

## The Study and Analysis of Different Levels of Linguistic Applications in Nazok Al-Malaeke's Poems

Maryam Rahmati Torkashvand\*  
Ashraf Mana Farhud \*\*

### Abstract:

The main purpose of the researchers of this paper is to examine the specific creative aspect Nazok Al-Malaeke's poetic innovations, the famous and critic contemporary poet to examine how poet's use of poetic language and the study of the nature of poetic words and hidden implications thereof, and her special linguistic style. Accordingly, to achieve the aforementioned goal, this study is done by descriptive-analytic method and with partitioning applied aspects of language into five parts during the poem, namely, to study the language of groom or sadness, love, legacy, of spoken and romantic. The results show that the language of sadness is blended with her experienced abandonment in many idioms. The language of love in her idioms is full of secretaries which can be decoded by herself. And most of the vocabularies related to the language of love implies the moral and spiritual concepts. There are many vocabularies related to nature which implied the secret or explicit concepts in her poem. On the other hand, instability and unrest in her life is the important agent to apply such these concepts in her idioms. The study of spoken language shows that she applied a few spoken and linguistic words in her poems which are vague and unknown. These words related to Arabic literary legacy in her poems are not lifeless and insensitive, but also, the poet exploits the legacy of language in order to express her poetic intentions.

**Key words:** Iraqi Temporary Poem, Nazok Al-Malaeke, Poetic Language, Linguistic Applications.

### References:

- *The Holy Quran*
- Abu Isba', S., (1978). phenomenon of repetition in free verse, *Journal of Arab Culture*, 3.
- Etmish, M., (1986). *The Monastery of the Angel (a critical study of the artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry)*, second edition, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
- Drew, E., (1961), *Poetry How to Understand and Taste It*, translated by Mohammed Al-Shoush, Beirut: The Library of Muneymana.
- Al-Daghi, A., (1394), Social Romanticism in the Poems of Nazik El-Malaeke and Forough Farrokhzad, *Journal of Language-Rhetorical Studies*, 6(11).

---

\* Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran  
(Responsible author) rahmatimaryam88@gmail.com

\*\* M. A. Student of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 26/04/2018

Accepted: 26/02/2019



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

- 
- Radhi Jafar, Abdulkarim., (1998). *Ashes of Poetry (A Study of the Substantive and Artistic Structure of Modern Emotional Poetry in Iraq)*, First Edition, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
  - Samarrai, I., (1965). *the language of poetry between two generations*. Beirut: House of Culture.
  - Shadad Al-Harraq, M., (2011). Poetry and Identity of the Text, *Diwan Al-Arab: A Free Platform for Culture. Thought and Literature*.
  - Shamsabadi, H. & Momtahhan, M., (2012). Nazek Malakah and its poetic creations; a Critical Perspective, *Journal of Critical Illuminations*, 2(5).
  - Sadiqi, H. & Fazilat, Y., (1392). Social Realism in Nazak Al-Malaeek's Poetry, *Journal of Clear tongue*, 5(14)
  - Zaker, H., (1995). *Nazek Al-Malaeek Criticism from the angle of connection and reception*, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
  - Qat, A., (1978). *The Emotional Direction in Modern Arabic Poetry*, Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing.
  - Matlub, A., (2002). *In Modern Arabic Poetry*, First Edition, Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
  - Mayha, Jabbar Ahul Zughair Mohammed Al-Zaidi., (2011). *Stylistic Language at Nazek Al Malakah*, PhD thesis, Iraq: Babylon University, Faculty of Education, Department of Arabic Language.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1957). *Diwan (Guarrah al-Muhaj)*, First Edition, Beirut: Dar al-Awda.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1968). *Diwan (Tree of the Moon)*, First Edition, Beirut: Dar Al-Awda.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1971a). *Poetry and Theory, Achievement: Abdul Jabbar Dawood Basri*. Ministry of Information, Baghdad: Freedom House for Printing and Publishing.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1971b). Poet and Language. *Journal of Arts*, 10.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1977). *Diwan (The sea changes colors)*. Baghdad: Republic of Iraq, Ministry of Information.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1978). *Diwan (for prayer and revolution)*. Beirut: House of Science for millions.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1981). *Issues of Contemporary Poetry*, 6th ed., Beirut: Dar Al-Ilm for millions.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1997a). *"The Tragedy of Life" and "A Song for Man"*, Second Edition, Beirut: Dar Al-Awda.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1997b). *Diwan of Fragments and Ashes, Second Edition*. Beirut: Dar Al-Awda.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (1997 C). *Diwan of the Night Lovers, Second Edition*. Beirut: Dar Al-Awda.
  - Malak, Nazek Sadiq al-Malakah., (Without publication date). *profiles of my biography and culture, typewritten papers*. Professor Mohammed Jawad Al-Ghabban's Library.
  - Nazemian, R., (2010). Time in Forough Farrokhzad and Nazak al-Malaeek's poetry; Comparative study of two poems "After You" and "Afa'un". *Comparative Literature*, 1(1).
  - Walid Jaradat, R., (2013). The Structure of the Artistic Image in the Modern Poetry Text: Nazik Al Malakah Model, *University of Damascus Journal*, 29(1-2).

## مستويات الأداء اللغوي في أشعار نازك الملائكة

### دراسة وتحليل<sup>١</sup>

❖ مريم رحمتي تركاشوند

❖ أشرف مانع فرهود

#### الملخص

إن الهدف الأساسي الذي يروم الباحثان الوصول إليه هو تسليط الضوء على كيفية استخدام نازك الملائكة اللغة الشعرية ودراسة طبيعة الألفاظ التي تتناولها ودلالاتها المعنوية. على هذا الأساس وللوصول إلى الهدف نفسه، هذا المقال بعد الغور في دواوين نازك الشعرية، يعالج الموضوع بالمنهج الوصفي - التحليلي ومن خلال انقسام المستويات الأداء اللغوي عند الشاعرة إلى خمسة أقسام، وهي الأداء بلغة الموروث واللغة المحكية ولغة الحزن ولغة الحب واللغة الرومنسية. من أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث أننا رأينا لغة الحزن عند الشاعرة مزوجة بالغرابة التي عاشتها الشاعرة نفسها وعبرت عنه في أغلب قصائدها. أما بالنسبة إلى الحب، فهناك علاقة بينه وبين القصائد المبهمة المبطنة المملوءة بالأسرار التي لا يفك شفراتها إلا هي، والتي عبرت عنها بمعان عدّة لتجري نهرها الشعري، حيث جاءت ألفاظها محملة بالدلالات الروحية السامية. لألفاظ الطبيعة أيضاً حظ كبير في قصائدها لما تقتضيه العلاقة بين الشعراء الرومانسين والطبيعة؛ وكان عدم الاستقرار في حياتها عاملاً مهماً لرسم الطبيعة في قصائدها. إن ظاهرة التكرار التي عبرت عنها الشاعرة بأنها إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بالعبارة، قد أعطت لتكرارها لوناً براقاً بما تشهيه القصيدة. وفيما يخص الكلام المحكي فقد تناولته من لسان الناس بلغة بسيطة غير مستغلقة وتنطلق من صوغ المتداول. والأداء بلغة الموروث، والذي تصدره الموروث الأدبي والشعر القديم، ولكنه لم يوقعها في حدود الرصف الجامد، بل هو عملية اتحاد للإتيان بشيء جديد.

المفردات الرئيسية: الشعر العراقي المعاصر، نازك الملائكة، اللغة الشعرية، الأداء اللغوي

١- تاريخ التسلم: ١٣٩٧/٢/٦هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٢/٧هـ. ش.

❖ أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي (الكاتبة المسؤولة)

❖ ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي

## ١- المقدمة

هناك في الشعر العراقي مميزة بين المميزين ووهاجة في وضوح النهار، خطت في الشعر الحديث خطوة على أكتافها فغيرت من شكله تماماً، الشاعرة العراقية نازك الملائكة من مواليد العراق عام ١٩٢٣ التي فجرت نفقا آخر لسير القصيدة الحرة، بقصائدها الثمينة ابتداء من قصيدتها الكولييرا عام ١٩٤٧ م؛ الشعر الحرّ هو الشعر الذي يتميز بلغته الخاصة ورواده حاولوا أن يحافظوا على لغة الشعر قبل أيّ شيء. بما أنّ الاهتمام بأمر اللغة الشعرية أمر هامّ جداً في الدراسات الحديثة «لأنّ «اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي العلامة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر» (شداد الحراق، ٢٠١١ م، ص ١).

وبما أنّ «اللغة هي كنز الشاعر وثورته وجنيته الملهمة» (المياحي، ٢٠١١ م، ص ٢٧)، ففي هذا البحث أخذنا جانباً من جوانب الأسلوب الشعري عند الشاعرة، وهو مستويات الأداء اللغوي في شعر نازك الملائكة. وقد قسمنا البحث إلى قسمين: القسم الأوّل يتمحور على مفهوم اللغة بشكل عام وعند نازك الملائكة بشكل خاص؛ وأمّا القسم الثاني فيكون على خمسة محاور، وهي: الأداء بألفاظ اللغة المحكية، وألفاظ لغة الموروث، ولغة الحزن، ولغة الحبّ، ومفردات اللغة الرومنسية التي تشتمل على دراسة المفردات الدالة على عناصر الطبيعة والألفاظ المكررة. لقد قمنا بتحليل قصائد الشاعرة من مختلف دواوينها تحليلاً دليلاً يهدف إلى رصد مستويات الأداء اللغوي ودلالات المفردات التي استخدمتها الشاعرة في مجال اللغة باحثين عن الجواب عن الأسئلة التالية:

- ما مستويات الأداء اللغوي عند نازك الملائكة؟

- ما الدلالات التي تدلّ عليها مفردات اللغة في أشعار نازك الملائكة؟

والمنهج الذي اعتمدهنا في هذا المقال هو المنهج الوصفي - التحليلي. وقد راجعنا لإعداد البحث فضلاً عن دواوين الشاعرة كلّها، كوكبة من المصادر و المراجع التي ارتويتنا من مناهلها؛ زد على ذلك، أنّنا تصفّحنا بهذا الصدد عدداً من المجالات العلمية المحكمة والأطاريح الجامعية.

## ٢- خلفية البحث

هناك دراسات عديدة كتبت حول نازك الملائكة وآثارها الأدبية بوصفها أمّاً للشعر الحرّ ورائدة له. إنّ أبرز البحوث التي تمّ العثور عليها عبارة عن أطروحة عنوانها «أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة» التي قام باحثها المياحي سنة ٢٠١١ م بالبحث عن الوحدة اللغوية والحذف والذكر والتقديم والتأخير في أشعار الشاعرة ثمّ بحث عن أنساق التعبير في شعر نازك الملائكة كنسق الأمر والاستفهام والنداء والتمني و... ومقالة عنوانها «بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث: نازك الملائكة أنموذجاً» التي وقف باحثها وليد جرادات سنة ٢٠١٣ م عند بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحدائثي الحرّ ودرس نماذج تطبيقية مختلفة لنازك الملائكة بوصفها من ألع رواد الشعر الحرّ ومما توصل إليها الباحث أنّ تشكيل الصورة لدى الشاعرة اتخذ أنماطاً متعدّدة كبناء الصورة التقليدي والحرّ والحسي والذهني والرمزي والشاعرة في رسم صورها الفنية استعانت بأداتين هما التشخيص والتجسيد. ومقال عنوانه «نازك الملائكة وإبداعاتها الشعرية: رؤى نقدية» الذي تطرّق باحثه شمس آبادي وممتحن إلى الموسيقى أي الوزن وتفعيلات والأشطر الشعرية، في أشعار نازك الملائكة وإبداعاتها النقدية في هذا المجال أي تطرّق الباحث إلى المصطلحات الجديدة التي جاء في أعمال نازك الملائكة كالأشطر السائبة، البحور الصافية والبحور الممزوجة و...

زد على ذلك، أنّ هناك بحوث أخرى كتبت باللغة الفارسية حول نازك الملائكة منها: مقالة عنوانها «زمان در شعر نازك الملائكة و فروغ فرخ زاد: بررسی تطبیقی دو شعر «بعد از تو» و «افعون»» لناظميان. اختار الباحث في هذه المقالة التي تم نشرها سنة ١٣٨٩ للهجرة الشمسية، قصيدة من الشاعرة الإيرانية المعاصرة «فروغ فرخ زاد» وقصيدة من الشاعرة العراقية المعاصرة «نازك الملائكة» بوصفهما قصيدتين يتناولان الزمن أكثر من أي قصيدة أخرى وتطرق إلى عنصر الزمن في شعر هاتين الشاعرتين على أساس مدرسة الأدب المقارن الأمريكية. ومقال آخر عنوانه «رمانتيسم اجتماعي در اشعار نازك الملائكة و فروغ فرخزاد» لالداعي، فقارن باحثها في دراسته المقارنة بين اشعار نازك الملائكة وفروغ فرخزاد على أساس الرومنسية الاجتماعية وتناول وجوه الاشتراك والافتراق بين أشعار كلتا الشاعرتين من منظور رومني.

وثمة بحث عنوانه «واقع گرای اجتماعي در شعر نازك الملائكة» لصدقي وفضيلت طبعت سنة ١٣٩٢ للهجرة الشمسية ؛ تطرق باحثها إلى دراسة الواقعية الاشتراكية والقضايا الاجتماعية في ديوان نازك الملائكة. وفي النهاية يعتقد بأنّ الحزن البشري ومكافحة الظلم ومساعدة الضعفاء والفقراء من الأمور التي اهتمت بها الشاعرة وصورتها بشكل حزين مغموم.

بناء على ما مرّ ذكره من خلفيّة البحث، لقد اهتمت الدراسات السالفة بالمضامين الشعرية والجوانب الرومنسية والواقعية الاشتراكية والمضامين الاجتماعية والانسانية في أشعار نازك الملائكة فلم تتطرق البحوث إلى اللغة الشعرية والأداء اللغوي للشاعر إلا قليلاً لا يسمن ولا يغني من جوع. لم نستطع العثور على دراسة خاصة ومستقلة تتصدى لموضوع مستويات الأداء اللغوي في أشعار نازك الملائكة ودواوينها الشعرية كلّها. وبناءً على هذا، يمكن القول إنّ هذا البحث يتسم بشيء من الجدة والإبداع لا بأس به ونأمل أن نكون قد نجحنا لإمطة اللثام عن الأداء اللغوي عند الشاعرة نازك الملائكة وراجين أن تكون المقالة إضافة قيّمة إلى الدراسات التي تمت في مضمار بحوث اللغة العربية.

### ٣- تعريف اللغة ومكانة اللغة الشعرية عند نازك الملائكة

اللغة هي الطين والماء ومنها يبدأ الخلق الأدبي. فيقول راضي جعفر في هذا المجال: «إنّ اللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعائها من جديد على يد الشاعر الذي يخلق طينتها» (١٩٩٨ م، ص ١٢٤). فهذه الألفاظ الجديدة التي تخرج من اللغة كالطفل حين يخرج من بطن أمّه، تكون له حياته الخاصة وشكله الخاص وأسلوبه الخاص أيضاً. هكذا هو الشعر مقارنةً بلغته، فيكون ذا مفهوم جديد مغاير عما كان عليه لفظاً ومعنى. وهذا يقودنا إلى القول إنّ لغة الشعر تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر.

وصحيح أنّ الشاعر والنثر يستعملان لغة واحدة، ولكن «الشاعر يضع ألفاظ النثر في سياق شعري، وذلك باستعمال الصور الحسية، وإضفاء غلالة من الخيال، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ وخلق الجو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة» (الملائكة، ١٩٧٩ م، ص ١٨٢).

إنّ الشاعرة قد عرّفت اللغة الشعريّة بأنها «كنز الشاعر وثورته، وهي جنته الملهمة. في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكّلما ازدادت صلته بها وتحسسها لها، كشفت عن أسرارها المذهلة وقتحت له كنوزها الدفينة» (١٩٧١ م، ص ١١). قد تبين أن الجانب الأساسي من وظائف اللغة هي التعبير وكيفيته، إذ هي حلقة وصل بين إحساس الشعر والتلقي بشكل منسق مسترسل بسيط ووفق المهمة الجمالية، فإنّ اللغة الشعرية تتسم بسمات ذات بنية تركيبية، تتشكل من الجانب الدلالي، والإيقاعي والرؤيوي في وحدة منصهرة (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٢٧). إنّ العاطفة التي تجيش في نفس الشاعر تتحوّل إلى قصائد. وعلى هذا الأساس، تبنى قصائد كل

شاعر ومنها نازك التي ترى في معجمها «لغة العصور جميعاً» (درو، ١٩٦١ م، ص ٨٧)، إلا أنّ الشاعر «ينمي أسلوبه الخاص تبعاً لذوقه ومزاجه» (المصدر نفسه، ص ٨٧). إذن تتوجّه الشاعرة إلى التعبير عن إحساسها بالقلم مكوّنة الكلمات الأولى للقصيد مرّدةً أصداً النفس من خلال البنية اللغوية التصويرية الإيقاعية مجتمعةً، لتمتدّ على جسد القصيدة حيناً، وتمتزجة بشبكة ألفاظ تقليدية موروثية، وألفاظ سهلة متداولة في حياتنا أحياناً أخرى (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٢٩).

فإنّ التنوع في الألفاظ التي تجدها الشاعرة في شعرها ما هو إلا نوع من التغيرات النفسية الناجمة عن حالتها، وبالتالي ولادة دلالات معنوية أيضاً ومزجها بصورة حسية عالية. وما يرفد قولنا صحة توجه الشاعرة توجهها رومانيا الذي نرى فيه جانب الحب والعاطفة ذا مساحة وافية في أشعارها، وبالتالي فإنّ نتاج الحب متقلّب بين الحزن والفرح والضحك والبكاء. وللطبيعة رقعة لا بأس فيها من أرض الشاعرة شعرياً، ونراها أغلب الأحيان تمزج بين الحب والطبيعة. ويختلف نوع الطرح الشعري الذي يوصلنا في قصائدها.

فقد يأتينا حيناً بنوع الكلام المحكي ويأتينا حيناً آخر باللغة البسيطة وأيضاً قد يأتي بلغة الموروث الشعبي. وبما أنّ الشاعرة رومانسية فلا ننكر أنّ المدرسة الرومانسية وأدواتها وأساليبها متواجدة في قصائدها وواضحة للعيان من حيث الصورة الشعرية واللفظ والمعنى والتركيب. وذلك واضح لمن يتصفح دواوينها الشعرية، فما شدنا استخدامها لألفاظ وتراكيب معينة، مثل: «النهر، الشاطئ، النجم، الليل، القمر، الشمس، الكوخ النائي، البسمة الحاملة، الغروب والغمام، والدجى المسحور، والريف الهادي»، والسكون الحالم،... (أطميش، ١٩٨٦ م، ١٦٩).

وإنّ هذه المسميات المتواجدة تنقل شخصية الشاعرة التي تتغير بين الحين والآخر تبعاً للظروف التي مرّت بها والموقف الذي كانت فيه أثناء ولادة القصيدة، وهذا دليل آخر على تقارب نبض الشاعرة بنبض القصيدة ونازك تؤكد أن «المتعة الجمالية في الشعر بمقابل الفائدة التي يقدمها» (الصكر، ١٩٩٥ م، ٧٤).

#### ٤- مستويات الأداء اللغوي في شعر نازك الملائكة

إنّ اللغة بوصفها وعاء للشاعر لجعل أحاسيسه وأفكاره فيه، فهب تكون عنصراً رئيساً في كلّ عمل أدبي، لأنّها هو جسر وحيد بين الشاعر وملتقيه لنقل المشاعر والمعاني وإثارة العواطف. تختلف لغة كلّ شاعر عن شاعر آخر حسب تجربته الفردية والشعرية وثقافته وبيئته التي تعيش فيها، حيث يمكن القول إنّ الأداء اللغوي وكيفية استعمال المفردات ودلالاتها المختلفة مما يميّز شاعراً عن غيره من الشعراء ويجعل له معجماً شعرياً خاصاً به يختلف عن الآخرين. لقد ارتأينا أن نوزّع مستويات الأداء اللغوي ودلالات الألفاظ في لغة نازك الملائكة الشعرية إلى خمسة محاور تسهيلاً لمسار البحث ومنهج الدراسة، والمحاور الخمسة تكاد تكون كالتالي: الأداء بالكلام المحكي، والأداء بلغة الموروث، والأداء بلغة الحزن، والأداء بلغة الحب، والأداء بمفردات اللغة الرومانسية. وفيما يلي نلقي الأضواء على المحاور المذكورة توالياً بادئين بالمحور الأوّل:

#### ٤-١- الأداء باللغة المحكية

اللغة المحكية هي اللغة التي يستخدمها الشاعر، وتكون قريبة من حياته أولاً، والشاعر قادر على توظيفها ثانياً. وهذه القدرة تدعم في إيصال ما يريد الشاعر إيصاله من خلال هذه المفردات والتراكيب التي انتقها وزين بها أبياته، وهي لغة الحياة اليومية والمقصود

منه تلك اللغة التي تكون مفهومة لدى عامة الناس ، بحيث تكون بسيطة غير مُستغلة تنطلق من صوغ المتداول على أفواه الناس. من يتأمل في أشعار نازك الملائكة يجد استعمال مفردات هذه اللغة شائعا عنده إلى حد ما. كما نرى استعمال لفظ "يعض" في الأبيات التالية من قصيدة نغمات مرتعشة :

عُدْ ، لا تَدْعُ نفسي يعذبها الأسي

ويَعُضُ فيها خافقٌ محزونٌ (ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٢٠).

وها هي تحاكي الحبيب مرة ثانية ، لأن فراقه وبعده هو بداية حياة حزينة نتاجها الأسي. فالخوف من الوحدة هو الذي دفع شاعرتنا بإظهار كل ما عندها ، فالتجأت إلى الفعل "يعض" لتجسيد ما أرادت إظهاره ، غير أنها لم تستطع أن ترفع به إلى مؤدى إنفعالي يسهم في إعلاء اللفظ من واقعه المادي المسموع يوميا. وعلّة هذا الانطفاء ناتجة عن اعتمادها للتصوير المباشر الذي تعاقب عليه الشعراء أي "نفسى يعذبها الأسي" ، ولفظ "الكآبة" الذي لم يتهيا له سياق يخدمه. ولذلك غدت "يعض" باردة لا حياة فيها ، وكيف لا تكون كذلك والعوض نتاج خافق وهذا الخافق محزون غير قادر على الإيلام (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٦٩).

وقد راحت هذه اللفظة بمستوى البرود الذي لم يصل بحرارة الشاعرة إلى المتلقي «إن هذا التوجّه يجب أن يكون حذراً ومشروطاً وأن يكون مما تستدعيه الضرورة الموضوعية أو اللغوية أو الحالة النفسية التي يكون الشاعر فيها وأن لا يبدو رغبة شخصية غير مبررة لا تخضع لضوابط، لأن هذا قد يقود الشاعر إلى الابتذال الواضح والركاكة المخلة التي تسيء إلى لغة القصيدة أكثر مما تسعفها» (أطميش، ١٩٨٦ م، ص ١٧٥). قد تستخدم الشاعرة ألفاظا دراجة لحد الهبوط ، مثل استعمالها لـ"عصرتني الحياة" وهي من الكلمات المتداولة في لغة الشارع العراقي علما أنها فصيحة داخلية في العامية ، فتقول :

عصرتني الحياة لم يبق معنى  
لوجودي لأدعني لحياتي

(ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ج ١، ص ٢٤٦).

وفي وجهة نظر بعض النقاد والكتّاب أنّ مثل هذه الألفاظ قد تأخذ الشعر إلى اللغة السطحية التي تدرج ضمن الكلام المحكي العادي واللغة التقريرية وقد يعدها بعضهم نوعا من الأساليب الركيكة ، لكن قليلا ما نجد مثل تلك المفردات التي سبق ذكرها في شعر نازك الملائكة. هنا يجب أن نشير إلى أنّ الشاعرة كثيرا ما تفتنت في موضوع الضرورات الشعرية واستعملت بعض المفردات مخالفة لقواعد اللغة الفصيحة وأصولها المألوفة بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية ، يمكن أن نعالج هذه الضرورات ضمن مفردات اللغة المحكية وغير الفصيحة.

إنّ نازك الملائكة كثيرا ما تطرقت إلى صيغة الجمع ، خلافا لقواعد علم الصرف العربي ؛ فقد استخدمت لفظة "النهور" جمعاً للنهر ، وهو نادر ، إذ تقول :

وسأسكب الشذى نهورا  
في قنار الملح والدخان

(ديوان للصلاة والثورة، ص ٧٨ و ١٥٥).

وكذلك صاغت من لفظة "القرآن" صيغة الجمع "قرائين" في قصيدة دكان القرائين الصغيرة (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٧٤). وكذلك جمعتها لـ"الزنايق" في قصيدة زنايق صوفية للرسول (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٥٢). وجمعت "ملاحم" و"ملاحن" ، وهي

عند القدماء من باب الجناس الناقص. ولفظة "ملاحن" استعارة للألحان. والحقيقة أنها لم تستعمل قبل هذا العصر ولم تنصّ عليها كتب اللغة (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٩)، إذ قالت في قصيدة عنوانها *ثورة على الشمس*:

كَمْ رُحْتُ أَرْقُبُ كُلَّ نَجْمٍ عَابِرٍ وَأَصْوَعُ فِي غَسَقِ الظَّلامِ مَلاحِني

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٨٩).

وكذلك قولها في قصيدة *نعمات مرتعشة*:

أرنبو ولا شئ، يـرـوقُّ لناظري وأصيحُ، أينَ مَلاحِني ومَلاحِمي؟

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٢١).

وكذلك عمدت إلى صيغة التذكير والتأنيث، منها تذكير لفظة "عنكبوت"، وهي مؤنثة وقد تذكر في الشعر، لأنها وردت في القرآن الكريم بالتأنيث من قوله تعالى: ﴿كَمَثَلِ الْعُنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا﴾ (العنكبوت، ٢٩: ٤١)، إذ قالت في قصيدة *أنشودة الرهبان*:

ذلك العنكبوت ذو الأرجل الفظـة هل منه مهـربٌ أو مـلاذ

(ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ج ١، ص ٣٤٨).

ومن الواضح أنّ الشاعرة قد تفتنت في موضوع الضرورات الشعرية وأباحت لنفسها الكثير منه وانتقت الملائم الجيد الذي يعطيها المجال في أخذ الحرية لأفكارها وأحاسيسها. لكننا رغم هذا، لم نعر على كلمة بذئية أو لفظة نائية أو محلّة بل عكس ذلك فكل ما وجدناه هو ما يضيء الحلاوة والرشاقة للقصيدة الشعرية.

#### ٢-٤. الأداء بلغة الموروث

لا تخفى على أحد، وبالتحديد على قراء الشعر ومتذوقيه ومحبيه، العلاقة الوطيدة بين الشعر الحديث والقديم. فيعدّ الشعر القديم الدعامة الأولى للشعر الحديث، وهو من اللبنة الأساسية في بناء القصيدة؛ إذ يستمدّ الشاعر من الكلمات القديمة ويبني شعره ويصطفي منها ما يريد ويحمل بها قصيدته. فلا بدّ له أن يلتقط من لغة الموروث الأدبي على أن «مثل هذا الالتقاط يجب ألا يقع في حدود الرصف الجامد في لغة الموروث أو حشد صور القصيدة في إطار المفردات الموروثة التي يتلقّفها الشاعر تلقّفاً غير واع» (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٧٨). وإنّ هذا الترابط بين الشاعر وموروثه يعدّ قاموساً للشاعر ومنهلاً للغة، بل «ويمنحها التدفق والاتصاف بمعطيات الأدب الذي هو جزء من تكوين الأمة وجزء من تاريخها» (أطميش، ١٩٨٦ م، ص ١٨٧). وهذا لا يأخذ على الشاعر من باب التقليد المباشر، بل هو عملية اتحاد للإتيان بشيء جديد وخلق جديد؛ «فالرابطة التي تشدّ الشاعر إلى أسلافه، لا تعني أبداً «المحاكاة»، بل إنّ الشاعر المقتدر هو الذي يتمثّل الموروث ويعيد خلقه خلقاً جديداً يحمل خصائصه الفردية وطابع عصره» (المصدر نفسه، ص ١٨٧).

ومما يجعلنا نتوقّف عند قصائد الشاعرة هو الإجابة عن الأسئلة التالية: هل نجحت الشاعرة في استخدام هذه الألفاظ؟ وما الذي جعلها تدقّ باب هذه الألفاظ؟ وهل فتحت الألفاظ بابها لكل أشعار نازك؟ الأسئلة كثيرة، سنحاول أن نجيبها إجابة كافية



وشافية من خلال فك رموز بعض قصائد نازك التي نجد فيها ما يجرنا إلى التراث الشعري. وهناك قصيدة للشاعرة جاءت فيها لفظة "مدلهم"، إذ تقول في قصيدة عنوانها/الغروب :

وبعيداً في الفضاء المدلهم	خَفَقَةً مِنْ جُنْح طَيْرٍ عَابِرٍ
فاجأته ظلمة الليل الملام	وجبالاً من سحبٍ ما طير
فسرى بين دياجيرٍ وغيم	كخيالٍ في فؤاد الشاعر
لحظة، ثم توارى في الخضم	بين أمواج الظلام الغامر

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٤٣).

فإن لفظة "مدلهم" لم تأت عن فراغ أو حشو، بل إن الشاعرة أرادت أن توّظف أكثر من معنى بأقلّ الكلمات، فترى الكلمة دالة على شدة العتمة التي كان يلبسها الفضاء وأيضا أرادت بها الكثرة والكثافة لرسم صور مخيفة وزعتها على أذهاننا. وبعد الانتهاء من الصورة المنظورة، استرسلت بصورة سمعية فجاءت بخفقة جناح طير. وكذلك تتبعت الظلام في القصيدة بمردفات له مثل: "دياجير، غيم، أمواج الظلام"؛ وهذا دليل على أنّ الحالة النفسية بدت تملي على الشاعرة لا بالمعنى فقط، بل نراها تتدخل حتى في كيفية اختيار الألفاظ. كذلك الحال في استعمالها للفظ "الرمس"، في قصيدة/الأعداء، فتقول:

نحن إذن أعداء/ من عالم لا يفهم الأشواق/ ولا يعي أغنية الأحداق/ أعيننا لا تفهم النجوى/ الحبّ فيها سيرة تروى/ كان لها أمس/ وضمه  
رمس/ من تربة البغضاء (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٢٦٠).

نفهم من هذا أنّ الشاعرة تتكلم عن شيء قد مضى وانتهى. فالذكريات والحب القديم لا يفارقان الشاعرة في أفراحها ولا في أحزانها، فهي تذكر حبّها الذي مضى واندر وصار حكاية تسلس بها النفس. ومن هنا، نستطيع أن نقول إنّ هذه اللفظة جاءت محلا شاهدا لما أرادت الشاعرة ولا غبار على ذلك. وفي قصيدته مأساة الحياة، نجد لفظة الظلام الداجي وظلمة الأتباع. لم نستطع أن نجد طريقا واضحا لهاتين اللفظتين، غير أن نقول إنّ ما أرادت الشاعرة إيصاله لم يحس به المتلقي ونحن جزء منهم فتقول:

أي قبر أعددت لي؟ أهو كهف	ملاء أنحائه الظلام الداجي؟
أم ترى زورقي سيغرق بي يو	مأفأثوي في ظلمة الأتباع

(ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص ٢٥).

إن علاقة الشاعر بالموروث الأدبي واللغوي تتحقق من خلال مستويات متعددة منها الألفاظ ومنها التراكيب، ثم استيحاء الجو اللغوي الشامل لنمط موروث من الأداء (أطميش، ١٩٨٦ م، ص ١٨٩). وفي قصيدة ولكنها ستكون الأخيرة، قد جاءت بألفاظ من الموروث التغزلي القديم الذي كان شعاراً للحبّ وعنواناً للقصص الغرامية، فتقول:

وتعرف هذا بُيئة في دركات الجحيم

ويذكره توبةً وجميل... (ديوان شجرة القمر، ج ٢، ص ٤٧٤).

ومن يقرأ كتب الشاعرة التي هي ناقدة في الوقت نفسه، يجد أنّها ممن لا ينادي بالرجوع إلى الأدب المعاصر، فهي من أولى الشاعرات المحدثات ففي كتابها قضايا الشعر المعاصر، والصومعة والشرفة الحمراء، ومقدمة ديوانها شظايا ورماد، نرى ألفاظ

الحدائث تفوح من كتبها وتعابير جديدة ملأت السطور، مثل: "عنبر، وكافور، وغصن بان، وهلال، وعود، ونرجس، ولؤلؤ وغيرها"، وبذلت جهداً كي لا تستعمل مثل هذه الألفاظ "البدر" التي استبدلتها "بالقمر"، ولم تستعمل لفظة "البدر"، لكتبتها استعملت "الهلال"، كما في قولها:

### كشُرُوقِ الهلالِ، كالأزهارِ

كخيالات حالمين؟ (ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص ٣١٧؛ ديوان للصلاة والثورة، ص ٦١ و ١٤٢).

كما إنها استعملت "العنبر" بقولها: البحر منسكب أمامك عنبراً (ديوان للصلاة والثورة، ص ٩٥، ١٢٩، ٨٦، ٥٠، ١٧٧، ١٨١، ١٨٨). كما وردت عندها ألفاظ "الياقوت، والعقيق، والشذر، والزبرجد، والزعفران، والهليل، والمرمر، والرخام و..."، في ديوانها للصلاة والثورة (ص ٧٣، ٩٤، ٩٨، ١٣٣)، ويغير ألوانه البحر (ص ١١٥، ٩٧، ٩٤، ٨٤، ٧٤، ٥٨، ٥٦، ٢٢، ٢، ١٥، ١٢٨، ١٥٨، ١٦٥، ١٧٧، ١٨٠).

وهذا دليل آخر على إصرارها في رسم الحدائث على جميع جوانب القصيدة لفظاً ومعنى، وهي أيضاً أرادت إقناع السامع بأن هذه الكلمات والألفاظ هي التي تدلّ على روح العصر واللغة النابضة له. إنّ التأكيد على المعجم الشعري والتمحيص عن لغتها الشعرية يدلنا إلى أن نبني شخصية كاملة للشاعرة، وكذلك نستطيع فهم دواخلها ورسم حدود واتجاهات الفكر الثقافي لديها، فذوقها في لغتها وطبعها في لغتها وجميع سمات أسلوبها.

### ٤-٣. الأداء بلغة الحزن

الحزن كان باباً من أبواب الدخول لقصائد نازك الملائكة، وليس ككلّ باب. وكما صدقنا القول على العلاقة بين الشاعرة وقصيدتها، فإنّ ذلك يصدق على الفترات التي عاشتها الشاعرة، وهي مغمرة بحزنها وكآبتها، وقد يكون السبب الرئيس في ذلك هو العيش في الغربة التي عاشتها خلال فترة مسيرتها الشعرية. فنجد ألفاظاً كثيرة دالة على ذلك كاليأس والضباب والاعتراب والظلام وما شابه ذلك من أدوات الحزن، وهي دلائل على قلب معدّب فاض بالسواد وعان ماعان، فتقول في قصيدة العودة إلى المعبد:

معبدي، عادت بي الأحزان فأرأف بعذابي  
عدتْ يا ليتك تُدري بعضَ ألامِي وما بي  
عدتْ والقلبُ شريدٌ تائهٌ بين الضباب  
يتلوّ في إسارٍ من حنيني وإكتسابي

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٦١٦).

من هذه الأبيات، نجد قلم الشاعرة قد استمدّ حبره من قلبها المملوء بالأوجاع تحمل حروفها شكوى شتى، لتكون هذه الشكوى التي تستند في بنيتها الرئيسة إلى الأحزان دخولاً إلى فرغيات لغوية أسهمت إسهاماً فاعلاً في إقامة البنية التكوينية التي تبثّ صورة المشاعر القلقة الحزينة (راضي جعفر، ١٩٩٨ م، ص ١٣٠).

وإذا حاولنا الغوص في قصائدها الحزينة فإننا نخاف على أنفسنا من التيه، لأنّ حزنها وليلها صديقان يمسيان سوياً. فالصمت يقتل كلا منهما. فاستطاعت الشاعرة التقريب بينهما كالشخص وظلّه، فهي «لا تبكي ولا تذرف الدموع على نحو ما يبكي المتصنعون

من الشعراء» (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٥٨)، بل تضع ما فيها بين أيدينا كلوحة زيتية لسانها وألوانها كنجمة في عتمة الليل الأليل، فتقول:

أعبّر عما تحسّن حياتي وأرسم إحساس روحي الغريب  
فأبكي إذا صدمتني السنين بخنجرها الأبدى الرهيب

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٥٩).

وحين يكون الحلم والأسى في طريق واحد، فقد يزيد الوجد ضعفاً كيف لا والطريق ليل أعم، فالشاعرة في قصيدتها ذكريات ممحوة تقول:

وجهُكَ أَخْفَاهُ ضَبَابُ السنين وضُمَّةُ المَاضِي إلى صدرِهِ  
ألقي عليه من شبابي الحزين أحزانَ قلبٍ تاه في دُغْرِهِ  
كم، في سكون الليل، تحت الظلام رجعتُ للماضي وأيامِهِ  
أبحثُ عن حَبِيّ بين الرُكّام فلم تصدني غيرُ الأروهِ

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٦٢ - ٤٦١).

نرى هذه الأبيات الأربعة ترسم مستويات للزمن وللذكرى وسنين مرّت على الشاعرة، نراها كانت الأجل إلا أنها لا تخلو من الأحزان فيما بين الماضي والحاضر والصبح وظلمة الليل والحب. تاهت الشاعرة بين الركام، وهي حاقدة في بعض الأحيان، كما في قولها في القصيدة نفسها:

لم يَبْقَ إلا ثُورَةٌ وإحتِياز ملء حياتي المرّة الحاملة  
النارُ ذابّت وتبقي الشَرارُ تشربُهُ أحلامِي الواهمة

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٣).

فاستعملت الشاعرة «ذوبان النار» جاء اضطراراً، فلعلّها كانت تريد «إطفاء النار» لولا الوزن (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٢)، ومن بين الكلمات الأكثر شيوعاً على لسانها لتجسيد خواطرها هي لفظة "ضباب"، لأنها ترى أنّه يحمل أكثر من وجه لتجسيد هواجسها، فقد يكون الضباب سبباً للحيرة وعدم الاستقرار والتوجّه غير المدروس ويكون حيناً ضباب الذكريات والسنين المرّة وهي تقول في قصيدة ذكريات ممحوة:

وعاد قلبي للأسى والعذاب مُستوحشاً حتّى من الذكريات  
من يُزجِعُ الماضي إذا ما الضبابُ ألقي دُجَاهُ فوقَ ليل الحياة؟

شيعت الشاعرة أيامها الجميلة وتوجّهت للقاء أيام مرّة تحيطها الدموع، وقد ودعت ضحكتها واستبدلتها بالسقم، وتقول في قصيدة ذكرى مولدى:

مات أمسى الضحك واعتضت عنه بشباب مُرٍّ ودمعٍ ويس

وَحَبَّتْ ذِكْرِيَّائَهُ الْبَيْضُ فِي بَحْ — رِ شَعُورِي وَلِيْلِ قَلْبِي وَنَفْسِي

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٧٠).

فوصفت الذكريات بالبيض فجاء وصفها مطابقاً، فقد زخر الشعر الحديث بنعوت الألوان واصفةً أسماء المعاني (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٥). وتقول في قصيدة الحياة المحترقة :

سَنَوَاتِي كُلُّهَا نَارٌ فِي هَذَا السُّطُورِ وَأَغَارِيدِي، وَأَشْوَاقُ حَيَاتِي، وَحُبُّورِي  
وبقايها من حنيني، وشظايا من شعوري وَأَبَادِيدُ مِنَ الْأَحْلَامِ وَالْحَزَنِ الْمُرِيرِ

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٤٧٧).

وتلفت انتباهنا في هذين البيتين كثرة استخدامها للجمع كـ"الأغاريد، والأشواق، وبقايا الحنين، وشظايا الشعور، وأبديد من الأحلام، والشظايا و...". وهذا الحشد المتسق من الكلمات يدل على أنّ الشاعر تيحاً هذه الحياة الأليمة فاستجمعت لها الوسائل والأسباب، فأقبلت عليها هذه المواد الحزينة إقبالاً (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٦). وحينما لم تجد من يشبهها في أحزانها من البشر، لأنه من المستحيل أن يتحمل ما فيها حامل روح، فتختار طاحونة شبهت بها آهاتها يجمعها المساء، إذ تقول فيها :

وَأَهَاتُ طَاحُونَةٍ، مَن يَعِيدُ تَمَرٌ عَلَى مَسْمَعِي بِالنَّشِيدِ  
تَنُوحُ الْمَسَاءُ وَتَشْكُو الْكَلَالُ وَتَفْتَأُ تَصَدِّحُ خَلْفَ التَّلَالِ

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٦٧).

فللطاحونة في لغتها الشعرية آهات وآهات وهي تنوح في المساء، علماً بأنّها لا تريد بذلك المساء الظرف المحدود المعين، ولكن أحسبها تريد أنّ الطاحونة تتأوه ومن تأوّهها المساء. أما قولها "وتفتأ تصدح" فقد حذف "ما" عن الفعل والأصل "ما تفتأ". فهي قد استقت ذلك من القرآن الكريم، ومن قوله تعالى: ﴿تَاللّٰهِ تَفْتَأُ تَذَكُرُ يٰٓيُوسُفُ﴾ (يوسف ١٢ : ٨٥). ومن استعمالها "تفتأ" أيضاً، قولها في قصيدة البحث عن السعادة :

أَسْفًا لَمْ أَجِدْكَ فِي الشَّاطِئِ الصَّخْرِ — رِيَّ حَيْثُ الْمِيَاهُ تَفْتَأُ تَبْكِي

(ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ج ١، ص ٤٠٢).

وكذلك ورد استعمالها على هذا النحو فيما هو غير قرآني، في قولها من قصيدة قيس وليلي :

رَاقِدًا عِنْدَ حَافَةِ الْقَبْرِ لَا يَفْ — تَأُ يَشْكُو إِلَى الصَّبَا وَالغَيُومِ

(ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ج ١، ص ١٤٢).

## ٤.٤- الأداء بلغة الحبّ

ومن لغات الشعر عند نازك هي لغة الحب، والتي عبّرت عنها بمعان عدّة لتجري نهرها الشعري والكلمات هي: الحب، والهوى، والغرام، والعشق، والشوق، والوجد، والوصال، والحبيب، والمحبوب، وحلم الروح، وفؤاد و...، حيث جاءت ألفاظها محمّلة بالدلالات الروحية السامية، فهي تقول في قصيدة السّماء على غابة الصّبير:

الحبّ قال لي: صباح الخير

فقلت للحبّ: صباحي أغنيات،

ضفتنا نهر،

سماء طير (ديوان يغير ألوانه البحر، ج ١، ص ١٤٢).

أول ما يقرع أذنك عند سماع القصيدة هو الإبهام الذي نراه مقصودا ممّيزا دالا على غموض المحبوب الذي طالما كان الحبّ لدى الشاعرة مسائرا لآلامها وجروحها وأحد العوائق في حياتها. فالأبيات تحمل كمّا هائلا من الأسرار التي طفحت إلى الحدّ الذي نراه الآن. وكلّما تمشينا في حديقة دواوينها نراها مزروعة بذكريات الماضي الذي يشوبه الاحتقار، فتقول:

صوتُ ماضيّ الذي مات وما خلف شيئا

غير أشتات احتقارٍ باهت

رسبت في قعر قلبي الصامت

غير أشتات ادّكراتٍ لحب كان حيّا (المصدر نفسه).

لا يخفى أنّ صفة البهاتة لا تليق بلفظة الاحتقار، ولكنها أعطتها وألبستها هذا الثوب للدلالة على تأثيرها وتقمّص الشخصية للقصيدة وتحليلها النفسي المنصبّ على الكلمات وتخلّصها بكلمة غريبة المعنى قليلا هي "مطوطان" جافة في اللسان. لكنّها وجدت لها لائحة لإبصال ما تريد إيصاله. ولو وجدت الشاعرة كلمة أخرى غيرها لقامت بتغييرها، لكنّها لم تجد ما يسدّ ذلك، ولو تراود إلى الأذهان أنّ "المط" هو نفسه "المد". فإنّ الشاعرة لم ترى وجه شبه بينهما أبدا؛ ثم تقول في قصيدة عنوانها عندما انبعث الماضي: ومضى عامانٍ مطوطانٍ مرّا في شُحوب (ديوان شظايا ورماد، ص ٥٨ - ٥٧). فهي لم ترد المعنى الحاصل في كلمة "ممدودان"، بل قصدت ما جاءت به قصداً، وإن أتت على شيء من جمال البيت (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٧٩). أمّا في قصيدة الباحثة عن الغد، التي تقول فيها:

وكنا نمرّ فترنا والحياة

وهنا نحن نختصم الذكريات

وتومي إلينا

على شفتينا

(ديوان شظايا ورماد، ج ٢، ص ٧٥).

ففي البيت الأول ضحكة وتفاؤل، وفي البيت الثاني دمة ويأس. فالشاعرة ما إن تأخذنا مرحا حتّى تقطع علينا الطريق بكأبتها حيث اللامتتهى، وفي قسم آخر من القصيدة نفسها قالت:

## غداً نلتقي وتمطّ النغم وتسرّ مخرمّـــــــي

(ديوان شظايا ورماد، ج ٢، ص ٧٦).

ونرى الشاعرة في هذا البيت تستخدم لفظة "تمطّ"، وهنا نجدها في مكانها المناسب الذي لا إشكال فيه، لأنّ اللفظة تعتمد على وجودها في الجملة.

## ٥.٤- الأداء باللغة الرومنسية

## ١.٥.٤- دلالة المفردات الدالة على الطبيعة

حين نتكلّم عن لغة نازك الملائكة، فلا بدّ من إدراج الطبيعة من أوليات لغتها، لأنّها شاعرة رومانسية حقاً لا غبار على ذلك. والمدرسة الرومانسية تجد نفسها في الطبيعة للهروب من الواقع الذي لا تحبّه. فالطبيعة هي ملاذها الآمن وأيضاً هي الورق الذي ترسم عليه لوحاتها والفكرة والصورة التي تزين بها القصيدة. وتستطيع الشاعرة أن توظف الطبيعة في مجريات شتى، فلا يمنع ذلك أن تغيّر وجه القصيدة من الجانب المحزن إلى الجانب المفرح والدالّ على السرور.

فالطبيعة ملموسة في كلا المسارين على أتمّ وجه. وخلال ما تطلّعنا له وتمحصّنا، وجدنا تقارباً حاراً بين الشاعرة والشعراء الإنكليز الذين ولعوا بهذا المضمار وسبقوا الشاعرة في ذلك فمالت الشاعرة إلى أشعارهم، حيث ترجمت إحدى سوناتات شكسبير إلى الشعر العربي، وكلّ هؤلاء من شعراء الطبيعة الذين هاموا في غاباتها وحقولها وجداولها وأصغوا إلى العنادل والطيور؛ نعم، اتصالها وإعجابها بشعرهم هو الذي برّز ملامح الطبيعة في شعرها (مطلوب، ٢٠٠٢ م، ص ٢٣٣)، فظهرت الألفاظ الدالة عليها ك"الأنباج، والأمواج، والأنواء، والعباب، والشطّ، والأجواء، والحصى، والتراب، والأشجار، والقطيع، والسهوب، والأطيّار، والقمرية، والغصون والثلج، والحقول، والنهر، والورد، والزهر، والليل، والمساء، والنهار، والصبح، والربيع، والشتاء، والخريف، والبحر، والشاطئ، والنجوم، والقمر، والنسيم، والريح، و...".

ولدعم صحة كلامنا على أرض الواقع نبتدأه بقصيدة للأهم ثلاث مرثي لأمّمي، وهي تفرش لها بساط الطبيعة، تقول:

إنّها زهرثنا الوسنى الحزينة أمسّنا في لونها ما زال لـدنا

(ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٣٢٠).

وفي قصيدة أخرى عنوانها تحية للجمهورية العراقية، تمجّد الجمهوريه العراقيه وقد أجادت في توظيف الطبيعة بصورة حسية مجلجلة معبرة بأساليب شتى عن فرحها كالمتلهف للماء وتضاد الصيف والشتاء والظلمات والنور، فتقول:

فرحة عطشانٍ ذاق الماء

فرحة تموزٍ بلمس نسائم ثلجية

فرح الظلمات بنبع ضياء / فرحنا بالجمهورية (ديوان شجرة القمر، ج ٢، ص ٤٤٥).

فحين نقرأ دواوين الشاعرة جيّداً، نرى ديوانها شجرة القمر تفوح من أوراقه ألفاظ الطبيعة ك"المياه، والبحار، والأنهار، والغابات، والمروج، والزهر، والورد". وكما أسلفنا أنّها كانت تهرب من الحياة التي تعيشها بهذه الألفاظ مكوّنة بها حياة أخرى بابها قصائدها ومفتاحها الطبيعة. أمّا ديوانها "عاشقة الليل" و"مأساة الحياة"، فنجد فيهما التغدّي بألفاظ الطبيعة قد أخذ وجهها آخر

وألفاظاً أخرى مثل "الزورق، والمجداف، والمعبد"، وكذلك في ديواني *يغير ألوانه البحر وللصلاة والثورة*، نجد التفاؤل قد طرق أبوابها، مما خفض من نسبة الحزن والكآبة في شعرها فاستبدلت الألفاظ الحزينة، مثل: "الأعاصير، والعواصف"، وحلّت مكانها ألفاظ فيها إشراق وأمل، مثل: "الشمس، والقمر، والنجوم، والمياه، والأنهار، والمروج، والحدائق، والورد، والزهر"، بل وأكثر من ذلك، جاءت بألفاظ جديدة لم تستعملها في دواوينها الخمسة السابقة، وهي "المرجان، والياقوت، والعقيق، والشذر، والزبرجد، واللؤلؤ، واللاقيء"، وكذلك "الزعفران، والهيل والحناء، والعنبر، والأريج، والشذا، والبخور، والرحيق، والعبيد"، وكذلك أسماء الأزهار مثل: "الزنبق، والرنجس، والبنفسج، والفل، والليلك، والسوس، والقرنفل، والشقائق، والآس، والأقحوان". وظهرت في الديوانين الآخرين ألفاظ لم نسمع لها ذكر في الدواوين السابقة، مثل "الدوالي، والبيارات، والبيادر". وأغلب الظن أنّ الملائكة أوردت هذه الألفاظ أثناء حديثها عن فلسطين، لأن بيئة فلسطين عرفت بتلك الأشياء. كلّ ذلك يفضي بنا إلى القول إنّ نازك انتقلت في تجاربها الشعرية من دور إلى دور (مطلوب، ٢٠٠٢ م، ص ٢٢٢)، فبعد هذا الانغمار التام بالطبيعة وأدواتها نجدتها قد خرجت من هذا اليمّ وبدأت تتقرب من واقع الحياة وتلمس آلام الأمة العربية وأوجاعها. والدليل قولها في مقدمة ديوانها *للصلاة والثورة* حين تقول: **وأول ما أحب أن أتحدث عنه في هذه المقدمة عنوان مجموعة للصلاة والثورة، فهو يمثّل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر، أما الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا، هي الورد التي تبنت في النفس الإنسانية من أثر إصطالها بالمنابع الأزلية الجميلة، منابع الله ... (الملائكة، ١٩٧٨ م، ص ٨).**

وقد ضمنت هذا التقرب والتأزر بقصائد شتى، ففي ديوانها *للصلاة والثورة*، جاءت بـ"سوسة اسمها القدس، الهجرة إلى الله، وسبت التحرير، وشمس للقاهرة"؛ وفي ديوانها *يغير ألوانه البحر*، نظمت قصائد الماء والبارود، وزنابق صوفية للرسول، ودكان القرائين الصغيرة، ومرايا الشمس، والسفر في المرايا الدامية. فقد التزمت بواقع الأمة العربية ووحدها وبالقيم الإسلامية الرفيعة، وإن كانت مؤشرات هذا الالتزام في ديوان *شجرة القمر* في قصائد أغنية للأطلال العربية، وثلاث أغنيات عربية، وحدود الرجاء، والوحدة العربية.

فاللغة جاءت مختلفة بين مأساة الحياة، وعاشقة الليل، وشظايا ورماد، وقرار الموجة، ويغير ألوانه البحر، وللصلاة والثورة «التي تمثّل مرحلة العزلة والوحدة والحزن والقلق والغربة والاعتراب والشجن» (الملائكة، بلا تا، ص ١٧)، بعيدة كل البعد عن الواقع وعن هموم الأمة، بل متشككة حتى في دينها، فتقول: «إني مررت بفترة الحاد وتشكك فظيع ما بين ١٩٤٨م و ١٩٥٥م» (المصدر نفسه، ص ١٩). وهذا ما جعله تهرب للطبيعة بدلا من الواقع المرّ وقد يكون ذلك المرحلة الأولى من شعرها؛ وأمّا المرحلة الثانية فهو تقربها من الأمة العربية والإيمان بالله؛ وذلك جلي في دواوينها *شجرة القمر*، *للصلاة والثورة*، *ويغير ألوانه البحر*.

كلّ ما سبق ذكره من عموم ما لاحظناه في دواوينها. فلو بحثنا بعمق أدقّ من استعمالاتها لألفاظ الطبيعة لوجدنا الكثير منها تستوجب الوقوف عندها، مثلاً: لفظة "المساء" قد «تعدّدت دلالاتها في الشعر الوجداني وارتبطت بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء والشجن والرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذكريات، ويتجاوز مدلول الكلمة اللغوي والبياني المؤلف إلى مدى بعيد» (القطّ، ١٩٧٨ م، ص ٣٩٦). في قصيدتها *خواطر مسائية* تمزج دلالة "المساء" مزجا رائعاً بين الوجدان واللحظات الزمنية التي جمعت بين ألفاظ الحب والحزن تطوقها صور الطبيعة حتى أنّها أصبحت يصعب علينا الانتقال من لغة الحزن إلى لغة الفرح لشدة احتضان الطبيعة لهما، فجاءت صورتها متكاملة من قولها:

جسئت أناجي سكون المساء  
وأرسل أغنيتي في الفضاء  
أصيح إلى همسات اليمام  
وأنت قمرية في الظلام  
أصيح ولا صوت غير الأنين  
غيوم وضمت وليل حزين  
وأرمتق لون الظلام الحزين  
وأبكي على كل قلب غيب  
وأسمع في الليل وقح المطر  
تغني على البغد بين الشجر  
وأرنو ولا لون غير الدجى  
فلا عجب أن أجس الشجا

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ١٦٨ - ١٦٧).

وفي قصيدة دعوة إلى الأحلام، نجد الطبيعة تحتضن الحب كاحتضان الأم لطفلها، وهي هاربة به حيث الوجود، فنراها تقول:

تعال نصيد الرؤى وتعد خيوط السنا  
سنحلم أنا سعدنا نرود جبال القمر  
وتشهد منحدرات الرمال على حينا  
ونحرق في عزلة اللانهاية والابشر

(ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٢٣٥ - ٢٣٤).

إن أمعنا النظر في تراكيبيها والتي تشهد في "منحدرات الرمال" وتصعد فيها رائدة "جبال القمر" في عزلة من "اللانهاية والابشر"، سنجد هذا الأسلوب الجديد الذي التزمته الشاعرة كان وسيلة لأداء معاني جديدة تقتضيها الدلالات العلمية الحديثة (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٩١). ولكن أخذ على نازك أنها تكثر من الألفاظ السالبة أمثال: "اللازمان، واللامكان، واللالون، واللاشيء، واللانهاية، واللابشر" (الملائكة، ١٩٧١ م، ص ١٥٤). حين تنجرف شاعرتنا مع الطبيعة، نرى من الصعب التفريق بينهما فيسيلان كليهما مكونات القصيدة بين "ريح حاملة" و"موج رقيق" وكذلك "الحاق" وهو وصف جديد في الشعر الحديث، إذ تقول في قصيدة عنوانها لعنة الزمان:

الريح الحاملة البيضاء تمر على الموج الرقيق

حتى وجه القمر السحري غشاها أسى وظلام محاق (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٢٤٧ - ٢٤٦).

ومازلنا مع الشاعرة وما تنتقيه من أجواء الطبيعة الساحرة في قصائدها. وكأنها تأخذنا إلى حيث نقول من حيث لا ندرى وتوأمنا مغناطسيا بكلماتها العذبة كقولها في قصيدة مرثية يوم تافه:

ضاع في وادي السراب

في الضباب

تل الذكريات (ديوان شظايا ورماد، ج ٢، ص ٩٦ - ٩٥).



إنّ لفظة "الشظية" لفظة فلقة تتناثر من الجسم الصلب، لأنّ "الشظية" هي العظم الصغير الوحشي من عظمي الساق. وهذه الكلمة أخذتها عنواناً لديوانها شظايا ورماد، ففي رأي الشاعرة أكثر من مدلول معنوي لها. فإنّ الشاعر استخدم هذه الكلمة في قصيدة عنوانها غرباء :

يسقطُ الضوءُ على بعضِ شظايا من رجاءٍ (المصدر نفسه، ج ٢، ص ١١٨).

فإسناد الشظايا للنار أقرب من الدلالة المعجمية، أما في قولها "شظايا من رجاء"، فهو شيء حلّ لها أن تثبته على هذا النحو (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٨٥). فهي إذن لم تفقد عند المعنى المعجمي لألفاظ الطبيعة، وإنما وظفتها في إتجاهات الرمز والمجاز والكناية والصورة (مطلوب، ٢٠٠٢ م، ص ٢٣٣)، كما تأخذ جزءاً من قصيدة الكوليرا التي تراجمت فيها غرابة اللغة بتراكيب مبهمة وبعيدة الفهم في قولها :

أصغ إلى وقع صدّي الأناث

في عمق الظلمة، تحت الصمّت، على الأموات (ديوان شظايا ورماد، ص ١٣٨).

وفي قصيدة الأرض المحجّية التي تستخدم فيها الضمير المتكلم بدلاً من الضمير المفرد، بقولها :

وأردناها فلم نَظْفُرْ بها

ورَجَعْنَا لأمانينا الشقيّة (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٢٧٥).

وفي قصيدة أخرى عنوانها أول الطريق، نرى التزاوج واضحاً بين الحزن والأسى والطبيعة، إذا تقول فيها :

لنلتقي، فالريّح تعصف والمنحنى لا يعي

وغمغمة الهاجس المتهدّد في مسمعي

أحسنّ السراب

وراء الهضاب

وألمس في لونه مصرعي

لنلتقي؛ ...إني أخافُ المساء الغريق الضياء

أرى مارداً من أساي الممزّق يطوي الفضاء (المصدر نفسه، ص ٢٢٨ - ٢٢٧).

إضافة إلى ذلك، كان للزورق حظ وفير في نقل عواطف نازك الجياشة، فتقول في قصيدة عنوانها في وادي الحياة :

عُدْ بي يا زورقي الكليلا      فلن نرى الشاطئ الجميلا

(ديوان عاشقة الليل، ج ١، ص ٥٥٠).

إنّ ما نستنتجه من ذلك كلّهُ أنّ الشاعرة عاشت غير مستقرة داخلياً وخارجياً وبات التذبذب مسيطراً عليها راسمة لنا إياه عن طريق الطبيعة المضطربة. فإنّ نظرنا جيداً في القصائد كلّها نجد الخوف من المجهول يشكل أساساً لإقلاق كيائها ببعديه: المادي

والمعنوي، بحيث أثرت الشاعرة العودة الى بدء. وهذا البدء لا يشير إلى استقرار، وإنما يشير إلى زهول هذا الكيان (الملائكة، ١٩٩٨ م، ص ١٥٢).

#### ٤-٥-٢. دلالة المفردات المتكررة

التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدمها الشاعرة لفهم النص الأدبي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى. وفي اللغة بمعنى "الكر" أي الرجوع. فالرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو التكرار. أما اصطلاحاً فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ، وقد عرفتها نازك على أنها «إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بالعبارة» (الملائكة، ١٩٨١ م، ص ٢٧٦)، فهو «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة» (المصدر نفسه، ص ٢٧٦).

ولكن ما فائدة التكرار لغوياً؟ إنه على المستوى اللغوي «ذو فائدة معنوية، إذ إن تكرار ألفاظ في بناء القصيدة يوحي بهيمته ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات» (أبو إصبع، ١٩٧٨ م، ص ٣٣). فالتكرار في النص الشعري يعطي لونا براقاً له شريطة أن يأتي بما تشتهيه القصيدة وكمية الاحتياج كي يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الإصالة فيدلّي بالنص إلى إحياءات جديدة. ترى الشاعرة التكرار أسلوباً محتويّاً على كل ما يتضمّن أيّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، لأنّه يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الإصالة، إذا استخدمه في موضعه، وإلا فإنّه يقود إلى الابتذال (الملائكة، ١٩٨١ م، ص ٢٦٤). وبشكل عام فقد نجد هذه الظاهرة الأسلوبية متكررة في قصائد نازك متخذة أشكال عدّة فلو تناولنا كلمات معينه لديها مثل: "عبثاً، وأبداً، وأسفاً":

عبثاً تحلمين شاعرتي ما      من صباح ليل هذا الوجود  
عبثاً تسألين لن يكشف السر      ولن تنعمي بفك القيود

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ٢، ص ٣٥٥).

وكذلك لفظة "أبداً" من قولها:

أبدأ تنظريين للأفق المجـ      هول حيرى فهل تجلّى الحقي؟  
أبدأ تسألين والقدر السا      خر صمتاً مستغلقاً أبدي

(ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان، ج ١، ص ٢٢).

وكذلك لفظة "أسفاً" كقولها:

أسفاً يا فتاة لن تفهمي الأيـ      ام فلتنعمي بأن تجهليها

(المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٢).

وقد ورد التكرار في القصيدة الواحدة عدة مرات، مثل تكرار نداء العودة في قصيدة *جبال الشمال* (ديوان شطايا و رماد، ج ٢، ص ١٠٩)، أربع عشرة مرة. وقد نجد أساليب أخرى فقد كررت اللازمة التي تحتّم كل مقطع من مقاطع القصيدة، واللازمة

تتحكم أغلب الأحيان في العلاقات بين المقاطع فتتطلب الموازنة والمساواة والتناظر (الملائكة، ١٩٧١ م، ص ١٢١). ومثاله قصيدة غرباء (ديوان شظايا ورماد، ج ١، ص ١١٨). وهذه اللفظة أي "غرباء" هي لازمتها التي تفصل بين جزء وآخر. وتعزى هذه الظاهرة إلى التأثر بالأساليب الأجنبية التي زخرت بها العربية الحديثة (السامرائي، ١٩٦٥ م، ص ١٦٨).

إن التكرار في شعر نازك ذات صلة بالمعنى، ففي ديوانها الأخيرين نجد كل الصور التي رسمتها نابضة بالحياة، ففي قصيدة الماء والبارود (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٢٥)، كرّرت الشاعرة لفظة "الماء" كثيراً لتعطي صورة للعطش الشديد الذي كان يشعر به نبي الله ﷺ، ثم تربط هذه الصورة بحالة الجيش المصري في صحراء سيناء. كانت غايتها من تكرار ذلك اللفظ أن تروي ظمأها الروحي لتخفف من اغترابها.

كذلك تكرار لفظة "البحر" في قصيدة ويقي لنا البحر (المصدر نفسه، ص ١١)، فقد استوعب موضوعها هذا التكرار ليفضي صورة البحر على القصيدة، فجاء وسيلة لتوضيح المعنى وإبرازه، فالتكرار عندها يجب أن يأتي «في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية الحياة في الكلمات» (الملائكة، ١٩٨١ م، ص ٢٩٠). لذلك وجدناها تعارض التكرار الذي يسعى إلى «ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية» (المصدر نفسه، ص ٢٩١)، لأنّ الالتجاء إلى مثل هذا التكرار يظلّ الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيرية (المصدر نفسه). فهي تؤمن بأن نجاح التكرار يسهم في إعطاء موسيقية تلبس الأبيات جمالاً ودلالةً، بدلاً من إتمامه على البيت لبعث تلك الموسيقى، مثل ذلك قولها في قصيدة بقايا :

أه لكن ...

أبق عرقاً

إبق عرقاً (ديوان قرارة الموجة، ج ٢، ص ٣١٢).

وهنا نرى لفظة "العرق" قد أعطت معنى للنبيض والحياة. وقد استفادت الشاعرة كثيراً من أوجه التكرار ونوّعت فيه. وهنا قد نستشهد لها نوعاً آخر وهو من باب الاستفهام في قصيدتها زنايق صوفية للرسول، وهي تبحث عن الأمان والاستقرار في سنواتها التي ضاعت سدى فجاءت بأدوات الاستفهام لمن يدلها على المنقذ الذي عبرت عنه بالرسول الكريم محمد ﷺ رمزا للبراءة والنقاء، والوجه المفعم بالضياء لتعبّر عن التوق الصارم الذي يخالج النفس، متشوقة إلى رؤية ذلك الوجه الوضاء، إذ قالت :

يا بحر قل : أين ينتهي ذلك الوجه؟

قل أين أنت تبدأ؟

أين ترى تنتهي؟ وفي أي نقطة تبدأ البراءة؟

وما حدود الألوان فيها؟ (ديوان يغير ألوانه البحر، ص ٥٤).

#### الخاتمة

إنّ مجمل ما توصلنا إليه هو أنّ ألفاظ الحزن جاءت متمثلة بشخصية نازك الملائكة القلقة الحزينة. وما توظيف هذه الألفاظ إلا دليل عن قلب هائم معذب لا يجيد التصرف وأخذ القرار إلا على الورق وليس لديه سلاح آخر سوى القلم. أمّا ألفاظ الحب فقد جاءت

على أشكال مبهمة ومقيّدة وملازمة لأسرارها التي يحتضنها الماضي وفرشتها على بساط المستقبل لتؤمن نفسها خيرا. وقد لاحظنا ألفاظا جديدة ملائمة لروح العصر والموسم بالحدائث.

أمّا في التكرار، فالذي جاء على لسانها هو إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة أكثر من العبارة نفسها وقد اعتنت الشاعرة بهذا الجانب بأسلوب هندسي لفظي متناسق لا يفتح عليها باب الركافة والابتدال ووجدنا كثرة هذه الظاهرة الأسلوبية في أشعارها ما بين تكرار الكلمة وتكرار الاستفهام.

أما ظاهرة الضرورة الشعرية فقد أبحاث الشاعرة لنفسها في ذلك الباب. ونعتقد أنّ ذلك ليس باللزوم، لأنّ أكثر أشعار نازك من الشعر الحر، وهو بحدّ ذاته يعطي مساحة واسعة للشاعر بالتصرف. لكننا رغم ذلك لم نعثر على لفظة نائية أو محلّة أو شاذّة. فحين نذكر ألفاظ الطبيعة، نجدها أوضح ظاهرة لديها. فالطبيعة عندها هي الدنيا وهي مظاهر الكون وهي ملاذها في هذا العالم الرهيب. ويأتي هذا سبب اتّصالها المباشر بالشعر الإنكليزي ولاسيما شعر الرومانتيكين وعند الانتقال إلى اللغة المحكية فوجدنا الشاعرة حذرة في هذا الوطن، لأنّه قد يقود الشاعرة إلى الابتدال الواضح والصورة المخلّة التي تسيء إلى لغة القصيدة أكثر مما تسعفها ومن المحاكاة إلى الموروث، فنجد الشاعرة قد تربّثت في هذا الجانب أيضا ولم تحك محاكاة أعمى بل وضعت ذلك للدفع عملها الشعري وإثرائه فأصبحت التجربة الشعرية عملية خلق وابداع.



## المصادر والمراجع

### أ. العربية:

#### ❁ القرآن الكريم

١. أبو إصبع، صالح. (١٩٧٨ م). «ظاهرة التكرار في الشعر الحر». *مجلة الثقافة العربية*. العدد ٣. صص ٢٢ - ٧.
٢. أطميش، محسن. (١٩٨٦ م). *دير الملاك؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر*. (ط ٢). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٣. درو، إليزابيث. (١٩٦١ م). *الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*. (ترجمة محمد الشوش). بيروت: مكتبة منيمنة.
٤. راضي جعفر، عبدالكريم. (١٩٩٨ م). *رماد الشعر؛ دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٥. السامرائي، إبراهيم. (١٩٦٥ م). *لغة الشعر بين جيلين*. بيروت: دار الثقافة.
٦. شداد الحراق، محمد. (٢٠١١ م). *اللغة الشعرية وهوية النص*. ديوان العرب: منبر حرّ للثقافة و الفكر و الآداب.
٧. شمس آبادي، حسين؛ ومهدي ممتحن. (٢٠١٢ م). «نازك الملائكة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية». *مجلة إضاءات نقدية*. العدد ٥. صص ٧٥ - ٦١.

٨. صدقي، حامد؛ ويوسف فضيلت. (١٣٩٢ هـ.ش). «واقع گرايي اجتماعي در شعر نازك الملائكة». *فصلنامه لسان مبین*. ش ١٤. صص ١٠١-٨٣.
٩. الصكر، حاتم. (١٩٩٥ م). *نازك الملائكة ناقدة من زاوية التوصيل والتلقي*، (إعداد علي الطائي). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٠. القط، عبد القادر. (١٩٧٨ م). *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
١١. مطلوب، أحمد. (٢٠٠٢ م). *في الشعر العربي الحديث*. (ط ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٢. المياحي، جبار اهلليل زغير محمد الزيدي. (٢٠١١ م). *أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة*. أطروحة الدكتوراه. جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية.
١٣. الملائكة، نازك صادق الملائكة. (١٩٥٧ م). *ديوان قرارة الموجه*. (ط ١). بيروت: دار العودة.
١٤. \_\_\_\_\_ . (١٩٦٨ م). *ديوان شجرة القمر*. (ط ١). بيروت: دار العودة.
١٥. \_\_\_\_\_ . (١٩٧١ م). *الشعر والنظرية*. (تحقيق عبد الجبار داود البصري). بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.
١٦. \_\_\_\_\_ . (١٩٧٧ م). *ديوان يغير ألوانه البحر*. بغداد: وزارة الاعلام.
١٧. \_\_\_\_\_ . (١٩٧٨ م). *ديوان للصلاة والثورة*. بيروت: دار العلم للملايين.
١٨. \_\_\_\_\_ . (١٩٩٧ م). *ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. (ط ٢). بيروت: دار العودة.
١٩. \_\_\_\_\_ . (١٩٩٧ م). *ديوان شظايا ورماد*. (ط ٢). بيروت: دار العودة.
٢٠. \_\_\_\_\_ . (١٩٩٧ م). *ديوان عاشقة الليل*. (ط ٢). بيروت: دار العودة.
٢١. \_\_\_\_\_ . (١٩٨١ م). *قضايا الشعر المعاصر*. (ط ٦). بيروت: دار العلم للملايين.
٢٢. \_\_\_\_\_ . (١٩٧١ م). «الشاعر واللغة». *مجلة الآداب*. العدد ١٠. صص ١٥ - ٩.
٢٣. \_\_\_\_\_ . (بلا تا). *لمحات في سيرة حياتي وثقافتني*، أوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة. بغداد: مكتبة الأستاذ محمد جواد الغبان.
٢٤. وليد جرادات، رائد. (٢٠١٣ م). «بنية الصورة الفنية في النصّ الشعري الحديث: نازك الملائكة أنموذجا». *مجلة جامعة دمشق*. المجلد ٢٩، العدد (٢+١). صص ٥٨٣ - ٥٥١.

## ب. الفارسية:

٢٥. الداغي، آيتا. (١٣٩٤ هـ.ش). «رماتيسم اجتماعي در اشعار نازك الملائكة و فروغ فرخزاد»، *مجلة مطالعات زباني بلاغي*. س ٦. صص ٢٢ - ٧.

۲۶. ناظمیان، رضا. (۱۳۸۹ هـ.ش). زمان در شعر فروغ فرخزاد و نازک الملائکه؛ بررسی تطبیقی دو شعر «بعد از تو» و «افعوان»، نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان. س ۱. ش ۲.