه الرؤية قاصرة، بل وحيدة الجانب؛ لأن عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل –بأية حال من الأحوال– عن عنصر المغايرة فيها، وكلا العنصرين، في وحدتهما واندماجهما، يُشكِّل المركب

---

(٣) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١.

(١) المرجع سابق، ص ٧١.

(٢) انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٩٢.

(٣) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص٢٠١.

الثالث، أو الناتج النهائي للعملية الفنية"[١]، غير أن الباحثين وجدوا أن (عبد القاهر الجرجاني) قد نظر إلى الاستعارة نظرة تغاير ما قاله سابقوه؛ إذ يرى الاستعارة ادعاء معنى لآخر، وليست عملية نقل معنى من مجال، هو أصيل فيه، إلى مجال استعير له.[٢]

ولعل طبيعة الشاعر، وتوجهه الفكري هو ما يدعوه إلى اختيار صوره الشعرية، وممَّ يختارها؛ فالتشبيه وُجِد عند الكلاسيكيين أكثر من الاستعارة التي –في المجال المقابل– كَثُر استعمالها عند الرومانسيين؛ ويرجع السبب – حسب رأي "تشارلتن"– إلى أن الخيال هو الذي فرض هذا التفضيل عند الشعراء حسب توجهاتهم؛ فخيال الكلاسيكيين أقل حدودا من هؤلاء الرومانسيين الذين عُرِف عنهم الخيال الخصب[٣].

وبناءً على ذلك، تصبح الاستعارة تعبيرا تنمو فيه اللغة، وتقوم على تحطيم العلاقات المنطقية، وخلق علاقات جديدة، لا يربط بينها منطق، أو عقل. وربما ما يميز الاستعارة عن سواها هو مرونتها العالية؛ فالاستعارة دليل على ملكة فذة، وخيال لا يعترف بالحدود الواقعية، أو منطقية الفكرة. وترجع أهمية الاستعارة إلى "قدرتها

---

(٤) اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي–دمشق، ١٩٨٢م، ص٥٤.

(١) انظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط٣، ١٩٩٢م/١٤١٣هـ، ص: ٤٣٥ وما بعدها حيث قال عن الاستعارة:" إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء".

(٢) يقول في كتابه فنون الأدب: "لهذا كان التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة في العصور (الاتباعية) التي يكون فيها الشعراء أقل حدةً في الخيال، وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق، وكانت الاستعارة أكثر شيوعا من التشبيه في العصور (الابتداعية) التي يشطح فيها الخيال، ويجمح فلا يكون العقل عليه ضابط" هـ.ب. تشالرتن: فنون الأدب، تعريب وشرح: زكي نجيب محمود ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٩٥٩م، ص٩٥.

على الإيحاء والإيماء، واعتمادها التلميح بدل التصريح. ويعني الإيحاء: تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها، أو بثها"(١).

وتحاول هذه الدراسة الوقوف على فلسفة الموت عند (نازك الملائكة)، وتجلياتها في شعرها من خلال آلية الاستعارة. فالموت من أبرز الموضوعات الشعرية التي تكررت في شعر نازك الملائكة، وأثارت اهتمام الدارسين. والموت، بوصفه موضوعا فلسفيا، وبوصفه حقيقة، له علاقة وثيقة بالإنسان؛ فـ"علاقة الإنسان بالموت علاقة حياة، وإثبات أحدهما يعني – في الوقت نفسه – إثبات الآخر. وهذه العلاقة الجدلية تمنح الإنسان فرصة إدراك النقيض؛ فتبقى رغبته في الحياة أكثر حضورا واستحواذا على مشاعره، وفكره؛ لأنه يعرف أن الموت قضاء على ما يعرفه، حتى وإن مارست الحياة قسوتها عليه، وأحس فيها بالاغتراب نتيجة عوامل كثيرة، أهمها العامل النفسي، أما الموت فلم يعرف تجربته، ولم يعشه من قبل؛ فتظل تجربته مجهولة غامضة"(٢).

(١) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، "الأبعاد: المعرفية، والجمالية"، الأهلية للنشر والتوزيع–عمّان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٢٢٥.

(٢) هلال، عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية– القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٥.

المبحث الأول: أنماط العلاقة التحويلية:

(١) الاستعارة التشخيصية:

التشخيص ظاهرة أسلوبية موجودة في الشعر العربي؛ قديمه، وحديثه، وهي "الظاهرة التي بفضلها تُنقل كل العوالم إلى العالم الإنساني؛ فتستعير منه كل ما يخصه لتغدو في قالب إنساني حي"(١). والتشخيص من الأدوات الفنية "التي يلجأ إليها الشعراء في استخدامهم للتصوير الاستعاري؛ لنقل تجاربهم وانفعالاتهم"(٢). وفي تعريف المعجم الأدبي، هو: "إبراز الجماد، أو المجرد من الحياة من خلال الصورة، بشكل كائن متميز بالشعور، والحركة، والحياة"(٣). وهو أيضا: "إضفاء الخصال البشرية على أشياء، وكائنات غير إنسانية، سواء أكانت حية، أم جامدة، معنوية، أم غير معنوية"(٤).

ولعل (عبد القاهر الجرجاني٤٧١هـ) تكلم عن فضل الاستعارة والتشخيص، ووصفها، حيث قال: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"(٥).

---

(١) السبيعي، حصة سحمي: أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، ٢٠١٣م، ص٤.

(٢) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٣) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت –لبنان، ط٢ ،١٩٨٤م، ص٦٧.

(٤) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص٨٤.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت، ص٤٣.

ويرى (يوسف أبو العدوس) أن الرومانسيين أكثروا من استخدام أسلوب التشخيص في شعرهم، وكان طابع التشخيص عندهم أصدق من غيرهم؛ ويعود السبب في ذلك لرهافة حسهم، ورقة مشاعرهم. والتشخيص يسهم في تكثيف الدلالات، ورسم صور حية ناطقة لمظاهر الطبيعة.

والشاعرة (نازك الملائكة) قد شخَّصت الموت كثيرا، وخلعت عليه الكثير من صفات الإنسان؛ فللموت في أشعارها الغلبة دائما؛ فهو المنتصر عليها، والمفتخر بهذا النصر، تقول في قصيدة (أنشودة السلام):

هَكَذَا المَوْتُ غَالِبٌ أَبَدَ الدَّهْـ

ـرِ وَنَحْنُ الصَرْعَى الضِّعَافُ الحَيَارَى

وَلَهُ النَّصْرُ وَالفَخَارُ عَلَيْنَا

فَانْـــدبُوا مَـــا دَعَوْتُمُـــوْهُ انْتِصَـــارَا (١)

(الخفيف)

جاء تشخيصها للموت من خلال ما خلعت عليه من صفات القوة والغلبة، واستخدمت اسم الفاعل (غالب) تأكيدا لذلك؛ فاستعارت صفات الإنسان (الغلبة، والنصر، والفخار) للموت، وشخّصته في صورة ذهنية تجريدية.

وفي قصيدة (يبقى لنا البحر) تقول:

وَفِيْ ذَاتِ يَوْمٍ سَرَتْ ألسُنُ النَّارِ فِيْ بَيْتِنَا

مَضَتْ تَمْضَغُ البَابَ، تُشْعِلُ لِيْنَ السَّتَائِرْ

يَدُوْرُ اللَّهِيْبُ دَوَائِرْ

(١) الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة المجلد الأول، دار العودة –بيروت، ١٩٩٧م ، ص٥٨.

يُزَمْجِرُ فِيْ شُرُفَاتِ مُنَانا وَيَضْحَكُ مِنْ رُعْبِنَا

يُهَدِّدُ أنْ يَتَوَسَّعَ، وَيَرْكُضُ فِيْ حَيِّنَا

وَيُنْذِرُ أنْ يَتَغَذَّى خُدُوْدا،

شِفَاها،

ضَفَائِرْ

وَيَغْتَالُ حَتَّى شَبَابَ البَيَادِرْ [١] (المتقارب)

رسمت صورة الموت المحدق، حيث اشتعلت النيران في بيتها، فصوَّرت مشاهد متتالية لحركة النار التي تمثلت في سلوكيات البشر، وفي هذه المشاهد تضافرت عناصر الحركة في (سرت، مضت، يدور، يركض)، والصوت في (يزمجر، ويضحك)؛ لتخلق صورة متحركة مسموعة، مثل المشهد السينمائي.

وبنية الاستعارة التشخيصية تتمثل في إسناد الصفات البشرية؛ فتحققت في استعارة (المضغ) للنار، واستعارة الأصوات (يزمجر، ويضحك، ويهدد، وينذر)، والأفعال (يركض، ويغتال) للهب؛ إذ تحول المشبه إلى كائن حي تدب فيه الحياة.

ورومانسية (نازك) الشديدة جعلتها تبكي الشعراء العشاق، وكيف أضناهم العشق، واغتالهم الموت، فالموت لا يستثني الشعراء؛ فهم في قبضة يده، تقول في قصيدة (قيس وليلى):

(١) الملائكة، نازك، ديوان: يغير البحر ألوانه، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م، ص٣٨-٣٩.

ثُــمَّ جَــاءَ الصَّــبَاحُ يَوْمــا وَقَــيْسٌ فِــيْ يَــدِ المَــوْتِ ذَاهــلٌ مَصْــرُوْعُ

لَــيْسَ تَبْكِيْــهِ غَيْــرَ تَنْهِيْــدَةِ الرِّيْــ ـحِ وَصَــوْتِ البُــوْمِ الكَئِيْــبِ دُمُــوْعُ [1]

(الخفيف)

العشق أحد أسباب الموت عند نازك، فهي تحذر العشاق، وتقتبس حكاية (قيس وليلى) مثالا على ذلك، وبنية الصورة الاستعارية تكمن في (وقيس في يد الموت) استعارة اليد للموت فهو القابض على الأرواح، ولا يستثني أحدا حتى الشعراء أنفسهم.

وفي قصيدة (بين فكي موت) تقول:

لَمْ أَزَلْ بُرْعُما عَلَى غُصُنِ الدَّهْـ

ـرِ جَدِيْدَ الأَحْلامِ وَالأُمْنِيَاتِ

فَحَرَامٌ أَنْ تَدْفِنَ الآنَ يَا مَوْ

تُ شَــبَابِي فِــيْ عَــالَمِ الأَمْــوَاتِ [2]

(الخفيف)

تتوسل الشاعرة للموت، وكأنه إنسان ماثل أمامها، وتقول له: إنها مازالت صغيرة حالمة، فحرام أن تموت وهي في ريعان شبابها. وقد شخَّصت الموت، وجعلته إنسانا، بدلالة القرينة (تدفن)، ولم تكتفِ بتشخيص الموت وجعله إنسانا يدفن؛ بل الانزياح الشعري في النداء على روح الموت بوصفه إنسانا يرى ويسمع، وقد استخدمت النداء كثيرا، مثل قولها في قصيدة (قبر ينفجر):

---

(١) الديوان: ١٤٣/١.

(٢) الديوان: ٤٩٤/١.

وَهَتَفْتُ يا رُوْحَ المَمَاتِ: تَمَزَّقِي

لَنْ تَحْبِسِي قَلْبِي الجَرِيْءَ السَّاخِرا [١] (الكامل)

وكذلك الموت ينادي في قصيدة (أجراس سوداء):

وَلِمَاذَا نَبْقَى هُنَا؟ أسْمَعُ المَوْ

تَ يُنَادِي بِنَا فَلِمْ لا نُجِيْبُ؟

لِنِمُتْ فَالرِّيَاحُ تَجْرَحُ وَجْهَيْـ

ـنَا وَلَـوْنُ الـدُّجَى عَمِيْـقٌ رَهِيْـبُ [٢]

(الخفيف)

وتشخيص الفيضان الذي اجتاح بغداد في قصيدة (المدينة التي غرقت):

وَسَارَ يَرُشُّ الرَّدَى وَالتَّآكُلَ مِلْءَ المَدِيْنَةْ

يُخَرِّبُ حَيْثُ يَحُلُّ وَيَنْشُرُ فِيْهَا العُفُوْنَةْ [٣] (المتقارب)

فقد صوّرت الدمار المتمثل في الفيضان، وكأنه إنسان يرشّ الموت على المدينة، ويملؤها بالتآكل والعفونة.

(أغنية للإنسان):

كَيْفَ مَرّتْ عَلَى وُجُوْهِهِمُ الرَّبْـ

ـدَاءِ كَـفُّ الـرَّدَى فَلَـمْ تُبْـقِ لَوْنـا [٤]

(الخفيف)

---

(١) الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة المجلد الثاني، دار العودة –بيروت، ١٩٩٧م ،ص ١٦٧.

(٢) الديوان: ١٠٨/٢.

(٣) الديوان: ٢ /٥٣٨.

(٤) الديوان: ١ /٢٨٥.

شخّصت (الردى)، وهو الموت، بجعله إنسانا، بدلالة القرينة (كفّ)، فهو يمرّ على وجوه البشر، ويسرق منهم لون الحياة، فلا يبقى منه سوى الشحوب.

إن تشخيص الطبيعة من خصائص شعر الرومانسيين بعامة، ونازك بصفة خاصة؛ إذ إن الطبيعة ملاذها الرؤوم، ولذا "ألقت بنفسها في أحضانها، ودعت إلى ارتيادها، والعيش في ظلالها؛ لأنها ملاذ الإنسان في هذا العالم الرهيب. وكانت الصورة الشعرية عندها هي الطبيعة، فإذا تبعثرت جزئياتها اختلفت الصورة، وإذا اتسقت زهت الألوان، أي إن ألفاظ الطبيعة كانت الأداة الأولى في تركيب تلك الصور، ولا يكاد موضوع من موضوعات شعرها يخلو من ألفاظ الطبيعة الحزينة، أو المشرقة"(١).

مثل قولها في قصيدة (أغنية للحياة):

وَذُقْنَا الهَوَى وَالمُنَى وَالعَذَابَ

كَأسْلافِنَا ثُمَّ عُدْنَا رُفَاتْ

وَعَفّتْ عَلَى أَثَرَيْنَا الرِّيَاحُ

وَعُـدْنَا ضَـبَابا تَلاشَـى وَمَـاتْ (٢)

(المتقارب)

هكذا هي الحياة؛ فيها العذب، وفيها المر، فهي تصور وضعها؛ فعاشت الهوى، والمنى، وكذلك العذاب كأسلافنا، ثم المصير الإنساني، الموت، فهي تشبه وضعها بالضباب الذي تلاشى واختفى، والضباب من صور الطبيعة الجميلة؛ فشخَّصته، وجعلت منه إنسانا يموت.

وفي قصيدة (شجرة القمر) أصبحت أغصان السدرة جدائل خضراء، تقول:

---

(١) مطلوب، أحمد: لغة نازك الشعرية، من الكتاب التذكاري ط١ ،١٩٨٥ م، ص٦٠٧.

(٢) الديوان: ٢/٤٤٠.

وهُنَالِكَ كَانَتْ تَقُوْمُ وَتَمْتَدّ فِيْ الجَوِّ سِدْرَةْ

جَدَائِلُهَا كُسِيَتْ خُضْرَةً خِصْبَةَ اللَّوْنِ ثَرَّةْ [١] (المتقارب)

يُعدّ تشخيص الطبيعة سمة أساسية في الشعر الرومانسي، والسبب يعود إلى أنَّ الرومانسيين "يَنْشدون السلوان في الطبيعة، ويبثونها حزنهم، وينـاظرون بين مشاعرهم ومناظرها، فقد يضيقون بمناظرها الجميلة؛ لأنها لا تعبأ بحزنهم، وكأنها تسخر منهم. وإنما يستجيبون لمناظرها الحزينة؛ لأن لها صلات بخواطرهم، ومصائرهم. ويتخيلون في المخلوقات أرواحا تحس مثلهم؛ فتحب، وتكره، وتحلم، فيشركونها مشاعرهم؛ ولذا يخاطبون الأشجار، والنجوم، والورود، والصخور، وأمواج البحار."[٢]

(٢) الاستعارة التمثيلية:

الصور الاستعارية فيها منتزعة من متعدد، والاستعارة التمثيلية ذُكرت في كتب القدماء؛ إذ ذكرها (أبو هلال العسكري ٣٩٥هـ) في عنوان "المماثلة"، حيث قال: "أن يريد المتكلم العبارة؛ فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: "فلان نقي الثوب"، يريدون به أنه لا عيب فيه، وليس موضوع نقاء الثوب البراء من العيوب؛ وإنما استعمل فيه تمثيلا"[٣]

وذكر (ابن رشيق القيرواني٤٥٦هـ)، التمثيل، فيقول: "والتمثيل، والاستعارة، من التشبيه، إلا أنهما بغير أداته، وعلى غير أسلوبه".[٤]

---

(١) الديوان: ٤٣٦/٢.

(٢) هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، ص١٦٠.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد أمين الخانجي، ط١، ١٣١٩هـ، ص ٢٧٧.

(٤) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل –بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ٢٨٠/١.

(عبد القاهر الجرجاني ٤٧١هـ) تحدث عن الاستعارة التمثيلية، لكن ليس بهذا الاسم؛ يقول . في عنوان: (التمثيل بالاستعارة) . : "وأما التمثيل الذي يكون مجازا لمجيئك به على حدّ الاستعارة؛ فمثاله قولك للرجل يتردّد في الشيء بين فعله وتركه: (أراك تقدّم رجلا وتؤخر أخرى)."(١)

وقد ذكر (الخطيب القزويني ٧٣٩هـ) الاستعارة التمثيلية . في باب: (المجاز المركب) . إذ عرّفها بـ " اللفظ المركب المستعمل فيما شبّه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي: تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين، أو أمور، بالأخرى، ثم تدخل المشبَّهة في جنس المشبه بها، مبالغة في التشبيه؛ فتُذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه"(٢)

فالاستعارة التمثيلية في المعاجم البلاغية الحديثة؛ هي: تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي، بحيث يكون كل من المشبه والمشبه به هيئة منتزعة من متعدد، وذلك بأن تشبه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين، أو أمور، بأخرى، ثم ندخل المشبه في الصورة المشبه بها، مبالغة في التشبيه.

والتمثيل تشكيل يثري الصورة، بما يحمله من دلالة تصل إلى مستوى المثل، أو الحكمة. ونازك الملائكة استفادت من تقنية التمثيل في قصائدها، وخاصةً موضوعة الموت؛ فمن يأسها، وسوداويتها، خلقت الكثير من الاستعارات التمثيلية، مثل قولها:

إنْ تَمَنَّيْتُ أنْ أعِيْشَ فَمَا يَسدْ

تَمِعُ المَوْتُ أوْ يَمُدُّ السِّنِيْنَا

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص: ٦٨- ٦٩.

(٢) القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني، والبيان، والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، مراجعة: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم –بيروت ،١٩٨٨م، ص٢٨٤.

أوْ تَمَنَّيْتُ أنْ أمُوْتَ فَمَا يُرْ

حَـمُ حِلْمِـي وَلَسْـتُ أَلْقَـى المَنُوْنَـا [١]

(الخفيف)

الصورتان المتقابلتان للتمني؛ الصورة الأولى تتمنى الحياة؛ فهل يستمع الموت؟ والصورة الثانية تتمنى الموت؛ فهل يستمع أيضا؟ وهل الموت إنسانٌ لكي يسمع، أو يرحم؟

إن جعل الموت إنسانا سهّل عليها محاورته ومطالبته، وعندما تتمكن فكرة الموت من روح الشاعر فـ"يشعر أن عمره قد أشرفت نهايته، يسد عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتعتلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة. إنه يخشى الموت، ويرغب في الحياة، ويشعر أن عمره القصير لن يمنحه فرصة للارتواء من هذه الحياة قبل الموت. ولعل خوفه من الموت تعبيرٌ عن تشبثه بالحياة، وتمسكه بها"[٢].

وكذلك قولها:

مَا الذِيْ يَنْفَعُ البُكَاءُ وَمَا يُصْـ

ـغِيْ إلَى الصَّارِخِيْنَ قَلْبُ الفَضَاءِ

لَنْ يَزِيْدَ البُكَاءُ يَوْما عَلَى عُمْـ

ـرِيْ وَلَـنْ يَـرْحَمَ المَمَـاتُ شَـقَائِي [٣]

(الخفيف)

---

(١) الديوان: ٢٨/١.

(٢) زكريا، إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، ١٩٧١م، ص٢٢١.

(٣) الديوان: ٢٧/١.

في مشابهة للبيتين السابقين تعود وتذكر مرة أخرى أن الموت لن يصغي لها، وهي في حالة تعلّقها بالحياة، ورفضها للموت، فهي في حالة يأس شديد، تجاوز كل التصورات، لدرجة أنها تطلب الرحمة من الموت.

تقول:

وَلِمَاذَا أَبْكِيْ؟ وَهَلْ يَرْدَعُ الدَّمْ

عُ المَنَايَا؟ وَهَلْ يُحِسُّ الَقضَاءُ

لَنْ تَزِيْدَ الدُّمُوْعُ يَوْما عَلَى عُمْـ

ـرِيْ، غَدا رقْدَةٌ غَدا انْطِفَاءُ [1] (الخفيف)

واستمرارًا للحكمة في البيتين السابقين؛ البكاء لا يجدي نفعا، ولن يزيد في عمرها يوما. فهل الدموع تردع، وترد المنية؟ وهل يحس القضاء بالرغبة المُلحَّة في الحياة؟ شكّلت هذا في صورة تجسيدية؛ إذ جعلت للقضاء قلبا يحس، ويشعر.

تقول في (مأساة الحياة):

هَلْ سَتُصْغِيْ إلَى رَجَائِي المَنَايَا

إنْ تَمَنَّيْـتُ صَـمْتَهَا ودُجَاهَـا [2]

(الخفيف)

الإصغاء أو الاستماع الذي تطلبه الشاعرة باستمرار وإلحاح في ألفاظ (يصغي، يستمع) يحمل دلالة نفسية، فكأنها صرخة في داخل نفسها يستعصي سماعها، وهذا الصراخ النفسي اليائس هو حالة النفس الإنسانية القلقة الخائفة، والمتشائمة.

---

(١) الديوان: ٣٦١/١.

(٢) الديوان: ٢٧/١.

(٣) الاستعارة التجسيمية:

التجسيم يعني: "أن يعبر بالصورة المُحسّة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية...كما يعبر عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور...فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد"(١). والتجسيم من وسائل التشكيل التي تجعل للأشياء والمعاني جسدا.

ويُعرَف التجسيد في المعجم بأنه: "إبراز الماهيات، والأفكار العامة، والعواطف، في رسوم، وصور، وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبرة عنها"(٢).

وكثر الخلط بين (التشخيص والتجسيد- أو التجسيم) لأنهما متقاربان؛ إذ الرابط بينهما الصفة الإنسانية التي تلحق بهما، فالتشخيص -كما ذُكِر سابقا- إضفاء صفات بشرية لغير البشري، مثل: البكاء للسحب؛ فالبكاء خصلة إنسانية أضيفت للسحب، في حين أن التجسيم هو إعطاء جسد للأشياء والأفكار، مثل يد الغدر.

تقول في قصيدة (الحرب العالمية الثانية):

إنَّهُ المَوْتُ ذَلِكَ الوَاهِبُ العَا

دِلُ مُلْقِي الهُمُوْدَ فِيْ كُلِّ قَبْرِ

وَمُرِيْقُ الفَنَاءَ فِيْ كُلِّ خَدٍّ

وَذِرَاعٍ وَكُلِّ نَحْرٍ وَصَدْرِ (٣)

(الخفيف)

---

(١) قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق-القاهرة، ط١٧، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص ٧١.

(٢) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص٥٩.

(٣) الديوان: ٣٨٧/١.

تظهر لنا الصورة الاستعارية مبنية على التشخيص من جانب، والتجسيد من جانب آخر، فالموت يكتسب صفات إنسانية من خلال التشخيص، فيتحول إلى إنسان (واهب وعادل)، والتجسيد في جعل الموت (يلقي الهمود)، وهو مُعْطَى معنوي، وكأنه شيء يمكن إلقاؤه، أو رميه، و(يريق الفناء) وكأن (الفناء) شيء يسكب، ويراق كالسائل.

وفي قصيدة (أغنية للإنسان):

كَيْفَ يَا دَهْرُ تَنْطَفِي بَيْنَ كَفَّيْـ

ـكَ الأَمَانِيْ وَتَخْمُدُ الأحلامُ ؟

كَيْفَ تَذْوِيْ القُلُوْبُ وَهْيَ ضِيَاءُ

وَيَعِيْشُ الظَّلامُ وَهْوَ ظَلامُ ؟

كَيْفَ تَحْيَا الأَشْوَاكُ، وَالزَهَرُ الفَا

تِنُ يَذْوِي فِيْ قَبْضَةِ الإعْصَارِ؟

كَيْفَ تَمْضِيْ إلَى الفَنَاءِ الأَنَاشِـ

ـيْدُ وَتَبْقَى مَرَارَةُ الأَقْدَارِ؟ [1] (الخفيف)

تشتمل بنية الصورة المحورية في هذا المقطع على استعارات متعددة: (تنطفئ بين كفيك الأماني)، و(تخمد الأحلام)، و(الزهر الفاتن يذوي في قبضة الإعصار)، و(تمضي إلى الفناء الأناشيد). فهذه الاستعارات تجسيدية، والمتحققة من استعارة الانطفاء للأماني، والخمود للأحلام، والمضي للأناشيد، والقبضة للإعصار.

(١) الديوان: ١/٢٥٠.

فالمجازات التعبيرية تقوم بخرق نظام اللغة لتُحْدِث تغييرا في المعنى المعياري، واستعمال الاستعارة المركبة من شأنه أن يسهم في ذهنية الصورة، وتجريديتها البعيدة، وهذا ما نلحظه في (تنطفئ بين كفيك الأماني)، و(الزهر الفاتن يذوي في قبضة الإعصار)، و(تمضي إلى الفناء الأناشيد)؛ فالاستعارة الأولى تتجلى في إسناد الانطفاء للأماني، وأما الثانية فإسناد القبضة للإعصار، والثالثة في إسناد المضي للأناشيد.

المبحث الثاني: الاستعارة بين الوضوح والرمز

عدّ بعض النقاد الشعر "عملية ترميز، واللغة الشعرية هي اللغة الرمزية"(١)، والرمز: "تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية"(٢). والرمز من وسائل التصوير الشعري الحديث، التي "ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية"(٣). والرمزية في الشعر العربي الحديث تغذّت من الرومانسية، التي غذّتها التراجم الحديثة عن الآداب الأوربية.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال، وهو: لماذا نلجأ إلى الرمز؟ لأن اللغة الواضحة عاجزة عن التعبير؛ فيلجأ الشاعر إلى الرمز، "ويكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها؛ فأنت تُفْصح حتى يعييك الإفصاح، فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد، لا إبعاد المعنى القريب"(٤).

والرمزية "لا تستخدم الشعر للتعبير عن معانٍ واضحة، أو مشاعر محددة؛ بل تكتفي بالإيحاء النفسي، والتصوير العام عن طريق الرمز"(٥). وبذلك يكون الرمز "أكثر امتلاء، وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة"(٦)، فتعتمد عليه القصيدة الفنية؛ لِنَقْل

---

(١) رماني، إبراهيم: أوراق في النقد الأدبي، د.ط، دار الشهاب باتنة ،١٩٨٥م، ص ٢٣٦.

(٢) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف –القاهرة ١٩٨٤م، ص ٢٠٢.

(٣) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٠٤.

(٤) العقاد، عباس محمود: يسألونك، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان، ط٣، ١٩٨١م، ص٩٥.

(٥) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٦) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص ٧٤.

مشاهد الحياة وموضوعاتها، ومعالجتها بطرق تتفوق على طريقة التصوير المباشر. ومع ذلك؛ ينبغي للشاعر ألا يجعل الرمز وسيلة مستقلة عن غيرها من وسائل التشكيل، أو يقحمه دون الحاجة؛ لأن "قيمة الرمز نابعة من سياقه، وبغيره يفقد طاقاته الخلاقة في الصورة الشعرية، ويتراجع إلى دلالته الحرفية"(١). وإقحام الرموز في القصيدة يجعل منها شفرة غامضة صعبة الفهم، وبذلك تنتفي قيمة التعبير بالرمز.

إن الرموز الشعرية تختلف بطبيعة الحال عن غيرها من الرموز؛ فالرمز الشعري "لا يشير إلى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه؛ وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم الناس يختلفون اختلافا بيّنا في فهم الرموز الشعرية"(٢).

والرموز الشعرية متنوعة، فهناك: الرموز الدينية، والرموز التاريخية، والرموز الأسطورية. والشاعر المبدع لا يكتفي بالرموز الموجودة؛ فيصنع رمزا خاصا به، "وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعية الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"(٣).

وشكّل الرمز أحد أساليب التعبير عند (نازك الملائكة)؛ إذ استعانت بالرمز كثيرا. وإن "ما أفادت منه نازك من الرموز قد مثّل كشفا إيحائيا لكثير من الجوانب الخفية

(١) موسى، بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٠١.
(٢) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة الشعرية الحديثة، مرجع سابق، ص١٠٦.
(٣) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت،ص ٢١٧.

التي لا تستطيع اللغة المباشرة احتواءها"[1]. وقصائدها تزخر بالرموز الأسطورية، مثل: قصيدة (أغنية تاييس)، وقصيدة (صلاة إلى بلاوتس)، وضمنت قصائدها رموزا أسطورية، مثل: يوتوبيا، وهياواثا، ونارسس، وأبولو...إلخ، ورموزا دينية، مثل: آدم وحواء، ورموزا تاريخية، مثل: قيس وليلى، وابتدعت رموزا، مثل: السمكة، والأفعوان، والزورق، والموج، والغلام، والمعبد، ورمزت للمناضلة العربية، مثل: جميلة بوحيرد.

في قصيدة (لعنة الزمن) جعلت من السمكة الميتة رمزا للزمن، تقول:

وَبَقِيْنَا نَهْرُبُ وَالسَّمَكَةْ

تَتْبَعُ أَرْجُلَنَا المُرْتَبِكَةْ

تِلْكَ الأَحْدَاقُ وَأَيْنَ المَهْرَبُ مِنْ لَعْنَةِ تِلْكَ الأَحْدَاقْ؟

وَزَعَانِفُهَا السُّوْدُ الشَّوْهَاءْ

سَدَّتْ فِيْ وَجْهَيْنَا الأَرْجَاءْ

وَأَرَاقَتْ فِيْ الجَوّ الوَضَّاءْ

سُحُبا سَوْدَاءَ وَلَوْنَ مَحَاقْ

حَتَّى وَجْهَ القَمَرِ السِّحْرِيِّ غَشَاهُ أَسىً وَظَلامُ مَحاقْ

وَتَلاشَى مَبْسِمُهُ البَرَّاقْ [2] (المتدارك)

تمكنت الشاعرة من تجسيد الزمن في شخصية السمكة الميتة التي تحدق بها وتلاحقها؛ فالمشبه غير موجود، ولكن أفعاله موجودة في صورة السمكة الميتة.

---

(١) درويش، عيسى سلمان: الموت في شعر نازك والسياب "دراسة مقارنة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل –العراق، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، ص ١٧٨.

(٢) الديوان: ٢/٢٧٤.

والتعبير بالصورة الرمزية تفوق على التعبير المباشر؛ لأنه خلق شعور الخوف في نفس الشاعرة، وانعكس ذلك في نفس المتلقي.

كما تُلحظ رمزية الموج؛ حيث رمزت للحياة بالموج، يقذفها أينما شاء، وكيفما شاء. تقول في قصيدة (صائدة الماضي):

انْتَظِرْنِي، غَدا سَيَقْذِفُ بِيْ المَوْ

جُ إلَى شَطّكَ الغَرِيْبِ البَعِيْدِ [١] (الخفيف)

وفي رثاء والدتها بلغت الحد الذي تتصالح فيه مع ألم فقدها؛ فجعلت من (الغلام) رمزا للألم، وأسقطت عليه صفات الألم، وما يحمله من دموع، ووجع، وأسى، تقول في قصيدة (ثلاث مراثٍ لأمي):

الغُلامُ الحَسّاسُ ذُوْ الأعْيُنِ الغَرْ

قَى بِتَارِيْخِ أَلْفِ سِرٍّ حَزِيْنِ

إنَّه مُطْعِمُ العُيُونِ العَمِيْقَا

تِ ويَنْبُوْعُ كُلّ دَمْعٍ سَخِيْنِ[٢] (الخفيف)

ورمز الغلام لا يحمل أي أهمية خارج سياق النص؛ فـ "ليس له أي معنى شعري خارج القصيدة؛ لأن الشاعرة هي التي أكسبته دلالاته الشعرية كرمز، ومن ثم فهو خارج القصيدة ليس أكثر من مجرد إمكانية لغوية غفل، ومن الممكن أن يأتي شاعر آخر فيوظفه توظيفا رمزيا آخر، ويكسبه دلالة رمزية أخرى".[٣]

---

(١) الديوان: ٢/٢٩٢.

(٢) الديوان:٢/٣١٤.

(٣) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١١١.

وهناك رمزية النسر للأمة العربية؛ إذ إن الشاعرة عربية الأصل والهوى، والقضية الفلسطينية من أولى أولوياتها، في قصيدة (النسر المطعون) تقول:

فِيْ قَلْبِهِ النَّابِضِ قَدْ أغْمَدُوا

رُمْحا غَلِيْظَ الخَدِّ خَشْنَ الشِّفَاهْ

مِنْ صَدْرِهِ الحُرِّ يُغْذِي الثَّرَى

وَالوَرْدُ يَسْتَنْبِتُهُ مِنْ دِمَاهْ

يَا رُمْحَ إسْرَائِيْلَ مَهْمَا ارْتَوَى

مِنْ جُنْحِهِ مِنْ رُوْحِهِ وَمِنْ مُنَاهْ

يَبْقَى تُرَاثُنَا عَرَبِيّ الشَّذَى

وَالضَّوْءُ، يَبْقَى عَرَبِيّ المِيَاهْ [1]

(السريع)

يحمل النسر في التراث العربي معاني: العزة، والشموخ، والكبرياء[2]،وقد وظفت نازك رمز النسر في وصف القضية الفلسطينية؛ فجعلت من فلسطين قلب النسر النابض، والرمح المغروس في صدره هو رمز للاحتلال الإسرائيلي.

الجدير بالذكر أن رمز النسر استخدم من قبل الشاعر (عمر أبو ريشة) في قصيدته (النسر) الذي رمز به للرجل العربي.[3]

---

(١) الديوان: ٤٩٨/٢.

(٢) كقول أبي القاسم الشابي في قصيدة (نشيد الجبار، أو هكذا غنى بروميثيوس):

سَأعيشُ رَغْمَ الدَّاءِ والأَعْداءِ كالنِّسْر فوقَ القِمَّةِ الشَّمَّاءِ

انظر: ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة –بيروت،١٩٩٧م، ص ٤٤٠.

(٣) قصيدة النسر التي يقول في مطلعها:

←←←

واستلهمت من قصة المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد) رمزا للقضية العربية؛ فتقول في قصيدة (نحن وجميلة):

أَتَبْكِيْنَ أَنْتِ؟ أَتَبْكِيْ جَمِيْلَهْ؟

أَمَا مَنَحُوْكِ اللُّحُوْنَ السَّخِيَّاتِ وَالأُغْنِيَاتْ؟

أَمَا أَطْعَمُوْكِ حُرُوْفًا؟ أَمَا بَذَلُوا الكَلِمَاتْ؟

فَفِيْمَ الدُّمُوْعُ إِذَنْ يَا جَمِيْلَةْ؟ (١) (المتقارب)

ويُعدّ الموت من أكبر مخاوفها بلا شك؛ فهي ما تفتأ تذكره؛ ففي قصيدة (الأفعوان) عبّرت عما يجول في نفسها من خوف وفزع من شيء ما يلاحقها، وجعلت منه أفعوانا لا يكِلُّ، ولا يمل من مطاردتها. ولجوؤها إلى الرمز –دون المعنى المباشر– هو ضرورة تقتضيها الحالة الوجدانية؛ فهي تريد أن يتعمق المتلقي في شعورها بدلا من أن يطلع عليه.

تقول في قصيدة (الأفعوان):

أَيْنَ أَمْشِيْ؟ مَلَلْتُ الدُّرُوْبْ

وَسَئِمْتُ المُرُوْجْ

وَالعَدُوُّ الخَفِيُّ اللَّجُوْجْ

لَمْ يَزَلْ يَقْتَفِيْ خُطُوَاتِي، فَأَيْنَ الهُرُوْبْ؟ (٢) (المتدارك)

والأفعوان هو القوة العنيدة التي لا تُقهر:

←←←

أصبح السفحُ ملعبا للنسورِ فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري

انظر: ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة–بيروت، ١٩٩٨م، ص ١٥٨.

(١) الديوان: ٢/٥٠٥.

(٢) الديوان: ٢/٧٧.

مِنْ قُيُوْدِ التَّذَكُّرِ... لَنْ أَنْشُدَ الانْفِلاتْ

مِنْ قُيُوْدِي، وأَيُّ انْفِلاتْ

وَعَدُوِّيْ المُخِيْفْ

مُقْلَتَاهُ تَمُجُّ الخَرِيْفْ

فَوْقَ رُوْحٍ تُرِيْدُ الرَّبِيْعْ

وَوَرَاءَ الضَّبَابِ الشَّفِيْفْ

ذلك الأفعوانُ الفظيعْ

ذَلِكَ الغُوْلُ أيّ انْعِتَاقْ

مِنْ ظِلال يَدَيْهِ عَلَى جَبْهَتِي البَارِدَةْ

أيْنَ أنْجُوْ وَأهْدَابُهُ الحَاقِدَة

فِيْ طَرِيْقِيْ تَصُبُّ غَدا مَيّتا لا يُطَاقْ؟

أيْنَ أمْشِيْ؟ وأيُّ انْحِنَاءْ

يُغْلِقُ البَابَ دُوْنَ عَدُوِّيْ المُرِيْبْ [1] (المتدارك)

بَنَتْ نازك صورة العدو المخيف بالاستعارة المتراسلة؛ إذ (مقلتاه تمج الخريفْ)، و(أهدابه الحاقدة تصب غدا ميتا)، فتكثيف الصورة بتراسل الحواس يجعلها أقوى تأثيرا في النفس، وأقوم لوصف الأحاسيس الداخلية:

إنَّهُ يَتَحَدَّى الرَّجَاءْ

وَيُقَهْقِهُ سُخْرِيَةً مِنْ وُجُوْمِي الرَّهِيْبْ

إنَّهُ لا يُحِسّ البُكَاءْ

---

(١) الديوان: ٢/٧٨.

أيْنَ .. أيْنَ أغِيْبْ؟

هَرَبِي المُسْتَمِرُّ الرَّتِيْبْ

لَمْ يَعُدْ يَسْتَجِيْبْ

لِنِدَاءِ ارْتِيَاعِي وَفِيْمَ صُرَاخُ النِّدَاءْ؟

هَلْ هُنَاكَ مَلاذٌ قَرِيْبْ [١] (المتدارك)

فقد خلعت على الأفعوان الصفات البشرية من خلال آلية التشخيص فهو (يتحدى، يقهقه، لا يحس، يستجيب)، وبذلك أعطته صفات العدو البشري.

وعبثا تحاول الهروب؛ فهو موجود لا مفر منه، ومصاحبٌ لها على الدوام:

وَتَمُرُّ تَمُرُّ الحَيَاة

وَعَدُوِّيْ الخَفِيُّ العَنِيْدْ

خَلْفَ كُلِّ طَرِيْقٍ جَدِيْدْ

فِيْ لَيَالِي الأسَى الحَالِكَات

خَلْفَ كُلِّ سَحَرْ

وأرَاهُ يُطِلُّ عَلَيّ مَعَ المُنْتَظَرْ

مَعَ أمْسِيْ البَعِيْدْ

مَعَ ضَوْءِ القَمَرْ

فِيْ الفَضَاءِ المَدِيْدْ

أيْنَ أيْنَ المَفَرْ؟

مِنْ عَدُوِّيْ العَنِيْدْ

---

(١) الديوان: ٢/٧٩.

وَهْوَ مِثْلُ القَدَرْ
سَرْمَدِيٌ، خَفِيٌ، أَبِيْدْ
سَرْمَدِيٌ، أَبِيْدْ [1] (المتدارك)

في هذا المقطع الأخير تبلغ ذروتها العاطفية في وصف هذا (المخيف)، بتكرار صفاته؛ فهو (عدو: خفي عنيد، سرمدي، أبيد) فاستخدمت التشخيص بإعطائه صفات إنسانية في (عدو مخيف، يطل، عنيد). فحالة (نازك) النفسية جعلتها تستخدم الرمز الحسي؛ لوصف شعورها الداخلي؛ إذ إن التعبير المباشر يعجز أحيانا عن وصف دواخل الإنسان، وما يعتريه من أحاسيس ومشاعر: كالخوف، والقلق، والحب.

كما أن الموت ذا المعنى الصوفي في قصائد نازك موجود؛ فهو في الفكر الصوفي طريقٌ للحياة الأبدية، فموت الإنسان سببٌ في حياته، مثل قولها في قصيدة (تمتمات في ساحة الإعدام):

بِالمَوْتِ، وَالحُبِّ، وَالعُيُوْنِ الغَرْقَى الأَسِيْرَةْ
نَحْنُ ارْتَفَعْنَا
نَحْنُ مَعَ البَرْقِ قَدْ نَصَعْنَا
وَمِنْ حَلِيْبِ الفِدَاءِ وَالشَّمْسِ قَدْ رَضَعْنَا
نَحْنُ حَرَثْنَا، نَحْنُ زَرَعْنَا
سَنَابِلَ المَوْتِ، وَاتَّخَذْنَا الأَسَى خَمِيْرَةْ
لِخُبْزِنَا، والسُّهَادُ فِيْ دَمْعِنَا جَزِيْرَة
وَفِيْ مَزَادِ الرِّيَاحِ بِعْنَا [2]

(١) الديوان: ٢/٨٠.
(٢) ديوان يغير ألوانه البحر، ص١٧٨.

(مخلّع البسيط)[١]

وأيضا المقتول يصبح سوسنةً خالدة:

نَعْرِفُ فِيْ الضَّوْءِ كَيْفَ تَنْتَصِرُ الكِبْرِيَاءُ عَلَى المِشْنَقَة

وَكَيْفَ يَضْحَى المَقْتُوْلُ سوسنةً وَحَيَاةْ

وَكَيْفَ يُعْطَى الخُلُوْدَ،

صَمْتُ العِنَادِ فِيْ الشَّفَةِ المُطْبَقَهْ [٢] (مخلّع البسيط)

إن ما استفادت منه من الرموز يُعدّ كشفا ذاتيا؛ فأغرقت نفسها فيه، وظهرت بصور رمزية، والاستعارات التي على طريقة الرمزيين مكثفة منتشرة في قصائدها؛ حيث اعتمدت على ما يُسمّى بالاستعارات الرمزية، مثل: (الأمواج الخرس، جثة الندم، المرارة الخرساء، الزورق الكليل، حليب الفداء، الخيبة السوداء...إلخ).

---

(١) وقعت الشاعرة في خطأ تكرر مرارا في قصيدتها: (تمتمات في ساحة الإعدام) واختل الوزن عندها فخرج من تفعيلة الرجز إلى تفعيلة المتقارب ، وقد استدركت الشاعرة ذلك في مقدمة ديوانها فالأقرب هو مخلع البسيط. انظر: ديوان يغير ألوانه البحر ص٢٧-٢٩.

(٢) ديوان يغير ألوانه البحر ص١٨٣.

المبحث الثالث: الاستعارة والحواس:

يستمد الشاعر صوره الشعرية من مصادر عديدة؛ أولها: البيئة المحيطة؛ فهي المؤثر الأكبر، ويعتمد في نقل هذه الصور على حواسه؛ فيصوغها بحسب قدراته، فهو ليس بناسخ؛ بل فنان، يقتبس من الخارج ما يصوغ به وجدانه. والصورة التي شكّلها غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ "لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(١). والطابع الحسي في الصورة الشعرية مبدأ أساس، لكنه لا يُمثِّل جوهر الصورة، ووظيفتها الأساسية؛ فالتعبير الحسي في الصورة هو لتقويتها، ومن وسائل التأثير فيها، فيستعير الشاعر من العالم المحسوس ما يُشكّل به صوره لغويا.

وتُصنَّف الصور الشعرية حسب مادتها إلى: صورٍ بصرية، أو سمعية، أو شَمّية، أو ذوقية، أو لمسية. كل هذه التشكيلات من عمل الحواس الخمس. "ولعلّ ضرورة بروز الحسية في الصورة هو ما حفّز بعض النقاد على تقسيم عناصر هذا الحس التصويري إلى حس: بصري، وسمعي، وشَمّي، وذوقي، ولمسي، وحراري، وحركي، وسيكولوجي، وعقلي."(٢) فللموت علاقة بالحواس الإنسانية، وهو ما يسعى الشاعر إلى تصويره؛ "فإن الشاعر أكثر إحساسا بقضية الموت والفناء؛ لأنه أكثر تأملا في الوجود والعدم، يستبطن الأشياء، ويتغلل فيها بحثا عن حقيقتها، ويتابعها وهي في أوج حركتها وديمومتها. إنه يكسر الحاضر الآني، منطلقا إلى الآتي"(٣).

---

(١) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر "قضاياه، وظواهره: الفنية، والمعنوية"، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت، ص١٢٧.

(٢) التطاوي، عبدالله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الغريب ٢٠٠٢ م، ص ١٦.

(٣) هلال، عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٦.

والتعبير الحسي عن موضوعة الموت موجود في شعر (نازك الملائكة)، ومنتشر في قصائدها. وأول حاسة سأتناولها هي حاسة البصر؛ لمعرفة كيف صورت الشاعرة الموت وما يحيط به؟

١. الاستعارة البصرية:

تمثل حاسة البصر أقوى حواس الإنسان التي يوظفها في شعره؛ "فالعين هي مخزن الرؤية الذي يفضي إلى الإحساس النفسي بالجمال، والقبح، والحب، والكره، والارتياح، والنفور"(١). وبناء على ذلك؛ فالصور البصرية هي "التشكيل الفني الذي يُظهِر الهيئات في المقام الأول؛ فيظهر الأبعاد، والحجوم، والمساحات، والألوان، والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر"(٢). فحاسة البصر هي من أكثر الحواس إدراكا للواقع، والأكثر ظهورا في الشعر العربي.

والصورة البصرية هي من أكثر الصور التي اعتمد عليها الشعراء في تشكيل الصورة الشعرية؛ لأنها مأخوذة من مشاهد الحياة من حولهم، ويكون الخيال العامل الأكبر في إعادة تشكيلها بحسب ما يقع في نفس الشاعر، ولا تكمن قيمتها في أنها تصور الواقع بطريقة جديدة؛ بل في "كونها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعيا، وخبرة جديدة"(٣). وتُعدّ الصور البصرية سمة أسلوبية في شعر (نازك الملائكة) نجدها مُنبثّة في قصائدها. والاستعارة البصرية جاءت على ثلاثة أقسام، هي: استعارة ضوئية، واستعارة لونية، واستعارة مكانية.

---

(١) المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر "دراسة تحليلية"، جامعة الملك سعود النشر العلمي والمطابع، ٢٠٠٩م، ص ١١٠.

(٢) الجهني، زيد محمد غانم: الصورة الفنية في المفضليات: "أنماطها، وموضوعاتها، ومصادرها، وسماتها الفنية"، الجامعة الإسلامية –المدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ ، ٢٠٣/١.

(٣) عصفور، جابر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص ٣١٠.

(أ) الاستعارة الضوئية:

وهي ما انتزعت صورها من الضوء، "ويمثل الضوء في كل الفنون – ومنها الشعر بالطبع– ثنائية تخلع على الطبيعة نوعا من الإبهار البصري، والإمتاع الروحي والنفسي. وهذه حقيقة يشير إليها الفن، والفنانون، والنقاد"(١)؛ فاستخدام تفاصيل الصور الضوئية هي محاولة للوصول بها إلى عمق المعنى في القصيدة الشعرية؛ لتُعبِّر عن مدى الحزن والأسى الذي تعيشه الذات الشاعرة، فكانت مشكلة الموت "واحدة من المشكلات التي قادت نازك إلى فكرة العدم في مرحلة الشباب"(٢)، وذلك انعكاس قراءتها الفلسفية ونتاجه، ولا سيما تأثرها بالفلسفة الوجودية(٣)، وهذا ما جعلها مضطربة، وقلقة، ومتشائمة، ويائسة.

تقول الشاعرة مخاطبة الحياة في مُطوّلتها (مأساة الحياة):

أيَّ قَبْرٍ أعْدَدْتِ لِيْ؟ أَهْوَ كَهْفٌ

مِلْءَ أنْحَائِهِ الظَّلامُ الدَّاجِيْ؟

أمْ تُرَى زَوْرَقِي سَيَغْرَقُ بِيْ يَوْ

ما فَأَثْوِي فِيْ ظُلْمَةِ الأثْباجِ

---

(١) المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر "دراسة تحليلية"، مرجع سابق، ص ١٢١

(٢) علي، عبد الرضا: نازك الملائكة، دراسة ومختارات، دار الشؤون الثقافية –بغداد ١٩٨٧م، ص ٥٦.

(٣) الوجودية "تيار فلسفي يعلي من قيمة الإنسان إلى مكانة تناسبه ويؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه" من أشهر زعماء هذا التوجه (جان بول سارتر). للاستزادة انظر: حسيبة، مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر–عمّان، ط١، ٢٠٠٩م، ص٦٨٠.

طَالمَا قَدْ سَألتُ لَيْليَ لَكِنْ

عَزَّ فِي هَذهِ الحَيَاةِ الجَوَابُ

لَيْسَ غَيْرَ الأوْهَامِ تَسْخَرُ مِنّي

لَيْسَ إلا تَمَزّقٌ واضْطِرَابُ [١] (الخفيف)

الأسئلة القلقة سمة أسلوبية في قصائد (نازك)، وهي طبيعة الإنسان الذي يبحث عن معنى للحياة، وسر لهذا الوجود.

(الكهف، والظلام، والدجى، والظلمة، والليل) كلمات تدل على الظلمة، والسواد الشديد، وهي دلالة نفسية تتكثف صورتها بكثرة الإسقاطات اللونية، والتي هي تعبير عن حالة اليأس من الحياة.

نجد ثنائية (الضوء، والظلام) في شعر (نازك الملائكة) منبثة في قصائدها؛ فلا تكاد تخلو قصيدة من ذكرهما، وهذا مرتبط بطبيعة الشاعرة الرومانسية؛ فالطبيعة مجال الشاعرة الواسع. وصورة الشهيد عند نازك هو شخص نائم، غارق في حلمه الجميل، تقول في قصيدة (الماء والبارود):

وَمَوْتُهُ حُلْمٌ جَمِيْلٌ غَارِقٌ فِيْ اللَّوْنِ وَالضِّيَاءْ [٢] (تفعيلة الرجز)

تتمثل الاستعارة الضوئية في قولها: (غارق في اللون والضياء). الغرق يكون في الماء، لكن عند الشهيد يغرق في بحر من الضياء والألوان، كناية عن جمال موته، وما ينتظره من نعيم.

---

(١) الديوان:١ /٢٥-٢٦.

(٢) ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٦٩.

وتقول أيضا في (أغنية للإنسان):

وَالعُيُونُ التِيْ يُعَفّرُها الرَّمْـ

ـلُ وَتَمْحُوْ ضِيَاءَها الظُلُمَاتُ [1] (الخفيف)

الظلمات تمارس سلطتها على الضوء، من خلال عيون الأموات الذين سُلبت منهم الحياة، وصاروا للفناء والظلام، حيث أعطت العيون صفة الضياء، وأعطت الظلمات السلطة القاسية؛ لكي تمحو ضياءها، وتسلبها الحياة.

و(الضوء، واللون) ارتبطا كثيرا في قصائد نازك، وكَوَّنا ثنائية فيها؛ مثل قصيدة (أغنية تاييس)؛ إذ الضوء والألوان يشكلان نسيج هذا الإنسان الخارق، تقول:

مِنْ خُيُوْطِ الضَّوْءِ أَرْدِيَتِيْ

وَمِنَ الأَزْهَارِ أَلْوَانِيْ [2] (المديد)

(ب) الاستعارة اللونية:

الألوان عند الإنسان مرتبطة بوجدانه، وثقافته، فهي -بلا شك- من صميم روحه، وانعكاس لشخصيته، وحالته النفسية، مثل: ارتباط اللون الأبيض بالصفاء والنقاء، وارتباط اللون الأسود بالموت والغموض.

ومن أهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية اللون؛ لأنه "أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم"[3]. و"تمثل الألوان ملمحا جماليا في الشعر العربي منذ القدم، رغم افتقار الصحراء العربية للألوان، إلا أن نصوص الشعر العربي القديم

---

(١) الديوان: ١/٢٧٣.

(٢) الديوان: ١/٣٥٠.

(٣) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر الدار البيضاء-المغرب، ط١ ،١٩٨٦م، ص١٢٧.

جاءت حافلة بالدلالات اللونية"[١]. وإذا تحدثنا عن الألوان؛ فإن الشعراء كانت لهم مواقف عنده، ففي" وقوفهم عند اللون جماليا، ونفسيا لم يكونوا سواء؛ فمنهم من وقف عند حد الزخرفة والتلوين الشكلي النمطي ... ومنهم من وقف مع الألوان وقفة نفسية فنية تكشف عما خلف الألوان من عوالم نفسية"[٢].

إن اللعب بالألوان جزء مهم في رسم الصورة، ووسيلة للتأثير على المتلقي؛ إذ "إن ألوان الأشياء، وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تُحْدِث توترا في الأعصاب، وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر كالطفل؛ يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب؛ وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ، أو المتلقي ثانيا"[٣].

ولأن (نازك) رومانسية غارقة في الطبيعة؛ فهي مولعة بالألوان؛ إذ تستحضرها في شعرها كثيرا.

ففي قصيدة (المدينة التي غرقت) تصور ألوان الخراب الذي اجتاح المدينة:

وَجَاءَ الخَرَابُ وسَارَ بِهَيْكَلِهِ الأَسْوَدِ

ذِرَاعَاهُ تَطْوِيْ وتَمْسَحُ حتَّى وُعُوْدَ الغَدِ

وأَسْنَانُهُ الصُفْرُ تَقْضِمُ بَابا وَتَمْضَغُ شُرْفَةْ

---

(١) حمدان، أحمد عبد الله محمد: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير غير منشورة –فلسطين ٢٠٠٨م، ص٢٩.

(٢) المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر "دراسة تحليلية"، مرجع سابق، ص ١١٥.

(٣) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط٤، د.ت، ص ١٣٣.

وَأَقْدامُهُ تَطَأُ الوَرْدَ والعُشْبَ مِنْ دُوْنِ رَأفَةْ [1] (المتقارب)

تتمثل الاستعارة اللونية في (جاء الخراب وسار بهيكله الأسود)؛ إذ شخّصت الخراب، وجعلت منه كائنا ذا هيكل أسود، يدمر كل ما هو جميل. والاستعارة اللونية الثانية في (أسنانه الصفر)؛ فآلية التشخيص مستمرة؛ فهو كائن قبيح، أسنانه صفراء. بهذه البشاعة صوَّرت لنا الدمار باقتران هذين اللونين؛ حيث إن اجتماعهما في صورة واحدة يثير الاشمئزاز لدى المتلقي.

وفي مطولة (أغنية للإنسان) تقول:

ثُمَّ يَأْتِي الصَّبَاحُ ثَانِيَةً يَصْـ

ـحَبُهُ المَوْتُ أَسْوَدَ الأَنْيَـابِ

مِنْ جَدِيْدٍ يَمُرُّ يَحْصُدُ لا يُبْـ

ـقِيْ عَلَـى الأَرْضِ غَيْـرَ صَـمْتِ الخَـرَابِ[2]

(الخفيف)

في سبيل فهم فلسفة الحياة عند نازك الملائكة يلحظ أن التشاؤم والسوداوية طاغيان في هذين البيتين؛ إذ الصبح رمز ليوم جديد، وأمل جديد، لكنه من وجهة نظرها مرتبط بموت جديد. وتتمثل الاستعارة اللونية في (يصحبه الموت أسود الأنياب)، فبآلية التشخيص جاء الموت مُشَبّها، والمشبه به هو (الحيوان) بدلالة القرينة (أنياب)، ودلالة اللون الأسود في وصف الموت (أسود الأنياب)، فهذه الدلالة اللونية لم تأتِ عبثا في النص؛ بل جاءت لتؤدي غرضا جماليا يدعم الصورة، ويعمق

(١) الديوان: ٥٣٧/٢.

(٢) الديوان: ٢٨٨/١.

في نفس القارئ مدى بشاعة ذلك الموت؛ فهو ليس وحشا ذا أنياب فحسب؛ بل أنيابه سوداء قبيحة؛ لقباحة ما يخلفه الموت وراءه، فليس وراءه سوى الخراب.

وفي صورة أخرى تقول في قصيدة (الحرب العالمية الثانية):

قُلُوْبَ الأَطْفَالِ لا تَخفقي الآ

نَ حَنِيْنا لَنْ يَرْجِعَ الآباءُ

ذَلِكَ الحُلْمُ فِي مَآقِيْكُمُ الوَلْـ

ـــهَى طَوَتْــهُ المَنِيَّــةُ السَّــوْدَاءُ [1]

(الخفيف)

ولعل الموت قد ارتبط بالسواد كثيرا في قصائدها، فهي مازالت غارقة في يأسها، حتى الأطفال ـ رمز الأمل والمستقبل ـ حمَّلتهم يأسها في فقدان الأمل؛ فالمنية تتربص بهم، وبأحلامهم، وقلوبهم.

وتتمثل الاستعارة اللونية في (طوته المنية السوداء)؛ إذ المنية شيء لا يدرك الإنسان ماهيته، فلونتها باللون الأسود، ولم تكتفِ بتشخيص المنية بجعلها إنسانا يطوي؛ بل زادت عليها بجعلها سوداء اللون؛ إذ اللون الأسود مرتبط بالتشاؤم وبالموت.

وقد جاء ولع الشاعرة بالألوان من منبع الرومانسية التي تعيشها؛ إذ ترتبط بالطبيعة وألونها أشد الارتباط، وتخلع عليها ما في نفسها من مشاعر، وما تحمله الألوان من دلالات نفسية، تعكس حالتها الشعورية. وأحيانا اللون لا يثير الاشمئزاز عند ذكر الموت؛ فالشهيد موعود بجنة من الألوان والعطور، فتصف قبره بأنه وسائد خضراء، تقول في قصيدة (الماء والبارود):

---

(١) الديوان: ٣٨١/١.

والأرْضُ تَسْتَقْبِلُهُ مَبْسُوْطَةَ الأَحْضَانِ بِالوُرُوْدِ وَالأَشْذَاءْ

يُزَغْرِدُ المَوْتَى لَهُ يُرَشْرِشُوْنَ جُرْحَه الدَّامِي

بِمَاءِ الوَرْدِ وَالحِنّاءْ

فَقَبْرُهُ وَسَائِدٌ خَضْرَاءْ [1] (تفعيلة الرجز)

فقد وصفت مشهد دفن الشهيد، وجعلت من موته عرسا بدلالة استقبال الأرض له مبسوطة الأحضان، والموتى في حالة من الفرح فهم "يزغردون"، ويغسلونه بماء الورد والحناء، فالصورة الاستعارية في قولها: (فقبره وسائد خضراء) حملت معاني جميلة؛ فالقبر المخيف الضيق، مثل السرير المُزيّن بالوسائد الخضراء، وكأنها تُصوِّر النعيم الذي يعيشه الشهيد لحظة وفاته حتى يبعث.

(ج) الاستعارة المكانية:

يحتل المكان أهمية كبرى في الشعر العربي؛ لأنه الحيز الذي يعيش في حدوده الإنسان. والشاعر بما يمتلك من رهافة حس، ارتبط بالمكان، وصوَّره في شعره، وكَوَّن معه علاقة حميمية.

وتبرز أهمية المكان الشعرية في "أنه يقع بين زاويتين، هما: زاوية التشكيل الشعري، وزاوية التأويل. والزاوية الأولى تتشكل وفقا لرؤية شعرية غالبا ما يتحكم فيها الخيال، ليمنحها بُعْدا تأثيريا جماليا. وضمن الزاوية الثانية يكون لأحاسيس المتلقي، ورؤيته الذوقية، وأسسه النقدية أثر في صياغة تجربة الشاعر. وبهذا يكون المكان المُدْمَج في بنية القصيدة منفتحا على عالم التخييل عند المتلقي"[2]. وبذلك

---

(١) ديوان يغير ألوانه البحر: ص٦٩.

(٢) جاسم، علي متعب وتوفيق، منى شفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية (سيفيات المتنبي أنموذجا)، مجلة ديالى، العدد ٤٠، ٢٠٠٩م، ص٤٠.

المكان في الشعر يختلف عنه في الحقيقة؛ لأن الشاعر يخلقه من وجدانه، وهو جزء من التشكيل الفني للصورة في الشعر، وعلاقة الشعر بالمكان "علاقة عميقة الجذور، متشعبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصبُّ الشاعر على مكان ما طابعا خاصا؛ فيُحَوِّله من مسكن خرب إلى طلل مثير، ومن حجر أصمّ إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد. وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها، كالقمر، والبحيرة، والغابة، وغيرها من الأماكن التي غلّفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة"[١].

والصورة الاستعارية للمكان هي الصورة التي تعتمد على رسم المكان بواسطة الاستعارة.

وقد حفلت قصائد نازك الملائكة بعشرات العناوين المكانية، مثل: (المدينة التي غرقت، بين القصور، في وادي العبيد، في الريف، مدينة الحب، العودة إلى المعبد، تمتمات في ساحة الإعدام) ...إلخ.

تقول في قصيدة (الكوليرا):

فِيْ كَهْفِ الرُّعْب مَعَ الأَشْلاءْ

فِيْ صَمْتِ الأَبَدِ القَاسِي حَيْثُ المَوْتُ دَوَاءْ [٢] (المتدارك)

الكهف من أكثر الأماكن غموضا، وإثارة للرعب في النفوس، وفي خيال الشاعرة هو مكان مظلم يضم الحيوانات المفترسة، حيث أسْمَتْه (كهف الرعب)، فهو ليس بكهف حقيقي؛ بل كهف من نوع آخر، نوع نفسي، ينبع من مشاهدة الموتى

(١) درويش، أحمد: الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر، دار الهاني للطباعة، د.ت، ص:١٢٣.

(٢) الديوان: ٢/ ١٤٠.

الصرعى، وأعدادهم الكبيرة، حتى تَحَوَّل المكان الطبيعي إلى كهف مرعب ممتلئ بأشلاء الموتى.

وتقول في (أغنية للإنسان):

لَيْسَ مِنْهُمْ إلا قُبُوْرٌ حَزِيْنَا

تٌ أُقِيْمَتْ عَلَى ضِفَافِ الحَيَاةِ [1]

(الخفيف)

القبور مكان لدفن الموتى، وفي الصورة الاستعارية جعلت من القبور إنسانا بدلالة القرينة (حزينات)، فأسقطت على القبر صفة الحزن، وزاد من سوداوية المنظر رسم مساحة القبر في إقامته على ضفاف الحياة بواسطة تجسيد الحياة، وجعلها كالنهر لها ضفة، وهي تعني أن حزن هذه القبور جاء من أنها أقيمت في جانب بعيد عن الناس، فاتَّسمت بالحزن.

تقول في قصيدة (آدم وفردوسه):

أَيْنَ هَابِيْلُ؟ أَيْنَ وقْعُ خُطَى أَغْـ

ـنَامِهِ فِي الحُقُوْلِ والوِدْيَانِ؟

لَيْسَ مِنْه إلا ضَرِيْحٌ كَئِيْبٌ

شَادَهُ فِي العَرَاءِ أوّلُ جَانِ [2] (الخفيف)

عن حكاية (قابيل، وهابيل) ترسم لنا صورة هابيل بعد مقتله، وكيف غادر الحياة، وتبحث عنه في الحقول والوديان، فلم يبق منه إلا ضريح كئيب بناه قاتله في العراء. فالنص يحفل بالأماكن؛ فذكرت الوديان والحقول ذات المساحة الشاسعة التي ترعى

(١) الديوان: ١/٣٥٨.

(٢) الديوان: ١/٣٧٤.

فيها الأغنام، والمكان الآخر الذي يقابله في الصورة، وهو الضريح المُشَيَّد في العراء. هذه الصورة المساحية تُصَوِّر بُعْدَين في المساحة؛ مساحة ما قبل قتله، حيث الحقول الواسعة والوديان، والبعد الثاني حيث الضريح الضيق في العراء الواسع.

والمدن العربية لها نصيب في شعر نازك الملائكة، وهي كغيرها من الشعراء الذين تغنّوا بالقدس، وبالقضية الفلسطينية [١]. وفي قصيدة (السفر في المرايا الدامية) تحدثت عن مدينة (القنيطرة) السورية، التي تحررت من الاحتلال الصهيوني، وكأنها حبيبتها التي عادت من السفر مكسورة ، تقول:

قَالَ القَمَرْ

حَبِيْبَتِي قَدْ رَجَعَتْ مِنَ السَّفَرْ

حَبِيْبَتِي القُنَيْطِرَهْ

صَفْحَةُ مِرْآةِ دَمٍ مُكَسَّرَهْ

فِيْ قَعْرِها رُسُوْمُ قَتْلَى عَرَبٍ مُبَعْثَرَهْ

فِيْ عُمْقِهَا تَدْمَى وَتَقْطُرُ الصُّوَرْ [٢] (الرجز)

المدن العربية مقدسة في ضمير العربي، فهي مدينة مُحرّرة عادت إلى العرب مُحمّلة بالدمار. فرمزية المكان تتمثل في (القنيطرة) التي جعلت منها حبيبة، حيث الارتباط العاطفي بالمدينة التي ناضلت، وعادت للعرب مدمرة وملأى بدماء المجاهدين.

---

(١) احتلت القضية الفلسطينية مكانة مهمة في قلوب الشعراء المعاصرين، والشعراء العراقيين خاصة؛ فقد تناولوها في أشعارهم، ومنهم: نازك الملائكة ومن عاصرها من الشعراء الرواد، مثل: عبد الوهاب البياتي في قصيدته: (قصائد إلى يافا)، وبدر شاكر السياب في قصيدة: (في يوم فلسطين).

(٢) يغير ألوانه البحر ص١٨٥-١٨٦.

وفي قصيدة (أغنية الهاوية)؛ تسقط الشاعرة في الهاوية، وتدفن كل مشاعرها في مكان سَمَّته (جنة الواهمين):

وَحَقّرْتُ سَعْيِيْ إلَى عَالَمٍ مُسْتَحِيلْ

فَخَلْفَ انْخِدَاعِيَ تَنْتَظِرُ الهَاوِيَة

وَعِفْتُ جُنُوْنِي القَدِيمَ وَعِفْتُ الجَدِيْدْ

وَأَوْدَعْتُهُ فِيْ مَكَانٍ بَعِيْدْ

دَفَنْتُ بِهِ رَغَبَاتِ البَشَرْ

وَسَمَّيْتُهُ جَنَّةَ الوَاهِمِيْنْ [1] (المتقارب)

تنتظرها الهاوية، فكل سعيها إلى عالم جميل هو شيء مستحيل، وذلك الذي جعلها تخلق مكانا خاصا لتدفن فيه كل جنونها، ورغبات البشر. هذا المكان هو جنة الواهمين، مكان خيالي مثل الجنة التي يحلم بها الإنسان؛ لكنها جنة وهمية، لجأت لها لتلقي بكل ما في نفسها من مشاعر، ورغبات، وأحلام.

٢. الاستعارة السمعية:

هي بناء الصور الشعرية عن طريق حاسة السمع، التي تتميز بأنها الحاسة الوحيدة التي تعمل ليلا ونهارا، ولا تخضع لتحكم الإنسان، فتستطيع تصوير ما هو موجود في الضوء، وما هو موجود في الظلام، بعكس حاسة البصر التي تحتاج إلى الضوء لإدراك الأشياء.

والصورة السمعية "تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ، ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة

(١) الديوان: ١٢٣/٢.

مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى"[١]. والصوت له أهمية في الشعر العربي، وتكمن تلك الأهمية في تمكّن الشاعر من إحداث الأثر النفسي في المتلقي، من خلال الصوت، ودلالته المعنوية. فـ" الإحساس بالسمع، وإشاعة الجرس الموسيقي قد يكون في أصوات الحروف، وأصوات الألفاظ، وما توحي به تلك الألفاظ من معانٍ مختلفة، وهذا الأمر يكمن في معرفة الشاعر للغة وأسرارها"[٢].

والصوت في الموت ارتبط بالندبة، والبكاء، والصراخ؛ جزعا من الموت. والصوت عند (نازك) كان أكثر من ذلك، ففي قصائدها ارتبط الصوت بالطبيعة.

وقد يكون الموت للغناء، وليس للجسد، تقول في قصيدة (أحزان الشباب):

رُبَّمَا تَنْقَضِيْ حَيَاتِيْ قَرِيْبا

وَتَمُوْتُ الأَلْحَانُ فِيْ شَفَتَيّا

لَيْسَ فِيْ الكَوْنِ بَعْدَ شِعْرِيَ مَا يُغْ

ري فُؤَادِي فَمَرْحَبا بِالمَمَاتِ

فَإِذَا مَا أَتْمَمْتُ لَحْنِي كَمَا أَهْوَى

فَمَـاذَا أُرِيْـدُهُ مِـنْ حَيَـاتِي [٣]

(الخفيف)

---

(١) خليل، إبراهيم صاحب: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥.

(٣) الديوان: ١/٢١٦–٢١٧.

إن احتفاء (نازك) بالغناء جعلها تُصوِّره حتى لحظات موتها، فالألحان جعلتها إنسانا يموت، والأشعار والألحان هي سر بقائها في هذه الحياة، فلا تطيب لها بغير الشعر والنشيد.

وفي (مأساة الحياة) هل سيصغي القضاء لصراخ الباكين:

مَا الذِيْ يَنْفَعُ البُكِاءُ وَمَا يُصْـ

ـغِيْ إلَى الصَّارِخِيْنَ قَلْبُ القَضَاءِ

لَنْ يَزِيْدَ البُكَاءُ يَوْما عَلَى عُمْـ

ـرِيْ وَلَنْ يَرْحَمَ المَمَاتُ شَقَائِيْ [1] (الخفيف)

هل سيصغي القضاء إلى صوت الباكين يوما؟ الإصغاء صفة إنسانية، وتعني حسن الاستماع، والبكاء لا يعطيها عمرا إضافيا، فنظرتها حكيمة؛ فالبكاء لا يجدي نفعا مادام القضاء غير مُصْغٍ إليها، والموت لن يرحمها. فهذه الصفات الإنسانية أضفتها على القضاء، والموت؛ إذ الإصغاء، والرحمة ليسا من صفاتهما الحقيقية؛ بل صفات استدعتها نفس الشاعرة البائسة.

وفي تصوير لصوتٍ مخيف يصدر من مقبرة غمرتها المياه، تقول في قصيدة (المقبرة الغريقة):

فِيْ كُلّ رُكْنٍ مِنْ دُجَى المَقْبَرَهْ

تَسْبَحُ أجْسَادٌ وَتَطْفُو عِظَامْ

وَالرّيْحُ فِيْ صَيْحَاتِها المُنكَرَهْ

واللَّيْلُ مَا زَالَ رَهِيْبَ الظَّلَامْ [2] (السريع)

---

(١) الديوان ١/٢٧.

(٢) الديوان ١/٥٢٧.

في مشهد المقبرة الغريقة تطفو جثث الموتى في مشهد مخيف يزيد رعبا بـ(صياح) الريح، والصياح دلالة على الصوت العالي، وهو صوت يثير الرعب في القلوب. المشهد قاسٍ جدا، وزاد من قسوته صيحات الرياح المنكرة، ولفظة (صيحة) تُذكّرنا بعذاب قوم ثمود؛ حيث أهلكوا بالصيحة في قوله ـ تعالى ـ : "وأخذ الّذين ظلموا الصيحة فأصبحوا في ديارهم جاثمين" سورة هود (الآية ٦٧)؛ فارتبط لفظ (الصيحة) بالموت، والصوت إذا زاد عن احتمال أذن الإنسان صار عذابا وتهلكة.

٣. الاستعارة الشمّية:

هي ما اعتمدت في بناء صورها على حاسة الشَّمّ، التي هي مرتبطة بالذاكرة عند الإنسان. فالشخص إذا شم عبير عطرٍ يألفه يعرف صاحبه، أو يتذكر هذا العطر والزمن الذي عاشه. فهي حاسة تثير الوجدان، والشجون كذلك. ولعل الشم مرتبط عند الشعراء بعطر المحبوبة، ولكنه عند نازك قد ارتبط بالموت، ورائحة القبور، فللموت رائحة لا تنسى.

ومن أكثر ما يميز الصورة الشعرية لدى (نازك) هو استثارتها لحاسة الشم على وجه التحديد؛ حيث تنبثق الروائح في رسمها للصورة، وبذلك تسمح للمتلقي بأن يستنشق تلك الروائح في كلمات، مثل: (الشذى، والعبير، والعطر، والرحيق).

رائحة الشهيد لا يمكن أن تدفن عند (نازك)؛ فتقول في قصيدة (الشهيد):

وَصَبَاحا دَفَنُوهُ

وَأَهَالُوْا حِقْدَهُمْ فَوْقَ ثَرَاهُ

عَارُهُمُ ظَنّوْه لَنْ يُبْقي شَذَاهُ

ثُمَّ سَارُوْا وَنَسُوْهُ [١] (الرمل)

---

(١) الديوان: ٢/٢٣٧.

وهنا تعبّر (نازك) عن الرائحة الجميلة المعطرة المنبعثة من الشهداء، وهي رائحة كرائحة المسك، وهي بذلك تستثير حاسة الشم.

دائماً ما تستدعي (نازك) حاسة الشم في قصائدها، وكأنها تمزجها بالعبير، تقول في قصيدة (أغنية ليالي الصيف):

أيُّ نَهْرٍ مِنْ عُطُوْرِ
فِيْ شَذَاهُ مَسْبَحٌ لِلْقَمَرِ
وَغِذَاءٌ لِلرُّؤَى وَالسَّمَرِ
وَرَحِيْقٌ للشُعُورِ [1] (الرمل)

وكذلك تستدعي البخور من أجواء المعابد؛ فتبدو القصيدة مثخنة بروائح المعابد البابلية القديمة، فتقول في قصيدة (إلى الشعرِ):

مِنْ بَخُورِ المَعَابِدِ فِيْ بَابِلَ الغَابِرَهْ
مِنْ ضَجِيْجِ النَّوَاعِيْرِ فِيْ فَلَوَاتِ الجَنُوْبْ
مِنْ هُتَافَاتِ قُمْرِيّةٍ سَاهِرَةِ
وَصَدَى الحَاصِدَاتِ يُغَنِّينَ لَحْنَ الغُرُوْبْ
ذَلِكَ الصَّوْتُ، صَوْتُكَ سَوْفَ يَؤُوْبْ
لِحَيَاتِي، لِسَمْعِ السِّنِيْنْ
مُثْخَنا بِعَبِيْرِ مَسَاءٍ حَزِيْنْ [2] (المتدارك)

(١) الديوان: ٢/٥٢٨.
(٢) الديوان: ٢/٥٧٧.

وفي قصيدة (مأساة الحياة) تدعو إلى إكرام القتلى، وتعطيرهم بزهر الليمون والياسمين:

احْمِلُوا نَادِمِيْنَ أشْلاءَ قَتْلا

كُمْ وَغَنُّوا لَهَا نَشِيْدَ اعْتِذَارِ

ضَمِّخُوْهَا بِالعِطْرِ لُفّوْا بَقَايَا

هَا بِزَهْرِ اللَّيْمُوْنِ وَالياسَمِيْنِ [١]

(الخفيف)

٤. الاستعارة اللمسية:

وتعني التصوير المعتمد على حاسة اللمس، كالخشونة، والنعومة، والبرودة، والسخونة، وغيرها، فهي تلك الأشياء التي لا تُدْرَك إلا من خلال لمسها، ولا تستطيع أي حاسة أخرى أن تقوم مقامها، ولذلك يوظفها الشاعر في تشكيل صوره.

وقد تنبه القدماء لأثر الحواس في نقل الصورة بشكل عام، ومنها حاسة اللمس، فيذكر (ابن طباطبا) العلة في قبول الناقد للشعر الحسن، فيقول: "إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طُبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها؛ فالعينُ تألف المرأى الحسن، وتقذَى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المشمَّ الطيبَ، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفمُ يلتذُّ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المر، والأذن تتشوَفُ للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن

(١) الديوان: ١/٣٨٥.

المؤذي".[1] والصورة اللمسية بشكل خاص تساعد المتلقي على فهم إحساس الشاعر؛ لأنها تُزوّده بالكثير من الإيحاءات التي تعجز عنها الحواس الأخرى.

وفي قصيدة (المدينة التي غرقت) حاولت (نازك) وصف المدينة وآثار الدمار بعد تعرضها للطوفان، فقالت:

وَتَنْمُو الخُشُوْنَةُ حَيْثُ يُلامِسُ وَجْهَ التُّرَابْ

وَتُنْبِتُ أقدامُهُ طُحْلُبا لَزِجا وذبَابْ [2] (المتقارب)

فاستخدام نازك هنا للفظ (الخشونة)، و(طحلبا لزجا) تحاول به استثارة حاسة اللمس، فهي تستخدم المثيرات الحسية حتى تُحدِث أثرا في الأعصاب، وبذلك يستطيع المتلقي الإحساس بملمس الخشونة واللزوجة، فالصورة الاستعارية اللمسية تتجسد في (تنمو الخشونة) عبر آلية التجسيد بإسناد النمو للخشونة، وفي (تنبت أقدامه طحلبا لزجا) استعارت الأقدام للخراب، ومن هذه الأقدام تنبت الطحالب اللزجة، والإحساس باللزوجة يُحدِث توترا للإنسان؛ لأن ملمسها مزعج ومقزز.

جدران المقابر لزجة تبتلع كل جميل، تقول في قصيدة (خرافات):

وَوَجَدْتُ أبْوَابا تُؤَدِّيْ فِي اخْتِنَاقْ

لِمَقَابِرٍ دُفِنَ الشُّعُوْرُ بِهَا وَمَاتَ غَدُ الخَيَالْ

جُدْرَانُهَا اللَّزِجَاتُ تَبْتَلِعُ الجَمَالْ

وَتَمُجُّ قُبْحا لا يُطَاقْ [3] (تفعيلة الكامل)

---

(١) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت–لبنان، ط١، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص٢٠.

(٢) الديوان: ٥٣٨/٢.

(٣) الديوان: ٢ /٨٨.

الموت هنا ليس موت الجسد؛ بل موت الشعور، وموت الخيال، وتلك القبور جدرانها لزجات قبيحات تبتلع الجمال. والصورة الاستعارية اللمسية قائمة على تشخيص الجدران، وجعلها كائنا (يبتلع) جمالا، و(يمجّ) قبحا.

وبرودة القبور صورة حسية تتكرر في قصائدها كثيرا؛ لأن كل شيء يموت؛ الحياة، والأحاسيس، والمشاعر، والخيال تقول في قصيدة (جامعة الظلال):

وَنَنْتَظِرُ الغَدَ خَلْفَ العُصُوْرْ

وَنَجْهَلُ أنَّ القُبُوْرْ

تَمُدُّ إلَيْنَا بِأذْرُعِهَا البَارِدَةْ

وَنَجْهَلُ أَنَّ السَّتَائِرَ تُخْفِي يَدا مَارِدَةْ [1] (تفعيلة المتقارب)

جعلت من القبور إنسانا له ذراعان، فأقامت صورتها اللمسية على التشخيص، على طريقة الاستعارة المركبة في (تمد إلينا بأذرعها الباردة)؛ حيث أسندت الذراع الباردة للقبور.

٥. الاستعارة المتراسلة:

تراسل الحواس هو أداة تشكيلية مهمة في بناء القصيدة، اهتم بها الرمزيون، وتأثر بها أدبنا العربي. ومعنى تراسل الحواس هو: "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى؛ فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا،

(١) الديوان: ٢/١٠٣-١٠٤.

والطعوم عطورا..."[١].

ويعطي تراسل الحواس للشاعر فرصة الإيحاء بحاستين أو أكثر، وبذلك تتكثف الصورة الشعرية، ويسمح للشاعر أن ينقل مشاعره، كما هي في وجدانه، إلى وجدان المتلقي؛ فتؤدي دورا بارزا في خلق معانٍ مبتكرة، وبذلك تنمو الصورة الشعرية. فقد "وصف الشاعر الفرنسي (بودلير) بعض الروائح بأنها ناعمة كالمزامير، وخضراء كالمروج، فجمع بين الرائحة، والملمس، والمرأى، والصوت"[٢].

واهتم الرمزيون بتراسل الحواس؛ لأنهم يرون أن اللغة "رموز اصْطلح عليها لتثير في النفس معاني، وعواطف خاصة. والألوان، والأصوات، والعطور، تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو قريب مما هو"[٣]. وقد ذكر الدكتور (محمد مندور) أن معطيات الحواس متداخلة عند الرمزيين، ويضرب لذلك مثلا "بوصف أحد الرمزيين للون السماء، وهي مغطاة بسحب بيضاء بقوله: (وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ)، فهو – وإن لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التي تعبر عنه – إلا أنه مع ذلك ولّد في نفوسنا إحساسا بهذا اللون، ونقل إلينا وقعه في نفسه بعبارة (نعومة اللؤلؤ)، التي استمدها من عالم اللمس"[٤].

---

(١) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٢) فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس– تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص٨٢.

(٣) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والتصوير،١٩٩٧م، ص٣٩٥.

(٤) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والتصوير،٢٠٠٤م، ص١١٩–١٢٠.

واستعانت (نازك) بنظرية تراسل الحواس في رسم صورتها الشعرية، على نحو يحقق لها التواصل بين تكوينها ذاتيا، وبين عالمها من طرف، وبين التراث جوهرا، وبين سياقات التجديد من طرف آخر(١).

وهنا في شعر (نازك) تتحدث إلى الموت وكأنه إنسان له حديث، وأن عينيه تتكلمان، فاستخدمت حاسة البصر، واستثارتها حتى توصل المعنى المرجوّ إلى المتلقي، تقول في قصيدة (إلى عيني الحزينتين):

هَاتَا حَدِيْثَ المَوْتِ، هَاتَا سِرَّهُ

قَدْ آنَ، يَا عَيْنَيّ، أنْ تَتَكَلَّمَا

مَا شَاطِئُ الأَعْرَافِ، مَا أَلْوَانُهُ؟

مَا سِرُّهُ الخَافِي؟ صِفَاهُ وتَرْجِمَا (٢) (الكامل)

تعطي العين صفة اللسان، وتطلب من عينيها أن تصفا لها المجهول، وتساؤلاتها ما هي إلا خوف من هذا المجهول المخيف، والذي تريد معرفة سره الخافي؛ فالصورة الاستعارية المتراسلة تقوم على تشخيص العينين، وجعلهما إنسانا يتكلم، ويصف، ويترجم، ويبث الأسرار، فهي تبحث عن معاني الألم، والموت.

وهنا تصف الألم، وتعطيه صفة الدموع كالعين، وكأنه أخرس ليس له لسان، تقول في قصيدة (أغنية للحزن):

وَهْوَ يَحْيَا فِيْ الدُّمُوْعِ الخُرْسِ فِيْ بَعْضِ العُيُوْنِ

وَلَهُ كُوْخٌ خَفِيٌّ شِيْدَ فِيْ عُمْقٍ سَحِيْقِ

---

(١) انظر: السامرائي، ماجد: نازك الملائكة من قبل ومن بعد من الرومانسية إلى الشعر الحر، المجلة الثقافية الأردنية، ع٥٢، ٢٠٠١م، ص٤٩.

(٢) الديوان: ٥٦٤/١.

ضَائِعٌ يَعْرِفُهُ البَاكُوْنَ فِيْ صَمْتٍ عَمِيْقِ
وَسُدىً يَبْحَثُ عَنْهُ الأَلَمُ الخَشْنُ الرَّنِيْنِ
إنَّهُ يَقْتَاتُ أَسْرَارَ السُّكُوْنِ
وَأَسىً مُخْتَبِئًا خَلْفَ العُرُوْقِ [1] (الرمل)

حيث جعلت الدموع التي تتساقط من العين خرسا، والخرس صفة للإنسان، والألم، بوصفه مدركا ذهنيا، ملمسه خشن، وله رنين كرنين الصوت المسموع، فتبادل المدركات في هذين البيتين قد ساعد على تصوير فكرة الألم، ووصفه بهذه الأوصاف الخارقة. إنه ألم من نوع آخر، يسكن أعماق الوجدان؛ فالصورة الاستعارية المتراسلة تكمن في تشخيص الألم، وجعله إنسانا، من خلال الصفات التالية: (يحيا، له كوخ، ضائع، يقتات، مختبئ)، وجميع هذه الصفات الإنسانية أسندت للألم، وهو ألم الفقد، وفي هذه الأبيات تتحدث عن ألم فقد والدتها.

وفي قصيدة (المقبرة الغريقة):

بَكَيْتُ لِلأَمْوَاتِ طُوْلَ المَسَاءْ
وَصُغْتُ مِنْ دَمْعِي النَّشِيْدَ الحَزِيْنْ
وَفِيْ غَدٍ أَرْقُدْ تَحْتَ السَّمَاءْ
قَبْرا سَيَبْكِي عِنْدَهُ العَابِرُوْنْ [2] (السريع)

تتمثل آلية التراسل في (صغت من دمعي النشيد الحزين)؛ فالدموع صفة متلازمة للعيون، والنشيد صفة مرتبطة بالصوت والكلام، ولعل البكاء الحار يصدر

(١) الديوان: ٣١٢/٢.
(٢) الديوان: ٥٣٧/١.

صوتا حزينا، وهذا ما تدل عليه العبارة (صغت من دمعي النشيد الحزين)، وكأنها تقول سأبكي بكاءً مريرا، يصدر نشيدا حزينا.

ومن تراسل حاستي اللمس، والشم، تقول في قصيدة (خمس أغانٍ للألم):

ثُمَّ اسْتَلَمْنَا وَرْدَةً حَمْرَاءَ دَافِئَةَ العَبِيْرْ

أَحْبَابُنَا بَعَثُوْا بِهَا عَبْرَ البِحَارْ [1] (الكامل)

لأن الأحباب هم من أرسل الورود الحمراء جاء عطرها دافئا لا زكيا، فالدفء دلالة على الاحتواء والحنان، وهو يأتي من دفء الأحباب، وكأنهم أرسلوا الدفء الذي تفتقده الذات الشاعرة مع الورود بدل عبيرها؛ فهي لا تحتاج إلى عبير الزهور بقدر ما تحتاج إلى حنان الأحباب الذين رحلوا.

(١) الديوان: ٢/ ٤٥٦.

الخاتمة:

اتخذ الموت دلالة استثنائية في تجربة (نازك الملائكة) الشعرية، والموت بوصفه حقيقة تكرر في قصائدها، من ذلك استوجب دراسته وبحثه من منظور مختلف عن الدراسات السابقة. وساعد في ذلك نزعة التشاؤم، والحزن، واليأس التي تتميز بها (نازك) حتى أصبح التشاؤم سمة في شعرها، وإلحاحها في طرح موضوعة الموت في معظم إنتاجها الشعري اتخذ الطابع الرومانسي الحساس، من خلال لجوئها للطبيعة؛ لتسقط عليها مشاعرها.

واستغرقت الشاعرة في بحثها عن مفهوم الموت من حيث هو حقيقة، ومصير إنساني، ومن حيث هو مجهول حير الفلاسفة والمفكرين، فعبرت عنه بشتى الطرق التي تفرضها التجربة الشعورية. والأدوات الفنية التي تمتلكها ساعدت في الكشف والإبانة عن هذه الفلسفة، وبما تميزت به الاستعارة من بين سائر الأدوات الفنية في التصوير الشعري استطاعت بقدرتها الابتكارية على تجاوز المألوف في التعبير، وخلق دلالات جديدة، وهي إحدى أعظم الوسائل التصويرية التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة ومتناقضة لا توجد بينها علاقة منطقية، فتسهم في التأثير على المتلقي، وتوقع في نفسه الدهشة والانبهار.

وقد أفرز هذا البحث مجموعة من النتائج، منها:

ـ يُعدّ تشخيص الطبيعة سمة أساسية في شعر نازك، وكثر توظيفه في قصائدها والسبب يعود إلى أنَّ الرومانسيين قد أولعوا بتشخيص الطبيعة، ونازك بصفة خاصة وجدت في الطبيعة ملاذها الرؤوم تبث فيها أحزانها ومشاعرها.

ـ استفادت من تقنية التمثيل بالاستعارة في قصائدها حيث خلقت الكثير من الاستعارات التي تعبر عن يأسها وسوداويتها.

ـ وظفت الرمز في شعرها لا سيما في موضوعة الموت الاستعارية، فأصبحت الاستعارات على طريقة الرمزيين مكثفة منتشرة في قصائدها.

. استعانت بالحواس في الكشف عن موضوعة الموت، فالصور الحسية التي بحثتها عن طريق الاستعارة تجاوزت الوصف الخارجي، وأحدثت تفاعلا مع البيئة، ونطقت الحواس عما تعانيه الذات الشاعرة.