وثائق

لعلّ هذه الوثائق الثلاث تمثّل، إلى جانب كتاب قضايا الشعر المعاصر، مركزَ الأهميّة النظريّة ـ الشعريّة بالنّسبة لنازك الملائكة. ونشرُها، في سياق مواد هذا العدد من «الآداب» يأتي استكمالاً للصورة الّتي حرصنا على تقديمها عنها..

① مقدّمة «شظايا ورماد»

في الشعر، كما في الحياة، يصحّ تطبيق عبارة برنارد شو: «اللاّقاعدة هي القاعدة الذهبيّة»، لسببٍ هام، هو أنّ الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معيّنة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معيّنة للألوان الّتي تتلوّن بها أشياؤها وأحاسيسها. ولا تناقضَ بين هذا الرأي وما يقسم إليه النقّاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون «كلاسيكي، رومانتيكي، واقعي، رمزي، سريالي...»؛ فهذه كلّها ليست قواعد، وإنّما هي أحكام.

وقد يرى كثيرون معي أنّ الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطّويلة الّتي جثمت على صدره القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموماً مازلنا أسرى، تسيّرنا القواعد الّتي وضعها أسلافنا في الجاهليّة وصدر الإسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعةِ الألفاظ الميّتة، وسدى يحاول أفراد منّا أن يخالفوا؛ فإذ ذاك يتصدّى لهم ألف غيور على اللّغة، وألف حريص على التقاليد الشعريّة الّتي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنّة. كأنّ سلامة اللّغة لا تتمّ إلاّ إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكأنّ الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل.

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

ويقولون: ما للغة؟ وأيّة ضرورة إلى منحها آفاقاً جديدة؟ فينسون أنّ اللّغة إن لم تركض مع الحياة ماتت. والواقع أنّ اللّغة العربية لم تكتسب بعد قوّةَ الإيحاء، الّتي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرّق الّتي تملأ أنفسنا اليوم. إنّها قد كانت يوماً لغة موحية، تتحرّك وتضحك وتبكي وتعصف، ثمّ ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها «نسخاً» جاهزة، ووزّعوها على كتّابهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أنّ شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألفُ نحوي ولغوي مجتمعين. ذلك أنّ الشّاعر، بإحساسه المرهف وسمعه اللّغوي الدقيق، يمدّ للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسّه الفنيّ، فلا يسيء إلى اللّغة، وإنّما يشدّها إلى الأمام. **الشّاعر أو الأديب إذن هو الّذي تتطوّر على يديه اللّغة؛ أمّا النحوي واللّغوي فلا شأن لهما بها.** النحوي واللّغوي عليهما واجب واحد هام: واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامّة من كلام «المرهفين» من الكتّاب والشعراء.

على أنّ الأديب الّذي سنتّفق على تسميته «مرهفاً»، لا بدّ أن يملك ثقافة عميقة تمتدّ جذورها في صميم الأدب المحليّ قديمه وحديثه، مع إطلاع واسع على أدب أمّة أجنبيّة

واحدة على الأقلّ، بحيث يتهيّأ له حسّ لغوي قويّ، لا يستطيع معه إنْ هو خلق، إلاّ أن يكون ما خلق جمالاً وسموّاً. فإذا خرق قاعدة، أو أضاف لوناً إلى لفظة، أو صنع تعبيراً جديداً، أحسسنا أنّه أحسن صنعاً، وأمكن لنا أن نعدّ ما أبدع وخرق قاعدةً ذهبيّةً.

ولن تقف وظيفةُ الأديب المرهف عند خرق قاعدة هنا، وإضافة معنى هناك، وإنّما سيكون عليه واجبٌ أدقُّ من هذا تفرضه عليه طبيعةُ التطوّر، في اللّغات الإنسانيّة الحيّة. سيكون عليه أن يُدخل تغييراً جوهريّاً على القاموس اللّفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمالَ طائفةٍ كبيرة من الألفاظ الّتي كانت مستعملةً في القرن المنصرم ويُدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة. ذلك لأنّ الألفاظ تُخلق كما يُخلق كلّ شيء يمرّ عليه أصبعُ الاستعمال في هذه الحياة المتغيّرة، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرارُ، فتفقد معانيها الفرعيّة شيئاً فشيئاً، ويصبح لها معنىً واحد محدود، يشلّ عاطفةَ الأديب، ويحولُ دون حريّة التعبير.

ثمّ إنّ هنالك سبباً آخر هامّاً يستدعي هذا الاستبعاد للألفاظ الّتي كثر استعمالها، هو أنّ الأذن البشريّة تملّ الصّور المألوفة والأصوات الّتي تتكرّر، وتستطيع أن تجرّدها من كثير من معانيها وحياتها. وخير مثال لهذا أنّنا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه: «عمبر، كافور، غصن بان، هلال، صدغ، عود، نرجس، لؤلؤ» وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعريّة، وربّما كانت يوماً ممّا لا يستعمله إلاّ المجدّدون من الشعراء.

وقد لاحظتُ خلال دراستي للآداب المعاصرة هذه الملاحظةَ الطريفة. لاحظت أنّنا، في هذا العصر، قد أصبحنا ننسى المدلول الخاصّ لكلمة «البدر» فنهملها إهمالاً يكاد يكون كليّاً، ونؤثر عليها لفظ «القمر»، وقلّ في الشعراء المعاصرين من يرضى استعمال كلمة «بدر» إلاّ في الحالات النادرة، وأنا أعترف أنّني أكلّف نفسي أحياناً متاعب كثيرة لكي لا أستعملها. والتعليل السايكولوجي لهذا يسير؛ فأنا وسواي نتذكّر بلا شكّ تلك العشرات من الأبيات الصمّاء النافرة الّتي تركها شعراء العصر المنطفئ والماضي، واستعملوا فيها كلمة «بدر» حتّى جرّدوها من جمال معناها، وأطفأوها، وأبقوا منها ظلالهم هم عليها.

ربّما كان هذا كلّه من عمل ما يسمّيه علماء النّفس الاقتران Association. وربّما كان له عندهم تعليل آخر، سوى أنّ هذا كلّه يتعلّق بالسبب لا بواقع الأمر؛ فالمهمّ أنّ الألفاظ تصدأ وتحول، وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين. وقد رأينا أنّ هذا الاستبدال وظيفةُ الأديب يقوم بها وهو «نصف واعٍ» لأنّ الوعي التامّ قلّما ينتج شيئاً ذا قيمة.

* * *

لنعدْ إلى حديث الأوزان.

في هذا الدّيوان لون بسيط من «الخروج» على القواعد المألوفة، يلاحظ، في قصائد مثل «جامعة الظلال» و«لنكنْ أصدقاء» و«مرثيّة يوم تافه» و«أغنية الهاوية» وسواها. وقد يحسن بي أن أؤكّد للقارئ أنّني لا أعدُّ نفسي واحدةً من المرهفين الّذي تحدّثتُ عنهم في الصفحات السابقة، سوى أنّني أحسست أنّ هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناحَ الشّاعر من ألف قيد. وسأحاول فيما يلي أن أبسّط خاصّية هذا الأسلوب، ووجه أفضليّته على أسلوب الخليل. الأبيات التالية تنتمي إلى البحر الّذي سمّاه الخليل «المتقارب» وهو يرتكز إلى تفعيلة واحدة هي «فعولن»:

يداك للمسِ 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 مضطّرة إلى أن أتمّ بيتاً له شطران، فأتكلّف معاني أخرى غير هذه، أملأ بها المكان، وربّما جاء البيت الأوّل بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجوم الوضّاء
ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة. ألم نلصق لفظ «الوضّاء» بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماماً للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللّفظة الحسّاسة «الغيوم» إلى مرادفتها الثقيلة «الغمائم» وهي على كلّ حال لا تؤدّي معناها بدقّة؟ ثمّ هنالك هذه العبارة الطّائشة «ملء السماء» الّتي رقّعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكّازات!

هذا كلّه إذا نحن اخترنا الوزن «المتقارب»، أمّا إذا اخترنا «الطّويل» مثلاً، فالبليّة أعمّ وأمرّ. إذ ذاك تطول العكّازات وتتّسع الرقع، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً، فنقول مثلاً:

يداك للمس النجوم أو نسج غيمة
يسيّرها الإعصار في كلّ مشرق

ليلاحظ القارئ بلادة التعبير، وتقلّص المعنى. وأين هذا من تعبيرنا الأوّل:

يداك للمس النجوم
ونسج الغيوم

وينبغي ألاّ ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس «خروجاً» على طريقة الخليل، وإنّما هو تعديل لها، يتطلّبه تطورُ المعاني والأساليب خلال العصور الّتي تفصلنا عن الخليل. فالخليل قد جعل وزن البحر «الكامل» كما يلي:

متفاعلنْ متفاعلنْ متفاعلنْ
متفاعلنْ متفاعلنْ متفاعلنْ

كفّاي ترتعشان أين سكينتي؟
شفتاي تصطخبان أين هدوئي؟

مرتكزاً إلى «متفاعلن» الّتي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها في كلّ شطر. وكلّ ما سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر أحياناً كقصيدة «جدران وظلال»، وهذا مقطع منها:

وهناك في الأعماق شيء جامد
حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد
خلف الستار
يدعى جدار
أوّاه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي:
متفاعلن متفاعلن متفاعل
متفاعلن متفاعلن متفاعلات
متفاعلن متفاعل
متفاعلات
متفاعلات
متفاعلن متفاعلات

ومزيّة هذه الطريقة أنّها تحرّر الشّاعر من عبوديّة الشطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطرّ الشّاعرَ إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الّذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكّنُهُ الأسلوبُ الجديد من الوقوف حيث يشاء.

* * *

ثمّ نتحدّث عن القافية، ذلك الحجر الّذي تلقمه الطريقةُ القديمة كُلَّ بيت. قالوا إنّ العربيّة لغة واسعة غنيّة، وأنّ ذلك يبرّر كونها اللّغةَ الوحيدة الّتي اتخذت القافية الموحّدة سُنّةً في قصائدها، ونسوا أنّ أيّة لغة مهما اتّسعت وغنيت لا تستطيع أن تمدّ «ملحمة» بقافية موحّدة، أيّاً كانت، ولم ينتبهوا إلى أنّ ذلك كان واحداً من الأسباب الّتي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي، مع أنّها وجدت في آداب الأمم المجاورة، كالفرس واليونان.

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة الّتي أنزلتها القافية الموحّدة بالشعر العربي طوال العصور الماضية، وإنّما المهمّ أن نلاحظ أنّ هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يملّ السامعَ فضلاً عمّا يثير في نفسه من شعور بتكلّف الشّاعر وتصيُّدِهِ للقافية. ومن المؤكّد أنّ القافية الموحّدة قد خنقت أحاسيسَ كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها. ذلك لأنّ الشعر الكامل (الغنائي منه خاصّة، والشعر العربي غنائي كلّه تقريباً) لا يستطيع أن يكون إلاّ 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 فيكتبَ بضعة أبيات، حتّى يبدأ محصولُه من القوافي يتقلّص، فيروح يوزّع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تفيض الحالة الشعريّة وتهمد فورتها ويمضي الشّاعر يصفُّ الكلماتِ ويرصُّ القوافي دونما حسّ. ولذلك، قلّما 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 الآلهة المغرورة.

إلاّ أنّ من حسن الحظ أنّ شعراءنا المعاصرين قد استخفّوا بسلطان القافية، وخرجوا عليه فاستعملوا نظامَ الرباعيّة وأشباهها. ويكاد هذا يصبح الآن أمراً مقبولاً، لا يبقي على قوافي هذا الدّيوان اعتراضاً. إلاّ أنّني أعترف مع ذلك بأنّني أخضعت القافية أحياناً لأكثر ممّا فعل سواي، فنظمتها في قصيدة «مسامير» هكذا: «أ ب أ، ب ج ب، ج د ج، د هـ د، هـ و هـ .. إلخ»[1]؛ 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 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 هـ». على أنّني حرّرتُ 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 الّتي تسبق الشعر المرسل Blank Verse. وإن كان لا بدّ من إشارة إلى قصيدة «الجرح الغاضب» فلأقرّرْ أنّ الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبسٌ مباشرة عن الشّاعر الأميركي «إدغار آلان پو» في قصيدته البديعة «Ulalume».

* * *

قلت إنّ اللّغة العربيّة لم تكتسب بعد قوّة الإيحاء، لأنّ كتّابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تامّاً، إلاّ 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 الّتي تعتمد على القوّة الإيحائيّة للألفاظ، كالرمزيّة، والسرياليّة، على اعتبار أنّ هذه المدارس تُحمّل اللّغة أثقالاً من الرموز والأحلام الباطنيّة والخلجات الغامضة، واتجاهاتِ اللاشعور، ومثل ذلك ممّا لا تنهض به إلاّ لغةٌ بلغتْ قمّةَ نضجها.

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

ذلك لأنّ النفس البشريّة عموماً، ليست واضحة، وإنّما هي مغلّفة بألف ستر. وقد يحدث كثيراً أن تعبّر الذاتُ عن نفسها بأساليب ملتوية، تثيرها آلافُ الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومئاتُ الصّور العابرة الّتي تمرّ فيحدّق فيها العقلُ الواعي ببرود وينساها نسياناً كلّياً، فيتلقّفها العقلُ الباطن ويكنزها مع ملايين الصّور التافهة، ويغلق عليها البابَ، حتّى إذا آنس غفلةً من العقل الواعي، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل.

(١) تكرار الحرف يعني تكرار القافية.

وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقْفاً على إنسان دون إنسان، سوى أنّ التعبير عنها يختلف. فالإنسان العادي يراها في أحلامه. أمّا الفنّان فيعبّر عنها بفنّه وأحلامه معاً. ومادمنا لا نستغرب حين نستيقظ أحياناً في أعماق اللّيل وقد حلمنا أنّنا نركض حفاةً، في قبوٍ قديم، كان جزءاً من دار خربة كنّا نسكنها منذ ثماني عشرة سنة كاملة، لم نعد إليها خلالها مطلقاً، ومع ذلك لاحظنا في الحلم أدقّ الأشياء المنطمسة التافهة الّتي شاهدناها في السنين الغابرة: ذلك المسمار القديم المعوجّ على الجدار، وقد تدلّى منه الحبل الباهت القديم نفسه. ثمّ هناك، على ارتفاع أمتار، أنبوب المياه الّذي كنّا في طفولتنا نتسلّقه أحياناً. أقول: مادمنا لا نستغرب ذلك في حلم فلماذا لا نتقبّله حين يصفه شاعر في قصيدة؟ إنّ الشّاعر الذاتي الّذي يراقب نفسه، كما لو كان يراقب بحراً زاخراً لا شطآن له ولا قرار، لا يستطيع أن يتهرّب من مثل هذه الصّور الباهتة المحوّة؛ فهي تلاحقه أبداً، ولابدّ له من وصفها في شعره. والإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشريّة، لا مفرّ لنا من مواجهته إن نحن أردنا فنّاً يصف النفس، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً.

ومع ذلك فالإبهام ليس مقصوداً لذاته، وإنّما هو صورة من صور الحياة، ولذلك يندر أن نجد شاعراً، كلُّ شعره معقّدٌ ملتوٍ. أمّا الّذين يتعمّدون تعقيد شعرهم، فقد يكون «ألدس هكسلي» التمس لهم بعض العذر حين قال إنّ المعاصرين يهربون إلى الإبهام خوفاً من الوضوح الّذي هو الصفة الأساسيّة في الأدب الشعبي.

وليس قصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريالي أن أقول إنّ طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي إلى هذه المدرسة أو تلك. وإنّما أودّ أن أمهّد لطائفة من القصائد الّتي عالجتُ فيها حالاتٍ تتعلّق بالذات الباطنيّة أحياناً، وباللاشعور أحياناً، وهي حالات لم يقف عندها الشعرُ العربي إلاّ نادراً، فهو قد وَقَفَ نفسَه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان.

ففي «الخيط المشدود في شجرة السرو»، حاولتُ رسمَ صورةٍ شعريّةٍ للانفعالات والخواطر الّتي اعترت شابّاً فوجئ بنبأ موت حبيبته. وسيلاحَظ أنّ القصّة العاطفيّة في هذه القصيدة ثانويّةُ الأهمّية بالنّسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشّاب المصدوم وحالةِ الهذيان الداخلي الّتي اعترته. فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة الّتي تعتري إنساناً يتلقّى نبأً مثيراً فاجعاً لا يتوقّعه. فهو إذ ذاك يُصاب بشرود كبير عميق، ويبدو أنّه لم يسمع النبأ. ويتلفّت حوله فتعلق عيناه بأوّل شيء تافه تصادفانه. فيغرق في التفكير فيه. وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط. كان مشدوداً في شجرة سرو تقوم عند الباب، فانشغل العقلُ المصدومُ بالتفكير فيه، وبقي منشغلاً حتّى عاد إليه وعيُه وأدرك فداحة المأساة الّتي نزلت به.

ولن يعثر القارئ على شيء مثير في قصيدة «مرّ القطار» إن هو توقّع أن يجد فيها وصفاً لقطار أو لرحلة في القطار. فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن أعبّر عن الشعور الغامض الّذي يحسّه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار. فهناك حالة التعب الكليّ الّتي يجد فيها المرءُ نفسَه، مشوبةً بلونٍ من الكسل والارتخاء. وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الّذي لا يتغيّر، ولون الغبار المتراكم على كلّ شيء، على الحقائب، وعلى الوجوه والثياب. ثمّ هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربةُ القطار صفوفاً. والقطار يصفّر بين حين وحين فيثير إحساساً غريباً في النفس. كلّ ذلك والسكوت يغمر العربة، الّتي نام أغلبيّة الموجودين فيها وهم جالسون على مقاعدهم. وبين فترة وأخرى، يصدف أن يتثاءب مسافر غريب لا نعرفه ويهتف بملل 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.

أمّا قصيدة «الأفعوان» فقد عبّرتُ فيها عن الإحساس الخفي الّذي يعترينا أحياناً بأنّ قوّة مجهولة جبّارة تطاردنا مطاردةً نفسيّة ملحّة. وكثيراً ما تكون هذه القوّة مجموعةً 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 ذاتيّة القارئ، وليس يعنيه أن أعين «أفعواني» أنا، فذلك أمر ثانوي؛ وإنّما المهم، أنّ هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسدىً نتهرّب منه، حتّى إذا لذنا باللابرنث Labyrinth (وهو تيه معقّدُ المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقه وكثرة أبوابه)، حتّى إذا استعملنا طريقة الإيحاء الذاتي كما صنعت أنا في القصيدة:

إنّه لن يجيء
لن يجيء وإنْ عبر المستحيل
أبداً لن يجيء

فالنتيجة الحتميّة أنّه يجيء أخيراً، وسرعان ما نصرخ «إنّه جاء!». وفي قصيدة «خرافات» يجد القارئ لوناً من الشعور أحسّه، ويحسّه كثيرون، كلّما ساد السكون مكاناً. فإذ ذاك نسمع بأذن الرّوح ألفَ قصّة تقصّها الأشياءُ الراكدةُ حولنا، فالسياج يتكلّم ويعيد ما كانت عنده من ذكريات انطمست وماتت. و«قصائص الورق الممزّق في الخرائب» تحكي أقاصيص مثيرة عن حوادث بعيدة منسيّة، و«الغبار» يقصّ قصّة النسيان الّذي تذرّه العصور على كلّ شيء، و«مقاعد الغرف القديمة» تحدّث عن جيل من النّاس مرّ بها يوماً ثمّ انتقل إلى أفق بعيد مجهول، وهكذا... حتّى يكاد الإنسان الحسّاس لا يرى شيئاً إلاّ ويحسّه يغمغم ويهمس ويطارده بالكلام.

* * *

والّذي أعتقده أنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافّة تطوّر جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً. فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً،

والألفاظُ ستتّسع حتّى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوّة التعبير، والتجاربُ الشعريّة (الموضوعات) ستتّجه اتّجاهاً سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد. أقولُ هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتّجاهاته. وأقوله لأنّه النتيجة المنطقيّة لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبيّة ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع أنّ الّذين يريدون الجمعَ بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأوّل للهجرة. ونحن بين اثنين: إمّا أن نتعلّم النظريات ونتأثّر بها ونطبّقها، وإمّا أن لا نتعلّمها إطلاقاً.

وقد يفيدنا أن نتذكّر دائماً أنّ التطوّر الّذي يحدث في الفنون والآداب في عصرٍ ما أكثرُ ما يكون ناشئاً عن التقاء أمّتين أو أكثر. فقد يحدث أنّ أمّة معيّنة، تخمد قابلياتُها وتركد قروناً كاملة بتأثير عوامل خاصّة. ثمّ يأتي عليها زمنٌ متوثّب يوقظها فتتململ وتتحرّك، وتمرنو إلى ما حولها، وتبدأ باستيعاب ما فاتها من ثقافات، فتستفيد من تجارب أمّة مجاورة بقيت نشيطة فأضافت إلى الفكر الإنساني فصولاً لامعة. فما يمضي نصفُ قرن حتّى تنتهي الأمّة الّتي كانت راكدة من مرحلة الاستيعاب، وتبدأ حيث وقفتِ الأمّةُ المجاورة، وتبدأ بالإضافة. وهذا هو الأسلوب الّذي يتبعه خطُّ التطوّر في تاريخ الأمم، بحيث لا نستطيع أن نعثر على مذهب، أو اختراع، أو نظرية، توصّلت إليها أمّة بعينها، دون أن تستفيد من تجارب الأمم الأخرى.

* * *

آخر ما أودّ أن أقوله في هذه المقدّمة إنّني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حارّاً عميقاً. أؤمن أنّه مندفع بكلّ ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيّات، ليتبوّأ مكاناً رفيعاً في أدب العالم.

وألف تحيّة لشعراء الغد.

٣ - ٢ - ١٩٤٩.

٢ تقدمة:
«يغيّر ألوانه البحر»

تضمّ هذه المجموعة الشعريّة قصائدي الّتي نظمتها سنة ١٩٧٤. وقد عنونتها يغيّر ألوانَهُ البحر. وتسبق هذه القصائدَ مجموعةٌ عنوانها للصلاة والثورة أدرجتُ فيها قصائد سنة ١٩٧٣ ومازالت هذه المجموعة لدى دار العلم للملايين. وقد حالت أحداثُ لبنان دون طبعها حتّى الآن.

ولست أحاول أن أكتب مقدّمة لهذه المجموعة وإنّما لي ملاحظة على قصيدتين فيها هما «زنابق صوفيّة للرسول» و«تمتمات في ساحة الإعدام» وقد ابتدعت فيهما بحراً جديداً غيرَ مستعمل أضفت به إلى بحور الشعر الحرّ الصافية. ووزن هذا البحر في أصله العروضيّ «مستفعلن فاعلن فعولن» وهو الوزن الّذي يسمّيه العروضيّون «مخلع البسيط». وقد لاحظتُ فجأة أنّ من الممكن أن نقسم هذا البحر إلى تفعيلتين في الشطر الواحد بحيث يصبح هكذا:

مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن مستفعلاتن

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

مستفعلاتن مفاعلاتن
مستفعلن فاعلن فعولن

وأوّل سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ الّذي لا يحسن العروض أو يفهمه هو «لماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد إلى هذا الوزن ولماذا لم يكتبه على مستفعلاتن مفاعلاتن»؟ وجواب هذا السؤال أنّ التفعيلات العشرَ الّتي جعلها الخليل أساساً لعروضه لا تتضمّن الزياداتِ والنقصانَ، فهو قد وضع التفعيلة «مستفعلن» دون زيادة ولا نقصان، فإذا اعترتها زيادة سبب خفيف «تن» فإنّ الخليل لم يسمح أن تقع هذه الزيادة إلّا في عروض البيت وضربه، ومن ثمّ يكون لدينا «مستفعلن مستفعلاتن»، ولا يجوز أن نقول «مستفعلاتن مستفعلن» لأنّ هذا السبب الخفيف لا يزاد في حشو البيت مطلقاً. ولذلك أيضاً جعل الخليل وزن مخلع البسيط «مستفعلن فاعلن فعولن». ومهما يكن فإذا كتبنا الوزن بزيادة حرفٍ واحد على مخلع البسيط الخليليّ «مستفعلن فاعلن فعولن» نتج لدينا «مستفعلاتن مستفعلاتن» وهو وزنٌ صافٍ يضيف بحراً جديداً إلى شعر التفعيلة. فبتكرار «مستفعلاتن» أي عدد من المرّات في الشطر الواحد ينتج لدينا شعر حرّ كما يلي:

مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن
مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

وما كدت أهتدي إلى هذا حتّى اعتراني فرحٌ غامر، لأنّ إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحرّ سيوسّع مدى هذا الشعر ويعطيه بُعداً جديداً. وبادرتُ فوراً إلى نظم قصيدة «زنابق صوفيّة للرسول» وكانت فكرتها مختمرة في ذهني منذ حين فتفرّغت لنظمها وقلت:

البحر إغماء لحن حبٍّ، البحر زرقه
مستفعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن
البحر طفل مسترسل الشعر للضحى فوق مقلتيه
مستفعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
آنكسارة، رقّة، وشهقه
مفاعلاتن مفاعلاتن

ونجحت الفكرةُ نجاحاً باهراً، وأتممت القصيدةَ في يُسْر، وعندما انتهيت منها أحسست أنّني أضفت

إلى الشعر الحرّ وأوزانه الصافيّة السبعة. فهذا بين أيدينا بحرٌ صافٍ ثامن. وليس يخفى أن تحوّل «مستفعلاتن» إلى «مفاعلاتن» بالخبن، وإلى «مفتعلاتن» بالطيّ، قاعدةٌ واردة في زحافات الرجز وضعها الخليل نفسه.

واندفعتُ اندفاعاً حارّاً أنظم قصيدة «زنابق صوفيّة للرسول» المنشورة في هذه المجموعة. ولكنْ بعد انتهائي من نظم القصيدة لاحظتُ أنّني وقعت في خطأ تكرّر مراراً عبر القصيدة ومؤدّاه أنّني كنت أقول أحياناً «مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن» فأنتقل من تفعيلة الرجز التي بدأت بها إلى تفعيلة المتقارب. وكانت أذني تتقبّل ذلك، وهو الأمر الغريب. وقد حدث مثل هذا تماماً في قصيدة «تمتمات في ساحة الإعدام» التي هي أيضاً من «مخلع البسيط». وغاظني هذا غيظاً شديداً. فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلاتن وأنتهي بفعولن كما في قولي:

وقلتُ في لهفةٍ أتوسّل: أحمد، أحمد

مفاعلاتن فعولٌ فعولٌ فعولُ [فعول مصابة بالقبض]

والغريب أنّ سمعي يتقبّل هذا حتّى الآن. وكانت التفعيلة «فعولن» تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر.

بعد ذلك حاولت أن أصحّح هذا الخطأ، فوجدت أنّ جوّ القصيدة سيتفكّك وتزول حرارة المعاني، فآثرت أن أتركها كما هي على أن أتحاشى الخطأ في المستقبل. وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي «نجمة الدّم» لم أخرج فيها على الوزن مطلقاً وإنّما حافظت على «مستفعلاتن» عبر القصيدة كلّها وهذا نموذج منها:

بيروت غابه
مستفعلاتن
ومن دماء القتلى على جفنها سحابه
مفاعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن

أين ترى البحر؟ كان بالأمس ها هنا يا بيروت بحر
مفتعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن
تكتب أمواجه وتمحو وينثر الشذر والغرابه
مفتعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

والحقيقة أنّي لا أدعو أيّ شاعر إلى استعمال الوزن الأوّل المختلّ، وأعترف أنّه حدث دون أن أنتبه خلال وهج الحال الشعريّة، وإنّما جاء الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين «زنابق صوفيّة للرسول» و«تمتمات في ساحة الإعدام». ولا شيء أدافع به عن نفسي إلّا كون هذا الوزن ابتكاراً منّي ولم يستعمله الشعراء قبلي بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهّزة بتجارب.

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

الكويت ٩ ـ ٦ ـ ١٩٧٦

③ الشعر في حياتي

سمعتُ أهلي يقولون عنّي إنّني شاعرة قبل أن أُدرك معنى هذه اللّفظة، لأنّ جدّي لاحظ عليّ أنّني حين أتكلّم بالعاميّة آتي بقوافٍ كثيرة متلاحقة، وكنت أحفظ إخوتي الأصغر منّي أغاني باللّغة العاميّة موزونة ومقفّاة. وكان معي في البيت خالٌ يكبرني بسنة واحدة وكنّا صديقين. ورحنا نتبادل قصائدَ الهجاء باللّغة العاميّة في سنٍّ مبكّرة، وأوّل قصيدة هجوته بها قد قلتها وأنا لم أزل في سنّ السابعة.

وفي هذه الفترة نفسها أقبلتُ على الغناء وحفظتُ كثيراً من الأغاني الشعبيّة العراقيّة ممّا يسمّى بغزل البنات. وهذه الأغاني ممّا يمكن أن يُغنّى بألحان كثيرة متشعّبة، وكنّا في اجتماعاتنا العائليّة نغنّيها. وأذكر أنّ أمّي دهشت عندما سمعتني أغنّي وتساءلت: من أين حفظت بنتي كلّ هذه الأغاني ومتى؟

وفي حياتي كلّها ارتبط الشعر بالغناء. وفيما بعد تعلّمت العزف على العود ليعينني وأنا أغنّي أغاني عبد الوهاب وأمّ كلثوم.

وشاع في المدرسة أيضاً أنّني شاعرة. ولست أدري من أين بزغت هذه الإشاعة لأنّني كنت تلميذة خجولة لا أتحدّث عن نفسي. وكانت مدرّسة اللّغة العربيّة ـ وهي المديرة ـ قد لاحظتْ أنّني كنت شاردة في الصف أتطلّع عبر النافذة إلى السماء. وقد حصل عدّة مرّات أنّها أمسكت بوجهي بين يديها وخفضته قائلة: «لا تنظري إلى السماء وانظري في الكتاب». ولكنّ ذلك لم يُجدِ معي، وبقيتُ أتطلّعُ إلى الأعلى، فما كان منها إلّا أن قالت لي: «لا بدّ لي أن أجعلك تكفّين عن النظر إلى السماء، تعالي اليوم إلى غرفتي واشربي الشّاي معي». وبالفعل أخذتني إلى غرفتها وجاءتني بالشّاي. غير أنّ خجلي منعني من شربه، فأصررتُ على عدم شرب الشّاي وبقيتُ أنظر إلى السماء خلال الدروس.

كان هذا وعمري عشرُ سنوات. وفي تلك السنة ألحّتْ عليّ زميلةٌ طفلة معي أن أنظم قصيدةً على اللّوح. فاستجبتُ لها، ونهضتُ إلى اللّوح، ونظمتُ قصيدةً ذاتَ وزن قصير. وذهلتْ زميلاتي في الصفّ من قدرتي. والمؤسف أنّني لا أحفظ هذه القصيدة الأولى، وقد ذهبتْ مع ما ذهبَ من ذكريات الصبا. وكانت هذه أوّل

قصيدة فصحى أنظمها.

ثمَّ أصبحتُ في الصفّ السادس الابتدائي، ونظمتُ قصيدةً فصيحةً عن المرأة في ستّة أبيات من البحر الخفيف، ولم أكن إذ ذاك أعرفُ أسماءَ البحور. وعندما انتهيت منها أحسستُ أنّني صنعت شيئاً يستحقّ التقدير، لأنَّ الوزن كان مضبوطاً، كما أحسّت أذني بذلك. والقصيدة فصيحة. وقرّرت أن أعرض هذه المنظومة على أبي ليرى فيها رأيه. ووجدته جالساً يقرأ فوقفت وراءه ربع ساعة أتردّد في إطلاعه على القصيدة. وأخيراً جمعتُ شجاعتي كلَّها وقلت: «بابا. لقد نظمت قصيدة وهذه هي.» وتناولها أبي ومرّ عليها بعينيه، ثمَّ قال لي بخشونة ملحوظة: «لا تنظمي قصائد. وإنَّما اذهبي أوّلاً وتعلّمي النحو. إنَّك تقولين (لكلّ مدح ثميناً) وهذه غلطة نحويّة شنيعة. ألم تتعلّمي في المدرسة أنَّ الصفة تتبع موصوفها في الإعراب؟»

وآلمتني لهجتُه الخشنة وشعرتُ أنّني أتمنّى أن تنشقّ الأرض وتبتلعني لشدّة خجلي. ولم أفهم وجه الخطأ في عبارتي لأنّني كنت لا أفهم النحو مطلقاً. وبعد هذه التجربة المريرة انقطعتُ عن نظم الشعر وسكتّ محزونةً.

ومضى أبي ساكتاً لا يذكّرني بقصيدتي ولا يسألني أن أدرس النحو الّذي كنت أجده صعباً كلّ الصعوبة بسبب رداءة التدريس في المدرسة. وفي السنة التالية دخلت المتوسّطة، وما كدتُ أصلُ إليها حتّى ناداني أبي فجأة ذات يوم: «نازك! هاتي كتاب النحو وتعالي». وظهر لي فوراً أنَّ أبي لم ينسَ قصيدتي وأنَّه قد قرّر أن يدرّسني النحو بنفسه. وما كاد يفعل ذلك حتّى تفوّقتُ في النحو، وأصبحتُ أحبّه أشدَّ الحبّ، وبتُّ أسعدَ كلّما درسنا موضوعاً جديداً لأنّني كنت أكتب يومياتٍ وأستعمل قواعدَ النحو الّتي أتعلّمها في الكتابة. وهكذا وجدتني قادرةً على نظم الشعر، فكانت أوّل قصيدة قلتها تبدأ بهذا البيت:

ألا يا قومُ هبّوا من رقاد
مكثتم فيه أعواماً طوالا

ويلاحظ عليها أنَّها تقليديّة في أسلوبها ومضمونها، وقد اقترحتْ أمّي أن أعنونها «يا قوم» ودفع بها أبي إلى مجلّة «الصبح» الّتي كانت تصدر في بغداد وكتب تحتها «الثانويّة المركزيّة للبنات ـ نازك صادق الملائكة» وكانت تتألّف من ستّة أبيات وهي أوّل قصيدة تُنشر لي.

وفي آخر السنة الدراسيّة الأولى المتوسّطة نظمتُ قصيدةً جديدة تقدّمت بها خطوةً كبيرة إلى الأمام مطلعها:

هبّ النسيم يداعب الأغصانا
وبدت ذكاء فأبهجت دنيانا

وكان من الطبيعي أن أعرضها على أبويّ؛ وأمّي شاعرة معروفة كانت إذ ذاك في أوّل حياتها الشعريّة. وعند هذا وقع شيء مؤلم أشدّ الإيلام. فما كاد أبواي يقرآن هذه القصيدة حتّى اعتقدا أنّني سرقتها من أحد الشعراء الكبار المعروفين وتركّز شكُّهما في الزهاوي والرصافي. واستدعياني وقال لي أبي بغضب: «هل تجوز سرقةُ الشعر؟ من علّمك هذا؟» وأقسمتُ لهما بالله أنّ القصيدة قصيدتي وليس فيها بيت واحد مسروق. فقالت أمّي: «بنتي أنت مازلت صغيرة وهذا شعرٌ عالٍ مكتمل ولا تقدرين على نظمه». وعذّبني هذا الشكُّ تعذيباً شديداً وصعدتُ إلى سطح البيت ـ وكان الوقت صيفاً ـ واستلقيت على سريري في الشمس، ورحتُ أبكي بكاء شديداً وأشكو إلى الله هذا الظلم الّذي أنزله بي أبواي.

وأمَّا أبواي فقد عكفا على ديواني الرصافي والزهاوي، وبحثا بحثاً مضنياً عن قصيدتي، وأخيراً ثبت لهما أنَّهما ظلماني ظلماً شديداً. وصعد أبي إلى السطح وأحاطني بذراعه وقبّلني قائلاً: «بنتي أنا فخور بك. لقد أصبحت شاعرةً مبدعة». وأهداني مجلّداً من مجلّة **كلّ شيء والدّنيا** واعتذر إليّ واعتذرت أمّي عن شكّها بي. وكان عمري إذ ذاك ثلاثة عشر عاماً.

وفي السنة التالية (الرابعة عشرة من عمري) أصبحتُ في الصفّ الثاني المتوسّط، ووقع في يدي كتاب **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب** لأحمد الهاشمي، وهو كتاب في العروض. ففرحتُ به فرحاً شديداً، وحفظتُ بحورَ الشعر العربي كلّها، وأصبحت أميّز الوزنَ وأسمّيه في أيّة قصيدة أقرأها.

والشيء الّذي لم أحبّه في علم العروض هو الزحافات والعلل الكثيرة الّتي يجب أن أحفظ أسماءها. وقد رفضتُ ذلك ولم أعبأ بها مطلقاً، لاسيّما وأنّني وجدتني في شعري لا أقع في أي خطأ لأنَّ محفوظاتي من الشعر المضبوط الصحيح كانت تعصمني من الغلط فلماذا أُتعبُ نفسي في حفظ أسماء التغييرات في بحور الشعر؟

وخلال ذلك أصبحتُ أحبّ أن أتلو القصائد الّتي أحبّها بصوت مسموع وأكرّر تلاوتها كثيراً حتّى أوشك أن أحفظها. وفي هذه الفترة قرأت قصائد خير الدّين الزركلي الشاعر السوري وأحببتها، مثل قصيدته:

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

وقصيدته:

متى تـرى تبسـم لي يـا زمـان؟
ألا حـنـان؟
أسـلمـتـني لا أنس لي لا أمـان
للحـدثـان

وسرعـان مـا أصبح لي دفـترُ مختـاراتٍ شعريّة كلّما أعجبتني قصيدة أثبتها فيه.

وخـلال هذه السنوات لم أنظم قصـائدَ كثيرة، ولكنّني تقـدّمتُ تقـدّماً مـطّرداً في أسلوبي الشعريّ وقدرتي التعبيريّة. وبدأتْ تتّضح في شعري مـلامحُ المـدرسة الحـديثة وبـدأت أعرض قصـائدي عـلى أمّي فتنتقد التعبيرات الحديثة فيها مثـل قولي «والفجـر مجنـون المنى». وكانت أمّي تمثّـل المـدرسـة القـديمـة في شعـرهـا لأنّها كـانت تعجب بجميل بثينة وكثيِّر عزّة والمتنبّي والعبّاس بن الأحنف والبهـاء زهـير، في حـين كنت أنـا أعجب ببـدوي الجبـل ومحمـود حسـن اسماعيل وعمـر أبي ريشة وعـلي محمود طـه وأمجد الطرابلسي وسواهم.

وعنـدمـا انتهيتُ من دراستي الثـانـويّـة ودخلت كليّـة الـتربيـة أصبحتُ غـزيـرةَ الإنتـاج بحيث صرت أنـظم كـلّ يـوم قصيدة. وكنت أجمع قصائدي هذه في دفتر سمّيتـه «ديواني». وفي الكلّيـة عُرف اسمي وشعـري لأنّني كنت ألقي قصـائـدي في الحفلات. وكان شعري إذ ذاك يجري عـلى أسلوب الشـطرين الخليليّـين والقـافيـة الموحّدة، أو يَستعمـل طريقـةَ الثنائيّـات أو الرباعيّات، مثل قولي:

ظـلمـةُ الـروحِ وليـلُ الخـاطـر
وبقـايـا الشمسِ في الأفق البعيـدِ
روّعتَ قلبي فعـدْ يـا شـاعـري
وتـرنّـمْ بـأنـاشـيـدِ الخـلودِ

وكانت جرائد بغداد تنشر هذه القصائد وبدأ اسمي يُعرف. وعندما أنـظر الآن إلى تلك القصائد أراها بلا أسلوب معيَّن لأنّني لم أكن قـد نضجتُ وكـان عمـري إذ ذاك تسعـة عشرة عاماً ولكن سمات المـدرسـة الحديثة كانت طاغية على ذلك الشعر.

وفي سنة ١٩٤١ قامت حركةُ رشيد عالي الكيـلاني وأعـلن العـراق الحـربَ عـلى بـريطانيـا، وكنتُ متحمّسة أشـدّ التحمّس لهذه الحركـة، ونظمتُ لها القصائـدَ خلال شهـر الحـرب. وسرعـان مـا انهزم الجيش العراقي أمام بـريطانيـا، ودخل عبـد الإلـه ونوري السعيد على دبّابات الانكليز وكمّـما الأفـواهَ ولم يعـد أحـد يجـرؤ عـلى أن ينشر قصيـدة في تأييـد رشيد عـالي. ولـذلـك لم يُنشر من شعري ذاك أي شيء، وطُوي مع مـا طُوي من شعـر الصبا. وقـد بقينـا أنـا ووالـدتي ننظم القصـائـد سـرّاً في مهـاجمـة الانكليز والدعوة إلى التحرّر من ربقتهم.

وفي آخـر ذاك الـصيـف اتّفـقتْ مـعي جريدة **العالم العربي** البغداديّة على أن تنشر لي يوميّاً قصيـدة قصيرة تضعهـا في إطار في الصفحـة الأولى. واستمـرّ ذلـك شهـراً كـاملاً، ثمَّ رفضتُ أن أواصـل النشر لأنّني كنت أضطرّ إلى نظم قصيـدة يوميّاً؛ ولاح لي ذلك تكلّفاً وتقيّداً لم أحتمله. وفي ذلك الصيف نفسـه دُعيت إلى إلقـاء قصيـدة قصيـرة في إذاعة بغـداد، فـألقيت قصيـدة عنوانها «الطيّار» كان مطلعها:

أي طـيـوف لألأت في رؤاه
فـخـلّف الأرض مـريـداً سـماه

ومضت حياتي في كليّة التربية في سبيلها وكنت مستمرّة في إلقاء القصائد في حفلات الكليّـة. وكـانت الصحف العـراقيّـة تنشر تلك القصـائـد، وكنت أحسّ أنّني غـير نـاضجـة وأنّني لم أصـل بعـد إلى تكـوين أسلوب ذاتي أتميّـز به بـين الشعراء. وكنت مكثرة أوشك أن أنظم قصيدة كلّ يوم وقـد امتلأ دفتر ديواني بعشرات القصائد.

وخلال ذلك كان الجوّ الشعـري في بيتنا متـدفّقـاً خصبـاً: فـأمّي منهمكـة في نـظم القصـائد، وأبي ينـظم الشعر عـلى عـادتـه ولكنّـه لم يكن ينشر منه شيئـاً إلّا ما نـدر، وجميل خالي مستمرّ في قرض الشعـر. وكنّا في أيّـام الصيف نجتمع في غـرفة بـاردة أنا وأمّي وجميـل وننظم القصـائـد المشـتركـة، وكـانت طريقتنـا في ذلك أن يبـدأ كلّ منّـا قصيدةً ذات موضـوع يختاره بـوزنٍ ما. ثمَّ نتبادل الأوراق ويضيف كلّ منّا بيتاً عـلى ما نـظم الأوّل، ثمَّ نتبـادل الأوراقَ ثـالثـةً ويضيف كـلٌّ بيتـاً، حتّى إذا حـلّ العصر تجمّعت لدينا ثلاثُ قصائـد مشتركـة. وقد نشرتُ نموذجاً من هذه القصـائد في ديـوان والـدتي **أنشـودة المجد** الّـذي طبعتُـهُ بعـد وفاتها. وكـانت مناسبـاتُ الشعر بهجـة لنا جميعـاً نستمتع بهـا ويستمتـع معنـا بهـا أبي وإخـوتي الّذين كـانـوا في الغـالب يميّـزون أبياتي من أبيات أمّي وجميل.

وكنّا أنا وجميـل ننظم كثيـراً من أصناف الشعـر، فكـان يعـطيني بيتـاً لأيّ شـاعـر ويسألني أن أتمّه، وأفعلُ أنا معه مثلَ ذلك. وكنّـا ننـظم «الـدوبيت» ونشـطر الأبيـات ونخمّسها ونستمتع استمتاعاً شديداً بـذلك كلّه. والحقيقـة أنّ كلّ مـا كنا نفعـل كـان تمريناً لي في صبـاي عـلى الأوزان المنـوّعـة والفنون الشعريّة، وقد جعلني مقتـدرةً على التصرّف بـالألفاظ والمعـاني تصرّفـاً كبيـراً. وكلّ شعري في تلك المرحلة ممّا لم أنشره في ديـوان لأنّني أعتـبره شعـرَ الصبـا غـير الناضج. وقد نُشر القليل منـه في المجلّات والجرائد الّتي كانت تصدر إذ ذاك.

وفي الكليّة بدأنا نقرأ الشعر الإنكليزي. فقرأنا القسم الأوّل في كتاب **الذخيرة الذهبيّة** (Golden Treasury) في السنة الثالثة، وفي السنة الرابعة قرأنا مسرحيّة شيكسبير **حلم منتصف ليلة صيف**. وقد أحببت الشعر الإنكليزي أشدَّ الحبّ وترجمت إلى الشعر العربي «سونيتا» لشيكسبير هي **الزمن والحبّ**. كما ترجمت قصيدة توماس غراي **مرثيّة في مقبرة ريفيّة** وهي منشورة في مجموعتي الشعريّة المطبوعة الأولى **عاشقة اللّيل** الّتي صدرت عام ١٩٤٧.

وكانت سنة تخرّجي في كليّة التربية سنة ١٩٤٤ خلال الحرب العالميّة الثانية. وقد نلتُ درجةَ الامتياز وعيّنت مدرِّسةً في دار المعلّمات الأوّليّة. وكنت ماضية في نظم الشعر أُعدُّ نفسي لمستقبل فيه كنت واثقة منه. وكان شعري يحوز الإعجاب وتُكتب عنه المقالاتُ الكثيرة في العراق ولبنان ومصر. ولكنّي لم أكن أعتبر نفسي ناضجة وإنّما أتطلّع إلى أن أصل إلى مرتبة الإبداع.

وكنت ماضيةً في قراءة الشعر الإنكليزي منهمكة فيه. وكان يشترك معي في حبّه أخي نزار. وكنّا نشترك أنا وهو في غرفة واحدة تشاركنا فيها «الزنابير» الّتي شيّدت عشّاً كبيراً لها فوق باب الغرفة، وكنّا لا نؤذيها ولا تؤذينا إلى درجة أنّني كنت أضع يدي على الجدار فتسير الزنابير عليها. وكان الّذين يرونني يصرخون خوفاً عليّ ولاسيّما أمّي يرحمها الله.

وكنّا أنا ونزار صديقين نقرأ الشعر الإنكليزي معاً. وقد درسنا اللّغةَ اللاّتينيّةَ واللّغةَ الفرنسيّة وقواعدَ اللّغة الألمانيّة معاً. ونزار كان شاعراً ولكنّه مقلّ ولم يكن ينشر شعره. وقد دخل قسم اللّغة الإنكليزيّة في كليّة التربية. وكنت أقرأ كثيراً من الكتب الّتي يأتي بها من مكتبة الكليّة، ونتحدّث عنها وعن الموسيقى الكلاسيك الّتي كنّا نستمع إليها ومعنا أختي إحسان. وكان الجوّ الأدبي في بيتنا رائعاً كما يلوح من كلّ هذه الأجواء الّتي كنا نعيش فيها.

وفي تلك الأثناء قرأتُ المطوّلات الإنكليزيّة مثل **The Prélude** لوردزورث ومثل **Paradise Lost** لميلتون و**Childe Harold Pilgrimage** لبايرون وسواها وقد أحببتها ورحت أتحدّث إلى أخي نزار حول رغبتي في نظم مطوّلة عربيّة. وقد أحبّ نزار فكرتي. وفي عام ١٩٤٥ بدأت أنظم مطوّلة **مأساة الحياة** وأحبّها نزار أشدّ الحبّ، وقد بلغ عدد أبياتها ألفاً ومائتين، وهي تعكس حزني الشديد الّذي كنت عليه في تلك السنين، والمأساة في القصيدة هي الموت؛ فقد رأيت فيه أفجع مصير للإنسان الّذي يسلّمه 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، لأنَّ البشر كلّهم يتقبّلون الموت إلاّ أنا الّتي رفعت علم العصيان والتمرّد على هذا الموت. وكنت خلال تلك السنين أعتقد أنّني سأموت شابّة نضيرة في ريعان الشباب قبل سنّ الثلاثين.

وقد صوّرت في **مأساة الحياة** نهمي في حبّ المطالعة واستجلاء الأسرار لأني كنت في تلك المرحلة أكيل حياتي بعدد الكتب الّتي أقرأها كما يدلّ قولي:

ودفنت الشّباب والحبّ من أجل
طموحي ولم أزل في هيامي
حرقة الاطلاع تصهر أحلامي وإحساس
فكري المترامي

وتشير **مأساة الحياة** إلى كثير من الظروف الّتي كنت أعيش فيها خلال نظمها عام ١٩٤٥ - ١٩٤٦، ومنها ظروف الحرب العالميّة الثانية الّتي كانت تعذّبني تعذيباً شديداً، وقد وصفتها بصفحات كثيرة في المطوّلة، وتحدّثتُ عن الأطفال الّذي ينتظرون عودة آبائهم من الحرب سدى، وعن المدن الرائعة الّتي استحالت إلى أنقاض، وعن القتلى المفتوحي العيون كلّ عينين تلعنان مثيري الحرب الإجراميّة المخيفة:

عن جمود الرجاء في أعين القتـ
ـلى ولون الشرود والنسيان
العيون الّتي تحدّق في اللا
شيء في غفلة من الأزمان
عن عيون كأنّ فيها فتوراً
ساخراً من وجودنا المجنون
وعيون كأنّها تقذف اللعـ
ـنة والموت في لظىً وجنون
وعيون ترسّب الصمتُ فيها
وانطوى خلف لونها ألف سر
وعيون أخرى يضجّ أساها
ترمق الموتَ في ابتهالٍ وذعر
فوالعيون الّتي تحدّق لا قعـ
ـر لها لا بداية لا نهاية
والعيون الّتي استحالت رماداً
مطفأً ليس في تلاشيه غاية
أين أين المفرُّ من هاته الأعـ
ـين من لونها العميق الرهيب

إنّها لا تنام لا تعرف المو
تَ وتبقى في حقِدها المشبوب

وخلال إنجازي لمطوّلة **مأساة الحياة** بدأت أنظم قصائد **عاشقة اللّيل**. ولم أكن

أدري أنَّ ما أكتبه سيؤلّف مجموعة شعريّة هي مجموعتي الأولى التي ستطبع. وكنت أحبّ اللّيل وأفضّله على النهار لأنّه شعريٌّ غامض وفيه النجوم الرّائعة وضوءُ القمر الفضيّ ولأنّه رمز السكون والأحلام. وقد اتّصفت قصائد **عاشقة اللّيل** كلّها بالحزن والشرود والتمرّد على الواقع والضيق بالمجتمع الّذي حولي.

أمّا أسباب الحزن الّذي يغلّف **عاشقة اللّيل** فهي متعدّدة، وأحدُها ضيقي بفكرة الموت الّذي ينتهي إليه البشرُ كلّهم، وكنت لا أطيق ذلك مطلقاً وأرفضه رفضاً كليّاً. والسبب الثاني لأحزاني ضيقي بالاستعمار البريطاني للعراق وكرهي للحكومة العراقيّة الّتي يمثّلها نوري السعيد وعبد الإلّه. وسبب ثالث لأحزاني هو وضع المرأة في المجتمع العربي وفقدانها للثقافة والحريّة، ونظرة النّاس إليها. وسبب رابع لكآبتي وعذابي احتقاري للجنس والزواج واعتقادي بأنَّ الحبّ يدنّس روح الإنسان لما وراءه من حسيّة وهي فكرة تتجلّى في قصيدتي «مدينة الحبّ» في **عاشقة اللّيل**. وهناك أسباب أخرى متفرّقة هي المسؤولة عن نبرة الكآبة والعذاب في **مأساة الحياة** و**عاشقة اللّيل**.

وفي سنة ١٩٤٧ ظهر **عاشقة اللّيل** وهو أوّل أثر شعري يُطبع لي، وقد طُبع في بغداد طباعة رديئة، وقدّمتْ له أختي إحسان الّتي كانت أصغر منّي سنّاً وكان عمرها إذ ذاك لا يتجاوز العشرين. وكنت أكرهُ المقدّمات، وكان هناك أدباء غير قليلين يحبّون أن يقدّموا لمجموعتي، ولكنّي آثرت أن تكون أختي هي الّتي تقدّمها على أساس الرّابطة الّتي تربطني بها.

وكنت أنوي أن تُطبع **مأساة الحياة** بعد **عاشقة اللّيل**. ولذلك نشرت إعلاناً عنها في آخر المجموعة. ولكنّي آثرت أن أطبع **شظايا ورماد** قبلها لاسيّما وأنّني كنت عازمة على إعادة نظم **مأساة الحياة**، وقد بدأت ذلك سنة ١٩٥٠ دون أن أتمّها، ولذلك تركت هذه المطوّلة فلم تُطبع إلّا سنة ١٩٧٠ بعد أن فات موعدها وتضاءلت قيمتها الشعريّة بمرور الزمن.

وفي عام ١٩٤٧ نظمت قصيدتي المشهورة «الكوليرا». وكان وباء الكوليرا قد انتشر في مصر ذلك العام، وكنت أسمع المذيع يعلن عددَ الموتى بالوباء يوميّاً، فلمّا بلغ العدد ثلاثمائة تأثّرت تأثّراً شديداً ونظمت قصيدة عنوانها «الكوليرا» جعلتها من شعر الشطرين في رباعيّات إنْ لم تخنّي الذاكرة لأنَّ القصيدة موجودة في دفاتري ببغداد وأنا الآن مقيمة بالكويت. وعندما انتهيتُ من القصيدة لم تعجبني، ولاحت لي باردةً فاترة لا إحساس فيها. وكنت أحسّ أنّني أريد أن أنظم قصيدة تلائم عدد الموتى بالوباء وتعبّر عن شعوري تعبيراً كاملاً. وأخذت القلم وكتبت على القصيدة «فاشلة».

وبعد أيّام أعلن المذيع أنَّ عدد الموتى في مصر بلغ ستمائة في اليوم، فانفعلتُ انفعالاً شديداً وقرّرت أن أصف انفعالي في قصيدة أؤمل أن تكون أفضل من القصيدة السابقة. ولست أتذكّر الآن الوزنَ الّذي اتخذتُه لها، وقد يكون الوزنَ الخفيف في رباعيّات. ولكنّني عندما انتهيت منها شعرتُ أنّها لا تقلّ إخفاقاً عن القصيدة السابقة لأنَّ إحساسي مازال متأجّجاً ولم أعبّر عنه قطّ.

وفي يوم الجمعة ١٩٤٧/١٠/٢٧ تكاسلتُ في السرير وسمعتُ المذيع يقول إنَّ عدد الموتى بلغ ألفاً في اليوم الواحد. وعند هذا كدتُ أبكي وقفزتُ من السرير وتناولتُ أوراقاً وقلماً وغادرتُ بيتنا الّذي يكون مليئاً بالحركة والأصوات كلّ جمعة ولجأتُ إلى بناية كانت تُبنى إلى جوار بيتنا فصعدت إلى سطحها وجلست على دكّة فيه ورحت أنظم قصيدتي المعروفة «الكوليرا» وبدأتُ هكذا:

سكن اللّيل
أصغِ إلى وقع صدى الأنّات
في عمق الظلمة، تحت الصّمت، على الأموات

وقد اخترت لها وزنَ الخبب وهو المقطوع من المتدارك. وقد لاح لي أنّني إذا نوّعتُ عددَ التفعيلات من شطر إلى شطر فسأنظم قصيدة مبتكرة أهمّ ما فيها أنّها تعبّر عن إحساسي. وكنت سمعتُ المذيع يعلن أنّه لم يعد من الممكن دفنُ الموتى بالأسلوب القديم لضخامة عددهم وأنّهم أصبحوا يكدّسون الجثث في عربات تجرّها الخيول. وكنت أتخيّل وقع أرجل الخيل وهي تسير، ويُلاحظ ذلك منذ مطلع القصيدة. وقد استعملت التكرار لإحداث التأثير المطلوب:

الموت الموت الموت
تشكو البشريّة تشكو ما يرتكب الموت

وما كدت أنتهي من نظم القصيدة حتّى هرعت بها إلى أختي إحسان الّتي كانت أوّل من قرأها. وقد أبدتْ إعجابها الغامر بها، وقالت لي إنّها قصيدة مبتكرة عظيمة وأنّها ستثير ضجّةً عند نشرها. وكنت أنا أرتعش حماسةً، وأشعر أنّني قد أعطيت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة كبيرة. وذهبتُ بالقصيدة إلى أمّي وقرأتها عليها، فقالت لي إنّها موزونة ولكنّها خالية من أيّة موسيقى. ولم تستسغْ أمّي الأشطرَ ذاتَ الأطوالِ

المنـوّعة ونصحتني ألاّ أنشر هـذه القصيـدة لأنّها ستسيء إلى سمعتي المـوسيقيّـة في الشعر.

ثمّ إنني قـرأتُ القصيدةَ عـلى أبي فسخر منها سخرية شديدة واستنكرها واستهزأ بهـا عـلى مختلف الصـور وتنبّأ لهـا بـالإخفـاق الكامل ثمّ صاح بي:

وما هذا الموت الموت الموت؟

لـكـلّ جـديـد لـذّةٌ غـير أنّـني
وجـدت جديـدَ «الموت» غيرَ لـذيـذ

وراح إخـوتي يضحكـون. وصحت أنـا بـأبي: «قـل مـا تشـاء؛ إنّي واثقـة من أنّ قصيـدتي هـذه ستغـيّر خـريـطة الشعـر العربي». وكنت كما يلاحظ القارئ منـدفعةً أشـدَّ الاندفـاع في عبارتي هـذه الّتي رددت فيها على التحدّي بالتحدّي.

ولقـد كان من الممكن أن تُنشر قصيـدة «الكوليرا» في **عاشقة اللّيل** لولا أنّني وجدتها تختلف في روحها وجوّها عن هذه المجموعة الأولى لـذلـك أجلّتهـا إلى **شـظايـا ورمـاد** الصادر سنة ١٩٤٩ ببغـداد. غير أنّني مـع ذلك قد أعطيت القصيدة إلى مجلّة **العروبة** في بـيروت فنشرتها وعلّقتْ عليهـا في العدد نفسه.

وأحدث نشر **عاشقة اللّيل** صـدى كبيراً واكتشف الجمهور فيه شاعرةً غضّة تتفتّح. وكُتبت عنه مقالاتٌ كثيرة. وما كادت أشهر قليلة تنصرم حتّى بـدأ في حيـاتي الشعريّـة اتّجاه جديـد يختلف عن اتّجاهي في **عـاشقة اللّيـل**. فمن الحزن الهـادئ وظـلام اللّيـل انتقلتُ إلى مـرحلة جـديـدة هي مـرحلة العـاطفـة المتفجّـرة العنيفـة. وقـد اتخـذت لنفسي شعـاراً من قول الفيلسـوف الألمـاني نيتشـه: «مـا قيمـة فضيلتي إن كـانتْ لم تستطع أن تجعل منّي إنساناً عاطفيّاً؟» وقـد رحت أنظم قصائد كثيرة متأجّجة العواطف أطلقت عليها كلّها عنـوان «شظايـا» فكأنّي كنت أحترق وتلك هي البقايا. ومثال هـذه القصائد قصيدتي «جحود» الّتي قلت فيها:

بـل أنـا آفـاق من شعـور عنيف
وأنـا أعـماق من خضـمٍّ مخيـف
المقـاييس لـيس تعـنيـني
الأحـاسيس هـي قـانـوني

ومنهـا أيضـاً قصيـدة «قـبر ينفجـر» الّتي قلت فيها:

هـذي العيـون حـذارِ منهـا إنّها
خلف الجفـون عميقـةٌ أغـوارُهـا
هـذي العـروق حـذارِ من فورانها
فغـداً سيصرخ في المـدى إعصـارُهـا
هـذي الشفـاه حـذارِ من سكنـاتهـا
فغـداً ستجتـاح المـدى أشعـارُهـا
هـذا الفؤاد حـذارِ مـن غفـواتـه
فـوراء رقـدتـه الحيـاةُ ونـارهـا

وكنت أنـوي أن أسمّي المجمـوعـة «شـظايا». وفجـأة جـاءت في حيـاتي فـترة حزن وركود فنـظمت قصائـد مثل «عـروق خامدة» و«رماد» و«وثبة يوم تافه» و«جامعة الـظلال» و«أجـراس سـوداء» و«غـربـاء» و«أغنية الهاوية» و«جنازة المـرح». وقد لاح لي أنّ الأفضل أن أعنون المجمـوعة **شـظايا ورماد** لتشمل المـرحلتين معـاً. والحقيقة أنّ الرماد غالب على الشظايا في هذه المجموعة وذلك لأنّني حذفت أكـثر قصائـد «شظايـا» فلم أدخلها فيها.

وعنـدمـا صـدر **شـظايـا ورمـاد** في ١٩٤٩/٨/٢٣ استثـار ضجّـة عنيفـة في الصحف داخـل العراق وخـارجـه. وأكـبر أسباب ذلك أنّني دعوت فيه إلى الشعر الحرّ ووضعت الموازينَ وأثبتُّ أسماءَ البحور الّتي يمكن نظم هذا الشعر منها. وكـانت دعوتي عنيفة جارفة ودعوت فيها إلى تطويـر أوزان الشعـر وتطويـر اللّغة الّتي يكـون عليها أن تـركض مـع الحيـاة فـإن لم تفعـل مـاتت واستحقّت التحنيط.

وكانت المقالات والدراسات الّتي نُشرت مـا بـين مؤيّـد ومعـارض، إلاّ أنّ دوائـر الشّبان رحّبتْ بالفكرة ترحيباً حارّاً وبـدأتُ أقـرأُ في الصحف قصائـدَ من الشعـر الحـرّ تحمـل إهداءاتٍ إليّ. وبـدأ الأدباء خـارج العـراق يكتبـون عني المقـالات الضـافيـة بـاعتباري شـاعرة مجـدّدة وصـاحبـة دعـوة لتطوير الشعر العربي.

بعـد ذلك انصرفت إلى كتـابـة أبحـاث النقد الأدبي متناولـةً الشعر العـربي المعاصر بـدراسات جـديـدة جـدّةً خـالصـة، مثـل «هيكـل القصيـدة» و«الجـذور الاجتـماعيّـة لحركة الشعر الحرّ» و«الشعر والموت» و«منبر الـنقـد». وكـنت أنشر أبحـاثي في مجلّة **الأديب** ببـيروت أوّلاً ثمّ تحـوّلتْ إلى مجلّة **الآداب**.

وفي هذه الأثناء قلّ الشعر في حياتي، أو لم يقـلّ ـ كما هـو الـواقـع ـ ولكنّني طـويتُ أكـثره، فـلم أنشره بحيث لـو أردتُ أن أطبعه الآن لاستغرق ذلـك عدّة مجمـوعات شعريّة. ومهما يكن من أمر فـإنّني لم أصدر مجمـوعة جـديدة حتّى سنـة ١٩٥٧ عنـدمـا طبعت دار الآداب ببـيروت **قرارة المـوجة**، وقـد صدّرتـه مقـدّمـةً فلسفيّـة أدرت فيهـا حواراً بين شخصيّتين هما «أنـا الأولى» و«أنا الثانية». وفي هـذه المقدّمـة أعطيت المفتـاحَ الفلسفي لحياتي الشعريّة إذ ذاك إلى الناقـد والقارئ، وإنْ لم أجد حتّى الآن من استفاد من ذلـك المفتـاح وفتـح بـه القفـل المغلق الّذي هو شعري.

وفي سنـة ١٩٦٨ طبعـت دار العـلم

ا ملايين مجموعتي الشعريّة **شجرة القمر**، وهي تختلف اختلافاً كبيراً عن **قرارة الموجة** لأنّها مجموعة باسمة يغلب عليها حبُّ الحياة والفرح ولأنَّ الوسائل الفنّية 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 حسّياً لها يبرز أثرَ الحواس وصوراً غارقة في ظلال سحريّة:

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

والحقيقة أنّني قد عثرت على السعادة في مجموعتي **شجرة القمر** بعد أن أكّدتُ في المجموعات الثلاث السابقة وفي **مأساة الحياة** أنّها غير موجودة ولا أثر لها. والقصيدة الّتي أعلنت فيها العثور على السعادة هي قصيدة «البعث» وهي قصيدة حبّ ضاحكة تفجّرت فيها بالعاطفة إلى حبيب عزيز بعد أن كنت مغلقة القلب لا أبادل أحداً حبّه كما تدلّ الأبيات التالية:

نغمي كان جدولاً سكّري الـ
ـماء ينساب ليس يسقى العطاشا
ضنّ أن تسبح العصافير فيه
وأهان الضحى وصدّ الفراشا
وورودي لمّت رحيقاً عبيرياً
وآلت لا تمنح الأحراشا
خزنت في عروقها قطرات الـ
ـعطر بخلاً بشهدها وانكماشا
وورودي الّتي تغصّ بما فيـ
ـها من العطر والرحيق الثمين
أنت أخجلت في تموّجها الخصـ
ـب عبوديّة العبير السّجين
أنت علّمت عطرها سكرة التجـ
ـوال علّمتها اشتعال الحنين
أنت نبّهت غفوة الفلّ في حقـ
ـلي وبخل البنفسج المفتون
ذلك الحبّ لم أحدّث به قطّ
غديراً أو ربوة أو حقلا
لم أصفه لتلّة تطعم اللّيـ
ـلك من قلبها وتسقى الظلا
غرتُ أن تعرف العصافير أسرا
ري فأسلمتها السكون المملاّ
لم أقل للغدير أنّك أصفى
وكتمت الضّياء إنّك أغلى

وهذه القصيدة من شعري سنة ١٩٥٧ وتاريخها في **شجرة القمر** غلط لأنّه مكتوب فيها أنّها نظمت سنة ١٩٦٢ بعد زواجي بعام واحد. والحقيقة أنّها منظومة قبل الزواج في سنة ١٩٥٧، وقد دلّت على أنَّ مشاعري تغيّرت تغيُّراً جذريّاً وذلك هو الّذي جعلني أوافق على الزواج بعد إضراب طويل عنه سببه آرائي الفجّة في الحبّ والزواج.

وتصوّر قصائد **شجرة القمر** قيام ثورة ١٤ تمّوز في العراق وفرحي الشديد بها، وهو فرح صوّرته في قصيدتي «تحيّة للجمهوريّة العراقيّة» وهي تبدأ هكذا:

فرح الأيتامُ بضمّة حبٍّ أبويّة
فرحة عطشان ذاق الماء
فرحة تمّوز بلمس نسائم ثلجيّة
فرح الظّلمات بنبع ضياء
فرحتنا بالجمهوريّة

ولكن انحرافَ الثورة إلى الشيوعيّة الحمراء، في عهد عبد الكريم قاسم وزمرته، جاء وشيكاً وبات الإرهاب الماركسي سيفاً مصلّتاً على الأعناق؛ كلّ من لفظ كلمة «العروبة» أو «الإسلام» يستحقّ القتل. وإذ ذاك نظمت قصيدتي «ثلاث أغنيات شيوعيّة» صوّرت فيها الإرهابَ الشيوعي باتّهام الأبرياء لمجرّد كونهم غير شيوعيّين وقد قلت فيها على لسانهم:

فهذي الروابي، وذاك الطّريق
وهذا الدّجى كلّهم عملاء
وسوف تفتّش حتّى الأريج وحتّى المطر
تقلّب حتّى خيوط الضّياء ولون الزهر
وتفضح ما دبّرت كلّ جاسوسة زنبقه
وما روّجته العصافير بالرقص والزقزقه
وأنّا لنعلم أنَّ القمر
تآمر فلننصب المشنقه

وبعد عام ١٩٦٨ دخلت في المحاق، وانقطعتُ عن نظم الشعر ما عدا قصائد قليلة لم أكن راضية عنها وكان يلوح لي أنَّ الشعر بعيد عن حياتي كلّ البعد حتّى خفت أن أكون انتهيت شعريّاً.

وفي آخر سنة ١٩٧٢ تلقّينا أنا وزوجي الدكتور عبد الهادي محبوبة بطاقة تهنئة بعيد الفطر المبارك وكان مرسوماً عليها صورة لمسجد قبّة الصخرة وهو تحت الاحتلال الصهيوني. فانفعلتُ انفعالاً شديداً، وتناولتُ البطاقة وقلبتها وكتبت عليها نحو ثمانية أشطر من الشعر من بحر الرجز وتركتها على مكتبي وأويت إلى السرير. وفي الصباح التالي وجدت نفسي محتشدة لإتمام الأشطر فإذا هي قصيدة طويلة بين يديّ هي أوّل قصيدة بعد الصمت الطويل. ومنذ ذلك الوقت انفجر الشعر ثانية في حياتي فأنجزت ثلاث مجموعات شعريّة الأولى هي **الصلاة والثورة** وقد طبعتها دار العلم للملايين ببيروت سنة ١٩٧٨، والثانية عنوانها **يغيّر ألوانه البحر** وقد طبعتها وزارة الثقافة والفنون ببغداد

سنة ١٩٧٧ والثالثة لم تطبع بعد وعنوانها **دمّ على الزنابق**.

وفي هذه المرحلة الجديدة تطوّر شعري تطوراً سرّني فأصبح مليئاً بالصور، واتّجه اتّجاهاً دينيّاً صوفيّاً لم أكن أعرفه في حياتي السابقة، وأصبحتُ أطلق اسمَ مليكي على الله سبحانه تعالى. كذلك أسمّيه حبيبي ولكنّ هذا النداء غير مختصّ اختصاصاً كاملاً بالله وإنّما أستعمله أيضاً في نداء أيّ حبيب بشري.

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

وتغلب على هذه المجموعات الشعريّة الثلاث انفعالاتٌ نحو فلسطين وقضيّتها، 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 حافّة انفجار شعري جديد يتغيّر فيه أسلوبي على عادتي 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)