المبحث السادس

مرايا الشعر

المرايا الشعرية*
نماذج من نازك الملائكة

١

أعتقد - وأرجو ألا يكون هذا الاعتقاد ضربا من المصادرة - أن الرؤية الابداعية فى عالم شاعرتنا الرائدة، نازك الملائكة، لم يصبها من التغير والانتكاس ما قد ينال من تماسك أبعاد هذه الرؤية وانسجامها، فعلى مدى ما يناهز الأربعين عاما ظل عالمها الشعرى عاكفا على التقاط أعمق خلجات النفس وأدق تعاريج الذات الباطنة، مع جهد دءوب فى تقصى هذه وتلك، ومع وعى فنى يحيل هذه الخلجات والتعاريج إلى كيانات حية، تتجسد، وتنمو، وتسهم فى حركة القصيدة فاعلة ومنفعلة، فيخيل اليك أنك بازاء مسرح داخلى مجاله الذات، وشخوصه ما يعتور هذه الذات من أحاسيس القلق تارة، ومشاعر الوحشة والضياع تارة أخرى، وفى الحالتين لا يخلو الأمر من لفحة حزن رقيق غامض، تومض أكثر مما تحرق، وتوحى بالتوجس من المجهول أكثر مما تفصح عن بواعث واقعية عارضة.

والذى يقرأ ديوانها الأول الذى صدر سنة ١٩٤٧ بعنوان «عاشقة الليل»[1] لا يخطئ هذا النزوع المأساوى الحزين، الذى تغلفه - فى كثير من الأحيان - غلالة رومانتيكية رقيقة، وفيه يلتقى بتلك القصائد التى تحمل رائحة الموت أو تومئ إلى فكرة الرحيل: «بين فكى الموت»، «السفر»، «مرثية غريق»، «على حافة الهوة»، بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربى لم تجد أقرب

* نشر هذا البحث ضمن سلسلة «دراسات عربية وإسلامية» العدد الثانى - فبراير سنة ١٩٨٤م.

إلى مزاجها الفنى من قصيدة توماس جراى المسماة: «مرثية كتبت فى مقبرة ريفية An Elegy Written in a Country Churchyard وهى قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من لوعة غامرة مع ذلك المزاج الشاعرى الحزين.

٢

وإذا كان لنا أن نعتبر الصور الشعرية - كما يراها سيسيل دى لويس - بمثابة «سلسلة من المرايا موضوعة فى زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور فى أوجه مختلفة»[٢]، فان مرايا الشاعرة فى هذه المرحلة كانت من الصفاء والخلوص بالقدر الذى يكشف عن طبيعة هذا الموضوع وتجلياته الشكلية، وليس محض مصادفة أن تكون أبنية هذه المرايا موزعة بين «الرياح الداويات»، و«النهر الذى تحيط به المفاوز»، وتتدفق فيه «أمواج من السم الزعاف، »و «الشواطئ الخالية من الظلال والعطور»، و«الزورق المخدوع»، و«الليل المزدحم بالمخاوف والوساوس». لقد كانت هذه الأبنية الصورية أكثر الأشكال مواءمة لمشاعر التوجس والوحشة والقلق التى نهضت عليها تجربة الشاعرة فى هذا الطور من حياتها الابداعية :

فى عُمْق صحراء الحياة، هناك فوق لَظَى الرمال
حيث الرياح الدَّاوِيات، مدينة بين التلالْ
فى قلبها نهر تحيَط به المفاوز والصخورْ
وشواطئ لا ظِلّ فيها، لا خمائلَ لا عُطور
والماء يبدو وادعا، ووراءه الألم العميق
أمواجه السُّم الزّعَاف، وإن بَدَا حُلْوَ البريق
كم زَوْرق خدعتْهُ جنّياته ورسومه
كم حالم أوْدتْ به أمْواجه وسُمومه
والشاطئ الثانى يلوّح بالجمال وبالفُتُونْ

حـتى إذا قـاربْتَهُ أبصرتَ إعْصـار المَنُـون
لا شئ غير الشّوك والأشلاء فوق صـخورِه
لا صوت يسمع غير ضجة دوده ونسوره

فالمرآة هنا تتسم بما تتسم به البنية العميقة للنص من تمزق وتشتت وانكسار، والمدينة التى تهرب منها الشاعرة مدينة وهمية تقع على الحافة بين الحقيقة والرؤيا، ويتوازى فيها الواقع والحلم، ففى قلبها نهر، ولكنه محفوف بالمفاوز والصخور، ولهذا النهر شواطئ، ولكنها خالية من الظلال والعطور، وأمواجه تبدو وادعة، ولكن من ورائها - بخلاف كل الأمواج - ألما عميقا، إذا أردنا تقرير الشعور، وسما زعافا، إذا آثرنا لغة التصوير، وفى لجته يترنح ذلك الزورق المخدوع الحالم بالنجاة، المفتون بما تلوح به الشواطئ من جمال وإغراء، حتى إذا قاربها - أو قارب الخلاص - إذا بهذا الجمال يتكشف عن أشواك وأشلاء وصخور، ومن ثم تكون هذه المفارقة، بين ظاهر المدينة وحقيقتها، بين الحلم والواقع، مقدمة لذلك التحذير الذى يتوجه إلى قاصد تلك المدينة، أو قل تتوجه به الشاعرة إلى نفسها :

يا طارق الباب المروِّع عُدْ ولا تَهبط هُنَا
هذا الجمال سيستحيل دمًا وماءً آسنا
هَذى الشواطئ، كلّ ما فيها أسًى وتحسُّر
فحذار منها فالسّموم مُعَدَّة والخِنْجَرُ
عُدْ، عُدْ إلى لهب الصّحارى وانْجُ من حُمَمِ المدينةْ
لا تُلْقِ قلبك فى اللّظى، وأَصِخْ لشاعرة حزينة[٣].

وتوازيات الصور - أو المرايا - توازيات مركبة، لا تنحسر منها طبقة الا لتكشف عن طبقة أخرى، فحيث تعادل المدينة بالدم والسم والخنجر، ترى الحياة معادلة باللظى والريح الداويات والمفاوز والصخور، إلى درجة توحى بأن

الهرب من المدينة على هذا النحو لا يشف فقط عن ذلك الرفض الرومانسى العريق لمظاهر الزيف والتصنّع فى المدنية المعاصرة، بل يضيف إلى ذلك توجسا من الحياة الواقعة برمتها، ورفضا لكل ما يحف بهذه الحياة من إمحال المشاعر وصخرية القلوب وخوائها.

والصورة - عند هذه المرحلة من إبداع الشاعرة - لا تخلو من نمطية، فعناصرها تمتد من قصيدة إلى أخرى امتدادا يكشف عن ديمومة الرؤية واستمرارها، الأمر الذى يشى بأن انتقاء هذه العناصر كان يتم فى تناغم مع طبيعة هذه الرؤية، وليس أدل على ذلك من دوران المعجم التصويرى - على الرغم من تنوع التجارب الشعرية - فى إطار الزورق التائه، والنجم الخابى، والبحر المروع، والملاح الضال، والشاطئ المظلم، والأعاصير، وأشباح الدجى، والظلال السود، وما إلى ذلك من وحدات تصويرية تشكل فى مجموعها لوحة «لسفينة تائهة» ممزقة الشراع فى خضم بحر رهيب، غاب عنه الضوء والشاطئ:

ياليلُ ما نفْع الأسى،؟ يا بحر ما معنى الدموعْ؟
النوءيصخب دَاوِيًا، والموج يهزأ بالقُلُوعْ
أنَّى تسير سفينتى الحيرى إذن؟ أين الرجوع
فلنمْضِ للمجهول، ذلك وحده ما نستطيع[٤]

وعلى الرغم من تناغم الصور الشعرية، بحكم تناغمها - أولا - مع طبيعة الرؤية الشعرية، وتناغمها - ثانيا - فيما بينها كعناصر تصويرية متفقة فى مصدرها من عالم الظواهر، حين يكون على حالة من الغضب أو الجهامة أو الإعتام، فإن خاتمة الصورة - فى بعض الأحيان - تقع فى منطقة ذلك الضوء الباهر الذى يكشف عن المقصود كشفا مباشرا، فلا يكاد يترك لحدس المتلقى ما يضيفه، فإذا قرأنا عن «الرحلة الكبرى إلى وادى الأفول»، بكل ما تثيره

هذه الرحلة من ترقب ومخافة وانتظار، راحت خاتمة الصورة تحدد هذا المنتظر وتجلو ملامحه :

فوداعا أيها الركب، وداعا يا حياةُ
آنَ أنْ يطفئ أفراحى وأحزانى المماتُ
آن أن تهجر قيثارى وَعُودى النغماتُ
فسلام أيها الموت، سلام يا رفات[٥]

وإذا تقنعت الدلالة بتلك الظلال الرجراجة التى تلدها تعبيرات «كالليل»، و«الصمت الكئيب»، و«الكيان الذى تتمشى فيه الرعشات»، و«الغروب»، و«الهمس الغريب»، أبت خاتمة الصورة إلا أن تفصح عما استكن وراء تلك الظلال من نذر النهاية :

واعْتَرانى خاطر مُشْج رهيبْ
وتجلّى لخيالاتى المماتْ[٦].

وإذا كانت جهامة الواقع واستدبار الحياة يفضيان إلى مثل هذا الحزن القدرى الذى لا يخلو من استكانة وتسليم، فإن فى تجارب هذه المرحلة ما يشى ببعض البواعث التى تسوغ هذا الحزن وتكسبه نبضا اجتماعيا، وحينئذ يصبح الفرار من الواقع إدانة ضمنية له، ويصبح استدبار الحياة تعاليا عليها، وارتفاعا فوق شرورها وآثامها، وتتبادل المحاور حتى يضحى ما كان واقعا بمنطق الناس، زيفا بمنطق الشعر، وما كان وهما من منظور الحياة والأحياء، حقيقة من منظور الذات المبدعة :

كتمتْ روحى وباحت مُقْلتايا
لَيتها ضنّت بأسرار حياتى
ولمن أشْكو عذابى وأسايا
ولمن أُرسلُ هذى النغماتِ

وحَـوالىَّ عبيـد وضـحايا
ووجود مُغْرق فى الظلماتِ

* * *

لا أريد العيش فى وادى العبيدِ
بين أموات وإن لم يُدْفَنُوا
جُثَثٌ تَرْسُف فى أسر القيودِ
وتماثيل اجْتوتْها الأعـين(٧)

فنبرة الحزن فى هذا النموذج وأمثاله تتجاوز معنى التلذذ بـالآلم أو اسـتعذاب العذاب، على طريقة شعراء الموجة الرومانتيكية، لأنه حزن لا يخلو من العلـة، ولا يفتقد جذور التمرد على حياة العبيد والـوجود الغـارق فى الـظلمات والتمـاثيل التى تجتويها الأعين، وهو بكل هاتيك المعانى حزن يحمل ضربا من هجاء الواقع والتنديد به، فهذا الواقع هو الموت بعينه، وإن بدا بخلاف ذلك، وأحياؤه موتى على الحقيقة وإن كانوا بلا قبور، وما حـاجتهم إليهـا وهـم « يـرسفون فى أسر قيود » تقوم منهم مقام الأكفان ؟ ! !

٣

قلنا إن الرؤية الإبداعية لدى شاعرتنا لا تتغـير ولا تنتكس، ولـكن هـذا لا ينفى تطور طرائق التأتى إلى هذه الرؤية والتعبير عنها، ففى ديوانها الثانى الذى أصدرته سنة ١٩٤٩ بعنوان « شظايا ورمـاد »، وفى شـقيقه الـلاحق، الـذى أصدرته سنة ١٩٥٧م بعنوان « قرارة الموجة »، نرى مسارب هـذه الـرؤية تنـأى عن المباشرة، وتصبح أكثر جنوحا إلى اصطياد لحـظات الـذهول النفسى، حيـث يتوارى الوعى وتنساب الخواطر طليقة حرة، فتـطفو على السـطح منهـا رغبـات ومخاوف كانت متوارية، ولأن اللاوعى رمزى بـطبيعته، فـإن هـذه الـرغبات والمخاوف لا تظهر فى أشكالها الحقيقية، بل ترتدى أقنعة رمـزية تسـتر جـواهرها

ومصادرها الأولى، وذلك ما تشير إليه الشاعرة ذاتها حين تقول «إن النفس البشرية عموما ليست واضحة، وإنما هى مغلفة بألف ستر، وقد يحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومئات الصور العابرة التى تمر فيحدق فيها العقل الواعى ببرود، وينساها نسيانا كليا، فيتلقفها العقل الباطن ويكتنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولا شكل. وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادى يراها فى أحلامه، أما الفنان فيعبر عنه بفنه وأحلامه معا»[١].

وتلك نظرة إلى دور اللاوعى فى العمل الفنى ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة، وما اكتشفه علماء التحليل النفسى - وعلى رأسهم فرويد Freud - من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا الداخلية، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه فى ذلك شان الحالم، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها بحيث تصبح أكثر إنسانية وأوفر متعة له وللآخرين.

منذ تلك المرحلة تغدو الصورة الرمزية أبرز وسائل التعبير على قلم الشاعرة، ثم تتجمع أقطار هذه الصورة وتتضام علاقاتها ليصبح النموذج الرمزى الأثير من قصائدها هو نموذج الانسان المطارد من قبل قوة غامضة لا ترحم، قد تكون هذه القوة - كما تحدثنا الشاعرة - «مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هى الندم ، أو عادة نمقتها فى سلوكنا الخارجى، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هى النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود أو أى شىء آخر»[٩].

على أن هذا الإحساس الخفى بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة

صراحة، بل يتجلى عبر رموز تتنوع أشكالها وتختلف طرق تكوينها، فهو يتجلسد تارة فى صورة «أفعوان» مقيت، يحاصر وجودها، ويقتفى خطواتها أينما ذهبت :

ووراء الضَّباب الشَّفيف
ذلك الأُفعوان الفظيع
ذلك الغُولُ، أىُّ انْعتاق
مِن ظِلال يديْه على جَبْهتى الباردة
أين أَنْجو وأهدابه الحاقدة
فى طريق... تَصُبّ غدًا ميّتا لا يُطَاق[١٠].

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تصورها الشاعرة فى قصيدتها «أغنية الهاوية»[١١]، وتسعى إلى الفرار منها فى قصيدتها «الهاربون»[١٢]، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحرى خرافى، يظل يكبر ثم يكبر حتى يغدو ماردا عملاقا يسد على الحبيبين كل طرق النجاة.

تغرينا هذه الصورة الأخيرة بالتوقف لديها بعض الوقت، لا لجمالها الشعرى فحسب، بل لأنها نموذج لطريقة الشاعرة فى توظيف الظاهرة للإيحاء بمكنون الحياة النفسية ، ففى قصيدة «لعنة الزمن»[١٣] نشهد لحظة من لحظات التوهج العاطفى بين حبيبين يجتليان المساء على شاطئ نهر تطفو عليه جثة سمكة، لا تلبث أن تتحول إلى عملاق ينذر العاشقين بالفراق، وكأن الشاعرة ترمز بذلك إلى وطأة الزمن، وكيف يهتصر السعادة، ثم كيف يحيل الحلم إلى واقع كئيب ، ويمد ظلاله السوداء على عواطفنا حتى وهى فى ذروة ازدهارها. فلنر كيف يتم تكوين هذا الرمز منذ البداية :

وَوَقَفْنا فى الظلمة نَحْلم
بالموج وبالليل المُبْهم

ونَحُوك من الأنْجم والرُّؤيا والأمواج لنا أطواق
ونَجُوب العالم فى عربات
صنَعتْها أذرعُ جنّيات
من عِطْر الأزهار الخَجِلات
من أسْلاك الضّوْء الألّاق...
فى قَعْر النَهر على أرض لم يَلْمَسْها القمر الألّاق
وتَناستْ مولدها الآفاقْ

وهذه الصورة الافتتاحية ذات مهمة مزدوجة، لأنها - من ناحية - ترسم مجال الحدث فى لمسات سريعة موحية، وتقوم بغاية درامية تشبه ما يصنعه الكاتب المسرحى حين يخطط المحيط الذى تتحرك فيه شخوصه، ولأنها - من ناحية أخرى - تبرز الوجه السعيد من وجهى اللوحة ، وجه الحلم بمكوناته من الموج والليل والأنجم والأزهار والضوء والقمر؛ ومن ثم تكون المفارقة حين تقدم الشاعرة إلينا الوجه الآخر، وجه الحقيقة الجهمة، أوقل وجه الفراق الذى يلوح شبحه أمام ناظريها، وبقدر التضاد بين الوجهين تكون الإثارة النفسية. إن الشاعرة فى اللحظة التى يغفو فيها الخوف ويستيقظ الحلم، تحس حركة تنبعث من مياه النهر انبعاثا مبهما :

لَكِنَّا إذْ كنّا نحلم
أحْسسنا شبه صَدًى مُبْهَم
« الجنّيات المنتقمات
يَصْعَدنَ الينا فى عَرَبات »
وأجاب رفيق : لا، هيْهات
ذلك صوتُ الموج الرقراق

الريح الحالمة البيضاء تمرّ على الموج الرقراق
وتُخَادِع أسْماع العشّاق.

* * *

لأيًا وتبيّنّا الحركةْ
ثَمة وإذا جثةُ سَمكة
طافية فوق الموجة ميّتة، والشاطئُ فى إشفاق
وصرخْتُ : رَفيق، أين نسير؟
لنَعُد، فالجثة همس نذير
أرْسلها عِمْلاق شرير

بهذا تتكون الملامح الأولى للرمز، فهو جثة سمكة قد لا تعنى لخلى البال شيئا، ولكنها بالنسبة للشاعرة «همس نذير»، وكأنها تثير من أعماق اللاوعى صورة حبها وقد تحول إلى رفات، أو إلى جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشَيْنَا، لكنّ الحركة
ظَلّت تَتْبعنا، والسّمكة
تَكْبُر، تكبر، حتى عادت فى حِضْن الموجة كالعملاق
وصرختُ : رفيق أىُّ طريق
يُحمِينا من هذا المخلوق
لنَعُد فالدَّرْب يضيق، يضيق
والظُّلمة مُحكَمة الإغلاق
فأجاب رفيق مُرْتعشا، والظلمة محكمة الاغلاق
«نهرب، لن تُسْلمنا الآفاق»
وبَقِينَا نهرب، والسمكة

تَتْبع أَرْجُلنا المرتبكة
تلك الأحداق، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق؟
وزَعَانِفُها السُّود الشَّوْهاء
سدَّت فى وجهينا الأرجاء
وأراقت فى الجوّ الوضَّاء
سُحُبا سوداء ولون مِحَاق
حتى وجه القمر السحرى، غَشَاه أَسىً وظلام محاق
وتلاشى مَبْسمه البراق.

بهذا تكتمل أبعاد الرمز، وتتحول جثة السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على مشاعر الحب كل طرق النجاة، حتى المجال الذى كان يزدان بالأنجم وأسلاك الضوء قد غشيته السحب السوداء، أما القمر فقد تنقب بالظلام، أو قل بالأسى الذى اعترى الشاعرة، فما الطبيعة إلا صورة من حياتنا النفسية فيما يرى الشعراء.

ترى هل يرمز ذلك العملاق الخرافى إلى الزمن، وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة؟ أم لعله يشير إلى التوجس من سطوة الواقع وبغتة القدر؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذى بال، لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة، هى المجهول بأرحب معانيه.

والرمز فى تلك القصيدة ومثيلاتها ذو طابع درامى، من حيث إنه يعتمد على الحركة والتحول والتطور، فهو يبدأ من همس مبهم لا يبين، ولا يلبث أن يتجسد فى جثة سمكة طافية، وهذه بدورها تئول إلى ذلك الكائن الضخم الغريب. ثم إنه - بالاضافة إلى ذلك - رمز نفسى، لا باعتبار شفوفه عن محتوى نفسى فحسب، بل لأن صورته الفنية قد بنيت على ما يشبه الرؤيا أو تيار اللاوعى Unconsciousness؛ إذ ليس معقولا أن تصعد الجنّيات المنتقمات من

لجة النهر كما تحدثنا القصيدة، وليس معقولا - كذلك - أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق خرافى الملامح والسلوك، إنما هى رؤيا تتجلى من خلالها هواجس النفس فى تلك الصورة الرمزية.

وربما ذكرتنا هذه اللوحة الرمزية فى «لعنة الزمن» بقصيدة «الغراب The Raven» لادجار آلان بو، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى، مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى الزمن، وفيها كذلك يستخدم «بو» عناصر الظلام والعواصف والرياح للإيحاء بما يشبه مناخ التوقع الذى يفصح عنه الحوار فى المقاطع الأولى من «لعنة الزمن»، هذا بالاضافة إلى وحدة الشعور بالمباغتة فى العملين، حيث يفاجأ الشاعر فى إحدى ليالى ديسمبر الباردة بطارق فى الظلام، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحدا، وإذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقا مهموما ولكن الطرق لا يلبث أن يعود أقوى مما كان، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب غريب يقتحم عليه عزلته، وإذ يسأله الشاعر عن كنهه ومبتغاه لا يجيبه هذا الطائر الأسطورى بغير كلمة واحدة: «هيهات»، يقولها وكأنها ماتت على شفتيه فلا يجد عنها حولا، وحينذاك نكتشف - فيما يشبه الحدس - أن القصيدة لا تحدثنا عن غراب حقيقى، بل تومئ به إلى بعض الذكريات الأليمة التى تعتاد الشاعر كلما أجنه الليل، وتنشب نارها فى صدره فلا يستطيع منها مفرا، مثلما لاتستطيع شاعرتنا من عدوها الخفى مفرا[١٤].

٤

والوتر الجديد فى قيثارة الشاعرة ما يزال فى طور العطاء، لم يقل كل ما عنده، ولم يبح بكل أسراره بعد ، والذى يقرأ نتاجها عبر سنوات العقد الأخير لا يخطئ تلك النبرة الصوفية الإشراقية التى تترقرق فى النسيج الشعرى فتجعل منه إضافة متميزة، لا إلى حصاد الشاعرة فحسب، بل إلى ديوان الشعر العربى المعاصر بعامة.

وهذا الطابع الاشراقى لا يقتصر على تلك التجارب التى ترتبط بمثير دينى واضح، بل إنه يبدو حتى فى تلك الحالات التى تدق فيها هذه الرابطة أو تنعدم، كما نرى في قصيدتها «ويبقى لنا البحر»[١٥]، ولكنه يتجلى بكامل سماته حين تكون صلة القصيدة بالباعث الدينى مباشرة، وحينذاك، نرى هذا الطابع الاشراقى يتخلل مستويات البنية، ويشع من أحدها إلى الآخر، حتى يصب فى مجرى البنية العميقة أو الدلالة الصوفية التى تكوّن ما يشبه النواة بالنسبة للتجربة الشعرية. لنقرأ هذا المقطع من قصيدتها «زنابق صوفية للرسول»[١٦]:

وَجْه حبيبى أكْبَر من لا نهاية البحر، مِن مَداهُ
يسدُّ أقطاره ويمتصّ طيره، موجه، رُؤاهُ
وَجْه حبيبى زنابق، أكْؤس، مياهُ
وجه حبيبى واللانهايات عالَم واحد
ليس يُشْطَر، أو يَتجزّأ.

تشعر على الفور بما يشبه جذبة الوجد الصوفى، يعبر عنها فى إطار نغمى وتصويرى يذكرك بقريب منه فى «نشيد الإنشاد» من العهد القديم، وهو الإطار الذى أغرى بعض شعراء الطليعة من المحدثين، وبخاصة صلاح عبد الصبور ونزار قبانى، مع فارق لا بأس من إعادة التنويه به، وهو أن نازك الملائكة تستخدمه للتعبير عن تجربة ذات مذاق دينى تختلف به عن تجارب الآخرين. على أية حال، لا تلبث هذه الجذبة الصوفية أن تصبح صريحة فى اتكائها على لبنات تصويرية خالصة فى انتمائها الدينى، كالقرآن، والترتيل، والصوم:

من أبد الضَّوء جاء أحمدْ
من غابة العطر والعصافير هلّ أحمد
عَبْر عُطور القرآن، عبر الترتيل والصَّوم، شعَّ أحمد
مِن عُمْق أعماق ذكرياتى.

ويزداد وضوح الوجه الصوفى للتجربة، حتى تغدو نوعا من «**العروج**» أو ضربا من «التسابيح الصوفية»:

وياجَناحى نحو سمائى ونحو ربّى
ياقطْرة الله فى شفاه الوجود، ياظُلَّتى وعُشْبِى
انْقُر تسابيح صوفية مِنْ على شفتياً
ياسَبحَاتى، ياصوم أغنيتى، وياسنبلا طريًا
إنى أنا حُرقة المتصوف فى غسق الفجر
أحمد، أحمد.

فعلاوة على تغذية الوجه الصوفى للتجربة، تارة عن طريق الوصف: «تسابيح صوفية»، وتارة آخرى عن طريق الإضافة: «حرقة المتصوف»، نرى فى ترديد اسم الرسول ذلك الترديد الإيقاعى، ما يبتعث جو الذكر والدندنة الصوفية، هذا كله بالاضافة إلى ما فى صورة ذلك الطائر السماوى الذى ينقر التسابيح وتعرج الروح على جناحيه إلى الله، من نبض تراثى غير منكور.

وللشاعرة ولع بهذا النبض التراثى، والدينى منه بخاصة، وقد سبق أن أغرتها واقعة تفجر الماء تحت قدمى الطفل المبارك «إسماعيل بن إبراهيم»، فاتخذت منها تعبيرا موازيا عن تفجّر النار بما يطفؤ غلة المقاتلين فى حرب رمضان[١٧]، وهاهى تنتقل من حدود الصفا والمروة إلى المزدلفة التى تتحول - فى الرؤيا الشعرية - من حيث كانت مجرد منسك من مناسك الحج، إلى حيث أصبحت قمرًا ونهرًا ورحلة صوفى وصلاة:

يَنْحَنُونْ
يَجْمعون الصَّدَفَ الأبيض فى شطّ السكون
ويُصلِّى فوق واديهم قمرْ
ضوؤه أشْرعة عَبْر نهر

وجهه رحلة صوفى وأسرار عُيُون
قَمَرٌ يُمْطر زَخَّاتٍ من الرؤيا وأَقْداح صُوَر
هُدبه للروح رحلة
وصلاة وأَهِلَّة[١٨].

* * *

والذى لا ريب فيه أن هذا الانعطاف نحو الموروث الدينى قد أضاف إلى تجربة الشاعرة بعض روافد اليقين والسكينة، بدلا من ذلك الأرق تجاه الآتى، أو التوفز تجاه المجهول بعامة، ولكن القضية ليست قضية الأبعاد الجديدة فى التجربة الشعرية فحسب، بل إنها - بالأحرى - قضية التشكيل الفنى الذى أمده ذلك الموروث بصور شعرية لا يفنى مددها ولا ينضب لها معين، والموروث فى هذه الحالة ليس مجرد مادة تاريخية صماء، وليس كذلك مجرد قناع تلوذ به الشاعرة ، عزوفا عن المباشرة وتحرجا من التصريح، بل هو نوع من التفكير بالماضى، أو قل هو إعادة اكتشاف هذا الماضى فى إطار رؤية معاصرة، وعند هذا الطور الجديد من أطوار الصياغة الفنية ما يزال لدى شاعرتنا مما قد تقوله الكثير.

مراجع وتعليقات :

(١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٤٧م عن مطبعة الزمان ببغداد، ثم ظهرت طبعته الثانية سنة ١٩٦٠م عن المكتب التجارى ببيروت.

(٢) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى وآخرين - دار الرشيد للنشر - بغداد سنة ١٩٨٢ - ص ٩٠ - ٩١.

(٣) عاشقة الليل - ط ٢ منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ٩٢ - ٩٤

(٤) قصيدة : السفينة التائهة - المصدر السابق - ص ١٣٢ - ١٣٥

(٥) قصيدة السفر - المصدر السابق - ص ٤٢ - ٤٥

(٦) الغروب، المصدر السابق - ص ٧٦

(٧) قصيدة : فى وادى العبيد - المصدر السابق ص٢٤ - ٢٧

(٨) مقدمة ديوان «شظايا ورماد» - ط٣ - منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٥٩ - ص١٤

(٩) المصدر السابق ص١٦

(١٠) من قصيدة «الأفعوان» - ديوان شظايا ورماد - ص٦٢

(١١) المصدر السابق ص ١٠٤

(١٢) ديوان قرارة الموجة - منشورات دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٧ - ص٩

(١٣) السابق ص٢٤ وما بعدها

(١٤) أنظر ترجمة لقصيدة ادجار آلان بو فى كتاب الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ٨٢ - ٨٣.

(١٥) نشرت بمجلة الشعر - عدد أبريل سنة ١٩٧٧ - ص ١٠ وما بعدها.

(١٦) نازك الملائكة : زنابق صوفية للرسول - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٨ - ص ٥١ وما بعدها.

(١٧) نازك الملائكة : الماء والبارود - الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص١٣ وما بعدها.

(١٨) القمر على مزدلفة - الشعر - يوليو سنة ١٩٧٧ - ص١٢ وما بعدها.