

قصيدة "سكن الليل" لنازك الملائكة

- مقارنة أسلوبية -

الأستاذة: سميحة خليفي

قسم: اللغة والأدب العربي

-جامعة أم البواقي-

توطئة:

تعتبر قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة أول قصيدة معاصرة حرّة ، أحدثت منعطفًا في تاريخ القصيدة العربية، فحضت من خلال ذلك باهتمام الأدباء والنقاد، بالدراسة والتحليل أزيد من ستين عاما، إلا أننا لا نكاد نعثر لها على تحليلٍ معمّقٍ بمنهج نقدي حديث ومعاصر، سوى بعض المناقشات والتحليل السطحية، التي تتمحور جلّها حول الظروف والملابسات المحيطة بها، دون استقراء دواعي اللغة، واستنطاق بلاغة التصوير المكتنزة في ألفاظها وعباراتها، لأنّ "الكلمة في الخطاب الشعري لا يمكن عزلها عن محيطها المباشر ثم عن سياق النص، إذ منهما تستمد قوتها يؤثّران فيها، وتؤثّر فيهما"¹.

لذلك ارتأينا - محاولة منّا- أن نحلّلها بالمنهج الأسلوبي، بغية الكشف عن جمالياتها بالاعتماد على الأصوات والألفاظ وعلاقاتها بالجمل والتراكيب، والقواعد النحوية عبر مستويات التحليل: الصوتي، النحوي، التركيبي والدلالي، لتسهم كلّها في تعميق الرؤيا الشعرية، والكشف عن الخواطر والانفعالات والتصوير، وبلوغ بذلك أقصى درجة من التأثير الفني الخلاق .

المستوى الصوتي

اختارت الشاعرة لقصيدتها بحرًا إيقاعيًا يتناسب مع الموضوع "الكوليرا" وهو بحر المتدارك (الخبب)، وألفاظ هذه القصيدة تعطي تجانسًا صوتيًا، وتعايقًا دلاليًا، يضيف جواً موسيقيًا، يشبّع ترابطاً في الأداء النفسي.

فلو تجولنا داخل القصيدة، وتصفحناها عن قرب، لوجدنا أنّ الشاعرة قد كرّرت جملاً من الأصوات التي تناسب المقام والمقصد، وتعزّز إحساسها المرهف، فمثلاً نجد حرف (الصاد) وظّف أكثر من موضع (23 مرّة) في قولها: أصغي، صدى، الصمت، صرخات، تصرخ، الصارخ، أصخ، أصوات... لما في حرف (الصاد) من إطباق وسفير واستعلاء وهمس، ولأنّه من صفات القوة شدّ أذن المتلقي، وشحن قلبه بالحزن والأسى، والشعور بالضعف أمام هذا الكمّ الهائل من التشيؤ الدلالي المصاحب لكلمات وعبارات القصيدة.

كما أنّنا نجد القافية تتراوح بين حرف (التاء) الساكنة و(النون): فالأول أشدّ وقعا على السمع من الحروف الأخرى؛ لأنّه من الأصوات الانفجارية المهموسة والضعيفة، يصطحب الكلمات إلى عوالم الحزن الدفين سيما وأنّه اقترن بالسكون، فالحزن هنا يُضاعف، ويتذوق المتلقي الأمرين (الضعف والصمت).

واختارت الشاعرة قافية أخرى مجهورة في المقطع الأخير وهي حرف الراء الساكنة بعد الجر، في قولها: نصير، زفير، تكبير، الشرير... مما له من دلالات قابعة في الكلمات والعبارات، خاصة حينما يضحّ بالمشاعر الممزّقة المدوّية، فإلى جانب أنّه صوت لثوي تتكرر فيه ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، يعطي رعشة في القلب والجسم، فهو أيضا مصحوبا بالسكون ما بعد الجرّ، مما يضع المتلقي في جوّ كئيب، يضاعف فيه الإحساس بالألم.

ونلاحظ أصواتا أخرى تتخلّل ثنايا القصيدة، وتضفي عليها موسيقى تراجيدية، كحركة الفتحة الطويلة في: أنات، أموات، الآهات، الظلمات... كأنّ الشاعرة تريد بهذا الشهيق والزفير إخراج حزنها، إلا أنّها تسقط في وحل الغربة الذاتية عندما تصادفها التاء الساكنة التي تحبس أنفاسها.

المستوى النحوي

تخاطب الشاعرة المتلقي بتوظيفها لفعل الأمر كقولها: أصغ، أصخ، أنظر، اسمع... وهو ما يزيد من أفق الدلالة "ليستعمل النظر حينئذ فيما يصلح للنظر القلبي و النظر البصري، وكلاهما مؤكد بالنسبة المطلوب إيجادها"²، وهو ما يعرف بنسخ الأمر إلى تنبيهه، فلعل الحمولة العاطفية أثقلت كاهل الشاعرة، فطلبت من المتلقي أن يشاركها الحدث، ويتقاسم معها عبء الكلمات.

كما نجد توظيف الأفعال المضارعة بكثرة في القصيدة: تعلقو، تضطرب، يتعثرو، تصرخ، تشكو، يرتكب... الدالة على الاستمرارية والحركة، رغبة من الشاعرة في وصف المعاناة المستمرة، ولعلها تعمّدت ذلك لتبقى قصيدتها حية نابضة في كل زمان ومكان.

ويكثر في القصيدة حروف الجر، خاصة حرف الجر (في) المكرر (14 مرّة)، في قولها: في كل مكان، في كل فؤاد، في كهف الرعب، في صمت الأبد القاسي... الذي يضيف ترابطا وتماسكا في الأداء الشعري، و يؤثر في وقع الحدث، وهو هنا يشير إلى مكان الوباء لاستحضار القلب والعقل معا.

المستوى التركيبي

ونجد مسألة أخرى شديدة الالتصاق بدلالات القصيدة، ألا وهي مسألة الانحراف والعدول، التي تعد من المصادر الجمالية والفنية في النص الشعري، "تنفرد الأسلوبية بعنايتها في قضية انحراف التعبير عن النمط المعياري الذي أقرته اللغة صوتيا، وتكيبيا لأنها تتخذ لغة الأدب ميدان بحث لها"³، فمثلا تقول نازك في المقطع الأول:

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثّر فيه صدى الآهات⁴

قرنت الشاعرة التدفق والالتهاب بالحزن، والتعثر بصدى الآهات، فحدث هنا انزياح في المعنى
لأنها؛ أسندت الصفة المادية (التدفق والالتهاب) للموصوف المعنوي (الحزن)، والأمر نفسه في:

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مرّقه الموت⁵

تكمّن متعة النص الشعري، وبراعة الشاعرة بهذا الانحراف في التشابيه والاستعارات والدلالات،
إذ يعطي لقصيدتها الإثارة والتوهج، وتضعّف من حجم الإحساس، وتوسع دلالات الدوال، وتولد
أساليب إنشائية رائعة، تميزها عن الأخريات.

وتحفّل القصيدة بعنصر التقديم والتأخير - سمة مميزة من سمات الأسلوبيين - فمثلا
نلاحظ تقديم الفاعل على الفعل في أكثر من موضع: صرخات تعلو، تضطرب، حزن يتدفق، يلتهب،
استيقظ داء الكوليرا حقدا يتدفق موتورا... والذي يكسب هذا النص الشعري رونقا وانسجاما في
المعنى والمبنى، فالجمع بين القضيتين (قضية الانزياح والانحراف، والتقديم والتأخير)، قمة البلاغة
الحديثة بامتياز، التي "نراها هنا فناً للكتابة وفناً للتأليف في الوقت نفسه، إنها فن لغوي وفن أدبي،
وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة"⁶.

فكما صرّح باسكال بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف وأن المعاني
المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة أيضا، فإننا نجد هذا الانزياح والتقديم قد أضفى على
القصيدة صبغة فنية، تؤثر في السامع، وتدغدغ أحاسيسه، فيدخل المعنى والإحساس قلبه دون
استئذان. كأن الشاعرة هنا تريد أن تلفت المتلقي إلى حجم المعاني المثقلة بالأسى، والحزن والضياع،
حيث يجتمع الكل في بوتقة واحدة، تحدد الأحداث على حساب الأفعال، وهي ميزة أسلوبية في
الوقوف على جماليات القصيدة كما يصطلح الجرجاني ذلك في قضية النظم، حينما يبين المزايا الخفية
التي تجعل المتلقي يقف على ما في النص على براعة النقش والتصوير والتعبير.

المستوى الدلالي

تأخذنا القصيدة إلى عالم خاص مأسوي بامتياز، تشترك فيه أصوات الضعف، القوة، السكون، والصمت، فعايش الحدث بكل تفاصيله، ونسير في موكب الجنائز من غير أدراك.

ولعل الشاعرة اختار ذلك الانزياح الدلالي والتركيبي لتمررد على الجو المأساوي، أو ربما لتنزاح عن قواعد الخليل، وتنحرف عن النموذج القديم.

ونرى الكلمة التي تتمحور عليها القصيدة، وتلخصها بكل معانيها هي اللازمة التي اعتدنا عليها في نهاية كل مقطوعة (الموت الموت الموت)، فهذا التكرار الصوتي والدلالي له قيمة إيحائية شديدة الالتصاق بالمعنى الوجداني، "كون الكلمات وتراكيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص، وقيمتها الخاصة"⁷.

فتضع الشاعرة المتلقي - من خلال هذه الثلاثية- في مفترق الطرق، لا يدري أي طريق يختار، الموت الأول، الثاني أم الثالث، بيد أن الثلاثة تترجم معاً واحداً، ألا وهو الموت الأبدي، وربما تقصد الموت الأول: الخلاص من الفقر والأوضاع الاجتماعية والسياسية في كل من العراق وريف مصر، كون القصيدة تزامنت مع ما يحدث في العراق آنذاك؛ غضب الشارع العراقي في "انتفاضة الوثبة"، مطالباً بإسقاط النظام. ويتجلى ذلك في تكرارها لعبارة "في كل مكان.."، واختيارها للسكون بدل الحركة لتسفر عن ذلك الصمت الداخلي بعد الثورة (صمت الشعب العراقي)، والصمت المخيم ما بعد الموت (ريف مصر).

أما الموت الثاني فلربما الموت المادي "موت الجسم". أما الموت الثالث فلعله "الموت الروحاني"، الذي يشترك فيه الأحياء والأموات، فكأن الشاعرة تطلق شظاياها في الموت الأخير بموتها، حينما تتعاطف مع الموت الثاني ولا تملك الدواء لهذا الداء، فتبقى حبيسة الإحساس، ليس بيدها حيلة، وهي بذلك تبلغ ذروة انفعالها. ويموت أيضاً المتلقي بالموت الأخير، حينما يشاركها هذا الحدث.

ونصل في نهاية المطاف إلى خلاصة مفادها، أن نازك الملائكة منحت لقصيدتها الخلود، حينما تركت العبارات والكلمات تختار معانيها العميقة لوحدها دون قيد يقيدتها.

- (1)- محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1991، ص 264.
- (2)- خديجة محمد الصافي: نسخ الوظائف النحوية في الجملة العربية، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى 2008، ص 139.
- (3)- محمود محمد عيسى: السياق الأدبي (دراسة نقدية تطبيقية)، جامعة المنصورة، بدون طبعة القاهرة 2004، ص 105.
- (4)- الديوان، ص 138.
- (5)-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (6)- بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب 1994، ص 27.
- (7)- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 19.