

OPEN ACCESS

Submitted: 10 May 2020  
Accepted: 2 July 2020

## التجربة الجمالية وتشكيلات المكان في شعر زكية مال الله

أحمد طعمة حلبي

أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر

athalabi@qu.edu.qa

### ملخص

يقدم هذا البحث دراسة جديدة في موضوعها؛ إذ يعالج التجربة الجمالية في شعر زكية مال الله، من خلال تعاملها مع المكان وتشكيلها إياه، بوصفه وسيلة للتعبير عن تجربة جمالية. وهنا يظهر المكان على أنه مشبه به، أو استعارة، أو كناية، أو رمز، أو معادلٌ موضوعيٌ لحالة، إضافة إلى ظهوره بوصفه مكاناً أيضاً، تتم معالجته بتشكيل مكاني.

وقد جرى تفحص هذه الوسيلة المكانية للتعبير من خلال تجارب جمالية عدة، تشمل جوانب الحياة والكون والمجتمع، منها تجربة المكان نفسه، والبحث عن الذات، والحب، والوضع الاجتماعي للمرأة، وحب الإله.

وقد تبين ظهور المكان في التجربة الجمالية عند زكية مال الله ظهوراً واضحاً، وموظفاً بتقنية فنية عالية، وتأكد من خلال البحث ارتباط المكان بعمق التجربة الجمالية عند الشاعرة، وهو ما قاد إلى ظهوره الفني في تشكيلات جمالية متنوعة.

الكلمات المفتاحية: زكية مال الله، الشعر القطري، التجربة الجمالية، التشكيل المكاني

للاقتباس: طعمة حلبي، أحمد. «التجربة الجمالية وتشكيلات المكان في شعر زكية مال الله»، مجلة أنساق، المجلد 4، العددان 1-2، 2020.

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2020.0112>

© 2020، طعمة حلبي، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية وفقاً لشروط Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). تسمح هذه الرخصة بالاستخدام غير التجاري، وينبغي نسبة العمل إلى صاحبه، مع بيان أي تعديلات عليه. كما تتيح حرية نسخ، وتوزيع، ونقل العمل بأي شكل من الأشكال، أو بأية وسيلة، ومزجه وتحويله والبناء عليه، طالما يُنسب العمل الأصلي إلى المؤلف.

**OPEN ACCESS**

Submitted: 10 May 2020  
Accepted: 2 July 2020

## **Aesthetic Experience and Place Configurations in the Poetry of Zakia Malollah**

Ahmad Tuama Halabi

Associate Professor, Arabic Department, Collage of Arts and Science, Qatar University  
athalabi@qu.edu.qa

### **Abstract**

This study deals with the aesthetic experience in the poetry of Zakia Malollah, through its focus on place formation as a means for articulating an aesthetic experience. Place is created as a metaphor, a symbol, or an objective reckoning of a condition, in addition to its being a spatial formation.

Place as a spatial medium of expression has been examined through several aesthetic experiences, covering aspects of life, the universe, and society, including the experience of the place itself, the search for self, love, the social status of women, and the love of God.

Place in the aesthetic experience stands out in Zakia Malollah's work, and it is technically well-employed. Research avers that place is related to the deep aesthetic experience of the poet, which in turn has resulted in its artistic appearance in a variety of aesthetic formations.

**Keywords:** Zakia Malollah; Qatari poetry; Aesthetic experience; Spatial formation

Cite this article as: Tuama Halabi A., "Aesthetic Experience and Place Configurations in the Poetry of Zakia Malollah", *Ansaq Journal*, Vol. 4, Issue 1-2, 2020

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2020.0112>

© 2020, Tuama Halabi A., licensee QU Press. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0), which permits non-commercial use of the material, appropriate credit, and indication if changes in the material were made. You can copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited.

## المقدمة

زكية مال الله شاعرة قطرية مبدعة مجددة، غزيرة الإنتاج، لها أكثر من خمس عشرة مجموعة شعرية، وتُرجمت أشعارها إلى لغات عالمية كثيرة. وعبرت عن تجارب شعرية متعددة، من حبّ قطر إلى حبّ أقطار كثيرة، ولا سيما مصر، ومن حب الحبيب ومعاناة الحب، إلى حب الأم وبكائها والحزن عليها إثر وفاتها، إلى حب الله، ومن وفائها لصديقاتها إلى وفائها لأستاذها. كتبت قصيدة البحر وقصيدة النثر وقصيدة التفعيلة، وهي في هذه الأنماط كلها مجددة، عميقة الثقافة، واسعة الاطلاع. وتظهر في قصائدها ملامح من الأساطير، ومخايل من اختصاصها في الصيدلة. ويمتلك شعرها خصائص امرأة تعي حبها وأنوثتها ورغبتها ووضعها الاجتماعي، وتعبر عنها بفتية عالية، كما تعبر عن الوضع الاجتماعي للمرأة بصفة عامة. تسير تجربتها الشعرية في تطوّر واضح من مجموعة إلى مجموعة، ولا سيما في ابتكار الصورة، وتوظيف الثقافة، وتدلل مجموعاتها الأخيرة على وعيها بتجربتها الشعرية، وحرصها على التجديد والتطوير، بعيداً عن التقرير والمباشرة، وبقدر غير قليل من الغموض الفني الشفيف، تشهد على ذلك مجموعاتها الأخيرة وهي مرجان الضوء ودوائر ومن دونك يا أمي، إذ تسجل هذه المجموعات تطوّرًا فنيًا في التجربة الشعرية، لا على مستوى شعر زكية مال الله، بل على مستوى التجربة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة.

### 1-1. أهمية المكان في التجربة الجمالية

المكان هو مجال التجربة الجمالية للإنسان، فيه تتحقق حين يعيش فيه أو يعاينه أو يتعرف إليه. وهذه التجربة الجمالية يكتسب المكان قيمته، ويصبح ذا بعد إنساني، ويحمل قيمة. وليس المكان هو الأرض أو الطبيعة، بل لعل كل موضوع للتجربة الجمالية هو مكان، ومن ذلك جسم الإنسان نفسه، واللوحة الفنية.

والشاعر بحسّه الجمالي يجد كل ما حوله في الكون موضوعاً للتجربة الجمالية، يقول جون ديوي John Dewey: «إن من شأن أي موضوع أن يكتسب خبرة جمالية خاصة أو طابعاً جمالياً بارزاً، بحيث تتولد عن تلك المتعة الخاصة التي تميز الإدراك الجمالي، حينما تكون العوامل المحددة لما اصطلاحنا على تسميته باسم الخبرة، قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسي، وجعلت ظاهرة جليلة في ذاتها ولذاتها» (ديوي 100).

والإنسان بطبيعته كائن مكاني، يعيش في المكان، ويتأثر به، وله في المكان عظة وعبرة وخبرة، وليس ما هو أدل على ذلك من سؤال موسى عليه السلام أن يرى ربه. وهذه الرؤية أعظم تجربة جمالية، وما كان من المولى إلا أن أمره بأن ينظر إلى الجبل، وسرعان ما زُلزَل الجبلُ وخرَّ موسى صَعَقًا، يقول المولى عزَّ وجلَّ عن موسى: ﴿قَالَ رَبِّ ارْنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [الأعراف: 143].

هذه هي أعظم تجربة جمالية، كان لا بد من حدوثها في مكان، وهو الجبل، وهي تجربة لم يتحمّلها الجبل نفسه، إذ جعله المولى دكًّا، وخرَّ موسى صَعَقًا، وبذلك اكتسب ذلك الجبل تلك القيمة الجمالية، مثلما اكتسب موسى خبرة الإيوان.

بل إن المقطوعة الموسيقية هي نفسها تجربة مكانية، لأنها مجموعة موجات صوتية تتوضّع في الزمان عبر نقلات، وكل نقلة هي حركة، والحركة لا تكون إلا لجسم يشغل حيزًا، وعلى هذا فالاستماع إلى معزوفة هو نفسه تجربة جمالية

في المكان، والمكان نفسه في حركة، والحركة أيضًا تعني انتقالًا، والانتقال زمن، ولذلك فالمكان يتحقق فيه الزمن، والزمن يتحقق في المكان. ويؤكد هذا قول ديوي: «إن الفصل بين المكان والزمان في مضمار الفنون الجميلة قد كان دائمًا عملاً سخيلاً لا محل له على الإطلاق، ولعل هذا ما عناه بنديتو كروتشه Benedetto Croce حين قال: إننا لا نشعر شعورًا نوعيًا أو منفصلاً بالتتابع الزماني في الموسيقى والشعر والوجود المكاني في المعمار والتصوير إلا حين تنتقل من الإدراك الحسي إلى التفكير التحليلي» (ديوي 311).

## 2-1. القيمة الجمالية للمكان

ولا يملك المكان في حد ذاته أي قيمة، فما هو في حقيقته إلا بقعة من الأرض محدودة، ولكنه يمتلك قيمته الجمالية من خلال الإنسان؛ فعيش الإنسان في مكان ما يمنحه تجربة، وهذه التجربة ترسخ في أعماقه، وتتحول إلى خبرة.

يقول مجنون ليلي (131، مقطوعة 155):

أُمُرُّ عَلَى الدَّيَّارِ دِيَّارِ لَيْلِي      أُقْبِلُ ذَا الجِدَارِ وَذَا الجِدَارَا  
وَمَا حُبُّ الدَّيَّارِ شَغَفَنَ قَلْبِي      وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ سَكَنَ الدَّيَّارَا

وأكد أحمد شوقي القيمة الجمالية للمكان من خلال علاقة الإنسان به، فقال على لسان مجنون ليلي في مسرحيته: «مجنون ليلي» (216):

جبل التَّوْبَادِ حَيَّاكَ الحَيَا      وَسَقَى اللهُ صِبَاكَ ورعى  
فِيكَ نَاغِينَا الهوى فِي مهده      ورضعناه فكننت الموضعَا  
وحدونا الشمس فِي مغربهَا      وبكرنا فسبقنا المطلعَا  
وعلى سفحك عشنا زمنًا      ورعينا غنم الأهل معا  
هذه الربوة كانت ملعبًا      لشبابينا وكانت مرتعَا  
كم بنينا من حصاها أربعًا      وانشينا فمحنونا الأربعَا  
وخططنا فِي نقا الرمل فلم      تحفظ الريح ولا الرمل وعى  
كلما جئتكَ راجعت الصبا      فأبست أيامه أن ترجعَا  
قد يهون العمر إلا ساعة      وتهون الأرض إلا موضعَا

فالمجنون في الأبيات، كما صوره أحمد شوقي، يتغنى بملاعب الصِّبَا ويسترجع ذكرياته فيها، وكأنه يحياها من جديد، ويجدها عزيزة على نفسه، بل هي أكرم بقاع الأرض بالنسبة إليه، لأن منازل الطفولة مرتبطة دائمًا بالبراءة والعفوية، ولذلك يظل الإنسان يحنُّ إليها ويشواق، ولا سيما بعد أن يجرب الحياة ويجربها. يقول غاستون باشلار Gaston Bachelard (47): «إن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا، وهي تلح علينا لأنها تعاود الحياة، وكأنها تتوقع منا أن نمناها تكملة لما ينقصها من حياة. ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي، وأن نتخذ ذكرياتنا فجأةً إمكانيةً حيةً للوجود».

والقيمة الجمالية للمكان لا تنبع من تشكيله الجغرافي، ولا من زخرفته، ولا مما فيه من أشجار وأنهار ومروج

وأزهار، وإنما تنبع قيمته الجمالية من خلال علاقة الإنسان به، ومن خلال ذكرياته عنه. ويتحدث عن ذلك، بتوسع، ديوي فيقول (152-153): «إن خبرة الفنان السابقة عن شتى الموضوعات لتنصهر في صميم وجوده على صورة حالات خاصة ومظاهر معينة، فتصير بمنزلة الأعضاء التي يستخدمها في القيام بعملية الإدراك الحسي. والرؤية الإبداعية أو العيان الخالق يجيء فيعدل من تلك المواد، وهكذا نراها تحتل مكانتها في نطاق موضوع لم يسبق له مثيل داخل الخبرة الجديدة. إن الذكريات تغذي الملاحظة الحاضرة، فهي بمنزلة الغذاء أو القوت الذي يخلع على ما هو مرئي جسمًا ماديًا، وهي حين تنصهر من جديد مع مادة الخبرة الجديدة فإنها تضيف على الموضوع المبدع حديثًا طابعًا تعبيريًا».

ولذلك، قد تبدو بعض الأماكن ذات قيمة جمالية، كالصحراء أو المقبرة أو السجن، فهي ليست جميلة في ذاتها، وإنما بما تحمل من تجارب إنسانية، تمنحها أبعادًا جمالية، تختلف من مأساة إلى عذاب وشقاء إلى فراغ قاهر. فالتجربة الجمالية متعددة القيم متنوعة، وليست الحدائق الخضراء ولا الرياض المعشبة ولا القصور الباذخة وحدها ذات قيمة جمالية، بل هي، من غير مرور الإنسان بها، وتعامله معها، واتصاله بها، ليست بذات قيمة جمالية.

وقديمًا وقف الشعراء العرب قبل الإسلام بآثار الديار، من أطلال دارسة، وبقايا نُؤي وأحجار، وليس فيها سوى الأوتاد ورمم من حبال بالية. فناجوها، وكلموها، وما وقوفهم بها من أجلها هي في حد ذاتها، ولكن لما تحملها من دلالات ورموز، وما تثيره من ذكريات، فهي مواضع عاش فيها الشاعر، والتقى بالأحبة، ثم ارتحل عنها، وارتحلوا، وهو إذ يمرُّ بها، أو يتذكرها إنما يتذكر ماضي العهد.

والشاعر حين يتكلم عن المكان، فهو لا يتكلم عن مكان جغرافي، إنما يتكلم عن مكان نفسي، وفق ما رآه، ووفق الحالة التي يبتعثها المكان في نفسه، وما يثيره من مشاعر وعواطف وانفعالات.

يعلق ديوي على لوحة لفان غوخ Vincent van Gogh عنوانها «الجسر»، فيقول (148): «وإنما هو قد اختار موضوعًا خارجيًا عمدًا إلى تنظيم مادته بقصد التحول إلى شيء مختلف تمامًا، وهذا بعينه هو التعبير، وبقدر ما يكون الفنان قد نجح في هذه المهمة تكون اللوحة بالضرورة معبرة». فالجسر في اللوحة، ليس هو الجسر نفسه في الواقع، إنما هو الجسر كما رآه الفنان.

وعندما وقف امرؤ القيس بآثار الديار وبكى، فلم تكن غايته البكاء على الحجارة، إنما كانت غايته البكاء على عهدٍ خلا. كان يلتقي فيه بهذا المكان من يُحب، فالمكان هنا وسيلة للتعبير عن تجربة عاطفية انفعالية، ولكنه اكتسب قيمة جمالية، من خلال التعبير عن ألم الفراق من خلال المكان، فأضحى المكان وسيلةً تعبيرية، أو رمزًا، قصد إليه الشاعر قصدًا، يُعبّر من خلاله عن حزنه على فراق الأحبة.

### 3-1. المكان وسيلة فنية للتعبير

وفي الشعر يغدو المكان وسيلة تعبيرية، لا يقصد إليها الشاعر، بل تنبع من خلال تجربته ومعاناته، ومن خلال المكان أيضًا الذي كان قد عانى فيه وعاش وجرب. فالليل يطول على الشاعر، وهو زمان، ويحسُّ فيه بالهموم، ويظنُّ أن ساعاته لن تنقضي، فكأنه موج البحر، وهنا يحوّل بإحساسه ووجدانه الزمان إلى مكان. ويشعر في الليل بضيق الصدر والاختناق، فيشبه الليل، وهو زمان، بخيمة أسدلت ستورها عليه، وبذلك مرة أخرى يغدو الزمان مكانًا، ويصبح المكان وسيلة تعبيرية عن إحساس الشاعر بضيق الصدر والانحباس والاختناق. إن المكان، بصورة

لاواعية، يتحوّل إلى وسيلة تعبيرية، كما يعبر عن تجربة جمالية. يقول امرؤ القيس في بيته الشهير (1/ 239):

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
عليّ بأنواع الهموم لبيتلي

وبذلك نجد أن للمكان في التجربة الشعرية على الأقل شكلين اثنين: الأول أن يكون هو نفسه تعبيراً عن تجربة جمالية، عن وعي وقصد، كما في وقوف امرؤ القيس بالأطلال. أو يكون وسيلة تعبيرية جمالية عن تجربة جمالية، من غير وعي ولا قصد، فيغدو المكان صورة فنية لا شعورية، على شكل تشبيه أو استعارة أو كناية، كما في تشبيه امرؤ القيس الليل الطويل بموج البحر وبخيمة مغلقة خانقة.

وبهذين المفهومين، ستجري دراسة التشكيل المكاني في شعر زكية مال الله، وسيتم اختيار نماذج من شعرها، أكثرها سيكون من ديوانها مرجان الألوان، وهو يمثل تجربة شعرية متطورة جداً في شعر الشاعرة.

#### 4-1. التعبير بالمكان عن التجربة الجمالية

يبرز المكان في شعر زكية مال الله وسيلة تعبيرية ذات قيمة جمالية متميزة في معظم شعرها، وقد جرى اختيار قصيدتها: «غبار الهشيم» لفحص هذه القيمة الجمالية ودرسها وتحليلها.

وينطلق البحث من عنوان القصيدة، وهو ذو قيمة مكانية، فالهشيم هو الورق اليابس الذي هشمته الرياح ورمت به على الأرض، وغباره هو الذرات المتطايرة منه. وبذلك يبرز المكان في العنوان واضحاً، ويملك الدلالة على التمزق والتبعثر والضياع، ويبعث على قراءة القصيدة، وهو عنوان غامض، وفيه إيجاء، ويستثير فضول المتلقي، وكأنه أمام فضاء فيه غبار، وهشيم. ويثير رغبة المتلقي في اقتحامه والدخول فيه، فهو عنوان جاذب، ومشوق، على الرغم من أن غبار الهشيم نفسه في الواقع والحقيقة قبيح، وليس فيه من الجمال شيء، ولكن هذه هي روعة الفن، إذ تعدّل من تركيب الواقع، وتعيد بناءه، ولا تنقله كما هو، ويظل عنواناً مُبهماً مجهولاً، ولا تتضح دلالاته وإيجاءاته إلا من خلال علاقاته بالنص، ولا يتحقق هذا إلا بالتلقي الجمالي للقصيدة.

وفي المقطع الأول من القصيدة تقول الشاعرة (مال الله - مرجان الضوء 17):

يا العشق المغمور بأنية القلب  
وقفار تتلمس خطوك  
مشفوعاً ببهائك عدت  
وملأت الروح طقوساً.  
استنظرتك عبر نوافذ الكون  
ومزجت بقايا الوجد بذوي  
وتهيات ليوم تنكشف به الشمس  
وتجلى بك بقربي.

لقد أضحي القلب أنية، والأنية مكان، وصار العشق مغموراً فيها للحفظ حتى يحين وقت بعثه، وقديماً كان

المصريون في عهد الفرعنة يحتفظون بأحشاء الميت في آنية خاصة، ويدفنون معه الخبز والشعير والأطعمة، لأنه في معتقدهم سيُبعث بعد الموت، ويعود ليحيا الحياة الأخرى.

وثمة قفار يابسة تنتظر خطواته، وهذا البعد المكاني، وهو تعبير عن انتظار الانبعاث من الموت، انبعاث الحب، وعودته إلى الحياة، مثلما ينبعث الخصب في الأرض المُجدبة، ويؤكد ذلك الانتظارُ عبْرَ نوافذ الكون.

وهكذا تظهر في المقطع ثلاثة أمكنة، هي: الآنية، والقفار، ونوافذ الكون. وهي تتدرج من الضيق المغلق، إلى الواسع المُجدب، إلى كونٍ أرحب يتم الانتظار من خلال نوافذه.

فالخب غاب، وكأنه مات، وجرى غَمْرُه في آنية القلب، والقفار المُجدبة تنتظر خطواته وهو عائد إلى الحياة، وثمة أمل كبير في عودته، إذ يتم انتظاره عبر نوافذ الكون الواسع، وليس عبر كوة صغيرة ضيقة، لأنه حين يعود سيملاً القفار خصباً وحباً.

وهكذا تتكشف في أعماق المقطع رموز المكان، وقيمه الجمالية، فهي تعبير عن حب غائب، مع الأمل في عودته، فيغدو المكان وسيلة تعبيرية ترمز إلى عودة الغائب، وانبعاث الحب من بعد موت.

ويؤكد تلك القيم المقطع التالي (مال الله - مرجان الضوء 19):

استيقظ بعدما ينهشك اللحم  
ويوزع جسدك في أنحاء العالم  
ثم عد  
لتسترجع ذاتك المغمورة في ذاتي  
وتلملم أطرافك

فاللحم، وهو دليل حرمان وعدم تحقق في الواقع، قد مزق جسد الحبيب، ونثره في أنحاء العالم. وتتضح هنا الأبعاد المكانيّة، دليلاً على بُعد الحبيب، والحرمان منه، وعدم اللقاء، فهذا البعد هو قتل للحب، وتوزيع لأشلائه. ولكنه لن يموت، وسيُبعث، ولذلك يأتي الطلب: عد، وهذه العودة تُحييه، وتبعثه، لأن ذاته الحقيقية لم تمت، وإن كان جسده قد تمزق، فذاته مغمورة في ذات الحبيب. وكأن الذات آنية أيضاً، فهي مكان، وعندما يرجع، يللملم أطرافه، ويجمع أشلاءه من أنحاء العالم، ليعيد خلقه من جديد، لأن الذات لم تمت، وكانت مغمورة في القلب. وهكذا يبدو القلب مكاناً، ويبدو الجسد موزعاً في أنحاء العالم، ولكن الحب سيعود، ليجمع أجزاء الجسد، ويعود إلى الحياة.

وفي العمق من هذا المقطع تسكن أسطورة إيزيس Isis (عكاشة 234) رمز الزوجة الوفية، والأم الحنون، وكان زوجها أوزيريس Osiris (عكاشة 342) قد غدر به أخوه سيت Cite، ووضعه في صندوق، ورمى به في البحر، فحملة إلى بلدة بنت جبيل على ساحل البحر الأبيض المتوسط في لبنان. واستدلت إيزيس على مكانه، وأعادته، ولكن سيت قطع عليها الطريق، وقتل أخاه، ثم قطع جسمه إلى أشلاء، ونثره في الأرض، وساعدتها أختها نفتيس Nephthys على جمع أجزائه، وأعادته إلى الحياة، ثم حملت منه بحورس Horus (عكاشة 212)، وتمكّن من قتل عمه سيت. وإذا كان سيت قد خدع أخاه وأدخله في صندوق ثم قتله، فإن إيزيس تحبب حبها في قلبها، وتجعل قلبها آنية لتحفظ ذاته، عندما يعود إلى الحياة.

وفي المقطع الثالث تقول الشاعرة (مال الله - مرجان الضوء 18):

يا العائد مع قوافل الماء  
استلقِ فوق وسائد الريح  
أطلقْ عصفيرَ الرؤيا  
ستثقل الغنائم بأنفاسك  
ويعتلي صدرَ البحرِ غيمٌ همجي

وفي المقطع تظهر قيم مكانية في تشكيل جمالي مذهش، فللماء قوافل، وللريح وسائد، وأنفاس الحبيب العائد لها ثقل. والثقل بعد مكاني، والحبيب عائد، والعودة لا تكون إلا إلى مكان، وهي عودة الحب والحبيب، ولذلك كانت عودته سارةً مُرَحَّبًا بها. فهو يعود مع الماء، رمز الحياة والخصب، وعلى وسائد الريح، للشعور بالترحيب والأمان، وأنفاسه تزيد الغنائم وتكسبها ثقلًا.

ولكن، ومع هذه العودة، سيعتلي البحر غيمٌ همجي، أي ستقبل قوة غاشمة، تُغرق، وتقتل، وتُمت، وهي بذلك تشير إلى دورة الحياة، القائمة على حياة وموت وحياة، وعدل وظلم وعدل، في تناوب أبدي إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، كما تشير إلى سبت الذي قطع طريق العودة بحرًا على إيزيس من بلدة بنت جبيل، وهي راجعة بأخيه أوزيريس، ليقدم على قتله، وتمزيق جسده، إزبًا إزبًا، ولتجمع أشلاءه، وتعيده ثانية إلى الحياة، بعون من ابنه حورس. وفي المقطع أمكنة جرى توظيفها للتعبير عن الفرحة بعودة الحبيب إلى الحياة، ويبرز في الأمكنة عنصران أساسيان هما الماء والريح، وهما من عناصر الحياة والحب.

#### 5-1. جسم الإنسان والمكان

وجسم الإنسان هو في حد ذاته مكان، فيه أبعاد ومسافات، وفي الطبيعة أمكنة، وبين الطبيعة وجسم الإنسان يجري تبادل الأمكنة. فللجبل رأس، وللنبع عين، وللوادي بطن، وفي جسم الإنسان أطراف، والطرف مكان، وفي جسم الإنسان قلب، والقلب مكان، ويعني الوسط، وفي الجسم أعلى وأسفل ويمين وشمال، وفي الجسم طول وقصر، وفي الجسم جوف وفي الأرض جوف، وفي الجسم ظهر وأدمة، وللأرض ظهر وأديم، وهكذا فجسم الإنسان في حد ذاته مكان.

والإنسان يحس بالمسافات والأبعاد والأمكنة في جسمه، وينفعل، ويعيش بجسده تجربة جمالية، فيحس بالأوجاع والآلام وقد سكنت ضلوعه وحنياه، أو يشعر بالحب وقد ملأ قلبه، أو بالحزن قد غمر روحه. ومن قبل كان المتنبي قد أحس بالحمى، وأعد لها المفارش والوسائد، فعافتها وباتت في عظامه، وهو القائل (اليازجي 523):

وَزَائِرَتِي كَأَنَّهَا حَيَاءٌ      فَلَيْسَ تَزُورُنِي إِلَّا فِي الظَّلَامِ  
بَدَلْتُ لَهَا المَطَارِفَ وَالحَشَايَا      فَعَاثَتْهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي  
يَضِيقُ الجِلْدُ عَن نَفْسِي وَعَنْهَا      فَتَوَسَّعَتْ بِأَنْوَاعِ السِّقَامِ

ومن الجميل أن تحس المرأة بجسمها مكانًا، تضم فيه الحبيب، وفي ذلك تقول الشاعرة (مال الله - مرجان

الضوء 30):



أضْمُك في كل يوم وفي كل حين  
كأنك طفلٌ نما وسط قلبي  
وأزهر عرشاً من الياسمين  
وأخفيك طيِّ الحنايا شعورا  
وأحشد في راحتك الحنين  
وأسأل هل من لقاء وشيك  
يثوّر في الروح حلماً دفين

فالألفاظ كلها تدلّ على إحساس بالمكان، سواء في ذلك الأسماء أو الأفعال. فمن الأفعال: أضْمُك، أخفيك، أحشد. ومن الأسماء: وسط، قلبي، عرشاً، الحنايا، طي. ومن الجميل أن تحتوي تلك الأماكن في الجسد المشاعر والعواطف والحبيب، وتبعث الحلم. ومن العفة والنقاء والارتقاء والسموّ ألا تذكر مع تلك المواضع والأماكن من الجسد الأحاسيس والخلجات والرغبات والأهواء، مع أنها مواضع انبعاثها، وفي هذا دليل على غلبة المشاعر والعواطف على الأحاسيس والرغبات، ودليل على أن المواضع والأماكن من الجسد هي مخابئ العواطف والمشاعر، وهذه قيمة جمالية في التجربة وفي التعبير.

ومما لا شك فيه أيضاً أن جسد الرجل مكانٌ أيضاً، سواء للذة والمتعة، أو الألم والعذاب النفسي أو الجسدي، أو للمشاعر والعواطف، فهي تحشد في راحتي الرجل الحنين، وفي هذا الحشد أيضاً قدر كبير من الحشمة والعفة والبراءة، فقد قالت: الحنين، ولم تقل الدفء أو الرغبة أو الأشواق.

وقد برز في الأبيات عطاء المرأة، فهي المانحة للرجل، وهي التي تضمّه وتحتويه. وفي هذا تجربة حسية وجمالية، تجعلها تستشعر ذاتها، وتحسّ بجسدها، وتحقق أنوثتها وأمومتها، بدليل تشبيه رجلها نفسه بطفل. وفي هذا حسّ أنثويّ رقيق وصادق، وتعبير عن رغبة في تحقيق الأمومة، وليس تحقيق الأنوثة فحسب، ولكن في قدر كبير من النقاء والارتقاء.

ويتحوّل الجسد إلى مكان، بل يحسّ به الإنسان كأنّه مكان، تقول الشاعرة (مال الله - مرجان الضوء 168):

طوبى للشجر النابت فوق تراب النفس

يتجدّر في قيعان الروح  
يفترش الأنفاس بالأوراق  
يغمر الأضلاع بمياه القلب  
طوبى للأزهار المنسوجة بالأعصاب

فالشاعرة تجعل للنفس تراباً، وتجعل الشجر ينبت فيه، ثم تجعل للروح قيعاناً، يتجدّر فيها ذلك الشجر، ليدلّ على الثبات والرسوخ، ثم تجعل الأوراق تمنح الأنفاس هواءها، ثم تغمر القلب بالمياه، ثم يزهر الشجر في الأعصاب، وبذلك تتضح وحدة الصورة. وهي الشجرة التي تتحد في مراحل نموها بكامل أماكن الجسد، أو أعضائه، وما هذه

الشجرة، التي منحت المقطع بهاءه، إلا رمزٌ للحب الذي حلَّ بالجسد واتَّحد به، وقد تحوّل الجسد إلى مواضع وأماكن للشجرة، كي تنبت فيه وتتجذّر وتحيا.

وهكذا، فالشجرة تملأ الأماكن في الجسد، وتتحد به، وتزهر، ولا شك في أنها ستثمر، ولكن هذه المرحلة متروكة لخيال المتلقّي، كما أن هذا الاتحاد بالجسد يثير رغباتٍ ويحرك أحاسيس ويبعث أهواء، ولكن هذه كلّها متروكة لتجربة القارئ في التلقّي الجمالي للتجربة في النصّ. وهذا يعني أنّ النصّ يقدم تجربة جماليّة عبر تشكيل مكاني، كأنه لوحة فنية، ويبقى النصّ بعيداً عن المباشرة والتقرير، وتبقى التجربة الجماليّة مفتوحة على قراءات وتأويلات.

## 1-2. التجربة الإبداعية والتعبير بالمكان

وتتحدّث الشاعرة عن لحظة الإبداع، وتجربة الكتابة، وهي تجربة جمالية متميزة، فتشبهها بفرصة عابرة، لا بدّ من اقتناصها، فتقول في مقاطع من قصيدة عنوانها «فوضى الأطوار» (مال الله - دوائر 93-94):

أزُخّي بأهدابي على فرصة  
تأتي مباغتة  
وتقفز فوق حدود الفوضى  
التي تفكّ الأقفال عن الأبواب  
وتُلقي بالمفاتيح في حفرة  
تردمها بالأجساد

\*

وإذ أترحلق فوق مسامير جليدية  
أوثق قدمي بأعقاب ريشة  
وأنكفي بين الفينة والفينة

\*

وتتكأثر حولي المساحات  
أختار زاوية  
أراكم فيها ما أضمره  
وأصدّر للأسرار المكتومة  
الصحائف والأقلام

\*

وفي زجاجات الرمل  
أختزن وجوهاً وأجناساً  
أوقدها حين تلتحم المتاهات

فالشاعرة تتحدث عن معاناة الكاتبة حين تأتيتها الفكرة، فتحاول الكتابة، فتجد نفسها حائرة بين موضوعات متعددة، ثم تختار زاوية محدّدة، وسرعان ما تعبر عنها، وكأنها تحبّبها في زجاجة، أي قصيدة أو قصة أو مقالة، تكتب فيها عن الناس أو عن قضايا، لتكون مشاعل نور، تضيء حين تكثر حالات الضياع والعتمة والظلام.

وقد عبّرت الشاعرة عن هذه التجربة الجمالية والإبداعية بصيغ مكانية، واتخذت من المكان وسيلة للتعبير، ولذلك تظهر استعارات وتشبيهات مكانية جديدة موحية، إذ تجعل للفوضى حدودًا، والفرصة تقفز فوقها. وتجعل للإبداع أفضالاً وأبواباً، والفرصة تفكّ الأقفال، وترمي المفاتيح في حفرة، حتى لا تقفل الأبواب ثانية. والكتابة صعبة، كأنها التزحلق فوق مسامير جليدية. والموضوعات مساحات، والكاتبة تختار زاوية، تُراكم فيها تجربتها. والقصائد زجاجات رمل، تختزن فيها موضوعات عن البشر، وحين تشتدّ الأزمات كأنها متاهات، توعد تلك القصائد لتنير للناس الدروب.

والشاعرة هنا لا تعبر باللغة، إنما تعبر بالصورة، وليس أدلّ على ذلك من صور جديدة مدهشة، تتألق في قولها:

وإذ أترحلق فوق مسامير جليدية  
أوثق قدمي بأعقاب ريشة  
وأنكفي بين الفينة والفينة

فالكاتبة تعاني صعوبة الكتابة، وكأنها تتزحلق فوق مسامير جليدية، فتربط قدمها بأعقاب ريشة، أي تتمسك بالكتابة حتى لا تضع منها الفكرة. والفينة والفينة، وهما بعدان زمنيان، يتحولان إلى بعدين مكانيين، والشاعرة تنكفي بينهما، وهذا هو الشعر الذي يعبر بالصورة لا باللغة. والشاعرة لا تشرح ولا تفسر، إنما تصوّر حالة، وتعبر عن تجربة جمالية، هي تجربة الإبداع، وكان لا بد من أن تعبر بالصورة لا باللغة.

ويؤكّد هذا الدكتور عز الدين إسماعيل فيقول (192): «فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالاته المحدودة التي نتعلّمها [...] ولا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية. ثم إنه لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقيّاً يقبله العقل [...] وهو من هنا يذهب إلى اختراع صور التعبير، والاختراع خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع».

وهكذا تبدو التجربة المكانية وسيلة للتعبير عن التجربة الإبداعية، وتتحد التجربتان في تلاحم فني وثيق، لتتحقق تجربة جمالية متميزة، فيها من الإدهاش والإبداع ما هو متميز.

والنص يتلفّع بغموض شفيف، يجعله بعيداً عن المباشرة والتقريب، وناجياً من الوضوح الفجّ، والتعبير الصريح. وهذه متعة الفن، الذي يترك للمتلقّي فرصة للمغامرة والتجريب، ولا يطرح عليه أفكاراً، إنما يضعه في عمق التجربة، ليحس بجماهاها، وكما يقول ديوي (327): «إن أيّ موضوع صريح يشغل بؤرة الشعور لا بد من أن يقترن بضرب من الارتداد إلى شيء ضمني، لم يدرك إدراكاً عقليّاً واضحاً».

وهذا الغموض الشفيف يمتع القارئ بالدخول في تجربة قراءته، ولا يقدم له أفكاراً صريحة، إنما يقدم له تجربة. ويؤكّد الدكتور عز الدين إسماعيل (188) أن «الشعر هو الغموض، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كلّ صفة ليست شعرية». ثم ينقل الدكتور عز الدين إسماعيل (189) قول إمبسون Empson: «إن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل الصياغة اللغوية النحوية».

## 2-2. المكان وتجربة اللقاء بين الرجل والمرأة

تقوم الحياة في الكون كله على مبدأ الزوجين، من ذكر وأنثى، بما في الكون من كائنات نعلمها، وأخرى لا نعلمها، يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ وَمِنْ أَنْفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ﴾ [يس: 36]. ويقول تعالى شأنه: ﴿وَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾ [الذاريات: 49]. ودائماً، يحنُّ كلُّ زوج إلى لقاء زوجه، ويرغب في هذا اللقاء، وكان الرجل دائماً الأكثر مبادرة والأكثر تعبيراً، وقليلاً ما عبّرت المرأة، ولم يكد تعبير المرأة شعراً عن رغباتها يظهر إلا في العصور الحديثة، إلا فيما ندر.

ولعل المرأة وجدت في الشعر الحديث، بما فيه من غموض ورموز وحرية، ما يساعدها على التعبير الفني الجميل، ونجد الشاعرة زكية مال الله تعبيراً عن شوق المرأة إلى لقاء الرجل، فتقول (دوائر 73-74):

تعال

نسرب في الرمل بذور الشوق  
ونأمّر الذرات تستلهم  
أشكال النطفة  
ونطرح في البحر أجنّة تشبهنا  
أنا وأنت والبحر والليلة موعدا  
وحواس أخرى  
تنكمش بدائرة الجسد  
وتتمحور في بدء النطفة

ويظهر في الأسطر السابقة البحر والرمل وزرع النطف فيه، وقد اتخذت الشاعرة منها وسيلة للتعبير عن لقاء الحبيين، وهو أشبه ما يكون بزرع السلاحف بيوضها في البحر عند اكتمال القمر في شهر معين من السنة، وهو تعبير فني، بعيد عن الفجاجة والمباشرة والتصريح، ويضع المتلقي أمام تجربة جمالية واضحة لا غموض فيها، ولا خجل فيها ولا تصريح.

واختيار البحر مكاناً من أجل اللقاء والتكاثر وبدء دورة حياة جديدة اختيار فني وعلمي؛ فالحياة في البحار توازي الحياة على اليابسة وتناظرها. والصورة بعيدة عن أي مسّ بالشعور أو جرح للحياء، على الرغم من دلالاتها على الجنس والتكاثر، فهي تعبّر عن إرادة الحياة وقوتها. ويظهر التوحيد بين أربعة مكونات: الرجل والمرأة، أنا وأنت، والمكان والزمان: البحر والليلة، وتنصهر المكونات الأربعة في الموعد.

وثمة أسطورة تروي أن الإنسان خرج من البحر، وأن ربة الجمال فينوس خلقت من زبد البحر، وعاشت في صدفة، مثلما تعيش اللؤلؤة، ثم خرجت منها، وحملتها الريح إلى البحر، وقد صوّر هذا الفنان بوتشيلي Bocelli في لوحة. كما عبّر عن هذه الأسطورة الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته المطولة «الطلاس»، ومنها قوله في أحد مقاطعها (1/ 192-193):

قد سألتُ البحر يوماً: هل أنا يا بحرٌ منك  
هل صحيحٌ ما رواه بعضهم عني وعنكا  
أم ترى ما زعموا زوراً وبهتاناً وإفكا  
ضحكت أمواجه مني وقالت: لست أدري

وثمة فرق واضح في التعبير بين نصّ أبو ماضي ونصّ الشاعرة؛ فأبو ماضي يعبر عن فكرة، بأسلوب لغوي تقريرى مباشر، ويعالج موضوعاً عقلياً، ويجاور. ويتسم نصّه بالوضوح، في حين تعبر الشاعرة عن حالة انفعالية وجدانية، ولا تطرح فكرة، وتتخذ من الصورة ومن المكان وسيلة للتعبير، وتثير الخيال، وتترك للمتلقى قدراً غير قليل من حرية التلقي والفهم والتأويل، لما في النص من غموض شفيف.

وتعبر الشاعرة عن لحظة اللقاء والتوحد بانكماش الحواس كلّها وتناهيها داخل دائرة الجسد لتتمحور في مركز الدائرة وهو النقطة. وهذه النقطة هي في الوقت نفسه ملتقى اجتماع المسافات، ونقطة انطلاق المسافات والحواس، فالنقطة هي المنتهى وهي البدء. هي تناهي المكان حتى يبلغ النقطة، ومنها يعود فينطلق في ثلاثئة وستين شعاعاً، أي إن النقطة هي الوجود وهي العدم، وفيها يتحد الوجود والعدم، وفي اللقاء بين الرجل والمرأة عدمٌ ووجود، وموتٌ وحياء، فبعد أن ينجب الزوجان تعتريهما الشيخوخة ببطء، ويدبّ العجز، وينال منهما المرض، ويكون الموت، ليحيا من بعدهما وبفضل لقائهما الأولاد، وهذا ما يظهر جلياً وبشكل سريع في سمك السلمون، في حين يظهر ببطئاً في الإنسان.

والدائرة أكثر الأشكال اكتمالاً وجمالاً، وهي في الحقيقة خطّ منحني كامل، تمّ فيه لقاء طرفيه، كلقاء الرجل والمرأة، فيه دفء وعطف وحنان، وهذا ما يؤكده باشلار حيث يقول (142): «إنها حقيقة شعرية تلك التي تجعل الحالم يصف الخطّ المنحني بالدفء [...] فإذا يمنعنا من القول بأنّ الزاوية باردة والخطّ المنحني دافئ؟ وأن نقول إن الخطّ المنحني يرحب بنا في حين أن الزاوية الحادة ترفضنا؟ وإن الزاوية ذكورية والخطّ المنحني أنثوي؟ [...] إن جلال الخطّ المنحني دعوة لنا للبقاء فيه، فلا نبعده عنه إلا ونشتاق للعودة إليه».

وليس غريباً أن يكون العطف والعاطفة والانعطاف من مادة لغوية واحدة تدل على الانحناء والانعطاف والخط المائل، وكذلك رجوع الحنان والحنين والحنو والانحناء إلى مادة لغوية واحدة. أليست اللغة تعبيراً عن مشاعر الإنسان وعواطفه ومشاعره؟ وهي جميعاً ألفاظ مكانية انتقلت لتعبر عن عواطف ومشاعر إنسانية، أو لعلها تعبيراً في البدء عن حالات ومواقف إنسانية، أطلقت فيما بعد على حالات وأوضاع مكانية. والأمر في الحالتين سيان، فما هو مكاني مرتبط بالإنسان، وما هو إنساني مرتبط بالمكان، ليؤكد وحدة الإنسان والمكان.

### 3-2. التجربة الجمالية في المكان

وإذا كان للمكان هذا الانعكاس الجمالي غير المباشر في الشعر، فكيف ستكون تجربة الشاعرة أمام المكان العيني، كيف ستعبر عن تجربتها المكانيّة في المكان؟

كانت الشاعرة قد درست في مصر، وحازت الدكتوراه في الصيدلة من جامعة القاهرة، وحقّق لها أن تعشق مصر، وعنّها تكتب قصيدة مطولة، عنوانها «دائماً أنت مصر»، تقول في بعض مقاطعها (مال الله - الأعمال الشعرية الكاملة / 1 / 315):

أريدك عمراً بلا ذكريات  
ونبعة حبٍّ وماءٍ وظل  
ورمسًا يللممُ في الرفات  
وفجرًا يطل بظلمة ليل

\*

أريدك -مصر- اشتياقَ الجذور  
لأرضٍ لغيثٍ يضح عطاء  
وبين اشتياقي حنين تواري  
وبين السطور ارتقاءً بقاء

\*

كعشبٍ رويتُك شعري  
فأورقتِ عشقًا وشوقًا عميق  
لماذا نأيتِ وكنتِ الرُّواء  
وكنتِ الوميضَ لقلبي الرقيق

\*

أنا ما زلتُ أهفو لنيلٍ يضحُ  
لأرضٍ تـــــــروى  
لقمـــــــح يثـــــــور  
وأنتِ السنابلُ تأبى لتنمو  
بغير اشتياقٍ لفيض الجذور

ومعظم الأبعاد في المقاطع السابقة أبعاد مكانية تعبّر الشاعرة من خلالها عن حبّها لمصر. وهي أبعاد طبيعية، تنتمي إلى الأرض والجذور والنبع والعشب والماء والظلّ والرّمس والنيل، ولا تنتمي إلى الشوارع والعمارات والحدائق والمتاحف والقصور والأهرامات والمسارح. وكأنّ حبّ الشاعرة لمصر هو حبّ للأرض التي أنبتت مصر، أي هو حبّ للطبيعة والأصل.

وتظهر في المقاطع أبعاد مكانية أخرى تدلّ على قيم ومشاعر، من مثل: شوق عميق، وحنين تواري، وارتقاء. فالعمق بُعدٌ مكاني، لكنه يدل على الرسوخ والثبات، وفعل تواري يدلّ على الاختباء خلف مكان، ولكنه يدل على الصّمت وعدم البوح بالحنين، والارتقاء هو صعود مكاني، ولكنه يدلّ على العفّة والسّموّ، وبذلك يظهر التبادل بين دلالات المكان الحسية، ودلالات القيم الاجتماعية.

وكّل القيم الاجتماعية في حقيقتها مستوحاة من مسافات وأبعاد مكانية، فالسامي والراقي والرفيع المقام، والوضيع والسافل والديء، اجتماعيًا، واليمين واليسار والمتطرف سياسيًا، وغيرها كثير، هي ألفاظ مكانية تحولت دلالاتها إلى معانٍ اجتماعية.

فالشاعرة لا تتعامل مع مصر بحواسها، وإنما تتعامل معها بمشاعرها، وهي لا تسجّل تجربة مباشرة عابرة، إنما تسجل حياة تريدها باقية، ولا تتحوّل إلى ذكرى، وبذلك ترتفع من التجربة المباشرة في المكان إلى تجربة جمالية في المكان. وهذا تصديق قول ديوي (100): «إن من شأن أيّ موضوع أن يكتسب خبرة جمالية خاصة أو طابعاً جمالياً بارزاً، بحيث تتولد عن تلك المتعة الخاصة التي تميز الإدراك الجمالي، حينما تكون العوامل المحددة لما اصطّلحنا على تسميته باسم الخبرة، قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسي، وجعلت ظاهرة جليّة في ذاتها ولذاتها».

وقد شغلت القدس قلوب العالمين، وحرّكت وجدانهم ومشاعرهم، وكُتبت حولها الدواوين. وهي قضية العرب جميعاً والمسلمين، وكان من الطبيعي أن تعبّر الشاعرة عن مشاعرها نحو القدس وفلسطين في غير ما قصيدة، ومن تلك القصائد قصيدة عنوانها «القدس»، تقول فيها (مال الله - دوائر 29):

يا قدسُ  
رأيتك أبنيةً تتسلّق أعمدة الضوء  
ترفرف كحائم فوق سطوح القباب  
تشقّ دهاليز الصوت  
وتنفث في فوهة الشمس  
براكين الغفوة وتصرخ:  
هُبّوا يا عرب وُصِّكُوا الأبواب  
أمام جحافل تغزو الأفق  
تطفو فوق عكارة الأيام

لقد جعلت الشاعرة القدس أعمدة النور، وترفرف فوق سطوح القباب، أي قباب المساجد والمعابد الطاهرة المقدسة. وصوّرت العدو يغزو الأفق، ويطفو فوق عكارة الأيام، فثمة أماكن عالية طاهرة، للقدس، وثمة أمكنة بعيدة دنسة قدرة، يأتي منها الأعداء. وجعلت غفوة العرب مثل البراكين، لأنهم إذا استيقظوا قذفوا الحمم، كما جعلت للصوت دهاليز، ترسله وتردّد صداه.

وبذلك نقلت رؤيتها إلى القدس عبر أمكنة متعددة، وعالجت المكان بالمكان، المكان الأول، وهو القدس، حالة انتماء ومعاناة وتجربة جمالية. والأمكنة الأخرى، وهي أعمدة النور والقباب، والأفق وعكارة الأيام، وسائل تعبيرية جمالية.

وهكذا يجد الإنسان نفسه حيثما التفت، وأنّي أراود التعبير، لا مناص له من التعبير بالمكان، لأن الإنسان كائن مكاني، لاصق بالمكان، في كل زمان، وفي كل مكان. والتجربة الجمالية للمكان تلون مشاعر الإنسان وتصوغ نمط تفكيره، بل إن الأبعاد المكانية هي التي تمنحه وسائل التعبير الفني، عن تجاربه الجمالية.

#### 4-2. البحث عن الذات

وفي محاولة للبحث عن الذات ومعرفتها، تقول الشاعرة في قصيدة عنوانها «خطوات في سديم الركض» (مال الله - من دونك يا أمي 11):

أفكُّكُ أزرارَ الأماكن  
أبعثُ قمصانَ الأزمنة  
أقلِّبُ الخزائنَ رأساً على عقب  
أكثرُ وضوحاً

في مغامرة البحث عن الذات، عبر المكان والزمان، تبحث الشاعرة عن ذاتها، تريد معرفة أوثق، ورؤية أوضح. وقد اختارت للأماكن فكَّ الأزرار، وللأزمنة بعثرة القمصان، لأن الزمان والمكان شخص واحد، وهما متحدان في الزمكان. وهذه التعرية له بشق قميصه وفك أزراره هي محاولة للكشف والمعرفة، ثم يكون قلب ما في الخزانة رأساً على عقب، لأن الخزانة مستودع الأسرار، وهي مكان مغلق، ودائماً يبحث فيها الإنسان عن أشياءه الخاصة، والشاعرة هنا تبحث عن صورة لوجهها أكثر وضوحاً.

والخزانة مكان، وهي مخزن الأسرار، ومستودع الأشياء، وهذه الأشياء هي ذات الإنسان، فالخزانة هي المعادل الموضوعي للذات. وعملية البحث فيها، وقلبها رأساً على عقب، هي عملية بحث وكشف ومعرفة، وهي عملية عودة إلى الذات. وبذلك، فإن الهرب من الزمان والمكان لم يكن إلا عودة إلى الذات، وهذه الذات محاصرة بهما، وهي محصورة بهما. ويؤكد ذلك الخزانة، فهي حيز مكاني ضيق، أشبه بالسجن، وهي فسحة للحركة الزمانية محدودة، فهي ضيق في الزمان والمكان، وعملية البحث وقلب الخزانة رأساً على عقب تجربة معرفية وانفعالية وجمالية.

والصورة التي تريد أن ترى الشاعرة فيها وجهها، ليست إلا محاولة لتثبيت لحظة زمنية والاحتفاظ بها في مُسطح ورقي، وهي بذلك زمان جرى تجميده في مكان، وهو مكان مغلق محدود، يمثل ماضياً، وعلى هذا فإن محاولة الانفكاك من الزمان والمكان محاولة عبثية، فالإنسان أسيرهما.

إن الانعتاق من الزمان والمكان لم يكن إلا عودة إلى الذات، واختصاراً لها بحيز محدود هو الخزانة. ومن قبل كان المتنبي قد حاول الانعتاق من الزمان والمكان، فاختر ظهر جواده، لأنه يساعده على الحركة، كما اختار الكتاب، لأنه يختصر البشر والأزمنة والمعارف، فقال (اليازجي 517):

أعزُّ مكانٍ في الدُّنى سرُّ سابعٍ وخير جليسٍ في الزمانِ كتابُ

لقد اختار المتنبي من الأمكنة مكاناً محدوداً، لكنه مكان جواد متحركٍ يجوب به الآفاق وينطلق به في الأمكنة بحرية. واختار من الأزمنة الكتاب الذي يجمع بين دفتيه علومًا ومعارف، أي يعطيه فسحة زمنية واسعة ممتدة، لأن الرحلة في الكتاب هي رحلة في عمر مؤلَّف أمضى سنوات في تأليفه، وأودعه خبرة عمر.

وهكذا، عندما أراد المتنبي أن يعرف ذاته انطلق في المكان والزمان، بالجواد والكتاب، بالحركة والانتقال والأسفار والبطولات. واختار المعرفة التي هي جولات في الأزمنة، ولم ينكفئ على ذاته، فقد تعرف إليها من خلال العالم. في حين انكفأت الشاعرة على ذاتها، بحثت في الخزانة الصغيرة الضيقة، وبحثت في صورتها هي نفسها، أي في ذاتها، وليس في الآخرين، والصورة اختزال للحظة زمنية ثابتة ماضية جامدة لا حركة فيها ولا حياة.

وبذلك غدا فكُّ أزرار الأمكنة وبعثرة قمصان الأزمنة عملية عبثية لم تساعد على الخروج من قيد الزمان ولا المكان. وهذه هي تجربة الإنسان المعاصر، فهو محاصر بالزمان والمكان مهما حاول البحث، بخلاف الإنسان في العصور الخالية، فقد كان أكثر حرية، أو كانت قيود الزمان والمكان في تلك العصور أقل.



لقد كان المتنبي بحق أكثر حرية، فقد اختار سرج سابح وكتاباً، وهما محدودان ضيقان صغيران، ولكن الحصان ينطلق به في أماد وأبعاد مكانية لا حدود لها، والكتاب يدخل من خلاله في أزمنة وأمداء مفتوحة على خبرات وتجارب لا حصر لها.

وتجربة الشاعرة في البحث عن الذات هي تجربة بحث عن الوجود، وهي دليل قلق، وليست عملية بحث عن علاقة اجتماعية، ومعرفة بالآخر. أي ليست عملية بحث عن انتهاء أو ارتباط بالآخر، فهي لم تبحث عن ذاتها في وجوه الفقراء أو اليتامى أو المشردين، ولم تبحث عن ذاتها في ساحات المعارك أو في الأسواق أو في المدن أو الأرياف أو في الأسواق.

هذه هي تجربة البحث عن الذات، واكتشافها، ومعرفة الذات هي الطريق الأفلاطونية إلى معرفة العالم والناس والله، أي معرفة الآخر، أي معرفة كل ما هو غير الذات. وهذه المعرفة هي محاولة للانعتاق من الذات، لأن المعرفة حرية، وفك الأزرار وبعثرة القمصان نوع من التحرر من قيد الزمان والمكان، ولكن المشكلة هي أن الإنسان يبحث عن ذاته في صورته، أي يبحث عن ذاته في ذاته. والبحث في الصورة هو البحث عن صورة قديمة، حتى لو كانت قبل ساعة، فهذا البحث في حقيقته انكفاء على الذات، ولذلك وصفناه بالمعرفة الأفلاطونية، وفق مقولة أفلاطون Plato «اعرف نفسك»، ولكن نظريات المعرفة الحديثة تقول بأن معرفة الآخر هي الطريق الأمثل لمعرفة الذات.

ومهما يكن، فإن هذا الحكم متعلق بهذه القصيدة، وليس متعلقاً بنتاج الشاعرة كله، فلها قصائد أخرى فيها انطلاق في مساحات وعلاقات أوسع، وهذا ما سيظهر في تعبيرها بالمكان عن الوضع الاجتماعي للمرأة.

## 2-5. الوضع الاجتماعي للمرأة

ما تزال المرأة في كثير من المجتمعات، المتخلفة والمتقدمة على حد سواء، موضع سيطرة الرجل، ومحاولته امتلاكها جسدياً وروحياً وفكرياً ومعرفياً، على الرغم من دعايات التحرر التي قادت في كثير من الحالات والمجتمعات إلى استلاب للمرأة، وقهر وسيطرة أشد، بل قادت إلى امتهان.

وتعبر الشاعرة عن الوضع الاجتماعي للمرأة، بصورة عامة، وموقف الرجل منها، وموقف المرأة من الرجل، في قصيدة عنوانها «أصداء». وتتألف هذه القصيدة من قسمين: الأول عنوانه «صدى 1»، وفيها تقول بموضوعية على لسان المرأة نفسها (مال الله - مرجان الضوء 134-135):

هل تعلم يا صدى الروح والإحساس	أني أراك في عيون كل الناس
وتستفيق في أيقونة النهار كارتعاشة	وتتنشي بيقظة الشعور والحواس
وترتمي على فضاء صدري الفسيح	تنشد الغرام تارة وتارة ينتابك النعاس
وترتجيني أن ألم جيشك الجسور	وأنضوي في قدك المهيب وأصرف الحراس
وتنحني أمام ركبتني تقسم أن لا حدود	بيننا ولا وثائق تفرق الأجناس
وأنا دويلة واحدة وشعبنا	قد بارك الحضور واللقاء والبراز والتماس
ودرعي الحصين أن تفوز بي	ودرعك المتين أن أنكس الأقواس
لكنني غريبة عن الديار وأحتمي بدورة	النجوم والشموس والرياح والأجراس

و حين تنتوي الهجوم أشحذ السيوف  
وأنتقي هواك بالعطور والورود والحنان والحنين  
أشعل النيران وأحبس الأنفاس  
وأنتهي لما ابتدأت وأهدم الأساس

فالشاعرة تسخر على لسان المرأة من الرجل الذي يريد أن يمتلك المرأة وينالها، ويريدها مستسلمة له خاضعة، ويزعم أنه يقرّ بالمساواة بين الرجل والمرأة. والشاعرة تلجأ إلى تشكيلات المكان، وتصوّر كيان الرجل والمرأة كدولة لها حصون وجيوش، وكل ما يريده الرجل هو الاستيلاء على مملكتها والاستسلام، ولكن المرأة الواعية ترفض دعوة هذا الرجل، وتؤكد أنها ستصدّ هجومه، وتخبره أنها غريبة عن مجتمعه ومفاهيمه، وأنها تنتمي إلى الطبيعة: شمسها ونجومها وأقمارها، وأنها تتجنب هواه وتحتمي منه بعطورها، وتُنهي ما بدأه، وتهدم الأساس الذي يقوم هو عليه.

وفي مقابل أماكن المدينة من قصور وجيوش وحصون وممالك وديار، التي تمثل مفهوم الرجل الطاغية المسيطر، تظهر أماكن الكون من رياح وشموس ونجوم، التي تمثل انتماء المرأة، لتؤكد أن قيم الطبيعة أقوى من مفهومات المدينة، وبها تتحصن المرأة، وإليها تنتمي، لتهدم من الأساس مفهومات المدينة.

وفي النص مسحة من سخرية، تساعد على التحدي، فالمرأة تتكلم، وهي تتحدى الرجل، وتراه في عيون كل الناس، فهو مثل عامتهم، إذ يخضع للمفاهيم الشائعة، ولا يمتلك خصوصيته ولا تفرّده، ولا ينصاع لغير حواسه وأحاسيسه.

وقد عبّرت الشاعرة عن هذه التجربة الاجتماعية بتشكيلات مكانية، مستمدة من المدينة، لتمثل بها الرجل، حيث التسلط والعدوان وحب السيطرة، أو مستمدة من الطبيعة، لتمثل حرية المرأة وامتلاكها ذاتها.

ولكن الشاعرة عبّرت في الحقيقة عن شكل من أشكال العلاقة بين الرجل والمرأة متحققة في الواقع في كل العصور، سواء علينا رفضناها أم أقررنا بها. وهي العلاقة القائمة على سيطرة الرجل على المرأة وتملكه لها، واستسلام المرأة له، على مختلف المستويات المادية والروحية، أمّا ما يكون وراء ذلك من تقدير لهذه العلاقة فهذا أمر آخر.

وفي المقطع الثاني من القصيدة، وعنوانه «صدي 2»، يبرّز موقف آخر مختلف، وهو على لسان المرأة أيضًا، وفيه تقول الشاعرة (مال الله - مرجان الضوء 136):

صدّاك صداي وأرواحنا سيّل أفق تهاوى  
وأنبّت في ضفتي المشاعرَ أفقًا جديدًا  
وإني الشمس تأتيك في كل صبح  
وتملأ كأسك فرحًا مديدًا  
وأهمس كان حبيبي أريجًا وحرّفًا ولونًا  
وماء العيون علينا شهيدًا<sup>1</sup>  
وأبصر في مقلتيه نائي  
وأحبو كأني خلقتُ وليدًا

1 - الصواب رفع كلمة (شهيد) لأنها خبر، وقد وقعت الشاعرة بهذا الخطأ حتى لا ينكسر الوزن الشعري.

والاختلاف واضح بين موقف المرأة والرجل هنا، وموقف المرأة والرجل هناك، فهنا تظهر معاني الفرح والمشاعر والنماء والولادة والخلق الجديد، كما يظهر العطر واللون والحرف، للدلالة على الحب؟ ويؤكد ذلك همس المرأة حبيبي، وذكرها مقلتيه، وقد أبصرت فيها نهاءها. وتغيب ألفاظ من مثل الحواس والأحاسيس، إضافةً إلى غياب معاني الحرب والهجوم والاستيلاء.

ويظل التعبير عن التجربة أيضًا من خلال المكان، فتظهر ألفاظ من مثل: أفق، وآفاق، وضمنتي، وكأس، وأحبو، لتؤكد الخصب والنماء والولادة والخلق الجديد.

وما يمتاز به النصّ هو الموضوعية، بمقطعيه الاثنيين؛ فالصوت المتكلم هو صوت المرأة، وثمة فرق بين صوت وصوت، صوت امرأة ترفض الخضوع والاستسلام لرجل لا يملك غير الحواس، وصوت امرأة تعيش تجربة لقاء مع رجل يمنحها الحب، حتى لكأّتها تولد من جديد. وكلا الصوتين يتّان عن وعي، والشاعرة تقدّمهما بموضوعية. وهي لا تعبّر عن ذاتها الفردية، إنما تعبّر عن وضع اجتماعي للمرأة. وفي الحالتين، استطاعت تشكيل المكان وفق رؤيتها الفكرية وتجربتها الجمالية. وكان المكان وسيلة للتعبير حققت بناءً فنيًا دالًا ومعبرًا.

ورؤية الشاعرة الجمالية للوضع الاجتماعي للمرأة هي تعبير عن روح عصرها، وعن تطلعات مجتمعتها، وعن الثقافة السائدة في البيئة التي تعيش فيها، وفي هذا السياق.

ولكن لا يمكن إقامة ربط آلي مباشر بين شعر الشاعرة وحياتها أو بيئتها أو عصرها، على الرغم من وجود ملامح من الربط، ولكنها تظل إشارات، ولا يمكن اتخاذها على أنها علاقات مباشرة. وتبقى التجربة الجمالية أكثر غنى وأكبر من أي تفسير اجتماعي.

### 3. المكان وتجربة العظمة والجلال

وثمة تجربة عظيمة وجميلة، تعبّر عنها الشاعرة، ولا تجد غير المكان وسيلةً للتعبير عنها. وهي تجربة قليلة في الشعر الحديث، وقد عالجتها في نصّ واضح، يناسب التجربة، ويدلّ عليها، عنوانه «أنوار المحبة»، وما تلك التجربة إلا تجربة الحبّ الإلهي، والتوجّه إلى ذي العظمة والجلال، بالبوح والتمجيد والتماس العفو والقرب.

وفي القسم الأول من القصيدة، وعنوانها «أنوار المحبة»، تؤكد أنها تبصر الله في الكون كلّ، وتقرّ له بالعبودية والضعف، وأنه عزّ شأنه ساكن، على سبيل المجاز، في جوفها وفي عينيها وأنه لا تراه العيون، وفي ذلك تقول (مال الله - دوائر 51):<sup>2</sup>

إني أبصرك  
فوق الأشجار في النخل على ضوء البحر  
في مناقير الطير  
وكم يسري حبّك في صدري  
\*

2 - مال الله، زكيّة، دوائر، ص 51.

وكفاني أني في الدنيا عبدك  
مخلوق أزحف فوق الأرض  
ولا أملك إلا أطرافاً بائسة

\*

يا الله الغارق في صمتي  
والمستغرق في جوفي  
الساكن بين الأجفان  
والمتمد خلف حدود البصر

ثم تتوجّه إلى الله عزّ وجل بالابتهال والدعاء، وترجوه القرب والقبول، فتقول:

اللهم أخرج حبّ الدنيا من قلبي  
واملأني بكوّوس من فيضك  
إني ظامئة تجرفني لبهائك  
تلقيني عند أول العتبات  
أستغفر وأعفر وجهي بالنور  
براكين الغفوة وتصرخ:  
هَبُّوا يا عرب وصُكُّوا الأبواب  
أمام جحافل تغزو الأفق  
تطفو فوق عكارة الأيام

وهي بذلك تمجّد الله تعالى، وتعظّمه، وتعبرّ له عن حبها وعشقها، وتقرّ له بضعفها، وتسأله الخروج من الدنيا، والفورّ بالقرب، وتعبرّ عن جميع تلك المعاني بقيم مكانية، على سبيل المجاز، من مثل: فوق، الغارق، المستغرق، في جوفي، الساكن، بين الأجفان، المتمد، خلف، حدود، الأفق، الظل، فوق، الأرض، أزحف، املائي، بكوّوس، سيول، تجرفني، العتبات.

والعناصر المكانية واضحة الدلالة على معانٍ مجازية، تحمل في طياتها القيم العليا، وتمتاز بالوضوح والبساطة والعفوية، والبعد عن المبالغة أو الشطط في ادعاء الحب، والبعد أيضاً عن التورّط في معاني الحلول والاتحاد، فهي مُجَبَّة عاشقة، بالمعنى العفوي الصحيح البسيط، ولا تدّعي التصوف.

## خاتمة

تؤكد التجربة الجليلة الأخيرة حضور المكان في التجربة الشعرية عند الشاعرة في تجاربها الجمالية كلها، من تجربة اجتماعية، إلى تجربة فردية، ومن تجربة حبّ وفرح، إلى تجربة رثاء وحزن. وحضور المكان بتشكيلاته المختلفة حضور لافت للنظر، وجدير بالدرس، وهو حضور أصيل، يتغلغل في معظم مجموعاتها الشعرية، ولكنه أبرز ما يكون في مجموعاتها الأخيرة مرجان الضوء ودوائر ومن دونك يا أمي.

ويتخذ المكان تشكيلات جمالية متنوعة، من رمز واضح إلى رمز لا يخلو من غموض شفيف، ويكتسب المكان في بعض الحالات أبعاداً أسطورية، أو يقوم على أساطير، كما في أسطورة إيزيس، وأسطورة الولادة من البحر. ويحمل المكان في شعر الشاعرة بصورة عامة طاقة إيجابية كبيرة، تتجدد بتجدد القراءة.

وحين تتعامل الشاعرة مع المكان العيني، وتعيش تجربته الجمالية، وتعبّر عنها، يتخذ تعبيرها أيضاً تشكيلاً جمالياً، كما في قصيدتها عن مصر والقدس. وفي الحالات كلها لا يأتي المكان عندها موضوعاً مجرداً للمكان، قائماً على الوصف المجاني، ولا يأتي موضوعاً خالصاً في حد ذاته، إنما المكان عندها وسيلة تعبيرية، أو تجربة جمالية، تسقط عليها من ذاتها.

إن تحوّل المكان إلى تجربة، أو إلى وسيلة تعبيرية، وبروز المكان في الشعر، ظواهر قديمة، ولا نزع أن الشاعرة ابتكرتها، فقد عرضنا لأمثلة من الشعر العربي، قديمه وحديثه، كان فيها الجمال تجربة جمالية قائمة بذاتها، وفي أمثلة أخرى كان وسيلة تعبيرية، وقد نجد هذه الظاهرة أو تلك عند بعض الشعراء، ولكن تظل ظاهرة التشكيل المكاني في التجربة الجمالية ذات حضور خاص ومتميز عند الشاعرة زكية مال الله.

## المراجع

- أبو ماضي، إيليا. الديوان. بيروت: دار العودة، [د. ت.].
- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنوية. القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967.
- باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط 2. عمّان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984.
- ديوي، جون. الفن خبرة. ترجمة زكريا إبراهيم. مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2011.
- الشوابكة، محمد وأنور أبو سويلم. ديوان امرئ القيس. تحقيق. عمّان: دار عمار، 1998.
- شوقي، أحمد. الأعمال الكاملة: المسرحيات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- عكاشة، ثروت. المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. بيروت: مكتبة لبنان؛ القاهرة: لونغمان، 1990.
- فراج، عبد الستار أحمد. ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح). جمع وتحقيق وشرح. القاهرة: مكتبة مصر، 1979.
- مال الله، زكية. الأعمال الشعرية الكاملة. الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والتراث، 2005.
- \_\_\_\_\_ . مرجان الضوء. القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2006.
- \_\_\_\_\_ . دوائر. القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2007.
- \_\_\_\_\_ . من دونك يا أمي. 2014.
- اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. بيروت: دار صادر، 1964.