الاغتراب عند نازك الملائكة

مهدی ممتحن*
حسین شمس آبادی**

تاریخ الوصول: ۱۳۹۰/۹/۲۸هـ ش
تاریخ القبول: ۱۳۹۰/۹/۳۰هـ ش

الملخص

إذا أخذنـا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسـع نجد أنه قد رافق الإنسـان منذ القدم، واتضحت خطوطه العامة فی بادئ الأمر من خلال الثنائيات المتمثلة فی الـذات والموضوع، والفكر والوجود، والطبيعة والروح، وهذه فی حقيقة جوهرها ليسـت إلا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسـمی "وحدة الفكر والوجود" فإذا أتينا إلى العالم الوسـيط، رأيناه يأخذ صبغة دينية تتمثل "بنظرية الخلق من العـدم مصحوبة بالعناية" ونظرية الخلق من العدم "تعبير عن القدرة المطلقة" كما أن "العناية" تشـير إلى تفوق الإنسان، وتمييزه عن سائر المخلوقات ومن هنـا انبثقت ثنائية جديدة هی "الله والعلم" أسـهم الفكر الإسـلامی فی بلورة مفهومها إلى حد كبير.

وإذا ما ذهبنا نبحث عن أبعاد تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة من خلال سـيرة الحياة، والكتابات النثرية والشـعرية على مـدى أكثر من ثلث قرن من الزمان، نجد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع من الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتيزة، وفقا للمرحلة الفنية التی كانت تجتازها الشاعرة.

الكلمـات الدليلية: الأدب العربی، العصر الحديث، العراق، نازك الملائكة، الاغتراب.

*. أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت ، ايران. Dr.momtahen@gmail.com
**. أستاذ مشارك بجامعة تربيت معلم سبزوار، ايران.

المقدمة

نشــأت نازك الملائكة فى أســرة أدبية وكان لها ميل قوى عميق إلى الشــعر والأدب؛ ظهرت بوادره منذ الطفولة وفى سـّن العاشرة نظمت أوّل قصيدة فصيحة واشتدّ حبّها إلى الشعر ويتزايد مع السنين وكانت منذ صغرها تحبّ اللغة العربية والإنكليزيــة و...، لكنهــا فى الوقت كانت الشــاعرة ذات حساســية مفرطة، وهى رومانتيكــة تبحت لهــا عن عوالم بعيدة لا ظــلّ لها فى الواقع قــد ترتفع أحيانا إلى مســتوى الأعراض النفســية غيــر المألوفة، وقد عانت فــى الغربة - وهى فى وطنها وبين أهليها- كثيراً، حتى عشــقت الحزن: «عاشــت فــى غربة؛ الآخرون حولهــا أغراب، العالم حولها غريب.» (عزالدين، ١٩٦٥م: ١٦٠) تكوّنت شــخصية نازك الملائكة حينما كانت فى عزلة عن بيئتها الثقافية وأسيرة جو عالمها العائلى، وهذه العزلة كانت شديدة التأثير فى تبلور شخصيتها. وهذه الشخصية كما تعتقد الســيدة "حياة شرارة" يتجاذبها العالمان: «عالم قراءاتها وتطلعاتها القائم على نبذ الأفكار الأدبية الراسخة وعالمها العائلى المحافظ الذى شكل منها شخصية منكفئة تخشى الخارج.» (شرارة، ١٩٨٨م: ١٢)

كانت نازك فى الأربعينات فى ذروة رومانطيقيتها وقد أعجبت إعجابا شــديدا بهذا الاتجاه ومن أجل ذلك اتضحت شــخصيتها تمام الوضوح فى أشــعارها وهى شخصية شاعرة تبكى وتئنّ دائماً وتبحث عن السعادة وتشكو افلاتها بصورة حزينة مؤلمة. الشاعرة التى ترمى نفسها فى يأس يقيد الوجود لها وظهر ظلّه فى نفسها، ولاســيما إنها كانت فى عنفوان شــبابها وهى ظلت تراوح فى هذه السنوات بين ألوان مختلفة من الرومانســية تلمح فى أشعارها وقصائدها كإشارات وعلائم تدّل على وجود مركز العاطفة فى قلبها، وهى تنتمى إلى هذه المدرسة الشعرية إبداعاً. (ملكى، ١٩٩٢م: ٣٦؛ والسامرائى، ١٩٨٣م: ٧٦)

كانت الشــاعرة متأثرة من الشــعر الرومانســى الانجليزى خاصة فى تجربتها الشــعرية الأولى وكان شعورها أن الحياة كلّها ألم و إبهام و تعقيد؛ و كانت مؤمنة بما قال شوبنهاور الفيلسوف الألمانى المتشائم. و الموت كان عندها مأساة الحياة الكبرى؛ وهذه الرؤية تتضح على وجه التحديد فى دواونيها الثلاثة الأولى التى قد أنشدتها حتى السبعينات وكانت أشعارها صورة واضحة من الاتجاهات الرومانسية

الغالبة عليها. (أبوسعد، لاتا: ١١٩)

و فـــی هذا الأوان كانت تحسّ بالوحدة والاغتراب والألم وعبثية الحياة إحساســا حادّا ولاترى الوجود إلا ظلاما دون شروق الصباح وكانت الحياة الإنسانية عندها شقاء وآمنت بأنّ الإنسان لعبة فی يد القدر يتلهی بها والأشخاص كلّهـــم أسارى أذلاء بـين مخـاطب القـدر وهـی تعبر عـن روح الضيـاع واليأس وقلق الإنسان المعاصر وحيرته؛ وإن مصيره واضح هو اليأس المحتوم وإحساسها عنيف بالحزن والألم واستغراب الموت كما هو شـــأن الرومانسيين الذين يعتقدون أن حياة الإنسان طافحة بالأسی والحزن والظلام؛ وبعيدة عن الإشراق والسعادة والأصل. هذا كلّه كان بسبب اغترابها وانعكس أثره على ســـلوكها الاجتماعی، وهذه الآثار السلبيـــة قد أدركتها بعد أن خرجت من مجتمعها ومحيطها العربی إلی محيط أجنبی بعد مسافرتها إلی الولايات المتحدة عام ١٩٥٤م ودخولها جامعة "وسكونس". (المهنا، ١٩٨٦م: ٣١)

وهنا أحسّـــت بالصراع بين نفسها وكلّ ما يجری من حولها حيث تخيلت بأن إنسانا جديدا قد ولد وترعرع بعد عودتها من أمريكا. فی هذه المرحلة كانت نازك الملائكة فی قمّة تشاؤمها والكآبة الدائمة وتعتقد بأنّ كلّ ما كان فی حياة الإنسان جميعـــا قيود تغلّـه كأنّ الإنســـان محـــقّ اللعنة الأبدية وهـــی دون أی تفاؤل فی الحياة. والباعث علی التشـــاؤم العميق فی نفســـها كثرة المطالعة والقراءة فی شعر الشعراء الذين عانوا هذه الأزمات قبلها "كابن الرومی"، و"أبی العلاء"، و"المتنبی"، وغيرهم والقراءة فی الآداب الغربية والتأثر من الشـــعراء الرومنسيين الذين أصيبوا بنفس الداء و هذا كلّـه قد أثّر فی نفسها تأثيرا عميقا.

و عندمـــا تنفجر الآلام فی وجودها قوية و تتناقض الحياة أمامها وكل ما يكون فی وجودها وإحساســـها تناقض الواقع والحقيقة وفی هذه اللحظة تحس ببطلان وجودها وخواء أعماقها العاطفية وتســـعی فی البحث عن معنی للوجود الإنسانی و تؤمن بعبثية الحياة، فتســـری فی أشعارها روح التشاؤم والنقمة. ومكتبها الشعری أو حالتها النفســـية مفعمة بالرومانسية وهی تتدفق فی إبداعها نغما حزينا وفكرا متشـــائما نتيجة المرارة والخيبة فی أعماق المحن والأزمات ويزيد التشـــاؤم فيها. وفـــی هذه الحالة تميل أن تعود إلی الماضی الجميل وتهرب من قيود الزمان لأن فيه تحررا كما هو شأن الشعراء الرومانسيين. (غنيمی هلال، لاتا: ٧٣)

فـإذا أخذنا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسـع نجد أنه قد صحب الإنسـان منذ نشأته الأولى على سطح هذا الكوكب، واتضحت خطوطه العامة فى بادئ الأمر من خـلال الثنائيات المتمثلة فى الذات والموضوع، والفكر والوجود، والطبيعة والروح، وهذه فى حقيقة جوهرها ليست إلا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسمى "وحدة الفكـر والوجود" فإذا أتينا إلى العالم الوسـيط، رأيناه يأخـذ صبغة دينية تتمثل "بنظرية الخلق مـن العدم مصحوبة بالعناية" ونظرية الخلق من العدم "تعبير عن القدرة المطلقة" كما أن "العناية" تشـير إلى تفوق الإنسـان، وتمييزه عن سـائر المخلوقات ومن هنا انبثقت ثنائية جديدة هى "الله والعلم" أسهم الفكر الإسلامى فى بلورة مفهومها إلى حد كبير.

وإذا مـا ذهبنا نبحث عن أبعاد تجربـة الاغتراب عند نازك الملائكة من خلال سيرة الحياة، والكتابات النثرية والشعرية على مدى أكثر من ثلث قرن من الزمان، نجـد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع مـن الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتيزة، وفقا للمرحلة الفنية التى كانت تجتازها الشاعرة.

الاغتراب الاجتماعى

لعل أقدم جذور الاغتراب عند نازك الملائكة تعود إلى ما يمكن أن يطلق عليه "الاغتـراب الاجتماعـى"، و يتمثل فى الموقف العشـائرى و التقاليد من المرأة العراقية وهـى على أبواب التحول الاجتماعى، وموقف الشـاعرة من تلك التقاليد الصارمـة والنظرة الضيقة لدور المرأة فى بناء الحياة الاجتماعية وموقفها أيضا من المـرأة العراقية بخاصة، و المرأة العربية بعامة. شـهد المجتمع العراقى فى مطلع الثلاثينـات من هذا القرن صراعا حول قضايا السـفور، و الحجاب و تعليم المرأة، والحجر عليها جسـدا وفكرا، واتخذ من الصحف والمجلات و الشـعر منابر للدفاع عن هذه القضايا أو التهجم على المنادين بها، مما جعل المجتمع العراقى ينقسم إلـى مؤيد للدفـاع عن حرية المـرأة، و الخروج على تلك التقاليـد الصارمة التى تجاوزها الزمن، وإلى معارض يرى فى سـفور المـرأة وخروجها على تقاليد الآباء والأجـداد دعوة صريحة إلى الفجور. ولم يكن من الممكن أن تحسـم أمثال هذه القضايا الاجتماعية بين يوم وليلة، بل تحتاج إلى وقت طويل، لذا نجد أن أثر هذه القضايـا قد ترك صداه فى الجيل التالى، الجيل الذى تأتى نازك فى مقدمته، ترى

نــازك الملائكة أن قضية المــرأة بوجه عام قضية أخلاقية بحتة، و مواجهة القضايا الأخلاقية أمر فى غاية الصعوبة «لأن كل فرد فى المجتمع يعد نفسه بمعزل عن ثقافتــه، مصدر ثقة فى هذه القضايا، ومن ثم يتحول الموضوع إلى حقل العواطف، وتنتقل قضايا الأخلاق إلى حيز الشعور ولعل أبرز دليل على هذا التحول الخطر ما نراه من أن القانون الذى يحكم القضايا النسائية يستمد كثيرا من مواده من العرف المحلى دونما نظر إلى المنطق، والعرف – لو دققنا – قانون غفل يتألف من تراكم العــادات والعواطف عبر العصور فى بيئة ما، و هو بهذه الصفة يخرج بالضرورة عن النطاق المفروض للقانون.» (المهنا، ١٩٨٥م: ٤٢٨)

تدخل نــازك منذ البداية فى مواجهة صريحة مع البنية الاجتماعية، المرتكزة على العرف والتقاليد، موضحة الجوانب السلبية التى تنطوى عليها، داعية إلى بناء نظام من القيم لايســتند إلى العرف بل إلى العقل والمنطق. وهنا تدخل نازك فى حالــة عدم توافق – أو إن شــئت فقل انفصال – بين مــا هو واقع عرفا اجتماعيا، وبيــن حالة الإدراك النفســى لقيم بالية. و تزداد حدة الإدراك النفســى، أو الرؤية النفســية - إن جاز هذا التعبير - عند نازك حين تناقش مفهوم القانون النافذ فى ســلوك المرأة يفتقد شــرطا أساســيا يفترض وجوده فى كل قانون أخلاقى، وهو حرية الاختيار، لأنه لا قيمة لأى قانون أخلاقى لايمنح الإنســان حرية خرقة، إذ أن فى مخالفته أو اتباعه تكمن أخلاق الناس، ووضع المرأة اليوم لم يصل بعد إلى المرتبة التى يمكــن أن يطبق عليها قانون أخلاقى، فهى مقيدة، وممنوعة بالقوة من أن يكون لها أخلاق معينة يحكم عليها من خلالها، فالخير عندها ليس ذاتيا بل إلزاميا، والشر عندها ليس إلا نتيجة "لاستهواء القيد". (المصدر نفسه: ٣٨)

و تبلــغ الغربة الاجتماعية عنــد نازك ذروتها حين تفيض فى مناقشــة الآثار الســلبية التى جلبها هذا القيد على المرأة، فتضخم هذه الآثار لتصبح شيئا هائلا يشــل الإرادة، والحريـــة، اللتيـــن بدونهمــا لاتنمــو الشــخصية القوية. تقول نازك: «إن القســر والإلزام انتهى بالمرأة إلى أن تكون حياتها سلســلة طويلة من الامتناعات عن الســلوك فلم تتصف بأية أخلاق إيجابيــة، وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفســية الخفية فى أعماق نفســها إلى أن تســتعيض عن السلوك بقناع خارجى، المقصود فيه أن يكون درعا واقيا يحمى هذه الأعماق المشــلولة من أن

تلوح كسيرة سلبية لا كيان لها.» (المصدر السابق: ٣٨)

وليس هذا عندها هو أعظم ما فقدته المرأة، بل فقدت أشـياء كثيرة أعظم من ذلك فقدت متعة الصداقة – وليس كمتعة الصداقة متعة – فالمرأة لاتملك فى ظل هذه القيود أن تقيم صداقة، لأن الصداقة تستلزم الحرية فى منح المودة، إنها فيض فى شخصية الإنسان يطفح حتى يغمر الشخص الآخر. (المصدر السابق: ٤١)

كمـا فقدت فى نظرها أيضا الشـخصية المتميزة، التى تنفرد فيها عـن غيرها بالفـروق الذاتية، مما جعل النساء كلهن متشابهات، «لأنّ الحرية هى التى تطلق المواهب والإمكانيات، والقوى مـن عقالها فى أعماق النفس، وليست الشخصية إلا محصلة هذه الأشـياء بمجموعها، ولاتتكون الفروق الفردية الخلقية بين الناس إلا إذا انطلقـت هذه القوى مـن عقالها واتجهت. أما الغرائز والعادات الفطرية فهى عينها فى الناس.» (المصدر السـابق: ٤٢) تلمح من خلال مناقشـات نازك لهذه المفاهيم والقيم الاجتماعية ثلاثة مؤشـرات، أو بعبارة أصح ثلاثة مفاتيح، تتبادل المواضع فيما بينها فى سـهولة ويسـر ونفتح أعيننا على أبعـاد تجربة الاغتراب عندها فى هذه المرحلة، وهى "الارادة"، "الحرية"، "قوة الشخصية".

و على الرغم من أن هذه المصطلحات لها عدة تفسيرات من الناحية الفكرية، فإنك لاتجد لها عند نازك غير تفسـير اجتماعى بحت، باعتبارها وسـائل خلاص للخروج من متاهة الاغتراب الاجتماعى.

إن موقف نازك هذا يكشـف عن عدم التكيف مع الواقع الاجتماعى، لأنها ترى أكثر وأعمق مما يجب، و أن ما تراه وتحسـه ليس إلا الاسـتهانة "بواهبة الحياة". وهى حين لاترى المجتمع فى هذا معقولا أو منظما أو منطقيا مع نفسـه تندفع فى جرأة لتواجهه بنقائصه ومساوئه لا عن رغبة دفينة فى الاهانة، وإنما لإحساسها بشـعور دافق يبعث على الاكتئاب، شعور من يعتقد أن الحقيقة ينبغى أن يفصح عنها مهما كانت المعوقات، بل شـعور من يرى أن الحقيقة ينبغى أن يكشـف عنهـا حتـى لو تعـذر الإصـلاح، والخلل ينبغى أن يواجه. حقا إن الصراع بينها وبيـن قيم المجتمع ليس متكافئا، و ما يتوقع منـه أن يكون غير ذلك، و هى لا شـك تدرك منذ البداية أن ما تدعو إليه ليس من السـهل تحقيقه فى المستقبل المنظور على الأقل، لذا نجد أن إحساسها بالهزيمة يتجاوز الواقع ويعلو عليه كلما

كان الأمر متعلقا بثنائية المعايير الأخلاقية فى المجتمع.

و تأخذ إدانتها للمجتمع شــكلا أكثر شــدة وعنفا حين تأتى لحظة تنفيذ هذه المعايير، تنحرف المرأة، فيكون الجلاد بانتظارها ليغمد السكين فى صدرها وينحرف الرجــل فلايرفع المجتمع إصبعــا واحدا فى وجهه، بل يفخــر المنحرف بانحرافه، وتستغل الشــاعرة كل وســائل العمل الفنى لغة ورمزا وحوارا وصورة فى قصيدتها "غسلا للعار" (الملائكة۲، ۱۹۷۱م، ج۲: ۳۵۳-۳۵٦) لتكثيف صورة هذه الإدانة.

الاغتراب النفسى

لعلّ أقسى أنواع الاغتراب هو أن يشعر الإنسان أنه مغترب عن جنسه، متميز بأســلوبه وســلوكه ونمط تفكيره ممن يجمعهم وإياه أنماط مشتركة من السلوك الاجتماعــى، وقد مرت نازك بهذا الدور منذ نعومة أظفارها، فقد أحســت بفوران الذات فى ســن يصعب – إن لم يســتحل – على بنات جنســها أن يدركنها فى تلك الســن؛ تقول نازك: «كنت ميالة إلى الانعزال منذ طفولتى بســبب إحساسى الدائم بأننى اختلف عن ســائر البنات اللواتى فى سنى فأنا كثيرة المطالعة، محبة للشــعر والغناء، جادة قليلة الكلام، بينما هنّ لايطالعن ولايسكتن أبدا. وكان هذا يصدمنى.» (لمحات من سيرة حياتى وثقافتى: ۱۸) هذا الموقف المبكر ستكون له انعكاساته على مسيرة حياتها وهو ما تحقق فعلا سواء على المستوى الاجتماعى، أو الفكرى، أو الثقافى، أو الفلسفى.

وإذا مــا ذهبنا نرصد أبعاد العلاقات الاجتماعية بينها وبين بنات جنســها نجد أنهــا تقف منهــنّ على طرفى نقيض، فلا هى اســتطاعت أن تتكيف مع أوضاعهن الاجتماعية والســلوكية، ولا هنّ استطعن أن يفهمن ســلوكها الغريب عليهن. لذا فلانســتغرب إذا ما رأينا نازك تضع تحت المجهر كل ســلبيات المرأة العربية، التى ترجعها أصلا إلى "العبودية الذهنية"، التى لم تستطع المرأة أن تتخطاها على الرغم من خروجها إلى الحياة العامة. وترتب على هذه العبودية الذهنية من وجهة نظرها أن وقعــت المرأة فى هفوات اجتماعية أبرزها الاهتمام بالمظهر الخارجى من تبرج ومبالغة فى الأناقة على حســاب العقل والروح اللذين لايجتمعان مع التأنق. وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفســها أن تكون متبرجة مبالغة فى الأناقة، فهى بذلك

تصدر على ذهنها وروحها حكما قهارا يزج بها فى ظلمات فلسفية وفكرية لا حصر لها. وأبرز هذه المسالك أنها تخلى حياة المرأة من فكرة الحرية إخلاء تماما.

نلاحــظ مرة أخرى أن فكرة الحرية عند الشــاعرة هى إحــدى المفاتيح التى تدلنا علــى طبيعة الاغتراب عندها، فالقيد هو الوجه الآخر للاغتراب. والتأنق قيد يلتف حول عنق المرأة «فما أتفهه وما أشد إذلاله لروح المرأة. التأنق هو الوسائل المصطنعــة التى يظنونها تؤدى إلى طريق الجمــال. أو لنقل إنه الجمال المزيف المصنوع بالوسائل الآلية. فبدلا من أن تعتمد الفتاة على غريزتها الأنثوية، ومرونة ذهنها، وســعة ثقافتها وجمال روحها نجدها تعتمد على كثرة ملابســها والتصنع فى شــعرها. وبدلا من أن توســع آفاق فكرهــا بالمعرفة والعلم تلجــأ إلى التبرج والتغنج. فالتأنق شــرّ عظيم يحيق بذهن المــرأة، ويقتل روحها، ويذل عقلها لأنه يمدّ مظهرها على حســاب ذهنها ويكر بها إلى العصــور الغابرة حين كانت المرأة تباع وتشترى.» (المهنا، ١٩٨٥م: ٥٠)

ثم لاتلبث الشاعرة أن تستخلص النتائج الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى جلبها هذا القيد الذهنى على المرأة.

لا أحــد ينكر أنّ الاغتراب بالمفهوم المعاصر يمثل حالة مرضية، مع تفاوت فى الدرجة، ووعى الإنســان بحالته هذه قد يدفعه إلى محاولة التخلص من تلك الحالة، أو على الأقل التخفيف من وطأتها قدر الحاجة التى تســمح له بالتكيف مع مظاهر الحياة من حوله. وإذا ما رصدنا موقف الشاعرة من هذه الظاهرة تبين لنا أنها قد وعت أبعاد هذه المشكلة فى وقت مبكر من خلال تجربة حب عرضت لها - وليس كمثل الحب خلاص من متاهة الاغتراب - واحتلت مســاحة وافرة من دواوينها "عاشــقة الليل"، "شــظايا ورماد"، "قرارة الموجة"، "شجرة القمر" وشدت هذه التجربة عددا من النقاد، واختلفوا فى حقيقتها. (الحمدانى، ١٩٨٠م: ٥٠ – ٦٤)

ولايهمنا هنــا ما إذا كانت هذه التجربة ذاتية، أو رؤية فنية قدر ما يهمنا تمثل الشاعرة لهذه التجربة، والسيطرة عليها حتى تصبح مشحونة بالمعنى من الداخل لا من الخارج، ملونة بالأحاســيس المتصارعة فى داخل أعماق النفس، وهو ما نجحت فيه الشــاعرة، أيما نجاح، على الرغم من الغلالات الرمزية التى اكتســت بها بعض قصائدها، كما يهمّنا من هذه التجربة أيضا نجاحها أو فشلها فى كسر طوق الاغتراب.

نســتطيع أن نقول إنّ التجربة العاطفية بكل منعطفاتها لم تستطع أن تخرج الشاعرة من دائرة الاغتراب، بل زادت من معاناتها وحزنها وتمزقها، وجعلتها تنسلخ أكثر عن عالم الواقع - مع رفض مطلق لمفهوم الحب بمعناه العام - إلى حد أنها تنسى أحيانا بشرية إحساسها على نحو ما كان يفعل المتصوفة:

روحى لاتعشق أن تحيا مثل الناس أنا أحيانا أنســى بشرية إحساسى
حتى حُبّك حتــى آفاقك تؤذينى فأنا روح أسبح كالطيف المفتون
قلبى المجهول يحسّ شعورا علويا لا حســاً يشــبهه لا وعياً بشــرياً
إذ ذاك أحسّك شــيئاً بشرياً قلقاً قمةُ أحلامى ترفضــه مَهما ائتلقا

(الملائكة١، ١٩٧١م: ٩٦)

إن ذروة المعاناة، والإحســاس الساحق بالهزيمة والهروب من الحقيقة، والعجز عــن التكيف مع المفاهيــم العامة، وراء صنع هذه الأحاســيس الروحية، فى تلك الأبيات التى تحلّق بعيدا عن عالم ضحل تافه، مملوء بالحمقى والتافهين، عجزت الشــاعرة عــن أن تجد فيه الراحة النفســية التى تغنت بهــا، فترتفع فوق مأزقها المأســاوى بحثا عن نــوع آخر من الخلاص الذى تحرقت شــوقا إليه، إن شــدة تذبذب أوتار الذات لحظة الشعور بالفشل أطلق شرارة الإرادة فى البحث عن خيار يتجاوز لحظة الإخفاق، ويحقق هدفين، تأكيد قيمة الذات، والإحســاس بهويتها، والعمل على تفريغ شــحنات التواتر التى اعترت الذات، حتى يمكن إعادة التوازن الطبيعى بين الذات والعالم من جهة، والحلم والحقيقة من جهة أخرى، فكان ذلك الملاذ الروحى الذى ســبحت فيه الشــاعرة سباحة شديدة إلى درجة أن بشريتها قد تلاشــت تماما، وحــل مكانها روح هائم ترف عليه نفحــات علوية، تضيع معها هوية قلبها، ويغيب فيها الوعى البشرى، وتنطلق من خلالها الأحلام اللذيذة، التى تبعث الخدر فى الروح الهائم. لكن الانفصال عن عالم الحس، معناه اختيار الموت، وعلى ذلك فلايطول غياب الشاعرة كثيرا. (المهنا، ١٩٨٥م: ٥٥-٥٧)، فسرعان ما ترتطــم بالحياة لتدرك أن الهرب من مواجهة الحقيقة حقق لها ما يحققه المخدر للمريض، فالمخدر ليس علاجا، ولكنه المرحلة التى تسبق العلاج، لذا يتفتق ذهن الشــاعرة عن فكرة وضع حد لهذه التجربة بإعدام نفسها كما فى قصيدتها "عندما قتلــت حبى" فهــى هنا كما تغترب عن الآخرين تغترب عن نفســها، وكما تقتل

الآخرين تقتل نفسها ووراء ذلك هو الإحساس بعدم جدوى الحياة:

وتمّ النصر لى وهويت تمثالا إلى الهوه ... وجئتُ لِأدفن الأشلاء تحت كآبةِ السروه
وراح الرفش فى كفى يشقّ الأرض فى نهم ... فلامسّ فى الثّرى جسداً رهيباً باردَ القدم
ورحت أجرّه للضوء مزهوّه ... فمن كان؟ بقايا جثة الندم
وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهى ... وأمسى الميت لكنى لم أعثر على كنهى
وكنتُ قتلتُك الساعة فى ليلى وفى كأسى ... وكنت أشيع المقتول فى بطء إلى الرمس
فأدركتُ ولون اليأس فى وجهى ... بأنى قطّ لم أقتل سوى نفسى
(الملائكة٢، ١٩٧١م: ٣٤٠ – ٣٤١)

و لعله ليس من المبالغة فى شىء إذا قلنا إنّ فشل هذه التجربة العاطفية قد وسّع من رقعة الاغتراب عندها، وانعكس أثره حتى على سلوكها الاجتماعى مع الآخرين، وقد أدركت تلك الآثار السلبية حين خرجت من محيطها العربى إلى محيط أجنبى، فهى تذكر أنها حين التحقت بجامعة وسكونسن فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٤م، بدأت فى كتابة عدد من المذاكرات، وهنا واجهت صراعا بين الذات وبين مقتضيات الحياة من حولها، تعال نستمع إليها وهى تحدثنا عن هذه الفترة الحرجة من حياتها. «كنت فى مذاكراتى أغوص غوصا عميقا فى تحليل نفسى وقد اكتشفت أننى كنت لاأعبّر عن ذهنى وعواطفى كما يفعل كل إنسان حولى، وإنّما الوذ بالانطواء والصمت و الخجل، و اتخذت قرارا حاسما أن أخرج على هذا الطبع السلبى و شهدت مذاكراتى صراعا عظيما مع نفسى من أجل هذا الهدف فكنت إذا تقدمت خطوة تراجعت عشر خطوات بحيث اقتضانى التغيير الكامل سنوات كثيرة طويلة... ولذلك اعتبر كفاحى المتواصل لتعديل أعماقى النفسية، وسلوكى الاجتماعى كفاحا بطوليا.» (لمحات من سيرة حياتى وثقافتى: ١١)

الاغتراب الإبداعى

«الاغتراب الإبداعى الظاهرة التى يحسّ الفنّان فيها أنه منفصل على نحو ما عما أبدعه، بحيث يؤدّى ذلك إلى أن يفقد فى بعض الأحيان الصلة القائمة بينه باعتباره مبدعاً وبين الشىء الذى ابتدعه أو حين ينشب صراع بين ذاتين مبدعتين فى نفس الفنان، ترى إحداهما أنها أحق من الأخرى فى السيطرة على

حــواس الفنان، و نوازع الحياة فيه، لتوجه دفة الإبداع عنده وفق تشــكيل خاص ينطلق فــى الغالب من مفهوميــن، الزمن على اعتبار أنه يمثــل خيرة تراكمية، والثقافة المتجددة للفنان بوصفها رافدا من روافد الإبداع.» (المهنا، ١٩٨٥م: ٦٥)

فلانســتغرب إذا ما وجدنا بعض المشــتغلين بالأدب والفن يكشــفون لنا فى بعــض مراحل حياتهم عن صراع يــدور بين ذاتهم، بخاصة عندمــا يكون الفنان مهيئا نفســيا لميلاد ذات جديــدة، بعد أن تكون الذات، القديمة قد اســتنفدت أغراضها، لايشــك أحد فى أن الباعث الأساســى على الإبداع هو محاولة اكتشاف الــذات، والتعرف على قدراتهــا الخاصة التى تمثل جــزءا جوهريا فى الذات، وأن ترجمــة هذه القدرات إلى عمل إبداعى يعنى تحقيقــا لكيان الذات بل هو الوجه الآخر للذات، والانفصال عنه على أى شــكل هو انفصال عن الذات نفسها. من هذا المنطلق نأتى إلى عدد من المواقف الإبداعية عند الشــاعرة نازك لنرى كيف تتم عمليــة الانفصال هذه، وما هى دلالاتها النفســية والإبداعيــة. ترجع أقدم قصائد ديوانها إلى عام ١٩٤٤م، ولايعنى هذا أنّ أولى قصائدها ترجع إلى هذا التاريخ بل إلــى زمن أبعد من ذلك لكنها لم تضمن ديوانهــا تلك القصائد التى نظمتها قبل هذا التاريخ، لســبب أو لآخر، لكنها تذكر أن نشــاطها الشعرى والأدبى بلغ أوجه فى عام ١٩٤٢م، ومعنى ذلك أن موهبتها الإبداعية قد ترســخت منذ هذا التاريخ. وبعد هذا التاريخ بوقت قصير كتبت مطوّلتها "مأســاة الحياة" عام ١٩٤٥م، وهى فى الثانية والعشــرين، قبل صدور ديوانها الأول "عاشقة الليل". والذى دفعها إلى كتابــة هذه المطولة هو إعجابها بالمطولات التــى قرأتها فى الإنجليزية، والعنوان كما تقول يدلّ على التشــاؤم المطلق، والشعور بأن الحياة كلّها ألم وإبهام وتعقيد وكان مــن المتوقع أن تصدر تلك المطولة بعد صدور ديوانها الأوّل، ولاســيما إذا تذكرنا تلك الإشــارة الصغيرة التى جاءت فى آخر الديوان تنبىء عن قرب صدور المطولة، ولكن مرّت سنوات ولم تصدر المطولة. وفى عام ١٩٥٠م، قررت أن تعيد نظمها مرّة أخرى فاكتشفت أنّ الصورة الثانية للقصيدة تختلف فى كل لفظة منها عن "مأســاة الحياة" فوهبتها عنوانا جديدا، يتفق ومضمون القصيدة، ولذا سمتها "أغنية للإنســان" غير أنها لم تتجاوز فى نظمها أكثر من ٥٨٦ بيتا، لأنها شــعرت - كما تقول - بالضيق حين وجدت نفســها مقيدة بالنســخة الأولى من القصيدة،

ولاتســتطيع أن تخرج عــن الإطار العام للقصيدة الأولى، ثــم لم تلبث أن تركت القصيدة مرّة أخرى. وبعد توقف دام خمسة عشر عاما عادت الشاعرة مرّة ثالثة إلى القصيدة تنســخها، مغيرة كلمة هنا، وشــطر بيت هناك دون أن تعيد نظمها كما فعلت من قبل، وهنا اكتشــفت أن التغيرات أخذت تتّســع لتشمل الأبيات أيضا. «وبعد يومين وجدتنى أغير القصيدة القديمة تغييرا كاملا دون أن اســتبقى من المطولة الأولى لفظة واحدة.» (الملائكة، لاتا: ١٢)

وعلــى ذلك برزت الصورة الثالثة للقصيدة. وهنا نجد أنفســنا بإزاء ثلاثة مواقف للشاعرة من مطولتها الأولى "مأساة الحياة"، يتمثل الموقف الأوّل فى الإحجام عن نشــر المطولة فى حينها على الرغم من الإعلان عنها، وهذا يعنى أن الذات ليست فى موقف منسجم مع ما أبدعت، أمّا لأنّه لايحقّق ما تطمح الذات إلى تحقيقه، وإما لأنه قد كشــف عن أكثر مما يمكن البوح به، فى وقت وزمن معين، واتسم بموقف فلسفى أو سلوكى قد تكون له آثاره السلبية على المبدع فيما بعد، وهذا ما نرجحه ونميل إليه، فقد كانت الشاعرة فى تلك الفترة ترى الحياة من حولها غامضة مبهمة، وكلما حاولت أن تبدد ما يكتنفها من غموض ازدادت كثافة هذا الغموض، فتصاب بالتعقيد، والإحباط، واليأس، والتشــاؤم لذا فلانستغرب حين نجدها تتخذ من هذه المطولة شــعارا يكشف عن فلسفتها فى الحياة وتصدرها بمقولة الفيلسوف الألمانى المتشائم "شوبنهاور": لســت أدرى لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما اسدل على هزيمة وموت؟ لســت أدرى لماذا نخدع أنفســنا بهذه الزوبعة التى تثور حول لاشــىء؟ حتام نصبر على هذا الألم الذى لاينتهى؟ متى نتدرع بالشــجاعة الكافية فتعترف بــأن حبّ الحياة أكذوبة، وإن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت. بل إن تشاؤمها فى هذا الوقت المبكر قد فاق تشاؤمه، ذلك لأن "شــوبنهاور" كان يرى أن الموت نعيم لأنه يضع حدا لعذاب الإنســان، أما الشــاعرة فقد كانت ترى أن الموت كارثة الكوارث، وأنه مأســاة الحياة الكبرى وذلك هو الشعور الذى حملته من أقصى أقاصى صباى إلى سنّ متأخرة.» (المصدر نفسه: ٧)

فإذا ما ربطنا هذا الموقف الفلسفى من الحياة بالسن المبكرة للشاعرة، عرفنا أنه كان وراءه موقف نفسى معين فرض نفسه على الشاعرة، وما أن أفاقت الشاعرة من كابوس ذلك الموقف النفســى حتى بدأت تعيــد النظر فيما حفلت به المطولة من

مواقــف تجاه الحياة، فهالها – على ما يظهر – مــا وصلت إليه من أفكار فآثرت أن ترجىء نشــرها ولو إلى حين، ويبدو أنه بمرور الزمن أخذت تشعر أن انفصالها عن هذه المطولة بدأ يزداد، فارتأت أن تعيد نظمها، وهنا نأتى إلى الموقف الثانى، ترى الشاعرة أن هناك دافعين اثنين وراء إعادة نظم المطولة، أولهما أن أسلوبها الشعرى قد تطور، فأصبحت مناهلها الأدبية أغزر، وأســلوبها أكثر صورا، وثقافتها أغنى عما كانــت عليه، والدافع الثانى أن نظرتها للحيــاة قد تغيرت، فهى ترى الحياة بمنظار جديد فيه مســحة من تفاؤل ووضوح. (المصدر السابق: ١٠٠) ولعلى لاأبدو مجانبا للحقيقة حين أقول إن السبب الأول ليس مقنعا على الإطلاق، فليس غنى الثقافة، أو تطور الأســاليب الشعرية، سبباً وجيهاً يدفع الشاعر إلى إعادة ما سبق أن نظمه. وإلا واجهتنا مشكلة عويصة تتمثل فى عدم القدرة على رسم أبعاد التطور الشعرى لأى شــاعر، خاصة حين تختفى البواكير التى تعتبر مفاتيح التطور الشــعرى عند الشــاعر. ولو كان هذا ســببا معقولا لتحتم على الشاعرة أن تعيد نظم ديوانها الأول "عاشــقة الليل" فمعظم قصائد هذا الديوان قد نظمت خلال فترة نظم المطولة، وما ينطبق على المطولة فى هذا المجال ينطبق حتما على هذا الديوان. لم يبق إذا إلا السبب الثانى وهو المعقول، والمقبول لأنه يتفق مع أمرين انتهت إليهما الشاعرة من خلال إعادة نظم المطولة، أولا: إن الشاعرة – كما تقول – لم تستطع أن توفق بين آرائها القديمة فى الحياة، وبين ما انتهت إليه أخيرا من رأى من أن السعادة فى هذا العالم ممكنة ولو إلى مدى مدود، ثانيا: إحساس الشاعرة بأنها مشدودة إلى النسخة الأولى من المطولة بصورة لم تكن تتوقعها، مما جعلها تشعر بالضيق والإحباط، ولم يكــن أمامها من مخرج إلا أن تتوقف عن النظم. إن التطور الذى طرأ على مفاهيم الشاعرة نحو الحياة حدث خلال وجود الشاعرة فــى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠م. (المصدر السابق: ٩-١٠)

وهــو العام الذى بدأت فيه بإعادة المطولة. إن إصرار الشــاعرة على إعادة النظم والبدء به فعلا، يؤكد عمق الانفصال الإبداعى، سواء أخذنا الباعث الأول فى الاعتبار، أو الثانى، أوهما معا، فالنتيجة واحدة، وهى الإحســاس بالاغتراب الإبداعى. ويتمثل الموقف الثالث حين تمتد غربة الشاعرة عن مطولتها خمس عشرة سنة، وهى فترة كفيلة بأن تجعل جو مأساة الحياة يتلاشى تدريجيا من ذهن الشاعرة، ويحلّ محلّه

الإيمـــان بالله، والاطمئنان إلى الحياة، فيتأتى لها أخيرا العثور على الســـعادة، التى طالما شقيت فى البحث عنها. ولعل حرص الشاعرة على الابتعاد عن الصورة القاتمة التى تعكســـها مطولتها الأولى جعلها تغالى كثيرا حين تدعى أن التغيير الذى طرأ على المطولة القديمة كان كاملا، وإنها لم تستبق من المطولة الأولى لفظة واحدة.

و لعل أهم وأخطر "انفصال إبداعى"، واجهته الشاعرة كان يوم اهتدت – تحت مضاعفات نفســـية حادة – إلى الشـــعر الحر كوســـيلة جديدة للتعبير عن مواقف نفسية، يعجز نظام الشطرين عن أن يحتويها بطريقة تروى ظمأ التعبير الإبداعى عندها من جهة وتمتص مشاعرها المتأججة من جهة أخرى.

و تحكى الشـــاعرة ظروف تجربتها الإبداعية هذه من خلال قصة طريفة مفادها أنه فى عام ١٩٤٧م، بعد صدور ديوانها الأول "عاشقة الليل" بأشهر قليلة، انتشر وباء الكوليرا فى مصر، وبدأت الأنباء تتوالى بذكر أعداد الموتى، وحين بلغ العدد ثلاثمائة فى اليوم الواحد انفعلت الشاعرة انفعالا قويا وشرعت فى نظم قصيدة فى هذه الكارثة مستخدمة شكل الشـــطرين المعتاد، مع تغيير القافية بعد كل أربعة أبيات، وحين انتهت من القصيدة، وجدت أنها لاتعبر عن مشـــاعرها الملتهبة فأهملتها واعتبرتها من شعرها الساقط. وما إن وصل إلى سمعها أنّ عدد الموتى قد ارتفع إلى ستمائة نفـــس فى اليوم الواحد حتى خلت إلى نفســـها وأخـــذت تنظم قصيدة أخرى على نمط القصيدة السابقة مع اختلاف فى الوزن والقافية، ظانة أن هذا الاختلاف كفيل بتحقيق ما عجزت القصيدة السابقة عن تحقيقه، وإذا بها تفاجأ حين انتهت منها أن القصيدة دون مستوى مشاعرها وهنا تملكها الحزن، وأحست أنها تحتاج إلى أسلوب آخر قادر على الموازنة بين الطاقة التعبيرية المختزنة، والمشاعر المحتدمة، غير أنها لاتدرى كيف تستلهم هذا الأسلوب المنشود. وفى يوم الجمعة السابع والعشرين من أكتوبر سنة سبع وأربعين وتسعمائة وألف تناهى إلى سمع الشاعرة أن عدد الموتى فى اليوم الواحد بلغ ألفا فاغتمت غما شـــديدا، واندفعت إلى الكراس والقلم، وبدأت بنظم قصيدتها المعروفة الآن "بالكوليرا". (الملائكة، ١٩٨٩م: ٣٥)

و مـــا إن انتهت منها حتى أحســـت الشـــاعرة أنها تعبر عن أحاسيســـها أروع تعبير، وأن أشـــطر القصيدة غير المتساوية كانت أقدر على امتصاص نغمة الحزن، والاحســـاس بالفجيعة من نظام الشطرين، وهنا انفتح عالم جديد أمام الشاعرة –

عالم الشعر الحر – فدخلته بكل ثقة واقتدار، وقابلت التحدى والسخرية والاستهزاء بالاندفـاع فى هذا الاتجاه الجديد حتى أصبح الشـعر الحر لايذكر إلا وتذكر معه الشاعرة وقصيدتها الرائد "الكوليرا". (لمحات من سيرة حياتى وثقافتى: ٥)

هذه الوثيقة المهمة تكشف لنا عن شيئين على جانب كبير من الأهمية، الأول أن الشاعرة أخفقت فى التكيف، من خلال تجربتين فاشلتين، مع نظام الشطرين فى اسـتيعاب تجربتها النفسية مع مأسـاة الكوليرا، مع أن موهبتها الإبداعية قد ترسـخت منذ وقت طويل قبل هذه التجربة الفنية الجديدة، و مع ذلك فإنها تعزو سبب الفشـل إلى نظام الشطرين نفسه لا إلى الشاعرة، فكأن هذا الفن قد أصبح شيئا غريبا عنها لاتألفه ولايألفها.

و لعل عزو الفشـل إلى النظام لايوحى بالانفصال بيـن الذات المبدعة والنظام فحسب، بل يشير إلى تعالى الذات المبدعة على قواعد الفن. أما الثانى فإنه على الرغم من اندفاع الشاعرة وحماسها إلى الأسلوب الجديد، ومقابلتها التحدى بتحد مثله أو أشد، وثقتها الزائدة بأن قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربى - حتى لكأن من يسـمعها أو يقرأ لها فى تلك المرحلة يظن أن القطيعة بينها وبين نظام الشـطرين لا سـبيل إلى إصلاحها - فإن ما نظمته على نظام الشطرين أكثر مما نظمته وفق أسلوب الشعر الحر، وهذا يعنى أن الانفصال عن نظام الشطرين ليس انفصالا كليا بل شبه انفصال مرتبطا بالحالة النفسية التى تمر بها الشاعرة لحظة التهيؤ الإبداعى، لذا فلانستغرب حين نجدها تقول بعد نجاح قصيدتها "الكوليرا" بسنوات طويلة: «ومنذ ذلك التاريخ انطلقت فى نظم الشعر الحر، وإن كنت لم أتطرف إلى درجة نبذ شعر الشطرين نبذا تاما، أو مهاجمته كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر واستعملوه بعد جيلنا.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٤٥)

غير أن المتتبع لشـعر الشاعرة منذ مطالع السبعينات وحتى الآن يلاحظ أن الشـاعرة قد انعطفت انعطافة قوية تجاه الشـعر الحر، وبدأت الخيوط التى تشدها إلى شعر الشطرين تتآكل، وأخذت مساحة الاغتراب الإبداعى عن نظام الشطرين تزداد اتسـاعا بمرور الوقت. خذ مثلا ديوانها "للصـلاة والثورة" الذى أصدرته عام ١٩٧٨م، يضم هذا الديوان ثمانى عشـرة قصيدة، اثنتين منها من شعر الشطرين، والباقى من الشـعر الحر، وخذ مثلا أيضـا ديوانها الأخير "يغير ألوانه البحر" الذى

جاءت كل قصائده من الشعر الحر، هذا عدا ما نشرته الشاعرة فى السنوات الأخيرة من شــعر فى المجلات الأدبية وعلى وجه الخصوص مجلة الشعر القاهرية ومجلة الآداب البيروتيــة. والحــق أن هذه الظاهرة لم تغب عن ذهن الشــاعرة، لذا نراها تستبق النقاد فى تعليل هذا الموقف الذى يتعارض أصلا مع دعوتها إلى أن يختفظ الشاعر بالشكلين معا، الشكل القديم، والشكل الحديث، فتقول: «والواقع أننى بت أكثر تمســكا بآرائى المتطرفة التى وردت فى كتابى "قضايا الشــعر المعاصر" فى الفصل المعنون "الجذور الاجتماعية لحركة الشــعر الحر". فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذى يمثله شعر الشطرين كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة ممّا ألفناه فى شعرنا القديم طوال العصور السابقة وإنما هذه فينا اليوم لفتة مزاجية، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه فهو فى كل مرحلة من مراحل حضارته يســتبدل طرائق البنــاء والزينة والديكورات، ويغير أشــكال السجاد وطراز أثاث البيوت. والشعر الحر، بأشطره المتفاوتة الطول، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقنن، وبمســاعدته على الاسترسال وطول العبارة يســاعدنا اليوم فى الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التى ننفر منها فى مبانينا وطراز مدننا. إننا نجنح إلى عدم التقيد، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة، وهذا هو السر فى إقبالنا على الشعر الحر، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية فى شكل الشطرين.» (المصدر نفسه: ١٧١ – ١٧٧)

و من ظواهر الاغتراب الإبداعى عند الشــاعرة أيضا و قوعها فى بعض الأحايين فى أخطاء عروضية – كانت هى قد أخذتها على كثير من الشــعراء حدثت خلال التجربة الشعرية عن غير قصد منها، ولايتسنى لها إدراك هذا الخطأ إلا بعد انطفاء تجربة التوهج الفنى، من ذلك ما وقعت فيه الشاعرة من خلط بين تفعيلتى الرجز والمتقارب، وقد حدث لها هذا الخطأ العروضى حين اكتشفت فجأة بحرا جديدا لم يســتعمل من قبل، يرجع فى أصله إلى "مخلع البسيط، مستفعلن فاعلن فعولن" وذلك عندما لاحظت أنّ من الممكن تقســيم هذا البحر إلى تفعيلتين على وزن "مستفعلاتن" فى الشطر الأول ومثلها فى الشطر الثانى. وما كادت الشاعرة تهتدى إلــى ذلــك حتى تولاها – كما تقول – شــعور غامر واندفعــت اندفاعا حارا تنظم قصيدتهــا "زنابق صوفية للرســول" ونجحت الفكرة، وأتمت القصيدة فى ســهولة

ویسر، وأحست بعدها أنها قد أضافت إلى أوزان الشعر الحر وزنا جديدا. وبعد لأى تأملــت هذه التجربــة الجديدة فلاحظت أنّها قد وقعت فى خطــأ تكرر مرارا عبر القصيدة ومؤداه أنها كانت تقول أحيانا مستفعلاتن، فعولن، فعولن، فعولن، فتنتقل مــن تفعيلة الرجز إلى المتقارب، وتكرر الخطــأ ذاته أيضا فى قصيدتها "تمتمات فى ساحة الإعدام" وتعلق الشاعرة على هذا الموقف الغريب فتقول: «وكانت أذنى تقبــل ذلك وهو الأمر الغريب... وغاظنى هذا غيظا شــديدا، فلماذا أقع أنا فى هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلاتن وأنتهى بفعولن؟» (الملائكة، ١٩٧٧م: ٨)

ولاتجد الشــاعرة إجابة عن هذا الســؤال من قولها "والغريب أن سمعى يتقبل هذا حتى الآن، وكانت التفعيلة" فعولن "تشاكســنى وتظهر فجأة فى أواخر بعض الأشطر". (المصدر نفسه: ٩٠)

و علينــا هنا أن نفرق بين ذاتين متميزتيــن – تحاول كل منهما فرض وجودها على الأخرى- "الذات الشــاعرة"، "والذات الناقدة"، فالذات الشاعرة ترى أن من حقها ألا تلتزم التزاما صارما بقواعد الفن، إذ يجوز لها فى بعض الأحيان أن تقفز فوق الأسوار حين يكون الشىء المبدع فوق طاقة القاعدة. أما الذات الناقدة فلا تؤمن بشىء كهذا، إنها ترى أنّ هناك خطأ، وإن هذا الخطأ يتحتم إصلاحه. ويتجلى الموقف فى النهاية عن خضوع الذات الشاعرة، لمطلب الذات الناقدة، وتبدأ الأولى محاولة إصلاح القصيدة فيتعــذر الإصلاح لأن الإصلاح يعنى انهيــار القصيدة برمتها: «حاولت أن أصحح هذا الخطأ، فوجدت أن جو القصيدة سيتفكك وتزول حرارة المعانى فآثرت أن أتركها كما هى على أن أتحاشى الخطأ بالمستقبل. وبالفعل عدت عام ١٩٧٥م إلى الوزن الجديد ونظمــت منه قصيدة طويلة هى "نجمة الدم" لم أخرج فيها على الوزن مطلقا، وإنما حافظت على مستفعلاتن عبر القصيدة كلها.» (المصدر السابق: ١٠)

النتيجة

نلاحــظ بعد هذه الجولة أنه يأتى اغتراب الشــاعرة الإبداعى فى أشــعاره من زاويتين، الأولى، أنها لم ترتض الخطأ الذى وقعت فيه بل حاولت إصلاحه، وحين فشــلت فى ذلك، وعدت بأن تلتزم بالقاعدة مستقبلا، و حققت ذلك فعلا. الثانية، أنها لم تتوان عن تحذير الشــعراء من اســتخدام الوزن الأول المختل، مما يؤكد عمق انفصال هذا العمل المختل عروضيا عن صاحبته.