

المرايا الذاتية قراءة في انشطارات الذات السيابة

أ.م.د. علياء سعدي عبد الرسول

كلية التربية/ الجامعة المستنصرية

شهدت الحياة الثقافية في العالم منذ بداية القرن العشرين اتجاها نحو الكشوفات النفسية التي منحت ركائز الحياة افقا جديدا بات من المستحيل تجاهله. وأسوة بما كان يجري من تطور، اعاد الادب - كونه ركيزة تطور ثقافي - بلورت منطلقاته الدراسية اذ أن الادب يقف على ارضية التعبير عن المجتمع والذات بحسب دي رونالد (١) ان الادب في الجانب النقد يأخذ بعين الاعتبار تفسير الانفعالات الشخصية، وسقاطتها المباشرة والمداومة في صفات مرضية تظهر في الاديبي، فدعو الى الظن بأنه لم يكن [كذلك] الا لأنه يتصف بهذه الصفات (٢). ومن تلك الصفات جاءت (مرايا الذات)، لتحدد عند الدكتور خريستو نجم بقوله: "عجاب مفرط بالذات" (٣)، والنرجسي هو "الذي يحب نفسه ولكنه ايضا هو الذي لا يعرف كيف يحب نفسه أو هو الذي لا يحب نفسه على الاطلاق" (٤). وتتراصف مرايا الذات مفهوما مع حب الظهور الذي يشتمل على مذلة البحث في نظرات الاخرين وفي مواقفهم وفي كلامهم، عما يدل على الاعتبار والإعجاب (٥). وباستقصاء لجذور النرجسية الاولى، نجد ان هيكلتها اسطورة (نرسي) الذي فتن بجمال شكله فتولته الحسان بزرقه عينية وبشقرة خصلاته حتى ضجت السماء بدعاء عاشقاته، وصلواتهن الى الارباب، كي يصرفن عنه وكان ان استجاب الاله (نميروس)، وقضى ان يعشق نرسي نفسه ويلقى من حب ذاته تباريح الوجد والهيام (٦) ان صفة انشطارات المرايا تبدأ بالتكوين عند الفرد الذي يخفق في التكيف مع المتطلبات الاجتماعية التي تفرضها مرحلته العمرية، الامر الذي ينمي الميل الى التركيز حول الذات بشكل يصعب بناء جسور للاتصال بينها وبين الاخرين (٧). ولم يكن امرا عرضيا ان تظهر علامات النرجسية في نسيج الشعر، اذا يجب ان نعترف صراحة ان كل تجربة شعرية فيها درجة عالية من النرجسية. انها نتاج لقاء بين أدوات مختلفة تلملم شعث خيوطها في بؤرة (انا) الشاعر؛ الا ان الشاعر ليس نرجسيا بالمعنى المألوف (.....)؛ "ذلك لأنه لا يغرّم بذاته [مباشرة] اذ تكون نرجسيته محورة او منقولة. او لنقل انها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية ارحب" (٨). وباستقصاء نتاج السياب، أجد ان الارضية التي انطلق منها نتاجه كانت مرايا ذاتية مباشرة او مداورات مختلفة تتسم بإبرازها جماليات الأنا في ذوات مختلفة هي:

-المرايا الذاتية الابدائية.

-المرايا الذاتية الافلاطونية.

-المرايا الذاتية الفلوبيرية.

مرايا الذات الابدائية

للطفولة في حياة الفرد شان جليل. فهي جذوره الاولى التي تغرس لتورق منها اغصان السلوك واوراق الوجدان والفكر، اذ ان "الخبرات اللاحقة تبنى على الخبرات السابقة بطريقة منطقية" (٩). وللطفولة وسط ذاتي، اكثر مما هو موضوعي، فهو عالم محيط بالفرد بالجوار النفسي لا الموضوعي، الامر الذي يضاعف امتدادات الموضوعية، ومن خلاله يبدي (الانتفاف) (١٠) امرا طبيعيا، "فالطفل يشعر بالسرور والرضى بالتخفي والتمويه بإيجائه بأنه شخص اخر" (١١). ومن هنا كانت نقطة الانطلاق حيث يسعى الطفل بالانتفاف بنرجسية الى مساواة نفسه بالفردين الاولين اللذين امامه... الام والاب فتتولى دواخله مهمة التكبير حتى اصبحت عند السياب عقدة تسمى (عقدة أديب) (١٢)، اذ يتأطر كل من الام والاب بأطر معينة، ويتقمص الشاعر احدهما، "فيتقمص الاب ويشترك الصبي اباه في شحنات الاخير الانفعالية تجاه الام وفي نفس الوقت (كذا) نجد تقمص الام يأخذ مكان شحنات الصبي الانفعالية تجاه الاب" (١٣). وقوة المتقمصات النسبية لأحدى السلطتين ترجع الى ان احدهما لا تملأ مهمتها المتوجهة من الرعاية والعناية، فيصبح من الطبيعي ان تسعى الذات النرجسية الى التهقر على نفسها لتشذق قواها فترتدي قناع احدى السلطتين، اذ تصعد فنيا لتتسج جانبا جليلا من قماشة حياة المبدع.

الأم مفتاح لمغلقات مرايا الذات

في محاولة لفض مغلقات الذات السيابية يولوج درب الطفولة التي اسهمت الى حد كبير من بناء (الانا) (١٤)، كانت الام الدليل الكاشف. ومما لاشك فيه ان حب الامومة غريزة في الكائن البشري؛ لكنها اتخذت عند السياب - الشاعر مكانة بارزة هيمنت على سلوكه وصقلت نرجسية، فهي قد تظهر في نتاجه مباشرة في جلاء تام او مداورة عبر تموجات نفسية. وهذا الوضع قد ظهرت اعراضه حينما ايقن الشاعر وضعه الخلقي فقد كان نحيف البنية له اذنان كبيرتان، ومنتصبتان وله انف طويل وعريض، وعيون صغيرة، وفم واسع بأسنان عريضة مندفعة الى الامام وذقن صغير راجع الى الخلف (١٥)، لكن امه وليس هذا بعجيب كانت مبتهجة به كما توليه من رعايتها و عنايةها ما جعله

شديد التعلق بها (١٦). وما ان حل الموت ليفصل بين السياب -الطفل، وامه، فيموت ملاذ الالفه والحنان والعطف، حتى تدفقت صورة مؤطرة باطار نرجسي فيها نوع من ثبات الذات. فاذا بالأم تبقى وحيدة بلا انيس بعد ان فقدت صغيرها. يقول في قصيدة (الاسلحة والاطفال):
من يفهم الارض ان الصغار بالحفرة الباردة ؟

اذا استزلوها وشط المزار

فمن يتبع الغيمة الشاردة ؟

ويلهو بلفظ المحار ؟

ومن يؤنس الام في كل دار ؟

أسى موجع ان يموت الصغار (١٧)

النص في موضوعيته (موت الاطفال وحزن الام عليهم)، نتج عن اصطراع داخلي تمخض بطريقة عكسية واعية، فلا يجد الشاعر في علاج الفقد ألا التكيف بالاستبدال الموقفي، (الطفل يضيع والام تكيه)، واذا جاء البناء النصي على اساس استفهامي تعريزي للعكس الموقفي، فان الحياة تبدو ؛ وكأنها دوامة من دون صغارها : (من يتبع الغيمة الشاردة، ويلهو بلفظ المحار، من يؤنس الام في كل دار)، وعلامات الاستفهام ماهي الا افعال تشير الى اهمية البناء، ولكن الاهمية الكبرى كانت محورها (الاطفال) الذين تدور كل البنى حولهم بما فيهم الام التي تعد موضوعيا اس الحياة. ومن هذا الضوء، تولد عنصر (التملك) الذي صبغ موقف الشاعر من عاطفة الامومة، اذا أنه لا يعني انفتاح ذات الشاعر على ذوات الاخرين، انما كان التملك أكثر النقاط اضاءة لتعزير نرجسيته، بتركيز الانتباه الى الذات الشاعرة الانانية (١٨) المسخرة لذوات الاخرين في تحقيق مأربها ولو عن طريق الاغراء. يقول في قصيدة (نسيم من القبر):

اما رن الصدى في قبرك المنهار من دهليز مستشفى

صداي اصيح من غيبوبة التخدير. انتفض

على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا

ومن لحمي ؟

اما رن الصدى في قبرك المنهار ؟

وكم ناديت في أيام شهدي او لياليه:

آيا أمي. تعالي فألمسي ساقني وأشغيني (١٩)

النداء السيابي احاط روح الام بضباب الجلال اذا تطل من غيب الابدية لتضم ابنها ضمة الشوق فتشفيه.

ولعل هذه الاحاطة كانت تمثيلا نرجسيا تجلى في حقيقة الامر في اجتذاب الروح المنبعثة من القبر، ومن ثم امتلاكها بما يعادل امتلاك الشاعر للموت الذي يتربص به، ثم تبديده، فيتبدد معه الخوف والوحدة الماسخين لاثبات الذات. والنرجسي يسعى الى (الكمال) في بناء الذات، "ولذا كان الحافز الى الاكتمال في تحقيق (الانا) المؤلفة بين عناصر النفس المتضاربة، فتتالف الذات في حبها وكراهيتها وخوفها وقوتها وضعفها" (٢٠) وانا السياب مغمورة بعاطفة لا تهتم الا بتمجيدها ويعمد الى تمجيد الذات، لذا كما لجأ الشاعر الى الذات الممتلكة، جاءت انتفاضات الرضوخ صورة تشي بتملك الاخرين له رغبة في اشباع جوعه الى عطف امه.
يقول في (سفر ايوب) مناجيا الاله أما:

لك الحمد مهما استطال العذاب

ومهما استبد الالم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني انت هذا الظلام

واعطيتني انت هذا السحر

فهل تشكر الارض قطر المطر

وتغضب ان لم يجدها الغمام (٢١)

في النص استجلاء لمعنى الأمومة الروحانية، فالذات الإلهية لعظمتها وقداستها قد استفاقت في عقل الشاعر الباطني اما تعاقبه وتحضنه بالالم والخلاص، "وهذه الشطحات انما سارت مسار اكثر الاديان التي تتكلم عن الله الام الاب معاً" (٢٢). فالتف الشاعر حول مثل اعلى جسده بنموذج أقرب الى نفسه امعانا في اثبات الذات. وتؤلف عبارة (لك الحمد) المكررة مرتين مستوى ابلاغيا اوليا ، يهدف الى نقل الحال الشعرية الراضخة الى قضاء الخضوع بحب واقناع، اذ ان معاقبة الام يصبح منطقيا (ألم تعطيني أنت هذا الظلام واعطيتني أنت هذا السحر)، تعزيزا للانفراد بالأم وليدها، ثم الرضوخ للأحكام نوعا من الإحاطة، فيتدخل مرض الشاعر الذي تشكل مع تموجات اتسمت (بالظلام، والسحر) كتلونات للعقاب والثواب، ولكن بدفقات كبيرة من الحب. وها هو يرضي بنوته مرة اخرى مع امرأة، سما فوشحها بمسحة من المثالية

الروحانية بحيث غدت امتداد لأمه :

خذييني الى صدرك المثقل بهم السنين

خذييني فاني حزين

ولا تتركيني على الدرب وحدي اسير

الى المجهل (٢٣)

يسلط النص الضوء على منطقة جسدية (الصدر) عند المرأة، بذرة الامومة الاولى، حملها الشاعر طاقه دلالية وشارية تتطوي على استهداف مستقبل دلالي (خذييني)، اذ تقصر المسافة بين الشاعر والمرأة، لتذوب فيصبح احدهما بإزاء الآخر ذاتاً ومراً لنتوج الكرنفال بالهم المشترك. والنرجسي بإزاء الحنو، لايد من ان يشهر (تمرده)، غير ان هذا التمرد يهدف الى ازاحة الحنو، او تهديم الذات الحانية ؛ انه نداء نرجسي يستهدف عطف الامومة، لتأكيد الذات من جديد. فها هو الشاعر -الابن يتمرد على حب الحبيبة - الام. يقول في قصيدة (في السوق القديم):

ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس - والظلام

يحبو وتتطفئ المصابيح الحزاني والطريق :-

أتسير وحدك في الظلام؟

أتسير والاشباح تعترض السبيل بلا رفيق؟

فأجبتها والذئب يعوي من بعيد. من بعيد

انا سوف امضي باحثا عنها.

سألهاها هناك عند السراب (٢٤)

ان الاخفاق في الوصول الى الام وعطفها، يجعل الموقف ينسحب بالتعكس الى التمرد وصعوبة وصول الام الى وليدها، اذ دللت اشارة (سألهاها هناك عند السراب) على وضع الحال الشعري المرتبك، وقد انسحب الى منطقة الهلوسة الرؤيوية التي تغيب الام /الحبيبة وتموه وجودها الفعلي. ويهيمن العنصر الانثوي في نفس السياب حتى يستمد من مفهومه الحالات والاحداث التي احاطته، اذ تمر اسطورة (تموز و عشتار) بموشور باطني، لتصبح الحبيبة الميته (تموز) المنتظر لعودة عشتار، او الشاعر النازل الى دركات الارض. وفي الباب مدً الامير الجميل ذراعيه يستقبل الآتية :

"اميرتي الغالية

لقد طال منذ الشتاء انتظاري

فقيم التأني وقيم الصدود" (٢٥)

انطوى النص على (انيما) (٢٦) حادة تنبع من تدوير مفهوم الشاعر للمرأة /الرحمة اذ اندفع الشاعر من رمز عشتار النازلة الى دركات العالم السفلي، لتعيش اسطورة الموت ثم الانبعاث مع زوجها تموز او (وفيفة الميته) بالتبادل الدلالي، فيتم الالتحام. وامعانا في خلق جو من الابتهاج والسرور كما هو في هيكل الاسطورة، انصرف الشاعر الى فصل (الربيع) ، وقت نزول عشتار الى تموز، اذ تعم الخضرة والخصب. دللت عليه الاضاءة الزمنية (الشتاء)، الامر الذي يمنح احساسا بدفع المرأة وعطفها. وما هذا التغيرات الدلالي، و(الانيما) الحادة الا انطلاق من احساس النرجسي الذي يسعى جاهدا الى عكس (ناه) في (انا) اخرى، تؤكدها، فيتجاوز الحدود والمعايير الخاصة بالمجتمع (٢٧). ويوضح النص القادم تززع العنصر الانثوي في النفس. فالسياب - الام - سما بالحب الروحي، اذ اهجح حبيبته على صدره،

فيتقوص. فجأة ذلك البناء السامي، بفعل طغيان نرجسيته فيجرح الشاعر الى طور الطفولة، لينام بدوره على صدر الحبيبة، ثم الارتداد الى طور الامومة الذي يستهدف ازاحة مباشرة للحرمان. يقول :

اه هاتي الحب رويني

به نامي على صدري أنيمي

على نهديك اوها

من الحرق التي رضعت فؤادي ثمة افترست شرايني(٢٨)

تتوطد العلاقة بين الشاعر وحبيته في حب يشذ عن الاشكال المألوفة الحبيبة ابنة /ام (نامي على صدري) (انيمي على نهديك). غير ان العلاقة تتحول الى شيء من التطرف، بالاستسلام لشعور الامومة التي تحولت الى امتلاك لجسد الطفل وروحه معا، اذ تمظهرت بالفاظ تسيدت بسادية (اوها، الحرق، الحرق، رضعت فؤادي افترست شرايني) الامر الذي يملا فراغات شعورية بما يشبع النرجسية فيها، وما هذا الانشطار في الشعور الا "لان النرجسي يجهل كيف يتعهد بالعلاقة لتظل نامية متواصلة فيقع في انقسام الشخصية" - (٢٩). هكذا اصبح حب الامومة رافدا مغزيا لمرايا الذات الابدائية التي انتهت بامتصاصه موجها اياه من حين الى اخر في اطار اثبات الذات.

الأب مفتاح لمغلقات مرايا الذات:

بعد ان ماتت والدة السياب كان لا بد من ان تحدث الفجعة هزة انفعالية عنيفة في الفتى المتعلق بملاذه، فقلبت نمط تفكيره بالأشياء، فلم يجد السياب بعد الام ملاذاً (٣٠). ولو تحرينا اساليب التربية في جنوب العراق في بدايات القرن العشرين وما قبله، لرأيناها مبنية على النظام الرادع المستصغر مطالب الأطفال؛ إذ يعاقب الطفل على كل ذنب وكأنه راشد. في مثل هذا الاطار الخشن نشأ الشاعر يكتف محيطة الضغط عليه، إذ أهمل والده الاهتمام به متجها الى زوج جديدة مولياها الاهتمام والرعاية، الأمر الذي عزز شعور السياب بالدونية (٣١) التي عززت الشعور بالنرجسية والانطواء على الذات، فتلتفت الذات على نفسها متغذية على ظروف الشاعر، حتى إذا ظهرت تباشير موهبته الشعرية انعكست ردود أفعال طلعت دلالتها في شعره عقدة اوديب في جلاء تام او مداورة إن الإهمال الابوي بقي مكتوما حتى هتكت عنه الحجاب يد الحبيبة، فتبدت اذ ذاك حقيقة (السجين) المؤلمة. يقول في قصيدة (سجين):

ذراعا أبي تلقيان الظلال على روعي المستهام الغريب

ذراعا أبي والسراج الحزين يطاردني في ارتعاش رتيب

وحفت بي الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب

ذراعا أبي تلقيان الظلال على روعي المستهام الغريب(٣٢)

ينهض النص ببناء حاجز يظل الاب مع الابقاء على مفردة من مفردات الجسد (الذراعين)، إذ أن حضور الأب كان حضورا ظليا، ومن ثم اقامة محاورة مع الذراعين والشاعر عبر السلوك البصري المحدد بين الرائي و المرئي من دون مستوى النظر بالتركيز على الذراعين فقط، فالذراعان رؤية جديدة خارج حدود الحسية والمباشرة، فهما (يلقيان الظلال على روح الشاعر ويطاردانه)، وهذا ما عمل على اقضاء الابن عن أبيه، بعد أن نقل مفهوم الاب رمزا متجسدا في الذراعين): منطق القوة والبطش، فكان الافتتاح في البيت الأول (ذراعا ابي ...) ثم الانغلاق به، الأمر الذي منح النص ايقاعية خاصة تشي بالانشطار بين الاب وأبنه. ومن الأعراض المباشرة للشعور بالعقدة صراحة تجسيد (الخوف) . يقول في قصيدته (هل كان حبا):

كم تمنى قلبي المكوم لو لم تستجيبني

من بعيد للهوى او من قريب.

أه لو لم تعرفني قبل التلاقي، من حبيب؟

اي ثغر مس هاتيك الشفاها

ساكبا شكواه اها... ثم اها ؟

غير اني جاهل معنى سؤالي عن هواها

أهو شيء من هواها يا هواها (٣٣)

الفعل (تمنى) في دلالاته يعكس مناخا يشي بالانغلاق على النفس، ورفض الحب، غير أن سيرورة النص حاولت توجيه القراءة بتوجيهها خادعا، إذ إن القراءة نهضت على اساس انفرط الثقة بين الشاعر وبين من يحب (أي ثغر مس هاتيك الشفاها) ما تلبث تلك القراءة أن تتزعزع بالدخول في بنية استفهامية تحيرية (أهو شيء من هواها يا هواها) التي شكلت اعتراضا مقلقا، ومنها كانت العودة الى خط الشروع الأول بتجسيد النفس الهيابة من الدخول الى حقل الحب. ومن الخوف الى (الشعور بالعجز والرضوخ للواقع)، يقول في قصيدة (سفر أيوب):

ذكرت الطلعة السمراء

ذكرت يديك ترتجفان من فرق ومن برد

تنز به صحارى للفراق تسوطها الأنواء

ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سيارة

ليؤذن بالوداع. ذكرت لذع الدمع في خدي

ورعشة خاقيقي وانين روحي يملأ الحارة (٣٤)

كان الشاعر يرى في الحبيبة، مرآة نفسه التي لم يستطع الاحتفاظ بها، بعد أن اخذت تنتثر في تربة الحب، فلا يملك مثله إلا التسليم للواقع، ثم من الحادث الفجائي الذي يقتضي منه قرارا وفعلا فضلا عن أنه لا يفيد غذاء استمداد ما كان ذكرى تغذي روحه، إذ إن " النرجسي في طبيعه العاطفي لا يفيد من الحادث الفجائي الذي يقتضي منه قرارا وفعلا فضلا عن انه لا يفيد غذاء على الفور، حتى إذا أصبح الحادث من الماضي، تحرر من خارجيته وامكن أن بصرية شاملة تعكس للشاعر شعورا صادرا عن التنامي الهابط من الأعلى (ما يكون موضوعا للتأمل" (٣٥)؛ إذ ان تحليل الواقعة بعد تذكرها عبر تسليط رؤية بصرية شاملة تعكس للشاعر شعورا صادرا عن التنامي الهابط من الاعلى (ما حول الشاعر من موقف) إلى الأسفل، إذ يتوغل الشعور الى اعماق النفس بالضغط على مشاعر حدثت قبلا: لذع الدمع في خدي، رعشة خاقيقي، انين روحي الامر الذي زاد من حدة انعكاس العجز والرضوخ للواقع بالدوران في محور النفس البائسة. وقد حاول الشاعر ان يبحث عن الاعلاء وثبات الذات وعن اشياء تؤكد وجوده، فجاء الحزب الشيوعي الذي كان قوامه " استبدال الوعي الجماعي بالوعي الشخصي وبتحديد وجود الأنا تحديدا موضوعيا في المجتمع (٣٦) هكذا تمخضت الذات، وبرزت نرجسيتها في اول سلمة يصعد بها الشاعر للحرية، اذ جاءت قصيدة (في يوم فلسطين) سائرة على وفق منهجية الحزب الشيوعي:

واليوم يصرخ كل حر غاضب في وجه كل مهوس الاراء

تلك المواطن ابن عنها اهلها فتروح تعرضها على الغرباء؟

والقدس ما القدس يمشي فوقها صهيون بين الدمع والأشلاء

فالحكم للدم والسلاح المنتظر والحرب لا للدمعة الخرساء (٣٧)

عطش الشاعر الى القوة التي فقدها بالاهمال الأبوي، قد فطر في شعره فعل التحدي، أفلا تكون الصرخة (اليوم يصرخ كل غاضب) هي صرخة فردية مستمدة من فكرة الحزب الشيوعي القائم على ارضية فردية تؤطر برد الفعل الجماعي كل غاضب) تشير الى القوة ليتقمص الابن أباه قسرا، إذ أن الحكم بالتالي (للمد والسلاح) المحقق الحرية التي أعادت الاتزان للذات. وجانب آخر لظهور عقدة اوديب من جانب الاب تلقاه في (الادعاءات) التي لجأ اليها الشاعر سدا منيعا يعزز نرجسيته من خلالها، يقول في قصيدة (أحبيني):

وتلك تلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها

شربت الشعر من احداقها ونعست في افياء

تنشرها قصائدها علي فكل ماضيها

كان انتظارا لي على شط يهوم فوقه القمر (٣٨)

النص نفي للشاعرة متمثل في تهويم صورتها التي تدور في فلك الشاعر، بوصفها من الاشياء التي حوله، فيطلق سهمه الشعري ليحقق الضربة التصويرية المنتظرة اذ تؤكد حضورها من خلال (فكل ماضيها كان انتظارا لي)، الأمر الذي جعل صورة الشاعرة تسير في مسار تقليصي لتعلو الذات الشاعرة.

مرايا الذات الأفلاطونية

و اقصدها بجانب الأنا الأعلى من الشخصية التي ارتفعت في المثال حتى تجاوزت الواقع. طبيعي أن تتخذ الذات كلاً متناغماً يوحد تشتتاتها، ويسمع صوته في اعماقها بالتخطي والتوجه نحو التسامي، إذ ان " الأنا الأعلى يمثل في الشخصية القيم التقليدية والمثل العليا في المجتمع" (٣٩)، لكن الإنسان إذ يستنطق اناه الأعلى فان ذلك يشكل رد فعل لكي تحمي الأنا من العالم الخارجي بقطع السبل على الدافع الهجومي والتركيز ضده . والنفس الإنسانية ترفض الانصياع للمثل المنافية لطبيعة الذات وجبلتها، حين ذاك يتجلى السلام النفسي . وعالم المثل قد يحرر الذات بعملية داخلية تحطم فيها سلاسل الواقع؛ لكنه في الواقع يبقئها بعيدة عما ترجوه، إذ يبقى كل شيء داخل النفس خيالات توهمها بالحقيقة (٤٠) وفكرة الأفلاطونية والسير في عالم المثل تتسجم مع طبيعة الذات النرجسية وميولها، إذ انها صادرة عن الحاجة الى التمحوح حول الذات التي اخفقت في تجسيد وجودها واقعيًا. فجاء عالم المثل وعدا كبيرا للانا الأعلى عند المتصدع ذاتيا ،عندها يصبح كالممثل الذي يعيش في وقت واحد في عوالم مختلفة ويحيل نفسه في صرف كل منها احالة تختلف عن سابقتها.وبما أن العمل النفسي، بحسب بودوان، تفرغًا حسن الفوائد في النواحي التي عمل الكبت فيها على تراكم التوترات (٤١)، فلا ريب ان تزدحم في الذات السيابية افكار عن الانا الأعلى المثالي الذي انسجم بطبيعته مع بواطن النفس التي سعت إلى الاكتمال الذي قد يتقهقر إلى الورا، إذا ما تعارض مع (انا) الشاعر. على أن فكرة عوالم المثل لدى الشاعر كانت اشبه بالحصى التي تعترض سطح الماء على شاطئ البحر، "إذ ان عوالم المثل لم تصل الى اعماق النفس فتتجذر - كما الرمز - بل كانت اشبه بتمهيدات للرمز" (٤٢) . كذلك يلج الشاعر اقليمًا جديدًا يكون بمثابة القناع الذي يعطيه ما لم يكن مالكا إياه، فإذا تلك المثل تحول الى اثبات للذات واجتذاب الآخر، نقلى ذلك في قصيدة (غربة الروح) الصاهرة للروح في نشوة الله في الوجود:

الحب كان انخفاف الروح ناجاها

روح سواها، له من لمسة بيد

ذخيرة من كنوز دونما عدد.

الحب ليس انسحاقا في رحي الجسد

ولا عشاء وخمرا من حمياها

تلتف ساق بساق وهي خادرة

تحت الموائد تخفي نشوة البشر

من نشوة الله من همس ومن سحر

في خيمة القمر

يا غربة الروح لا روح فاهواها (٤٣)

صورة الحب الروحي رسمها النص باطار مفلسف توليدي، بوصفها مسلمة نهائية مرتبطة بمعطيات تؤدي بالضرورة الى السقوط في حدود صورة الروح، بعد ان ماتت بارقة الامل في الامسك بالمرأة جسدا. وقد اسهم عنوان النص اسهاما فاعلا في توكيد الاغتراب الروحي ومن ثم فلا مناص من اجترار الحالة اجترارا كليًا حتى يتوازى العنوان مع خاتمة النص، الأمر الذي يغيب الحب الروحي لانبثات الصلة بامرأة حقيقية. ولن كان مفهوم الشاعر للحب نشوة روحانية فالنص القادم انقلاب ازاح ذلك المفهوم. يقول:

فلأذهبن من الغواية مذهباً ولاصغين لشهوتي وتأنمي

ولاهتكن على الفضيلة سترها ولاغرقت معازفي بالعندم

ولأشبعن رغائباً مشبوهة تهفو بأنفاسي وتخفق في دمي (٤٤)

تتبدى في النص حسية صارخة، فيها نزعة الى القوة مهيمنة على الجسد، فالحس يميل الى التوازن والدوران في فلك اثبات الذات، إذ يكتسب شرعيته من الافعال + لام التوكيد التي حولت الأفعال الى كيانات تحمل قدرات مضافة تقتلع الشاعر من جذور (الفضيلة) الى (الغواية)، وبهذا تؤكد الذات النرجسية المتذبذبة. ويلبس شاعرنا قناعه الروحي مرة اخرى فنراه ينشد التكامل الروحي في نداء الى الحبيبة فيقف على ارضية مفردات روحية. يقول في قصيدة (لن نفترق):

اختاه لَدَّ على الهوى المي فاستمتعي بهواك وابتسمي

هاتي اللهب فمست اربهه وكأن حبك اول الحمم

هي ومضة ألقى الوجود بها جذلان يرقص عاري القدم

هاتي لهيبك ان فيه سنا يهدي خطاي ولو إلى العدم(٤٥)

النص محاولة جاهدة للقضاء على توتر الحياة والوحدة والحزن، فجاءت الفاظ النص (اختاه، المي، ومضة، سنا، اللهيب) مشيرة الى التوحد والانسحاق بين ذات المحب والمحبوب، وفي هذا النوع من النرجسية المداورة والمستمدة جذورها من الحب الصوفي ف"المتصوف عندما يذوب في المحبوب انما يلجأ إلى تدعيم ذاته" (٤٦) يوافق له الدين المسيحي في المناولة التي تفسر باجتياف الإنسان للاله على غرار ما يجتاف من طعام في الجسد ليصبح الإنسان هو الله نفسه (٤٧). ويتقهقر الحب الروحي ليعيش في الظل فاسحا المجال لغريمه الحب الجسدي الذي بحضوره سقط قناع الروح، فلا يسعنا إلا سماع صوت الحرمان في قصائد عدة(٤٨). يقول في (وغدا سألقاها):

وغدا سألقاها سأشدها شدا فتهمس بي

"رحماك" ثم تقول عيناها مزق نهودي

ضمّ اوها ردفني... واطو برعشة اللهب

ظهري... (٤٩)

قناع الروح بعث الألم في نفس الشاعر، فرفضته اغواره ليستسلم لقناع الحس الذي تولد منه تجزئة جسد المرأة (نهودي، ردفني، ظهري)، وهذا هو طريق النرجسي، طريق القوة الذي يعتمد على التفرقة لاثبات السيادة. ووسط انشغال السياب بترميم الذات عبر الغوص في عالم المثل يبلغ نداء العدالة وجهه في قضية الدفاع عن حقوق المرأة المستلبة، مثل قضية صفقة زواج الريفيات بثري يستعبدهن:

مثما تنثر الريح عند الأصيل زهرة الجنان

اققر الريف لما تولت نوار

بالصبابات يا حمالات الجرار

رحن وسألنها با نوار هل تصيرين للاجنبي الدخيل

للذي لا تكادين ان تعرفيه

يا ابنة الريف لم تتصفيه

كم فتى من بنيه

كان اولى بان تعشقيه(٥٠)

ان النص في ظاهره يضعنا أمام قضية من قضايا المرأة، أما في باطنه فيعد وسيلة دينامية تولدت من ظروف الشاعر الخاصة، إذا تخلت حبيبته الريفية عنه. وتشكل الصورة التشبيهية مرارا لتمرير الإحساس بالفقد عبر الاسقاطات على الطبيعة ليغدو رحيل نوار من الريف كانتشار وردة الجنان التي تهاجمها الريح عند الأصيل، فتحقق الوردة حضورا باللون والدلالة، فاللون الاحمر للوردة يدخل بدلالة البروز الذي يتساق مع الضعف الذي تمتاز به الوردة، وتحصر الصورة في زمن فيزاوي: (الاصيل) الذي يشير الى زوال اليوم لتتداخل مع طرف المشبه في لفظة (اقفز) المازج بين البعدين التشكيلي والسايكولوجي فيدل على اللالون لتشع دلالة الانفراط وكان للمومسات نصيب في معالجات السياب لقضايا المرأة، نجد انعكاساتها الاعنف في قصيدة (المومس العمياء)، إذ اسقط الشاعر خياله ليرسم لنا لوحة امرأة دفعها واقعها المضني الى ولوج درب الخطيئة حتى إذا ما أصابها العمى تقهقر عنها الزناة، لتعيش في الظل، تتمنى ان تضاجع بثمن عشائها

لا تتركوني ياسكرى للموت جوعا

ميتة الاحياء عارا لاقتلوا فمعاي ليس مهابة

لي او وقارا

ما زلت أعرف كيف أعرش ضحكتي خلل الرداء

ابان خلعي للرداء و كيف ارقص في ارتخاء

وامس أعطية السرير واشرب الى الورا

أنا يا سكارى لا ارد من الزينائن اجمعين

ان اللاإرادية تمارس سطوتها عند الشخصية، فتتطور تطوراً حسياً بفعل توزيع حاسة البصر المفقودة على أجزاء الجسد الأخرى، إذ أن المومس لا تحتاج إلى حاسة البصر في حرفتها بقدر احتياجها لجسدها وحواسها الأخرى فهي ترى في رعشة الضحكة، والرقص، ومس اغطية السرير سعة تأثير تقلص امكانية حاسة البصر وتتيح المساحة لفعاليات الجسد، غير ان هذا الاطار في ممارسة البغاء لا يمكن الا مع حاسة البصر المكتملة للشكل، فتموت المومس جوعاً. وقد انعكست شاعرية السياب على عذاب (جميلة بوحيرد)، إذ أن فكرة تضحياتها تقترب من فكرة فداء المسيح (عليه السلام) للبشر حسبما هي مألوفة لدى عامة المسيحيين ليأتي استشهادها نوعاً من البطولة (٥٢):

يا أختنا المشبوحة الباكية اطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه

يا من حملت الموت عن رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

الى سموات الدم الوارياة

حيث التقى الانسان والله والاموات والاحياء

في شهقة في رعشة للضربة القاضية (٥٣)

لنص فيه أجتذاب لفكرة موت جميلة، إذ تصعد الأنا الأعلى في سماء الدم الثورية، عندها يخرج الشاعر من نرجسيته الذاتية إلى نرجسية قومية عاكسة رغبة في المحاكاة لذات قهرت الصوت وحقت القوة.

مرايا الذات الضويرية

الذات الضويرية (٥٤) وهي الذات التي تحقق اتزانها عند مخالفة رؤيتها الشخصية بنقد يستهدف بناء ذاتها النرجسية، ففي هذه المرة تتحجب النرجسية بقناع لتبخيس الذات، لاعلاء شأن الأنا الأعلى فتطمس معالمها، إلا أن هذا القناع لا يغير من طبيعة النرجسية الذاتية ان لم يقوها بالخصب، وإذا بها تتخذ من النقد الداخلي أولاً وللكون ثانياً، وسيلة دفاعية تساعد الذات على مجابهة الخطر القادم من الخارج "فكانت مجمل تفردات الذات هي دعوة من اجل الفطرة المدركة والرؤية الواضحة" (٥٥). أي بالتقويم والعودة إلى مسار الأعلاء ولكن باتجاه مغاير وهذا ما يسمى في علم النفس التقمص الموجه إلى هدف (٥٦)، فكان التبخيس بكلتا حالتيه: الذاتي والكوني باباً من ابواب نرجسية السياب الذي يرتقي بالذات ب- "خصائص تجعلها فوق اقرانها" (٥٧).

التبخيس الذاتي

الذات السيابية بلغت اسمى درجات التطور والتمايز بنقد زيفها، وبما أنه "ليست الذات السطحية وحدها ما يفصح الفنان عنه (...). إذ ليس نادراً أن يشعر الأديب والفنان أنه بقدر ما يخلق صنيعه يكتشف نفسه (٥٨)، فكانت قصيدتا (المخبر)، و(حفار القبور) انعكاسات لذات الشاعر، وسأحاول من خلالهما تتبع التبخيس الذاتي عنده. يفتتح الشاعر قصيدة (المخبر) بقوله:

انا ما تشاء انا الحقيير

انا ما تشاء أنا اللئيم

انا الغبي انا الحقود

انا القوي انا القدير (٥٩)

الشخصية تقطع أفق التوقع بنتائج ملموسة مرفوضة موضوعياً، فالمخبر شخصية غيرية عن الماحول (الحقيير، اللئيم، الغبي، الحقود) وفي انحراف توجيه الكاميرا "تستجلى دواخل الشخصية من خلال الشخصية نفسها إذ نقف على نسق يتضاد مع النسق الموضوعي، فالمخبر في الدافع عرف نفسه (القوي، القدير، الدمار، الخراب)، فكان التبخيس الموضوعي الدافع المحموم بناءً للذات باشعاعات تنفرد بشكل مصدر رعب للآخر. والشاعر ينشد التكامل في القوة، إذ تنداح صورتها بصور تبرزها زمانياً ومكانياً وجسمياً، يقول في قصيدة (حفار القبور):

وتنفس الضوء الضئيل بعد اختناق بالطيوف الراحات

وبالجثام ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام

فانجاب عن ظل طويل يلقيه حفار القبور:

كفان جامدتان. ابرد من جباه الخاملين
وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود
من مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود
كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين
وفم كشق في جدار
مستوحد بين الصخور الصم
في انقاض دار عند المساء (٦٠).

النص يقوم على اساس مشهدي جاء ابرازا للقوة العضلية والتفرد في شخصية الحفار، فالمشهد بعرضه البدئي يشي ببنيه انفراج (تنفس الضوء). هنا تسلط الرؤية البصرية الشاملة على الحدث البعدي، إذ يظهر الحفار فيصاحبه ظهوره موسيقى تصويرية صادرة عن ارتخاء الظلال السود) ثم (ظهور الظل) الذي مهد لظهور الشخصية، فكان أن ظهر الحفار ليشارك في صنع ظهوره البصر والذهن معا ابتداء في مفردات الشخصية (الجسم، الكفان، الفم)، إذ يصبح الامر منطقيا للتأمل والتفصيل، إذ أن (طول الجسم) يتناسب طرديا مع دلالة (القوة العضلية) وإشاراتهما (كفان) في ابراز القوة الخالية من الرحمة (بردا وجوعا) ان (كفان) تتجاوز الافق الحركي المعهود بالتشخيص فتستحيلان الى فرد يشتغل بتجرد تام.

اما (الفم) فيبرز في عبارة (كشق في الجدار) ليسري مفعوله في رسم معالم الوجه الاخرى بطريقة تخيلية توازي قبج المشبه. وبنية المكان تقضي الى نظام حركي خاص برسم فرادة الشخصية ووحدها (مستوحد بين الصخور الصم في انقاض الدار)، تعانقها بنية الزمان عند المساء، الظلام) امعانا في خلق اطار من الرعب والتهويم ليبرز الحفار متفرد الصفات والمحيط نوعا من التبخيس بقصد الاعلاء. ويقصد تبرير اختلاف الشخصيتين عن واقعهما يعمد الشاعر الى ادانة الواقع بنعته بالقسوة، بعده يقتضي توافق النقيضين، فحيثما توجد نفحات العذاب يوجد قوت للمخبر والحفار. يقول مصورا (المخبر):

قوتي وقوت بني لحم ادمي او عظام

فليحقدن كالحمم المستعرة الأنام (٦١)

ويعمد الشاعر آلام (الحفار) بالنار فيصنع منها لبوسا جديدا:

واخيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين؟

والطيبات من الرغيف، الى النساء، الى البنين

هي منة الموتى علي.

فكيف اشفق بالأنام؟

فلتطمرنهم القذائف

بالحديد وبالضرام (٦٢)

أن وضع الشخصيتين قدم الرؤية بمعادلة، فحيثما يوجد الموت توجد حياة للشخصيتين. أن حياة الشخصيتين تتعلق في دائرة ذاتية تقلل من حدة القصد، وربما عمد النص الى استحضار مبررات منها على لسان الحفار (واخيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين) و على لسان المخبر (قوتي وقوت بني)، إذ قللت من حدة السادية غير انها في الوقت ذاته اكدت نرجسية حادة تقبع بزوايا تسمح بقبول الرغبة وتبريرها من خلال التمسك بالحياة، وان كانت على جثث المئات. "ومن المعلوم أنه كلما كان الرجل اكثر غبنا كان أكثر ممارسة للقهر"، إذ يصل إلى درجة تمجيد السادية نلحظ ذلك عند (المخبر):

أنا حامل الاغلال في نفسي أقيد من أشياء

بمثلهن من الحديد واستبيح من الخدود

ومن الجباه اعزهن.

أنا المصير. أنا القضاء

الحقد كالتنور في إذا تلهّب بالوقود

بالحبر والقرطاس اطفئ في وجوه الامهات

تتورهن واوقف الدم عن ثدي المرضعات (٦٤)

يتجه النص اتجاها تضييقيا من الاتساع (العالم بأسره) إلى المحدودية، إذ تُصير كل الاشياء الي بؤرة المخبر، وتنهض المرأة بمهمة تصغير العالم عبر تحديد فعاليات الحادثة، فالمخير هو وحده (حامل الاغلال، يقيد، يستبيح، يطفئ، يوقف). ويشغل الضمير (أنا) بالية تفرد، إذ يعمد الشاعر على توكيده بالمطلق. فالمخبر هو (المصير) و (القضاء). وفي سعي حثيث لتثبيت فرادة المخبر، اذ انعكست اوصافه على الطبيعة في تبريز حقه كتثور (تلهب) بالوقود، إذ أن التشديد على (الهاء) في الفعل قد ضيق حيز الرؤية، فأصبحت الأشياء بلا ملامح، ويحرقها التثور، في سادية تامة. ويبلغ نداء السادية أوجه عند (حفار القبور) ثمرة للحرمان المادي والمعنوي:

وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء وصاح

رب اما تثور

فتبيد نسل العار وتحرق بالرجوم المهلكات

أحفاد عاد (٦٥)

جاء رد فعل الحفار احتجاجيا كشفت النقاب عنه عبارة (هز يمناه)، إذ إن رد الفعل تأسس على منطلق التوازي، فما بمفردها شخصية الحفار غير السوية في مجتمع يملؤه (احفاد عاد) / (نسل العار)، إذ مهدت هذه العبارة في بناء مرآة عازلة داخل النص، فسادية (الحفار) عزلته عن البشرية باجمعها فكانت الخاتمة الدعاء بازالة البشرية بأجمعها حرقا. والشخصيتان يسألان الناس احتقار شأنهما، إذ إن الاحتقار يكسبها مزيدا من القوة والحرية والتوحد. يقول الشاعر على لسان المخبر:

لم يقرأون وينظرون الي حيننا بعد حين

كالشامتين

سيعلمون من الذي هو في ضلال

ولأينا صدأ القيود

لأينا صدأ القيود ... لأينا (٦٦)

انا (المخبر) جمعية مكتفية بذاتها الفردية، يقابلها عالم آخر هو الناس بجمعهم الذين تتربص بهم الدوائر، فتمثل قدرتها في الثبات وتمثل الناس بالتلاشي المؤطر بصيغة التكرار (٦٧)، فعبارة (و لأينا صدأ القيود)، تمثل في تكرارها عدا تنازليا (...لأينا) دلالة الابقاء واستقرار الشعور والثقة بحيث أضاعت العبارات مناطق الزمن التي لم تجدها بحاجة الى الضغط على كامل العبارة، فتلاشت شيئا فشيئا. ويصطف الحفار مع المخبر في تقنحه السادي- ولو عن طريق التمني والحلم - إذ بلغ احتشاده وتكثيفه حد المازوحية المستهدفة تعذيب الذات مع الذوات المعذبة.

فكيف اشفق بالانام فلتمطرنهم القذائف بالحديد

وبالضرام وبما تشاء من انتقام

من حميات او جدام

نذر علي:

لن نشب لازرعن من الورود

الفا تروى بالدماء

وسوف ارضف بالنقود هذا المزار

وسوف اركض في الهجير بلا حذاء

واعد احذية الجنود

واخط في وحل الرصيف وقد تلطخ بالدماء

اعدادهن... لاستبيح عدادهن من

واطرح الأم الحزينة بين الصخور على ثراه (٦٨)

انتصار الشاعر للشخصية يحمل معنى نفسيا يشي بالخلاص من الغربة والقسوة الوحده و ان كان انتصارا ساديا مغايرا للعرف، فتبلغ السادية ذروتها حتى تصل الى المازوحيه، فإذا الحفار يستمرى عذاب النفس . فالحفار (يركض بلا حذاء في الهجير، ويعد أحذية الجنود، ويخط في الوحل) فرحا بالدمار، ليصل الى اختزال الالم بنفسه بنرجسية تواقه الى الامساك بخيوط الحياة كافة. هكذا كان من الطبيعي أن يكون النقد الذاتي او تبخيس الذات غصنا من اغصان نتاج الشاعر. والحقيقة اننا نستطيع أن نفهم ذلك في ضوء نرجسية الشاعر التي تهيب الاتزان في عالمين: عالم الذات الذي يكذب عالم المثل، وعالم الذات الذي يرقى كى عالم المثل. والنرجسية تناقض رغبات (الانا) إذا ما ناقضت (الانا) الأعلى المثالي فتعمل على معاقبة (الانا) للرقى بها، فكان تبخيس الذات عاملا مهما من عوامل تثبيت (الانا) و هربا من مجابهة الأخطار الانسانية التي تنتكر لها النرجسية. التبخيس الكونيكانت النرجسية قد أسمعت صوتها في التبخيس الذاتي عاملة على حل مناقصات الذات السيابية و الانتصار على الصعوبات الداخلية بغية الاتزان. ونظرة نلقيها على نتاج الشاعر ترىنا أن الذات الفلوبيرية كانت ترفض العيش على وفق ناموس الطبيعة الإنسانية، بعد أن وحد الاعلاء اشلاءها، فيتحول الكون بما فيه إلى مسخ يبغي القضاء على كل مثال. والذات السيابية لم تعالج الموضوعات الكونية بالجبروت الروحي الذي تتوازن فيه المحبة بالقوة الروحية بقدر ما كان محرك العداثية هو المعالج. ومن مظاهر العداثية الكونية الثورة على المرأة، يقول في قصيدة (أقداح وأحلام):

يا جسم طيفك أنت يا شبجا من ذكرياتي ياهوى خدعا
لعناتي الحنقات ما برحت تعناد خدرك والظلام معا
خفقت بأجنحة الغراب على عينيك تنشر حولك الفزعا
وإذا هلكت غدا فلا تجدي ويعود ثغرك للذباب لقي
وليسق من دمك الخبث غدا دوح تعشعش فوقه الغرب
تأوي الصلال الى جوانبه غرثى ويعوي تحته الكلب(٦٩)

ان الاصرار على تبخيس المرأة أسس في نفس الشاعر قيمة تعبيرية انحسرت في اطار الثورة على المرأة كونيا، فالمرأة في نظر الشاعر المطعون (شبجا) متوجها بالمفردة نحو النقص واللافعال. وقد عملت (اللعنات) على توجيه سهام تستقطب اجزاء من جسم المرأة، فإذا اللعنات = اجنحة الغراب الخافقة فوق عينيها، الأمر الذي يسقطهما من فاعلية حاسة البصر، وتستلب اللعنات الأحشاء (مزق صدرك الذئب)، إذ يجعل من الجسد خشبة هامدة، ونتيجة للعنات تأتي عبارة (يعود للذباب لقي) لتؤكد تعطيل الجهاز الكلامي عند المرأة. ويدخل (دم) المرأة في النص في حيز مكاني يهيمن على الفاعلية الشعرية فإذا هو يسقي بخبثه (دوح تعشعش فوقه الغرابان)، فيكون مزارا للصلال و الكلاب، إذ كان الدم هو الرافد للمكان بالخراب. (والغراب والصلال والكلاب) تطرح في مستوياتها الطبيعية نماذج للفقر والخراب. هكذا حقق الشاعر بثورته اعلاء ذاتيا وتبخيسا للمرأة في اطار عدائي كوني وقد تمخضت الذات الفلوبيرية عن ثورة عداثية للعرب رسمت بالحسرة والحرقه موقف العرب الصامت بازاء تضحيات (جميلة بوحيرد)؛ إذ تشوهت في رؤياهم القيم وانقلبت المفاهيم:

لا تسمعها ان اصواتنا تخزى بها الريح التي تنقل
باب عليها من دم مقفل ونحن في ظلماتها نسأل
من مات؟ من يبكيه من يقتل؟
من يطلب الخبز الذي ناكل؟ (٧٠)

تفرض قضية جميلة بوحيرد فاعلية سلبية تبدأ بالحضور الكلي، وتنتهي إلى الغياب الكلي، إذ يكون توجيه الخطاب إلى المناضلة (لا تسمعها)، بنية الانغلاق تنمو حتى تفصل بين الشعراء والمناضلة (باب عليها من دم مقفل)؛ فتزداد صلابة الباب بجفاف النفوس ليأتي الضياع مجسدا في بنى استفهامية (من مات؟، من يبكيه؟، من يقتل؟، من يطلب الخبز؟). وإذ يدين الشاعر شعراء آخرين، فإنه يعتمد الى أن يجعل موقفه مختلفا اصيادا للمثل بإدانة الذات ازاء الآخرين بعد ان تنكر الشعراء للقومية. ولاريب في أن تلقي اسمى المثل مثل (الدين) ثورة عداثية إذا ما

تعارضت مع اهواء الشاعر، فعندما وقف الدين سدا مانعا يحول بين الشاعر و امنيته في الزواج من حبيبته الصابئية(٧١) فلا يغدو الدين إلا (اسطورة بالية). يقول في قصيدة (أساطير):-

اساطير من حشرجات الزمان

نسيح اليد البالية

رواها ظلام على الهاوية

وغنى بها ميطان (٧٢)

وسط تناسق المثل مع الدين واجهتنا ثورة مضادة لذات الشاعر كأنها انشقاق داخلي، جعلت الشاعر في ازدواجية، فالشاعر منجذب إلى تحقيق المثل، في حين ينجذب أيضا إلى إرضاء هوى النفس، وبهذا تزوغ الرؤية الواضحة، لتتكرر فينخفض مفهوم الدين وتعلو الاهواء. والنرجسيون " استغلاليون في علاقاتهم مع الآخرين حيث يتوقع المصابون بهذا الاضطراب من الآخرين منحهم أي شيء يرغبونه او يشعرون انهم بحاجة إليه، ويتوقعون تقانيا و اخلاصا كبيرا من جانب الآخرين ويفرطون في اسناد المهام اليهم "(٧٣). والشاعر كان بحاجة لوطنه الصغير (جيكور قريته)؛ غير ان جيكور لم تفتح ذراعها لاستقبال القادم ولم تشفه مما فيه، بازاء هذا الموقف، كان لابد من أن يشحذ سيف عداوته تجاهها. يقول في قصيدة (العودة إلى جيكور):

وانخطفت روحي وصاح القطار

ورقرقت في مقلتي الدموع

سحابة تحملني ثم سار

يا شمس ايامي اما من رجوع

جيكور نامي في ظلام السنين(٧٤)

(القطار) في النص مفردة ذات احياء محدد فيها تحد وانقطاع في آن معا؛ غير أن التحدي هنا سلبي (الشاعر الخائف من الرحيل يتحدى قريته بالرحيل)؛ إذ إن القطار رد فعل سريع و عنيف يكسر احساس الاحباط، فقريته لم تستقبله أما، فلا بد من تركها واغراقها بحسب ما تشرع به نرجسيته بظلام على مدى السنين. وبذلك تفقد جيكور معلوميتها لفقدانها الابن الحاني. ادراك الشاعر لوضعه الضعيف شكليا وماديا بازاء اقرانه يجعل منه انسانا مهزوزا، فإذا هدف الذات آنذاك يوجه نحو كسر طوق الضعف بالتشفي الذي كان اليد الضاربة لكل ما هو غير متناغم مع نرجسيته. نسمع صوت التشفي في قصيدة (أحبيني):

وتلك كأن في غمازتيها يفتح السحر

عيون الفل واللبلاب عافتني إلى قصر وسيارة

إلى زوج تغير منه حال فهو في الحارة

فقير يقرأ الصحف القديمة عند باب الدار في استحياء

يحدثها عن الامس الذي ولى

فيأكل قلبها الضجر(٧٥)

زواج الحبيبة (ندبة) تركزت مرآتيا في اللاشعور، فتخرجت منه داخل اطار الوعي شماته، فكان الفعل (تغير)، قد انتشر بدلالة تكشف عن الحاح واضح نحو فضح الحال الصائر اليه زوج الحبيبة، حتى وصل تشظي الدلالة الى تحطم حبيبة الامس (بأكل قلبها الضجر) لتحطم القرين/ الزوج، فتتفرد مرآة الشاعر بالوضوح والاعلاء.

والسخرية من دوافع التبخييس الكوني، فكانت سهامها قد استهدفت (العراق)، إذ تجلت نزعة عداوية تبدت منلوجا داخلها دار في اعماق المومس العمياء التي دفعت سهاد مقلتها الضريبة لتملا مصباحها الذي لا تبصره بالزيت، في حين يقنط في أحضان العراق استعمار يمتص خيراته:

ويح العراق أكان عدلا فيك أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريبة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة
 كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين
 عشرون عاما قد مضين وأنت غرثى تأكلين
 بنيك من سغب وظمأى تشربين
 حليب ثدييك وهو ينزف من
 خياشيم الجنين (٧٦)

يتبلور النص في اطار المفارقة بين ملئ المصباح بالزيت للإنارة والفعل لا تبصرين، اذ بلوره الشاعر للاستدلال على طبيعة المشكلة النصية التي اختزلت في علاقة تشبيهية يسقط من خلالها ما يعمل العراق في ابناؤه فكانت المومس نموذجاً لهم فهي المرأة التي تأكل أبناءها وتشرب الحليب من خياشيمهم تعميقاً لصفة الاغتراب المشطي لمشاعر الألفة بين الوطن وابناؤه في اطار ساخر لاعلاء (الانا) والقاء اللوم على المحيط. وهكذا وجدت مرايا السياب بؤرة لاستقطاب ذوات ثلاث: الذات الأوديبية، والذات الأفلاطونية، والذات الفلوبيرية. وقد تمرت تلك الذوات بوهج انفعالات التجربة الشعرية.

الهوامش

- ١- نظرية الادب، اوستن واين ورينيه ويلبيك، ترجمة محي الدين صبحي، ٢٨.
- وهذا لا يعني ان الادب قد جرد من هيكلية البناء النفسي بقدر ما أصبح هذا الطابع، بعد دراسات علم النفس، تياراً مبنياً على أسس نفسية في دراسات ادبية اهتمت بإظهار نمط الاختلاجات الذهنية والوجدانية.
- ٢- التفسير النفسي للادب، الدكتور عز الدين اسماعيل، ٢٨.
- ٣- النرجسية في أدب نزار قباني، ١٢.
- ٤- المصدر نفسه، ١٥.
- ٥- علم الطباع، الدكتور سامي الدوري، ٢٨.
- ٦- ينظر: النرجسية في أدب نزار قباني، ٣١.
- ٧- ينظر: المدخل الى علم النفس، عبد الرحمن عنس، ومحي الدين توك، ٢٠٧ وما بعدها.
- ٨- التفسير النفس للادب، ٣٠.
- ٩- المدخل إلى علم النفس، ٦٣.
- ١٠- سيكولوجية الإبداع في الفن و الادب، يوسف ميخائيل أسعد، ١٩٨.
- ١١- اسطورة تتعلق بولاء الابن للأب القوي الغيور، إذ استحوذ هذا الأب على جميع نساء قبيلته فأبعد ابناؤه الناشئين ووقف عقبة امام مطالبهم الحسية. من هنا نشأت العقدة، إذ تناصر الأبناء فقتلوا أباهم و اكلوا لحمه ثم اخذ الحب يتهيكل في الندم حتى شيد الأبناء رمزا اسمه (الطوم)، فاخذوا يقدسونه ويحرمون قتله. ينظر: القلق، سيجموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ٨٠-٨١.
- ١٢- علم النفس الفرويدي، كلفن هال، ترجمة الدكتور محمد فتحي الشنيطي، ١٣١.
- ١٣- الجهاز التنفيذي للشخصية الذي يحكمة الانسجام.
- ١٤- لميعة عباس عمارة تنتكر السياب، مجلة ألف باء، العدد ٢٧٩، السنة السابعة، ١٦ كانون الثاني ١٩٧٤، ٣٢.
- ١٥- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق، ٤٧.
- ١٦- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج ١ / ٥٧٩-٥٨٠. كما تنظر: قصيدة الام والطفلة الضائعة، المصدر نفسه، ١٥٣.
- ١٧- ينظر: علم الطباع، ٦٧٣. و النرجسية في أدب نزار قباني، ٢٩.١٢٨.
- ١٨- شانثيل ابنة الحلبي، ديوانه ١ / ١٩٧٣.
- ١٩- ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولا نيف ترجمة فؤاد كامل، ١٠، ٠.
- ٢٠- منزل اقنان، ديوانه ١ / ٢٨.
- ٢١- جبران خليل جبران، حياته، مونه، انبه، فيه،

- ٢٢- ميخائيل نعيمة ٧٢-٧٣.
- ٢٣- منزل الافنان ٢٧٠، أزهار واساطير، ديوانه ١/٢٦.
- ٢٤- ٠٢ المعبد العريق، ديوانه ١/١٢.
- ٢٥- ظهور العنصر الانثوي اللاوعي في نفس الرجل.
- ٢٦- ينظر: النرجسية في أدب نزار قباني، ٧.
- ٢٧- شانшил ابنة الحلبي، ٦٤٢-٦٤٣.
- ٢٨- علم النفس الفرويدي، ٨٩.
- ٢٩- ينظر: ديوانه ١/ خ
- ٣٠- ينظر؛ شعر بدر شاكر السياب شراسة فنية وفكرية، ٤٩.
- ٣١- أزهار واساطير، ٧٩.
- ٣٢- المصدر نفسه، ١٠٢.
- ٣٣- منزل الأقتان، ٢٧٠.
- ٣٤- علم الطباع، ١١٤.
- ٣٥- Communism and Nationalism in the Middle East. WZ. Laqueur. P ١٨٤، نقلا عن خليل جبران، دراسة تحليلية تركيبية لأدبه، ٣٨.
- ٣٦- أعاصير، ديوانه ٢/٤٤٤-٤٤٧.
- ٣٧- شانшил ابنة الحلبي، ٦٤٢.
- ٣٨- علم النفس الفرويدي، ٢٨-٣٩.
- ٣٩- ينظر: علم النفس والاخلاق، ج. أ. هافيد، ترجمة محمد عبد الحميد ابو العزم، ٩٧-١٠١.
- ٤٠- ينظر: طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، رولان والبيرت، ترجمة د. حافظ الجمالي، ٢٠٤.
- ٤١- الرمز التكتيف الشديد لعوالم الم بعد أن يكون الشاعر قد تشربها.
- ٤٢- شانшил ابنة الحلبي، ٦٦١-٦٦٢.
- ٤٣- قيثاره الريح، ديوانه ٢/٣٤٧.
- ٤٤- أزهار واساطير، ٠٣.
- ٤٥- النرجسية في الحب نزار قباني، ٣٠٢. وللمزيد من التفصيل ينظر: الحلاج شهيد التصوف الاسلامي، طه عبد الباقي سرور، ٧٤، إن أورد المؤلف نصوصا تؤكد التحام الذات الإنسانية، بالذات المقدسة، فالبسطامي يعبر عن ارتقائه الروحي بالتماهي قائلا اني انا الله لا اله إلا انا سبحانه ما أعظم شأنه.
- ٤٦- النرجسية في أدب نزار قباني، ٣٠٢.
- ٤٧- ينظر: في سبيل المثال ديوان أزهار واساطير. قصيدة أقداح وأحلام، ديوان المعبد العريق. قصيدة الغيمة الغريبة، ١٠٤، وديوان منزل الاقتان. قصيدة هدير البحر والأشواق، ٢٣٣.
- ٤٨- شانшил ابنة الحلبي، ٤٦٧.
- ٤٩- أنشودة المطر، ديوانه ٢/٣٤٦.
- ٥٠- المصدر نفسه، ٥٣٥-٥٣٧.
- ٥١- تعانقت تضحيات جميلة بوحيرد عند السياب في منحى الاستشهاد الذي لم يحصل على أرض الواقع.
- ٥٢- أنشودة المطر، ٣٧٩.
- ٥٣- فلوبير من أشهر أعلام المذهب الواقعي، إذ قام بنقد الواقع وتشخيص عيوبه.
- ٥٤- سقوط الحضارة، كولن ولسن. ١٣.

٥٥- علم النفس الفرويدي، د.

٥٦- الاعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ٤٩٨.

٥٧- جبران خليل جبران، دراسة تركيبية لادبه ورسمه وشخصيته، الدكتور غازي فؤاد براكس، ٢٣.

٥٨- أنشودة المطر، ٣٣٨-٣٤٠.

٥٩- المصدر نفسه، ٥٤٥-٥٤٦.

٦٠- المصدر نفسه، ٣٤١. ويلحظ انكسار الوزن في الشطر الأخير.

٦١- المصدر نفسه، ٥٠٠.

٦٢- التحليل النفسي للذات العربية، الدكتور علي زيعور، ١٣.

٦٣- أنشودة المطر، ٣٤٠.

٦٤- المصدر نفسه، ٥٤٦.

٦٥- المصدر نفسه، ٣٣٩.

٦٦- أفاصن الدكتور عبد الكريم راضي جعفر (رحمه الله) في استجلاء شواهد من نصوص الشعر العراقي الحديث، بعد ان حدد تكرار التلاشي

بقوله: " اقامة دلالة الاضمحلال على لحظة شعرية ويتحقق ذلك بتكرار لفظ بعينه بمعاونة مدلول سياقي. ينظر: رماد الشعر دراسة في البنية

الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ٢٢٠-٢٢٣

٦٧- أنشودة المطر، ٥٥٠-٥٥١

٦٨- أزهار وأساطير، ١٠-١١.

٦٩- انشودة المطر، ٣٧٨.

٧٠- شعر بدر شاعر السياب دراسة فنية وفكرية، ١٥٢.

٧١- أزهار وأساطير، ٣٣.

٧٢- اضطراب الشخصية النرجسية وعلاقته بأساليب المعاملة الالدية، أطروحة دكتوراه رشدي علي الجاف، ١٩٩٨، ٢٦.

٧٣- أنشودة المطر، ٢٨.

٧٤- شنائيل ابنة الجلي، ٦٤١.

٧٥- أنشودة المطر، ٥٣٩.

المصادر

- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، المجلد الأول، منشورات نزار قباني دار الكتب، بيروت.

- التحليل النفسي للذات العربية، الدكتور علي زيعور، دار النهضة، ط٢ . ١٩٨٧

- التفسير النفسي للاب، الدكتور عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١

- جبران خليل جبران حياته موته ادبه، فنه، ميخائيل نعيمة، دار صادر ودار بيروت، ١٩٦٠

- جبران خليل جبران دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وفنه، الدكتور غازي فؤاد براكس، دار النسر المحلق، ١٩٧٣.

- الحلاج شهيد التصوف الاسلامي، طه عبد الباقي سرور، دار النهضة ، ط ٢، د.ت.

١٩٩٨.

ديوان بدر شاعر السياب، المجلد الأول، دار العودة، ١٩٧١.

- ديوان بدر شاعر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، ١٩٧٤.

- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية

العامية، ط١، ١٩٩٨.

- سقوط الحضارة، كولن ولسن، بيروت، دار الأدب، ط ٢، ١٩٧٩.

- سيكولوجية الابداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل اسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.

- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩.
 - طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، رولان والبيرت، ترجمة الدكتور حافظ الجمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٧٩.
 - العزلة و المجتمع، نيقولا بروناديف، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة علي ادهم دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٦.
 - علم الطباع المدرسة الفرنسية، الدكتور سامي الدروبي، دار المعارف، ١٩٦٠.
 - علم النفس الفرويدي، كلف هال، ترجمة الدكتور محمد فتحي الشنيطي، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٧٠.
 - علم النفس والاخلاق، ج. أ. هافيلد، ترجمة محمد عبد الحميد أبو العزم، مكتبة مصر، ١٩٥٣.
 - القلق، سيجموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ١٩٥٧.
 - المدخل الى علم النفس، عبد الرحمن عدس ومحي الدين توق، مطبعة جون وايلي و ابنائه، ط ٢، ١٩٨٦.
 - النرجسية في ادب نزار قباني، الدكتور خريستو نجم، دار الرائد العربي، ١٩٨٣.
 - نظرية الادب، اوستن واين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢.
- المجالات:
- ألف باء، العدد ٢٧٩، السنة السابعة، ١٦ كانون الثاني، ١٩٧٤.
- الرسائل الجامعية:
- اضطراب الشخصية النرجسية وعلاقته باساليب المعاملة الوالدية، رشدي على الجاف، اطروحة دكتوراة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٨.