د. محمد عبد الرحمن يونس

الأسطورة

مصادرها
وبعض المظاهر
السلبيّة في توظيفها

المعية

د. محمد عبد الرحمن يونس

الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها

المعية

تشكّل الأسطورة الشعبية و التراثية التاريخية حيّزا زمانيا و مكانيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة و المترامنة، و بالتالي في تاريخ الفكر البشري منذ تشكّلاته الأولى حتى الوقت الراهن، فما من شعب من الشعوب أو أمة من الأمم إلا و لها اساطيرها و خرافاتها الخاصة بها، و من الملاحظ انّ ثمّة تداخلا واضحا بين هذه الأساطير، فالأسطورة الواحدة تنمو و تتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى ع بر مثاقفة فكريّة و حضارية، فعلى سبيل المثال يلاحظ أن أسطورة « تموز و عشتروت » أو(أدونيس و عشتار) هي بابلية و يونانية و رومانية و فينيقية،و إن اختلفت التسميات الأسطورية للشخصيتين الأسطوريتين « عشتار » و أدونيس، فإنّ ثمّة مشتركا بين ملامحها و خصائصها و أبعادها الأسطورية، و مدلولات رموزها.

و كذلك أسطورة « شهرزاد و شهريار »، فإنّ لها بعدا اجتماعيا و سياسيا و فكريا في التاريخ، هذا التاريخ الذي يمتد إلى الحضارات الهندية و الفارسية و العربية التي شكّلت ألف ليلة و ليلة(2)، فالأسطورة هي نتاج معرفي جماعي يحدد وضعا معرفيا أنثروبولوجيا، بوساطته يمكننا دراسة المكوّنات الثقافية و الفكريّة لدى أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب.

و هي بنية مركبة من تاريخ و فكر و فن و حضارة، و بالتالي فإنّ لها قدرة على الامتداد ماضيا و حاضرا و مستقبلا، و يمكن اعتبارها مرجعا ثقافيا متميّزا تنهل منه الكثير من الدراسات الاجتماعية و الفكرية و التاريخية و الفولكلورية، إنها مكوّن أساسي من مكوّنات الفكر الإنساني، و قد رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة و تبدلاتها و قسوة الحياة و شظفها، و هي المعادل لخيبات هذا الإنسان، و البؤرة التي يرى منها النور و الفرح و إشراقات المستقبل.

من المقدمة

د. محمد عبد الرحمن يونس

سوري الجنسيّة، درس وعَرّح في المعاهد الجامعات الآتيّة:

- الجامعة الجزائريّة وحصل فيها على شهادة الليسانس في اللغة العربيّة وآدابها شعبة الأدب والنقد،عام 1984م.
- جامعة محمد الخامس بالرباط/ المغرب، و حصل فيها على شهادة دبلوم الدراسات العليا المعمّقة، اختصاص الأدب الحديث، عام 1985م.
- الجامعة اللبنانية - الفرع الأول في بيروت وحصل فيها على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها . اختصاص النقد والأدب الحديث. 1992م.
- الجامعة اللبنانية - الفرع الأول في بيروت وحصل فيها على شهادة دكتوراه الدولة . اختصاص اللغة العربية وآدابها عام 2000م..

الأعمال الوظيفية :

من عام 1990 حتى عام 1992 مدرس لغة بكلية مركز اللغات بجامعة صنعاء.

عام 2001 في جامعة الدراسات الأجنبية في بكين/ الصين

من عام 2004 حتى عام 2010 (الآن) جامعة الباحة - المملكة العربية السعودية

المعية

elaimaia15@gmail.com
fax.,213,31676923

9789961993729

D.L 4684 2011

الأسطورة

مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها

د. محمد عبد الرحمن يونس

الأسطورة

مصادرها
وبعض المظاهر
السلبيّة في توظيفها

المحبة
للنشر والتوزيع

ص ب 62 عين الباي قسنطينة 25043 الجزائر
الهاتف/ الفاكس 21331675289+
Elalmaia15@gmail.com

الكتاب: الأسطورة ومصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها
المؤلف: د. محمد عبد الرحمن يونس

الناشر : دار الألمعية للنشر والتوزيع
التصفيف: قسم التصفيف
الغلاف: دار الألمعية
التوزيع: دار الألمعية
ردمك: 978-9931-305-85-9
الإيداع القانوني: 2012-5134
الطبعة: الأولى 2014

الحقوق محفوظة لدار الألمعية:
لا يسمح بإعادة اصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

إهداء

إلى والدي

ووالدتي

مُقَدِّمَةٌ

تشكّل الأسطورة الشعبية و التراثية التاريخية حيّزاً زمانياً ومكانياً مهماً في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة والمتزامنة، وبالتالي في تاريخ الفكر البشري منذ تشكّلاته الأولى حتى الوقت الراهن، فما من شعبٍ من الشعوب أو أمة من الأمم إلاّ و لها أساطيرها وخرافاتها الخاصة بها، ومن الملاحظ أنّ ثمة تداخلاً واضحاً بين هذه الأساطير، فالأسطورة الواحدة تنمو و تتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر مثاقفة فكريّة و حضارية، فعلى سبيل المثال يلاحظ أن أسطورة « تموز و عشتروت » أو(أدونيس و عشتار) هي بابلية و يونانية ورومانية وفينيقية[1]، و إن اختلفت التسميات الأسطورية للشخصيتين الأسطوريتين « عشتار » و أدونيس، فإنّ قاسماً مشتركاً بين ملامحها وخصائصها وأبعادها الأسطورية، ومدلولات رموزها.

وكذلك أسطورة « شهرزاد و شهريار »، فإنّ لها بعداً اجتماعياً وسياسياً وفكرياً في التاريخ، هذا التاريخ الذي يمتدّ إلى الحضارات الهندية والفارسية والعربية التي شكّلت ألف ليلة وليلة(2)، فالأسطورة هي نتاج معرفي جماعي يجسّد وضعاً معرفياً أنثروبولوجياً، بوساطته يمكننا دراسة المكوّنات الثقافية والفكريّة لدى أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب،وهي بنية مركبة من تاريخ وفكر وفن وحضارة، وبالتالي فإنّ لها قدرة على الامتداد ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ويمكن اعتبارها مرجعاً ثقافياً متميّزاً تنهل منه الكثير من الدراسات الاجتماعية والفكرية والتاريخية والفولكلورية، إنها مكوّن أساسي من مكوّنات الفكر الإنساني، وقد رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة و تبدلاتها وقسوة الحياة وشظفها، وهي المعادل لخيبات هذا الإنسان، والبؤرة التي يرى منها النور والفرح وإشراقات المستقبل. إنها تجسّد حلمَ الإنسان في مستقبل أكثر نقاء، وفي علاقات أكثر تكافؤاً وعدالة.

ولم يقتصر تأثير الفكر الأسطوري على الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية فحسب، بل تعدّاها إلى أنواع الفنون كافة: الرسم والموسيقى والنحت والشعر والرقص، بالإضافة إلى معظم الأجناس الأدبية التي استفادت منه - أي الفكر الأسطوري - فالأسطورة في القصة والرواية و المسرح، وقد أثّرت حديثاً في الأعمال الدرامية التلفزيونية وصناعة السينما، وهي في بنيتها العميقة رؤية شعرية مركّبة تجمع بين التاريخ والفكر والفن، ويمكن أن تكون

نواةً للأعمال القصصية والروائية إذا ما طُبقت عليها مفاهيم السرد والقص الحديثة.

ومن الملاحظ أن مدى تأثيرها كان شديداً في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، ويكاد يكون معظم الشعراء العرب المعاصرين قد استفادوا منها، ووظّفوها في أعمالهم الإبداعية، إذ قلما نجد شاعراً عربياً معاصراً - وبخاصة جيل الرواد - إلا واستفاد من الأسطورة رمزياً و إشارياً، واستطاع أن يشكّل منها حالات شعرية رؤيوية، تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي، والاستخدام الوظيفي النصّيّ حسب درجات ثقافتهم ومواهبهم، وكيفية تعاملهم مع الرمز الأسطوري.

ما إن نبدأ بقراءة ديوان لشاعر عربي معاصر من جيل الرواد أو من الجيل المعاصر الذي يليه، حتى يطالعنا من الصفحات الأولى سيلٌ من أساطير بابلية و إغريقية و فينيقية وعربية وغيرها، تنتشر لتغطي فضاءات هذا الديوان أو ذاك(3)، بحيث تبدو هذه الفضاءات مستغلقة نتيجة لتداخل الرموز و غموضها وإبهامها، وتوظيفها توظيفاً غائيّاً بقصد المباهاة بمعرفتها، فيأتي هذا التوظيف - في كثير من الأحيان - كمّاً تراكمياً يُفقد القصيدة قدرتها على الإيحاء العميق الدلالات وعلى فهم الموقف الأسطوري فهماً جمالياً ورؤيوياً وتمثّله، إذ تغدو القصيدة من خلاله استعراضاً معرفياً، وتشكيلة صناعية زخرفية لمجموعة من الأنساق الميثولوجية التي تُفرض على فضاء القصيدة، من دون أن تكون قادرة على إبراز الموقف التاريخي

والحضاري والإنساني الذي يريد الشاعر التأكيد عليه إذ إن هذا الموقف هو الشرط الأساس الذي يجب استنفاره من جرّاء استخدام الأسطورة.

ويحاول بعض الشعراء المعاصرين محاكاة الرواد الأوائل وتقليدهم واستثمار ما وصلوا إليه، من دون أن يتعمّقوا في فهم الإرث الثقافي الأسطوري بدلالاته وأبعاده الرمزيّة، وعلاقته بروح الشعوب التي أنتجته وفكرها.

إنّ توظيف الأسطورة رؤية فنية ابداعية لايستطيع الشاعر الوصول إليها إلا بعد جهد ودربة طويلين، فالتعب و الدربة شرطان أساسيان للوصول إلى الجودة والإبداع، والموهبة الحقيقية هي التي تؤكد استنفار الشرط الإنساني الكامن في أعماق النفس البشرية، وهذه الموهبة « تكمن في قدرة (الشاعر) على الغوص في الشرط الإنساني الكامن في أعماقه وأعماق من حوله وعلى استنفار هذا الشرط وعلى خلق الأداة الفنية وتطويعها لمعاناة الشاعر »(4).

ثمّة أسئلة كثيرة تطرح نفسها في هذه الدراسة، ومن هذه الأسئلة: هل استخدام الأساطير تعبير عن رؤية حضارية جديدة يريد الشاعر المعاصر التأكيد عليها ؟ أم هو تعبير عن هزيمة فاجعة تعاني منها الذات العربية، نتيجة استلابها الإنساني داخل مجتمعات يخيّم عليها كابوس السلطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي كان استخدامها رفضاً وتمرداً ضد حالات الاستلاب هذه؟ أم أن هذا

الاستخدام تعبير عن رؤية إيديولوجية وسياسية مهمتها إدانة نظام سياسي أو اجتماعي معين يرفضه الشاعر ويبشر بزواله ؟، أم أنّ هذا الاستخدام جزء من مثاقفة حضارية واسعة الامتداد والشمول مع الشعر الغربي والثقافات الأجنبية بمختلف تياراتها ؟.هذه بعض الأسئة التي تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها في فصلها الثاني.

إنّ نزعة دائمة عند الإنسسان العربي صوب الأساطير، وحنيناً إلى الماضي. فالماضي مكوّن رئيس لكثير من بنياتنا الثقافية والفكرية و الإنسانية،والصور التي يعتمد عليها العقل الباطن عند كل إنسان « اللاشعور »، و كلما حاولنا التخلص من الماضي، فإنه سرعان ما يلاحقنا بجميع بنياته ورؤاه، فهل القصيدة العربية المعاصرة نزعة « نوستالجية » تتضافر عدة قيم نفسيّة وروحيّة وجمالية في تأجيجها صوب الماضي ؟ أم أنّ الماضي جزء لا يتجزأ من حياتنا الفكرية والحضارية والإنسانية ؟. ولماذا القصيدة العربية المعاصرة مشدودة صوب الماضي و التاريخ ؟.وهذه أيضاً بعض الأسئلة التي تطرح نفسها في هذه الدراسة.

إن العصر الذي نعيشه هو عصر توليد الأساطير (Mythopec Age)، فتوليد الأسطورة و النظر إليها برؤيا العصر، و تعديل صياغتها، و إحداث بديل منها هو رؤية فنيّة وجمالية حاول كثير من الشعراء المعاصرين إدخالها إلى بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، فمثلاً يصبح شهريار أي حاكم معاصر، و يمثّل السندباد توق الإنسان

المعاصر للبحث والكشف والمغامرة، والخروج عمّا هو سائد ومألوف ورتيب في الحياة العربية المعاصرة.

وإذا كان الخطاب الشعري العربي المعاصر قد وظّف الأسطورة واحتفى بها احتفاء خاصاً، فإنّ الدراسات التي تناولت هذا الخطاب تبدو قليلة نسبياً إذا ما قورنت بغزارة الإنتاج الشعري وغزارة الأساطير التي وُظِفَت فيه. ويعتبر د. أسعد رزوق ود. أنس داود ود. عزالدين اسماعيل، ود. احمد كمال زكي ود. رجاء عيد ود. عبد الرضا علي ود. ريتا عوض، من أوائل الذين اهتموا بدراسة موضوع الأسطورة في القصيدة العربية المعاصرة. وقد حاولت ريتا عوض في كتابها ـ أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ـ أن تقدّم منهجاً في النقد الأدبي يدرس الأسطورة من حيث هي عنصر بنائي، تقول: « لكني في هذا البحث لن أتناول دراسة الأسطورة بذاتها، بل سأدرسها من حيث هي عنصر بنائي في النقد الأدبي»[5]، وقد تعرضت في كتابها بالنقد للدراسات السابقة التي تناولت الأسطورة، وبخاصة دراستي: أسعد رزوق «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر» و«مضمون الأسطورة في الفكر العربي المعاصر» للدكتور خليل أحمد خليل، واعتبرت أنّ صاحبي الدراستين انطلقا انطلاقة غير موفقة، فالأول انطلق من قصيدة ت. س. اليوت: الأرض الخراب[6]. والثاني انطلق من وجهة نظر ماركسية واكتفى بإصدار أحكام سريعة تتجنّى على الفكر الأسطوري[7].

أما الباحثة - عوض - فقد انطلقت من الماضي، واعتبرت أنّ القصيدة العربية الحديثة هي وليدة اللقاح بين الماضي والحاضر. تقول: «إن الأصيل من الشعر العربي الحديث يضرب جذوره في التراث (فيتغذى) من تربة الماضي و تتنفس غصونه هواء العصر الحديث، فتأتي ثماره وليدة لقاح بين الماضي و الحاضر.»(8).

ثمة أسئلة تطرح نفسها إزاء مفهوم الباحثة: هل أصالة الشعر العربي الحديث تعني الرجوع إلى الماضي والتشبث بجذوره ؟ وهل النضج وليد اللقاح بين الماضي والحاضر..؟. وهل إذا انفصل الشعر الحديث عن الماضي و تفارق معه يفقد أصالته وحداثته؟.

إذا كان الشعر العربي المعاصر في بداياته الأولى قد استفاد من الماضي، فإنّ مستقبل هذا الشعر ليس شرطاً أن يتحدد في تزاوجه بين الماضي والحاضر، وشرط الأصالة والإبداع لا يكمن تحديداً في الماضي، بل قد يكون في الحاضر، فكما يوجد في الماضي نصوص إبداعية متميّزة فإنّ مثل هذه النصوص توجد أيضاً في الحاضر، مع العلم أنها تباينت عن الماضي و افترقت عنه.

إنّ قيمة الرموز الأسطورية القديمة حينما تُوظَفُ في القصيدة العربية المعاصرة «كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز و لا إلى قدمها.»(9). وبالتالي فإنّ القصيدة المعاصرة لا تكتسب أهميتها من الماضي لمجرد أنه ماض، بل من الحاضر وإمكاناته الثقافية والحضارية المتعددة، هذه الإمكانات

التي قد تكون متشكّلة من الماضي، وقد تكون متفارقة ومتباينة عنه، وحقلها المعرفي هو الحاضر.

وهنا لا أدعو إلى قطيعة معرفيّة مع الماضي، باعتباره جزءاً لايتجزأ من بنية الحياة العربية المعاصرة على المستوى المعرفي والرؤيوي، لكنّ الإصرار على حضور الماضي يعني بالتأكيد تحديداً لإمكانات الحاضر وما تبدعه البشرية على مستوى الفكر والفن عموماً.

إذا كانت الباحثة - ريتا عوض - بحديثها السابق حول مفهوم الأصيل من الشعر تريد تبرير استخدام الأسطورة بالرجوع إلى الماضي، فإنّ توظيف الأسطورة ليس عودة إلى الماضي بقدر ما هو تجربة شخصية رؤيوية عميقة تنطلق من معاناة الذات الفاعلة المبدعة لتصبّ في التجارب الإنسانية بعامة في نهاية المطاف، سواء أكانت هذه التجارب قد حدثت في الماضي أم في الحاضر.

ويبقى الإبداع وعياً فردياً وجمعياً يتشكّل بالمثاقفة الحضارية والفكرية مع مشارب مختلفة، ولا يعني تحديداً أن تكون هذه المشارب هي الماضي، بالرغم من أهمية هذا الماضي ودوره في تشكيل كثير من الأعمال الإبداعية الجديدة.

وإذا كان الماضي بعلاقاته ومساراته التاريخية الطويلة شكّل الأسطورة و عايشها في مقولاته الفكرية وسلوكه العام، فإنّ اللجوء إلى الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر لا يعني التغذّي من تربة

الماضي والتنفس من هوائه. إن الشعر الأصيل فناً و إبداعاً ورؤية للعالم هو القادر على تخطي حدود الماضي ومفارقة أطلاله، والتجربة الشعرية الحيّة الفعالة هي التي تقفز بالحاضر قفزة جريئة لتغيّر هذا الحاضر، وتسهم في صنع المستقبل.

هذا وقد قسّمت دراستي فصلين، جاءت على الشكل الآتي:

1 ـ الفصل الأول: مفهوم الأسطورة و مصادرها .

2 ــ الفصل الثاني: في بعض المظاهر السلبية لتوظيف الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر.

في **الفصل الأول:** تناولت بعض مفاهيم الأسطورة من خلال آراء الباحثين و علاقتها بالخرافة، باعتبارهما يشكّلان اللبنة الأولى للبحث الميثولوجي، وتعرضت إلى صعوبة تحديد مصطلح «الأسطورة»، باعتباره محلّ خلافٍ بين كثير من الباحثين، ثم عرضت لبعض الاتجاهات الفكرية السائدة في تفسير الأسطورة من خلال آراء الباحثين، وحاولت أن أتبين بعض خصائص الأسطورة وعلاقتها بالتاريخ، ووظيفتها في المجتمعات البدائية، ثم انتقلت إلى مصادر الأسطورة حينما تُوظّف في الآداب والفنون، وبخاصة في الشعر، وإلى أهم الأساطير التي وُظِفَت في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ثم تعرضت إلى مصطلح الأسطورة بوصفه مصطلحاً أدبياً، وإلى علاقة الأسطورة بالأدب باعتبارها عنصراً بنائياً مهماً في هذا الأدب.

وفي **الفصل الثاني**: تعرضت إلى العلاقة بين الشعر والأسطورة، وإلى أهمية التراث الأسطوري في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وإلى آراء بعض الشعراء وهم يعلّلون الأسباب الرئيسة التي دفعتهم إلى توظيف التراث الأسطوري في أعمالهم الإبداعيّة، وإلى آراء بعض النقّاد والباحثين حول حاجة الشعر إلى الأسطورة، وما هي الغاية المرجوة من استخدام الرموز الأسطورية في النصوص الشعرية. ثم ركّزت على أهم المظاهر السلبية لتوظيف الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر، محاولاً أن أجيب عن مجموعة من الأسئلة التي كانت تشغلني، حين تعرضي للنصوص الشعرية التي وظفت الأسطورة، ومن هذه الأسئلة:

ـ هل استخدمت الأسطورة في الشعر المعاصر لمجرد كونها بنيّة نصيّة أم باعتبارها رمزاً من الرموز الشعرية؟.

ـ هل استخدامها لمجرد التباهي بمعرفتها أم أن استخدامها يشكّل رؤية عميقة عند الشاعر، قادرة على تعرية الزيف والتردي في البنيات العربية القائمة على المستوى السياسي والاجتماعي والإنساني؟. أم كان هذا الاستخدام مجرد ترف شكلي في اللغة الشعرية؟.

ـ ولماذا الأسطورة في الشعر العربي المعاصر؟. وما هي أهم الدوافع الباعثة إلى استخدامها؟.

وإذا كان بعض الباحثين و النقّاد قد تطرّقوا إلى دراسة الفكر الأسطوري وعلاقته بالأجناس الأدبية، فإنّ الموضوع يشكّل نواةً يمكن أن تتشعب و تنمو في أكثر من اتجاه، ولذا فإنّ البحث في هذا

الموضوع لا ينضب ولا يمكن أن ينضب، و هو بحاجة إلى مزيد من الدرس.

إنّ موضوع الأساطير و علاقتها بالآداب بعامة، والشعر بخاصة، ثرٌّ بدلالاته وأبعاده الفكرية والجمالية، ويمكن إعداد عشرات الدراسات و البحوث المتباينة في هذا الموضوع، والتي تكشف بفضل تباينها، و تباين رؤى أصحابها المتشعبة مزيداً من خفايا هذه الأساطير وعلاقتها بالخطاب الشعري العربي المعاصر، وتعمل على إلقاء مزيد من الضوء حول أهداف توظيف هذه الأساطير و طبيعة الموضوعات السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية التي يتمُ طرحها من خلال استنفار طاقة الرمز الأسطوري إيحائياً و دلالياً.

والله ولي التوفيق.

هوامش المقدمة و مراجعها

(1) ـ د. عبد المعطي شعراوي، أساطير اغريقية " أساطير البشر "، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982 م، ص 171- 172- 173. وكذلك: شارل فيروللو، أساطير بابل وكنعان، تعريب ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1990 م، ص 105، 108.

(2) ـ د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، دون تاريخ، ص 215 - 216.

(3) ـ وهذه الدواوين كثيرة نذكر منها: أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، والموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي، وزرقاء اليمامة لأمل دنقل، والحرية ليوسف الخال ، ورسالة إلى سيف بن ذي يزن لعبد العزيز المقالح، وأغنية في جزيرة السندباد لسليمان العيسى، وبين يدي المحيط لمحمد حمدان.

(4) ـ جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى، 1976 م، ص 9.

(5) ـ ريتا عوض، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ابريل، 1978 م، ص8.

(6) ـ نفسه، ص 5.

(7) ـ م س، ص 7.

(8) ـ م س ، ص 13.

(9) ـ د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار العودة، الطبعة الخامسة، 1988 م، ص 200.

الفصل الأول

مفهوم الأسطورة و مصادرها

1 ــ مفهوم الأسطورة

نلاحظ من خلال تعريف القدامى للأسطورة أنّ ثمة خلطاً بينها وبين الخرافة، إذ يبدو مفهوم الأسطورة مفهوماً غامضاً غير دقيق يرتبط أولاً و أخيراً بالأباطيل و الأحاديث التي لا نظام لها، يقول ابن منظور[1] تحت مادة سطر في قاموسه لسان العرب المحيط:

« والأساطيرُ الأباطيلُ. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها أسطارٌ وإسطارة، بالكسر (...) وأُسْطورٌ وأُسطورة، بالضم (...) الليث: يقال سَطَّر فلانٌ علينا يُسْطرُ إذ جاء بأحاديث الباطل. يقال: هو يُسطِّرُ ما لا أصل له أي يؤلّف. وفي حديث الحسن سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال له: واللّه إنك ما تُسيطِرُ عليَّ بشيء أي ما تُرَوِّج. يقال سطَّرَ فلان على فلان إذ زخرف له الأقاويل و نمَّقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسُّطُرُ ».

ويتفق صاحب تاج العروس محمد مرتضى الزبيدي[2]، مع ابن منظور على أن الأساطير هي الأباطيل التي لا أساس لها من الصحة إذ يعتبرها ضرباً من ضروب الكذب. يقول في قاموسه تحت مادة سَطَرَ:

« والأساطير» الأباطيل: الأكاذيب والأحاديث لا نظام لها (...) يقال سطر فلان علينا إذ جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال هو يسطّر ما لا أصل له أي يؤلف».

من خلال شرح بن منظور و الزبيدي لكلمة أسطورة نلاحظ أنهما اعتبراها مشتقة من كلمة «سطر»، بينما يورد د. أحمد عثمان[3] رأياً آخر حول أصل الكلمة، يقول: « هناك رأي آخر يقول إنها جاءت من الكلمة الإغريقية «هيستوريا» Historia (...) ومعناها «البحث» أو«الفحص» أو «التقصي» وهذه الكلمة الإغريقية هي «هيستور» أو «ايستور» (Histor, Histor) بمعنى «العارف» أو «الخبير» أو «المتعلم».

ويتابع قائلاً حول أصل الكلمة:

« وإذا سألت أحداً من الناطقين باللغات الأوربية الحديثة عن معنى كلمة أسطورة سيقول لك Myth أو ما شابهها من تلك الكلمات المشتقة من الكلمة الإغريقية Mythos التي تعني أصلاً «الكلمة» في مقابل العمل الفعلي و«القصة الخيالية» في مقابل الحقيقة التاريخية فكلمة «ميثوس» إذن ألصق بالخرافة من هيستوريا (...) ولنعد الآن إلى الكلمة «هيستوريا» التي من المرجح أن تكون كلمة «أسطورة» العربية قد اشتقت منها. فالغريب أن هيسيودوس قد استخدمها بمعنى «الحكاية الخرافية أو الخيالية» في حين ترد عند هيرودوتوس أبي التاريخ بمعنى «المعرفة التي يتم الحصول عليها بالتقصي» أو «الإعلام» فهي تقترب عنده من معنى التاريخ ومن هنا جاء اشتقاق كلمة التاريخ

(History , Histoire) في اللغات الأوربية الحديثة و كذلك كلمة القصة الحقيقية أو الخيالية (Story).»[4].

وفي اللغة الانكليزية فإنّ كلمة «Myth» تعني الأسطورة أو الخرافة أو شخصاً أو شيئاً خرافيّاً، أو الأساطير و الخرافات جملة[5].

أمّا اي. س. هورنبي (A. S. Hornby)[6] فيعرّف الأسطورة «Myth»، بأنها «قصة مستعملة من العصور السالفة، وبخاصة (التي تجسّد) المفاهيم والمعتقدات حول التاريخ البدائي للجنس «أو العرق» وهي تعلل الحوادث الطيبيعية المهمة كالفصول أو «المواسم».».

وقد وردت كلمة أسطورة بصيغة الجمع في القرآن الكريم:

❁« و منهم مَنْ يستمعُ إليك و جعلنا على قلوبهم أكِنَّةً أن يفقَهوهُ و في آذانهم وَقْراً و إن يروا كلَ آيةٍ لا يؤمنوا بها حتى إذا جاؤوك يجادِلونَكَ يقول الذين كفروا إن هذا إلا اساطير الأولين»❁ سورة الأنعام آية 25 و قد وردت في سورة النحل ❁« و إذا قيلَ لَهُمْ ماذا أنْزَلَ رَبكُم قالوا أساطيرُ الأوَّلين»❁ الآية 24. وكذلك وردت في سورة « المؤمنون» ❁« لقد وَعدنا نحن و آباؤنا هذا من قبلُ إن هذا إلاّ أساطيرُ الأولين» ❁ الآية 83.

ويرى د. جبور عبد النور[7] أنّ الأسطورة (Légende) تشويه للأحداث التاريخية ويعرّفها قائلاً:

«سرد قصصي مشوّه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشعبية، فَتبْتدَع الحكايات الدينية، والقومية، والفلسفية، لتثير

انتباه الجمهور. والأسطورة تعتمد عادةً تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصراً أولياً ينمو مع الزمن بإضافات جديدة حَسب الرواة والبلدان فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعُقد، وقد تكون الأسطورة من صُنع كاتب أو شاعر معين غاصَ على أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، وتوسل باسلوبه الخاص وَضْعَ اسطورة ناجحة (...) تصبح مع مرور الزمن من الفلكلور المحلي أو التراث الشعبي».

فإذا كانت الأسطورة سرداً مشوِّهاً للأحداث التاريخية فإنها رغم تشويهها لهذه الأحداث لا تزال تحتوي على جزء من الحقيقة، إذ من غير المعقول أن يكون هذا التشويه مطلقاً، ويمكن القول بهذا الصدد إنّ أحاديث العامة وحكايتهم والتي كانت المصدر الأول لبداية تشكّل الأسطورة لابدّ وأن تحتوي على قسم قد يكون قليلاً أو كثيراً من حقيقة كانت سائدةً بين هذه الشعوب والأقوام.

يقول د. أحمد عثمان[8]: «المهم عندنا الآن هو أننا لو سلّمنا باشتقاق كلمة «أسطورة»، من الكلمة الإغريقية «هيستوريا» فعلينا أن نقبل بأن الأسطورة ليست محض أكذوبة إذ فيها شيء من الحقيقة. وبالفعل أثبتت الدراسات العلمية ـ التاريخية والأثرية ـ أنّ الكثير من الأساطير ينبع من حقائق فعلية وقعت في زمن ما سحيق أو غير معروف، وحفظها العقل البدائي بمنهجه الأسطوري في التفكير فأضاف إليها ما أضاف وحذف ما لم يستطع استيعابه، وبالغ كلما

استهوته الحكاية، وهكذا تضخمت الرتوش و اختفت ـ أو تخفت ـ الحقيقة نفسها ووصلتنا أحداث تاريخية قديمة كأساطير تُروى للتسلية والامتاع »، ويورد مثالاً على ذلك الحرب الطروادية التي سجّل هوميروس وقائعها في « الالياذة »، وظلّ القرّاء يعتبرونها مجرد أسطورة لا أساس لها من الصحة، إلى أن تمكن هنريش شليمان الألماني من اكتشاف موقع طروادة وتوالت الاكتشافات الأثرية الأخرى في الأماكن التي دارت بها الحرب الطروادية، عند ذاك اكتُسِبت قناعات جديدة بأن الحرب الطروادية لم تكن مجرد أباطيل، بل هي حقيقة حيّة تاريخية لا جدال فيها.

ومن الملاحظ أن كثيراً من الباحثين لا يجدون فرقاً بين الأسطورة والخرافة، إذ يبدو التعريفان متداخلين في نسقهما الدلالي العام، بحيث تبدو عملية ضبط مفهومهما، و تحديده كمصطلح معرفي، عملية ليست سهلة.

يقول د. مجدي وهبة وكامل المهندس(9): « الأسطورة Myth، Legend، قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة ذات شخصية ممتازة ويبني عليها الأدب الشعبي، تُستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضاً شعرياً قصصياً (...) والأسطورة بهذين المعنيين سردٌ لا يتفق عناصره مع الحقيقية الملموسة، إلاّ أنها محاولة لتفسير (...) النظم الكونية كما تبدو للإنسانية».

إنّ الأسطورة و الخرافة بنيتان مهمتان من تراث الشعوب القديمة والحديثة، وترتبطان بالطقوس والمعتقدات لدى هذه الشعوب، وهما

يتداخلان مع التاريخ أحياناً، ومع الميثولوجيا والانثروبولوجيا[10] أحيانا أخرى، ولذا يصعب الفصل بينهما فصلاً تاماً، فكلاهما بنية ميثولوجية، تحددت معرفياً منذ بداية تشكل المجتمعات البشرية في حضاراتها الأولى. والميثولوجيا هي الخرافة و الأسطورة في آن، فالمثيولوجيا Mythology هي عبارة عن «نص أو وثيقة من مجموعة الأساطير والخرافات «المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند شعب ما» من الأجناس «أو السلالات في مراحل تطورها الأولى »[11]».

ويرى د. مجدي وهبي[12] أنّ « معنى الأسطورة توسّع ليشمل الخرافة، أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل، وليشمل أيضاً ذلك التشويه الخيالي لشخصية حقيقية ماثلة في أذهان الناس باطراد من أمثال الساسة ونجوم السينما أو الرياضة، فينسب الناس العاديون لها صفاتٍ خارقة للعادة هي في الواقع بمثابة تعويض عمّا يشعرون به من تفاهة أو ذلة».

وإذا اعتبرنا أنّ الميثولوجيا (Mythology)، هي:

«دراسة و علم الأساطير أو الأساطير الجماعية اليونانية»[13]، وهي مجموعة النصوص والوثائق التي تتصل بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين، فإنّ الخرافة والأسطورة تنضويان تحت هذا المفهوم، إلاّ أنّ ما يميّز الخرافة عن الأسطورة، هو أنها ـ أي الخرافة ـ أحداث وهمية تُبدعها الذاكرة الشعبية للأمم والحضارات، معتمدةً بالدرجة الأولى إلى جموح خيالها العفوي التلقائي، وهي ذات طابع

رمـزي بمغـزى أخلاقـي، وعمومـاً يكـون أبطالهـا حيوانـات أو طيـوراً، كما أبطال حكايات ـ كليلة ودمنة ـ التي ترجمها عبد الله بن المقفع عن الفارسية، وقد يكون هؤلاء الأبطال نباتات معروفة.

والخرافة **Fable** **«هي عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غايةً أخلاقيـة، وهـي قصـة تقـوم بأحـداثها حيوانـات تتحـدث وتتصـرف كالإنسان وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية، وتقصد إلى مغزى أخلاقي، وللخرافة في العادة قسمان: أولهما السَّرْد القصصي الذي يجسّم الغاية الأخلاقية، وثانيهما تقريرُ هذه الغاية بعبارة مركّزة تَتَّخِذُ في الغالب الأعم شكل المَثَل السائر الذي يتردد في يسرٍ على ألسنة الناس، وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها، ومما يؤكد تطوُّر الخرافة عن الحكاية التقليدية السابقة عليها، إنها تتجاوز مجرد التفسير أو البحث عن علة حدثٍ أو ظاهرةٍ إلى استغلال الحكاية لتدعيم قيمة أخلاقية أو مثل أخلاقي أو لنقد سلوك الناس وتصرفاتهم. ويرى بعض العلماء أنّ الخرافة أرْقَى من المأثور الشعبي، وأنها ثمرة ثقافةٍ مُفَلْسفة إلى حدٍ ما، وإن اعتمدت في تركيب عناصرها على المادة الشعبية»**(14).

وتـرتبط الخرافـة بالحكايـة الشـعبية في تهويلـها للأحـداث، واعتمادها على الخوارق والقدرات السحرية التي يقوم بها، أبطال غير عـاديين مـن البشـر، أو مـن الجـنّ والسـحرة، وهـي تشـير أحيانـاً «إلى تفسيرات لبعض الظواهر الطبيعية، لا أساس لها في الحقيقة والواقع

كتفسير خسوف القمر أو كسوف الشمس بابتلاع تنين لأحد الكوكبين »(15).

إنّ جميع الميثولوجيات العالمية انطلقت من أسس خرافية، تشعبت وتلاحمت لدى عدد من الشعوب فكوّنت وحدة مترابطة متداخلة(16)، أما الأساطير فإنّ لها خلفية تاريخية ذات بنية وثيقة الصلة بعادات الشعوب وخلفيتها المعرفية من خلال صيرورتها التاريخية سواء أكانت هذه الشعوب اغريقية أم بابلية أم عربية، ويمكن القول إن كثيراً من الأساطير تشكل جزءاً من الواقع، أو هي متداخلة معه كحرب طروادة، وقصص الأقوام البائدة عاد و ثمود، وقصة عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، وبطولات بني هلال، والزير سالم، والأميرة ذات الهمة.

ويرى الدكتور أنيس فريحة أن الأساطير في بدايتها كانت نوعاً من التمثيل المسرحي الذي يقام احتفاءً بمقدم الفصول، ويقول(17):

«ليس بمستبعد أن تكون هذه الملاحم والأساطير أصلاً، تمثيليات فصلية « Seasonal Drama »، والواقع أن ملحمة «مولد السحر والفسق» أو «مولد الآلهة الجميلة الوسيمة» هي تمثيلية، لأن التعليمات التي تصدر فيها للجوقة وللممثلين تشير بوضوح إلى أن تمثيلاً على مسرح كان يرافق موسم تلاوتها الجماعية. نعم، إن ما وصلنا من هذه الملاحم والأساطير ناقص، ومشوَّه و في أحيان كثيرة غامض المعنى وغامض الإشارة، ولكنّ معالمها، وخطوطها الرئيسة،

تشير بوضوح إلى أنّها كانت يوماً تمثيليات فصلية تُمثَّل أو تُتلى في اجتماعات عامّة احتفاءً بمقدم فصل، أو احتفاءً بذكرى».

ويرى رينيه ويليك[18] أن الأسطورة هي «الاصطلاح المفضل في النقد الحديث، وهي تشير إلى، وتحوم على حقل هام من المعاني، يشترك فيه الديانة والفولكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة».

ويبدو أنّ مفهوم الأسطورة، بالرغم من الدراسات الكثيرة حوله يبقى غامضاً ومعقّداً ومتشابكاً في دلالاته وأبعاده، ويحتاج إلى مزيد من الاستقصاء والبحث لتحديده كمصطلح دقيق، وكأداة معرفية لها قسماتها الخاصة التي تسمها عن غيرها .. وطبيعي أمام غموضه ألاّ يتفق الباحثون المختصون بعلم الأساطير والميثولوجيا على ضبط مفهوم محدد له، ويرى د. عبد الحميد يونس[19] أنها واقع ثقافي معقّد، ويعرّفها قائلاً:

« من العسير أن نضع تعريفاً للأسطورة يجتمع عليه رأي العلماء المتخصصين ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر. وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذي يتسم بالشمول وهو أن الأسطورة تروي تاريخاً مقدساً، وتسرد حدثاً وقع في عصور ممعنة في القدم. عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة. أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة (...) قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم (...) وقد تكون جانباً من الحقيقة مثل جزيرة من

الجزر أو فصيلة من النبات أو ضرب من السلوك الإنساني أو منظمة اجتماعية (...) والأسطورة بهذا المعنى قصة «وجود ما»، فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك. وهي ترتبط بالواقع في أولوياته، وأبطالها كائنات خارقة يُعرفون بما حققوا في عصور التكوين.».

إن هذا التعريف يتناصّ مع تعريف ميرسيا الياد، الوارد في كتابه مظاهر الأسطورة « **Aspect Du Mythe** »(20)، مع بعض التباينات الشكلية في بنية اللغة، والتي قام بإجرائها الدكتور عبد الحميد يونس، ويتطابق معه في مفاهيم كثيرة، حتى يبدو التعريفان قريبين أحدهما من الآخر.

يقول ميرسيا الياد(21):

«من الصعب جدّاً إيجاد تعريف للأسطورة يكون مقبولاً لدى كل العلماء (...) إنّ الأسطورة واقع ثقافي جدّ معقّد كما أنّه يمكن أن يُتناول ويؤول من منظورات متعددة. إن التعريف الذي يبدو لي شخصيّاً الأكثر شمولية هو التالي: الأسطورة تحكي قصّة مقدسة، فهي تروي حدثاً وقع في الأزمنة الأولى، زمن «البدايات» الخارق. بعبارة أخرى: الأسطورة تروي كيف أنه بفضل إنجازات للكائنات فوق الطبيعية، ظهرت واقعة ما إلى الوجود، سواءً تعلّق الأمر بالواقع ككل أي بالكون، أو بجزء منه فقط: جزيرة كانت أو نوعاً نباتياً أو سلوكاً بشرياً أو مؤسسة، فهي إذن دائماً قصة «خلق»: تخبر كيف

تكوّن شيء ما وكيف بدأ في الوجود. الأسطورة لا تتحدث إلاّ عمّا وقع بالفعل، أي عمّا كان جليّ الظهور.».

ويعرّف رولان بارت[22] الأسطورة قائلاً: « تقليد يكشف عن واقع طبيعي أو تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناها عند الإغريق، ثم يقول إنها تحولت إلى عملية تضليل، وشيء عابث خادع، وفي نهاية المطاف إلى (رمز)، ويستخدم في حديثه عنها عبارات مأخوذة من اللسانيات. فهي «كلام» و«رسالة» و« نظام للتواصل».». وهي «لا يمكن أن تكون شيئاً أو تصوّراً أو فكرة، بل شكل ومعنى».

إن في الأسطورة عناصر واضحة من عناصر القصة والحكاية، فهي بنية قصصية تعتمد عنصر الإثارة والتشويق والفكرة، والأحداث والشخوص. والأحداث فيها تتعقد وتتأزم، ثم تُفك بوساطة البطل المخلّص، أو بوساطة المساعدين له، وهي تشير عموماً إلى مبادىء أخلاقية وجمالية، وإلى صراع بين قوى الشر والخير، ويكون المنتصر فيها بشكل عام قوى الخير، ويبدو أن معظم الباحثين يتفقون على أنها نمط معيّن من القصة، قد تكون بسيطة، وقد تكون معقّدة ومتداخلة مع قصص أخرى.

ويقول د. دي. روجمون (D. De. Rougement) في كتابه الحب والغرب[23] عن الأسطورة: «يمكن أن نقول، بصفة عامة، إنّ الأسطورة قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة، تلخّص عدداً لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلاً أو كثيراً. وبالمعنى الضيق للكلمة،

تترجم الأسطورة قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية بعينها، وتنتمي بالتالي، إلى العصر المقدّس الذي تكونت حوله هذه الجماعة. والأسطورة لا مؤلف لها و يتعين أن يكون أصلها غامضاً، وأن يكون معناها نفسه غامضاً إلى حدّ ما. ولعل أعمق سمات الأسطورة أنها تتمكن منا، رغماً عنّا».

ومنذ أن وُجِدَ الإنسان في الكون، وهو في حالة صراع مع كل القوى الخارجية، من أجل ضمان استمراريته، وكانت الطبيعة بالنسبة له سراً مستغلقاً، ومن طبيعة الإنسان أنه دائم البحث والتقصي ليفهم ذاته، وكل الأشياء حوله، وسبب وجوده، وحقيقة هويته، ولذا لجأ إلى الأسطورة في محاولة منه، لفهم ما صعب عليه وتفسيره، فمُزجت الأسطورة بالحكاية وبالدين وبالسحر، وباتت بنية معرفية وثقافية هامّة في حياته.

ويرى بعض من الباحثين أنّ «الأساطير حكايات أو تقاليد تحاول تفسير منزلة الإنسان في الكون، وطبيعة المجتمع، والعلاقة القائمة بين الفرد والعالم الذي يدركه، ومعنى الأحداث في الطبيعة.»(24).

إنّ الاستخدامات العديدة لكلمة أسطورة عبر تطورها التاريخي، يجعل منها مصطلحاً حراً سائباً قابلاً للتباين والتغاير، ولأكثر من تأويل، وذلك من باحث لآخر، وغير قابل للضبط والتحديد، وبالتالي فإنّ آفاق البحث في منهج دراستها وتعريفها ووظائفها، وتحديدها كمصطلح نقدي، لم تنته بعد، ولن تنتهي،

حتى أن أحد النقّاد المعاصرين لا يفرّق بين الأسطورة والحكاية الخرافية Fable. يقول:

«استخدمت كلمة «أسطورة»، أو «حكاية خرافية » Fable استخدامات متعددة ومختلفة على مر العصور (...) فمثلاً استخدمت في تسمية السرد الروائي الخيالي الذي يدور حول قوى ما فوق الطبيعة أو حول الأشخاص الذين لا يمتّون إلى عالمنا بصلة، وغالباً ما ينتمون بطريقة أو بأخرى إلى الفن الفلكلوري الشعبي كما نجد في مفهوم ميلتون وجولد سميث. وأحياناً تطلق كلمة «أسطورة » على أية قصة تدور حول أحداث تافهة ومواقف لا معنى لها مثلما نجد في حكايات النسوة العجائز التي تحدّث عنها وايكليف وبيكون، وأحياناً أخرى تطلق كلمة «حكاية خرافية» على الصياغة الفعلية لأحداث واقعية أو مزيفة، أوعلى أشياء يُفترض وجودها برغم عدم وجودها الفعلي كما في مفهوم مارلو وشيكسبير ودرايدن. كذلك يستخدم الاصطلاح في تسمية المواقف أو الأشياء التي أصبحت من قبيل الأمثال والحكم كما عند بن جونسون وتينيسيون وثاكري، وأحياناً يُطلق على حبكة المسرحية أو مغزى القصيدة كما يستعمله درايدن وأديسون وصامويل جونسون.»(25).

إن مصطلح الأسطورة بالرغم من الدراسات الكثيرة حوله يبقى غامضاً نسبيّاً، وقد تساءل سنت أوغسطين(26). قديماً: «ما هي الأسطورة؟ إنني أعرف جيداً ما هي بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلتُ وأردتُ الجواب فسوف يعتريني التلكؤ.».

ويرى هيرمان نورثروب فراي[27]. أن الأسطورة نمط معيّن من القصّة، يقول:

«إنها قصة تكون بعض شخصياتها الرئيسة آلهة أو كائنات أعظم قوة من الإنسان، ومن النادر أن تضعها في مكان من التاريخ، حيث يتبوّأ الحدث الأساسي فيها مكاناً في عالم «يتجاوز أو يسبق الزمن العادي» على حد تعبير ميرسيا اليـاد Mircea Eliade. ومن ثم فإنّها، كالحكاية الشعبية إطار قصصي مجرّد. تستطيع الشخصيات فيها أن تفعل ما تشاء، أي كما يريد قاصّ القصّة: فليس ثمّة من ضرورة كي تكون مقبولة عقلياً أو منطقية في بواعثها و أسبابها. والأشياء التي تحدث في الأسطورة هي نفسها الأشياء التي تحدث في القصص فحسب، حيث هي عالم أدبي مستقل »

إن الأسطورة في بنيتها العميقة قصة، تمتدّ بخلفيتها المعرفية إلى الظواهر الطبيعية والدينية، وأعمال الأبطال الخارقة، وتحاول أن تفسّرها. ويرى خلدون الشمعة[28] أن الأسطورة «قصة متداولة أو خرافية، تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية، سواء أكان أو لم يكن لها أساس واقعي أو تفسير طبيعي. وتقدّم (...) تفسيراً للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعية، كالآلهة والأبطال وقوى الطبيعة. والأسطورة بالمعنى الواسع الفضفاض للكلمة، قصة مُخترعة أو ملفّقة و أمّا في الفلسفة فالأسطورة هي الصورة التي تمثّل أحد المذاهب الفلسفية بأسلوب رمزي يجمع بين الحقيقة والوهم.».

وتلتقي الأسطورة مع الحكاية الشعبية، « فالأساطير، مقارنة بالحكايات الشعبية عادة ما تكون على درجة خاصة من الجدية، فيعتقد الناس أنها « قد حدثت بالفعل »، أو أنها ذات مزايا نادرة تفسّر ملامح معينة كالطقوس مثلاً، وعلى حين تتباين الحكايات الشعبية ببساطة في موضوعاتها الدالة Motifs داخلياً وتتحول إلى متفرقات وأشتات، تبدي الأساطير ميلاً عجيباً نحو التلاحم قاصدة إلى إقامة أبنية أكبر»(29).

إنّ الأسطورة بنية رمزية تشكلت مع تطور الفكر البشري عبر نموه من خلال الحضارات المتعاقبة والمتزامنة، إنها «خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهي جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضاً رمز يقبله الناس منذ أزمان بعيدة »(30).

إنّ التباين الحاصل في فهم معنى الأسطورة عائد إلى التباينات الاجتماعية والثقافية، والمعتقدات الدينية والمذهبية، والبنى الفلسفية والفكرية التي ينتمي إليها كل من حاول أن يفهم الأسطورة ويضع تعريفاً لها، بالإضافة إلى العادات والطقوس التي تتحكم في حضارة ما، والتي بدورها تختلف عن عادات وطقوس المجتمع الآخر. وهي ترتبط ببنية الإنسان الذهنية والنفسية. إنّها بنية ثقافية أنشأها العقل الإنساني، معتمداً على كل الحقول المرجعية التي رافقته في رحلته الحضارية.

ولقد ذهب العلماء في تعريف الأسطورة «مذاهب شتّى، فمنهم من رأى في الأساطير حكايات القدماء في الدين مثل زينوفانيس (Xenophens) [31]، **ورأى سقراط أن صفات الآلهة يمكن اكتشافها من تحليل أسماء الأصنام. ومنهم من ذهب إلى استنباط فلسفة الأولين مثل تياجنس (Theagenes)»** [32]، **الذي سلك أصحاب التشبيه والمجاز، فقال مثلاً: إنّ المقاتلة بين الآلهة ليست بمقاتلة حقيقية، بل يُعبّر بها عن التنازع بين عناصر مختلفة مثل الهواء والماء والنار والتراب، أو بين عواطف نفسانية مثل الحب والعداوة، ومنهم من قال إن الأسطورة هي التاريخ في صورة متنكرة (Euhemerus)** [33].
ومن هنا يظهر أن كل واحد من العلماء اختار نوعاً من أنواع الأساطير ولم يضع تعريفاً جامعاً مانعاً للأساطير بأسرها. » [34].

ويذهب ماكس مولر (Max Muller) [35]، إلى أن الأسطورة، إنما نشأت نتيجة قصور في اللغة، مما يؤدي إلى أن يكون للشيء الواحد أسماء متعددة، كما إنّ الاسم الواحد كثيراً ما يطلق على أشياء مختلفة، ويعرّفها بأنها «مرض من أمراض اللغة Disease Of Language»[36].

وكان من نتيجة تصوُّر ماكس مولر لطبيعة الأسطورة: « أن خلط الناس بين الأسماء ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة المتعددة ليست إلا تصوُّرات مُختلفة لإله واحد، وجنحوا كذلك إلى تصوُّر الإله الواحد على هيئات مُتعدّدة. ثم إنّ استعمال المقاطع الأخيرة الدالة على الجنس تذكيراً وتأنيثاً يؤكِّد تشخيص الآلهة.»[37].

ومن خلال مجمل الآراء والمفاهيم السابقة يمكنني أن أثبت المفهوم الآتي للأسطورة، دون أن أدّعي أنه صحيح أو دقيق: إن الأسطورة قصة رمزية تحمل في بنيتها العميقة خلاصة تجربة الشعوب الفكرية على المستوى الديني والنفسي والاجتماعي والأنثروبولوجي، وتهدف هذه القصة من بين أهدافها إلى طرح إشكالية الصراع الأزلي بين الخير والشر عن طريق تهويل الأحداث و تشابكها وتعقّدها ثم حلّها، معتمدة على إبراز عدد من الثنائيات الضدّية التي تسود في المجتمعات الإنسانية من شرّ و خير، وقبح و جمال، وضعف وقوة، وطيش وحكمة، وغباء وذكاء ... إلخ، وما يميّز أبطال هذه القصة الإيجابيين تفوّقهم الخارق، سواء على المستوى الجسمي أو المستوى العقلي، أو بوساطة عوامل مساعدة غيبية تسخّر نفسها لخدمتهم بوساطة السحر أو الذكاء الخارق، أوبوساطة قوة الآلهة الخارقة، وقد يشكّل العقل الذي يخترع هذه القصة ويتخيّلها ويبدعها أبطالاً لها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة أو من الجنّ أو العفاريت، أو أفراداً عمالقة من بني البشر، أو يضفي هذا العقل على أشخاص تاريخيين أو مقدّسين عُرفوا عبر مسيرتهم الزمنية والفكرية بالتفوق المعرفي والفكري والحكمة السياسية، أبعاداً خارقة، فيصبح هؤلاء الأشخاص بمثابة الأبطال الأسطوريين، بل يفوقونهم أحياناً، أي أنّ الأسطورة يمكن أن تولد من رحم التاريخ، بالرغم من أنها ليست حادثة تاريخية تماماً، لأن العقل الجمعي الذي شكّل هذه الأسطورة حوّل هذه الأحداث التاريخية إلى أحداث خارقة للعادة، و ربطها بالدين

والسحر والميثولوجيا. هذا وتنهل الأسطورة من حقول فكرية مرجعية متعددة: من الدين والتاريخ والفلكلور والمأثورات الشعبية والخرافات والحكايات الشعبية غير المدوّنة. أي أنّ الأسطورة بنية ثقافية مركّبة ووعي جمعي صاغته عشرات المعارف والخبرات والتواريخ والحكايات، ويبدو لي أنّ الباحث في مصادر الأسطورة وأبعادها لا يستطيع فصلها عن التاريخ والدين والطقوس والمعتقدات. وقبل أن تكون الأسطورة حكاية بأحداث وشخوص يتحاورون، ويتفاعلون ويتعاركون، فإنها منهج فكري اعتمد عليه الإنسان القديم ليفسّر به نشوء الكون ونظامه، وبدء الخليقة، ومن ثمّ ليفهم ظواهره وتناقضاتها، وانسجامها، وليتصوّر أشكالاً ومواقف لطبيعة الآلهة التي خلقت هذا الكون، والتي ظنّها هذا الإنسان أنها متعددة، منها ما هو للبحار، وللسماء وللأرض والكواكب، ومنها ما هو لعالم الجحيم والموت والحياة، والجمال والحكمة، وليجمح هذا الإنسان بخياله العفوي والتأملي الإبداعي معتقداً أنّ لهؤلاء الآلهة صوراً مشابهة لبني البشر من حيث كونهم يعشقون ويتزوجون ويتعاركون، ويتباغضون في سبيل المُلك والسطوة والنساء، ومن هنا فإنّ الأسطورة عند هذا الإنسان تعبير عن خيالات وأوهام وأفكار تأمّلية، قبل أن تكون تعبيراً عن منهج عقلي، لكنها سجلٌ لخبرات الإنسان ومعارفه وحكمته ورؤيته لثنائية الصراع الأبدي بين الخير والشّر، وتغليبه فكرة انتصار الخير، دون أن ينهزم الشّر أو ينتهي، وبالتالي ديمومة الحياة و نماؤها، إلى جانب استمرار الشّر وظواهر الفناء.

2 ـ بعض الاتجاهات الفكرية السائدة في تفسير الأسطورة

نظراً إلى الأهمية التي تحتلها الأسطورة في الفكر الإنساني فقد خضع تفسيرها لاتجاهات فكرية متعددة سواء كانت نفسية أو دينية، أو شعبية أو عقلانية، أو إيديولوجية يغلب عليها خطاب الأطروحة ويتحكم في مسار توجهها العام، ولقد «كانت علاقة الإنسان مع ذاته في الأسطورة أمراً مبهماً، يحتاج إلى التفسير. وقد صنع الفنان من نفسه منذ وقت مبكر ـ ولا يزال حتى اليوم ـ مفسّراً للأسطورة، إنّه يحاول دائماً أن يجيب عن هذين السؤالين: لماذا؟ وكيف؟ بأن يتجاوز الستار العاطفي إلى ما يمكن أن تنطوي عليه من حقائق. ولما كانت الأسطورة لهذا ميداناً خصباً للتأمل والتفكير. ولما كانت من الرحابة بحيث لا يمكن الاستحواذ على مضمونها دفعة واحدة، كان طبيعياً أن نصادف للأسطورة أكثر من تفسير»(38).

ويُعدّ «ي. ي. باخوفن»، و«سيجموند فرويد»، من أوائل الذين مهّدا «السبيل للفهم الحديث للأسطورة (...) والأول بما لا يُبَدُّ من نفاذ البصيرة والألمعية لديه فَهِمَ الأسطورة بمعناها الديني والسيكولوجي فضلاً عن التاريخي. أما الثاني فقد ساعد على فهمها بافتتاحه فهم اللغة الرمزية على أساس تفسيره الأحلام. وكان ذلك عوناً للميثولوجيا غير مباشر أكثر مما هو عون مباشر، لأن فرويد مال إلى ألاّ يرى في الأسطورة ـ شأنه في النظر إلى الحلم ـ سوى التعبير عن الدوافع

اللامعقولة المعادية للمجتمع بدلاً من أن يرى فيها حكمة العصور الماضية معبّراً عنها بلغة خاصة، هي لغة الرموز »(39).

وقد ركّز فرويد في دراساته على الجنس باعتباره مفتاحاً مهماً لفهم الأسطورة وعلاقتها بخبايا النفس الإنسانية(40)، وعلى المكبوتات العميقة من دوافع غريزية في النفس البشرية و التي تتراكم في منطقة اللاشعور.(41)

ويرى كارل يونج أنّ ثمة علاقة عميقة تربط بين الأحلام والتراث الأسطوري، ويؤكد أهمية الأسطورة في المجتمعات البدائية والمتحضرة ويعتبر أن المجتمع الفاقد أساطيره يعاني كارثةً أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه.(42)

ويؤكّد كارل يونج أيضاً أهمية اللاشعور الجمعي، وقدرته على اختزان الصور بأنساقها النفسية، وقدرة هذه الصور على إظهار مزيد من الرؤى الإبداعية، التي تنحدر من الخلفيات المعرفية للأنساق الأسطورية، والطقوس البدائية القديمة، ويقول: « تلك الصور ذات الصيغة البدائية التي تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نسجت في ثوب جديد. والفنان... « الذي » يستعيد تلك الصور، إنما يتسلل إلى رحم الحياة التي يقرّ فيها الجميع، والتي تشكّل إيقاع الوجود الإنساني، فتهيء للفنان أن يصل بأحاسيسه ومشاعره للإنسانية جمعاء، لأنه يستمدّ حيوية إبداعه من حيوية الجنس البشري، ومن هنا يصبح العمل الأدبي الناتج رسالة إلى الإنسان في جميع أجياله لأن الفنان إنسان جمعي يحمل اللاشعور البشري

ويشكّل الحياة النفسية اللاشعورية للجنس الإنساني »(43)، وما تجسده الأسطورة من حقائق نفسية يعود إلى هذه الصور المتشكّلة والمخزونة في ذاكرة الأمم بحضاراتها المختلفة. إن «الحقيقة النفسية الواحدة التي تجسدها الأسطورة، اتخذت صوراً متعددة في الحضارات المختلفة. فبالإضافة إلى النفس الجماعية الإنسانية هناك نفس جماعية تحدّها الخصائص القومية و القبلية بل والعائلية. والفرد الذي يضمُّ التراث الأسطوري الإنساني إلى موروثه القومي يوسّع مجال شخصيته»(44).

إنّ هذه الخصائص القبلية والقومية، أسهمت إلى حدّ بعيد في بلورة الرؤية الأسطورية، عن طريق التفاعل الحضاري والاجتماعي بين الأمم والحضارات التي فرزت هذه الخصائص، ونلاحظ أن التراث الأسطوري الواحد لدى حضارة ما يتناصّ، بل يتطابق أحياناً مع تراث حضارة أخرى، وإن كانت ثمة تباينات فهي جدّ طفيفة، ونأخذ على سبيل المثال أسطورة «تموز و عشتروت»، فهي يونانية وفينيقية، وبابلية باختلافات قليلة جدّاً في الحدث الأسطوري، وأسماء الشخصيات الأسطورية، فالأساطير توجد «في جميع أنحاء العالم، وهي تتميّز، بالرغم من تنوّعها المذهل ببعض الخصائص المشتركة. أوجه الشبه مصدرها أن البشر، أينما وجدوا، يواجهون المشكلات الأساسية ذاتها، ويطرحون الأسئلة ذاتها. فهم يريدون أن يعرفوا سبب وجودهم وحقيقة هويتهم، ويتساءلون لماذا تتصرف الطبيعة كما تتصرف، وكيف ترتبط العلّة بالمعلول. فمن صميمم طبيعة الإنسان أن يبحث عن

مسببات كل أمر يخطر بباله وأن يستجلي معانيه. القاسم المشترك بين الأساطير والأفكار الدينية أنها جميعاً تدلي بالأسباب والعلل وتجيب على سؤالي «كيف» و«لماذا» حول الكون»(45).

وترى الباحثة «ماري لويزة فون فرانس»، في تعليقها على دراسات كارل يونج، أن منحى مشتركاً بين الحلم و الأسطورة يتجلّى في كونهما يعبّران أفضل تعبير عن الأحداث الداخلية النفسية(46).

إذا كان كارل يونج أولى الجانب الأسطوري في الفكر الإنساني أهميةً بالغةً، واعتبر أن المجتمع المنسلخ عن أساطيره يعاني حالة مَرَضية ـ بفتح الميم والراء ـ تجعله يفقد قيمه الروحية والتراثية، فإنّ الباحث خليل أحمد خليل يرى أنّ هذا الانسلاخ ضروري جداً، ويدعو إلى قطيعة معرفية إيديولوجية مع الفكر الأسطوري، فلقد عالج هذا الجانب من وجهة نظر مغايرة لكارل يونج، وذلك في كتابه «مضمون الأسطورة في الفكر العربي»، وفي رأيه أن الفكر الأسطوري أهم أسباب تخلف المجتمع الإنساني، لأنه فكر قمعي اضطهادي، يعتمد العبودية منهجاً و سبيلاً، فسيادة الفكر الأسطوري هو تكريس لسيادة العبودية على الطبقات الفقيرة، يقول: «فحينما يسود فكر أسطوري (و هو فكر اضطهادي عبودي بطبيعته) تسود العبودية الاجتماعية على الطبقات العاملة والفقيرة»(47).

ويمكن القول إنّ اللجوء إلى الفكر الغيبي الأسطوري إنما هو هروب من عالم الواقع المحاصر بأنواع الاستلاب كافة أملاً في تجاوز

الواقع إلى أفق رحب أكثر قدرة على تحقيق كرامة الإنسان وإنسانيته بعد أن فقد آماله وطموحاته نتيجة للقهر والقمع اللذين يفسدان بنى الحياة الإنسانية، ونتيجة لسيادة علاقات الاستهلاك اللاإنسانية التي فرضت قيمها وأطّرت المجتمع داخل إطار السلعة، فعندما يحسّ الإنسان بفيصل حاد بينه وبين مجتمعه، وأنه فاقد لأسباب تواصله مع العالم، وأنّ حياته ليست إلا ظلاً زائفاً، وأنّ جل جهوده وطاقاته تذهب سدى في مجتمع السلعة إلى غرباء عنه وعن طبقته، أمام هذا الموقف يرفض بنى الحياة الحاضرة ويلجأ إلى الأسطورة كمعادل بديل.

ويرى عدنان بن ذريل في عرض له حول كتاب الدكتور خليل أحمد خليل ـ مضمون الأسطورة في الفكر العربي ـ أنّ مناهج البحث التي يمكن أن تنصف الفكر العربي في تعامله مع الأسطورة هي المناهج ذات الطابع العلمي الثوري، يقول: «لا مراء في أن اصطناع مناهج العلم الحديث النفسية والاجتماعية، من أجل إنصاف « الفكر العربي»، وأيضاً الثقافة العربية على العموم، سنّة رشيدة يمكن أن تؤتيَ أينع الثمرات في جلاء مظاهر التجربة العربية، فكيف تكون الحال إذا شفعت هذه المناهج بمفاهيم ثورية علمية تدعو إلى العدالة الاجتماعية، وتبصر بالواقع وتحقيق الذات كافة ...»(48).

إنّ إسقاط المفاهيم الثورية على المنهج البحثي في تعامله مع الفكر الميثولوجي الأسطوري، سيحوله إلى بنية إيديولوجية، وستصبح هذه البنية إطاراً وخلفية معرفية، تتحكم في توجهات الباحث ورؤاه،

وبالتالي ستفرض نفسها على بنية الأسطورة، وتصبح الأسطورة رؤية إيديولوجية بالدرجة الأولى قبل أن تكون انبثاقاً معرفياً، ورؤية جمالية فرزتها المعرفة الإنسانية، والتطور الحضاري الذي رافق الأقوام والشعوب منذ بداياتها الأولى، فـ «تحديد الأدب كشكل إيديولوجي خاص يعني طرح مشكلة جديدة: خصوصية الآثار الإيديولوجية التي ينتجها الأدب ونمط (آلية) إنتاجه لها»(49).

وعندما ندرس خصوصية الآثار الإيديولوجية التي ينتجها الأدب، ونطبّق عليها المفاهيم الثورية والعدالة الاجتماعية، فإننا سنلغي أهم جانب فيها، وهو الجانب الجمالي والإبداعي، فإذا كان الأدب نصّاً شعرياً، فإن المحلل الأدبي سيثبت مقولاته الإيديولوجية، ويقحمها على بنيات هذا النص، قبل أن يحلل شاعرية النص وأفقه التخيلي، وفضائه الجمالي، وإذا كان الأدب روايةً، فإنّ همّ المحلل الأدبي سينصرف بالدرجة الأولى إلى إبراز أهم الجوانب الإيديولوجية المبثوثة في الرواية، وكيف تتشكل الطبقات فيها، وما هي انتماءاتها السياسية، قبل أن يدرس البنية الشكلية وطاقات اللغة الإيحائية، وفنياتها الروائية.

أمّا د.عبد الحميد يونس فيجد صلة بين الأسطورة والحكاية الشعبية، و يرى أن علم «الميثولوجيا» هو المادة الرئيسة التي تمثّل أصل الحكاية الشعبية ومنبعها(50).يقول: « والأسطورة تُعدّ مادة للعلم المتخصص في دراساتها، وهو علم الأساطير أو «الميثولوجيا» وهذا العلم إنما يُعنى بها وهي حيّة فعّالة تقوم على العقيدة والشعيرة

والشكل التمثيلي، فإذا تحولت إلى عقيدة ثانوية أو ارتبطت بالشعائر الاجتماعية أو أصبحت حكاية شعبية فإنّها تخرج من إطار علم الأساطير و تصبح مادة رئيسة من مواد علم الفلكلور أو المأثورات الشعبية. »(51).

ويركّز سعد عبد الوهاب في دراسته لرموز الأساطير وصورها على الرؤية الفلسفية والجمالية، يقول: « إنّ إدراكنا للأسطورة يحتّم علينا دائماً أن نتمرّس بالنظرة الاستبطانية للأشياء .. تلك النظرة التي تكشف لنا صور هذه الأشياء، وتعيننا على إدراك الوجود إدراكاً تأملياً ميتافيزيقياً. ولهذا ترى الفلسفة أنّ كل ما تحمله الأسطورة من صور و رموز إنما لا بُدَّ أن تحتوي معنى فلسفياً عميقاً .. فإذا كانت الأسطورة تخفي هذا المعنى وتطويه فمهمة الفلسفة هنا أن ترفع الغطاء عن كل ما هو مستتر و أن تقوم بعملية تفسير لهذه الرموز»(52)، ويرفض إخضاع الأسطورة لمناهج التقنين والتجريب، إذ يجب اعتبارها مادة إنسانية لا تقبل التصنيف أو التعميم لأنّ مهمتها الأساسية هي أن تقدّم رؤية استبطانية للأشياء(53).

وأمام تشعّب مفهوم الأسطورة تعددت المدارس والاتجاهات الفكرية التي حددت بدورها مناهج متشعبة لكل منها أدواته المعرفية، فالمدرسة الانكليزية وعلى رأسها جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي (The Golden Bough)، قد أولت اهتماماً خاصاً لدراسة الأساطير والأديان الشعبية الشرقية القديمة، إذ حاولت تفسير الأساطير اليونانية وأساطير الشرق القديم على ضوء الطقوس

والعادات السحريّة التي كان السكان يمارسونها قديماً في مراسيم الخصب وفي هياكل الآلهة. فقد رأى جيمس فريزر أن السبب الرئيس في خلقِ صور الآلهة أوزيريس وتموز « أدونيس »، وأتيس لدى هذه الشعوب راجع إلى نمو المزروعات والمخلوقات وموتها، يقول فريزر(54): «فأخذوا يتصورون أنّ نمو الزرع و موته، وولادة المخلوقات الحيّة وموتها، إنّما هو نتيجة لازدياد قوة كائنات إلهية أو نقصانها، وأن هذه الكائنات ـ آلهة وإلهات ـ تولد وتموت، تتزوج وتلد الأولاد، طبق حياة الإنسان (...) فقد كانت شعوب مصر وغربي آسيا تمثّل موت الحياة وبعثها السنويين، ولا سيما حياة النبات تحت أسماء أوزيريس وتموز وأدونيس وأتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة ثم يقوم من بين الأموات.».

ويرى الباحث والناقد الكندي نورثروب فراي، أن الأسطورة يمكن أن تُفسر وفقاً لتعاقب الدورة الشمسية في اليوم، ودورة الفصول في السنة، ودورة الحياة لدى الإنسان، ويضع الترتيب الآتي لمراحل دوراتها الزمنية:

1 ـ مرحلة الفجر والربيع و الميلاد: و تدور حولها أساطير ميلاد البطل، الإحياء والبعث، الخلق وانهزام قوى الظلام والشتاء والموت (لأن المراحل الأربعة هي تمام الدورة ... وهذا هو النموذج الأعلى لقصص الخيال الرومانسية ولمعظم شعر المديح المفرط (Dithyrambic) والشعر الملحمي الحماسي (Rhapsodic).

2 ـ مرحلة الصيف والزواج أو الانتصار: وتدور حولها أساطير التأليه، والزواج المقدّس، ودخول الفردوس ... وهذا هو النموذج الأعلى للكوميديا، في مسرحيات الرعاة وأغانيهم (Pastoral Idyli).

3 ـ مرحلة الغروب والخريف والموت: وتدور حولها أساطير الهبوط إلى الأرض (من الجنة)، والإله المحتضر والموت القاسي، والتضحية، وعزلة البطل ... وهذا هو النموذج الأعلى للمأساة و الرثاء.

4 ـ مرحلة الظلام والشتاء والفناء: وتدور حولها أساطير انتصار تلك القوى، وأساطير الفيضان وعودة الفوضى وانهزام البطل وأساطير (Götterdän Merung) القديمة(55). ... وهذا النموذج الأعلى للهجاء».(56).

ويرى إريك فروم أنّ هناك قاسماً مشتركاً بين الحلم والأسطورة، وأنّ اللغة المُستخدّمة في كل منهما هي لغة الرمز، هذه اللغة التي تكشف عن أعمق الخبرات، والمشاعر الدفينة، والأفكار الباطنية، إنها لغة عالمية الامتداد والشمول، ومتجاوزة لحدود الزمان والمكان، و«اللغة الرمزية لا تحتاج إلى تعلّمها وليست مقتصرة على جزء من الجنس البشري، والدليل على هذا نجده في أن اللغة الرمزية كما هي مستخدمة في الأساطير والأحلام قد وُجدت في كل الثقافات التي تسمى بدائية بالإضافة إلى الثقافات الرفيعة المتطورة كمصر واليونان. كما أنّ الرموز المستخدمة في هذه الثقافات المتنوعة متشابهة إلى حدّ لافت للنظر ما دامت كلها تعود إلى الخبرات الحسيّة والانفعالية التي يشترك فيها الناس من كل الثقافات»(57)، وبالتالي

يمكن تفسير الأساطير وفهمها وذلك بفهم اللغة الرمزية، باعتبار أن الأساطير والأحلام مكتوبة بها(58).

إنّ للّغة الرمزية قدرة على إيجاد رؤية مشتركة بين العالم الخارجي، و الداخلي، وبالتالي بين عالم الميثولوجيا كعالم خارج ذواتنا، وبين عوالمنا الداخلية، واستبطاناتها النفسية، «والرمز (...) هو شيء خارج ذواتنا، وما يرمز إليه داخل ذواتنا. واللغة الرمزية هي اللغة التي نعبّر بها عن التجربة الداخلية وكأنّها تجربة حسّية، وكأنها شيء نفعله أو شيء حدث لنا في عالم الأشياء. واللغة الرمزية لغة يكون فيها العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي، رمزاً لأرواحنا و عقولنا »(59).

ويفضّل ميرسيا الياد عدم الاتكاء على الميثولوجيات الاغريقية أو المصرية أو الهندية، لدراسة الأسطورة، لأنّ معظم هذه الميثولوجيات الأسطورية، قد طرأت عليها تعديلات جوهرية، وبالتالي تحريفات في جوهرها الأسطوري. يقول(60): « إنّ كل الديانات الكبرى المتوسطية والآسيوية تمتلك ميثولوجيا، إلاّ أنه من الأفضل عدم الانطلاق في دراسة الأسطورة من الميثولوجيا الاغريقية أو المصرية أو الهندية. فأغلبية الأساطير الإغريقية كانت قد رويت، ومن ثم فإنها قد خضعت للتعديل والتفصيل والتنظيم من لدن هوميروس وهزيود ومن طرف رواة الملاحم المحترفين والميثوغرافيين. إن التقاليد الميثولوجية للشرق الأوسط والهند أُعدّت وأعيدَ تأويلها بعناية من لدن الطقوسيين المختصين.».

ويعتقد مرسيا الياد أنّ وضع الأسطورة، وفهمها ضمن منظورها التاريخي والديني هو وحده الكفيل بإعطائها قيمتها الثقافية: «إنّ منظوراً تاريخياً / دينياً تقوم على أساسه دراسة الأساطير هو وحده الكفيل بجعل هذه السلوكات(61) قابلة لأن تظهر كأفعال ثقافية، وتفقد بالتالي طابعها الشاذ والمشوّه كلعبة صبيانية أو كتصرف غريزي خالص. »(62).

وظهر اتجاه آخر في دراسة الأساطير، معتمداً على معطيات علم الأساطير المقارن، وأهم رواد هذا الاتجاه روبرت براون الصغير (« Robert Brown «Junior) «الذي بيّن أثر الثقافات الساميّة القديمة على الأساطير الهلينية الدينية وبخاصة تلك الأساطير التي وفدت من شواطىء الفرات والنيل (...) وحاول براون المتخصص في التراث المصري والآشوري أن يربط أساطير اليونان بثقافة وأساطير الشرق الأدنى»(63).

واعتمد ادوارد برنت تيلور (Edward Burnet Taylor) على علم الأنثروبولوجيا والفلكلور، لفهم الأساطير، ودراساته الرائدة عن التاريخ المبكّر للإنسان قد أوجدت الحد الفاصل بين علم الفلكلور وعلم الأساطير(64). ولاحظ كلود ليفي شتراوس أنّ المعتقدات الروحية والعادات اليومية وثيقة التداخل، ومهمة الباحث الأنثروبولوجي أن يكشف عن العلاقة القائمة بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي، وتتضافر هنا جهود علماء الأثنوجرافيا والآثار مع جهود الأنثروبولوجيين، لكشف العناصر المبهمة من ثقافة الشعوب، ويرى أن الأسطورة هي التي تفسّر أشكال الإبداع الشعبي ورموزه: «إنّ الأساطير والحكايات

الجارية في الحياة هي المدخل المباشر لفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض أشكال الإبداع الشعبي، والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات. فالأساطير والحكايات هي التي تقودنا لفهم هذه الرموز وتفسيرها. إنّ جهود الأثريين مع جهود الاثنوجرافيين سوف تساعد في إلقاء الضوء على العناصر المبهمة من ثقافات الشعوب»(65).

إنّ هذه التباينات داخل الاتجاهات الفكرية التي حاولت تفسير أساطير الأمم والحضارات السابقة، قدّمت للمهتمين بالبحث الميثولوجي خدمات جُلّة رغم تباينها. ويبدو أنّ المنهج الواحد بعينه قاصرٌ عن استيعاب طاقات الأسطورة، وتداخلاتها الشديدة مع الخرافة والحكاية والرموز الشعبية. إنّ الباحث في هذا الحقل يحتاج إلى غير اتجاه لفهم الرؤية الأسطورية العميقة وبواعثها ومكوّناتها، وطالما أنّ مصطلحها نفسه يكتنفه الغموض وعدم الثبات، إذ «ليس من السهل تثبيت دعائم هذا المصطلح، فهو يشير اليوم إلى «حقل من حقول المعاني». فنحن نسمع عن رسامين و شعراء يبحثون عن نواحٍ أسطورية، ونسمع عن «أسطورة» التقدم أو الديمقراطية، كما أننا نسمع عن «عودة الأسطورة في الأدب العالمي». ومع ذلك نسمع أنّ ليس بوسع المرء ان يبدع أسطورة أو يختار الاعتقاد بها أو يرغب في إيجاد أحدها.»(66)، وطالما أن المصطلح غامض، فإنّ الاتجاهات والمدارس الفكرية التي فسّرت هذا المصطلح ودرست علاقته مع العلوم الأخرى ليست نهائية، بل قابلة لمزيد من البحث والتجريب المعرفيين.

3ـ في بعض خصائص الأسطورة و وظائفها

من العسير جداً على أي دارس أدبي أن يستنبط مجمل خصائص الاسطورة، وذلك لصعوبة ضبط هذه الخصائص، ولأن الأسطورة عصية على الضبط و التحديد، وكل المحاولات من هذا القبيل هي محاولات جزئية فردية لم تكتمل بعد.

إن الاسطورة بالنسبة للنص الأدبي رؤية جمالية، ولا أقصد بكونها رؤية جمالية أنها تتزاح عن وظيفتها البنائية والاجتماعية والنفسية، بل هي عنصر مكوّن للفكر البشري، وعنصر جمالي وبنائي في النص الأدبي، وإذا وُظّفت توظيفاً ناجحا فإنّها تسهم في تشكيل نص ابداعي قادر على الايحاء، مستنفر لطاقات المتلقي النفسية والوجدانية الجمالية، والفكرية. والأسطورة في بنيتها العميقة رؤية ثقافية وتاريخية، لكنها لاتعني تاريخاً ثابتاً، بل هي في صيرورتها عبر التطور التاريخي قادرة على كشف بؤر الظلام، سواء في الماضي أو في الحاضر و تناميه و حركيته صوب المستقبل. وتصبح الأسطورة خلفية مرجعية للماضي لتكشف عن جوانبه المضيئة والمعتمة في آن. ووضعها كإطار مرجعي مع ميثولوجيا الشعوب وقيمها وحضارتها لايعني أنها ستاتيكية غير متنامية.

إذا قلنا إن من بعض خصائص الأسطورة: وضعها بصمات واضحة على علم الفولكلور، وعلم الاثنوجرافيا الثقافية، فإن من شأن هذه الظاهرة أو الخاصية أن تجعل الأسطورة منضوية تحت جناح

الدراسات الفولكلورية والاثنوجرافية، وبالتالي قريبة من الأعمال الفولكلورية التي تختلط من قريب أو بعيد بفابيولات الشعوب وأغانيها وخرافاتها، والفولكور تحديداً «هو حكمة الشعب. وأصبح يدل في الأوساط المختلفة على مدلولين: الأول العلم الخاص بالمأثورات الشعبية، من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها، والثاني المادة الباقية والحيّة، التي تتوسل بالكلمة والحركة والايقاع وتشكيل المادة»(67).

والأساطير هي الأخرى تتعلق بحكمة الشعوب وخبرتها المعرفية والانسانية، ومأثوراتها الشعبية. إن الأساطير والفولكلور يعملان معاً على كشف البنى الثقافية والفكرية للشعوب والحضارات. «ولقد أصبحت للدراسات الفولكلورية مناهجها الخاصة بها، والتي تفيد من نتائج الأبحاث الاجتماعية والأنثروبولوجية إلى جانب العلوم الإنسانية الأخرى، وهي تعين على محاولة الكشف عن تطوّر الثقافات والآداب والفنون في مختلف البيئات والمراحل».(68).

وإذا كان الفولكور يشمل كل ابداع تقليدي لشعب من الشعوب سواء كان بدائيا أو متحضراً، ويشمل المعتقدات الشعبية والخرافات والعادات والمُمارسات والرقصات الشعبية فإن الأسطورة من أهم ابداعات الشعوب، ومعتقداتها الدينية والشعبية. وأمام أوجه التداخل الكثيرة بين الأسطورة والفولكلور رأى « بعض علماء الأنثروبولوجيا أنّ مصطلح« فولكلور» قد أصبح يعني الأساطير والسير الشعبية والحكايات الشعبية والأمثال والألغاز

والمنظومات الشعبية (...) إنه حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات عبر الأجيال»(69).

ومن المعروف أن الأساطير نشأت في ظل علاقات الانتاج، وبخاصة علاقات الانتاج الزراعي البدائية، لأنها كانت أقوى العلاقات وأوشجها. وثمة علاقة وثيقة بين الانسان والطبيعة، علاقة خوف ورهبة، وأحياناً أخرى علاقة مودة وصفاء. ولقد كانت الظواهر الطبيعية التي لم يستطع الانسان البدائي تفسيرها ـ من عواصف ورعود وفيضانات ـ مصدر قلقٍ بالنسبة له، إذ كان يظنّ أنّ قوة أسطورية غيبية تحرك غضب الطبيعة وكان: «يدرك أن القوى التي تجمّد الأنهار. وتجرّد الأرض من نبتها، تهدده هو أيضاً بالهلاك. وقد ظنّ الناس في احدى فترات التطور أن الوسائل لتجنب المصائب هي في أيديهم، وانهم يستطيعون أن يعجّلوا في سير الفصول أو يبطئوا منه بفن السحر»(70).

ومثل هذه العلاقات ـ السابقة الذكر ـ لا تزال أثارها موجودة في بعض المجتمعات البشرية، وبالتالي قد يجد الانسان نفسه في الأزمنة والأمكنة ـ وإن تباعدت و اختلفت ـ في ظروف جدّ متقاربة، وهذا التقارب والتشابه في الظروف من شأنه أن يسمح للأسطورة لكي تكون وسيلة لاكتشاف بنية الانسان وثقافتة وتطورها التاريخي، وطبيعة علاقاته الاجتماعية والانسانية. ولذا يمكن القول إنّ الأسطورة ـ برغم المؤثّرات الحضارية الجديدة وتفاعلاتها ـ تمثّل حضوراً انسانيا دائما عبر ثنائية الزمان والمكان. فإذا كان سيزيف ـ

على سبيل المثال ـ رمزا مجسداً لمعاناة البشرية وقهرها، ومحاولاتها دفع صخرة الظلم منذ بدايات الانسانية، فإنّ ثمة وضعاً انسانيا معاصراً يشبه وضع سيزيف، في كثير من بقاع العالم.

وتعمل الأسطورة أحياناً على تجسيد الماضي وإحضاره، لتفاعله مع الحاضر بمعطياته الجديدة، وصولاً إلى رؤية جديدة، فهي «تشبه المادة في أنّها لا تكاد تفنى أو تنعدم، وإنّما تتعدّل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها، أو تكمن في أعماق النفس الإنسانية، وتؤلّف ذلك الحشد الهائل غير المنظّم من العقائد الثانوية والرواسب والأوهام والخرافات»(71).

وفي أحيان أخرى تعبّر الأسطورة عن موقف تاريخي أو حضاري معيّن، بدلالات إنسانية تبلورت في حقبة زمنية معينة، لا تزال تفعل في نسق الحياة بفعل مؤثراتها الحضارية والإنسانية، وأكثر ما يظهر هذا في سير الشخصيات التاريخية التي لعبت دوراً في إضافة ملامح جديدة مغايرة، لتاريخ الإنسانية، ومن هذه الشخصيات: «الحسين بن علي، المسيح، عنترة، سيف بن ذي يزن، الحلاّج، نابليون ... وغيرها »، هذه الشخصيات التي فاقت أعمالها حدّ التخيّل والأسطورة. فعلى سبيل المثال: بالرغم من هزيمة نابليون، فإن شخصيته تأخذ حضوراً واضحاً في التاريخ المعاصر. وإذا كان سنان بن أنس قد استطاع قديماً أن يقطف رأس الحسين بن علي، فإن الحسين، الشخصية التاريخية، لا تزال حاضرة بأبعادها الزمانية والمكانية والنفسية في الذاكرة البشرية.

وليست الأسطورة إعادة هيكلة البناء وإشادته داخل الجدران القديمة، بل مهمتها أن تهدم وتنقض وبالتالي تقيم البناء الجديد على أنقاضها. من هنا ينبغي ألاّ يُنظر إلى الأسطورة على أنّها مجرد ماضٍ، أو مجرد ميثولوجيا فلكلورية، ومجرد تسلية أو قصة أو خاطرة، وينبغي الاّ يُكتفى بشكلها الظاهري، لأنّها «تخفي معنى «حقيقياً» تحت معناها الظاهر »(72). والشاعر المبدع هو الذي يشكّل خطاباً شعرياً مستفيداً من مادة الأسطورة، ليدل على وضع إنساني جديد، يتجاوز الوضع التاريخي القديم الذي صوّرته الأسطورة، ويتباين معه، «فبالرغم من أن الأسطورة تنتمي إلى أشكال الحضارة القديمة، وترجع إلى مرحلة سابقة على الفلسفة والعلم، وهي المرحلة التي كان يسود فيها التفكير التأملي (...) إلاّ أنّ لديها القدرة على ترجمة أحاسيس الماضي والحاضر في مزاج واحد .» (73).

وتساعد الأسطورة على تعميق إحساسنا بالتاريخ و استحضار جمالياته، أي أنّ لها القدرة على إعطاء الماضي حضوراً حيّاً جماليّاً، بحيث تجعلنا نعايش و نواكب حاضر الماضي بدلاً من ماضيه (74)، وذلك باعتبار الأسطورة «شكلاً درامياً يمكن تطويره وإعادة صياغته حتى يصبح معبّراً عن روح العصر وروح الحياة التي نحياها»(75).

ويرى ميرسيا الياد أنها النموذج المثالي لنشاطات البشرية، يقول: « وما دامت الأسطورة تحكي عن سلوك الكائنات فوق الطبيعية وتجليات قواهم المقدسة، فإنّها تصبح النموذج المثالي لكل النشاطات البشرية الدّالّة. وعندما سأل الإتنولوجي المبشّر (C.Strehlow) استرالييي

أرانـدا لمـاذا يحيـون بعـض الحفـلات، كـانوا يجيبـون: « لأن الأجـداد قضوا بذلك.».»(76).

وطالما كانت الأشياء و المظاهر الطبيعية التي رافقت الإنسان في تطوره التاريخي والحضاري غامضة، فقد حاول هذا الإنسان أن يفهم كل ما حوله، وأن يفسّره، وقد استعان بالأسطورة لتفسير كل ما هو غامض ومستعصٍ على الفهم، مضيفاً إليها معارف أخرى: كالسحر والدين والخرافة والتاريخ، ولقد قدّمت الأساطير «تفاسير لكل مظاهر الوجود كظهور الشمس والقمر، والنجوم، والنسور، والظلام والبرد والحر، والنار والماء والرعد والبرق، والمطر والثلج والجبال والأودية والسهول والحقول، والأنهار والبحار، والغابات والأشجار والطوفان والجفاف، والرياح والعواصف، والأمواج والأعاصير والمعادن والمواد.» (77).

وتشكّل الأسطورة عنصراً حيوياً في الحضارة الإنسانية، وهي ذات وظيفة مهمة في التاريخ البدائي لأنّها من أهم وسائل التفسير والتعليم والتحليل لأهم ظواهره، إنّها «تقوم في الثقافة البدائية بوظيفة لا غنى عنها، فهي تعبّر عن العقيدة وتزكّيها (...) وتصون الأخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاءة الطقوس وتضم قواعد عملية لهداية الإنسان»، كما يقول برونسلاو مالينوفسكي(78).

ومن خصائص الأسطورة أنّها مخزون أساسي للرموز و الصور الشعرية، هذه الرموز التي يشكّلها اللا شعور الإنساني الجمعي، الذي «يُعدّ مستودعاً هائلاً للرموز»(79). والأسطورة «هي التعبير الجمعي الأول، (وقد) صيغت من حشد من الرموز، والرمز مرتبط

كل الارتباط بالأداء الطقوسي، ثم إن الرمز يتداخل في كثير من أشكال التعبير الشعبي (...) عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المُدرك إلى المعنوي المجرّد، ومن الجزئي إلى الكلّي.» (80).

ومن خصائص الأسطورة أنّها رؤية شعرية ذات صلة وثيقة بالسحر والدين، وهي مصدر للمجاز الشعري، وبالتالي هي المنبع الأول للرموز الشعرية. يقول رينيه ويليك: «الأسطورة لدى العديد من الكتّاب هي العامل المشترك بين الشعر والديانة. وبالطبع هناك رأي حديث يمثّله ماثيو أرنولد وريتشاردز في شبابه، يقول: إن الشعر سيحتلّ المزيد من مكانة الديانة التي تؤمن بالخوارق التي لم يعد باستطاعة المثقفين المحدثين أن يؤمنوا بها. وإن كان يمكن إقامة دعوى أكثر تأثيراً بأن الشعر لا يستطيع أن يحتلّ مكان الديانة أمداً طويلاً لأنّه لا يستطيع أن يُعمّر بعدها كثيراً، فالديانة هي السر الأعظم، والشعر هو الأقل. والأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري على نطاق واسع.» (81).

والأسطورة عند بعض الباحثين نوع من اللغة الشعرية، فقد وضع جيامباتيستا فيكو في كتابه « العلم الجديد »، نظرية تؤكّد «أن الأسطورة كانت نوعاً من اللغة الشعرية، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادراً عليها في مرحلة تطوّره البدائي، وهي مع ذلك، ولكل ذلك، لغة صحيحة لها مبدأها البنيوي ومنطقها الخاص.»(82).

ويصرّ ريتشارد تشيس على أن الأسطورة هي الشعر الوحيد (83). والأسطورة عند مسز لانغر ليست فنّاً بل هي مادة طبيعية للفن، تقول: «الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدباً في ذاتها، وليست فنّاً

على الإطلاق، بل هي أضغاث، وعلى كل فهي في حدّ ذاتها مادة طبيعية للفن»(84).

وتبقى الرابطة بين الشعر والأسطورة قوية وعميقة، إنها تشكّل حقلا مرجعياً يستمدّ منه الشعر كثيراً من رموزه، وصوره، فهي موجودة في الشعر العربي و العالمي - قديمه وحديثه - وبصماتها واضحة على الشعر العربي عبر تطوره التاريخي من جاهلي ومخضرم، إلى أموي و عباسي وحديث ومعاصر، ومهما تقدمت المعارف العلمية والاختراعات المذهلة، فإن الاسطورة ستظل بنية معرفيّة في مختلف الآداب والفنون فـ «الإنسان البدائي مازال كامناً في كل منا، وإن مواطن القرن العشرين الذي يذهب طائعاً إلى عمله في سيارته كل صباح، ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل، ثم يهيء نفسه للنوم بمشاهدة التسليات التي تنقلها إلى غرفة جلوسه صناعة الكترونية، يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية لأسطورة قديمة. فإذا نظرنا في هذه الحدود بدا أن الأسطورة تقدّم للشعر حرماً لا يُنتهك، يعصمه من غزوات عدوه العلم.»(85).

ويعتقد ريتشارد تشيس في كتابه «<u>البحث عن الأسطورة</u>»، 1949 م، « أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها، ويمثّلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً واحداً من الرهبة والدهشة السحرية، وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها.» (86). ويستعير يتشارد تشيس من أرسطو وظيفة الدراما التطهيرية، ويجعل للشعر والأسطورة

هذه الوظيفة نفسها. فأرسطو « يشير بأن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات، والتغلب على الذعر والشفقة، بحيث أن المتفرّج المتمثّل بـ « أوريست » أو « أوديب » يستطيع أن يتحرر من هذا التماثل، وأن يرتفع إلى ما فوق صروف القدر العمياء. بذلك تنحلّ قيود الحياة مؤقتاً، لأن الفن «يأسر» بطريقة تختلف عن الواقع. » (87).

ويمكن القول إن الأسطورة نموذج من الرؤية أو رؤية (Vision)، بحد ذاتها لأنّها تعبّر عن أعمق استبطانات النفس البشرية وأبعد خباياها، ولأنّها رؤية فإنّ ثمّة علاقة وشيجة تربطها بالشعر، وهي تقترب « بطبيعة بواعثها ومكوّناتها من الرؤى الشعرية، بل هي في صفائها وعموميتها رؤىً شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأوّل إلى جوهر الوجود، واتّخذ من لغتها التصويرية التجسيدية أردية شفافة عن مقولاته الفكرية، أو بالأحرى مقولاته النفسية الوجدانية.» (88).

إن الأسطورة بنية رمزية متداخلة مع التاريخ و السحر و الدين والخرافة، ويمكن اعتبارها «قالباً رمزياً يمكن فيه ردّ الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية.»(89). ومستوى الترميز في الأسطورة يفيض وجداناً وخيالاً وجمالاً، إذ «يستحيل الرمز في الأسطورة إلى مدرك جمالي ينبض بالوجدان ويفيض بالخيال، لهذا نعتبر الأسطورة شكلاً رمزياً أصيلاً من أشكال الحضارة الإنسانية. »(90).

الأسطورة رؤية والشعر الإبداعي كذلك، والشاعر ليس من مهمته أن يتعامل مع الواقع المعيش تعاملاً علميّاً منطقيّاً، تلك مهمة عالم الفلك والرياضيات والفيزياء، وتعامل الشاعر هو تعامل إبداعي

حدسي تخيّلي وفق رؤيته الخاصّة. وتُحذّر مسز لانغر من أن «نفرض على القصيدة مفهوماتنا المسبقة، و(أن) نستخرج من السياق «بيانات» قد تكون غائصة في القصيدة، و(أن) نطالبها أن تكون وثيقة سياسية أو فلسفية تستجيب لآرائنا السياسية أو الفلسفية.»(91).

أنّ الأسطورة في بنيتها الرمزية تمدّ الخيال الشعري بمزيد من الصور و الرؤى والأحلام والرموز، وبالتالي توسّع قدرة المخيّلة وطاقتها الشعرية والتأمّلية. ويذهب ديفيد بدني إلى أنّ « عظمة الأسطورة تظهر في مدى قدرتها على إثارة الخيال الإبداعي عند الفنّان المرهف الحس، وأنّ كثيراً من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الأدب الروائي العظيم، وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها. »(92).

ومن أهم خصائص الأسطورة أنّها ذات علاقة وثيقة بالتاريخ، ويمكننا من خلالها أن نفهم كثيراً من الأحداث التاريخية، فهي تتداخل مع التاريخ تداخلاً مذهلاً، بل يصبح التاريخ في فترة زمنية ما أسطورة، وتصبح الشخصيات التاريخية التي أثّرت في توجهات البشرية وغيّرت فيها شخصيات أسطورية. إنّ الأسطورة والتاريخ نشاطان فكريان رافقا الإنسان منذ محاولاته الأولى لفهم ما حوله، وتسجيل انتصاراته على قوى الشر التي تعرّض لها.

هذا وقد **«أثيرت الشكوك حول القيمة التاريخية للأساطير والملاحم القديمة نظراً لما يرد فيها من أوصاف غير واقعية ولاعتمادها على الخيال والرمز، وتحويرها للشخصيات إلى غير ذلك من الأمور التي تبتعد بالأسطورة عن الواقع الفعلي لحياة شخوصها. ومع ذلك**

فهذا كلّه لا يعني أنّ الأسطورة ليست لها قيمة تاريخية. فالحقيقة أنّ الصلة بين الأسطورة والتاريخ صلة قوية تُحتّم ضرورة الاستفادة من المادة الأسطورية كمصدر للمادة التاريخية. فالأسطورة تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طوّر بعد أسلوباً للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أحداث يومه. فكانت الأسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره، والوسيلة التي عبّر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي.» (93).

والأسطورة قادرة على أن تظلّ مشعّة في أعماق الذات الإنسانية، بفعل بنائها ومكوّناتها وبواعثها العميقة، وكثيراً ما تختفي لحين، أو تتلاشى، أو تتفتت بفعل المؤثّرات الحضارية التي تزداد تشعّباً ونموّاً مع الزمن لكنّها بمجرّد أن تجد الدافع أو المثير فإنّها تطفو على السطح، وتبرز كبنية معرفية وذهنية، لأنّها «عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان، في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات. وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، ومازالت - كما كانت دائماً - مصدراً لإلهام الفنان والشاعر، بل لعلّها في إطار هذه الحضارة أكثر فعّالية ونشاطاً منها في عصور مضت. وإذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر قلنا إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر. »(94).

ونظراً لأهمية الأسطورة في الفكر الإنساني، والتاريخ البشري - قديمه و حديثه - فقد اعتبرها أحد الباحثين « أسمى ضروب

الأدب والفن والفكر والإبداع، لما تنطوي عليه من خيالات رائعة ومشاعر سامية وألوان زاهية وفنون راقية وافكار عميقة مسبوكة ومُصاغة في لغة مُنمّقة متنوّرة ومُغلّفة ببناء فنّي رفيع عجيب يقرب من غرابة الأسطورة ذاتها. »(95).

ويرى أحد الباحثين المعاصرين - استناداً على علم الألسنية وتطبيقاته في الدراسات الأدبية - أنّ الأسطورة مستوى كلامي من مستويات الكلام، إنّه مستوى الإبداع الّذي يجسّد الرؤيا - الصورة - التي تصل إلى المعنى الإنساني، ويقسم الكلام إلى ثلاثة مستويات:

1- المستوى الكلامي الأول: تقعد اللغة فيه على أرض الواقع الخارجي، وهي وسيلة للتفاهم ونقل العلوم، وسرّها مشدود إلى بنيتها السطحية، أي لا تعتمد على الانفعال.

2- المستوى الكلامي الثاني: تكتسي فيه اللغة صيغة مغايرة، فالنصّ الشعري يكشف عن عالم من المفارقات المتفاوتة، واللغة تستند على الاستعارات القريبة.

3- المستوى الكلامي الثالث: لا يقف عند ذلك الحد الخارجي، وإنّما يتجاوز المعاني القريبة إلى المعاني العميقة في النفس، والشاعر لا يصل إلى مستوى الإبداع الحق إلاّ إذا تجاوز المستويين الأول والثاني إلى المستوى الثالث، والذي يرتكز على الرمز والأسطورة.(96).

وتظلّ الدراسات الإنسانية والانثروبولوجية في ميدان علم الأساطير، غير قادرة على تحديد جميع خصائص الأسطورة وضبطها ضبطاً دقيقاً، وذلك نظراً للتباينات الحادّة التي تفرزها هذه الدراسات

مـن جهـة، ولتنـامي الأسـطورة وتشـعّبها داخـل حقـول معرفيـة مختلفـة، ولأنّها بنية رمزية قابلة لأكثر من تفسير وتأويل من جهة أخرى.

ومـن الصـعب **«أن نـزعم وجـود أو إمكـان وجـود تفسـير رمـزي واحـد لأي أسـطورة مـن الأسـاطير بحيـث يُعتبر هـو التفسـير الصـحيح بالضـرورة. وهـذا معنـاه بالتـالي صـعوبة الوصـول إلى إقامـة (علـم) للأساطير، بالمعنى الدقيق لكلمة (علم)، نستطيع أن نردّ فيه كل الأساطير إلى نموذج موحّد، وأنّه على الرغم من كل المحاولات التي** قـام - ويقـوم - بهـا بعـض الفلاسـفة والأثنولـوجيين والفولكلـوريين **ورجال الدين وعلماء التحليل النفسي للوصول إلى مثل هذا النموذج الموحّد للحقيقة والصدق وراء التعبيرات الأسطورية المختلفة، فإن ذلك ليس في حقيقة الأمر إلاّ محاولات لاختراع أساطير(علمية) من صنع هؤلاء العلماء أنفسهم ومن ابتكاراتهم ووحي تصوراتهم هم أنفسهم فحسب»** على حد تعبير ديفيد بدني(97).

- -

- -

4ـ مصادر الأسطورة

يمكن القول إنّ الأسطورة حينما توظف في الآداب والفنون تستقي مصادرها الرئيسة من:

أ ـ أساطير الأمم والشعوب:

وهذه الأساطير تشمل نتاج الإنسانية جمعاء، والتي تشكّلت عبر تعاقب الحضارات الإنسانية وتزامنها من خلال نموها التاريخي والحضاري، «فالأساطير والخرافات والملاحم والحكايات الشعبية المتجمّعة حالياً بين يدي الإنسان واردة من سائر شعوب العالم و تعود إلى مختلف عهود التاريخ والحضارة البشرية»(98). وهذه الأساطير ذات أصول بابلية ومصرية قديمة (فرعونية) وآشورية يونانية، وتتسع لتشمل أساطير أخرى، صينية وهندية وفارسية وفينيقية.

ويمكن **«لكل من يتّبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم، أن يلاحظ أنّ الشاعر العربي المعاصر قد نوّع كثيراً في مصادر هذه الرموز، فالشاعر المصري على سبيل المثال، لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية، وكذلك الشاعر اللبناني أو السوري، أو الفلسطيني أو العراقي، لم يقتصر استعماله للرمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية. لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب**

الحضارات القديمة المختلفة تفتح له، ليختار من أساطيرها المتنوعة، ما يسقطه على تجاربه الآنية، فردية كانت أم جماعية، وأكثر من ذلك لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية، أو غيرها من مختلف حضارات العالم، ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر تموز (Tammuz) أو أدونيس (Adonis) وعشتار (Ishtar) وإيزيس (Isis)، وأوزيريس (Osiris).» (99).

ولمعرفة هذه الأساطير وتداخلها فيما بينها، وامتدادها في التاريخ الثقافي للمجتمعات ينبغي «الإحاطة بالحضارات المتزامنة والمتعاقبة، التي أقيمت على ساحات قلب العالم القديم ومؤثراتها، من حضارات ساميّة لفرعونية، لفارسية - آرية - لهلينية، ورومانية، وبيزنطية وتركية»(100). ولقد أسهمت هذا الأساطير جميعها في رفد الأدب - شعراً ونثراً - بكثير من القيم الجمالية والرمزية، إذ استنبط الشاعر العربي المعاصر كثيراً من القيم الرمزية الكامنة في الأساطير، وذلك بالتحامه «بالتراث القومي والعالمي، والاستمداد منه، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه، أو استغلال بعض اصطلاحاته ونماذجه»(101)، وكثيراً ما كانت هذه الاستنباطات موفّقة من حيث رمزيتها الشفيفة التي عبّرت عن أعمق المشاعر الذاتية، والتي بدورها ارتبطت بالحالات والمشاعر الإنسانية العامة.

وأمدّت الأساطير جميع الأجناس الأدبية بطاقات إبداعية وتخيّلية، أسهمت في تشكيل نصوص جمالية، ما كان لها أن توجد

لولا هذه الأساطير، إذ « كانت الميثولوجيات في كل عصر، وما تزال حتى الآن منبعاً غزيراً يستقي منه الأدباء والرسّامون، والمثّالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي وعلى المسرحيات المأساوية»(102).

ولدى استعراض النماذج الشعرية العربية المعاصرة، نلاحظ أنّ حصة الأسطورة اليونانية، تكاد تكون الأكثر استخداماً من غيرها، ولقد قدّم الأدب اليوناني بملاحمه وأساطيره إلى الأدب العربي مرجعية ثقافية مهمة جداً، وهذا الأدب بدوره أثّر أيضاً في آداب أوروبا تأثيراً كبيراً وواضحاً. يقول بيتر باخمان(103): «حين نتحدث عن الأسطورة فإننا كأوروبيين نفكر بادئ ذي بدء في الإغريق، فآدابنا القومية قد تأثرت بدرجة أو بأخرى، وعلى الأقل لحقبة ما، بالأدب الإغريقي الكلاسيكي، من حيث الشكل والمضمون، وهذا يعني أنّ الكثير من الأساطير الإغريقية ورموزها وجدت طريقها إلى الآداب الأوروبية الحديثة، حيث استخدمت أو استند إليها في صورها الكلاسيكية أو أُعيد تشكيلها من جديد. وتكفي على سبيل المثال مراجعة قاموس الميثولوجيا القديمة لهربت هنجر كي ندرك إلى أي مدى قد استوحى الأدباء الأوربيون المحدثون مادتهم من الميثولوجيا الإغريقية وصيغها في الأدب الإغريقي الكلاسيكي».

وبوساطة الأدب اليوناني ـ شعراً و نثراً ـ عرف الشعراء والأدباء العرب الميثولوجيا والأساطير اليونانية، هذا بالإضافة إلى الترجمات الحديثة للنصوص الأسطورية عن الآداب الفرنسية والإنكليزية، إضافة إلى الأبحاث الأنثروبولوجية، التي تطوّرت كثيراً في الفترة

الأخيرة، وكشفت الغطاء عن كثير من المظاهر الثقافية والحضارية عند الأقوام والشعوب، « ونحن نتعرّف على طبيعة هذه الأسطورة من خلال أدب اليونان القديم، فقد استخدمها شعراء اليونان استخداماً تراجيدياً رائعاً، والحقّ أنّه يرجع إليهم الفضل في إحياء الأسطورة وصبّها في قوالب درامية نابضة بالحياة»(104).

ولم تؤثر الأساطير و الميثولوجيا اليونانية في الشعر الأوروبي والعربي فحسب، بل كان هذا التأثير واضحاً في المدارس الفنية في الرسم ـ التعبيرية التجريدية ـ و« أول دليل واضح على انتماء أعضاء المدرسة التعبيرية التجريدية إلى اليونان هو طريقتهم في استخدام مفردات الأساطير والمآسي الإغريقية وهو أمر يبدو واضحاً بصورة خاصة في لوحات غوتلييب وروثكو في الفترة ما بين - 1940 1939.»(105).

ويعلل أحد الباحثين سبب تأثير الفكر والأدب اليونانيين في آداب العالم إلى رجاحة عقل اليونان ورقيهم العلمي والثقافي، يقول: «واليونان أرجح أمم التاريخ القديم عقلاً، وأرقاها علماً وثقافة وتفكيراً، وأبعدها في تاريخ المدنيات الحديثة تأثيراً، والمتأمل في أساطيرهم يرى البحث عن العلل فيها أظهر، ويجد أنّ الخيال المبتدع فيها خادم للعقل في عمله، فالآلهة عندهم قد أبتدعت لتعليل ما يجهلونه من مظاهر، وما تقصر عن فهمه عقولهم من أسباب ترتبط بالمسببات والنتائج»(106).

وإذا كان الأدب العربي ـ وبخاصّة الشعر منه ـ قد تأثّر بالأدب اليوناني متمثّلاً أساطيره ورموزه من جهة، فإنه من جهة أخرى تأثر بأساطير الشرق القديم بحكم انتمائه الجغرافي و التاريخي إلى هذا الشرق، مع ملاحظة أن الأدب اليوناني هو الآخر تأثّر بأساطير الشرق القديم، فالأسطورة اليونانية ليست معزولة عن أساطير العالم، إنها تلتقي معها وتتناصّ، من خلال التأثيرات الحضارية والثقافية، و«لأساطير اليونان صلة متينة بأساطير غيرهم من الأمم، وتكاد أساطير الشعوب تكون واحدة في منشئها، فالآلهة آباء والآلهات أمّهات، والشمس إله الخير والخصب والصلاح، والظلام إله الشرّ والخوف والفساد، والرعود أصوات الآلهة الغضبى، والصواعق أسلحتها المدمّرة، إلى آخر ما يبدو للدارس المتأمل من تشابه بين أساطير الأمم»(107).

وثمّة مثاقفة حضارية بين الأدب العربي والأدب الإغريقي، مجالها الحقل المعرفي الميثولوجي، الذي يمتح من ميثولوجيا الشرق القديم. فـ«جذور الأدب الإغريقي وكذا أساطيره وفنونه تمتدّ إلى أعماق التربة الشرقية هناك حيث ازدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها»(108).

ويرى د. أحمد عثمان أنّ أساطير الشرق القديم قد أثّرت في شعر اليونانيين، فهوميروس رائد الأدب الإغريقي قد تأثّر بهذه الأساطير تأثراً غير مباشر، يقول عن هوميروس: « دون شك قد ورث الأساطير

التي يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين الذين ربما قد أخذوها عن الشرق الآسيوي، أي من حضارات الشرق القديم»[109].

ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ أساطير الشرق القديم قد أثّرت في كثير من كتّاب الغرب، حتى أنها أثّرت في ت. س. اليوت، إذ استفاد منها في تشكيل قصيدته ـ الأرض الخراب: «إن كتّاب الدراما في الغرب استطاعوا أن يستلهموا من أساطير الشرق أشكالهم الفنية الأصيلة .. تماماً كما فعل ت. س. اليوت في الأرض الخراب»[110].

إن المتتبع لديوان الشعر العربي المعاصر، سيلاحظ أن الشعراء العراقيين بخاصة بدأوا يتجهون إلى استخدام الأساطير البابلية بشكل أكثر غزارة من بقية الشعراء العرب، في حين تأخذ الأساطير الفينيقية حيّزاً واضحاً في شعر اللبنانيين والسوريين، أما شعراء مصر فإنّهم أميل إلى أساطير مصر القديمة الفرعونية، التي لا تزال حاضرة في معتقدات كثير من الناس، فالأساطير الفرعونية «التي عاشت حتى بدأت الديانات السماوية (...) هذه الأساطير لايزال لها بقايا في معتقدات كل أمة، حتى الأمم التي تعيش في ظل الصناعة والعلوم»[111]. وهذه الأساطير تشكّل جزءاً مهماً من الآداب المصرية القديمة، وهي مكتوبة إلى الخاصة من القرّاء، وبالتالي فهي تحمل قيماً أدبية ورمزية، ورؤى شعرية قد لا يفهمها عامة الناس، «وجدير بالذكر أنّ الأساطير المصرية أعمال أدبية يقرؤها ويكتبها غالباً كتّاب مبرّزون في اللغة فهي جزء هام من الآداب المصرية

القديمة. ولم يكن القصد من هذه الأساطير أن تكون سمراً لعامة الناس وإنما كانت موجهة إلى خاصة القراء »(112).

أما شعراء اليمن فإنّ لهم رؤيتهم الخاصة، حين استخدامهم للرموز الأسطورية، إذ يتجهون إلى أعماق تاريخهم وشخصياتهم التاريخية والأسطورية، التي نشأت على أرض اليمن، مستفيدين بذلك من التاريخ اليماني، والقرآن الكريم، والسير اليمانية التي تمثّلها أدباء اليمن نثراً و شعراً، بالإضافة إلى اطلاعهم على أساطير الأمم الأخرى، فسيف بن ذي يزن، ووضّاح اليمن، وبلقيس، وعمرو بن عامر مزّيقا، شخصيات تاريخية أسطورية في آن، أثّرت في تاريخ اليمن وثقافتها لحقبة طويلة، ولا تزال تؤثر في بنية الحياة المعاصرة على مستوى الفن والأدب، فهي تشكل رؤية جمالية، وظّفها الخطاب الشعري العربي المعاصر، وكذلك القصة والرواية، ولم يقتصر تأثيرها على أدباء اليمن ومثقفيهم ، بل تجاوز هذا التأثير حدود اليمن الجغرافي ليشمل أدباء آخرين من لبنان وسوريا والعراق وتونس والجزائر ومصر، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً.

ما من أرض عربية إلا و لها أساطيرها وخرافاتها وحكاياتها الشعبية والأسطورية، واليمن جزء من الأمة والحضارة العربية غني بتراثه الأسطوري والخرافي الذي يتداخل مع ميثولوجيا الأرض العربية ماضياً وحاضراً، بل إنّ جزءاً كبيراً ومهماً من تراث العرب الأسطوري مصدره اليمن لعدة اعتبارات جغرافية وتاريخية وطبيعية، فجبال اليمن من أكثر جبال الوطن العربي علوّاً ورهبة، وجغرافيتها من أقسى

جغرافيات بلدان العالم العربي، وتاريخياً تؤكد الدراسات في هذا المنحى أنّ الهجرات العربية بدأت من اليمن بعد انفجار سد مأرب، صوب بغداد ولبنان، وسوريا، ومراكش، وإذ يهاجر اليمانيون فإنهم ينقلون أساطيرهم معهم ليؤثروا في الأقوام التي سينزلون عليها، ثم يستوطنون معها تزاوجاً ومعاشاً وفكراً وثقافة. وفي اليمن ارتبطت الحياة قديماً سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً بالرمز الأسطوري، (بومة، صقر، رأس ثور)، هلال وهو رمز ديني قديم عند العرب، إذ «ضرب اليمنيون نقوداً نقشوا عليها صور الملوك وأسماءهم وأسماء المدن التي ضربت فيها بالحرف المسند، وزيّنوها برموز سياسية أو اجتماعية، كصورة البومة أو الصقر أو رأس الثور (رمز الزراعة والفلاحة). كما كانت الممارسة الأسطورية الغيبية (الكهانة مثلاً) ذات صلة عضوية بالحكم (الملك). (...)، وكان العرب في العصر الجاهلي يعتقدون في الأسطورة ورموزها ومستلزماتها الغيبية، كالاعتقاد في الكهانة والعرافة وزجر الطير وخط الرمل وتعبير الرؤيا. »(113).

إن طبيعة اليمن البكر الموغلة في القسوة والوعورة، كان لها تأثير واضح على الذهنية العربية في اليمن، فأصبحت الأسطورة معادلاً لقسوة علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع، ومتطلباته في العيش.

ونعود إلى الأسطورة اليونانية، لنرى أن المتصفح لديوان الشعر العربي المعاصر، سيلاحظ أنّ أبرز منابع الأساطير اليونانية في هذا الديوان هي الاليادة والأوديسا لهوميروس، ثم في مرتبة ثانية تأتي

«الانيادة» لفرجيل. ويبقى «لأساطير اليونان أثر بارز في شعر الأمم الأوروبية ونثرها وقصصها، وقد أخذ هذا الأثر يظهر في أدبنا الحديث. »(114).

أمّا أسطورة «تموز وعشتروت »، وكذلك جلجامش وأنكيدو، فإنها تمثل الأكثر حضوراً و استخداماً في النصوص الشعرية المعاصرة من دون سواها من الأساطير البابلية، نظراً لأهميتها الفكرية، وللدلالات الإنسانية العميقة التي تطرحها، من تمجيد للصداقة، ومحاربة للشر، ومحاولة لتخليد الإنسان، والوصول به إلى مصافّ الآلهة، من خلال بحث جلجامش عن سر الخلود الأبدي لهذا الإنسان، وتبرز « أهمية ملحمة جلجامش لأنها باتفاق العلماء تُعدّ أقدم ملحمة إنسانية عرفها تاريخ الأدب. وهي تسبق الملاحم اليونانية بما يزيد عن ألف وخمسمائة عام. ويعتقد بعض الدارسين أن ملحمة جلجامش ذات تأثير كبير على نشأة فن الملحمة عند اليونان. ولهذا فدراستها تساعد على معرفة نشأة هذا الفن وتطوّره، وتبلوره في هذا الشكل المكتمل الناضج عند اليونان. كما أنها تساعد على فهم طبيعة التفكير الأسطوري، وعلاقة الملحمة بالأسطورة، وكذلك على معرفة البناء الأسطوري للملاحم والاحتواء الملحمي للعناصر الأسطورية. »(115). في حين أننا نجد أساطير مثل أسطورة « أدونيس وعشتار » تتقدم على غيرها من بين الأساطير الفينيقية، التي يحفل بها ديوان الشعر العربي المعاصر، فالأسطورة معروفة لدى البابليين والآشوريين، واليونانيين، والقبرصيين بتسميات قريبة جداً.

على أنه ليس هناك قواعد ثابتة، أو إقليمية تفرض نفسها حين استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر وتوظيفها، ولا يقتصر استخدام أسطورة بعينها على شعراء بلد من دون شعراء بلد آخر، ولقد استثمر الشعراء المعاصرون التراث الأسطوري أنّى وجدوه سواء في الآداب العربية أو الأجنبية، وقد تأثّروا «بالآداب الأوروبية، وبخاصّة شعر «ت. س. اليوت»، ونظريته في استغلال الموروث والتقاليد الشعرية Traditions، فهذه التقاليد أشبه بلهيب متصل قد يبدو للمرء أنه خبا بعض الوقت، ولكنه في الواقع يظلّ كامناً لا مفقوداً، وهي تمارس توجيها غير منظور في الشاعر الحديث، الذي يتأثر بها بمثل ما يؤثر فيها ويضيف إليها. »(116).

إن الأسطورة بنية ثقافية من مجموع البنى المكوّنة لثقافات العالم عبر تطوره الحضاري، وعبر سيرورته التاريخية، فهي في المجتمعات المشاعية والبدائية، والزراعية والصناعية، والحديثة، إنها جزء مهم من الكلّ الحضاري المتنوّع للمجتمعات الإنسانية، وإذا «ما عجزت المصادر عن إمداد الكاتب بهذا التنويع، لجأ إلى تأويل الأسطورة والتحوير في شكلها الفني، وصولاً إلى التعبير عن فكره ووجهة نظره في مختلف الشؤون»(117).

ولم يكتفِ الشعراء العرب بتوظيف الأساطير القديمة للحضارات الماضية، بل افادوا من معطيات الحضارة الأوروبية ثقافة وفكراً وأساطير، وها هو الشاعر يوسف الخال يدعو إلى تمثّل الحضارة الأوروبية واستيعابها، يقول: «إنّ الحضارة الغربية هي

حضارتنا نحن، بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي .. ونحن لا قيمة ولا مستقبل لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها، ولم نتبنّها من جديد، ونتفاعل معها ونفعل بها. »(118).

ب ـ الحكاية الشعبية:

تعبّر الحكاية الشعبية عن تجارب الشعوب وخبراتها، ووجدانها الجمعي، إنها خيال عفوي جامح صوب الأحلام والمنى الجميلة، وهي تسبق التاريخ المدوّن، وترتبط بالمعتقدات والطقوس والأديان، وهي أكثر المأثورات الشعبية تشعّباً والتصاقاً بالسحر والأساطير والفلكلور، إنها سجل للذاكرة الجمعية الإنسانية، وهي موجودة عند الشعوب البدائية والحضرية، إنها «تثبت القيم الإنسانية العليا في الحق والخير والجمال، ولا تقتصر على قيمة واحدة منها»(119).

ويبدو إيجاد الفرق بينها وبين الحكاية الخرافية ليس سهلاً، وذلك للتشابه الكبير جداً بينهما، من حيث نشأتهما ووظائفهما وأهدافهما.

فإذا كانت **«الحكاية الخرافية ترتبط دائماً بالأساطير وحكايات البطولة، كما أنّها اقتحمت عالم الشعر الرسمي وعالم القصص والملاحم والروايات فأضفت عليها كلّ حيوية خاصة وجدّة. ومن السهل أن نعثر على بذور الحكاية الخرافية في جميع أنحاء الأرض، فنحن نعثر عليها عند شعوب الحضارات القديمة، كما نعثر عليها عند البدائيين في عصرنا الحاضر. وقد كانت بعض الشعوب**

تمتلك موهبة خاصة في خلق الحكاية الخرافية مثل الهنود والعرب والكلتيين، إذ صاغوها في أكمل صورة فنية لها، كما غذّوها بخيالهم وكسوها بالبهاء والروعة. وفي وسعنا - من خلال حكايات هذه الشعوب - أن نستخلص كثيراً من خصائص هذه الشعوب وطبائعها وأفكارها الخاصة وتأملاتها»(120).

فإذا كانت الحكاية الخرافية كلّ ذلك، فإن الحكاية الشعبية هي الأخرى موجودة لدى جميع شعوب الحضارات القديمة، وهي بنية مهمة من بنى القصص والملاحم والروايات. ومن أبرز الحكايات الشعبية التي كان لها أثر واضح على مختلف الآداب العربية والعالمية، هي «ألف ليلة وليلة»، فهي تشكيلة عريضة لعالم سحري أخّاذ، إنه عالم القص والغرابة ترفده الأسطورة والخرافة، والحكاية الشعبية، والحكم والأمثال والأشعار، والمعارف المختلفة، والأمثال، من كلّ الحضارات، وأخبار الملوك والجواري العربيات والفارسيات والروميات، والهنديات. فألف ليلة وليلة «هذه التشكيلة العجيبة من الألوان والزخارف، من الناس والحيوانات، من القصور والدور من خاتم لبيك والقماقم السليمانية، من بساط الريح والشياطين والجن والأرواح، والعيون والطيور والجواهر واللآلىء، كلها تجمع فيما بينها قصص من أندر وأطرف ما في الوجود، تدل (...) على ما في الأدب العربي من خيال خصب وإدمان أخصب على إنتاج غزير رائع.»(121).

ولقد أفاد الشعر العربي المعاصر كثيراً من حكايات ألف ليلة وليلة وخرافاتها وأساطيرها، وما من شاعر عربي معاصر قرأ ألف ليلة وليلة إلاّ و تأثّر بها. « إنّ كتاب ألف ليلة و ليلة قد نفذ إلى جميع القرائح المعبّرة، فأثّر في الشعراء والموسقيين والروائيين والرسامين وغيرهم، كما يعود إليه الفضل في ظهور بعض الحركات الأدبية الغربية »(122).

وأكثر النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تتناصّ مع ألف ليلة وليلة، فإنها تتناصّ بالدرجة الأولى مع شخصيتي «شهرزاد وشهريار »، فقد أثرتا في مختلف الآداب والفنون العالمية، حتى أن بعض الموسيقيين استقى أعظم معزوفاته من شهرزاد. إلاّ أن أبرز شخصية أسطورية في ألف ليلة وليلة تعامل معها الخطاب الشعري العربي المعاصر هي شخصية السندباد، ومن أبرز الشعراء الذين استخدموها: خليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ويوسف الخال وبلند الحيدري.

جـ ـ الكتب المقدّسة وكتب التاريخ:

لقد قدّمت الكتب المقدسة الكثير من الشخصيات التاريخية التي اكتسبت بعداً أسطورياً، والتي تعامل معها الشعر خارج حقلها المعرفي المقدّس، وخارج هالتها القدسية، يقول نورثروب فراي: «إنّ النصوص المقدّسة هي الوثائق الأولى التي ينبغي أن يقوم الناقد الأدبي بدراستها لتكوين رؤية شاملة حولها، ثم إنه بعد أن يفهم بنيتها،

يمكنه أن يهبط من الأنماط الأولية الخاصة بها إلى الأجناس الأدبية، كي يرى كيف تنبثق الدراما من ذلك الجانب الطقسي في الأسطورة، وأيضاً كيف تنشأ القصائد الغنائية من ذلك الجانب النبوئي والإيحائي، والمفكّك والحلمي فيها، بينما يتم تحميل الملحمة على البنية الموسوعيّة المركزيّة فيها»(123).

إن النصوص المقدسة مهمّة بالنسبة للشاعر أكثر منها للناقد، إذ من هذه النصوص يشكّل الشاعر رؤى شعرية عميقة، وبالتالي فإنّ على الناقد أن يعرف شخصيات هذه النصوص، حتى يفسّر هذه الرؤى الشعرية ويحللها. فالنصوص المقدسة نصوص أولى، ثم يأتي النص الشعري بعدها، ويبقى الخطاب النقدي نصّاً ثالثاً مهمته، تفسير النصوص الشعريّة، بالاستعانة بالنصوص الأولى - المقدّسة - . ومن بين الشخصيات التاريخية المقدّسة يحتلّ السيد المسيح وأمّه العذراء مكانة جدَّ متميزة، وكذلك شخصية «لعازر».

ولقد جعل الأدب من «الرموز الأسطوريّة مادة خصبة يرسم بها ما لم تستطع اللغة العادية أن تقوم به، فاستعمل الشعراء رموز الديانات والحكايات والخرافات والأساطير عند الشعوب الساميّة والهندية واليونانية والأوروبية. استغل الشعراء رموز السيد المسيح وعملية الصلب والعذاب، وأخبار نبي الله يوسف، ويعقوب، والبئر، والخضر ثم نهلوا من أخبار القرآن الكريم والخلفاء والأئمة كمقتل الحسين»(124).

وأفاد الشعراء العرب المعاصرون من الشخصيات التاريخيّة والأسطوريّة في آن، هذه الشخصيات التي ذكرتها المأثورات والسير العربية القديمة، كسيرة الأميرة الفلسطينية ذات الهمّة، والسيرة الهلالية، والظاهر بيبرس، وأخبار فتوحات اليمن، وسيف بن ذي يزن، ومن ألف ليلة وليلة، أخبار علي الزيبق ودليلة المحتالة. وهارون الرشيد وملوك ألف ليلة وليلة وسلاطينها، واستفاد الشعراء تاريخياً من شخصيات شعرية قديمة، كان لها أثرها العميق في مسيرة الحياة الشعرية العربية المعاصرة، وجعلوا من هذه الشخصيات أقنعة يدينون من خلالها واقع الانكسارات العربية، ومن هذه الشخصيات مهيار الديلمي، وعمر الخيام، والمتنبي وأبو العلاء المعري، وطرفة بن العبد، وعروة بن الورد. وأفاد بعض الشعراء من الدلالات العميقة لبنية الوعي، والكشف المستقبلي التي جسدتها تاريخياً، شخصية زرقاء اليمامة. ومن هؤلاء الشعراء عبد العزيز المقالح وأمل دنقل.

ويرى د. إحسان عباس، أن الشاعر العربي المعاصر ذهب «إلى حكايات الجاهلية ورموزها الوثنية (زرقاء اليمامة، .. اللات). وعامل القصص الإسلامية على المستوى نفسه مثل قصة الخضر وحديث الإسراء والمهدي المنتظر (أو صاحب الزمان)، واتّخذ من كل ذلك رموزاً في شعره، تقوى، أو تضعف، بحسب الحال، أو بحسب قدرته الشعرية» (125).

ومن الشخصيات التاريخية المهمة التي قدّمتها الكتب التاريخية يحتلّ الحسين بن علي بن أبي طالب مكانة متميّزة في فضاء النصوص

الشعرية المعاصرة، وفي هذه النصوص يوظّف الشعراء شخصيته التاريخية لتتجاوز بعدها التاريخي والإنساني، ولتتداخل مع الأساطير وتفوقها تأثيراً، ولتنزاح في بنيتها الرمزية من سياقها التاريخي لتدخل في سياق أسطوري، ولتلتقي مع الإله الأسطوري «تموز»، لتشير إلى الحزن العميق والمعاناة الإنسانية، فإذا كانت المصادر تؤكّد أنّ بيبلوس على ساحل سورية و«بافوس» في قبرص كانتا تحتفلان بمراسيم تمّوز أو أدونيس بوقار شديد إذ يحلق الناس شعورهم - نساءً و رجالاً - كل سنة في موعد النحيب على « أدونيس » (126) ، فإنّه حتى الآن في بعض مناطق العالم، يبكي الناس الحسين بن علي في ذكرى استشهاده (127).

وكذلك تأخذ شخصية الحلاّج مكانة متميّزة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، لتصبح رمزاً تاريخياً و أسطورياً في آن، وهي تمثّل في هذا الخطاب الشخصية الثوريّة التي ترفض أن تكون أداة وذيلاً للسلطة السياسية والتاريخية، والمأمول منها أن تُبعثَ من جديد كرمز لولادة الثورة و نهوضها من جديد (128). واهتمّ الشعراء بشخصية الخليفة العباسي (هارون الرشيد)، التي أخذت في الخطاب الشعري العربي المعاصر بعداً أسطورياً و رمزياً يقترب من البعد الأسطوري لشخصية شهريار في سلوكها و رؤيتها.

5ـ الأسطورة بوصفها مصطلحا أدبيا و نقديا

أمدّت الأسطورة الأدب برؤى جديدة، وأثّرت في أجناسه كافة، وعملت على توسيع آفاق المخيّلة الشعرية، وأحدثت تشكيلاً جديداً في بنية اللغة الشعرية، إذ نقلتها من مستواها العادي المألوف إلى مستوى رمزي دال وأكثر عمقاً.

إنّ الأساطير والميثولوجيا القديمة جسّدت «مشاعر وأحاسيس إنسانية، وتصوّرات و مخاوف بشرية في عصورها البدائية. كما مثّلت محاولات فكرية و تجارب أوليّة واستنتاجات لها مظاهر منطقيّة (...)، فالأساطير أعظم ما قدّمته الأجيال المتعاقبة إلى الإنسانية الخالدة وعالمها الفكري وتراثها الثقافي و لغتها الأدبيّة ومفاهيمها الأخلاقيّة. وتتحدّث الأسطورة بطريقة تاريخية (عمّا) ليس بتاريخ، وتتضمن تاريخ حياة ما قبل الحياة وما بعدها، وتشتمل على تاريخ ما قبل ظهور مفاهيم التاريخ. وإذا كان لكل تاريخ بداية فإنّ الأسطورة تشكّل بداية البدايات.»(129)، وكونها تشكّل ذلك فقد ارتبطت بالنشاطات الفكريّة والثقافية والأدبية لبني البشر، و«العلاقة التي تربط الأسطورة بالأدب أساس العلاقة التي تربطها بسائر الفنون وجميعها متصلة بالتصورات العقيدية الأولى»(130).

ونظراً لأهمية الأسطورة فقد تشعّبت الدراسات النظرية والتطبيقية حول استخدامها في الآداب والفنون، وتعدّدت، ومع ذلك لم تستطع هذه الدراسات ـ قديمها وحديثها ـ حتى الآن، أن تبلور نظرية نقدية عربية يمكن الاعتماد عليها لإضاءة مكوّنات الخطاب الشعري

العربي المعاصر، ودراسة بنياته الداخلية والخارجية، وقد بدأت أول نظريات نقد الأساطير في الأدب تظهر مع أفلاطون في كتابه الجمهورية، ويرى بيتر باخمان أنّه بعد نقد أفلاطون قد تحول الأدب تحولاً أساسياً، يقول(131): « فأفلاطون ـ كناقد للأساطير وكمبدع لها في نفس الوقت ـ يقول في الكتاب العاشر من مؤلفه «الجمهورية» أو «السياسة» 595 ق.م: يبدو أن الأدب الذي يحاكي الطبيعة يضرّ بعقول أولئك الذين لا يملكون الدواء المضاد لذلك، أي الذين تنقصهم معرفة حقيقة (أو ماهية) الأشياء». يشير حديث أفلاطون هذا بوجه خاص إلى أدب الأساطير. على أننا قد نتساءل أيضاً: أي أدب إغريقي لم يتأثّر على الأقل بالميثولوجيا ؟. ونستطيع القول إنّ الأدب الإغريقي بعد ذلك النقد الأساسي (أو المبدئي) الذي وجهه إليه أفلاطون قد تحوّل تحولاً أساسياً».

وهذه الدراسات قدّمت رؤيات متشعبة ذات فائدة جليلة للمهتمين بالبحث الميثولوجي، ومع هذه الدراسات لم يستطع النقاد العرب التخلص من المصطلح النقدي الغربي، فقد تكرر هذا المصطلح في معظم الدراسات الأدبية العربية حول استخدام الأسطورة، حتى بات في كثير من الأحيان غائماً و ضبابياً بالنسبة للقارىء المتلقي، وللشاعر الذي وظفَ الرمز الأسطوري في آن، ولم يستطع الناقد العربي تقديم المصطلح النقدي للقراء في صورة لها خصوصيتها، والتي يمكن أن تُدْرَسَ وتُفهم، وبالتالي يجد القارىء، صلةً بينها وبين النص الشعري المنقود، فمعظم القراء يجدون قطيعة معرفية مع النص النقدي الحديث، لأن النصوص النقدية الحديثة ـ بمجملها ـ تنهل من الدراسات

البنيوية والسيميائية والأنثروبولوجية والتي مصدرها المدارس الأوروبية النقدية. فالنقاد العرب لا يكتبون إلا لنقاد أمثالهم، ونتيجة لذلك أصبح النص النقدي سجين مجموعة من المصطلحات، التي لم تتضح ترجمتها الدقيقة بعد، ولم يتفق الباحثون بعد على ضبطها، وإيجاد مصطلح نقدي عربي موحّد لها، يمكنه أن يفتح ثغرة ضوء أمام القارئ، وأمام النص الشعري المتشابك الدلالات والرؤى، والتي تصل حدّ التعمية والغموض أحياناً كثيرة.

لقد قدّمت الدراسات الأنثروبولوجية والميثولوجية مفاتيح جديرة بفكّ استغلاقات الأسطورة، ودلالاتها، في الأجناس الأدبية، نظراً للصلة الوثيقة بين الميثولوجيا والأدب، فـ « المبادىء البنيوية للأدب وثيقة الصلة بالميثولوجيا والدين المقارن، كصلة المبادئ البنيوية للرسم بالهندسة»(132).

وأخذت هذه الدراسات تشرح دواعي ظهور الأسطورة، وتعلّل انتشارها بين الأقوام والأمم. وتدلّ على جوانب تأثيرها في الحياة الإنسانية بعامة، وتفسّرها على ضوء الظواهر الاجتماعية والتاريخية التي تتمظهر في مجتمع من المجتمعات، ويمكن القول إنّ دراسة الميثولوجيا (Mythologie) تنضوي تحت ما يسمى الأنثروبولوجيا الثقافية Cultural Anthropology التي «تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية لحياة الإنسان. يدخل في ذلك الدراسات التي تتعلق بحياة الإنسان القديم (أو حضارات ما قبل التاريخ)، (...) تتناول الأنثروبولوجيا الثقافية كذلك دراسة لغات الشعوب البدائية،

واللـهجات المحليّـة، والتـأثيرات المتبادلـة بـين اللغـة والثقافـة بصـفة عامة»(133).

وبقـدر مـا أسـهمت الدراسـات الأنثروبولوجيـة و الأثنولوجيـة (Ethnology) في كشـف ماهيـة الأسـطورة وسـبر أغوارهـا، وتقـديمها كمادة ثقافية بدلالاتها الرمزية والثقافية، فإنّ الشعر العربي المعاصر أفاد كثيراً من النتائج التي توصّلت إليها الدراسات التي حاولت ربط الأنثروبولوجيا بالميثولوجيا، وهذا لا ينطبق على النقد العربي المعاصر الـذي ظـلّ متـأخراً عـن مواكبـة النصـوص الإبداعيـة الشـعرية الـتي اسـتفادت مـن الأسـطورة، إذ لم يكـن دقيقـاً في اسـتخدام المصـطلح النقدي و تقريبه و تقديمه إلى القارئ العربي في صورة واضحة قريبة المنـال، ممّـا جعـل كـثيراً مـن القـرّاء ينفـرون مـن النقـد الأسـطوري، ويتهمونـه بالتعميـة والغمـوض، والتشـويش، وبـالرغم مـن ذلـك يبقـى للأسطورة مكانتها المتميزة في آداب الشعوب نثراً وشعراً وقصاً ورواية وفولكلـوراً شـعبياً، «إنّ قولـك للأنثروبولـوجي بـأن للأسـطورة أهميـة كـبرى كمـادة خـام لـلأدب لا يختلـف عـن قولـك للناقـد الأدبـي بـأن للرواية أهمية كبرى لأنها المادة الخام لصناعة الأفلام»(134).

وتـرتبط الأسـطورة بـالأدب ارتباطـاً عميقـاً، إنهـا تمـدّه بمرجعيـة معرفيـة مهمـة مـن الأفكـار و الصـور «لأنهـا تقـدّم أفكـاراً جديـدة، وصوراً جديدة تقوم على الخيال الخلاّق المبدع، و(تُغني) اللغة برموز موحية ودالّة، مما يجعل الأساليب الأدبية أكثر غنى، وأغزر معنى، و أرحب تعبيراً»(135).

لقد باتت الأساطير عنصراً بنائياً مهماً في الأدب الغربي والعربي، و تداخلت وتشابكت في مدلولاتها، وتباينت أحياناً، وخرجت عن معانيها المألوفة، فاختلطت الأسطورة العربية بالإغريقية بالبابلية بالهندية، وهذا ما نجده كثيراً في النص الشعري الواحد، مما جعل هذا النص مُعقّداً وعصيّاً على الفهم وموغلاً في رمزيته المبهمة، وهذا أدّى بدوره إلى نفور القارئ من هذا النص، «وكثير ممن يتلقون الشعر المعاصر بحماسة قد صاروا يتأففون من استخدام هذه الشخوص الأسطورية الرمزية القديمة بعامة، والمؤكد أنّ هذا التأفف يرجع إلى سوء استخدام بعض الشعراء لهذه الرموز، فبعض الشعراء يتصورون في حشدهم لهذه الرموز في شعرهم دليلاً على اتساع ثقافتهم، وهم لذلك يبحثون و ينقّبون حتى يعثروا في التراث الإنساني على مزيد من هذه الرموز، ولا ينكر أحدٌ على الشاعر المعاصر أن يكونَ مثقفاً، بل لعلّ الشاعر المعاصر مطالبٌ بذلك، ولكنّ الإنكار ينصبّ على طريقة استخدامه لهذه الرموز.» (136).

ويرى راثفين(137) أن الباحثين مثل «نورثروب فراي»، يأخذون من أرسطو تعريفهم للأسطورة باعتبارها عقدة، ويمضون إلى افتراض أنّ «الأسطورة عنصر بنائي في الأدب، لأن الأدب ككل أسطورة منحولة» ـ و القول لنورثروب فراي ـ ويتابع راثفين قائلاً: إلاّ أنّ أياً منهم لم يسأل عن الصلة الجوهرية بين الأسطورة والأدب، على الرغم من أن قليلاً منهم يقبل دون تحفظ هذه الفروع غير الشرعية التي قد يصادفها المرء أحياناً، والتي توصل إلى تسلسل «الانتحالات» التي بها تصبح

الأسطورة أدباً بمعونة أشكال وسيطة، كالخرافة والحكاية، والفنون الشعبية، والأغاني القصصية وغيرها.

الأسطورة عقدة، والأدب ككل أسطورة منحولة، والأشكال الوسيطة كالخرافة والحكاية لاتقلّ أهمية عن الأسطورة، لأن ثمة تداخلاً واضحاً بين الخرافة والحكاية والأسطورة، بحيث يصعب الفصل بينها، وذلك للدلالات والأنساق المشتركة، التي تفرزها هذه المفاهيم الثلاثة، إذ تصبح الأسطورة خرافة، والخرافة حكاية، والأسطورة حكاية في آن. ويرى مالينوفسكي(138): «أنّ الأدب بكليته يصدر عن أصول أسطورية في المراحل المختلفة التي تمرُّ بها الحضارة الإنسانية».

إنّ مصطلح الأسطورة غامض، ويعادل من حيث غموضه مصطلح الثقافة، ووضع هذا المصطلح «يشبه إلى حدّ كبير الوضع بالنسبة لاستخدام كلمة ثقافة (Culture) في الكتابات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية، فلم يفلح العلماء حتى الآن في الوصول إلى تعريف واحد يتّفقون عليه وذلك على الرغم من كثرة ما كُتبَ حول الموضوع ورغم الدراسات العديدة لمختلف الأنماط الثقافية» (139).

وبات طبيعياً أمام غموض الأسطورة وتشابكها مع الخرافة، والحكاية الشعبية ألاّ يتفق الباحثون والدارسون حول تحديد مفهومها.

و«ليس غريباً أن تشيع كلمة «الأسطورة» حولها كثيراً من الغموض (...) ويكفينا من كل هذا أن نعرف مصدر الغموض الذي يكتنفها. وهو غموض يرجع في أصله إلى الدلالة الاشتقاقية الأولى

للفظة «Mythos»، فهذه اللفظة تعني في الأصل «الكلمة». وقد كان ظهور الكلمة في حياة الإنسان معجزة لم يعد لها في حياته من بعد معجزة أخرى (...) ويمثل تطور استخدام الإنسان لهذا اللفظ من Mythos إلى Epos إلى Logos قصة تطور استخدام اللغة ذاتها، أي التطور من «الكلمة» التي تعني تفكير الإنسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه، إلى «الكلمة» التي تعني تركيبة من الأحداث تستغرق زمناً، إلى الكلمة التي تعني طرازاً من القيم العقلية.» (140).

ومن منحى آخر يبدو عادياً ألاّ يتفق النقاد في خطابهم النقدي العربي المعاصر حول استخدام مصطلحات هذا الخطاب وتحديدها، وجعلها قادرة بشكل علمي منظّم على التعامل مع معطيات النص الشعري العربي المعاصر بأساطيره ورموزه. هذا وقد دعا بعض الباحثين إلى ضرورة اتخاذ موقف نقدي ليبين الفائدة التي جناها الشعر من جراء استخدامه للأساطير، ويقول: «وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل فلن يشذّ في ذلك شعرنا العربي، قديمه وحديثه. وليس من الغريب - إذن - أن يلجأ شعراؤنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة. المحليّة والأجنبية، ولكن الموقف النقدي الناجم عن هذا الاتجاه يستلزم التصدي بجدية للإجابة عن السؤال المطروح: ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الاتكاء على الأسطورة ؟. »(141).

وإذا صحّ لنا أن نسمي منهج دراسة النص الشعري الذي يتناول الأسطورة، بالمنهج النقدي الأسطوري، على غرار بقية المناهج كالمنهج

الاجتماعي أو الوصفي، أو الإيديولوجي، فإنّ هذا المنهج هو أكثر المناهج صعوبة، إذ لم تُدرس الأسطورة حتى الآن دراسة عميقة قادرة على فرز النصوص الشعرية الجادة من النصوص المفتعلة، باستثناءات بسيطة و محدودة، وضمن نطاق محدود، تركّز على بعض الباحثين المختصين والمنابر الجامعية الأكاديمية، من دون أن يصل إلى محبي الشعر والنقد من القراء العاديين، الذين يشكّلون الشريحة الواسعة في المجتمع.

ويرى فولتير(142): «أنّ أي امرئ يبحث دراسة الأساطير (...) ينبغي أن يرتعد من معرفته المؤهلات الدقيقة التي يجب أن يوظفها في هذه المهمة (...). إنّ علم الأساطير موضوع له حقه على الرغم من أنّ هذا غير معترف به في أجهزة التعليم، إذ لا أحد ينال درجة بكالوريوس في الميثولوجي، و إنما نحن نعدّه موضوعاً ينضمّ تحت عدد من المواضيع، كالكلاسيكيات، و الأنثروبولوجي، الفلكلور، و تاريخ الأديان، و علم اللغات، و علم النفس، وتاريخ الفن، فكل واحد من هذه العلوم ينظر إلى الأسطورة في ضوء ما هو مشغول به.»، و من هنا فإنه قلما تتوافر هذه المؤهلات الدقيقة لمعرفة المواضيع ـ آنفة الذكر ـ في باحث واحد مهما كان مجداً و عميق المعرفة، ولذا تبقى الدراسات في ميدان الأسطورة قابلة لمزيد من التباين في طرق بحثها ومناهجه، وبالتالي في النتائج التي يمكن أن تتوصل إليها هذه المناهج.

هوامش الفصل الأوّل ومراجعه

(1) - لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، طبعة خياط، دون تاريخ، ج 2، ص 143.

(2) - تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت، م3، دون تاريخ، 267.

(3) - مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد السابع، مارس، 1985 م، ص 9.

(4) - نفسه، ص 9.

(5) - منير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة 1983 م، ص 602.

(6) Oxford Advanced Learner's, -Dictionary Of Current English, Oxford, University Press, P. No. 599.

(7) - المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، آذار، مارس، 1979 م، ص 19.

(8) - مجلة القاهرة، م س، ص 9.

(9) - معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1979 م، ص 21.

(10)- الأنثروبولوجيا: و هي في الأصل كلمة يونانية، وتعني علم الإنسان، و هو علم يبحث في طبائع الإنسان، و في أصل الأجناس البشرية، وتطورها، وأحوال معيشتها، وعاداتها، وفنونها، وأدواتها، ومستنبطاتها، ومعتقداتها، وطقوسها.

(11) . -A.S.Hornby. OP .CIT, P. No.599

(12) - معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، م س، ص 21.

(13) -A.S.Hornby. OP .CIT, P. No.599.

(14) - د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1983 م، ص 116.

(15) - نهى جريح، " بين الأسطورة والخرافة "، مجلة هنا لندن، دار هيئة الإذاعة البريطانية، لندن، العدد 440، حزيران، يونيو، 1985 م، ص 5.

(16) - د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 101.

(17) - د. أنيس فريحة، ملاحم و أساطير من أوغاريت " رأس الشمرا "، منشورات الجامعة الأمريكية، بيروت، الطبعة الأولى، 1966 م، ص 93.

(18) - رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى للفنون و الأداب، دمشق، الطبعة الأولى، 1972 م، ص 245- 246.

وأخذ رينيه ويليك و اوستن وارين من كتاب لورد رغلان، البطل، لندن، 1937 م.

Lord Raglan's , The Hero, London, 1937.

(19) - د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 15 يونيه 1968 م، ص 19.

(20) -M.Elide, Aspect Du Mythe. Ed. Gallimard, Collection Idées, Paris, 1963.

(21) - ميرسيا الياد، بنية الأساطير، فصل مترجم من كتاب مظاهر الأسطورة، ترجمة د. محمد يشوتي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العددان 14/13، ربيع 1991م، ص80.

(22) - عن / د. سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد 16، العدد الثالث، 1985 م، ص 112.

(23) - المرجع السابق، ص 109.

(24) - د. ماجد فخري و د. كريم عزقول و د. فاروق البقيلي وآخرون، موسوعة بهجة المعرفة، اشراف الصادق النيهوم، المجموعة الثانية " الإنسان

والمجتمع "، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1- 3- 1979 م، ص 82.

(25) - د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1977 م، ص 33.

(26) - ك. ك. راثفين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى 1981 م، ص 9.

(27) - هيرمان نورثروب فراي، في النقد و الأدب، " الأدب و الأسطورة"، ترجمة عبد الحميد ابراهيم شيحه، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، طبعة 1989 م، ص 67 - 68.

(28) - خلدون الشمعة، مدخل إلى مصطلح الأسطورة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة و الأرشاد القومي، دمشق، العدد 197، تموز، 1978 م، ص 7.

(29) - هيرمان نورثروب فراي، في النقد و الأدب، "الأدب و الأسطورة "، ص 68.

(30) - د. أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الاغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو، سبتمبر، 1983 م، ص 37.

(31) -Introduction To Mythology, By Lewis Spence, P. No.41.

(32) -Ibid. P. No.41.

(33) - (bid. P. No.42.

(34) - عن / د. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1981 م، ص 16 - 17. والهوامش رقم 31 - 32 - 33 مأخوذة عن هذا المرجع.

(35) - د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 34.

(36) - Max Mulier " On The Science Of Thaught ", P. No. 7.

عن / د. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص17.

(37) - د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 34.

(38) - د. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، د ت، ص 191.

(39) - اريك فروم، اللغة المنسية، The forgotten Language ،ترجمة محمود منقذ الهاشمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1991 م، ص 232.

(40) - لمزيد من الاطلاع ينظر: المرجع السابق، فصل أسطورة أوديب، من ص 232 إلى ص 240.

(41) - سيجمند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة د. اسحق رمزي، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1966 م، ص 40 - 41 - 43.

(42) - عن / لويس بقطر، الدراما في الأدب المصري القديم، مجلة فكر، مؤسسة الفكر للنشر، باريس، العدد الثاني، 1984 م، ص 146- 147.

(43) - C.G.Jung: Modern Man In Search Of A Soul,Translated By W.S.Dell & Cary F, Baynes, London, 1966. P. No. 195.

عن / عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت،الطبعة الأولى، 1987 م، ص 21.

(44) -C. G. Jung, Two Essays Of An Alytical Psychology, Works Of C. G. Jung. Tr. F. F. Ghull, (New York), 1966. V.7. P. No. 147 - 148.

ترجمة ريتا عوض في كتابها: أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، نيسان "ابريل "، 1978 م، ص 30.

(45) - د. ماجد فخري وآخرون، م س، ص 83.

(46) - مجلة فكر وفن، مؤسسة انترناسيونيز، ميونخ، المانيا، العدد 41، سنة 1985 م، ص 47.

(47) - مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1973 م، ص 83.

(48) - مضمون الأسطورة في الفكر العربي "مراجعة كتاب"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 149، تموز، 1974 م، ص 111.

(49) - باليبار وماشريه، الأدب كشكل إيديولوجي، ترجمه عن الفرنسية فيصل دراج، مجلة شؤون فلسطينية مركز الأبحاث في منظمة التحرير بيروت، العدد 81 /82 ، آ ب/ أيلول، 1978 م، ص 330.

(50) - الحكاية الشعبية، ص 15.

(51) - د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 34- 35.

(52) - الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1966 م، ص9.

(53) - نفسه، ص 10 - 11.

(54) - أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982 م، ص 15، 16، 18.

ولمزيد من الايضاح يراجع: الفصل الأول من الكتاب بأكمله، وأيضا" ص 16 من كتاب سعد عبد الوهاب: الأسطورة والدراما.

(55) - هذه كلمة نوردية (تشيع في بلاد الشمال الأوروبي - اسكندنافيا) و تعني " الشفق الإلهي "، و هي حلقة في سلسلة الأساطير النوردية القديمة التي تصوّر الصراع الذي شجر بين أبناء أحد الآلهة، وما نجم عنه من قتل أخ لأخيه على غرار (قابيل و هابيل)، مما سبب فناء العالم. عن / الأدب والأسطورة، م س، ص 47.

(56) - نورثروب فراي، الأدب و الأسطورة، ص 33- 34.

(57) - اللغة المنسية، ص 44.

(58) - نفسه، ص 31.

(59) - نفسه، ص 38.

(60) - مجلة العرب والفكر العالمي، م س، ص 79.

(61) - أي الممارسات والسلوكات الأسطورية والسحرية، و من هذه الممارسات. أنه في عام 1960 وبمناسبة استقلال الكونغو، لجأ أهالي احدى

القرى إلى انتزاع سطوح الأكواخ، لكي تدخل منها القطع الذهبية التي من المعتقد أن الأسلاف (الأموات) سيمطرونها، ومن جهة أخرى لجأوا في عفوية عامة إلى الاعتناء بالطرق المؤدية إلى المقابر حتى يتمكن الأسلاف من الوصول إلى القرية، المرجع السابق، ص 79.

(62) - نفسه، ص 79.

(63) - صفوت كمال، الرمز و الأسطورة في المجتمعات البدائية، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، يناير/ فبراير/ مارس، 1979 م، ص 182. أخذ صفوت كمال عن:

Robert Brown. The Great Dionysiax Myth, 2 Vols, London, 1977 / 1978.

(64) - نفسه، ص 182.

(65) - نفسه، ص 185، أخذ صفوت كمال عن:

Lévi - Strauss Claude, Stractural Anthropology, Basic Books, Inc, New York, 1963.

(66) - رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ص 247.

(67) - د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 172 .

(68) - نفسه، ص 172.

(69) - نفسه، ص 173.

(70) - جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ص 15.

(71) - الحكاية الشعبية، ص 21.

(72) - ك. ك. راثفين، الأسطورة، ، ص 11.

(73) - سعد عبد الوهاب، الأسطورة والدراما، ص 3.

(74) - حاضر الماضي و ماضي الماضي عبارتان من استخدام ت.س.اليوت في آرائه النقدية.

(75) - سعد عبد الوهاب، الأسطورة والدراما، ص 3.

(76) - ميرسيا الياد، مجلة العرب والفكر العالمي، م س، ص 81.

(77) - د. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 م، ص 106.

(78) - عن / د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص 18.

(79) - د. نبيلة ابراهيم، " الرمز و الأمثولة في التعبير الشعبي "، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأميركية، القاهرة، العدد 12، 1992 م، ص134.

(80) - نفسه، ص 137.

(81) - نظرية الأدب، م س، ص 248.

(82) - ويليام. ك. ويمزات و كلينيث بروكس، النقد الأدبي، ج 4، ترجمة د. حسام الخطيب و محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، دمشق، الطبعة الأولى، 1976 م، ص 192.

(83) - نفسه، ص 139.

(84) - نفسه، ص 205.

(85) - نفسه، ص 205.

(86) - نفسه، ص 209.

(87) - ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، ص 10 - 11.

(88) - د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1992 م، ص 21.

(89) - د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1984 م، ص 288.

(90) - سعد عبد الوهاب، الأسطورة والدراما، ص 8.

(91) - ويليام ويمزات، النقد الأدبي، ص 203.

(92) - عن / د. أحمد أبو زيد، الرمز و الأسطورة و البناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، المجلد 16، العدد الثالث، ص 21.

(93) - د. محمد خليفة حسن أحمد، الأسطورة والتأريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة كلكامش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1988 م، ص 23.

(94) - د. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 222 - 223.

(95) - نسيب نمر، من مقدمة: أساطير أغريقية، لحنا نمر، دار الخواطر، بيروت، الطبعة الأولى، 1985 م، ص 17.

(96) - د. أحمد الطريسي، من محاضرة ألقيت في فرع اتحاد كتاب المغرب بمدينة القنيطرة، قام بتغطيتها: العربي بن جلون، في جريدة العلم المغربية، العدد 12637، تاريخ 7 ابريل، 1985 م، ص 8.

(97) - عن / د. أحمد أبو زيد، الرمز و الأسطورة و البناء الاجتماعي، ص 21.

(98) - صالح بن حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، الطبعة الأولى، 1983 م، ص 136.

(99) - خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، اكتوبر 1986 م، مارس 1987 م، ص71.

(100) - شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور و الأساطير العربية، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1982 م، ص 16.

(101) - د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص319.

(102) - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 275.

(103) - بيتر باخمان، الواقع و الأسطورة في الشعر العربي الحر في القرن العشرين، مجلة فكر وفن، دار ميونخ، ميونخ، العدد 37، العام 18، سنة 1982 م، ص 41.

(104) - سعد عبد الوهاب، الأسطورة والدراما، ص 4.

(105) - باربارا كافليري Barbara Cavaliere، " التأثير الاغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية "، ترجمة فيصل سوسن السامر، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة و الأعلام، بغداد، العدد الثاني، السنة السابعة، 1987 م، ص 93.

(106) - حنا نمر، أساطير أغريقية، ص 30.

(107) - نفسه، ص 31.

(108) - د. أحمد عثمان، الشعر الإغريقي " تراثا" انسانيا" و عالميا" "، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، الطبعة الأولى، مايو 1984 م، ص 361.

(109) - نفسه، ص 10.

(110) - سعد عبد الوهاب، الأسطورة والدراما، ص 4.

(111) - سليمان مظهر، أساطير من الشرق، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص 11.

(112) - د. عبد الحميد زايد، الرمز و الأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، م 16، العدد الثالث، م س، ص 29.

(113) - عن / د. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، ابريل 1986 م، ص 75- 76 ، لم يذكر خليل أحمد خليل اسم المصدر أوالمرجع.

(114) - حنا نمر، أساطير اغريقية، ص 32.

(115) - د. محمد خليفة حسن أحمد، الأسطورة والتأريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة كلكامش، ص 7.

(116) - د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص320.

(117) - د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 105.

(118) - يوسف الخال، مجلة شعر، بيروت، العدد 15، صيف 1960 م، ص 139.

(119) - د.عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 114.

(120) - فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة د. نبيلة ابراهيم، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ابريل 1973 م، ص 11.

(121) - من مقدمة ألف ليلة وليلة، دون ذكر لإسم مؤلف المقدمة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ص 6، المجلد الأول.

(122) - د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص 14.

123 - (N.Frye, The Archetype Of Literature, In: D. Lodge (Ed), 20th Centuary Literary Criticism: A Reader (London). Long Man, 1972,P.No.430

ترجمة د. شاكر عبد الحميد، من مقال له بعنوان: لغة الحلم والأسطورة في شعر السبعينات بمصر، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد الحادي عشر، 1991 م، ص 76.

(124) - د. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 108.

(125) - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الطبعة الثانية، 1992 م، ص 128 - 129.

(126) - جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ص 24، ص 44.

(127) - ومن الشعراء الذين وظّفوا شخصية الحسين بن علي باحترام وحزن عميقين: أدونيس (علي أحمد سعيد)، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ومظفّرالنوّاب، وعبد العزيز المقالح، وممدوح عدوان، ويوسف الخطيب وعبد الوهاب البياتي، والشاعر المعاصر ابراهيم عباس ياسين.

(128) - ومن أبرز الشعراء الذين وظّفوا شخصية الحلاّج: أدونيس وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السيّاب ومحمد حمدان.

(129) - بشير زهدي، مقدمة في الميثولوجيا، مجلة المعرفة السورية، العدد 197، ص 17 - 18.

(130) - د. أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979 م، ص 196.

(131) - بيتر باخمان، الواقع و الأسطورة في الشعر العربي الحر في القرن العشرين، م س، ص 42.

(132) - نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، حمص، الطبعة الأولى، 1987 م، ص 26.

(133) - د. حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، العدد 98، فبراير 1986 م، ص44.

(134) - ك. ك. راثفين، م س، ص 93 - 94.

(135) - د. عبد الحميد جيدة، م س، ص 105.

(136) - د.عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 214.

(137) - ك. ك. راثفين، الأسطورة، م س، ص 95.

(138) - Sex Culture & Myth, (New York), 1962, P. No. 54

عن / ريتا عوض، أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 21.

(139) - Clifford Geertz, " Religion As A Cultural System ", In Michael Banton Ed); Anthropological Approaches To Study Of Religion; A. S. A. Monographs, No. 3, Tavistock Pub; London, 1966, No. 5; Raymond Firth; Symbols: Public & Private; 54 George Allen & Unwin, 1973, P. No.

عن / أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الإجتماعي، م س، ص 3 - 4.

(140) - د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 223 - 224.

(141) - د. أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، م س، ص 37.

(142) - عن / ك. ك. راثفين، الأسطورة، ص 12.

الفصـــــل الثّـــاني

في بعض المظاهر السلبيّة لتوظيف الأسطورة في الخطاب الشّعري

1 ــ الأسطورة في الشّعر والفكر

توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر مسألة في غاية الأهمية، فما من شاعر عربي معاصر معروف إلا واستخدم الأسطورة في أعماله، وهناك حالات استثنائية وطفيفة لا يقاس عليها.

إن الأسطورة تشكّل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصيّاً على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المُراد طرحها في النص الشعري، ولكثافة الأسطورة نفسها غموضاً وتداخلاً مع حقول معرفيّة أخرى. فعندما نستحضر الأسطورة فإننا نستحضر التاريخ متداخلاً مع الميثولوجيا والخرافة، والحكاية الشعبية، وهنا يصعب علينا معرفة أوجهها كاملة، وذلك لتناصّها مع هذه الحقول المعرفيّة الأخرى، فهل الأسطورة هي الخرافة أم هي التاريخ أم الفلكلور أم هي الحكاية الشعبية أم هي جزء مهم من اثنولوجيا وصفيّة، لاتزال بوصفها بنية معرفيّة عميقة، تتعلق بمعتقدات الشّعوب و روحانياتها وتقاليدها،

تفعل فعلها في حياتنا المعاصرة ؟. إنّها مزيج من هذا و ذاك، ولذا فهي عصيّة على الضبط والتحديد. إنها رؤية متنامية متشعّبة في بنية الزمان التاريخي، والمكان الأثنوجرافي، وتصبح الأسطورة أحياناً تاريخاً و«كل أسطورة تروي تاريخاً ». على حد تعبير كلود ليفي شتراوس(1). وتصبح خرافة، وتداخلها مع الخرافة يزيدها تعمية وغموضاً، والتاريخ نفسه يصبح لدى جيل من الأجيال أسطورة. فبغض النظر عن كون شخصيتيْ شهرزاد وشهريار من التاريخ أو الأسطورة، فإنهما يبقيان في بنيتهما العامة جزءاً من السحر و الأسطورة والخرافة والتاريخ والميثولوجيا والفكر والفن في آن.

وتاريخياً كانت الأسطورة هي ملاذ الإنسان الأول، للانتصار على خيباته، ولتخطي فواجعه، وسياسياً كانت محاولة لخلق بديل جديد، أكثر إشراقاً وجمالاً، إنها النافذة التي يرى الإنسان العربي من خلالها النورَ والفرح، لأنها تخلق له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه، فبوساطتها تتمّ عملية الحلم و التخيّل، والاستذكار، فإذا كان الواقع فاسداً ظالماً، ومرّاً، والإنسان فيه غير قادر على تحقيق أبسط متطلباته، نتيجة لسلطة هذا الواقع المدمِّرة إنسانياً وأخلاقياً، فالحلم والثورة هما الوسيلتان الوحيدتان لتخطي هذا الواقع، قد تتأخر الثورة، وقد تلغى، وقد تُغَيَّب، لكن الحلم دائماً يحضر، و«يُجَنُّ الانسان حينما يُمنَع من الحلم» على حد تعبير بودلير. إنَّ الحلم هو الوجه الآخر للشعر كما يرى هربرت ريد(2)، و«لو استطعنا أن نروي أحلامنا لأمكننا أن نروي شعراً متواصلاً».

وبالرغم من التحليلات الاجتماعية التي تؤكد أنّ اللجوء إلى الفكر الأسطوري، هو هروب من مواجهة الواقع، وهو دعوة لسيادة الظلم، ودعوة إلى إلغاء العقل « فالفكر الأسطوري القائم على أساس غيبي لا عقلاني (...) له منطِقُهُ المختلف تماماً عن منطق الفكر الموضوعي. والأسطورة المكوِّنة لهذا الفكر تنزع دائماً إلى إضفاء صفات قدسيّة غامضة على مواضيعها وأشيائها وأشخاصها. ولا مشاحة أن الأسطورة لها، عملياً، مستلزمات غيبيّة تستند إليها في الواقع، وتنعكس بواسطتها على المجتمع وعلى السلوك السياسي، الطبقي فيه. فالوسائل المتولدة من جرّاء الأسطورة أو المولّدة لبعضها، تتحول في المجتمع إلى أدوات إضافية للسيطرة ـ ملكية طبقة محددة لوسائل الممارسة الأسطورية إذا جاز التعبير والافتراض»[3]، وهو تكريس للعبودية الاجتماعية التي تعتمد عليها السلطة السياسية ضماناً لاستمرار سلطتها، فـ «الفكر الأسطوري إذ يُقدِّم للإنسان مثالاً عن إرادة القوّة الغيبيّة، يضعه في نفس الوقت في وضع (العبد) المُندهش، المُرتعب من سلطان هذه القوّة، التي يزعُم المستبدون أنّهم يمثّلونها أو ينطقون باسمها»[4].

وبالرغم من هذه التحليلات، فإن الأسطورة من حيث كونها فكراً و فنّاً و تاريخاً، تشكّل خطاباً يمكن أن يُقال عنه إنّه أدبي يتناصّ مع التاريخ و الميثولوجيا. وما يجعل الأسطورة خطاباً أدبياً، قدرتها على توسيع آفاق المخيِّلة عن طريق الحلم والتخيُّل، وما الأدب في بنيته العميقة إلا نظام رمزي قادر على الإيحاء والتأويل، ومن ثمَّ

كشف اللاإنساني واللاأخلاقي في رؤية المجتمعات البشرية ونظام قيمها، وإدانته. وحتى لو آمنّا بأنه كلّما تراجع المجتمع حضارياً وثقافياً، وبقي مغلّفاً بالغيبيات والشعوذات والسحر، زادت أساطيره وخرافاته، فإنّ ذلك لا يعني التقليل من شأن الأسطورة، لأنها تبقى عنصراً بنائياً مكوّناً للفكر الإنساني. ينمو الفكر الإنساني ويتحرر، ويزداد عقلانية مع تطور المعارف والعلوم، لكنّ ذلك لا يمنع عنه حالة الحلم والتخيّل. والأسطورة في أهم خصائصها أنها رؤية حلميّة تخيّلية.

وترافق الأسطورة الإنسان في حِلّه وترحاله باعتبارها رمزاً مضيئاً، وقد تتعدد مستويات هذا الرمز، لكنّه يبقى على صلة قوية بصيرورة التاريخ، وتَشَكُّلْ طبقاته الاجتماعية، وحينما يسود الفكر الأسطوري قوياً وفاعلاً لدى أمة من الأمم، فإنّ ذلك يعني وجود سلطة ـ بتعدد أوجهها ـ تمنع شرائح مجتمعها من العيش بأمان وطمأنينة وسلام روحي، لكنَّ الأسطورة تبقى في المجتمعات المتخلّفة حلاً جمالياً لرفض حالات الاستلاب والخيبة التي يمرّ بها إنسان هذه المجتمعات، المفجوع والمقهور في توجهاته وتطلعاته. أمّا في المجتمعات المتقدمة حضارياً و تكنولوجياً، المتراجعة على مستوى العلاقات الاجتماعية بشرطها الإنساني، فإنها «مرض من أمراض اللغة»، على حد تعبير ماكس ملر(5). وهي في آن مرض من أمراض لوثات العصر بتعقيداته، وما تفرزه الحضارة المتقدّمة صناعياً من استلاب وتشيؤ.

إننا إذ نستحضر الأسطورة في وقتنا الراهن، حيث الهزائم على كل المستويات، فإنّ نزعة (نوستالجية) تتأجّج في أعماقنا نحو الماضي، ونحو المجهول، ونحو عوالم بِكْرٍ لم تُستكشف بعد. وتزداد هذه النزعة مع خيباتنا المتكررة في ظلّ أنظمتنا الاجتماعية الغاصّة بالتعقيد والفساد والجهل.

إنّ عصر توليد الأساطير Mythopoec Age، قابلٌ لأن يمتدّ حاضراً ومستقبلاً. مّنْ منا لم يُعجب بأسطورة جلجامش وأنكيدو وتوقهما المطلق للدفاع عن قضايا الإنسانية ؟. ومَنْ منّا لم يُعجب بتصميم جلجامش على قطع غابات واسعة، وبحار طويلة للبحث عن النبتة المقدسة التي تعطيه هو و قومه في «أوروك» سرّ الخلود الأبدي، والتحوّل من طبقة البشر إلى طبقة الآلهة ؟. وكم كان محزناً حينما سرقت الأفعى النبتة المقدّسة التي حصل عليها !. ومَنْ منّا لم يُعجب بشجاعة جلجامش وأنكيدو حينما قتلا الثور السماوي الذي أرسلته الآلهة لقتل أنكيدو، بعد أن طلبت عشتار ذلك من الإله « آنو » ؟.

« لقد أمسكا بالثور السماوي و مزّقا قلبه ..

وهنا اعتلت الربة عشتار سور أوروك ذات الأسوار

وصعدت على شرفات السور و صارت تطلق اللعنة منادية:

الويل لجلجامش الذي أهانني وقتل الثور السماوي

وسمع أنكيدو كلام عشتار هذا

فقطع فخذ الثور السماوي الأيمن ورماه في وجهها

وأنت سوف أصل إليك مثله (سيصيبك مني ما أصابه)

وأعلّق أحشاءه إلى جنبك.

وجمعت الرَّبّة عشتار الكاهنات المنذورات

والكاهنات الحبيبات والبغايا المقدّسات

ونصبوا النواح على فخذ الثّور السماوي الأيمن» (6).

إنّ اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر هو استحضار للبطولة الغائبة، وحنين لها، وتوق لزمن نظيف، وتاريخ غير ملوّث بالطغاة و الظَلَمَة. وعندما نستدعي البطل الأسطوري والتاريخي عبر زمن القصيدة وشفافيتها، فإنّ توقاً شديداً يدفعنا لتقمّص هذا البطل، وتمثُّل حالاته، باعتباره المفدي والمخلّص والشعلة التي تنير طريقاً مظلماً.

إن توليد الأسطورة وخلقها، وإعادة صياغتها عملية جمالية، تهدف إلى البحث عن عالم جميل ومضيء لم تقتله بعد ايديولوحيا السلطة: سلطة السلطة، سلطة الكلمة، وسلطة المجتمع، لكن العصر الذي ولّدها ويولّدها ليس عصراً مضيئاً، فهي تُخلق وتولد لتمنع زحف ظلامه وسوداوية ظلمته، على المستوى التخيلي والتأمُّلي.

ما من شاعر عربي مبدع إلاّ ولاقى الظلم والمهانة، ممّا كسر شموخه الإنساني وشرّده، فلجأ إلى الحلم و التخيّل واستخدام الرموز الأسطوريّة والتاريخيّة المُضيئة والموحية.

وقبل أن يكون توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر عودةً إلى التراث والميثولوجيا، فإنه رؤية تستمدّ مكوّناتها من الواقع، واتجاهات هذا الواقع ورؤاه، فالتاريخ والميثولوجيا والواقع كلها مكوّنات للفكر الأسطوري، فالواقع العربي اليوم بتعقيده وغرائبيته، وسوداوية علاقاته ومؤسساته لهوَ أغرب من الأسطورة، إنه الخرافة عينها التي تفوق حدّ التخيّل والوصف. وما من شاعر عربي مبدع إلاّ و عانى من اغتيال هذا الواقع لأحلامه وفرحه، وحرية قصيدته، فكان اللجوء إلى الأسطورة رفضاً لهذا الواقع، وبالتالي كان استخدام الرمز الأسطوري المكثّف الدلالة، البعيد الإيحاء، هرباً وخوفاً من سلطة هذا الواقع، لكي لا يثير الشاعر ظنون سلطة الرقابة وريبتها.

كان الشاعر العربي يرتحل و يحمل همّه و همّ قصيدته، ورموزه التاريخية والأسطورية، و أنّى حلّ كان ينشد الفرح والحرية، عبر دلالات هذه الرموز، فخليل حاوي ذهب إلى لندن وكتب أجمل قصائده «السندباد في رحلته الثامنة»، وبدر شاكر السيّاب أخذ «أدونيسه» المضرّج بدمائه، متنقّلاً من مشافي بيروت إلى لندن ثم الكويت. وعبد الوهاب البياتي حمل «حلاّجه» عبر رحلاته من بغداد إلى بيروت إلى مدريد، وعبد العزيز المقالح أنارت له رموز بلاده: سيف

بن ذي يزن، وضّاح اليمن، بلقيس، منية النفوس، طريفة، عاقصة، عيروض[7] لياليه المظلمة عندما كان غريباً وطالب دكتوراه خارج بلاده.

إنّ تواتر الأسطورة و تناقلها عبر مثاقفة حضارية نامية بين الأمم والحضارات قديماً وحديثاً، لدليل حي على قدرتها على النفاذ إلى أعماق الرؤية المعاصرة، باعتبار هذه الرؤية نسقاً عصيّاً على التحديد الزماني والمكاني، إنها ممتدة من الماضي إلى الحاضر.

إنّ بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر لا تعني الانقطاع عن التراث، فقد أثّر التراث في تشكيل هذه البنية، ولا يزال يؤثر بدرجات متفاوتة، من شاعر إلى آخر و«قد شغل التراث الإسلامي والعربي مساحة واسعة من التاريخ الإنساني، واستطاع الدارس بعامة والشاعر الحديث بخاصة أن يجد فيه أمداءً رحبة ومواد قيّمة يستطيع أن يتعامل معها، و يغني بها فنه. ومن هذه المعطيات ما يتمثل في الموروثات الأسطورية والخرافية التي انتهت إلى حياة العرب في الجاهلية، فتداولوها وتناقلوا أحداثها مثل وادي عبقر والغول والعنقاء (...) و من ذلك أيضاً الأمثال والتراث الشعبي الذي يمثّل ثروةً غنية بالشخصيات الأسطورية والتاريخية »[8].

وبالرغم من رؤية بعض الشعراء و الباحثين على مستوى التنظير بأن اللجوء إلى التراث ليس فعلاً إبداعياً، وأنّ التراث ليس نبعاً ولا مركزاً، فإنّ ذلك لم يمنعهم من الرجوع إلى التراث بشتى توجهاته،

بل كانت أجمل قصائدهم و أكثرها شفافية وعمقاً إنسانياً، هي التي نهلت من هذا التراث و وظّفته. يقول أدونيس(9): «ليس التراث مركزاً لنا. ليس نبعاً وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع، وما سواه والتراث من ضمنه يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا؟ لن نخضع. سنظل في توازٍ معه، سنظل في محاذاته و قبالته. وحين نكتب شعراً سنكون أمناءَ له قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إنّ الشعر أمام التراث لا وراءه. فليخضع تراثنا لشعرنا نحن. لتجربتنا نحن. لا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ، وسنظل أمناء لهذا الوجود. من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدّم نتاجهم إلا صورة الصورة. أما نحن فنخلق صورة جديدة».

إنّ العودة إلى التراث لا تعني هيمنة الرؤية التراثية على الرؤية المعاصرة. ولقد استطاع الشاعر العربي المعاصر أن ينطلق من البنية التراثية نفسها، ليبدع بديلاً منها، ويتجاوزها، وصارت الحكاية الأسطورية والخرافية عند الأدباء المعاصرين «تُرَدّ إلى عناصرها وكثيراً ما تضاف إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية، ثم يُعاد تركيبها جميعاً في شكل يشعّ ضوءاً جديداً على الحكاية نفسها، فإذا هي قد تحوّلت إلى شكل جديد ومغزى جديد، نابعَيْن من الرؤية الفنيّة والفكريّة للكاتب، تلك الرؤية التي تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عمّا في هذا المجتمع من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية»(10).

صار التراث الأسطوري في القصيدة العربية المعاصرة جزءاً من رؤية جماليّة، بعد أن تعامل معه الشعراء المعاصرون وفقاً لمنظور إنساني وحضاري، إذ إنّ كثيراً من الرموز التراثية قادرة على الاستمرار في نسق الواقع المعاصر، وبالتالي التحريض على تغييره بفعل إضاءتها التاريخية ودلالة هذه الإضاءة على المستوى الإنساني والاجتماعي و السياسي. ومع ذلك فالشعر العربي المعاصر ليس وليداً للرؤية التراثية، ولا يمكن أن يكون ذلك بالرغم من الاستفادة من مكوّنات هذه الرؤية، لأن له شرطه التاريخي و الحضاري، وامتداد هذا الشرط داخل بنية الحياة المعاصرة، بتشعبها وتناميها، وانتصاراتها وفواجعها في آن.

الرؤية التراثية خيط شفيف يربطنا بالتاريخي والأسطوري والمعاصر والعقلاني، قد ينقطع الخيط، وقد يمتدّ، ولا يعني انقطاعه فشلاً أو قصوراً في الرؤية العربية المعاصرة. الرؤية التراثية إضاءة لزمن القصيدة، لكنها ليست مُلزِمَة، إنها رؤية تستنفر بُعداً جمالياً، لكننا نستطيع تشكيل بديل منها، إنها الرؤية للعالم بتحديد لوسيان غولدمان لمفهوم رؤية العالم، وبامتداد هذه الرؤية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وبقدرة هذه الرؤية على التعامل مع مكوّنات الفكر الإنساني الثقافي ومع مكوّنات الأجناس الأدبية كافة. إنّ مهمة الرؤية الحديثة إحداث خلل في الأنظمة القوالبيّة الموروثة، في الشكل الشعري، في القافية والوزن، وبالتالي في المضمون نفسه، ولها دورها في تشكيل زمن جديد خصب ومتنامٍ، من أهم ميزاته أنه لا يخضع

للتحقيب التاريخي، والتأطير الزمني، باعتباره زمناً منفتحاً على جميع أشكال التطور الاقتصادي والثقافي والاجتماعي، وعلى الزوايا المضيئة في كل العصور.

لقد أدخلت الرؤية الحديثة في الشعر على مقولتي «الإبداع لأجل الإبداع»، و«الفن لأجل الفن » مفاهيم جديدة، فالإبداع وجمالية الفن مُضافاً إليهما حركية التغيير والهدم، تأسيساً للبناء الجديد. ولا قيمة للترف الشكلي والزخرفي والإغراق في الحلم، والهذيانات السريالية، التي طغت على بعض النصوص الشعرية المعاصرة، إلاّ إذا كان الهدف من ذلك تأسيس رؤية إنسانية قادرة على تعرية زمن الطغيان، طغيان اللغة، وطغيان سلطة معرفية بعينها، «وقد ساعد فتح الأبواب أمام الإبداع الشعري الجديد على وجود هذه التيارات وتعددها داخل حركة الشعر الجديد، ونشأ عن ذلك اجتهادات و تيارات منحرفة لا تنشر سوى هذيان لا علاقة له بالشعر أو بالفن و لا علاقة له بالتجديد أو الابتكار، وخطر هذه التيارات المنحرفة أنها تدفع الجديد نحو اللا مبالاة اللغوية ونحو اللا مبالاة العقلية»(11) .

ولم يكن طغيان الهذيان في الخطاب الشعري العربي المعاصر، إلاّ تعبيراً عن فشل إنساني عام، مُستمدّ بالدرجة الأولى من بنيات المجتمع القاتمة، وتراجعه وهزائمه. وبغضّ النظر عن كون الهذيان ظاهرة مَرَضِيَة في الشعر العربي المعاصر، إلاّ أنه يستمدّ كثيراً من مكوّناته، من بنية الأسطورة والخرافة والأحلام، والتفكير الميثولوجي، لأنّ الهذيانات الشعرية كثيراً ما ترتبط بامتداد الأسطورة

معرفياً وزمنياً، وحينما يتداخل الهذيان مع الحلم والأسطورة، والإيحاءات السريالية، تنشأ ظاهرتان شعريتان هما الغموض والإبهام. فالتداخل العشوائي اللا منظم، المضطرب، والمتوتر يخلق حالة من الإبهام، التي يستحيل فكّ طلاسمها، واكتشاف ما وراء ضبابية هذه الطلاسم. أمّا التداخل الجمالي الرؤيوي، فإنه يشكّل حالة شفيفة من الغموض الموحي والمُرَمّز. والغموض هو مظهر من مظاهر الحداثة في الحركة الشعرية العربية المعاصرة. «والحقيقة أنّ لغة الشعر بالفعل غامضة، لكن غموضها لا يرجع إلى عدم قابليتها للفهم، أو خلوّها من المعنى، وإنما هو العكس، فلغة الشعر غامضة لأنها مشحونة بالمعاني، المعنى الشعري معانٍ بعضها فوق بعض كطبقات الأرض، منها ما هو ظاهر مكشوف، ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتى تصل إليه بقراءة تلو أخرى وبأدوات كثيرة وبديهة يقظة وقلب حي»(12). وعموماً ترتبط حالات الإبهام والغموض بالذاتي والموضوعي في حياة الشاعر داخل حقله الثقافي والمعرفي ووسطه الاجتماعي والإنساني.

ويشكّل الحلم بالنسبة لكثير من المبدعين مفتاحاً للرؤية الشعرية، إنه أساس الفعل الشعري وجوهر العملية الإبداعية بالنسبة لهم، وهنا يشترك الحلم مع الأسطورة في كونهما عملية تخيليّة تتخطى حدود الواقع الممكن، إلى أفق أكثر رحابة في بنية الفضاء المكاني والزماني. يقول الشاعر أنسي الحاج(13): «خلافاً للأكثرية، أنا أؤمن بالحلم، من لا يحلم لا يفعل، الحلم يسبق الفعل، كما يسبق

الغيم المطر ... الحلم جوهر غير أنه وجود ... والحلم هو العقل والروح والخيال. إنه الفردوس الممكن ... الحلم أولاً، الحلم فوق الجميع، الحلم الذي هو محرض الواقع وروحه وعقله وعصبه، الحلم الذي هو المستقبل، الحلم الذي هو النبي والشاعر.».

إنّ التداخل الجمالي ـ آنف الذكر ـ يفرز بدوره تجريباً شعرياً، تبدو أهميته في إبداع المتميّز، المتنامي والمغاير، من خلال استخدامه للتراث الأسطوري، واستحضار البنيات الجمالية الأسطورية الغائبة عن واقعنا المعاصر، وما « من شاعر عظيم أو روائي عظيم إلاّ وقد أضاف من خلال التجريب بُعداً جديداً إلى الفن الشعري والروائي، وأثبت أنه غير خاضع وغير مستسلم لكل المواصفات السائدة والمألوفة. التجريب إذن و محاولة الإضافة نزعة صحيّة وضرورية في كل فنان أصيل وفي كل كاتب موهوب وفي كل شاعر يريد أن يضيف إلى التراث ولا يكرره أو يقلدّه»(14).

إنّ استخدام الأسطورة والرمز و التاريخ في الخطاب الشعري العربي المعاصر نوع من التجريب الجمالي، قبل أن يكون عودة إلى التراث، والتأكيد على حضوره. وهذا التجريب الجمالي في بنيته العميقة ينبغي أن يؤكّد مكانة الإنسان، ودوره الحضاري، ويستحضر أعمق مشاعره الإنسانية وأدقّها. فـ «الأشكال الفنية ليست أشكالاً فارغة، وإنما تقوم بوظيفة خاصة في تنمية خبرة الإنسان، وفي تنظيم هذه الخبرة، كما تؤدي دوراً أساسياً في بناء عالم الإنسان، وفي تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من معنى لحياته ولعالمه»(15)، وكل

تجريب خلاّق مبدع ينبغي أن يكون إنسانياً، ولا قيمة لتجريب على مستوى الشكل الشعري ومضمونه، إذا اقتصر على الظاهرة الشكلية والسطحيّة، التجريب على مستوى بنية الشكل الجمالي، وإضافة الظواهر الجمالية والمغايرة إلى هذا الشكل أمر ضروري، لكنه ليس كافياً لتحقيق طريفي العملية الإبداعية، فالعملية الإبداعية فكر وفن و نزعة إنسانية وأخلاقية، و هي تحمل مزيداً من الرفض تمهيداً للهدم والمغايرة، لتأسيس أدب إنساني يرفع الإنسان رايةً وهدفاً، و«إذا أراد الأدب العربي أن يدخل مجال العالميّة فعليه (...) أن يشغل نفسه بكتابة أدبٍ إنساني صادق مرتبط بهموم الإنسان في هذا الوطن، وما يحيط به وما تقع عليه عيناه من مظاهر الألم والأمل»(16).

وتكتنز الأسطورة في بنيتها العميقة دلالات إنسانية وحضارية، استطاع الخطاب الشعري العربي المعاصر أن يكشف هذه الدلالات، بأعمق حالاتها الإنسانية و الوجدانية، ويشير بها إلى حالات إنسانية معاصرة، فـ «الأسطورة ليست إلا تراثاً بشرياً يحمل تفسيراً خاصاً لمعنى أو شعور بالذات عند شعب من الشعوب. والأساطير تحمل بلا شك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضاري. ولقد حاول الأدباء والفنانون علاج الكثير من هذه الأساطير، وذلك لتوضيح دلالتها أو تحميلها دلالات وتفسيرات جديدة تتفق مع روح العصر»(17).

2 ـ الغاية من استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري

من أهمّ سمات القصيدة العربية المعاصرة منذ بداية تشكّلاتها الأولى، وانعطافها عن الشكل الشعري التقليدي الاعتماد المكثّف على الرموز الأسطوريّة والتاريخيّة أنّى اكتشفها الشاعر، ولذا فقد كانت أُوْلى اهتمامات الشاعر المعاصر «خلق رموز أسطورية، سواء مُسْتَحدَثة يلتقطها من الواقع، أو تاريخية يستمدّها من التاريخ الثقافي. والعمل على جعل تلك الرموز تستقطب جميع مفاصل النص الشعري وحركاته وتصهرها في قالب وحدة متناغمة»(18).

ويُعدّ توظيف الأسطورة في القصيدة المعاصرة رؤية ثقافية وفنيّة، تتكىء بدورها على مرجعيات ثقافية أخرى تاريخية وأسطورية. أي أنها ليست رؤية فردية، إنها في المحصّلة وعي جمعي، يتشكّل جمالياً وفكرياً لينهل من مرجعيات ثقافية متعددة المصادر والأبعاد. إنّ « الشعر بناء لغوي يستمدّ ركائزه من أبنية الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، لكنه لا يخضع لها، بل يشكّل بناء موازياً ومعادلاً لهذه الأبنية يعكس آليات إنتاج المعرفة لا لتثبيتها وإنما لكشف تناقضاتها»(19).

إنّ الوعي الفردي للشاعر بالقصيدة ليس آنياً، بتعبير آخر إنّ له مكوّنات تنهل من ثقافات فكرية متعددة، قد تكون قريبة الجذور

وبعيدتها في آن. ومن الصعب أن تُدْرَس البنية الشعرية للخطاب الشعري المعاصر بعيداً عن مكوّنات هذه البنية، وهنا لا أدعو إلى أن يكون الشعر إسقاطاً لمرحلة زمنية بعينها، ولحدث تاريخي بعينه، إن الشعر «يقدّم بناء فنياً للمكان الزماني يعتمد على التشكيل المركّب، الذي يتم وفق تفاعلاته الخاصة، ـ وـ يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلقة إلى نهايات مفتوحة تدفع الحركة مع القصيدة كي تتنامى وتستمر وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة تالية. ويتم هذا البناء بواسطة اللغة التي يعمل الشعراء على تخصيبها وبثّ حركية الإبداع في تراكيبها ومن ثم تأكيد دور اللغة في تشكيل أبنية الوعي في الثقافة العربية المعاصرة الآن وفي زمن يأتي»(20).

والشعر هو حزمة ضوء مهمتها تجميع بؤر ضوء فرعية أخرى لتصبح رؤية شبه متكاملة وشمولية تجمع ما بين الفكر والفن والثقافة والتاريخ والميثولوجيا والرمز والأسطورة، والوعي بشتّى أصنافه، ولا أعني بذلك أن تترهل القصيدة بالخطابات الإيديولوجية والعقائدية والشعارات السياسية من جرّاء توظيفها لمختلف هذه المرجعيات بهدف إظهارها ضرباً من ضروب الالتزام العقائدي، وبالتالي التأكيد على انتماء شاعرها للقضايا الكبرى، لأنّ «القضية في الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عنها في النثر. فلسنا نعني بقضية الشاعر تلك الدوائر المغلقة في عالم الالتزام حيث تتحول القصيدة إلى عقيدة، والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان. إننا لا نطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته «وجهة النظر» التي تفيد الثبات والاستقرار

والتقولب والمحدودية، فالشعر أغنى الملكات الفنية بالحرية. ولذلك هو بعيد تماماً عن قيود الإلزام والالتزام»(21).

وبالرغم من عدم مطالبتنا الشاعر بالالتزام بأية قيود تثبت وجهة النظر، فإنّ ذلك لا ينفي أن يكون من مهمة الرمز الأسطوري تعرية واقع الخيبة والسواد الذي يخيم على الذات العربية، والبحث في أغوار هذه الذات للدلالة والإشارة إلى البؤر القاتمة التي لا تزال تنخر في مكوّنات هذه الذات، إذ إن هذا الرمز « يضطلع (...) بدور القادح. لذلك تنطلق منه جميع الحركات وتظلّ تعود إليه مازجةً بين الذاتي والموضوعي، معرّية الواقع بكلّ مأساويته وتردّيه. ويصبح صوت الشاعر ملتقى ذلك الحشد الهائل من الحركات يتدخّل أحياناً ليسهم في دفعها نحو الذرى الدرامية التي تصبو إلى بلوغها».(22).

إنّ استخدام الأسطورة يعني استحضار دلالاتها وطاقاتها الإنسانية والجمالية، فالجمال والفن والدلالة الإنسانية بدلاً من الإيديولوجيا أمور باتت مهمة لتأكيد جماليات الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومن هنا فإن مهمة القصيدة تتجلّى في قدرتها على تخلّصها من آنيتها وفرديتها وهمّها الداخلي، لتصبح في المحصلة الدفقة الشعورية والإنسانية التي يحسّها كل منا إزاء القصيدة، وليس من مهمة القصيدة أيضاً أن تشكّل حالة شعورية واحدة لدى كلّ القرّاء، قد تكون متباينة ومهمتها أن تكون متباينة، لكن لا بدّ أن تكون قادرة على أن تثير فينا حساً بالجمال والمتعة. وتدفعنا إلى مزيد من تحريك طاقاتنا الفكرية والتخيلية، والأسطورة ليست حادثة

تاريخية، ولا تتركّز قيمتها في كونها رؤية تاريخية، بل في قدرتها على أن تكون فناً و جمالاً، ورؤية إبداعية، وإنّ من يوظفها لا بدّ أن يراعي فيها هذا الجانب الفني والجمالي، أي تحديداً أن يكشف عن طاقاتها الجمالية والموسيقية، مع مراعاة جانبها الغنائي. ونأخذ نموذجاً لهذا الجانب قصيدة الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر (الملكة والمتسوّل)، عندما يوظّف أسطورة جلجامش مشيراً إلى إغراءات عشتروت لإيقاع جلجامش في حبِّها، تقول القصيدة:

«ذق دلالي فهو كالشهد لذيذ

...

وتنزّه عبر حقلٍ مورقٍ أو رابية.

ذق دلالي فهو كالشهد لذيذ

اقترب منه .. اقترب مثل رداء

ثمري كالشهد حلو وجميل

ضُمَّ كفيك عليه كرداء

ثمري كالشّهد حلوٌ وجميل.

آهٍ مولاي اقترب فهو لذيذ

وشهيٌّ كرضاب الشفتين»

ولقد أفادت القصيدة العربية المعاصرة من هذا الجانب الغنائي ونوَّعت في تشكيلاته، «إنّ الناظر في طرائق تشكيل القصيدة المعاصرة، ولو نظرة سريعة، يلاحظ أنّها تريد أن تفتح لها درباً بين الملحمة والأسطورة والقصيدة الغنائية بشكلها المتعارف، صحيح أنّ الملحمة قصيدة طويلة تتسع لتشمل أفعال أبطال عديدين. والأسطورة هي، بشكل من الأشكال نبوءة. ولكنّهما تلتقيان وتتشابهان».(23).

والأسطورة كانت في العهود القديمة ذات طابع ملحمي وغنائي. فعلى سبيل المثال يُلاحظ أنّ الطقوس الأسطورية الّتي كانت تُمارس أمام الآلهة كانت تأخذ شكلاً غنائيّاً جماليّاً مشفوعاً بالرقص، ونورد النصّ الآتي الّذي كان يُغَنّى مرافقاً للرقص أمام زيوس الإله الإغريقي:

« مرحى - حُيِّيت يا أعظم الشباب يا بن كرونوس _

يا سيّد القوى والنّوْر

جئت على رأس أرواحك

سِرْ إلى «دكة» للعالم و افرح بالرقص والغناء

ونغنّي ونحن واقفون عند مذبحك الحصين» (24).

ولقد ظهرت هذه الرؤية الجمالية في كثير من القصائد الشعرية الحديثة والمعاصرة التي وظّفت الأساطير والرموز التاريخية. وأشير إلى نموذج آخر وظّف الرمز التاريخي، وهو المقطع الآتي من قصيدة

«الخروج الأخير لرأس الحسين بن فاطمة» للشاعر المعاصر ابراهيم عبّاس ياسين، مستفيداً من قول الحسين بن علي: «إنّي لم أخرج أشراً ولا بطراً ولا مفسداً ولا ظالماً وإنّما خرجت في طلب الإصلاح في أمّة جدّي». تقول القصيدة:

وأمضي، في دروب التّيه - أمضي كانت الصحراء

كتاباً من جنون الشّمس مشتعلاً، وكان الماء ..

يُراودني على ظمأ، وفي الأعماق كنت أحسّ قلبي بلقعاً قفرا

تُعاودني رسائلهم ..

فيورق في انكسار القلب زهر وعودهم جمرا

...

وماذا بعد؟ أدري أنني وحدي،

وآل البيت والأنصار

نعود اليوم في صمتِ الزّمان الرّخو

رهن خديعة الأشرار

كأنّي الآن - ينبئني حديث القلب - مقتول

وتشهد هذه الكثبان

وأوصالي مقطّعة تناهبها عصائب من طيور الليل والغربان

تدوس الخيل فوق وجوه أصحابي

وتُسكِتُ جوعها الذؤبان

ويفني عمره التّاريخ في التّارات والغارات ..

تنهبه أيادي الحقد».(25).

إلاّ أن أهم قضية يجب مراعاتها حينما يتعامل الشاعر مع الفكر الأسطوري - أو ربما الأدب بجميع أجناسه - هي قضية الرؤية والموقف بالنسبة للزمان والمكان، ذلك أن خلود الأساطير وقدرتها على أن تشكّل موقفاً رؤيوياً وجمالياً هي في قدرتها على تغييب الزمان والمكان وإلغائهما، بحيث يبدو زمان الأسطورة هو كلّ الأزمنة، ومكانها كلّ الأمكنة، إنّه زمان يصعب تحديده، وهو متنامٍ وشمولي، ومكان أهم سماته أنه لا يتحدد بمواصفات المكان، فهو خارج عن سمات المكان وملامحه، إنّه مكان يجمع فضاءات كلّ الأمكنة التاريخية، يمتدّ ويتسع بدوره ليشمل أزمنة لا محدودة من الماضي والحاضر والمستقبل والمتخيّل، والمرئي، واللامرئي. فالذات الشاعرة «التي تمرُّ بسلسلة التحولات، وتستقطب عناصر كونيّة ومكانية، كما تستقطب الزمن بأبعاده الفعلية والمجازية والأسطورية تخضع هذا كله للتشكيل وإعادة التشكيل، على نحو يؤدي إلى أن يكون المكان الزماني في القصيدة بناء فنياً موازياً ومعادلاً ليس للمكان الضائع وحده وإنما للكون»(26) .

إنّ ما يكسب الفكر الأسطوري سمته على الخلود قدرته على أن يلغي التحديد الزماني والمكاني، أي تحديداً قدرته على أن يشكل

بُعداً دالاً إنسانياً. وهذه الدلالة الإنسانية إنما تَتْفَلِتُ عن بنية الزمان والمكان لتصبح حضوراً دائماً، فـ «الأسطورة نتاج جماعي. ونحن لا نعرف لأي أسطورة مؤلفاً واحداً. ذلك أنّ وراء كل أسطورة رؤية شعب كامل، حاول أن يدرك المجهول و يفسّره ليصل إلى القوانين الكليّة التي تدير الكون، ويمسك بالحقيقة لحظة انبثاقها وتوهّجها. معنى هذا أنّها ليست نشاطاً عقلياً بل هي نبوءة، نبوءة الإنسان الأوّل. غير أنّ النبوءة لا تتحقق كرسالة تمارس فعلها في التاريخ إلاّ متى أفلتت من شرط الزمن، عندها فقط لا يُدرِكها البلى، وهذا ما حققته الأساطير وما تصبو إليه القصيدة الجديدة»(27).

ويستفيد الشاعر المصري أمل دنقل، من المغزى الأسطوري لدلالات المكان القديم «إرم ذات العماد» ويحوّره ويسقطه على الواقع المعاصر، إذ يوظّفه ليصبح مكاناً متنامياً وشمولياً يضمُّ الفضاءات العربية المهزومة والضائعة، والمستكينة سكوناً يصل حدّ الموت، والغارقة بالطنين والخواء، يقول في قصيدته «الهجرة إلى الداخل»، من ديوانه «تعليق على ما حدث»:

« أصيحُ: يا بساطَ البلدِ المهزومْ ..

لا تنسحب من تحت أقدامي .. ـ فتسقط الأشياء ..

من رفِّها الساكن في خزانة التاريخ،

تسقط المسمَّيات والأسماء !

أصرخُ .. ليس يَصِلُ الصوتُ

أصرخ .. لا يجيبُ إلا عرَقُ التربةِ والسكونُ والموتُ

ويستدير حول رأسيَ الطنينُ،

ويدوِّم الهواءْ

أسقط واقفاً .. وخائفاً

...

أبكي إلى أن يستدير الدّمع في الحفرة

أبكي .. إلى أن تهدأ الثّورة

أبكي إلى أن ترسخَ الحروفُ في ذاكرة التراب

أعود ضالاً ..

أَتْبَعُ الأسلاكَ، والدمَ الرُّكام،

والدمَ المنسابْ

أبحث عن مدينتي التي هجرتُها

فلا أراها !

أبحث عن مدينتي: يا إرم العمادْ - يا إرم العمادْ

يا بلدَ الأوغادِ والأمجادْ

رُدِّي إليَّ: صفحة الكتابْ. وقدحَ القهوةِ .. واضطجاعتي الحميمةْ

فيرجعُ الصدى .. - كأنه أسطوانةٌ قديمةْ:

يا إرم العمادْ ـ يا إرم العمادْ»[28] .

والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا الفصل: كيف يفسّر الشعراء والنقاد استخدام الأسطورة و التراث في الشعر والفنّ ؟. ونجيب على هذا السؤال من خلال آراء الشعراء والنقاد أنفسهم.

يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي[29]: «لقد حاولت أن أوفّق بين ما يموت، وما لا يموت، بين المتناهي واللا متناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتَطَلّب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة».

إذا كان شاعر مرموق من شعراء العربية كعبد الوهاب البياتي يرى في استخدام الأسطورة مظهراً إيجابياً، لأنها دفعته لأن يكتشف الأقنعة الفنية، باتكائه على التاريخ والرمز والأسطورة، فإنّ باحثاً وناقداً معروفاً، وهو ارنست فيشر، يرى أنّ استخدامها ـ بخاصّة في المجتمعات البرجوازية ـ ما هو إلا دليل يتمظهر في السلبية والعجز عن إيجاد لغة مشتركة بين الذات والعالم، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي، وذلك نتيجة شعور الفرد بالغربة و الاستلاب Alienation، فلجوء الأديب إلى الغموض والتعمية والأساطير هو نتيجة لشعوره بالغربة والتشيؤ، ويبدو اللجوء إلى الأسطورة مظهراً سلبياً، أو تعبيراً عن حياد مفتعل، أو عجزاً عن المشاركة في إيجاد حلول لمشكلات الإنسانية التي فرزها النظام البورجوازي، يقول بهذا الصدد: «إنّ هذا الاتجاه هو قبل كل شيء نتيجة الاستلاب، فالعالم البورجوازي

المصنّع والمشيأ، قد أصبح جدّ غريب بالنسبة لسكانه (...) إن نزعة التعمية وفبركة الأساطير تخلق وسيلة لتجنب كل قرار اجتماعي وتجد تبريراً لذلك»(30).

لا يمكننا أن ننكر دور الأساطير باعتبارها مظهراً ثقافياً وإنسانياً قادراً على مساعدتنا لاكتشاف ذواتنا، وذوات الآخرين، وبوساطتها يمكن إلقاء مزيد من الضوء على الحضارات القديمة، باعتبارها - أي الأسطورة - تمثّل قاعدة للدرس الأنثروبولوجي، والأثنوجرافي، فلقد قدّمت فوائد جُلّة للمهتمين بأنثروبولوجيا الشعوب، و«ليس بكثير أن تكون إذن الأسطورة هي الصياغة الأولى للتاريخ والجغرافيا والاجتماع. وحقّ من هنا لاسترابون أن يقول عن هوميروس إنه لم يختلق عندما تحدث عن أبطاله وبيئاتهم»(31).

وبقدر ما نكتشف في الأسطورة جوهرها الحي والإنساني وقيمتها الدلالية، بقدر ما تساعدنا على تكوين الحسّ الاجتماعي والتاريخي، وتدفعنا لاتخاذ مواقف تجاه المشكلات الاجتماعية الخانقة التي نعايشها في عالم الاستلاب والسلعة.

وتُعدّ الأسطورة في مسرح «برتولد بريخت» أداة لتحفيز الفرد لأن يتّخذ موقفاً في مواجهة مشكلات الواقع، ومن ثمَّ يتخطّاها و يخلق بديلاً إنسانيا منها، يقول بريخت(32):

«إنّ مسرحنا يجب أن يُنمّي رعشة الفهم و أن يدرّب النّاس على متعة تغيير الواقع. فلا يكفي جمهورنا أن يعرف كيف تحرّر

بروميثيوس فقط، بل عليه أن يتدرّب على اللّذة في تحريره، يجب علينا في مسرحنا أن نعلّمه كيف يشعر بكلّ الفرحة والغبطة اللتين يشعر بهما المخترع والمكتشف، وبكلّ النّصر الّذي يشعر به المُحرَّر».

والأسطورة عند صلاح عبد الصبور يجب أن تتخطّى البعد الظاهري لها، لتصل إلى بعد ذي رؤية إنسانية جوهرية، حيث تستمدّ هذه الرؤية مكوّناتها من المادة التاريخية، وبكل ما تحمله هذه المادة من إمكانيات إنسانية، يقول(33) :

«وقد تكشف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الغني إثرَ قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الأوروبي الحديث. فدأبوا على محاكاتها وفي ظني أنّ هذا المنهج ناقص. إذ أن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري. أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ، وبهذا المعنى فمن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب، بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا، من أساطير و قصص دينية و شعبية، وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان. وقصر القضية عندئذ على الأسطورة قصر تعسفي، يغفل الغاية، ويهتم بالظواهر الساذجة».

ويرى صلاح عبد الصبور(34):

«أنّ الحاجة إلى استعمال الأساطير قد نبعت بتأثير النزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الانتروبولوجيا والاثنولوجيا

والنفس، فقد كان العلم يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريب مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى العلم. فما شأن العلم بالسحر أو بعادات القبائل المتخلّفة أو بطقوس الأديان البدائية أو بغيرها من مخلّفات الإنسانية المضطربة في صورها ومعانيها؟ . ولكنّ البحث حين اتّجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزاً من التجربة والمعرفة، فحاول أن ينسّقها في علوم استدلالية، محاولاً أن يعرف الإنسان عن طريقها، بعد أن فشل في معرفة الإنسان عن طريق العلوم التجريبيّة الحديثة.».

أما الشاعر بدر شاكر السيّاب فيفسر استخدام الشاعر الحديث للأسطورة بانعدام القيم الشعرية في حياتنا المعاصرة، لغلبة المادة على الروح، يقول(35):

«لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة، أمسَّ مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسعِ الشاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، وتنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللا شعر، لن يكون شعراً، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من جهة أخرى،

يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن».

ويستخدم الشاعر سعدي يوسف القيم الفنية التراثية استخداماً جديداً مرتبطاً بالعصر، يقول في رسالة كتبها عام 1978 إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي(36):

«أعتبر التراث، الجذر الذي نحرص على عدم انقطاعه. لكنّ نظرتي إلى التراث لا تنفصل عن موقف نقدي. كانت علاقتي مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة. ومن هذه الدهشة التقطت الكثير من قاموسي الشعري. واليوم أحتفظ بشيء من تلك الدهشة الأولى، إلا أنني أجدني في كثير من الأحيان مراقباً أكثر مني معجباً. أنا أستعمل قيماً فنية تراثية استعمالاً جديداً مرتبطاً بالعصر. فالتضاد الشكلي الّذي يتّضح في «المطابقة» يمكن أن يتطوّر إلى تضادّ «جدليّ». كما أنّ عنصر التشبيه التمثيلي يمكن أن يتطوّر بالصورة. وعنصر الإيقاع يمكن أن يكون جزءاً من هارموني حديثة. (إنّ) أهمية القصيدة أن تنجح في تخليد لحظة إنسانية، أو موقف إنساني، أو صورة إنسانية. ثم نَهِبْ هذه اللحظة، أو الموقف أو الصورة صفة الشمول».

ويدعو الشاعر أنسي الحاج(37) إلى قطيعة مع التراث والماضي، ويسمي عودة الشاعر المعاصر إلى الماضي بالجاهلية المعاصرة في الشعر، يقول: «الجاهلية المعاصرة في الشعر، هي مثول الشاعر،

إحساساً و تعبيراً في الماضي، وهذا المثول لا ينفكّ يتواصل عبر شعراء اليوم، وكأنّ شيئاً لم يحدث في العالم - وفي عالمهم وفي إنسانيتهم. يمكننا أن نسميه منتهى الإفلاس ولكن الأصوب أن نسميه منتهى الولاء إذ يبدو أنه من صميم المبادئ الجاهلية ذلك الانشداد إلى الخلف، ذلك الانشداد البطولي حقاً ». ويرفض أن يكون للشعر العربي المعاصر أيّة علاقة مع العصور الشعريّة التي سبقته: «لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي - الأموي - العبّاسي، الرجعي المعاصر، ... لأننا شاهدو حياة مختلفة مستقلّة، تطلب شعراً عربياً من نوع آخر»(38).

أما الشاعر عبد العزيز المقالح(39)، فإنه يفسّر استخدامه للرمز الأسطوري في أحد دواوينه الشعرية، بأنه تجسيد لظاهرة الحزن التي هي خبز الإنسان اليومي في طفولته و صباه وشبابه. يقول: «أمّا في الديوان الثالث، «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» فقد بدا لي الشعر وكأنه صوت الحزن النابت في ضلوع البشر، فكانت قصائده صدى لذلك الصوت الغائر في الأعماق، والصلاة اليومية التي نؤديها في بيوتنا فرادى و جماعات، والوجبة التي لا تنقطع ولا تتأخر (ومن خلال سيف بن ذي يزن) - الرمز والقناع - قدّمت في هذا الديوان أطيافاً من حزن جيلنا، فالحزن كان طفولتنا وصبانا وشبابنا وما يزال».

ويعلل الشاعر أمل دنقل (40) استخدامه للرمز التراثي، في مرحلته الشعرية الثالثة باكتشافه لظاهرة الاعتقال السياسي. يقول: «المرحلة الثالثة كانت بحضوري للقاهرة من سنة 1960 - 1961 حين اكتشفت أنّ هناك شيئاً اسمه الاعتقال السياسي، وأن الكتّاب

والشعراء ممكن أن يدخلوا السجون. ولم يكن ممكناً التعبير عن هذه الصدمة بالمباشرة التي كنت أكتب بها عن الظواهر الاجتماعية الأخرى. من هنا اهتديت إلى ضرورة الرمز». هذا وقد كانت بدايات تجربته الشعرية الأولى مع الرموز الفرعونية، ولكنه سيتخلى عنها في ما بعد، لأن استيعابها ينحصر في دائرة المثقفين. يقول[41]: «إنني اتجهت أوّل ما اتجهت إلى الرموز الفرعونية، فاستخدمت اخناتون كثائر، وكهنة آمون كممثلين للسلفيّة، كما لجأت أيضاً إلى القصص الفرعونية القديمة في قصّة الأخوين، وقصّة سنوحي. لكنني أحسست أنّ هذه الرموز لا يمكن إيصالها إلاّ في دوائر المثقفين فقط. ومن هنا بدأ نوع من القطيعة بيني وبين الرمز».

وفي مرحلة تالية يهتدي الشاعر أمل دنقل إلى الرموز العربية، باعتبارها طريقاً حقيقياً لاكتشاف الذات: «إنني اهتديت إلى استخدام الرموز العربية، ولم أكن سبّاقاً في هذا المجال، لكنني ارتأيت أنّ هذا هو الطريق الحقيقي لاكتشاف الذات، والتواصل مع الآخرين»[42].

ويرى الشاعر بلند الحيدري[43] أن الرموز التراثية الإنسانية هي أدواته الفنية في التعبير المعاصر، وأن التراث يرسخ قوياً في تجربته الشعرية، يقول عن هذه الرموز:

«هذه إحدى أدواتي الفنيّة في التعبير المعاصر، وبمحاولة لقلب المفهوم المألوف، فإذا كانت عبارة « العدل أساس المُلْك» بمثابة مفهوم

اجتماعي سائد، في الشعار فقط، فإنّي أعكس هذا الشعار، بأن أجعل المُلْك أساس العدل، بمفهوم أنَّ القوي يخلق قوانينه (...) أنا أؤمن بأنّ التراث جزء مني، وليس شيئاً طارئاً عليّ. فكل ما بقي من التراث بقي بقوة ما يمكن أن ينمو ويتكامل مع التطور. فزمن المتنبي هو زمن كل العصور. (...) فالتراث هو أنا، بدمي، بطبيعتي، بانفعالي، بحساسيتي أمام الإيقاع الحياتي، ولا يمكن أن أنسلخ من هذا التراث الموجود فيّ أصلاً. ولكني رأيت أن التجربة الشعرية الناجحة لا بدّ أن تقوم على ثلاثية أساسية، لا غنى لواحدة عن الأخريين، وهي: التراث، والمعاصرة، والواقع المحلي. ولا يمكن لأي عمل إبداعي أن يحقق وجوده إلاّ بهذه الثلاثية.».

ويفسّر أحد الباحثين المعاصرين استخدام الخطاب الشعري المعاصر للأسطورة بأنه تعبير عن رفض قوانين المجتمع بما فيها من قهر تمهيداً لتشكيل صياغة جديدة لهذا المجتمع بقوله: «إنّ استخدام الشاعر المعاصر للأساطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة، إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيّته المكبوتة، وإلى التصريح بتبرّمه في أخطر القضايا وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، وإلى رفض قوانين القهر والصراع وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضاريّة راهنة، مستعيناً في ذلك كلّه بالرموز الفنيّة التي تجعل التجربة الشعريّة حيّة، تؤثّر في المتلقّي فتخرجه من قهر قناعاته إلى تأمّل جديد، يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل»(44).

ويعتقد الناقد غالي شكري[45]: «أن حركة الشعر الحديث في استخدامها الأسطورة كانت تعبيراً حضارياً شاملاً عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور في النفس العربية المعاصرة، وهي محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب، ولكنها لم تتوقف قط عند أعتابهم. بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطوري الذي سبقنا الغرب إلى الإفادة منه».

إنّ التكوين التاريخي للإنسان العربي على مرّ العصور والأجيال سواء على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، أم النفسي، والفكري، هو تكوين قمعي واستلابي، و قد ظلّ هذا الإنسان طيلة هذه العصور يبحث عن نجمة مضيئة وأفق مشرق، وعندما كان يخيَّلُ إليه أنه وجد هذه النجمة في رموز الثورات الوطنية والتحررية فإنه سرعان ما فُجِعَ بهذه الرموز عندما اكتشف أنّها سلبته أمانيه، ولم تقدّم له شيئاً، إلاّ مزيداً من الفقر والاستلاب والبطالة والشعارات الزائفة التي ظلّت ترددها حتى وصلت إلى مقاليد الحكم، وعندما وصلت تحوّلت هذه الشعارات إلى فقاعات جوفاء، تُرَدد في كل حين، فتغّرَّب المواطن عن هذه الرموز وأصابته جميع صنوف الخيبة والإحباط، وأمام ذلك لجأ إلى الحلم والتخيّل، لجأ إلى إعادة تشكيل العالم، تشكيلاً رمزياً وجمالياً، ينهل من التاريخ والأسطورة ومن كل الرموز الوطنية والإنسانية التي ظلت تحتفظ بنقائها الثوري والإنساني طيلة هذه العصور.

ويـرى د.أحمـد عثمـان[46] أن الشـعراء المعاصـرين يلجـؤون إلى اسـتخدام الأسـطورة لأنهـا مكمـن للصـور الشـعرية، فيقـول: « وفي الأسطورة أيضاً تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات. وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئاً يتواءم مع تفكيره وحسّه».

ويلخّص د.أنس داود[47] الغاية من استخدام الرموز الأسطورية، في القصيدة الشعرية بما يلي:

1 ـ ما وجده شعراؤنا من حاجة الشعر العربي إلى الخروج عن دائرة الغنائية الذاتية التي عاش فيها في إنتاج الشعراء الرومانتيكيين من المهجر و أبوللو، والدخول به إلى دائرة الأعمال الموضوعية التي لها وجودها المستقل، نشداناً لتحقيق ما دعا إليه اليوت من إيجاد معادل موضوعي للمشاعر والأفكار.

2 ـ الخروج من دائرة التلقي للعالم، والانفعال به إلى دائرة النظر فيه وتعقّله.

3 ـ تحقيق الإحساس بوحدة الوجود الإنساني حيث يجدون في الأساطير الماضية تعبيراً عن الحاضر المُعاش.

4 ـ الاقتصاد في لغة الشعر .. بتركيز التعبير وتكثيف الدلالة.

5 ـ التعبير عن بعض المضامين بصورة غيرية حتى لا تثير السلطات السياسية والاجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك يمكن القول إنّ الأسطورة هي رؤية جمالية، تعتمد على الصورة الشعرية التي تحاول رصد التاريخ والرمز الأسطوري في تشعب دلالاته، ومن ثم هي صياغة بديل جديد لتاريخ جديد، مهمته أن يتباين مع وضع تاريخي سابق ليتجاوزه ويدل عليه في آن.

وقبل أن تكون الأسطورة اقتصاداً في لغة الشعر، فإنها بنية مضمونية مكثفة الدلالة، وما يعطي الأسطورة قدرتها على الاقتصاد اللغوي الفنيات الجمالية التي تُوظف بها، بالإضافة إلى طاقاتها الرمزية وقدرتها على تجاوز السياق التاريخي الذي وُضعت فيه، لتخلق بذاتها سياقاً تاريخياً جديداً، ومع ذلك فإنّ محاولة خلق الأسطورة وتشكيلها والإفادة من إسقاطاتها التاريخية، لا يعني نفي العلاقة الجدلية بين نسق الواقع و نسق التاريخ. إن تغريب الواقع وامتلاك القدرة على تغريبه وأسطرته هو محاولة جديدة لإيجاد نظام من العلاقات البنائية المتشابكة داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، فحتى الحديث اليومي المألوف يمكن أن يكون بعيد الإيحاء، ويمكن أن يؤسطر ويرمّز، ليكون مشبعاً بالدلالات ذات الأحلام والرغبات والمطامح التي يمكن استشرافها حاضراً ومستقبلاً.

إنّ «محاولة أسطرة الواقع أو ترميزه إنما هي تعبير عن صبوة لتقديم هذا الواقع باعتباره رؤيا مركبة و ليست رؤية بسيطة»(48)، وحينما يؤسطر الواقع ليصبح حلماً و تخيُّلاً Imagination تتفلت

القصيدة من أهم عيوبها، أقصد خطابها التقريري والمباشر والإيديولوجي.

ونلاحظ أن التركيب البنائي والجمالي للرؤية الشعرية العميقة تحوّل اللا أسطورة إلى أسطورة، بحيث يصبح الواقع مجموعة من الرؤى الرمزية ذات الشفافية، والعميقة الدلالة، والبعيدة الغور الضاربة جذورها في أعماق التاريخ البشري بسحره وغرائبيته. و«حسب مصطلح الدلالة (...) ليست الأسطورة سوى العالم ذاته باعتباره حقل نشاط، مع عدم نسياننا المبدأ القائل إن دلالة (أو نموذج) الشعر عبارة عن بنية من الخيال مع شمولات إدراكية، وهو عالم رؤيوي (...) إنه عالم من الاستعارة الشاملة، فيها يتوحد كل شيء بكل شيء آخر، كما لو أنّ الكل محشور داخل جسد واحد محدود»(49).

وداخل هذا العالم الرؤيوي يختلط الواقعي بالمتخيّل. واللا أسطوري بالأسطوري، ويستحيل الفصل بينهما، وتولد الصورة الشعرية ذات التداعيات الأسطورية التي تغيّر نظام الواقع و تشكّل بديلاً جديداً منه موشّى بشفافية الحلم، وطاقة التخيّل على الإبداع ذي الرؤية العميقة، و سنأخذ على سبيل المثال نموذجاً لهذه الرؤية العميقة مقطعاً شعرياً للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر:

«صحتُ: أيا سعاد

صحتُ: أيا غانية يلفّها السواد

أومأت لي أن افتح الباب، وأن أغوص.

في ظلمة البئر، وأن أطرد منه الجن واللصوص

فخلف أي باب.

مضمّخ بالطيب و الحنّاء من أبوابك الثلاثة الثقيلة.

يلتمع البئر كعينيك المخيفتين في مرآتك الصقيلة!

في بابك الأول تبني عشها يمامة مطوّقة

خضيبة الأرجل والمنقار

تأتي على هديلها غمامة مغرورقة.

تحمل دمعاً أو دماً، أيهما أختار؟

في بابك الثاني حصان جامح، مغسول.

بالعرق الناضح، لا أعرف إن كان هو البراق

أو فرس الريح التي يقطر منها دمي المراق

تلمّه في راحتيها أمي البتول.

في بابك الثالث أفعى غضة الإهاب

عيونها النعاس في مدائن البخور والضباب

تهمس: لو ترشف هذا القدح المترع بالضباب

تهمس: لو تغفو طويلاً أيها الجوّاب»(50) .

نلاحظ أن رؤى القصيدة الشعرية المكثفة، ذات الدلالات البعيدة الإيحاء والغامضة، حاولت أن تعتمد إطاراً مرجعياً مؤسطراً، لكنه يحيل إلى واقع مُعاش، وقد يكون هذا الإطار المرجعي، يحيل إلى حكايات ألف ليلة و ليلة، ولو قرأنا ألف ليلة وليلة جيداً لاكتشفنا أنّ البنية الدلالية للغة القصيدة تمتح من ألف ليلة وليلة «البئر ـ الغوّاص ـ الجن ـ اللصوص ـ الأبواب ـ الحصان الجامح ـ الأفعى ـ الجوّاب». ويمكن القول إنّ استخدام الأسطورة هنا بهذا القدر من التكثيف لا ينهل من ألف ليلة وليلة فحسب بل ينهل من أساطير أخرى كأسطورة جلجامش وأنكيدو، ومن بعض الأساطير الدانماركية وقد يكون هذا الاستخدام تحويراً لمجموعة من الأساطير، وخلق أسطورة خاصة ابتدعها الشاعر بناء على هذا التحوير: «إن الشاعر العربي الحديث لم يعد يتصرف بقدر من الحرية مع مادة شعرية أو أسطورية سابقة على محاولته الشعرية وحسب، بل بات يصوغ هذه المادة صياغة حرّة لدرجة أنه كان يبدّل بعض معانيها أحياناً»(51) .

3 ـ مظاهر سلبيّة لتوظيف الأسطورة في الخطاب الشعريّ

من خلال ديوان الشعر العربي المعاصر نجد شعراء معاصرين تعاملوا مع الأسطورة، ولم يستطيعوا تشكيل صورة شعرية عميقة الدلالة، بل كانت الأسطورة بنية نصيّة، قُدّمت في شكلها الظاهري، دون أن تدلّ أو تشير أو توحي، وإن دلّت فإنّ دلالاتها كانت جدّ قريبة، بل بدت هامشيّة وغير جوهرية أو عميقة، وهذا هو أحد المظاهر السلبية لتوظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر. ويمكن القول: « إنّ موضوع القصيدة العربية الحديثة في جلّ نماذجه ـ أصبح يكرر نفسه بلا انقطاع. أصبح الحاضر لا يرى إلاّ بباصرة الماضي، ومن خلال رموز تبسيطية تفرز الماضي والحاضر والمستقبل العربي فرزاً بدائياً وجزافياً بين جلاّد و مجلود، خليفة وخصيّ، رجعية عربية وتقدمية قرمطية»(52) .

يقول الشاعر التونسي رجب بن مهني في قصيدة بعنوان «شهرزاد تقتحم ضباب الحضارة»:

أيا شهرزادُ التي قتلت شهريارَ بسيفِ الحضارةْ

رَمَتْهُ بسهم وأَلقَتْ به في ركام الدّعَارَة

أيّا شهرزادُ التي رفضت شهريارْ

ولمْ تَقْبل اليومَ جورَ الإمارَهْ

لقَدْ أقفَلَ الجهلُ بابَهُ لن تقبلي بالخساره

وأنتِ المنَاره.

أريدكِ رافضة الوهمِ ..

ضِدّ تضاريس وجه غبيّ وأشباحهِ المستعاره

تَثورينَ، ثورَةَ قلبٍ

منَ العلمِ يقتبس الآنَ ألفَي شراره

وتنتصبين، شموخاً، سُمُوّا.

أصيخي لصوت التحدّي.

...

أيا شهرزاد

قفي وانظري للنجوم

هي الشمس تَمنحها النبضَ بالنور حينَ الظلامُ يَسُودْ

قفي .. قاطرات الزمان تَسيرُ

وأنتِ الربيعُ الذي يحملُ الخِصبَ .. أنتِ البذورْ

قفي وقفةَ الحبّ .. ! شهماً مُثيرا

قفي .. أنتِ أعذبُ لحنٍ

طوتّهُ السنونْ

وأخفتْهُ .. داستهُ

ثمّ يفيقُ أخيراً.»(53) .

يستخدم الشاعر هنا أسطورة شهرزاد و شهريار استخداماً لا يتعدى التسمية، دون أن يتعمّق في استخدام الرمز الإشاري للأسطورة وأبعاده. ويبدو هذا الاستخدام في أبسط أشكاله، ويمكننا أن نسميه استخداماً وظيفياً تزيينياً، إذ لا يبدو عميقاً أو قادراً على تجاوز البنية الشكلية والنصيّة للفظي شهريار وشهرزاد. هكذا تأتي الفكرة في القصيدة بسيطة وغير مرمّزة، وتفتقر إلى الإيحاء العميق. ويمكن أن نلخّص فكرة الشاعر رجب بن مهني بما يلي: مع تقدّم الحضارة، وتطور المعارف النظرية والعلمية، التي قضت على كثير من مفاهيم عصر الانحطاط والبداوة، يدعو الشاعر المرأة العربية المعاصرة أن تواكب هذه التطورات وأن تنفض عن كاهلها تركات الأزمنة البطريركية والسلطوية الشهريارية، وأن تتمرد وتثور، ولكنّ هذه الرؤية الشعرية تفتقر إلى الإيحاءات الفنيّة العميقة التي يمكن أن تشكّلها الدلالات العميقة لأسطورة شهريار وشهرزاد.

وثمة غاية أخرى لجأ إليها بعض الشعراء، وهي مجرد الاستعراض المعرفي والثقافي لنصّ الأسطورة. بحيث بات استخدامها ترفاً شكلياً، ظناً منهم أنّ المتلقي للخطاب الشعري سيعطي للقصيدة قيمة فكرية وجمالية كلما امتلأت بأسماء الشخصيات الأسطورية، وبعض آخر ظنّ أنّ توظيفها بأية طريقة كانت سيموضع القصيدة،

ويضعهم في حقل معرفي زمني يجعل من القصيدة رؤية معاصرة وحداثية، فظنّ هؤلاء أنّ استخدام الأسطورة أهم سمات الحداثة، إذاً فلتكن الأسطورة تمشياً مع موجة الحداثة، حتى لا يتخلفوا عن ركب الإبداع.

يقول الشاعر سليمان العيسى في قصيدة بعنوان: بطاقة حبّ إلى وضّاح اليمن:

«أهزّكَ .. أقطع النّشوهْ

أعيدك قصّة حلوه

أزيح غطاءك الأزليّ ..

أمسح وجهك الدّامي بآلامي ..

أصبُّ بسمعك الحاضر

...

أتحمل من دمي قبسا ؟

حكايتنا بلا سمر

وهبت حروفها عمري

❖❖❖

يُقال: تفجّر الصندوق يا وضّاح فاليمن

تجرُّ وراءها الكفن العتيق فيسقط الكفن

وتبحث عن خيوط الشمس حيث تحجّر الزمن

يُقال: تفجّر الصندوق يا وضّاح عن لهبٍ

...

يُقال: ستولدين على الطّوى .. يا أمّة العرب

سنبدأ رحلة القدر

من الجوع المُدمِّر، من ملاجئنا، من الحفر

سنبدأ رحلة الميلاد يا صنعاء، يا عدن». (54)

إنّ الشاعر سليمان العيسى يتعاطف مع ثورتي صنعاء وعدن في نضالهما التاريخي، الأولى ضد سطوة الإمامة، والثانية ضد سلطة الاستعمار الانكليزي، ومع الأمّة العربيّة في نضالها التاريخي ضدّ الفقر والجوع والتخلّف، وعبر بطاقة حبّ لصنعاء وعدن، يوظّف الأسطورة التاريخية «وضّاح اليمن»، الشاعر اليماني الذي مات مدفوناً في صندوق، في قصر الوليد بن عبد الملك(55) في دمشق، نتيجة علاقة حبّ سريّة ربطته بزوجة الوليد « أم البنين »، كما تذكر بعض المصادر التاريخية. وتوظيف هذه الأسطورة التاريخية لا يتعدّى كونها لصوقاً شكلياً بجسد القصيدة، ومن خلال تعاطفه مع ثورتي المدينتين، فإنّه يتعاطف مع وضّاح اليمن، ويقسره للدخول في بنية القصيدة، وإن دلّ فإنّ دلالته قريبة جدّاً لا تتعدى اللفظة أو الإشارة.

إنّ قصة وضّاح اليمن التاريخية و الأسطورية لأعمق بعداً وتأثيراً في النفس الإنسانية من هذه القصة الحلوة التي شكّلها الشاعر، وقسرها على رؤية التطور الحضاري والمعرفي الذي حصل في صنعاء وعدن بعد الثورتين «أعيدك قصة حلوة». و يجعل الشاعر من نفسه ذاتاً متعالية ويضعها بشكل ندّي مع وضّاح اليمن، بل يسأل وضّاحاً: هل يستعير قبساً من ذات الشاعر؟، وليس هناك أي بعد رمزي على مستوى الرؤية الشعرية يجمع بين صندوق وضّاح اليمن، الذي أخفته أم البنين خوفاً من زوجها الوليد، وبين الصندوق والسور الذي صنعته السطوة الإمامية والاستعمار الانكليزي، ودفنتا فيه الشعب اليمني وأعاقتا نموّه الحضاري والانساني.

إنّ معطيات التراث تكون «بديلاً إسقاطياً يتكئ عليها (الشاعر) سليمان العيسى (...) ليكون الصوت الآخر الذي يعبّر الشاعر بواسطته عن رؤيته الخاصة، ولكن هذه الرؤية يعيبها أنها تكاد تكون مباشرة فلم يستطع الصوت الآخر أن يتخلص من صوت الشاعر فيما يشبه تداخلاً تكثيفياً أو قناعاً فنياً يبتعد فيه الشاعر عن الدلالة الواضحة وعن الحكم المباشر، و كان أشبه بمجرّد استبدال صوتي في لقطات جزئيّة»(56).

ومن المظاهر السلبية لاستخدام الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر: إبهام الرمز الأسطوري و انغلاقه على ذاته بالنسبة للمتلقي العادي، بحيث تبدو علاقة المتلقي بالباثّ أو المرسِل، وبالتالي علاقته مع القصيدة علاقة غربة وتنافر، إذ أمام انغلاق النص على بناه

الأسطورية يجد القارئ نفسه عاجزاً عن فهم دلالات هذا الرمز وإيحاءاته الأسطورية، وقلما يحاول فكّ استغلاقاته.

يقول أدونيس في مقطع بعنوان «أورفيوس» من قصيدة «ساحر الغبار»:

عاشقٌ أتدحرجُ في عتمات الجحيم

حجراً، غير أني أُضيء

إنّ لي موعداً مع الكاهنات

(...)

كلماتي رياحٌ تهزّ الحياة

وغنائي شرار.

إنني لغة لإله يجيءُ

إنني ساحرُ الغبار»(57).

تقول أسطورة أورفيوس Orphée. أن أورفيوس:

«كان موسيقياً قديراً، برع بصفة خاصة في العزف على القيثارة التي تلقاها هدية من أبوللو أو ميركور، و طوّرها فأضاف إلى أوتارها السبعة وترين. و كانت الأنغام التي ترسلها هذه القيثارة عذبة مشجيّة لدرجة أنها كانت تسحر أضعف الكائنات حساسية للنغم. كانت الحيوانات المتوحشة تهرع إليه، فتخلع ثوب الوحشية و الضراوة عند

قدميه، و تأتي الطيور و تحطّ على الأشجار القريبة منه. بل إن الرياح نفسها كانت تحوّل أنفاسها ناحيته، والأنهار توقف جريانها، والأشجار تشكّل فرقة راقصة، كل هذا مجازات أو إطنابات شعرية تعبّر عن كمال مواهبه أو الفن الرائع الذي استطاع أن يستخدمه لتهذيب ما في طبائع أهل تراقيا من شراسة، ونقلهم من حياتهم المتوحشة إلى الحياة المهذبة الرقيقة الحلوة. وذاع صيته بأنه حكيم وشاعر ملهم من قبل الآلهة في كل أنحاء العالم القديم»(58).

والشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) يوظّف هنا هذه الأسطورة توظيفاً مبهماً ومعقّداً في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي، إذ يحاول أن يشكّل من أورفيوس الصورة النِّدِّية لقناعه مهيار الدمشقي، مهيار الجديد الرافض لكل القيم البالية، الثائر على بنيات مجتمعه، والمتخطّي لها. يقول الشاعر:

«وجهُ مهيار نارْ

تحرقُ أرضَ النجوم الأليفة،

هو ذا يتخطّى تخومَ الخليفة

رافعاً بيرقَ الأفولْ

هادماً كلّ دارْ؛

هو ذا يرفضُ الإمَامَهْ

تاركاً يأسَه علامه

فوق وجه الفصول»[59] .

مهيار الذي عرف الآخرين بسكونيتهم المميتة، و تصالحهم مع طغاة أزمنتهم، فعرّاهم و رمى فوقهم صخور رفضه:

«عرف الآخرينْ

فرمى صخرةً فوقهم واستدار

حاملاً غُرّة النهارْ

والسنينَ التي تُهرول عذْريّة الجنين.

وجههُ عالِقٌ بالحدود الغريبة

ينحني فوقها و يُضيءُ،

حيث لا يلمح الآخرين استدارْ

حاملاً غُرّة النهار»[60].

لكن تبدو صورة مهيار النِّدِّية التي هي أورفيوس منفصلة عن مهيار، وارتباطاتها بها على المستوى الإنساني والرؤيوي غير جوهرية. و«أرفيوس» في الأسطورة ينسى تعاليم الإلهيْن الأسطوريين بلوتون وبروسيربينا القاضية بأن لا ينظر إلى خطيبته أوريديكا، إلا بعد أن يتخطّى حدود الدار الآخرة، وهذا هو شرط السماح له باستردادها من الدنيا الآخرة حيّة. ولكنه يستدير ناسياً هذا الشرط، فتنفلت متدحرجة إلى الأعماق إلى غير رجعة. فما هو المستوى الإشاري والإيحائي الذي يقصده أدونيس بتدحرج أورفيوس إلى عتمات الجحيم،

وما هي الرؤية الإنسانية المعاصرة التي يمكن استشفافها من هذا الأمر؟. ومن هنّ الكاهنات اللاتي يرتبط بهن أورفيوس بموعد؟ هل هنّ نساء تراقيا اللواتي كنّ يحتفلن بأعيادهن الفاجرة، فقمن بتمزيقه وألقين برأسه في نهر الهيبر وهو من أنهار بلادهن؟(61). وما الحالة الإنسانية المعاصرة التي قصدها أدونيس وأراد أن يبرزها من خلال نظيرها الأسطوري ومن خلال استخدامه لفظة «الكاهنات»؟. وما هي الرؤية الشعرية الإبداعية التي يريد إبرازها؟ أسئلة لا يعرف الإجابة عنها بدقة إلاّ الشاعر أدونيس نفسه. وتبقى هذه الأسئلة قادرة على إثارة المزيد من الإشكاليات النقدية حول بنية الأسطورة ورموزها، وعلاقتها بالخطاب الشعري العربي المعاصر.

أمام إبهام الرمز الأسطوري، وعدم وجود الصلة الجوهرية بين دلالة الرمز القديم،وبين موقف حضاري معاصر يريد الشاعر التأكيد عليه، تصبح القصيدة خطاباً مستغلقاً، فلا أورفيوس هو الصورة النديّة لمهيار النتشوي المتفرّد ، ولا هو الصورة المعاصرة للإنسان المعاصر في رؤاه و أحلامه. وبقدر ما كانت صورة مهيار في المقطع السابق «وجه مهيار نار» مشعّة ومضيئة وموحية إلى دلالات حضارية وإنسانية، ومتخطيّة لزمن القتامة وعاملةً على هدمه، بقدر ما كانت صورته في «أورفيوس» غائبة ومبهمة ومستغلقة. ويعلّق د.أحمد كمال زكي(62) على المقطع السابق «أورفيوس» قائلاً: « ونحسّ على الفور بقصور الشاعر، فلم تدل صورته على أورفيوس الذي كان يحرك بقيثاره وشعره الجماد (...) و يهزّ أعماق «برسيفون»

زوجة « بلوتو » الأرضي. فضلاً عن أنها لم يستقم لها المدلول المباشر بحيث تكشف عن واقع نفسي معين، وليس أدلّ على فشل الشاعر من صيحته في آخر القصيدة:

إنني لغة لإله يجيء

إنني ساحر الغبار».

وليس غريباً أن تكون قصائد أدونيس الرمزية غامضة ومستعصية على القارئ طالما هو نفسه يرى أنه ليس ضرورياً أن يفهم المتلقي القصيدة فهماً شاملاً، يقول: «فعلى القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل قصيدة فهماً شاملاً، مهما بلغت درجة فهمه. يكفي من جهة أخرى، أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها صفة الغموض.»(63) .

ومن حوار بينه و بين قارئه يقول: «هو: هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض؟

أنا: نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز و التعمية والأحاجي. فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء. وهي ليست شيئاً مسطّحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة. إنها عالم ذو أبعاد (...) عالم متموج متداخل كثيف بشفافيته .. تعيش فيها، وتعجز عن القبض عليها. تقودك في سديم من المشاعر و الأحاسيس، سديم يستقل

بنظامه الخاص. تغمرك، و حين تهمّ أن تحتضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج»(64).

ويصرّ بعض الشعراء على توظيف أساطير عديدة داخل النص الواحد تحمل دلالات ورموزاً متباينة، وتنفصل في آن عن الوحدة الموضوعية الشمولية للقصيدة، مما يجعل هذه الرموز مستغلقة وغير قادرة على الإيحاء، وإزاء ذلك يجد المتلقّي نفسه عاجزاً عن فهم هذه الرموز وفكّ استغلاقاتها، لأنها موظفة توظيفاً نصياً لا إبداعياً، فهي بدلاً من أن توسّع آفاق النص وتزيد ثراءه المعرفي والدلالي، فإنها تحجبه وتحوّله إلى شبكة من العلاقات المبهمة، من هنا فإنّه مطلوب من المتلقّي - ووفقاً لرؤية الشاعر - أن يتمثّل الموقف الأسطوري ودلالته الرمزيّة، حتى ولو وظّف هذا الشاعر الرمز الأسطوري توظيفاً غائياً ومستغلقاً.

فعلى سبيل المثال يلجأ الشاعر عبد الوهاب البياتي إلى شحن القصيدة بأساطير عديدة تأخذ كل منها دلالة مغايرة للأخرى، وتتكثّف هذه الأساطير بحيث تبدو قلعةً مغلقةً أمام المتلقّي، الذي يظلّ عاجزاً عن فهم الرمز الأسطوري وعلاقته بالرموز الأخرى. يقول الشاعر في قصيدة «مرثية إلى عائشة» من ديوان الموت في الحياة:

«يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة <u>جالينوس</u>

يأكل قرص الشمس <u>أورفيوس</u>

تبكي على الفرات <u>عشتروت</u>

تبحث في مياهه عن خاتم ضاعَ وعن أغنية تموت

تندب تموز: فيا زوارق الدخان

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الأوراق

تبكي على الفرات

تصنع من دموعها، حارسةُ الأموات

تاجاً لحب مات»(65).

تغرق القصيدة في ضبابية كثيفة إزاء هذا الحشد من الأساطير، وتفقد الأسطورة قدرتها على الإيحاء و تَمَثُّل الرمز. فما هي الملامح المشتركة بين أورفيوس المغني، وعائشة الشابة التي أحبّها عمر الخيام، والتي يستخدمها البياتي كرمز أسطوري يجسّد الحب الأزلي الواحد، الذي يضيء ما لا يتناهى من صور الوجود كما يرى البياتي(66)، وبين عشتروت الباكية «تموزها» المقتول غيلةً، وجالينوس الرمز المعقّد الذي يشير إلى عادة قديمة تجري في مراسيم الندب والبكاء على تموز إله الخضرة (67) والذي يستعيره البياتي من بيت المتنبي:

«يموت راعي الضأن في جهله ميتة جالينوس في طبه»؟ .

إذا كان هناك ملامح مشتركة فإنها جدّ طفيفة، وأمام هذا التوظيف يجد المتلقي نفسه عاجزاً عن استيعاب رؤاها الموحدة،

ودلالاتها البعيدة أو القريبة، إنّ هذا التكثيف يؤدي إلى فقدان القدرة على الإيحاء، ويزيد القصيدة تعمية وتعقيداً. صحيح أنّ «كل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار، بمعنى خلق عالم شخصي، عالم منغلق على نفسه تماماً»(68)، لكنّ الإبداع الشعري يحوّل لغة الأسرار هذه بطاقتها الرمزية، لتصبح لغة منفتحة على فضاءات جمالية إنسانية وثقافية وتاريخية، يمكن أن تؤول وتُفهم، بعد أن يستنفر المتلقي طاقاته وقدراته الثقافية، ويعمل على فك أسرار هذه اللغة.

إنّ الشاعر المعاصر يلجأ أحياناً إلى تكثيف أساطيره، وشحنها برموز متداخلة غامضة، هو نفسه لا يستطيع أن يفكّ غموضها، بحيث تبدو القصيدة مجرد لعبة شكليّة أهم سماتها الهذيان الذي لا ضابط له إلاّ بوصفه هذياناً سريالياً عالياً، شكّله شاعر مبدع، وعجز عن فهمه متلقٍّ متخلّف مُطالَب بأن يقرأ كثيراً، ويفكّر كثيراً، كما يرى مبدع هذا الهذيان السريالي، وهنا يمكن القول إنّ «الخيال الذي يعبّر عنه الترميز غالباً ما يكون خيالاً خاصاً، انعزالياً، جزافياً. وبالتالي فهو خيال لا اجتماعي (...) هذا إذا لم يكن خيالاً ضد اجتماعي، فالشاعر ينكفئ إلى الماضي باستمرار. إنه لا يرى الحاضر إلا من خلال رموز الماضي التي تشبه حشداً من المومياءات ينفخ فيها الحياة و يحرّكها بمهارة جاذب خيوط الدمى المختبئ وراء المسرح. وهكذا فإن مخيلته تتحرك في مجال حيوي هو التاريخ، تستعير رموزها منه. بينما تهمل رموز المجتمع الراهن. و قد أصبح الترميز في

أحيان كثيرة، حيلة يتوسل بها من أجل المرواغة واصطناع غلالة تحجب حقيقة كون القصيدة لا تقول شيئاً»(69).

ويبقى استخدام الرمز في القصيدة سمة من سمات الحداثة، وظاهرة فنية وصحيّة، لأنه عملية خلق عناصر ومكوّنات جديدة وفق رؤية إبداعية من جهة، وابتعاد عن الخطابية والمباشرة من جهة ثانية، ويبقى سوء استخدام الرمز عائداً إلى الشاعر نفسه: «فإما أن يستخدم الشاعر الرمز القديم بوصفه مقابلاً عقلياً فيفقده طبيعة الرمز، وإما أن يكّدس هذه الرموز تكديساً يصعبُ معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة»(70).

ومن الشعراء الذين عرفوا بتكديسهم الرموز الأسطورية وحشدها في أعمالهم الشعرية، الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، إذ جمع قسماً كبيراً من هذه الرموز في قصيدته «المومس العمياء»، بحيث باتت ظاهرة شكليّة، قُدِّمت فيها الشخصية الأسطورية تقديماً يفتقر إلى الإيحاء العميق، وإلى الرؤية الإبداعية التي تجعل من النصّ الأدبي طاقة تخيّليّة، بل تحيله إلى مجموعة من الألفاظ الأسطورية المتراكمة بعضها فوق بعض، إذ يصبح النص سجين هذه الألفاظ المنتقاة لغاية نفعية، هدفها صناعة القصيدة وتركيب جدرانها على نمط مُصنّع ومُشكّل سابقاً، تحضر الصنعة اللفظية والشكلية ويتضاءل مدّ الرؤية الشعرية، ويطغى حضور الشخصية الأسطورية على بنية القصيدة ورؤيتها. ولا يستطيع القارئ أن يتمثّل جوانب هذه الرؤية إلاّ إذا اصطحب معجماً خاصاً للميثولوجيا والأساطير القديمة،

وحتى في حال رجوعه إلى كل أسطورة من هذه الأساطير ومحاولته فهم أحداثها الأسطورية، ومن ثمّ إيجاد رؤى معاصرة تشير إليها القصيدة، اعتماداً على الحقل المرجعي الأسطوري، سيجد أن كثيراً من هذه الرؤى غائبة، وسيتساءل: ماذا أضافت هذه الأساطير من رؤى جديدة، ولماذا أُقسِرت بهذه الغائيّة التعسفية و أُلصقت ببنية القصيدة؟ وما هي الغاية الجمالية التي حققتها؟. وسيجد نفسه عاجزاً عن إيجاد جواب دقيق يرضي طموحه المعرفي، واستعداده النفسي لمحبّة الشعرِ، والإيمان بقدرته على توسيع آفاق المخيّلة، باعتباره فناً إبداعيا وجمالياً وإنسانيا.

يقول في قصيدته المومس العمياء:

«وتفتّحت، كأزهار الدّفلى، مصابيح الطريق،

كعيون «ميدوزا» تحجّر كلّ قلب بالضغينة».

و: «قابيل، اخفِ دم الجريمة بالأزاهر والشفوف».

و: «أحفاد « أوديب » الضرير و وارثوه المبصرون

(حوكست) أرملة كأمس، وباب «طيبة» مايزال

يلقي «أبوالهول» الرهيب عليه، من رعب ظلال».

و: «لا تتقلنّ خطاك فالمبغى «علائي» الأديم

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح».

و: «مترقّباً ميلاد « أفروديت » ليلاً أو نهاراً».

و: « فاوست ، في أعماقهن يعيد أغنية حزينة

المال، شيطان المدينة، ربُّ «فاوست » الجديد».

و« المومس العجفاء - لا « هيلين » والظمأ اللعين ».

و« ستظلّ - ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء -

تعدو ويتبعها «أبولو» من جديد كالقضاء».

و« طلول مقبرة تضمّ رفات «هابيل» الجنين؟

سور كهذا، حدّثوها عنه في قصص الطفولة:

«يأجوج» يغرز فيه، من حنق، أظافره الطويلة» (71).

إن حشوداً أسطورية كهذه وغيرها، تدعو الناقد الدكتور رجاء عيد(72) لأن يقول: «الخطورة تتربص بالشعر حين يعتمد على لصق أسطوري لا يضيف بعداً ولا يثري أداء ولا يخلق نماء. هذه الخطورة آفة لا يكاد يسلم منها شعرنا المعاصر فما أكثر ما تصادفك (بنيلوب) و(ايزيس) و(عشتروت) و(أرفيوس) وسيدهم المتربع على كل مائدة (السندباد) إلى آخر الحشد المكرور والملول ».

ومن المظاهر السلبية لاستخدام الأسطورة في القصيدة العربية المعاصرة، أن يكتفي الشاعر و لا يتجاوز حدود القيمة الفكرية للأسطورة، بحيث تبدو القيمة الفكرية التي يطرحها الشاعر هي الهدف الأول من توظيفها، وهنا يبدو توظيف الأسطورة عملية نقل نصّي وموضوعاتي لها، ومن ثمّ إلصاقها ببنية القصيدة، دون أن يتعدى

ذلك إلى الاهتمام بالجانب الفني والجمالي. و«قد تكون الأفكار جميلة جداً، ولكنها لن تكون شعرية أبداً. إنّ غاية ما يمكن أن تؤديه الأفكار من نفع هي قيامها بدور المدخل إلى الشعر إذ من شأنها صفع الخيال وتحديد تيار من التصورات المحسوسة. وقد تكتمل فكرة تأملية بحلم يقظة متخذة في النهاية طابعاً شعرياً. إنّ الفكر تجميع وتركيز، والشعر توزيع وتوسيع، وهما حركتان متعاكستان وقد يتناوبان، وقد يتداعيان، ولكنهما يتنافيان بالضرورة. إن الشعر يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها التفكير ويحلّ محلّه حلم اليقظة» (73).

إنّ الدلالة النصيّة ـ وبخاصة في الشعر ـ لا يمكن أن تكون كل شيء. إنها مجرد عنصر بنائي من بقية مكوّنات البناء الشعري للقصيدة، وبناء القصيدة عملية جدّ متداخلة، إنها فكرية ونفسية، ورؤية إبداعية شمولية في آن، فـ «أجمل الأشياء وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكّل أثراً فنياً إذا نقلت نقلاً، فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولّدة من فنيتها بل من خصائصها التي أُمكِنَ نقلها. والنقل تأريخ ناقص أما في الفنّ فلا بُدّ من إبداع علاقة، من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة. الواقع الراهن والواقع الممكن، صورة الشيء الحيادية والصورة الحلميّة الإنسانية. بل إنّ أغرب الأحلام لا يشكل أثراً فنياً إذا نقل حرفياً لأنّ نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية ولا بدّ أن يتجاوز

هـذه الحالـة الخاصـة إلى محـاورة العـالم كـي يكتسـب الحضـور الفني»(74).

يقول الشاعر يوسف الخال في قصيدة بعنوان الحرية:

«ويحَ أَشُّور ! كم سكبتُ بها الدمع،

وغيّبت في ثراها النفوسا،

رافعاً فوقها من المجدِ مُلكا

يتحدّى - إذا تُطلُّ - الشموسا

أيُّ ملكٍ على العبوديةِ العمياءِ

يُبنى، وما أُذِلّ و ديسا:

سلْ أَشوراً، ورومةً ، والفراعينَ،

وكسرى - سلْ نينوى، والمجوسا،

والأُولى طرّقت جيادُهُمُ البحرَ،

وصبّت نعالها هندوسا.

أيُّ ملكٍ كذاكَ يُبنى على القوّة

يبقى، فلا يزول ويبلى:

أين مجد العربان بعد ازدهارٍ

حطَّ في قمّة الجلال وحلاَّ ؟

أين جنكيزُ فاتحُ الشرقِ والغربِ،

نذيرُ الهلاك أنَّى أحلاّ ؟

أين «تيمور» قاهراً، والسلاطينُ

غزاةً، «والبونابرتيّ» مولى؟»(75).

الشاعر يوسف الخال يريد هنا أن يؤكد فكرة جوهرية، وهي أن المُلْكَ الذي يستمد أساس وجوده من الجبروت والطغيان والتسلط هو مُلْكٌ زائل، وأن أساس قيام المُلك الحضاري هو تكريس الفكر والحرية. وأن الطغاة والجبابرة مهما وصلوا إلى قمة المجد والعظمة والقوة فإنهم في النهاية ظل زائل، وأن العقلَ والفكرَ هما السيدان المُتوّجان الباقيان في تاريخ الحضارات الإنسانية، ولكي يؤكد هذه الفكرة الجمالية، فإنه يلجأ إلى الشخصيّات التاريخية التي عُرِفت بجبروتها وسطوتها، وتسلطها، وينتزعها من حقلها التاريخي والمعرفي، ليلصقها بالقصيدة لتأكيد فكرته، إنها شخصيات وظيفية يدفعُ بها إلى القصيدة لإبراز الفكرة، واستخدام هذه الشخوص التاريخية الكثيرة لا يتعدى حدودَ ما تبرزه من قيمة فكرية وحقيقة تاريخية، وبعد أن ينتهي الشاعر من سرد هذه الشخوص، يقرّر فكرته:

«هكذا يمّحي ظلام الليالي

ويفيءُ الصَّباح مهما تولَّى

....

فتحكمت بالطبيعة، فانقادت

إلى فكرتي، سريعاً، وفكري

فإذا العقل سيِّدٌ والأمانيُّ

حبالى بكلِّ حبٍّ وخير.»(76).

ويؤكد سيادة الفكر، فلقد ساد فكر أثينا وحكمتها النيّرة، بينما زالت عروش الطغاة:

«يا لفتحٍ للفكر فتح أثينا،

أين منه فتح السيوف البواتر؟

تمَّحي دونه العروش، ويفنى

كلّ طاغٍ على الشعوب وقاهرْ.

يا لفتحٍ للفكر، مهّد للحقّ

سبيلاً، وزفّ خير البشائر»(77).

ولو حاولنا أن نتابع آراء يوسف الخال ناقداً ومفكراً، لوجدنا أنّ هناك قطيعة معرفية بين ما يطرحه من فكر نقدي، في كتاباته التنظيرية لحركة الشعر الحديث، وبين رؤيته الإبداعية التي تتجلى في نصوصه الشعرية، مع ملاحظة أنّ هذه القطيعة ليست عند يوسف الخال فحسب، بل هي عند أكثر الشعراء الذين نظّروا لحركة

الشعر الحديث، وأبدعوا في تشكيله في آن. يقول يوسف الخال: «الشاعر الحقيقي لا يلجأ إلى القوالب والأشكال للتأثير على قرّائه، ولا يطمح إلى أن تكون هذه، رغم بيانها الرائع وشطارتها اللغوية، سبيله إلى التجديد، بل يغوص إلى أعماق نفسه، ويخرج منها بتجربة تأخذ في التعبير عن حجمها الحقيقي، وألاّ يصبح التعبير النظري منقولاً لا صلة له بصدق التجربة وحقيقتها»(78).

وحدود الشعر ورسالته عنده، لا تتعدى عملية خلقه وإبداعه، يقول: «الكلام على رسالة الشاعر في المجتمع كلام هراء، بل هراء كل كلام عن غايةٍ للشاعر الأصيل غير عملية الخلق ذاتها. وهذا يكفي، ونتائجه على المجتمع أو الإنسان لا شأن للشاعر بها»(79)، لكنّ هذه الرسالة تظهر واضحة، ويغلب عليها الطابع الإيديولوجي العقائدي في أعماله الأولى: الحرية 1945، و هيروديا 1953.

ونأخذ مثالاً شعرياً آخر. يقول الشاعر أدونيس في مقطع بعنوان «سحر»:

«رقَصت بين جفوني الخائفة

جثة الليل وحِرباء المدينة،

فتقنّعتُ بعشتار الحزينة

ورسمتُ العاصفة»(80).

ولا تتعدى القيمة الجمالية لأسطورة عشتار هنا، إلا بكونها تشير إلى الحزن الشفيف في ظل أروقة الليل المرعبة، وأحوال المدينة المتبدلة بوجهها الحرباوي، والذي تنفر منه الذات الشاعرة. إن فكرة الحزن فكرة جسّدتها أسطورة «أدونيس وعشتار» من خلال بكاء عشتار على أدونيس حين نزوله إلى العالم السفلي، وقام الشاعر أدونيس بنقلها إلى قصيدته، لتشير إلى الحزن و تكتفي بدلالته على المستوى الفردي عنده.

ومن الأعمال الشعرية التي استفادت من القيمة الفكرية للشخصية التراثية، ونقلتها من حقلها التاريخي، لتصبّها في قالب شعري ودرامي، قصيدة بعنوان «صوفيّ زاهد»، للشاعر التونسي نور الدين صمود. يقول الشاعر:

«سفيان الثّوري .. رجل صوفيّ زاهد

ذاعت شهرته في الآفاق

حتى بلغت أسماع المنصور

ثاني خلفاء بني العبّاس

فدعاه المنصور إلى القصر وقال:

«اطلب ما شئت أبا عبد اللّه.

إنّي أقضي حاجاتك مهما كانت

فأجاب أبو عبد اللّه الثّوري:

أو تقضي حاجيّاتي مهما كانت؟ !»

فأجاب الصوفيّ الزاهد: «أطلب شيئين اثنين:

- لا تطلبني حتى آتيك

لا تمنحني شيئاً حتى أطلبه منك».

وتوارى من فوره، من قصر المنصور.

قال أبو جعفر

لمّا خرج الصوفيّ الزاهد من قصره:

«ألقوا الحَبَّ إلى كلّ العلماء

فحنَوا للحَبِّ رؤوسهمُ

مثل الطير الجوعان.

...

إلاّ سفيان الثوريّ

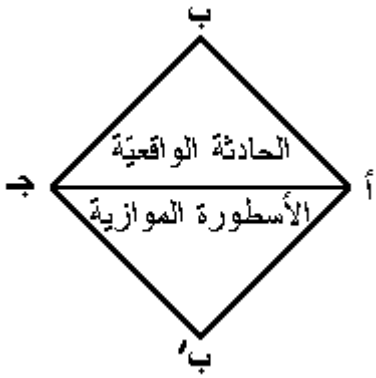
فلقد أعيانا زهداً

ولقد أعيانا هربا». (81).

وبالرغم من شفافية النقل، ووضوح اللغة الشعرية، فإنّ الشخصية التاريخية بقيت أسيرة الرؤية التاريخية، والحدث التاريخي، ولم ترتبط بدلالات أخرى، ورؤى إنسانية معاصرة. بقي التاريخ أسيراً

لحقله المعرفيّ، والشاعر لم يشكّل رؤية إبداعية، بل صاغ الحادثة التاريخية بلغة سهلة معاصرة لا غموض فيها.

إنّ «المقصود من إفادة الشعر الحديث بالأساطير القديمة هو خلق حادثة معاصرة موازية في بعض تفاصيلها للحادثة القديمة، بحيث تخلق هذه الموازاة انطباقاً بين ظلّ الحادثة القديمة وظل الحادثة الجديدة، فيتكوّن عمق يشعر القارئ بعظمة التجربة الإنسانية واستمرارها. وبتعابير الهندسة نقول أنّ خطّاً وهمياً يسقط من الحادثة القديمة إلى أسفل التاريخ، فينتج من هذا الامتداد عمقٌ عن طريق الموازاة في الزوايا بين الحادثة القديمة والحادثة الجديدة دون حاجة إلى ذكر الأسماء والصفات، بحيث تكون شخصية (ب) البطل الجديد مطابقة في مضمونها وحركتها للبطل القديم (ب َ) سواءً أورد ذكره أم لم يرد، كما هو مبيّن في الشكل التالي:



وكل خروج عن هذه الموازاة المتخيلة يفسد الشعر بحشو من أسماء وشروح وحوادث لا طائل وراءها، تمتص الطاقة الشعرية، وتعيق حركة المخيلة المبدعة، وتجفف تدفق الروح الغنائية»(82).

إنّ هـذه المـوازاة تشـكّل رؤيـة شـعرية معاصـرة يسـتفيد منهـا الشـعراء في أنسـنة أخبـار الأبطـال الأسـطوريين ومـواقفهم الفكريـة، وتطويـع هـذه المواقـف لصـالح المفهومـات الجديـدة، والقـيم الحضـارية الجديدة، التي تغنّى بها الشعراء الجدد.

ومن المظاهر السلبية لاستخدام الأسطورة أيضاً، افتقاد الشاعر إلى الرؤيـة الشـاملة لـدلالات الأسـطورة وأبعادهـا، وعـدم النجـاح في اختيار الشخصية الأسطورية أو التاريخية، مما يؤدّي في أحيان كثيرة إلى ظهور حالة من العجز، في تمثّل الموقف الإنساني المعاصر وفهمه، وبالتـالي: «إذابتـه في شـبيهه الأسـطوري، ليكـوّن الكـلّ الـذي يعطـي الإحساس بالصدق التلقائي»(83).

إنّ إيجـاد علاقـة وشـيجة فكريـة ورؤيويـة علـى مسـتوى الفـن والموضـوع، بـين الموقـف الإنسـاني المـراد التركيـز عليـه، والموقـف الأسـطوري، باعتبـاره موقفـاً ميثولوجيـاً وتاريخيـاً يقتضـي بالدرجـة الأولى: «البحـث عـن السـمات الدالّـة في الشخصـية أو الأسـطورة، وأن يـربط ربطـاً موفقـاً بينهـا، وبـين مـا يريـد أن يعبّـر عنـه الشـاعر مـن أفكـار، و يراعـى في ذلـك أيضـاً «الحداثـة» و«السـمة المتجـددة» الـتي تحملـها الشخصـية التاريخيـة أو الأسـطورية، فـبعض الشخصـيات التاريخيـة أو الأسـطورية، لا تصـلح موضـوعاً معاصـراً علـى الإطـلاق، وذلك لانعدام السمة الدالة فيها، ومن هنا تنشأ الصعوبة، ذلك لا بدّ للشـاعر مـن قـراءة الـتراث قـراءة عميقـة مـن خـلال رؤيـة علميـة فلسـفية

شاملة (84). يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدة بعنوان: «إلى مالك حداد»، من ديوان النار والكلمات :

«أقسمت يا جزائري الجديدة

أن أعبر المخاض

أن أنهض الليلة فوق الدم والأنقاض

أن أجمع النجوم والمحارْ

إليكِ من شواطئ البحار

أقسمت للإنسان

للأمل الجديد في وهران

لأحرف القصيدة

أقسمت يا جزائري الجديدة

أن أحمل الصليب

أن أطأ اللهيب»(85).

أن يُحمل الصليب في ظل ثورة جزائرية مات فيها مليون ونصف مليون مواطن، تلك مفارقة حادة. إنّ الثورة برجالها والمتعاطفين معها، بحاجة لأن تحمل مدفعاً ورشاشاً بدلاً من الصليب، والمفارقة الأخرى تكمن في أن يحمل المواطن الجزائري الذي هاجمته فرنسا بطائراتها وقواتها الشرسة وذبحت منه مئة وخمسة وأربعين ألف رجل وامرأة

وطفل في مذابح قالمة وخرّاطة وسطيف عام 1948، وخلال ثلاثة أيام فقط، صليباً ويطأ لهيباً في آن. وإذا كان المسيح رمزاً للمعاناة الإنسانية والنبل البشري والتسامح الإنساني بين بني البشر، فإنّ توظيف إشارة دالة عليه «الصليب» في مجال الصراع الحاد بين أشرس القوى الاستعمارية وبين شعب مضطّهدَ و مستعمَر - بفتح الميم - يبقى توظيفاً غائماً، ولا يبلغ إلى الهدف الذي أراده الشاعر، ويفتقد إلى الرؤية التي يفرضها المنطق الثوري في ظلّ الصراع المصيري بين الخير والشرّ.

ولا يعني توظيف هذه الإشارة الدالة على الشخصية التاريخية المقدسة «المسيح » أنّ البياتي ليس متضامناً مع الإنسان في ثوراته العادلة، بل تقف أكثر قصائده التزاماً و تضامناً مع شرفاء العالم ومظلوميه. « ولعلّ البياتي - بين جيل رواد الشعر الحديث - خير مَنْ يمثّل منهج الالتزام باطراد خلال معاناته الطويلة، وكتاباته المتفرقة حوله»(86).

ويقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة له بعنوان «أبي»:

«لِمَ يبدو الموتُ في منزلنا

قدراً لا يخطئ ؟

وأبي يثني ذراعَهُ كهرقل

ثم يعلو بي إلى جبهته ويناغي

تارة رأسي وطوراً منكبي

...

ونرى طلعتَهُ بينَ الضباب

وأرى الموتَ، فأعوي يا أبي!

وأتى نعيُ أبي هذا الصباح

نام في الميدان مشجوج الجبين»(87).

في القصيدة يبكي طفلٌ أباه الميت، فيصفه كهرقل، إن الصورة هنا لا تحتاج إلى هذا التشبيه الأسطوري، ولا سيما وأن الأب من خلال ذكريات الطفل عنه من أسرة فقيرة بائسة، يقول الشاعر:

«وأتينا بوعاءٍ حجري

وملأناه تراباً وخشبْ

وجلسنا نأكل الخبزَ المُقَدَّدْ»(88).

بلا شك أنّ من حقِ أي طفلٍ عربي أن يصف أباه أنه كهرقل، باعتبار أنّ الأب يمثل نموذجاً أعلى وأسمى بالنسبة لهذا الطفل، ومن حقّ الشاعر أن يجسّد هذه الفكرة، لكن نلاحظ أن ثمة قطيعة بين الموقف الإنساني الذي يريد الشاعر صلاح عبد الصبور التعبير عنه، وبين الموقف الأسطوري، فالموقف الإنساني المعاصر موقف الضعف والجوع والفقر في ظل أزمنة سوداء، في حين أن الموقف الأسطوري هو موقف القوة والجبروت والتفوق بكل أبعاده.

وإذا كانت الرؤية الشعرية تتماهى و تختبئ وراء صورة الطفل في القصيدة من خلال تداعيات هذا الطفل وذكرياته، وموقفه الفاجع من موت أبيه، فإنّ طبيعة الشخصية الأسطورية التاريخية هنا، لا تصلح لتمثل الموقف الإنساني والتعبير عنه، ولا تتفق مع رؤية الشاعر وموقفه الفكري والإنساني المتعاطف مع هذا الطفل في فاجعته بفقدان والده، و«المفروض ـ ما دام الشاعر قد اختار للقصيدة أن تدور على لسان شخصية تعتبر معادلاً لأفكاره وعواطفه ـ أن يوائم بين طبيعة هذه الشخصية وما تقوله، وأن يبلغ بهذه المواءمة إلى مداها»(89).

وأحياناً تطغى «الأنا» عند الشاعر، وتتضخم، إذ يعمد الشاعر بشكل مباشر أو غير مباشر إلى تضخيمها، وذلك عن طريق مباهاته واستعراضه لغزارته الثقافية والفكرية، ومعرفته بالتراث والتاريخ والأسطورة، وهنا يبدو استخدامه للأسطورة مجرد استعراض معرفي، ومباهاة بغزارة ثقافته، وهكذا صُدمنا ـ على حدّ تعبير أحد الدارسين « ببروميثيوس وسيزيف وعشتار ممسوخين في معظم القصائد العربية، حيث وُضعوا كلافتات لعرض العضلات الثقافية بدون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربط الاسم المذكور بحنايا القصيدة»(90).

ومع بروز «الأنا الشعرية» وتضخّمها، تظهر الرغبة الجامحة في استخدام الأسطورة، وذلك إعلاء لشأن «الأنا» المعرفي والثقافي، وتمهيداً لدخولها في العصريّة والحداثة والسباق المعرفي مع الغير، إمّا بتقليده وإمّا بتجاوزه، فتأتي هذه الرغبة تأكيداً مفتعلاً «للأنا» المعرفي

والثقافي، وبالتالي تشكّل خطاباً شعرياً مباشراً وتقريرياً للعصرية والحداثة التي ترغب «الأنا» بدخولها.

ولذا نجد كثيراً من الأساطير المستخدمة وقد « أُقسرت على الدخول في بناء القصيدة، دون تمثُّل لها و لأبعادها فوضح أنّها دخيلة قلقة في موضعها، أو أنّها جاءت أحياناً لا تؤدي سوى وظيفة تفسيرية وتوضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وأحياناً كان رصّ نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر، ولذلك قلّما ينبض الرمز بالحياة وتتشعّب عروقها به» (91).

ونأخذ نموذجاً لهذا الاستعراض المعرفي قصيدة للشاعر سليمان العيسى بعنوان «عودة شهرزاد». يقول في أحد مقاطعها:

«الشاعر: وأينَ كنتِ؟

شهرزاد: على أُرْجُوعةِ القصبِ

تَموَّجَتْ في شعابِ النّخل أغنيةٌ

فغبتُ فيها ..

الشاعر: خذيني..

شهرزاد: «في جد»:

لستَ للهربِ

مُسَمَّرٌ أنت في الصحراءِ متحِدٌ

بالأرضِ، ممتزجٌ بالكأسِ والعنبِ

بالحزنِ يحمِلُ تاريخاً برُمَّتهِ

في منكبيه .. وحُلما في جفون نبي

مُعَذّبُ أنتَ ..

مصلوبٌ على حُلُم..

الشاعر: أنا الذي اخترتُ..

شهرزاد: واصِلْ رحلةَ السَّغبِ

لا تنشُدِ الظلّ، لا تحلمْ بزنبقةٍ

على الطريق .. تشرَّدْ وحدَكَ .. اغترِبِ!

اقبض على الريح واسقِ الظامئينَ بها

وأطعِمِ الجوعَ والجوعى دَمَ الحِقبِ

...

تَمزَّق وَحْدَك اغترِبِ !

لا .. لستَ للهربِ

لا .. لستَ يا شاعرَ الأصفادِ للهربِ»(92).

حتى يعبّر الشاعر سليمان العيسى عن رؤيته الخاصة ويقدّم نفسه على أنه ثائر كبير ومعروف، يقف في صفوف الجياع ومع

المظلومين، وأنه ملتصق بالأرض، لم يجد إلاّ شهرزاد، فيجعل منها سُلّماً يصعدُ فوقه إلى جماهيره، فيستعير صوتها، ليبرزَ نفسّه، وينتزع شهرزاد من حقلها الأسطوري والتاريخي، ليجبرها على الدخول في فضاءاته الشعرية، التي تركّز تحديداً على بروز «الأنا» الشعرية عنده، إنه يرجوها أن تعترف له بأنه شاعر الالتزام، وأنه ليس للهرب، وأنه مُتفَرِدٌ ومغترب، ومتباين عن المجموع الإنساني، فهو المدافع عن قضاياهم وهو شاعر الأصفاد وهو الذي يحمل أحلام الأنبياء وأحزانهم، وتعترف شهرزاد له بكل ذلك مُجْبَرة، فتأتي الرؤية الشعرية تقريرية، وتترهل بالرؤية الإيديولوجية، إنه يرجو شهرزاد أن تقول له « تشرد وحدك .. اغترب »، و«تمزق وحدك اغترب». ليس الشاعر سليمان العيسى وحده المغترب، إنّ جميع الجماهير العربية مخنوقة بالاغتراب والحزن واليأس، وحتى لو اغترب فإنّ اغترابه سيظلّ فردياً، لأنه يحمل أعباء التاريخ برمته، وفي جفونه تنام أحلام الأنبياء.

إن «اغتراب الشاعر السوري ليس اغتراباً إنسانياً على مستوى رفض الحضارة، بل هو على الأغلب اغتراب فردي أو جزئي أو مؤقت، يظهر حيناً ليختفي حيناً آخر، ويتشكّل أشكالاً مختلفة تبعاً للظروف العارضة التي تخلقه. إنه ليس اغتراباً مبدئياً، ينطلق فيه الشاعر من نظرة عامة إلى الحياة مبنية على عقيدة راسخة توجّه هذه النظرة، بل مجرد اغتراب رومانسي يستعذب فيه الشاعر النفي والغربة بتأثير حدث خارجي مؤقت أو صفة نفسية متأصلة فيه، وهكذا

يمكن للشاعر أن يبكي في سبيل حادث فردي، وإن كانت أمته تضحك للحادث نفسه»(93).

وفي قصيدة أخرى يجعل من نفسه ذاتاً متعالية، متفوقة على الزمان والتاريخ، فيستدعي الفرزدق، وجريراً والأصمعي، وشهرزاد الجميلة إلى خيمة الأصمعي، وينصّب نفسه أستاذاً، ويعطيهم النصائح، ويدعوهم إلى تغيير وجه التاريخ، باعتباره حاملاً لشعلة هذا التاريخ، تساعده في ذلك شهرزاد:

«الأصمعي: «لشهرزاد» ..

صديقتي .. عنك أخذنا الرؤى

منكِ تعلّمنا عطاء السُّهاد

جرير: «للفرزدق» .. رائعة كالصّبح ..

...

الفرزدق: «متمتماً»: يا جسداً لو مَلَكَتْهُ يدي

نقعت منه غُلَّ حرّان صاد

الشاعر: «لنفسه»: يا شرقنا المسكين ..

على مدى الدهر وكرِّ السنين

يعيش في لحم امرأة

يموت في لحم امرأة

خياله، وعقله الحزين

.... (94).

شهرزاد: «للأصمعي»: ماذا يقول الليل؟ ماذ تقول

أيّامك الغرُّ .. ذوات الحجول؟ (95).

الأصمعي: لم يبقَ في الكوب سوى قطرة

أقمارنا الخضر طواها الأفول

الشاعر: «مقاطعاً»: شرارة من عصرنا جئتكم

لنشعل التاريخ ..

الأصمعي: دربٌ يطول

حلم يهون العمر من أجله

أنْ يُشْعَل التاريخ .. حلم يهول

عظامنا باردة في الثّرى

فلا تطيلوا المكث فوق الطّلول

شهرزاد: لا تيأسوا ..

...

الشاعر: «في تصميم»: سنشعل التاريخ ..

شهرزاد: لا تيأسوا!

الأصمعي: ولا تطيلوا المكث فوق الطّلول»[96].

آثرت أن أطيل المقاطع الشعرية التي أخذتها من القصيدة، حتى يتضح الخطاب الذي أراد الشاعر سليمان العيسى فرضه على شهرزاد واعتبارها مصلحة وناقدة تعيب على الشاعرين «جرير والفرزدق»، اهتماماتهما الجسدية بها وبغيرها، وبالتالي تعيب على التراث الشعري العربي القديم مثل هذه الاهتمامات. ومن خلال الاتكاء على شهرزاد، يبرز صوت الشاعر تقريرياً ليدين الشرق والأمّة العربيّة المعطّلة طاقاتها، وملكاتها العقليّة والإبداعية، والمهدورة في أجساد النساء، وينتزع الفرزدق من تاريخه الشعري، ويجبره لكي يتشهّى شهرزاد، ويطمع في جسدها المثير. فشهرزاد في هذه القصيدة لا تتعدّى أن تكون مثالاً وظائفيّاً (97)، وسلّماً يصعده الشاعر لإدانة الشرق وإبراز ذاته باعتبارها ذاتاً تتعالى على هذا الشرق.

إنّ شهرزاد من خلال حكاياتها الجميلة في ألف ليلة وليلة تمثّل طاقةً من التخيّل الإبداعي والسحري، إذ يغيب الزمان والمكان، أمام أفق القصّ الرحب الممتد من بغداد إلى واق الواق إلى الصين والهند وأماكن أخرى، لكنها عند الشاعر سليمان العيسى لا تتعدى أن تكون لفظة أو تسمية أو إشارة يشكّلها الشاعر كما يشاء، ويجبرها أن تقول ما يمليه عليها، وبالتالي يعطّل طاقاتها التخيليّة والأسطورية الثرّة. إن الشعر «يتجاوز الاستعمال النفعي للّغة، ولا يخضع لنفس قواعد توليد المعنى التي تخضع لها بقية النصوص الأخرى. لأن الشعر لا

يلجأ إلى العلاقة المباشرة بين الإشارة والدلالة، بل يحاول الإطاحة بها ويخلق توتراً في علاقة الإشارة بدلالتها اللغوية المألوفة.»(98).

ثمة سؤال يطرح نفسه: هل يعني توظيف الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر مجرد نظمها والتعريف بها، وإعادة تشكيل بنائها القصصي في قالب شعري، أو قسرها للدخول على بنية القصيدة لتكون أداة وظيفية يتكئ الشاعر عليها لفرض ما يريده؟. إذا كان ذلك هدف الشاعر فإن القصيدة الشعرية لا يمكن أن تشكّل خطاباً إبداعياً، لأنّ هذا التشكيل لا يتعدى أن يكون محاكاة نصيّة لبنية الأسطورة القديمة. وفي هذه الحالة تبدو إفادة المتلقّي من الأسطورة القديمة أفضل بكثير فيما إذا تعرّف عليها ودرسها في مصادرها الأصلية، بدلاً من التعرف عليها و هي موظّفة توظيفاً شعرياً، فالقارئ المتذوّق للقصيدة الشعرية لا يهمّه هذا التكرار الممل للشخوص الأسطورية والتاريخية، ولا للوظيفة التفسيرية التي يقوم الشاعر بالتأكيد عليها بقدر ما يهمّه هذا العالم الجمالي الإنساني الذي يمكن أن يُتخيَّل من جراء توظيف الأسطورة.

ومن بين المظاهر السلبية لاستخدام الأسطورة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر، حشد الكثير من الرموز الأسطورية والتاريخية والأقنعة الفنية داخل النص الواحد، بحيث تبدو أسطورية مرّة، وأخرى تاريخية، وتنتمي إلى فضاءات مكانية وزمانية بعيدة جدّاً أو قريبة، و يحشد الشعراء هذه الرموز لاعتقادهم أنّهم يعملون بحشدها على تأسيس اقتصاد لغوي في لغة الخطاب الشعري، وعلى

تعميق رؤيتهم الشعرية وزيادتها بعداً فنياً، لكنّ هذه الرموز الكثيرة المتجاورة تقسر الفضاء الشعري على احتوائها بدلالاتها الوظيفية والغائيّة، عندها يقصر مدُّ الرؤية الشعرية، ويترهّل الفضاء الشعري بهذه الشخوص الكثيرة التي تفقد قدرتها بالتالي على الإيحاء، وإذا فقد الرمز قدرته على الإيحاء يصبح مجرد لغة عادية، بل مفتعلة في أحيان كثيرة، و«لغة الشعر بطبيعتها لغة رمزية تحوّل المفردات من عالم المعجم إلى عالم السحر والأسطورة بالمعنى العميق الشامل، حيث تصبح المفردات بذاتها كائنات»(99). ولا يكون الرمز قادراً على الإيحاء إلاّ إذا لامسّ الجوهر، وكشف عن البنية العميقة لهذا الجوهر، وتخطّى حدود اللفظ العادي والتسمية والإشارة التاريخية، كما يرى الشاعر أدونيس(100) حين حديثه عن الرمز: «فهو يكاد أن يكون في معظم هذا النتاج مجرد تسمية، مجرد إشارة تاريخية، مجرد لفظ، حين لا ينقلك الرمز بعيداً عن تخوم القصيدة، بعيداً عن نصّها المباشر، لا يكون رمزاً، يصبح رمزاً حين يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي و إيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة واندفاع نحو الجوهر».

وتمتلئ القصيدة العربية المعاصرة بحشد من أسماء الشخوص الأسطورية والتاريخية التي تبدو مُفتَعَلة في كثير من الأحيان مما يفقد الرمز إيحاءه العميق، ولا يتعدّى كونه مجرد لفظ، فبدلاً من أن ينفتح

الفضاء الشعري في القصيدة على آفاق الحلم والتخيّل الابداعي فإنّه يترهّل بهذه الأسماء الكثيرة. يقول الشاعر يوسف الخال في المشهد الأول من هيروديا:

«هيروديا (مقاطعة): حسب تامار!

فأزكى من الطيوب خصالي:

هل «لحوّاء» يوم آدم إغواء

وشوقي إلى ارتياد المحال.

أم «لسارة» بعض الذي وهبت نفسي

وأملى على الزمان وصالي،

أم «لراحيل» زهوة الحبّ في قلبي

وديباجة الصّبا في جمالي

...

أم «لإستير» رونقي. وارتداد الشمس

عن طلعتي. وفرط جلالي

...

أم «لإيزابل» الدخيلة شيء

من صدود العذراء في إقبالي

...

ولو رآني سليمان

أما جُنَّ قلبه لدلالي

...

لا شلمِّيث تدّعي حبّه بعدي

ولا الألف من ذوات الحجال»(101)

يريد الشاعر يوسف الخال أن يؤكّد جمال هيروديا المذهل، ومدى تأثيرها على هيرودوس ملك الجليل ، فيتكئ على صور عديدة لنساء كان لهنّ دورهنّ المتميّز في التاريخ الذكوري، بفعل طغيان سحرهنّ الأنثوي، وتأثيره على الرجال المهمّين، وتصبح البؤرة المركزية في القصيدة هي تأكيد حالة الجمال هذه. فالفكرة بسيطة جداً، إنّ هيروديا ساحرة وجذّابة وكفى. وتبدو الشخصيات الأسطورية والتاريخيّة المحشورة داخل القصيدة عبئاً على فضاء النصّ الشعري، حتى إنّه يُدخل سليمان بن داود «النبي»، عليه السلام، في عالم النساء هذا.

إن توظيف الأسطورة هنا لا يتعدّى التشبيه، وتتضاءل قيمة الرمز الأسطوري، ليصبح مجرد لفظ، لا يتعدّى حدود التسمية والتشبيه. ومع تطوّر تقنيّات يوسف الخال الشعرية على مستوى الرؤية واللغة، ومع تجاوز القصيدة العربية المعاصرة لتقنيّات النظم الكلاسيكي

والرومانسي، سيطوّر الشاعر يوسف الخال استخدامه للّغة، وبالتالي استخدامه للأساطير والرموز، باعتبارها بنية مهمة من بنى هذه اللغة، يقول الخال **(102)**: «قد تكون هيروديا آخر ما سأنتجه من أدب في هذا الأسلوب الشعري العتيق. فمن العبث الاستمرار في أساليب شعرية لا تصحُّ بعد الآن للتعبير الكامل الطليق عن خوارج النفس. ولا أعني القوافي والأوزان فحسب، بل اللغة ذاتها أيضاً (...) فأزمة الحياة العربية إجمالاً هي أزمة لغة كما هي أزمة عقل. ومهما طال الوقوف في وجه الحياة. فلا بدّ عاجلاً أو آجلاً من الانصياع إلى نواميسها. وإلى أن يتمّ ذلك يظلُّ الأدب العربي المعاصر أدباً قديماً، مصطنعاً، محدوداً، لا يتجاوب مع نفس القارئ ولا يعبِّر تعبيراً صادقاً عن حياته».

ويُعدّ الشاعر بدر شاكر السيّاب أيضاً، من الشعراء المولعين بتكديس الرموز الأسطورية، فتارةً يستمدّها من الأسطورة اليونانية، وأخرى من رموز التراث المسيحي، وأحياناً من التراث الإسلامي، وتتشعب الحقول المرجعية للأسطورة في فضاءات بدر شاكر السيّاب الشعرية، فتبدو بابلية وفينيقية وسومرية، وعربية قديمة، وتصبح أحياناً صينية، كما في قصيدته «من رؤيا فوكاي» **(103)**، وأحياناً يُزيحها من حقلها التاريخي، ليشكّلها تشكيلاً ميثولوجياً، وأحياناً أخرى يقوم بصياغتها من شخصيات عادية، وذلك بأن يخرج هذه الشخصيات من حقلها المألوف ليدخلها ضمن دائرة الاستخدام الأسطوري، ومن النماذج الأسطورية المتداخلة في أعمال السيّاب قصيدته المعنونة بـ «مرثية الآلهة»، وفي هذه القصيدة يدين المدينة

الغربية لانعدام القيم الإنسانية فيها ولتقديسها الذهب، واعتباره سيداً وإلهاً لها، ومن خلال هذه الإدانة تتزاحم الشخصيات الأسطورية من مصادرها المختلفة، ليضيق بها فضاء النص الشعري. يقول في القصيدة:

«ويبقى «كربٌ» الجالب الكرب: كالصدى يفض المنادي بالردى، وهو راجع (104).
كقابيل يغتال الأشقّاء، راكلٌ - كأوديب- للخبز الإلهي صافع
وهذا الإله الأملس الفظّ ما جلا لنرسيس يجثو عنده و هو خاشع
سوى وجه نرسيس الرخامي، شابه شحوبٌ يهوذيّ التلاوين ناقع
وأوفى من الأرباب جيلٌ يئمه على قمّة الأولمب ربٌّ مخادع
ترى « فحم » إذ يلقاه يلقاه راجفاً و « فولاذ » من تلماح عينيه مائع (105).
و يا عهد كنّا كابن حلاج : واحداً مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع»(106).

وهناك إشارات أسطورية أخرى في القصيدة لم أثبتها ضمن فضاءاتها الشعرية و داخل المتن، لئلاّ يطول الاقتباس الشعري، وهي: فرعون، والعنقاء، وتموز، واللات، وميدوز، ولم يكتف السيّاب بهذه الأساطير، بل شكّل أساطير أخرى لأرباب جدد، بأن جرّد الكلمة من معناها الاصطلاحي لتصبح دالةً على حالة معاصرة مثل «فحم» و«فولاذ»، وهما من أتباع الإله زيوس الجديد - الذي عنى به الذهب. وقد أسهمت هذه الأساطير المتباينة في جعل القصيدة نصّاً مغلقاً، ومتكلف الصنعة، فبات الخطاب الشعري مجرد استعراض لمعرفة السيّاب بالأساطير، وثقافته الموسوعية فيها، حضرت الصنعة، وغاب الشعر بأفقه التخيّلي، وفنياته الإبداعية، ويلاحظ الدكتور محمد فتوح أحمد (107) «أنّ وظيفة هذه الرموز لم تتعد حدود الاستعارة أو

التشبيه الصريح، وأنّ بعضها يمكن إطراحه دون ضير فني يُذكر، وأنها جميعا تنحو إلى التفسير بخلع بعض الشخصيات الخرافية أو التراثية على أشياء وشخصيات حقيقية، بحيث تحلّ الأولى محلّ الثانية على سبيل التبادل».

وتحت ظاهرة هذه الحشود الأسطورية، التي برزت في القصيدة العربية المعاصرة نثبت المقاطع الآتية للشاعر السوري محمد حمدان من قصيدة له بعنوان «جلجامش يتقلّد سيفاً»، تقول المقاطع:

«في قاع البوغاز رماحٌ

يعطيها القوّة آداد وإنليل لتحرس سوراً

....

تغفو الشِّعرى بين ضلوع الفيض

بعيداً عن همجية ناماتار

....

نيسابا تطعم أهل القلعة

آنو يحرسهم

....

كنت أعيش بجوف الحوت المملوء سعالاً

....

غدوت مع الفينيق

أبحرت وأرشانابي

أفكر في ملكوت الشرق المتخم بالظلم

وسيدوري تسكره

إركالا تمسك جمّته

....

هل جئت لتطفئ شعلة عشتار وتموز؟

أغرب عني يا مبعوث الشر

....

قال الفينيق: «بقية جلجامش في الأرض العربية»

....

دعه يتعلّمْ من عروة قرآن أبي ذر

....

صديق الرحلة أنكيدو

قتلته سجاح ومسيلمة الكذّاب على أبواب الغابة

جلجامش أضحى معزولاً ومحاصر

....

لعلّ قصاصات آملة

تدعو ألاّ يركع وجه الشرق

لعجل الأصنام وناب يهوذا والقسطنطينية

....

والحلاّج تشقق مصحفه مذْ ضاع الركن الخامس منه

....

أكمات الليل تحاصر أنهار الوطن العربي

تبيع الطمي ليسكر ناماتار وسيدوري

تموت ولا تسأل عنها آيا

لا تخش الآتية فينيق

فجلجامش ليس عقيماً

شعب يحرق ذيل الطاووس ويحمل سيفاً

لن يقتله حمبابا

جلجامش حطّم حمبابا يوماً

جلجامش سوف يحطّم حمبابا يوماً» (108).

وحتّى يدين الشاعر محمد حمدان الواقع العربي الأسود بهزائمه وفجائعه وظّف معظم شخصيات ملحمة جلجامش، ولم

يكتفِ بهذه الشخصيات، بل أخذ شخصيات أخرى من التراث الإسلامي: « سجاح و مسيلمة الكذّاب» و: «الحلاّج، وأبو ذر،»، واستفاد من أسطورة «فينيق»، وأسطورة «تمّوز وعشتار».

إنّ فكرة الرفض للبنى العربية السوداء، و إن كانت شديدة السواد والتمزّق لا تحتاج إلى كل هذه الحشود الأسطورية والتاريخية، إذ يمكن أن تتخلّص القصيدة من نصف رموز أسطورة جلجامش، ونصف رموز الشخصيات العربية، وتبقى محافظة على رؤيتها الإنسانية والحضارية. إنّ هذه الحشود الأسطورية والتاريخية حوّلت الخطاب الشعري إلى خطاب إيديولوجي، ومقولات عقائدية، فطغت الإيديولوجيا، وترهّل الفضاء الشعري بالحمولات اللفظية الأسطورية على حساب الفنية الجمالية.

ويرى د. رجاء عيد أنّ من سوءات الشعر الحديث الإلحاح على الفكرة الواحدة، ويضرب أمثلة لهذا الإلحاح بعض المقاطع للشاعر عبد الوهاب البياتي، في اتكائه على المعتقد المسيحي حينما يقول:

«يافا يسوعك في القيود

فالباب أوصده «يهوذا» والطريق ... »

و« أنا هنا، وحدي، على الصليب».

و«يا من رأى أحفاد عدنان على خشب الصليب مسمّرين».

و« ... و هو يموت حاملاً صليبه و وطنه»(109).

إنّ توظيف الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر يعني إبداع مستوى من الترميز، قادر على تشكيل الشخصية التاريخية والأسطورية تشكيلاً جديداً، وليس لمجرد استعادتها فقط، فالاستعادة النصيّة هي استعادة ميكانيكية لا تخدم الرؤية الشعرية بقدر ما تسطّحها. و«أن تسمي الشيء مباشرة معناه أنك تقضي على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من قصيدة مثلاً، حيث أنّ هذه المتعة تتضمن في عملية الكشف التدريجي عن الشيء المقصود» على حد تعبير مالارميه(110). أما عملية الاستعادة الجديدة، أو التشكيل الجديد بالاعتماد على الرموز الإيحائية ذات الدلالات الجديدة والمعاصرة، فإنها قادرة على إحداث شبكة من العلاقات الجمالية بين الرمز وبين ما يطمح الرمز إلى تأكيده، بحيث يصبح الرمز شبكةً من التأويلات المفتوحة والمتداخلة في آن، لكنها قادرة على إحداث الخلل في البنى السائدة تمهيداً لتشكيل بنى جديدة، والأسطورة التي لا تشكّل بنية جديدة قادرة على طرح مزيد من الأسئلة التي من شأنها أن توسّع أفق المخيّلة، فإنها تبقى مجرد لفظ أو إشارة لا تمتدّ ولا تنمو، بتعبير آخر إنها مجرد بنية نصيّة تفتقد إلى جماليات التوظيف أولاً، وإلى جماليات الحركة الشعرية شكلاً ومضموناً ورؤية من منحى ثانٍ. إنّ خلخلة المألوف والسائد وإحداث شرخ فيه، أمور باتت مهمة في الخطاب الشعري العربي المعاصر.

وهنا تبرز أهمية التوليد اللغوي، وأهمية التخيّل، وحتى لو أدّى ذلك إلى تبديل بنية الأسطورة القديمة ببنية جديدة سواء تفارقت معها

أم ظلت متناصّة معها. و«يصبح الشاعر «صانع كلام»، فهو فضلاً عن كونه يفتح ذهن المتلقّي على رؤى جديدة، يقوم بخلق طرائق جديدة في التعبير يرفد بها النظام اللغوي»(111). ومن أهم هذه الطرائق الجديدة: استخدامه طاقات الرمز والأسطورة والتاريخ، الإيحائية، وبالتالي تشكيله لنظام لغوي يختلف عن نظام القصيدة التقليدية.

إن التجربة الشعرية الناضجة ثقافة وفنّاً لهي الخالقة للرمز والأسطورة، والصورة الشعرية، وبقية مكوّنات القصيدة، وعملية تشكيل الأسطورة في رؤية جديدة يتضمن موقفاً من دور الأدب والفن في الحياة والمجتمع، ويتجسّد هذا الموقف من خلال استنفار التجربة الشعرية بعواطفها وأفكارها ومشاعرها المختلفة، وذلك عن طريق التعامل مع اللغة التي هي المكوّن الرئيس الأول لبنية القصيدة فكرياً وجمالياً، فـ « إذا كانت التجربة تنهض إلى اللغة وتختزنها هذه اللغة فإنّ ذلك يتم بواسطة الأساطير والصور، ويمكننا في اللغة العربية أن نعثر على عدد كبير من الأساطير والصور المَعِيْشَة التي تختزنها المفردات»(112).

إنّ مدى رهافة التجربة الشعرية ومكوّناتها تختلف من شاعر إلى آخر، وبالتالي فإنّ اللغة التي تعبّر عن هذه التجربة هي لغة متباينة، ولا تشكّل نسقاً واحداً، فلكل شاعر لغته الخاصة، التي تشكّل بنية هذه الرؤية. و«لكل شاعر أساطيره الشخصيّة، ونطاقه الطيفي، أو تشكيلته العجيبة من الرموز»(113).

وتبقى عملية توظيف الأساطير والشخصيات التاريخية والتراثية في الخطاب الشعري العربي المعاصر عملية إبداعية، لأنها تشكّل النسق الشعري تشكيلاً جديداً، فالشاعر المجدد هو الذي يستطيع تشكيل أسطورته تشكيلاً فنياً من أُولى خصائصه أنه لا يحاكي النموذج الأسطوري أو التاريخي محاكاة حرفية، لأن هذا التشكيل يحاول أن يبدع من التاريخ والفكر الأسطوري ظاهرة فنيّة. ينزاح التاريخ ليصبح فكراً و فنّاً. وهذا التشكيل قد يبدع أسطورة جديدة أو شخصية تاريخية معاصرة، وقد يغيّر من الأسطورة أو الحادثة التاريخية القديمة، فيضيف عليها أو ينقص منها، أو يقيم بديلاً منها مستفيداً من بنيتها ذاتها، وذلك وفق قدرة الرؤية الشعرية على النفاذ إلى أعماق الحياة والكون. ومن نماذج هذا التشكيل قصيدة الشاعر ممدوح عدوان «خارجي قبل الأوان». يقول فيها:

« ... وإذا الحلم الذي جاهدت حتى أصنعه

بين كفيَّ تحطّم

وخيول الخصم تغزوني بداري

وعليّ قابع في الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذِّكْر والتسبيح حوله

... وعليّ أغلق الجنّة باباً إثر باب وتعمم

وأنا ما عدت أعلم

فيما أهرقنا دمانا ووقفنا في الطريق؟

وتركنا نسوة الحيّ على الدرب رقيق!

حينما صحت بهم: «لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب»

قيل لي: «إن لم تجد ماءً تيمم»!

... قلت : «مولاي، تطلّع نحوهم»

لم يتكلّم.

قلت: «مولاي، أما قلت لنا: إنّ الجهاد - ».

قطع الحاجب بالسيف النداء!

وعلي صامت لا يتكلّم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم !! ».»(114)

يؤكّد التاريخ أنّ الإمام علي بن أبي طالب، ما تقاعس يوماً في الدفاع عن المسلمين والمظلومين والمُسْتَضْعَفين ونصرتهم، ودعا إلى الجهاد في مواقفه وخطبه إعلاءً لراية الحق و القيم الإنسانية العادلة، وحضّ قومه لرفع هذه الرّاية والدّفاع عنها، وهو القائل: « أمّا بعدُ فإنَّ الجهاد بابٌ من أبواب الجنّة فتحه اللّه لخاصّة أوليائه. وهو لباس التّقوى، ودرعُ اللّه الحصينة، وجنّته الوثيقة، فمن تركه

رغْبةً عنه ألبسه اللّه ثوب الذلِّ وشَمْلَة البلاءِ، ودِيْثَ بالصَّغَار والقَمَاء وضُرِبَ على قلبه بالأسداد. » (115)

ويستثمر الشاعر ممدوح عدوان الموقف التاريخي، ويشكّله تشكيلاً جديداً، فتأتي الشخصية المعاصرة «علي»، متباينة عن شخصيّة الإمام «علي» التاريخية المضيئة، وبوضعها الجديد من خلال الرؤية الشعرية المعاصرة، تصبح معادلاً لواقع الاستسلام والهزيمة المعاصرة، الواقع الهشّ الذي يموت فيه الجهاد، ويصبح الصمت والاستكانة من أبرز علاماته.

إنّ الرمز الإبداعي هو الذي يبعث في الظاهرة اللغوية نبضاً حيّاً متدفقاً بالجمال، قادراً على تشكيل رؤية تخيلية وإشارية عميقة في آن، وإذا فقد الرمز قدرته على الإيحاء يصبح مجرّد لغة عادية، بل مفتعلة في أحيان كثيرة.

وإذا كانت الأسطورة جزءاً من الماضي الثقافي والحضاري للأمم والشعوب، فإن دلالة الرمز الأسطوري ينبغي أن تكون متجاوزة للماضي، لأنّ هذه الدلالة تكتسب بعدها الإنساني بقدرتها على أن لا تخضع لبنيات الماضي، وأن تتفلت من سيطرته، وتأبى الخضوع له، وبالتالي فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الإنسانية والجمالية للإنسان المعاصر في علاقته مع الحاضر بكلِّ إشكالياته وبنياته وصولاً إلى مستقبل أكثر إضاءة. يقول الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة:

«الكلّ أقسم أن ينام

يا هذه المدن السفيهة

إنني الولد السفيه

لو كنت أعرف

أنّ الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفّعوا بالصمت في هذا البلد

وأنا أريد بني أسد

قتلوا أبي واستأسدوا

ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضّوامر والسيوف بلا عدد»(116)

من المعروف تاريخياً أنّ قبائل «بني أسد»، المعادية لامرئ القيس غدرت بوالده وقتلته، وحاول أن يثأر لدم أبيه، فاستعان بقبائل أخرى وبقيصر الرّوم، لكنّهم خذلوه. ويستفيد الشاعر عز الدين المناصرة من الرؤية التاريخية القديمة، ليشكّل منها تجربة معاصرة تتعلق بالواقع العربي المعاصر، وتحديداً قضية فلسطين، فالقبائل العربية المعاصرة في مدنها السفيهة - وتحديداً أقطار الوطن العربي - خذلت الشاعر ولم تطلب الثأر لدماء الشهداء في فلسطين. ومن خلال الحادثة التاريخية يتشكّل فضاء النصّ الشعري رؤيوياً وإنسانياً ليشير إلى فضاءات سياسية واجتماعية معاصرة، يُخْذَلُ فيها الفرد ويُهان أمام جبروت أعداء الأمة وطغيانهم.

إنّ الرمز الأسطوري حينما يُوَظَّف بشكل فنّي ومعاصر وغير مُفْتَعَل أو غائي، فإنّه يشيد عالماً من التخيلي والجمالي، بعد أن يهدم ويفتت الصيغة الماضوية ويتجاوزها ليبني مستقبلاً متخيّلاً في ذاكرة الجماعات الإنسانية، عن طريق استثمار إمكانيات هذا الرمز، وتجسّده في رموز وطنية وتاريخية وإنسانية، جسّدتها شخصيات معينة لعبت دوراً هاماً في تاريخ الإنسانية، حتى استطاعت أن تكون حلماً وتاريخاً مضيئاً بحدّ ذاتها، وعالم الإبداع الشعري ليس عالم النموذج التاريخي والأسطوري، إنّه تجاوز للتاريخ والأسطورة والواقع، لكنه مستفيد منها في آن، فالخطاب الشعري الإبداعي منفلت صوب الحرية، وغير خاضع للقوانين، وكلّ محاولة لقولبته داخل أطر وقوانين معينة، هي محاولة آنية لتغييب إبداعه،وطموحه لأن يكون فعلاً ثقافياً مغايراً و مغيّراً في آن.

إن العمل الفني والإبداعي:

«تشكيل يواجه تشكيلاً، تشكيل جمالي يواجه تشكيلاً تاريخياً اجتماعياً. بناء يواجه بناء. إنّ الفنان يدرك واقعه جمالياً، والعمل الفني هو تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع. إنّ الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل، يقهر ـ رمزياً ـ التشكيل التاريخي، ويعيد بناء الواقع الحقيقي. ولذلك فإنّ الفن ـ أكثر من أي ضرب آخر من النشاط البشري ـ يحرر الواقع من المثول والثبات و الجمود، لأنه يقهر ـ رمزياً ـ الضرورة في الواقع ـ الطبيعة والمجتمع ـ ليصل بهذا الواقع

إلى الحرية. إنه يقهر و يحرر جمالياً ورمزياً، ثم تأتي كل الأعمال والأنشطة البشرية لتقهر وتحرر فعلياً»(117).

إنّ إعادة بناء الأسطورة و توظيفها في النص الشعري وفق رؤية جديدة للحياة والعالم، عملية جدّ مهمة للتخلص من النموذج الماضوي المتعارف عليه. وقيمة التجربة الإبداعية تكمن بالدرجة الأولى في لحظة تواجدها وانبثاقها، و في قدرة هذا الانبثاق على تجاوز الماضي لبناء مجتمع الغد، انطلاقاً من الحاضر.

هوامش ومراجع الفصل الثاني

(1) ـ الأسطورة والمعنى، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1977م.

(2) ـ عن / د. شاكر عبد الحميد، لغة الحلم والأسطورة، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، م، س، ص 85.

(3) ـ د. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص 75.

(4) ـ نفسه ، ص 86.

(5) ـ عن / د.محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص 17.

(6) ـ ملحمة جلجامش، ترجمة د. سامي سعيد الأحمد، دار التربية، بغداد، و دار الجيل بيروت، طبعة 1984 م، ص 315.

(7) ـ هذه رموز تاريخية و أسطورية وظفها الشاعر عبد العزيز المقالح في أعماله الشعرية.

(8) ـ د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى 1987 م، ص 13 .

(9) ـ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983 م، ص 228.

(10) ـ عصام بهي، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الثاني، اكتوبر 1981 م، ص 140.

(11) ـ د. عبد العزيز المقالح، من حوار أجراه معه جهاد فاضل في كتابه: قضايا الشعر الحديث، دارالشروق، بيروت، الطبعة الأولى، 1984 م، ص 342 - 343.

(12) ـ أحمد عبد المعطي حجازي، أسئلة الشعر، منشورات الخزندار، جّدة/ السعودية، الطبعة الأولى، 1992م، ص 238.

(13) ـ ملحق جريدة النهار الأسبوعي، بيروت، تاريخ 28- 4- 1968 م.

(14) ـ د. عبد العزيز المقالح، قضايا الشعر الحديث، م، س، ص 345.

(15) ـ د. موريس أسعد، مجلة الكاتب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 205، السنة الثامنة عشرة، مايو 1978 م، ص 28.

(16) ـ د. عبد العزيز المقالح، م، س، ص 347.

(17) ـ محمد عصمت حمدي، الكاتب العربي والأسطورة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1968 م، ص 12.

(18) ـ د. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 1985م، ص 137 .

(19) ـ اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1988 م، ص 71.

(20) ـ نفسه، ص 72.

(21) ـ د. غالي شكري، شعرنا الحديث ... إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1978م، ص 163.

(22) ـ محمد لطفي اليوسفي، م، س، ص 142.

(23) ـ م، س، ص 22.

(24) ـ النص عن / د. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، م، س، ص 199.

(25) ـ إبراهيم عباس ياسين، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السنة الحادية عشرة، العدد الثاني،فبراير" 1993 م، ص 100 - 101.

(26) ـ اعتدال عثمان، م، س، ص 71.

(27) ـ محمد لطفي اليوسفي، م، س، ص 144.

(28) ـ الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية 1985 م، ص 230- 231. .

(29) ـ تجربتي الشعرية، منشورات دار نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى، اكتوبر 1968 م، ص 34.

(30) ـ ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت د.ت، ص 116، ولمزيد من الايضاح يراجع فصل نزعة التعمية من المرجع نفسه من ص 116 إلى ص 122.

(31) ـ د. أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة ص 122.

(32) ـ عن / ضرورة الفن، م، س، ص 11.

(33) ـ ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، طبعة 1988 م، ص 183 - 184.

(34) ـ نفسه، ص 180 - 181.

(35) ـ مجلة شعر، العدد الثالث، بيروت، صيف 1957 م، ص 111.

(36) ـ عن / عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981 م، ص 22.

(37) ـ مجلة شعر، بيروت، العدد 12، خريف 1959 م، ص 126.

(38) ـ م، س، ص 126.

(39) ـ مقدمة ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، طبعة 1986 م، ص 11.

(40) ـ من حوار أجراه نبيل فرج في كتابه: مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1988 م، ص 34.

(41) ـ نفسه، ص 34.

(42) ـ نفسه، ص 34.

(43) ـ من حوار أجراه نبيل فرج مع الشاعر بلند الحيدري، م، س، ص 39 - 40.

(44) ـ عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، الطبعة الأولى 1978 م، ص 25.

(45) ـ شعرنا الحديث ... إلى أين؟، ص 139.

(46) ـ على هامش الأسطورة الاغريقية في شعر السياب، م، س، ص 37.

(47) ـ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 245.

(48) ـ خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، الطبعة الأولى 1977 م، ص 116.

(49) ـ نور ثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص 28.

(50) ـ ديوان نخلة اللّه، دار الآداب، بيروت، طبعة 1969 م، ص 32.

(51) ـ د. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، الطبعة الأولى، 1988 م، ص137.

(52) ـ خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 189.

(53) ـ مجلة الفكر، تونس، السنة 29، العدد الخامس، فيفري، 1984 م، ص 62 - 63 .

(54) ـ سليمان العيسى، شعر سليمان العيسى، المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، ديوان كلمات للألم، دار الشورى، بيروت، الطبعة الثانية، صيف 1981 م، ص 629 - 630.

(55) ـ الخليفة الأموي.

(56) ـ د. رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى 1985 م، ص 204.

(57) ـ أدونيس، الآثار الكاملة، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت، طبعة 1971 م، ص 377.

(58) ـ ب .كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، و مراجعة محمود خليل النحاس، سلسلة الألف كتاب (الثاني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992 م، ص 238.

(59) ـ أدونيس، الآثار الكاملة، ص 345.

(60) ـ م، س، ص 351.

(61) ـ ب. كوملان، م، س، ص 239.

(62) ـ دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران، 1980 م، ص 179.

(63) ـ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة 1983 م، ص 158.

(64) ـ المرجع السابق، ص 158 - 159.

(65) ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972 م، ص 321.

(66) ـ نفسه، ص 416.

(67) ـ نفسه، ص 414.

(68) ـ Iliade, Mirsea. Shamanism, Archaic Techniques Of Ecstasy, Translated From French By Trask, Willard. R. Princeton: University Press, 1972, P.510.

عن / د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي .. المكونات الأولى، مجلة فصول، مجلد 4، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1984 م، ص 44.

(69) ـ خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 114.

(70) ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 213.

(71) ـ ديوان بدر شاكر السيّاب، مجموعة أنشودة المطر، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، طبعة 1989 م، ص: 509، 510، 511، 512، 514، 515، 516، 529.

(72) ـ لغة الشعر، ص 332.

(73) ـ بول سوريو P.Souriau، الشعر والفكر، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 24، السنة السابعة، تموز 1980، ص 129.

(74) ـ د. خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية 1982 م، ص 16.

(75) ـ الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان الحرية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979/1/1 م، ص 103- 104.

(76) ـ نفسه، ص 105.

(77) ـ نفسه ص، 108.

(78) ـ الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى 1978 م، ص 88.

(79) ـ نفسه، ص 94.

(80) ـ الآثار الكاملة، ديوان قصائد أولى، ص 71.

(81) ـ نور الدين صمّود. مجلة الشعر، دار مجلة الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، العدد السابع عشر، يناير 1980 م، ص 146.

(82) - محي الدين صبحي، الأدب والموقف القومي، دار الأنوار للطباعة، دمشق، الطبعة الأولى، 1976 م،ص 80 - 81.

(83) ـ د.أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 179.

(84) ـ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص 35 - 36.

(85) ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، 1990 م، ص 507، المجلد الأول.

(86) ـ صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الرابع، العدد الرابع، سبتمبر 1984، ص 21.

(87) ـ ديوان صلاح عبد الصبور، مجموعة الناس في بلادي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، طبعة 1988 م، ص 26.

(88) ـ نفسه، ص 24.

(89) ـ د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 318.

(90) ـ محي الدين محمد، الرموز عند بدر شاكر السيّاب، مجلة المجلة، القاهرة، عدد يوليو 1963 م، ص 88. عن / د. محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 319.

(91) ـ د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، م، س، ص129.

(92) ـ شعر سليمان العيسى، المجموعة الكاملة، ديوان أغنية في جزيرة السندباد، م3، دار الشورى، بيروت، الطبعة الثانية، صيف 1981 م، ص 67 - 68.

(93) ـ د. أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، دار المأمون، دمشق طبعة 1978 م، ص 444.

(94) ـ تم حذف بعض المقاطع الشعرية التي تبرز فيها رؤية الشاعر خطابية، و تقريرية مؤدلجة، وهي تدين الشرق المعطلة طلقاته في الجنس، وذلك حتى لا يطول الاقتباس الشعري.

(95) ـ إشارة إلى أيام العرب، كما يشرح الشاعر.

(96) ـ سليمان العيسى، من قصيدة بعنوان: في خيمة الأصمعي، ديوان أغنية في جزيرة السندباد، المجموعة الكاملة، ص 92 - 93 - 94.

(97) ـ نستعير مصطلح المثال الوظائفي من فلاديمير بروب في تحليله للحكايات الخرافية.

(98) ـ هشام علي، نقد الشعر، إشكالية المنهج، مجلة الثقافة الجديدة، عدن، السنة السابعة عشرة، العدد السابع، ديسمبر 1987، ص 125.

(99) ـ أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة السابعة، العدد الثاني، تشرين أول، 1981م، ص 115.

(100) ـ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972 م، ص239.

(101) ـ يوسف الخال، هيروديا، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 126 - 127.

(102) ـ نفسه، مقدمة هيروديا، ص 119.

(103) ـ ديوان بدر شاكر السياب، مجموعة أنشودة المطر، المجلد الأول، من: ص 355 إلى ص 358.

(104) ـ كربّ Krupp، صاحب معامل الأسلحة الألمانية الشهيرة كما يفسره السياب، ص 349، من المجلد الأول.

(105) ـ يقول السياب في تعليقه: جرّدت من الفحم و الفولاذ شخصين لإلهين من الأرباب الجدد، أتباع زيوس الجديد - الذهب - وعاملتهما كاسمي علم، و منعتهما من الصرف، ص 354 من المجلد الأول.

(106) ـ أنشودة المطر، المصدر السابق، ص 349 - 353 - 354.

(107) ـ د. محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص298.

(108) ـ محمد حمدان، بين يدي المحيط، دار الحقائق، بيروت، الطبعة الأولى 1992 م، من ص 33، 35 حتى ص41.

(109) ـ د. رجاء عيد، لغة الشعر، ص 238.

(110) ـ عن / تشارلز تشادويك، الرمزيّة، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992 م، ص 40.

(111) ـ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 28.

(112) ـ خالدة سعيد، مجلة مواقف، بيروت، العدد 51 - 52، صيف وخريف 1984 م، ص 33.

(113) ـ نور ثروب فراي، الأدب والأسطورة، ص 27.

(114) ـ المقاطع الشعرية مأخوذة من كتاب: محي الدين صبحي، الأدب والموقف القومي، ص 85 - 86.

(115) ـ الإمام علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، جمعه الشيخ محمد عبده، المطبعة الرحمانية بمصر، د. ت، المجلد الأول، ص 75.

(116) ـ النص من ديوان «الخروج من البحر الميت»، عن / د. رجاء عيد، لغة الشعر، ص 239.

(117) ـ د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 1987 م، ص 75.

خاتمة

نظراً للامتداد و الشمولية التي تأخذها الأسطورة في الآداب العالمية، فإنّ تبايناً شديداً فرض نفسه في تحديدها كمصطلح معرفي من جهة، وفي علاقات هذا المصطلح بمصطلحات أخرى تتناصّ معه، في مفهومها من جهة أخرى، إذ قلّما يتفق باحثان حول مفهوم محدد للأسطورة، فمنهم من يراها حقيقة، ومنهم من يراها محض أكاذيب، ومنهم من لا يفرّق بينها وبين التاريخ، وبينها وبين الخرافة، ومنهم من يرى أنّ لها امتداداً في حقل الواقع، وآخر يرى أنّ الشخصية التاريخية التي كان لها دورها الإنساني في صنع التاريخ والدفاع عن الإنسانية تصبح مع الصيرورة التاريخية رؤية أسطورية وحالة جمالية تفوق حدّ التخيّل.

إنّ الاختلاف في تحديد ماهية الأسطورة وبواعثها ومكوّناتها أدّى إلى إخضاعها إلى مناهج فكرية عديدة تعاملت معها وفسّرتها، وقد خضعت هذه المناهج بدورها لنزعات الرؤية الفردية ذات

الاتجاهات المتباينة، ولم يقتصر الخلاف على تحديد ماهيتها، بل شمل الرؤية الإبداعية التي تمّ بها توظيفها في الخطاب الشعري العربي المعاصر، فيصبح مفهوم الأسطورة عند الشعراء المعاصرين قابلاً لمزيد من الخلق والابتكار، إذ تتزاح في أحيان كثيرة عن موقعها الأسطوري، لتأخذ دلالات رمزية أخرى يبتكرها الشاعر، بعيداً عن دلالاتها المعروفة لدى الأقوام و الشعوب.

ويبدو أنّ اللجوء إلى الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إنما هو محاولة لاكتشاف البنيات الأساسية للذات الحضارية العربية، فالأسطورة تشكّل حضوراً إنسانياً واضحاً عبر ثنائية الزمان والمكان، و هي تعبّر عن موقف تاريخي و حضاري يمكن فهمه إذا ما أُسقط على بنيات الحياة المعاصرة، وأكثر ما يظهر هذا في سير الشخصيات التاريخية والأسطورية التي لعبت دوراً أساسياً في تشكيل وعي المجتمع.

والأسطورة عنصر أساسي مكوّن للفكر الإنساني عبر تشكّلاته التاريخية و صيرورته الحضارية، و اتضاح معالمه عند الإنسان القديم والمعاصر على حدّ سواء، وهي تأخذ حضوراً واضحاً في مختلف آداب العالم قديماً و حديثاً، و من الجدير بالذكر أن التراث اليوناني والبابلي والهندي كان له فضل على مختلف الآداب العالمية، ومنها الأدب العربي بطبيعة الحال.

إنّ استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ينوس بين الاستخدام الإبداعي الرمزي البعيد الإيحاءات، ويظهر هذا الاستخدام في بعض أعمال الشعراء: حسب الشيخ جعفر، وعزالدين المناصرة وأمل دنقل، وبين الاستخدام النصّي الذي تبدو فيه الشخصية الأسطورية مجرد لفظ يفقد بعده الرمزي، فيبدو قريب الإشارة، طافياً فوق سطح الفضاء الشعري، ومهمته لا تتعدى كونها مجرد تسمية أو إشارة ويظهر هذا الاستخدام عند الشاعرين سليمان العيسى ورجب بن مهني.

هذا ويرافق استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر مظاهر سلبيّة من أهمها:

أ ـ أن يكون استخدامها لمجرد الاستعراض المعرفي والثقافي لاسمها و فكرتها، بحيث يبدو هذا الاستخدام ترفاً شكلياً ورسماً زخرفياً في فضاء النص الشعري، ولا يتعدّى هذا الرسم كونه لصوقاً شكلياً بفضاء القصيدة كما يظهر في أعمال الشاعرين: سليمان العيسى، وبدر شاكر السياب.

ب ـ غموض الرمز الأسطوري وانغلاقه على ذاته بالنسبة لمتلقي القصيدة الشعرية، وهنا تبدو علاقة المتلقي بالنص الشعري علاقة غربة وتنافر، لأنه يقف عاجزاً عن فهم دلالات هذا الرمز، ولذا قلما يحاول فكّ استغلاقاته، بل ينفر منه باعتباره طلسماً وأحجية، ويظهر هذا الغموض عند الشاعرين أدونيس وعبد الوهاب البياتي.

ج ـ حشد القصيدة الشعرية بمجموعة من الرموز والأساطير التي تحمل دلالات متباينة جداً ومن عصور بعيدة، ومن أمكنة بعيدة، إذ تأخذ كل أسطورة أو رمز دلالة مغايرة للأخرى، ويظهر هذا الحشد في بعض أعمال عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السيّاب، ومحمد حمدان.

د ـ اكتفاء الشاعر بحدود القيمة الفكريّة للأسطورة بحيث تبدو القيمة الفكرية التي يطرحها الشاعر هي الهدف الأول من توظيفها، وهنا يغيب الجانب الفني، ليصبح اللفظ الأسطوري مجرد شكل نصّي ملصوق قسرياً ببنية النص الشعري، وتظهر هذه القيمة عند يوسف الخال، ونور الدين صمود.

هـ ـ استخدام بعض الشعراء الأسطورة من باب الحداثة والعصرية والتقليد لغيرهم، فيأتي هذا الاستخدام خطاباً تقريرياً ومباشراً مفتعلاً لعصرية شعرهم وحداثته، ويُلاحظ وجود مثل هذا الاستخدام عند الشاعر سليمان العيسى.

و ـ عدم النجاح في استخدام الشخصيّة الأسطورية أو التاريخية، مما يؤدي إلى عدم تمثّل الموقف الإنساني وإذابته في شبيهه الأسطوري، كما يظهر في بعض أعمال عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور.

وتجدر الإشارة إلى أنّ توظيف الأسطورة في القصيدة العربية المعاصرة يقترن برؤية إيديولوجية وسياسية يريد الشاعر التعبير عنها

وإسقاطها على فضاء النص الشعري، إذ قلّما نجد نصاً شعرياً وظّف الأسطورة إلا وظهرت هذه الرؤية في فضاءاته.

وتكمن أصالة التوظيف في قدرته على أن يبشّر بنهاية الطغيان، ويعمل على نهايته، أياً كانت أشكاله، وذلك بتشكيل نصٍّ شعري قادر على خلخلة ما هو متعارف عليه من قيم استبداديّة، وقوانين تعسفيّة، والتوظيف في كثير من النصوص الشعرية المعاصرة لا يخلو من إدانة واضحة لظاهرة التردي الحضاري التي هيمنت على بنية الحياة العربية، لأنه يجسّد رحلة كشف لخبايا الذات، وسبر لها، ومواجهتها بصدق.

إنّ توظيف الأسطورة في القصيدة العربية المعاصرة ينبغي أن يتخطّى حدود التقليد والمباهاة والاستعراض الثقافي والحشد الهائل، فالشاعر المبدع ليس بما يكرر أو يعيد من الأساطير المعروفة، بل في مقدرته على تمثّل الموقف الأسطوري وفهم بنيته فهماً دقيقاً، وإيجاد صلة وثيقة بينه وبين الموقف الإنساني المعاصر المراد التركيز عليه وإبرازه.

والتوظيف الناجح للأسطورة هو عملية خلق مبدعة من الطاقات الرمزيّة والإيحائيّة الجديدة التي يمكن أن تستنفر الشرط الإنساني في أعماق الشاعر والمتلقي، قبل أن تكون عملية محاكاة نصيّة هدفها مجاراة الآخرين بطريقة استعراضية معرفية، وعندما تصل

التجربة الشعرية الإنسانية إلى ذروة معاناتها، وتتوحّد الذات بالعالم والصيرورة التاريخية والحضارية، تُستحضر الأسطورة.

إنّ كلّ توظيف للأسطورة لا يضع الإنسان بهمومه واستلابه هدفاً، لهو توظيف يبتعد بالشعر عن مهمته الأساسية، وفي توجهه الإنساني، فـ « على الشعر أن يجوس الدياجير حتى يلتقي بقلب الرجل، بعيني المرأة، بهؤلاء المجهولين الذين يعبرون الشوارع، والذين قد يحتاجون في ساعة شفيفة أو في ليلة ذات نجوم إلى بيت شعرٍ واحد على الأقل.» [1](1).

وهنا لا تدعو هذه الدراسة إلى أن يكون الفن وظيفيّاً بحتاً ومؤدلجاً في خطاباته وأطروحاته السياسية بقدر ماتطمح إلى أنسنة الفن والشعر في فضائه الإنساني الإبداعي الرحب، بعيداً عن المباشرة والتقريرية، والافتعال الذي يسم كثيراً من النصوص الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة.

ويبقى توظيف الرمز الأسطوري في النص الشرعي العربي المعاصر جزءاً من عملية معقّدة متشابكة، تتضافر عدة أسباب لمشروعية وجودها ـ ومن العسير معرفة أوجه تشابكها كاملة ـ إلا أنها تدخل ضمن رؤية فكرية وفنيّة وتاريخية.

---

[1] بابلو نيرودا، مذكرات بابلونيرودا، ترجمة د. محمود صبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، تموز، يوليو، 1978 م، ص 378.

المصادر والمراجع

المصادر

1 - القرآن الكريم.

2 - نهج البلاغة، الإمام علي بن أبي طالب، جمعه الشيخ محمد عبده، المطبعة الرحمانية، القاهرة، د. ت، المجلد الأول.

الدواوين والمجموعات الشعرية

1 - الآثار الشعرية الكاملة، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، طبعة 1971 م. المجلد الأول والثاني.

2 - الأعمال الشعريّة الكاملة، يوسف الخال، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1-1 -1979م.

3 - الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985م.

4 - بين يدي المحيط، محمد حمدان، الطبعة الأولى، دار الحقائق، بيروت، 1992 م.

5 - ديوان بدر شاكر السيّاب، بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، طبعة 1989 م، المجلد الأول.

6 - ديوان صلاح عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، طبعة 1988 م، المجلد الأول **والثاني** والثالث.

7 - ديوان عبد العزيز المقالح، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، طبعة 1986 م.

8 - ديوان عبد الوهاب البياتي، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، الطبعة الرابعة 1990 م + المجلد الثاني، الطبعة الأولى 1972 م.

9 - شعر سليمان العيسى (المجموعة الكاملة)، سليمان العيسى، الطبعة الثانية، دار الشورى، بيروت، صيف 1981 م، المجلد الثاني والمجلد الثالث.

10 - نخلة اللّه، حسب الشيخ جعفر، دار الآداب، بيروت، طبعة 1969 م.

المعاجم والموسوعات

1 - الأساطير الإغريقية والرومانية، ب. كوملان، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1992 م.

2 - تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، (المجلد الثالث).

3 ـ لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، طبعة خياط، بيروت، د. ت، الجزء الثاني.

4 ـ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، آذار ـ مارس 1979 م.

5 - معجم الفولكلور، د. عبد الحميد يونس، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، بيروت، 1983م.

6 - معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، د. مجدي وهبة، كامل المهندس، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م.

7 - المورد، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة 1983 م.

8 - موسوعة بهجة المعرفة (الإنسان والمجتمع)، ماجد فخري كريم عزقول، فاروق البقيلي وآخرون، إشراف الصادق النيهوم، الطبعة الأولى، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، طبعة 1 - 3 - 1979 م، المجموعة الثانية.

9 - موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1982 م.

10 - Dictionary Of Current English, A.S.Hornby, Oxford Advanced Univesity Press, London. No Date. Learner's, Oxford

المراجع العربية والأجنبية المترجمة

1 ـ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، د. عبد الحميد جيدة، الطبعة الأولى، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980 م.

2 ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د.إحسان عباس، الطبعة الثانية، دار الشروق، عمّان (الأردن)، 1992 م.

3 ـ الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، الطبعة الثالثة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

4 ـ الأدب والموقف القومي، محي الدين صبحي، الطبعة الأولى، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1976 م.

5 ـ أدونيس أو تموز، جيمس فريزر، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982 م.

6 ـ أساطير بابل وكنعان، شارل فيروللو، تعريب ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربية، دمشق، 1990 م.

7 ـ أساطير من الشرق، سليمان مظهر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

8 ـ الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، د. أحمد كمال زكي، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1979 م.

9 ـ الأساطير والخرافات عند العرب، د. محمد عبد المعين خان، الطبعة الثالثة، دار الحداثة، بيروت، 1981 م.

10 ـ أساطير إغريقية (أساطير البشر)، د. عبد المعطي شعراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1982 م.

11 ـ أساطير إغريقية، حنّا نمر، الطبعة الأولى، دار الخواطر، بيروت، 1985 م.

12 ـ الأسطورة والدراما، سعد عبد الوهاب، الطبعة الأولى، المطبعة الفنيّة الحديثة، القاهرة، 1966م.

13 ـ الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ترجمة شاكر عبد الحميد، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1977م.

14 ـ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ابريل 1978م.

15 ـ الأسطورة في شعر السيّاب، عبد الرضا علي، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978م.

16 ـ الأسطورة، ك. ك. راثفين، ترجمة جعفر صادق الخليلي، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1981م.

17- الأسطورة والتأريخ في التراث الشرقي القديم، د. محمد خليفة حسن، دراسة في ملحمة جلجامش، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.

18 ـ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. أنس داود، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، 1992 م.

19 ـ أسئلة الشعر، أحمد عبد المعطي حجازي، الطبعة الأولى، منشورات الخزندار، جدّة، 1992 م.

20 ـ إضاءة النصّ، اعتدال عثمان، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، 1988م.

21 ـ ألف ليلة وليلة، مجهول المؤلف، مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، المجلد الأول.

22 ـ التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د. جابر قميحة، الطبعة الأولى، دار هجر، القاهرة، 1987 م.

23ـ التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين اسماعيل، دار العودة/ دار الثقافة، بيروت، دون تاريخ.

24 ـ تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، الطبعة الأولى، دار نزار قباني، بيروت، 1968م.

25 ـ الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، طبعة 1978م.

26 ـ حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، د. أحمد بسّام ساعي، دار المأمون، دمشق، 1978م.

27 ـ حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1982م.

28 ـ الحكاية الخرافية، فردريش فون ديرلاين، ترجمة د. نبيلة ابراهيم، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت، ابريل 1973 م.

29 ـ الحكاية الشعبية، د. عبد الحميد يونس، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، القاهرة، 15 يونيو 1968 م.

30 ـ دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، الطبعة الثانية، دار الألسن، بيروت، حزيران، 1980م.

31 ـ دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، صالح بن حمادي، الطبعة الأولى، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، 1983م.

32 ـ دليل الناقد الأدبي، د. نبيل راغب، الطبعة الأولى، مكتبة غريب، القاهرة، 1977م.

33 ـ الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

34 ـ الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة نسيم ابراهيم يوسف، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.

35 ـ زمن الشعر، أدونيس (د. علي أحمد سعيد)، الطبعة الأولى، والطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1972م، 1983م.

36 ـ الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقيّة والتاريخية، جلال فاروق الشريف، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976م.

37 ـ الشعر الإغريقي « تراثاً إنسانياً وعالمياً »، د. أحمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، الطبعة الأولى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو 1984م.

38 ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، الطبعة الخامسة، دار العودة، بيروت، 1988 م.

39 ـ شعرنا الحديث ... إلى أين؟، د. غالي شكري، الطبعة الثانية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978م.

40 ـ الشعرية العربية الحديثة، د. شربل داغر، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م.

41 ـ ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت.

42 ـ في بنية الشعر العربي المعاصر، د. محمد لطفي اليوسفي، الطبعة الأولى، دار سراس، تونس، 1985م.

43 ـ في النقد والأدب "الأدب والأسطورة"، هيرمان نورثروب فراي، ترجمة د. عبد الحميد ابراهيم شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة 1989م.

44 ـ قصة الأنثروبولوجيا، د. حسين فهيم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1984م.

45 ـ قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، الطبعة الأولى، دار الشروق، بيروت، 1984م.

46 ـ الكاتب العربي والأسطورة، محمد عصمت حمدي، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1968م.

47 ـ اللغة المنسية، دراسة ممهّدة لفهم لغة الأحلام والحكايات العجيبة والأساطير، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، الطبعة الأولى، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1991م.

48 ـ لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، الطبعة الأولى، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985م.

49 ـ ما فوق مبدأ اللذة، سيجموند فرويد، ترجمة د. اسحق رمزي، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1966م.

50 ـ مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د. عبد المنعم تيلمة، الطبعة الأولى، دار الثقافة، القاهرة، 1987م.

51 ـ مذكرات بابلو نيرودا، بابلو نيرودا، ترجمة د. محمود صبح، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، تموز 1978م.

52 ـ مضمون الأسطورة في الفكر العربي، د. خليل أحمد خليل، الطبعة الأولى والثالثة، دارالطليعة، بيروت، طـ 1، 1973م، طـ 3، 1986 م.

53 ـ ملاحم وأساطير من أوغاريت « رأس شمرا »، د. أنيس فريحة، الطبعة الأولى، منشورات الجامعة الأمريكية، بيروت، 1966م.

54 ـ ملحلمة جلجامش، مجهول المؤلف، ترجمة د. سامي سعيد الأحمد، دار التربية، بغداد، دار الجيل، بيروت، طبعة 1984م.

55 ـ مملكة الشعراء، نبيل فرج، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.

56 ـ المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبد الفتاح محمد أحمد، الطبعة الأولى، دار المناهل، بيروت، 1987 م.

57 ـ النقد الأدبي، ويليام. ك. ويمزات وكلينث بروكس، ترجمة د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للفنون والآداب، رعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، طبعة عام 1976م، الجزء الرابع.

58 ـ نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، الطبعة الأولى، 1972 م.

59 ـ نظرية الأساطير في النقد الأدبي، نورثروب فراي، ترجمة حنّا عبود، الطبعة الأولى، دار المعارف، حمص 1987م.

60 ـ النقد والحرية، خلدون الشمعة، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1977م.

الدوريات

1 ـ الصحف

- العلم، العدد 12637، الرباط (المغرب)، 7 ابريل 1985 م.
- ملحق جريدة النهار، بيروت، تاريخ 28 - 4 - 1968 م.

2 ـ المجلات

- الآداب الأجنبية، العدد 24، السنة السابعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تموز، 1980م.
- آفاق عربية، العدد الثاني، السنة السابعة، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، تشرين الأول 1981م.
- ابداع، العدد الثاني، السنة الحادية عشرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فبراير 1993 م.

- ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الحادي عشر، القاهرة، الجامعة الأمريكية، 1991م.
- ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني عشر، 1992 م.
- الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، السنة السابعة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1987م.
- الثقافة الجديدة، العدد السابع، السنة السابعة عشرة، عدن (اليمن)، وزارة الثقافة والسياحة، ديسمبر 1987م.
- شعر، العدد الثالث، بيروت، دار مجلة شعر، صيف 1957م.
- شعر، العدد الثاني عشر، خريف 1959م.
- الشعر، القاهرة، دار مجلة الإذاعة والتلفزيون، يوليو 1965م.
- شؤون فلسطينية، العدد 81 / 82، بيروت، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، آب، أيلول 1978م.
- عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، الكويت، وزارة الإعلام، يناير، فبراير، مارس، 1979 م.
- عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1985م.
- العرب والفكر العالمي، العدد 13 ـ 14، بيروت، باريس، مركز الإنماء القومي، ربيع 1991 م.
- فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو 1981م.
- فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، اكتوبر 1981م.

- فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1983م.
- فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس 1984م.
- فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، سبتمبر 1984م.
- فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، من اكتوبر 1986م إلى مارس 1987م.
- فكر، العدد الثاني، باريس، مؤسسة الفكر، 1984م.
- الفكر، العدد الخامس، السنة 29، تونس، فيفري 1984م.
- فكر وفن، العدد 37، العام 19، سنة 1982 م.
- فكر وفن، العدد 41، العام 21، سنة 1985 م.
- القاهرة الأدبية، العدد السابع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 1985م.
- الكاتب، العدد 205، السنة الثامنة عشرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو 1978م.
- المجلة، القاهرة، عدد يوليو 1963م.
- المعرفة، العدد 149، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، تموز 1974م.
- المعرفة، العدد 197، تموز 1978 م.
- مواقف، العدد 51 / 52 (مزدوج)، بيروت، صيف وخريف 1984م.

- هنا لندن، العدد 440، لندن، دار هيئة الإذاعة البريطانية، حزيران (يونيو)، 1985م.

المراجع الأجنبية

1- Aspect Du Mythe, M.Elide. Ed. Gallimard, Collection Idées, Paris, 1963.

2- Modern Man In Search Of A Soul, C.G.Jung, Translated By W.S.Dell & Cary F, Baynes, London, 1966.

3- " Religion As A Cultural System ", In Michael Banton (Ed), Clifford Geertz; Anthropological Approaches To Study Of Religion; A. S. A. Monographs, No. 3, Tavistock Pub; London, 1966.

4- Sex Culture & Myth, Malinwski, (New York), 1962.

5- Shamanism, Archaic Techniques Of Ecstasy, Iliade Mirsea, Translated From French By Trask, Willard. R. Princeton, Princeton University Press,1972.

6- The Archetype Of Literature, N.Frye, In: D. Lodge (Ed), 20th Centuary Literary Criticism: A Reader (London). Long Man, 1972.

7- Two Essays On An Alytical Psychology, C.G.Jung, Works Of C.G.Jung, Tr. F. F. G. hull New York, 1966. V.7.

فهرس

الإهداء..... 7

المقدمة..... 9

الفصل الأول

مفهوم الأسطورة و مصادرها

1- مفهوم الأسطورة..... 23

2- بعض الاتجاهات الفكرية السائدة في تفسير الأسطورة..... 41

3- في بعض خصائص الأسطورة و وظائفها..... 53

4- مصادر الأسطورة: 66

أ- أساطير الأمم و الشعوب..... 66

ب- الحكاية الشعبية..... 76

جـ- الكتب المقدسة و كتب التاريخ..... 78

5- الأسطورة بوصفها مصطلحاً أدبياً و نقدياً..... 82

الفصل الثاني

في بعض المظاهر السلبية لتوظيف الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر

1- الأسطورة في الشعر و الفكر..... 103

2- الغاية من استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري..... 117

3- مظاهر سلبية لتوظيف الأسطورة في الخطاب الشعري..... 140

الخاتمة..... 203

المصادر والمراجع..... 209