Journal Of the Iraqia University (72-1) April (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/247

الغربة المكانية في شعر نازك الملائكة

م. د. نجاح جاسم معلّة السَّاعدي

رئاسة مجلس الوزراء/ الهيئة الوطنية للاستثمار

Spatial alienation in Nazik Al-Malaika's poetry

Najah Jasim Meala Prime Minister's Office/National Investment Authority
Najahmit90@gmail.com

الملخص

يمتلك المكان في الشعر أهمية خاصة أخرجته من كونه مجرد إطار عام لحركة الأحداث، أفعال الشخصيات، وصيَّرتهُ قضيةً جوهريَّةً ترتبط بحياة الإنسان وموته، وطبيعة علاقته بالأرض وما فيها من موجودات حيَّة وغير حيَّة وقد وظَّفت الشاعرة نازك الملائكة موهبتها الشعريَّة في إستثمار طاقة المكان في صياغة نصوص شعريَّة مهمَّة في موضوع الغُربة المَكانيَّة مثَّلت وَجْهاً مُهمَّاً من أوجه الوعي بالمكان ، وجسَّدت خصوصيَّة التَّجرِبة الشعرية للشاعرة بدت فيها علاقتها بالمكان علاقة تفاعليَّة متلازمة لاتقف عند حدود المكان الخارجيَّة وأبعاده الهندسيَّة ، بل تمتد في أعماقه وتعيد صياغته وتخرجهُ مشحوناً بمشاعرها، مُتَّشحاً بألوان خلجاتها النفسيَّة وآنطباعاتها الحسيَّة تجاه أمكنتها. الكلمات المفتاحية: الغربة – المكان– الشعر – نازك الملائكة

Abstract

Place in poetry has a special importance, that takes it out of being a mere general framework for the movement of events and the actions of characters, and has become an essential issue related to human life and death, and the nature of his relationship with the earth, the living and non-living beings in it.The poet Nazik Al-Malaika employed her poetic talent to invest the energy of the place in formulating important poetic texts on the subject of Spatial Alienation, which represented an important aspect of awareness of the place, it embodied the uniqueness of the poet's poetic experience, in which her relationship with the place appeared to be an interactive, and interconnected relationship that does not stop at the external boundaries of the place and its geometric dimensions, but rather extends into its depths, reformulating it and bringing it out charged with her feelings, adorned with the colors of her psychological emotions and her sensory emotions towards her place.
Keywords: Alienation - Place - Poetry - Nazik Al-Malaika

المقدّمة :

يمتلك المكان في الشعر أهمية خاصة أخرجته من كونهِ مجرَّد إطار عام لحركة الأحداث، وأفعال الشخصيات، وصَيَّرتهُ قضيةً جوهريَّةً ترتبط بحياة الإنسان وموته، وطبيعة علاقته بالأرض وما فيها من موجودات، فلم يعد المكان "الشكل المبني من الطوب والحجر والقصب، إنَّه الشيء الذي يستحيل من غيرهِ أن يُدعى الفن فنًّا، إنَّهُ المناخ الذي يتيحُ لك أنْ ترى ما لايمكن أنْ تراه، وأنْ تسمع كل الأصوات التي تعاقبت على سُكناه" (النصير، الرواية والمكان (دراسة في فن الرواية العراقية)، ١٩٨٠، الصفحات ١٥–١٨) فهو يكتسب قيمته وفاعليته في عملية الإبداع ممَّا يكتنز بهِ من علاقاتٍ وأواصر مُدركة أو متخيلة؛ لأنَّ الإنسان "يعجز عن إدراك شيء واحد في الفراغ، فالشيء إنَّما يُصبحُ أكثر حقيقةً وأنتَ تراه ضمن شبكةٍ أوسع فأوسع من العلاقات مع الأشياء الأخرى"، (ولسون، ١٩٧٢، صفحة ٨١)، ومع ما يضيفه عليه الشاعر من لمسة الخيال فإنَّ ملامحهُ لا تَتَّضِح إذا لم يتماثل بمستوى معين مع الوجود خارج آفاق النص؛ لتعذر تأسيس الأحداث وتوظيف الشخصيات في أمكنةٍ لا ملامح لها، وهو ما اكسبَ المكان قيمةً مميزةً وجَعَله من أكثر الأنساق أهميةً في بناء القصيدة وجماليتها، ولذلك حَمَّلهُ بعضهم "تأريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم،

فكان واقعاً ورمزاً، شرائح وقطاعات، مُدناً وقرى، كياناً نتلمسه ونراه، أو كياناً مبنيًّا في المخيلة" ، (النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ١٩٨٦، صفحة ٥)، فلا غرابةَ بعد ذلك أنْ يُحقِّق المكان من دون سواه "إحساساً بالمواطنةِ، وإحساساً آخر بالزمن والمحليَّة" (النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ١٩٨٦، صفحة ٥)، وأنْ يكون منبعاً ثرًّا للحسِّ العاطفي والوجداني الذي جادت بهِ قَرائِحُ الشُّعراءَ وفي مقدِّمتِهم الشَّاعرة نازك الملائكة التي عُرِفَت بأصالة الموهبة الشعرية، وسِعة الخيال التصويري، وتنوع الوسائل التعبيرية التي صقلتها التجربة، وشحذتها المعرفة، وقَدْ ضمَّنت شِعْرها نصوصاً مُهمَّةً في موضوع الغربة المكانية مثَّلتْ وجهاً مهمًّا من أوجه الوعي بالمكان، وجسَّدَتْ مفهوماً رئيساً أسست عليه الشاعرة تفكيرها وتشكيل خصوصيتها الشعرية، ذلك إنَّ المكان في التجربة الشِعريَّة "صيغة من صيغ البناء الذاتي وقيام معالم الموضوع الشعري (إبراهيم، ١٩٨٩، صفحة ٤٦)وإنَّ علاقة نازك الملائكة بالمكان لم تقف عند حدوده الخارجية وأبعاده الهندسية بل تحولت إلى علاقة انتماء وجودي "وتصل العلاقة بينهما إلى حدِّ الامتلاك أحياناً، فيمتلك المكان الشاعر امتلاكاً جسديًّا وروحيًّا، فلا يعود المكان وعاءً خارجيًّا يضمُّ جسدَه حسب، بل يتحول إلى وعاءٍ داخليّ يتغلغل ويحتضن شِعابَ روحه، ويلتحم أحدهما بالآخر" (العزاوي، ١٩٩٨، صفحة ٤٠)وسنحاول في هذا البحث رصد صور الغربة المكانية في شعر نازك الملائكة، ودراسة بنيتها التركيبية والدَّلالية، والوقوف على ما تكتنز به من طاقاتٍ إيحائية وتعبيريَّة، مستثمرين معطيات المنهج الوصفي التحليلي في استقراء النصوص وتحليلها، وانتقاء النصوص الشِّعرية التي تستقي وجودها من موضوع الغربة المكانية .

الغربة المكانية:إنَّ الغربة المكانية ظاهرةٌ قديمةٌ تعتد في ظهورها إلى أولى مراحل حياة الإنسان التي تمثَّلت بقصة نبي الله آدم وزوجه حواء (ﷺ) ونزولهما من المكان العلوي المقدّس (الجنَّة) إلى الأرض، فهي شاهدٌ على جذور الإنشداد العلائقي بين الإنسان ومكانهِ الأوَّل، وما شهدته حياة الأنبياء من نفي وتهجير قسري أو اغتراب طوعي في سبيل تبليغ الرسالات السّماوية المكلفين بها ومنهم نبي الله نوح وابراهيم وموسى ويوسف ونبينا محمد (ﷺ) في هجرته من مكة إلى المدينة.وقد شهدت حياة الإنسان العربي القديم ظروفاً عارمة ومتغيرات كبرى جعلته يعيش تحت وطأة الغربة ويُقاسي ويلاتها، إذ كانت حياتهُ في الغالب حياة تنقُّلٍ وارتحال من مكان إلى آخر بحثاً عن البيئة التي تضمن له حاجاته الرئيسة من ماءٍ وأرضٍ خصبةٍ، وإنَّ هذا الانتقال من مكان إلى آخر كان يفيض على لسان الشاعر العربي شوقاً وحنيناً عارماً لأنَّ المكان عنده ليس "بناءً خارجيًّا مرئياً، ولا حيّزاً محدود المساحة، ولا تركيباً من غُرفٍ وأسيجة ونوافذ" (النصير، ١٩٨٦، صفحة ٨)، بل هو محطة تكتنز بمشاعر المرءِ وأحاسيسه وصورة تنبض بذكرياتهِ وأحلامهِ، ومنبعٌ ثرٌّ يتدفق في أعماق المبدع ويمدَّهُ بما يجسَّد تجربته؛ ولأنَّ الفنَّ "إذا ما ابتعد عن احتواء المكان ووعيه، أو تنكر له عاش في تاريخ اللاتاريخ، فليس المكان مقولة مشاعة للجميع؛ لأنَّهُ لاينهض إلاّ عبر رؤى المبدعين، ولا تتضح معالمه الفنية إلاّ عِبرَ من يفهم لغته" (النصير، ١٩٨٦، صفحة ٨)تلك اللُّغة التي يوظِّفها الشاعر المبدع في تجسيد تجربتهِ في المكان، ويبثُّ من خلالها مشاعره وأحاسيسه، مُمَرَّةً عبر قنوات النفس الخفيَّة، ويخرجها ممزوجةً بنفحات آماله وآلامه (معلة، ٢٠١٦، صفحة ٥) ، لأنَّ وصف المكان في الشعر يُعدُّ وصفاً لشخصية المكين؛ إذ أن للمكان تأريخاً مرتبطاً بتاريخ قاطنيه، فهو امتداد للشخصيّة، والشخصيّة امتدادٌ له، وكلٌّ منهما يصنعُ ويكيّفُ الآخر، ويطبعهُ بطابعهِ (العاني، ٢٠٠٠، صفحة ٢٥٢)، ويظهر ذلك بوضوح في تجربة الشاعرة نازك الملائكة؛ لأنَّ ارتباط الشاعر بالمكان يختلف عن ارتباط الآخرين به، وإنَّ ما عاشته الشَّاعرة في حياتِها من انعطافات وانكسارات أهَّلها إلى التعبير عن عمق الحس المكاني النابض في وجدانها لاسيَّما ما أنتجتهُ من نصوصٍ شِعريَّة تترجم احساسها بفقد المكان والاشتياق إلى أفيائهِ؛ لأنَّ الانقطاع عن الوجود في الوطن يدفع الشاعر إلى محاولة العيش في رحاب وطنٍ داخليّ يتعدَّد في كيانهِ عن طريق الخيال، فحين يصبح وجود الوطن داخليًّا تنشط حركة الخيال الذي يستثمرهُ الشاعرُ في تعويض الوطن المفتقد في الواقع (عثمان، ١٩٨٦، صفحة ٧٧)وقد وظَّفت الشاعرة صورة المكان في شعرها وصَيَّرت من أبعاد المكان وممراته قنواتٍ نَفَذت من خلالها إلى مكامن ذلك المكان وكُنه أسراره وبَثتها إلى الوجود مُفْعَمةً بشحنات الروح وأصداء أنَّاتها، "فالتوظيف الإبداعي للمكان منوطًا بنجاح الشاعر في إخراج أماكنهِ من الحيازة العامة إلى حيازته الشخصيّة" (العزاوي، ١٩٩٨، صفحة ٣٨)، ويكون منوطاً كذلك بنجاحِهِ في "أن يحوي في مكانه الصغير – الخاص – العالَم كُلَّه" (النصير، الحد استقصاءات في البنية المكانية للنص، ١٩٨٩، صفحة ١٨٦)، فيسعى إلى تحويل مكانهِ المحدود إلى عالمٍ رحبٍ تذوبُ فيهِ الحدود الداخلية والخارجية وترتسم من جديد بما ينسجم مع إحساس الشاعر وهواجسهِ وانطباعاته.ويتَّشحُ المكان لدى نازك الملائكة برداء الوحشة والحُزن بسبب نأي الحبيب، فيتحول إلى فضاءٍ فارغٍ قاتم، تُهيمنُ عليه الظلمةُ، وتُعولُ فيهِ الرِّياحُ الهوجاء، وتَتَرَدَّدُ فيهِ آهاتُ التَّنهُّد وأصداء البكاء، إذ تقول في قصيدتها (نغمات مرتعشة):

وخلا المكانُ وعدت أسألُ وحشتي

عن طَيْفكَ الناسي وحُبِّي الخالدِ

ما زلتُ منذُ ذَهَبْتَ حَيْرى في الدُّجى

شَهِدَ الأسى أنّي لزمتُ مكانيا

ما زال روحي راعشاً متمزقًا

يستنطقُ السرَّ الغريبَ الخافيا

وهمي يصوّرُ لي خُطَاك ووقْعَها

فإذا أصَخْتُ صَحَوْتُ من أحلاميا

لا شيءَ غيرُ الرّيح تَعْصِفُ في الدُجى

لا شيءَ غير تَنَهُّدي وبكائيا (الملائكة، الديوان، ١٩٩٧، الصفحات ١/٥٢٢-٥٢٣) .

تنبثق حركة النص من نقطةٍ مركزيةٍ تتمثَّل بحرف المُفتتح (الواو)، إذ كان لَهُ أثرٌ مهم في اختزال صورة المكان السابقة (قبل الفراغ)، وابرازها من خلال صورة المكان الماثلة في النص؛ إذ تُعد صورة معاكسة لها، فيمكن معرفة ملامح الصورة المختزلة من خلال مَلامح الصورة الحاضرة في النص.يشرعُ الفعل (عدت) بحركة التصوير في (المكان الخالي)، إذ جسَّد إحساس الشاعرة المُتولِّد في المكان الخالي، وإنَّ احساسها بالوحشة، والتشظي في المكان شَكَّل إلحاحًا وضغطاً دَفَعَ نفسَ الشاعرة إلى سؤال الوحشة التي طوَّقتها في المكان عن طيف الحبيب الناسي (عن طَيْفكَ الناسي)، وعَنْ حُبِّها النابض بالحياة والمُتدفِّق بالخلود (وحُبِّي الخالدِ). وإنَّ سؤالها عن الطيف يُجسِّد عظمة هجر الحبيب، ونأيه عنها، فهي لا تسأل عن وجوده الحقيقي؛ لأنَّهُ مِنَ المُتعذر المستحيل، وإنَّما تسأل عن صُورة هذا الوجود الماثِلة في الرؤيا (الطيف)، وبالرغم من كُلِّ ذلك بدا طيفُ الحبيب خاذِلاً لها، ناسياً لوصَالِها.تبدأ تراجيديا الحزن الشفيف في أرض المكان الموحش بانعكاسات عنصر الزمن (ما زلتُ، ومنذ ذَهَبْتَ)، إذ إنَّ انفراط القُرب، وتَهشُّم الأمان بمعول البُعْدِ والفِراق ولَّدَ الحيرةَ والذهول في نفس الفاقدة، وممَّا كثَّفَ من وقعِ تلك الحيرة في نفسها (الظلمةُ) السائدة في المكان، إذ تعملُ على مُضاعفة الانكسار النفسي، وحقنه بجُرْعَةٍ تُفَاقِمُ حِدَّتَه، وتُطِيْلُ مُدَّتَه.وتَعْمَدُ الشاعرة إلى استدعاء شاهِدًا من شواهد الواقعة المُفْجِعة التي عاشتها في ذلك المكان، فلا تَجِدُ ما يشهدُ لها غير الحُزن (شَهِدَ الأسَى)، الذي لازمها خَيْرَ مُلازمةٍ في المكان الخالي، فهو يشهدُ لها بأنها لَزِمَت ذلك المكان، وتَشَبَّثَتْ بِذرَّاته، وهي صورةٌ مِنْ صورِ الوفاء للمكان الذي كان مأوى قُربهما، وجَنَّة أُنسهما، ومَهْدَ أحلامهما في الزمن الماضي، فضلاً عمَّا يُشيرُ إليهِ لزوم المكان من قُوَّة بطش الأحزان والآلام التي أثقلت حركة الشاعرة، وأقعدتها في المكان مُقيَّدةً بأغلال الوحدة والشوق.إنَّ شيوع الفراغ في المكان يجعل الذَّات تَنفرُ مِنَ الواقع، وتتحرَّر مِنْ أبعادهِ الآسرة؛ لتعيش لذَّة القُرب، ونعيم ادراك المُفْتقد في حالة اللاوعي، إذ نَسَجَ وَهمُ الشاعرةِ صورةَ ذلك الغائب، واستحضرَ وجوده عِبْرَ طاقة الصوت، فقد بثَّ في المسامع الباطنية للشاعرة صَوْتَ خُطى ذلك الحبيب، وَوَقْع أقدامِهِ، التي تتخيَّل النفسُ تردُّدَها في الفراغ السائد في المكان؛ بسبب تعلُّق تلك الأصوات في مسامع النفس، وتردُّدها مع نبضات فؤاد الشاعرة؛ لأنَّها تحملُ في دفقاتها قُربَ الحبيب، وبُشرى قُدومهِ؛ لكنَّ هذه الفرحة سرعان ما تتلاشى لحظةَ استماع الشاعرة لتلك الأصوات وإصغائها إلى تردُّدِها، إذ تصحو من أحلامها الهانئة، وتخرجُ من منابع لذَّتها ظمآى (فإذا أصَخْتُ صَحَوْتُ من أحلاميا)؛ لسوءِ ما قُدِّرَ لها في الواقع والوهم، وقد استثمرت الشاعرةُ طاقة الأصوات (خُطاك ووَقْعَها) في عقد تآزر دلالي بين هذهِ الأصوات وتَحوُّل المكان إلى هيكلٍ طللِيٍّ فارغ، بوصف هذهِ الأصوات حضورًا رمزيًّا يستدعي الذات الغائبة من ذاكرة المكان النابضة في عي الشاعرة؛ لتستحضر صورة ذلك الغائب عن المكان عبر صوت خُطاه، ووقعِ أقدامهِ التي كانت تجوب المكان. وتستكمل الشاعرةُ صورة المكان بتجريدهِ من معظم مظاهر الحياة، فهي تنفي أنْ يوجد في ذلك المكان شيء غير الرّيح العاتية التي تتقاذَفُ أبعادَهُ، وتعصفُ بهِ في الظلمة المُطْبقة على جميع أنحائه (لا شيءَ غيرُ الرّيح تَعْصِفُ في الدُجى)، وغير آهات تنهُّدها، وأنَّات بُكائِها المرير (لا شيءَ غير تَنَهُّدي وبكائيا)، وعمل تكرار عبارة (لا شيءَ) في خاتمة النص على تكثيف الفراغ المُهيمن على المكان. وقد استثمرتْ نازك الملائكة أصوات عناصر الطبيعة في رسم المشهد المكاني، وتجسيد ما يبعثه في النفوس من مشاعر الوحشة والضياع، إذ تقول:

عُدْ بنا يا قطارْ

فالظلام رهيبٌ هنا والسكونُ ثقيلْ

عُدْ بنا فالمَدى شاسعٌ والطريقُ طويل

والليالي قِصَارْ

عُدْ بنا فالرياحُ تنوحُ وراءَ الظلالْ

وعُواءُ الذئاب وراءَ الجبالِ

كصراخ الأسى في قلوبِ البشَرْ (الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ١٩٧٨، صفحة ١٢٦)

يُفْتَتَح النص عن طريق بنية ندائية استرجاعيَّة، تصف الإحساس بالغربة المكانية، وعملت التعبيرات الاستعاريَّة على رسم أجواء المكان بوساطة تشكيل وصفي (فالظلام رهيب) و(السكون ثقيل) و(الطريق طويل) و(الليالي قصار)، فهي تُشْعِر المتلقي برتابة الزمن وسكونه المُقيّد لحركة الحياة، وهذا التصوير الوصفي نابع من حالة نفسية تصور المكان والزمان على هذا النحو.إنَّ هذا التمهيد الوصفي يأتي ليتفاعل مع البنية التشبيهية للصورة الشِّعرية:

عُدْ بنا فالرياح تنوح وراء الظلال

وعواءُ الذئاب وراء الجبال

كصراخ الاسى في قلوب البشر

إنَّ تشخيص (الرِّياح) بجعلها (تنوح) نَواح الثكلى، ثم الترديد الصوتي المُتشكل عن طريق (عواء الذئاب) أسهما في رفد صورة المكان بدلالة الوحشة والخوف، وأنَّ (الصراخ) صوت يَحدثُ نتيجة فعل انفعالي يلحقُ بالمرء – وهو هنا مأساوي – وحيث ان عملية المقاربة بين الصورتين تستند إلى (الصوت) يأتي (صوت الصراخ) مرافقًا (لصوت الرياح) وهي تئن وتنوح، (فالنواح) يحدثُ عن طريق التَّفجُّع والألم بمصاب يقع فجأة، ثم يأتي صوت (عواء الذئاب) مُتضافرًا مَعَ ما تقدَّم فيحدث إثارة نفسيَّة يتخللها إحساس بالوحدة في ذلك المكان المُوحِش وشعور بالضياع، وإنَّ هذه الصور الصوتية تضافرت مع بعضها لتشكيل صورة مكانية ذات فاعلية شعرية نابعة من أعماق النفس البشريَّة الحزينة.وإذا كان التشبيه يؤدي دورًا فعَّالاً في تأسيس بنية الصورة المكانية، فإنَّ هذا الدور يتضاعف في حالة الاتيان بأكثر من تشبيه مقارن بحالة واحدة، وصورته أنْ يكون هناك مشبه واحد، في حين يَتَعَدَّدُ المشبه به، الشيء الذي ينتج عنه توسع في الصورة وتنام في الدِّلالة، ومن ذلك قول نازك الملائكة:

صوت أمي أتى دافئًا كأريج التراب

في مروج فلسطين، صوت انسياب

لجداول مغمى عليها من العطر. صوت انسكاب

لرحيق كواكب فجرية بيضاء

بضة الأشذاء (الملائكة، ديوان للصلاة والثورة، ١٩٧٨، صفحة ٦٠) .

فالشاعرة تُشبِّهُ صوت أُمها بعناصر الطبيعة المختلفة: (أريج التراب، وانسياب الجداول، وانسكاب رحيق الكواكب)، التي تنتمي إلى المكان (مروج فلسطين)وتزاوج هذه البنية التصويرية بَيْنَ ما هو بصري وصوتي وشمي (أريج التراب، وصوت انسياب الجداول) في بنية لغوية تعتمد التشبيهات المتعددة التي تتداخل مع حدود الاستعارة (صوت انسياب الجداول المغمى عليها من العطر). وهذا الامتداد في النسيج اللغوي المعتمد على أكثر من تشبيه من شأنهِ أنْ يُساعد على توسيع الصورة وتناميها وتقوية آثارها في نفس المُتلقي؛ لوجود مساحات مديدة من الإيحاء الذي يؤكده الانسجام بين المشبه (صوت الأم) والعناصر الثلاثة المُمثِّلة للمشبه به.إنَّ هذه الصورة في مجموعها تؤكِّد الجانب الصوتي/ الشمي لصوت الأم ومعظم العناصر المشبه بها تلحُّ عليهِ وتبرزَهُ، فالمشبه بهِ الأوَّل (أريج التراب) يحمل دلالة شميَّة مكتسبة من دفئ تراب المكان (مروج فلسطين) وطيب ثراه، لذا شبَّهت بهِ صوت الأم ودِفئ نبراتهِ المفعمة بالرحمة والحنان، فما يبثه صوت الأم في النفس من أمنٍ واطمئنان شبيه بالأثار التي تخلقها نفحات تراب الأرض / الأم الكبرى في النفس. والمشبه به الثاني (صوت انسياب الجداول) يحملُ دَلالة صوتية تستقي طاقتها من سِحْرِ صوت انسياب الماء في الجداول وجمال تردُّد الدفقات العذبة بأصوات مموسقة لها أصداء عظيمة في نفس المرء، وقد شبهت الشاعرة صوت أمها بسحر صوت انسياب الماء في الجداول؛ لما يحمله ذلك الصوت لنفسها من دفقات شعورية ووجدانية مفعمة بالسكينة، ومؤكِّدة لديمومة منح الحياة وافاضتها على الوجود، وعملت الطاقة الاستعارية في قولها: (مغمى عليها من العطر) على تشخيص المكان (الجداول) وبيان عظمة حالة النشوة المهيمنة على تلك الجداول الهانئة، وإبراز عظمة السكينة الغالبة عليها والهدوء المَهيمن على حركة مائِها، فعمل ذلك على تعضيد دلالة الصورة التشبيهية، وتكثيف دَلالة السكينة التي يخلقها صوت الأم. والمشبه به الآخر (صوت انسكاب لرحيق كواكب فجرية) يحملُ دَلالة صوتيَّة تستمدُّ طاقتها مِنْ مصدرٍ ذوقي (رحيق)، ومصدرٍ بصري (كواكب)، لوني (فجرية بيضاء)، عملت مجتمعة على نسجِ صورة المشبه بهِ، الذي أرادت الشاعرة من خلاله أنْ تبرز صورةَ المشبه (صوت الأم)، وتجسَّد آثارَهُ العظيمة في نفسها، وتجلياتّه النابضة في عروقها، وترسم الملامح الرئيسة للمقاربة بين مهد الحياة الأول (الأم) والفردوس المقدَّس (الأرض/ فلسطين) والانثيالات الوجدانية النابعة من فقدهما، والإحساس بالغربة والضياع بعدهما.إنَّ بلاغة الصَّوت مع الشَّم واللَّون تبدو مُهيمنة على جُل العناصر المشبه بها، سواء صُرِّحَ باللون (فجرية بيضاء)، أم دُلَّ عليهِ، بوساطة

التخييل (مروج فلسطين)، وواضح أنَّ تشاكلات اللون تنقلُ معاني الصورة من مستوى التفكير إلى مستوى المشاهدة، كما تبرز فاعلية التشبيه في بنية الصورة المكانية.إنَّ قصيدة نازك الملائكة (للصلاة والثورة) هي "من قصائد الثورة والإيمان الملتزمة بقضايا الامة العربيّة ووحدتها، وبالقيم الإسلامية الرفيعة" (مطلوب، دون تاريخ، صفحة ١١٦)، إذ تتبنّى الشاعرةُ قضية فلسطين المكان العربي المسلوب عنوةً وجوراً، جاعلةً من الصلاة في (قبة الصخرة) معادلاً موضوعيًا لانتصار الثورة، فإذا هما نسقٌ متآلفٌ متواشجٌ مفهوميًّا وسياقيًّا، تقول:

يا قبة الصخرة

يا صمتُ؛ يا ضياعُ يا حيرة

متى نرى أبوابك القدسيَّة البرَّهْ؟

وننتهي إليك عبر الشُّعب الخطرهْ

صلاتُنا سَتشعلُ الإعصارْ

سَتنزعُ السِّلاحَ والزنبقَ في القِفار

تُحوّلُ اليأسَ إلى انتصارْ

صَلاتُنا ستنتقلُ الجَّدْبَ إلى اخْضِرَارْ

صَلاتُنا تُفَجِّرُ الأنْهارْ

تَسكبُ في أشْداقِ إسرائيل

مذاقَ هَوْلٍ زاحفٍ من الفراتِ حتّى النيل

صَلاتُنا إنذارْ

إلى عدوٍّ خادع غدَّارْ

صَلاتُنا تُفَجِّرُ الأنهارْ

تَسكبُ في أشْدَاقِ إسرائيل

مذاقَ هَوْلٍ زاحفٍ من الفراتِ حتّى النيل

صَلاتُنا إنذارْ

إلى عدوٍّ خادعٍ غدَّارْ

صَلاتُنا تُفَجِّرُ الأنهارْ

وتَبعثُ الغِناءَ والليمونَ والأحرارْ

تُفيدُنا للوطنِ المسروقِ، تَمحو العارْ

(الملائكة، ديوان للصلاة والثورة، ١٩٧٨)

تجعل الشاعرة من الصلاة في (قبة الصخرة) معادلاً موضوعياً لانتصار الثورة، فمتى ما تحقق للمسلمين رفع الآذان، وإقامة الصلاة في المسجد المحتل، كان ذلك اعلاناً بانتصار الحق على الباطل، فالصلاة طاقة روحية نابضة في أعماق الإنسان المؤمن، تعتمل أثارها في أعماقه وتحثُّهُ على مجابهة الواقع المنحرف، وتغيير مساره، والثورة فعل جماعي تغييري يرفضُ الظلمَ، ويطهر المجتمع منه، و"رفض الإنسان المكتمل لكلِّ زيفٍ وفسادٍ وعبوديةٍ وشرٍّ وطغيان وقبحٍ وظلمٍ في الحياة الإنسانية" (الملائكة، ديوان للصلاة والثورة، ١٩٧٨، صفحة ٧)ويتم ذلك عِبرَ الربط بين الصلاة والثورة؛ لأنَّ "الثورة مرتبطة أشدَّ الارتباط بالصلاة، فالإنسان الذي يصلّي صلاةً كاملة الأبعاد، شاسعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرفُ الرفض الحقَّ والثورة على كلِّ ما يهين كمال الإنسان" (الملائكة، ديوان للصلاة والثورة، ١٩٧٨، صفحة ٩)تتحول الصلاة من طقس عبادي لَهُ سلوكياته الهادئة إلى ثورةٍ عارمةٍ تتفجر فيها سكونية الأشياء بفعل الصلاة التي تضيء المناطق المظلمة في باطن المرء، وتبث وهجها في نفسه فتخلق لديه نزوعاً عارماً إلى كشف غياهب الواقع المُظلم بنيران الثورة وإعصارها.وقد عملت الأفعال المضارعة (ستشعلُ، وسَتنزعُ، وتُحوّلُ، وستنقلُ) بفاعليتها التي تتبلور مستقبلياً عِبرَ اقترانها بسين الاستقبال على خرق ظلمات الواقع المأساوي، وتجاوز سوداويته المادية والمعنوية والانتقال بطاقة الثورة من العجز والضعف إلى القوة والقدرة (ستشعل الإعصار)، ومن القتل والدَّمار إلى الدَّعة والأمان (ستنزع السِّلاحَ والزنبقَ في القِفار)، ومن سكونية اليأس والقنوط إلى حركية الأمل والنصر (تحول اليأسَ إلى انتصارْ)، ومن العقْمِ والجدْب الى الخصْب والحياة (صَلاتُنا ستنتقلُ الجَدْبَ إلى

اخْضِرَارْ)، وتنفتح هذه الصورة على دَلالة لون المكان، إذ استوحت الشاعَرةُ اللونَ الأخضرَ من الطبيعة والأشجار، ومن التقاليد والعادات والطقوس الدينية، فقبابُ المنائر خضرٌ، وعمائم بعض رجال الدين خضرٌ، وفي الأمراض والنذور تُشدُّ الخيوطُ، وتُرفعُ الرايات الخُضْر (الملائكة، الديوان، ١٩٩٧، صفحة مقدمة الديوان)وهكذا ارتبط اللونُ الأخضر بالحياة، وبما بعد الحياة، وقد جعلت الشاعرة من هذا اللون معادلاً موضوعياً لازدهار الحياة في المكان المُجْدب، وظهور معالمها في جميع أبعاده التي انتشلتها الصلاة / الثورة من قبضة الجدب المُشظِّي للحياة.إنَّ من أهم عناصر الحياة التي تبعثها الصلاة / الثورة في ذلك المكان المجدب هي (الأنهار)، التي تُمثِّل منبع الحياة، وسير وجودها وديمومتها، وهنا مثَّلت الأنهار معادلاً موضوعياً لأنهار الحرية والطهور والكرامة التي تروي الثورة، وتجود بمقومات الفعل المؤثِّر، والحركة التغييريَّة المتنامية في كيان الأُمَّة الإسلامية، فالشاعرة تَحرَّكت على بعدي (الأنهار/ الماء)، البعد التخصيبي الذي يروي الخلق، ويحفظ حياة الكائنات، ويضمن لها الازدهار والنماء، والبعد التطهيري الذي يزيل أدران الوجود، ويعزِّزُ في الإنسان قيمة الطهور والنقاء التي رسَّخها الباري في وجوده، وحثَّهُ على حفظ جوهرها الناصع، من هنا مثَّلت الأنهار ببعدها التخصيبي الاروائي معادلاً موضوعياً لأنهار الثورة ببعدها التطهيري، وأرادت الشاعرة لحركة الأنهار أنْ تكون شمولية تنبع من جميع شعوب الوطن العربي، تزحفُ من أرض الثورات ومهدها في العراق مستلهمةً طلقتها من نهر (الفرات)، وتمتدُ بسيلها العارم حتى النيل في مصر، فتتعانقُ الأرواح، وتتعاضد ضد الطاقات في تطهير فلسطين وإقامة الصلاة في (قبة الصخرة)، بعد التنكيل بمن استباح حرمتها، وسقيه من حمم بركان الثورة (تسكب في أشْداقِ إسرائيل)، (مذاق هَوْلٍ زاحفٍ من الفرات حتّى النيل)وقد زيَّنت الشاعرة الصورة التفاؤليَّة للحدث المُتجسِّد بالصلاة / الثورة بعناصر مُبهجة توحي بالحياة، والأمل لاسيما الغناء، والليمون، والزنبق حيث الاصطفاف المُتشكل من فعل الإنسان / الثائرُ (المُصلي) في الصلاة / الثورة، ومن الغناء / البهجة التي تحمل دلالة النصر (وتبعثُ الغِنَاءَ)، والانتقال من عقيدة السِّلاح إلى عقيدة البناء في تخصيب الأرض المتمثل في الليمون (الشجر دائم الخضرة) بطاقة الانبعاث (وتبعثُ)، فالإنبعاث رمزُ الحياة، والحركة بعد السكون.وتتجلَّى النبوءةُ في فكرة العودة للوطن المسروق (فلسطين) عودةَ أحرارٍ ثائرين، لا مُسْتَسلِمينَ خاضعين، عودة ترسمها دماءُ الشهداء، وتتقدَّم موكبها أكاليلُ النصر، لا عودة الذُّلِّ والعار، وهنا تصبح النبوءة فعلاً ثوريًّا، وحُلُمًا منشودًا، تظهرُ فيه صورة العودة / النصر، تلازمها صورة إزالة رواسب العار / الهزيمة (تُعيدنا للوطن المسروق، تمحو العارْ)إنَّ الفعل (تمحو) يعمل على إزالة وجودٍ كائن (العار)، وإقامة بديل موضوعي (الصلاة والثورة)، والنصر بديلٌ واقعي لهُ صفاته المُتناقضة جوهرياً مع ما هو كائنٌ مزال في زمنٍ غَلَبَ عليهِ اليأسُ، الذي تنبذه الذات الشاعرة، وتدعو إلى هَجْرِهِ، برؤيةٍ مُتفائلة. وتقدِّمُ لنا نازك الملائكة صوراً استعارية ترتكز على جملة من المشاهد النفسية والوجدانية النابعة من فقد المكان (البيت/ الحي)، تبدو للمتأمِّل أنَّها تدور حول محور أساس مُلتحمة فيما بينها من أجل خلق لوحة فنية متكاملة، ومُنسجمة الأجزاء، وهو ما يتحقق في قصيدتها (يبقى لنا البحر)، التي تقول فيها:

وفي ذات يوم سرت ألسن النار في بيتنا
مضت تمضغ الباب، تشعل لين الستائر
يدور اللهيب دوائر
يزمجر في شرفات منانا ويضحك من رعبنا
يهدد أن يتوسع، يركض في حيّنا
وينذر أن يتغذى خدوداً، شفاهاً، ظفائر
ويغتال حتى شباب البيادر (الملائكة، ديوان يغيِّر ألوانه البحر، ١٩٧٧، صفحة ١٨)

إنَّ بنية الصورة الشعريّة في هذا النص جاءت بناءً مشهديًّا أُقيمَ على السَّرد، وقد ارتبطت بحالة نازك الشعوريَّة التي صوَّرت لنا الأشياء على غير شاكلتها الوصفية المباشرة، او التشبيه البياني المباشر حتَّى جاء بناء الصور الاستعارية في هذا النص مُوحِّداً المتنافرات، ومُقرِّباً المتضادات، ومُظْهراً المألوف في هيئة غير المألوف، وذلك كلّهُ عائد إلى الرؤية النابعة من أعماق نفس الشاعرة، إذ صوَّرت لنا فاجعة الحريق الذي التَهمَ بيتها، وأفزعَ أهلها، ونَقَلَتْ لنا أهوالَهُ عَنْ طريق الاستعارة التي استطاعت بسط مساحة مِنَ الانزياح بين المعنى ومعنى المعنى، واستبدال المظهر المألوف في الطبيعة بآخر جديد ومُستَغْرب من خلال إكساب النار ولهيبها سلوكاً بشريًا: (تمضع الباب، ويضحك من رعبنا، ويهدد أن يتوسع، ويركض في حيّنا)ومَثَّل بيت الشاعرة (بيتنا) المكان الذي انطلقت منه حركةُ الأحداث ثُمَّ أخذت بالتنامي والانتقال إلى أمكنة أُخرى (يركض في حيّنا)، فضلاً عن تَحوُّل بيت الملائكة في تلك الظروف العصيبة إلى "دالَّة مكانية تحفِّز فيه الاستجابة للقلق بأشد الصور المَرضِيَّة، مستحثَّةً شِعريَّةً قويَّةً أحدثها الخوف من تصور سابق للقبر والنومة الأبديَّة فيه" (إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، ١٩٨٩، صفحة ٩٠)منحت

الشَّاعرة النَّار السَّارية في بيتها عضواً مِنْ أعضاء الإنسان (ألسن)، من خلال طاقة التشخيص الاستعاري، فتولَّدت الصورة الاستعارية الرئيسة (سرت ألسن النار)، التي انبثقت من رَحْمِها صُوَرٌ استعارية أخرى تستقي طاقتها الإيحائية من معين التشخيص، ومنها صورة ألسن النار وهي تمضع الباب (مضت تمضع الباب)، إذ واشجت الشاعرة بين فعل المضغ (تمضغ) والألسن (ألسن)؛ لمضاعفة طاقة التشخيص الذي عمل على الارتقاء بالنار إلى مرتبة الإنسان ومنحها فعلاً من افعاله، وهو فعل (المضغ). وتنفتح هذه الصورة على دلالة مهمَّة تتجلَّى في تركيز الشاعرة على عنصرين مهمَّين من عناصر المكان (بيتنا)، وهما: (الباب) في (تمضع الباب)، والستائر في (تشعل لين الستائر)، إذ حاولت إبراز عظمة آثار النار، وشِدَّة وَقْعها في نفسها من خلال تصوير حالة الدَّمار التي ألحقتها بالبيت بتهشيمها للباب، وإحراقها للستائر؛ لما للباب والسَّتائر من قيمةٍ نفسيةٍ عظيمة تتجسَّدُ في معاني الحماية والأمن والستر التي يبثها البابُ وتبعثُها السَّتائِرُ لَيْسَ في نفسِ نازك الملائكة فحسب، بل في نفوس معظم الناس.ومِنَ الصور الاستعارية الأُخرى التي بيَّنت تأثير لهب النار في أمكنة البيت، هي: (يزمجر في شرفات منانا)، (ويضحك من رعبنا)، ففي الصورة الأولى جسَّدت الشاعرةُ الأماني (منانا)، إذ جعلت لها (شرفات) تُطلُّ هي وأهلها مِنْ تلك الشُّرفات على عَوالِم أمانيهم، وآفاق أحلامهم المستقبليَّة، وفي الصورة الأُخرى شخَّصت اللهيب بمنحهِ فعل الضّحك، فإذا بهِ يضحك من رُعبهم سَاخرًا بما حَلَّ بهم مِنْ فَزعٍ وهول.إنَّ خطر ذلك اللَّهيب العارِم لَمْ يقتصر على بيت الشَّاعرة فقط، إذ بينت في صورة استعارية تشخيصية أنَّ ذلك اللهيب يُهَدِّدُ بالتقدُّم والتَّوسُّع (يهدد أن يتوسع)، فيجتاحُ كُلَّ مكانٍ يأمُّونَهُ ويلجأون إليهِ، وأردَفَت هذهِ الصورة بصورة استعاريَّة قائمة على تشخيص اللهيب بمنحه فِعلَ الركض (يركض في حيّنا)؛ لتعمل على تكثيف خطورة ذلك اللهيب، وسرعة سريانه في المكان، وسعة انتشار آثاره التي أمتدَّت مِنْ بيتها إلى الحي، وعملت على اقتلاعها من ملاذها الآمن (البيت) وقذفها في سعير الغُربة وقصيدة نازك الملائكة (عندما قتلت حبي) تصور ضرب تقاليد الشخصيّة الإنسانية؛ لأنَّها تعمدُ فيها إلى قتل حُبها ودفنه، إذ تقول:

وتمَّ النصر لي وهويتَ تمثالاً إلى الهُوةْ
وجئت لأدفن الأشلاء تحت كآبة السروة
وراح الرفشُ في كفيْ يشق الأرضَ في نهمِ
فلامسَ في الثرى جسداً رهيبًا بارد القدمِ
ورحت أجرهُ للضوء مزهوة
فمن كانَ؟ بقايا جثة الندم (الملائكة، الديوان، ١٩٩٧، صفحة ٢/٣٤٠)

إنَّ هذا النص يجعلنا أمام نقطة تحول جوهرية تتحقق عبرها صورة المفارقة الرومانسية، التي تنشأ من فكرة مفاجئة تنبثق نتيجة انهيار بعض الماهيات الروحية التي تنطلق من مشكلات العصر الحديث الذي لا يُعطي احساساً بالرضى (غاتشف، ١٩٩٠، صفحة ٢٣٨)، يتم التعبير عنها داخل نسيج تصويري يُسهم في خلق حالة من التوازن.إنَّ حبَّ الشاعرة ظهر في لا وعيها شخصيّة ضديَّة مُعادية أحرزت النصرَ بقتله (وتم النصر لي)، واقتضى الموقف استكمال صورة ذلك النِّد المعادي، وابراز شكله بتصنيمه (تمثالاً)، وهو ما يسهل مهمة قتله ودفنه من جانب، والتقليل من قيمته بجعله جماداً (تمثالاً) خاليًا من معاني الحياة من جانب آخر.وأخذت حركة الحدث في النص تتنامى بتسلسلٍ منطقي، إذ انتقلت الشاعرة بعد قتل عدوها (حُبّها) إلى السير في مراسيم دفنه في حدود المكان الذي اختارتَهُ لموارات جثَّة حبها. وتأتي شجرة (السرو) علامة مكانية دلَّلت على مكان في الغابة نائي، ومُحتجب عن الخلق (وجئت لأدفن الأشلاء تحت كآبة السروة)ويأتي عمل المجرفة (الرفش)[1]، بوصفها البؤرة التي تلتقي من خلالها خيوط التلاقح العلائقي بين الشخصيّات، إذ تعمل على شَقِّ طبقات الأرض في ذلك المكان، وسبر أغوارها العميقة بقوةٍ تخترق مكونات الأرض (في نهم)، وسعي متواصل وحثيث لبلوغ العمق، وهذا الحفر في المكان يوازيه حفرٌ آخر في نفس الشاعرة يعملُ على سبر أغوارها الخفيّة في سعي حثيث للوصول إلى مستودع أسرارها، وبلوغ كُنه ذاتها، فأسفرت عملية الحفر في أرض المكان وفي نفس الشاعرة عن ملامسة المجرفة في القاع لجسدٍ رهيب دُفِنَ في تلك الأعماق السحيقة (فلامس في الثرى جسداً رهيباً بارد القدم)، وصفته الشاعرة بأنَّهُ (بارد القدم)؛ لتُفعِّل طاقةً العنصر الزمني، إذ تشير برودة القدم إلى قُرب زمن الموت، وحداثة عَهْده، وهو ما يتحرك بحركةٍ معاكسة لحركة حرارة القتل الناتجة عن قتل الشاعرة لحُبِّها، إذ إنَّ حرارة القتل المتفاقمة في نفس الشاعرة تقابلها برودة في جثَّة الندم التي أُقبرت في الثرى لحظة قتلها للحب عملت الشاعرة على احياء جثة الندم المقبور وإنعاشها عن طريق نقلها إلى الضوء (ورحت أجرّهُ للضوء مزهوة)، ويُشير الفعل (اجرّهُ) إلى مكابدتها ومخاضها العسير؛ لإحياء الندم مع جهلها بهوية ذلك الجسد الرهيب المقبور في الثرى، إذ تجرُّه وهي (مزهوة)، وتسأل عن حقيقته (فمن كان؟)، فعملت من حيث لا تشعر على احياء الندم من خلال نقله إلى منطقةِ الضوء، وتعريضه لأشعته، إذ يعمل الضوءُ عنصر بعث وإحياء الضمير بإزالته لبرودة

الموت السارية في جثَّة الندم، وبدء إنعاشها وإعادة حياتها؛ لتستأنف عملها في كيان الشاعرة.وفي خاتمة النص تظهر بقايا أخرى (بقايا جثة الندم)، وبظهورها يتلاشى الانتقام قبل أنْ يتحقق عند استبدال جثة الحب المقتول بجثة الندم.وقد دارت أحداث الدراما التصويرية في أبعاد المكان الذي انتقتهُ الشاعرة بِدقَّةٍ وبثَّت فيه زخماً تراجيديًّا مكثَّفاً ينسجم مع عملية قتل الحُب ودفن أشلائهِ في أعماق أرض المكان الذي يحتضن ذكريات ذلك الحب وتوظيف عناصره وموجوداته (الهوة، كآبة السروة، الرَّفش، الثرى) في تعميق عملية الدفن وتورية الواقع غير إنَّ المكان تضمن في ذرَّاته طاقةً إيجابية تمثَّلت بومض الإحساس بالندم الذي يشتغل ضِديًّا تجاه بشاعة قتل الحب وتوريته، ويحفظ للمكان قيمته التي كان يشعُّ بها قَبْل أنْ يتحوَّل إلى بؤرةٍ للتشظي والغياب واندثار الحب الذي يُمثِّلُ إندثار الحياة وفنائها.وحين تُطبق الظروف قبضتها على حياة المرءِ وتضطرهُ إلى هجر مكانه الأول بيتُ الطفولة ومنبع الذكريات الجميلة يُصْبحُ شُغْلَهُ الشاغل تذكُّر أحياء المكان والحنين إلى لَثْم ذرَّاته، والوقوف مليًّا أمام تفصيلاته وتقاسيم مكنوناته، وهو ما تَجسَّد في وقوف نازك الملائكة أمام ملاذها الأول، إذ قالت :

ها هو البيت كما كان هناك
لم يزل تحجبهُ الدفلى ويحنو
فوقه النارنج والسرو الأغن
وهنا مجلسنا
ماذا أحسُّ ؟
حيرة في عمق أعماقي، وهمس
ونذير يتحدَّى حلم قلبي
ربما كانت ... ولكن فيم رعبي ؟
هي ما زالت على عهد هوانا
هي ما زالت حناناً
وستلقاني تحاياها كما كنا قديماً
وستلقاني ..

(الملائكة، الديوان، ١٩٩٧، صفحة ٢٣٦/٢)الوقوف أمام البيت/ الملاذ الأول بعد تجربة النأي عنه تعني ما تضمنه النص من ذات مثقلة بالهموم مترعةً بالأوجاع محفوفةً بالقلق من صدمة المجهول وراء المكان (البيت) لأن "وظيفة الشعر الكبرى هي أنْ يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا، فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك، وكل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلامنا" (باشلار، ١٩٨٠، صفحة ٥٢)، لذا تعاملت الملائكة برجاءٍ مشوبٍ بحذر مع ذلك المكان حيث عادت إليهِ من غربتها، ظهر ذلك جليًّا في محاولتها إلى إرضاء ذاتها وإقناع ما يستعرُ في أعماقها من الخشية والقلق عن طريق تطمين النفس بمحافظة البيت على صورتهِ وحياة الكائنات التي تشترك معها في الحياة ضمن أبعادهِ (تحجبه الدفلى) و(يحنو فوقه النارنج والسرو الأغن) لتنفذ أنفاسها المتسارعة إلى عمقٍ أدق في المكان ينبئُ عن جُرعة اطمئنان للنفس متمثلاً بالمجلس الذي كان يجمعها بأحبتها في بيتها (وهنا مجلسنا)إنَّ هذا الوصف الخارجي للبيت فَتَحَ بدورهِ قنوات نفسية تنقلنا إلى بؤرٍ دقيقةٍ في أعماق الشاعرة، إذ بدأ يشتغل في داخلها الإحساس بالحيرة وهمس المجهول المتواري خلف جدران البيت يُنذرُ بتلاشي حُلم اللقاء المنشود بمَنْ تُحب (ونذيرٌ يتحدَّى حُلمَ قلبي)، فإن هو لم يبلغ مكانَهُ ظلّ التوتر قائماً بين الذات والوجود، وظلَّ هذا التوتر الخلاَّق – من حسن الحظ!– في أقوى حالات نشاطه، ويظل الشعور بغربة الذات وضياع الإنسان في خِضَم هذا الكون أقوى دليل على حيوية الذات وقوة نبضها (إسماعيل، ١٩٨١، صفحة ٣٦٧)، وفي هذه المحطة الزمنية المهمة تستدعي الشاعرة طاقة الأمل في الإبقاء على الحبيب (هي ما زالت على عهد هوانا)، واسترجاع حركة فعالياتها الحيوية وصوتها (وستلقاني تحاياها كما كنا قديماً، وستلقاني) ونبثّها في مفاصل اللحظات الحَرجَة التي تنبض في المكان/ البيت في محاولةٍ حثيثةٍ إلى صناعة واقع آمنٍ يوازي الواقع الذي ترتسم معالمه في نفس الملائكة والذي مارس عليها ضغطاً مباشراً ودفعها إلى لملمة ما تبقَّى من حياتها وترك الغربة والعودة إلى أحضان البيت .

الخاتمة :

وبعد هذه الانتقالات بين أمكنة الشاعرة نازك الملائكة لابدَّ من أنْ نَضَعَ رِحالنا في هذه المحطَّة المهمَّة من البحث لنستجلي أهم النتائج التي توصلَّنا إليها والتي من أهمها :

١- تكتنز تجربة الشاعرة نازك الملائكة بتوظيف عنصر المكان، إذ يُمثِّلُ ركناً رئيساً من الأركان التي ترتكز عليها في تأسيس صورها الشعريَّة ، وشحنها بطاقات تصويريَّة معبِّرة ومؤثِّرة في الوقت نفسه .

٢- مثَّلت الغربة المكانية ظاهرةً بارزةً في شعر نازك الملائكة وكان لها السَّبق في تسلسل الموضوعات التي تتبع من أُفق المكان، وذلك مُتأتٍ من طبيعة ذات الشاعرة المرهفة وطبيعتها الرومانسية، وما أحاط بها من ظروف اجتماعية وسياسية ونفسية صقلت موهبتها، وشحذت طاقتها، ومكَّنتها من الإحاطة بتلك التجربة الإنسانية إحاطة إبداعيةً شاملةً .

٣- لم تكن صورة المكان وأبعاد الغربة التي عصفت بالشاعرة مقتصرة على حدود المكان المادية وأبعاده الهندسية الضَّيِّقة، بل انفتحت على مساحاتٍ وجدانية كبرى تتجاوز المكان وتتخطَّى مرتسماته المادية وتجعل من تجربتها في المكان تجربةً إنسانيةً شاملةً تجسِّد ما يعتمل في النفس الإنسانية تجاه أمكنتها وما تحتله في أعماقها من مساحات منفتحة على أبعاد وجودها .

٤- تنوَّع الأمكنة التي جسَّدت الغربة المكانية لدى نازك الملائكة إذ شهدت انفتاح مهد الألفة الأول (البيت) على المكان الأوسع (الوطن/ العراق) وامتداد نسيج الارتباط الصميمي برحم الأرض الكبرى (الأرض العربية) وفي مقدمتها أرض المقدس (فلسطين) وهو مؤشرٌ مهم على شمولية التجربة المكانية.

٥- غلبت الحنين والشوق على معظم صور الغربة المكانية ، وتجسيد الظمأ الروحي إلى أروقة المكان وتذكر صور الحياة التي كانت نابضة فيه، وأصوات أهلها التي تراود الشاعرة لحظوياً، وتستدرجها إلى أفياء المكان، وترسم أواصر علاقتها المتجذِّرة بالمكان .

المراجع :

أحمد مطلوب. (دون تاريخ). لغة نازك الملائكة. بحث ضمن الكتاب التذكاري (نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة.

اعتدال عثمان. (العدد ٢, ١٩٨٦). جماليات المكان. مجلة الأقلام.

جاستون باشلار. (١٩٨٠). جماليات المكان. (ترجمة: غالب هلسا) بغداد: دار الحرية للطباعة.

ريكان إبراهيم. (العددان (١١، ١٢), ١٩٨٩). الأسس النفسية للتجريب الشعري. مجلة الأقلام.

ريكان إبراهيم. (١٩٨٩). نقد الشعر في المنظور النفسي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

سعيد الخوري الشرتُوني اللبناني. (١٤٢٧هـ). أقرب الموارد في فُصَح العربيّة والشوارد. ايران: دار الأسوة للطباعة والنشر.

شجاع العاني. (٢٠٠٠). البناء الفني في الرواية العربيّة في العراق (الطبعة ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عزالدين إسماعيل. (١٩٨١). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (الطبعة ٣). بيروت، لبنان: دار العودة ودار الثقافة.

غيورغي غاتشف. (١٩٩٠). الوعي والفن. (ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح) الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

كولن ولسون. (١٩٧٢). الشعر والصوفية. (ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة) بيروت: دار الآداب.

نادية غازي العزاوي. (العددان (٣، ٤) السنة ٢٣, ١٩٩٨). المكان والرؤية الإبداعيّة. مجلة آفاق عربية.

نازك الملائكة. (١٩٧٧). ديوان يغيِّر ألوانه البحر. بغداد: منشورات وزارة الإعلام.

نازك الملائكة. (١٩٧٨). ديوان الصلاة والثورة. بيروت: دار العلم للملايين.

نازك الملائكة. (١٩٧٨). ديوان شظايا ورماد. بيروت: دار العلم للملايين.

نازك الملائكة. (١٩٩٧). الديوان. بيروت: دار العودة.

نجاح جاسم معلة. (٢٠١٦). المكان في شعر جماعة أبولو. بغداد: الجامعة المستنصرية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة).

ياسين النصير. (١٩٨٠). الرواية والمكان (دراسة في فن الرواية العراقية). بغداد: وزارة الإعلام.

ياسين النصير. (١٩٨٦). إشكالية المكان في النص الأدبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ياسين النصير. (العددان (١١، ١٢), ١٩٨٩). الحد استقصاءات في البنية المكانية للنص. مجلة الأقلام.

هوامش البحث

[1] الرفش: المجرفة وما يجرف به التراب ونحوه. (اللبناني، ١٤٢٧هـ، صفحة ٤٠٦/٢).

References:

Ahmed Matloub. (undated). The Language of Nazik Al-Malaika. Research in the memorial book (Nazik Al-Malaika, Studies in Poetry and the Poetess.
Itidal Othman. (Issue 2, 1986). Aesthetics of Place. Al-Aqlam Magazine.
Gaston Bachelard. (1980). Aesthetics of Place. (Translated by: Ghaleb Halasa). Baghdad: Dar Al-Hurriyah for Printing.
Rikaan Ibrahim. (Issue 11, 12, 1989). The Psychological Foundations of Poetic Experimentation. Al-Aqlam Magazine.
Rikaan Ibrahim. (1989). Poetic Criticism from a Psychological Perspective. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
Saeed Al-Khoury Al-Shartouni Al-Lubnani. (1427 AH). The Nearest Resources in Classical Arabic and the Strays. Iran: Dar Al-Aswa for Printing and Publishing.
Shuja' Al-Ani. (2000). Artistic Construction in the Arabic Novel in Iraq (1st ed.). Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
Izz Al-Din Ismail. (1981). Contemporary Arabic Poetry: Its Artistic and Moral Issues and Phenomena (3rd ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Awda. and the House of Culture.
Georgy Gachev. (1990). Consciousness and Art. (Translated by Nawfal Nayouf, Reviewed by Saad Maslouh) Kuwait: World of Knowledge Series.
Colin Wilson. (1972). Poetry and Sufism. (Translated by Omar Al-Diraoui Abu Hijleh) Beirut: Dar Al-Adab.
Nadia Ghazi Al-Azzawi. (Issue (3, 4) Year 23, 1998). Place and Creative Vision. Afaq Arabiya Magazine.
Nazik Al-Malaika. (1977). The Sea Changes Its Colors. Baghdad: Ministry of Information Publications.
Nazik Al-Malaika. (1978). The Prayer and Revolution. Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
Nazik Al-Malaika. (1978). The Shrapnel and Ashes. Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
Nazik Al-Malaika. (1997). The Collection. Beirut: Dar Al-Awda.
Najah Jassim Ma'la. (2016). Place in the Poetry of the Apollo Group. Baghdad: Al-Mustansiriya University, unpublished doctoral dissertation.
Yassin Al-Nassir. (1980). The Novel and Place (A Study in the Art of the Iraqi Novel). Baghdad: Ministry of Information.
Yassin Al-Nassir. (1986). The Problem of Place in Literary Texts. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
Yassin Al-Nassir. (Issue (11, 12), 1989). The Limit: Investigations into the Spatial Structure of Texts. Al-Aqlam Magazine.