

الاغتراب عند نازك الملائكة

مهدي ممتحن*
حسين شمس آبادي**

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٢٨ هـ ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٣٠ هـ ش

الملخص

إذا أخذنا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسع نجد أنه قد رافق الإنسان منذ القدم، واتضحت خطوطه العامة في بادئ الأمر من خلال الثنائيات المتمثلة في الذات والموضوع، والفكر والوجود، والطبيعة والروح، وهذه في حقيقة جوهرها ليست إلا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسمى "وحدة الفكر والوجود" فإذا أتينا إلى العالم الوسيط، رأيناه يأخذ صبغة دينية تتمثل "بنظرية الخلق من العدم مصحوبة بالعناية" ونظرية الخلق من العدم "تعبير عن القدرة المطلقة" كما أن "العناية" تشير إلى تفوق الإنسان، وتمييزه عن سائر المخلوقات ومن هنا انبثقت ثنائية جديدة هي "الله والعلم" أسهم الفكر الإسلامي في بلورة مفهومها إلى حد كبير.

وإذا ما ذهبنا نبحت عن أبعاد تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة من خلال مسيرة الحياة، والكتابات النثرية والشعرية على مدى أكثر من ثلث قرن من الزمان، نجد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع من الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتميزة، وفقا للمرحلة الفنية التي كانت تجتازها الشاعرة.

الكلمات الدلالية: الأدب العربي، العصر الحديث، العراق، نازك الملائكة،

الاغتراب.

المقدمة

نشأت نازك الملائكة في أسرة أدبية وكان لها ميل قوى عميق إلى الشعر والأدب؛ ظهرت بوارده منذ الطفولة وفي سنّ العاشرة نظمت أوّل قصيدة فصيحة واشتدّ حبّها إلى الشعر وبتزايد مع السنين وكانت منذ صغرها تحبّ اللغة العربية والإنكليزية و...، لكنها في الوقت كانت الشاعرة ذات حساسية مفرطة، وهي رومانتيكية تبحت لها عن عوالم بعيدة لا ظلّ لها في الواقع قد ترتفع أحيانا إلى مستوى الأعراض النفسية غير المألوفة، وقد عانت في الغربة - وهي في وطنها وبين أهليها- كثيراً، حتى عشقت الحزن: «عاشت في غربة؛ الآخرون حولها أعراب، العالم حولها غريب.» (عزالدين، ١٩٦٥م: ١٦٠) تكوّنت شخصية نازك الملائكة حينما كانت في عزلة عن بيئتها الثقافية وأسيرة جو عالمها العائلي، وهذه العزلة كانت شديدة التأثير في تبلور شخصيتها. وهذه الشخصية كما تعتقد السيدة "حياة شرارة" يتجاذبها العالمان: «عالم قراءاتها وتطلعاتها القائم على نبذ الأفكار الأدبية الراسخة وعالمها العائلي المحافظ الذي شكل منها شخصية منكفئة تخشى الخارج.» (شرارة، ١٩٨٨م: ١٢)

كانت نازك في الأربعينات في ذروة رومانطقيتها وقد أعجبت إعجاباً شديداً بهذا الاتجاه ومن أجل ذلك اتضحت شخصيتها تمام الوضوح في أشعارها وهي شخصية شاعرة تبكي وتئنّ دائماً وتبحث عن السعادة وتشكو افلاتها بصورة حزينة مؤلمة. الشاعرة التي ترمي نفسها في يأس يقيد الوجود لها وظهر ظلّه في نفسها، ولاسيما إنها كانت في عنفوان شبابها وهي ظلت تراوح في هذه السنوات بين ألوان مختلفة من الرومانسية تلمح في أشعارها وقصائدها كإشارات وعلائم تدلّ على وجود مركز العاطفة في قلبها، وهي تنتمي إلى هذه المدرسة الشعرية إبداعاً. (ملكي، ١٩٩٢م: ٣٦؛ والسامرائي، ١٩٨٣م: ٧٦)

كانت الشاعرة متأثرة من الشعر الرومانسي الانجليزي خاصة في تجربتها الشعرية الأولى وكان شعورها أن الحياة كلّها ألم و إبهام و تعقيد؛ و كانت مؤمنة بما قال شوبنهاور الفيلسوف الألماني المتشائم. و الموت كان عندها مأساة الحياة الكبرى؛ وهذه الرؤية تتضح على وجه التحديد في دواوينها الثلاثة الأولى التي قد أنشدتها حتى السبعينات وكانت أشعارها صورة واضحة من الاتجاهات الرومانسية



الغالبية عليها). (أبوسعده، لاتا: ١١٩)

و فى هذا الأوان كانت تحسّ بالوحدة والاغتراب والألم وعبثية الحياة إحساسا حادًا ولا ترى الوجود إلا ظلما دون شروق الصباح وكانت الحياة الإنسانية عندها شقاء وآمنت بأنّ الإنسان لعبة فى يد القدر يتلهى بها والأشخاص كلّهم أسارى أذلاء بين مخاطب القدر وهى تعبر عن روح الضياع واليأس وقلق الإنسان المعاصر وحيرته؛ وإن مصيره واضح هو اليأس المحتوم وإحساسها عنيف بالحزن والألم واستغراب الموت كما هو شأن الرومانسيين الذين يعتقدون أن حياة الإنسان طافحة بالأسى والحزن والظلام؛ وبعيدة عن الإشراق والسعادة والأصل. هذا كلّه كان بسبب اغترابها وانعكس أثره على سلوكها الاجتماعى، وهذه الآثار السلبية قد أدركتها بعد أن خرجت من مجتمعها ومحيطها العربى إلى محيط أجنبى بعد مسافرتها إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٤م ودخولها جامعة "وسكونس". (المهنا، ١٩٨٦م: ٣١)

وهنا أحسّت بالصراع بين نفسها وكلّ ما يجرى من حولها حيث تخيلت بأنّ إنسانا جديدا قد ولد وترعرع بعد عودتها من أمريكا. فى هذه المرحلة كانت نازك الملائكة فى قمة تشاؤمها والكآبة الدائمة وتعتقد بأنّ كلّ ما كان فى حياة الإنسان جميعا قيود تغلّه كأنّ الإنسان محقّ اللعنة الأبدية وهى دون أى تفاؤل فى الحياة. والباعث على التشاؤم العميق فى نفسها كثرة المطالعة والقراءة فى شعر الشعراء الذين عانوا هذه الأزمات قبلها "كابن الرومى"، و"أبى العلاء"، و"المتنبى"، وغيرهم والقراءة فى الآداب الغربية والتأثر من الشعراء الرومنسيين الذين أصيبوا بنفس الداء و هذا كلّه قد أثر فى نفسها تأثيرا عميقا.

و عندما تنفجر الآلام فى وجودها قوية و تتناقض الحياة أمامها وكل ما يكون فى وجودها وإحساسها تناقض الواقع والحقيقة وفى هذه اللحظة تحس ببطلان وجودها وخواء أعماقها العاطفية وتسعى فى البحث عن معنى للوجود الإنسانى و تؤمن بعبثية الحياة، فتسرى فى أشعارها روح التشاؤم والنقمة. ومكتبها الشعرى أو حالتها النفسية مفعمة بالرومانسية وهى تتدفق فى إبداعها نغما حزينا وفكرا متشائما نتيجة المرارة والخيبة فى أعماق المحن والأزمات ويزيد التشاؤم فيها. وفى هذه الحالة تميل أن تعود إلى الماضى الجميل وتهرب من قيود الزمان لأنّ فيه تحررا كما هو شأن الشعراء الرومانسيين. (غنيمى هلال، لاتا: ٧٣)

فإذا أخذنا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسع نجد أنه قد صحب الإنسان منذ نشأته الأولى على سطح هذا الكوكب، واتضحت خطوطه العامة في بادئ الأمر من خلال الثنائيات المتمثلة في الذات والموضوع، والفكر والوجود، والطبيعة والروح، وهذه في حقيقة جوهرها ليست إلا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسمى "وحدة الفكر والوجود" فإذا أتينا إلى العالم الوسيط، رأيناه يأخذ صبغة دينية تتمثل "بنظرية الخلق من العدم مصحوبة بالعبادة" ونظرية الخلق من العدم "تعبير عن القدرة المطلقة" كما أن "العبادة" تشير إلى تفوق الإنسان، وتمييزه عن سائر المخلوقات ومن هنا انبثقت ثنائية جديدة هي "الله والعلم" أسهم الفكر الإسلامي في بلورة مفهومها إلى حد كبير.

وإذا ما ذهبنا نبحت عن أبعاد تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة من خلال سيرة الحياة، والكتابات النثرية والشعرية على مدى أكثر من ثلث قرن من الزمان، نجد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع من الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتميزة، وفقا للمرحلة الفنية التي كانت تجتازها الشاعرة.

الاجتراب الاجتماعي

لعل أقدم جذور الاغتراب عند نازك الملائكة تعود إلى ما يمكن أن يطلق عليه "الاجتراب الاجتماعي"، و يتمثل في الموقف العشائري و التقاليد من المرأة العراقية وهي على أبواب التحول الاجتماعي، وموقف الشاعرة من تلك التقاليد الصارمة والنظرة الضيقة لدور المرأة في بناء الحياة الاجتماعية وموقفها أيضا من المرأة العراقية بخاصة، و المرأة العربية بعامة. شهد المجتمع العراقي في مطلع الثلاثينات من هذا القرن صراعا حول قضايا السفور، و الحجاب و تعليم المرأة، والحجر عليها جسدا وفكرا، واتخذ من الصحف والمجلات و الشعر منابر للدفاع عن هذه القضايا أو التهجيم على المنادين بها، مما جعل المجتمع العراقي ينقسم إلى مؤيد للدفاع عن حرية المرأة، و الخروج على تلك التقاليد الصارمة التي تجاوزها الزمن، وإلى معارض يرى في سفور المرأة وخروجها على تقاليد الآباء والأجداد دعوة صريحة إلى الفجور. ولم يكن من الممكن أن تحسم أمثال هذه القضايا الاجتماعية بين يوم وليلة، بل تحتاج إلى وقت طويل، لذا نجد أن أثر هذه القضايا قد ترك صداه في الجيل التالي، الجيل الذي تأتي نازك في مقدمته، ترى

نازك الملائكة أن قضية المرأة بوجه عام قضية أخلاقية بحتة، و مواجهة القضايا الأخلاقية أمر في غاية الصعوبة «لأن كل فرد في المجتمع يعد نفسه بمعزل عن ثقافته، مصدر ثقة في 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 الذي يحكم القضايا النسائية يستمد كثيرا من مواد من العرف المحلي دونما نظر إلى المنطق، والعرف - لو دققنا - قانون غفل يتألف من تراكم العادات والعواطف عبر العصور في بيئة ما، و هو بهذه الصفة يخرج بالضرورة عن النطاق المفروض للقانون.» (المهنا، ١٩٨٥م: ٤٢٨)

تدخل نازك منذ البداية في مواجهة صريحة مع البنية الاجتماعية، المرتكزة على العرف والتقاليد، موضحة الجوانب السلبية التي تنطوي عليها، داعية إلى بناء نظام من القيم لا يستند إلى العرف بل إلى العقل والمنطق. وهنا تدخل نازك في حالة عدم توافق - أو إن شئت فقل انفصال - بين ما هو واقع عرفا اجتماعيا، وبين حالة الإدراك النفسى لقيم بالية. و تزداد حدة الإدراك النفسى، أو الرؤية النفسية - إن جاز هذا التعبير - عند نازك حين تناقش مفهوم القانون النافذ في سلوك المرأة يفتقد شرطا أساسيا يفترض وجوده في كل قانون أخلاقي، وهو حرية الاختيار، لأنه لا قيمة لأى قانون أخلاقي لا يمنح الإنسان حرية خرقه، إذ أن في مخالفته أو اتباعه تكمن أخلاق الناس، ووضع المرأة اليوم لم يصل بعد إلى المرتبة التي يمكن أن يطبق عليها قانون أخلاقي، فهي 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 تبلغ الغربة الاجتماعية عند نازك ذروتها حين تفيض في مناقشة الآثار السلبية التي جلبها هذا القيد على المرأة، فتضخم هذه الآثار لتصبح شيئا هائلا يشل الإرادة، والحريية، اللتين بدونهما لاتنمو الشخصية القوية. تقول نازك: «إن القسر والإلزام انتهى بالمرأة إلى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تصف بأية أخلاق إيجابية، وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفسية الخفية في أعماق نفسها إلى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجي، المقصود فيه أن يكون درعا واقيا يحمى هذه الأعماق المشلولة من أن

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

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

كما فقدت في نظرها أيضا الشخصية المتميزة، التي تنفرد فيها عن غيرها بالفروق الذاتية، مما جعل النساء كلهن متشابهات، «لأنّ الحرية هي التي تطلق المواهب والإمكانات، والقوى من عقالها في أعماق النفس، وليست الشخصية إلا محصلة هذه الأشياء بمجموعها، ولاتتكون الفروق الفردية الخلقية بين الناس إلا إذا انطلقت هذه القوى من عقالها واتجهت. أما الغرائز والعادات الفطرية فهي عينها في الناس.» (المصدر السابق: ٤٢) تلمح من خلال مناقشات نازك لهذه المفاهيم والقيم الاجتماعية ثلاثة مؤشرات، أو بعبارة أصح ثلاثة مفاتيح، تتبادل المواضع فيما بينها في سهولة ويسر ونفتح أعيننا على أبعاد تجربة الاغتراب عندها في هذه المرحلة، وهي "الارادة"، "الحرية"، "قوة الشخصية".

و على الرغم من أن هذه المصطلحات لها عدة تفسيرات من الناحية الفكرية، فإنك لاتجد لها عند نازك غير تفسير اجتماعي بحت، باعتبارها وسائل خلاص للخروج من متاهة الاغتراب الاجتماعي.

إن موقف نازك هذا يكشف عن عدم التكيف مع الواقع الاجتماعي، لأنها ترى أكثر وأعمق مما يجب، وأن ما تراه وتحسه ليس إلا الاستهانة "بواهة الحياة". وهي حين لاترى المجتمع في هذا معقولا أو منظما أو منطقيا مع نفسه تندفع في جراءة لتواجهه بنقائضه ومساوئه لا عن رغبة دفيئة في الاهانة، وإنما لإحساسها بشعور دافق يبعث على الاكتئاب، شعور من يعتقد أن الحقيقة ينبغي أن يفصح عنها مهما كانت المعوقات، بل شعور من يرى أن الحقيقة ينبغي أن يكشف عنها حتى لو تعذر الإصلاح، والخلل ينبغي أن يواجه. حقا إن الصراع بينها وبين قيم المجتمع ليس متكافئا، و ما يتوقع منه أن يكون غير ذلك و هي لا شك تدرك منذ البداية أن ما تدعو إليه ليس من السهل تحقيقه في المستقبل المنظور على الأقل، لذا نجد أن إحساسها بالهزيمة يتجاوز الواقع وبعلو عليه كلما

كان الأمر متعلقاً بثنائية المعايير الأخلاقية في المجتمع. وتأخذ إدانتها للمجتمع شكلاً أكثر شدة وعنفاً حين تأتي لحظة تنفيذ هذه المعايير، تنحرف المرأة، فيكون الجلاد بانتظارها ليغمد السكين في صدرها وينحرف الرجل فلا يرفع المجتمع إصبعاً واحداً في وجهه، بل يفخر المنحرف بانحرافه، وتستغل الشاعرة كل وسائل العمل الفني لغة ورمزا وحوارا وصورة في قصيدتها "غسلا للعار" (الملائكة ٢، ١٩٧١م، ج ٢: ٣٥٣-٣٥٦) لتكثيف صورة هذه الإدانة.

الاغتراب النفسي

لعلّ أفسى أنواع الاغتراب هو أن يشعر الإنسان أنه مغترب عن جنسه، متميز بأسلوبه وسلوكه ونمط تفكيره ممن يجمعهم وإياه أنماط مشتركة من السلوك الاجتماعي، وقد مرت نازك بهذا الدور منذ نعومة أظفارها، فقد أحست بفوران الذات في سن يصعب - إن لم يستحل - على بنات جنسها أن يدركنها في تلك السن؛ تقول نازك: «كنت ميالة إلى الانعزال منذ طفولتي بسبب إحساسى الدائم بأننى اختلف عن سائر البنات اللواتى فى سنى فأنا كثيرة المطالعة، محبة للشعر والغناء، جادة قليلة الكلام، بينما هنّ لا يطالعن ولا يسكتن أبداً. وكان هذا يصدمنى.» (لمحات من سيرة حياتى وثقافتى: ١٨) هذا الموقف المبكر ستكون له انعكاساته على مسيرة حياتها وهو ما تحقق فعلاً سواء على المستوى الاجتماعي، أو الفكرى، أو الثقافى، أو الفلسفى.

وإذا ما ذهبنا نرصد أبعاد العلاقات الاجتماعية بينها وبين بنات جنسها نجد أنها تقف منهجاً على طرفى نقيض، فلا هى استطاعت أن تتكيف مع أوضاعهن الاجتماعية والسلوكية، ولا هنّ استطعن أن يفهمن سلوكها الغريب عليهن. لذا فلانستغرب إذا ما رأينا نازك تضع تحت المجهر كل سلبيات المرأة العربية، التى ترجعها أصلاً 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 وقعت المرأة فى هفوات اجتماعية أبرزها الاهتمام بالمظهر الخارجى من تبرج ومبالغة فى الأناقة على حساب العقل والروح اللذين لا يجتمعان مع التأنق. وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفسها أن تكون متبرجة مبالغة فى الأناقة، فهى بذلك

تصدر على ذهنها وروحها حكما قهارا يزوج بها في ظلمات فلسفية وفكرية لا حصر لها. وأبرز هذه المسالك أنها تخلى حياة المرأة من فكرة الحرية إخلاء تاما. نلاحظ مرة أخرى أن فكرة الحرية عند الشاعرة هي إحدى المفاتيح التي تدلنا على طبيعة الاغتراب عندها، فالقيد هو الوجه الآخر للاغتراب. والتأنيق قيد يلتف حول عنق المرأة «فما أتفهه وما أشد إذلاله لروح المرأة. التأنيق هو الوسائل المصطنعة التي يظنونها تؤدي إلى طريق الجمال. أو لنقل إنه الجمال المزيف المصنوع بالوسائل الآلية. فبدلا من أن تعتمد الفتاة على غريزتها الأنثوية، ومرونة ذهنها، وسعة ثقافتها وجمال روحها نجدها تعتمد على كثرة ملابسها والتصنع في شعرها. وبدلا من أن توسع آفاق فكرها بالمعرفة والعلم تلجأ إلى التبرج والتعنج. فالتأنيق شرّ عظيم يحيق بذهن المرأة، ويقتل روحها، ويذل عقلها لأنه يمدّ مظهرها على حساب ذهنها ويكر بها إلى العصور الغابرة حين كانت المرأة تباع وتشتري.» (المهنا، ١٩٨٥م: ٥٠)

ثم لاتلبث الشاعرة أن تستخلص النتائج الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي جلبها هذا القيد الذهني على المرأة.

لا أحد ينكر أنّ الاغتراب بالمفهوم المعاصر يمثل حالة مرضية، مع تفاوت في الدرجة، ووعي الإنسان بحالته هذه قد يدفعه إلى محاولة التخلص من تلك الحالة، أو على الأقل التخفيف من وطأتها قدر الحاجة التي تسمح له بالتكيف مع مظاهر الحياة من حوله. وإذا ما رصدنا موقف الشاعرة من هذه الظاهرة تبين لنا أنها قد وعت أبعاد هذه المشكلة في وقت مبكر من خلال تجربة حب عرضت لها - وليس كمثال الحب خلاص من متاهة الاغتراب - واحتلت مساحة وافرة من دواوينها "عاشقة الليل"، "شظايا ورماد"، "قرارة الموجة"، "شجرة القمر" وشدت هذه التجربة عددا من النقاد، واختلفوا في حقيقتها. (الحمداني، ١٩٨٠م: ٥٠ - ٦٤)

ولا يهمننا هنا ما إذا كانت هذه التجربة ذاتية، أو رؤية فنية قدر ما يهمننا تمثل الشاعرة لهذه التجربة، والسيطرة عليها حتى تصبح مشحونة بالمعنى من الداخل لا من الخارج، ملونة بالأحاسيس المتصارعة في داخل أعماق النفس، وهو ما نجحت فيه الشاعرة، أيما نجاح، على الرغم من الغلالات الرمزية التي اكتستت بها بعض قصائدها، كما يهمننا من هذه التجربة أيضا نجاحها أو فشلها في كسر طوق الاغتراب.



نستطيع أن نقول إن التجربة العاطفية بكل منعطفاتها لم تستطع أن تخرج الشاعرة من دائرة الاعتراب، 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:

روحي لاتعشق أن تحيامثل الناس
حتى حُبِّك حتى آفاقك تؤذيني
أنا أحيانا أنسى بشرية إحساسى
فأنا روح أسبح كالطيف المفتون
قلبي المجهول يحسّ شعورا علويا
لا حساً يشبهه لا وعياً بشرياً
إذ ذاك أحسك شيئاً بشرياً قلقاً
قمةً أحلامي ترفضه مَهْما ائتلقا

(الملائكة ١، ١٩٧١م: ٩٦)

إن ذروة المعاناة، والإحساس الساحق بالهزيمة والهروب من الحقيقة، والعجز عن التكيف مع المفاهيم العامة، وراء صنع هذه الأحاسيس الروحية، فى تلك الأبيات التى تحلّق بعيدا عن عالم ضحل تافه، مملوء بالحمقى والتافهين، عجزت الشاعرة عن أن تجد فيه الراحة النفسية التى تغنت بها، فترتفع فوق مأزقها المأساوى بحثا عن نوع آخر من الخلاص الذى تحرقت شوقا إليه، إن شدة تذبذب أوتار الذات لحظة الشعور بالفشل أطلق شرارة الإرادة فى البحث عن خيار يتجاوز لحظة الإخفاق، ويحقق هدفين، تأكيد قيمة الذات، والإحساس بهويتها، والعمل على تفرغ شحنات التواتر التى اعترت الذات، حتى يمكن إعادة التوازن الطبيعى بين الذات والعالم من جهة، والحلم والحقيقة من جهة أخرى، فكان ذلك الملاذ الروحي الذى سبحت فيه الشاعرة سباحة شديدة إلى درجة أن بشريتها قد تلاشت تماما، وحل مكانها روح هائم ترف عليه نفحات علوية، تضيع معها هوية قلبها، ويغيب فيها الوعي البشرى، وتنطلق من خلالها الأحلام اللذيذة، التى تبعث الخدر فى الروح الهائم. لكن الانفصال عن عالم الحس، معناه اختيار الموت، وعلى ذلك فلايتطول غياب الشاعرة كثيرا. (المهنا، ١٩٨٥م: ٥٥-٥٧)، فسرعان ما ترتطم بالحياة لتدرك أن الهرب من مواجهة الحقيقة حقق لها ما يحققه المخدر للمريض، فالمخدر ليس علاجا، ولكنه المرحلة التى تسبق العلاج، لذا يتفتق ذهن الشاعرة عن فكرة وضع حد لهذه التجربة بإعدام نفسها كما فى قصيدتها "عندما قتلت حبي" فهى هنا كما تغترب عن الآخرين تغترب عن نفسها، وكما تقتل

الآخرين تقتل نفسها ووراء ذلك هو الإحساس بعدم جدوى الحياة:

وتَمَّ النصر لى وهويت تمثالاً إلى الهوه
وراح الرفش فى كفى يشقّ الأرض فى نهم
ورحت أجّرّه للضوء مزهوّه
وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهى
وكنت قتلتك الساعة فى ليلى وفى كأسى
فأدركتّ ولسون اليأس فى وجهى
وجئت لأدفن الأشلاء تحت كآبة السروه
فلامس فى الثرى جسدأرهيباً بارداً القدم
فمن كان؟ بقايا جثة الندم
وأمسى الميت لكنى لم أعر على كنهى
وكنت أشيع المقتول فى بطاء إلى الرسم
بأنى قطّ لم أقتل سوى نفسى
(الملائكة ٢، ١٩٧١م: ٣٤٠ - ٣٤١)

ولعله 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 المذكرات، وهنا واجهت صراعا بين الذات وبين مقتضيات الحياة من حولها، تعال نستمع إليها وهى تحدثنا عن هذه الفترة الحرجة من حياتها. «كنت فى مذكراتى أغوص غوصا عميقا فى تحليل نفسى وقد اكتشفت أننى كنت لأعبر عن ذهنى وعواطفى كما يفعل كل إنسان حولى، وإنّما الود بالانطواء والصمت و الخجل، و اتخذت قرارا حاسما أن أخرج على هذا الطبع السلبي و شهدت مذكراتى صراعا عظيما مع نفسى من أجل هذا الهدف فكنت إذا تقدمت خطوة تراجع 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)

الاجتراب الإبداعى

«الاجتراب 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 الفنّان، ترى إحداهما أنها أحق من الأخرى فى السيطرة على

حواس الفنان، و نوازع الحياة فيه، لتوجه دفعة الإبداع عنده وفق تشكيل خاص ينطلق في الغالب من مفهوميين، الزمن على اعتبار أنه يمثل خيرة تراكمية، والثقافة المتجددة للفنان بوصفها رافدا من روافد الإبداع.» (المهنا، ١٩٨٥م: ٦٥)

فلانستغرب إذا ما وجدنا بعض المشتغلين بالأدب والفن يكشفون لنا في بعض مراحل حياتهم عن صراع يدور بين ذاتهم، بخاصة عندما يكون الفنان مهيتا نفسيا لميلاد ذات جديدة، بعد أن تكون الذات، القديمة قد استنفدت أغراضها، لايشك أحد في أن الباعث الأساسي على الإبداع هو محاولة اكتشاف الذات، والتعرف على قدراتها الخاصة التي تمثل جزءا جوهريا في الذات، وأن ترجمة هذه القدرات إلى عمل إبداعي يعنى تحقيقا لكيان الذات بل هو الوجه الآخر للذات، والانفصال عنه على أى شكل هو انفصال عن الذات نفسها. من هذا المنطلق نأتى إلى عدد من المواقف الإبداعية عند الشاعرة نازك لنرى كيف تتم عملية الانفصال هذه، وما هي دلالاتها النفسية والإبداعية. ترجع أقدم قصائد ديوانها إلى عام ١٩٤٤م، ولايعنى هذا أن أولى قصائدها ترجع إلى هذا التاريخ بل إلى زمن أبعد من ذلك لكنها لم تضمن ديوانها تلك القصائد التي نظمتها قبل هذا التاريخ، لسبب أو لآخر، لكنها تذكر أن نشاطها الشعري والأدبي بلغ أوجه في عام ١٩٤٢م، ومعنى ذلك أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ هذا التاريخ. وبعد هذا التاريخ بوقت قصير كتبت مطوّلتها "مأساة الحياة" عام ١٩٤٥م، وهي في الثانية والعشرين، قبل صدور ديوانها الأول "عاشقة الليل". والذي دفعها إلى كتابة هذه المطولة هو إعجابها بالمطولات التي قرأتها في الإنجليزية، والعنوان كما تقول يدلّ على التشاؤم المطلق، والشعور بأن الحياة كلّها ألم وإبهام وتعقيد وكان من المتوقع أن تصدر تلك المطولة بعد صدور ديوانها الأول، ولاسيما إذا تذكرنا تلك الإشارة الصغيرة التي جاءت في آخر الديوان تنبئ عن قرب صدور المطولة، ولكن مرّت سنوات ولم تصدر المطولة. وفي عام ١٩٥٠م، قررت أن تعيد نظمها مرّة أخرى فاكشفت أنّ الصورة الثانية للقصيدة تختلف في كل لفظة منها عن "مأساة الحياة" فوهبتها عنوانا جديدا، يتفق ومضمون القصيدة، ولذا سمّتها "أغنية للإنسان" غير أنها لم تتجاوز في نظمها أكثر من ٥٨٦ بيتا، لأنها شعرت - كما تقول - بالضيق حين وجدت نفسها مقيدة بالنسخة الأولى من القصيدة،

ولاستطيع أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى، ثم لم تلبث أن تركت القصيدة مرّة أخرى. وبعد توقف دام خمسة عشر عاما عادت الشاعرة مرّة ثالثة إلى القصيدة تنسخها، مغيرة كلمة هنا، وشطر بيت هناك دون أن تعيد نظمها كما فعلت من قبل، وهنا اكتشفت أن التغييرات أخذت تتسع لتشمل الأبيات أيضا. «وبعد يومين وجدنتى أغير القصيدة القديمة تغييرا كاملا دون أن استبقى من المطولة الأولى لفظة واحدة.» (الملائكة، لاتا: ١٢)

وعلى ذلك برزت الصورة الثالثة للقصيدة. وهنا نجد أنفسنا بإزاء ثلاثة مواقف للشاعرة من مطولتها الأولى "مأساة الحياة"، يتمثل الموقف الأوّل في الإحجام عن نشر المطولة في حينها على الرغم من الإعلان عنها، وهذا يعنى أن الذات ليست في موقف منسجم مع ما أبدعت، أمّا لأنّه لا يحقّق ما تطمح الذات إلى تحقيقه، وإما لأنّه قد كشف عن أكثر مما يمكن البوح به، في 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 مبهمّة، وكلما حاولت أن تبدد ما يكتنفها من غموض ازدادت كثافة هذا الغموض، فتصاب بالتعقيد، والإحباط، واليأس، والتشاؤم لذا فلانستغرب حين نجدها تتخذ من هذه المطولة شعاعا يكشف عن فلسفتها فى الحياة وتصدرها بمقولة الفيلسوف الألماني المتشائم "شوبنهاور": لست أدرى لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما اسدل على هزيمة وموت؟ لست أدرى لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التى تثور حول لاشيء؟ حتام نصبر على هذا الألم الذى لا ينتهى؟ متى نندرع بالشجاعة الكافية فتعترف بأن حبّ الحياة أكذوبة، وإن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت. بل إن تشاؤمها فى هذا الوقت المبكر قد فاق تشاؤمه، ذلك لأن "شوبنهاور" كان يرى أن الموت نعيم لأنه يضع حدا لعذاب الإنسان، أما الشاعرة فقد كانت ترى أن الموت كارثة الكوارث، وأنه مأساة 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 أفادت الشاعرة من كابوس ذلك الموقف النفسى حتى بدأت تعيد النظر فيما حفلت به المطولة من

مواقف تجاه الحياة، فهالها - على ما يظهر - ما وصلت إليه من أفكار فأثرت أن ترجىء نشرها 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، وأسلوبها أكثر صورا، وثقافتها أغنى عما كانت عليه، والدافع الثانى أن نظرتها للحياة قد تغيرت، فهى ترى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ووضوح. (المصدر السابق: ١٠٠) ولعلى لأبدو مجانباً للحقيقة حين أقول إن السبب الأول ليس مقنعا على الإطلاق، فليس غنى الثقافة، أو تطور الأساليب الشعرية، سبباً وجيهاً يدفع الشاعر إلى إعادة ما سبق أن نظمته. وإلا واجهتنا مشكلة عويصة تتمثل فى عدم القدرة على رسم أبعاد التطور الشعرى لأى شاعر، خاصة حين تختفى البواكير التى تعتبر مفاتيح التطور الشعرى عند الشاعر. ولو كان هذا سبباً معقولا لتحتم على الشاعرة أن تعيد نظم ديوانها الأول "عاشقة 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 يكن أمامها من مخرج إلا أن تتوقف عن النظم. إن التطور الذى طرأ على مفاهيم الشاعرة نحو الحياة حدث خلال وجود الشاعرة فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠م. (المصدر السابق: ٩-١٠)

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

الإيمان بالله، والاطمئنان إلى الحياة، فيتأتى لها أخيرا العثور على السعادة، التي طالما شقيت في البحث عنها. ولعل حرص الشاعرة على الابتعاد عن الصورة القاتمة التي تعكسها مطولتها الأولى جعلها تغالى كثيرا حين تدعى أن التغيير الذى طرأ على المطولة القديمة كان كاملا، وإنها لم تستبق من المطولة الأولى لفضة واحدة. و لعل أهم وأخطر "انفصال إبداعي"، واجهته الشاعرة كان يوم اهتدت - تحت مضاعفات نفسية حادة - إلى الشعر الحر كوسيلة جديدة للتعبير عن مواقف نفسية، يعجز نظام الشطرين عن أن يحتويها بطريقة تروى ظمأ التعبير الإبداعي عندها من جهة وتمتص مشاعرها المتأججة من جهة أخرى.

و تحكى الشاعرة 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 الشطرين المعتاد، مع تغيير القافية بعد كل أربعة أبيات، وحين انتهت من القصيدة، وجدت أنها لاتعبر عن مشاعرها الملتهبة فأهملتها واعتبرتها من شعرها الساقط. وما إن وصل إلى سمعها أنّ عدد الموتى قد ارتفع إلى ستمائة نفس فى اليوم الواحد حتى خلت إلى نفسها وأخذت تنظم قصيدة أخرى على نمط القصيدة السابقة مع اختلاف فى الوزن والقافية، ظانة أن هذا الاختلاف كفى 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 تنهى إلى سمع الشاعرة أن عدد الموتى فى اليوم الواحد بلغ ألفا فاغتمت غما شديدا، واندفعت إلى الكراس والقلم، وبدأت بنظم قصيدتها المعروفة الآن "بالكوليرا". (الملائكة، ١٩٨٩م: ٣٥)

و ما إن انتهت منها حتى أحست الشاعرة أنها تعبر عن أحاسيسها أروع تعبير، وأن أشطر القصيدة غير المتساوية كانت أقدر على امتصاص نغمة الحزن، والاحساس بالفجيعة من نظام الشطرين، وهنا انفتح عالم جديد أمام الشاعرة -

عالم الشعر الحر - فدخلته بكل ثقة واقتدار، وقابلت التحدى والسخرية والاستهزاء بالاندفاع فى هذا الاتجاه الجديد حتى أصبح الشعر الحر لا يذكر 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 استيعاب تجربتها النفسية مع مأساة الكوليرا، مع أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ وقت طويل قبل هذه التجربة الفنية الجديدة، و مع ذلك فإنها تعزو سبب الفشل إلى نظام الشطرين نفسه لا إلى الشاعرة، فكأن هذا الفن قد أصبح شيئاً غريباً عنها لا تألفه ولا يألّفها.

و لعل عزو الفشل إلى النظام لا يوحى بالانفصال بين 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 يسمعها أو يقرأ لها فى تلك المرحلة يظن أن القطيعة بينها وبين نظام الشطرين لا سبيل إلى إصلاحها - فإن ما نظمته على نظام الشطرين أكثر مما نظمته وفق أسلوب الشعر الحر، وهذا يعنى أن الانفصال عن نظام الشطرين ليس انفصالا كلياً بل شبه انفصال مرتبطاً 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 تاماً، أو مهاجمته كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر واستعملوه بعد جيلنا.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٤٥)

غير أن المتتبع لشعر الشاعرة منذ مطالع السبعينات وحتى الآن يلاحظ أن الشاعرة قد انعطفت انعطافة قوية تجاه الشعر الحر، وبدأت الخيوط التى تشدها إلى شعر الشطرين تتآكل، وأخذت مساحة الاغتراب الإبداعى عن نظام الشطرين تزداد اتساعاً بمرور الوقت. خذ مثلاً ديوانها "للصلاة والثورة" الذى أصدرته عام ١٩٧٨م، يضم هذا الديوان ثمانى عشرة قصيدة، اثنتين منها من شعر الشطرين، والباقى من الشعر الحر، وخذ مثلاً أيضاً ديوانها الأخير "يغير ألوانه البحر" الذى

جاءت كل قصائده من الشعر الحر، هذا عدا ما نشرته الشاعرة في السنوات الأخيرة من شعر في المجلات الأدبية وعلى وجه الخصوص مجلة الشعر القاهرية ومجلة الآداب البيروتية. والحق أن هذه الظاهرة لم تغب عن ذهن الشاعرة، لذا نراها تستبق النقاد في تحليل هذا الموقف الذي يتعارض أصلا مع دعوتها إلى أن يحتفظ الشاعر بالشكليين معا، الشكل القديم، والشكل الحديث، فتقول: «الواقع أنني بت أكثر تمسكا بأرائي المتطرفة التي وردت في كتابي "قضايا الشعر المعاصر" في الفصل المعنون "الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر". فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة ممّا ألغناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة وإنما هذه فينا اليوم لفترة مزاجية، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه فهو في كل مرحلة من مراحل حضارته يستبدل طرائق البناء والزينة والديكورات، ويغير أشكال السجاد وطراز أثاث البيوت. والشعر الحر، بأشطره المتفاوتة الطول، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقنن، وبمساعده على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي نفر منها في مبانينا وطراز مدننا. إننا نجنح إلى عدم التقيد، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية في شكل الشطرين.» (المصدر نفسه: ١٧١ - ١٧٧)

و من ظواهر الاغتراب الإبداعي عند الشاعرة أيضا وقوعها في بعض الأحيان في أخطاء عروضية - كانت هي قد أخذتها على كثير من الشعراء حدثت خلال التجربة الشعرية عن غير قصد منها، ولا يتسنى لها إدراك هذا الخطأ إلا بعد انطفاء تجربة التوهج الفني، من ذلك ما وقعت فيه الشاعرة من خلط بين تفعيلتي الرجز والمتقارب، وقد حدث لها هذا الخطأ العروضي حين اكتشفت فجأة بحرا جديدا لم يستعمل من قبل، يرجع في أصله إلى "مخلع البسيط، مستفعلن فاعلن فعولن" وذلك عندما لاحظت أنّ من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلتين على وزن "مستفعلاتن" في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني. وما كادت الشاعرة تهتدى إلى ذلك حتى تولاه - كما تقول - شعور غامر واندفعت اندفاعا حارا تنظم قصيدتها "زنايق صوفية للرسول" ونجحت الفكرة، وأتمت القصيدة في سهولة

ويسر، وأحست بعدها أنها قد أضافت إلى أوزان الشعر الحر وزنا جديدا. وبعد لأي تأملت هذه التجربة الجديدة فلاحظت أنها قد وقعت في خطأ تكرر مرارا عبر القصيدة ومؤداه أنها كانت تقول أحيانا مستفعلاتن، فعولن، فعولن، فعولن، فتنقل من تفعيلة الرجز إلى المتقارب، وتكرر الخطأ ذاته أيضا في قصيدتها "تمتمات في ساحة الإعدام" وتعلق الشاعرة على هذا الموقف الغريب فتقول: «وكانت أذنى تقبل ذلك وهو الأمر الغريب... وغازني هذا غيظا شديدا، فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلاتن وأنتهى بفعولن؟» (الملائكة، ١٩٧٧م: ٨)

ولاتجد الشاعرة إجابة عن هذا السؤال من قولها "والغريب أن سمعي يتقبل هذا حتى الآن، وكانت التفعيلة" فعولن "تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر". (المصدر نفسه: ٩٠)

وعلينا هنا أن نفرق بين ذاتين متميزتين - تحاول كل منهما فرض وجودها على الأخرى- "الذات الشاعرة"، "والذات الناقدة"، فالذات الشاعرة ترى أن من حقها ألا تلتزم التزاما صارما بقواعد الفن، إذ يجوز لها في بعض الأحيان أن تقفز فوق الأسوار حين يكون الشيء المبدع فوق طاقة القاعدة. أما الذات الناقدة فلا تؤمن بشيء كهذا، إنها ترى أن هناك خطأ، وإن هذا الخطأ يتحتم إصلاحه. وبتجلى الموقف في النهاية عن خضوع الذات الشاعرة، لمطلب الذات الناقدة، وتبدأ الأولى محاولة إصلاح القصيدة فيتعذر الإصلاح لأن الإصلاح يعنى انهيار القصيدة برمتها: «حاولت أن أصحح هذا الخطأ، فوجدت أن جو القصيدة سيتفكك وتزول حرارة المعاني فأثرت أن أتركها كما هي على أن أتخشى الخطأ بالمستقبل. وبالفعل عدت عام ١٩٧٥م إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي "نجمة الدم" لم أخرج فيها على الوزن مطلقا، وإنما حافظت على مستفعلاتن عبر القصيدة كلها.» (المصدر السابق: ١٠)

النتيجة

نلاحظ بعد هذه الجولة أنه يأتي اغتراب الشاعرة الإبداعي في أشعاره من زاويتين، الأولى، أنها لم ترتض الخطأ الذي وقعت فيه بل حاولت إصلاحه، وحين فشلت في ذلك وعدت بأن تلتزم بالقاعدة مستقبلا، وحققت ذلك فعلا. الثانية، أنها لم تتوان عن تحذير الشعراء من استخدام الوزن الأول المختل، مما يؤكد عمق انفصال هذا العمل المختل عروضيا عن صاحبه.

