انشطار الذات الرومانسيّة شعريّا

فاضل ثامر

كثيراً ما تتعرَّض الذّات الشعريّة الرومانسيّة، لدى الشّاعر الرومانسي أساساً، ولدى الشّاعر الحديث أحياناً إلى حالة من التصدُّع والانشطار عند الاصطدام بالآخر أو بالخارج. وفي تجربة الشاعرة نازك الملائكة الرومانسيّة المبكّرة، وحتّى في الكثير من تجاربها اللّاحقة، تتّضح حالة الانشطار بشكل واضح على مستوى الخطاب الشعري ذاته وعلى مستوى التحليل النّصيّ: اللساني والبنيوي والدلالي أيضاً.

في قصيدة نازك الملائكة الموسومة «الشخص الثاني» من ديوانها قرارة الموجة والمؤرَّخة في عام ١٩٥٠ تتجسَّد حالة الانشطار بطريقة نصّيّة داخليّة، قبل أن تتجسَّد على المستوى الثيمائي أو الموضوعاتي. فالقصيدة تتشكَّل من أربعة مقاطع أو حركات: كلّ مقطع يتشكَّل بدوره من أبياتٍ خمسة. والواقع أنَّ قصيدة نازك الملائكة هذه لا تمنح نفسها منذ القراءة الأولى، بل تمتنع بعض الشيء عن البوح والإيصال، وقد تثير لَبْساً في التأويل والقراءة والدلالة كما سنلاحظ ذلك لاحقاً.

القصيدة بكاملها مجرَّدُ فعلٍ تخييلي محض قائم على افتراض شعري يتمثَّل لغويّاً في المقطع الأوّل بتوظيف «لو» التي تستخدم هنا مع الفعل الماضي بوصفها امتناعيّة. إلّا أنَّ جواب الشرط هنا قد حُذف بلاغيّاً ونحويّاً كلونٍ من ألوان الانزياح عن العرف والقاعدة لتشكيل شعريّة الخطاب الشعري. ويخيّل لنا أنَّ الزَّمن هنا لا يتحدَّد في إطار الماضي، وإنّما يتصرَّف إلى المستقبل أيضاً:

لو جئتَ غداً وعبرتَ حُدودَ الأمس إلى غديَ الموعودْ
وشدا فَرَحاً بمجيئكَ حتّى المِنْبَرُ والبابُ المسْدودْ
ولقيتُك أبحثُ فيكَ عن المتبقّي من أمسي المفقودْ

في هذا الجزء من المقطع الأوّل تتشكَّل ثنائيّة ضدّية أولى هي ثنائيّة (أنا/أنت) التي توحي بوجود علاقة حبّ بين ذات الشاعرة ـ أو قناعها ـ والآخر الذي قد يأتي. إلّا أنَّ هذه الثنائيّة سرعان ما تتعرَّض للتزعزع السريع، وتنقطع التجربة العاطفيّة باقتحام ظلٍّ جديد لثنائيّة أخرى على وشك البروز. وهذا ما يتّضح من البيتين المتبقيين من المقطع الأوّل:

لو جئتُ ولم أجد الماثل في الحاني
وأطلّ على روحي منك الشخص الثاني

هنا تنهمك الشّاعرة في لعبة نرجسيّة مرآتيّة تدمِّر فيها اكتمال التواصل مع الحبيب وتركّز على ذاتها المنشطرة إلى ذاتين: الشخص الأوّل ويمثّل ذات الشّاعرة الرّاهنة، والشخص الثاني الذي يمثّل ذات الشاعرة الماضية، وهي ذاتٌ متمرِّدة و«شيطانيّة»، كما سنرى لاحقاً. فهنا يتحوَّل الآخر، أو بشكلٍ أدقّ المخاطب (أنت)، إلى مرآة ترى فيها الشّاعرة ذاتها، أو هذا ما تتخيَّله أو تتوقَّعه. إلّا أنّها تخشى أن تخدعها مرآةُ الآخر، فلا تقدِّم لها ذاتها الماثلة، وإنّما تقدِّم لها صورةَ الشّخص الثاني. وهكذا راح ينتفي وجودُ الآخر تدريجيّاً ويتحوَّل إلى مجرَّد وسيط لاستحضار الشخص الثاني الذي هو «القرين» للذّات الشعريّة الأولى.

في المقطع الثاني تقدِّم لنا القصيدة جملة شعريّة خبريّة، ضمن نسقٍ سرديٍّ واضح، يكشف عن سيرورة تشكّل الشخص الثاني بوصفه وجهاً آخر للخطيئة التي يجب أن تُنسى أو يُسدل عليها الستار:

الشخص الثاني، من أعماق شهور التيه المطمورهْ
حاكته دقائق تلك الأيّام الجانية المغرورهْ
وترسَّبَ في عينيه تثاقلها ورؤاها المذعورهْ

ويظلُّ الشكُّ يساور الشاعرة في أن تعكس مرآةُ الآخر هذا الوجهَ الذي حاكته دقائقُ تلك الأيّام المذعورة وأن تفاجأ بإطلالة الشخص الثاني عبر مرآة الآخر «وسيطاً»:

وسأبحث فيك عن الماضي في اطمئنان
فيفاجئ لهفتي الحرّى الشخص الثاني

وتتّسع هواجس الشاعرة، وهي تتخيّل مجيء الآخر (المخاطب) لا بوصفه حبيباً تتوق إليه بل بوصفه وسيطاً عاكساً للآخر. وتتحقّق في المقطع الثالث درجةٌ قلقةٌ من درجات التوازن بين الشخص الأوّل والشخص الثاني عَبر مرآة الآخر: إذ يعكس وجه الآخر ثنائيّة الشخص الأوّل والشخص الثاني معاً في هيئة ظلّيْن وضدّيْن يستحيل الفصل بينهما:

وهناك على الوجه الحسّاس الحيّ الصمت أرى ظلّيْن
ومكان الواحد في عينيك المرهفتين أحسّ اثنين
ويقابلني الشخصان معاً وسدىً أرجو فصلَ الضدّيْن

ويتّضح لنا من هذا المقطع أنّ هذين الظلّيْن المتضادّيْن هما ظلّ الشخص الأوّل (أو ذات الشاعرة الراهنة) والشخص الثاني (ذات الشاعرة الآثمة أو الخاطئة)، ولا يمكن لهما أن يمثّلا الآخر أو المحبّ كما يتصوّر ذلك مثلاً بعضُ النقّاد والباحثين كالدكتور جلال الخيّاط الذي يذهب إلى الاعتقاد بأنّ المحبّ في هذا المقطع يمتلك شخصيّتين: الأولى وهميّة تخلقها الشاعرة له، والثانية شخصيّته الحقيقيّة. فالصورة المرآتيّة هنا هي صورة ذاتَي الشاعرةِ المتمثّلتين في ثنائيّة الشخص الأوّل/ الشخص الثاني التي تَبدأ بإزاحة ثنائيّة أنا المتكلّم/ أنت المخاطب التي راحت تسير في طريق الانحلال التدريجي.

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

وسأسأل عمّا خلّفه لي عامان
من وجهك والردُّ جبين الشخص الثاني

فتساؤلات الشاعرة عمّا خلّفه فراقُ عامَيْن على لقاء الحبيب يأتي في شكل جوابٍ مرآتيٍّ عبر هيمنة الشخص الثاني كلّيّاً وانزياح الشخص الأوّل، وهو ما يكرّسه المقطع الرّابع والأخير من القصيدة:

وسيسكن هذا الشخص الثاني الأحمق حتّى في البسماتْ
سيمدُّ برودته في رقّةِ صوتكَ، في لين النبراتْ
وسيرمقني في خبثٍ، مختبئاً حتّى خلفَ الكلماتْ

في هذا المقطع تنحلُّ ثنائيّةُ الشخص الأوّل/ الشخص الثاني الضدّيّة بهيمنة الشخص الثاني على المشهد المرآتي كلّه؛ فهو قد سكن في البسمات وفي رقّة الصوت وفي لين النبرات، وسيزهو بانتصاره وهو يرمق في خبثٍ الشخصَ الأوّل، أو ذاتَ الشّاعرة الراهنة ساخراً متوّجاً انتصاره خلف الكلمات أيضاً (على المستوى اللغوي والعلامي) وهو ما يتحقّق أيضاً. فالشخص الثاني يهيمن لا بوصفه هاجساً أو ظلّاً فحسب بل بوصفه مهيمنة لسانيّة أيضاً. فهذه القصيدة التي تتكوّن من عشرين بيتاً يشغل فيها الشخصُ الثاني ثلاثةَ عشر بيتاً. كما يشارك الشخص الآخر في ثلاثة أبيات أخرى، فيكون حضوره متمثّلاً في ستّة عشر بيتاً، بينما لا يحتلُّ الشخص الأوّل إلّا مساحةً محدودة للغاية هي ما تبقّى من أبيات القصيدة العشرين. وتدرك الشاعرة هزيمة شخصها الأوّل الذي «محته يدُ الشخص الثاني» فتختتم قصيدتها ـ المبنيّة على افتراض تخييلي لم يتحقّق في أرض الواقع ـ بتساؤل يائس وغير مجدٍ، وكأنّها تعلن هزيمتها:

ولمن أشكو هذا المخلوقَ الثاني
والأوّل فيكَ محته يدُ الشخص الثاني

وتتّضح لنا من هذه السيرورة عمليّة تشكّل وانحلال سلسلة من الثنائيّات الضدّيّة وانشطارها. إذْ تتشكّل في البدء ثنائيّة ضدّيّة أساسيّة هي ثنائيّة: أنا المخاطب/ أنت المخاطب التي سرعان ما تنحلّ عن طريق انحلال أنا المخاطب (المتكلّم) إلى ذاتين في شكل ثنائيّة ضدّيّة هي ثنائيّة الشخص الأوّل (أو ذات الشاعرة الرّاهنة)/ والشخص الثاني (أو ذات الشاعرة الشيطانيّة) كما يتّضح ذلك في الخطاطة التالية:

ثنائيّة أنا المتكلّم/ أنت المخاطب

ثنائيّة الشخص الأوّل/ الشخص الثاني

هيمنة الشخص الثاني

إلّا أنّ هذه الثنائيّة الجديدة، كما تكشف الخطاطة، سرعان ما تنحلّ هي الأخرى بهيمنة الشخص الثاني على الصورة المرآتيّة المنعكسة في ذات الآخر، وفي لغة القصيدة، خلف الكلمات، كمهيمنة لسانيّة. ويمكن أن نلاحظ هنا أنّ الثنائيّة الأولى (أنا/أنت) تنحلُّ أمام تضخُّم ذات الشاعرة النرجسيّة، فتقطع الطريق على فعل عاطفي وتواصلي (حقيقي لا تخيّلي) لتستحيل إلى صراعٍ ضدّيٍّ

داخليٌّ على مستوى الأنا، فيؤدّي ذلك إلى خلق انشطار في ذات الشاعرة الرومانسيّة بين الوجهين، الأوّل: العقلاني المحافظ، الراهن، الأبولوني، إذ الأنا العليا الفرويديّة؛ والثاني: العاطفي، المتمرّد، الشيطاني، الماضي، الديونيسوي، الممثّل (للهو) والليبيدو بمصطلحات الفرويديّة. وينتهي ذلك إلى انتصار صورة الشخص الثاني أو «القرين» الذي يمثّل عناصرَ الحيويّة والتمرّد والعاطفيّة في ذات الشاعرة (أو قناعها) التي تودّ ـ في أعماقها ـ لو أنّ الشخص الثاني يهيمن على مستوى الواقع، ولكنّها لا تتيح له الفرصة للهيمنة والتجسّد واقعيّاً بسبب قوّة النزعة العقلانيّة وانكفاء الشخصيّة وعزوفها عمّا هو حسيٌّ وأرضي.

والقصيدة بعد هذا تتيح إمكانيّة تقديم قراءات تأويليّة مغايرة. فنحن نستطيع أن لا ننظر إلى الآخر بوصفه مجرّد وسيط أو مرآة عاكسة تعكس ذاتَي الشاعرةِ الاثنين، بل بوصفه خالقاً وفاعلاً: فهو الذي شاء أن يختار «الشخص الثاني» أنموذجاً للحبّ والتواصل، وهو الذي أقصى الشخص الأوّل أو نحّاه جانباً. ولذا فالشّاعرة إنّما تتطلّع إليه وترقب لهفته، وكأنّها تقرأ خياراته بين الشخصين أو الذاتين. وتدرك الشاعرة في النهاية أنّ الآخر قد اختار ذاتها الأخرى المقصاة، من قِبَلِها عقليّاً، ربّما لحسّيتها وشيطانيّتها وشهوانيّتها أيضاً. وهي قراءة تأويليّة تتيح لنا الفرصة لإعادة ترتيب حركات القصيدة الأربع على ضوء جديد.

لكنّنا في القراءتين كلتيهما سنصل إلى كشف حقيقة الذّات المنشطرة عند الشاعرة، وهي حقيقة تتجلّى في الكثير من تجارب الشاعرة الرومانسيّة المختلفة. فلو عدنا إلى قصيدة «وجوه ومرايا» المؤرّخة في عام ١٩٤٧ من ديوان **شظايا ورماد** لوجدنا مثالاً معبّراً عن حالة الانشطار هذه؛ إذ يتحقّق في هذه القصيدة انشطارٌ بين الأنا والذّات، ولاسيّما في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة التي تكاد تشكّل قصيدةً مستقلّةً تتمحور حول فعل المرآة أيضاً. فبعد أن تتطلّع الشاعرة في مرآة حقيقيّةٍ هذه المرّة، تصطدم بكائنٍ شاحبٍ يحدّق في وجهها:

في صفاء المرآة حدّقتُ في طيفي طويلاً والشكُّ في مقلتيّا
كائنٌ شاحبٌ يحدّقُ في وجهي مثلي محيّراً مطويّا
هذه هذه أنا ليس من شكٍّ فلِمَ لا أمسُّها بيديّا
لمَ لا أستطيعُ أن ألمس الذّات؟ وأمحو تحرُّقي الأبديّا؟

تجتاح «أنا» الشّاعرة في هذه القصيدة رغبة الالتحام الصوفي مع «ذاتها» لكنّها تصطدم بالمستحيل وببرودة المرآة والزجاج الجبّار الصارم:

ثمّ ماذا! أمدُّ كفّي في شوقٍ عميقٍ فلا أعانق ذاتي
صدفةً صدمةً تمزّق روحي ليس إلّا برودة المرآة
الزجاج الجبّار شفٌ ولكن عن مثالٍ مشوّهٍ للحياة
عن كيانٍ رَسَمْتُهُ أنا وحدي فإذا غبتُ غابَ في الظُّلُماتِ

هنا يتصاعد الصراع بين ثنائيّة الأنا/الذات، وتقرّر الأنا تحطيم المرآة ذاتها في محاولة لقتل الأنا وحلّ الثنائيّة الضدّيّة من أساسها:

الكيانُ الممسوخ ها أنا امحوهُ كفاه هُزءاً بنارِ أسايا
ضربة من يدي تحطّمت المرآة فوق الثرى وعادت شظايا

لكن الشاعرة أو «أناها» تكشف عن مرارة جديدة. فإنّ هذا الفعل الخارجي لم يحسم هذه الازدواجيّة الثنائيّة ولم يقدر على محو صورة «الأنا» المشوّهة، لأنّ المرآة قد تشظّت؛ وبالتالي فإنّ صورة «الأنا» قد تشظّت هي الأخرى في ألفٍ من شظايا المرآة، فتودّ لو أنّها صانتِ المرآةَ كي لا تواجه ألفَ وجه ـ موزّعٍ في شظايا المرآة المتكسّرة ـ بدل وجهٍ واحد:

ليتني كنتُ صُنتها عاد وجهي ألف وجهٍ تطلُّ منها الضحايا
ليتني كنتُ صُنتها ليتني أعلمُ كيف المرآة عادت مرايا

وهكذا فمثلما ظلّ نرسيس يحدّق في صفحة الماء فرأى وجهه أو ذاته الأخرى، فحاول امتلاكها والالتحام معها عن طريق الهبوط إلى الماء، تعمد «أنا» الشاعرة ـ بعد أن عجزت عن امتلاك (الذات) أو الالتحام معها ـ إلى تحطيم المرآة. في حالة «نرسيس» يتحقّق الفعلُ الاتّصالي (النرسيسي) بالذّات، وأمّا في حالة مرآة نازك الملائكة فيخفق فعلُ الاتّصال النرسيسي بالذّات. وهذا أيضاً ما وجدناه في مرآة الآخر في قصيدة «الشخص الثاني». فالشّاعرة التي تمثّل الشخص الأوّل، لا تجد عبر مرآة الآخر ذاتها الراهنة وإنّما الشخص الثاني (الذّات المُقْصَاة، الشيطانيّة) وهنا يتوقّف هذا الالتحام النرسيسي بالذّات الأخرى وتفشل في محو الأصل. ولذا يمكن القول إنّ مرايا نازك الملائكة الحقيقيّة والبشريّة هي مرايا مضادّة، بمعنى أنّها تقدّم الوجه الآخر للثنائيّة الضدّيّة، لما هو باطني؛ وأمّا الوجه الآخر، المرئي الظاهري، فيغيب عن سطح المرآة. وهذا ما يجسّد هذا الإحساس الدائم بانشطار الشخصيّة الرومانسيّة في الكثير من تجارب الشّاعرة نازك الملائكة، وهو موقف يرتبط بكامل تجربتها الشعريّة والإنسانيّة والحياتيّة والعاطفيّة ورؤياها للعالم. والشاعرة هنا ليست نسيج وحدها بل تكاد تلتقي مع جوهر الموقف الرومانسي في تجربة العدد الأكبر من شعراء الرومانسيّة العربيّة.