غريب على الخليج – قراءة نفسية، لعبة النظر إلى الداخل والخارج*

د. علاء محمد فرحان شدوح**

* تاريخ التسليم: ١١/ ٩/ ٢٠١٢م، تاريخ القبول: ١/ ٧/ ٢٠١٣م.
** أستاذ مساعد/ جامعة الجوف/ القريات/ المملكة العربية السعودية.

ملخص:

تُعدّ قصيدة (غريب على الخليج) لبدر شاكر السياب، من القصائد الحديثة التي تركت بصمة واضحة في صفحات الأدب العربي الحديث، فهي قمينةٌ بالدراسة حَرِيَّةٌ بالاهتمام، لا سيما أنّ ناظمها هو الشاعر العراقي الفحل الذي يُعدّ من أبرز شعراء العصر الحديث، ومن الأوائل الذين حاولوا في الشعر الحر وأسسوا له، فقد قرأ الباحث هذه القصيدة قراءة نفسية، يظن أنها جديدة ويأمل أنْ تقدم مساهمة متواضعة في قراءة النص الشعري الحديث.

فقد اعتمد فيها المنهج النفسي أساساً للتحليل، معتمداً على ما ورد عند فرويد ويونج من مبادئ تخصّ التحليل النفسي، وبيّن الباحث – أيضاً– ما في النص من مواطن للألم والتوتر النفسييْن، ومدى تأثير هذه المواطن في بِنْيَتِه. علماً أنّ الباحث استفاد من المنهج التحليلي استفادة تتماشى مع المنهج النفسي وتخدمه وتخدم النص في آن.

Poem (Alien to the Gulf) Psycho Reading (The Looking Game into side and out)

Abstract:

Badr shaker Al- sayab's poem "Alien to the Gulf" is considered one of those modern poems which has left a clear imprint in modern Arab literature. It is worthy of study and attention, especially as Al- sayab is a prominent Iraqi poet and one of the pioneers of modern free verse.

The researcher has read the poem psychologically, thinking it might be a new way of reading and hoping it would make a modest contribution in reading modern poetry.

He adopted the psychological approach as a basis for analysis, relying on Freud's and Yung's principles concerning psychoanalysis. He clarified the positions of psychic pain and worry and how these might affect the text structure.

Finally, the researcher tried to take advantage of the analytical approach in such a way that correlates with the psychological approach and serves it as it serves the text.

مقدمة:

أحمدُ الله على فضيلة النطق وبيانه، وأصلّي على نبيّه محمد الذي فضّله على الأنبياء بمعجزة قرآنه، وبعد:

فإنّ هذه القراءة، الجُهد فيها متواضع، والأمل في قبولها متنام، فقد قرأتُ نصّ (غريب على الخليج) قراءةً نفسية، وأسميتُ هذه القراءة (لعبة النظر إلى الّداخل والخارج) ، حيث تجلّت آلية هذه التسمية في القصيدة كلها، وبَدَتْ العمود الفقري لها، فكان الشاعر يستخدم النظرَ إلى كُلِّ ما هو حقيقي وملموس أمامه، ليستخدم ذلك وسيلة للنظر إلى دواخله وأعماق نفسه، وما رقد فيها من آلام وأوجاع وحسرات، كانت قد ظهرت من خلال البِنيَة اللفظية لتراكيب القصيدة وعباراتها، وهذا ما يُسمى في علم النفس (النكوص) Regression. هذا من وجهٍ عام، أمّا من الوجه الخاص فقد تحدثت فيه عن أهم مبادئ التحليل النفسي التي سأطبّقها على النص.

وقد قسِّمت الدراسة إلى خمسة أجزاء، الأول: (في منهج القراءة) ، وتحدثت فيه عن المنهج النفسي، وتاريخه، وروّاده، وأبرز ملامحه، وآلية عمله، وبعض مزالقه، واستعنتُ في هذا التحليل النفسي بالمنهج التحليلي الذي قمتُ من خلاله بالتركيز – في كثير من المواطن– على المفردات الشعرية بمعناها الحرفي والإيحائي، وعلى تكرار الألفاظ ودلالتها، وعلى الصور المجازية، وعلى الرموز، وعلى بعض الأساليب البلاغية.

والثاني: (في تلقيّ النص وصاحبه) ، حيث لا قراءة لنص – أيِّ نصٍ– وفق المنهج النفسي، دون معرفةٍ عن حياة كاتبه، والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في نفسيته، وبدون معرفة النصِ ومناسبته، والملابسات التي رافقت تأليفه. إذْ إنَّ من أساليب المنهج النفسي الاهتمام بالذات والأنا الشاعرة وملابسات إبداع النص المكانية والزمانية.

والثالث: (بيبلوغرافيا لقراءة النص) ، فمن باب نسبة الفضل إلى أصحابه، أشرتُ باختصار إلى الذين قرأوا النص أو أجزاءً منه، ضمن مناهج مختلفة، وقمت بترتيبهم ترتيباً زمنياً تصاعدياً.

والرابع: (نص القراءة) ، فلا قراءة بدون نص، فقد توخَيّتُ الحذر في ضبط الكلمات، وجزّأتُ النصَّ إلى مقطوعات، فهو يتكوّن من إحدى عشرَةَ مقطوعة.

والأخير: (القراءة النفسية) (لعبة النظر إلى الداخل والخارج) ، فقد ضبطتُ فيها مواطن الألم والحسرة والثوران، والمواطن التي تشير إلى ذروة التوتر النفسي وخفضه، ومواطن

تشكيل هذا التوتر، ومواطن الأمل واليأس، وتجلّى هذا من خلال مجموعة من مبادئ التحليل النفسي التي وردت عند فرويد ويونج وغيرهما. ورسمتُ رسماً ديكارتياً يوضّح انتقال هذه المواطن بين المقطوعات كلها.

ثم جاءت الخاتمة لتلخص أبرز ما جاء في مقطوعات القصيدة وأبرز النتائج التي توصل إليها البحث.

في منهج القراءة:

لعلّ من غير المشكوك فيه أنّ مناهج النقد العربي الحديث غربيّة المنشأ، استقبلها الدارسون بكل حفاوة، فمنهم من تعامل معها خيرَ تعامل، ومنهم من فهمَها فهماً خاطئاً من حيث التنظيرُ والتطبيق. ومن هذه المناهج المنهج النفسي، الذي يستقي جذوره من علم النفس، الذي يتمتع بصلة وثيقة مع الأدب، وهذا واضحٌ حتى في نقدنا القديم، إذْ يرى ابن قتيبة (٢٧٦هـ) – مثلاً– "أن الشعر استجابة لدواعٍ نفسية معينة يتحكم فيها الزمان والمكان" [١] . وقد رأى الدكتور خريستو نجم التفسير النَفسي للأدب ضرورة ملحّة [٢] .

وليس ثمّة من ينكر إسهام التحليل النفسي في الحركة النقدية المعاصرة، فتحليل الفنون من وجهة نظر نفسية غدا أمراً شائعاً خارج الحقل الطبي، وخاصّة بعدما كشف المحللون عن اللاوعي الإنساني وفسّروا من خلاله كثيراً من أعمال الفنانين وسلوكهم.

ويُعدّ فرويد ويونج أول من تحدثا عن العملية الإبداعية وعلاقتها بالنفس [٣] ، ولحق بهما (لاكان) ، حيث قاد الأول مدرسة سمّاها مدرسة التحليل النفسي (Psycho- Analysis) ، فللإبداع والنفس علاقة وطيدة تجمعهما معاً، إذْ يدخل علم النفس في نطاق النقد بطريقتين: "أولاً: البحث عن عملية الإبداع والخَلْق، ثانياً: الدراسة النفسية لأدباء بأعيانهم لتبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي" [٤] .

أمّا الدارسون العرب فقد استفادوا من المنهج النفسي الغربي، ومثّلَهُ كل من: أمين الخولي رئيس (مدرسة الأمناء) ، فهو من أوائل المهتمين بالاتجاه النفسي في تفسير الأدب، فقد دعا إلى كشف بعض جوانب التجربة الفنيّة عن طريق التحليل النفسي [٥] . والعقاد الذي درس أبا نواس في كتابه (أبو نواس الحسن بن هانئ) عام ١٩٠٠، والمازني الذي درس بشار بن برد في كتابه (بشار بن برد) عام ١٩٠٠، ومحمد النويهي في كتابيه: (نفسية أبي نواس) عام ١٩٥٣ و (ثقافة الناقد الأدبي) عام ١٩٦٩، وعز الدين إسماعيل في كتابه: (التفسير النفسي للأدب) عام ١٩٦٣، ومحمد خلف الله أحمد في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) عام ١٩٧٠، وطه حسين الذي درس أبا العلاء المعري في كتابه

(مع أبي العلاء في سجنه) عام ١٩٧٦، ومصطفى سويف في كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة) عام ١٩٨٠ [٦] . ثم سار وراءهم من ساروا من أجل مناصرة هذا المنهج وتطبيقه على النصوص الأدبية ما أمكن.

ومن ملامح المنهج النفسي «أنه لا يمكن إقصاء مسألة الذات» [٧] . وهذا – أيضاً– ما أكَّده يوسف خليف في قوله: «إنّ هذا المنهج لا يتيسَّر تطبيقه بطريقة ناجحة تضمن الاطمئنان إلى نتائجه إلاّ إذا توافرت لدينا معلومات كافية عن الشخصية وتفسيرها وسبر أغوارها والتغلغل في أعماقها السحيقة» [٨] .

ومن ملامحه أيضاً أنه يعتمد على عملية التفسير، «إذْ من خلاله يتّضح المعنى المستتر في عملٍ أدبي ما، فكل خطاب هو لغز بالنسبة للمحلل النفسي» [٩] . ومنها – أيضاً– أنه يبحث في عمليّة الخلق والإبداع الفني وبيان العوامل الشعورية وغير الشعورية التي تتشكل من خلالها، ويبحث في تأثر المتلقي بالأدب [١٠] .

ومن المؤكد أن يتعرض كل منهج لمجموعة من الانتقادات التي تطعن في صلاحيته للتطبيق على النصوص، فمن عيوب هذا المنهج: معاملته للنص الشعري بوصفه وثيقة نفسية، مما يتساوى من خلال ذلك العمل الجيد مع العمل الرديء [١١] . ومن عيوبه أيضاً، أنّ الأدب نفسه بكل ما ينطوي عليه في أعماق الشعور، ليس دائماً تعبيراً دقيقاً تماماً عن نفسية الأديب، أو مرآة صادقة تعكس أغوار اللاشعور، وهي قضية مقررة في النقد الأدبي [١٢] . ورغم ذلك ظلّ المنهج النفسي قائماً في كثير من الدراسات العربية الحديثة لتحليل نصوص أو نص واحد بعينه.

وعلى هذا سيعمد الباحث إلى قراءة النص المراد وفق المنهج النفسي، مركِّزاً على مجموعة من المبادئ التي جاء بها سيجموند فرويد ويونج من مثل: مبدأ النكوص، والكبت، والأحلام التي هي الصور الشعرية عند الشاعر، والهو والأنا، ومبدأ اللذة، والوعي واللاوعي، ونوعا اللاوعي الفردي والجماعي، والانبساط والانطواء، والتكثيف، رابطاً هذه المبادئ مع القصيدة ومطبقاً لها على ألفاظها وصورها ورموزها ومحسناتها البديعية.

وسيعتمد الباحث على المنهج التحليلي، إذْ لا يمكن رصد وضبط مواطن الألم والتوتر في النص، إلاّ عن طريق اللغة، وبنية الألفاظ، والرموز والمحسنات، ومن الخير أنْ نعلم أن الباحث لم يتطرق إلى الموسيقى العروضية ومدى تأثيرها النفسي في النص، ولم يتحدث عن الحروف وتباعدها أو تقاربها ودلالة هذا على التوتر النفسي، خوفاً من الانحراف عن مسار المنهج النفسي إلى مناهج أخرى، مع العلم أنْ ليس ثمة صلة بين هذا العمل مع المنهج التكاملي، ناهيك عن أنّ النص بطبيعته يفرض على الباحث استخدام المنهج النفسي في هذه القراءة.

في تلّقي النص وصاحبه:

بدر شاكر السياب شاعرٌ عراقيٌ ولد عام ١٩٢٦، في قرية جيكور، درس الابتدائية فيها، ودرس الثانوية في البصرة، امتاز شعره في الفترة الأولى بالرومانسية ثم جُبِلَ بالسياسة، وتأثّر بمجموعة من شعراء الغرب من مثل: إليوت، وقيل إنّه أول من حاول في الشعر الحر في قصيدته: «هل كان حباً» (١٣).

وللسياب دواوين عدّة منها: أزهار ذابلة ١٩٤٧، أعاصير ١٩٤٨، أزهار وأساطير ١٩٥٠، فجر السلام ١٩٥١، حفار القبور ١٩٥٢، المومس العمياء ١٩٥٤، الأسلحة والأطفال ١٩٥٥، أنشودة المطر ١٩٦٠، المعبد الغريق ١٩٦٢، منزل الأقنان ١٩٦٣، شناشيل ابنة الجلبي ١٩٦٤.

وما يعنينا في هذا البحث قصيدة «غريب على الخليج» من ديوان «أنشودة المطر»، إذْ إنّ هذا الديوان كان قد ألّفهُ السياب خلال فترة أوجاع متعددة آلمته، منها الجسدية- المرض- ، والاجتماعية، والنفسية - غربة الروح والجسد- ، مع العلم أن السياب رافقه الألم والوجع منذ طفولته. فقد نشأ يتيماً محروماً من حنان الأم، وتركه أبوه في بيت جدّته، وتزوّج بأخرى مما جعله يشعر بغربة الأب والأم معاً (١٤). نضيف إلى ذلك خيبته العاطفية الأولى، بعدما تزوجت عروس أحلامه «وفيقة» ابنة صالح السياب، فهي تشكل سبباً آخرَ من أسباب أزماته النفسية التي تجسّدت في قصائده.

ولعلّك توافقني الرأي، أنَّ قُبْح المنظر للسياب، كانَ شبحاً يُرافقه طوال حياته (١٥). أمّا الآلام الأكثر التصاقاً بالنص المراد قراءته ها هنا، فهي آلام الحاجة والغربة والمرض. فورث بدرٌ الفقر عن جدّه الذي عانى من كساد في مواسم التمر، ولطالما نهشتهُ البطالة، ولطالما عضّته رواتب أعمالٍ قليلة، لا يكاد منها يجمع قوتَ يومه (١٦).

والحقُّ، أنّ مرض السياب زاد وجعه أوجاعاً، فلم يُفدْهُ العلاج في الداخل، فسافر إلى بيروت ولندن وباريس والكويت، ولم يُجدِ ذلك معه نفعاً (١٧).

عاش السياب فترةً زمنيةً من الهروب والفرار السياسي، فهرب إلى إيران والكويت، ففي الكويت عام ١٩٥٣ كانت ولادة قصيدة «غريب على الخليج»، هذه القصيدة الممزوجة بوجع الفقر ووجع الغربة والحنين إلى الوطن، فحالة الاغتراب التي عاشها الشاعر في هذه القصيدة، أثّرت عليه إلى درجةٍ صارت فيها الروح والجسد في انفصالٍ تام، فصارت غربته غربة روح وجسدٍ في آن. وكلّ هذه المحطات الحياتية السابقة وغيرها ساهمت في تشكيل البعد النفسي في النص المراد قراءته، إذ لا يتسع المقام هنا لذكرها كلها، فاختار الباحث أهمها لتكون إشراقة ضوء على أغوار القصيدة.

وسنجد لاحقاً أنّ هذه القصيدة كان السياب قد برهن فيها على مقدرة شعرية خارقة، وعلى عبقرية قد لا نجد لها مثيلاً في الشعر العربي الحديث، وقد امتزج فيها الواقع بالحلم أو بالكابوس، ففيها رموز الغربة والضياع والفقدان والرجوع والعودة والغوص في الذات والتوحّد فيها.

بيبلوغرافيا لقراءة النص:

ليس لنا من فرار أنْ نستقصي الدراسات التي تناولت قصيدة «غريب على الخليج» بشتى المناهج، تناولاً سطحياً أو معمّقاً يضيء جوانبَ متعددة في القراءة.

أولاً ـ دراسة إحسان عباس:

تناول إحسان عباس في كتابه «بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره» عام ١٩٦٩ قصيدة «غريب على الخليج» ودرسها دراسة مقارنة مع قصيدة «أنشودة المطر» فالأولى تمثل الإحساس بالغربة والشوق العارم للعودة إلى العراق، ولكن عدم وجود النقود يقف حائلاً دون هذه العودة، والثانية تصوّر العراق نفسه من خلال المنظر الماطر [١٨].

ثانياً ـ دراسة طه وادي:

درس طه وادي في كتابه «جماليات القصيدة المعاصرة» عام ١٩٨١، القصيدة دراسة اجتماعية إلى حدٍّ ما، فربط الإطار الاجتماعي لكاتب القصيدة بالوجع النفسي من جهة، وبالإبداع من جهة أخرى، ناهيك عن استفادة الدارس من مناهج أخرى استفادة بسيطة كالبنيوي والنفسي [١٩].

ثالثاً ـ دراسة محسن اطميش:

حاول محسن اطميش في كتابه «دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر» عام ١٩٨١، أنْ يقرأ القصيدة المعنيّة قراءة جديدة، لتقود القارئ إلى تلمّس البذور الأولى، لتحقق الإفادة المتطورة من فنّ القصّة في القصيدة الغنائية الجديدة، فهو يحاول الكشف عن عناصر العمل القصصي في القصيدة، وهي فكرة جيدة قمينة بالاهتمام [٢٠].

رابعاً ـ دراسة أحمد عودة الشقيرات:

قام الشقيرات في كتابه «الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب» عام ١٩٨٧، بنوع من التحليل العام لهذه القصيدة، وكان فيه مسحة نفسية جيدة، لأن طبيعة موضوع كتابه تقتضي منه هذا، فركز على جانب الغربة الجسدية والروحية عند السياب في القصيدة [٢١].

خامساً ـ دراسة صلاح فضل:

تميّز صلاح فضل في قراءته للقصيدة عمّن سبقه، وكان ذلك في كتابه «أساليب الشعرية المعاصرة» عام ١٩٩٥، وموطن التميز أنه قرأها من وجهة نظر أسلوبية، فتحدث عن الضمائر والتفاتاتها، وعن فواصل القول الشعري، وعن علاقة الزمن بين اللحظة الحاضرة والماضية (٢٢).

سادساً ـ دراسة منصور قيسومة:

أفلح منصور قيسومة في كتابه «دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب» عام ١٩٩٦، في تناول القصيدة من وجهة نظر نفسية بحتة، إلاّ أنّ تناوله لم يكن لكامل القصيدة، فلم يدرس إلاّ أربع مقطوعات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت نظرته النفسية لهذه المقاطع، فيها شيء من الخجل في تعاملها من التراكيب ودلالتها النفسية العامّة (٢٣).

سابعاً ـ دراسة باسل الزين:

جمعت دراسة باسل الزين في كتابه «رواد الشعر العربي المعاصر– بدر شاكر السياب أبو الحداثة» عام ٢٠٠٠، بين وجهات النظر الأسطورية والنفسية، والمأخذ على هذه الدراسة عدم سبر أغوار العناصر الفنية والبنائية للقصيدة بالشكل الكافي (٢٤).

وهناك عدد لا بأس به من الباحثين المحدثين، لامسوا أجزاء بسيطة من هذه القصيدة ملامسة عامّة وجافّة لا تضيف شيئاً جديداً ولا ترتقي إلى مستوى قراءة. ونلاحظ من الدراسات السابقة أنّ معظمها دراسات جزئية تناولت كلُّ واحدة منها جزءاً قصيراً من القصيدة تناولاً نفسياً أو اجتماعياً أو أسطورياً، ومعظمها الآخر تناول القصيدة كاملة حسب مناهجَ مختلفة غير المنهج النفسي، وهذا على العكس تماماً من هذه الدراسة التي سيحاول الباحث من خلالها أنْ يطبق المنهج النفسي ـقدْر المستطاعـ على كامل القصيدة، وأن يبيّن كيف تجلّت مبادئ التحليل النفسي عند فرويد ويونج من مبتدأ القصيدة إلى منتهاها.

نص القراءة:

(غريب على الخليج)

(١) الريح تلهثُ بالهجيرةِ كالجثام، على الأصيلْ
وعلى القلوع تظل تُطوى أو تنُشَّرُ للرحيلْ
زحمَ الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحار
من كل حافٍ نصفِ عار

وعلى الرمال على الخليج
(٢) جلسَ الغريبُ، يسرِّحُ البصرَ المُحَيَّر في الخليجْ
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يُصَعِّدُ من نشيج
"أعلى من العبّاب يهدر رغوُهُ من الضجيجْ"
صوتٌ تفجّر في قرارة نفسيَ الثكلى: عراق
كالمدّ يصعدُ، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريحُ تصرخُ بي عراق،
والموجُ يُعول بي عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحرُ أوسعُ ما يكون وأنت أبعدُ ما تكون
والبحرُ دونك يا عراق
(٣) بالأمس حين مررتُ بالمقهى سمعتك يا عراق
وكنتَ دورةَ أُسطوانة
هي دورة الأفلاك من عُمُري، تكوِّرُ لي زمانَه
في لحظتين من الزمان، وإنْ تكنْ فقدتْ مكانه
هي وجه أمي في الظلام
وصوتُها، يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطفُ كُلَّ طفلٍ لا يؤوب
من الدروب،
(٤) وهي المفلية العجوزُ وما توشوشُ عن "حزام"
وكيف شقّ القبرَ عنه أمام عفراء الجميلة
فاحتازها... إلاّ جديلة
زهراءُ، أنت. أتذكرين
تنورنَا الوهّاجَ تزحمه أكفُ المصطلين؟
وحديثَ عَمتي الخفيضَ عن الملوك الغابرين؟
ووراء بابٍ كالقضاءْ
قد أوصدَتْهُ على النساء
أيدٍ تطاع بما تشاءُ، لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أفتذكرينَ؟ أتذكرين؟

سُعداءَ كنا قانعين
(٥) بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشدٌ من الحَيَواتِ والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مَداريَهْ اللذين ينالُ بينهما كيانه
افليس ذلك سوى هباء؟
حلم ودورة أسطوانة؟
إنْ كان هذا كلَّ ما يبقى فأين هو العزاء؟
أحْببتُ فيك عراقَ روحي أو أحَبَبْتُك أنتِ فيه،
يا أنتما، مصباحُ روحي أنتما، وأتى المساء
والليلُ أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيْهْ
(٦) لو جئتِ في البلدِ الغريبِ إليَّ ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراقُ على يديَّ هو اللقاء
شوقٌ يخضُّ دمي إليه، كأنَّ كلَّ دمي اشتهاء
جوعٌ إليه... كجوعِ كلَّ دم الغريق إلى الهواء
شوقُ الجنين إذا اشرأبَّ من الظلام إلى الولادة
إني لأعجبُ كيف يمكن أن يخون الخائنون
أيخون إنسانٌ بلاده؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟
(٧) الشمسُ أجمل في بلادي من سواها، والظلام
- حتى الظلام- هناك أجملُ، فهو يحتضن العراق
واحسرتاه، متى أنام
فأَحسُّ أنَّ على الوسادة،
من ليلكَ الصيفيَّ طَلاًّ فيه عطرُكَ يا عراق
بين القرى المتهيّبات خطايَ والمدن الغريبة
غنيتُ تربتَك الحبيبة
وحملتُها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه،
فسمعت وقعَ خطى الجياع تسير، تدمي من عثار
فتذرُّ في عينيَّ، منك ومن مناسمها، غبار
(٨) ما زلتُ أضربُ متربَ القدمين أشعثَ، في الدروب
تحت الشموس الأجنبيّة

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديّة
صفراءَ من ذلٍّ وحُمّى: ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبيّة
بين احتقار، وانتهار، وازورار.. أو (خطيّة)
والموت أهوَنُ من (خطيّة)
من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبيّة
قطرات ماء... معدنيّة!
(٩) فلتنطفي، يا أنتِ، يا قطراتُ، يا دمُ، يا... نقودُ
يا ريحُ، يا إبراً تخيط لي الشراع، متى أعودُ
إلى العراق، متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رَنحهُنَّ مجدافٌ يرود
بيَ الخليجَ، ويا كواكبَه الكبيرة– يا نقود!
ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار
ما زلتُ أحسُبُ يا نقودُ، أعدَّكنَّ وأستزيد،
ما زلتُ أنْقصُ، يا نقود، بكنَّ من مُدَدِ اغترابي
ما زلتُ أوقِدُ بالتماعتكنَّ نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناكَ. فحدثيني يا نقودُ
متى أعودُ، متى أعود؟
أتراه يأزِفُ، قبل موتي، ذلك اليوم السعيدُ؟
(١٠) سأفيق في ذاك الصباح، وفي السماء من السحاب
كسَرٌ، وفي النسماتِ بردٌ مشبَعٌ بعطورِ آب
وأزيحُ بالثُؤَباء بُقيا من نعاسي كالحجاب
من الحرير، يشفُّ عمّا لا يبينُ وما يبينْ:
عمّا نسيتُ وكدتُ لا أنسى، وشكٍّ في يقين.
ويضيء لي– وأنا أمدُّ يدي لألبسَ من ثيابي–
ما كنتُ أبحثُ عنه في عتماتِ نفسي من جوابِ
لمَ يملأُ الفرحُ الخفيُّ شعابَ نفسي كالضباب
اليومَ– واندفق السرورُ عليَّ يفجأني– أعودُ!
(١١) واحسرتاهُ؟ ... فلن أعودَ إلى العراق!

وهل يعودُ
من كان تعْوزه النقودُ؟ وكيف تُدَّخَر النقود
وأنت تأملُ إذ تجوع؟ وأنت تنفقُ ما يجودُ
به الكرامُ، على الطعام؟
لتبكينَّ على العراق
فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك، دون جدوى للرياح وللقلوع.

لعبة النظر إلى الداخل والخارج:

إنّ العنوان – أيما عنوان– مفتاحٌ للنص ولا ينفصل عنه، فهو حريٌّ بالاهتمام للولوج إلى النص نفسه. فلنلاحظ جملة (غريب على الخليج) عنوانٌ في مسحة تشاؤمية سوداوية، إذْ إنّ القارئ له يدرك ما تحمله معنى كلمة غربة من وجع وألم ومرارة في النفس، وغربة الشاعر هنا غربتان: الروح والجسد، ولعلك تتفق معي بناءً على مَا عرفناه مسبقاً عن أوجاع الشاعر النفسية، على أنّ الخليج هو ما يمثل غربة الجسد، فهو يخبرنا من خلالها أنه بعيدٌ عن وطنه، وفي الوقت نفسه ينتظرنا لنسأله عن كيفية تشكل هذه الغربة، فهي بدايةٌ قويةٌ لكنّها ممزوجةٌ بالسكون، كالسماء الملغّمة بالغيوم ولكنها تأبى أنْ تمطر، وتنتظر فرجَ أول قطرةٍ بفارغ الصبر. وكأنّ الشاعر في هذه اللحظة في حالة "تداعٍ حُرّ" يريد من خلالها أن يتكلم بحريّة عمّا في دواخله، فإذا تكلمّ عن غربته يكون قد بدأ بإراحة نفسه. وهذا ما وصفه علماء النفس أنه ليس من واسطة للتحليل النفسي سوى كلام المريض.

تبدأ المقطوعة الأولى في القصيدة بعنف، مُسْتهَلَّةً بكلمة الريح، ومن معاني الريح في اللسان: "الريح الغالبة القوية" (٢٥) . ومن معانيها في القرآن الكريم، العذاب والهلاك كقوله تعالى: (وأمّا عاد فأهلكوا بريحٍ صرصرٍ عاتية) (٢٦) .

ثم يتلوها الفعل المضارع (تلهث) ، وهو من دلالات التعب والخوف والفزع، وتتواءم هذه الألفاظ مع لفظة (الهجيرة) من الناحية النفسية، فهي فترة زمنية غير مُحبّبة للنفس الإنسانية، وهي وقت اشتداد الحرّ إلى درجة الذروة، وهي التي تجعل الإنسان لاهثاً تَعِباً حتى في حالة الجلوس، ثم ذكر لفظة (الجثام) والذي يمكن أن يقصد فيها المرض الجلدي المنفّر، أو الكابوس، إذْ يريد الشاعر من خلالها وصف معاناة الانتظار التي تقوم بنية القصيدة عليها.

فبدأت هذه المقطوعة بهذه الرباعية، رباعية من الاحتراق والعذاب والحزن والكآبة، لَبِسَها جميعها لقسوة الطبيعة المحيطة به، وكأنما الشاعر يلهث وراء تفجير انفعالاته التي

كانت محبوسة في العنوان – غريب على الخليج– ، فإنّ الشعور يظلّ مُبهماً في نفس الشاعر فلا يتّضح له إلاّ بعد أنْ يتشكّل في صورة» (٢٧) .

فيحاول التخفيف عمّا يجيش في صدره، فيبدأ بذكر ما يدل على الدّمار، ويُتْبِعُهُ بما يدلّ على الخوف ومحاولة الهُروب، ثم يذكر ما تضيق به النفس الإنسانية– أيُّ نفسٍ– وهو الهاجرة ليشبّه لنا هذه الصورة بصورة المرض (الجثام) في أدَمَة الأصيل أو بصورة الكابوس. لماذا كانت البداية عنيفة بمثل هذه الصورة، والتوتّر فيها يبلغ الذروة؟ الإجابة مبدئياً هي: الرؤية البصرية التي انعكست إلى الداخل – إلى دواخل نفسه– والتي عملت على حِراك ما يختلج في صدره. وهذه الرؤية تتمثل في رؤيته تلك الأشرعة في الخليج، تذهب مِنْ وإلى العراق، فالعراق وطنه – وأيُّ إنسان يفهم معنى كلمة الوطن بما تحمله من معانٍ– وهو بعيدٌ عنه وهاربٌ منه، ولا يستطيع الوصول إليه، فلا يرى ولا يحسُّ إلاّ بتلك الرّيح التي تُحرّك القلوع، وتلهث بعيدةً عنه، دون أنْ تأبه لوجوده، فيصير في حالة غربةٍ مع نفس من ههة– فهو وحيد– ، ومع وطنه من جهة أخيرة، وهذا هو بالضبط مبدأ النكوص (Regres-sion) الذي تحدث عنه فرويد وعرّفه أنه "السيرورة النفسية لتداعيات المريض، من خلال مشهد يعمل على إعادة بنائه إلى أحداث نفسية سابقة" (٢٨) .

في أحايين، يكون سردُ القصةِ أو الحكاية بما فيها من وصف، نوعاً من التنفيس لمكبوتات داخلية سلبية، فالمقطوعة الأولى في القصيدة وصفٌ قصصي للمكان وأحداثه التي تدور عليه، والطبيعة المكوّنة له، وما فيها من جزئيات، فذلك تنفيس أو تمهيدٌ للتنفيس عمّا يتداعى في صدر السياب من غربةٍ وشوقٍ وألم، «فلا اعتقاد بوجود أحدٍ ينكر وجودَ نَفَسٍ سرديٍّ قصصيٍّ فيها» (٢٩) .

ولنلاحظ كيف رسم لنا الشاعر ثنائية النظر إلى الخارج والداخل، وما أقصده بالنظر إلى الخارج هو النظر الحقيقي إلى المناظر والألوان المقابلة للناظر، والنظر إلى الداخل هو الالتفات إلى الأعماق الإنسانية بما فيها من آلام وأوجاع بمساعدة أو بتأثير النظر إلى الخارج، فثمة علاقة طردية بينهما.

فالشاعر ينظر إلى الخارج: إلى القلوع، وإلى الخليج، وإلى المكتدحين، ولكن هذه الأشياء تضطرُّهُ إلى الالتفات نحو دواخله وما فيها من غربةٍ عن الوطن وحنينٍ إليه.

فيتبيّن لنا في المقطوعة الأولى شدة الانفعال والتوتر اللذين نجدهما ساكنين في العنوان، وانطلقا بشدةٍ في أول المقطوعة، ومن ثم انخفضت وتيرتهما شيئاً فشيئاً.

ولننتقل إلى المقطوعة الثانية التي تبدأ بتصوير الوحدة القاتلة، والتي سببها الغربة الموجعة. ولنلاحظ ثنائية الفعل المضارع ومفعوله (يُسِّرح البصرَ) ، فتسريحُ البصرَ، إطلاقُهُ

إلى الأمام إلى أبعد مدى، وما من أحدٍ يُنكرُ حالة الشرود التي يُصابُ بها الإنسان المكبوت والذي في نفسه علاتٌ متنوعة على اختلاف أسبابها الداخلية والخارجية. «فالمكبوتون يتخيلون المشاهد تخيّلاً» (٣٠) .

فالشاعر مُتألم متوجعٌ لبعدْهِ عن العراق- وطنه- ، لا يملك سوى الشرود البصري والذهني في هذا الخليج الفاصل بينهُ وبين موطنه. والحقُّ أن ثنائية الفعل المضارع ومفعوله (يُسّرحُ البصر) تتواءم وتتوافق مع ثنائية أخرى وهي: تسريح البصر الحقيقي نحو منظرٍ حقيقي، وتسريح البصر (الذهن) نحو دواخل الشاعر، فهو في حَيْرة عارمة تملأ نفسَهُ وتجبرهُ على النشيج، هذا الصوت المهزوم المحروم الحزين السوداوي.

ومن المؤكد أنّ الشاعر في هذا المقام في فترةِ حُزنٍ ساكنة أيضاً، يختلطُ فيها الفعل المضارع مع الماضي، مُضارع الحقيقة وماضي الذكريات المحفورة في صدره.

وبدون سابق إنذار يثورُ الشاعرُ مرةً أخرى، من خلال الكلمات (يهدر، تفجرّ، العبّاب) بما فيهما من قوةٍ وقسوة، فالهديرُ مرتبطٌ بالماءِ وجريانه، والتفجّر مرتبطٌ بحركةٍ قويةٍ بعد سكون، والعبّاب مرتبطة بشراهة الشرب لشدة الشوق له. مما يستدعيه للبكاء الحاد الهادر المتفجِّر من العين الحزينة شوقاً وألماً، والبكاء أيضاً وسيلة للتنفيس، وبعبارةٍ أخرى، هو خيرُ وسيلةٍ للتنفيس عن الكبت والضيق. فالمحرِّك الديناميكي للبكاء هو (العراق) وما للشاعر من ذكرياتٍ فيه، هذه الذكريات تَلكُمهُ وهو جالسٌ على الخليج، فتتصاعدُ حالة التوتر والاضطراب في نفس الشاعر، عن طريق الدموع التي هي كالسحابة اللَّعْنَة، التي تشكّل مَدّاً يقتلعُ كل ما هو أمامه، وموجاً يبتلع ما خَبُثَ وطاب. فالشاعرُ في حالةِ ثوران نفسي يصوِّرهُ وكأنهّ مشهدٌ شتائيٌّ مخيف، المدّ... السحابة... الريح... عناصرٌ طبيعية مجنونة تصرُخُ في عمق الشاعر، عراق... عراق... عراق...، كلمة واحدة تكررت ست مرّات، يحشرجُ قلبُ الشاعر بها. ولعلنا نعرفُ دلالات التكرار النفسية، وما تعكسه من أوجاع تعيشُ في نفس الشاعر (٣) . ومثل ذلك «أنه يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يَودُّ الشاعر أن يؤكد عليها أو يُنبّه القارئ إليها، كما أنّ الشاعر بتكرار اللفظة يقوم أحياناً باستخدامها بصورة تختلف قليلاً أو كثيراً عن استخدامه الأول لها»(٣٢).

وهذا ما سماه عز الدين إسماعيل (التشكيل المكاني) الذي له علاقة بالمفردات الواقعة في المكان والملموسة للحواس فيكون لها أثرها المباشر في الجهاز العصبي لمتلقي العمل الفني، والتشكيل الزماني الذي له علاقة بترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات» (٣٣) .

فغربة الشاعر غربتان: غربته عن وطنه، وغربتُه عن نفسه، بدليل أنه تحدث عن نفسه بضمير الغائب (جلسَ الغريبُ) ، بالتالي، هو يستطيعُ الغَوْصَ في بحر أعماقه، لكنه لا

يستطيع الغوص في البحر الحائل بينه وبين العراق. والنظر إلى الخارج في هذه المقطوعة واضحٌ كُلَّ الوضوح، فالغريب (الشاعر) ينظرُ إلى الخليج، لكنّ هذا النظر مختلطٌ بأصوات النشيج والضجيج والتفجير والصراخ، فَعَكَسَ النظرَ إلى الداخل، ليرى في دواخله عراقه، فردوسَه المفقود. فحالة الشاعر هنا في ثوران نفسي متصاعد، فيه من الاضطراب ما فيه.

وفي المقطوعة الثالثة، بدايةٌ لِهدأةٍ نفسيةٍ يخفي وراءها توتراً يسيطر على الشاعر، ويحاول الشاعر من خلالها مُداعبة الذكرى واستحضار الماضي بطريقة سردية درامية لا تخلو من الحزن، حيث إنّ «هناك فرقاً كبيراً بين أنْ تعيش المأساة وأن تُدركها، وأنْ تكون حزيناً وأن تُدرك معنى الحزن» (٣٤).

وهذا يتجلى عندما نلاحظ الكلمات الآتية: (الأمس، قررْتُ، سمعْتكَ، كنتُ) كُلّها تصبُّ في معنى الماضي، وهي مفاتيح لتذكرّ الماضي مع الوطن، وبالتأكيد، هذا التذكُّر يخالطهُ حُلُم العودة، وكأنّ القضية أشبه بثنائية الموت والحياة، فاستحضار الماضي غربة، والغربةُ موتُ، وحلمُ العودةِ حياةٌ، فهو يريد الانتقال من الموتِ إلى الحياة، فالموتُ سكونٌ، والحياة حركة.

فعاملُ الزمن في هذه الألفاظ هو الخوف، «والخوف من الزمن يُفضي إلى الهروب من قسوته وسطوته، فهو خوفُ لحظة، يبكي الشاعرُ على ما سبقها ويخافُ لاحقها» (٣٥)، وما من شك أن السياب يخاف من الموت قبل العودة، والموت مرتبطُ بالمرض، والسيابُ قد أتعبه المرض.

ولنرَ من جديد كيف امتَزَجَ الشوقُ للوطن بالحنين إلى الأم الرؤوم، فحياته بدون الوطن والأم ظلامٌ معتكر، والشوق لأحدهما يعني شوقاً للآخر، فحنانُ أمّه الصافي يتجسّدُ في صفاء الرؤيا لا الأحلام، لكنها في نفس الوقت– وهي ثنائية ضدّية تُفضي بالضرورة إلى قلق نفسي– كصورة النخيل عند فترة الغروب بما يحمله من لون قاتم ممجوج، والفعل (أدلهم) مرتبطٌ بالظلام، والظلامُ لونٌ– هو الأسودُ بالتأكيد– فهو يعكسُ السَّوداوية في نفس الشاعر. و (الغروبُ) لفظة تدلُّ على الانكسار، فهو الذي أدّى إلى حلول الظلام بادلهامّه، وهو ما قادَ لوجود الأشباح التي تخطفُ كل طفلٍ عاشُ طفولة معذبة، كُلُّ هذا يتلاءم مع بعضه ليشي بإنسان مُنكسر متحطّم بعيدٍ عن وطنه وأمّه، ولعلنا نلاحظ من جديد اتحاد الوطن بالأم، عندما وصفها بأنها نخيل، والنخيلُ يرمُز للعراق في كثرته.

ويبدو للقارئ أنّ الشاعر هنا في حالةِ وعيٍ تام، إلاّ أنه يدخل هنا في حالةٍ من اللاوعي الذي يقوم من خلاله بالعودة إلى الأمس، فالرؤى وأحلام اليقظة والتهويم قبل النوم هي لا وعيٌ غادَرَ بالشاعر إلى الأحداث الماضية. وهذا يتماشى مع ما قاله يونج عن الوعي

واللاوعي: «إننا نخطئ إذا اعتقدنا أنّ الوعي هو المسبب للموقف الأساسي الذي يتخذه الإنسان لأننا نقضي الجزء الأكبر من حياتنا في اللاوعي، ننام أو نحلم أحلام يقظة» (٣٦).

فالصورة الشعرية– كما وصفها عز الدين إسماعيل– هي حلم الشاعر، فقد يمتزج فيها الرمز بالحقيقة (٣٧).

نلاحظ في هذه المقطوعة توتراً نفسياً خفيّاً ساكناً غيرَ متفجرٍّ، فاجتمع فيها: استحضارُ الماضي، والحنينُ إلى الوطن، والتَوْقُ إلى الأم، واللونُ الأسودُ في الظلام، والغروب والأشباح. وكل ذلك يتداعى في صدر الشاعر ويثورُ ولكنّه لا يخرج منه، منتظراً رصاصة الرحمة.

ولِنَتَنَبّه كيف جاءت ثنائية النظر إلى الخارج والداخل بصورةٍ جديدةٍ هذه المرّة. فقد حصلت هذه الثنائية داخل نفس الشاعر ومخيّلته، عن طريق استدعاء المشاهد والمواقف واستحضارها بآلية التذكُر، فبمجرّد أن رأى الشاعر الخليج أمامه خلق منه صوراً أخرى ناطقة متحركة في مخيّلته، «فالفنان القادر هو الذي يجعل من الحجر بنية تتفجّر منها الحياة، ومن الألوان صوراً ناطقة، هذه المقدرة لا تقف دونها أي عقبات» (٣٨). فقد رأى الشاعر في دواخله المقهى والاسطوانة والنخيل، ورأى العراق نَفْسَهُ رؤية حقيقية، ولكنّ هذا كان في الماضي، وفي الوقت الذي يستخدمُ فيه ديناميكية التذكُّر، يرى السياب كُلَّ هذه المشاهد في داخله فقط. وما حدث هنا نكوص داخلي ولا وعي قسري سيطر على الشاعر.

لا أظُنُّ أن رصاصة الرحمة للتوتر النفسي عند السياب جاءت في المقطوعة الرابعة، فلمْ يأتِ التفجير النفسي وخفض التوتر بعد، فالشاعرُ ينقُلُ لنا صورة العجوز ووشوشاتها عن حِزام العاشق وقصته مع محبوبته عفراء الجميلة، والسؤال هنا: لماذا يُقحِمُ الشاعر هذه القصّة في هذا المقام؟ فالإجابة هي: أنّ الشاعر كان يُعاني من أزمةٍ عاطفية، هي أزمةٌ قصمتْ ظهرَهُ، وهي زواجُ محبوبته (وفيقة) – كما أسلفنا سابقاً– فهو منذ ذلك الحين في فراغ عاطفي. وهذا واضحٌ في مخاطبة (الزهراء) ، هذا الاسم الذي يرمزُ لمحبوبةِ صباه، والحنينُ لها ولطفولته في آن. وليس هذا فحسب، فلربّما جاء الشاعر بلفظة (جميلة) تعويضاً عن عُقدةِ النقص التي كان وظلَّ يُعاني منها وهي قُبْحُ منظرهِ– كما أسلفنا– .

ويبدو أنّ هذا على علاقة وطيدة بما فسّره فرويد للشخصية عن طريق الغرائز الجنسية، «فهي تصدر عن طاقة خاصّة تدعى الليبيدو (Libido) ، وهذه الغرائز تهدف إلى الإشباع واللذّة" (٣٩). وهذا ما يسمى في علم النفس الإسقاط أو الانعكاس (Theprajection) الذي يعني شعور الشخص بنقصٍ معين.

والسياب كما نلاحظ، جاء بألفاظ وقصص من التراث الشعبي من مثل: قصة حزام، وألفاظ (الوشوشة والمفلية العجوز) ، أليس لهذا دلالة نفسية؟ بلى، فإن الشاعر في حالة

استحضار ونكوص للماضي السعيد، فهو يحاول الهروب من الواقع المرير ويتوارى خلف ستار الماضي السعيد بكل تفصيلاته وجزئياته، فذلك أقربُ إلى النفس. وهو بذلك، ما يزالُ يغوصُ في أعماق نفسه، ويُثوِّرُ ما مكثَ فيها من ذكريات.

ليس من أحدٍ يُنكرُ وجود الحوار في هذه المقطوعة، وبالتأكيد إنّ له دلالات نفسية عميقة، وإني أستطيع أن أسمّي هذا الحوار (حواراً داخلياً وخارجياً في آن) ، ولكن كيف؟

إنّه... يخاطبُ ويحاورُ فتاة اسمها زهراء وكأنّها حاضرةٌ أمامَهُ، لكنها في الحقيقة، غائبة عنه، وحاضرةٌ في أعماق نفسه، وهذا الحوار في غاية المتعة، فكما يقول ت. س. اليوت: "وجزءٌ من مُتعتنا في الشعر هي اللذة التي نستقيها من سماعِ كلمات غير موجهة إلينا" (٤٠) ، فثنائية النظر إلى الخارج والداخل جاءت هنا بفعل الحوار.

فالسياب يُخاطِبُ زهراء، عن الماضي وذكرياته– وهنا يكمن الألم– بتنّوره الوهّاج، والمصطلين بالنار، وحديث عمته الخفيض، وفقرهِ القاسي، وسَمَرُ الرجال وعربدتهم. وهنا كثّف الشاعر في صورته الشعرية، فجمع مجموعة من الأفكار مع بعضها بعضاً، ويمكن أن يكون الهدف من ذلك أنْ يخفي شيئاً، وإنْ كان ذلك كذلك، فما أراد إخفاءه هو عقدة النقص الذي يشعر بها تجاه زواج محبوبته وتجاه شكله القبيح، فقد ظهر هذا من خلال بعض الألفاظ كسؤاله: (أتذكرين) أكثر من مرّة، ولفظة (جميلة) ناعتاً بها عفراء. وهذا ما سمّاه يونج (التكثيف) The condensation، وما سماه الأدباء (التكثيف الدلالي) وهو: العمل على الإيحاء والتلميح والإيماء والإيهام والرمزية والخيال بلغة شعرية حتى يلعب كل ركن دور مفهومٍ ما في جمل تتألف من المسكوت عنه بشكل جلي.

أما عن حدة الانفعال والتوتر والاضطراب، فهي استمرارٌ وامتدادُ للمقطوعة الثالثة، اجتمع فيها الحنين إلى الوطن وإلى النساء وإلى المفلية العجوز وإلى زهراء. فكلُّ ذلك محشوٌّ في قلبِ الشاعر ولكنه لمْ يخرجْ بعدُ، بصرخةٍ أو انفجار.

أما المقطوعة الخامسة، فيستهل الشاعر مقطوعته بإنهاء اللوحة السردية القصصية، مُفجِّراً ما تجمّع في صدره من ألم ووجع وكآبة وحزن، من خلال جملة من الأسئلة الاستنكارية، ومن المعروف أن السؤالَ الاستنكاري سؤالٌ معروف الإجابة لدى الشاعر، ومن فوائدهِ الالتهاء والسَّهوِ عن الهمِّ والوجع، جسدياً كان أم نفسياً، كما يقول المتنبي:

وكثيرٌ مــن الســؤال اشــتياقٌ وكثــيرٌ مــن ردِّه تعليــلُ (٤١)

والسياب بهذه الأسئلة يتعجّبُ (للدَّوْرَةِ) التي سَيَّرتْ حياته من مكان وزمان، إلى مكان وزمانٍ آخرين.

- أفليس ذاك سوى هباء؟ السؤال التمهيدي
- حُلمُ ودورة إسطوانة؟ نتيجة استفهامية تعجبية.
- إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟ سؤال استنكاريّ غاضب

أسئلة تفجيرية هدفها إراحةُ الشاعر ممّا تجمّع في صدرهِ من حَشرْجات الحنين إلى الوطن والحبيبة، اختلطت معها ثنائية النظر إلى الخارج والداخل، فهو يرى المساءَ والليل قد أطبقا، فلا رؤية، لكنه في نفس الوقت يرى في داخله عراق الروح، عراق النور، عراق الرؤية، والأمر نفسه بالنسبة للمحبوبة.

ولعلكم تقدَّرون ما للألفاظ الآتية (هباء، حُلُم، عزاء، الليل، المساء، أطبق) من معانٍ سوداوية قاتمة تعكُس ما يشعر به السياب، وبالمقابِل، وردت ألفاظ مثل (أحببتُ، مصباح، روحي، فلتشعّا) كلُّها ألفاظ تحمل دلالة نفسية عميقة، ألا وهي سيلٌ عارمٌ من الشّوْق والتمنّي عند السياب للرجوع إلى السعادة الماضية، فهو يهربْ من النظر إلى الخارج (الواقع) ، لينظر إلى الداخل باستحضار الماضي السعيد. وفي هذا نكوص اختياري يتحكم به الشاعر.

ولنَسبْر الآن أعماق المقطوعة السادسة، فهي تبدأ بالتّمني، والتمنّي عادةٌ عند الإنسان الذي يرغبُ في تَحقُّق شيءٍ ما، ولكنه لا يتحقق، وينمُّ عن نفسية تَعبة وقلقة ومضطربة ويائسة، (لو) حرف امتناع لامتناع، ونصُّ الأمنية غيرُ موجود وغير متحقق على الإطلاق، ولنْ يوجدَ أبداً، فلقاؤهُ العراق لن يكتمل إلا بذهابه إليه فقط، فالشاعر في حالة يأس من الرجوع في هذا المقام، ولا يملك في الغُربة سوى الذكرى للعراق وشوقه له، وهو في حالة اختناق، يتمنّى لو أنّه يَفيقُ منها، كخروج الغريق إلى الهواء، وخروج الجنين إلى النور، وثنائية النظر إلى الخارج والداخل جليّة هنا، فهوى يرى نفسه غريباً، على أرض الغربة، وهو مقتنعٌ بهذا، وهذا نظرٌ إلى الخارج، لكنّ النظر إلى الداخل يتجلّى في الكلمات الآتية: (اللقاء) ، فاللقاءُ إذا كان حُلُماً فهو داخلي، و (الدَّمُ) يجري في عروق الإنسان فهو داخلي، و (الاشتهاء) عملية نفسية داخلية، و (الجوع) قضية جسدية نفسية داخلية في آنٍ، و (الغريق) لا يكون إلا في داخل البحر أو غيره، و (الجنين) لا يكون إلا داخل رَحِم الأم، كُلُّ هذه الألفاظ تتجسّد وتلتئم لتعكسَ نوعاً من الأسى واليأس الداخليْين. فالشاعر في هذا الموطن في حالة انطواء مع بيئته الحالية، فالإنسان الانطوائي– كما قال يونج– : «لا يتكيف مع وسطه على نحو واف، وهو عكس الإنسان الانبساطي الذي له علاقة بالمعايير الجماعية الخارجية التي تمثّلَ روحَ عصره» [٤٢] . وبالتالي فإنّ اللاوعي الفردي عند الشاعر يفوق اللاوعي الجماعي عنده.

وبعد هذه الزفرات من التمنّي الممزوجة باليأس، يرجع الشاعرُ في نهاية المقطوعة ليثورَ من جديد، من خلال سطور من التعجبُّ والاستفهام الاستنكاري الذي يشوبه – هذه

المرة– نوعٌ من السخرية والغضب، طاقةٌ تفجيرية يوظفها الشاعر في السؤال عمّن يخونُ وطنه، فهو يحاول أن يتخلص من تمنيه الذي لا يجدي نفعاً في الرجوع، فبذلك رجع الشاعر إلى حالة من التوتر والاضطراب الهائجْين.

وفي المقطوعة السابعة، استحضارٌ للماضي العراقي مع انكسارٍ مؤلم يحسَّهُ الشاعر، وكأنّه أطفأ ثورتَه في نهاية المقطوعة السادسة، وحولها إلى يأس وحسرةٍ ووجع.

فلنلاحظ لفظة (الظلام) التي وردت مرتين، بمعنىً مجازيٍّ، يحاولُ الشاعرُ من خلاله استحضارَ الماضي السعيد، وتتضّحُ فيه ثنائية النظر إلى الخارج والداخل أيضاً، فالظلامُ في حقيقة المرأى، سوادٌ حالك، والظلام الذي كان يعيشهُ الشاعرُ حقيقة في العراق ويعيشهُ الآن في داخلهِ مُقترناً بالعراق، هو نورٌ وبهاء، يُزيلُ الظلمة عن دواخل السياب.

ويستمر الانكسار، ويرجُع الشاعرُ للتمنّي بسؤال حقيقي وليس استنكارياً هذه المرّة، ممّا يدل على ازديادِ صعوبة الأمر والموقف مسبوقاً بلفظة (واحسرتاه) التي تحمل في طياتها ما تحملُ من الألم والوجع، لاحظوا السؤال:

متى أنام...
فأحُسُّ أن على الوسادة...
من ليلك الصيفي...
طَلاًّ فيه عطرك يا عراق؟

سؤالٌ طويلٌ، فيه أنفاسٌ طويلة ولكنها متقطعة، دلالة على مزيد من اليأس والألم والانكسار، فهو يقرنُ نفسه بعد ذلك، بالمسيح، فربط بين ذاته الغائرة في بحور الغربة الفكرية والأخلاقية، وبين المسيح المغترب عن وطنه السماوي أو عن وطن الفضيلة والأخلاق، والسبب في اتحاد السياب بالمسيح، الشعور بالمسؤولية تجاه البشر والوطن» (٤٣) .

«باعتبار أن المسيح رمزٌ للإنسان المعاصر المصلح الذي يريد أن يُخلِّصَ البشرية لكنه يعجز عن ذلك» (٤٤) .

إذاً، قرنَ السيابُ نفسَهُ بالمسيح في هذا المقام، للدلالة عن العجز الذي يَلفُّهُ، عجزُهُ في الوصول إلى وطنه، وعجزه في تخليصه من الأعداء، فأصبح هذا الاقتران أو الاتحاد بين السياب والمسيح، اقتراناً نفسياً داخلياً.

وفي ذلك اعتمد الشاعر في هذا الجزء من قصيدته على نموذج من النماذج العليا وهو (المسيح) ، ومن خلال هذا النموذج تتجسَّد عن الشاعر صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تُحصى» (٤٥) .

لاحظوا كلمة (يجُّر) ، فالمسيحُ يجرُّ همومه في إصلاح الناس في كل مكان، والسياب يجرُّ وراءهُ ما يحمله من الذُلّ والعذاب متمسكاً بما يجرُّهُ من أجل هدف سام، وهو تخليصُ وطنه من أيدي الأعادي. إذاً، هي مقطوعةٌ تمثُلُ الانكسار واليأس والوجَع النفسي عند الشاعر، لا ثورةً ولا غضباً فيها.

ولنسبر الآن أغوار المقطوعة الثامنة، إذْ نجد فيها أقصى درجات الغُربة والاغتراب، بجميع أنواعها: الجسدية، المعنوية، المادية (الفقر) ، الفكرية، المكانية، الزمانية. تجتمع معاً لتلفَّ الشاعرَ بسحابةٍ سوداء أمامَ الغُرباء. وصف عميق لحالة الشاعر المُعدمة، ذلٌ يُجبرهُ على السؤال – الطلب من الآخرين– .

ولنلاحظ كيف تجلّى الاغترابُ بأنواعه داخل الألفاظ في المقطوعة، الكلمة (أشعث) وهي لفظةٌ تدلُّ على أقصى درجات التعب التي وصل إليها الإنسان، وعبارة الجمع (الشموس الأجنبية) مجازيتُها في العيون الغريبة التي تُزورُ الشاعر في أرض الغربة، وعبارة (يداً نديّة صفراء) والصفار يدلُّ على الشحوب، والشحوبُ يدلُ على الذلّ، والذلُّ يدلُّ على حالة الشاعر المنكسرة والتي يُخالِطها (الاحتقار) و (الانتهار) و (الازورار) .

متى يتمنى الإنسان الموت؟ إحدى الإجابات: عندما يُذلُّ الإنسان ويُحتقر أو عندما يُشفَقُ عليه ويُنْتهَر، فالاغترابُ النفسي يُجبرُ الإنسانُ على الهروب من مواجهة الحياة، فالشاعر يفضل الموت على الإشفاق. أيُّ إشفاق؟ الإشفاقُ من عدم امتلاك النقود (قطراتُ ماء معدنية) فلفظة (الماء) هنا اجتمعت مع (النقود المعدنية) ، مما يدلّ ذلك على أن أهمية النقود بالنسبة له في هذا المقام، كأهمية الماء للحياة. وإذا حَلّلنا شخصية الشاعر هنا، نجدها تستعين بالغريزة الضديّة للغريزة الجنسية، وهي غريزة الموت Stanatos، التي يرى فيها صورةً أخرى للحياة، وهذا ما وصفه فرويد: "أنّ هدف الحياة هو الموت" (٤٦) . أمّا عن ثنائية النظر إلى الخارج والداخل، فالشاعرُ يشاهدُ ازورار العيون حقيقة أمامه، تحتقره وتشفق عليه، ولكنَّ ذلك يَدفعُه بالمقابل إلى النظر في نفسه، ماذا يجدُ فيها؟ تمنياً للموت وهروباً من الذلّ والاحتقار والإشفاق. فلمْ نجدْ رصاصة الرحمة أو الثوران أو الغضب في هذه المقطوعة، فهي شُحْناتٌ تتلجلج في دواخل الشاعر. أما المقطوعة التاسعة فجاءت لتجسِّدَ ثوران الشاعر، فهو لا ييأسْ، يتشّبثُ بخيطٍ من الأمل للرجوع، كما يتشبثُ «أسوف» (٤٧) بالصخرة أملاً في البقاءِ على قيد الحياة.

تبدأ المقطوعة بفعل الأمر الصارخ (فلتنطفئ) ويحملُ معه زفراتٍ تخرج من صدر الشاعر، مُحَمّلة بالصراخ على (القطرات) ، والتي هي (الدم) والذي هو (النقود) ، وكأنّ السياب يخرجُ من الضمنية إلى الصراحة، من الرمز إلى الوضوح، ويعترفُ أن النقود في هذا المقام هي كُلُّ شيء، فهي الشراعُ والسفرُ والعودة، مصطلحاتٌ مفقودةٌ إذا فُقدت النقود.

(متى أعود) سؤالٌ مجهولُ الإجابة، ينثرُ السيابُ من خلاله ما اختلجَ في داخل صدره، كما البُركانُ في غليانه في الداخل، وثورانه إلى الخارج. سؤالُ تكرار أربعَ مراتٍ، في المرةِ الأولى صرخةٌ حقيقيةٌ غاضبة، وفي الباقي صدىً يعودُ بلا إجابة.

وتتجلى ثنائية النظر إلى الخارج والداخل في بقية المقطوعة، فهو يرى السُّفُنَ وكيف تُقِلّ الرُّكابَ، الذين دفعوا (نقودهم) ثمناً لركوبهم، ويرى البحرَ أمامَهُ، ويرى الضفّة الأخرى من البحر (العراق) ، يرى كُلَّ ذلك رؤية حقيقية بأمِّ عينه، إلا أنّ لمعانَ النقود في أيدي الناس، ولمعانَ الأمواج داخلَ البحرَ، أزاغت بَصرَه لتحوّلهُ إلى النظر في أعماق نفسه، فيرى العودة حُلماً، وامتلاكَ النقودِ أمنية، وتحوُّلَ البحرِ إلى أرض يسيرُ إليها نحو العودة خيالاً. هذه الثنائية تُجسِّدُ ألماً حقيقياً يحسُهُ الشاعر، يُفجِّره وهو يصرخ بالسؤال عن يوم العودة: «أتراهُ يأزفُ قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟ »، وفي هذا نكوصٌ قسري تحكم بالشاعر.

يعودُ السيابُ في المقطوعة العاشرة ليغرقَ في الخيال، آملاً باقتراب هذا اليوم، فمَسْحةُ أملٍ تدبُّ في هذه المقطوعة، أملٌ يُبدِّدُ السحابَ، ويطردُ الرُّقباء، ويهزِمُ بردَ الشتاء.

ألا يحقُّ للسياب أنْ يرتاحَ بعد هذا الصُّراخ، ألا يستحقُّ لحظة خيالٍ ممزوج بالأمل تَدبُّ في أعماقه؟ بلى، فقد فعل ذلك في هذه المقطوعة، ولكنه سُرعان ما يصحو، فَإنّ الألمَ لا ينساهُ صاحبُه، وقد يتناساهُ زمناً قليلاً، فيقتنعُ الشاعر أنّ عودته شكوك، وأن بقائهُ بعيداً هو اليقينُ في عتماتِ نفسه.

إنّ الشاعرَ يقرنُ الضوءَ (يُضيءُ لي) بالظلمة (عتمات نفسي) ، ويقرنُ الفرحَ بسراب ممزوج بالخفية والضباب، وكأنّه يشعُر باللاجدوى من الخيال، وبحتميَّة بقاءه غريباً، وهذا الشعورُ والإحساس يتحولان إلى حقيقةٍ واقعيةٍ صريحةٍ في المقطوعة الأخيرة.

فالحقيقة فيها جاءت في لحظة فجأة، فهي حسرةُ الحقيقة المظلمة في عتماتِ نفس الشاعر، وهذه الحسرة استمرارٌ للثوران والتفجير النفسي في نهاية المقطوعة التاسعة، فانهالَ الشاعرُ على نفسه بمجموعة من الأسئلة الاستنكارية بأسلوبٍ من غضب، ونفس أصابها العطب، مكتشفاً مَن خلالها دكتاتورية النقود.

فالأنا الشاعرة هنا شعورها واعٍ، وهي في موقع وسط بين مطالبها الغريزية، فالأنا كما عرّفها فرويد هي: «ذلك الكيان الذي ينشأ عن جهازَ الإدراك الحسّي، وهو الجزء الشعوري الواعي، أو الجانب المتمدّن المعقول من شخصية الفرد، ودوره الأساسي هو التوسط بين المطالب الغريزية للكائن الحي وظروف البيئة المحيطة به، وأهدافه تتمثّل في المحافظة على حياة الفرد» (٤٨) .

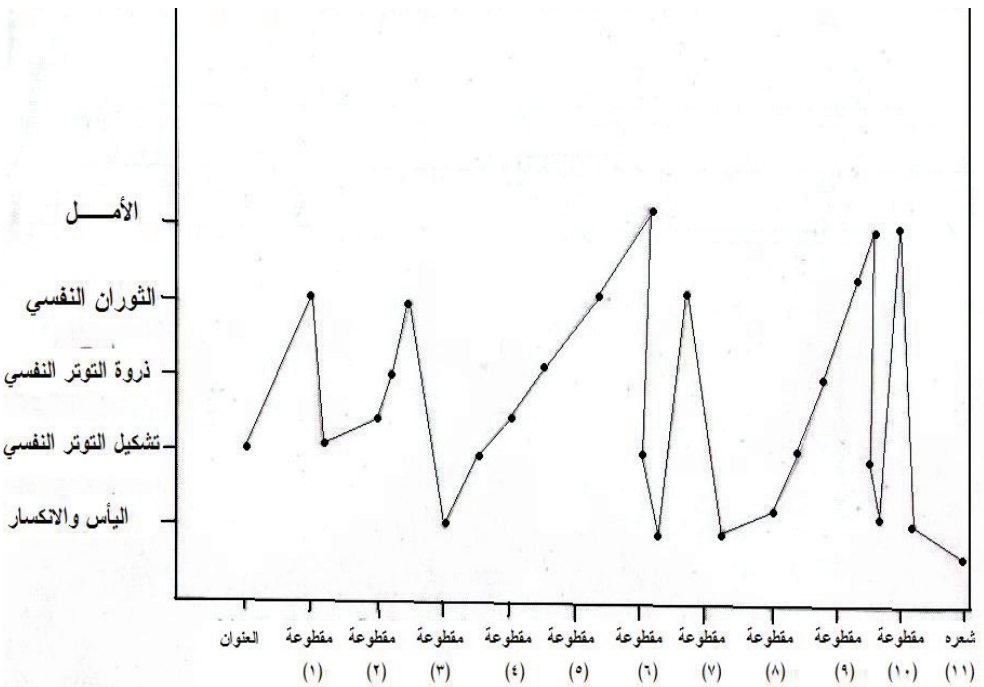
والمونولوج الداخلي بين الشاعر ونفسه يمثّلُ اكتشافَ الحقيقة، وتوقُّفَ آلية التخيُّل وآلية الأمل المكسور عنده، وبالتالي تحريك ديناميكية الدموع– والتي هي العزاء– ومراقبة

القلوع تروحُ وتغدو. وبعدَ أنْ صَرَخَ الشاعر، وحاولَ أنْ يُفرغَ ما كُبتَ وجاشَ في صدره، رفع راية الاستسلام لمرارة الحقيقة، وهي أنْ لا عودة.

أمّا عن ثنائية النظر إلى الخارج والداخل، فقد امتدت من بداية المقطوعة العاشرة إلى نهاية المقطوعة الأخيرة، ولكنها هذه المرّة جاءتْ بطريقة عكسيّة، وهو التحوُّل من النظر إلى الداخل إلى النظر إلى الخارج، فعندما عاش الشاعرُ لذّة غَيْبوبة التخيُّل في المقطوعة العاشرة، معنى هذا، أنه كان ينظرُ ويُسلّطُ الضَوْءَ على ما في نفسه من شوقٍ وتَمَنٍّ ورغبةٍ في العودة، فمن خلال اكتشافه للحقيقة، وصحوته القاسية، تحوّل إلى النظر إلى الخارج الواقعي، الذي ليس هو إلا مَحْضَ قُلوعٍ وبحرٍ ورياحٍ دونَ عَوْدة.

ففي بداية الأمر عاشت (الهو) عند الشاعر مبدأ اللذة (Lustprinzip) ، فهي لا تكترث بالواقع، لكنّ (هو) الشاعر سرعان ما تحوّلت إلى (الأنا) الواعية للحقيقة التي تتمثّل باللاعودة، وفي هذا براعةٌ في الإبداع عن الشاعر، "لأنّ الالتقاء بين الشعور واللاشعور يعتبر قاسماً مشتركاً في تفسير عملية الإبداع" (٤٩) .

وإذا ما حاولنا رَصْدَ مواطن التوتر، والقلق، والاضطراب، والهدأة النفسيّة الساكنة، واليأس، والأملِ، بطريقةٍ ديكارتية حسب النتائج التي سترد في الخاتمة، فإنّه يكون على النحو الآتي:



الخاتمة:

بعد القراءة وجدتُ أنّ القصيدةَ تحتوي على إحدى عشرَةَ مقطوعة، كلها تقوم على مبدأ النكوص، مسبوقة بالعنوان الذي كان مفتاحَ النص، وفيه ما فيه من السوداوية والتشاؤم، باعتباره مُشكّلاً للتوتر النفسي عند الشاعر.

فالمقطوعة الأولى: جاءت لتُفجّر انفعالاً كان محبوساً عند السياب، فوَصَلَ هذا الانفعال أعلى الهرم، ولاحظنا كيف تجلّت ثنائية النظر إلى الخارج والداخل (النكوص) ، فالسياب ينظر إلى القلوع والخليج، ليستخدم هذا النظر للالتفات إلى دواخله الغارقة بالغربة.

والثانية: جاءت امتداداً لتشكيل التوتر وبلوغ ذروته، من ثم الانتقال إلى الثوران النفسي والصراخ، وفيها اختلطت أصوات النشيج والضجيج بالنظر إلى الخليج، هذا الاختلاط أجبره على النظر والبحث عن فردوسه المفقود في دواخله.

والثالثة: لمحنا فيها اليأسَ والرّكود، وبالتالي إعادة تشكيل التوتر النفسي عند الشاعر، وكانت ثنائية النظر إلى الخارج والداخل بصورة جديدة في هذه المقطوعة، حيث تمّت آليتها في داخل نفس الشاعر ومخيلته، عن طريق الاستحضار للماضي، فقد رأى الشاعر جزئيات الماضي في نفسه رؤية حقيقة– بمعنى أنه كان قد عايشها– ، وفي الوقت نفسه هو يرى كُلَّ هذه الأشياء في دواخله فقط.

والرابعة: جاءت امتداداً لتشكيل التوتر النفسي ووصوله إلى الذروة، وكانت خالية من أي ثوران أو تفجير، وجاء فيها حوار داخلي وخارجي في آنٍ واحد، وهو الذي شكل ثنائية النظر إلى الخارج والداخل.

والخامسة: تمثل في كلِّ عباراتها الثوران النفسي القاسي الصارخ، مُنهياً فيها للوحة السردية القصصية، وبادئاً لثورانه بطرح كثير من الأسئلة التي لها تفسيرها النفسي الذي قد وضحناه سابقاً.

فالشاعر يرى المساءَ والليل حقيقةً، لكنه يرى عراقَ النور وعراقَ الرؤية في داخله.

والسادسة: جاء فيها مجموعة من الانفعالات بدأت من تشكيل بذرةٍ من الأمل عند الشاعر، لكنه أمل لم يَدُم، بل ساعد على تشكيل التوتر النفسي، الذي أدّى إلى اليأس قبل أن

يؤدي إلى الثوران في نهاية المقطوعة. فرؤيُته لنفسه غريباً على الخليج واقتناعُه أنّ هذه الغربة حقيقية، هو نظرٌ إلى الخارج، لكنّ ألفاظ المقطوعة التأمت لتشكل اليأس وَفَقْدِ الأمل داخل أعماق نفسه.

والسابعة: سَيْطرَ عليها عنصرُ اليأس فقط، والظلامُ في حقيقةِ المرأى سوادٌ معتكِر، والظلام الذي كان يعيشه الشاعر حقيقة في العراق، ويعيشه في كوامن نفسه مقترناً بالعراق، هو نورٌ وبهاءٌ يزيلُ الظلمة عن دواخله.

والثامنة: هي استمرارٌ لعنصر اليأس الذي ساعد على تشكيل التوتر النفسي ووصوله إلى ذروته في هذه المقطوعة، فالشاعر يشاهد ازورار العيون حقيقة أمامه، وذلك يدفعُه إلى النظر إلى داخله ليجدَ رغبة عارمة بالموت هرباً من الذلّ.

والتاسعة: كانت رصاصة الرحمة والثوران النفسي عند الشاعر، هذا الثوران كَوَّن أملاً قصيرَ الزمن، سرعان ما تحول إلى شُحناتٍ نفسية آلتْ بالشاعر إلى اليأس. فرؤيُته السّفن وهي تُقلُّ الرُّكاب، هي رؤية خارجية، لكنّ لمعان النقود في أيدي الناس حَوَّلت بَصرَهُ إلى النظرِ إلى أعماق نفسه ليرى العودة مجرد حُلُم.

والعاشرة: جاءت للمحاولةِ في تكوين أملٍ جديد، إلا أنّ الفَشَلَ لازَمها وتحوّلتْ إلى يأس، اليأسُ الذي استمَّر في المقطوعة الأخيرة حيثُ امتدّتْ ثنائية النظر إلى الخارج والداخل في آخر مقطوعتين، وجاءت بطريقةٍ عكسية، (التحول من النظر إلى الداخل إلى النظر إلى الخارج) .

الهوامش:

١. الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص٢٧.

٢. نجم، خريستو: النقد الأدبي والتحليل النفسي، مكتبة السائح، بيروت، ١٩٩١، ص٤٤.

٣. انظر. فرويد، سيجموند: مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

٤. ديتشس، ديفد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص٥٢٣.

٥. انظر. الحاوي، إبراهيم: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤، ص١٠٧.

٦. انظر على التوالي:

العقاد، عباس محمود: أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٠٠.

العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته وشعره، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٢.

المازني، إبراهيم عبد القادر: بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٠٠.

حسين، طه: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦.

٧. ظاظا، رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧، ص٣٥.

٨. خليف، يوسف: مناهج البحث الأدبي، دار غريب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٣٤.

٩. بركات، وائل: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، مطبعة زيد بن ثابت، (د. م) ، ١٩٩٠، ص٥٩.

١٠. انظر. قصّاب، وليد: مناهج النقد الأدبي الحديث– رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧، ص٥٣– ٥٤.

وانظر. ديتشس، ديفد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٥٢٣.

١١. قطوس، بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص٥٨.

١٢. خليف، يوسف: مناهج البحث الأدبي، ص٣٥.

١٣. انظر. الزبيدي، يوسف: بدر شاكر السياب حياته وقصائده، دار دجلة، عمان، ٢٠٠٨، ص٧.

١٤. انظر. بطرس، انطونيوس: بدر شاكر السياب – شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة، طرابلس، ١٩٩٠، ص١٠.

١٥. انظر. بلاطة، عيسى: بدر شاكر السياب، ط٣، دار النهار، بيروت، ١٩٨١، ص٢٥، ص٢٩.

١٦. انظر. المرجع السابق، ص٤٠، ص٤٣، ص٦٣.

١٧. انظر. الخير، هاني: بدر شاكر السياب – ثورة الشعر ومرارة الموت، ط١، دار رسلان، سوريا، ٢٠٠٦، ص١٢.

١٨. انظر. عباس، إحسان: بدر شاكر السياب– دراسة في حياته وشعره، ط٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص١٥١– ١٥٦.

١٩. انظر. وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٥– ٢٠.

٢٠. انظر. اطميش، محسن: دير الملاك، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢، ص٢٦– ٤٠.

٢١. انظر. الشقيرات، أحمد: الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار، الأردن، ١٩٨٧، ص١١٨– ١٣٠.

٢٢. انظر. فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٦٦– ٧٤.

٢٣. انظر. قيسومة، منصور: دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب، ط١، دار سحر، تونس، ١٩٩٦، ص٩٧– ١٠٢.

٢٤. انظر. الزين، باسل: رواد الشعر العربي المعاصر، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٥٤– ١٦٠.

٢٥. المصري، ابن منظور: لسان العرب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ص٥٣٧.

٢٦. سورة الحاقة، آية ٦.

٢٧. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٧٢.

٢٨. فرويد، سيجموند: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ترجمة: احمد عزت راجح، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٨٧، ص٣٧٨.

٢٩. انظر: اطميش، محسن: دير الملاك، ص٢٦– ٣٠.

٣٠. فرويد، سيجموند: مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، ص١٩.

٣١. انظر. الصائغ، يوسف: الشعر الحرّ في العراق– دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص٤٩.

٣٢. عبد الله، عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٤.

٣٣. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ص٥٨.

٣٤. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٥٠.

٣٥. انظر. إبراهيم، ريكان: نقد الشعر في المنظور الفلسفي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ص١٠٠.

٣٦. جاكوبي، يولاند: علم النفس اليونجي، ترجمة: ندرة اليازجي، ط١، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٣، ص٢١.

٣٧. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ص٧٥.

٣٨. المرجع السابق، ص٥٦.

٣٩. فرويد، سيجموند: خمس محاضرات في التحليل النفسي، ترجمة: نيفين مصطفى، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ١٩٩٠، ص٩٤.

٤٠. انظر. ت. س، إليوت: في الشعر والشعراء، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١، ص١١٤.

٤١. المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧، ص١٣٦.

٤٢. جاكوبي، يولاند: علم النفس اليونجي، ص٣١.

٤٣. انظر. محمود: عبد الرحمن عبد السلام: فلسفة الموت والميلاد– دراسة في شعر السياب، المجتمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، ص٣١٣.

٤٤. انظر. الكيلاني، اليمان: بدر شاكر السياب– دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، الأردن، ٢٠٠٨، ص١٥٥.

٤٥. أبو الرضا، سعد: نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٢.

٤٦. انظر. فرويد، سيجموند: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص٨٩. وانظر. فرويد، سيجموند: ما فوق مبدأ اللذة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص٩٢.

٤٧. أسوف: هو بطل رواية (نزيف الحجر) لـ إبراهيم الكوني.

٤٨. فرويد، سيجموند: مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، ص٢٧.

٤٩. سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص٢٧٨.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، ريكان: نقد الشعر في المنظور الفلسفي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.

٢. أبو الرضا، سعد: نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

٣. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

٤. الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

٥. اطميش، محسن: دير الملاك، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢.

٦. بركات، وائل: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، مطبعة زيد بن ثابت، (د. م) ، ١٩٩٠.

٧. بطرس، انطونيوس: بدر شاكر السياب – شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة، طرابلس، ١٩٩٠.

٨. بلاطة، عيسى: بدر شاكر السياب، ط٣، دار النهار، بيروت، ١٩٨١.

٩. ت. س، إليوت: في الشعر والشعراء، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١.

١٠. جاكوبي، يولاند: علم النفس اليونجي، ترجمة: ندرة اليازجي، ط١، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٣.

١١. الحاوي، إبراهيم: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤.

١٢. حسين، طه: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦.

١٣. خليف، يوسف: مناهج البحث الأدبي، دار غريب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤.

١٤. الخير، هاني: بدر شاكر السياب – ثورة الشعر ومرارة الموت، ط١، دار رسلان، سوريا، ٢٠٠٦.

١٥. ديتشس، ديفد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

١٦. الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

١٧. الزبيدي، يوسف: بدر شاكر السياب حياته وقصائده، دار دجلة، عمان، ٢٠٠٨.

١٨. الزين، باسل: رواد الشعر العربي المعاصر، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٠.

١٩. سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٠. الشقيرات، أحمد: الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار، الأردن، ١٩٨٧.

٢١. الصائغ، يوسف: الشعر الحرّ في العراق– دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.

٢٢. ظاظا، رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧.

٢٣. عباس، إحسان: بدر شاكر السياب– دراسة في حياته وشعره، ط٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

٢٤. عبد الله، عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٦.

٢٥. العقاد، عباس محمود: أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٠٠.

٢٦. ابن الرومي حياته وشعره، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٢.

٢٧. فرويد، سيجموند: خمس محاضرات في التحليل النفسي، ترجمة: نيفين مصطفى، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ١٩٩٠.

٢٨. ما فوق مبدأ اللذة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

٢٩. محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ترجمة: احمد عزت راجح، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٨٧.

٣٠. مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

٣١. الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.

٣٢. فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

٣٣. قصّاب، وليد: مناهج النقد الأدبي الحديث– رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧.

٣٤. قطوس، بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٦.

٣٥. قيسومة، منصور: دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب، ط١، دار سحر، تونس، ١٩٩٦.

٣٦. الكيلاني، اليمان: بدر شاكر السياب– دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، الأردن، ٢٠٠٨.

٣٧. المازني، إبراهيم عبد القادر: بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٠٠.

٣٨. المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧.

٣٩. محمود: عبد الرحمن عبد السلام: فلسفة الموت والميلاد– دراسة في شعر السياب، المجتمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣.

٤٠. المصري، ابن منظور: لسان العرب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.

٤١. نجم، خريستو: النقد الأدبي والتحليل النفسي، مكتبة السائح، بيروت، ١٩٩١.

٤٢. وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف