

وثائق

لعلّ هذه الوثائق الثلاث تمثل، إلى جانب كتاب قضايا الشعر المعاصر، مركز الأهمية النظرية - الشعرية بالنسبة لنازك الملائكة. ونشرها، في سياق مواد هذا العدد من «الآداب» يأتي استكمالاً للصورة التي حرصنا على تقديمها عنها.

١ مقدمة «شظايا ورماد»

مواجهة أعاصير القلق والتحرّق التي تملأ أنفسنا اليوم. إنها قد كانت يوماً لغة موحية، تتحرّك وتضحك وتبكي وتعصف، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها «نسخاً» جاهزة، ووَزَعوها على كتبهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أنّ شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألفٌ نحوي ولغوي مجتمعين. ذلك أنّ الشاعر، بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يمدّ للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يسيء إلى اللغة، وإنما يشدها إلى الأمام. الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطوّر على يديه اللغة؛ أمّا النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها. النحوي واللغوي عليها واجب واحد هام: واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام «المرهفين» من الكتاب والشعراء.

على أنّ الأديب الذي سننق على تسميته «مرهفاً»، لا بدّ أن يملك ثقافة عميقة تمتدّ جذورها في صميم الأدب المحلي قديماً وحديثه، مع إطلاع واسع على أدب أمة أجنبية

سنة. كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل.

ويقولون: ما لطريقة الخليل؟ وما للغة التي استعملها آباؤنا منذ عشرات القرون؟ والجواب أوسع من أن يمكن بسطه في مقدّمة قصيرة لديوان. ما لطريقة الخليل؟.. ألم تصدأ لطلول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أساعنا، وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجّتها وتقيّأتها؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون. لقد سارت الحياة، وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لـ «قفا نبك» و«بانة سعادة». الأوزان هي هي، والقسوافي هي هي... وتكاد المعاني تكون هي هي.

ويقولون: ما للغة؟ وآية ضرورة إلى منحها آفاقاً جديدة؟ فينسون أنّ اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت. والواقع أنّ اللغة العربية لم تكتسب بعد قوّة الإيجاء، التي تستطيع بها

في الشعر، كما في الحياة، يصحّ تطبيق عبارة برنارد شو: «اللقاعدة هي القاعدة الذهبية»، لسبب هام، هو أنّ الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشيائها وأحاسيسها. ولا تناقض بين هذا الرأي وما يقسم إليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون «كلاسيكي، رومانتيكي، واقعي، رمزي، سريالي...»؛ فهذه كلّها ليست قواعد، وإنما هي أحكام.

وقد يرى كثيرون معي أنّ الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقعة الطويلة التي جثمت على صدره القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموماً مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرعة الألفاظ الميتة، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا؛ فإذا ذلك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه

واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه إن هو خلق، إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسموياً. فإذا خرق قاعدة، أو أضاف لوناً إلى لفظه، أو صنع تعبيراً جديداً، أحسنا أنه أحسن صنعاً، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدةً ذهبيّة.

ولن نقف وظيفة الأديب المرفه عند خرق قاعدة هنا، وإضافة معنى هناك، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور، في اللغات الإنسانية الحيّة. سيكون عليه أن يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة. ذلك لأن الألفاظ تُخلق كما يُخلق كل شيء يمر عليه أصبغ الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً، ويصبح لها معنى واحد محدود، يشل عاطفة الأديب، ويحول دون حرية التعبير.

ثم إن هنالك سبباً آخر هاماً يستدعي هذا الاستبعاد للألفاظ التي كثر استعمالها، هو أن الأذن البشرية تمّل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر، وتستطيع أن تجرّدها من كثير من معانيها وحياتها. وخير مثال لهذا أننا نقرأ الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه: «عمر، كافور، غصن بان، هلال، صدغ، عود، نرجس، لؤلؤ» وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعريّة، وربما كانت يوماً ممّا لا يستعمله إلا المجددون من الشعراء.

وقد لاحظتُ خلال دراستي للآداب المعاصرة هذه الملاحظة الطريفة. لاحظت أننا، في هذا العصر، قد أصبحنا ننسى المدلول الخاصّ لكلمة «البدن» فنهملها إهمالاً يكاد يكون كلياً، ونؤثر عليها لفظ «القرم»، وقل في الشعراء المعاصرين من يرضى استعمال كلمة «بدر» إلا في الحالات النادرة، وأنا أعترف أنني

أكلّف نفسي أحياناً متاعب كثيرة لكي لا أستعملها. والتعليل السايكولوجي لهذا يسير؛ فأنا وسواي نتذكر بلا شك تلك العشرات من الأبيات الصّماء النافرة التي تركها شعراء العصر المنطقي والماضي، واستعملوا فيها كلمة «بدر» حتى جرّدها من جمال معناها، وأطفأوها، وأبقوا منها ظلالهم هم عليها.

ربما كان هذا كله من عمل ما يسميه علماء النفس الاقتران Association. وربما كان له عندهم تعليل آخر، سوى أن هذا كله يتعلّق بالسبب لا بواقع الأمر؛ فالمهم أن الألفاظ تصدأ وتحول، وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين. وقد رأينا أن هذا الاستبدال وظيفة الأديب يقوم بها وهو «نصف واع» لأن الوعي التام قلما ينتج شيئاً ذا قيمة.

لنعد إلى حديث الأوزان.

في هذا الديوان لون بسيط من «الخروج» على القواعد المألوفة، يلاحظ، في قصائد مثل «جامعة الظلال» و«لنكن أصدقاء» و«مرثية يوم تافه» و«أغنية الهاوية» وسواها. وقد يحسن بي أن أؤكد للقارئ أنني لا أعد نفسي واحدة من المرفهين الذي تحدّث عنهم في الصفحات السابقة، سوى أنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد. وسأحاول فيما يلي أن أبسط خاصية هذا الأسلوب، ووجه أفضليته على أسلوب الخليل. الأبيات التالية تنتمي إلى البحر الذي سيّاه الخليل «المتقارب» وهو يرتكز إلى تفعيلة واحدة هي «فعولن»:

يداك للمسّ النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتاً له شطران، فأتكلّف معاني أخرى غير هذه، أملاً بها المكان، وربما جاء

البيت الأوّل بعد ذلك كما يلي:

يداك للمسّ النجوم الوضّاء

ونسج الغمام ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جنابة كبيرة. ألم نلصق لفظ «الوضّاء» بالنجوم دونما حاجة يقتضيه المعنى إتماماً للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة «الغيوم» إلى مرادفها الثقيلة «الغمام» وهي على كل حال لا تؤدّي معناها بدقّة؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة «ملء السماء» التي رقعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات!

هذا كله إذا نحن اخترنا الوزن «المتقارب»، أمّا إذا اخترنا «الطويل» مثلاً، فالبلية أعمق وأمر. إذ ذاك تطول العكازات وتتسع الرقع، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً، فنقول مثلاً:

يداك للمسّ النجوم أو نسج غيمة

يسيرها الإعصار في كلّ مشرق

ليلاحظ القارئ بلاذة التعبير، وتقلص

المعنى. وأين هذا من تعبيرنا الأوّل:

يداك للمسّ النجوم

ونسج الغيوم

وينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس «خروجاً» على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. فالخليل قد جعل وزن البحر «الكامل» كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كفّاي ترتعشان أين سكينتي؟

شفتاي تصطخبان أين هدوثي؟

مرتكزاً إلى «متفاعلن» التي اعتاد العرب أن

يضعوا ثلاثاً منها في كلّ شطر. وكلّ ما سنصنع

نحن الآن أن نلعب بعدد التفاعيل وترتيبها

فتجيء القصيدة من هذا البحر أحياناً كقصيدة

«جدران وظلال»، وهذا مقطع منها:

وهناك في الأعماق شيء جامد

حجزت بلاذته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد
خلف الستار
يدعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِل
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلات
متفاعِلن متفاعِل
متفاعِلات
متفاعِلات
متفاعِلن متفاعِلات

ومزّية هذه الطريقة أنها تحرّر الشّاعر من عبوديّة الشّطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطرّ الشّاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء.

ثمّ نتحدّث عن القافية، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كلّ بيت. قالوا إنّ العربية لغة واسعة غنيّة، وأنّ ذلك يبرّر كونها اللّغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحّدة سنّة في قصائدها، ونسوا أنّ آية لغة مها أتستعت وغنيت لا تستطيع أن تمدّ «ملحمة» بقافية موحّدة، أيّاً كانت، ولم ينتبهوا إلى أنّ ذلك كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي، مع أنّها وجدت في آداب الأمم المجاورة، كالفارس واليونان.

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحّدة بالشّعر العربي طوال العصور الماضية، وإنّما المهمّ أن نلاحظ أنّ هذه القافية تضفي على القصيدة لونا رتبيّاً يملّ السامع فضلاً عمّا يشير في نفسه من شعور بتكلف الشّاعر وتصيّدُه للقافية. ومن المؤكّد أنّ القافية الموحّدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها. ذلك لأنّ الشّعر الكامل (الغنائي) منه خاصّة، والشّعر العربي غنائي كلّ تقريباً) لا يستطيع أن يكون إلّا وليد

الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشّاعر. وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها؛ فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم. والقافية الموحّدة قد كانت دائماً هي «العائق»؛ فما يكاد الشّاعر ينفعل، وتعتريه الحالة الشعريّة، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات، حتّى يبدأ محصوله من القوافي يتقلّص، فيروح يورّع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تفيض الحالة الشعريّة وتهمد فورتها ويمضي الشّاعر يصفّ الكلمات ويرصّ القوافي دوغماً حسّ. ولذلك، قلّمنا نجد في أدبنا القديم قصائد موحّدة الفكرة، يسيطر عليها جوّ تعبيري واحد منذ مطلعها إلى ختامها. فالشّاعر يضطرّ إلى مصانعة القافية، وأنا أعرف شعراء يختارون القافية، ثمّ يكتبون البيت وفقاً لها، وهذا أبرز دليل على مدى طغيان هذه الألهة المغرورة.

إلّا أنّ من حسن الحظ أنّ شعراءنا المعاصرين قد استخفّوا بسلطان القافية، وخرجوا عليه فاستعملوا نظام الرباعيّة وأشباهها. ويكاد هذا يصبح الآن أمراً مقبولاً، لا يبيح على قوافي هذا الديوان اعتراضاً. إلّا أنّي أعترف مع ذلك بأنّي أخضعت القافية أحياناً لأكثر ممّا فعل سواي، فنظمتها في قصيدة «مسامر» هكذا: «أ ب أ، ب ج ب، ج د ج، د د د، هـ هـ هـ. . . إلخ»^(١)؛ وفي «رماد» استعملت نظام الرباعيّة كما يلي: «أ ب ب أ»؛ وفي «غرباء» استعملت نظام المقطوعة (Stanza) وكانت القافية في كلّ مقطوعة تجري هكذا «أ ب ب أ ب». أمّا قصيدة «الكوليرا» فقد كانت المقطوعة فيها أطول ممّا «ينبغي» قليلاً، وقد جرت على هذا النسق: «أ ب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ». على أنّني حرّرت القافية تحريراً تامّاً في قصائد مثل «مرّ القطار» و«نهاية السلم» و«خرافات» و«جدران وظلال» وسواها، فتركتها تتكرّر كما يشاء السياق دون تقيّد بنظام معيّن، ولعلّ هذه هي الخطوة الوحيدة التي تسبق الشّعر المرسل (١) تكرار الحرف يعني تكرار القافية.

Blank Verse. وإن كان لا بدّ من إشارة إلى قصيدة «الجرح الغاضب» فلاقِرْز أنّ الأسلوب الطريف في تقفيّتها مقتبسٌ مباشرة عن الشّاعر الأميركي «إدغار آلان بو» في قصيدته البديعة «Ulalume».

قلت إنّ اللّغة العربيّة لم تكنسب بعد قوّة الإيجاء، لأنّ كتابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تامّاً، إلّا حديثاً، فقد بقيت الألفاظ طوال قرون الفترة الراكدة «المظلمة». تُستعمل بمعانيها الشائعة وحدها. وربّما كان ذلك هو السبب في جنوح الجمهور العربي جنوحاً شديداً إلى استنكار المدارس الشعريّة التي تعتمد على القوّة الإيجائية للألفاظ، كالرمزيّة، والسرياليّة، على اعتبار أنّ هذه المدارس تحمّل اللّغة أثقالاً من الرموز والأحلام الباطنيّة والحلجات الغامضة، واتجاهات اللاشعور، ومثل ذلك ممّا لا تنهض به إلّا لغة بلغت قمّة نضجها.

والواقع أنّ القارئ العربي يتهرّب من الشعر الرمزي، لأنّ اللّغة تحبّاه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أوّل مرّة، فليس غريباً أن تتلخّص قليلاً، وتتوتّر. أمّا تعليل الأمر بأنّ ذاتيّة العربي تنفر بطبعها من الرموز ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوّى وراء الحسّ والعالم الخفيّة التي يعسر إدراكها، فأمر لا أعتقد به أنا على الأقلّ.

ذلك لأنّ النفس البشريّة عموماً، ليست واضحة، وإنّما هي مغلّفة بألف ستر. وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية، تشيرها آلاف الذكريات المنظمة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومثّات الصّور العابرة التي تمرّ فيحدّق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كليّاً، فيتلقّفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصّور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتّى إذا آنس غفلةً من العقل الواعي، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل.

وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وفقاً على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف. فالإنسان العادي يراها في أحلامه. أما الفنان فيعبر عنها بفنّه وأحلامه معاً. ومادما لا نستغرب حين نستيقظ أحياناً في أعماق الليل وقد حلمنا أننا نركض حفاةً، في قبر قديم، كان جزءاً من دار خربة كنا نسكنها منذ ثماني عشرة سنة كاملة، لم نعد إليها خلالها مطلقاً، ومع ذلك لاحظنا في الحلم أدق الأشياء المنطسة التافهة التي شاهدناها في السنين الغابرة: ذلك المسار القديم المموج على الجدار، وقد تدلّى منه الحبل الباهت القديم نفسه. ثم هناك، على ارتفاع أمتار، أنبوب المياه الذي كنا في طفولتنا نتسلقه أحياناً. أقول: مادما لا نستغرب ذلك في حلم فلماذا لا نتقبله حين يصفه شاعر في قصيدة؟ إن الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسه، كما لو كان يراقب بحراً زاخراً لا شيطان له ولا قرار، لا يستطيع أن يتهرب من مثل هذه الصور الباهتة المحوّة؛ فهي تلاحقه أبداً، ولا بدّ له من وصفها في شعره. والإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفرّ لنا من مواجهته إن نحن أردنا فناً يصف النفس، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً.

ومع ذلك فالإبهام ليس مقصوداً لذاته، وإنما هو صورة من صور الحياة، ولذلك يندر أن نجد شاعراً، كل شعره معقّد ملتوي. أما الذين يتعمّدون تعقيد شعرهم، فقد يكون «ألدس هكسلي» التمس لهم بعض العذر حين قال إن المعاصرين يهربون إلى الإبهام خوفاً من الوضوح الذي هو الصفة الأساسية في الأدب الشعبي.

وليس قصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريري أن أقول إن طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي إلى هذه المدرسة أو تلك. وإنما أودّ أن أمهد لطائفة من القصائد التي عاجلت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحياناً، وبالأشعور أحياناً، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي إلا نادراً،

فهو قد وقّف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان.

ففي «الخط المشدود في شجرة السرو»، حاولت رسم صورة شعريّة للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجئاً بنبأ موت حبيبته. وسيلاحظ أن القصة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشاب المصدوم وحالة الهذيان الداخلي التي اعترته. فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعترى إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجعاً لا يتوقّعه. فهو إذ ذاك يُصاب بشرود كبير عميق، ويبدو أنه لم يسمع النبأ. وتلقت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفاه. فيغرق في التفكير فيه. وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخط. كان مشدوداً في شجرة سرو تقوم عند الباب، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه، وبقي منشغلاً حتى عاد إليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به.

ولن يعثر القارئ على شيء مثير في قصيدة «مرّ القطار» إن هو توقع أن يجد فيها وصفاً لقطار أو لرحلة في القطار. فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسّه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار. فهناك حالة التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه، مشوبة بلون من الكسل والارتخاء. وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغيّر، ولون الغبار المتراكم على كل شيء، على الحوائط، وعلى الوجوه والثياب. ثم هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعهم عربّة القطار صفوفاً. والقطار يصفرّ بين حين وحين فيثير إحساساً غريباً في النفس. كل ذلك والسكوت يغمر العربية، التي نام أغلبية الموجودين فيها وهم جالسون على مقاعدهم. وبين فترة وأخرى، يصدف أن يتشاب مسافر غريب لا نعرفه ويهتف بجلل وبرود «كم الساعة الآن؟» أو «متى نصل؟» أو «أين نحن؟» أو مثل ذلك من العبارات. فإذا أحسّ قارئ «مرّ القطار» ببعض هذا الجو كان ذلك حسبي.

أما قصيدة «الأفوان» فقد عبرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترنا أحياناً بأن قوّة مجهولة جبارة تطاردنا مطاردةً نفسيةً ملحة. وكثيراً ما تكون هذه القوّة مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الندم، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود، أو أي شيء آخر. فالأمر متوقّف على ذاتية القارئ، وليس يعنيه أن أعين «أفواني» أنا، فذلك أمر ثانوي؛ وإنما المهم، أن هذا الأفوان يطاردنا باستمرار وسدئ نتهرّب منه، حتى إذا لدنا باللابرنث Labyrinth (وهو تيه معقّد المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقة وكثرة أبوابه)، حتى إذا استعملنا طريقة الإيجاء الذاتي كما صنعت أنا في القصيدة:

إنه لن يجيء
لن يجيء وإن عبر المستحيل
أبدأ لن يجيء

فالتيجة الحتمية أنه يجيء أخيراً، وسرعان ما نصرخ «إنه جاء!». وفي قصيدة «خرافات» يجد القارئ لوناً من الشعور أحسه، ويحسّه كثيرون، كلّمها ساد السكون مكاناً. فإذا ذلك نسمع بأذن الرّوح ألف قصّة تقصّها الأشياء الراكدة حولنا، فالسجّ يتكلّم ويعيد ما كانت عنده من ذكريات انطمست وماتت. و«قصائص الورق الممزق في الخرائب» تحكي أقاصيص مثيرة عن حوادث بعيدة منسية، و«الغبار» يقصّ قصة النسيان الذي تذرّه العصور على كل شيء، و«مقاعد الغرف القديمة» تحدّث عن جبل من الناس مرّ بها يوماً ثم انتقل إلى أفق بعيد مجهول، وهكذا... حتى يكاد الإنسان الحساس لا يرى شيئاً إلا ويحسّه يغمغم ويهمس ويطارده بالكلام.

والذي اعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطوّر جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً. فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستززع قواعدها جميعاً،

والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستجبه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد. أقول هذا اعتياداً على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته. وأقوله لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليده الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بمبلاس القرن الأول للهجرة. ونحن بين اثنين: إما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها، وإما أن لا نتعلمها إطلاقاً.

وقد يفيدنا أن نتذكر دائماً أن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر. فقد يحدث أن أمة معينة، تحمد قابلياتها وتركد قروناً كاملة بتأثير عوامل خاصة. ثم يأتي عليها زمن متوتب يوقظها فتتململ وتتحرّك، وترنو إلى ما حولها، وتبدأ باستيعاب ما فاتها من ثقافات، فتستفيد من تجارب أمة مجاورة بقيت نشيطة فأضافت إلى الفكر الإنساني فصولاً لامعة. فما يعضي نصف قرن حتى تنتهي الأمة التي كانت راكدة من مرحلة الاستيعاب، وتبدأ حيث وقفت الأمة المجاورة، وتبدأ بالإضافة. وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه خط التطور في

تاريخ الأمم، بحيث لا نستطيع أن نعثر على مذهب، أو اختراع، أو نظرية، توصلت إليها أمة بعينها، دون أن تستفيد من تجارب الأمم الأخرى.

آخر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً. أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانات، ليتبوا مكاناً رفيعاً في أدب العالم.

وَأَلْف تَحِيَّة لَشِعْرَاءِ الْغَدِ.

٣ - ٢ - ١٩٤٩.

٢ مقدمة :

«يغير ألوانه البحر»

تضم هذه المجموعة الشعرية قصائدي التي نظمها سنة ١٩٧٤. وقد عنونها بغير ألوانه البحر. وتسبق هذه القصائد مجموعة عنوانها للصلاة والثورة أدرجت فيها قصائد سنة ١٩٧٣ ومازالت هذه المجموعة لدى دار العلم للملايين. وقد حالت أحداث لبنان دون طبعها حتى الآن.

ولست أحاول أن أكتب مقدمة لهذه المجموعة وإنما لي ملاحظة على قصيدتين فيها هما «زنابق صوفية للرسول» و«تمتبات في ساحة الإعدام» وقد ابتدعت فيها بحراً جديداً غير مستعمل أضفت به إلى بحور الشعر الحر الصافية. ووزن هذا البحر في أصله العروضي «مستعلن فاعلن فعولن» وهو الوزن الذي يسميه العروضيون «مخلع البسيط». وقد لاحظت فجأة أن من الممكن أن تقسم هذا البحر إلى تفتيلتين في الشطر الواحد بحيث يصبح هكذا:

مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن مستفعلاتن
والفرق بين هذا الوزن الصافي وأصله في «مخلع البسيط» حرف واحد كما يلي:

مستفعلاتن مفاعلاتن
مستفعلن فاعلن فعولن

وأول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ الذي لا يحسن العروض أو يفهمه هو «لماذا لم يتبسه الخليل بن أحمد إلى هذا الوزن ولماذا لم يكتبه على مستفعلاتن مفاعلاتن؟» وجواب هذا السؤال أن التفعيلات العشر التي جعلها الخليل أساساً لعروضه لا تتضمن الزيادات والنقصان، فهو قد وضع التفعيلة «مستعلن» دون زيادة ولا نقصان، فإذا اعترتها زيادة سبب خفيف «تن» فإن الخليل لم يسمح أن تقع هذه الزيادة إلا في عروض البيت وضربه، ومن ثم يكون لدينا «مستفعلن مستفعلاتن»، ولا يجوز أن نقول «مستفعلاتن مستعلن» لأن هذا السبب الخفيف لا يزداد في حشو البيت مطلقاً. ولذلك أيضاً جعل الخليل وزن مخلع البسيط «مستفعلن فاعلن فعولن». ومهما يكن فإذا كتبنا الوزن بزيادة حرف واحد على مخلع البسيط الخليلي «مستفعلن فاعلن فعولن» نتج لدينا «مستفعلاتن مستفعلاتن» وهو وزن صافٍ يضيف بحراً جديداً إلى شعر التفعيلة. فبتكرار

«مستفعلاتن» أي عدد من المرات في الشطر الواحد ينتج لدينا شعر حر كما يلي:

مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن

وما كدت أهدي إلى هذا حتى اعتراني فرح غامر، لأن إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر ويعطيه بعداً جديداً. وبادرت فوراً إلى نظم قصيدة «زنابق صوفية للرسول» وكانت فكرتها مختمرة في ذهني منذ حين فتفرغت لنظمها وقلت:

البحر إغماء لحن حب، البحر زرقه
مستفعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن
البحر طفل مسترسل الشعر للضحى فوق مقلته
مستفعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
آنكساره، رقة، وشهقه
مفاعلاتن مفاعلاتن

ونجحت الفكرة نجاحاً باهراً، وأتمت القصيدة في يسر، وعندما انتهت منها أحسست أنني أضفت

إلى الشعر الحرّ وأوزانه الصافية السبعة. فهذا بين أيدينا بحر صافٍ ثامن. وليس يخفى أن تحوّل «مستفعلاتن» إلى «مفاعلاتن» بالخبثين، وإلى «مفتعلاتن» بالطّي، قاعدةٌ واردة في زحافات الرجز وضعها الخليل نفسه.

واندفعت اندفاعاً حاراً أنظم قصيدة «زنايق صوفية للرسول» المنشورة في هذه المجموعة. ولكن بعد انتهائي من نظم القصيدة لاحظت أنني وقعت في خطأ تكرّر مراراً عبر القصيدة وموّداه أنني كنت أقول أحياناً «مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن» فأنقل من تفعيله الرجز التي بدأت بها إلى تفعيله المتقارب. وكانت أذني تتقبّل ذلك، وهو الأمر الغريب. وقد حدث مثل هذا تماماً في قصيدة «تمتتات في ساحة الإعدام» التي هي أيضاً من «خلع البسيط». وغازني هذا غيظاً شديداً. فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فابداً الشطر بمستفعلاتن وأنتهي بفعولن كما في قولي:

وقلت في لهفة أتوسّل: أحمد، أحمد

مفاعلاتن فعولّ فعولّ فعولّ [فعول مصابة بالقبض]

والغريب أن سمعي يتقبّل هذا حتى الآن. وكانت التفعيلة «فعولن» تشاكسي وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر.

بعد ذلك حاولت أن أصحح هذا الخطأ، فوجدت أن جو القصيدة سيتفكك وتزول حرارة المعاني، فأثرت أن أتركها كما هي على أن أمحاشي الخطأ في المستقبل. وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي «نجمة الدم» لم أخرج فيها على الوزن مطلقاً وإنما حافظت على «مستفعلاتن» عبر القصيدة كلها وهذا نموذج منها:

بيروت غابه

مستفعلاتن

ومن دماء القتل على جفنها سحابه

مفاعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن

أين ترى البحر؟ كان بالأمس ها هنا يا بيروت
بحر

مفتعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن
تكتب أمواجه وتمحو وينثر الشدر والغرابه
مفتعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

والحقيقة أنني لا أدعو أيّ شاعر إلى استعمال الوزن الأوّل المختل، وأعترف أنه حدث دون أن أنتبه خلال وهج الحال الشعرية، وإنما جاء الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين «زنايق صوفية للرسول» و«تمتتات في ساحة الإعدام». ولا شيء أذفع به عن نفسي إلا كون هذا الوزن ابتكاراً مني ولم يستعمله الشعراء قبلي بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهّزاً بتجاربه.

بعد هذا أضع بين يدي القارئ مجموعتي هذه، راجية أن تنال رضاه وتعطي جديداً إلى شعرنا الحديث.

الكويت ٩ - ٦ - ١٩٧٦

٣ الشعر في حياتي

منها إلا أن قالت لي: «لا بد لي أن أجعلك تكفّين عن النظر إلى السماء، تعالي اليوم إلى غرفتي واشربي الشاي معي». وبالفعل أخذتني إلى غرفتها وجاءتني بالشاي. غير أن خجلي منعني من شربه، فأصررت على عدم شرب الشاي وبقيت أنظر إلى السماء خلال الدروس.

كان هذا وعمرني عشر سنوات. وفي تلك السنة ألحّت عليّ زميلة طفلة معي أن أنظم قصيدة على اللوح. فاستجبت لها، ونهضت إلى اللوح، ونظمت قصيدة ذات وزن قصير. وذهلت زميلاتي في الصف من قدرتي. والمؤسف أنني لا أحفظ هذه القصيدة الأولى، وقد ذهبت مع ما ذهب من ذكريات الصبا. وكانت هذه أول

دهشت عندما سمعتني أغنيّ وتساءلت: من أين حفظت بنتي كلّ هذه الأغاني ومتى؟ وفي حياتي كلّها ارتبط الشعر بالغناء. وفيها بعد تعلّمت العزف على العود ليعينني وأنا أغنيّ أغاني عبد الوهاب وأمّ كلثوم.

وشاع في المدرسة أيضاً أنني شاعرة. ولست أدري من أين بزغت هذه الإشاعة لأنني كنت تلميذة خجولة لا أتحدّث عن نفسي. وكانت مدرّسة اللّغة العربية - وهي المديرية - قد لاحظت أنني كنت شاردة في الصف أتطلّع عبر النافذة إلى السماء. وقد حصل عدّة مرّات أنها أمسكت بوجهي بين يديها وخفضته قائلة: «لا تنظري إلى السماء وانظري في الكتاب». ولكن ذلك لم يُجِد معي، وبقيت أتطلّع إلى الأعلى، فما كان

سمعت أهلي يقولون عني إنني شاعرة قبل أن أدرك معنى هذه اللّفظ، لأنّ جدّي لاحظ عليّ أنني حين أتكلّم بالعامية آتي بقوافٍ كثيرة متلاحقة، وكنت أحفظ إخواني الأصغر مني أغاني باللّغة العامية موزونة ومقفّاة. وكان معي في البيت خالّ يكبرني بسنة واحدة وكنا صديقين. ورحنا نتبادل قصائد الهجاء باللّغة العامية في سنّ مبكرة، وأول قصيدة هجوته بها قد قلتها وأنا لم أزل في سنّ السابعة.

وفي هذه الفترة نفسها أقبلت على الغناء وحفظت كثيراً من الأغاني الشعبية العراقية ممّا يسمّى بغزل البنات. وهذه الأغاني ممّا يمكن أن يُغنى بألحان كثيرة متشعبة، وكنا في اجتماعاتنا العائلية نغنيها. وأذكر أن أمي

قصيدة فصحي أنظمتها.

ثم أصبحتُ في الصفِّ السادس الابتدائي، ونظمتُ قصيدةً فصيحةً عن المرأة في ستة أبيات من البحر الخفيف، ولم أكن إذ ذاك أعرفُ أسماء البحور. وعندما انتهيت منها أحسستُ أنني صنعتُ شيئاً يستحقُّ التقدير، لأنَّ الوزن كان مضبوطاً، كما أحسَّتْ أذني بذلك. والقصيدة فصيحة. وقررتُ أن أعرض هذه المنظومة على أبي ليرى فيها رأيه. ووجدته جالساً يقرأ فوقفت وراءه ربع ساعة أتردد في إطلاعه على القصيدة. وأخيراً جمعتُ شجاعتي كلَّها وقلت: «بابا. لقد نظمت قصيدة وهذه هي.» وتناولها أبي ومرَّ عليها بعينه، ثم قال لي بخشونة ملحوظة: «لا تنظمي قصائد. وإنما اذهبي أولاً وتعلّمي النحو. إنك تقولين (لكل مدح ثميناً) وهذه غلظة نحوية شنيعة. ألم تتعلّمي في المدرسة أن الصفة تتبع موصوفها في الإعراب؟»

والمثني لهجته الخشنة وشعرته أنني أتمنى أن تنشق الأرض وتبتلعني لشدة خجلي. ولم أفهم وجه الخطأ في عبارتي لأنني كنت لا أفهم النحو مطلقاً. وبعد هذه التجربة المريرة انقطعْتُ عن نظم الشعر وسكَّتُ محزونةً.

ومضى أبي ساكناً لا يذكرني بقصيدتي ولا يسألني أن أدرس النحو الذي كنت أجده صعباً كلَّ الصعوبة بسبب رداءة التدريس في المدرسة. وفي السنة التالية دخلت المتوسطة، وما كدتُ أصلُ إليها حتى ناداني أبي فجأة ذات يوم: «نازك! هاتي كتاب النحو وتعالِي». وظهر لي فوراً أن أبي لم ينسَ قصيدتي وأنه قد قرَّر أن يدرِّسني النحو بنفسه. وما كاد يفعل ذلك حتى تفوَّقتُ في النحو، وأصبحتُ أحبُّه

أشدَّ الحبِّ، وبثُّ أسعدَ كلِّها درسنا موضوعاً جديداً لأنني كنت أكتب يومياتٍ وأستعمل قواعد النحو التي أتعلَّمتها في الكتابة. وهكذا وجدته قادراً على نظم الشعر، فكانت أول قصيدة قلتها تبدأ بهذا البيت:

ألا يا قومُ هبُّوا من رقاد
مكثتم فيه أعواماً طوالا
ويلاحظ عليها أنها تقليدية في أسلوبها ومضمونها، وقد اقترحتُ أمي أن أعنونها «يا قوم» ودفع بها أبي إلى مجلة «الصبح» التي كانت تصدر في بغداد وكتب تحتها «الثانوية المركزية للبنات - نازك صادق الملائكة» وكانت تتألف من ستة أبيات وهي أول قصيدة تُنشر لي.

وفي آخر السنة الدراسية الأولى المتوسطة نظمتُ قصيدةً جديدةً تقدَّمت بها خطوةً كبيرة إلى الأمام مطلعها:

هبَّ النسيم يداعب الأغصانا
وبدت ذكاء فأبهجت دنيانا

وكان من الطبيعي أن أعرضها على أبوي؛ وأمي شاعرة معروفة كانت إذ ذاك في أول حياتها الشعرية. وعند هذا وقع شيء مؤلم أشدَّ الإيلام. فما كاد أبوي يقرآن هذه القصيدة حتى اعتقدا أنني سرقتها من أحد الشعراء الكبار المعروفين وتركز شكُّهما في الزهاوي والرصافي. واستدعياني وقال لي أبي بغضب: «هل تجوز سرقة الشعر؟ من علمك هذا؟» وأقسمتُ لها بالله أن القصيدة قصيدتي وليس فيها بيت واحد مسروق. فقالت أمي: «بنتي أنت ما زلت صغيرة وهذا شعراً عالٍ مكتمل ولا تقدرين على نظمه». وعذبني هذا الشكُّ تعذيباً شديداً وصعدتُ إلى سطح البيت - وكان الوقت صيفاً -

واستلقيت على سريري في الشمس، ورحتُ أبكي بكاء شديداً وأشكو إلى الله هذا الظلم الذي أنزله بي أبوي.

وأما أبوي فقد عكفا على ديواني الرصافي والزهاوي، وبحثاً بحثاً مضنياً عن قصيدتي، وأخيراً ثبت لها أنها ظلماني ظلماً شديداً. وصعد أبي إلى السطح وأحاطني بذراعه وقبطني قائلاً: «بنتي أنا فخور بك. لقد أصبحت شاعرة مبدعة». وأهداني مجلداً من مجلة كلِّ شيء والدنيا واعتذر إلي واعتذرت أمي عن شكِّها بي. وكان عمري إذ ذاك ثلاثة عشر عاماً.

وفي السنة التالية (الرابعة عشرة من عمري) أصبحتُ في الصفِّ الثاني المتوسط، ووقع في يدي كتاب ميزان الذهب في صناعة شعر العرب لأحمد الهاشمي، وهو كتاب في العروض. ففرحتُ به فرحاً شديداً، وحفظتُ بحور الشعر العربي كلَّها، وأصبحتُ أميز الوزن وأسميه في أية قصيدة أقرأها.

والشيء الذي لم أحبِّه في علم العروض هو الزحافات والعلل الكثيرة التي يجب أن أحفظ أسماءها. وقد رفضتُ ذلك ولم أعبأ بها مطلقاً، لاسيما وأنني وجدتني في شعري لا أقع في أي خطأ لأن محفوظاتي من الشعر المضبوط الصحيح كانت تعصمني من الغلط فلماذا أتعبُ نفسي في حفظ أسماء التغييرات في بحور الشعر؟

وخلال ذلك أصبحتُ أحبُّ أن أتلو القصائد التي أحبُّها بصوت مسموع وأكرِّر تلاوتها كثيراً حتى أوْشك أن أحفظها. وفي هذه الفترة قرأت قصائد خير الدين الزركلي الشاعر السوري وأحببتها، مثل قصيدته:

لم تبق أيدي الحادثات ولم تذر
فعلامَ تضحك في سهاك يا قمر؟

وقصيدته:

متى ترى تبسم لي يا زمان؟
ألا
أسلمتني لا أنس لي لا أمان
للحدثان

وسرعان ما أصبح لي دفترٌ مختاراتٍ
شعريةٍ كلما أعجبتني قصيدة أثبتها فيه .

وخلال هذه السنوات لم أنظم قصائد كثيرة، ولكنني تقدمتُ تقدماً مطرداً في أسلوبِي الشعريِّ وقدرتي التعبيرية. وبدأتُ تتضح في شعري ملامحُ المدرسة الحديثة وبدأتُ أعرض قصائدي على أمي فنتقد التعبيرات الحديثة فيها مثل قولي «والفجر مجنون المني». وكانت أمي تمثل المدرسة القديمة في شعرها لأنها كانت تعجب بجميل بثينة وكثير عزة والمنتبي والعباس بن الأحنف والبهاء زهير، في حين كنت أنا أعجب بسدوي الجبل ومحمود حسن اسماعيل وعمر أبي ريشة وعلي محمود طه وأحمد الطرابلسي وسواهم .

وعندما انتهيتُ من دراستي الثانوية ودخلت كلية التربية أصبحتُ غزيرة الإنتاج بحيث صرت أنظم كلَّ يوم قصيدة . وكنت أجمع قصائدي هذه في دفترٍ سمّيته «ديواني». وفي الكلية عُرف اسمي وشعري لأنني كنت ألقى قصائدي في الحفلات . وكان شعري إذ ذاك يجري على أسلوب الشطرين الخليين والقافية الموحدّة، أو يستعمل طريقة الثنائيات أو الرباعيّات، مثل قولي:

ظلمةُ الروح وليلُ الخاطر
وبقايها الشمس في الأفق البعيد
روعتَ قلبي فعُدْ يا شاعري
وترنّمْ بأناشيدِ الخلود
وكانت جرائد بغداد تنشر هذه القصائد

وبدأ اسمي يُعرف . وعندما أنظر الآن إلى تلك القصائد أراها بلا أسلوبٍ معينٍ لأنني لم أكن قد نضجتُ وكان عمري إذ ذاك تسعة عشرة عاماً ولكن سمات المدرسة الحديثة كانت طاغية على ذلك الشعر .

وفي سنة ١٩٤١ قامت حركة رشيد عالي الكيلاني وأعلن العراق الحربَ على بريطانيا، وكنتُ متحمّسة أشدَّ التحمّس لهذه الحركة، ونظمتُ لها القصائد خلال شهر الحرب . وسرعان ما انهزم الجيش العراقي أمام بريطانيا، ودخل عبد الإله ونوري السعيد على دبابات الانكليز وكما الأفواه ولم يعد أحد يجروء على أن ينشر قصيدة في تأييد رشيد عالي . ولذلك لم يُنشر من شعري ذاك أي شيء، وطوي مع ما طوي من شعر الصبا . وقد بقينا أنا والديتي ننظم القصائد سرّاً في مهاجمة الانكليز والدعوة إلى التحرّر من ربقتهم .

وفي آخر ذاك الصيف اتّفقتُ معي جريدة العالم العربي البغدادية على أن تنشر لي يومياً قصيدة قصيرة تضعها في إطار في الصفحة الأولى . واستمرّ ذلك شهراً كاملاً، ثم رفضتُ أن أواصل النشر لأنني كنت أضطرُّ إلى نظم قصيدة يومياً؛ ولاح لي ذلك تكلفاً وتقيداً لم أحتمله . وفي ذلك الصيف نفسه دُعيت إلى إلقاء قصيدة قصيرة في إذاعة بغداد، فألقيت قصيدة عنوانها «الطيّار» كان مطلعها:

أي طيُوف لألأت في رؤاه
فخلف الأرض مريداً سماه
ومضت حياتي في كلية التربية في سبيلها
وكنت مستمرة في إلقاء القصائد في حفلات الكلية . وكانت الصحف العراقية تنشر تلك القصائد، وكنت أحسّ أنني غير ناضجة وأنني لم أصل بعد إلى تكوين

أسلوب ذاتي أتميّز به بين الشعراء . وكنت مكثرة أوشك أن أنظم قصيدة كلَّ يوم وقد امتلأ دفتر ديواني بعشرات القصائد .

وخلال ذلك كان الجوّ الشعري في بيتنا متدفقاً خصباً: فأمي منهمكة في نظم القصائد، وأبي ينظم الشعر على عادته ولكنّه لم يكن ينشر منه شيئاً إلا ما ندر، وجميل خالي مستمرّ في قرض الشعر . وكنا في أيام الصيف نجتمع في غرفة باردة أنا وأمي وجميل وننظم القصائد المشتركة، وكانت طريقتنا في ذلك أن يبدأ كلُّ منا قصيدة ذات موضوع يختاره بوزنٍ ما . ثمّ تتبادل الأوراق ويضيف كلُّ منا بيتاً على ما نظم الأول، ثمّ تتبادل الأوراق ثالثة ويضيف كلُّ بيتاً، حتّى إذا حلّ العصر تجمّعت لدينا ثلاثُ قصائد مشتركة . وقد نشرتُ نموذجاً من هذه القصائد في ديوان والديتي أنشودة المجد الذي طبعته بعد وفاتها . وكانت مناسبات الشعر بهجة لنا جميعاً نستمتع بها ويستمتع معنا بها أبي وإخوتي الذين كانوا في الغالب يميّزون أبياتي من أبيات أمي وجميل .

وكنا أنا وجميل ننظم كثيراً من أصناف الشعر، فكان يعطيني بيتاً لأيّ شاعر ويسألني أن أتمّه، وأفعل أنا معه مثل ذلك . وكنا ننظم «الدوبيت» ونشطر الأبيات ونخمّسها ونستمتع استمتاعاً شديداً بذلك كلّهُ . والحقيقة أنّ كلّ ما كنا نفعل كان تمريناً لي في صباي على الأوزان المنوّعة والفنون الشعرية، وقد جعلني مقتدرة على التصرّف بالألفاظ والمعاني تصرفاً كبيراً . وكلّ شعري في تلك المرحلة ممّا لم أنشره في ديوان لأنني اعتبره شعراً الصبا غير الناضج . وقد نُشر القليل منه في المجلّات والجرائد التي كانت تصدر إذ ذاك .

وفي الكلية بدأنا نقرأ الشعر الإنكليزي. فقرأنا القسم الأول في كتاب الذخيرة الذهبية (Golden Treasury) في السنة الثالثة، وفي السنة الرابعة قرأنا مسرحية شيكسبير حلم منتصف ليلة صيف. وقد أحببت الشعر الإنكليزي أشدُّ الحبِّ وترجعت إلى الشعر العربي «سونيتا» لشيكسبير هي الزمن والحبِّ. كما ترجمت قصيدة توماس غراي مرثية في مقبرة ريفية وهي منشورة في مجموعتي الشعرية المطبوعة الأولى عاشقة الليل التي صدرت عام ١٩٤٧.

وكانت سنة تخرّجي في كلية التربية سنة ١٩٤٤ خلال الحرب العالمية الثانية. وقد نلت درجة الامتياز وعيّنت مدرّسة في دار المعلمات الأوّلية. وكنت ماضية في نظم الشعر أعد نفسي لمستقبل فيه كنت واثقة منه. وكان شعري يجوز الإعجاب وتكتب عنه المقالات الكثيرة في العراق ولبنان ومصر. ولكنني لم أكن أعتبر نفسي ناضجة وإنما أتطلع إلى أن أصل إلى مرتبة الإبداع.

وكانت ماضية في قراءة الشعر الإنكليزي منهمكة فيه. وكان يشترك معي في حبه أخي نزار. وكنا نشترك أنا وهو في غرفة واحدة تشاركنا فيها «الزنابير» التي شيدت عشاً كبيراً لها فوق باب الغرفة، وكنا لا نؤذيها ولا تؤذيها إلى درجة أنني كنت أضع يدي على الجدار فتسير الزنابير عليها. وكان الذين يرونني يصرخون خوفاً عليّ ولاسيما أمي يرحمها الله.

وكنا أنا ونزار صديقين نقرأ الشعر الإنكليزي معاً. وقد درسنا اللغة اللاتينية واللغة الفرنسية وقواعد اللغة الألمانية معاً. ونزار كان شاعراً ولكنّه مقلٌّ ولم يكن ينشر

شعره. وقد دخل قسم اللغة الإنكليزية في كلية التربية. وكنت أقرأ كثيراً من الكتب التي يأتي بها من مكتبة الكلية، وتحدّث عنها وعن الموسيقى الكلاسيك التي كُنّا نستمع إليها ومعنا أختي إحسان. وكان الجوّ الأدبي في بيتنا رائعاً كما يلوح من كلّ هذه الأجواء التي كنا نعيش فيها.

وفي تلك الأثناء قرأت المطوّلات الإنكليزية مثل The Prelude لوردزورث ومثل Paradise Lost لميلتون وChilde Harold Pilgrimage لبايرون وسواها وقد أحببتها ورحت أتحدّث إلى أخي نزار حول رغبتني في نظم مطوّلة عربية. وقد أحبُّ نزار فكري. وفي عام ١٩٤٥ بدأت أنظم مطوّلة مأساة الحياة وأحبّها نزار أشدُّ الحبِّ، وقد بلغ عدد أبياتها ألفاً ومائتين، وهي تعكس حزني الشديد الذي كنت عليه في تلك السنين، والمأساة في القصيدة هي الموت؛ فقد رأيت فيه أفجع مصير للإنسان الذي يسلمه الموت إلى الديدان ويفنى فلا رجعة له مطلقاً. وهذه الفكرة هي الفكرة نفسها التي قام عليها حزني في عاشقة الليل حيث كنت أرفض الموت رفضاً كاملاً لا يشاركني إيّاه بشر غيري، لأنّ البشر كلّهم يتقبّلون الموت إلا أنا التي رفعت علم العصيان والتمرد على هذا الموت. وكنت خلال تلك السنين أعتقد أنني سأموت شابّة نضيرة في ريعان الشباب قبل سنّ الثلاثين.

وقد صوّرت في مأساة الحياة نهمي في حبِّ المطالعة واستجلاء الأسرار لأنني كنت في تلك المرحلة أكيل حياتي بعدد الكتب التي أقرأها كما يدلُّ قولي:
ودفنت السباب والحبِّ من أجل
طموحي ولم أزل في هيامي

حرقه الاطلاع تصهر أحلامي وإحساس
فكري المترامي

وتشير مأساة الحياة إلى كثير من الظروف التي كنت أعيش فيها خلال نظمها عام ١٩٤٥ - ١٩٤٦، ومنها ظروف الحرب العالمية الثانية التي كانت تعذبني تعذيباً شديداً، وقد وصفتها بصفحات كثيرة في المطوّلة، وتحدّثت عن الأطفال الذي ينتظرون عودة آبائهم من الحرب سدى، وعن المدن الرائعة التي استحالت إلى أنقاض، وعن القتل المفتوح العيون كلّ عينين تلعان مشيري الحرب الإجرامية المخيفة:

عن جمود الرجاء في أعين القتل
لى ولون الشroud والنسيان
العيون التي تحدّق في اللا
شيء في غفلة من الأزمان
عن عيون كأن فيها فتوراً
ساخراً من وجودنا المجنون
وعيون كأنها تقذف اللعنة
نة والموت في لظى وجنون
وعيون ترسّب الصمّت فيها
وانطوى خلف لونها ألف سر
وعيون أخرى يضجّ أساها
ترمق الموت في ابتهاجٍ وذعر
فوالعيون التي تحدّق لا قعر
ر لها لا بداية لا نهاية
والعيون التي استحالت رماداً
مطفأ ليس في تلاشيهِ غاية
أين أين المفرُّ من هاته الأع
ين من لونها العميق الرهيب

إنها لا تنام لا تعرف المو
ت وتبقى في حقدِها المشبوب
وخلال إنجازي لمطوّلة مأساة الحياة
بدأت أنظم قصائد عاشقة الليل. ولم أكن

أدري أن ما أكتبه سيؤلف مجموعة شعرية هي مجموعتي الأولى التي ستطبع. وكنت أحب الليل وأفضله على النهار لأنه شعري غامض وفيه النجوم الرائعة وضوء القمر الفضي ولأنه رمز السكون والأحلام. وقد اتصفت قصائد عاشقة الليل كلها بالحزن والشروء والتمرد على الواقع والضيق بالمجتمع الذي حولي.

أما أسباب الحزن الذي يغلف عاشقة الليل فهي متعددة، وأحدها ضيقي بفكرة الموت الذي ينتهي إليه البشر كلهم، وكنت لا أطيق ذلك مطلقاً وأرفضه رفضاً كلياً. والسبب الثاني لأحزاني ضيقي بالاستعمار البريطاني للعراق وكرهي للحكومة العراقية التي يمثلها نوري السعيد وعبد الإله. وسبب ثالث لأحزاني هو وضع المرأة في المجتمع العربي وفقدانها للثقافة والحريّة، ونظرة الناس إليها. وسبب رابع لكأبتي وعذابي احتقاري للجنس والزواج واعتقادي بأن الحب يدنس روح الإنسان لما وراءه من حسية وهي فكرة تتجلى في قصيدتي «مدينة الحب» في عاشقة الليل. وهناك أسباب أخرى متفرقة هي المسؤولية عن نبرة الكآبة والعذاب في مأساة الحياة وعاشقة الليل.

وفي سنة ١٩٤٧ ظهر عاشقة الليل وهو أول أثر شعري يُطبع لي، وقد طُبِع في بغداد طباعة رديئة، وقدّمت له أختي إحسان التي كانت أصغر مني سنّاً وكان عمرها إذ ذاك لا يتجاوز العشرين. وكنت أكره المقدمات، وكان هناك أدباء غير قليلين يحبون أن يقدموا لمجموعتي، ولكنني آثرت أن تكون أختي هي التي تقدّمها على أساس الرابطة التي تربطني بها.

وكنت أنوي أن تُطبع مأساة الحياة بعد

عاشقة الليل. ولذلك نشرت إعلاناً عنها في آخر المجموعة. ولكنني آثرت أن أطبع شظايا ورماد قلبها لاسيّاً وأنني كنت عازمة على إعادة نظم مأساة الحياة، وقد بدأت ذلك سنة ١٩٥٠ دون أن أتمها، ولذلك تركت هذه المطولة فلم تُطبع إلا سنة ١٩٧٠ بعد أن فات موعدها وتضاءلت قيمتها الشعرية بمرور الزمن.

وفي عام ١٩٤٧ نظمت قصيدتي المشهورة «الكوليرا». وكان وباء الكوليرا قد انتشر في مصر ذلك العام، وكنت أسمع المذيع يعلن عدد الموتى بالوباء يومياً، فلما بلغ العدد ثلاثمائة تأثرت تأثراً شديداً ونظمت قصيدة عنوانها «الكوليرا» جعلتها من شعر الشطرين في رباعيات إن لم تخني الذاكرة لأن القصيدة موجودة في دفاتري ببغداد وأنا الآن مقيمة بالكويت. وعندما انتهت من القصيدة لم تعجبني، ولاحت لي باردة فاترة لا إحساس فيها. وكنت أحس أنني أريد أن أنظم قصيدة ثلاثية عدد الموتى بالوباء وتعبر عن شعوري تعبيراً كاملاً. وأخذت القلم وكتبت على القصيدة «فاشلة».

وبعد أيام أعلن المذيع أن عدد الموتى في مصر بلغ ستائة في اليوم، فانفعلت انفعالاً شديداً وقررت أن أصف انفعالي في قصيدة أوصل أن تكون أفضل من القصيدة السابقة. ولست أتذكر الآن الوزن الذي اتخذته لها، وقد يكون الوزن الخفيف في رباعيات. ولكنني عندما انتهت منها شعرت أنها لا تقل إخفاقاً عن القصيدة السابقة لأن إحساسي مازال متأججاً ولم أعبر عنه قط.

وفي يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ تكاسلت في السرير وسمعت المذيع يقول

إن عدد الموتى بلغ ألفاً في اليوم الواحد. وعند هذا كدت أبكي وقفزت من السرير وتناولت أوراقاً وقلماً وغادرت بيتنا الذي يكون مليئاً بالحركة والأصوات كل جمعة ولجأت إلى بناية كانت تُبنى إلى جوار بيتنا فصعدت إلى سطحها وجلست على دكة فيه ورحت أنظم قصيدتي المعروفة «الكوليرا» وبدأت هكذا:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

وقد اخترت لها وزن الخب وهو المقطوع من المتدارك. وقد لاح لي أنني إذا نوعت عدد التفعيلات من شطر إلى شطر فسأنظم قصيدة مبتكرة أهم ما فيها أنها تعبر عن إحساسي. وكنت سمعت المذيع يعلن أنه لم يعد من الممكن دفن الموتى بالأسلوب القديم لضخامة عددهم وأنهم أصبحوا يكادسون الجثث في عربات تحرّها الخيول. وكنت أتميل وقع أرجل الخيل وهي تسير، ويُلاحظ ذلك منذ مطلع القصيدة. وقد استعملت التكرار لإحداث التأثير المطلوب:

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وما كدت أنتهي من نظم القصيدة حتى هرعت بها إلى أختي إحسان التي كانت أول من قرأها. وقد أبدت إعجابها الغامر بها، وقالت لي إنها قصيدة مبتكرة عظيمة وأنها ستثير ضجة عند نشرها. وكنت أنا أرتعش حماساً، وأشعر أنني قد أعطيت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة كبيرة. وذهبت بالقصيدة إلى أمي وقرأتها عليها، فقالت لي إنها موزونة ولكنها خالية من أية موسيقى. ولم تستسغ أمي الأشرطة ذات الأطوال

المثوعة ونصحتني ألا أنشر هذه القصيدة لأنها ستسيء إلى سمعتي الموسيقية في الشعر.

ثم إنني قرأت القصيدة على أبي فسخر منها سخرية شديدة واستنكرها واستهزأ بها على مختلف الصور وتنبأ لها بالإخفاق الكامل ثم صاح بي:

وما هذا الموت الموت الموت؟

لكل جديد لذة غير أنني

وجدت جديد «الموت» غير لذيذ

وراح إخوتي يضحكون. وصحت أنا بأبي: «قل ما تشاء؛ إنني واثقة من أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي». وكنت كما يلاحظ القارئ مندفعة أشد الاندفاع في عبارتي هذه التي رددت فيها على التحدي بالتحدي.

ولقد كان من الممكن أن تُنشر قصيدة «الكوليرا» في عاشقة الليل لولا أنني وجدتها تختلف في روحها وجوؤها عن هذه المجموعة الأولى لذلك أجلتها إلى شظايا ورماد الصادر سنة ١٩٤٩ ببغداد. غير أنني مع ذلك قد أعطيت القصيدة إلى مجلة العروبة في بيروت فنشرتها وعلقت عليها في العدد نفسه.

وأحدث نشر عاشقة الليل صدى كبيراً واكتشف الجمهور فيه شاعرة غضة تفتح. وكُتبت عنه مقالات كثيرة. وما كادت أشهر قليلة تنصرم حتى بدأ في حياتي الشعرية اتجاه جديد يختلف عن اتجاهي في عاشقة الليل. فمن الحزن الهادئ وظلام الليل انتقلت إلى مرحلة جديدة هي مرحلة العاطفة المتفجرة العنيفة. وقد اتخذت لنفسني شعاراً من قول الفيلسوف الألماني نيتشه: «ما قيمة فضيلتي إن كانت لم تستطع أن تجعل مني إنساناً عاطفياً؟» وقد

رحت أنظم قصائد كثيرة متأججة العواطف أطلقت عليها كلها عنوان «شظايا» فكأنني كنت أحترق وتلك هي البقايا. ومثال هذه القصائد قصيدتي «جحود» التي قلت فيها:

بل أنا آفاق من شعور عفيف

وأنا أعماق من خضم خفيف

المقاييس ليس تعنييني

الأحاسيس هي قانوني

ومنها أيضاً قصيدة «قبر ينفجر» التي

قلت فيها:

هذي العيون حذارٍ منها إنها

خلف الجفون عميقة أغوارها

هذي العروق حذارٍ من فورانها

فغداً سيصرخ في المدى إعصارها

هذي الشفاه حذارٍ من سكناتها

فغداً ستجتاح المدى أشعارها

هذا الفؤاد حذارٍ من غفواته

فوراء رقدته الحياة ونارها

وكنت أنوي أن أسمي المجموعة

«شظايا». وفجأة جاءت في حياتي فترة

حزن وركود فنظمت قصائد مثل «عروق

خامدة» و«رماد» و«وثبة يوم نافه» و«جامعة

الظلال» و«أجراس سوداء» و«غرباء»

و«أغنية الهاوية» و«جنازة المرح». وقد لاح

لي أن الأفضل أن أعنون المجموعة شظايا

ورماد لتشمل المرحلتين معاً. والحقيقة أن

الرماد غالب على الشظايا في هذه المجموعة

وذلك لأنني حذف أكثر قصائد «شظايا»

فلم أدخلها فيها.

وعندما صدر شظايا ورماد في

١٩٤٩/٨/٢٣ استشار صيغة عفيفة في

الصحف داخل العراق وخارجه. وأكبر

أسباب ذلك أنني دعوت فيه إلى الشعر الحر

ووضعت الموازين وأثبتت أسماء البحور التي

يمكن نظم هذا الشعر منها. وكانت دعوتي

عفيفة جارفة ودعوت فيها إلى تطوير أوزان الشعر وتطوير اللغة التي يكون عليها أن تركض مع الحياة فإن لم تفعل ماتت واستحقت التحنيط.

وكانت المقالات والدراسات التي نُشرت ما بين مؤيد ومعارض، إلا أن دوائر الشبان رحبت بالفكرة ترحيباً حاراً وبدأت أقرأ في الصحف قصائد من الشعر الحر تحمل إهداءات إليّ. وبدأ الأدباء خارج العراق يكتبون عني المقالات الضافية باعتباري شاعرة مجددة وصاحبة دعوة لتطوير الشعر العربي.

بعد ذلك انصرفت إلى كتابة أبحاث النقد الأدبي متناولة الشعر العربي المعاصر بدراسات جديدة جذّة خالصة، مثل «هيكل القصيدة» و«الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» و«الشعر والموت» و«منبر النقد». وكنت أنشر أبحاثي في مجلة الأديب ببيروت أولاً ثم تحولت إلى مجلة الآداب.

وفي هذه الأثناء قلّ الشعر في حياتي، أو لم يقل - كما هو الواقع - ولكنني طويت أكثره، فلم أنشره بحيث لو أردت أن أطبعه الآن لاستغرق ذلك عدّة مجموعات شعرية. ومهما يكن من أمر فإنني لم أصدر مجموعة جديدة حتى سنة ١٩٥٧ عندما طبعت دار الآداب ببيروت قرارة الموجة، وقد صدرته مقدّمة فلسفية أدت فيها حواراً بين شخصيتين هما «أنا الأولى» و«أنا الثانية». وفي هذه المقدّمة أعطيت المفتاح الفلسفي لحياتي الشعرية إذ ذاك إلى الناقد والقارئ، وإن لم أجد حتى الآن من استفاد من ذلك المفتاح وفتح به القفل المغلق الذي هو شعري.

وفي سنة ١٩٦٨ طبعت دار العلم

١ ملايين مجموعتي الشعرية شجرة القمر، وهي تختلف اختلافاً كبيراً عن قرارة الموجة لأنها مجموعة باسمه يغلب عليها حب الحياة والفرح ولأن الوسائل الفنية اختلفت عنها في المجموعة السابقة. فعلى حين كانت قرارة الموجة تستعمل الألوان المعتمة والأسلوب الغامض والنظرة القاتمة إلى الحياة، جاءت شجرة القمر غناء متفائلاً بالطبيعة وتصويراً حسياً لها يبرز أثر الحواس وصوراً غارقة في ظلال سحرية:

هنالك كان يعيش غلام بعيد الخيال
إذا جاع يأكل ضوء النجوم ولون الجبال
ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الخضل
ويملاً أفكاره من شذى الزنبق المنفعل
وكان غلاماً غريب الرؤى غامض
الذكريات

وكان يطارد عطر الربى وصدى الأغنيات
والحقيقة أنني قد عثرت على السعادة في
مجموعتي شجرة القمر بعد أن أكدت في
المجموعات الثلاث السابقة وفي مأساة
الحياة أنها غير موجودة ولا أثر لها.
والقصيدة التي أعلنت فيها العثور على
السعادة هي قصيدة «البعث» وهي قصيدة
حبّ ضاحكة تفجرت فيها بالعاطفة إلى
حبيب عزيز بعد أن كنت مغلفة القلب لا
أبادل أحداً حبه كما تدلّ الأبيات التالية:

نغمي كان جداولاً سكرّي الـ
هـاء ينساب ليس يسقى العطاشا
ضنّ أن تسبح العصافير فيه
وأهان الضحى وصدّ الفراشا
وورودي لست رحيقاً عبير
أ وآلت لا تمنح الأحرasha
خزنت في عروقها قطرات الـ
عطر بخلاً بشهدها وانكاشا
وورودي التي تغصّ بما فيـ
ها من العطر والرحيق الثمين

أنت أحجّلت في تموجها الخـ
ب عبودية العبير السجين
أنت علّمت عطرها سكرة التجـ
حوال علّمتها اشتعال الحنين
أنت نبّهت غفوة الفلّ في حقـ
لي وبخل البنفسج المفتون
ذلك الحبّ لم أحدث به قطـ
غدبراً أو ربوة أو حقلاً
لم أصفه لتلّة تطعم اللـ
لك من قلبها وتسقى الظلا
غرّت أن تعرف العصافير أسرا
ري فأسلمتها السكون المملأ
لم أقل للغدير أنك أصفى
وكتمت الضياء إنك أغلى

وهذه القصيدة من شعري سنة ١٩٥٧
وتاريخها في شجرة القمر غلط لأنه مكتوب
فيها أنها نظمت سنة ١٩٦٢ بعد زواجي
بعام واحد. والحقيقة أنها منظومة قبل
الزواج في سنة ١٩٥٧، وقد دلّت على أنّ
مشاعري تغيرت تغيراً جذرياً وذلك هو
الذي جعلني أوافق على الزواج بعد
إضراب طويل عنه سببه آرائي الفجّة في
الحبّ والزواج.

وتصوّر قصائد شجرة القمر قيام ثورة
١٤ تموز في العراق وفرحي الشديد بها،
وهو فرح صوّرت في قصيدتي «تحية
للجمهورية العراقية» وهي تبدأ هكذا:
فرح الأيتام بضمة حبّ أبوية
فرحة عطشان ذاق الماء
فرحة تموز بلمس نسائم ثلجية
فرح الظلمات بنبع ضياء
فرحتنا بالجمهورية

ولكن انحراف الثورة إلى الشيوعية
الحمراء، في عهد عبد الكريم قاسم
وزمرته، جاء وشيكاً ويات الإرهاب

الماركسي سيفاً مصلاً على الأعناق؛ كلّ من
لفظ كلمة «العروبة» أو «الإسلام» يستحقّ
القتل. وإذ ذاك نظمت قصيدتي «ثلاث
أغنيات شيوعية» صوّرت فيها الإرهاب
الشيوعي باتهام الأبرياء لمجرد كونهم غير
شيوعيين وقد قلت فيها على لسانهم:

فهذي الروابي، وذاك الطّريق
وهذا الدّجى كلّهم عملاء
وسوف تفتش حتى الأريج وحتى المطر
تقلّب حتى خيوط الضياء ولون الزهر
وتفضح ما دبّرت كلّ جاسوسة زنبقه
وما روجته العصافير بالرقص والزقزقة
وأنا لنعلم أنّ القمر
تأمر فلنصب المشقه

وبعد عام ١٩٦٨ دخلت في المحاق،
وانقطعت عن نظم الشعر ما عدا قصائد
قليلة لم أكن راضية عنها وكان يلوح لي أنّ
الشعر بعيد عن حياتي كلّ البعد حتى
خفت أن أكون انتهيت شعرياً.

وفي آخر سنة ١٩٧٢ تلقينا أنا وزوجي
الدكتور عبد الهادي محبوبة بطاقة تهنئة بعيد
الفطر المبارك وكان مرسوماً عليها صورة
لمسجد قبة الصخرة وهو تحت الاحتلال
الصهيوني. فانفعلت انفعلاً شديداً،
وتناولت البطاقة وقلبتها وكتبت عليها نحو
ثمانية أسطر من الشعر من بحر الرجز
وتركتها على مكتبي وأويت إلى السرير.
وفي الصباح التالي وجدت نفسي محتشدة
لإتمام الأشرطة فإذا هي قصيدة طويلة بين
يدي هي أول قصيدة بعد الصمت
الطويل. ومنذ ذلك الوقت انفجر الشعر
ثانية في حياتي فأنجزت ثلاث مجموعات
شعرية الأولى هي الصلاة والثورة وقد
طبعتها دار العلم للملايين بيروت سنة
١٩٧٨، والثانية عنوانها يغيّر ألوانه البحر
وقد طبعتها وزارة الثقافة والفنون ببغداد

سنة ١٩٧٧ والثالثة لم تطبع بعد وعنوانها دم على الزنابق.

وفي هذه المرحلة الجديدة تطوّر شعري تطوراً سرّياً فأصبح مليئاً بالصور، واتّجه اتّجهاً دينياً صوفياً لم أكن أعرفه في حياتي السابقة، وأصبحتُ أطلق اسمَ مليكي على الله سبحانه تعالى. كذلك أسميه حبيبي ولكنّ هذا النداء غير مختصّ اختصاصاً كاملاً بالله وإنما أستعمله أيضاً في نداء أيّ حبيب بشري.

ومن القصائد الصوفيّة ما وجهته إلى الرسول ﷺ مثل قصيدتي «زنابق صوفيّة للرسول» وهي قصيدة حبّ مليئة بالصّور الحارّة التي تُضفي الحبّ على الرسول. وقد رمزت إليه بالطائر «أحمد» الذي نزل عندي على ساحل البحر في بيروت سنة ١٩٧٤.

وتغلب على هذه المجموعات الشعريّة الثلاث انفعالاتٌ نحو فلسطين وقضيتها، وقد وقفت حياتي عليها، مثل «سوسنة اسمها القدس» و«أقوى من القبر» و«ثمّ

يتفجّر العسل» و«عناوين وإعلانات في جريدة عربيّة» و«مرايا الشّمس» و«سنابل النّار» وسواها.

وبعد فأنا الآن على حافة انفجار شعري جديد يتغيّر فيه أسلوبِي على عاديّ طوال حياتي ولكن لم يحن الوقت للتحدّث في هذا بعد. ولذلك سأسكت والصمت أحياناً شعر نائم يوشك أن يستيقظ ويملأ الدّنيا موسيقى وعبيراً وجمالاً.

(المجلة العربيّة للثقافة، تونس، العدد الرابع، آذار ١٩٨٣)

