

انشطار الذات

الرومانسية شعرياً

فاضل ثامر

في هذا الجزء من المقطع الأول تتشكل ثنائية ضدية أولى هي ثنائية (أنا/أنت) التي توحى بوجود علاقة حب بين ذات الشاعرة - أو قناعها - والآخر الذي قد يأتي. إلا أن هذه الثنائية سرعان ما تتعرض للترزع السريع، وتنقطع التجربة العاطفية باقتحام ظل جديد لثنائية أخرى على وشك البروز. وهذا ما يتضح من البيتين المتبقين من المقطع الأول:

لوجئت ولم أجد المائل في الحاني
وأطل على روحي منك الشخص الثاني

هنا تنهمك الشاعرة في لعبة نرجسية مرآتية تدمر فيها اكتساح التواصل مع الحبيب وتركز على ذاتها المنشطرة إلى ذاتين: الشخص الأول ويمثل ذات الشاعرة الرأهنة، والشخص الثاني الذي يمثل ذات الشاعرة الماضية، وهي ذات متمرّدة و«شيطانية»، كما سنرى لاحقاً. فهنا يتحوّل الآخر، أو بشكل أدقّ المخاطب (أنت)، إلى مرآة ترى فيها الشاعرة ذاتها، أو هذا ما تتخيله أو تتوقّعه. إلا أنها تخشى أن تحدها مرآة الآخر، فلا تقدّم لها ذاتها المائلة، وإنما تقدّم لها صورة الشخص الثاني. وهكذا راح ينتفي وجود الآخر تدريجياً ويتحوّل إلى مجرد وسيط لاستحضار الشخص الثاني الذي هو «القرين» للذات الشعرية الأولى.

في المقطع الثاني تقدّم لنا القصيدة جملة شعرية خبرية، ضمن نسق سردي واضح، يكشف عن سيرورة تشكيل الشخص الثاني بوصفه وجهاً آخر للخطيئة التي يجب أن تُسَى أو يُسدل عليها الستار:

الشخص الثاني، من أعماق شهور التيه المطموره
حاكته دقائق تلك الأيام الجانية المغروره
وترسّب في عينيه تشاقلها ورؤاها المذعوره

كثيراً ما تتعرض الذات الشعرية الرومانسية، لدى الشاعر الرومانسي أساساً، ولدى الشاعر الحديث أحياناً إلى حالة من التصدّع والانشطار عند الاصطدام بالآخر أو بالخارج. وفي تجربة الشاعرة نازك الملائكة الرومانسية المبكرة، وحتى في الكثير من تجاربها اللاحقة، تتضح حالة الانشطار بشكل واضح على مستوى الخطاب الشعري ذاته وعلى مستوى التحليل النصّي: اللساني والبنوي والدلالي أيضاً.

في قصيدة نازك الملائكة الموسومة «الشخص الثاني» من ديوانها قرارة الموجة والمؤرخة في عام ١٩٥٠ تتجسّد حالة الانشطار بطريقة نصية داخلية، قبل أن تتجسّد على المستوى الثمائي أو الموضوعاتي. فالقصيدة تتشكل من أربعة مقاطع أو حركات: كل مقطع يتشكل بدوره من أبيات خمسة. والواقع أن قصيدة نازك الملائكة هذه لا تمنح نفسها منذ القراءة الأولى، بل تمتنع بعض الشيء عن البوح والإيصال، وقد تثير نبساً في التأويل والقراءة والدلالة كما سنلاحظ ذلك لاحقاً.

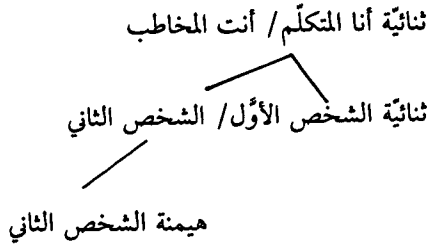
القصيدة بكاملها مجرد فعل تخيلي محض قائم على افتراض شعري يتمثل لغوياً في المقطع الأول بتوظيف «لو» التي تستخدم هنا مع الفعل الماضي بوصفها امتناعية. إلا أن جواب الشرط هنا قد حُذف بلاغياً ونحوياً كلون من ألوان الانزياح عن العرف والقاعدة لتشكيل شعرية الخطاب الشعري. ويخيّل لنا أن الزمن هنا لا يتحدّد في إطار الماضي، وإنما يتصرّف إلى المستقبل أيضاً:

لوجئت غداً وعبرت حدود الأسم إلى غدّي الموعود
وشداً فرحاً بجيئك حتى المُسَبِّ والباب المسدود
ولقيتك أبحث فيك عن المتبقي من أمسي المفقود

في هذا المقطع تنحلُّ ثنائيةُ الشخص الأول / الشخص الثاني الضديّة بهيمنة الشخص الثاني على المشهد المرآتي كلّهُ؛ فهو قد سكن في البسمات وفي رقة الصوت وفي لين النبرات، وسيزهو بانتصاره وهو يرمق في حُبِّ الشخص الأول، أو ذات الشاعرة الراهنة ساخرًا متوجًّا انتصاره خلف الكلمات أيضاً (على المستوى اللغوي والعلامي) وهو ما يتحقّق أيضاً. فالشخص الثاني يهيمن لا بوصفه هاجساً أو ظلاً فحسب بل بوصفه مهيمنة لسانية أيضاً. فهذه القصيدة التي تتكوّن من عشرين بيتاً يشغل فيها الشخص الثاني ثلاثة عشر بيتاً. كما يشارك الشخص الآخر في ثلاثة أبيات أخرى، فيكون حضوره متمثلاً في ستة عشر بيتاً، بينما لا يحتلُّ الشخص الأول إلا مساحةً محدودة للغاية هي ما تبقى من أبيات القصيدة العشرين. وتدرك الشاعرة هزيمة شخصها الأول الذي «عته يدُ الشخص الثاني» فتختتم قصيدتها - المبنية على افتراض تخييلي لم يتحقّق في أرض الواقع - بتساؤل يائس وغير مجدي، وكأنّها تعلن هزيمتها:

ولمن أشكو هذا المخلوق الثاني
والأول فيك محته يدُ الشخص الثاني

وتتضح لنا من هذه السيرة عملية تشكّل وانحلال سلسلة من الثنائيات الضديّة وانشطارها. إذ تتشكّل في البدء ثنائية ضديّة أساسية هي ثنائية: أنا المخاطب / أنت المخاطب التي سرعان ما تنحلّ عن طريق انحلال أنا المخاطب (المتكلم) إلى ذاتين في شكل ثنائية ضديّة هي ثنائية الشخص الأول (أو ذات الشاعرة الراهنة) / والشخص الثاني (أو ذات الشاعرة الشيطانية) كما يتضح ذلك في الخطاطة التالية:



إلا أنّ هذه الثنائية الجديدة، كما تكشف الخطاطة، سرعان ما تنحلّ هي الأخرى بهيمنة الشخص الثاني على الصورة المرآتية المنعكسة في ذات الآخر، وفي لغة القصيدة، خلف الكلمات، كمهيمنة لسانية. ويمكن أن نلاحظ هنا أنّ الثنائية الأولى (أنا/أنت) تنحلّ أمام تضخّم ذات الشاعرة النرجسية، فتقطع الطريق على فعل عاطفي وتواصل (حقيقي لا تخييلي) لتستحيل إلى صراعٍ ضديّ

ويظلُّ الشكُّ يساور الشاعرة في أن تعكس مرآة الآخر هذا الوجه الذي حاكته دقائق تلك الأيام المذعورة وأن تفاجأ بإطلالة الشخص الثاني عبر مرآة الآخر «وسيطاً»:

وسأبحث فيك عن الماضي في اطمئنان
فيفاجئ لهفتي الحرى الشخص الثاني

وتتسع هواجس الشاعرة، وهي تتخيّل مجيء الآخر (المخاطب) لا بوصفه حبيباً تتوق إليه بل بوصفه وسيطاً عاكساً للآخر. وتتحقّق في المقطع الثالث درجة قلقاً من درجات التوازن بين الشخص الأول والشخص الثاني عبر مرآة الآخر: إذ يعكس وجه الآخر ثنائية الشخص الأول والشخص الثاني معاً في هيئة ظلّين وضدّين يستحيل الفصل بينهما:

وهناك على الوجه الحساس المحي الصمت أرى ظلّين
ومكان الواحد في عينيك المرهفتين أحسّ اثنين
ويقابلي الشخصان معاً وسدّى أرجو فصل الضدّين

ويتضح لنا من هذا المقطع أنّ هذين الظلّين المتضادّين هما ظلُّ الشخص الأول (أو ذات الشاعرة الراهنة) والشخص الثاني (ذات الشاعرة الأئمة أو الخاطئة)، ولا يمكن لهما أن يمثلا الآخر أو المحبّ كما يتصوّر ذلك مثلاً بعض النقاد والباحثين كالدكتور جلال الخياط الذي يذهب إلى الاعتقاد بأنّ المحبّ في هذا المقطع يمتلك شخصيتين: الأولى وهيمية تخلقها الشاعرة له، والثانية شخصيته الحقيقية. فالصورة المرآتية هنا هي صورة ذاتي الشاعرة المتمثلتين في ثنائية الشخص الأول / الشخص الثاني التي تبدأ بإزاحة ثنائية أنا المتكلم / أنت المخاطب التي راحت تسير في طريق الانحلال التدريجي.

لكن هذا التوازن القلق بين الذاتين سرعان ما يبدأ بالانهيار عندما يبدأ الشخص الثاني في التجسّد في مرآة الآخر:

وسأسأل عمّا خلفه في عامان
من وجهك والرّدّ جبين الشخص الثاني

فتساؤلات الشاعرة عمّا خلفه فرائق عامين على لقاء الحبيب يأتي في شكل جواب مرآتي عبر هيمنة الشخص الثاني كلياً وانزياح الشخص الأول، وهو ما يكرّسه المقطع الرابع والأخير من القصيدة:

وسيسكن هذا الشخص الثاني الأحمق حتّى في البسمات
سيمدّ برودته في رقة صوتك، في لين النبرات
وسيرمقني في حبيبت، محتبباً حتّى خلفت الكلمات

«ذاتها» لكنها تصطدم بالمستحيل وبرودة المرأة والزجاج الجبار الصارم:

ثم ماذا! أمداً كفي في شوقي عميتي فلا أعانتي ذاتي
صدفة صدمة تمزق روعي ليس إلا برودة المرأة
الزجاج الجبار شق ولكن عن مثال مشوه للحياة
عن كيان رستمته أنا وحدي فإذا غبت غاب في الظلمات

هنا يتصاعد الصراع بين ثنائية الأنا/الذات، وتقرر الأنا تحطيم المرأة ذاتها في محاولة لقتل الأنا وحل الثنائية الضدية من أساسها:

الكيان المسوخ ها أنا انحوه كفاه مُرْزءاً بنار أسايا
ضربة من يدي تحطمت المرأة فوق الثرى وعادت شظايا

لكن الشاعرة أو «أناها» تكشف عن مرارة جديدة. فإن هذا الفعل الخارجي لم يحسم هذه الازدواجية الثنائية ولم يقدر على صورة «الأنا» المشوهة، لأن المرأة قد تشظت؛ وبالتالي فإن صورة «الأنا» قد تشظت هي الأخرى في ألف من شظايا المرأة، فتود لو أنها صانبة المرأة كي لا تواجه ألف وجه - موزع في شظايا المرأة المتكسرة - بدل وجه واحد:

ليتني كنت صنتها عاد وجهي ألف وجه تطل منها الضحايا
ليتني كنت صنتها ليتني أعلم كيف المرأة عادت مرايا

وهكذا فمثلما ظل نرسيس يحدق في صفحة الماء فرأى وجهه أو ذاته الأخرى، فحاول امتلاكها والاتحام معها عن طريق الهبوط إلى الماء، نعد «أنا» الشاعرة - بعد أن عجزت عن امتلاك (الذات) أو الاتحام معها - إلى تحطيم المرأة. في حالة «نرسيس» يتحقق الفعل الاتصالي (النرسيبي) بالذات، وأما في حالة امرأة نازك الملائكة فيحقق فعل الاتصال النرسيبي بالذات. وهذا أيضاً ما وجدناه في امرأة الأخرى في قصيدة «الشخص الثاني». فالشاعرة التي تمثل الشخص الأول، لا تجد عبر امرأة الأخرى ذاتها الراهنة وإنما الشخص الثاني (الذات المقصاة، الشيطانية) وهنا يتوقف هذا الاتحام النرسيبي بالذات الأخرى وتفشل في محو الأصل. ولذا يمكن القول إن مرايا نازك الملائكة الحقيقية والبشرية هي مرايا مضادة، بمعنى أنها تقدم الوجه الأخر للثنائية الضدية، لما هو باطني؛ وأما الوجه الآخر، المرئي الظاهري، فيغيب عن سطح المرأة. وهذا ما يجسد هذا الإحساس الدائم بانشطار الشخصية الرومانسية في الكثير من تجارب الشاعرة نازك الملائكة، وهو موقف يرتبط بكامل تجربتها الشعرية والإنسانية والحياتية والعاطفية ورؤياها للعالم. والشاعرة هنا ليست نسيج وحدها بل تكاد تلتقي مع جوهر الموقف الرومانسي في تجربة العدد الأكبر من شعراء الرومانسية العربية.

داخلي على مستوى الأنا، فيؤدي ذلك إلى خلق انشطار في ذات الشاعرة الرومانسية بين الوجهين، الأول: العقلاني المحافظ، الراهن، الأبولوجي، إذ الأنا العليا الفرويدية؛ والثاني: العاطفي، المتمرد، الشيطاني، الماضي، الديونيسيوي، الممثل (للهو) والليبدو بمصطلحات الفرويدية. وينتهي ذلك إلى انتصار صورة الشخص الثاني أو «القرين» الذي يمثل عناصر الحيوية والتعدد والعاطفية في ذات الشاعرة (أو قناعها) التي تود - في أعماقها - لو أن الشخص الثاني يبيمن على مستوى الواقع، ولكنها لا تتيح له الفرصة للهيمنة والتجسد واقعياً بسبب قوة النزعة العقلانية وانكفاء الشخصية وعزوفها عما هو حسي وأرضي.

والقصيدة بعد هذا تتيح إمكانية تقديم قراءات تأويلية مغايرة. فنحن نستطيع أن لا ننظر إلى الأخر بوصفه مجرد وسيط أو مرآة عاكسة تعكس ذاتي الشاعرة الاثنتين، بل بوصفه خالقاً وفاعلاً: فهو الذي شاء أن يختار «الشخص الثاني» أعموداً للحب والتواصل، وهو الذي أقصى الشخص الأول أو نحاها جانبا. ولذا فالشاعرة إنما تتطلع إليه وترقب لهفته، وكأنها تقرأ خياراته بين الشخصين أو الذاتين. وتذكر الشاعرة في النهاية أن الأخر قد اختار ذاتها الأخرى المقصاة، من قبلها عقلياً، ربما لحسيتها وشيطانيتها وشهوانيتها أيضاً. وهي قراءة تأويلية تتيح لنا الفرصة لإعادة ترتيب حركات القصيدة الأربع على ضوء جديد.

لكننا في القراءتين كليهما سنصل إلى كشف حقيقة الذات المنشطرة عند الشاعرة، وهي حقيقة تتجلى في الكثير من تجارب الشاعرة الرومانسية المختلفة. فلو عدنا إلى قصيدة «وجوه ومرايا» المؤرخة في عام ١٩٤٧ من ديوان شظايا ورماد لوجدنا مثلاً معبراً عن حالة الانشطار هذه؛ إذ يتحقق في هذه القصيدة انشطار بين الأنا والذات، ولاسيما في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة التي تكاد تشكل قصيدة مستقلة تتمحور حول فعل المرأة أيضاً. فبعد أن تتطلع الشاعرة في مرآة حقيقية هذه المرّة، تصطدم بكائن شاحب يحدق في وجهها:

في صفاء المرأة حدثت في طيفي طويلاً والشك في مقلتيها
كائن شاحب يحدق في وجهي مثلي محيراً مطوياً
هذه هذه أنا ليس من شك فلم لا أسها يديها
لم لا أستطيع أن ألس الذات؟ وأحو محرقتي الأبدية؟

تحتاج «أنا» الشاعرة في هذه القصيدة رغبة الاتحام الصوفي مع