المرايا الذاتية قراءة في انشطارات الذات السيابية

أ.د. علياء سعدي الجبوري
أستاذة الأدب والنقد الحديث – قسم اللغة العربية –
كلية التربية – الجامعة المستنصرية

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

Al-Yemenia University Journal

مجلة الجامعة اليمنية

المرايا الذاتية قراءة في انشطارات الذات السيابية

أ.د. علياء سعدي الجبوري

أستاذة الأدب النقد الحديث – قسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة المستنصرية

ملخص البحث:

إن الأدب في الجانب النقد يأخذ بعين الاعتبار تفسير الانفعالات الشخصية، وسقاطتها المباشرة والمداومة في صفات مرضية تظهر في الأديب، فتدعو إلى الظن بأنه لم يكن [كذلك] إلا لأنه يتصف بهذه الصفات ، ومن تلك الصفات جاءت (مرايا الذات)، لتحدد عند الدكتور خريستو نجم بقوله: إعجاب مفرط بالذات ومن يقف أمام المرآة بمرضية يسمى نرجسي هو الذي يحب نفسه، ولكنه أيضا هو الذي لا يعرف كيف يحب نفسه أو هو الذي لا يحب نفسه على الإطلاق ، وتتراصف مرايا الذات مفهوما مع حب الظهور الذي يشتمل على مذلة البحث في نظرات الاخرين وفي مواقفهم وفي كلامهم، عما يدل على الاعتبار والإعجاب ، إن صفة انشطارات المرايا تبدأ بالتكوين عند الفرد الذي يخفق في التكيف مع المتطلبات الاجتماعية التي تفرضها مرحلته العمرية، الأمر الذي ينمي الميل إلى التركيز حول الذات بشكل يصعب بناء جسور للاتصال بينها وبين الآخر ، ولم يكن أمرا عرضيا أن تظهر علامات النرجسية في نسيج الشعر، إذ يجب أن نعترف صراحة أن كل تجربة شعرية فيها درجة عالية من النرجسية. إنها نتاج لقاء بين أدوات مختلفة تلملم شعث خيوطها في بؤرة (أنا) الشاعر؛ إلا أن الشاعر ليس نرجسيا بالمعنى المألوف ذلك لأنه لا يغرم بذاته [مباشرة] إذ تكون نرجسيته محورة أو منقولة. أو لنقل إنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية أرحب. وباستقصاء نتاج السياب، أجد أن الأرضية التي انطلق منها نتاجه كانت مرايا ذاتية مباشرة أو مداورات مختلفة تتسم بإبرازها جماليات الأنا في ذوات مختلفة هي: - المرايا الذاتية الأوديبية - المرايا الذاتية الافلاطونية - المرايا الذاتية الفلوبيرية.

الكلمات المفتاحية: الذات – السياب – مرايا – الأم.

Abstract

In its critical aspect, literature considers the interpretation of personal emotions, their direct and persistent flaws in the writer's pathological traits. This leads to the assumption that the author's work is a mere reflection of their personal attributes. One such trait is the concept of "self-mirrors," which is defined by Dr. Khristo Najm as an excessive admiration of oneself, characterized by a pathological preoccupation with one's reflection. The concept of self-mirrors aligns with a desire for visibility, which includes the humiliation of seeking validation through others' gazes, reactions, and words that indicate recognition and admiration. The characteristic of the fregmentation of mirrors begins to form in individuals who struggle to adapt to the social demands imposed by their age, fostering a tendency to focus on the self in a way that makes it difficult to build bridges of communication with others. It is not coincidental that signs of narcissism appear in the fabric of poetry; we must openly acknowledge that every poetic experience contains a high degree of narcissism. It is the result of a meeting between different tools that gather the threads of the poet's "I" into a focal point. However, the poet is not narcissistic in the conventional sense because they do not directly adore themselves; rather, their narcissism is mediated or transformed. Or we could say it is a canceled narcissism compensated for by a broader artistic narcissism. In examining the works of Badr Shakir al-Sayyab, I find that the foundation from which his output emerged consisted of direct self mirrors or various reflections that highlight the aesthetics of the "I" in different selves, including:

- **Oedipal self mirrors**
- **Platonic self mirrors**
- **Flaubertian self mirrors.**

Keywords: Self , Sayyab , Mirrors , Mother.

مقدمة:

شهدت الحياة الثقافية في العالم منذ بداية القرن العشرين اتجاها نحو الكشوفات النفسية التي منحت ركائز الحياة أفقا جديدا بات من المستحيل تجاهله.

وأسوة بما كان يجري من تطور، أعاد الأدب - كونه ركيزة تطور ثقافي - بلورت منطلقاته الدراسية إذ أن الأدب يقف على أرضية التعبير عن المجتمع والذات بحسب دي رونالد (١) إن الأدب في الجانب النقد يأخذ بعين الاعتبار تفسير الانفعالات الشخصية، وسقاطتها المباشرة والمداومة في صفات مرضية تظهر في الأديب، فتدعو إلى الظن بأنه لم يكن [كذلك] إلا لأنه يتصف بهذه الصفات (٢).

ومن تلك الصفات جاءت (مرايا الذات)، لتحدد عند الدكتور خريستو نجم بقوله: "اعجاب مفرط بالذات " (٣)، والنرجسي هو" الذي يحب نفسه ولكنه أيضا 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 الآخرين وفي مواقفهم وفي كلامهم، عما يدل على الاعتبار والإعجاب (٥).

وباستقصاء لجذور النرجسية الأولى، نجد أن هيكلتها اسطورة (نرسيس) الذي فتن بجمال شكله فتولهت الحسان بزرقة عينية وبشقرة خصلاته حتى ضجت السماء ...، كي يصرفن عنه وكان أن استجاب الإله (نميروس)، وقضى أن يعشق نرسيس نفسه ويلقى من حب ذاته تباريح الوجد والهيام (٦).

إن صفة انشطارات المرايا تبدأ بالتكوين عند الفرد الذي يخفق في التكيف مع المتطلبات الاجتماعية التي تفرضها مرحلته العمرية، الأمر الذي ينمي الميل إلى التركيز حول الذات بشكل يصعب بناء جسوراً للاتصال بينها وبين الآخرين (٧).

ولم يكن أمرا عرضيا أن تظهر علامات النرجسية في نسيج الشعر، إذ يجب أن نعترف صراحة إن كل تجربة شعرية فيها درجة عالية من النرجسية. إنها نتاج لقاء بين أدوات مختلفة تلملم شعث خيوطها في بؤرة (أنا) الشاعر؛ إلا أن الشاعر ليس نرجسيا بالمعنى المألوف (.....)؛ "ذلك لأنه لا يغرم بذاته [مباشرة] إذ تكون نرجسيته محورة أو منقولة. أو لنقل إنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية أرحب" (٨).

وباستقصاء نتاج السياب، أجد أن الأرضية التي انطلق منها نتاجه كانت مرايا ذاتية مباشرة أو مداورات مختلفة تتسم بإبرازها جماليات الأنا في ذوات مختلفة هي:

- المرايا الذاتية الأوديبية.
- المرايا الذاتية الافلاطونية.
- المرايا الذاتية الفلوبيرية.
- مرايا الذات الأوديبية

للطفولة في حياة الفرد شأن جلل. فهي جذوره الأولى التي تغرس لتورق منها أغصان السلوك وأوراق الوجدان والفكر، إذ أن "الخبرات اللاحقة تبنى على الخبرات السابقة بطريقة منطقية" (٩).

وللطفولة وسط ذاتي، أكثر مما هو موضوعي، فهو عالم محيط بالفرد بالجوار النفسي لا الموضوعي، الأمر الذي يضاعف امتدادات الموضوعية، ومن خلاله يبدو (الالتفاف) (١٠) أمرا طبيعيا، "فالطفل يشعر بالسرور والرضى بالتخفي والتمويه بإيحائه بأنه شخص آخر" (١١). ومن هنا كانت نقطة الانطلاق، حيث يسعى الطفل بالالتفاف بنرجسية إلى مساواة نفسه بالفردين الأولين اللذين أمامه... الأم والأب فتتولى دواخله مهمة التكبير حتى أصبحت عند السياب عقدة تسمى (عقدة أديب) (١٢)، إذ يتأطر كل من الام والاب بأطر معينة، وبتقمص الشاعر أحدهما، "فيتقمص الأب ويشارك الصبي أباه في شحنات

الأخير الانفعالية تجاه الأم وفي الوقت نفسه (كذا) نجد تقمص الأم يأخذ مكان شحنات الصبي الانفعالية تجاه الأب" (١٣).

وقوة المتقمصات النسبية لإحدى السلطتين ترجع إلى أن أحدهما لا تملا مهمتها المتوجهة من الرعاية والعناية، فيصبح من الطبيعي أن تسعى الذات النرجسية إلى التقهقر على نفسها لتشحذ قواها فترتدي قناع إحدى السلطتين، إذ تصعد فنيا لتنسج جانبا جليلا من قماشة حياة المبدع.

الأم مفتاح لمغلقات مرايا الذات

في محاولة لفض مغلقات الذات السيابية يولوج درب الطفولة التي اسهمت إلى حد كبير من بناء (الأنا) (١٤)، كانت الأم الدليل الكاشف. ومما لا شك فيه أن 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 أو مداورة عبر تموجات نفسية. وهذا الوضع قد ظهرت أعراضه حينما أيقن الشاعر وضعه الخلقي فقد كان نحيف البنية له أذنان كبيرتان، ومنتصبتان وله أنف طويل وعريض، وعيون صغيرة، وفم واسع بأسنان عريضة مندفعة إلى الأمام وذقن صغير راجع إلى الخلف (١٥)، لكن أمه وليس هذا بعجيب كانت مبتهجة به كما توليه من رعايتها وعنايتها ما جعله شديد التعلق بها (١٦).

وما أن حل الموت ليفصل بين السياب -الطفل، وأمه، فيموت ملاذ الألفة والحنان والعطف، حتى تدفقت صورة مؤطرة بإطار نرجسي فيها نوع من ثبات الذات. فإذا بالأم تبقى وحيدة بلا أنيس بعد أن فقدت صغيرها. يقول في قصيدة (الأسلحة والأطفال):

من يفهم الأرض أن الصغار بالحفرة الباردة؟
إذا استزلوها وشط المزار
فمن يتبع الغيمة الشاردة؟
ويلهو بلقط المحار؟
.....
ومن يؤنس الأم في كل دار؟
أسى موجع أن يموت الصغار (١٧)

النص في موضوعيته (موت الأطفال وحزن الأم عليهم)، نتج عن اصطراع داخلي تمخض بطريقة عكسية واعية، فلا يجد الشاعر في علاج الفقد إلا التكيف بالاستبدال الموقفي، (الطفل يضيع والأم تبكيه).

وإذا جاء البناء النصي على اساس استفهامي تعزيزي للعكس الموقفي، فإن الحياة تبدو وكأنها دوامة من دون صغارها: (من يتبع الغيمة الشاردة، ويلهو بلفظ المحار، من يؤنس الام في كل دار)، وعلامات الاستفهام ما هي إلا أقفال تشير إلى أهمية البناء، ولكن الأهمية الكبرى كانت محورها (الأطفال) الذين تدور كل البنى حولهم بما فيهم الأم التي تعد موضوعيا أس الحياة.

ومن هذا الضوء، تولد عنصر (التملك) الذي صبغ موقف الشاعر من عاطفة الأمومة، إذ أنه لا يعني انفتاح ذات الشاعر على ذوات الآخرين، إنما كان التملك أكثر النقاط إضاءة لتعزيز نرجسيته، بتركيز الانتباه إلى الذات الشاعرة الأنانية (١٨) المسخرة لذوات الآخرين في تحقيق مأربها ولو عن طريق الاغراء. يقول في قصيدة (نسيم من القبر):

أما رن الصدى في قبرك المنهار من دهليز مستشفى
صداي أصيح من غيبوبة التخدير. انتفض
على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا

ومن لحمي؟
أما رن الصدى في قبرك المنهار؟
وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه:
آيا أمي. تعالي فألمسي ساقي وأشفيني (١٩)

النداء السيابي أحاط روح الأم بضباب الجلال إذا تطل من غيب الأبدية لتضم ابنها ضمة الشوق فتشفيه. ولعل هذه الاحاطة كانت تمثيلا نرجسيا تجلى في حقيقة الأمر في اجتذاب الروح المنبعثة من القبر، ومن ثم امتلاكها بما يعادل امتلاك الشاعر للموت الذي يتربص به، ثم تبديده، فيتبدد معه الخوف والوحدة الماسخين لإثبات الذات. والنرجسي يسعى إلى (الكمال) في بناء الذات، "ولذا كان الحافز إلى الاكتمال في تحقيق (الأنا) المؤلفة بين عناصر النفس المتضاربة، فتتألف الذات في حبها وكراهيتها وخوفها وقوتها وضعفها" (٢٠).

وأنا السياب مغمورة بعاطفة لا تهتم إلا بتمجيدها ويعمد إلى تمجيد الذات، لذا لجأ الشاعر الى الذات الممتلكة، جاءت انتفاضات الرضوخ صورة تشي بتملك الآخرين له رغبة في إشباع جوعه إلى عطف أمه.

يقول في (سفر أيوب) مناجيا الإله:
لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد إنَّ الرزايا عطاء
وإنَّ المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني أنت هذا الألم
واعطيتني انت هذا السحر (٢١)

في النص استجلاء لمعنى الأمومة الروحانية، فالذات الإلهية لعظمتها وقداستها قد تجلّت في عقل الشاعر الباطني، أما تعاقبه وتحتضنه بالألم والخلاص، فالتف الشاعر حول مثل أعلى بنموذج أقرب إلى نفسه إمعانا في إثبات الذات.

وتؤلف عبارة (لك الحمد) المكررة مرتين مستوى إبلاغيا أوليا، يهدف إلى نقل الحال الشعرية الراضخة إلى فضاء الخضوع بحب وإقناع، إذ أن معاقبة الأم يصبح منطقيا (ألم تعطيني أنت هذا الألم وأعطيتني أنت هذا السحر)، تعزيزا للإنفراد بالأم وليدها، ثم الرضوخ للأحكام نوعا من الإحاطة، فيتدخل مرض الشاعر الذي تشاكل مع تموجات اتسمت (بالألم، والسحر) كتلونات للعقاب والثواب، ولكن بدفقات كبيرة من الحب.

والنرجسي بإزاء الحنو، لا بد من أن يشهر (تمرده)، غير أن هذا التمرد يهدف إلى إزاحة الحنو، أو تهديم الذات الحانية؛ إنه نداء نرجسي يستهدف عطف الأمومة، لتأكيد الذات من جديد.

فها هو الشاعر -الابن يتمرد على حب الحبيبة - الأم. يقول في قصيدة (في السوق القديم):
ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس - والظلام
يحبو وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق -:
أتسير وحدك في الظلام؟
أتسير والاشباح تعترض السبيل بلا رفيق؟
فأجبتها والذئب يعوي من بعيد. من بعيد
أنا سوف أمضي باحثا عنها.

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

سألقاها هناك عند السراب (٢٤).

إن الاخفاق في الوصول إلى الأم وعطفها، يجعل الموقف ينسحب بالتعاكس الى التمرد وصعوبة وصول الأم إلى وليدها، إذ دللت إشارة (سألقاك هناك عند السراب) على وضع الحال الشعري المرتبك، وقد انسحب الى منطقة الهلوسة الرؤيوية التي تغيّب الأم/ الحبيبة وتموه وجودها الفعلي.

انطوى النص على (انيما) (٢٦) حادة تنبع من تدوير مفهوم الشاعر للمرأة / الرحمة إذ اندفع الشاعر من رمز عشتار النازلة إلى دركات العالم السفلي، لتعيش اسطورة الموت ثم الانبعاث مع زوجها تموز او (وفيقة الميتة) بالتبادل الدلالي، فيتم الالتحام.

وامعانا في خلق جو من الابتهاج والسرور كما هو في هيكل الأسطورة، انصرف الشاعر إلى فصل (الربيع)، وقت نزول عشتار إلى تموز، إذ تعم الخضرة والخصب. دللت عليه الإضاءة الزمنية (الشتاء)، الأمر الذي يمنح إحساسا بدفء الحياة.

وما هذا التغاير الدلالي، و (الانيما) الحادة إلا انطلاق من الإحساس النرجسي الذي يسعى جاهدا إلى عكس (أناه) في (أنا) أخرى، تؤكدها، فيتجاوز الحدود والمعاير الخاصة بالمجتمع (٢٧).

الأب مفتاح لمغلقات مرايا الذات:

بعد أن ماتت والدة السياب كان لا بد من أن تحدث الفجيعة هزة انفعالية عنيفة في الفتى المتعلق بملاذه، فقلبت نمط تفكيره بالأشياء، فلم يجد السياب بعد الأم ملاذاً (٣٠).

ولو تحرينا أساليب 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 الإطار الخشن نشأ الشاعر يكثف محيطه الضغط عليه، إذ أهمل والده الاهتمام به متجها الى زوج جديدة موليها الاهتمام والرعاية، الأمر الذي عزز شعور السياب بالدونية (٣١) التي عززت الشعور بالنرجسية والانطواء على الذات، فتلتف 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 أو مداورة.

إن الإهمال الابوي بقي مكتوما حتى هتكت عنه الحجاب يد الحبيبة، فتبدت

إذ ذاك حقيقة (السجين) المؤلمة. يقول في قصيدة (سجين):

ذراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين يطاردني في ارتعاش رتيب
وحفت بي الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب (٣٢)

ينهض النص ببناء حاجز يظلل الأب مع الإبقاء 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 والمرئي 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 اقصاء 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 الأب وابنه.

ومن الأعراض المباشرة للشعور بالعقدة صراحة تجسيد (الخوف). يقول في قصيدته (هل كان حبا):

كم تمنى قلبي المكلوم لو لم تستجيبي
من بعيد للهوى او من قريب.

آه لو لم تعرفي قبل التلاقي، من حبيب؟
غير اني جاهل معنى سؤالي عن هواها
أهو شيء من هواها يا هواها (٣٣)

الفعل (تمنى) في دلالته يعكس مناخا يشي بالانغلاق على النفس، ورفض الحب، غير أن سيرورة النص حاولت توجيه القراءة توجيها خادعا، إذ إن القراءة نهضت على اساس انفراط الثقة بين الشاعر وبين من يحب 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 إلى (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 خافقي وأنين روحي يملأ الحارة (٣٤)

كان الشاعر يرى في من يحب، مرآة نفسه التي لم يستطع الاحتفاظ بها، بعد أن أخذت تتناثر في تربة الحب، فلا يملك مثله إلا التسليم للواقع، ثم من الحادث الفجائي الذي يقتضي منه قرارا وفعلا فضلا عن أنه لا يفيده غذاء استمداد ما كان ذكرى تغذي روحه، إذ إن " النرجسي في طبعه العاطفي لا يفيد من الحادث الفجائي الذي يقتضي منه قرارا وفعلا فضلا عن أنه لا يفيده 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 خافقي، انين روحي الامر الذي زاد من حدة انعكاس العجز والرضوخ للواقع بالدوران في محور النفس اليائسة.

هكذا تمخضت الذات، وبرزت نرجسيتها في اول سلمة يصعد بها الشاعر للحرية، اذ جاءت قصيدة (في يوم فلسطين) سائرة على وفق منهجية المد العربي:

واليوم يصرخ كل حر غاضب في وجه كل مهوس الآراء
تلك المواطن أين عنها أهلها 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 بالإهمال الأبوي، قد فطر في شعره فعل التحدي، أفلا تكون الصرخة (اليوم يصرخ كل غاضب) هي صرخة فردية مستمدة من فكرة المد العربي القائم على ارضية فردية تؤطر برد الفعل الجماعي كل غاضب) تشير إلى القوة ليتقمص الابن أباه قسرا، إذ أن الحكم بالتالي (للدم والسلاح) المحقق الحرية التي أعادت الاتزان للذات.

وجانب آخر لظهور عقدة اوديب من جانب الأب 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 على 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 تقلصي لتعلو الذات الشاعرة.

مرايا الذات الأفلاطونية:

واقصد بها جانب الأنا الأعلى من الشخصية التي ارتفعت في المثال حتى جاوزت الواقع.

طبيعي أن تتخذ الذات كلاً متناغما 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 يبقيها بعيدة عما ترجوه، إذ يبقى كل شيء داخل النفس خيالات توهمها بالحقيقة (٤٠) وفكرة الأفلاطونية والسير في عالم المثل تنسجم مع طبيعة الذات النرجسية وميولها، إذ انها صادرة عن الحاجة الى التمحور حول الذات التي اخفقت في تجسيد وجودها واقعيا. 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، تفريغا 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 الوراء، إذا ما تعارض مع (انا) الشاعر.

على أن فكرة عوالم المثل لدى الشاعر كانت اشبه بالحصى التي تعترض سطح الماء على شاطئ البحر، "إذ أن عوالم المثل لم تصل الى اعماق النفس فتتجذر - كما الرمز - بل كانت أشبه بتمهيدات للرمز"(٤٢).

كذلك يلج الشاعر إقليما جديدا يكون بمثابة القناع الذي يعطيه ما لم يكن مالكا إياه، فإذا تلك المثل تتحول الى اثبات للذات واجتذاب الآخر، نلقى ذلك في قصيدة (غربة الروح):

الحب كان انخطاف الروح ناجاها
روح سواها، له من لمسة بيد
ذخيرة من كنوز دونما عدد.
الحب ليس انسحاقا في رحى الجسد
في خيمة القمر
يا غربة الروح لا روح فاهواها (٤٣)

صورة الحب الروحي رسمها النص بإطار مفلسف توليدي، بوصفها مسلمة نهائية مرتبطة بمعطيات تؤدي بالضرورة الى السقوط في حدود صورة الروح، بعد ان ماتت بارقة الامل في الامساك بالذات. وقد أسهم عنوان النص اسهاما فاعلا في توكيد الاغتراب الروحي ومن ثم فلا مناص من اجترار الحالة اجترارا كليا حتى يتوازى العنوان مع خاتمة النص، الأمر الذي يغيب الحب الروحي لانبتات الصلة بامرأة حقيقية.

ووسط انشغال السياب بترميم الذات عبر الغوص في عالم المثل يبلغ نداء العدالة اوجّه في قضية الدفاع عن حقوق المرأة المستلبة، مثل قضية

صفقة زواج الريفيات بثري يستعبدهن:

مثلما تنثر الريح عند الأصيل زهرة الجلنار
اقفر الريف لما تولت نوار
بالصبابات يا حمالات الجرار
رحن وسألنها با نوار هل تصيرين للاجنبى الدخيل
للذي لا تكادين ان تعرفيه
يا ابنة الريف لم تنصفيه
كم فتى من بنيه

إن 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 ممرا لتمرير الإحساس بالفقد عبر الاسقاطات على الطبيعة ليغدو رحيل نوار من الريف كانتشار وردة الجلنار التي تهاجمها الريح عند الأصيل، فتحقق الوردة حضورا باللون والدلالة، فاللون الاحمر للوردة يدخل بدلالة البروز الذي يتساوق مع الضعف الذي تمتاز به الوردة، وتحصر الصورة في زمن فيزاوي: (الاصيل) الذي يشير الى زوال اليوم لتترادف مع طرف المشبه في لفظة (اقفز) المازج بين البعدين التشكيلي والسايكولوجي فيدلل على اللالون لتشع دلالة الانفراط.

وقد انعكست شاعرية السياب على عذاب (جميلة بوحيرد) المناضلة الجزائرية، إذ أن فكرة تضحياتها تقترب من فكرة فداء المسيح (عليه السلام) للبشر حسبما هي مألوفة لدى عامة المسيحيين ليأتي استشهادها نوعا من البطولة (٥٢):

يا أختنا المشبوحة الباكية أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي ويبكين فيه
يا من حملت الموت عن رافعيه (٥٣)

النص فيه اجتذاب لفكرة موت جميلة (جميلة بوحيرد) المناضلة الجزائرية، إذ تصعد الأنا الأعلى في سماء الدم الثورية، عندها يخرج الشاعر من نرجسيته الذاتية الى نرجسية قومية عاكسة رغبة في المحاكاة لذات قهرت الصوت وحققت القوة.

مرايا الذات الفلوبيرية:

الذات الفلوبيرية (٥٤)، وهي الذات التي تحقق اتزانها عند مخالفة رؤيتها الشخصية بنقد يستهدف بناء ذاتها النرجسية، ففي هذه المرة تتحجب النرجسية بقناع لتبخيس الذات، لإعلاء شأن الأنا الأعلى فتطمس معالمها، إلا أن هذا القناع لا يغير من طبيعة النرجسية الذاتية ان لم يقوها بالخصب، واذا بها تتخذ من النقد الداخلي أولا وللكون ثانيا، 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 الى هدف (٥٦)، فكان التبخيس بكلتا حالتيه: الذاتي والكونى بابا من أبواب نرجسية السياب الذي يرتقي بالذات بخصائص تجعلها فوق اقرانها " (٥٧).

التبخيس الذاتي:

الذات السيابية بلغت أسمى درجات التطور والتمايز بنقد زيغها، وبما أنه "ليست الذات السطحية وحدها ما يفصح الفنان عنه (...) إذ ليس نادرا 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:

أنا ما تشاء أنا الحقير
أنا ما تشاء أنا اللئيم
أنا الغبي أنا الحقود
أنا القوي أنا القدير (٥٩)

الشخصية تقطع أفق التوقع بنتائج ملموسة مرفوضة موضوعيا، فالمخبر شخصية غيرية عن الماحول (الحقير، اللئيم، الغبي، الحقود).

وفي انحراف توجيه الكاميرا "تستجلى دواخل الشخصية من خلال الشخصية نفسها اذ نقف على نسق يتضاد مع النسق الموضوعي، فالمخبر في الدافع عرف نفسه (القوي، القدير، الدمار، الخراب)، فكان التبخيس الموضوعي الدافع المحموم بناء للذات بإشعاعات تنفرد بشكل مصدر رعب للأخر.

والشاعر ينشد التكامل في القوة، إذ تنداح صورتها بصور تبرزها زمانيا ومكانيا وجسميا، يقول في قصيدة (حفار القبور):

وتنفس الضوء الضنيل بعد اختناق بالطيوف الراعبات
وبالجثام ثم ارتخت تلك الظلال السود وإنجاب الظلام
فانجاب عن ظل طويل يلقيه حفار القبور:
كفان جامدتان. أبرد 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 أنقاض دار عند المساء (٦٠).

النص يقوم على أساس 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 ليشترك في صنع ظهوره البصر والذهن معا ابتدأ في مفردات الشخصية (الجسم، الكفان، الفم)، إذ يصبح الامر منطقيا للتأمل والتفصيل، إذ أن (طول الجسم) يتناسب طرديا مع دلالة (القوة العضلية) واشاراتها (كفان) في ابراز القوة الخالية من الرحمة (بردا وجوعا) إن (كفان) تتجاوز الافق الحركي المعهود بالتشخيص فتستحيلان الى فرد يشتغل بتجرد تام.

أما (الفم) فيبرز في عبارة (كشق في الجدار) ليسري مفعوله في رسم معالم الوجه الاخرى بطريقة تخيلية توازي قبح المشبه.

وبنية المكان تفضي الى نظام حركي خاص برسم فرادة الشخصية ووحدتها (مستوحد بين الصخور الصم في أنقاض الدار)، تعانقها بنية الزمان عند المساء، الظلام) إمعانا في خلق إطار من الرعب والتهويم ليبرز الحفار متفرد الصفات والمحيط نوعا من التبخيس بقصد الاعلاء.

وبقصد تبرير اختلاف الشخصيتين عن واقعهما يعمد الشاعر الى ادانة الواقع بنعته بالقسوة، بعده يقتضي توافق النقيضين، فحيثما توجد نفخات العذاب يوجد قوت للمخبر والحفار. يقول مصورا (المخبر):

قوتي وقوت بني لحم ادمي او عظام
فليحقدن كالحمم المستعرة الأنام (٦١)

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

وا خيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين؟
والطيبات من الرغيف، الى النساء، الى البنين
هي منة الموتى علي.
فكيف أشفق بالأنام؟
فلتطمرنهم القذائف
بالحديد وبالضرام (٦٢)

إن وضع الشخصيتين قدم الرؤية بمعادلة، فحيثما يوجد الموت توجد حياة للشخصيتين.

إن حياة الشخصيتين تنغلق في دائرة ذاتية تقلل من حدة القصد، وربما عمد النص الى استحضار مبررات منها على لسان الحفار (وا خيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين) وعلى 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.

يتجه النص اتجاها تضييقيا من الاتساع (العالم بأسره) إلى المحدودية، إذ تُصيَّر كل الأشياء الي بؤرة المخبر، وتنهض المرأة بمهمة تصغير العالم عبر تحديد فعاليات الحادثة، فالمخبر هو وحده (حامل الأغلال، يقيد، يستبيح، يطفيء، يوقف).

ويشتغل 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 حقده كتنور (تلهّب) بالوقود، إذ أن التشديد على (الهاء) في الفعل قد ضيق حيز الرؤية، فأصبحت الأشياء بلا ملامح، ويحرقها التنور.

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 يملؤوه (احفاد عاد) / (نسل العار)، إذ مهدت هذه العبارة في بناء مرآة
عازلة داخل النص، فشخصية (الحفار) عزلته عن البشرية بأجمعها فكانت الخاتمة
الدعاء بإزالة البشرية بأجمعها حرقا.

والشخصيتان يسألان الناس احتقار شانهما، إذ إن الاحتقار يكسبها مزيدا من
القوة والحرية والتوحد. يقول الشاعر على لسان المخبر:

لم يقرأون وينظرون الي حينا بعد حين
كالشامتين

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

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 (ولأينا صدأ القيود)، تمثل في تكرارها عدا تنازليا (... لأيّنا).

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 تفتحه الذاتي- ولو عن طريق التمني والحلم - إذ بلغ احتشاده وتكثيفه حد المازوحية المستهدفة تعذيب الذات مع الذوات المعذبة.

فكيف أشفق بالأنام فلتمطرنهم القذائف بالحديد
وبالضرام وبما تشاء من انتقام
من حمياتH و جدام
نذر علي:
لن نشب لازرعن من الورود
الفا تروى بالدماء
وسوف ارصف بالنقود هذا المزار
وسوف اركض في الهجير بلا حذاء
وأعد احذية الجنود
وأخط في وحل الرصيف وقد تلطخ بالدماء
أعدادهن...
وسأدفن الطفل الرمي
واطرح الأم الحزينة بين الصخور على ثراه (٦٨)

انتصار الشاعر للشخصية يحمل معنى نفسيا يشي بالخلاص من الغربة والقسوة الوحدة وان كان انتصارا مغايرا للعرف، فتبلغ الذاتية ذروتها حتى تصل الى المازوحية، فإذا الحفار يستمرىء عذاب النفس.

فالحفار (يركض بلا حذاء في الهجير، ويعد أحذية الجنود، ويخط في الوحل) فرحا بالدمار، ليصل الى اختزال الالم بنفسه بنرجسية تواقة الى الامساك بخيوط الحياة كافة.

هكذا كان من الطبيعي أن يكون النقد الذاتي او تبخيس الذات غصنا من اغصان نتاج الشاعر.

والحقيقة أننا نستطيع أن نفهم ذلك في ضوء نرجسية الشاعر التي تهيب الإتزان في عالمين: عالم الذات الذي يكذب عالم المثل، وعالم الذات الذي يرقي كى عالم المثل. والنرجسية تناقض رغبات (الأنا) إذاما ناقضت (الأنا) الأعلى المثالي فتعمل على معاقبة الأنا) للرقي بها، فكان تبخيس الذات عاملا مهما من عوامل تثبيت (الأنا) وهربا من مجابهة الأخطار الانسانية التي تتنكر لها النرجسية.

التبخيس الكوني

كانت النرجسية قد أسمعت صوتها في التبخيس الذاتي عاملة على حل مناقصات الذات السيابية والانتصار على الصعوبات الداخلية بغية الإتزان.

والذات السيابية لم تعالج الموضوعات الكونية بالجبروت الروحي الذي تتوازن فيه المحبة بالقوة الروحية بقدر ما كان محرك العدائية هو المعالج.

ومن مظاهر العدائية الثورة على المرأة، يقول في قصيدة (أقداح وأحلام):

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

إن الاصرار على تبخيس المرأة أسس في نفس الشاعر قيمة تعبيرية انحسرت في إطار الثورة على المرأة، فالمرأة في نظر الشاعر المطعون (شبحا) متوجها بالمفردة نحو التقلص واللافعل.

وقد عملت (اللعنات) على توجيه سهام تستقطب اجزاء من الجسم، فإذا اللعنات = اجنحة الغراب الخافقة فوق عينيها، الأمر الذي يسقطهما من فاعلية حاسة البصر، وتستلب اللعنات الأحشاء الداخلية، إذ يجعل من الجسد خشبة هامدة، ونتيجة للعنات تأتي عبارة (يعود للذباب لقى) 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 الغربان)، فيكون مزارا للصلال والكلاب، إذ كان الدم هو الرافد للمكان بالخراب. (والغراب والصلال والكلاب) تطرح في مستوياتها الطبيعية نماذج للفقر والخراب.

هكذا حقق الشاعر بثورته على المرأة في إطار عدائي كوني.

وقد تمخضت الذات الفلوبيرية عن ثورة عدائية للعرب رسمت بالحسرة والحرقة موقف العرب الصامت بازاء تضحيات (جميلة بوحيرد)؛ إذ تشوهت في رؤياهم القيم وانقلبت المفاهيم:

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

تفرض قضية جميلة بوحيرد فاعلية سلبية تبدأ بالحضور الكلي، وتنتهي إلى الغياب الكلي، إذ يكون توجيه الخطاب إلى المناضلة (لا تسمعيها)، 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، فأنه يعمد الى أن يجعل موقفه مختلفا للمثل بإدانة الذات إزاء الآخرين بعد أن تنكر الشعراء للقومية، يقول في قصيدة (أساطير):

أساطير من حشرجات الزمان
نسيج اليد البالية
رواها ظلام على الهاوية
وغنى بها ميتان (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 ايضا إلى إرضاء هوى النفس، وبهذا تزوغ الرؤية الواضحة.

والنرجسيون "استغلاليون في علاقاتهم مع الآخرين حيث يتوقع المصابون بهذا الإضطراب من الآخرين منحهم أي شيء يرغبونه او يشعرون انهم بحاجة إليه، ويتوقعون تفانيا واخلاصا كبيرا من جانب الآخرين ويفرطون في اسناد المهام إليهم"(٧٣).

والشاعر كان بحاجة لوطنه الصغير (جيكور قريته)؛ غير أن جيكور لم تفتح ذراعيها 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 أيامي أما من رجوع
جيكور نامي في ظلام السنين (٧٤)

(القطار) في النص مفردة ذات ايحاء 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 وعنيف يكسر احساس الاحباط، فقريته لم تستقبله أما، فلابد من تركها واغراقها بحسب ما تشرع به نرجسيته بظلام على مدى السنين. وبذلك تفقد جيكور معلوميتها لفقدانها الابن الحاني.

إدراك الشاعر لوضعه الضعيف شكليا وماديا بإزاء أقرانه 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 الأمس الذي ولى
فيأكل قلبها الضجر (٧٥)

زواج الحبيبة (ندبة) تمركزت مرآتيا في اللاشعور، فتخرجت منه داخل إطار 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 الأمس (يأكل قلبها الضجر) لتحطم القرين/ الزوج، فتنفرد مرآة الشاعر بالوضوح والإعلاء.

والسخرية من دوافع الانتقاص، فكانت سهامها قد استهدفت (العراق)، إذ تجلت نزعة عدائية تبدت منلوجا داخليا دار في أعماق المومس العمياء التي دفعت سهاد مقلتها الضريرة لتملا مصباحها الذي لا تبصره بالزيت، في حين يقنط في أحضان العراق استعمار يمتص خيراته:

ويح العراق أكان عدلا فيك أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين
عشرون عاما قد مضين وأنت غرثي تأكلين
بنيك من سغب وظمأى تشربين

وهو ينزف من
خياشيم الجنين (٧٦)

يتبلور النص في إطار 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 ابنائه فكانت المومس نموذجا لهم فهي المرأة التي تأكل أبناءها وتشرب الحليب من خياشيمهم تعميقا لصفة الاغتراب المشظي لمشاعر الألفة بين الوطن وابنائه في إطار ساخر لإعلاء (الأنا) 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.

الخاتمة:

توصل البحث إلى النتائج الآتية:

- لعبت العوامل المؤثرة في النمو لدى السياب الدور الأكبر في الخطاب الشعري، فضلاً عن العوامل الاجتماعية السائدة آنذاك.
- ظهر تأثير الفكر الفلسفي اليوناني عند السياب في استعماله الرموز والأساطير القديمة.
- تأثر الشاعر بالفكر الإيديولوجي الاشتراكي، وتجلى ذلك في موضوعات شعره، وحاول إثبات الذات من خلال الإسقاط النفسي لتعويض النقد العاطفي في حياته.

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

الهوامش

1- نظرية الادب، اوستن وارين ورينيه ويلبيك، ترجمة محى الدين صبحي، ٢٨.
وهذا لا يعني ان الادب قد جرد من هيكلية البناء النفسي بقدر ما أصبح هذا الطابع، بعد دراسات علم النفس، تيارا مبنيا على أسس نفسية في دراسات ادبية اهتمت بإظهار نمط الاختلاجات الذهنية والوجدانية.
2- التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين اسماعيل، ٢٨.
3- النرجسية في أدب نزار قباني، ١٢.
4- المصدر نفسه، ١٥.
5- علم الطباع، الدكتور سامي الدوري، ٢٨
6- . ينظر: النرجسية في أدب نزار قباني، ٣١.
7- ينظر: المدخل الى علم النفس، عبد الرحمن عنس، ومحي الدين توق، ٢٠٧ وما بعدها.
8- التفسير النفس للأدب، ٣٠.
9- المدخل إلى علم النفس، ٦٣.
10- سيكولوجية الإبداع في الفن والادب، يوسف ميخائيل أسعد، ١٩٨.
11- اسطورة تتعلق بولاء الابن للأب القوي الغيور، إذ استحوذ هذا الأب على جميع نساء قبيلته فأبعد ابناءه الناشئين ووقف عقبة امام مطالبهم الحسية. من هنا نشأت العقدة، إذ تناصر الأبناء فقتلوا أباهم واكلوا لحمه ثم اخذ الحب يتهيكل في الندم حتى شيد الابناء رمزا اسموه (الطوطم)، فاخذوا يقدسونه ويحرمون قتله. ينظر: القلق، سيجموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ٨٠-٨١.
12- علم النفس الفرويدي، كلفن هال، ترجمة الدكتور محمد فتحي الشنيطي، ١٣١
13- الجهاز التنفيذي للشخصية الذي يحكمة الانسجام.
14- لميعة عباس عمارة تتنكر السياب، مجلة ألف باء، العدد ٢٧٩، السنة السابعة، 16 كانون الثاني ١٩٧٤، ٣٢.
15- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق، ٤٧
16- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج١/ ٥٧٩-٥٨٠. كما تنظر: قصيدة الام والطفلة الضائعة، المصدر نفسه، ١٥٣.
17- ينظر: علم الطباع، ٦٧٣. والنرجسية في أدب نزار قباني، ١٢٨. ٢٩
18- شانشيل ابنة الحلبي، ديوانه ١/ ١٩٧٣
19- ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولا نيف ترجمة فؤاد كامل، ١٠، ٠
20- منزل اقنان، ديوانه ١/ ٢٨
21- جبران خليل جبران، حياته، مونه، انبه، فيه،
22- ميخائيل نعيمة ٧٢-٧٣.
23- منزل الافنان٢٧٠، أزهار واساطير، ديوانه ١/: ٢٦.
24- ٠٢المعبد العريق، ديوانه ١/١٢.
25- ظهور العنصر الانثوي اللاوعي في نفس الرجل.
26- ينظر: النرجسية في أدب نزار قباني، ٧.
27- شانشيل ابنة الحلبي، ٦٤٢-٦٤٣
28- علم النفس الفرويدي، ٨٩
29- ينظر: ديوانه 1/ خ
30- ينظر؛ شعر بدر شاكر السياب شراسة فتية وفكرية، ٤٩
31- أزهار واساطير، ٧٩.
32- المصدر نفسه، ١٠٢.
33- منزل الأقتان، ٢٧٠
34- علم الطباع، ١١٤.

35- 184Communism and Nationalism in the Middle East. WZ. Laqueur. P، نقلا عن خليل جبران، دراسة تحليلية تركيبية لأدبه، ٣٨.
36- أعاصير، ديوانه ٢/٤٤٤-٤٤٧.
37- شانشيل ابنة الجلبي، ٦٤٢
38- علم النفس الفرويدي، ٢٨-٣٩
39- ينظر: علم النفس والاخلاق، ج. أ. هافيلد، ترجمة محمد عبد الحميد ابو العزم، ٩٧-. ١.
40- ينظر: طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، رولان والبيرت، ترجمة د. حافظ الجمالي، ٢٠٤.
41- الرمز التكثيف الشديد لعوالم الم بعد أن يكون الشاعر قد تشربها.
42- شانشيل ابنة الجلبي، ٦٦١-٦٦٢.
43- قيثارة الريح، ديوانه ٣٤٧/٢.
44- أزهار واساطير، ٠٣.
45- 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 سبحانى ما أعظم شأني.
46- النرجسية في أدب نزار قباني، ٣٠٢.
47- ينظر: في سبيل المثال ديوان أزهار وأساطير. قصيدة أقداح وأحلام، ديوان المعبد الغريق. قصيدة الغيمة الغريبة، ١٠٤، وديوان منزل الاقنان. قصيدة هدير البحر والأشواق، ٢٣٣
48- شانشيل ابنة الجلبي، ٤٦٧.
49- أنشودة المطر، ديوانه٢/: ٣٤٦
50- المصدر نفسه، ٥٣٥-٥٣٧.
51- تعانقت تضحيات جميلة بوحيرد عند السياب في منحى الاستشهاد الذي لم يحصل على أرض الواقع.
52- أنشودة المطر، ٣٧٩.
53- فلوبير من أشهر أعلام المذهب الواقعي، إذ قام بنقد الواقع وتشخيص عيونه.
54- سقوط الحضارة، كولن ولسن. ١٣.
55- علم النفس الفرويدي، د.
56- الاعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ٤٩٨.
57- جبران خليل جبران، دراسة تركيبية لادبه ورسمه وشخصيته، الدكتور غازي فؤاد براكس، ٢٣.
58- أنشودة المطر، ٣٣٨-٣٤٠.
59- المصدر نفسه، ٥٤٥-٥٤٦.
60- المصدر نفسه، ٣٤١. ويلحظ انكسار الوزن في الشطر الأخير.
61- المصدر نفسه، ٥٠٠.
62- التحليل النفسي للذات العربية، الدكتور علي زيعور، ١٣.
63- أنشودة المطر، ٣٤٠.
64- المصدر نفسه، ٥٤٦.
65- المصدر نفسه، ٣٣٩.
66- أفاض الدكتور عبد الكريم راضي جعفر (رحمه الله) في استجلاء شواهده 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
67- أنشودة المطر، ٥٥٠-٥٥١
68- أزهار وأساطير، ١٠-١١.\
69- انشودة المطر، ٣٧٨.
70- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، ١٥٢.

ISSN: 2664-5831(print), 2664-584X(online)

71- أزهار وأساطير، ٣٣.
72- اضطراب الشخصية النرجسية وعلاقته بأساليب المعاملة الوالدية، أطروحة دكتوراه رشدي على الجاف، ١٩٩٨، ٢٦.
73- أنشودة المطر، ٢٨:
74- شناشيل ابنة الجلبى، ٦٤١.
75- أنشودة المطر، ٥٣٩.

المصادر والمراجع

1. الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، المجلد الأول، منشورات نزار قباني دار الكتب، بيروت.
2. التحليل النفسي للذات العربية، الدكتور علي زيعور، دار النهضة، ط٢. ١٩٨٧
3. التفسير النفسي للاب، الدكتور عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط، ١٩٨١
4. جبران خليل جبران حياته موته ادبه، فنه، ميخائيل نعيمة، دار صادر ودار بيروت، ١٩٦٠
5. -جبران خليل جبران دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وفنه، الدكتور غازي فؤاد براكس، دار النسر المحلق، ١٩٧٣.
6. الحلاج شهيد التصوف الاسلامى، طه عبد الباقي سرور، دار النهضة، ط ٢، د. ت.
7. . ١٩٩٨
8. ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، ١٩٧١.
9. ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، 1974.
10. رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٨.
11. سقوط الحضارة، كولن ولسن، بيروت، دار الأدب، ط ٢، ١٩٧٩.
12. سيكولوجية الابداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل اسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، د. ت.
13. شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ١٩٧٩.
14. طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، رولان والبيرت، ترجمة الدكتور حافظ الجمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٧٩.
15. العزلة والمجتمع، نيقولا بروناديف، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة علي ادهم دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.
16. علم الطباع المدرسة الفرنسية، الدكتور سامي الدروبي، دار المعارف، ١٩٦٠.
17. علم النفس الفرويدي، كلف هال، ترجمة الدكتور محمد فتحي الشنيطي، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٧٠.
18. علم النفس والاخلاق، ج. أ. هافيلد، ترجمة محمد عبد الحميد أبو العزم، مكتبة مصر، ١٩٥٣.
19. القلق، سيجموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ١٩٥٧.
20. المدخل الى علم النفس، عبد الرحمن عدس ومحي الدين توق، مطبعة جون وايلي وابنائه، ط ٢، ١٩٨٦.
21. النرجسية في ادب نزار قباني، الدكتور خريستو نجم، دار الرائد العربي، ١٩٨٣،
22. نظرية الادب، اوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢.
23. المجلات:
24. ألف باء، العدد ٢٧٩، السنة السابعة، 16 كانون الثاني، 1974.
25. الرسائل الجامعية:
26. اضطراب الشخصية النرجسية وعلاقته باساليب المعاملة الوالدية، رشدي
27. على الجاف، اطروحة دكتوراة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٨.