

صراع الذات في شعر السيّاب_ مقاربه نفسيّة نصيّة (رنة تتمزق نموذج)

إعداد

إيناس رمضان عمر الشتيوي

البريد الإلكتروني: orgwan200983@yahoo.com

المقدمة

العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات؛ لأنه ليس هناك من ينكرها، فالنفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة.

وقد شكّل هذا الموضوع ميداناً فسيحاً في الدراسات النقدية و البلاغية القديمة والحديثة، واحتوى العديد من الآراء من جانب الشرح والتفسير، فقد اهتم النقاد القدامى كثيراً بدراسة علاقة النص الأدبي بنفسية صاحبه من خلال البحث في صحة المعاني أو فسادها في الدلالة على حالة الشاعر وملاءمتها لمزاجه وطبعه، وفي العناية بتقويم المحسنات وأساليب الجمال^(١). وقد كان (فرويد) يرى أنّ التحليل النفسي يجب أن يستسلم أمام العبقرية الفنية ومشكلة الأسلوب الفني. وفي كل من الأدب والتحليل النفسي، يحتل الأسلوب مكاناً رفيعاً، بل هو المفتاح لفهم الدوافع الكامنة وراء الأصوات العديدة.

وتعدّ الذات الشعاعية محور العملية النقدية في النقد الحديث لكونها المصدر الرئيس للكتابة الشعرية، لدرجة أنّ نقاد الحداثة جعلوها بدلاً عن المؤلف و أفاضوا في دراستها والتنظير لها، حتى باتت هذه الذات ذوات لا يمكن لقارئ الشعر تخطي عتباتها الممهورة بلمسات الإبداع، فقالوا إنّ الذات الكاتبة تعيش لحظة الكتابة الشعرية حالة انشطار، فتغدو الذات ذاتين تكتب الأولى إلى الثانية، وتنتظر الرّنين ورجع الصدى، إذ إنّ المؤلف إذا ما عاد إلى نصّه المكتوب بعد الفراغ من كتابته سيحلّ عليه ضيفاً ورفيقاً؛ لأنّ الذي كتب هو الذات، وأنّ هذه الذات الكاتبة قد تلاشت على الورق.

الكتابة إذًا عذابٌ والاسترسال فيها أليم كما يقول "بورس باسترناك" ولكن لا بد للكاتب من الاسترسال، انطلاقاً من هذا التصور بدأنا رحلتنا مع الذات السيابية تحت عنوان (صراع الذات في شعر السياب/ رنة تتمزق نموذج) (مقاربة نفسية نصية)، حاولنا خلالها الاشتغال على النصّ السيابي بشكل يبرز الترابط والتفاعل بين مختلف مكوناته، وذلك بمقاربة تستفيد من الدراسات النصّية المعاصرة مع اندماجها ضمن مقاربة نفسية مفتوحة ومنفتحة، والغاية ليست الكشف عن أمراض الذات السيابية وعقدها، بل هي مقاربة هذه العلاقات و الروابط المعقدة بين السردى والنفسى، بين الكتابة و اللا شعور، و الكشف عن الدور الذي لعبته تلك الصراعات الباطنية و الآليات القتالية في مدّ الصورة الشعرية بذلك الكمّ من التجسيد و الحركة التي تجلّت في نتاجها الأدبي و تغلغت في دلالتها النصّية^(٢)، فبدت و كأنها تتعذب في كلّ كلمة تكتبها، وكأنها ترسم هذه الصور بمداد القلب.

المنهجية

و يعتبر منهج شارل مورون (النفسية النصية)، هو المنهج الأنجح لقراءة هذه الدراسة وإنجازها؛ لأنه ينطلق من الذات الكاتبة وإليها يعود عبر المقاربات النصّية، و هو انشغال بين الوعي واللاوعي، و به ومن خلاله يمكن قراءة كلّ أبعاد النصّ والوصول إلى الدلالة المنتظرة.

و هذا يحقّق اللقاء بين النقد الأدبي و التحليل النفسي من خلال التركيز على اللا شعور و الكبت و تحليل الصراعات الكامنة وراء المآسي و استخلاص بُنياتها المتجانسة بالاعتماد على العناصر البيوغرافية للذات السيابية^(٣)، إذ يُعدّ فنّ القراءة الدّاعمة الأساسية التي يقوم عليها هذا المنهج، الذي ينطلق من رؤية تُحدّد الإبداع في ثلاثة عوامل هي^(٤):

– ارتياد عالم النصّ الأدبي باعتباره ظاهرةً فنيّةً و لغويةً و ليست كوثيقة معرفيّة.

- التنقيب في عتمة لاشعور الذات عن العناصر المكونة للأثر الأدبي، و فيما اختارته من عبارات و أفكار تمثل في الحقيقة الجانب اللاواعي من حياتها الخفية التي تقودنا إلى الصور الأسطورية و الحالات المأسوية و الباطنية التي انطلق منها الأثر الأدبي.
- لا تقتصر دراسة النص الأدبي دراسة نفسية نصية على تحليل الأثر تحليلاً شكلياً لغوياً و تحليله تحليلاً نفسياً، و إنما بتأسيس وحدة بين التحليلين، و ذلك بالبحث في الصلة بين جوانب النفس اللاشعورية للذات المبدعة من جهة و الشبكة الدلالية في العمل الأدبي من جهة أخرى.

التحليل

فالعامل الأدبي إذن مرآة الذات و تمثيل لها و تصوير لانفعالاتها و صراعاتها و عواطفها المتقلبة، إذ تظهر كصورة متوهمة، صورة تمتص بعد ذلك، ويتعامل معها على أنها مصدر ذاتي للمتعة أو الألم^(٥) على نحو فني بليغ، يوضح تلك الصراعات الداخلية التي تعاني منها الذات، و يعكس ملامح أزمتها مع المجتمع في تجلياتها المختلفة و المتنوعة، فيبدو النصّ جامعاً لحركة جميع أشكال الصراع المستمر بين الظاهر (المجتمع) و الخفي (الذات) من جهة، و بين الذات و أعماقها (رغباتها) من جهة أخرى، فنصبح في النهاية هذه الصراعات المركبة كالعنصر المحرك لباقي العناصر الأخرى، المتحركة باستمرار على سطح النص، إذ يتمخض عن الصراع الذاتي دفقة من المشاعر المواراة مثل: القلق، و الطموح، و التشتت، و الخوف، و الانكسار، و غيرها. في حين ينشأ عن الصراع الجمعي سواء أكان مع البيئة أم الجماعة شعور بالدونية و الاضطهاد و الإحباط و الاكتئاب.

و قد كان عام ١٩٤٥ م بداية التحول و الصراع الذي يعصف بذلك الشاب الريفى الهادئ بدر شاكر السيّاب، و إذا به كمن ولد من جديد، يتخلى عن سلبيته و يطلق العنان لذاته كي تندفع و تطمح للخروج من فوقتها (الرومانسية)، فينضم إلى الحزب الشيوعي العراقي، و يُعين ممثلاً له داخل المعهد العالي، و يعلو المنابر و يدفع بالجماهير إلى الثورة و نبذ الظلم، و قد كلفته هذه التجربة كثيراً، إذ إنه اضطرّ و شرّد، و لكنّها أفادته أيضاً كثيراً؛ إذ حولت إحساسه الفردي بالفاجعة إلى إحساس بفاجعة الجماعة. فبعد أن كان الموت فيما مضى، موته و موت أمّه فقط، أصبح الآن الموت عامّة موت الآخرين، و بعد أن كان في الماضي يبحث عن خلاصه وحده، أصبح اليوم يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين^(٦).

ولا نبتعد عن الصواب إذا ما قلنا إن تفاقم إحساس الذات السيّابية بـ (النقص و التهميش)^(٧)، هو الدافع وراء رغبتها في التخلص من نزعتها الذاتية (الرومانسية) واتجاهها نحو بغداد، و محاولتها التكيف مع هذه البيئة الجديدة من خلال الإحساس بالغير، علّها تجد في ذلك علاجاً الشافي^(٨)، لذا كان من اليسير كسبها بإغداق العطف و الحنان عليها.

فقد نشأ السيّاب منذ طفولته المبكرة يتيمًا، و إحساسه الطّاعي بمشاعر اليتيم و الفقد جعله يبحث طيلة حياته عن يرعاه رعاية من نوع خاص تأخذ طابع التبني، و تكون كـ (تعويض) عمّا افتقده من حنان الأمّ الراحلة، لذا يمكننا أن نقول إنّ مشاعر اليتيم و الفقد دفعته إلى التماس الرعاية عند جدّته، ثم إلى التماسها عند زميلاته في الجامعة، و من بعد إلى البحث عنها داخل الحزب الشيوعي العراقي أثناء انخراطه فيه^(٩).

لذا فالذات السيّابية لأسباب نفسية تبحث عن معنى الحياة في صورة الانتماء الذي سيمكّنها من التكيف مع الظروف الاجتماعية و السياسية، و يُطوّر بذلك مهامها الموضوعية التي ستساعدنا على التخلص من القضايا النفسية اللا ناضجة المتمثلة في^(١٠) الحبّ الضائع و الموت المتخيّل.

و يعدّ اصطباغ الذات السيّابية بالصبغة الفردية السبب الرئيس لعرقلّة نموّها النفسي، و رماهيها في شعور لا يُطاق من العزلة و العجز و النقص، و هذا يقضي بدوره إلى أليات نفسية

تجعل من الهروب نحو الموت منفذاً لهدوئها، و لكن سرعان ما تدخل في صراع نفسي، نتيجة إحساسها بأن الهروب إلى الموت وُدّ داخلها نفس النتائج التي حاولت أن تتجنبها^(١١)، فكان نبذ الموت و محاولة التخلص منه أول طموحاتها، كي تتخلص من هذه الصراعات الداخلية، و إذا بها تواجه مشكلاتها و تصارع من أجل تحررها، و قد تبلورت تلك المنازعات في قصيدة (رئة تنمزق)^(١٢) من البحر (الكامل) تقول:

الداء يثلجُ راحتي، و يطفئُ الغد.. في خيالي

و يشلُّ أنفاسي، و يطلقها كأفاس الدُّبال

تهتزُّ في رثتين يرقص فيهما شبحُ الزوال

مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم و السُّعال

*

واحسرتاة؟! كذا أموت؟ كما يجف ندى الصباح؟

ما كاد يلمعُ بين أفوافِ الزنابقِ و الأقاجي،

فتضوُّعُ أنفاسُ الربيعِ تهزُّ أفياءَ الدوالي،

حتَّى تلاشى في الهواءِ.. كأنه خفق الجناح!

*

كم ليلةٍ ناديتُ باسمك أيُّها الموتُ الرهيبُ

و وددتُ لا طلعَ الشروقُ عليَّ إن مال الغروبُ

بالأمس كنتُ أرى دُجاءك أحبَّ من خفقات آل

راقصن آمال الظمءِ.. فبأها الدمُ و اللهبُ!

*

بالأمس كنتُ أصيحُ، خُذني في الظلامِ إلى ذراعكُ

و اعبُر بي الأحقابَ يطويهنَّ ظلُّ من شرعكُ

خُذني إلى كهفٍ تهوِّم حوله ريحُ الشمالِ..

نام الزمانُ على الزمانِ، به، و ذابا في شعاعكُ.

*

كانَ الهوى وَهْمًا يُعذِّبني الحنينُ إلى لقائه

ساءلتُ عنه الأُمْنِيَّاتِ؛ و بِتُّ أَلْهَمُ بَارْتَمَائَهُ
زَهْرًا و نَوْرًا فِي فِرَاغٍ مِّنْ شِكَاةٍ و ابْتِهَالٍ..
فِي ظُلْمَةٍ بَيْنَ الْأَضَالِعِ تَشْرَبُ إِلَى ضِيَاءِهِ.

*

و الْيَوْمَ حُبِّبْتَ الْحَيَاةَ إِلَيَّ، و ابْتَسَمَ الزَّمَانُ
فِي تَعْرِهَا، و طَفَا عَلَى أَهْدَابِهَا الْغَدُّ و الْحِنَانُ
سَمْرَاءَ، تَلْتَفَتُ النَّخِيلَ السَّاهِمَاتِ إِلَى الرَّمَالِ
فِي لَوْنِهَا.. و تَفَرُّ و رِقَاءً.. و يَأْرَجُ أَقْحُوَانُ..

*

شَعَّ الْهَوَى فِي نَاطِرِيهَا.. فَاحْتَوَانِي و احْتَوَاهَا

و ارْتَاخَ صَدْرِي، و هُوَ يَخْفُقُ بِاللَّحُونِ، عَلَى شَذَاهَا
فَغَفَوْتُ اسْتَرْقُ الرُّوَى و الشَّاعِرِيَّةَ مِّنْ رُّوَاهَا
وَأَغِيبُ فِي الدَّفْعِ الْمَعْطَرِ... كَالْغَمَامَةِ فِي نَدَاهَا.

*

عَيْنَانِ سَوْدَاوَانِ أَصْفَى مِّنْ أَمَاسِيِّ اللَّقَاءِ،
و أَحَبُّ مِّنْ نَّجْمِ الصَّبَاحِ إِلَى الْمَرَاعِي و الرَّعَاءِ،
تَتَلَأَلْنَ عَنِ الرَّجَاءِ كِلِيلَةً تُخْفِي دُجَاهَا
فَجْرًا يَلُونُ بِالْأَنْدَى؛ دَرَبَ الرِّبِيْعِ، و بِالضِّيَاءِ

*

سَمْرَاءُ يَا نَجْمًا تَأَلَّقَ فِي مَسَائِي.. أَبْغِضِيْنِي
و أَفْسِي عَلَيَّ.. و لَا تَرْقُبِي لِلشُّكَاةِ و عَدِّبِيْنِي

خَلِّي احْتِقَارًا فِي الْعَيُونِ، و قَطْبِي تِلْكَ الشِّفَاهَا
فَالدَّاءُ فِي صَدْرِي تَحْفَزُ لِقْتِرَاسِكَ فِي عُيُونِي

*

يا موتُ.. يا ربَّ المخاوفِ، و الدِّيَاميسِ الضَّرِيرِه
اليومَ تَأْتِي؟! مَنْ دَعَاكَ؟ و مَنْ أَرَادَكَ أَنْ تَزُورَهُ؟
أنا ما دعوتُك أَيُّهَا القاسي فتحرُّمني هواها
دعني أَعِيشُ على ابتسامتها و إن كانت قصيره

*

لا! سوف أحيا، سوف أشقى، سوف تُمهِّلني طويلا
لن تطفئ المصباح.. لكن سوف تحرقه فتيلًا
في ليلةٍ.. في ليلتين.. س يلتقي أهَّا فأها
حتَّى يفيض سنا النهار فيُغرق النُّورَ الضئيلًا!!

*

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الأكيل
بين السعال، على الدماء، فيختم الفصل الطويل
و الحفرة السوداء تَفْعَرُ، بانطفاء النُّورِ فأها
إنِّي أخافُ.. أخافُ من شبحِ تخبُّئه الفصول!!

*

و غدًا إذا ارتجف الشتاءُ على ابتسامات الربيع
و انحلَّ كالظِّلِّ الهزيلِ و ذابَّ كاللَّحْنِ السريعِ،
و تفتحت بين السنابلِ _ و هي تحلمُ بالقطيع
و الناي _ زنبقة، مددت يدي إليها في خشوع

*

و هويت أنشقتها فتصعد كلمًا صعد العبير
من صدري المهذوم حشرة فتحترق العطور
تحت الشفاه الراعشات و يطفأ الحقل النضير
شيئاً فشيئاً.. في عيوني و ينفلت الأسير!!

تحمل هذه القصيدة في طياتها مضموناً داخلياً و آخر خارجياً أو سطحيًا، فالخارجي يمكن أن نستدل عليه من خلال القراءة المباشرة للعنوان (رئة تتمزق) و هي القراءة التي نُصوِّرُ لنا بالتضافر مع النصِّ عامَّة و الاستهلال خاصَّة (الدَّاءُ يُتلج راحتي، و يُطفئ الغد.. في خيالي...) صورة إنسان يتوهم أنه مصاب بمرض في رئتيه، و هذا المرض العضوي يشلُّ حركته و يثقل أنفاسه، و يجرُّه نحو الموت، و يدخله في حالة من القلق و الخوف الذي يرهقه و يجعل حياته

اليومية مؤلمة و مزعجة^(١٣) تنظر للموت بشيء من التناقض، فهو المخلص الوحيد له من وجعه و ألمه حيناً، و هو العدو الذي سيسرقه من حبه و حياته، و يُلقيه وحيداً في حفرة باردة أحياناً أخرى.

و لكن السؤال الذي يطرح نفسه، و نعتقد أنّ المضمون الكامن أو العميق يتجسّد في الإجابة عليه هو، ما الذي جعل شاباً في مقتبل العمر يتوهم مثل هذا المرض الخطير؟ و لِمَ اختار الرّنة بالذّات دون باقي أعضاء الجسم الأخرى ليجسّد وجعه؟

إنّ لفظة (وهم) جاءت كالمفتاح الرئيس للولوج إلى الدّاخل (أعماق الذّات)، و للتعرف على حقيقة هذا المرض، إذ يبدو أنّ الذّات السيّابيّة تعي أنّ ما يدور بداخلها من صراعات نفسيّة بالغة التعقيد و لا يمكن تبسيطها أو تحليلها و التنفيس عليها إلا من خلال الصّورة الرمزيّة^(١٤) المتعلقة بموضوع خارجي (الرّنة المتمزقة).

و على ذلك فإنّه بعد أن كانت تسيطر على القصيدة فكرة واحدة مفردة و بسيطة، إذا بنا نجد هذه الفكرة قد تحلّت بدورها إلى عناصر نفسيّة متجاذبة و متصارعة و متكاملة في الوقت نفسه. و هذه العناصر تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة محدثةً بينها تجاوباً، يبدو مرّة في شكل تنافر و تعارض، و مرّة في شكل تقارب و تساند.

و للتعبير عن كلّ هذه العناصر النفسيّة لجأت الذّات إلى اختراع دلالات و أبعاد جديدة للألفاظ، كي تتمثل نزاعاتها بدقّة و إتقان، بتوجيه من تجربة شعوريّة مضطربة لا يمكن التنفيس عنها إلا بالصّور الرمزيّة دون غيرها^(١٥) و إذ بالرموز تعج بالأفكار و المدركات النفسيّة، لأنّها " ذات إحياء جمّ، و مظهر إيجاز واضح "^(١٦) لنعلم بذلك أن التمزّق لم يُصب الرّنة بل الذّات، و جاءت الرّنة للتعبير عنها لأنّها كالذّات يقوم وجودها على المتناقضات المتمثلة في حركة الانقباض (الرّفير/ التعب) و الانبساط (الشّهيق/ الرّاحة)، لنستدل بذلك على أنّ (الموت و الجنس الذي يعني الحياة) بكلّ ما حملا من إحياءات، هما طرفا النزاع اللذان يُحدثان التمزّق/ العذاب و الوجد و القلق داخل الذّات.

وقد وُلد الفعل المضارع (يتمزق) بكلّ ما يحمل من إحياءات و دلالات قاسية من رحم التطاحن و القتال الذي يعصف بالذّات، و كان كالمجسّد لذلك الكمّ الهائل من العذاب و العنف و الألم و الإحساس المرير^(١٧) الذي وقعت و مازالت تقع الذّات السيّابيّة تحت وطأته.

و لم يكن الاستهلال بعيداً عن العنوان بل تأكّد معه لفظاً و معنى مشتقاً، و ابتدأه بجملة اسميّة (الدّاء يثلج راحتي...) يبيّن ارتباطه بالسياق الشعوريّ للذّات السيّابيّة، فقد كانت الذّات محكومة بقوة العنوان النفسيّة، و بثقله السيّابيّ و المعرفي^(١٨)، لذا لم تكن البداية هي التفجيريّة للحدث بل العنوان، و ذلك راجع إلى قوة الصّراع و العذاب الذي يضرب الذّات دون توان، الأمر الذي جعلها تحاول التحرّر من ثقلها منذ الجملة الأولى (العنوان)، فالحرب دامية و الاستمرار في التجلد لم يعد ممكناً، لهذا صبّت انفجار الوجد في العنوان الذي سرعان ما اتسع حجمه ليشمل كل النصّ، فشظايا التمزق تهطل كالجحيم على جسم القصيدة دون استثناء.

إنّ صراع الذّات و قتالها من أجل طموحها و سعيها إلى الأفضل جعل الأفكار تتداعى في ذهن السيّاب و كأنّها تخرُج من فوهة بركان ثائر، فكان في كلّ مقطع دعوة للأخر، فالآن أي اللحظة الأنبيّة و ما تحمل من ألم و أمل (الدّاء يثلج صدري، و يطْفئُ الغد... في خيالي/ اليوم حبيت الحياة إلي...)، كانت الدّاعي الرّئيس للأمس بأحزانه و حرمانه (بالأمس كنتُ أصيحُ، خُذني في الظلام)، و بحضور الآن المتولدة عن الأمس لا بد أن نلمح الغد المشرق بالحبّ و الحنان^(١٩) (و طفا على أهدابها الغد و الحنان).

فهذا التداعي بين أطراف تتقاتل جعل حالة من الشّعور بالنقص تطفو إلى السطح وتُشارك في الرّفَع من حدّة التوتر و التصادم بين (الأمس و الغد) . فاللحظة الأنبيّة دخلت في حالة من التّأرجح العنيف بين الرّكود إلى الماضي حيث الموت/ الأمّ و حنانها و دفء أحضانها، و بين الانطلاق نحو الغد/ الحبّ/ الشهرة/ الطموح .

فالقصيدة قائمة على دلالات الثالوث (الموت/ الحياة/ الحب)، و هذا ثالوث يملؤه التناقض؛ لذا سنرى أنّ صراع الذات من أجل طموحها قائم على هذا التناقض المتمثل في تزواج حركة القصيدة بين السرد و الحوار و ما يضمران من متناقضات كالسرعة و البطء، و الهدوء و الغضب ابتداءً من العنوان الذي يعج بالحركة و الصراع بين رثة تمثل الحياة، و تمزق يوحي بالهلاك و الموت.

إلا أنّ هدوءاً نسبياً خيم على الاستهلال، نتيجة استسلام الذات لسرد وضعها الراهن^(٢٠)، فهي تعيش تحت وطأة (المرض المتخيّل/ الشعور بالنقص) الذي يزيد من ضعفها (يشلّ أنفاسي/ فقدان الثقة في النفس) و يجزّها نحو (الأمس/ الموت) (مشدودتين إلى ظلام القبر)، فيدخلها في حالة من الاضطراب و التوتر و الخوف تبدو واضحة من خلال تكرر حرف الياء بشكل كبير (يتلج، راحتي، يطفئ، أنفاسي، يطلقها، رثتين، يرقص، خيالي، الزوالي، الدوالي، فيها، مشدودتين، السعالي).

وقد صاحب هذا الخوف نوبة عويل و بكاءٍ مرعب تجسّد في قافية اللام المسبوقة بمدّ ساعدها على إخراج أكبر قدر من أوجاعها، و المنتهية بياء منطلقة إلى الأذان مباشرة دون عوائق، بكلّ ما تحمل من قوة إسماع^(٢١)، فالتقفية باللام المجهورة و مزجها مع الياء الصاخبة كان نتيجة طبيعية لحالة الخوف و الاضطراب الذي يضرب الذات.

إنّ (المرض / الشعور بالنقص) بدأ يسيطر على الذات ويحاصرها من الاتجاهات كافة (الأمس، اليوم، الغد) و يُمارس عليها أعنف غاراته التي أوحى بها هذا العدد من الأفعال المضارعة (يتلج، يطفئ، يشل، يطلقها، تهتز، يرقص)، بكل ما حمل من دلالات التخبط و الهلاك الذي لن ينتهي إلا بالموت (الدّم و السعال).

لكن هذا البطء و العويل الداخلي ما يلبث أن يتحرك بسرعة أكبر حين ينتقل السرد إلى تقديم بنية حوارية يبدو الصراع فيها قائماً بين الموت و الذات التي ما كان لها بعد ذلك السرد المرير إلا أن تصرخ و تصرخ بملء صوتها (واحسرتها! كذا أموت، كما يجف ندى الصّباح؟)، فالتحسر و التعجب و الاستفهام تضافرت جميعاً لنقل حالة من الهلع النفسي، و التفجع على شاب ينتهي قبل أن يبدأ (ما كاد يلمع بين أفواف الزنابق و الأفاقي ... حتى تلاشى في الهواء، كأنه خفق الجناح)، و هذا يوضّح أنّ الشعور بالنقص تكوّن عنده منذ الطفولة، و بالتحديد منذ أن ماتت الأم، فتفانم الخوف و الحرمان و الوحدة داخله مكوناً هذا الشعور التي ظلت تُعاني منه خاصة في علاقتها مع المرأة، التي كانت هدفها الدائم كونها تمثل التعويض الأمثل للأم^(٢٢)، والكائن الوحيد الذي يُتيح للرجل تحقيق معجزة الخروج من الذات؛ لينظر لنفسه و كأنه الآخر، و ذلك الآخر الذي هو في الوقت نفسه ذاته العميقة، و بهذا المعنى نقول إنّ المرأة وحدها تستطيع أن تخرج الذات من عزلتها الأليمة^(٢٣).

لذا ستظلّ الذات السيّابية تتحسر على موتها قبل الحصول على قلب ينبض بحبّها، فهي لم تأخذ فرصتها بعد (ما كاد يلمع بين الزنابق و الأفاقي)، و هذا بيان لمدى حاجتها للمرأة/ التعويض، فحزنها كبير و خصمها أكبر إنّه الموت، و هذا ما جعل (المدود) تتدفق على لسانها متتالية حتى نكاد نسمع صراخها في وجه الموت و حسرتها على مستقبله (واحسرتها، كذا، كما، الصباح، ما، كاد، أفواف، الزنابق، الأفاقي، أنفاس، أفياء، الدوالي، تلاشي، الهواء، الجناح).

إنّ هذا الصّراخ و العويل جاء ردّة فعل على حالتها النفسية المزرية التي صورتها في المقطع الأول، فكان لا بد لها أي الذات من الرفض و التمسك بطموحها نحو المستقبل و إذا بالصّراخ و العويل و النواح يُفرغ ذلك الرفض الداخلي لحالة فُرِضت عليها ولم تخترها، حالة ما شعرت الذات بها من قبل كشعورها بها الآن، و ذلك ظاهر في حالة الدهول و الاستنكار و الاستنفار التي تطفو على هذا المقطع، و كأنها لم تكن محرومة فقيرة مهمشة منذ وجودها في ذلك البيت الكبير (بيت جده) الذي كانت تحنو فيه كلّ أم على صغارها و تتذكرهم إلا هو لا أحد يأبه لأمره^(٢٤).

و ذلك راجع إلى سنوات الدراسة الأولى في بغداد، و التي كانت كالرّجة التي أيقظت الدّات السيّابيّة من غفلتها الطويلة، و سلبيتها الدائمة (الكبت) ^(٢٥)، حيث كانت تختصر الألم كله في موت أمّها و العذاب في وحدتها، و تخلق من النّخلة و الأمّ المرتبطة بالموت، الملاذ و المفر الذي تلجأ إليه كلّما تعرضت لموقف ما في حياتها، هذه الرّجة حركت أموراً راکدة في أعماق الدّات و دفعتها إلى السطح فكان على رأسها الشّعور بالنقص الذي جسّدته في صورة داء؛ لأنّها حالة نفسية يدركها الفرد إدراكاً مباشراً، و إن لم يجد لها تعويضاً ناجحاً أو وهمياً، تجرّه إلى الخلف و تحصره في نطاق ضيق ^(٢٦).

إنّ الدّات المتألّمة ترغّب في الحياة و تطمح إلى التعويض و استرجاع ثقتها التي تقلصت نتيجة صدمة انفعاليّة (موت الأمّ)، و ما تبعها من مواقف مثيرة متكررة تُشعرها بالعجز و الفشل و قلة الحيلة، و كان تكرارها للفظّة (أنفاس) ثلاث مرات بين المقطع الأول و الثاني دليلاً على هذه الرغبة، و كأنّها تقول: التعويض، التعويض، التعويض و تنتهي صراعاتي و الأمي، بالإضافة إلى حرف الحاء الذي جاء قافية تداخلت مع المقطع الأول نفسياً و حركياً من خلال السطر الثالث الذي قفي باللام المسبوقة بالمد و المشبعة بالياء و هي قافية المقطع الأول نفسها، فالدّات مازالت تتقلّب بين الخضوع و الاستسلام و الرفض و المقاومة، و كأنّها تخاف من الطموح، تخاف من الصّراخ الدائم، لذا جاءت بالحاء و هو الحرف الاحتكاكي المهموس ^(٢٧) فشعرنا و كأنّها تحتك بالموت و تهمس له بذهولٍ و استغرابٍ من وجوده بهذه السرعة، إذ بعد كلّ ثورة من الغضب تأتي الحاء لتكبح جماح الدّات و تُدخلها في حوارٍ بعيدٍ نسبياً عن التوتر، و قلنا نسبياً؛ لأنّ الحاء مسبوقة بمد و مشبعة بياء، و الياء و الألف حروفٌ صارخة قوية الإسماع عكس الحاء، و نظن أنّ التداخل الصوتي الصراعي، كان الغرض منه الحدّ من قوة الصراخ و التوسل للموت كي يرحل و يُعطيها فرصة، كما أنّ استمرار تشبث الدّات بقافية لام العويل جاء ليخدم هذا الغرض، فالدموع و العويل مع حالة من الهمس و الضعف بإمكانها أن تجعل الجلاذ/ النقص يتلطف بالضّحية.

الدّات السيّابيّة تُحاول استعطاف الموت قبل أن تدخل معه في مواجهة، ستفضي إلى صراع و قتالٍ قويّ، و إذا بها تستمر في الحوار و لكن هذه المرّة بلهجة المعاتب، بطريقة بدأت الأمّ فيها تلوح في لفظّة الموت (كم ليلة ناديتُ باسمك أيّها الموت الرهيبُ)، فنرى حرف الباء الضعيف الإسماع ^(٢٨) يمتد إلى الأذن من خلال اسياقه بالياء و ربطه بالضمّة؛ كون الدّات في حالة معاتبة و استعطاف (بالأمس كنت أرى دجّاك أحبّ من خفقات آل)، يزداد فيها التوتر و الحركة و ينخفض الصراخ و العويل المتعلق بهذا السطر حيث قافية اللام و تعلقها بالمشهد الأول الذي أرادت استحضاره في الذهن ليقدّم صورة تجلب الاستعطاف و الرحمة.

فالصراع بدأ بمجرد أن جاءت لفظّة (الأمس/الماضي)، و لكن الدّات تعي قوة هذا الصراع التدميريّة لذا نراها ترفضه أي الموت بشكلٍ تدريجيّ و غير مباشر، فهو الرهيب و المحبوب، هو المطلوب و المرفوض، و هذا التناقض يزيد من حدّة الصراع و يستنفّر الصّور، فالدّات كمن يُسخن ليُدخل في مصارعة أو منازعة قويّة، فهي لا تستطيع أن ترفض الموت الذي يرمز في أغلب دلالاته بالنسبة للأمّ _ دفعة واحدة، و لا يمكنها أن تقف في وجهه و تنبذه و تنبراً منه دون تمهيد لذلك.

لذا ترجع الدّات إلى الهدوء و العذاب بصمتٍ في نهاية المقطع الثالث حيث اللهب و الدّم، فيهيمن السرد على المقطع الرابع و يرتفع الصياح و ينطلق العتاب منذ أن خلقت لفظّة (الأمس / الماضي/ الأمّ/ الموت) التي تشدّ اللحظة الراهنة نحو الموت، و هذا يؤكد حقيقة أن الموت يُجسد الأمّ عند الدّات السيّابيّة، فالأمّ لم تعد موجودة و أصبحت من ضمن الماضي، و الماضي أو الأمس ذُكر مرتين مرتبطين بالموت (بالأمس كنت أرى دجّاك أحبّ من خفقات آل)، (بالأمس كنتُ أصبحُ حذني في الظلام إلى ذراعك).

والجدير بالذكر هنا أننا نلمح صورة الأمّ واضحة من خلال الموت، فالعتاب و الشكوى في هذا المقطع أكثر تحديداً من المقطع السّابق، فهي توجه إلى الأم مباشرة من خلال كلمتي (

ذراعك، شعاعك)، الأمُّ التي خذلتها و لم تستجب لندائها المتكرر فلم تنتشلها من عالم النَّقص و الألم و الانكسار (خُدني إلى الظَّلام...)، (خُدني إلى كهفٍ تهوُّمٌ حوله ريحُ الشَّمال)، فالذَّات مخنوقة و في أوج غضبها و ألمها و يبدو ذلك ظاهراً في حرف العين و ما يمتلك من قوة إسماع تضاعفت باستناده على الألف، بالإضافة إلى حرصها على حضور المقطع الأول، وتلك الحالة الرهيبة التي كانت عليها من خلال تكرار قافيته في السطر الثالث؛ لتزيد من تأنيب الأمِّ و تُبين ما آلت إليه حالتها_ أي الذَّات_ بعدها، فالهمس لا يُجدي أمام هذا اللوم و العتاب الجارف ولا يستطيع التنفيس عن هذا الكمِّ من التراكمات النفسيَّة الحادة.

فتكرار الأمس مرتين، والإطالة في العتاب و إلقاء اللوم على (الموت/الأمِّ) بهذه الطريقة الصارخة يهيئ الذَّات للاعتراف بظهور (امرأة ثانية/ تعويض) في حياته، و قد تبلور ذلك أكثر شيء في الفعل الأمر (خذني)، إنه يقول ضمناً لـ (الموت/الأمِّ) أنت تخليت عني بالأمس، و تركتني وحيداً لا أمن و لا حب و لا حنان (كان الهوى وهماً يعذبني الحنينُ إلى لقائه). إنَّ هذه المواجهة و الاعترافات الخطيرة تشحن الصراع و تُضاعف من تمزق الذَّات التي بدا الطرف الثاني (الحب/ الحياة/ الغد/ الجنس) يشدها نحوه بقوة، من خلال تكراره كلمات توحى بظهوره لاحقاً مثل (زهراً، نوراً، ابتهاج، ضياء)، فالتمزق سيدخل في مرحلة أقوى بظهور الطرف الثاني (الحب/ الحياة) صراحة، و الطموح سيُكفِّف و يحافظ على وجوده في ظلِّ كلِّ هذه التناقضات الكبيرة.

ولكن هل تتغلب الذَّات السيَّابية على الموت/الأمِّ، و تتمسك بالغد حيث الحب و الشهرة و المال؟ هل تنتصر في صراعها على الأمس/الماضي، و تنطلق نحو المستقبل، و هي التي ظلت تقتل لا شعورياً كلَّ قصة حبٍّ؛ لأنَّها تمثل نموّاً و نضجاً نفسياً، و هذا يعني بالنسبة لها الانفصال عن جذع النخلة (الأمِّ) كما صرَّحت هي في إحدى فلتاتها النفسية^(٢٩) ؟

إنَّ الشُّعور بالنقص و ما يحويه من إحساس بالحرمان و الوحدة و الفقر و الضياع هو الذي دفع الذَّات نحو الرجوع إلى (الموت/الأمِّ) بالأمس، وحملها على ادعاء السكينة و الهدوء في محيطها، و كانت هذه العودة تعقب كلَّ إخفاق في الحبِّ جسديته في (وبتُّ أحلم بارتمائهُ زهراً و نوراً في فراغ من شكاة و ابتهاج)، فالفراغ يعني الإحساس بفقر حاد للحبِّ و الأمن و الدفء و النور (في ظلمة بين الأضالع تشرئب إلى ضيائه)، إذا يمكننا أن نقول إنَّ هذه الاضطرابات و التقلبات و ما نشأ عنها من تصارع داخل الذَّات بين هذا الكمِّ الكبير من التناقضات المتداخلة (الأمِّ و الحبيبة)، (الأمس و الغد)، (الموت و الحياة)، (الخنوع و الاندفاع)، (الرضا و الرفض)، كانت محاولة ملء الفراغ (الشُّعور بالنقص) وراءه، الفراغ الذي تركته الأمُّ برحيلها، و ساعدت الظروف الشخصية (افتقاره للوسامة، و للمال) و العامة (الظلم، الحرب، التهميش)^(٣٠) إلى تضييق حجمه.

الذَّات السيَّابية دخلت في محاولة تحقيق طموحها، وبالتالي فهي الآن تقفز في قلب الصراع، و تشهر بريقها (النور و الزَّهر و الضياء/ الفتاة/ الحياة) في وجه (الدُّجى ، الظَّلام، الغروب، الدَّم/ الموت)، " فإذا بكلِّ فكرة تُقابلها فكرة، و إذا بكلِّ ظاهر يستخفي وراءه باطن"^(٣١)، فيرتفع الصوت و لكن هذه المرة ليس للصراخ و العويل، بل يرتفع فرحاً و إذا بالمد يصل بين الذَّات و طموحها فمن الحنين، إلى اللقاء و الابتهاج بالضياء، جاعلة من الهمزة (القافية) مطيةً تنتقل فوقها بين هذه الأجواء المريحة بل و تحتكُّ بها كما احتكَّت بالموت في الأمس.

فلاحتكاك يعنى الاقتراب من الطموح حيث الحبِّ الذي رمزت له بالزهر ، والشهرة التي رمزت لها بالنور، و قد أظهرت الذَّات هذا الاحتكاك بتكرارها لحرف الهاء^(٣٢) وتركيزها عليه بشكل كبير (الهوى، وهماً، لقائه، عنه، بارتمائهُ، زهراً، ابتهاج، ضيائه) ، و لكنَّها لم تهناً بهذه اللحظة التي تُقاتل من أجلها؛ لأنَّ السطر الثالث مازال يحمل قافية المقطع الأول و إحياءاته و هو مناقض تماماً لهذه الصُّورة، فالذَّات و إن كانت فرحة فهي في الأعماق تتعرض لتعذيب و

نهش كبير تُمارسه الصورة الأولى التي تمثل اللحظة الراهنة في حين أن هذه الصورة تأتي مع الغد القريب.

إن استمرار قافية المقطع الأول لام العويل المكسورة هي كخيط يشدُّ الدَّاتَ إلى (الدَّاء/ النَّقْص) كلُّما حاولت إيجاد (السَّعادة/ التعويض)، وهذا لصالح (الأمس /الأمّ)، الذي هو من أقوى أطراف القتال؛ لأنَّه ببساطة يندمج مع الأمّ التي سنجدها حاضرة كلُّما حضرت المرأة داخل الدَّات، إلَّا أنَّ كلَّ هذا الضغط و الصراع لم يستطع أن يوقف الدَّات أو يقتل طموحها، فإذا بها تغرق في (اليوم و الغد/ الحبّ) متجاهلة جاذبية (الأمس/ الأمّ)، بمجرد الحصول على ما يُخفِّف إحساسها العالي بالدُّونية (و طفا علي أهدابها الغد و الحنان) ، الحنان الذي نشر الأمل و الحبّ و الحياة في هذه الدَّات، و جعل الزمان غير الزمان الأول (وابتسم الزمان).

نعم، اليوم و الغد غير الأمس و لكن أسلحة الأمس (النخيل/ الأمّ) أكثر سطوة على الدَّات السيَّابية من أسلحة اليوم و الغد (الحبّ/ بغداد)، لذا لا نستغرب حُضور النخيل و بسط ظلاله على صورة الغد بأكملها، فكما أسلفنا الذكر منذ قليل حيثما حلَّت المرأة فستحلُّ الأمّ؛ لأنَّ الدَّات تبحث عن الأمّ الراحلة داخل باقي النساء، و إذا بها في لا شعورها تدمج هذه الفتاة السمرء بالنخيل و الرمال (سمراء، تلتف النخيل الساهمات إلى الرمال في لونها).
و لعننا لا نبتعد عن الصَّواب إذا ما أقررنا أنَّ الأمّ هي المُحرِّك و المُحفِّز لكلِّ هذه الصُّور المتناقضة المتناحرة، فلطالما كان رحيلها السبب الرَّئيس وراء همومها و أحزانها و إخفاقاتها و انكساراتها، و هذا ما تجسَّده الدَّات من خلال هذا النصِّ الحيّ، إنَّها تُصور صراعها النفسيّ و عذابها الخالد مع شبح الموت/ الأمّ الذي ظلَّ يُطاردها، حتى أصبح جُلُّ طموحها متمثلاً في الحصول على التعويض.

إنَّ الدَّات السيَّابية تستمتع بسرود هذا الجانب المشرق داخلها، فتكثر من الأضواء و الزُّهور و الحبّ و البسمة، محاولة أن تصرع بها الدَّاء و القبر و الدَّم و السُّعال، تريد أن تقطع بلمعة الفرح ذلك الخيط المتسرب داخلها و المتسلل في صمت صارخ يشدُّها كلُّما اندفعت نحو (الحبّ/ الحياة/ بغداد) ، و يذكرها ب (الدَّاء/ النَّقْص) من خلال الإيحاءات الصادرة عن تكرار قافية المقطع الأول (لام العويل) في السطر الثالث. كما أنَّ هذه المفارقة تُعمِّق المأساة، و تفتح مجالاً أوسع للنزاعات النفسيَّة^(٣٣).

إلَّا أنَّ تكثيف الصور المشرقة قلَّص من حدَّة العويل فطغت قافية النون المسبوقة بالمد و جاهرت بالفرح و الطموح و رددت الحنان و الأقحوان ، الأمر الذي جعل اللام تذوب فيها كونها من نفس المخرج^(٣٤)، و تقلب العويل إلى تهليل.

كما أنَّ ابتسامة الزَّمان أسهمت في تداعي الصور الطموحة المقاتلة، مثلما دعت صورة الدَّاء ذلك الحشد من الصُّور القاتمة، فأصبح للأمس جيشه و للغد جيشه، و الدَّات السيَّابية المراد من هذه المعركة، فهل ستصل إلى حلِّ قبل أن يُمزقها هذان الجيشان؟ الصراع مستمر، و الدَّات تسعى إلى التوازن النفسيّ، و الانفلات من قبضة الأمس/ الموت/ المرض، فكان القفز في بؤرة الحبّ سبيلها الوحيد، ليحدث الاحتواء (فاحتواني و احتواها) ، و يرتاح الصدر، و يتسلل الأمن و الطمأنينة إلى القلب اليائس (و أغيب في الدفاء المعطر)، فيشعُّ النور (الحياة) و يقهر الظلام (الدَّاء) و تنهي صلتها النفسيَّة به، و تتبرأ منه، بقطع ذلك الخيط المتمثل في قافية لام العويل التي كانت تلاحقها منذ الاستهلال و حتى المقطع السابق.

لقد عزمت الدَّات على التخلص من (الدَّاء/ النَّقْص)، فعمدت إلى استدعاء عدد من الصور التي تقهر الشُّعور بالنَّقص و تقضي عليه، كان الاحتواء أقواها؛ لأنَّه يملأ ذلك (الفراغ النفسي/ الشُّعور بالنَّقص)، و بطبيعة الحال الاحتواء استدعى بل وُلد الراحة و الدفاء و الغفوة الحاملة (و ارتاح صدري...)، (فغفوت أسترق الرؤى...)، (و أغيب في الدفاء المعطر...).

و يبدو من خلال حرف الهاء الذي تكرر في حشو السطور (الهوى، ناظريها، هو)، بالإضافة إلى ظهوره قافية (احتواها، شذاها، رؤاها، نداها)، و ما يبثه من همس و احتكاك، أنَّ

الذات السيّابيّة عاشت هذه اللحظة و تمثلتها بكلّ تفاصيلها. وصدقُ هذه التجربة و ما حوته من مشاعر مرهفة، هو الذي جرّد هذا المقطع من خيال ذلك (الداء/ الشّعور بالنقص) المتربع داخل الذات كما بيّنا سابقاً.

إنّ تصميم الذات على الرمز للفتاة بالزهرة حيناً و بالزنقة و الأقحوان أحياناً أخرى جعلنا نعتقد أن الفتاة المقصودة هنا (ديزي) التي كان يناديها بـ(الأقحوان) (٣٥)، و أنّ وجودها في هذا النصّ كبطلّة منشؤه اللا شعور، لأنّ علاقتها بها انقطعت دون أن تتطور كثيراً عام ١٩٤٣م (٣٦)، و ظهورها بعد عدد من السنوات في خياله يؤكد أمرين: الأول أنّها أكثر ن تعاطف مع الذات من فتيات بغداد، الثاني أنّه ما زالت الذات تحبّها و هذا الحبّ قد قاده الشّعور بالنقص إلى الكبت، لأنّها لن تجني منه إلا الفشل.

و ربّما نسأل لماذا لم تذكر هالة أو وفيقة فقد أحبّتهما كثيراً و بادلتها الحبّ أيضاً؟ و الجواب ببساطة أنّ هالة و وفيقة جزء من الأمس/ القرية، و هي الآن تحاول أن تفكّ قيود الماضي، و تنسجم مع الحاضر/ بغداد، فكانت الأقحوانة مثلاً للحبّ و العطف و الدّفء في بغداد.

ما زال السرد الهادئ يسيطر على الذات السيّابيّة التي على ما يبدو تتعمّد السير ببطء للبقاء أطول فترة ممكنة في هذه الأجواء الأليفة الوداعة، من خلال تغليب الأسماء (عينان، سوداوان، أماسي، نجم، الصباح، اللقاء، المراعي، الرّعاء، الرجاء، ليلة، دجها، فجر، الندى، درب، الربيع، الضياء) على الأفعال، و الاعتماد أيضاً على أفعال هادئة بطيئة الحركة (تخفي، تلون، تتلألأ). إنّها تطلب السكون و الثبات عند هذه اللحظات النفسية المنعشة المغرية، فجاءت الهمزة قافية لتعكس رغبتها القوية في الراحة و استمرار الحياة بين أحضان الحبّ، مع الاستمرار في الاحتكاك و الالتصاق بالمحبيب، فهي تتغرّل بها (عينان سوداوان) و هي تحتوي الذات و تحتويها، و هذا ما يُبرّر محافظتها على حرف الهاء قافية للسطر الثالث.

يبدو أنّ هذه الصّور تضافت لتملأ الفراغ / النقص، و تسدّ الجوع العاطفيّ، و لكنّها شحنت الذات دون أن تعلم، فعلا صوّتها بالنداء (سمراء يا نجماً تألق في سماءي)، تاركه السرد و متجهة نحو الحوار و الطلب، و ساد الانفعال و التوتر و الاضطراب فجأة بعد ذلك السكون و الهدوء، و كأنّ شيئاً ما أيقظ تلك الأجواء الحميمة، و جعل الذات الساكنة تغلي (أبغضيني، و أقسي علي... و عذبيني) و لا تكتفي فالبركان لم يهدأ و التنفيس لم ينته (خلّي احتقاراً في العيون، و قطبي تلك الشفاه). ربّما نستغرب لهذه المازوخية (٣٧) العنيفة بادي الأمر، و لكن ما أن تصادفنا صورة (الداء في صدري تحفز لافتراسك في عيوني) و تظهر معها سادية الذات (٣٨) في هذه اللحظة، حتى يخنفي ذلك الاستغراب بظهور شعورها بالنقص.

إنّ هذه العدوانية الجنسية السّادومازوخية (٣٩) وليدة اهنّياج داخليّ و نتاج للإجباط المتكرر، و هي في الواقع ردّ فعل نفسيّ يمنح الذات لذة من تعذيب الغير لها (أقسي علي، عذبيني)، فتدّ هي بالمقابل بقسوة (افتراسك) تمنحها إحساساً بالقوة و الجبروت و السطو، ترافقه مشاعر بالغبطة و الرضا على الذات، و حسب علم النفس فإنّ اهنّياج الذات يكون كرد فعل إزاء مشاعر العجز و المهانة و ما تولّده من قلق شديد في النفس المرهفة (٤٠)، و هذا يؤيد تفسيرنا للدّاء بالشّعور بالنقص، و يُفسّر ما طرحته الذات من خلال الصورة الرمزية (فالدّاء في صدري تحفز لافتراسك).

وكان لحضور الفعل الماضي (تحفّز) دورٌ في ربط هذا المقطع بالمقاطع السّابقة له، فلولا ذلك الجو المناسب المملوء بالحبّ و الدّفء و الحنان و العطر، ما قدر للمكبوت أن يخرج و يُعبر عن نفسه و يبحث عن علاجه، و يصرخ مردداً (أبغضيني، عذبيني، في عيوني) فتأتي النون المسبوقة بالياء و المشبّعة بياء أيضاً قافية؛ ليكون لكلّ حرف مكانته التي توأم حركة الذات النفسية، التي تنوّعت لتواكب ألوان انفعالاتها المختلفة (٤١) فنشعر بذلك الزلزال الذي حرّك المكبوت في الصدر و أخرج به بكلّ قوة و إصرار.

ولكن الذات السيّابيّة كانت تعلم أن حضور الداء/النقص، سيجر خلفه الموت/الأم، وذلك يعني التقهقر إلى الخلف نحو الحفرة، ويعني ازدياد قوة الصراع، لذا مازالت تتشبث بهاء الاحتكاك وتقدمها قافية للسطر الثالث (خلى احتقاراً في العيون، و قطبي تلك الشفاها)، إذ إن وجودها يُشعر الذات بالقوة والقدرة على المواجهة و يدفع بها نحو طموحها. و لا يمكننا أن نتكهن هدوء الذات الآن، لأن حضور الداء/النقص، يُوحى بالتوتر و الألم و العذاب و الاضطراب و مثل هذه الأجواء لا بد لها أن تستدعي الموت، وتقوي من قبضته على الذات، حتى تصرخ باسمه (يا موت.. يارب المخاوف، و الدياميس الضّريرة)، مثل هذه الصور لا بد أن تكون نتيجة طبيعية لحالة من الهلع و الخوف و القلق، و تكون أيضاً مقدمة لأكثر من سؤال تبدو فيه الذات مستنكرة للموت كارهة له، و متمسكة بالحياة داعية لها (اليوم تأتي؟ من دعاك؟ من أراك أن تزوره؟).

و الحقيقة أن الإنسان المقهور عندما يقف على سفير الموت ينقلب بعملية رد الفعل من كائن ضعيف لا سبيل إلى نجاته، إلى كائن قوي قد عبأ كل طاقاته الحيوية، و كنفها في دفاع مستميت عن وجوده، من هنا يكون اعتصامه بالعنف و الرفض في مجابهة الخطر؛ لأنّ العنف يمده بالقوة التي تصبح رمزاً للحياة، حينئذ لا بد للمرء أن يتغلب على خوفه من الموت، لأنّ تحدي الموت يعني الانتصار عليه.

و هذا ما صورته الذات السيّابيّة (أنا ما دعوتك أيها القاسي فتحرمني هواها)، فالإكثار من ذكر الموت و وصفه رغم الخوف منه، هو محاولة كي تعتاد عليه نفسياً من خلال استحضاره باستمرار^(٤٢)، فهي تريد التخلص من هذا الخوف (يارب المخاوف) ولم تجد من سبيل إلى ذلك سوى التعرض له و مواجهته (دعني أعيش).

و ربّما يمكننا أن نلاحظ تضاعف شعور الذات بالنبذ و النفور من الموت، و التصدي له، الأمر الذي جعلها تتناسى الأمس و طلبها له، فالموت الذي كانت تقول في مطلع القصيدة (أحب من خفقات آل...) و تناديه بملء صوتها (بالأمس كنت أصيح خذني...)، أصبح اليوم ربّ المخاوف القاسي المتطفل عليها (أنا ما دعوتك)، و السبب فعل الاحتواء الذي مازال يسيطر على الذات و يمد أوصاله في السطر الثالث، حيث حرف الهاء يؤكد استمراره (أنا ما دعوتك أيها القاسي فتحرمني هواها) فالتعويض قائم و معيش الآن من خلال احتواء الأقران، لذا لم يعد الموت أكثر من قلق يتطفل على الذات ليزلزل استقرارها و يمزق كيانها، و ما كان منها إلا أن تواجهه جاعلة من النداء و الاستفهام و التعجب سلاحها الفتاك للحد من سطوته و التقليل من شأنه و تحقيره.

و لكن في السطر الرابع يظهر اعتراف خطير، جاهرت به الذات و ردّته ثم حاولت أن تخفيه و تحبسه خلال تجسيدها له في قافية النون المسبوقة بمد (ياء، واو) ثم إلحاقها بحرف الهاء لحبسه و خفض ذبذباته (دعني أعيش على ابتسامتها و إن كانت قصيره)، و ربّما يجب ألا نستغرب مثل هذا التصريح ما دمنّا في حضرة (الموت/الأم) و (المرض/النقص)، اللذين ينهشان الذات دون رحمة، و يحاولان شدّها نحوهما بحيلة أن من يفتقر الوسامة و المال و المكانة لن يعيش الحبّ طويلاً، و لا مكان له في دنيا المادة، لذا فمكانه الطبيعي جنب الأم في أحضان الموت، هذه الفكرة المفزعة أدخلت الذات في حالة من الهياج و الصراخ في وجه الموت؛ لأنّه دق على الوتر الحساس (الفقر و القبح و الإخفاق)، فشعرت بنوع من الاستسلام له تجسّد في (... و إن كانت قصيرة)، فإذا بها تُقاتل بشراسة و تفرّض قوتها (لا! سوف أحياء، سوف أشقى؛ سوف تمهلني طويلاً، لن تطفئ المصباح) فالرفض و ما استدعي من طموح استحضار المستقبل بتكراره لـ (سوف) أربع مرّات، و لكن هذا لا يعني أن الذات تخلّصت من صراعتها و انتصرت على الموت. (فالموت/الأم) لصيق بالذات السيّابيّة منذ الطفولة، و لا يمكنها التخلص منه بهذه السرعة، و الحقيقة أنّها لا تريد أن تتخلص منه، فما إن تبدأ في التحرّر من قبضته حتى ترجع إلى أحضانه لا شعورياً، إنّها تخاف الاتحاد به و تخشى الابتعاد عنه، و هذا ما أطلقنا عليه فيما سبق العجز عن النّضج النفسي. هذا العجز الذي كان إحساسها بالنقص أحد الأسباب الرئيسة وراءه.

و ها هو ذا الاستدراك يحطُّ بثقله (لكن سوف تحرقه فتيلًا) بعد أن كدنا نشعر أن الموت انهزم منذ الصُّراخ بالفرض (لا)، لنعلم فجأة أن مكانته محفوظة و مقدّسة داخل الدّات بطريقة تحمل في طياتها رغبتها _ أي الدّات _ في تسوية هذا الخلاف و الحدّ من قسوة التمزق الذي يعصف بها، فعلى ما يبدو أنّها ترغب في الموت بقرار رغبتها في الحياة، بمعنى آخر أنّ الحبّ/ الفتاة لن يوجد إلا كتعويضًا عن الأمّ/ الموت، لذا فوجود إحداهما يستدعي الآخر، و لا جدوى من الصراع و التنازع.

و يبدو هذا التوافق و التواصل بين الحياة (سوف أحيًا) و الموت (سوف تحرقه فتيلًا) متجسدًا في ذلك الإيقاع الداخلي الذي بسطه حرف السين المتكرر داخل هذا المقطع (سوف، سوف، سوف، سيلنقي، سنى)، بشكّل قلل من رهبة هذا الموقف المنعكس في قافية اللام المتكرر بمدودها (طويلا، فتيلًا، الضئيلًا)، مع تكرار قافية الهاء في السطر الثالث (في ليلة.. في ليلتين.. سيلنقي أها فأها)، و لكن ليس لتأكيد احتواء الدّات و تعويضها هذه المرة، بل للتحسر على حبّها و طموحها و حياتها و للتألم من الموت في آن واحد؛ لأنّ وجود الثاني يعني انتهاء الأول و اشتراكهما في الآه ليس بغريب.

إذن فالدّات السيّابيّة لا ترفض الموت رفضًا مطلقًا؛ لأنّه تكملة للحياة، بل ترفض الموت المبكر، الموت الذي سيسرقها من شبابها و طموحها (سوف تمهلني طويلا)، الموت الشّبح الذي يُحيل الحياة إلى ألم و عذاب و صراع يُغرقها في سواد النهاية، فتبدو مازوخيتها في الظهور من جديد، لكن هذه المرة مع الفناء (يا للنهاية)، فراها تتعمد الخوض في خيالات مؤلمة يُخيم عليها شبح الخوف من الدّم و السُّعال و الحفرة السّوداء، و هي تكرر لصورة الاستهلال، و تكرار مثل هذه الصورة القاسية يؤكد تلذذ الدّات بتعذيب نفسها^(٤٣)، كما أنّ ظهور الخوف ذلك الانفعال الطبيعيّ و ما يتولد عنه من ارتعاش و صراخ _ ضاعف نشوتها^(٤٤)، لذا كرّرتّه و دمجته بالمجهول (إنّي أخاف.. أخاف من شبح تُخبئه الفصول).

إنّ تلذذ الدّات ب الخوف/ الموت، شبيه بتلذذها ب الحبّ / الحياة، و هذا ما حافظ على استمرار الاحتواء، في السطر الثالث (و الحفرة السوداء تغمر، بانطفاء النور، فاهًا)، لكن الاحتواء هذه المرّة سيكون من قبل القبر/ الموت/ الأمّ، لذا سنلاحظ أنّ فعل الاحتواء الذي حدث بينها و بين الحبّ/ الحياة في المقطع السابع ظلّ يُطاردها و كأنّه يبحث عن شيء ينقصه، تمثّل في حفرة سوداء/ قبر في هذا المقطع.

وليس بغريب مثل هذا الجمع بين قوتين كلّ منهما أفسى و أكثر إصرارًا من الأخرى، مادام انتصار الدّات السيّابيّة لأحدهما أمرًا مستحيلًا، لكونها متمسكة بكليهما، فما كان منها إلا الموازنة بينهما، و حسب علم النفس فإنّ هذا التوافق تلجأ إليه الدّات عند وجود صراع بين اختيارات متعارضة ينشأ عنها نمط جديد من السلوك^(٤٥) يظهر في اعتبارهما متعاقبين كفصول السنة، فإذا بالشتاء بكلّ إحياءاته و رموزه/ الدّاء/ الشّعور بالنقص/ الموت/ الحرمان/ القسوة، يرتجف و يذوب و ينحلّ على ابتسامات الربيع/ الحبّ/ الحياة/ الشهرة، فتُحقّق الدّات طموحاتها و على رأسها الحبّ لكونه العلاج الأول للدّاء/ الشّعور بالنقص^(٤٦)، فتأتي الزنيقة/ الفتاة و تستدعي معها الأمس/ القطيع الناي، و هو حضور ضمني للآم التي لا وجود لها دون الموت، فالدّات قد تحرّرت من ذلك القتال الدامي، و شعرت بالحرية و الانطلاق نحو الحياة دون خوف أو رهبة من الموت المبكر.

إلا أنّ حالة من القلق المتولد عن الشّعور بالنقص ظلّت تُسيطر على الدّات، و قد تجسّدت في صورة (مددت يدي إليها في خشوع)، فهذا الخشوع هو أحد الأساليب التي تواجه بها الدّات انعدام شعورها بالأمن و الحنان/النقص، لذا عليها أن تُصبح خاضعة كي تستردّ الحبّ و الحنان و الأمان/الأمّ الذي فقدته، كما كانت عدوانية و سادمازوخية^(٤٧) في المقطع التاسع. فالدّات تُمارس كلّ الطرق من أجل التخلص من شعورها بالدونيّة و النقص.

و في رمزها للموت بالشتاء بيان للحدّ من هذا القلق، و ذلك بمحاولة اعتباره أمرًا مألوفًا لا حاجة للخوف منه؛ لأنّه قادم لا محالة فإن لم يكن هذا العام فسيكون في العام المقبل، بمعنى

آخر إن الشتاء لا يتوقف فهو يأتي سنويًا، وكذا الموت سيأتي لا محالة، لذا على الذات أن تعيش اللحظة، فترقص خلف القطيع و تُغني بملء صوتها بفرح جسده هذه الصور الرمزية المتناغمة بقافية العين و ما يحمل هذا الحرف من قدرة على الإسماع و الانطلاق بحرية^(٤٨).

لذا ف (الشتاء/الموت/ الأم) لن يظل مهمشًا، بل سيتسرب داخل الذات كما يتسرب ذلك الربيع /الحب جنبًا لجنب (و هويت أنشقتها فتصعد كلما صعد العبير، من صدري المهوم حشرجة فتحترق العطور)، لنعلم أنها بالفعل لم تستطع أن تتخلى عن الأم و تكمل حياتها بشكل طبيعي، فهي ترفض أن تلغي وجودها امرأة أخرى، و على الأخرى ألا تكون أكثر من تعويض يمثل الأم بالدرجة الأولى، و ربما كان لزواج الأب من امرأة أخرى و إحلالها مكان الأم الرحلة^(٤٩) دور كبير في خلق هذا الموقف الطفولي.

فالذات السيابية أشبعت جوها العاطفي و الجسدي (فتحترق العطور تحت الشفاه الراعشات) و هذا الشبع حررها من مرضها/ الشعور بالنقص، بحكم أن التلاصق الجسدي وحده يحمل للذات معنى الحياة؛ لأنه يتخطى كل المشكلات، و يقهر الانفصال و الوحدة، و نرى ذلك واضحا بخلو هذه الخاتمة من لفظة (الداء) و كل إحياءاتها رغم حضور الموت (و يطفأ الحقل النضير)، و لا غرابة في ذلك، فضياع المرأة / الأم هو السبب الرئيس وراء خلق هذا الشعور، و لا بد أن يكون وجودها أي المرأة التعويض السبب الرئيس أيضًا للقضاء على نفس الشعور، كما أن الشبع خلصها من القلق و من الموت أيضًا (و يطفأ الحقل النضير شيئًا فشيئًا.. في عيوني و ينفلت الأسير)، إلا أن عبارة (شيئًا فشيئًا) كانت تأكيدًا لأمر الذات السابق (سوف تمهلني طويلا) و هذا التكرار دافعه نفسي يكمن في انتصار الذات للحياة و نبذها للموت و إن كان حاضرًا و مرغوبًا؛ لكونه المحرر لها من سجنها (و ينفلت الأسير) و قد جاءت الرأ قافية لتردد النشوة في إطار هذا المقطع (العبير، العطور، النضير، الأسير)، و تنتقل بسرعة المحروم نحو المراد خلال تلك الأفعال المضارعة (أنشقتها، فتصعد، فتحترق، يطفأ، ينفلت)، دون أن تُعكر صفو الذات أو توتر ذلك الجو الهادي الذي خيم عليه السرد.

إن هذا البناء المتنوع للقافية بين الهمس و الجهر و الاحتكاك و التردد، هو بناء لصورة الذات السلبية، و ما تضم من صراع و تطاحن و ما يجره من قلق و توتر و غضب و سخط و تدمير و مواجهة، انتهت باستدعاء البحر الكامل دون قصد أو تدبر، فالتوتر و القلق الذي عصف بها هو الذي اختاره، لأنه أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة^(٥٠)، و جعله يغير عدد التفعيلات من سطر إلى آخر، تبعًا لاختلاف دقاته الشعورية. و من هنا يبدو بوضوح أن الذات السيابية لم تكن مدفوعة بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة، بل كانت مدفوعة إلى هذا الكل (النص) الذي هو معان و صور و ألفاظ معبرة^(٥١).

كما أن كل هذه التشكيلات و التصويرات و المواقف الدرامية مرتبطة بالإنتاج الخيالي، الذي هو نتاج العلاقة بين الذات السيابية و موضوعها الخيالي (الموت المتخيل)، أي أنها مظاهر للذات اللاواعية، التي قام الخيال فيها بالربط بين الواقع و اللا واقع، و المحسوس و اللا محسوس، المادي و الروحي، فجاءت تلك اللحظة المتوقدة الطافحة على الزمن لتضم (الأمس/ اليوم/ الغد) في لحظة التوجع (الآن) معتمدة على مرجعيات الذات المختلفة (رموز، انفعالات، رغبات مكبوتة، صراعات)، لثنفس عن تلك الأوجاع النفسية (الشعور بالنقص) و تحد من سطوتها على الذات، و تسمح لها بمحاولة التكيف و الاندماج في البيئة الجديدة (بغداد) بكل تناقضاتها. فالصحة النفسية تبدو في تكيف الفرد لمواقف الحياة تكيفًا معقولًا^(٥٢).

الخاتمة

- إنّ هذه الحالة من الصّراع الدّاخلية كانت بمثابة النبض الدّائم و الدّليل على استمرار وجود الذات السيّابيّة. مما يؤكد بأنّ المعاناة الإنسانيّة النفسيّة في قمة عذاباتها قد ساهمت بشكلٍ جادّ في توهج القريحة الشعريّة للذّات السيّابيّة و سهّلت عليها بلوغ مرحلة النّضوج الفني رغم افتقارها للنّضوج النّفسي.
- وقد ولد لديها تضافرٌ وجعها النّفسي الشّديد مع وجعها الجسدي شعورًا قويًا إزاء الحياة قد تُرجم في نتائجها التي توصلنا بعد الاشتغال عليها إلى جملة من النتائج أهمّها:
- فقدان الأم منذ الطفولة المبكرة كان الفجوة الكبيرة التي سقطت فيها الذّات السيّابيّة و لم تتمكن من مغادراتها رغم طموحاتها و انتفاضاتها التي بدت جليّة في صراعاتها المتواصلة.
 - كان السبب الرّئيس لذلك الصّراع الدّاخلية الدّامي الذي لم يعرف الهدنة يومًا، محاولة الذّات السيّابيّة التخلص من التبعيّة السلبية للأُم .
 - الهروب نحو النحن/ الحزب و بغداد استطاع أن يلهي الذّات السيّابيّة؛ و لكنّه لم يتمكن من احتوائها.
 - لعب الشعور بالنقص دورًا كبيرًا في عزل الذّات السيّابيّة عن الأُمن النّفسي و الهدوء الدّاخلية الذي كانت تطمح إليه.
 - كانت المرأة بالنسبة للذّات السيّابيّة جزءًا لا يتجزأ من الأُم؛ لذا نراها فشلت في كل مغامراتها العاطفيّة، و أخفقت في ملئ فراغها الدّاخلية.
 - كان توقف الصّراع الباطني بالنسبة للذّات السيّابيّة مرهونًا بعودة الأُم أو العثور على التعويض، و عدم حصول ذلك جعلها في حالة قتال دائم حتى مع الموت الذي استل قواها.
 - حدّة الصّراع و استمراره داخل الذّات السيّابيّة يُعدّ المسؤول الرّئيس عن محاولتها التكيف مع الألم بنزوعها نحو السادية و المازوخية و خلق لذتها و شبعها العاطفي منهما.

الهوامش

- (١) _ طه إبراهيم ، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب (من الجاهلية إلى القرن الرابع عشر)، دار الفيصلية، السعودية، د.ط، ٢٠٠٤م، ص : ٧٢.
- (٢) _ ينظر: حسن المورن، مقدمة كتاب الرواية و التحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٩، الانترنت.
- (٣) _ ينظر: زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، د.ط، ١٩٩٨م، ص: ١٧.
- (٤) _ ينظر: المرجع نفسه، ص. ذ.
- (٥) _ ينظر: شاكر عبد الحميد، الغرابة (المفهوم و تجلياته في الأدب)، عالم المعرفة، الكويت، العدد: ١٣٧، ٢٠١٢م، ص: ١٢٠.
- (٦) _ ينظر: ناجي علوش، مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، دار الحرية، بغداد، ط٣، ٢٠٠٠م، ص: ١٧.
- (٧) _ هو اتجاه نفسي يحمل صاحبه على الاستجابة بالخوف الشديد و القلق و الاكتئاب، و شعور الفرد بأنه دون غيره/ ينظر: أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٩١م، ص: ١٤٩.
- (٨) _ ينظر: صلاح الدين الجماعي، الاغتراب النفسي و الاجتماعي و علاقته بالتوافق النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص: ٦٧.
- (٩) _ ينظر: حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب (دراسة فنية فكرية)، دار أسامة، الأردن، ط٢، ٢٠٠٩م، ص: ١٢٦.
- (١٠) _ ينظر: فيصل عباس، أساليب دراسة الشّخصيّة (التكنيكات الإسقاطية)، دار الفكر اللبناني ، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص: ٣٧.
- (١١) _ ينظر كيفن جراي، المشاكل النفسية، دار الخلد للنشر و التوزيع، مصر، د.ط، دب، ص ٦٥.
- (١٢) _ ديوان بدر شاكر السياب، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥م، ص: ٥٤_٥٦.
- (١٣) _ ينظر: كيفن جراي، المشاكل النفسية، دار الخلود للنشر و التوزيع، مصر، د.ط، دب، ص: ٣٣١.
- (١٤) _ ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص: ٢٣٠.
- (١٥) _ ينظر: محمد على كندي، الرّمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب و نازك و البياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص: ٣١.
- (١٦) _ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص: ١٥٧.
- (١٧) _ ينظر: محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة و التطور)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص: ٣٨٥.
- (١٨) _ ينظر: ياسين نصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، د.ط، ٢٠٠٩م، ص: ٢٢١، ٢٢٠.
- (١٩) _ ينظر: فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية (التكنيكات الإسقاطية)، (م.س)، ص ٩٣.
- (٢٠) _ ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م، ص: ٤٢.
- (٢١) _ ينظر: محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر بينائه النحوي، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م، ص: ١٨٤.

- (٢٢) _ ينظر: أحلام يحيى، و يشرئب النخيل، دار نينوى، سوريا، ط١، ٢٠٠٤م، ص: ٨٤.
- (٢٣) _ ينظر: خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، د.ط، ١٩٨٣، ص: ٢٨٨.
- (٢٤) _ ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، (دراسة في حياته و شعره)، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م، ص: ٢٠.
- (٢٥) _ هو عملية لا شعورية تمنع الدوافع و الانفعالات من التعبير عن نفسها تعبيراً صريحاً/ ينظر: أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، (م.س)، ص: ١٣٨.
- (٢٦) _ ينظر: المصدر نفسه، ص: ١٤٩.
- (٢٧) _ ينظر: محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، (م.س)، ص: ١٨٤.
- (٢٨) _ ينظر: المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
- (٢٩) _ ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، (م.س)، ص: ٦٥.
- (٣٠) _ ينظر: أحلام يحيى، و يشرئب النخيل، (م.س)، ص: ٨٤.
- (٣١) _ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (م.س)، ص: ٢٤٠.
- (٣٢) _ ينظر: محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، (م.س)، ص: ١٨٤.
- (٣٣) _ ينظر: محمد على كندي، الرمز و القناع، (م.س)، ص: ٢١٥.
- (٣٤) _ ينظر: محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، (م.س)، ص: ١٨٤.
- (٣٥) _ ينظر: حسن توفيق، بدر شاكر السياب، (دراسة فنية فكرية)، دار أسامة، الأردن، ط٢، ٢٠٠٩م، ص: ١٤٦.
- (٣٦) _ ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السيَّاب، (م.س)، ص:
- (٣٧) _ المازوخية: نسبة إلى مازوخ و تعني التلذذ بتعذيب النفس/ ينظر: احمد عزت راجح، أصول علم النفس، (م.س)، ص: ١٧٣.
- (٣٨) _ السادية: نسبة إلى ساد، و تعني التلذذ بتعذيب الغير/ ينظر: المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
- (٣٩) _ ينظر: مصطفى حجازي، سيكولوجيا الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، لبنان، ط٢، ١٩٨٠م، ص: ٢٤٦.
- (٤٠) _ ينظر: خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، (م.س)، ص: ٢٢٨.
- (٤١) _ ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م، ص: ٥٩.
- (٤٢) _ ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص: ٦٣.
- (٤٣) _ ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (م.س)، ص: ٢٢٦.
- (٤٤) _ ينظر: أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٩١م، ص: ١٦٦.
- (٤٥) _ ينظر: صلاح الدين أحمد الجماعي، الاغتراب النفسي و الجماعي، (م.س)، ص: ٧٢.
- (٤٦) _ ينظر: فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية، (م.س)، ص: ٤٤.
- (٤٧) _ ينظر المرجع نفسه، ص: ٤٣.
- (٤٨) _ ينظر: محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، (م.س)، ص: ١٨٤.
- (٤٩) _ ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السيَّاب، (م.س)، ص: ٢٠.
- (٥٠) _ ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (م.س)، ص: ٥٩.
- (٥١) _ ينظر: مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٥١م، ص: ٣٠٣.
- (٥٢) _ ينظر: عبد الرحمن عيسوي، معالم علم النفس، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، ١٩٨٤م، ص: ١٥٧.

المصادر و المراجع

- ١_ إحسان عباس، بدر شاكر السيَّاب (دراسة في حياته و شعره)، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م.
- ٢_ أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار المعارف، القاهرة، دط، ١٩٩١م.
- ٣_ أحلام يحي، و يشربُّ النَّخِيل، دار نينوى، سوريا، ط١، ٢٠٠٤م.

- ٤_ حسن توفيق، شعر بدر شاكر السيّاب (دراسة فنيّة فكريّة)، دار أسامه، الأردن، ط٢، ٢٠٠٩م.
- ٥_ خريستو نجم، النرجسيّة في شعر نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، د.ط، ١٩٨٣م.
- ٦_ زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، د.ط، ١٩٩٨م.
- ٧_ شاكر عبد الحميد، الغرابة (المفهوم و تجلياته في الأدب)، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ٢٠١٢م.
- ٨_ صلاح الدين أحمد الجماعي، الاغتراب النفسيّ و علاقته بالتوافق النفسيّ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٩_ طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، دار الفيصلية، السعودية، د.ط، ٢٠٠٤م.
- ١٠_ عبد الرحمن عيسوي، معالم علم النفس، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، ١٩٨٤م.
- ١١_ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥م.
- ١٢_ عز الدين إسماعيل، مدخل لتحليل النصّ الأدبيّ، أعمال المؤتمر الدّوليّ الأول للنقد الأدبيّ، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧.
- ١٣_ فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية (التكنيكات الإسقاطيّة)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- ١٤_ كيفن جراي، المشاكل النفسيّة، دار الخلود للنشر و التوزيع، مصر، د.ط، د.ت.
- ١٥_ محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.
- ١٦_ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلاليّة و البنية الإيقاعيّة)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، ٢٠٠١م.
- ١٧_ محمد علي كندي، الرّمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب، نازك، البياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ١٨_ مصطفى سويّف، الأسس النفسيّة للإبداع الفني في الشّعْر خاصة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٥١م.
- ١٩_ مصطفى حجازي، سيكولوجيا الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
- ٢٠_ مصطفى ناصف، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- ٢١_ محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة و التطور)، مكتبة الأنجلو، مصر، ط١، ١٩٨٨م.
- ٢٢_ ناجي علوش، مقدمة ديوان بدر شاكر السيّاب، دار الحرّيّة، بغداد، ط٣، ٢٠٠٠م.
- ٢٣_ ياسين نصير، الاستهلال (فن البدايات في النصّ الأدبيّ)، دار نينوى، سوريا، د.ط، ٢٠٠٩م.