



جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

إعداد الطالبة

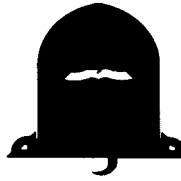
زاهرة توفيق أبوكشك

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006



نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة زاهرة توفيق أبو كشك الموسومة بـ:

الإتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

التاريخ	التوقيع	
2006/8/6		أ.د. سامح عبد العزيز الرواشده
2006/8/6		أ.د. إبراهيم عبد الرحيم السعافين
2006/8/6		أ.د. محمد علي الشوابكه
2006/8/6		د. خالد مسعود شقير

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين



الإهداء

إلى الروح العظيمة روح أبي حيث تسكن
مشرفة على بوابات يافا
– ومؤمنة أن الوعد قريب

زاهرة توفيق أبوكشك

المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	فهرست المحتويات
هـ	الملخص باللغة العربية
ح	الملخص باللغة الإنجليزية
1	الفصل الأول: الأسطورة في الدراسات النقدية للشعر العربي القديم
1	1.1 المقدمة
5	2.1 التمهيد
6	1.2.1 الأسطورة المفهوم والوظيفة
9	2.2.1 الأسطورة والشعر
12	1.2.2.1 الأسطورة والفكر
15	2.2.2.1 الأسطورة والواقع
16	3.2.2.1 الأسطورة والرؤى الجمالية
17	4.2.2.1 الأسطورة والرمز
18	3.1 المرأة والأسطورة
23	4.1 الحيوان والأسطورة
25	5.1 الطبيعة والأسطورة (المطر - الطلل)
31	6.1 الرؤى الفنية للأبعاد الأسطورية
37	الفصل الثاني: الاتجاه النظري: في الدرس النقدي للشعر العربي الحديث
38	1.2 مرحلة البدايات
56	2.2 مرحلة التطور
57	1.2.2 مرحلة تطور المصطلح

70	2.2.2 مرحلة التداخل (تداخل المصطلح بغيره من الأدوات..)
89	3.2.2 مرحلة التشظي
	1.3.2.2 المرجعيات الغربية، وأثرها على النص الشعري
91	العربي
99	2.3.2.2 تعدد أبعاد الرمز وصوره
102	3.3.2.2. مرحلة تعدد الأبعاد الجمالية والفنية للأسطورة
الفصل الثالث: المنحى التطبيقي/ في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث	
114	
114	1.3 سطوة الفكر السياسي على الأسطورة
116	1.1.3 مرحلة البدايات "سطوة الفكر الثوري"
127	2.1.3 مرحلة التطور
136	3.1.3 مرحلة التشظي "سطوة التيه على الأسطورة"
140	2.3 سطوة الواقع الاجتماعي على الأسطورة
140	1.2.3 مرحلة البدايات
144	2.2.3 مرحلة التطور
146	3.2.3 مرحلة تشظي الأسطورة
152	3.3 سطوة الرؤى الجمالية على الأسطورة
152	1.3.3 مرحلة البدايات
156	2.3.3 مرحلة التطور
161	3.3.3 مرحلة التشظي
165	4.3 سطوة الرمز على الأسطورة
165	1.4.3 مرحلة البدايات
169	2.4.3 مرحلة التطور
173	3.4.3 مرحلة التشظي

178

183

الخاتمة

المراجع

الملخص

الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

زاهرة توفيق ابوكشك

جامعة مؤتة، 2006

لم تعد دراسة الأسطورة حِكراً على الفلسفة، و علم النفس، بل دخلت بقوة إلى مجالات الأدب المختلفة، واقتترنت بحدائث الشعر وغموضه، وفسرت بعد التدقيق فيها الكثير من الرؤى والأفكار، وأعلنت من قيمة النص بإعطائه مسحة من الغرابة واللامعقول، وأكدت بذلك دور اللاوعي الجماعي في أن يحيا عبر عصوره الممتدة، وباتت الأسطورة في الأدب خليطاً من فلسفة المفكرين، ونظرات علماء النفس، إلى جانب أخذها من الدين، والسحر والخرافة، .. لتصبح بذلك أكثر بعداً في تعميق رؤيتها للحياة الإنسانية. ولعبت دوراً فكرياً واجتماعياً في حضارات عديدة، لا لتصبح فقط محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة، بل لتشمل علوم وأفكار المجتمعات عبر عصورها الممتدة، ولتمثل رؤية الإنسان للموجودات والمغيبات عبر زمانه ومكانه.

ومن خلال هذا تهدف هذه الدراسة إلى توضيح أثر الدراسات النقدية على الشعر العربي المعاصر، والذي يحمل في ثناياه أثراً أو فكراً أسطورياً. وتتأتى أهمية هذه الدراسة من جهتين:

الأولى: معرفة حجم الجهد المبذول في دراسة هذه الظاهرة، وتوضيح مفاهيم الدارسين حولها، بالإضافة إلى تتبع أثر الأسطورة في استنتاج دلالات جديدة، ارتأها الناقد من خلال تحليلاته. و ملاحظة مدى التأثير الغربي على الشعر العربي، وكيف بدا هذا التأثير، هل استنطق الأسطورة والتأم روحها، أم كان مجرد تضمين لا ينسجم وهيكل النص.

أما الثانية: فتأتى من خلال دراسة الأثر الذي تحمله الأسطورة، ومدى تبدله عبر مراحل حياة الشاعر والناقد على السوء، وكيف ساهم هذا الاتجاه في توضيح رؤية العربي في أحلام انتصاراته وانهزامه، ورؤيته للعالم من حوله. واتضح هذا من خلال عرض لنماذج من دراسات النقاد على الشعر العربي القديم، ومدى قابلية هذا الشعر للتحليل، وفق المنهج الأسطوري، لتلج الدراسة بعد ذلك للتأطير للنظرية، فتأخذ نماذج ممن درسوا الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، وفق مراحل ثلاث: مرحلة البدايات، وشملت خمسينيات هذا القرن وستينياته. مرحلة التطور: وعُنت بالفترتين التاليتين، أما الثالثة فكانت تبدأ من التسعينيات إلى وقتنا الحالي. ولم يكن اتخاذ هذه المراحل تسهيلاً للدراسة فقط، وإنما لأنها كانت تحمل في طياتها أحداثاً أثرت على الفكر العربي وخاصة الشعر، وإن كنا نرى امتداداً لفترة في أخرى في كثير من الأحيان.

هذا وقد قسمت الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، ففي التمهيد، عُرّف بالأسطورة بصورة مقتضبة، إلى جانب توضيح علاقتها بالشعر، والقضايا المتعلقة بالدراسة، وذلك أن الهدف كان البحث عن الرؤى النقدية، لا رصد التعريفات، وإن كانت رؤى النقاد توضح ذلك.

أما الفصل الأول: فيشتمل على الرؤى النقدية التي تناولت الأسطورة في الشعر القديم، ليكون تمهيداً ثانياً، تلج منه الدراسة إلى فصلها الثاني الذي يحمل آراء النقاد والدارسين حول الأسطورة، عبر مراحلها الثلاث.

وفي الفصل الثالث قسّمت الدراسة إلى أربعة أقسام: الأول: يحمل عنوان سطوة الفكر السياسي على الأسطورة، لما كان لهذا الفكر من تغيير على الساحة العربية، والشعر العربي. والثاني: يتناول سطوة الواقع الاجتماعي على الأسطورة، وكيف تبدى هذا من خلال تحليلات الدارسين، ويُعنى الفصل الثالث: بالرؤى الجمالية ومدى تأثيرها على الأسطورة، وبناء النص الشعري، إلى أن تتناول الدراسة في فصلها الرابع سطوة الرمز على الأسطورة ومدى اقترابها وابتعادها عنه.

وتخلص الدراسة إلى مجموعة من النتائج، تحاول فيها توضيح المعالم البارزة لهذه الدراسات على الشعر العربي المستمد لروح الأسطورة أو المتضمن

Abstract

The Mythological Approach in the Critical Studies of Modern Arabic Poetry

By: Zahira Abu Kushuk

Advisor: Professor Sameh Rawashdeh

The study of myth is not any more inclusive to philosophy or psychology, as it has also been studied in literature, especially in connection with the ambiguity of modern poetry, and has explained insights and ideas, emphasizing the important role of the collective unconscious. Hence myth in literature has become a creative combination of philosophy, psychology, religion, magic and fable, gaining deeper insight in human life.

This study aims to explain the mythological approach in the critical studies of modern Arabic poetry. The importance of the study lies in two aspects:

First, realizing the efforts exerted in studying this phenomenon in Arabic literature through studying the Western influence on Arabic poetry.

Second, Studying the implications and meanings of myth, and the development of these implications throughout the poet's life. This is showed by first studying samples from classical Arabic poetry and ends by analyzing samples of studies on the mythological approach in modern Arabic poetry in three historical phases: the fifties and sixties of the twentieth century, the seventies and eighties and finally the nineties to the present.

The study falls into an preface and three chapters. The Preface focuses on the various definitions of myth and the relationship between myth and poetry. Chapter I capitalizes on the various critical insights of myth in classical poetry. Chapter II traces the critical views of myth in its three stages. Chapter III is divided into four sections: The first section discusses the dominance of political thought over myth in Arabic poetry; the second section focuses on the dominance of realism over mythology; the third section analyzes the aesthetic aspects of myth; and the final section discusses the relationship between symbol and myth.

الفصل الأول:

الأسطورة في الدراسات النقدية للشعر العربي القديم

1.1 المقدمة

الحمد لله رب العالمين المُنعم علينا بنور الهداية، الذي جعل لنا عقولاً نستنير بظلمها حين يستبد ظلام الجهل، والصلاة والسلام على سيد الخلق محمد حبيبنا وشفيعنا إلى يوم الدين.

لقد كان أول عهدي بهذا الموضوع: الاتجاه الأسطوري عندما قرأت كتاب أسعد رزوق "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، وكان قد دفع به إليّ أستاذي عليّ أجد في مادته معيناً، لتبين أولى خطوات بحثي، ولا أنكر أنه سبق ذلك كتابتي لبحث في مرحلة الدراسة للدكتوراه، يتناول الغموض في شعر بدر شاكر السياب وعرّجت فيه على أثر الأسطورة في إحداث هذا الغموض.

ومن ثم ومن خلال قراءتي لكتاب رزوق تبين لي حجم الأثر الأسطوري الساحر في إحداث تحولات حاسمة في أبنية الشعر وأدواته، ولما كانت دراسات النقد في هذا المجال كثيرة، ومختلفة في عمق تناولها للفكر الأسطوري في الشعر، ظاهرة لافتة فيه، ولأنّ موضوع الأسطورة استهواني فقد ارتأيت أن أدرس هذه الجهود. ورسخ اطلاعي على مجموعة من الكتابات العربية والمترجمة فناعتي بأن هذا الموضوع جدير بأن يكون مداراً لدراسة متكاملة، أتقدم بها لاستكمال متطلبات رسالة الدكتوراه. ليكون لي متعة البحث عن الأسطورة في أشعار الشعراء زيادة على تبين أثر هذا على النقد العربي الحديث.

وقد حاولت الدراسات النقدية نفسها أن توضح أثر من سبقها من النقد في تقويم الأسطورة، ولكنها كانت تقتصر على عدد معين منهم، دون أن تلتفت إلى الأسباب الأولى لتبني هذا الاتجاه.

ومن هنا فالدراسة تهدف إلى تتبع الدراسات النقدية التي انصبت على الشعر العربي المعاصر، وتبين اتجاهاتهم النقدية، ووعيهم بالأثر الأسطوري في التجربة الشعرية، والدوافع الزمنية التي أسهمت في الالتجاء إلى الأسطورة، وأثر تلك الأساطير في تشكيل التجارب الشعرية.

وأرى أن أهمية هذه الدراسة تتأتى من جهتين: الأولى: معرفة حجم الجهد المبذول في دراسة هذه الظاهرة، وتوضيح مفاهيم الدارسين حولها، وكيف ساهم دخول الأسطورة إلى الشعر العربي في خلق دلالات جديدة، وإلى أي مدى دخلت الأسطورة في شعر هؤلاء الشعراء، وذلك من خلال آراء النقاد أنفسهم. محاولة تتبع هذا عند أكثر من ناقد ودارس، وعبر مراحل مقسمة على حسب الزمن، ولا أدعي أنها تحمل الدقة فيما تشير إليه، إلا أن الغالب عليها هو تلك النظرة وفق اعتقادي، ومن هؤلاء الذين تناولتهم الدراسة، أسعد رزوق في مؤلفه، "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، وكتاب خليل أحمد خليل "مضمون الأسطورة في الفكر العربي"، وكتاب أنس داوود "الأسطورة في الشعر العربي الحديث" وكتابات كثيرة، تخصصت في الأسطورة، أو تناولتها في فصل من فصولها، فكان لها نظرة، قد تكون في جزء منها جديدة، أو تحمل نفس الرؤى السابقة، بقالب مغاير، ولن أقول كما قال أنس داوود إنه تتبع الدراسات فأخذ ما وجدته مغنياً وترك غير ذلك، لأن هدف الدراسة توضيح رؤية الناقد، فإن كانت مغنية عبرت عن فترتها، وإن كانت لا تحمل الشيء الكثير عبرت عن هذا أيضاً، ومما لاحظناه، أنه حتى أنس داوود وغيره شملوا هؤلاء، زيادة على أن الكثير من هذه الدراسات لم يكن لإقواله أخرى لدراسات سابقة.

أما الأهمية الثانية للدراسة: فنتضح من خلال الأثر الذي تحمله الأسطورة، ومدى تبدله عبر مراحل حياة الشاعر والناقد على السواء، هذا وقد وجدت بعض الدراسات التي تتناول دور النقاد في تتبع أثر الأسطورة، ولكنها لم تكن بالاتساع الذي ننشد، فقد ذكرت ريتا عوض في كتابها "أسطورة الموت

والانبعاث.. " دور كل من أسعد رزوق و خليل أحمد خليل وتناولتهما بالنقد في مقدمة كتابها، كما فعل ذلك يوسف حلاوي وغيره، ومن الدراسات الحديثة التي بحثت عن جهود النقاد: دراسة سامي عباينة " اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث" لكنها دراسة مقتضبة ومختصرة لبعض من تناولنا، وهناك دراسة اطلعت عليها بعد أن سرت شوطاً لا بأس به في دراستي، وهي دراسة عماد الخطيب " الأسطورة معياراً نقدياً" ولا أنكر أنني أفدت منها إلى حد بعيد، إلا أنها كانت دراسة في النظرية والتطبيق، وقد ارتأت دراستي إكمال ما جاء به من سبقها، علماً تجد لها مكاناً في هذا الجانب.

هذا وقد واجهت الدراسة الكثير من الصعوبات، منها الكم الكبير من الدراسات، التي تجعلك في أحيان كثيرة تعرض لنماذج، ثم تعود لتغييرها، بعد أن يتبين لك وجود كتاب سابق يحمل نفس الرؤية، كما أن دراسة الأسطورة توقفت في كثير من الدراسات عند الجانب التأثري، ولم تحمل رؤى العصر الذي عاشته الأسطورة، أو عايشه الشعراء، ومع ذلك فإن من الدراسات ما فتح الطريق لدراسات مستفيضة حول هذا الموضوع.

وستزاوج الدراسة بين منهجين، هما: المنهج التاريخي الذي حاولت أن أتابع الدراسات والآراء بناء عليه؛ لأرصد تطور رؤية النقاد لهذا المنحى، وأثر الجيل الأول ووعيه في من تبعهم من النقاد. لموضعة الأطروحات النقدية استناداً إلى أن الوعي التاريخي لا يأتي دفعة واحدة، ولكنه يحتاج إلى رحلة زمنية كافية ليبلغ صورته التي وصل إليها في المراحل التالية.

أما المنهج الثاني فإنه المنهج التحليلي، إذ إنني كنت أعود إلى الآراء النقدية وأحاول تبين تفاصيلها وأعماقها، أحاورها وأرد بعضها بالاعتماد على آراء باحثين آخرين، وعلى رؤيتي التي تشكلت بعد أن أمضيت شوطاً لا بأس به من القراءة والبحث في مفاهيم الأسطورة وتجلياتها وتمظهراتها في الشعر العربي وفي النقد الحديث.

ومن هنا فقد قسّمت الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، يتناول التمهيد نبذة تاريخية حول الأسطورة ومفهومها والوظيفة التي تضطلع بها وعلاقتها بالشعر ، إلى جانب توضيحه للرؤى التي ستحملها الدراسة، من مثل الأسطورة والفكر، والأسطورة والواقع، والأسطورة والرؤى الجمالية، إلى جانب الأسطورة والرمز.

أما الفصل الأول فإنه يتناول رؤية النقد العربي للفكر الأسطوري في الشعر العربي القديم، متمثلاً بالصورة، وقد كان هذا الفصل تمهيداً للدخول للفصل الثاني الذي يحمل الكثير من الرؤى النظرية لدارسي الأسطورة في الشعر العربي الحديث، عبر مراحل ثلاث، الأولى: مرحلة البدايات، والثانية: مرحلة التطور، أما الثالثة: فارتأيت تسميتها بمرحلة التشطي؛ لأن أياً من التسميات لم تكن لتعمم عليها.

هذا وقد حاول الفصل الثالث، وهو الفصل المتعلق بتطبيقات الدارسين، أن يأخذ من كل مرحلة بنموذج أو أكثر ليوضح الرؤيا التي ذهب إليها. وفي نهاية كل فصل كانت الدراسة تخرج ببعض الملاحظات، التي ضمنتها خاتمتها.

وبعد: فإنّي أرجع لذوي الفضل فضلهم، بشكري وعظيم تقديري، لأستاذي الأستاذ الدكتور: سامح الرواشدة، الذي ما توانى عن توجيهي لحظة بلحظة، وما بخل علي بعلم، أو كتاب، أو مشورة، ونبهنى لكل صغيرة وكبيرة في رسالتي، صفات عرفناها فيه، منذ دخولنا مرحلة الدراسة الأولى جزاه الله عنا خير الجزاء. ولا أنسى أن أوصل شكري منذ دراستي السابقة حتى الآن للأستاذ الدكتور: يحيى عباينة، الذي كان دوماً الأستاذ والأخ الكبير المرشد، وما توانى عن تقديم العون يوماً، كما أقدم بشكري للجنة المناقشة على ما تكبدته من عناء السفر والقراءة، جزاهم الله عني خير الجزاء.

ولا أقول بعد هذا إلا أنني حاولت، أن أقدم شيئاً وإن كان بسيطاً، إلا أنه قد يفتح الطريق أمامي لدراسة أعمق وأشمل، ومن ثمّ فحسبي أنني حاولت، واعدة بأن آخذ بعين الرضا كل ملاحظات أساتذتي، وأن أفيّد منها لعلّي أصل لشيء يفيد منه غيري.

وبعد، فهذا جهدي أضعه بين أيديكم، آملة أن يلقي القبول والرضا بالقياس إلى نيتي الصادقة في إنجاز عمل هذا القبول، راجية من الله الرضا عن هدفي، ونيتي وعملي.

2.1 التمهيدي

مدخل:

الأسطورة: نبذة تاريخية:

بدأت الأسطورة كأولى بواكير الخيال الإنساني المبدع، وهي في أبسط تعريف لها مجموعة الحكايات المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية⁽¹⁾

وقد ارتبطت منذ عهد قديم بالفلسفة، مما دفع بعضهم إلى القول بأنها:

(ابنة الفلسفة الطبيعية زوّجها الشعر بتمويهاته)⁽²⁾. وكلمة أسطورة تظهر في كتاب أرسطو (poetics) على أنها " حبكة الرواية"⁽³⁾ ولعلّه قصد بها حكاية تُروى على لسان "الحيوانات" أو أنها القصص غير المعقولة القائمة على التأمل والخيال غير المبرمج بعكس التأمل الفلسفي المنظم⁽⁴⁾.

ويبدو أنّ أرسطو قصد إلى الحكمة التي تُقال على لسان الحيوانات لتقريب المثال ودليل ذلك ما ذهب إليه المختصون في الآداب القديمة حين رأوا أنّها "حكمة القدامى الخفية"⁽⁵⁾

(1) انظر أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف- بيروت، ط3، 1992 ص19.
(2) ك. ك. راثقين، الأسطورة، ترجمة: صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات- بيروت، ط1، 1981، ص9.
(3) المصدر نفسه، ص9.
(4) كريس النوري الأساطير وعلم الأجناس، مطبع مؤسسة دار الكتب- بغداد، دط، 1981، ص10.
(5) ك. ك. راثقين، الأسطورة، ص9.

أما إذا حاولنا تتبع أثر الأسطورة في كتابات الأوائل وتطبيقاتهم، فلا بد من أن نعرِّج على مكتبة التحليل النفسي، لنجد فرويد يدرسها من خلال تحليله لشخصية أوديب الأسطورية، فيرى تشابهاً في آلية العمل بين الحلم والأسطورة، وهما عنده نتاج العمليّات النفسيّة اللاشعوريّة⁽¹⁾.

وفي بحثنا عن خفاياها، نجد أنّ الباحثين قد انفقوا على أنّ القصص والحكايات الأسطورية تختلف عن سائر الحكايات ظناً منهم أنّ الأساطير تُعبّر عن وعي الجماعات الأساسي لذاتها، الأمر الذي يجعلها تؤدي دور الميثاق الذي تركز عليه الحياة الثقافية والاجتماعية للجماعات، وأكثر من ذلك أنّ الأساطير أو الميثولوجيا الخاصة بالجماعات، تعكس بناء حياتها الاجتماعية، وعلاقة هذا البناء بعالم الآلهة والقوى الغيبية⁽²⁾.

من هنا فالأسطورة ليست وليدة فكر فردي، بل إنّ الجماعة أو الفكر الجمعي لعصر ما، هو الذي أوجدها، ودليل ذلك هذه الديمومة التي تحياها. وقد لعبت دوراً فكرياً واجتماعياً في حضارات من مثل الحضارة المصرية القديمة وحضارة اليونان والرومان والصين وغيرها، وكان لها أثر بارز في آداب تلك الأمم، وكُتبت في عصور وحضارات مختلفة⁽³⁾.

1.2.1 الأسطورة: المفهوم والوظيفة:

حملت الأسطورة منذ بداية دراستها على أيدي الباحثين والنقاد تعريفات كثيرة ومتعددة، تناولت جانباً أو أكثر، ولكنها على ما يبدو من هذه التعريفات لم تشمل المعنى الحقيقي وظلّت تلك الدراسات تحاول جاهدة أن تتبيّن معناها لا من خلال ما تحمله فحسب، وإنما من خلال ما يحيط بها من معان تكاد تتشابه في شيء أو أكثر.

(1) المصدر نفسه، ص10، وما بعدها.

(2) انظر ميد القمني، الأسطورة والتراث، سينا للنشر-القاهرة، ط2- 1993، ص19- 20.

(3) قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، ص10.

وهذا أغوسطين يحسّ صعوبة في تعريف الأسطورة حين يقول: "ما هي الأسطورة؟ إنني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردتُ الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ" (1)

من هنا نلاحظ صعوبة التحديد الدقيق للأسطورة، ولا يعني هذا أننا سنعمم تعريفها، ولكننا سنحاول جاهدين إنعام النظر في أكثر هذه التعاريف شمولية، ولعلنا نحتاج في ذلك إلى جمع أكثر من رأي.

وردت هذه اللفظة "الأسطورة" بالذات في القرآن الكريم في قوله تعالى: (وَإِذَا تَتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا آسَاطِيرُ الْأُولِينَ) (2) وهي بهذا المعنى: "الحديث الذي لا أصل له" (3)

ولا يشمل هذا المعنى معنى الأسطورة التي سنتناولها بالبحث فالمعاجم الحديثة تُعرّف الأسطورة على أنها محاولة متبصرة وخيالية؛ لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير واضع الأسطورة (4)

ولن أسبق نفسي إذا قلت إننا في هذا التعريف نلمح قولهم محاولة، ومحاولة عقلية فيها إنعام للنظر وتبصر، وإن قالوا بأنها خيالية، إلا أننا نعلم أنّ الخيال أول الطرق التي تُوجد الإبداع. ونكاد نرى الكثيرين ممن كتبوا في الأسطورة يدورون في فلك هذا التعريف، وهذا ما سنلاحظه لاحقاً.

وإذا حاولت أن أحصر دراسة الأسطورة من وجهة النظر الأدبية أجد أن (ت - س إيليوت) قد اعتنى بها وذلك من منطلق شعوره القويّ نحو الماضي وبخاصة تقاليد الماضي الأدبية والدينية، فالماضي لديه ذكرى لا تزال تحيا

(1) ك.ك. راتقين، الأسطورة، ص9، وانظر محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بينها وظواهرها، الشركة العالمية للكتاب- القاهرة، ط1، 1996، ص143.

(2) القرين الكريم، سورة الانفال 8/31.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر- بيروت، ط1، 2000، مادة (سَطَرَ).

(4) انظر الأسطورة وعلم الاساطير، عن الموسوعة البريطانية، ترجمة: عبدالناصر محمد نوري عبدالقادر، دار الشؤون الثقافية العامة "أفاق عربية"- بغداد، د.ط، د.ت، ص7-8.

وتنعكس بشكل قويّ في الأحداث الحاضرة، فالميثولوجيا في نظره تتخطى الزمن⁽¹⁾

وسنلمح هذا التأثير أو ما يسمى بالتأثير الإليوتي في شعرنا العربي الحديث بشكل كبير وقد أشار إحسان عباس إلى أنّ من أبرز أسباب دخول الأسطورة إلى الشعر العربي الحديث محاكاة الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمته⁽²⁾ كذلك بيّن أحمد كمال زكي وأسعد رزوق وغيرهم أهمية تأثير إليوت وخصوا قصيدته "الأرض اليباب" بمنزلة رفيعة مميزة لأنها تعد لدى الكثيرين من قِبَل النظم الرفيع الذي تستخدم فيه عناصر عديدة من بينها أساطير شتى الشعوب.⁽³⁾

زيادة على ما ذكر من تأثير إليوت في شعراء الحداثة نجد التأثير الأوروبي بشكل عام، بارزاً في هذا الشعر وسنعرض لنماذج من هذا التأثير. كذلك نجد عوامل أخرى ساهمت في دفع الأسطورة لتتبوأ هذه المكانة في الشعر منها تلك الجاذبية الخاصة التي تحملها، فهي تُعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية.

ومن الناحية الفنية فالأسطورة تُسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتتخذ القصيدة من الغنائية المحض وتساعد على التنويع في أشكال التركيب والبناء⁽⁴⁾

ولعلي سبقت نفسي مرة أخرى ولكن أليس من الملاحظ أننا ندور في فلك تعريفات سابقة قال بها فرويد وغيره، أو تعريفات لاحقة سيقول بها آخرون، لا أظن هذا يعيب بقدر ما يعطي من ربط بين الفكر ومنظومة هذه الآراء المتعددة.

(1) انظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر - دار الشروق - عمان، ط3، 2001، ص128 - 129.

(2) المصدر السابق نفسه، ص128.

(3) انظر أحمد كمال زكي، الأساطير، المكتبة الثقافية، القاهرة، د. ط، 1985، ص86 وانظر أسعد رزوق. الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون)، منشورات مجلة آفاق - بيروت - ط1، 1959، ص9-10.

(4) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع - عمان، ط1، 1996، ص15.

وعليه فلا بد قبل كل شيء من تأكيد على أن الأساطير تختلف اختلافاً بيناً فيما بينها من الناحية المورفولوجية، ومن ناحية وظيفتها الاجتماعية وهذا ما قال به (كيرك)⁽¹⁾

إلا أن أشهر التعريفات التي تشيع بين الدارسين في هذا العصر، تعريف الأسطورة البنيوية، الذي تبناه علماء الأنثروبولوجيا، ومفاده أن الأسطورة عقلانية تفوق العقل، ويرى هؤلاء أمثال: (لوفي شتراوس، ورولان بارت، وجان بياجى، وإدموند ليش، ومالينوسكي ودوركهايم، وماوس)، أن بالإمكان التعرف إلى الأسطورة من خلال دراسة العلاقات الوظيفية التي تربط أفراد المجتمع وفئاته، لا من خلال الرأي القائل إن الأسطورة أمر نظري مجرد⁽²⁾.

2.2.1 الأسطورة والشعر:

العلاقة بين الأسطورة والشعر والشاعر، علاقة ترشح لهذا الاستعمال كما ذكر عز الدين إسماعيل⁽³⁾. وفي مقولتي كل من مارك شوور وريتشارد تشيز تأكيد على ذلك على الرغم من الاختلاف الظاهري للمقولتين، فالأول يرى: "أن الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه" والثاني يقول: "الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه"⁽⁴⁾ وهذا يؤكد مدى تداخل العلاقة بينهما. وتجمع العلاقة بين الشاعر والأسطورة لأن كلاً منهما يحمل معاناة قد تقترب بشكل أو بآخر من بعضها.

أما إليكسي لوسيف الذي يُعد آخر الفلاسفة لما قدمه من قضايا فلسفية غنية، فيرى أن الأسطورة ليست نتاجاً شعرياً وإن اتفق مع الأسطورة في بعض جوانبها، فهو كلمة والأسطورة كذلك وكلاهما مُعبر وكلاهما أيضاً فيه تعبير حيوي مُلهم، فكل صيغة شعرية هي دائماً في نظره، شيء ما موحى به، وهي دائماً حياة مرئية من الداخل. الشعر يقدم ذلك "الداخلي" الذي يكون بطريقة ما

(1) انظر المصدر نفسه، ص15.

(2) المصدر السابق، ص15-16.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي- القاهرة، ط3، 1967، ص230.

(4) عبدالرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة- الكويت، مارس، 2002، ص49.

حياً، والذي على حسب لوسيف يملك روحاً حية، ويتنفس وعياً، وعقلاً، وثقافة، وكل فن هو كذلك. إلا أنه يرى في غمرة كل هذا أن الواقع الأسطوري واقع حقيقي، مادي، جسدي. ويورد لذلك مثلاً وهو سمة الانفصال فهو يرى بأن الذي يستمع لنص شعري على خشبة المسرح ويشاهد حريقاً لا يحرك ساكناً لإطفائه، لأنه يراه نصاً تمثلياً، أي أنّ الفن يعيش على متعة لا تعنيه، ومن ثمّ فإنّ الفن أو الشعر يتسمان بانفصال ما، يسحب الأشياء من دفق الظواهر الحياتية، ويحولها إلى موضوعات ذات أهمية. وكذلك فإنّ درجة ما من الانفصال على وفق ما يرى سمة الميثولوجيا أيضاً، إنما هنا في وسط الانفصال يمر الحد الأساسي الفاصل بين الميثولوجيا والشعر. فيكون الانفصال الأسطوري انفصلاً عن المعنى لا كما هو في الشعر انفصال عن الواقعة، فهو يرى أن النص الأسطوري لا يجعلك تقف مكتوف اليدين عند رؤية حريق ينشب⁽¹⁾ إنّ إليكسي لوسيف في غمرة عزله للأسطورة عن كل ما من شأنه أن يرتبط بشكل أو بآخر بها، ليؤكد على أن الميثولوجيا هي نتاج النفس البشرية الطبيعي وهي ظاهرة اجتماعية طبيعية، وهي ليست بنية علمية، ولا حتى علمية بدائية، إنما هي علاقة حية ذاتية موضوعية متبادلة، تتضمن في ذاتها حقيقة خارج علمية خاصة بها، حقيقة أسطورية خالصة⁽²⁾. ولوسيف المعجب بالأسطورة وآلياتها يؤكد هنا أنّ الأسطورة بالرغم من ارتباطها بغيرها من الأدوات فإنّ لها خصوصية تفوقها جميعاً، ونحن إذ نورد هذا الرأي فذلك لنجعله عوناً في محاولة دراسة بعض الآراء التي ربطت بين الأسطورة وغيرها.

وبالنسبة للبعد المعرفي الأسطوري في الشعر العربي، فقد ظلّ أحد الروافد الثقافية لشاعر الحدائث، وكان في جزء منه مُستمدّاً من التراث العربي للشاعر، والجزء الآخر تلقاه عن طريق التأثير بثقافات أخرى. بالنسبة للتأثر

(1) انظر إليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر - سوريا، ط1-2000، ص111-112.

(2) المصدر نفسه، ص15-16.

بالآخر الغربي فقد أشرنا إليه آنفاً، أما التأثير العربي فنلاحظه في الحكايات الشعبية من مثل ألف ليلة وليلة وغيرها ولعلنا لا نستطيع الجزم بأنها أثر عربي بحت، أو أنها أسطورة بحتة.

وإذا نظرنا إلى وضع الأسطورة في الشعر العربي بعد 1950 عنه قبل هذا العام، فأنا نجد اختلافاً للدرجة التي نسميه فيما بعد الخمسينيات (اتجاهاً أسطورياً) قوياً، وإذا تساءلنا عن سبب هذا الاختلاف فس نجد إجابات عديدة تقترب من الحقيقة أو تبتعد عنها، فالشاعر العربي أحسَّ أنه بحاجة إلى التغيير، أو الإحياء وهذا ما جعله يغرق في الرمزية ومن ثم الإبهام، وهناك من رأى فيه الرغبة في التقليد، أو محاولة العربي للابتعاد عن واقعه المرير، والرغبة في مجازاة الغربي المسيطر. إلى غير هذا من أسباب ستتضح في دراستنا لهذا الشعر، كما رآه النقاد.

وإذا أردت أن أكون أكثر دقة أقول: إنَّ المشكلة التي كانت تؤرق الشاعر هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنها بشكل أدق مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات، أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها(1). يتضح هنا أنَّ العربي أراد أن يجد لنفسه مكاناً بين هذه الوجوه وهو الذي ملَّ رتبة القديم الذي لم يعد يلبي حاجاته النفسية قبل كل شيء.

ويتخذ الفنان الأسطورة مادة له ليرقى في إبداعه إلى درجة المتولد عن اللاوعي الجماعي التي تفوق في عمقها وبعدها درجة الوعي الشخصي التي تحصرنا في زمان ومكان معينين(2).

وما قاله شاهين سابقاً، هو نتاج مدرسة التحليل النفسي متمثلة، بفرويد ومن بعده يونج، وكان هذا في صميم ما جاء به يونج نفسه، عندما أورد رأيه عن الشعر المتولد عن اللاوعي الجماعي فهو يرى بأن الشعر العظيم ينبع في

(1) انظر عبد الرحمن محمود القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص49.

(2) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ص20.

قوته من حياة البشرية، وعندما يصبح اللاوعي الجماعي تجربة حيّة تطل على نظرة واعية للعصر؛ فإن هذا العمل في حدّ ذاته يصبح عملاً خلاقاً له أهميّة في حقبة زمنية كاملة(1).

ويمكن القول أيضاً إنّ الأسطورة ليست بدعة أو وهماً أو فنتازيا من صنع الخيال، ولكنها مقولة منطقية، أي أنّها قبل كل شيء مقولة جدلية عن الإدراك والوجود عامة.(2)

وأتناول هنا الأسطورة وفق القضايا التي ستطرحها الدراسة في تناولها لجهود النقاد العرب المحدثين في دراستهم للشعر المعاصر المتكئ على الأسطورة، كالأسطورة والفكر، والأسطورة والواقع، والأسطورة والرؤى الجمالية، والأسطورة والرمز:

1.2.2.1 الأسطورة والفكر:

ارتبطت الأسطورة بفكر الإنسان عبر عصوره الممتدة ، ومثلت بذلك مجموع التغيرات الفكرية التي عايشها، فكانت بدائية في نظرتها للحياة في مرحلتها الأولى وتطورت مع تطور هذه البدائية وقد ظن بعضهم في رؤيتهم لها ومن خلال اعتمادها على الخيال، أنها تشكل مرحلة التفكير الإنساني في محاولته لإدراك عالمه المحيط(3).

وهناك من أبعدها عن هذا الفكر، أي الفكر الذي يحمل القصدية، فرآها بعيدة كل البعد عما أسماه بالخيال العلمي ، أي أنها في جميع مراحلها لا تمارس إلا الخيال بما يعرف عنه من بعد عن العلمية(4). وجاءت الدراسات الحديثة لتثبت علمية هذه الأسطورة ومدى ارتباطها بالعقل البشري، ونجد الأسطورة من هذا المنطلق معبرة عن رؤية الشاعر للوجود والأحداث، فهو يستمدّها ليخدم رؤياه الفكرية في جانب مع عدم إنكاره للجوانب الأخرى التي تساهم في صنع

(1) انظر فرويد، إدلر، يونج...، مدارس التحليل النفسي، منشورات وزارة الثقافة-دمشق، د. ط 1992، ص6.

(2) إليكمسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ص 113.

(3) غزوان احمد علي، الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر، الموقف الأدبي، ع368، السنة 31، 2001، ص60.

(4) انظر أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 43.

الأسطورة، كالمظهر الجمالي وغيره . وقد أحسّ الشاعر المعاصر أهمية هذه الأساطير في التعبير عن رؤاه وأحلامه، إلى جانب ظنه بمصداقيتها وبما تمثله من دليل على ما تؤول إليه أحوال البشر عبر عصورها الممتدة، وإن كان بعضهم يرى أنّ رمزيّتها تحمل قناعاً للتخفي خلفه ، إلا أنّ الهدف الجمالي في هذا الجانب هو الغالب. هذا وقد عاش الوطن العربي فترات مختلفة نستطيع أن نراها في مجملها خليطاً من الثورة والانتكاس، والحلم والفضل، الذي وجد المتقف العربي نفسه في خضمه فبحث في عوالم الغيب عمّا يحقق له ذلك التوازن أو التصالح مع نفسه ومع الآخرين. فوجد في أسطورتني: "عشتار" و"أدونيس" وغيرهما من أساطير البعث صورة تتحقق فيها أحلامه في البعث والثورة وإن كانت بعض هذه الأساطير تخرج عن مدلولها الحقيقي، لتتحقق انزياحاً يكون في بعضه دليلاً آخر على عدم التوازن الذي يحياه العربي، أو دليلاً على رغبته في خلق أسطورة مضادة؛ لأسبابه العديدة التي نحسّها أكثر مما نستطيع كتابتها، وفي هذا يقول جوزيف هندرسون: "وكقاعدة عامة يمكن القول إنّ الحاجة لرموز البطولة إنما تبرز حين تكون الذات بحاجة إلى تقويم وتدعيم، أي حين يكون العقل الواعي بحاجة إلى العون في مهمة ما، ليس باستطاعته إنجازها دون عون، أو دون الاعتماد على مصادر القوة الكافية في ساحة اللاوعي"⁽¹⁾

هذا وقد يتخذ من أساطير التدمير والفضل كأسطورة "أورفيوس" وغيرها، صوراً متعددة، على أهمية بذل الجهد أو عن التعبير عن النهاية الأليمة، إلى أن يصل إلى خلق أسطورته، أو الخلط بين أساطيره، والأساطير المستنقاة من التراث، ليُعبّر عن حالة التيه التي يحياها.

ومن هنا فقد تكون الأسطورة كما يراها ميشيل زيرافا بذاتها أول محاولة للإجابة عن أسئلة عامة تتعلق بالعالم، طرحها العقل الإنساني منذ أقدم العصور

(1) مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د. ط، 1998، ص73.

البدائية، ولا تزال تشغله حتى هذه الساعة الأخيرة من وجود الإنسان⁽¹⁾. وقد ارتبطت الأسطورة بالفلسفة لتعبر بصورة أوضح عن هذا الفكر البشري. فهي لا تَقُلُّ في المهمة التي تطرحها على عاتق المُتَقَصِّي فيها، عن المهمة التي تأخذها الفلسفة على عاتقها وإن كان مجالها أكثر اتساعاً⁽²⁾. إنَّ ما هو مشترك بين البشر كما يرى مويرز تكشف عنه الأساطير، فهي حكايات عن بحثنا خلال العصور عن الحق والمعنى والدلالة، ونحن جميعاً بحاجة لأن نحكي قصتنا وأن نفهم حكايتنا، وعلينا جميعاً في غمرة هذا أيضاً أن نفهم الموت، وأن نتعامل معه، ونحن بحاجة في عبورنا من الميلاد إلى الحياة، ثم إلى الموت، لأن يكون للحياة معنى، وأن نمس الخالد، ونكتشف من نحن.⁽³⁾

لقد عاش الإنسان فترات من إنعام النظر والتفكير، إلى أن هداه تفكيره لأن يبحث في عوالم الغيب عن مصيره، وأسباب حياته وموته، فوجد في الأساطير مثاله؛ لأنها تعبر عن المعقول واللامعقول. الذي قالت به مدرسة التحليل النفسي، والذي عدته صورة أخرى للوعي الذي يحياه الإنسان، فجعلت مراتب اللاوعي اثنتين، الأولى: اللاوعي الشخصي، أما الثانية فهي: مرحلة اللاوعي الجماعي، وهي المقصودة هنا، حيث تتوحد الرؤى والأحلام، وتصبح الأفكار معبرة عن الرؤيا الكلية للجماعة، فتكون أكثر مصداقية⁽⁴⁾ وما رؤية فرويد لعقدة أوديب، التي رسمت تلك العلاقة بين الأب والابن من جانب والابن والأم من جانب آخر، التي تمثلت عنده بالمشاعر المكبوتة للطفل، لم تكن إلا كما رآها فروم رؤية للسلطة التي يستلهمها الابن من أبيه، ليحيا في إطارها، ومن

(1) ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار - اللاذقية، ط1، 1985، ص5.

(2) المصدر نفسه، ص5.

(3) جوزيف كامبل، مع بيل مويرز، سلطان الأسطورة، تحرير: بني سوافلور، ترجمة: بدر الدين، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، د. ط، 2002، ص30-31.

(4) انظر فرويد مدارس التحليل النفسي، ص8.

ثمّ، فهي تعبر عن كل سلطة متوازنة في حياة البشرية، لتعبر عن مدى القهر
الإنساني أمام سلطة الذات وسلطة الآخر⁽¹⁾

2.2.2.1 الأسطورة والواقع:

يرى جيمس فريزر أنّ الناس قد ظنوا في إحدى فترات التطور أنّ
الوسائل لتجنب المصائب، هي في أيديهم، وأنهم يستطيعون أن يُعجلوا في سير
الفصول، أو يُبطئوا منه بفعل السحر⁽²⁾

ومن ثمّ، فإنّ عصر السحر شبيه بعصر العلم كما يرى، أو على الأصح
يرجع عصر العلم الذي يؤمن بوجود نظام دقيق للطبيعة إلى عصر السحر،
ومعنى ذلك أن أساس الأسطورة كوني⁽³⁾

لذلك فالأسطورة في انتقالها عبر التاريخ من بقعة إلى بقعة، ومن جماعة
إلى جماعة، كانت تسجل تاريخاً وتحفظ مشاهد وجدت حقيقة. ولعلّ الأسطورة
كما يراها أحمد كمال زكي الصياغة الأولى للتاريخ والجغرافيا والاجتماع⁽⁴⁾
كيف لا يكون هذا والإنسان في أول تفسيره للموجودات كان يصدر عن
فكر خيالي، إلى أن ثبت هذا الخيال في كثير من جوانبه.

ويشير أرنست كاسيرر إلى تلك العلاقة بين الأسطورة والواقع، قائلاً:
"لأننا لم نصادف تاريخياً أية حضارة كبيرة لم تخضع لجوانب أسطورية ولم
تتشعب بها، فهل يمكننا القول بأن كل هذه الحضارات المصرية والصينية
والهندية واليونانية، ليست أكثر من أقنعة للغباء البدائي، وأنّ الأساطير تفتقر في
صميمها إلى أية قيمة إيجابية أو مغزى" وانطلاقاً من هذا السؤال التاريخي
راحت النظريات المختلفة تتنافس في خلال القرن التاسع عشر في تفسير سر
الأسطورة، وكان الفلاسفة والشعراء الرومانتيكيون هم أول من شرب من كأس

(1) انظر أنس داوود، الأسطورة في الشعر...، ص17

(2) جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط3، 1982 ص15.

(3) المصدر السابق، ص15.

(4) أحمد كمال زكي، الأساطير، ص53.

الأسطورة السحرية، وأحسّوا بأنه لا يمكن أن يظهر أي اختلاف حاد بين الأسطورة والواقع، أو يظهر أدنى انفصال بين الشعر والحقيقة⁽¹⁾ ولعلّ ما جاء به فريزر يؤكد هذه الحقيقة من كون الأسطورة والفكر الإنساني مرتبطين ، فالإنسان الذي يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن أي عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيميائية، في معمله، وعزا ذلك إلى مبدأ وجود نظام واطراد في الطبيعة⁽²⁾ كذلك قد تتحدد الأسطورة من خلال الواقع الاستلابي كمهرب من هذا الواقع، أو نقمة عليه، وقد تكون وطناً⁽³⁾

ومع أنّ الاتجاه الأسطوري على ما يرى أرنست فيشر يسجل في كثير من معانيه نقاطاً إيجابية من خلال محاولة تحريك الواقع وإعادة العامل الروحي إلى علاقته، إلا أنّ هذا الاتجاه ربما يكون بسبب عده غوصاً فيما هو قديم وبدائي، هروباً إلى اللامسؤولية⁽⁴⁾

3.2.2.1 الأسطورة والرؤى الجمالية:

ظلت العلوم والمعارف في تاريخها الطويل تبحث عن الجمال لتجسده صوراً وموسيقى وأشعاراً، ولم يكن الكلام في تعبيره واتصاله، إلا صورة أخرى للرؤية الإنسانية لقيمة الفن فيه، وفي هذا يشير مولر إلى أنّ الكلام الإنساني أفضل مرشد لدراسة الحضارة الإنسانية ومنها الأساطير، نظراً لما بين الأساطير واللغة من توافق، ومن ثمّ فالأسطورة عنده ليست أكثر من ظلال قائمة ألقتها الأسطورة على عالم الفكر الإنساني⁽⁵⁾ وتتفق رؤية سبنسر مع وجهة النظر السابقة، في كون الكلام الإنساني مجازياً في صميمه، وهو زاخر بالتشبيهات والاستعارات⁽⁶⁾ كما أنّ ثمة اندماجاً كاملاً بين الفن والأسطورة منذ كانت الحياة،

(1) أرنست كامبيرر، الدولة والأسطورة، مراجعة حسن طالب، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع33، 34، 1983، ص186.

(2) جيمس فريزر، أوتيس، أو تموز، ص16.

(3) عبدالرحمن القعود، الإبهام في شعر الحدائث، ص50.

(4) المصدر نفسه، ص50

(5) أرنست كامبيرر، الدولة والأسطورة، ص187.

(6) المصدر نفسه، ص187.

يشهد بذلك أقدم النقوش ومُخلفات القراعنة⁽¹⁾ وكذلك عدم استطاعتنا في معظم الدراسات المتناولة للأسطورة فصل بعضها عن بعضها الآخر.

وقد جاء ربط الأسطورة بالفن كأقوى الروابط، وربما عُدت الوظيفة الأولى للأسطورة وظيفه فنية، ودليلهم أن قسماً كبيراً من الأعمال الفنية والشعرية ما هو إلا صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير المُغرقة في القدم⁽²⁾

4.2.2.1 الأسطورة والرمز:

ذهب كثيرون إلى ربط الأسطورة بالرمز، لأنها تحمل في طياتها مغزى أو دلالة.

ونلاحظ من هؤلاء الذين ربطوها بغيرها "جيمس فريزر" الذي يوائم بين اللفظتين فيقول:

الأسطورة والرمز دون أن يفصلهما عن بعضهما، وتبعه في ذلك عدد من النقاد الغرب والعرب، فهي عند لوسيف لا تكون على الإطلاق أخطوطة، ولا تكون مجازاً فحسب، إنما هي، دائماً وقبل كل شيء رمز، وهي بعد صيرورتها إلى رمز يمكنها أن تتضمن طبقات أخطوية ومجازية ورمزية معقدة⁽³⁾

فهل قوله هذا يعني أنّ الأسطورة في بدايتها لا تكون رمزاً، وإن كانت رمزاً، فلماذا لا نكتفي بأن نستبدل بها كلمة رمز، ولا نستخدم التسمية الأخرى "أسطورة"، إن الأسطورة تحمل الرمز، وقد يكون الأداة الأكثر قرباً للأسطورة ولكنه على أي حال ليس هو روح الأسطورة نفسها.

ولن ندخل هنا في تفريعات التعريفات النفسية والاجتماعية للأسطورة، وسنترك هذا ليتضح من خلال دراسة النقاد للشعر العربي عبر مراحل المتعددة.

(1) أحمد كمال زكي، الأساطير، ص 55.

(2) غزوان أحمد علي، الأسطورة بين الدين والفكر...، ص 61.

(3) إليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ص 115.

لقد كان للنقاد العرب المحدثين رأيٌ في دراسة الشعر العربي وفق التحليل الأسطوري، فمنهم من رأى بأن لا جدوى من إسقاط آراء نقدية حديثة أو مستقاة من وحي معارف ليست بالعربية على الشعر العربي القديم، كما هو الحال في استخدام النظريات البنيوية وغيرها⁽¹⁾. وهناك من أيد دراسة الشعر العربي في ضوء الفنون الحديثة ومنها دراسة الأسطورة، وأسما ذلك بالدراسة الثانية للشعر العربي التي تجعله شعراً إنسانياً يتحدى العصور، ولسنا هنا معنيين بتفنيد هذه الآراء وتبيين مواطن قوتها وضعفها، نظراً لطبيعة الدراسة، إلا أننا نقول بضرورة إنعام النظر في شعرنا وتبيين مواطن التأثير أو الأصالة فيه.

وَدَرَسَ النقاد العرب الأسطورة في الشعر العربي القديم، وعنوا عناية خاصة بالصورة، التي تعددت منابتها وحلت محل الكثير من النظريات البلاغية، والنقدية أيضاً، وقد ارتأيت تقسيم دراستهم وفق القضايا التي تناولوها، وإن كان بعضهم قد عرّج على قضايا متعددة، إلا أنني سأتناول الأبرز منها.

3.1: المرأة والأسطورة:

ظلت المرأة هاجس الشاعر الأكبر، سواء أكانت بصورتها المعروفة، أم كانت تحمل دلالة رمزية، وتطالعنا في هذا المجال دراسة نصرت عبد الرحمن الذي رأى بأن وراء الصور الدينية في وصف الجاهلي حياة ميثولوجية كاملة، وهو يدرس الشعر الجاهلي من خلال المعتقدات الدينية الجاهلية، ومنها عبادة الشمس والقمر والنجوم، فدراسة الصورة في الشعر الجاهلي تكون في ضوء الدين، ومثاله على ذلك تشبيه المرأة بالشمس والغزاة والمها. ورأى أن وثنية الحياة الجاهلية تُعرّفنا أنّ الدُمى والتماثيل تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون⁽²⁾ إنّ المحبوبة كما يراها صورة لطموحات الشاعر وأحلام روحه الخلاقة التي تمنحه روح التعاطف البهيج مع العالم المحيط، حيث ينشط أو يشحب،

(1) منهم وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، 1996.
(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأكصي، عمان، ط2، 1992، ص25 وما بعدها

فتجعله نزيل الجنة، أو طريد الفردوس⁽¹⁾ كما يربط بين رحلة الشعراء الجاهليين وملحمة جلجامش البابلية، ففيهما ثور ووحش، وقد هال جلجامش فعبر الدروب وجاب البحار لملاقاة الشمس ونيل الخلود منها، وهذا ما رآه الشاعر الجاهلي متمثلاً بالطلل، فناح عليه وغنى للشمس التي لا تشيب أبداً⁽²⁾. يقودنا هذا إلى التساؤل: هل كان الإنسان في أي مكان ووفق أي ظروف ومعتقدات يخلق أساطيره التي تكاد تتشابه فيما بينها ليعبر عن مدى رغبته في الانعتاق من ظروف لم يستطع خلقها؟ وهل كان هذا محاولة لخلق شيء ظل يعجز في جميع مراحل حياته عن خلقه؟

يقول: ك.ك: رانقين: "إنّ نظرية (يانك) عن الصور النمطية، أسلوب جدلي في النظر إلى المشكلة القديمة المستعصية، المتسائلة عن كيفية إمكان قيام مجتمعات متباعدة... بوضع قصص تكاد تتشابه إلى حد كبير... هل الأسطورة عالمية أم لا، أو هل أن (تكرارها الأزلي) حقيقي أم نسبي، وهل نواجه تماثلات... أم مجرد تشابه مما يكون في العائلة الواحدة"⁽³⁾. نعود هنا مرة أخرى لنتساءل عن عالمية الأسطورة، وعن هذا التشابه بين الأساطير في عالمنا الممتد، لماذا هذا التشابه بين كثير من الأساطير، وما أسبابه، لعلها الرؤية الجماعية التي يحياها الإنسان والتي تتسببها مدرسة التحليل النفسي للاوعي الجماعي، الذي يأتي في درجة ثالثة بعد الوعي واللاوعي الشخصي، وهو المسؤول عن هذا⁽⁴⁾

ثم يتجاوز الباحث ما ذهب إليه من ربط رحلة جلجامش والشاعر الجاهلي برحلة الباحث عن الخلود، إلى أن جعل مسار جلجامش مشابهاً لمسار

(1) حسنة عبد السميع، الرمز الغني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، مجلة فصول، م14، ع2، 1995، ص59

(2) المصدر نفسه، ص26.

(3) ك.ك. رانقين، الأسطورة، ص42.

(4) انظر المصدر نفسه، ص37.

الجاهلي؛ لأنّ الجاهلي اعتقد بوجود الظفر بالخلود، وخال الصور المكرورة في الشعر الجاهلي معتقداً جاهلياً يمكن أن يسمى اليوم بالأساطير⁽¹⁾.

لماذا، إذن، ونحن نبحث عن أساطير الأمم ننكرها على الجاهلي؟ أو نعتقد بكونها مستقاة من غيره، إن نظرة الشاعر الجاهلي الحائرة للقدر تكاد تجزم بخلقه لمثل هذه الأساطير. إلا أن هناك من يرى أن نصرت عبد الرحمن قد أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوروبية، وذلك في استخدامه للصور الفنية، متجاهلاً جهود العلماء المسلمين، لبحث عن جهود علماء الغرب⁽²⁾، لسنا نجد غُبناً للشعر العربي لو درس وفق معايير تُسمى بالوافدة، على أن لا تطال هذه المعايير روح هذا العصر، بل، تخدم هدفاً حقيقياً، هو إحيائه وبعثه من جديد، وإن من الظلم القول إن هذه المعارف جميعها مستقاة، كذلك ينبغي الاعتراف بفضل الآخر في السابق. وترى ريتا عوض أنّ نصرت عبد الرحمن قد نقل مبدأ الانعكاس من الواقع إلى المعتقد، فعد الشعر الجاهلي محاكاة للدين، بدلاً من أن يكون محاكاة للواقع، وكذلك نجد طغياناً للأحكام الانطباعية الجارفة على الدراسة، وذلك بتتميطه أسماء النساء في الشعر الجاهلي، وجعل كل اسم يدل على صفة للمرأة، من مثل اتخاذ أي اسم يدل على أم رمزاً لآلهة الحكمة⁽³⁾ فلا يمكن أن تصل قصيدة الشاعر في كل مكان إلى هذا الحد من استنطاق الأسماء واستخدامها كرموز أسطورية، وإن كان هذا وارداً في أكثر من مكان. ويرى آخر أنّ محاولة نصرت لتفسير ورود أسماء النساء في الشعر القديم مغامرة متعثرة، تقوم على رؤية انطباعية، لا تخلو من قسر للنصوص والتواء بها أحياناً كثيرة⁽⁴⁾.

(1) نصرت عبد الرحمن، السابق، ص 28

(2) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) مطبعة المجمع العلمي العراقي- بغداد، د. ط، 1987، ص 176-177.

(3) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) دار الآداب- بيروت، ط 1، 1992، ص 23.

(4) عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، ط 1، 1987، ص 158.

وكذلك نجد ناقداً آخر هو علي البطل يدرس الأسطورة وفق الاتجاه الديني في الشعر القديم، فيربط الصورة بالأساطير ثم يربطها بالمعتقد الديني، وذلك من خلال ارتباطها بصور نمطية ترتبط بالمتوارث العقلي الإنساني من الشعائر والأساطير.

ويحدد علي البطل الأصول الأسطورية للصورة بأنها كولادة الشعر، بسيطة تتعد فيما بعد مع مرور الزمن⁽¹⁾. أي أنها تبدأ من وعي بدائي ثم تتراكم المعلومات من خلال المشاهدة والتجربة، وتظل هكذا إلى أن تصبح ذات أثر ملمح فيما بعد في كثير من الفنون. ونلاحظ أيضاً أن علي البطل يربط سر الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض، ولذا عُبِدت الأرض بوصفها أمّاً. وهذا دليل آخر على رغبة الإنسان في البقاء وأن هذا البقاء يدعم من قبل الأرض التي تحتاج دوماً إلى الخصوبة، وفيما لو أُجِدبت فإن هناك قوى تتصارع فيما بينها، بعضها عدو والآخر صديق.

ويرى بعضهم أن علي البطل قد نهج طريق نصرت عبد الرحمن، في إهماله للشعر من حيث هو شعر، وتعامل معه بوصفه انعكاساً للمعتقد الديني، فالشعراء لا ينقلون معتقداً أسطورياً؛ إنما يستلهمون عناصر بنية الأسطورة، يوظفونها على حسب أغراضهم الشعرية، أو يطوِّعونها لتتلاءم مع ما يعبرون عنه من تجربة⁽²⁾ إنهم يقطفون من ينابيع متعددة ما يخدم نصهم. وقد يكون ما جاء من أن المعتقد الديني لا يمكن أن تتحقق من خلاله دراسة واضحة للشعر صحيحة، إلا أن ما قيل حول الأساطير يدحض هذا الرأي، فهو يعتقد أن الأساطير تعلمك أنه بإمكانك الالتفات إلى الداخل، بحيث تبدأ في تلقي رسالة الرموز، وإذ تقرأ أساطير أقوام آخرين، وليس فقط أساطير ديانتك؛ لأنك قد تميل إلى تفسير ديانتك في حدود الوقائع، فإذا قرأت الأساطير الأخرى، فعندئذ

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأنلس - بيروت، ط3

1983، ص15

(2) ريتا عوض، بنية القصيدة...، ص22-23.

تبدأ بتلقي الرسالة⁽¹⁾ إنه لا يدعو فقط لدراسة الأسطورة وفق المعتقد الديني، بل يريد أيضاً تفسير أساطيره الدينية وفق أساطير الديانات الأخرى.

وفي هذا، أي في النظرة للمرأة على أنها أم أو مهاة يلتقي علي البطل مع نصرت عبد الرحمن، إلا أن الأول يرى أن العربي لم يكن صاحب حضارة زراعية – تنتمي للأرض بسر الخصوبة – لذا اتجه إلى الشمس في العبادة⁽²⁾ ويتجاوز علي البطل كل هذا إلى الإشارة إلى فحوى الشعر نفسه، فوصف المرأة الحسي؛ أي وصف أجزاء من جسدها هو في نظره محور اهتمام نفسي يقود إلى الكمال بصورة مثال، ولا يقصد الشاعر المتعة الحسية، على الرغم من أن هذا الوصف قد يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التتاسلي، وهي الوظيفة التي من أجلها عبت المرأة⁽³⁾.

من هنا نرى أن المرأة، كما في حضارات كثيرة، ظلت محوراً يدور حوله الشاعر وغيره، ليكشف إلى جانبه سر الخلود، كيف لا؟ وهي التي تحمل سر هذا البقاء الذي ظل يبحث عنه. وفي هذا يعتقد كامل البصير أن علي البطل استمد من المدرسة السوربالية ومدرسة اللامعقول شطحاتها، في فهم اللغة، فهو عنده كنصرت عبد الرحمن، يجهل التراث البلاغي، ويلهث خلف علوم العرب⁽⁴⁾.

إننا نلمح من دراسة النقاد للمرأة على أنها صورة حيّة للموجودات، إحساس الشاعر القديم بحاجته الفنية لاتخاذ منحى جديداً والالتكاء بواسطته على الدلالات المتعددة للصورة؛ لذا حلت المرأة رمزاً يكتف الدلالة ويؤطر المضمون⁽⁵⁾. كذلك تظهر المرأة رمزاً للحياة يعكس حاجة الإنسان الأصيلة للأمان، في عالم لا يتصالح مع مخاوفه، وحيثما يظهر التوتر بين الخير والشر

(1) جوزيف كامبل مع بيل مويرز، سلطان الأسطورة، ص 30-31.

(2) علي البطل، نفسه، ص 16-17.

(3) المصدر نفسه، ص 18-20.

(4) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية، ص 215.

(5) رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، (روية نقدية)، منشأة المعارف- الإسكندرية، دط، 1979، ص 69.

والتجدد والفناء، يظهر رمز المرأة جامعاً في إهابه كل بواعث الحياة والموت،
والحب والرغبة⁽¹⁾

4.1: الحيوان والأسطورة:

ارتبطت بعض أسماء الحيوان بالرمز وحملت دلالات عديدة، تناول الباحثون هذه الأسماء بالدراسة، من خلال استخدام الشاعر لها، ومن هذه الدراسات دراسة أنور أبو سويلم بعنوان (الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث) يرى فيها أن العرب إلى جانب ظنهم أن الإبل تُسفي العِلل أو المسّ (الجنون) أو العشاء، فإنها أيضاً تهدي من ضلّ منهم في الفلاة. وكذلك يعتقد أنه في الفكر الميثولوجي (صانع الأساطير) يلتزم الرمز والمرموز إليه معاً، كما يلتزم الشيطان المتشابهان بحيث يغدو الواحد بديل الآخر، ومن الأمثال على التنام الرمز والمرموز إليه، معاملة اسم الشخص كجزء جوهري منه، وكأنه بديل له، واعتقدوا أن الميت سيستفيد من ناقته يوم الحشر، فيضرب بعضهم ناقّة الميت بالنار⁽²⁾ ومن ذلك قول: جريمة بن الأشيم الأسدي وقيل الفقعسي يُوصي ولده:

يا سعدُ إمّا أهْلِكَنَ فإِنِّي أوصيكَ إنَّ أخا الوُصاةِ الأقربِ
لا تترُكَنَّ أباكَ يَغرُّ راجِلاً في الشَّرِّ يضرَعُ لليدينِ وَيَنكَبُ⁽³⁾

إنها رفيقة الشاعر، بعد موته، تطرد عنه الوحدة، فهو يختارها دوناً عن سواها لتمثل رغبته في الاستمرار. وقد يلجأ في استخدام رمز الحيوان كمراجع تُعينه في تقييم الأنماط الإنسانية، أو كما يقول دالاس فأولي: "إنها تمثل باسم واحد عالماً روحياً وكائناً إنسانياً في آن معاً"⁽⁴⁾

(1) حسنة عبدالسميع، الرمز الفني والأسطوري، ص59.
(2) أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر العربي الجاهلي (دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، دار العلوم-الرياض، ط1، 1982، ص241
(3) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين - بيروت، ط1، 1970، 129/6. (البيت الثاني في المفصل مختلف، يمثنى خلفهم...) وانظر المصدر نفسه، ص245.
(4) م. جوزلين- الصور الحيوانية في روايات كثيرين أن بورتز، من كتاب الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط2، 1980، ص99.

ويفترض باحث آخر أن المادة الأسطورية متناقلة عبر الأجيال، وقد تناقلها العرب عبر أجيالهم، ومن ذلك عبادتهم للشمس التي كان رحيلها يؤدي إلى الإقفار، فهو يرى أن بعض عادات العرب تجاه الشمس تظهر قداسة لها، كما تظهر في تصرفاتهم بعض قداسة للطبيعة من حولهم، ومن ذلك تقديسهم للحيوان الذي عرف بالطوطم: ومنه الغزال وكان رمزاً للشمس، وبه شُبهت المرأة(1).

ويبدو أن استقرار تجربة الشعر الجاهلي كما يراها الشورى تتحدد باستقرار عقيدته الدينية وما كان يقدس، وهذا الاستقرار هو استقرار ذاكرة تكونت عبر التاريخ، وارتبطت بمواقف يشكلها الشاعر بالرموز، فالناقة بشير حياة، إلى جانب كونها نذير شؤم، وترتبط عند الشاعر بالمطر على سبيل المجاز، وقد نجد صورة للفرس في السماء تقابل صورة الفرس الأرضية، ولعل صورة امرئ القيس التي تصور سرعة حصانه وقوته في قوله:

مِكْرٌ مِفْرٍ مُقْبِلٍ مُذْبِرٍ مَعَاً كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهَ السَّيْلُ مِنْ عِلٍ (2)

وسيلة للخلاص النفسي الذي ينقل الشاعر بعيداً عن واقعه إلى واقع مستقر ومتميز، فيه يحقق الشاعر فيه آماله في استمرار الحياة(3). وكان الشاعر في تصويره فرسه بجلمود صخر، ينحت هذه الفرس من الجبال، التي ذكرها في معرض حديثه عن السيل(4) فهو أسطورة في حد ذاته، تحمل الخوارق. فالشاعر الجاهلي يتجه إلى ناقته، أو فرسه بوصف كل عضو؛ كأنه يتجه إلى صنم يعبده، وتبقى الناقة، كما يبقى الفرس، في حركة مستمرة دلالة على استمرارية الحياة. وهكذا تلتقي الأسطورة بالشعر من واقع الحاجة الإنسانية، وإن كلا من الأسطورة والشعر انتصار للخيال على الواقع، أو تجاوز للواقع المخيف إلى بناء

(1) مصطفى الشورى، الشعر الجاهلي (تفسير أسطوري)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1986، ص80-85.

(2) امرؤ القيس، الديوان، بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2000، ص247.

(3) مصطفى الشورى، نفسه، ص147-157.

(4) المصدر نفسه، ص106-109.

واقع جديد يتواءم مع النفس البشرية، ويكون الشاعر الجاهلي بقصيدته كالمساحر أو العابد الذي يواجه قدره ويعيد إلى نفسه الثقة في امتلاك الكون بالنظام التصوري الخاص، وتخرج القصيدة بدوافع روحية، وفكرية يقصد بها السيطرة على الكون، وهذا طابع أسطوري ينطلق منه الشاعر إلى تمثيل حاجاته الإنسانية بالصراع البطولي الذي يصوره مع ما يحيط به من تكرار الشاعر لصور بعينها ومحاولته صنع تمثال مقدس يباركه ضمير المجتمع، ويكون هذا التكرار المتناقل بين الشعراء هو مدلول اللاشعور الجمعي، وهو الذي شكل صورة تحتاج إلى تفسير وكأنها ضرب من الشعائر التي يؤديها المجتمع، أو كأنها لا تصدر عن عقل فردي بل عقل جماعي⁽¹⁾

ومن هنا، فإن الطبيعة الإنسانية ليست مبنية على الفعل العام، وإن فيها مكاناً عميقاً لا ينفذ إليه الذهن، حيث تنام الوحوش العمياء وتستيقظ، وتتقاتل فيما بينها، وتقاتل على الموت، فالعالم الإنساني أو الخلفي، يُخلق من الصراع الدائم مع القوى الحيوانية، التي هي داخل الفرد وحوله⁽²⁾

أما صورة الثور الوحشي فقد ظن بعضهم أنها تحكي في عناصرها المتكررة، يمكن ربطها بأسطورة القمر المعروف باسم ثور، أو أنها تطور لترانيم وملاحم دينية تتصل بقدسية الثور⁽³⁾. ولا سيما إذا علمنا أن الثور هو البعل، وكان يُصوّر في المعتقدات القديمة على هيئة ثور، ولا سيما في الديانات الكنعانية، حيث يحتل بعل (الثور) مكانة مرموقة.

5.1: الطبيعة والأسطورة (المطر – الطلل)

ظلت الطبيعة بما تحمل من خير أو شرّ عوالم مجهولة بالنسبة للشاعر الجاهلي، وظلّ يُغنيها لواعج قلبه، وإحساسه بالوجود، ومن هذه الدراسات التي ارتأت في تطبيق المناهج النقدية الحديثة كالبنوية طريقاً لفهم الشعر العربي

(1) محمد أحمد بريري، الليل والنهار في معلقة امرئ القيس (حاشية على قراءة ثانية) مجلة فصول، م14، ع2، 1995، ص31.

(2) م. جوزلين، الصورة الحيوانية، ص99.

(3) انظر علي البطل، الصورة في الشعر...، ص124، وانظر أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر - القاهرة، ط1، 1995، ص192.

القديم، دراسة كمال أبو ديب (الرؤى المقنعة) التي يرى فيها أنّ الأطلال(المكان) لا تتناول في نص الشاعر لذاتها، بل من حيث التجسيد الرمزي الأعرق، دلالة لفاعلية الزمن: لزمنية الوجود ولعملية التغيير، التي تكشف هشاشة الكائن ومساوية الشرط الإنساني(1) هل الأسطورة انزياح عن المعنى الظاهر، إن هناك من يرى أنّ الأساطير تعني بكل بساطة، ما نقول، على الرغم من أن الكثيرين لا يؤمنون بذلك، فهم يرون معنى آخر لكل معنى ظاهر وبذلك قد يحملون الأسطورة دلالات لا تحتملها(2)

إن الشاعر الجاهلي كغيره من الناس في أي عصر وأي زمان، أراد أن يبحث عن ذاته في غمرة هذه الحياة، فلم يجد أقرب من الكائنات الحيّة والصامته طريقاً للتعبير عن هذه الذات، تماماً كما هو الآن، والأشياء من حوله هي التي تدفعه لكي يتعامل معها، ويخلق عالمه الخاص به من خلالها.

ويعود أبو ديب لتأكيد أنّ دراسة ماهية الطلل بالنسبة للشاعر، تُفصح عن روح المقاومة الكائنة في جوهر الموقف الإنساني، من الزمنية ومن عملية التغيير، كما تُفصح عن التجلي البنيوي، لهذه الروح في حركة مضادة، تبتعث في سياق الأطلال والدمار، صور الخصب والنمو(3)

إنّ نظرته للطلل تُعبر عن شعوره الخفي نحوه، وعن فعل الزمن فيه، كما تُعبر عن هذا الفعل في نفس الشاعر، فتبدو الموجودات معادلاً موضوعياً لذات الشاعر، وليست مجرد أشكال موجودة أمامه.

ويُوضح كمال أبو ديب الغاية من دراسته للشعر الجاهلي، وهي نسف التصور الذي يستمد من الغرب مادته في وسم الحياة الجاهلية بالشعوب البدائية(4) مؤكداً أهمية دراسة هذا الشعر دراسة فاحصة ومدققة، فأسطورة

(1) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) البنية والرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د. ط، 1986، ص 321.

(2) انظر ك.ك، رائقين، الأسطورة، ص 11.

(3) كمال أبو ديب، نفسه، ص 23.

(4) المصدر نفسه، ص 327.

الوقوف على الأطلال قد قُبلت دون كبير عناء، ودون تساؤل مدقق عن سلامتها، ويقترح استخدام التحليل البنيوي الذي يقتضي دراسة نقطتين: بروز الظاهرة، واختفائها؛ ليعيد التساؤل عن أسباب اختفاء صورة الطلل في الرثاء، إن نص الرثاء على ما يرى؛ هو النص المُطلق؛ أي النص الذي ينبع من إطلاقية الموت، ومن اكتماله الفعلي، هو نص اليقين، ولا معنى فيه للنجاة من الموت(1).

في غمرة دفاع أبو ديب عن الشعر القديم نسي أنه يستخدم الرؤى الغربية في تحليله لهذه النصوص، بل إنه تعدى هذا في تحليله، ليذهب مع النظرية البنيوية وتطبيقها على الشعر القديم إلى حد لا تقبله. يؤكد ذلك ما يراه من أن الشاعر القديم يعرف متى يستخدم الطبيعة في خدمة ما يريد، وهو في كل هذا يصدر عن وعي عميق بحقيقة الموجودات، وحقيقة ما ترمي إليه أبعادها(2). هذا وقد عرض حسن البنا عز الدين في دراسته للرؤى المقنعة عند أبي ديب، فوجد أنه قد تأثر ببعض نقاد الغرب ليبدو في تأثره صورة طبق الأصل عن أمثال ليفي شتراوس، وبروب، على الرغم من أنه يدعي خلوص نظريته من أي تأثير(3).

ولا يبتعد أنور أبو سويلم في دراسته الأولى عن دراسته للمطر في الشعر الجاهلي، فهو يرى أن الشعراء الجاهليين نظروا إلى المطر المنثور من عالم الغيب بإكبار وتقديس، فرأوا فيه مادة الحياة التي خلق منها كل شيء، وأغرموا بمراقبته وملاحظته، فسهروا الليل وأرقوا وشعروا بقدرته على إحياء الميت، فقدسوه وعبدوه(4)، وكذلك يأتي وصف المطر في الشعر الجاهلي ليُعبّر عن حاجات الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيراً ما يكون تعبيراً جماعياً عن

(1) نفسه، ص348.

(2) نفسه، ص348-349.

(3) حسن البنا عز الدين، في الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي، في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة فصول، م7، ع1-2، أكتوبر 1981

، ص274-276.

(4) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار- عمان، دار الجيل- بيروت، ط1، 1987، ص11

الرغبة في الطهر والنقاء والصفاء والقداسة، وهي رغبة تكون مستقلة عن الوعي الفردي الذاتي، وليست وليدة العلم والإرادة الواعية؛ إنما هي وليدة الحدس الجماعي، والشعور القومي، والخيال البدوي القبلي؛ لذلك يعتقد أن الموقف العاطفي العام في وصف المطر متوافق عند الشعراء الجاهليين؛ فالمعاني والصور والتراكيب والمشاهد والتعبير والصيغ والتشبيهات... لها حدود وأبعاد لا يكادون يتجاوزونها⁽¹⁾

وكذلك يذهب إلى أن المطر لا يُولد إلا بعد إقحاح وإخصاب وتزاوج؛ رياح الصبا الرقيقة أو الرياح الجنوبية المخصبة، تُلَقَّح السحب العجفاء، فيمتلئ بطنها بالمطر، وتتم الولادة العسيرة بعد تعب ونصب وسهر وعذاب...، فيدر الضرع العظيم بروح الحياة، وتحلب الرياح السحاب حليباً، أو تمريره مرياً كما يحلب الأجير النوق، برفق وريث وتؤدة، يبس لها حتى تدر عروق ضروعها، مدلاً على ذلك بأبيات لشعراء منهم امرؤ القيس حيث يقول:

أَبَسَّتْ بِهِ الرِّيحُ فَاسْتَقَاهَا وَحَلَّتْ عَزَالِيَهُ وَالْجُلُودَا

رَاحَ تَمْرِيهِ الصَّبَا ثُمَّ انْتَحَى فِيهِ شُؤْبُوبِ جَنُوبٍ مَنفَجِرٍ⁽²⁾

ويتعدى أبو سويلم هذا إلى أن يُصور موقف الشاعر من المطر موقف التذلل والتضرع وموقف العشق والوجد، ويبحث في ثنايا الوقوف على الأطلال، منظر هذا المطر الذي يختلط فيه الواقعي بالرمزي أو بغيرهما⁽³⁾.

ويظل الطلل يأخذ حيزاً من تفكير الشاعر والناقد على السواء، فالأول مرهون التفكير بهذا الشعور الجمعي، والثاني تتحدد رؤياه من خلال رؤيا الأول التي لا تكاد تتقطع في معظم النصوص.

أمّا مصطفى ناصف ففي دراسته لأثر الطلل على الشاعر العربي القديم يرى تداخل الطلل في صور الإنسان والحيوان، وتأتي تلك الصور إلى جانب

(1) المصدر نفسه، ص39.

(2) امرؤ القيس، الديوان، م2، ص679، وص682. وانظر أنور أبو سويلم، نفسه، ص58.

(3) أنور أبو سويلم، السابق، ص56.

بعضها بعضاً كرموز باقية ومتجددة. وكأنها قوى تتعاون فيما بينها من أجل الكشف عن أهمية صورة الطفل، كما تنتمي جميع الصور الجزئية إلى نظام واحد يبعث الطفل خلاله ويجدده، وتصبح صورة الطفل صورة حية لا تموت؛ لأنها تصبح ماضياً حاضراً، لا ينقطع ولا يفنى. أما صورة البكاء في الطفل فقد تغير مفهومها؛ أي ما يعنيه البكاء فلم يعد حزناً وهزيمة أمام الموت، بل أصبح يحمل النشاط والفاعلية والوظيفة الإيجابية، نحو قوة خفية تخدم الحياة المتجددة في صورة الطفل، ويبقى البكاء صورة تعين على فكرة البعث⁽¹⁾.

ونرى في المقدمة الطللية موقفاً عاماً ينطوي على تناقض؛ فالمكان الذي خلا من ساكنيه، ومن ثمَّ أصبح بالتالي شديد الإيحاء، بمعنى الوحشة والعدم، يجسده النص بحيث ينير معنى الحياة والنمو والتجدد بصور مختلفة⁽²⁾

ويذهب في بحثه حول صورة الطفل إلى أبعد من ذلك، فصورة الطفل ترتبط عنده بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أولاد كثيرون، كالأبكار والظباء والظعائن، وفي ذلك يبدو الطفل منبت ثقافة ووعي وإدراك وحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان وسط الوجود كما هو مركز لجميع الصور الجزئية التي انبثقت عنه، ثم إن باقي الصور والاستعارات التي يوردها الشاعر حول الطفل، ما هي إلا رغبة في التعرض لمفهوم الصراع مع الوجود، كجلب الشاعر لصور الناقة والطير والنخيل، ومن هنا تأتي المغامرة المضمرة في نفس الشاعر عند بحثه عن أهدافه، أما الغموض في بعض الصور فهو حالة من حالات بحث الشاعر في باطن الصورة التي تصنع له حلم المستقبل⁽³⁾. إن الشاعر وفي كل مراحل حياته، كان يُعاني ما سنسميه لاحقاً بالتيه، إنها مرحلة يمر بها الإنسان، حين يبلغ من المعرفة شيئاً ويظن نفسه تائهاً لا حول له.

(1) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأنثوس - بيروت، د.ط، 1987م، ص45 وما بعدها.

(2) محمد أحمد برييري، الليل والنهار...، ص20، وأنظر أحمد كمال زكي، الشعر العربي وملحمية الساميين، مجلة فصول، م14، ع2، 1995، ص7-16.

(3) مصطفى ناصف، السابق، ص47-52.

وفي تحليله لصورة البطل في الشعر الجاهلي نلاحظ ذلك الترابط في فكرته حول الطلل وحول صورة البطل نفسها، فصورة البطل هي صورة متكررة، وتتكامل في ذهن الشاعر بانسجام دلالاتها التي تحيطها. كما أنه لا يخرج عن هذا في رؤيته لصور الخيل في نص الشاعر فهي أشبه بالرجل الكريم، فالخيل كريمة كالبحر، وهو مجاهد يضحى في سبيل الآخرين: إنه صبغة إنسانية مثالية، وهو البطل. وإلى جانب الخيل يرى ناصف صورة الناقة على أنها الأم، وحركة الشاعر الجاهلي في تصوير الناقة كما يرى ناصف هي حركة دائرة حول التشبيهات، وكثرة التشبيهات التي تدور حول الناقة هي أسلوب من طرفين، طرف فيه تكرار لملاحم مشتركة في ذات التشبيهات التي ينتقيها الشاعر من مجتمعه، وطرف يحس الشاعر فيه بقوته التي سيقهر بها الطبيعة حوله(1).

هذا وقد قامت دراسات عديدة بدراسة البطل وصورته كإله يحيا مع البشر، وعبرت في صورته عن رغباتها وغضبها من صروف الحياة(2) ومما سبق نلمح أن الشاعر على حسب ناصف مشغول بأن يستوعب في ذاكرته كل أشياء الجزيرة العربية، وأن يتذكر كل علاقاتها في مكان واحد وزمان واحد، فالماضي ليس جزءاً من الزمان الذي يأسى المرء على فقدانه؛ لكنه صور تتكامل في أذهان الشعراء بانسجام دلالاتها وتغذي بعضها الآخر، ويظل الطلل يأخذ حيزاً من تفكير الشاعر والناقد على السواء، فالأول مرهون التفكير بهذا الشعور الجمعي، والثاني تتحدد رؤياه من خلال رؤيا الأول التي لا تكاد تنقطع في معظم النصوص(3).

ويعتقد أن الشاعر في كل ما يصور يتعلم من الطبيعة فكرة يستعير فيها الأسطورة بلقطة يصور خلالها الشبه بين صورة جزئية وأخرى. كما في

(1) المصدر نفسه، ص52، وانظر ص98-100.
(2) ينظر البطل في الأدب والأساطير، المعرفة، القاهرة، ط2، 1971. وسلمى الخضراء الجيوسي، البطل العربي المعاصر (الشخصية البطولية والضحية) مجلة الآداب، ع10، 1977، ص125، ص74-77.
(3) مصطفى ناصف، السابق، ص53-55.

استعارة الشاعر لعلاقة_المطر بالناقة، التي تستدر السحاب نحو إنزال مائه، وهي مضطربة في سيرها تبحث عن المطر، وتبدو تلك الصورة صورة طقسية فيها تهيئة للأرض الظامئة، وحل لمشكلة قد واجهت الأرض وقد اشتركت الناقة في الحل(1).

والطلل كما يراه الشاعر هو الزمن ، وفي قول الشاعر إن له طلالاً ينتمي إليه، إشارة إلى أن جذور الحياة عميقة(2). وقد يغادر معناه ليتشكل عبر الخيال الجاهلي، إلى قوة تتحكم بحياة الإنسان(3) وقد يشبه الشاعر ناقتَه بالقصر، الذي أحكم بناؤه، وفي هذا تتضح رغبة الشاعر ببناء يقهر الطبيعة. ولا يبتعد ناصف برؤيته عن مجال التشبيهات، الذي لا تراه الدراسات الحديثة بالمجال الذي تتناول من خلاله الأسطورة، يقول: "وهنا نرجع إلى نمط التشبيهات التي ذكرنا طرفاً في مقام الأطلال... ففي معرض الناقة يتبدى للشاعر صورة إصلاح النخلة للتقيح، بحيث ينبغي أن يتساقط الليف عنها، وإصلاح النخلة للتقيح هو من وادي بناء القصر(4)

6.1: الرؤى الفنية للأبعاد الأسطورية:

إننا وفي كل الدراسات التي تتناول الشعر العربي القديم نلاحظ بعداً فنياً وجمالياً، ذلك أن الشاعر كان يصدر في رؤيته الشعرية عن نفس تواقفة للجمال. ودراسة نصرت عبد الرحمن "الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب.." تنحو هذا المنحى في نظرتها لأبعاد الموت والمنية عند هذا الشاعر، فيرى أن صور الموت تظهر لديه مرتبطة بالديانة الوثنية، ويحمل الموت معنى آخر غير المنية، ودليله قوله:

مَآيَا يُقَرِّبُنَ الحُتُوفَ لِأَهْلِهَا جِهَاراً وَيَسْتَمْتَعُنَ بِالْأَسِّ الجَبَلِ(5)

(1). المصدر نفسه، ص55.

(2). نفسه، ص62، وانظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف- القاهرة، د. ط، 1973، ص14، و ص347.

(3) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1987، ص212.

(4) مصطفى ناصف، نفسه، ص98.

(5) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر - بيروت نسخة مصورة، ط1، 1965، ص38

فالمنايا يُقربن الحتوف وليست هي الحتوف، وهي ذات ولها رسول، ولعلها كما يراها تحمل معنى الاستعارة⁽¹⁾. وأظنه الأقرب، إذ قد يخرجها عن معناها، مع تأكيده أنها والموت شيء واحد.

والجاهلي عنده قد يعتقد أن أحد الأرباب يسبب الموت، تماماً كما كان البابليون يظنون وجود عالم للأموات تملكه ربة غليظة وقوية⁽²⁾.

ويذهب من خلال استقراءه لشعر أبي ذؤيب، إلى أننا قبالة أسطورة هذلية، تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية، فكلا الأسطورتين لبس غلالة من الواقع، فبدت أم عمرو امرأة من لحم ودم، تُحِبُّ وتُحَبُّ، كما بدت هلوكتاً تُبَدِّلُ عُشَّاقَهَا، وعشتار وأم عمرو كلتاها تمثل المطر المتصل بالخصب، إلا أن عشتار لا تمثل المطر وإنما تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان، أما أم عمرو فتمثل المطر، ولا يظهر من شعر أبي ذؤيب أنها تمثل خصب النبات والحيوان، والذي يسقي المطر في الديانات الوثنية، هم أرباب ذكور، ولعل الشاعر أراد بصورة أم عمرو صورة الصنم ود. إلا أنه يعود مرة أخرى لبحث عن تشابه آخر بين عشتار وأم عمرو، وهو أن كلاهما تمثل الحرب⁽³⁾.

إنني لا أرى صورة مختلفة لعشتار عن أم عمرو، حتى لو قال إن تمثيل الخصب بعيد عنها؛ وذلك أنه قد يكون أراد ما يحمله المطر ولم يُصرح به. أما سِوَاك الاسم الآخر الذي استخدمه أبو ذؤيب فيرجعه الناقد إلى المعنى اللغوي، الذي يحمل معنى الإخصاب، ومن هنا يعتقد بالشبه الأقوى بينها وبين عشتار⁽⁴⁾ ويتبدى الحب كأسطورة، وتبدو المحبوبة كمعبودة، وهي أكثر من عشق مجسد،

(1) نصرت عبد الرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان، د. ط 1985، ص 179.

(2) المصدر نفسه، ص 186.

(3) المصدر نفسه، ص 186.

(4) المصدر السابق، ص 187.

إنها قد تكون فكرة تُصنع لتعبر عن موقف سياسي أو فكر ما نحو هذا المجتمع(1).

أما ريتا عوض فتري أن البنى الصورية موجودة في اللاوعي الجمعي، وتري ضرورة التعرف إلى المضمون الطقسي في كل فعل جمعي موجود في بنية الصورة التي يراد دراستها، وفي دراستها للشاعر امرئ ألقيس ألمحت إلى المغزى الذي تظهره الصورة المركبة عنده، وأطلقت على تلك الصورة اسم: الصورة العنقودية، وتعني لديها ولادة الصورة وانفتاحها على أعداد لا متناهية من دورات تولد الواحدة الأخرى(2).

وصورة الموت والانبعاث عند ريتا عوض هي صورة تتوالد في المعنى الأسطوري، وهي لا تشكل مغزاها الأسطوري إلا بتشكيلها وحدة بنائية في القصيدة يمكن أن تتكرر في صور أخرى، وهذا التكرار لصور الموت والانبعاث يظهر في صورة الخصب والتجدد للحياة، وكذلك يظهر في صورة العنفوان الجنسي الذي يمثله امرؤ ألقيس. فصورة العنفوان هذه عند الشاعر تمثل الطاقة الجنسية التي يجسدها الشاعر في صورة تساوي نظرتة للوجود الإنساني الذي يريده، وأن تركيز الشاعر على هذه الطاقة التي تبعثها رموز صورته يخدم تصوره للوجود الشامل، وتلك تتصور كرؤيا أسطورية مطلقة للحياة مع ما يتبعها من تجربة ذاتية خاصة(3).

وصورة امرئ ألقيس هي صورة رئيسة تجعلها مركزاً لتوليد الصور، كما أنها تجعل صورة المرأة مركزاً يتكرر عند الشاعر في واقع ثقافي وتاريخي واجتماعي من جهة، وهي معادلة موضوعية للطبيعة من حوله من جهة أخرى، وكذلك فهي ترى أن صورة المرأة عند امرئ ألقيس هي الصورة المقابلة لرجولة الشاعر من جهة ثالثة(4). ويبحث عبد القادر الرباعي في الصورة

(1) أنظر هيربرت س. غير شمن، السوربالية: الأسطورة والواقع، من كتاب الأسطورة والرمز، السابق، ص51-52.

(2) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص89.

(3) المصدر نفسه، ص91-102.

(4) نفسه، ص185-187.

الأسطورية ليكشف عن الدلالة الخاصة لعلاقتها، ليرى أن الإنسان الجاهلي قد عبد الكواكب وآمن بالسحر والخرافات، في تفكيره الوثني، وأن الجاهلي بذاك أدرك وجوب حل قضايا الوجودية، فلجأ إلى الأسطورة وهي القاعدة الروحية له، وقد حققت النظرة الأسطورية عند الجاهلي دورها؛ لأن عقلية الجاهلي تقترب من عقلية البدائي من خلال إيمانها بحيوية الطبيعة التي أدرك الجاهلي أهميتها. ورأى أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، فالجاهلي ينتصر على واقعه من خلال قاعدة روحية تعد مركزاً للأسطورة، وهذه القاعدة تُعطي قوة فكرية وجدانية فوق التجربة الواعية التي يعيشها الإنسان الجاهلي، ولا يتم هذا إلا من خلال الصورة. ولعل التكوين الأسطوري على حسب الناقد شأنه شأن التكوين التصويري⁽¹⁾

فالشاعر الجاهلي حين يُشبه صورة الوشم بالطلل، يرى أن الطلل صورة تحقق رمزاً عاماً بمخزون اللاشعور الجمعي، فتظهر صورة تشبيهه بالوشم مرسومة على شكل يد إنسان، وهي صورة لما يظهر على اليد من الوشم، وقد تُذكر بصورة الوشم على اليد أو الوجه أو الصدر. وقد اتسع الشاعر بصورة الوشم فساوى بين الكتابة والوشم والطلل، ومن هنا، فهو يشير إلى وجود عمل أبدي فوق المكان وعبر الزمان الذي يتحدث عنه الشاعر، فالطلل هو لحظة تنويرية في زمنه الوجودي⁽²⁾ كذلك يرى الرباعي أن صورة الفرس عند الجاهلي تصور عقلية الشاعر الجاهلي، وأنها لا تخلو من طبيعة أسطورية، فمن خلال صورة الفرس يقدم الشاعر صوراً بطولية، وهذه الصور توجد علاقات بين المكان والطبيعة حوله، وكذلك علاقات بين المكان والخبرة، والمكان والحكاية المروية. وهذه العلاقات يصنعها الشاعر من خلال علاقة الفرس بالنار أو الشمس أو المكان حوله. ووراء كل علاقة من هذه العلاقات التي يصنعها

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مكتبة الكائن - إربد، ط2، 1995، ص 126-123.

(2) المصدر نفسه، ص132-134.

الشاعر غاية رمزية يبدع الشاعر خلالها صورته لتصبح لكل صورة نتيجة يقصدها الشاعر لذاتها؛ فصورة علاقة الفرس بالنار كناية عن النور والقوة، وصورة علاقة الفرس بالشمس كناية عن الآلهة المعبودة، أما صورة علاقة الفرس بالمكان فتأتي كناية عن أهمية الطلل (1).

وثمة دراسة ترى أنّ الشعر العربي قبل الإسلام يجد أن الصور الأسطورية في الشعر الجاهلي تشكل امتدادات أسطورية قد ضاعت أصولها، وبقي لدينا شيء من رموزها. فالأساطير التي دارت حول الحيوانات كان أبطالها تلك الحيوانات التي اكتسبت صفات إنسانية يمكننا خلال تصويرها، أن معيناً للأسطورة، ولعل ما يحيط بتلك الحيوانات من صور تأليه وتقديس، وصور امتدت من حضارة سابقة، وظلت في أسطر الشعر الجاهلي، لعلها تكون مصدراً من مصادر الوعي التاريخي للدلالات الدينية وشبه الأسطورية التي جسدها الشاعر في صورته شعراً (2).

والمرأة عنده هي مصدر الخصوبة واستمرار الحياة، وفي تكرار تصويرها اختزان للشعور الجمعي الذي يستخدمه الشعراء رمزاً للطقس الذي يريدونه: كالوقوف على الأطلال والاستسقاء والوشم. ونلاحظ أن التشكيل الصوري للأسطورة في الشعر العربي يعود إلى علم البيان، فهي تتضمن التشبيه والاستعارة أو الكناية، فالفكر الأسطوري هو الذي يرسم الصورة ويحركها نحو تشكيل قصصي للقصة الأسطورية التي أخضعها الشعراء لأسلوب الحوار والصراع، فصنعوا لهم نسيج كيان من أخبار الأقدمين وأساطيرهم التي يعيشون معها (3).

من كل ما سبق ندرك أن الشاعر الجاهلي قد يكون لديه الرؤيا الأولى للأسطورة والتي يسميها النقاد المحدثون اليوم بالإشارات، وذلك بناء على عقلية

(1) المصدر السابق، ص138-141.

(2) أحمد النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر - القاهرة، ط1، 1995، ص180.

(3) المصدر نفسه، ص254-284، وص300-315.

الجاهلي. لكن قد يتساءل أحدهم لماذا إذن نعد الشعر الجاهلي شعراً ناضجاً، يحاول الشعراء بعدهم وفي فترات كثيرة أن يقلدوه، ما نقوله هو عن الفكرة نفسها، فلو أن شاعراً من هؤلاء تنبه للأسطورة بشكلها الواعي، لتبعه في ذلك آخرون.

والطلل الذي يجده الشاعر لحظة تنويرية كما رأى بعضهم، هو في حقيقة الأمر محاولة لاستكناه الخبايا، أو المستقبل الذي لا يستطيع الشاعر أن يعبر إليه، لوجود تلك المسافات الفكرية بينهما.

كذلك نرى تقارباً جد كبيراً في نظرة هؤلاء النقاد وغيرهم ممن حاول دراسة الشعر الجاهلي وتبين مواطن التراث فيه، فتكاد آراؤهم تصب في قالب واحد هو عجز الجاهلي أمام قوى الطبيعة ومحاولته استكناه أسرارها والبحث عن الخلود بإيجاد الخصب الدائم سواء من خلال الرحلة أو الأرض التي قد تتحول إلى امرأة أوظعينة أو ما يشبهها.

وإذا حاول النقاد المحدثون دراسة الشعر الجاهلي، وفق معايير النقد الحديث، وإذا وقف الكثيرون ممن يرون أن لا جدوى من ذلك في وجههم، فإن الشعر العربي القديم يظل بحاجة للتدقيق والفحص، نبحث فيه، ونحاول دراسته، وفق معايير وإن كانت تستقي في بعض رؤاها شيئاً من الغرب، إلا أن فيها ما قد ندعي أنه وحي خيال عربي قديم، لا سيما وأننا نؤمن أن العلوم والمعارف هي في حصيلتها نتاج صنّع في عصور متقدمة، واختلط بغيره، حتى لا نستطيع نسبته لصاحبه.

ولا بد أن ندرس شعرنا العربي المعاصر وفق هذه المعطيات، ونعترف زيادة على اعترافنا بحق كل واحد بالأسبقية، أن هناك إمكانية لوجود شيء شبيه بهذا في تراثنا، على أن نبين مدى الاختلاف بينها وبين غيرها، فلا نعد كل تشبيه أو استعارة أو كناية من باب الأخذ بالأسطورة.

الفصل الثاني

الاتجاه النظري: في الدرس النقدي للشعر العربي الحديث

تعددت الدراسات التي تناولت الأسطورة، وكانت في بداياتها محاولات لتبيين مواطن التأثير في أشعار الشعراء المعاصرين، ومن ثم اختلطت بغيرها من الأدوات. ولأنّ هذه الدراسات كثيرة ومتشابكة ارتأيت تقسيمها في هذا الفصل، على حسب الفترة الزمنية التي كُتبت فيها، كالمسئنيات والسئنيات وغيرها. وقد تقترب الكثير من وجهات النظر حول الأسطورة في فترة الخمسينيات والسئنيات، تنظيراً وتطبيقاً، لذلك جمعتها معاً، كما فعلت الأمر نفسه، في كل فترتين من الفترات اللواتي تبعنها، ولا أدعي خلوص هذه الفترات من بعض ما ذهبت إليه، بمعنى أننا قد نجد تبايناً في الآراء، أو استباقاً لأحد نقاد فترة ما، على غيره، وسأورد كل هذا في حينه، إلا أنني وجدت إطاراً عاماً، يظهر بوضوح، أو يختفي حتى لا تكاد ترى له، إلا خيالاً طفيفاً. ومن هنا ورغبة في تسهيل الدراسة، وقبل هذا رغبة في جمع أكثر من رأي، وتبيين مدى تطور النظرة للأسطورة، قسّمتها إلى هذه المراحل، وكما قلت قد نجد امتداداً لفترة سابقة بكل ما تحمل من رؤى في نقد ناقد ما، وهذا طبيعي، في جانب، وإشارة إلى أبعاد أخرى في جانب آخر، وكل هذا ستجלוه الدراسة في حينه. ولعل أحدهم يقول بأنها دراسة تاريخية، تبحث عن امتداد الأسطورة عبر تاريخ معين، أجل قد تكون في ظاهرها تاريخية، ولكنها إلى جانب حملها للسمات التاريخية لتلك الفترة، فإنها تحمل رؤى سياسية واجتماعية للفترة نفسها، بمعنى أنها تتناول أبعاد الأسطورة فكرياً وتاريخياً، إلى غير هذا من الأمور.

وقد اعتقدت بوجوب تسمية هذه المراحل، بأسماء أيضاً، كأن نسمي فترة الخمسينيات والسئنيات بمرحلة البدايات، وفترة السبعينيات والثمانينيات بمرحلة التطور، أي تطور النظرة النقدية للأسطورة، أما المرحلة الأخيرة وهي فترة التسعينيات إلى وقتنا الحالي، فأسميتها بمرحلة التشظي؛ أي تشظي الأسطورة،

ولا يعني ما قلت أن هذا التقسيم لا يخلو من عيب، أو نقص، إلا أنه قد يكون أقرب إلى واقع الفكر النقدي للأسطورة الذي تطور في بعض المواطن، في حين ظل يراوح مكانه في مواطن أخرى متعددة. بمعنى أدق سوف تحاول الدراسة تتبع تقدم النظرة النقدية للأسطورة. تسير معها حيث سارت متطورة، وتقف حيث وقفت، لا تبغي شيئاً، إلا توضيح مفاهيم سبقت، أو التأكيد عليها، أو تجتر رؤى، لا لشيء، إلا لتبني لها مكاناً، في هذا الصرح النقدي، الذي أثقلته الآراء، أعني الآراء بنوعها ما كان له حضور وما لا طائل منه. والآن لتكون مرحلة البدايات، هي المرحلة الأولى التي نلج منها لعالم الأسطورة المشرق المظلم، في أن معاً.

1.2 مرحلة البدايات:

كما ذكرت أحببت أن أطلق على هذه المرحلة مرحلة الخمسينيات والستينيات، بمرحلة البدايات مع العلم بأن النظرة النقدية للأسطورة، بدأت قبل ذلك، وذلك لأنها لم تتشكل، ولم تبرز كفكر نقدي إلا في هذه المرحلة. ولعلها أفادت مما سبقها الشيء الكثير.

وقد نجد في مرحلة سابقة لهذه المرحلة، بؤراً تكاد تؤسس للأسطورة ، وإن لم تكن تتضح بجلاء. فها هو جبرا إبراهيم جبرا، أستاذ الأدب الإنجليزي في بغداد، في هذه الفترة، يقوم بترجمة بعض الكتب، وأهمها الغصن الذهبي لفريزر، والذي يراه بعضهم، البدايات الأولى التي أوجدت ما يسمى بالشعراء التموزيين⁽¹⁾، ونتاج جبرا النقدي يمتد إلى ما بعد مرحلة البدايات بكثير، فهو يرى أن الأسطورة " وسيلة" الإنسان؛ للتأمل في الطبيعة وفهمها". حتى غدت مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، وأيضاً يرى ضرورة تضمينها والاستمداد من معانيها، واستخدامها هياكل داخلية، لأشكال جديدة، يقول: " لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة

(1) انظر محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر الحديث في الخمسينيات، مجلة فصول، م15، ع3، 1996، ص35-43.

الطويلة التي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحد منا⁽¹⁾. وكانت آراء جبرا النقدية بعد ذلك تحاول التقليل من أثر إليوت في الشعراء العرب المُحدثين، ولعله أقام رأيه هذا على اعتراف إليوت نفسه، يتأثره بكتاب جيمس فريزر، الغصن الذهبي، في كتابته لقصيدته "الأرض اليباب" وقد ذكرنا سابقاً، أن جبرا ترجمه للعربية، وكان ذلك في عام 1957، وهذا العالم الأنثروبولوجي السير (جيمس فريزر)، مؤلف "الغصن الذهبي" قد أبدى اهتماماً استثنائياً، خاصاً بالديانات القديمة، وبآلهة وأساطير تموز، وبعل، وأدونيس، في سوريا الطبيعية، وبالأساطير والآلهة الإغريقية والرومانية، التي عدها من قبيل شعر الدين. يقول: "كان يعبد أدونيس الأقوام السامية، في وادي الرافدين وسوريا، ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته... وكان اسم الإله الحقيقي "تموز" وما التسمية "أدونيس" إلا الكلمة السامية، ومعناها "السيد"، وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عبّاده"، ولعله حين ترجم هذا الكتاب واعتنى به، قد انطلق من قناعة مفادها أن ثمة فائدة كبيرة تخص المشرق العربي، وتستثير اهتمام النقاد فيه⁽²⁾.

وإذ يناقش جبرا الآراء التي تقول بتأثر الشعر العربي باليوت، في شعره، ونقده، ويحاول أن لا يحصرها في هذا التأثير، إنما يرسم أبعاداً أخرى لهذا التأثير، ومثل هذا الأمر لا ينكره الكثيرون، فتأثر الشعراء لم يكن واحداً في كل الحالات، فما تناوله بدر شاكر السياب يختلف عما تناوله البياتي، مع العلم أنهم جميعاً، أيضاً ربما تأثروا بواحد دون سواه، ومع ذلك يختلف مدى هذا التأثير. وكل هذه الأمور سنعرضها في حينها⁽³⁾. هذا وقد استخدم جبرا مصطلحات نقدية، إلى جانب إطلاقه اسم الشعراء التمزويين الذي شاع وجعل معاصراً له، هو أسعد زوق، يستخدم هذه التسمية في كتابه لاحقاً. هذه المصطلحات التي

(1) جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطفوان، (دراسات نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982، ص132-133، وانظر محسن جاسم، السابق، ص43.

(2) انظر جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، ط3، 1982، ص18. وانظر محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نفسه، ص45.

(3) للاستزادة انظر خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، م7، ع 1-2، 1987، ص62-65.

تقترب من روح الأسطورة اقتراباً يكاد يجعل بعضهم يخلط بينها، لدرجة استخدام المصطلحات نفسها في المعنى الواحد، من هذه الاصطلاحات، اصطلاحا القناع، والرمز(1).

إذن فنأخذ كجبراً، كان له باع كبير في الترجمة، لا بد أن يكون له الأثر ذاته، فيما يتعلق بالأسطورة، لا سيما أن الأسطورة كانت تجد لها مكاناً بارزاً في النقد الغربي، في تلك الفترة وما قبلها.

ونجد باحثة ثانية هي خزامي صبري تدرس في عام 1957، قصائد لأدونيس أسمتها (بقصائد أولى لأدونيس)، في مجلة شعر، وذلك في ربيع تلك السنة، وتقوم بدراسة أخرى في صيف ذلك العام نفسه أسمته: "قرارة الموجة" (لنازك الملائكة). نسبة إلى ديوان الشاعرة، الحامل لذات الاسم، وفي كلا الدراستين يتبين لنا بعض ملامح النظرة الحدائثية في النقد، والتأثر بالنقد الغربي، فهي تشير في بداية دراستها لأدونيس، إلى المعاناة التي قد يعيشها الإنسان، ولا سيما الشاعر في تجربة الخلق، والإنسان المُرَهف الحسّ، قد ينظر لعالمه وكأنه طفولة دائمة، وتظهر له الحياة الاجتماعية ببؤسها وفقرها، كغول يريد الانقضاض عليه، والباحثة هنا تترسم أولى خطوات الفكرة القائلة بالأثر الاجتماعي في الأسطورة، وتمتد معاناة الإنسان من واقعه بما فيه من فقر ونبذ، لتصل إلى ما هو أعمق وهي حقيقة الخلق، ويبدو فيه الإنسان قلقاً، دائب البحث عن كنه عوالمه، متأرجحاً بين الشك واليقين. وتورق هذا الإنسان فكرة الموت، وقد يتعالى عليها، أو تمتد لترتبط بفكرة أخرى، وهكذا تتشابك، نظرة الإنسان للحياة(2).

أما دراستها لنازك الملائكة فتأخذ اتجاهاً آخر، إذ ترى أن الإنسان قد ينكفي على نفسه، لا لرفضه مواجهة المشكلة، وإنما لأنه قد يرى في أعماقه

(1) انظر جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والظوفان، ص10-15. وانظر إبراهيم خليل، جبرا إبراهيم جبرا (الأديب الناقد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط 2001، ص135-136.

(2) خزامي صبري، قصائد أولى لأدونيس، مجلة شعر، 1957، ص75 وما بعدها.

ثورة إنسانية أعمق، ويبدو وجود أثر للخرافات في شعر كشعر نازك، وكان القوة الخفية التي تظهر لتوقظ الأموات، هي تلك اليد التي يريدها الشاعر، لتوقظ الإنسان من غفلته، وتعيده إلى واقعه.⁽¹⁾ فالتجربة النقدية التي تقدمها خزامي صبري، وإن كانت قليلة في هذه المرحلة، إلا أن فيها الكثير من الإشارات التي فصلها من جاء بعدها. فهي تلحظ أهمية وجود قوة خارقة تعيد السكينة للنفس الإنسانية، كما تؤكد على أن الإنسان قد تتبدل نظرته للحياة وفق الهموم التي يعيشها، ليشمل قهره، مواجهة الطبيعة بكل أبعادها. وما ذهبت إليه هو ما جاء به نورثروب فراي: من أنه في العالم الإلهي تكون العملية، أو الحركة المركزية هي الموت والولادة الثانية للإله، أو اختفاؤه وعودته، هذا النشاط الإلهي يتوحد أو يتوافق مع العملية الدائرية للطبيعة⁽²⁾.

أما أسعد رزوق فكان كتابه من أوائل الكتب التي صدرت حول الأسطورة، وقد يكون هو نفسه من أوائل الذين درسوا الأسطورة من وجهة النظر الفكرية والحضارية معاً. وكان لجبرا إبراهيم جبرا تأثير فيه، فيما يتعلق بتسمية الشعراء الذين درسهم في كتابه، بالشعراء التمزويين⁽³⁾ ويتخذ رزوق نموذجاً يعكس الاستعانة بالأسطورة هو قصيدة ت.س. إليوت "الأرض اليباب"، فهي تُعبر عن الجذب والجفاف اللذين تمثلهما الحضارة الحديثة بالنسبة إلى إليوت⁽⁴⁾ وإذ يبدأ دراسته بقصيدة إليوت يؤكد أمرين:

أ: اهتمام النقاد بشعر إليوت، كطريق لدراسة الشعر العربي الحديث، وما يتبع ذلك من تأثير بآرائه، وما ذهب إليه.

ب: إظهار مدى تأثير الشعراء العرب بإليوت وقصيدته السابقة. ويورد ميزات شعر إليوت، الذي يجعلنا نقترّب من فهم الشاعر العربي للأسطورة، أو هدفه من استخدامها. ومن هذه الميزات:

(1) خزامي صبري، قرارة الموجة لنازك الملائكة، مجلة شعر، 1957، ص 9 وما بعدها.
(2) نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، دار المعارف- حمص، ط 1، 1987، ص 57.
(3) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، منشورات مجلة آفاق - بيروت، د. ط، 1959، ص 9.
(4) المصدر نفسه، ص 9-10.

أ- الشعور القوي تجاه الماضي وبخاصة تقاليد الماضي الأدبية والدينية، ويتخذ هذا الميل في شعر إليوت اهتماماً بالأساطير والديانات القديمة وانكباباً على الكنايات الأدبية الصعبة والغامضة، والماضي بالنسبة إليوت ليس شيئاً ميثاقاً، بل هو ذكرى لا تزال تحيا وتتعكس بشكل قوي في الأحداث الحاضرة، والميثولوجيا في نظره تتخطى الزمان، إنه مولع بإدخال شخصيات تنتمي إلى تراث اليونان القديمة، مثل "تريزياس الأعمى"، إلى وسط معاصر؛ أو بإقامة المشابهات بين الأوضاع النموذجية والأوضاع المعاصرة، ويرتبط اهتمامه بآثار فريزر ويونج بهذا الولع أو الميل. كذلك فإليوت تفتنه الرموز الذهنية التي يسميها يونج بالناماذج، والناماذج أو الصور الأولية هي مفاهيم رمزية مشتركة بين جميع الناس، ولها علاقة بالمشاكلات الناشئة في بيئة الإنسان الطبيعية والاجتماعية. ويفترض الكثير من شعر إليوت معرفة بهذه النظريات، ولا يبلغ القارئ لشعره ذروة التذوق والتمتع إلا بعد قراءته لكتابات يونج و فريزر وغيرهما كما يرى الناقد⁽¹⁾.

ويشير إلى أنه من الضروري قبل دراسة الأسطورة التمييزية في شعرنا المعاصر التوقف قليلاً عند الأساطير السامية، فلكل الشعوب ميثولوجيتها التي تفسر بها أموراً مثل أصل العالم والرجل والمرأة، وبزوغ الشمس وغيرها. فأسطورة تموز تمثل موت الحياة وبعثها كل سنة⁽²⁾.

ولعل المشكلة التي تؤرق الشاعر حين يستخدم هذه الأسطورة هي مشكلة البحث عن الذات، وفي هذه المشكلة تتجلى أزمة هذه الذات وكأنها أزمة حضارية وأزمة كون⁽³⁾.

ونظرته إلى تأثر الشعراء العرب بالأسطورة الإليوتية، لا تكفي كما يرى لتعليل افتتاح الشعراء بالأسطورة، وإقبالهم على التنقيب في تراثهم عن الأساطير

(1) المصدر السابق، ص 11-12.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) نفسه، ص 21-22.

والرموز التي يمكن استخدامها في شعرهم، صحيح أنّ الرمز التموزي هو من صلب تراثنا الحضاري في الشرق الأدنى، وله انعكاسات وتطويعات كثيرة في حياتنا وعاداتنا ومعتقداتنا، لكن هل تكون العودة إليه بمثابة تزواج بين الشعر والتراث والمعتقدات السائدة؟ يتساءل رزوق، هل تكون كناية عن قفزة فوق الثغرة التي تفصل الحاضر والأمس القريب عن الماضي البعيد؟ لا شك عنده أنّ الرمز التموزي، وإن كان بالإمكان تعيين بعض ظروف نشأته ومكانها، يعلو على الزمان والمكان وينعتق من جميع القيود المحلية والتاريخية والزمانية⁽¹⁾.

والشاعر المعاصر السائر عنده على النمط الإليوتي والواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي – عن وعي أو عن غير وعي – يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه، وبين العالم كما يريد، ويتمناه أن يكون، أو كما يتصوره، إذ تسوده القيم والتقاليد التي يدعو لها ويعتقد بأنها طريق الخلاص؛ أي أن الشاعر يصور لنا العالم الأردل ويغني العالم الأفضل عابراً من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز⁽²⁾.

كذلك يرى رزوق أن دواوين الشعر العربي المعاصر، لا تكاد تخلو من تعابير وألفاظ ورموز وتشابيه، واستعارات وصور وأساطير وخرافات وموسيقى ونغم..، تدل كلها على حالة ذهنية معينة، كمفردات مثل الحيرة و الحزن و الموت، إلى غير ذلك، مما يراه يطرق الأذن بضربات موسيقية، أبعد ما تكون عن الموسيقى الصاخبة التي ألفتها أسماعنا في الشعر القديم. فما نجده هنا تزواج وثيق العرى بين الصورة والفكرة والنغم، ينقل إلى القارئ معاناة داخلية، تجيش بها ذات الشاعر وتجهد نفسها في التعبير عنها برموز واستعارات، أو إفراغ مضمونها بقلاب أسطورة تاريخية معروفة⁽³⁾ وكأن الناقد هنا ينبهنا إلى هذه النقلة التي حدثت للشعر، فلم يعد الشعر تزييناً، أو محاولة للتعبير عن مشاعر الشاعر

(1) المصدر السابق، ص 108.

(2) المصدر نفسه، ص 120-121.

(3) نفسه، ص 22-23.

الذاتية، بل كأنه بات خليطاً من مشاعر ذاتية وجماعية، تتحد فيها عناصر العمل، لتصل إلى رؤية أعمق، مرتكزاً إلى جانب الفكرة، على العالم المحيط بها من تنعيم، وخرابة، ليجعل للقارئ، مكانة في قراءة النص، واستشعاراً لأبعاده. وفي هذا يقول رزوق: "هذا التزاوج قد ينقل القارئ المتعمق والمتذوق إلى مناخ تلك التجربة الذهني، ويحمّله على مشاركة الشاعر تجاربه، تحت سقف نفسي واحد"⁽¹⁾ وي طرح في هذه الرؤية تساؤلاً يقول فيه: "أ يكون هذا الإيقاع الداخلي في موسيقى الشعر المعاصر مرتبطاً بـ "إيقاع العصر" على حد تعبير إليوت الذي يحقق هذا الربط في شعره، أم قد تكون هذه الحالة الذهنية مجرد مظهر من مظاهر القلق الوجودي، الذي يعانیه الإنسان ويساور النفس ساعة تنصب على التفكير بمصيرها، وساعة يقف الإنسان وجهاً لوجه أمام عبثية وجوده؟ وهو قلق يعتري المرء إذ يشعر بفنائيته وعبثية الوجود، إذ يجابه هوة الموت والعدم واللاوجود. إنه بدون شك، قلقٌ وجودي. واعتباره كذلك صحيح إلى حد بعيد."⁽²⁾

من هنا نجد أنه لم يكن يرى في الأسطورة تعبيراً عن فكر ثوري فقط كما قال بذلك أحد الباحثين⁽³⁾، إنما تعدت فكرته إلى ربطها؛ أي الأسطورة بهذه العوالم الخفية للشاعر، ثم إلى عدها قلقاً حضارياً، يُعبّر عن قلق الإنسان الممتد عبر عصوره وأزمانه. وفي النهاية هو قلق ممتد ثوري على الحياة، وليس فقط على الوضع السياسي السائد، هل كان رزوق يقصد أنّ القوى جميعها تتعاقد في قهر هذا الإنسان، وتكون سلطة الأقدار سلطة أخرى تناصر سلطة الحكم في بلاده. ولو أننا عدنا إلى الرأي الأول له، وهو ما قاله بالنسبة لأليوت، لوجدنا إليوت نفسه يشير إلى هذا البعد الحضاري في نظرة الشاعر، وفي هذا يقول: "لا أستطيع أن أرى حقائق الميلاد والموت غريبة في حد ذاتها، إلا إذا كان لدينا

(1) المصدر السابق، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

(3) انظر عماد الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص 118.

تصور على نحو آخر يوضح مجيئنا إلى هذا العالم، وفراقنا له يقنعنا بأنه أكثر طبيعية⁽¹⁾ إن إليوت هنا يربط بين الحاضر والماضي، وهو وإن كان يرى إيقاع العصر ومدى تأثيره، فإنه يرى كذلك امتداداً لمكانة التاريخ الإنساني في تاريخ العالم⁽²⁾.

وضمن مجموعة التساؤلات التي يلقيها رزوق، يجيب عن بعضها، ويترك بعضها الآخر للمتلقي كي يسبر أغواره، تماماً كما هي الأسطورة، عوالم واضحة وأخرى كثيرة خفية، يتساءل عن كيفية تعليلنا ربط الأسطورة بالحياة والتجارب الحاضرة، وتجسيدها لكثير من القيم التي تتشد الاستقطاب بها والاستشراق نحوها، ليجيب بضرورة تقديم عدد من التعليقات لاستخدام الشعراء للأساطير، وأسطورة تموز على وجه الخصوص. ويذكر الناقد بأن جميع هذه التعليقات فيها الكثير من الصحة، وأن الحقيقة ليست احتكار واحدة منها مطلقاً⁽³⁾.

هذا الذي ذهب إليه الناقد من تعدد أوجه الدلالة، تكاد جميع وجهات النظر، تسير في مساره، فلا نستطيع في نظرتنا للنقد العربي أن نرى، أو نتبنى وجهة نظر بعينها، فقد تكون غنية في ناحية، فقيرة في أخرى.

ومن هذه التعليقات ما أسماه أسعد رزوق بالطقس والإيحاء، إذ يرى فيه، أن ت. س. إليوت يلجأ إلى أسطورة تموز عن وعي حضاري بقيمتها الطقسية الإيحائية، وهذا نفسه ما قال به جبرا إبراهيم جبرا، سابقاً، وما قدمه أسعد رزوق، منقولاً عن جبرا⁽⁴⁾ ويوضح ذلك قائلاً: "ومعنى ذلك أن إليوت يعي قيمة الرمز التموزي من الوجهة الطقسية... والإيحائية"، وفي هذا يعيد رزوق القارئ

(1) ت. س. إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم - بيروت، ط1، 1982، ص1.

(2) انظر المصدر نفسه، ص128.

(3) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص109.

(4) انظر جبرا إبراهيم جبرا، البئر المهجورة ليوسف الخال، مجلة شعر، ع 7-8، السنة 2، 1958، ص41، وانظر، أسعد رزوق، نفسه، ص109.

للمادة التي أفاد منها إضافة إلى إيوت، والتي أفاد منها إيوت نفسه، كما أسلفنا، وهي كتابات فريزر حول طقوس أدونيس.

فالوجهة الطقسية على ما يرى الناقد توحى للشاعر والقارئ بكثير من المعاني الحيّة المتجددة، إذ تستحضر في ذهنه نموذجاً من التجربة الفدّة، للمعضلات الكونية، التي ما زالت تواجه الإنسان، منذ بدأ يشعر تجاه الأشياء، ويثير التساؤلات حولها، وحول حياته وموته وبقائه وخلوده.

إلى جانب الطقس والإيحاء فإن من التعليقات ما أسماه بالنجاة والتفاؤل، وفيه يرى الناقد أن الرمز التموزي يتيح للإنسان نوعاً من الخلاص في النهاية، فكل رموز الجذب واليباب والألم، تُطل في السياق الأخير على عالم يسوده الأمل والنور والفرح⁽¹⁾. وكان رزوق، ينظر إلى حال الإنسان، الذي يظل يؤمل نفسه بالوصول على الرغم من أنه يرى الكثير من الصعاب، سواء تحققت، أو لم تتحقق، أو ما يراه في الأساطير التي تنتصر للخير على الشر. وفي هذا إشارة إلى الأمل الذي عاشه الشاعر رغبة في التجديد والخلاص، فالجيل الماضي قد عاش مرحلة آمن أنها حبلى بأحداث جسام ستولد الانبعاث الجديد للحضارة العربية، وأحسّ في بعض اللحظات أنه على أعتاب فجر جديد، ومن هنا انطلقت الرؤيا، التي بشرت بالانبعاث، ثم كانت المأساة، حيث تكشفت الرؤيا عن سراب⁽²⁾

أما العفوية، التي يتخذها الناقد كتعليلاً ثالثاً من تعليقاته، لاستخدام الشعراء للأسطورة التموزية، فيرى فيها أن اتخاذ الشاعر الأسطورة كوسيلة للتعبير الشعري وتجسيد التجربة التي يعيشها، يعود إلى الرغبة في التعبير عن الموقف العفوي البريء، الذي اتخذه الإنسان القديم حيال المشكلات، التي تحدثه وجابته⁽³⁾. مرة أخرى نرى أن الإنسان عبر عصوره الممتدة، وعلى الرغم

(1) أسعد رزوق، السابق، ص 110.

(2) ريتا عوض، ادبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 1، 1979، ص

69.

(3) أسعد رزوق، نفسه، ص 111.

من أنه تطور في حضارته، ما زال يعاني المجهول، وما زال يهرب منه، أو حتى يلتجئ إليه بعفوية الجاهل.

أما التعليل الأخير وهو البطولية والإعجاز فيرى الناقد أن استخدام الأسطورة قد يعود للرجبة في التعبير عن موقف بطولي شاعري، وهذا الرأي لخزامي صبري⁽¹⁾، كما يورده أسعد رزوق، ومعناه موقف يقترن الفكر فيه بالحياة ويتحدان لأجل تحقيق أفعال بطولية والقيام بتضحيات كبرى قد تؤدي بدورها إلى انفراج الأزمة⁽²⁾ وقد يتحول البطل رمزاً لفئة من الأبطال في الأمة اختاروا النضال طريقاً صعبة، وارتضوا حياة الكفاف الشريفة⁽³⁾.

إذن ففي دراسة لمجموعة الشعراء الذين يستخدمون الأسطورة التمزوية بشكل كبير، وهم: (خليل حاوي، يوسف الخال، أدونيس، بدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا) يرى أن الاستخدام، قد يأتي عفويًا، رغبة في التعبير عن مكنونات لا يفهمها صاحبها، وكان من الأجدى لو وضع هذا التعليل أولاً؛ وذلك لأنه الأقرب لفهم الأسطورة في المراحل الأولى للتطبيق. كذلك قال بالطقس وما يحس به المرء نحوه من رغبة ورهبة، ففيه تجتمع الحياة بالموت، وهذا التعليل، ظل ممتداً، في فكر النقاد بعده، أكثر من سواه وهذا ما سنلاحظه لاحقاً، أما النجاة والتفائل، فنكاد لا نفصلهما عما سبقهما، فالخير إلى جانب الشر، والحزن إلى جانب الفرح، متضادات تصنع الحياة، كما تصنع الأسطورة. والبطولة التي هي التعليل الأخير فلا نعلم، أظل هذا العربي الذي أعيته السيوف المغمدة، يبحث عن البطولة وينشدها، أم أنه آمن بأن هذا الزمان يتعدى بطولة السيف، إلى بطولة أقوى وأقدر هي بطولة الفكر، تلك البطولة التي جعلت العربي يقف عاجزاً أمامها بعد أن رأى غيره، يسبقه لجنى ثمارها، حتى قبل أن يتنبه لوجودها.

(1) انظر خزامي صبري، تجربة البحث والتجديد، مجلة شعر، 5، السنة 2، 1958، ص 63.

(2) أسعد رزوق، السابق، ص 111

(3) ريتا عوض، أدبنا الحديث، ص 155.

ويرى بعضهم أن أغلب ما قدمه رزوق، لم يكن ليشير إلى اهتمام بالأسطورة في ذاتها، وإنما ذهب جلُّ اهتمامه إلى ما يحمله النص من رؤية فكرية⁽¹⁾ ويغفل رزوق في غمرة تحليله لهذا الشعر المتلقي العربي الذي وجد إشكالية في تلقي الشعر بسبب هذه الأساطير التي لم تتشكل في ثقافته بعد، ولم تحضر في ذهنه، أو قد تتحرف عن حقيقتها الأولى، وربما كان موقفه الفكري الذي التفت إليه الناقد هو سبب آخر وذلك لعدم وضوحه بجلاء⁽²⁾ ونتساءل هنا هل وصل رزوق في دراسته للأسطورة إلى الحد الذي جعله المرجع الأساس لكثير من الدارسين، أم لأن كتابه كان من بواكير الأعمال التي تناولت الأسطورة، يرى بعضهم أنه اعتمد على قصيدة "الأرض اليباب" ظناً منه أن شعراءنا نسجوا على منوالها في المضمون والمواقف والمعتقدات؛ إلا أنه نسي في غمرة هذا أو تناسى أن الرموز لا تستعار، ولا تتقل، فالرمز الناجح يستمد روحه من لا وعي الشاعر، وهو لم يدرس طبيعة الأسطورة من حيث هي حقيقة إنسانية، ترسبت في أعماق اللاوعي الإنساني⁽³⁾ قد نتفق مع هذا الرأي في رؤياه الأخيرة، ولكننا لا ننكر تأثير إليوت، إن النماذج التي يسوقها الدارسون لأكبر دليل على ذلك.

أما كتاب فن الشعر لإحسان عباس فيتناول في هذه المرحلة الشعر والأسطورة، مبتدأً بقوله: "من أشكال الخيال ما يبدو أنه لا ينفصل عن الشعر البتة، ولنرجع مرة أخرى إلى "فيكو"، عندما حاول أن يضع "منطقاً" للخيال، فقد عاد إلى عالم الأسطورة وتكلم عن عصور ثلاثة: عصر الآلهة - عصر الأبطال وعصر الإنسان"⁽⁴⁾. ويشارك إحسان عباس فيكو في رغبته باستعادة عصور الشعراء اليونان الذين كانت الأسطورة لديهم قوة حية لا كناية فارغة،

(1) سامي عيبنة، اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث - إربد، ط1، 2004، ص137-
(2) سامح الرواشدة، مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 2006، ص95-96.
(3) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص6 وانظر مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية (مشروع نقدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د. ط 1998.
(4) مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية (مشروع نقدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د. ط 1998، ص7.

كذلك يرى الناقد أن لفظة " أسطورة من الاصطلاحات المحبوبة في النقد الحديث، وهي متداولة في الدين والفلكلور وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي والفنون، إلا أنه يصعب اليوم على حسب ما يرى إحسان عباس، أن نحدد المقصود بالاصطلاح. إلا أن إحدى مميزات الفن كما يراها الناقد تنأتى من كونه لا يُضيق عصر الآلهة أبداً؛ وذلك لأن مصدر الخلق الخيالي لا ينضب، وفي كل عصر وعند كل فنان كبير يظهر عمل الخيال في أشكال جديدة وقوى جديدة، فالأسطورة تعود بفضل علماء النفس، لتحيا من جديد حتى أصبح الإنسان الحديث يرى أن معرفته متبلورة من هذه الأساطير القديمة، فنجد أوديب يعود للحياة، وغيره من الرموز التي تعني لنا شيئاً، حياً ومائلاً لا يمكن إخفاؤه، إلا أن الشاعر اليوم قد يخلق أيضاً، إلى جانب استحيائه لأساطير قديمة، أساطيره الخاصة، بما فيها من موهبة أو إلهام أو قوة متخيلة، غير أن هذه القوة على وفق ما يرى إحسان عباس لم تعد تأتيه من شيطان أو من ربة شعر أو من السماء، وإنما تصدر من قرارة نفسه، فذلك هو مركز الأسطورة، وذلك هو مركز اللاشعور. (1)

ويمهد عباس هنا لدراسات مستفيضة حول الأسطورة في مراحل متقدمة، تجمع إلى ما ذكر سابقاً، رؤى أقرب للتحليل، والغور في روح الأسطورة. ومن هنا يتأكد لنا أن السبب في تبني الشعراء العرب للشكل الجديد، أنهم وجدوا فيه وسيلة جديدة، بين النثر والشعر، ذات عنصر درامي (2)، وقد اتضح هذا في استخدامهم للقصص الأسطورية ويتناول باحث آخر في مجلة شعر وهو فؤاد رفقة، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، مقسماً ديوان بدر شاكر إلى ثلاثة أوجه:

(1) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة - بيروت، ط1 - 1955، ط2، 1959، ص157.
(2) س. موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970)، (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، ترجمة: شفيق السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي-القاهرة، د. ط، 1986، ص 347.

هي:

1- وجه التقليد

2 - وجه التطور

3 - وجه النضوج

ولعلها الأوجه نفسها، التي تواكب تطور الأسطورة.

فقد نجد التقليد في النفس الملحمي، وفي هذه المرحلة نجد طغيان الذات ، ومع أنّ الناقد يقسو على الشاعر في نقده وليس هذا بالمجال الذي نناقش فيه رأيه، إلا أننا نرى، ضعف الفكرة التي قال بها، فذكر أنّ ظهور الملحمة إشارة إلى التقليد لا أكثر، نعم تغيرت رؤيا السيّاب للأسطورة، لكنه قد يستخدم الملحمة في المراحل الأكثر تطوراً ولا نستطيع أن نسمي هذا تقليداً.

ويؤكد الناقد في المرحلة الثانية أن تطور استخدام الأسطورة أو الرمز يتأتى من خلال التأثير بالسرد، وهذا التأثير جاء نتيجة تأثر آخر باليونان، إلى أن يصل الشعر عابراً هذه المرحلة إلى مرحلة النضج، وفيه تظهر الأسطورة ويظهر الرمز بأبعاده، وتتحمل الرؤيا بالنبوءة، ولتصير واقعاً لا بد أن تلتصق بأسطورة حيّة في تاريخ المجتمع الإنساني. ولا بد لكي تبرز الأسطورة ويكون لها حضورها، من أن يكون للشاعر نفسه ثقافته الواسعة في الأساطير، وأن تحمل أساطيره، إيماناً بحق الإنسان في أن يبعث، أو يحيا بعد قهر وهذا ما يجعل الأسطورة تمتد في عالمها الإنساني⁽¹⁾ إذن فالأساطير إن تحولت إلى رؤى للحياة والواقع، بنت لنفسها مكاناً، وإلا فهي مجرد تقليد واجترار لقصص سابقة. ويرى عز الدين إسماعيل في دراسة المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر في هذه المرحلة أنّ العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، وهو يلتقي مع إحسان عباس في ذلك، فالأسطورة على ما يرى ليست نتاجاً بدائياً يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ حسب، أو بعصور التاريخ القديمة في حياة

(1) فؤاد رفقة، أنشودة المطر، لبدر شاعر السيّاب، مجلة شعر، 1961، ص 163-166.

الإنسان، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياته في كل عصر، وهي عنده تعيش بكل نشاطها وحيويتها، في إطار الحضارات المختلفة، ولا تزال مصدراً لإلهام الفنان والشاعر، غير أنه يرى باستمرار فاعليتها في الوقت الحاضر، على ما كانت عليه سابقاً، ويورد مقولته التي يشير إليها الكثير من النقاد والدارسين ويقول فيها: "وإذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر، قلنا إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر"⁽¹⁾

ولعلّه بدراسته هذه قد فتح الطريق للكثيرين، وأغلقه أمام غيرهم، إذ يرى أنّ دراسة الأسطورة التي يتناولها، هي تلك التي تتناول كل عمل شعري يمثل الطابع الأسطوري أو تتمثل فيه روح الأسطورة، مستبعداً أي عمل لا تكشف بنيته عن تركيبة أسطورية، أو مضمون أسطوري، فالشعر المعاصر يحمل طابعاً يميزه عن الشعر القديم، مما يجعل الناقد يُسمّى هذا الطابع المميّز، بالطابع الأسطوري⁽²⁾.

إنّ فهل الأسطورة بسماتها الحضارية هي التي تميز الشعر المعاصر عما سبقه؟ هل هي الشيء الجديد الذي لا نستطيع أن نعيده، إلى شيء سبقه، على الرغم مما تحمله من روح العصر القديم؟ إن كثيراً من هذه التساؤلات قد نستطيع الإجابة عنها في ثنايا هذه الدراسة، والأكثر منها سيظل مفتوحاً، أمام اجتهادات أخرى، بل إن ما قد نزع بأن له إجابة سينفلت من بين أصابعنا، بمجرد فكرة طارئة قد تظهر في الوجدان.

ومع هذا نعود إلى عز الدين إسماعيل، الذي يعيد إلى نفسي ذلك الشعور بالنشوة الذي تبعته عوالم الأسطورة، بعد أن دخلت إلى عالم النظرية، بكل ما يعرف عن هذا العالم من ابتعاد عن الروح.

(1) عز الدين إسماعيل، المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، مجلة شعر، ع1، السنة 1، 1964، ص38-، وانظر كتابه، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب - القاهرة، ط2، 1967، ص223.
(2) المصدر السابق، ص39، وانظر كتابه، ص223.

ونجده يميل إلى أنَّ عصرنا وإنَّ عُنِي بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء، فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى، وإنما هم في الحقيقة، قد تفهموا روح هذه الأساطير فصدروا فيما ينتجون من فن وأدب عن روح أسطورية، ومن ثم برز في أعمالهم منهج الأسطورة القديمة، وإن ظل نتاجهم يتمتع بطابع الجدة⁽¹⁾. مؤكداً ذلك بقوله: "إنهم قد استخدموا منهج الأسطورة القديم في صنع أساطير عصرهم، وقد ساعدتهم على هذا بطبيعة الحال ذلك الاستعداد الإنساني الدائم للاستجابة بطريقة أسطورية"⁽²⁾ أتساءل هل الأسطورة تحفة نحاول امتلاكها، لأنها تحمل الماضي العريق، وتمثل حضارة جديدة لها معنى، أعلم أنها أكبر من تحفة، لكنها مثلها في اتسامها بالأناقة وحمل المجهول، إنها صعبة المنال، وإن استطعنا امتلاكها فلا بد من وضعها في مكانها الملائم، حتى لا تختلط بغيرها مما لا يحمل قيمة.

وتبدو إشارة عز الدين إسماعيل لعلاقة الأسطورة بالرمز، كأول إشارة بارزة وجليّة، وإن قال بعضهم، بأننا سنجد إشارات أقدم، إلا أنَّ الحقيقة التي لا نستطيع إنكارها، أنه رأى الأسطورة رمزاً لكل ما يحمله الشاعر من قضايا، يقول في ذلك: "فالمنهج الأسطوري إذن هو تقديم التجربة في صورة رمزية، وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الإنسان، وما تزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير"⁽³⁾ إلا أنه لا يريد أن يلقي فكرته دون مناقشة ذلك التناقض بين عالم الأسطورة وعالم العقل، فيتساءل: كيف يتسنى للأسطورة أن تعيش في عصر العقل؟ ليجيب على ذلك مستعيناً برأي (مارك شورر) الذي يرى أنَّ لفظ الأسطورة لا ينفي الأفكار، كما أنه لا يعني شيئاً عكسها، وإنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار⁽⁴⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 40. والكتاب، ص 226-230.

(2) نفسه، ص 41.

(3) المصدر السابق، ص 41.

(4) المصدر نفسه، ص 41-42.

وإن كان ما تناوله عز الدين إسماعيل سابقاً يندرج تحت ما يسمى بالمنهج في استخدام الأسطورة، فإنه يكمله بالغاية منها، فالأسطورة في ذاتها على ما يرى الناقد تركيبية درامية، ودراما الأسطورة القديمة، هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي المحسوس وغير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان الذي يرتبط وفقاً لاستعداده الخاص – بالعالمين على السواء⁽¹⁾.

كما يؤكد دور إليوت في الالتفات للمنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملياً، و يؤكد الدور الفني للأسطورة، إلى جانب دورها في خلق شيء من التوازن في حياة الشاعر⁽²⁾ ويخلص الناقد إلى ضرورة التعرف على الفارق بين استخدام الشعر القديم لمظاهر الطبيعة، وتقديم الشاعر المعاصر لها، فالأول يستخدمها استخداماً جزئياً، وكأنها وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية، وتمثل هذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه واستعارة، أما الشاعر المعاصر، فإنه يتمثل الصورة، كاملة، فترتبط في رؤياه هذه العناصر ارتباطاً عضوياً، يجعل الصورة كلّها تفرض لنفسها وجوداً خلال منطق الخيال، هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، شأنها في ذلك شأن الأسطورة القديمة⁽³⁾. إذن فاستخدام الأسطورة كنوع من الإيحاء يصل بنا إلى ما كان يستغرق ساعات لتوصيله، ومعنى هذا أن الأساطير قد تكون عنصراً توضيحياً، يسهل نقل الرسالة بأقل الكلمات، وإن كان يجب أن تكون الأسطورة واضحة للمتلقي⁽⁴⁾.

إذن ما نلمحه من آراء عز الدين إسماعيل، هو بداية تأطير للنظرية، فها هو يقسم الأسطورة وفق المنهج ووفق الغاية. وهي البداية التي منها انطلق الباحثون لدراسة الأسطورة مفهوماً، ووظيفة إلى غير ذلك من التفصيل والتوضيح. هذا وقد ضمن عز الدين إسماعيل كتابه: الشعر العربي المعاصر، هذه المقالة حول

(1) نفسه، ص43.

(2) نفسه، ص44.

(3) المصدر السابق، ص47.

(4) انظر، س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص351.

العصرية والتراث، فرأى أن الشاعر المعاصر يستوعب التاريخ كله من منظور عصره، وقد صارت لديه كل قضية إنسانية، في أي مكان على الأرض، قضيته له، إذ تشكل في نفسه دراما الإنسان المعاصر⁽¹⁾.

أما فيما يتعلق بالرمز والأسطورة، فقد رأى بأنهما من أبرز الظواهر الفنية في الشعر الجديد، فالرمز وجه مقنع، من وجوه التعبير، بالصورة، وطبيعته غنية ومثيرة في شتى علوم المعرفة، فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل (الرياح، القمر، النجم...) فإنه يستخدمها بدلالات رمزية، وإذا أحسن الشاعر استغلال هذه العلاقات والأبعاد، لهذا الرمز، حقق له قوة التأثير، فالرمز الشعري مرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانها الشاعر، ومن واجب الشاعر المعاصر أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز، وعندما نقول أن الشاعر استخدم كلمة "البحر" رمزاً فليس معنى قولنا أنه يرمز إلى الخوف مثلاً، ما لم نتدبر هذا المعنى في السياق الشعري، فالبحر ليس رمزاً أبدياً ومطلقاً للخوف⁽²⁾. هذا فيما يتعلق بالرمز الذي ارتبط منذ بدايته بالأسطورة أو ارتبطت به، أما الأسطورة فالأمر فيها لا يختلف عن الرمز، ذلك أنها أقرب إلى أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز المتجاورة، لا تمثل علاقات منطقية بينها، وإنما هي علاقات جدلية تخضع في الشعر لمنطق السياق⁽³⁾ كما يعاود الناقد للربط بين الأسطورة والرمز، لأنه يرى من متابعة الرموز القديمة التي استخدمها الشعراء المعاصرون، أن معظم العناصر الرمزية ترتبط بشخص أسطوريين، أو دخلوا مع الزمن عالم الأسطورة، مثل شخص (السندباد وسيزيف وعشروت...)، ومثال الأساطير القديمة أسطورة (أوديب وأبي الهول وقصة بينلوب...) ويقتضي هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية، كما يرى أن نتوقعها في السياق

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره...، ص 195-196.

(2) المصدر نفسه، ص 198.

(3) المصدر السابق، ص 201.

الشعري وقد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من وجهة النظر الشمولية في التعبير عن التجربة الإنسانية.

كذلك ذهب الناقد إلى أن الشاعر المعاصر كما يتعامل مع الرموز القديمة، فإنه يخلق الرمز الجديد والأسطورة الجديدة، بقوة ابتكاريه فذّة، وهم بهذا الخلق يعملون على إثراء المصطلح الشعري⁽¹⁾ لقد أسس عز الدين إسماعيل لنقد أسطوري، ظل يمتد معتمداً، على هذه الرؤيا وما سبقها.

ولعلي أخرج من هذه المرحلة بعدة تصورات هي:

1- أن النقد الأسطوري واكب بروز الأسطورة في الشعر المعاصر، وأنه كما الشعر بدأ يأخذ من الأسطورة مادتها، إلى أن وصل إلى روحها كما رأينا هذا ماثلاً، في نقد عز الدين إسماعيل، فمن رؤيته للإشارات الأسطورية، اتجه إلى توظيف الأسطورة، بل إنه أشار إلى إمكانية خلقها.

2- كما أننا نجد في الأسطورة مجالاً حياً للتعبير عن بحث الإنسان عن ذاته وقيمة وجوده، إذ تمتد في عالمها الإنساني بشكل سهل ومطمئن، وهذا ما هياً للنقد أبعاداً في التصور والاستنتاج.

3- وقد رأى الدارسون أن استخدام الأسطورة يعني تمثّل الصورة كاملة لدى الشاعر، فهي لا تعطيه امتداداً في مخيلته حسب، بل تتعدى ذلك لترسم أبعاداً في عالمه الحقيقي.

4- كما وجدوا أن الأسطورة تحمل عن الشاعر عبء التجربة الشخصية، وذلك بتعبيرها عن الهم الجماعي.

5- زيادة على أننا نجد إشارات أولى ظلّ يتمسك بها النقّاد، حتى وقتنا الحالي، ولا نقول هذا؛ لأنّ النقد لم يتطور في رؤياه للأسطورة، وإن كنا لا ننكره على بعضهم، بل نقوله؛ لأنّ هذه الرؤى كان لها السبق، أو وضع قدم الناقد على بداية السلم، وإن كنا نرى بأن الطريق طويلة وشائكة. فهذا جبرا

(1) المصدر نفسه، ص 202.

إبراهيم جبرا، يؤسس لأدوات، كان لها تأثيرها فيما بعد في الأسطورة، كالتقناع والرمز، الذي، يتبلور بصورة أوضح عنده وعند غيره في مراحل متقدمة.

6- أما فيما يتعلق بمدى تأثير الشعر العربي بالشعر الغربي، وخصوصاً شعر إليوت، فقد كانت النظرة، إليه لا تتعدى الإشارة والمقارنة الخارجية، ولكنها، إشارة قد تمتد، إلى أكثر من ذلك بقليل. إلى أن تصل إلى عمق الفكرة وروحها في مراحل متقدمة، سنراها عند محمد شاهين وغيره.

7- كما تتعالق الأسطورة مع الفلسفة والعلوم الأخرى، لتجد مكاناً بارزاً لها في الأدب، لأنه المكان الأول الذي يجمع بينها جميعاً.

8- هذا وسنجد الأسطورة ترتبط بعالم من السحر الجميل، والإيحاء، بالروعة التي تضيفها هذه العوالم، وهذه النظرة، تخفي أو تظهر فيما يلي من مراحل، بصورة أخرى، تغطي عليها الحياة بماديتها، أكثر من الفترة هذه، التي لا تزال تتشيث بالروح، على الرغم مما يجذبها من عوالم الواقع بمرارته، وما يحمل للإنسان من تغيرات، لم تكن لتحصل بتلك السرعة فيما مضى⁽¹⁾.

هذا ما كان من نظرة النقاد العرب المحدثين للأسطورة في مرحلة البدايات، أما في المرحلة التالية، وهي مرحلة السبعينيات والثمانينيات، أو ما أسميناها بمرحلة التطور في النظرة النقدية للأسطورة، وجمعناها معاً، لا لنقسمها لغايات لتسهيل الدراسة فقط، بل لكي نجد قاسماً مشتركاً بين هاتين المرحلتين، ولنلاحظ مدى امتداد المرحلة السابقة فيهما، أو بعدها عنهما.

2.2 مرحلة التطور:

تبدو بواكير هذه المرحلة قبل فترة السبعينيات، ويستمر نقاد من المرحلة السابقة في عرض آرائهم فيها، سواء بالإتيان بجديد، أو بمناقشة آرائهم السابقة وتفنيدها. وقد ارتأينا تقسيمها إلى مرحلتين: الأولى وتُعنى بالأسطورة مصطلحاً، وترتبط بالمرحلة التي سبقتها، من خلال هذا الخيط، الذي لا نستطيع فصله عما

(1) للاستزادة حول الآراء النقدية في مرحلة البدايات، انظر أسعد زروق، ت. س إليوت، ترجمت مختارة، شتاء، 1959، وأنسي الحاج، المجد للأطفال والزيوتون للبياتي، مجلة شعر، ربيع، 1957.

سابقه، وأسميتها مرحلة تطور المصطلح، والثانية تعنى باتجاهات الأسطورة وأدواتها، سواء الفنية أو الإيحائية، أو غيرهما مما ارتبط بالأسطورة بشكل أو بآخر، وبرزت في هذه المرحلة بشكل يختلف نوعاً ما عما سبق، وقد أسميتها مرحلة التداخل؛ أي تداخل الأسطورة بغيرها من الأدوات والاتجاهات. وقد ذكرنا سابقاً أن الرؤيا التي حملت الأمل في المستقبل للعربي، قد تكشفت عن سراب، واتضح بحلول فجيعتين: الأولى: هي أن الواقع لم يتغير وفقاً للرؤيا، والثانية: سؤال يتأكل الضمير: كيف تكذب الرؤيا، مع أن يقين الرؤيا يعلو على يقين الواقع؟⁽¹⁾.

1.2.2 مرحلة تطور المصطلح :

تطالعنا في هذه المرحلة دراسات متخصصة في الأسطورة، كدراسة خليل أحمد خليل، المسماة: بـ " مضمون الأسطورة في الفكر العربي"، وإن كان صاحبها قد نشر مقالة له، قبل هذا بعام تحمل الاسم نفسه⁽²⁾. وفي كتابه يقوم بتناول الأسطورة، تعريفاً ومنهجاً، وفيها يجمع آراء لنقاد غير عرب، ثم يلج بعد ذلك إلى دراسة الأسطورة كفلسفة أولى للعرب، وفيها يرى أن الأسطورة وليدة التصور الفكري، تماماً كالفلسفة، وهما معاً على اتصال دائم ومباشر بأحوال الإنتاج وبنى المجتمع وتغييراته، كذلك يعتقد بأن الأسطورة والفلسفة والسحر والدين، كانت تتداخل جميعها لتشكّل مجتمعة أو متصارعة، نمطاً معيناً من التفكير أو الذهنية⁽³⁾.

وفي حديثه عن المجتمع العربي المعاصر بين الفكر الأسطوري والفكر الثوري، يلاحظ أن المجتمع العربي محكوم عبر أزمة انتقاله الثوري، بفكر أسطوري ضارب الجذور، في أجهزة الحكم العربية، على الرغم من أن بعضها يستعد نسبياً عن الممارسة الأسطورية السياسية، فهذا المجتمع بتكوينه الطبقي

(1) ريتا عوض، أدبنا الحديث..، ص 69-70.

(2) انظر خليل أحمد، مجلة دراسات عربية، ع 7، 1972.

(3) خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة- بيروت، ط 1، 1973، ط 2، 1980، ص 152.

يعطي الأسطورة المعلنة أو المغلفة بشيء من العلم الحديث، دوراً أساسياً، وهي بذلك ذات تأثير جماهيري حاسم⁽¹⁾

هذا الرأي ، هو تماماً ما قال به كل من إحسان عباس، وعز الدين إسماعيل سابقاً، وهو أيضاً الذي جعل النقاد يربطون واقع الحياة الإنساني بالتجربة الشعرية فيما بعد.

وتدعوني الفكرة التي يطرحها خليل أحمد خليل حول علاقة الفكر الأسطوري بالفكر الثوري، إلى اقتباسها كاملة، لنرى مدى ما خلفته الأولى في الثانية، يقول: " وهذا التأثير لا يعود إلى أوضاع التخلف الاجتماعي والثقافي والعلمي فحسب، بل يعود أيضاً إلى أن الفكر الثوري اليساري، لم يتكون بعد عبر الممارسات الشعبية النضالية، كبديل كامل للفكر الأسطوري، ولهذا يمكن القول، مع اعتبار ما قدم الفكر الثوري العربي، مقترناً أحياناً بالفكر العلمي – للجماهير العربية من قيم جديدة أو بديلة، أن فكر الثورة العربية لا يزال في بدايات صراعه مع الفكر الأسطوري، الفكر الذي يخجل المتقفون العرب من نقده كما هو أصلاً، فيلجأ بعضهم إلى تغطيته بعبارات "ثورية أو علمية" بينما تظل أرضيته السياسية القديمة ثابتة"⁽²⁾.

نحن نلمح مما تقدم، وإن كان الباحث لا يتناول الشعراء، وإنما المتقفين، والمتقفون يشتملون على الشعراء، أن الفكر الثوري، الذي يحاول أن يتخلص من الأسطورة، هو ذاته الذي يصنعها، لتعبر عن عجزه، أو حتى عن قوته الخفية، وبالتالي فإن هذه الروح تمتد من أسعد رزوق، إلى هنا، ولكنها في هذه المرحلة، تظهر محاولة الباحث لزعتها، فيصعب عليه ذلك.

ويعود ليؤكد أن السبب الجوهرى الذي يجعل الأسطورة بديلاً عابراً للثورة المنتكسة أو المتقهرة، هو كون الفكر الأسطوري يشكل خلفية سياسية

(1) المصدر نفسه، ص152.

(2) نفسه، ص 152-153.

واضحة، وأحياناً غامضة لمعظم الأنظمة العربية، التي لا تزال في مرحلة الانتقال المتأزم من الاستعمار إلى الاستقلال⁽¹⁾.

وفي محاولته لمعرفة ماهية الأسطورة، يشير الناقد إلى أن الأسطورة من صنع العقل، وقد مارسها الناس بعد ذلك، وكذا بالنسبة للعلم، ولذا قد يتعاش العلم والأسطورة، إلا أنه يجد الأمر مختلفاً في الوطن العربي، فالعلم فيه يتبع خطى الأسطورة، ويخدم الحكم الاعتقادي والغبيبي، وهذا يعني على حسب خليل، تحويل العلم عربياً، إلى نوع من المطلق المثالي، المستسلم للسلطان، على الرغم من أن طبيعته مناقضة للأسطورة، وما تبعية المتقنين والعلماء العرب – بالمبايعة، أو بالهجرة والنزوح – سوى دليل بسيط وواضح، على مدى خضوع فكرنا العلمي لفكرهم الأسطوري⁽²⁾.

ويرى أن المتقف العربي، لم يستطع أن يوائم بين العلم والأسطورة، فطغت الثانية على الأولى؛ وذلك لأنه يرى في السلطة امتداداً لهذا الفكر الأسطوري، ومن ثمّ فإنّ الأسطورة، على حسب ما يرى، تتخذ اتجاهها آخر غير ما نراه عند غيرهم من الأمم، وقد يصدق هذا القول في بعض جوانبه، لكن ما نجده من جهود بعض هؤلاء المتقنين، يدحض وجهة النظر هذه، وإن كنا نجدها عند بعضهم، لكن هؤلاء لم يخلدهم التاريخ، ولم تعظمهم الأمم، وظلوا هوامش، لا داعي لذكرها، حين يذكر الأحرار.

ثم إنه وإن رأى في البداية أنّ في الفكر الأسطوري، هروباً من الواقع، أو صورة أخرى لاستبداد الحكم، يعود لينظر إليه على أنه الطريق للخلاص، يقول: "إن الفكر الأسطوري الذي خدع الجماهير العربية الكادحة، وتحول على امتداد تجرية طويلة إلى ثورة مضادة، هو نفسه الذي يحاول تنفيس الوحدة العربية والشعبية وتطويقها، بوصفها مدخلاً لتضافر إمكانات القتال ووحدة

(1) المصدر السابق، ص 153.

(2) المصدر نفسه، ص 156.

المعركة؛ معركة الاستقلال العربي والتحرر الوطني⁽¹⁾ كما يرى ضرورة عدم الاستسلام للفكر الأسطوري، إلا بما يخدم الفكر الثوري، وبما أنه يخدم الفكر الثوري بصورة أو بأخرى فجوابنا ، ما المانع من استخدامه؟ أقصد في تلك المرحلة. ولعله وفي رؤيته للفكر الأسطوري من زاوية السلطة، حكم افتراضاً على أثره السلبي، وبالتالي فقد عد الفكر الأسطوري هادماً أكثر من كونه بانياً للنص.

ويرى أنس داوود في كتابه: "الأسطورة في الشعر العربي الحديث"⁽²⁾ أن إضاءة البحث حول الأسطورة تحتاج إلى دراسة صفوة الشعر العربي المعاصر، كما يعتقد أن قلة من الدراسات السابقة، هي من وضعت يدها على المعنى الحقيقي للأسطورة، أما الباقية فلا تعدو أن تكون كمن يصب الخمر المعتقد في أوانٍ جديدة⁽³⁾ إشارة إلى عدم إضافتها شيئاً جديداً.

ويشير بداية إلى أنه ينهج المنهج الجمالي في تحليله للأسطورة ونظرته لأبعادها⁽⁴⁾ مع أننا نجده يتجاوز هذا المنهج، ليشمل بنظرتة، كثيراً من القضايا التي تتعلق بالأسطورة، كدراستها من ناحية فكرية ورمزية، إلى غير ذلك.

ويتجاوز داوود هذا الحديث إلى محاولة إيجاد مدى التشابه بين " المنهج الأسطوري" ولغة الشعر، فيرى أن الشاعر المعاصر لم يرجع عن المنهج السردي والمنهج العقلي، إلى المنهج الرمزي، في تناوله للأسطورة، كما يرى عز الدين إسماعيل، بل يرجع إلى طبيعة الوحدة بين " الشعر" وبين " الأسطورة" ، في جوهر كل منهما لغة وأداء، فلغة كل منهما كما يرى؛ هي تلك اللغة المُنحَحة، التي تومئ، ولا توضح، باختصار هي لغة الوجدان الإنساني⁽⁵⁾

(1) المصدر السابق، ص166.

(2) طبع الكتاب للمرة الأولى عام 1975، وستعتمد الدراسة الطبعة الثالثة عام 1992.

(3) أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف- القاهرة، ط 3، 1992، ص7-8.

(4) المصدر نفسه، ص12.

(5) المصدر السابق، ص13، وانظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص222.

ولا يكتفي بهذا الوصف لربط علاقة الشعر بالأسطورة، بل يتعداه إلى التدليل على هذه العلاقة، وربطها بتجربة الإنسان الأولى مع الحياة، فالأساطير تقترب بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، كما أنّ ازدياد معرفتنا بذواتنا بالطرق الموضوعية كالتحليل والملاحظة، يزيد إيماننا بأنّ أساطير الأولين، ما كانت سوى تجسيد لهذه المعرفة، ومن هنا كان اهتمام فرويد ويونج، بالأساطير في مؤلفاتهما، وعدت الأسطورة عملاً فنياً رمزياً يستطيع أن يتكئ الفنان المعاصر على دلالاتها الخصبة في التعبير عن القيم، وعن المشاعر الإنسانية الأصيلة والمتطورة على السواء⁽¹⁾ وفي هذا يقول أنس داوود: "فإنه بالتوسع في الدلالات الرمزية للأساطير، وبانتقاء بعض العناصر دون بعضها الآخر. في تمثّل فني واع. يمزج بين عالم هذه الأساطير، وبين الرؤية الفنية الشاملة للإنسان وللعالم، يستطيع الشاعر المعاصر... أن يحيل هذه الرموز الأسطورية، إلى وسائط فنية ثرية بالعباء"⁽²⁾

ويلتقي الشعر بالأسطورة، ليسبح معها في عالم العثور على الحقيقة المتجددة، كأن يستخدم أسطورة الخصب الدائم، التي تصور الصراع بين الجذب والإزهار، وبين الموت والحياة، صراع للإنسان مع الطبيعة⁽³⁾.

ويخلص من هذا إلى أنّ الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري؛ لأنه صراع دائم بين الإنسان وبين الوجود، فالشاعر وصانع الأسطورة في محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع، وبينه وبين قوانين الطبيعة، وهو ما قد نجده من دراستنا حتى لشعرنا القديم، عند امرئ القيس وطرفة وعترة...، إنه صراع بينهم وبين السلطة والعادات وقانون الوجود والموت..⁽⁴⁾

(1) أنس داوود، نفسه، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 33-34.

(3) نفسه، ص 40.

(4) المصدر السابق، ص 41.

أما فيما يتعلق بمصادر الأسطورة في الشعر العربي، فيرى أنس داوود أنها ثلاثة، الأولى هي الأساطير نفسها، والتي تنوعت روافدها، كاليونانية والفينيقية والأشورية...، ويجمع إلى جانب هذه، الحكايات الشعبية التي يراها تتحد مع الأساطير بخصائص مشتركة، وهي أنها جميعاً نبعث من خيال خصب، يتجاوز الواقع، إلا أن الأخيرة لا تقصد من وراء الخارق واللامعقول شيئاً آخر؛ لأنها تتجه إلى الخيال الذي يريد أن يتسلى، ولذا يلاحظ في الحكايات الشعبية، أنها مليئة بالمغامرات الشائقة الجذابة، وهي مغامرات يُطلب منها دائماً أن تنتهي نهاية سعيدة⁽¹⁾ أما فيما يتعلق بالتاريخ والكتب المقدسة، فيعتقد الناقد أن الشعر، وغيره من الفنون الأدبية، قد يعالج الشعر معالجة أسطورية، فلا ينظر إلى البطل أو الأحداث في ضوء الحقائق التاريخية، بل تتجاوز الرؤية الفنية للشاعر ذلك الإطار الواقعي، إلى دلالة خيالية، تتحرك فيها الحوادث والأبطال، كما تتحرك في عالم الأسطورة، لتتيح للشاعر أن يبيت من خلال ذلك العالم الأسطوري، ما يريده من غايات إنسانية دفينية، وأن يتخذ من الشخصية التاريخية، في ملمح مميز لها، قناعاً لفكره. ولا يرى الناقد أن الشاعر معني هنا بالقداسة الدينية، أنه يستخدم هذه الكتب المقدسة لخدمة نصه، فهو يتعامل معها ضمن حدودها الفنية⁽²⁾

وفي هذا رد على ما وصف به عز الدين إسماعيل أدونيس لاحقاً، وإن لم يقل به أنس داوود، صراحة، فالأخير يرى أن أدونيس اتخذ من مهيار الديلمي ستاراً، وعد نفسه مهياراً جديداً يبعث الحياة⁽³⁾.

ونعود مع أنس داوود إلى علاقة الشعر بالأسطورة، وبالتحديد إلى إليوت، فنجده يبحث بإسهاب في روافد إليوت التي ألهمته قول الشعر الممزوج بروح الأسطورة، (كدانتي والميتافيزيقيين) وخصوصاً (دن والرمزيين) ومنهم (بودلير،

(1) انظر المصدر نفسه، 91 و ص 23.

(2) نفسه، ص 92.

(3) نفسه، ص 92.

وييتس وباوند وجيمس جويس)، ويحدد بعد ذلك أهم نظريات إيوت النقدية، وهي المعادل الموضوعي، الذي يرى فيه أن عمل الشاعر الدائب، هو البحث عن صورة تعبيرية موضوعية تكافئ مشاعره وأفكاره، كذلك نظريته التي تسمى " الصلة بالتراث" وتحمل ضرورة إحياء الشاعر في شعره لأسلافه من الشعراء على نحو يرى التاريخ الشعري من خلال نتاجه - وحدة حياة متفاعلة، فهو يرى علاقة تكامل بين الحاضر والماضي الحي⁽¹⁾

ويبدو أنس داوود معجباً بما وصل إليه الشاعر العربي المعاصر، وخصوصاً من أسماهم بـ (شعراء الشعر الحر)، فمن سبقهم، وإن عاش الفترة التي عاشها إيوت إلا أنه لم يتأثر به ولم يستفد من أفكاره في هذا الباب، باب الأسطورة، وإن تناولها، فإن تناوله لها لم يصل إلى المستوى الذي جاء عند شعراء الشعر الجديد، فهو يدخلنا في عوالم غريبة، إلا أننا لا نجد الأسطورة بما تمثله من تراث إنساني عريق، ينبض بالدلالات المختلفة، ويشف عن تجسيد للغرائز والأحلام، وتجسيد لقوى الطبيعة وما وراء الطبيعة، كما نجده عند أمثال البياتي والسياب...⁽²⁾

وتحدد هذه من خلال دراسته للرمز الأسطوري عند ثلاثة مدارس هي: مدرسة الإحياء، ومن شعرائها (أحمد شوقي وحافظ إبراهيم) ومدرسة شعراء التجديد ممثلة بمدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة أبولو، ومنهم: (إيليا أبو ماضي)، ومدرسة شعراء الشعر الحديث (السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور) ودرسهم من خلال استخدامهم للأسطورة، وفي دراسته لهم يرى أن الأسطورة في الأدب العربي مرت بمراحل هي:

أ . مرحلة استخدام الإشارة الأسطورية

ب. مرحلة استخدام الرمز الأسطوري

ج. مرحلة استخدام النموذج الأسطوري

(1) أنس داوود، السابق، ص186، وص187-189.

(2) المصدر نفسه، ص230.

ويرى أنس داود أنّ الإشارات الأسطورية لم تكن مختلفة بين مدرسة الإحياء ومدرسة التجديد؛ إلا أنها تتطور عند (مدرسة الشعر الحر)، ويتبدى هذا التطور في المعنى والدلالة، في شعر السياب، الذي يرى فيه زمنين: زمناً يستخدم فيه الإشارة، ويأتي تطورها في كثافة المعنى واتساع الدلالة. كما تأخذ الإشارة الأسطورية مجرى رمزياً في نفوس من يقرأها وتتضح الإشارة الأسطورية بإقحامها على السياق الشعري، ولا تخسر القصيدة إذا حذفنا منها هذه الإشارات، ويضرب لذلك مثلاً قصيدة السياب "شباك وفيقة". من ديوان "المعبد الغريق". وهذه القصيدة على حسب ما يرى الناقد تحوي إشارات أسطورية تبدو نافرة عن نسيجها الشعري⁽¹⁾.

أما المرحلة التالية للسياب فيعتقد أنس داود أن الشاعر قد وفق فيها باستخدامه للرموز الأسطورية، لا الإشارات الأسطورية، فهي قد ظهرت في استخدامه (تموز) وهي المرحلة التمزوية عند السياب.

أما صلاح عبد الصبور فيدرسه الناقد من خلال استخدامه لنموذج "السندباد" في شعره فهو يرى في نموذج السندباد عنده مرحلة تساوي رحلة الفنان ومغامراته في سبيل الإبداع الفني، ومراحل شعر عبد الصبور كما يراها أنس داود تنقسم إلى ثلاث مراحل:

1- مرحلة السندباد الأولى: والتي كان الإبداع فيها خلاصاً من الموت، ومن الإخفاق في الحب، ومن الحرمان من حرية المجتمع.

2- مرحلة السندباد الثانية: وتساوي حياة إنسان عصرنا الحديث بكل مغامراته وأمانيه، وفي هذه المرحلة ما عاد شيء من تجاربه في الحياة يثير إحساسه، أو يغريه بالعودة للحياة، وهنا يرتطم الشاعر بحواجز المجتمع التي لا تترك له أن يتجول حراً.

(1) المصدر السابق نفسه، ص 237.

3- مرحلة السندباد الثالثة: هي صورة من صور الرحيل، فالشاعر في

هذه المرحلة يصور رغبته في ارتياد المجهول، وحياسة كنوز الغيب،

فيحاول الشاعر أن يشق طريقته عبر عالمه النفسي.(1)

ويبدو أن تحليل أنس داود لشعر هؤلاء يتخذ منحى واحداً هو تقسيمه هذه

المراحل التي قد تعبر عن نضج الشاعر، أو التي تكاد تلتقي مع رحلة الشاعر

الجاهلي في بحثه عن الحقيقة.

وفي دراسته لشعر البياتي يشير أنس داود إلى أن الشاعر يُكثر من استخدام

نماذج بعينها، وذلك من خلال تكراره لشخصية الحلاج، وأبي العلاء المعري،

وغيرهما، وتظهر فلسفة البياتي هذه في تكرار النماذج لحاجته لمثل هذه

الشخصيات، ويرى أن تلك الفلسفة هي العثور على القناع الذي يعبر من خلاله

عن المتناهي واللامتناهي من الصور والتعبيرات التي لا يمكنه التصريح بها أو

المباشرة، ويذهب أنس داود إلى أبعد من ذلك فهو يرى أن صور البياتي تجتلب

من الذاكرة دون الحاجة لها، وأنها صور من الممكن الاستغناء عنها، أو

استبدالها بغيرها، وهذا عنده يفقد العضوية في البناء الفني(2)

ويزخر كتاب أنس داود بالكثير من المعاني والمعلومات القيمة حول

الأسطورة، ونقول هنا كما قال عن بعض مصادره، بأنه لا يكفي إيراد معلومات

منها، بل نحتاج إلى إيرادها كاملة، لنحقق ما نريد.

وتتحدد نظرة ناقد آخر هو محمد فتوح أحمد للأسطورة، في كتابه "الرمز

والرمزية في الشعر المعاصر"، أولاً بالمفهوم التاريخي للأسطورة، فالأسطورة

في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها

الأعم، حكاية مجهولة المؤلف، تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها

المجتمع ظواهر الكون(3).

(1) المصدر السابق، ص 237-247.

(2) المصدر نفسه، ص 251-261.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف- القاهرة، ط1، 1976، ط2، 1978، ص 288.

ولن نطيل في النظرة التاريخية للأسطورة عند محمد فتوح أحمد، لأننا حاولنا استيفاءها في تمهيد الدراسة. ونلاحظ أنه يرى ما رآه الكثيرون قبله، من أنّ الأسطورة انعكاس للشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار، مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، ولذا كما يرى؛ كان على الشعر أن ينصرف عنها إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره، فلم تعد الأساطير أوهاماً، يهرب إليها الإنسان؛ فراراً من حقائق الواقع القاسية. وإدراكاً لهذه الحقائق في فهم الأسطورة، وتحت تأثير نظرية إليوت في التراث، وكذلك استغلالاً للدلالة الرمزية، رأى الناقد أن الشعراء العرب جنحوا إلى استخدام الأسطورة في بناء القصيدة المعاصرة، ولعلها كانت أحياناً بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري، وحيناً آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً في إدراك الواقع ونسيجاً حياً يتخلل القصيدة، وأساساً يرتكز عليه الشاعر في منهجها (1).

وأجد غرابة في أن يعد الباحث الأداة الفنية للأسطورة متواضعة؟ . لماذا إذن والأدب قد يبرز بشكل جلي وجميل، حتى وإن لم يوجد هدف كالذي ذكر؟ إنني لا أقول أنّ الأداة الفنية تغطي على ما سواها، ولكن أعتقد أنّها تسير جنباً إلى جنب مع القضايا الأخرى التي تتعلق بالأسطورة، ثم إن الأدب لو كان يحمل في مجمله القصدية فقط، لأصبح ممجوجاً.

ويلجأ الباحث بعد ذلك إلى تقسيم مراحل الأسطورة إلى مرحلتين، وخصوصاً عند السيّاب، ففي المرحلة الأولى التي يسميها بالموضوعية، يعتقد بالألم الجماعي، ألم الإنسانية الذي يظن الشعراء أنهم حاملوه، فاستخدام أسطورة تموز، يدل على إيقاع موت الفصول وبعثها، وما رمزيتها المتنوعة، إلا محاولة لتفسير نشأة الحياة (2).

(1) المصدر السابق، ص 289.

(2) المصدر نفسه، ص 290.

أما في الأسطورة الذاتية، فنجد أنّ معاناة الشاعر تريحه نفسه في مثل هذه الصور التي ذكرت في الأساطير، فقد يجد نفسه كالسندباد الذي يجوب الآفاق، أو كالمسيح، الذي يستخدمه للتعبير عن معاناة الألم الجسدي، إلى غير ذلك من الرموز (1).

ثم إنّه في توضيحه لوظيفة الأسطورة، يعتقد أنها ليست مفسّرة للرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً، حتى تكون تشبيهاً حُذِفَ أحد طرفيه حسب، بل إن وظيفتها بنائية، فهي على ما يرى الناقد تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة، لمزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ومن جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة بوصفها صورة شعرية، فإذا قمنا بقراءتها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن معاً، كما يرى الباحث، وتلك غاية لا تتحقق إلا إذا استشف الشاعر روح الأسطورة، ولم يقف عند دلالتها الجزئية، وفي هذه الحالة قد يكتفي بالتلميح إليها، أو تلخيصها، كما قد يعيد صياغتها من جديد (2).

بدأنا نلاحظ شيئاً جديداً في هذه المرحلة، وهو ذلك الترابط المنسجم بين وظائف الأسطورة المتعددة، ولا أقول هنا إنّ الباحث ناقض نفسه في نظريته للناحية الفنية للأسطورة، ولكن أقول: إنّ وجد ارتباطاً وثيقاً لا نستطيع فصله بين هذه الوظيفة والوظائف الأخرى، فلم يملك إلا أن جمعها معاً.

وتتطور وظيفة الأسطورة، تبعاً لتطور نظرة الدارس لها، فها هو محمد فتوح أحمد يعتقد أنّ الشاعر قد يتخطى كل تلك الوظائف السابقة، والطرق المذكورة لاستخدامه، كذكرها أو تلخيصها، إلى التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة، بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثي صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين، ويتأتى هذا للشاعر على حسب ما يرى الناقد،

(1) المصدر السابق، ص 298-299.

(2) المصدر نفسه، ص 297.

من خلال قدرته على استيعاب الرمز الأسطوري، والافتتاح به، حتى يصبح جزءاً من مشاعره وأخيلته⁽¹⁾.

وفي هذا إشارة إلى ما ذهب إليه محمد مندور، من أننا لا نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة، قيمةً فنيةً جديدةً، ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا.⁽²⁾

نعم؛ إنَّ الأسطورة إن لم تحمل سمات الواقع الذي يعيشه الشاعر أو المتلقي، فلن يكون له ذلك الأثر الذي نرجوه، ولهذا، ولأنَّ الأسطورة في حقيقتها إنسانية خالصة، استطاعت أن تحيا وتمتد.

أما سلمى الخضراء الجيوسي والتي تمتد إسهاماتها النقدية إلى ما قبل هذه المرحلة⁽³⁾ فتعرض في مقال لها بعنوان "البطل في الأدب العربي المعاصر الشخصية البطولية والضحية" لنوعين من الأبطال هما: الشخصية البطولية والبطل الضحية، كما يمثلها الأدب الطليعي، وذلك لأهميتها في هذه الفترة المعاصرة، وعلى الرغم من أنها ترى أنواعاً كثيرة من الأبطال كالبطل العربي، والبطل الثوري، والبطل المأساوي، والمتمرد، إلى غير هذا.

وهي إذ تنظر لمعالجة البطل في الأدب العربي المعاصر، ترى أنَّ من إحدى السمات العامة للبطل، في هذا الأدب أنه ليس في محل إرضاء احتياجات المجتمع الارستقراطي، وترى أنَّ العوامل العقائدية والتاريخية التي توجه اختيار البطل هي تلك التي تؤكد كرامة الإنسان ومساواته ومسؤولياته وحقه في اختيار مصيره، تنبع هذه العوامل كما ترى على الصعيد النظري من مفهوم الحرية

(1) المصدر السابق، ص 300-301.
(2) انظر محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع- مؤسسات ع. بن عبد الله - تونس، ط 1، 1988، ص 33، وانظر محمد قنوح، نفسه، ص 301.
(3) انظر سلمى الخضراء الجيوسي، القصيدة ك، لتوفيق صايغ، مجلة شعر، خريف 1960، وانظر خالدة سعيد، العودة من النبع الحالم، لسلمى الخضراء الجيوسي، مجلة شعر، شتاء 1960.

والعدالة، وأحياناً من الأخلاقية العقائدية في العالم العربي، وتقف باستمرار ضد الاستبداد الداخلي والعدوان الخارجي.⁽¹⁾

هذه هي صورة البطل العامة في الأدب العربي، صورة إنسانية، صورة البسطاء أو الرافضين، لذا ارتبطت بالخوارق واللامعقول، لإيمان العربي بأنه ما من قوة تستطيع أن تسيطر، إلا قوة تفوق ما هو موجود، حتى لو كانت هذه القوة مجرد قوة وهمية، تعمل على إراحة النفس التواقفة للانعتاق ولو إلى حين. أما النموذج البطولي في الشخصية البطولية، كما تراه الناقدة، فيكتسي روحاً ملحمة في القصص الشعبي العربي، الذي اشتمل على معالم البطولة في الملحمة الأوروبية، وقد تيقن العرب في أواخر القرن التاسع عشر إلى حقيقة الاحتلال، ونمت لديهم الروح القومية، التي باتت مهذاً لبروز الشخصية البطولية من جديد في الأدب.⁽²⁾ وتذهب الناقدة إلى أن العمل البطولي الذي يصوره الشعراء، يكتسب أبعاداً شمولية، ليس نتيجة الشجاعة الفردية، بل صرخة الغضب الإنسانية، ضد العدوان، والانحجار، وهي تتبع من غريزة الإنسان التي تدفعه إلى الخروج للدفاع عن حضارته وثقافته عندما تكونان مهددتين، فسلمى الخضراء الجيوسي ترى هنا أنه مهما كان البطل رافضاً للفوضى الداخلية والفساد في مجتمعه، فإنه يخرج للدفاع عن كرامته، وتعتقد الناقدة أن العمل البطولي إيجابي ونبيل دائماً، وإن كان في الشعر المعاصر نموذجاً واحداً يصور الحب الغيري المثالي، فإن هذه الشخصية البطولية، تنبني باستمرار للموت متجاهلة جاذبية الحياة اليومية ومختارة العقل، الذي يرفعها إلى أعلى درجات البطولة.⁽³⁾

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، البطل في الأدب العربي المعاصر الشخصية البطولية والضحية، مجلة الآداب، ع10، السنة25،

1977، ص74

(2) المصدر السابق، ص 275 .

(3) المصدر نفسه، ص75.

إنها إذ تذكر صفات هذا البطل، لتراه فوق مستوى البشر، إن صورته تماماً كما هي صورة الإله في الأساطير، دائماً البطل خير، يحارب الشر، وينافح عن قضايا العدالة الإنسانية. وسنلاحظ تبديلاً لهذه الصورة في مرحلة لاحقة.

وفي دراستها للبطل - الضحية، تجد أن الأدب العربي المعاصر، حافل بصور الضحايا، ويحمل دائماً معنى الاحتجاج والنقد الاجتماعي أو السياسي، ويتنوع تصوير ضحايا السياسة في هذا الأدب، ولكنه يعكس عالماً محاصراً بالأعداء الخارجيين أو محملاً بالقمع الداخلي، وتَحكُم الأنظمة المختلفة، التي تدعي أخلاقية زائفة من ضحايا السياسة، الأعداد الكبيرة من البشر، الذين قتلوا أو يُتَمَوأ أو سجنوا، وكان لمحنة فلسطين أثر في بروز مثل هذا في الأدب⁽¹⁾ مما تقدم نلمح، أن البطل قد يحمل قوة خارقة تتحدى القهر والظلم، وقد يكون ضحية تستسلم بعد أن تفشل في إيجاد حل، سواء حاولت أم لم تحاول، ونجد أن الشاعر العربي المعاصر قد يلجأ إلى الشخصيتين، يراوح بينهما ليعبر عن أزمته الداخلية، المتذبذبة، في هذه الظروف.

ولنحاول الآن الولوج للمرحلة التالية، علنا نجد خيطاً رابطاً، أو خيطاً فاصلاً بينها وبين من سبقتها.

2.2 . مرحلة التداخل (تداخل المصطلح بغيره من الأدوات..)

يقول كريستوفر كودويل في كتابه "الوهم والواقع": "إن شعر عصر ما، لا يُرضي العصر التالي، ولكن جيل جديد (بينما يُعجب بالشعر القديم) يطالب بقصائد تُعبر على نحو أكثر خصوصية وتمييزاً عن مشكلاته وطموحاته، وهكذا يتشكل لدينا ذلك الجيل المتواصل من الأغاني والقصص والأساطير والملاحم..، كميّز للحياة الشعرية، يُظهر الفن كأمر عضوي ومتغيّر، كزهرة على النبتة الاجتماعية تنمو وتتطور معها ككل؛ لأنها تمتص النسغ نفسه، وتمارس مهمة

(1) المصدر نفسه، ص76 للاستزادة حول هذا الموضوع، انظر فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1، 1987 ص178 وما بعدها.

تفيد النبتة كلها⁽¹⁾ وفي كتاب إحسان عباس " اتجاهات الشعر العربي المعاصر" *¹ نجد الناقد يشير إلى أن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يُعد من أجراً المواقف الثورية فيه، وأبعده أثراً حتى اليوم، ثم إننا نجد على حسب ما يرى عباس، أن التاريخ قد حوّل إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة، وذلك لأسباب منها: التقليد للشعر الغربي، الذي اتخذ الأسطورة – منذ القديم سُداه ولحمته، ويبدو أن كلا من كتاب جيمس فريزر، ودراسات فرويد ويونج، قد ساهما في انهيار الحواجز، التي كانت تقوم دون تقبلها في الشعر العربي الحديث، كما يرى الناقد، كذلك يمكن إضافة ما للأسطورة من جاذبية خاصة؛ لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب، وهذا ما يكفل لها نوعاً من الاستمرار، زيادة على أنها تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية، أما من الناحية الفنية فيرى الناقد أنها تسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، وتربط بين الماضي والحاضر، كما أنها توحد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، ومن ثمّ فهي تتقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء⁽²⁾.

إن رؤية عباس للأسطورة شاملة، ترى فيها طريقاً، لحل الكثير من المعضلات التي واجهت الشعر، والتي ساهمت في إعادة الثقة إليه، أو خلقه خلقاً جديداً.

ثم يشير إحسان عباس إلى أن الأسباب السابقة، هي التي جعلت الشاعر الحديث يبحث عن الأسطورة، ويعتمدها أنى وجدها، كما أن للشعراء مذاهب في استخدام الأسطورة، فمنهم من يُكثر منها، ومنهم قليل الالتفات إليها، ويمثل

(1) كريستوفر كوديل، الوهم والواقع، ترجمة: توفيق الأسدي، مطبعة دار الفارابي- بيروت، ط1، 1982، ص38.
* الكتاب طبع أكثر من طبعة، وأولها في 1978، والطبعة التي سنستخدمها هي الطبعة الثالثة، 2001، وذلك لأن الناقد حول الأسطورة لم يطرأ عليها شيء جديد.

(2) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق- عمان، ط3، 2001، ص128.

الاتجاه الأول بدر شاكر السياب، أمّا الثاني فيمثله محمود درويش. ولا أظن الناقد يشير إلى ضعف الشعر بسبب الاستخدام الكثير أو القليل للأسطورة، إلا أنه يشير إلى أن استخدامها قد يكون له جوانب سلبية، إلى جانب الإيجابية منها، وتتمثل النتائج السلبية عندما تُؤخذ الأساطير وتُقصر على الدخول لبناء القصيدة، دون تمثل لها ولأبعادها، فلا نراها إلا دخيلة، أو تؤدي وظيفة تفسيرية لا أكثر، فلا تخرج عما عُرف بالتشبيه في الشعر القديم.⁽¹⁾

مما سبق يتأكد لنا، أن رؤية الناقد للأسطورة رؤية حدائية، فهي تختلف عما سبقها، إنها وإن لم تظهر فقط بسبب التأثير بالشعر الغربي، فإن هذا التأثير سبب بارز فيها، كما أن الأسطورة روح تحيا في النص الشعري وتتفاعل معه، وإلا فإنها تجني على الشعر.

ثم إن إحسان عباس يلتفت إلى القناع الذي يمثل شخصية تاريخية، في الغالب، ويرتبط مع الأسطورة بشكل أو بآخر كما ذكرنا سابقاً، كما أن القناع يمثل خلق أسطورة تاريخية، لا تاريخاً حقيقياً، فالأسطورة بديل لضيق الشاعر من التاريخ الحقيقي، وقد يكون محاولة لخلق موقف درامي⁽²⁾.

أما أحمد كمال زكي، فيتناول في كتابه "دراسات في النقد الأدبي" الأسطورة في الأدب المعاصر، ويرى أننا حين نحاول تقييم الكلمة المجازية، نجدنا نتصل بأطوار اللغة الأولى، حيث كانت المشاعر والخيالات والأحلام تشكل معادلاً حقيقياً للطبيعة وأحوالها، وبالتالي يجب علينا أن نتخلى عن الكثير من أفكار عصرنا، حتى نفهمها الفهم الصحيح⁽³⁾.

ولا أظنه يشير إلى التخلي عن أفكار العصر، بقدر ما يريد إعادة صياغتها مجتمعة مع ما سبقها، لكي نحاول فهم العمل، لا أن نفهمه وفق النظرة الجديدة فقط، ثم يعود الناقد للتأكيد على أن افتتاح الأدباء بلون أو بآخر من الفنون

(1) المصدر نفسه، ص129.

(2) المصدر السابق، ص121.

(3) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس- بيروت، ط2، 1980، ص175.

القديمة، يُعد وفاء من الفن لماضيه، أي بصناع الفن أنفسهم لماضيهم، وأكثر ما يكون الوفاء على ما يرى، حين نجعل الأسطورة إحدى صور التعبير كالاستعارة مثلاً، ثم نصدر بها من أجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص في مواقف الأزمة والضيق⁽¹⁾ إن الميثولوجيا توحى بشيء خفي يربط العقل الباطن الجماعي، وبالتالي، فإن الإنسانية في ظل ظروفها المعاصرة، بحاجة إلى ما يعبر عن هموم الجماعة لا هموم الفرد، لذا وجدت في الأسطورة مادتها، لا سيما أن الجرح العربي جماعي، وهذا ما أشارت إليه سلمى الخضراء الجيوسي، من كون البطل العربي، لا يختص بقطر دون سواه، كما أن الهمّ إنساني، مهما كان في ظاهره داخلياً، إلا أن له بعداً عالمياً، وهذا ما تبغيه النفوس باستمرار، أن يكون للمشكلة بعدها الإنساني، ليشاركه في همومه، ومحاولة خلاصه عدد كبير من أحرار العالم ومفكريه⁽²⁾.

ثم إن أحمد كمال زكي يشير إلى انكباب (ت. س . إليوت) على الرموز المبهمة، والكنائيات المعقدة، وتتخطى الأسطورة عنده على حسب ما يرى كل العصور، ولم يجعل الأسطورة التي جادت عليه بالرموز محوراً لنشاطه البلاغي، بقدر ما جعلها كشفاً عن أزمة القيم في أرضه الخراب. ويربط بين إليوت وأدونيس، فأدونيس يستلهم الأسطورة ويتبنى أبعادها من أجل تصوير ضياع الإنسان وموته على قاعدة تموزية، أي ضياع من أجل أن يصل إلى الحقيقة، وموت من أجل أن يبعث لحياة جديدة، وكذلك يراها إليوت⁽³⁾

ثم إنه بعد ذلك يبحث في توظيف الأسطورة ويطبّقها على النثر والشعر، وفي توظيفه للأسطورة يرى أن إمكانات أيّ أسطورة، لا يمكن أن تُستغل، إلا إذا أُتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق (حالاته) بها على حد تعبيره، ولا يشترط أن يرتبط الأديب بأساطير قومهم، فالأدباء قد ينهلون من الأساطير دون

(1) المصدر نفسه، ص175.

(2) انظر سلمى الخضراء الجيوسي، مقالها بعنوان: البطل في الأدب، ص74.

(3) أحمد كمال زكي، السابق ص176.

النظر إلى إقليم دون سواه، فأدونيس قد يستغل تراث الإغريق مثلاً، استغلاله لتراث العرب على حد سواء...⁽¹⁾ وهذا ما أكدته عالمية الأسطورة، فهي تختزل المكان والبيئة لتبني لها بيئة جديدة.

ويؤكد هنا أن استحضر الأسطورة من أي نبع كان، هو أمر مشروع للشاعر، وعلى الشاعر فقط أن يوظفها في مكانها ويقنع المتلقي بها.

ثم يلاحظ في تطبيقه على الشعر، وهو ما يعنينا هنا، أن أفكار الشعراء المعاصرين تُقرأ في رموز، تجعل شعرهم عسيراً أكثر من أي شعر سابق، ولذلك نجد أن "بيتس" كان يتحسر على إخفاقه في التوفيق بين رموزه وصلتها بالأحلام، وكان كثيراً ما يلجأ إلى رؤى النُساك، ويتحول إلى الخمائل الحريرية السوداء، أما اليوم فيقوم الشعراء الشباب على ما يرى الناقد بمحاولات رائعة لأن يكونوا مثله مع رفض التحسر كله، وبتسليم بكل الأساطير الشعبية دون إيمان ولا إنكار⁽²⁾.

من هنا يتبدى لنا أن النظرة للأسطورة بدأت أكثر غموضاً، لدى الناقد تماماً كما هي عند الشاعر، إن الأسطورة، أينما كانت من حق الشاعر، يستلهمها سواء آمن بها أم لم يؤمن، وسواء اتفقت مع وجهة نظر المتلقي أم لم تتفق، إن الأسطورة وحي يحقق للشاعر قدرة على دخول المجهول الذي يظنه، عالمه ومن ثم فهي ليست هروباً، بقدر ما هي تحقيق ذات. ولكن لا ننسى دور المتلقي في هذه العملية، فمن حقه على المبدع أن يكون نصه واضحاً أمامه ولا أقول مكشوفاً، فالدراسات الحديثة تعتقد وجوب مراعاة هذا الأمر، وإن قال بعض الشعراء بغير هذا⁽³⁾

(1) المصدر نفسه، ص 178-179
(2) انظر مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، د. ط، 1987، ص 282-283. وانظر احمد كمال زكي، السابق، ص 183.
(3) انظر حاتم علي، النص المردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، م 16، ع 3، 1996، ص 48، وانظر سامح الرواشدة، مغاني النص، ص 93،

نخلص مما سبق إلى أن المصطلح، بدأ يتخذ أبعاداً، أكثر اتصالاً بالفكر الإنساني، وباتت الأسطورة، إلى جانب قصديتها تتخذ منحى تجميلاً، يبحث في الأثر النفسي، الذي أشارت إليه مدرسة التحليل النفسي⁽¹⁾. ثم إنها ترتبط بما بعدها، أي مرحلة التداخل تداخل المصطلح، بأنها مهدت لمثل هذا الترابط، تماماً كما رأينا عند محمد فتوح أحمد.

أما محسن إطيمش فيعد الرمز والأسطورة من الإنجازات المهمة في القصيدة العراقية الحديثة التي يتناولها دون غيرها بالدرس. فهو يرى أن الأسطورة فكر الإنسان وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه؛ لأنها تمتلك القدرة شأنها شأن كل التجارب على الحضور الدائم، أو التجدد المستمر، والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور⁽²⁾.

و درس محسن إطيمش جيلين من الشعراء العراقيين: جيل شعراء الفترة التي سبقت ميلاد الشعر الحديث في العراق، من أمثال (الرصافي - الزهاوي - علي الشريقي ومحمد الشيبلي وغيرهم) وهم عنده لم يعرفوا الالتفات إلى توظيف الأسطورة أو رموزها في الشعر لسببين:

1: قلة تحصيلهم الثقافي بسبب التخلف الثقافي في العراق حتى منتصف الأربعينات، واقتصار التعليم على أبناء طبقة معينة، وغياب الانفتاح على الثقافة العالمية.

(1) فرويد ... مدارس التحليل النفسي، ص 85-87.

(2) محسن إطيمش، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) دار الرشيد للنشر، العراق، د، ط، 1982، ص 121-122.

2: انصراف ذلك الجيل من الشعراء إلى الاهتمام بالتراث الشعري والأدبي العربي اهتماماً يصل حد التقديس، وهذا الذي صرف الجيل المشار إليه عما يمكن أن يراه من مظاهر الجدة في الشعر الحديث، ومنها قضية الرموز والأساطير⁽¹⁾

والجيل الثاني عند محسن إطيمش يشمل (السياب ونازك والبياتي وغيرهم) وهو جيل الأسطورة، والناقد يشير إلى أول إشارة أسطورية عند السياب في قوله:

رأها تغني وراء القطيع كـ (بنلوب) تستمهل العاشقين⁽²⁾

وكان استخدام السياب لشخصية (بنلوب) الأسطورية منهجاً للعديد من الشعراء العراقيين بعده كما يرى محسن إطيمش، وذلك لأن السياب عرف حكاية عوليس وغربته وانتظار زوجته له، التي كانت تستمهل العاشقين في محاولة للتخلص منهم، وجاء الاستخدام لهذه الشخصية على سبيل التشبيه. وهذه المرحلة الأولى عند السياب وجيله، كما يرى محسن إطيمش⁽³⁾، وفي هذه المرحلة نتناول دراسة لأميئة غصن، بعنوان "خليل حاوي والأرض" تشير فيها الناقدة إلى أن الأسطورة لا زالت كراس أورفيوس المقطوع تُغنى عبر أزمنة الموت والرحيل⁽⁴⁾. أما في الزمن الأول حيث احتضنتها الشعوب، تراثاً ولغة وبناء درامياً، فترى الناقدة أن الأسطورة لم تكن لتُغنى؛ لأنها كانت واقعاً وحياة تحمل ثقل المعاني، وترسم حد التفسير العقلاني للكون⁽⁵⁾ ثم إنها إذ تتناول استيحاء الشاعر للأسطورة لتجد أن هذا الاستيحاء يفجر تساؤلات عدة، منها:

(1) المصدر السابق، ص123-124. وانظر عماد الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص94.

(2) بدر شاكر السياب، الديوان، ص

(3) محسن إطيمش، نفسه، ص125-126.

(4) أورفيوس من أشهر الشعراء والموسيقيين، أهده أبولو فيثرا، وعلمته آلهة الشعر والفن العزف عليه، وقد حاول استرجاع محبوبته، ولكنه فشل في ذلك، وكان هذا بعد أن ماتت من لدغة أفعى بعد هروبها من أمستوس ابن حوريات الماء، للاستزادة حول هذه الأسطورة انظر دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، (دراسة ونصوص) دار الشؤون الثقافية العامة- أفاق عربية- بغداد، د. ط، 1986، ج1، ص202.

(5) أميئة غصن، خليل حاوي والأرض، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع26، تموز، 1983، ص78. * للاستزادة انظر سعد دعبس، الظاهرة الإليوتية في الشعر المصري المعاصر، نهج البصرة- تونس، ع5، 1983. و عماد الخطيب، الأسطورة معياراً،

ما السبب الذي يجعل الشعراء يبعثون بعض الأساطير ويهملون غيرها، وهل تختلف الأساطير في إيحائها؟ ثم ما هي وظيفة الأسطورة في الشعر؟ وما هو أثر الشعر في الأسطورة؟ وكيف تغزو السردية الأسطورية الشكل الشعري؟ ثم إن الشعر الذي تداخل زمناً والقالب الدرامي للأسطورة لم يكن إلا تكملة لرؤيا تشكل العالم من جديد، وتعيد صياغة زمن عقلائي، يختصر مسافات الزمن الموضوعي. فالأسطورة التي تضغط بعينها على عملية الخلق الشعري، على ما ترى الناقدة لعبت دوراً هاماً في توجيه الأفق الشعري الحديث، وتسببت في إظهار منازع متعددة فيه، ولم تتأقلم كعنصر مولد في عملية الخلق الجديد، إلا لأنها كانت تحولاً وانقطاعاً، جاء نتيجة تغيرات جذرية في الوجدان والضمير⁽¹⁾.

ها هي الناقدة إذ تبحث عن وظيفة الأسطورة في الشعر، وتحاول الإجابة عن تساؤلها حوله، لتؤكد قضية جديدة، لم تكن بارزة بصورتها تلك، وهي ما هو أثر الشعر في الأسطورة؟ لتجيب: بأنه إذا كان الشعر العربي الحديث يتطلع إلى هدم البنية الأيديولوجية والتقليدية، فإن الشاعر هو بامتياز الباحث عن معانٍ هاجعة أحياناً، يفسر ظواهرها وأخرى يحولها إلى غموض مستجد، وبخاصة أن العناق بين الغموض والمعنى على ما ترى الناقدة، ليس ظاهرة جديدة في الأدب، وقد احتضنه الاجتهاد زمناً وما زال في ركب التأويل والمطلق⁽²⁾ إن الغموض وإن رفضه بعض المهتمين إنما يعطي، أبعداً للنفس المتلقية كي تبني نصاً على النص، ومن ثمَّ فإنَّ المبدع والمتلقي يلتقيان، وقد يفترقان، فالعمل الأدبي يُؤوّل وتأويله يتأتى من مجموعة من العوامل أهمها ثقافة المتلقي، لذا برزت نظريات التلقي والاستقبال، التي أكدت دور المتلقي في عملية الإبداع⁽³⁾

ثم إنَّها ترى في الأسطورة وسيلة هامة في تجسيد التجربة الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع، والمجرد بالمحسوس، وما فوق الواقع بالواقع،

(1) أمينة غصن، نفسه، ص 78.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

(3) للاستزادة حول هذا الموضوع انظر: ترفيثان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط2، 1996، ص 198-208.

فتقول في ذلك: "وتجربة مثل هذه لا يجدي في تجسيدها التقصي الواعي وحده، وعبثاً يستهدفها الشاعر، ما لم يتصف بقدرة الحدس اللاواعي، الذي يجعله يتحد بلا وعي أمته، ولا وعي الإنسانية في تاريخها الطويل، والتفاتها إلى مستقبلها، ويكون مدى التجربة وعمقها مرتبطين بفوران اللاوعي فوراً تلقائياً، يوجهه ويضيقه الوعي، وهو أشبه بقانون داخلي ينمو مع نمو التجربة، فينظمها انتظاماً داخلياً يحررها من أسر الأشكال الخارجية والقوالب الجامدة".⁽¹⁾ ولعلّ أمينة غصن إذ تشير إلى أهمية اللاوعي، لتؤكد نظريات علم النفس في تناول هذه المسألة في حياة الإنسان، والتي أسهمت في معرفة الكثير عن خبايا النفس الإنسانية، فالأسطورة ترتبط باللاوعي الجماعي، كارتباطها بهذا الوعي نفسه⁽²⁾. كما تعيد الناقدة تذكيرنا بما أشار إليه أسعد رزوق سابقاً تضميناً، من أنّ كل ثورة تحدث، تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التراث الشعري العربي بقدر ما يتصل به، والشاعر إذ يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية في التراث، فذلك لأن كل نهضة شعرية في أمة، تحمل تراثاً شعرياً عريقاً متراكماً، لا بد لها من العودة إلى ينباع الأصيل، التي كانت مصدر كل نهضة في الماضي. وتعود للتأكيد على أن هذه العودة تختلف عما يُدعى بالسلفية الشعرية؛ ذلك أنها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج، لهذا ترى الناقدة في استلهاام روح الفطرة في الشعر العربي الجاهلي، والثورة التي انتهت إلى غاياتها من التطور في نتاج المتبني، صورة مماثلة لما نتج عن غصة الشاعر العربي الحديث وثورته ونفوره من الواقع⁽³⁾، هذه هي التي أوجدت شيئاً جديداً في كل ما مضى.

وتخلص إلى أنّ الأسطورة هي لغة المفارقة، التي تهزم القوى الماردة والخارقة، وتحل محلها الإنسان البطل، فيتجاوز فيها الرمز حقيقة مادية، هي استمرارية الدوام، ليؤكد لنا استحالتها باستمرار التغيير؛ لأن الوجود شيء مادي

(1) أمينة غصن السابق، ص79.

(2) انظر فرويد.. مدارس التحليل النفسي، ص86-91.

(3) أمينة غصن، السابق، ص79.

سواء كان ذلك في جانبه الموضوعي، أو جانبه الفكري، وهو لهذا لا يفنى ولا يُستحدث، ويتحول من حال إلى حال ليصرح "الزمن الميت"⁽¹⁾

إن الإنسان يبحث في كل عصوره، عن حقيقة وجوده، لا ليعرفها؛ لأنه يستشعرها، ولكن لكي يجد الوسيلة للخلاص من حتميتها، وفي بحثه، تأكد أن لا حيلة له أمام هذه الخوارق، فهادنها حيناً، وتعالى عليها حيناً آخر.

إننا نجد في آراء أمينة غصن السابقة، جرأة على سبر أغوار الأسطورة، إلا أن الناقدة لم تحاول أن توضح القالب الدرامي للأسطورة، وكيف أنه برز في شكل سردي في القصيدة العربية، حتى بتنا نتناول حكايا، ممتدة لا تنتهي. على الرغم من أنها تذكر هذا عرضاً.

ويتناول باحث آخر الأسطورة في مقالة له بعنوان: "على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب"، وفيها يرى أن الأسطورة خلاصة تجارب متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهي جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، وهي أيضاً رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفيها صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وذلك لأنها من صنع الناس ولأن كل عصر يضيف إليها شيئاً يتواءم مع تفكيره وحسّه⁽²⁾

إنّ الأسطورة على ما يرى، مقبولة من الجميع، ونحن نعلم أن اللامعقول قد يجد من يتصدى له، إلا أنها تتخطى هذا المعنى، وكذلك فالأسطورة حصيلة وعي جمعي، يتفهمها ويضيف لها من خبراته. وقد قال كولن ولسن في هذا الصدد: "فمن الممكن القول بأن الهدف النهائي من الأدب الخيالي كلّهُ هو إفهام الإنسان (بماهية الحياة)⁽³⁾"

(1) المصدر نفسه، ص79.

(2) أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، ج1، م3، ع3، 1983، ص37.

(3) كولن ولسن، المعقول واللامعقول (في الأدب الحديث)، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب- بيروت، ط 1981، ص256.

ويطرح تساؤلاً حول فائدة الأسطورة في الشعر، يقول: "ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الاتكاء على الأسطورة" ويؤكد على ضرورة التصدي لهذه الإجابة⁽¹⁾

كما يحاول في أثناء دراسته للأسطورة الإغريقية في شعر السيّاب، أن ينظر إلى مدى هذه الفائدة، فيشير إلى كل من رأي إحسان عباس وعز الدين إسماعيل، ثم يذكر أن دواوين شعرنا المعاصر قد أكثرت من الحواشي الشارحة، والتعليقات الإيضاحية، وإن دل ذلك على شيء كما يرى، فإنما يدل على أن الشاعر المبدع لم يفلح في التعبير عن كل ما يريده من المعاني، من خلال أدواته الفنية ووسائله التعبيرية، ويؤكد وجود خلل ما، بسبب كثرة الحواشي⁽²⁾ ناسياً أنّ إليوت نفسه، الذي تتلمذ على يديه الكثير من الشعراء والنقاد، كان يضيف حواشي تفسيرية لأعماله، ثم إن المرحلة الأولى لأي جديد تحتاج إلى شرح وتفصيل، ولعل بعض الشعراء أثر الغموض على هذه الشروحات.

ويورد آراء سبق أن أوردناها حول فائدة الأسطورة للشعر، ثم يؤكد أن الأسطورة تمثل اتجاهاً هروبياً ونزعة انهزامية، إلا أن وظيفتها في كل الشعر المعاصر أصبحت قضية أدبية ونقدية ملحة⁽³⁾

إننا نجد الروح الانهزامية التي ظهرت في شعر شعراء هذه المرحلة، تمتد لتطال حتى النقاد، كيف لا والمتقف العربي الذي آمن بالقومية وركن إليها، يصدم بوفاة عبد الناصر ممثلها، ثم يصطدم بسقوط بغداد، بعد فترة ليست بالبعيدة، ولا يجد اليد العربية قادرة على أن تفيد حتى نفسها، فيضعف إيمانه بقوة طالما حلم أنها يمتلكها.

(1) أحمد عثمان، السابق، ص37.

(2) المصدر نفسه، ص38.

(3) نفسه، ص38.

وتدرس خالدة سعيد الملامح الفكرية للحدث في مقالة لها بهذا العنوان، بعد أن تطرح الكثير من الآراء النقدية⁽¹⁾. وفي هذه الدراسة تربط الحدث بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات، على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة، فالحدث، ثورة فكرية، وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو غيرها كقصيدة النثر والسرد...، إذن الحدث وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، كما ترى الباحثة، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان، عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون، إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات، والنظام المعرفي⁽²⁾ ثم إن الباحثة التي ترى في الحدث تغييراً عن كل ما سبق من معتقدات، أو إعادة تفهمها وفق معايير معاصرة، تؤكد أن الحدث برزت في كل عصر.

وتورد مثالين على ذلك: الحدث الأوروبية والحدث العباسية، وتلمح إلا أنها وإن اعتقدت بتأثر الحدث العربية بما سبق، إلا أن الجدلية والموقف الصراعي يظهر في كل حدث، وهي ترى أننا حين نقرأ تاريخ الحدث، سنجد سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته⁽³⁾ وتشير إلى الفكر الذي ينتظم الكثير من أفعال الإنسان عبر عصوره الممتدة، والرغبة الخفية التي تجعل هذا الإنسان يخلق آليات حياته الجديدة، إننا جميعاً لا نبغي أن نكون مقلدين، بل دوماً نسعى إلى ابتكار ما هو جديد، وإن كنا دوماً نفيد من ذلك القديم.

وفي هذا ترى خالدة سعيد أن الحدث هي تكسر الصورة القديمة، أو تفكك هذه الذاكرة، فالذاكرة على ما ترى بناء دال متكامل، وتذكر أحداث أو عناصر

(1) انظر خالدة سعيد، العودة من النبع الحالم، لسمي الجبوسي، مصدر سابق، وانظر خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار العودة - بيروت، ط1، 1979، وقد أخرجت هذه الدراسة لأنها تعني بالتحليل بشكل كبير، ولا تضيف الكثير للنظرية.

(2) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحدث، مجلة فصول، ج1، م3، ع3، 1984، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص27.

خارج سياقها، يفقدها دلالتها، وتكسر الصورة أو زعزعة الذاكرة يعني إعادة تنظيم عناصرها، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر⁽¹⁾ إذن فالصورة قد تتكسر، لكنها قد تعاد بشكل يحمل السمات الأساسية، ولكن برؤيا، أو منظور مغاير، وهكذا هي الفنون والمعارف، قد نفككها، إلى لبنات صغيرة، ونصنع منها شيئاً جديداً، المادة واحدة لكن الشكل يتغير.

ثم تشير إلى إيلاء أقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضي، وذلك لأسباب منها: أنها ضرب من مواجهة الذات، أو ضرب من إعادة إبداع هذا الماضي، وذلك لأن المبدع على ما ترى، يُبدع ماضيه، لكي يُبدع حاضره. وقد سار هؤلاء في اتجاهين بشكل متوازٍ، يتقدمون باتجاه الجديد الذي تخطى أعمالهم نفسها، ويستحضرون صوراً من الماضي بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية، ولم يكونوا في هذا باحثين عن أسلاف حسب⁽²⁾ إن الباحثة إذ تتحدث عن التيارات التي ظهرت في الوطن العربي بالنسبة لاستخدام القديم، لتشير، إلى أن من أخذ بالقديم، كان يصدر عن فكرة إحياء هذا القديم بصورة عصرية ملائمة، وذلك لأنه علم بأن لا غنى له عنه، في المقابل فإن هذا القديم ليس بشيء إن لم يأخذ بروح العصر الجديد.

أما أحمد كمال زكي فيعود لنا بمؤلفه "الأساطير"⁽³⁾ في هذه المرحلة ليؤكد جملة من القضايا، محاولاً في البداية الإشارة إلى أوليات الأسطورة، وعلاقة الأسطورة بالخرافة، وتراث العرب، أما فيما يتعلق بمنطق الأسطورة فيذهب إلى أن منطقها هو اللامنطق واللامعقول واللازمكان، على حد تعبيره، وفي كل هذا تبدو الأسطورة وسطاً بين الحلم واليقظة، أو لعلها تبدو كأنها ضرب من أحلام اليقظة ممتع، على وفق ما يرى⁽⁴⁾ وذلك لأننا حين نقرأ أسطورة ما، نسأل أنفسنا، ترى أين الحقيقي فيها وأين الوهم؟ ومعنى أن التكوين الأسطوري شأنه

(1) المصدر نفسه، ص 29.

(2) نفسه، ص 29.

(3) الطبعة الأولى للكتاب 1975، في الثانية 1979، وقد اعتمدنا طبعة عام 1985 لعدم تغير فيما تناوله

(4) أحمد كمال زكي، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط 1985، ص 46.

شأن الصور التي تظهر في الأحلام، يؤكد أنها تقوم على قاعدة روحية، تمدنا بقوة أكبر من قوة تجاربنا الواعية⁽¹⁾

ثم إن الناقد في نظرتة للواقع في الأسطورة، يؤكد ما ذهب إليه فريزر، من أن عصر السحر الذي هو عصر الأسطورة، شبيه بعصر العلم، ومعناه أن عصر العلم الذي يؤمن بوجود نظام دقيق للطبيعة، يرجع إلى عصر السحر، الذي أخذ بالفكرة نفسها، أي أن أساس الأسطورة كوني، حتى بوجود العناصر الوحشية واللاعقلية فيها – فإنها تقوم على أصول تاريخية وطبيعية صحيحة⁽²⁾ إن الناقد ينتبه إلى حقيقة الإسطورة، نعم هي تتمتع بلامعقولية كبيرة، إلا أن فيها من الحقائق، ما يمكن تسويغها، مجازاً أو حقيقة.

ويشير إلى الإيذاة فرجيل، على أنها أطلال معلقاً عليها أو معللاً أسباب وجودها⁽³⁾ ويدلل على ما ذهب إليه أيضاً، برأي لشكري عياد يرى فيه أن الحضارة الزراعية التي أشعرت الإنسان بفرديته ونبهته إلى اطراد نواميس الحياة، جعلته يراقب غيره، ومن ثم رصد أعمال الآخرين، ووزنها، فعرف الفضيلة والرذيلة – وبالتالي فلا بد أن توجد أساطير الخير والشر، وبمعرفتهما وجدت المأساة، وعليه فلا عجب، إذا عرفنا أن الأدب المسرحي قد نشأ في أحضان عبادة أوزيريس وعبادة ديونيزيوس الهي الزراعة⁽⁴⁾

إلا أنه يفرق على الرغم مما ذهب إليه، بين الكلام الذي يتداول شفاهاً، ويتضمن أسطورة، أو تتسج لتفسيره أسطورة وبين الكلام الذي ينشأ فعلاً أمام آثار سكت عنها التاريخ، وأثارت خيالات فئة فأحييتها بحكايات، فهنا يختلف العطاء، في الحالة الأولى يذكر عز الدين إسماعيل أننا نجد أحداثاً مبتورة، أما في الثانية فنجد مشاهداً فقط بلا أحداث، إنها تخرع الأحداث⁽⁵⁾

(1) المصدر نفسه، ص38-39.

(2) نفسه، ص47-48.

(3) نفسه، ص48.

(4) نفسه، ص48، وانظر لشكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص89.

(5) أحمد كمال زكي، السابق، ص53.

ويحاول زكي الفصل بين المعاني المختلفة للأسطورة كواقع، فليس كل أسطورة واقعية، إن الأسطورة الواقعية وإن حملت شيئاً من الخوارق، فإنها تحمل إلى جانبها قبولاً مشوباً بالراحة لدى المتلقي الواعي.

ولعله وحين يربط الأسطورة مع الفن، بعد ذلك، يحاول الإشارة إلى تلك الخاصة التي تمتاز بها الأسطورة في الأدب عما سواها، فهو يرى اندماجاً كاملاً بين الفن والأسطورة، وذلك منذ كانت الحياة، ودليله النقوش ومخلفات الفراعنة وغيرها، فالناظر إلى العين والصولجان اللذين نقشاً في معابد قدماء المصريين يخال أن هناك أوزيريس الطيب، يرى ويحكم بقوة وحزم يقول: "وقد نحس كما أحس الأولون أن صورة العين تدل على الحذر وصورة الصولجانة تدل على العزة. غير أن الصورتين من غير شك جزء صغير جداً من تاريخ العبادة عند الفراعنة"⁽¹⁾

ويبدو من ربطه بين الأسطورة والفن أنه يقصد فنون الرسم والنحت، لا الفنون الإبداعية الأدبية، وإن كنا نرى فيما بعد شمولية هذه النظرة للعلاقة بين الأسطورة والفن، فإننا لا ننكر أن ناقداً مثله تبين ما للأسطورة من أثر حتى على الأشياء التي خلقت هي من رحمها، كالشعر والفنون.

أما فيما يتعلق بالأسطورة والأدب عنده، فلا تختلف عنها في الفنون الأخرى، ويظهر هذا فيما وصل إلينا من نصوص أدبية، وخاصة الشعر، وبالتالي فإن الآثار الأدبية تلعب دوراً خطيراً، على حسب ما يرى الناقد، في نقل الأساطير والحكايات الخرافية عبر التاريخ، ويكون للشعر الغنائي فضل السبق، وعليه فإن التراث الأسطوري وإن أحاط به الغموض وأصابه التحوير، يظل مفتاح الحضارات القديمة، بل أساس كثير من الأفكار الإنثروبولوجية الهامة، والرأي لعز الدين إسماعيل⁽²⁾

(1) المصدر نفسه، ص 57.

(2) المصدر السابق، ص 73.

ويخلص إلى أن الافتراض السائد في أدبنا الحديث، هو أننا بخضوعنا للتنظيمات الآلية نجد أنفسنا في خطر فقدان الصلة بالماضي، حيث البراءة والحلول التي كانت تتم بتلقائية، حتى وإن أتت عن طريق السحر والطقوس، ومن هنا جاءت الدعوة إلى استفتاء أساطير الشعوب، وإلى استكناه الانطباعات الدفينة التي تتكون فينا في عهد الطفولة- عهد حكايات الشاطر حسن، وابن ذي يزن- ويربطها اللاوعي بالماضي السحيق، وينميها الاطلاع الواعي على تراث الإنسانية، الذي تظهر فيه الأساطير براءة وأسرة(1)

إن الناقد إذ يقرب الأسطورة من مراحل الوعي الطفولي، ليجد فيها بساطة، لا يمكن أن نُقَرَّ بها دوماً، والأسطورة وإن بدت بسيطة في بعض الأحيان، إلا أنها تحمل سمات التعقيد والانغلاق في أحيان كثيرة أخرى. ثم إننا نجد الناقد يستدرك كي لا يفهم من كلامه أن الأدب العربي القديم لم يحفل بالأسطورة وأبعادها فيقول: "لكن هذا لا يعني مطلقاً أننا - كأدباء منتجين - الجيل العربي الذي أدرك وحده سعة آفاق الأسطورة، فقديمًا استغلها الشعراء والكتاب، على نحو يتفق وثقافة العصر، وبصورة كانت كافية لأن يفضي خلالها كل أديب بما يريد"(2) ومع أنني أتفق معه في رؤيته، إلا أنه ليس كل ما يصدر عن الأسطورة دائماً في المستوى الذي يجعل للعمل قيمة خطيرة، فلا نستطيع أن نشبه عملاً يفتقر إلى الإحساس بالأسطورة وفهمها وتمثلها، وعدم القدرة على دمجها في العمل الأدبي حتى لا تستطيع فصله، بعمل نال من هذا بنصيب وافر، إن ثقافة الشاعر، إضافة إلى موهبته، وتعمقه في الدلالات هو الأساس في إحياء الأسطورة داخل العمل الأدبي(3)

وفي دراسة بعنوان "الشاعر العربي: حادثة الرؤيا"، لعلي جعفر العلق، تحاول ربط كلمتي الرؤية والرؤيا، وتبين أوجه الاختلاف والتشابه بينهما ،

(1) المصدر نفسه، ص 90.

(2) نفسه، ص 90.

(3) انظر نفسه، ص 95، وللاستزادة انظر حاتم الصكر واعتدال عثمان، الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية- بغداد، الجلسة الثالثة من جلسات مهرجان المرشد الشعري السادس، ط1، 1986.

فتستعير رأي غالي شكري الذي حاول أن يميز بينهما، فكلمة (الرؤية) عنده تقتصر على الرؤية الفكرية للواقع والفن، والتي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية، للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية، وإن كانت الرؤية الفكرية في نظره أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر، إلا أنها لا تشكل إلا انفصالاً شبكياً في العين الشاعرة، أما الرؤيا الحديثة فهي الرؤيا التي تستمد ملامحها من جماع التجربة الإنسانية، التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي⁽¹⁾

إلا أن علي جعفر العلق يلحظ أن كلمة "رؤيا" شديدة الروغان، عصية على التحديد وواسعة سعة عجيبة، تصل أحياناً حد التناقض، فهي تكتظ بالغموض، وظلال المعنى التي تولد على الدوام، عدداً من المفارقات⁽²⁾

ويرى أن كلاً من الرؤية والرؤيا تتهضان معاً، في التعبير عن مدلول متشابه واحد، يحتضن العمل الشعري كله، بوصفه كيانه حسيّاً، عامراً بالقيم الجمالية والإبداعية، وتوهجاً فكرياً ووجدانياً ونفسياً يتشظى في طوايا النص الشعري⁽³⁾؛ أي أنهما معاً تصلان بالعمل الأدبي إلى الدرجة التي تجعلنا نسميه عملاً أدبياً متكاملًا، إنّ للرؤيا علاقة وطيدة في العمل الأدبي المتكئ على الأسطورة، فمدى اتساع رؤية الشاعر، هي التي تخلق لعمله تلك الأبعاد التي تصل إلى جذور هذا العمل، ثم إن الرؤيا التي يمنحها الحاضر للشاعر مع تلك التي سبقت يصنعان شعريته، وإذا أخذ العمل الأدبي بالأولى فقط ظلّ في مكانه لا يراوحوه، أو تركها إلى الثانية بات مفصولاً عن جذور تثبته.

أما فيما يتعلق بموقف الشاعر من التراث، فيعتقد الناقد أن أهم نقطة فيه تتمثل في علاقة الشاعر بتراثه القريب والبعيد على السواء⁽⁴⁾ وبالتالي فإن

(1) علي جعفر العلق، الشاعر العربي: حداثّة الرؤيا، مجلة الآداب، ع1-3، السنة35، 1987، ص36-37، وانظر غالي شكري،

شعرنا الحديث إلى أين، منشورات دار الأفق الجديدة- بيروت، ط1، 1968، ط2، 1978، ص7-12

(2) علي جعفر العلق، نفسه ص37.

(3) نفسه، ص37.

(4) المصدر السابق ص47، للاستزادة انظر ماجد السامرائي، متواليّة التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب، ع1، السنة 3

1987، ص35.

التراث جزء من الرؤيا، يراه الشاعر ماثلاً أمامه أين اتجه، يمتعه، ويتركه يتفياً ظلالة. إن التراث كالأرض الأم، لا تقسو أبداً، باختصار التراث هو الأسطورة، بكل ملكوتها الساحر. هكذا تتعدد الدلالات وتتداخل فيما بينها، وتصبح الأسطورة شيئاً خاصاً تحمله الرؤيا.

وتشير اعتدال عثمان في كتابها "إضاءة النص" إلى أن الشاعر قد يبتعد عن الواقع المحسوس، ويبدو مغرقاً في الحلم الهذيانى، ويكون خروجه خروجاً مؤقتاً على مشروعه الهذيانى، وفي دراستها لقصيدة أحوال ثمود لأدونيس، تخرج إلى أنه قد يغلب على موسم من مواسم الشاعر طقس الأسطورة، فيسيطر الفينيق أو تموز، أو طقس الرمز، أو الرمز التاريخي أو غيره⁽¹⁾

وتفصل الباحثة بين الأسطورة والرمز والأسطورة والتاريخ، وترى أن للأسطورة أبعاداً رمزية، إن لم تكن هي بحد ذاتها رمزاً، وإنها تسير مع التاريخ جنباً إلى جنب حتى ليستعصي فصلهما. ثم إننا لا نعتقد بأن يترك الشاعر الأسطورة في موسم ما ليعود لها في موسم آخر، سواء أراد ذلك أم لم يرد، وحتى لو قصدت الشاعرة بالموسم القصيدة، لا الفترة الزمنية الفاصلة بين كل عمل، فإننا إن أنعمنا النظر في النص الشعري سنجد خيطاً، يصل أي قضية بالأسطورة، أو بغيرها من الأدوات التي تلتقي بها، وليس هذا انحيازاً مني نحو الأسطورة، مع أنني لا أنكر هذا الخيط الذي يربطني بها، بل الذي يربطنا جميعاً بها.

إلا أنه وعلى الرغم من أننا نجد تراكيباً للمستويات الأسطورية والدينية، فإننا نلاحظ أيضاً بروز صفة الواقعية فيها، إن الشاعر المعاصر، لا يمكن أن ينفصل عن واقعه، إنه يكتب ليظل قريباً من هذا الواقع، وليفهمه بصورة أفضل، ويفهمه ذاته⁽²⁾

(1) اعتدال عثمان، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988، ط2، 1998، ص53.

(2) انظر المصدر نفسه، ص116.

وترى أن المبدع يمتلك ملكة تجميع شظايا معطيات الحياة المتناثرة، وتركيبها في تشكيل فني متماسك، وعلى حين يشارك المبدع في الحياة بجوانبها العملية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ويفهمها من داخلها، فإنه يعرف أيضاً كيف يكون فعّالاً خارج الحياة المعيشة، فيحوّل ما يستقبله عقله ووجدانه إلى رموز وصور وعلاقات لغوية، وتفاعلات نصية وإشارات أو علامات ثقافية وحضارية، يتشكل من خلالها العالم من جديد، ثم إن النص الذي يعمل على إيجاد المعادل الفكري والعاطفي لحقائق الحياة وقوانينها، ومن ثم يؤدي إلى اكتشاف حقيقة جديدة للذات الفانية في وجودها العابر، لهو النص الذي يظل مجالاً مفتوحاً للناقد كي يضيء هذا النص ويبرز قيمته⁽¹⁾

مما سبق يتأكد لنا أن هذه المرحلة، وأن أخذت بعباءة المرحلة التي سبقتها، فإن من الإنصاف القول أنها أضافت لها العديد من الإضاءات والتفصيل، وجاءت بالمتجدد ولا أقول الجديد، لأن العلوم والمعارف الإنسانية، تماماً كما الصرح لا تُبنى دون أساس متين، ومن ثم فإن إبداع القادم الجديد هو الذي يُبرز العمل على صورته التي نراها، ليس الفضل فقط للمتقدم وإن كنا لا ننكره فضله، إنما الفضل لمجموع لكليهما، لأن العمل صورة أخرى لتجاذب وتلاحم كل هذه الأطر، ومما نجده مجموعة من الملاحظات منها:

1. إننا نرى أن الفكر الثوري في الجزء الأول من هذه المرحلة ما زال ممتداً من أسعد رزوق، وذلك لأن العربي ما زال قريباً، من مرحلة الإيمان بما ستخلقه الثورة لشعوبها المقهورة، إلا أن هذا الفكر يبدو أكثر ارتباطاً بواقع الحياة عما سبقه، وذلك، لأنه يشير إلى أن العمل هو الأساس لا انتظاره.

2. كما نجد ربط الأسطورة بالعلم، لدرجة جمعها معاً ليتعايشا جنباً إلى جنب، فتخرج الأسطورة هنا عن دائرة الخرافة.

(1) المصدر السابق، ص159.

3. بدأت الأسطورة تبرز في الشعر كإشارة وإيحاء، وذلك لأن المتلقي، بات قريباً من صناعة النص، بل إن جاز لنا التعبير بات مشتركاً فيه.
4. الأسطورة كمصطلح اتخذت أبعاداً أعمق مما كانت عليه، وإن ظلت في بعض الأحيان تراوح مكانها.
- هذا ما كان بالنسبة للقسم الأول من المرحلة الأولى، مرحلة تطور المصطلح. أما في القسم الثاني، وهو المتعلق بتداخل المصطلح مع سواه من الاتجاهات والأدوات، نجد أن القناع والرمز وغيرهما من الأدوات تتحد مع الأسطورة، حتى لا نستطيع فصلها، ثم نجد إلى جانبها نظرة ترى بعلاقة الفن بالأسطورة أو الواقع، وهذه تتطور عما سبقها، وذلك في التداول
5. تبدأ ملامح الانهزامية بالظهور، وقد تكون بداياتها مستمرة من المرحلة الأولى في التطور، إلا أنها تظهر بشكلها الواضح في المرحلة الثانية منه وذلك للأسباب التي نظنها، أثرت على الفكر العربي، الذي أحس بأنه مهزوم ولا أمل أمامه.
6. في بعض الملاحظات نجد النقد مجرد تفنيد لآراء سبقت وقراءتها، وإعادة صياغتها بأسلوب المؤلف.
7. ثم نلاحظ أن النقد كان مسابراً للشعر في كل مراحلها، وليست هذه نتيجة نخلص إليها مما سبق، بل هي نتيجة، نلمحها أنى اتجهنا في دراستنا للأسطورة في الشعر الحديث، وبالتالي فإن الشعر الذي مل المكرر، ويبحث عن الجديد، حتى فيما كان قديماً، ليتعرف إلى دلالات ورموز غريبة، حديثة، متجددة، ذات أبعاد ممتدة، بدأ يرى في تقديم الجديد، حتى وإن كان قديماً بدلالة متجددة إسعاداً له، ونحن في جميع مراحل حياتنا نتوق للجديد، حتى إذا وجدناه بلا قيمة، أشحنا عنه. وقد عاشت الأسطورة في الشعر وامتدت؛ لأنها لم تكن أثراً، ينتهي سحره، بانتهاء

استخدامه، إن دلالتها تستمر وتحيا وتتجدد، هكذا هي الأسطورة عالم من السحر، يمتد عبر عالم من المجهول، ليحقق له وجوداً جديداً في عصر جديد.

3.2.2 مرحلة التشظي:

التشظي بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمن: نقلة من عالم تفتت الأنا، إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية، لا تقيدتها حدود الشكل أو تحداتها ضرورات التركيب⁽¹⁾ وليس هذا المعنى فقط هو ما يهمننا بل ما قد يسمى بالتشظي السلبي أيضاً، يقع في دائرة ما نتناول، فالعربي عانى من كل هذه الأصناف، ومن ثمَّ لا نستطيع أن نسمي مرحلة تشظيه بالإيجابية، إلا أننا أيضاً لن نكون متشائمين، وننفي هذه الإيجابية بتاتاً.

ولعلي في هذه المرحلة أجد الكثير من الإجابات عن الأسئلة المطروحة ضمن المرحلة السابقة، ولعلي أيضاً أجد أسئلة أخرى تحتاج هنا إلى إجابة. وقد لاحظنا إشارات لمرحلة التشظي فيما سبق.

إلا أنه يجب قبل ذلك الإشارة، لفعل الأحداث السياسية في هذه الفترة، لنرى مدى تأثيرها على الفكر الأسطوري، في الشعر العربي المعاصر، فقد بدأت المرحلة بانهيارات متعددة، على الساحة العربية، انهيارات لمعتقدات، ورؤى فكرية، كان لها تأثيرها القوي في السابق، فبدأت تظهر أحلام الانقسام والتفرد، بمعنى أن القومية التي ظلت حليماً يراود المثقف العربي، بدأت ليس فقط تتلاشى، بل تحارب، فقد أحس العربي أن لا فائدة تُجنى من هذه المحاولات، ثم ما رأيناه من النظام السائد نظام العولمة، وبعدها سقوط أنظمة عديدة. كل هذا قد نجد له بروزاً في الشعر والنقد، أو قد لا نجد، إلا أشلاء للناقد والشاعر، وحتى في هذه الرؤيا، سنجد معنى، قد يكون نتاجاً، لتفوق الأديب على نفسه، أو لا مبالاته، أو أي شيء من هذا القبيل. ولنترك هذا لحينه، علَّ دراستنا في

(1) السيد فاروق، جماليات التشظي، (دراسات نقدية في أدب إدوارد الخراط وبدر الديب) دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط 1، 1997، ص15.

المرحلة هذه، وفي المدخل التحليلي، تبرز هذا بشكل جليّ حاولنا أن نسمي هذه المرحلة بمرحلة النضوج، وفقاً للتتابع الذي ارتأيناه في البداية، لكننا لم نستطع أن نرى في هذه المرحلة وصولاً أو اقتراباً من الفهم العميق للأسطورة، ولا ندّعي أن كل المحاولات، وقفت عاجزة، إلا أننا نستطيع القول: إنّ الأسطورة بدأت بالتشظي، وبتعدد الرؤى، وأحياناً اختلاطها، لنلاحظ أن هذه الرؤى انعكاس لواقع الحياة والتطور. وقد حاول الناقد العربي، هنا أن يترسم الخطى كاملة، وأن يخرج بجديد، ولعلّه كما قلنا سابقاً، ظلّ يراوح مكانه، دون أن يقدم شيئاً يذكر.

مرحلة التشظي، تعني أن النظرة للأسطورة تعددت، وتشعبت بحيث اتصلت بغيرها، أخذت وزادت تماماً كما هي المرحلة التي مثلتها، فهي خليط من الآراء والرؤى، قد تفضي كلها إلى بعض، بحيث نصل لرؤيا ثابتة، وإن كانت غير حقيقية. وقد تنقسم، بفائدة أو بغير فائدة.

هذا وسنطلق على كل مرحلة منها مسمى معيناً ليسهل دراسة هذه النظريات حول الأسطورة فيها.

1.3.2.2 المرجعيات الغربية، وأثرها على النص الشعري العربي:

تطالعنا في بواكير هذه المرحلة، دراسة محمد شاهين "إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب" ونلمح صورة أخرى، سابقة لمثل هذه الدراسة في مرحلة متقدمة، فهل تغيرت المعطيات، الإجابة سنجدها في النظرية، ومن ثم في التحليل، يلاحظ الناقد أثرين لإليوت، أثراً تقليدياً، وأثراً يتمثل الفكر الإليوتي فيعيدّه، نصاً جديداً، لا شذوذ فيه، ويمثل المرحلة الأولى عبد الصبور شاهين، أما المرحلة الثانية فيمثلها السياب.

وقبل هذا يشير محمد شاهين إلى أنّ شهرة إليوت الواسعة لم تؤد في النهاية إلى عمق أو تعمق في التأثير، مدللاً على ذلك بدراسة لماهر فريد، يعرض فيها الأخير، موجزاً أشبه ببيلوغرافيا وصفية، لكل ما وقع تحت يده من

ترجمات وكتابات بالعربية، عن إليوت، ولقد واجه الدارس، القارئ العربي بحقيقة الموقف الذي طغت عليه الشهرة، وقدم عرضه على ما يرى الناقد لإليوت في العربية بالتعبير عن خيبة الأمل، فيما جناه الشعر العربي من حصاد زهاء عقدين من الزمن أو أكثر.⁽¹⁾

ثم يورد محمد شاهين مثلاً قال به ماهر فريد، المثل منقول عن الإنجليزية، وهو "طراد الأوزة البرية" ويعني به كلّ سعي عقيم، لا يبلغ هدفه، ولا يتمخض إلا عن إصابة صاحبه بالإحباط، ورجوعه صفر اليدين⁽²⁾

ومحمد شاهين إذ يستعير هذه المقولة، فلأنها تصدق على الكثير مما سيقدمه، إذ يرى تشابهاً بينها وبين محاولة النقاد العرب محاكاة إليوت. وهي على ما يرى محاولات، غير جادة إلا ما ندر منها، يقول: "والطراد الذي نعنيه هو محاولة شعرائنا ونقادنا العرب محاكاة ت.س. إليوت. وهي محاولة لم تؤت - باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين - من ثمرة غير ابتلاء شعرهم بالتكلف والحذقة والإدعاء، وصرفهم عن واقعهم المعيش"

إنّ استخدام كلمة الطراد لها مدلولها في اللغة، ولعلها من المطاردة، يقول ابن منظور: "ومعنى اطرد الشيء: تبع بعضه بعضاً وجرى"⁽³⁾، وكان الناقد رأى في سعي الشعراء وراء إليوت غنيمة، كل منهم يريد جزءاً منها، وهذا وارد، لا سيّما أنّ ما نراه من لهاث أمام كل ما اشتهر، ومن اشتهر، يوحى بذلك.

ثم يشير محمد شاهين إلى بحث لجبرا إبراهيم جبرا باللغة الإنجليزية بعنوان "الأدب العربي الحديث والغرب" وفيه يذكر جبرا أن المحدثين من الكتاب العرب قد سحرهم إليوت بأفكاره الريادية التي طابقت ما في نفوسهم من

(1) محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع - عمان، ط1، 1992، ص7 وانظر ماهر شفيق فريد، أثر ت.س إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 1،

ع4، 1981، 173-192

(2) انظر المصدر السابق، ص175

(3) ابن منظور، اللسان، مادة طرد.

هوى وأفكار، وكان إليوت أصبح الناطق باسم الحداثة عندهم⁽¹⁾. وتمت الإشارة إلى رأي جبرا هذا في مرحلة تقدمت.

إن الفكرة التي قال بها جبرا، وجدت صدقاً لها في المرحلة هذه، لأسباب منها: أن الناقد الذي يعيش المرحلة، بدأ يستشعر أكثر من أي وقت مضى حقيقة ما ينطوي عليه مجرد التقليد، وبدأت تهزه هذه "التقليعات" التي تمارس باسم هو بعيد عن الأدب والثقافة. فأحس أنه حتى وإن أخذ بالفكر الحداثي، إلا أن روح التبعية كان الأكثر بروزاً.

ثم إن الناقد يرى في شعر إليوت نفسه، سبباً لما توصل إليه، كل من ماهر فريد وجبرا إبراهيم جبرا يقول: "ولو أردنا البحث عن سبب غير مباشر لهذه النتيجة التي توصل إليها، كل من: ماهر فريد وجبرا، لوجدنا أن شعر إليوت نفسه بما في داخله من عمق، كما يشير جبرا، يساهم مساهمة فعالة في منع القارئ العربي من الوصول إلى نتيجة إيجابية، يتم فيها التفاعل المطلوب، بين عربية القارئ وإنجليزية إليوت"⁽²⁾ ويؤكد هذا التأثير موريه، إذ يرى أن للشعر الغربي وبخاصة إليوت تأثيراً بالغ العمق والثورية، لم يحدث مثله منذ الربع الثاني من القرن التاسع عشر⁽³⁾

أما وقد تناول الناقد إليوت، فإنه يبحث في شاعريته، ليجد مدى الاقتراب أو الابتعاد منه، وذلك عند الشعراء العرب المحدثين، فالإليوت الذي كان أول من نادى بإحياء التراث، كان يمتلك قدرات متعددة أوجدت شاعريته، وجعلته كما يرى محمد شاهين يصل إلينا، ليس كسهل ممتع، بل كسهل خادع، فشاعريته متعددة، فلسفية، رمزية، ميتافيزيقية، دراماتيكية وذلك أن في عباراته الشعرية، أبعاداً أخرى ممتدة، لغة داخل اللغة، أولغة خارج اللغة⁽⁴⁾

(1) انظر محمد شاهين، المصدر نفسه، ص8، وانظر الرسالة، ص43.

(2) محمد شاهين، السليق، ص8.

(3) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص317.

(4) المصدر نفسه، ص9.

ويورد أمثلة على صعوبة الدخول إلى شعر إليوت، تقنعنا، إلى حد ما بما ذهب إليه، إلا أنه يؤمن بأن الروح التي استلهمها الشاعر العربي المقتدر، من أشعار إليوت، هي الطريق الصحيح التي أوصلت بعضهم، وأخرت ركب بعضهم الآخر. ويتضح هذا فيما تناوله الناقد من دراسة لتأثير المحاكاة عند صلاح عبد الصبور، وعمق المعاناة عند السياب، ومدى تباين كل منهما في التأثير باليوت وشعره⁽¹⁾

هذا وسيسهم الفصل التالي بتوضيح الرؤيا التي تبناها محمد شاهين في نظرته، لكل من شعر الشعارين السابقين. إنها رؤيا أخرى غير التي ارتأها أسعد زوق، رؤيا تمتد من جبرا إبراهيم جبرا، بل ويمكن أن تكون سبقته، رؤيا العربي اللاهث وراء القشرة لا اللب.

ثم إننا نجد الدراسات تتوالى حول هذه المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي، ولعلها تتبدى لنا، لأسباب ذكرناها سابقاً، أو لمجرد الدرس والتحليل.

أما كتاب يوسف حلاوي الموسوم بـ "الأسطورة في الشعر المعاصر" فيتناول فيه المؤلف، ما أسماه بالمستويات الدنيا في التعامل مع الأسطورة، فيجد أنّ هناك التقاتلاً للأسطورة، يتبدى عند شعراء أمثال (العقاد وأبي شادي، وصلاح لبكي وأبي شبكة وحبیب ثابت وشفیق معلوف وسعيد عقل)، ويورد أمثلة من أشعارهم، ترينا مدى التفاوت بين تناول كل منهم للأسطورة، فنجد مثلاً شفيق جامعاً للأساطير، ناظماً لها، كذلك يفعل أبو شبكة، أما حبيب ثابت فيراه يصدر ملحمة شعرية، باسم "عشروت وأدونيس"، واهتم كل من أبي شادي والعقاد بإدخال الأسطورة للشعر العربي⁽²⁾.

ولن أقف طويلاً عند رؤيته هذه، لأنّ الدراسة تُعنى بدراسة النقد الذي يُظهر الأسطورة بسماتها المتعددة، والذي يجعلها تظهر كقالب لا ينفصل عن الشعر، وإن وجدنا فيمن نتناولهم من يرى أنّ الاستخدام الحقيقي للأسطورة لم

(1) انظر نفسه، ص9، وص13، وما بعدها، وص22 وما بعدها.

(2) انظر يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب- بيروت، ط1، 1998، ص13-30.

يبتدى إلا عند بعض شعراء الشعر المعاصر، إلا أنّ الدراسة تبحث في ثانيا هذا الشعر الذي عاش فترة التأثر الواضحة بالأسطورة، حتى اتسم بالغموض بفعالها، وبفعل عوامل مساندة لها.

وإذ يرى الباحث أن توظيف الأسطورة في المرحلة التي سبقت كان بسيطاً، يُرجع ذلك إلى أنهم- أي الشعراء- في هذا أيضاً يتفاوتون، فتوظيفهم لها يكون إما ترجمة، واما نقلاً ، وذلك أنّ الوعي الفني عند هؤلاء لم يكن على مستوى النضج بحيث يُمكنهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤية معاصرة⁽²⁾ ولا يبتعد حلاوي عن سبقه في رؤيتهم لتوظيف الأسطورة عند شعراء أمثال السياب في بواكيره الأولى، فهي لم تكن دائماً كما يراها قادرة على الالتحام العضوي في القصيدة، ويعلل ذلك بلجوء الشاعر إلى إثقال النص الشعري بالأساطير، أو إيراد ألغاز لتضليل الرقابة، إلا أنّ النص قد لا يخلو من توظيفها توظيفاً فنياً⁽¹⁾ وهذا ما ألح عليه الباحث في دراسته، إذ ظل يبحث عن هذا المحتوى الفني، ولعله في غمرة هذا البحث نسي الوظائف الأخرى للأسطورة.

ويتناول في دراسته زيادة على السياب الأسطورة عند كلٍّ من (صلاح عبد الصبور و خليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس) معتمداً على الكثير من الدراسات التي سبقته، وموضحاً وجهة نظره فيها⁽²⁾.

ولعلي أتفق مع من يقول أن حلاوي درس الأسطورة من وحي الواقع الاجتماعي الذي لجأ إليه الشعراء في توظيفها، وإن قال أنه سيسير في دراستها على مدى التوظيف الفني فيها⁽³⁾، وذلك من خلال تركيزه على توضيح دلالات الأسطورة التي تتحدث عن الجوع في العراق⁽⁴⁾.

(2) المصدر نفسه، ص30.

(1) المصدر السابق، ص31-32.

(2) المصدر نفسه، ص6-8.

(3) انظر عماد الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص146.

(4) المصدر نفسه، ص149، وانظر يوسف حلاوي نفسه، ص63، 68.

فدراسة الباحث قد تكون ذات تصوّرين، الأول: تصور واقعي يصنعه الواقع والمحور الإنساني فيه، والثاني: تصور أسطوري تصنعه الأسطورة، ويكون بين الأسطوري والإنساني تناظراً يتوازى المحوران خلاله⁽¹⁾ وقد بحث حلوي عن أبعاد الرؤيا لدى الشاعر التي تخدم ما ذهب إليه في رؤيته الفنية لتوظيف الأسطورة، فمن رؤية سياسية إلى دينية، إلى إنسانية، ووقف مطولاً عند ما أسماه بالعناصر الدرامية في القصيدة، التي يرى فيها أن الوصول إلى كيفية التوظيف الأسطوري لا يمكن أن يتحقق من دون التقاط العناصر الدرامية الداخلة في تركيب القصيدة⁽²⁾

ومن هذه الدراسات، ما انبثق عن الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المعنون بـ "المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر" وفيه نجد عدة دراسات، نتناول منها دراسة لحاتم الصكر، وجبرا إبراهيم جبرا، وفاضل تامر، ثم محسن جاسم الموسوي. ولو أخذنا بها جميعاً، لوجدنا ذلك الترابط بين الرؤى والأفكار.

وفي دراسة حاتم الصكر بعنوان: "تنصيب الآخر في المصطلح، والنظرية والتطبيق" ينطلق الناقد إلى حقل التأثير والتأثير بين شعرنا العربي والمؤثرات الأجنبية، ليرى صلة ثلاثية بين عناصر العملية وهي: المؤثر – عملية التأثير – التأثير. فإذا كان الأول على ما يرى الناقد نصاً أو مستنداً ثقافياً أو مرجعاً مسمّى، فإن تمثله والاتصال به يتم من خلال عملية التأثير، وصولاً إلى نص جديد هو مظهر ملموس للتأثير، وانعكاس نصي للتأثر: حدوده وكيفياته⁽³⁾ إذن على ما يرى الناقد تتم عملية التأثير من تفاعل هذه العناصر الثلاثة مجتمعة، وبالتالي فإن أي خلل في أداء واحدة منهن يؤدي إلى خلل في عملية التأثير، وهذا ما أراد التأكيد عليه محمد شاهين سابقاً.

(1) يوسف حلوي، نفسه، ص9، وص68 وما بعدها.

(2) نفسه، ص6-8.

(3) حاتم الصكر، تنصيب الآخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، بعنوان (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ط1، 1995، ص15).

ويستبعد الصكر المؤثرات كالسرقة، لأنها كما يرى لا تخص النقد والتحليل، كونها تتعلق بأخلاقيات الكتابة وأعراف القراءة.. كذلك يُبعد الموازنات المجردة المنطلقة من العمل المشترك والأثر العام، كالموت والخلود والحب والحرية، ليحاوّر فقط المؤثر القصدي أو المقصود في عملية التأثير⁽¹⁾ ثم تذهب هذه الدراسة إلى النظر في المحركات والدوافع الخفية وراء مقولة المؤثر المركزي والمتأثر الهامشي، بطرح ثلاثة مستويات لها المستوى الأول ويسميه المستوى المقارني وفيه يرى الناقد، أنه لا يمكننا أن ندرس موضوع التأثير والتأثير دون تأثيره المقارني، وقد نشأت هذه المقولة في ظل صعود الأدب المقارن، وأطروحات المدرسة الفرنسية خاصة، حيث حدد المقارنون الفرنسيون حقل الأدب المقارن وفاعليته، بالتأثر والتأثير، ومن خلال صلات واقعية بين الآداب والأدباء في بلدان مختلفة، وبلغات مختلفة. ويسمى "فان تيغم" هذه التأثيرات بـ "التأثيرات المتنقلة أو المشعة"⁽²⁾ ويعني بها على حسب ما يرى حاتم الصكر: تلك التجسّدات الحاصلة بسبب صدورها عن نقطة مشتركة (كتاب أو مجموعة كتب أو أفكار...) ⁽³⁾.

وإننا إذ نتابع الأدب المقارن، لنجد فيه مادة غنية لتتبع الأسطورة وأثرها، وكيف أنها استطاعت، أن تلج إلى الفكر العالمي بشكل أو بآخر.

أما المستوى الثاني الذي يطرحه الناقد فهو: المستوى الأيديولوجي، وهو الذي يعبر عنه خطاب الاستشراق ملتقياً بإشعاع النص في المنهجيات المقارنة الفرنسية، فإذا كان النص القومي على ما يرى الناقد يشع — باسم الإنسانية — على الآخرين، فإن الاستشراق أعطى المؤثر بعداً أيديولوجياً، بظهور المركزية الغربية وهيمنتها (مؤلفاً) قوي السطوع لآلاف النصوص التالية.⁽⁴⁾

(1) المصدر نفسه، ص16.

(2) انظر المصدر السابق، ص17.

(3) المصدر نفسه، ص18.

(4) نفسه، ص19.

إن النصوص الغربية التي باتت بفعل القوة مؤثرة على الشرق العربي، قد جعلت العربي يشعر بأنها من الأهمية، بحيث يجدر به أن يتابعها، وأن يستقي منها، حتى لو كان يرفضها، أو حتى لمجرد أن يعبر عن رفضه لها.

وفي هذا يقول حاتم الصكر: "هكذا غدا كل إرسال تأثيراً يتم بفاعلية الأثر (الاستقبال) المنوطة بالشرق دائماً، كما أن الغرب بات دائماً يمثله النص المشع المولد أو البؤرة. وهو أمر ستطرح به المناهج بعد البنيوية والقائمة على استراتيجية التناص، والدخول في عملية تكافؤ نصي وتداخل"⁽¹⁾

أما في المستوى الثالث وهو المستوى الفني، فيلاحظ الناقد أن مساحة المؤثرات تضيق، حتى تغدو استقصاء لما يتركه كاتب في نص أو واحد من أفراد النوع، ويضيف أن فضيلة هذا المستوى في باب التأثير والتأثير؛ تكمن في مراعاتها المعاني الشائعة، وتوارد الخواطر، وتجويد القول المأخوذ فنياً⁽²⁾

من كل ما تقدم نرى هذه اللحمة التي واءمت بين الآداب والفنون، حتى لتعجز في أحيان كثيرة، عن رد الأثر إلى صاحبه، وبالتالي فإن نظرية التناص، أعطت قيمة لكل عمل أدبي، وإن وُضع قبلاً ضمن السرقات، أو الأخذ المتعمد⁽³⁾ ويخلص حاتم الصكر إلى أن المستوى الفني، هو المستوى الجدير بدراسات نقادنا، ليصبح علم الغرب من علوم الوسائل، وليس من علوم الغايات⁽⁴⁾ وهذا حلم ظل يراود الكثيرين، حتى وجدنا صدى كبيراً له، لكن إلى أي مدى نجح، هذا ما يجب علينا التدقيق فيه.

وفي تقديم جبرا إبراهيم جبرا المعنون بـ "من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية المعاصرة" في الحلقة النقدية نفسها، يؤكد أنه لا يستطيع أن يتصور حياة أي إنسان بدون فعل الأسطورة، يقول: "فالأسطورة قوة فاعلة في كل ما يفكر به الإنسان، أو يسعى

(1) نفسه، ص20.

(2) نفسه، ص20-21.

(3) انظر المصدر السابق، ص25،

(4) حاتم الصكر، نفسه، ص26

إليه، أو يحققه، وإن لم يَحِ هو ذلك وعياً واضحاً. والجزء الأكبر مما نسميه بالخيال، ما هو إلا استعادة الأسطورة، والانطلاق منها مجدداً في اتجاه ليس في الحسبان" (1)

وتعني الأسطورة عند جبرا إبراهيم جبرا، هذا الناقد الذي نتابع أعماله في جميع مراحل هذه الرسالة، والذي يجمل دراساته السابقة في هذا العرض، تعني لديه مجموع المعتقدات، والأقاصيص، والخرافات، والغيبيات....، ولعلها، أي الأسطورة، أقدم أشكال الإبداع اللفظي عند الإنسان، وكما أنه لا يستطيع تصور حياة أي إنسان بدون فعل الأسطورة، فإنه أيضاً لا يستطيع أن يتصور حياة الشعر العربي اليوم، لولا هذه التقديرات التي شرع هو وغيره في تأكيدها، وهو دور الأسطورة في إبداعنا بالكلمة (2)

ثم يرى أن من مميزات حركة الحداثة في الشعر العربي، هذه النزعة الميثوبية، نزعة صنع الأسطورة، في الشعر، حتى بات ينطبق عليه، كما انطبق على عدد من كبار شعراء العالم لقرون عديدة، القول إن الشاعر هو في التحليل الأخير صانع أساطير، عن وعي منه أو غير وعي. فكان بذلك استمراراً لأقدم تقاليد الدارسين في الحضارة الإنسانية. فالشاعر على ما يرى جبرا عن طريق الأسطورة، يكتشف كل يوم سراً آخر من أسرار الكينونة البشرية (3) هكذا تباينت الآراء حول دور المرجعية الغربية في الشعر العربي الحديث، ومدى مساهمتها، في تبدل هذا الشعر، ومن ثم النقد المواكب له، ولكنها أضاعت بملاحظاتها الكثير من صور هذا التأثير.

1.3.2.2. تعدد أبعاد الرمز وصوره:

تشير دراسة فاضل ثامر في نفس الحلقة النقدية والتي يتناول فيها: "الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث - إلى أن الرمز الشعري يحتل

(1) جبرا إبراهيم جبرا، "من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية المعاصرة، الحلقة النقدية في مهرجان جرش، مصدر سابق، ص47.

(2) المصدر السابق، ص47.

(3) المصدر نفسه، ص53.

في تجربة الشاعر أهمية فاعلة، بوصفه بنية شعرية وأسطورية ذات بعد دلالي قابل لتأويلات لا متناهية، وهذا يظهر في شعر البياتي، على وفق هذه الدراسة، إلا أننا نرى بأنه أيضاً يظهر في شعر آخرين، مع قابلية تعدد الرؤى عند كل واحد منهم، كما نرى معه بأن الرمز الأسطوري يمثل عنصراً مولّداً ومشعاً قادراً على خلق سلسلة أخرى، لا متناهية من الرموز والقيمات والصور والتجريدات الذهنية والحسية على مستوى تشكّل الخطاب الشعري⁽¹⁾

ثم إن الناقد يذهب إلى عد القناع الذي يستخدمه الشاعر، بنية أسطورية، تندمج فيها الأزمنة والثقافات والموروثات، وقد يستلهم شاعر كالبياتي، أسطورة عشتار ليوظفها، ولكن ليس بالمسمى نفسه⁽²⁾

وقد لا يستطيع الشاعر أن يستثمر القناع استثماراً صحيحاً، فينفذ من بين يديه ليصبح كل ما يتعلق به سرداً ليس أكثر⁽³⁾.

وما دمنا ندرس شعر عبد الوهاب البياتي وعلاقته بالأسطورة، فلنخرج على دراسة سامح الرواشدة الموسومة بـ "شعر عبد الوهاب البياتي والتراث"، وفي هذه الدراسة التي تتناول الأسطورة والرمز الأسطوري، ترى الدراسة أنّ الأسطورة قد تشكل ظاهرة لافتة، في شعر شاعر كالبياتي، وقد تصبح أداة بناء فني، وذلك أن الشاعر حين يستعيد الأساطير القديمة، فإنها تكون استبطاناً لتجربة عصرنا، فيرى فيها الاستمرارية التي تغلف وجه التجربة الإنسانية⁽⁴⁾

ثم نرى سامح الرواشدة يقسّم الأسطورة بالاستناد إلى توظيفها الفني، ثلاثة أقسام، مستلهماً ذلك من شعر البياتي نفسه، وهي:

أولاً: استيحاء الأسطورة

ثانياً: توظيف الأسطورة

(1) فاضل ثامر، الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، تحولات الرمز الشعري عند البياتي - عائشة بين الرمز والقناع، الحلقة النقدية في مهرجان جرش نفسه، ص77.

(2) المصدر السابق، ص85.

(3) انظر المصدر نفسه، ص101 وللاستزادة انظر محسن جاسم الموسوي، تقالبات الأسطورة وتحولات الصورة والتلميح في القصيدة البياتية، الحلقة النقدية نفسها.

(4) سامح الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، مطبعة كنعان، إربد، د. ط، 1995، ص89.

ثالثاً: خلق الأسطورة

ويرى في استيحاء الأسطورة ، أن الشاعر قد يجعل أفعال الشخصيات التي يوظفها، مشابهة لأفعال أبطال الأساطير، من حيث القوة، والصبر، والتضحية... وغيرها. وبالتالي نحس روح الأساطير متغلغلة في أبنية النصوص، وقد لا يجد القارئ عناءً كبيراً في التعرف إليها، ويرجع هذا لطريقة الشاعر في استيحاءها (1).

ثم يرى بُعداً إنسانياً في استيحاء الأسطورة، فقد نجدها تعبر عن وجع وجودي – ميتافيزيقي – يضرب على وتر الأسرار الكونية، كالحياة والموت والخلود، وقد يظهر في استيحاء الأسطورة ملمح للنصر، وآخر للهزيمة، وذلك تبعاً للحالة النفسية التي يحيهاها الشاعر، أو للظروف السياسية الذي يعانيتها(2).

أما في توظيف الأسطورة، فيرى أنّ الشاعر قد يلجأ إلى التراث الأسطوري، مستحضراً بعض جوانبه ليبنى بها نصوصاً شعرية كاملة، وذلك بإعادة بناء الأسطورة بصورة جديدة، تنسجم والهموم التي يُحَمِّلُها إياها، أو قد يلجأ إلى تركيب أسطورة بالجمع بين عدد من الأساطير، وقد يذهب الشاعر إلى استخدام الأساطير وفق مدلولها كل منها، الذي صيغت له، لا بل قد يخرجها عن هذا المدلول، ومن هذه الأساطير أسطورة (عشتار، العنقاء، أورفيوس، ... وغيره)(3) أما فيما يتعلق بخلق الأسطورة، فهي مرحلة النضوج عند الشعراء، إنها نقلة فنية بارزة، تتجاوز فيها الشخصيات ملامحها الواقعية، وتتجاوز توظيف الأسطورة أو استيحاءها، وفيها يستطيع الشاعر أن يعيد صياغة الواقع صياغة جديدة، تفيد من التجربة الماضية للشاعر، ومعطيات هذه المرحلة إلى حد بعيد، غير أنها على ما يرى ليست التجربة الماضية إنها خلاصة ثقافة الشاعر ومعارفه، وهي ذاتها التي وجدها محمد شاهين عند السياب ولم يجدها

(1) المصدر نفسه، ص90.

(2) المصدر السابق، ص94 وما بعدها.

(3) المصدر نفسه، ص111.

عند عبد الصبور شاهين، مع اختلاف بيّن، بين كل من البياتي والسياب في استخدام كل منهم للأسطورة. وقد ترتبط الأسطورة، بالحياة، فهي قد تأخذ من المرأة مادتها، ومن أسماء النساء طريقاً، توظفه لدلالة ما، كذا قد تتعلق بمدلولات المرأة، الخصب، الحياة، أو ترتبط بالحلم البدائي، الساعي لإعادة صياغة جديدة، وقد ترتبط على حسب ما يرى الناقد ارتباطاً وثيقاً بالدافع الأول الذي بُنيت عليه الأسطورة القديمة، فهذه الأسطورة الأولى قد تشكلت معتمدة على اللاشعور الجماعي، لأنها تعكس أحلاماً عميقة، في النفس الإنسانية، والبدنية والذهنية للجماعة⁽¹⁾ فتتعدد دلالات الأسطورة وفق معايير الشاعر ورؤاه.

3.3.2.2 . مرحلة تعدد الأبعاد الجمالية والفنية للأسطورة :

تري دراسة حنا عبود "الانزياح بين سوينبرن والسياب" أن الانزياح مصطلح أوجده النقد الأسطوري، للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديب، حتى يلائم بينها وبين موقفه ونظرتة، والشاعر في عصرنا يحتاج إلى إزاحة الأسطورة عن أساسها وهيكلها الأولي، للمتغيرات التي تحدث في عصرنا باطراد، كروح العصر، وظهور مخترعات حضارية، ونشوء علاقات جديدة، بين الطبقات الاجتماعية، وتغير في الاتجاه السياسي العام، وقيام أنظمة وسقوط أنظمة، إلى غير ذلك⁽²⁾

ويشير إلى التبدل الحاصل في دلالة الأسطورة، ولم يتأت هذا إلا لأن أوضاعاً جديدة ومتجددة تظهر على الساحة العربية، التي تتعرض أكثر من سواها لمثل هذه التغيرات، إنها مكان لجذب كل جديد، حتى لو كان هذا الجديد لا غاية له.

كما أنه يشبه الانزياح الحاصل في الأسطورة، بحاجة الإنسان لإيجاد طريقة للخلاص، تماماً كاستخدام الإنسان للطيران . إلا أن الانزياح لا يقتصر

(1) المصدر السابق، ص118، للاستزادة انظر، ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ط1، 1995.

(2) حنا عبود، الانزياح بين سوينبرن والسياب، مجلة الموقف الأدبي، ع303، السنة 26، 1996، ص18.

على تغيير الأدوات القديمة بأدوات جديدة وحسب، بل إنه يشمل الفكرة ذاتها، إذ قد يوظف الشاعر هذه الفكرة توظيفاً جديداً، أو قد يضخم فكرة ثانوية ويجعلها تنصدر الأسطورة، إن في فكرة الأسطورة على ما يرى الناقد الكثير من الموتيفات الثانوية التي قد يختار منها الشاعر ما يناسب نظرتة وما يعالج به الموضوعات التي يطرحها عصره⁽¹⁾

هذا ويرى أن الشاعر قد يلجأ إلى تحويل جو المتعة والدعة الساكنة، إلى جو من اليأس والقنوط، ولا يبقى فيه بارقة أمل، وقد يلجأ الشاعر لعوالم تخدم هدفه، فلا يرضى بالأثر الديني، لأنه يقيد حركته، فيتخذ من العوالم الغيبية كالعالم السفلي مادته. ويستنتج من عرضه لفكرة استخدام كل من سوينبرن والسياب للموت دلالات جديدة، كأن يصوره سوينبرن هادئاً، جميلاً صامتاً في عالم لا تهب فيه سوى أنسام موهومة، والسياب يصوره عندما ينتهي عنده كل شيء. إن اختيار الشاعر للأسطورة، هو من جملة الدواعي التي يلجأ إليها لتحقيق فكرته، ولكنه ما إن يختار حتى يضطر إلى استخدام المواد الأولية استخداماً جديداً، إنه يعيد صياغتها لتخدم هدفه خدمة مباشرة، وإلا يكون قد استعارها من غيره، ووضعها في غير مكانها⁽²⁾

لا أعتقد أن الشاعر يبغى مجرد الانزياح وإخراج أسطوره عن إطارها في معظم الأحيان، لمجرد أن يُغايِر من سبقه، ثم لا أظنه يأخذها دون دراسة لها، فما يراه الناقد هنا، وكأن الشاعر وقع في شرك استخدامها، فظل يبحث لها في كل مكان عن دلالات جديدة، قد يصدق هذا مع بعضهم، لكنه لا يصدق عليهم جميعهم، ثم إنَّ الشاعر إذ يستخدم الموت بدلالات جديدة، لتتنال عليه هذه الدلالات، خاصة وأنا أمام شاعر يعرف كيف يوظف مفرداته.

ثم إن الحاجة للرمز والأسطورة من أكثر الأمور التي ألحت على الشاعر في عصرنا الحالي، وتعد دلالاتها صورة أخرى للتغيرات في المفاهيم والرؤى

(1) المصدر نفسه، ص19.
(2) المصدر السابق، 20-21.

الحاصلة، في هذا العصر، إن الأسطورة قادرة أن تتلبس في كل عصر، شخصياته ومعطياته، لكي تحيا فيه، وتستمر وفي هذا يقول محمد عواد: "هناك مظهر مهم من مظاهر اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز أمسّ مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه،... والكلمة العليا فيه للمادة، لا للروح، وراحت الأشياء، التي كان في وسع

الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً"⁽¹⁾

ويستمر محمد شاهين معنا في هذه المرحلة بكتابه "الأدب والأسطورة، وتشمل دراسته النظرية والتطبيق، ويعنى في فصله الأول بطرح اتجاهين في الأسطورة، أولاهما النظرة الكلاسيكية للأسطورة، الذي يتلخص في أن الأسطورة هي في أصلها رمز ثابت ومعروف، رغم كل ما يتفرع عنها من رموز متعددة متنوعة، أما الاتجاه الثاني وهو ما بدأنا نلمحه بصورة أوضح ليس عند الشعراء بل عند النقاد أنفسهم في هذه المرحلة، فيرى محمد شاهين أنه الاتجاه الذي يرى أن الأسطورة رمز متجدد ومتطور"⁽²⁾

وهذا الفصل هو الذي يعنينا في هذه الدراسة النظرية، وذلك أن الناقد نفسه، يرى أن الهدف من طروحاته التطبيقية، ليس الوصول إلى أي تعريف للأسطورة، أو إرجاعها إلى الحظيرة الأولى"⁽³⁾

وفي فصله التنظيري يؤكد محمد شاهين، أن الأسطورة تحظى في الحضارة الغربية بمكانة بارزة، فهي دعامة فكرية يستند إليها الدارسون، عند البحث في شتى فروع المعرفة من علوم وآداب وفنون وأديان. ثم إن الناقد يرى أن التعريف البنيوي الذي تبناه علماء الأنثروبولوجيا للأسطورة من أشهر التعريفات التي تشيع بين الدارسين في عصرنا، ومفاده أن الأسطورة عقلانية تفوق العقل، كما يتضح من وظيفتها التي تظهر في الكشف عن العلاقات البنيوية

(1) محمد عواد، الأرض البيضاء وأنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة، مجلة فصول، م5، ع3، 1996، ص133.
(2) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع - عمان، ط1، 1996، ص8.

(3) المصدر نفسه، ص9.

في المجتمع، ثم يشير الناقد لدور علم النفس في إيلاء الأسطورة اهتماماً خاصاً، فهي عند فرويد تعبير غريزي عن رغبات مكبوتة في اللاشعور، تظهر إلى حيز الوجود عندما تتاح لها الفرص المواتية: أي أن الأسطورة ترتبط بنفسية الإنسان الطفولية⁽¹⁾

ونكتفي بهذا الطرح، لمحمد شاهين؛ لأننا أوردنا بعض من هذه التعريفات وما يشبهها في مقدمة الدراسة.

أما فراس السواح في دراسته "الأسطورة والمعنى"، فيؤكد أن السبب الذي يحدونا لإعادة النظر في الأسطورة، بعد أن ظننا المسألة قد صارت من ماضي البحث، وبعد أن أمضى علم الميثولوجيا أكثر من قرن وهو يبحث وينقب ويصوغ النظريات، هو أنه قد يكون في هذه العودة وضع إشارة استفهام حول منهجية البحث الميثولوجي ومعظم منجزاته؟ فقد يعتقد الكثيرون على ما يرى الناقد بأنه صار في حكم المعروف والموصوف كثير من الأمور المتعلقة بالأسطورة، هي من صميمها، والمشكلة تبدأ من أن القدماء لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره، فنحن نجد أن جامعي التراث الأدبي الإغريقي، عندما جمعوا أشتاتاً من الحكايا التي تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة، لم يتمعنوا فيها ليميزوا كل واحدة عن الأخرى.⁽²⁾

ثم يشير إلى العلاقة التي تربط بين الفلسفة والعلم من ناحية والأسطورة من ناحية ثانية، فيراها قد ولدتا من رحم الأسطورة، فهما تقومان بالمهمة نفسها؛ أي اختزال تجربتنا مع العالم وتقديمه إلى الوعي، ولكن فرقاً بينهما يتحدد في أن كل من العلم والفلسفة يلجآن إلى العقل التحليلي، الذي يجرى العالم، ثم يُعيد تركيبه من أجل فهمه، معتمداً في ذلك على الاختبار والبرهان (العقلي عند الفلسفة والتجريبي عند العلم)، والأسطورة على

(1) نفسه، ص16. وانظر فرويد، مدارس التحليل النفسي، ص42-43.

(2) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، منشورات دار علاء الدين- دمشق، ط1، 1997، ص8.

ما يرى الناقد تضع الإنسان بكلية في مواجهة العالم، وبجميع ملكاته العقلية والحدسية، الشعرية واللاشعورية، وتستخدم كل المجازات الممكنة من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم⁽¹⁾

فالأسطورة: "كبنية معرفية لها عقلها الخاص، في تداخلها وتشابكها، مع الضرورات الأيديولوجية، (تكريس السلطة وتكريس وحدة المجتمع) مثلت مستوى جديداً من الفعالية الذهنية"⁽²⁾

هكذا يرى الباحث أنَّ الأسطورة هي الوعاء الكبير الذي حوى المعارف والعلوم وما انبثق عنها تمثل روحها، وهيمنتها، لكنه انتهج لنفسه التحليل والدليل، وبالتالي فإنَّ الأسطورة، أكبر من كل ما صدر عنها، وهي المرجع الرئيس له، كيف لا والأسطورة تخلق عالماً من الخيال هو أول العلم وأول الفلسفة⁽³⁾.

إن الناقد هنا يلتقي مع ما قال به من سبقه، في أنَّ الأسطورة تفوق العقل، إنها تحتوي أفكاراً عقلية، وأخرى فوقها، تستطيع أن ترى البعيد ليصبح بعد ذلك عقلاً.

أما بالنسبة لعلاقة الأسطورة بالشعر وهو ما يعيننا هنا، فيلاحظ فراس السواح أن الشعر قد أفاد من هذه الخصيصة السحرية للغة، ومن تلك الصيغ السحرية المتوالدة، التي يمكن للغة أن تعبر بها، على وفق ما يرى، فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، إلا أنه وبعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، شق لنفسه طريقاً مستقلاً⁽⁴⁾.

(1) المصدر السابق، ص20.

(2) سمية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر المدخل إلى علم ميثولوجيا مستقل. مجلة المعرفة، ع411، 36، السنة 1997

ص71-72.

(3) فراس السواح، نفسه، ص21.

(4) المصدر السابق، ص22.

ثم يعود للتذكير بأنَّ سطوة الأسطورة على الفلسفة كانت كبيرة، فبعد أن ظنت الفلسفة أنها أفلحت في الإمساك بتلابيب الأسطورة، وجدت نفسها حبيسة البيان الأسطوري في أحيان كثيرة⁽¹⁾

ويؤكد السواح أننا وعلى الرغم من أن إحساننا بسطوة الأسطورة ونفاذها، كبير، إلا أننا أمام مشكلة تتعلق بالتفسير، ولبّ هذه المشكلة على حسب ما يرى هو في كوننا لا نستطيع تجاوز ذلك الناظم الأساسي للعقل الحديث، ويعني الناظم (البرهان)، وبما أن البرهان مرتبط عضويًا بعملية التحليل والتفكيك، وبالإدراك المُجزأ لموضوع معرفته، فإنه أبعد ما يكون عن "المنطق" الأسطوري الذي يحدس ولا يحلل، ولا يرى في الجزء إلا صورة عن الكل، ويرى في البرهان شيء متضمن في عملية "البيان". ثم يرى الناقد صعوبة في تفسير رسالة الأسطورة، أن الحضارات التي صنعت الأساطير لم تكن تنتظم في زمان ثقافي متصل ومتجانس، كذلك فهي تعاني من مشكلة التباعد الزمني، بين الحضارات⁽²⁾

ولا أعلم أيخلق هذا صعوبة في التفسير، إنَّ الحياة منذ بدء الخليقة، هي صور متعددة لمعان تكاد تتشابه، ثم إن غاية الإنسان في هذه الحياة مهما تباعدت، تكاد تنتظم، في طريق واحد، أيضاً مهما تباينت ثقافتنا، فلا بد أن يوجد من يستطيع التفسير.

ويتناول علي الشرع أسطورة واحدة بعينها، هي أسطورة "أورفيوس" ويبحث في أصلها وسبب شهرتها، ثم يدرسها عند كل من الشعراء الرومانيين: فرجيل وأوفيد، و يبحث فيها وهو ما يعيننا بشكل أكبر عند السياب وأدونيس ثم البياتي. وذلك في كتابه: "الأورفية والشعر العربي المعاصر"، وفيه يعرف الأورفية على أنها مصطلح مرتبط بأورفيوس الأسطوري، الشاعر وعازف القيثارة الذي فقد زوجته يورديسي ونزل إلى العالم السفلي، لإنقاذها من الموت،

(1) المصدر نفسه، ص 22

(2) نفسه، ص 35-36.

وفيما بعد غدا المصطلح يطلق على كل الأفكار والتصورات الروحية والفنية، ذات الطابع الصوفي، التي اتخذت من أسطورة أورفيوس أساساً لها، ويلاحظ على حسب ما يرى الناقد أن عدداً من مشهوري شعراء العالم وفنانيه وفلاسفته، قد ارتبط بهذه الحركة، ومن أشهرهم الشاعران الرومانيان فرجيل وأوفيد.⁽¹⁾

ولعل اهتمام الدارسين وقبلهم الشعراء بأسطورة أورفيوس، زيادة على أنها تتجاوز المكان، فلا يستطيع أي منهم إثبات موطنها الأصلي، وهل هي شرقية من أصل غربي، أنها تعطي البعد الإنساني سمة أوسع، كذلك نجد لهذه الأسطورة طبيعة خاصة، فهي تجسد بنية فكرية وروحية على درجة من الاتساع والشمول بحيث كانت قادرة على توليد الإحياءات والمعاني الرمزية، وهي بهذا أشبه ما تكون بمذهب فكري – أو عقيدة دينية على درجة كبيرة من المرونة – جعل منها قالباً فكرياً وروحياً، قادراً على شق طريقه في كل البيئات البشرية وفي العصور التاريخية المختلفة، وبشكل خاص جعلها، هذا الموضوع أطروحة من الأطروحات الأساسية في عقول المنشغلين بقضية وجود الإنسان ومصيره⁽²⁾ هذا وستابع أثر هذه الأسطورة على شعرائنا، في دراستنا التحليلية.

وثمة دراسة قامت على رصد الأسطورة في الشعر الأردني، بعنوان "الأسطورة في الشعر الأردني" يرى الباحث فيها أن الأسطورة تمثل عنصر بنيان في النص الرويوي قبل الولادة، وقد ترى تراثاً بعيداً عن النص، لكن عند دخولها النص تصبح خيطاً منه، وحيثاً من الصورة الرويوية المتشكلة، حداثة مرئية داخل الحدائثة⁽³⁾

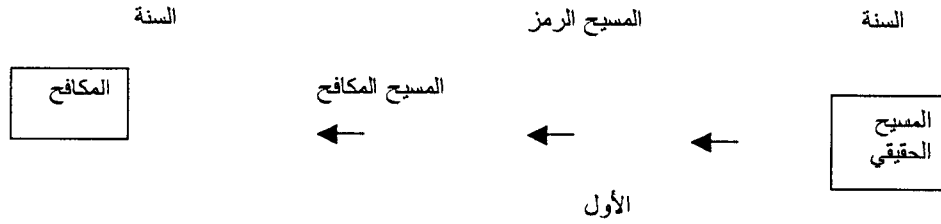
أما بالنسبة للرمز الأسطوري فتري هذه الدراسة أن الرمز الأسطوري مثل غيره من الرموز يمثل دلالة متتالية، فإذا افترضنا المسيح، رمزاً للمكافح تبينا أن لفظة المسيح تبين الطور الأنضج في سلسلة الدلالة، فهناك المسيح

(1) علي الشرع، الأورفية الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة- عمان، ط1، 1999، ص7

(2) المصدر نفسه، ص17-18.

(3) أحمد داوود خليفة، الأسطورة في الشعر الأردني، ضمن أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، المعنون بـ (الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر العربي)، 1996، صدر عن وزارة الثقافة - عمان، دط، 2001، ص314.

الحقيقي الذي هو نتاج حقيقي لبيئته وحياته، التي تضع مقاييس معينة لماهيته ودلالته، ثم من بعد هذا تبدأ البيئة واللفظ بالتلاصق، لتشكل الرمز الأولي، فيكون المسيح رمزاً للمسيح وحياته الدينية؛ أي أن المسيح – الرمز الأولي – أكثر تطوراً – في الدلالة – من المسيح الحقيقي. ويقسم الباحث هذا التطور إلى حلقات على الشكل التالي⁽¹⁾:



الحلقة الأولى الحلقة الثانية الحلقة الثالثة الحلقة الرابعة

يبدو الرمز هنا بسيطاً، فلا يدخل في معايير، انزياح الرمز عن مدلولاته، إلا أنه يؤكد على أن النص وحده بما يخلقه من بيئات نابغة من الرؤية، هو القادر على تحديد الرموز الأسطورية، وإعطائها قوى الجذب والمساحة والسلطة، فلا يمكن أن يكون الرمز الأسطوري صاحب اليد في التفرد، والتحكم بالمساحة المحيطة دون العودة إلى سلطة الرؤية⁽²⁾

أما فيما يتعلق بالرمز الأسطوري في الشعر الأردني فيرى الباحث أن الشاعر قد يستخدم القناع الأسطوري، وذلك لأسباب منها أن يكون متأثراً بالقصيدة الغربية، أو خشية السلطة والنظام⁽³⁾ وهذه قد تكون من الأسباب لكنها ضعيفة قياساً، إلى الأسباب التي ارتأها من درسوا القناع⁽⁴⁾

(1) المصدر نفسه، ص 225-226.

(2) نفسه، ص 339.

(3) المصدر السابق، ص 345

(4) انظر دراسة إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 121، وسامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان - إربد، دط، 1995

أما دراسة محمد عزّام الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، فيتناول الناقد فيها مفهوم الأسطورة، وتوظيفها في الشعر العربي القديم ثم الحديث، إلى أن يتناولها في الشعر السوري.

وفي توضيحه لأثر الأسطورة في الشعر الحديث يرى أن الإشارات الأسطورية في شعرنا الحديث، أصبحت أكثر عمقاً وموضوعية عنها في القديم، فقد مرّ توظيف الأسطورة في شعرنا الحديث بمرحلتين: مرحلة (الملاحم) أو البطولات التاريخية، التي نظمها بعض الشعراء المحدثين، من مثل فوزي المعلوف، وحافظ إبراهيم، ومرحلة (أبولو) التي بدأ فيها الاستخدام الحقيقي للأسطورة، حيث أدخل أحمد زكي أبو شادي عدداً من الأساطير اليونانية، مثل: (زيوس، وأفروديت، وأدونيس...)، وكذلك محاولة علي محمود طه التي يرى فيها الباحث أول محاولة حقيقية لاستخدام الأساطير القديمة، استخداماً فنياً خارج سياقها التاريخي القديم. هذا وقد استوحى أدباؤنا التوظيف الأسطوري على حسب ما يعتقد محمد عزّام من الأدباء الغربيين، حيث كان تأثرهم إعجاباً ومحاكاة، ثم استلهاماً للأسطورة لإثراء العمل الأدبي، وإضفاء معانٍ جديدة عليه⁽¹⁾

أما فيما يتعلق بالأسطورة في الشعر السوري المعاصر، فيعتقد الناقد أن الاستخدام الفني للأسطورة في الشعر السوري لم يكد يظهر إلا في الستينيات من هذا القرن، وذلك بعد تبلور التحولات الاجتماعية والاقتصادية، على يد البرجوازية الصغيرة، التي استلمت المواقع السلطوية في المجتمع، وعملت على إشاعة قيمها، ومع تأثر الشعراء السوريين بالشعر العربي المعاصر الذي يستخدم الأسطورة، وبالشعر الغربي الذي وظّف الأسطورة في نتاجه الفني. وقد استوحى شعراء الحداثة السوريين الأساطير العربية (الكنعانية، والبابلية والفرعونية...) والأساطير اليونانية. وقد عالج الناقد التوظيف الأسطوري للشعر

(1) محمد عزّام، الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، ع374، السنة 31، 2002، ص64.

السوري المعاصر من خلال قضيتين: الأولى مضمونية في (البطل الأسطوري)،
والثانية: (في بنية التوظيف الأسطوري) في الشعر⁽¹⁾.

ولعله لا يختلف في توضيحه لعلاقة الأسطورة وأثرها في الشعر
السوري، عن غيره، ففي رؤيته للبطل الأسطوري يؤكد أن الشعراء السوريين،
قد وجدوا في صورة البطل الإيجابي المخلص الذي يصنع المعجزات مادتهم،
كما أنهم تمثلوا صورة البطل السلبي ليعبروا عن العجز في هذا الزمان. أما في
التوظيف الأسطوري لديهم، فنجد أن الأسباب تعددت بين التوظيف المباشر،
والاستيحاء أو الاستلهام، وخلق الأسطورة الجديدة، ومع اعتراف الناقد بتأثر
الشعراء السوريين باليونان، إلى أنه يرى بوجود جهود إبداعية خاصة، فقد
يستوحون الأسطورة، أو يحاكونها، أو يحورونها، أو يبتدعون أساطير جديدة من
عناصر الطبيعة، أو من شخصيات، وأمكنة، مما يعطيهم أهمية قد تفوق أهمية
المصدر الذي استقوا منه.⁽²⁾ كما يشير إلى إمكانية أن يحشد الشاعر أساطيره،
فلا تؤدي غاية، إلا بما يكفي للإشارة إلى ثقافته في الأساطير، أو يوظفها
توظيفاً، يجعلها تتخطى حتى ما كانت عليه الأسطورة الأولى⁽³⁾

ولفاروق خورشيد دراسة حول الأسطورة، مسماة بـ "أديب الأسطورة
عند العرب" يرى فيها الناقد أن الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص، يعطيها
من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات، إذ هي توحى
بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، توحى بالعطاء المجنح للعقل الإنساني
وللوجدان الإنساني، توحى بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري
واقع الحياة⁽⁴⁾ إن مفردات فاروق خورشيد تجعلنا نهيم في ملكوت الأسطورة،
فتأخذنا بسحرها، ولا يعني أنه مجرد كلمات مأخوذة بسحر الأسطورة، وإن كان

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) المصدر نفسه، ص72.

(3) نفسه، ص72.

(4) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب "جنور التفكير وأصالة الإبداع"، عالم المعرفة، ع284، 2002، ص19

هذا وارد، إلى أنها تدخل إلى المعنى الحقيقي للأسطورة، حيث يتجاوز المعنى كل ما هو خيال وكل ما هو حقيقي.

ويقسم الناقد الأسطورة، إلى أسطورة عقائدية وأسطورة شخصية ثم أسطورة مكان، كذلك يبحث في أسطورة الحيوان والخوارق.

وفي الأسطورة العقائدية يرى الناقد بأن القرآن يحمل لنا آية تدل على وجود الأساطير الطقوسية عند العرب، في قوله تعالى: "وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً"⁽¹⁾

يرى الناقد أن هذه الآية تؤكد وجود مرحلة غناء ورقص صاحبت العبادات الطقوسية. كما يشير الناقد إلى أننا لو تتبعنا الطقوس التي كانت تمارس داخل معابد الأصنام لوجدنا أنها كفيلة بخلق أساطير كثيرة⁽²⁾

كذلك نجد في تتبعه لأسطورة الشخصية، محاولة ربط الأسطورة بشخصية معروفة كشخصية عبد المطلب جد الرسول أو غيره⁽³⁾

أما فيما يتعلق بالمكان فيلاحظ الناقد أن بعض الأساطير التي ارتبطت بالمكان بنت نسيجها الروائي والإبداعي، على الأمكنة المعروفة، أو التي تحمل سمات القداسة، أما الحيوان فقد ارتبط بصور عدة، صورة الإله والمرأة، إلا أن هذه الصورة تدخل في باب الخرافة أكثر منها في باب الأسطورة⁽⁴⁾

وفيما يتعلق بالخوارق فإن الناقد رأى بإبداع أديب الأسطورة العربي في هذا المجال أكثر من سواه⁽⁵⁾ ولعل هذا عائد إلى ما تخلقه مثل هذه الأجواء من امتداد، وقدرة على العطاء، فيجد فيها الأديب مادته التي تظل باستمرار تتجدد.

ومن الدراسات الحديثة التي تناولت الأسطورة دراسة عماد الخطيب، والتي نشرت بعد أن كتبت أنا جزءاً لا بأس به من رسالتي، ولكنني لا أنكر

(1) القرآن الكريم، سورة الأنفال، 35/8.

(2) فاروق خورشيد، نفسه، ص25.

(3) انظر المصدر نفسه، ص51 وما بعدها.

(4) انظر نفسه، 45، وما بعدها، وص97.

(5) المصدر السابق، ص97.

برجوعي إليها بعد ذلك، وفي هذه الدراسة نرى عماد الخطيب يبحث، في الأسطورة وتاريخها، ثم يتناول الأسطورة في الشعر القديم عند النقاد العرب المحدثين، ثم يلج الناقد إلى دراسة الأسطورة دراسة تحليلية عند بعض النقاد، إلى أن يحلل بعض النصوص.

وإن اتفاننا أو اختلافنا مع الناقد سيتضح، من خلال دراستنا التحليلية. من كل ما تقدم يتضح لنا أن الدراسات التي تناولت الأسطورة في هذه الفترة، انتقلت من روح الشعر نفسه، فقد نجد عدة إرهابات نخرج بها:

1- زيادة إحساس العربي شاعراً وناقداً بعمق الفجوة بينه وبين الأمم الأخرى، هذه الفجوة التي أُلجأته، لأن يكون إما مقلداً، أو لا يكون.
2- الانزياح عن المعنى الحقيقي، الذي وجد فيه الناقد، هروباً للشاعر من واقعه، أو رفضه له.

3- إيمان الناقد بضرورة مراجعة الدراسات التي تتعلق بالأسطورة، لغربلتها مما علق بها من تفسيرات، لا تمت لها بصلة.

4- مواكبة النقد للرؤى السياسية التي عايشها الشاعر، والاستضاءة بها.
5- الإيمان بأثر الأسطورة وفعالها، وتأكيد على أنها وليدة فكر ووعي مستنير، كما لاحظنا هذا عند نقاد من مثل محمد شاهين وغيره.

هذا وتقودنا هذه الدراسات النظرية، للبحث فيما قدمه النقاد في دراساتهم التحليلية، وهل انتظمت هذه الدراسات الرؤى النظرية التي جاءت بها، أم إنها زادت إليها، أو لعلها راوحت مكانها، فظلت رؤى تنظيرية لا غير، أو إعادة مقولات وتحليلات مستقاة حسب.

كل هذا سنبزره دراستنا التالية التي تُعنى بالأسطورة في نقد الشعر العربي الحديث" دراسة تطبيقية" للنقاد أنفسهم.

الفصل الثالث

المنحى التطبيقي / في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

ذلك ما كان من جهود الباحثين والعلماء، الذين اضطلعوا بدراسة الفكر الأسطوري، ونقده في الشعر العربي المعاصر، وفتحوا المجال أمام نظرة تحليلية، ساندت النظرية، وحاولت أن تترجم المفاهيم والرؤى إلى أعمال، قد تكون قصرت في جانب، أو تجاوزت نفسها في جانب آخر، قد تكون أخذت من غيرها، أو جددت، لكنها في الحالتين، كانت تبني إطاراً، أو حتى تحاول بناء إطار نقدي خاص بها. هذا ما ستقف عليه الدراسة، لتسأل كما سألوا في الأسطورة وعنها، سؤالاً، يلح باستمرار، ترى إلى أي مدى وصلنا بفكرنا النقدي الخاص بالأسطورة؟ وإلى أي مدى ساهم الشعر العربي، في توضيح هذه النظرة، سواء أكان صادراً في نظرتة للأسطورة، عن فكرة سبقت، أم كان بكرة، لم تمسه يد الغرباء؟ مع تحفظنا على القول الأخير، الذي يتعلق بخلوص الأدب من عوالم سابقة، لأننا لا نستطيع أن نقول بنقاء أيّا فكر من هذه العوالم، وأيّا كانت نظرتنا، فإن وقفنا مع الشعر العربي المعاصر، الذي ثبت، وأحسست بمفرداته الأجيال، هذا الشعر، لا أي شعر، هو الذي تابعه النقاد، فأشاروا إلى التأثير، أو الإبداع، أو تجاوز الزمان والمكان، للوصول للنبوءة فيه. هو مادتنا، وقبل ذلك مادتهم.

قد أكون أطلت في التقديم للنظرة التطبيقية عند نقادنا، الذين درسوا الأسطورة من خلال الشعر العربي المعاصر، ولكنها الأسطورة، تظل تحيي في النفس ذلك الشعور بالرغبة في القول، القول الذي تظل تحس على الرغم من أنك أطلت، إلا أن هناك الكثير مما لم نقله.

1.3 سطوة الفكر السياسي على الأسطورة:

وإذا لملمت شتات أفكاره وحاولت أن أضع إطاراً يُدخلني إلى عوالم الأسطورة وتطبيقاتها على الشعر العربي المعاصر، فأجدني أستمد هذه الأطر

من النظرة النقدية الأولى التي تناولت الأسطورة تنظيراً، فنحن قد وجدنا سطوة للفكر السياسي على الأسطورة عبر المراحل التي تناولناها فيها، كما وجدنا سطوة للواقع الاجتماعي عليها، إلى جانب الرؤى الجمالية وتعددتها، كذا كان للرمز سطوة أخرى عليها، كلها رغبت الدراسة أن تتناولها عبر مراحلها المتعددة، وما سوغ لنا ذلك، أو اعتقدنا بإمكانيته، في استخدام كلمة السطوة، أن الأسطورة تسيطر على النص الشعري فيكون لها الأثر البالغ، فإذا دخلت عليها إحدى القضايا التي ذكرنا، وتغلغت فيها حتى لتكاد تبرز عنها، قلنا بسطوتها، سطوة انتصرت أو تلاقت مع سطوة أولى هي الأسطورة ذاتها.

وقد قسّمتُ سطوة الفكر السياسي إلى ثلاث مراحل، الأولى مرحلة السطوة للفكر الثوري، وتتبدى أكثر ما تتبدى في مرحلة البدايات، حيث قلت إن الإيمان بما ستقدمه الثورة كان قوياً، وإن رأيت امتداداً لهذا الفكر عبر المراحل التالية، إلا أن قوته على الشعر، ومن ثمّ على النقد المواكب لتطور الشعر، كان أقل حدة.

وفي المرحلة الثانية التي تعبر عن إحساس العربي بشكل عام والمفكر العربي بشكل خاص، بمرارة الهزيمة، ومحاولة تبيين مواطن الخلل التي أدت إلى مجموعة من الانتكاسات العربية، أحاول أن أتبع هذا الأثر، أثر الهزيمة في نقد الشعر العربي، أما في المرحلة الأخيرة، حيث اختلطت المراحل، واختلطت الرؤى وبدا العربي، أكثر بلبلة، وشعوراً بالاستقرار، فارتأيت تسميتها بمرحلة التيه، وإن كانت أقرب إلى ما يسمى بمرحلة التشطي السابقة، وخشية اللبس حددناها بهذه التسمية.

ولنعبر الآن إلى أولى هذه المراحل، لنجد تأكيداً، على ما ذكرنا، أو خروجاً عنه، مشيرين إلى كل هذا.

1.1.3 مرحلة البدايات "سطوة الفكر الثوري":

لعل إحدى السمات الأساسية التي اختص بها الشعر العربي الحديث، هي إعادة ربط الفن الشعري بالبناء الحضاري الذي ينبثق الشعر عنه، ويكون صورة له، فعاد بذلك الشاعر إلى الدور الأول وهو حمل الرسالة، رسالة الكاهن أو الساحر أو حتى النبي⁽¹⁾

ولا آتي بجديد إذا قلت إن بدايات هذا الفكر تتضح أول ما تتضح عند أسعد رزوق تطبيقاً، وفيها يتخذ الناقد الشعراء التمزيين، نماذج لدراسته، ومنهم: (خليل حاوي، ويوسف الخال، وأدونيس، وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا).

ولنقف عند بدر شاكر السياب، لأن استخدام أسطورة سيزيف⁽²⁾، على ما يرى أسعد رزوق، ، في "رسالة من قبر"⁽³⁾ من أبرع ما حققه الشعر العربي المعاصر في الاستعانة بالمضمون والمعنى الأسطوري للتعبير عن فكرة البعث والنهوض موضوع الكفاح والثورة⁽⁴⁾.

إلا أن أسطورة سيزيف ترمز إلى مجانية العمل الإنساني وضياح الجهد، كما أنها تجسد الإحساس بالعبث واللاجدوى، وبانعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي، وبين انعدام المنطق في تركيب العالم⁽⁵⁾ فكيف رآها رزوق صورة للبعث والثورة، أم تراه أراد كما رأى من شعر الشاعر، أن العمل المتواصل سيعود حتماً بالنفع، أو حتى اللاجدوى، وكلاهما يعني رغبة في الثورة على الواقع. ويستخدم شعراء آخرون هذه الأسطورة، فهي عند سميح

(1) انظر: مختار علي أبو الراغب، الأسطورة المحورية...، ص73.

(2) تروي أسطورة سيزيف أن الآلهة حكمت على سيزيف لإفشائه سر زوس الذي خطف ريجينا لأبيها، بالأعمال الشاقة وحمل الصخرة إلى رأس الجبل، ليأتي بها إلى السفح، فيعود لحملها ثانية، وهكذا إلى ما لانهاية له، ينظر ماكس شابيرو، معجم الأساطير، ص229.

(3) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، دار العودة - بيروت، ط1982، ص389.

(4) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص86.

(5) انظر كروكشتاك: البير كامبي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، دار الوطن العربي، د. ط. د. ت، ص58. وكامل بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، (قراءة المكونات والاصول) من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط. 2004، ص87.

القاسم مثلاً لا تخرج عن الصورة التي رسمها السياب، إنه رمز الخلاص، أما فدوى طوقان فتوظفها توظيفاً جديداً، عندما تتحول المأساة من مأساة سيزيف إلى مأساة الشعب الفلسطيني بأكمله، بل مأساة الإنسانية جمعياً في قصيدتها الصخرة⁽¹⁾

كما يشير أسعد رزوق، إلى أن بدر شاكر السياب ينتمي إلى أسرة الشعراء التمززين، وذلك؛ لأنّ صور الأسطورة التمززية ورموزها المختلفة وتنويعات موضوعاتها، تتضح في قصائده التالية: " النهر والموت"، " جيكور والمدينة"، " المسيح بعد الصلب"، " أغنية في شهر آب"، " أنشودة المطر"، و" رسالة من قبر".⁽²⁾

بالإضافة إلى ما ذكر فإن الأسطورة وإن لم تظهر عند السياب، في بعض المواطن، إلا أننا نجد أصداءها تتردد في أرجاء عالمه الشعري، على حسب ما يرى، أو تلتقي ببديلات رموزها، ومعانيها ومغزاها، تتجسد في موضوعات أخرى وتتلبس تجارب حيّة يعيشها الشاعر ويُعانيها، إلى جانب هذا تظهر أساطير غير الأساطير التمززية، كأسطورة سيزيف التي ذكرناها سابقاً وأسطورة الخضر⁽³⁾ ويرى إبراهيم السعافين أنّ السياب كان يحجم عن استخدام رمز تموز، قبل عام 1958، لأسباب منها: تهيبه من استعمال الرمز على نحو يتجاوز الإشارات العابرة في مرحلة إحساسه بالقومية العربية، إذ كان يرى أن الإسلام — وهو في رأيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقومية العربية — قد قضى على تلك الرموز الوثنية، فالعودة إليها تتطلب مسوغاً قوياً مقنعاً، أما بعد هذه الفترة وبعد أن وجد أن الأسطورة لا غنى عنها، حاول أن يحشد الأسباب التي تسوّغ له الاتكاء عليها، ومن تلك الأسباب: معرفة العرب للرموز البابلية، وإن ظنّ أن

(1) سعدي أبو شارر، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة- عمان، د. ط، 2000 ص 50-51.

(2) أسعد رزوق، السابق، ص 85.

(3) نفسه، ص 86-87.

العودة لها تذكى روح القطرية، كذلك من هذه الأسباب وجود رمز آخر ينازع الأسطورة مكانتها، وهو رمز المسيح، وما يتصل به من إشارات⁽¹⁾ إن أسطورة تموز التي تحمل معنى التجاوز والبعث، تُصور رغبة الإنسان في الحياة وتجديدها، فهو إله الخصب عند البابليين، وبما أن هذه الأسطورة تسعى في كل مسمياتها إلى غاية واحدة، تتلخص في تجديد دورة الحياة وبعث فعل الخصب والنماء في الطبيعة؛ فإنّ الشاعر المعاصر حاول أن يجعل منها، على اختلاف مصادرها وأسمائها لقباً لتموز، وهكذا فعل السيّاب، تجاوز الأسماء ليغترف من النبع مباشرة⁽²⁾، وهو ما قال به محمد شاهين في السابق تضميناً.

إنّ التفاته إلى الجانب الفكري للأسطورة، يعكس الحلم الجماعي، كذلك فإنّ الأسطورة باللاوعي الجماعي الذي تحمل، تجسد بل تساند هذا الفكر، و رزوق يمثل جيلاً، ارتأى الخلاص على يد الثورة وصناعاتها، ويتبدى هذا في ذكره لقصييدة بدر شاكر السيّاب "الموت والنهر" فالقارئ على حسب ما يرى الناقد، يشعر إذ يرافق الشاعر في وصفه للنهر والموت، أنه أمام رمزين للخصب والبعث، في صورة "بويب" صورة أخرى للشاعر، فهو إله الخصب - بعل- .

إنّ النص هنا يقوم على متضادات، ولعلّ الأدب ذاته كما يرى جاك رنسيير ليس سوى العرض المفصلّ لذلك التناقض⁽³⁾ أي أن حياة هذا الأدب في خلق مثل هذه المتضادات التي تصنع المعنى كاملاً.

ويتناول الناقد مخاطبة الشاعر له قائلاً:

" أَشْدُّ قَبْضَتِي تَحْمِلَانِ شَوْقَ عَامٍ
فِي كُلِّ إِصْبَعٍ، كَأَنِّي أَحْمِلُ النُّذُورَ

(1) إبراهيم السعافين، إحسان عباس نقاداً، دار الشروق- عمان ، ط1، 2002، ص293-294.

(2) كمللي بلحاج، أثر التراث الشعبي...، ص75.

(3) جاك رنسيير، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، ترجمة: سلمان حرفوش دار نعمان للدراسات والنشر - دمشق، ط1، 2000-2003، ص 71

إليك، من قمحٍ ومِن زهورٍ.. " (1)

فالسِّيَابُ و من خلال تقديمه السابق يودّ بذل التضحيات والنذور للبعل حتى تُخصب الأرض، ويتحقق البعث، كذلك يرى أنه وفي وصفه للماء والأزهار والأسماك والقمر، نحس دبيب الحياة في مياه "بويب" ونتخيل الخصب. (2)

إن الخصوبة والبعث طريق الشاعر ليُعبّر عن رغبته في إحداث التغيير، بل وإيمانه بإمكانية تحقيقه، وقد تمثل هذا في قصائد متعددة له. ويبدو الموت صنواً للحياة ووجهها الآخر، والطبيعة يجب أن تجدد نفسها بالموت والانبعاث إلى حياة جديدة، مقتفية إثر أول حادثة موت وانبعاث على المستوى الميثولوجي، وهي حادثة موت وقيامه الإله دوموزي (3)

ويذهب رزوق إلى أنّ الشاعر يلج عالم الخصب والبعث والحياة من باب الموت، ودليله قول الشاعر:

"أودُّ لو غرقتُ فيك،

ألقطُ المحار؛ أشيد منه دار" — الموت غرقاً في نهره " الحزين كالمطر" (4)

ويشير إلى أنّ افتتاح الشاعر بالموت وغرابة عالمه، يشبه إلى حد بعيد افتتاح الأطفال الصغار به حين يسرحون ويمرحون على ضفاف النهر (5):

"فالموتُ عالمٌ غريب يفتن الصغارُ،

وبابه الخفيّ كان فيك، يا بويب.. " (6)

أيمثل هذا الفكر الثوري، وهو يحمل الرغبة في الموت، وبعضنا يقول بأن الموت انهزام وهروب، أظنه يمثل الإيمان بالثورة لأنّ الموت يرتبط

(1) بدر شاكر السياب، من ديوان (النهر والموت)، دار الفارابي-بيروت، ط1، 1998، ص86.

(2) أسعد رزوق، نفسه 86-87.

(3) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص165.

(4) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت)، ص87.

(5) أسعد رزوق، نفسه، ص87.

(6) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص87.

بالخصب وكأن الشاعر يرى في حياة الناس بعد الموت تجديداً تماماً كما المطر، فهو لا ينفك يربطهما معاً.

وتتخذ صورة بويب أبعاداً أكثر عمقاً، وذلك في إيمان الشاعر بالثورة، على حسب ما يرى الناقد، فالشاعر يُحس بنوع من القلق، الذي يصوره على أنه أرقه، إذ يأوي إلى سريره للنوم، ويُصغي إلى صوت ضميره فيقوى إحساسه " بالدماء والدموع" ويراها تملأ أرجاء عالم الإنسان، وترمز إلى الشقاء والآلام والبؤس، ولعلها أيضاً ترمز إلى رغبة الشاعر في الانعتاق من هذه الآلام، والسبيل الأنجع للتخلص من إحساس الشاعر بغربته. ويعود الناقد للإشارة إلى أن عالم الإنسان الحزين ينضح في عروق الشاعر " أجراس موتى" بينما "بويب"، هو " أجراس بُرج ضاع في قرارة البحر" وإذ يرتعش رنين تلك الأجراس في عروقه يعصف في دمه حنين إلى الموت والتضحية والفداء، وتحدوه رغبة شديدة في الوقوف بجانب المكافحين في الأرض، ومُعاضدة الإنسان، الذي يُصارع الشرّ ويتحدى القدر. كذلك يرى أن افتتاح السياب بالموت يقوّي في نفسه الرغبة في الموت غرقاً في "بويب"، وللموت قتلاً بالرصاص الذي يخترق صدره⁽¹⁾

ولعل أشكال الموت هذه هي ما يتعرض لها الإنسان العربي في الخليج، فهو أمام أمرين، والشاعر يلجّ عليهما ليُعبّر عن هذه النتيجة المحتومة التي تنتظر المناضل، كذلك فإنه قد ينجو من الرصاص ليهرب في لجة البحار فلا يجد إلا الموت، وهذا ما تؤكد قصائد عديدة للشاعر، من مثل " غريب على الخليج" ويرى رزوق أن الموت في " بويب" أو في ساحة الكفاح يتساوى لديه، إذ هو طريق إلى الخصب والحياة:

" أودُّ لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحملَ العبءَ مع البشر.

(1) المصدر السابق، ص 88.

وأبعث الحياة. إنَّ موتي انتصار!"(1)

فالشاعر يتمنى المصير التمزوي خلال حمله العبء مع البشر، ومعاضدته للآخرين في كفاحهم الرامي إلى تحويل عالم الدماء والدموع إلى حياة، تزخر بالقيِّم الإنسانية وتُقَدِّس كرامة الإنسان(2) يتأكد لنا هنا أنه إذا كانت الأرض اليباب التي تحمل الرمز التمزوي تتموضع داخل مأزق الحضارة الغربية في خلوها من الإيمان، فإن تأثيرها في الشعر العربي يبتدئ بالتشكيل أولاً، قبل أن يمتد في الدلالات، وحيِّز الدلالة هو الذي أتاح للشعراء التمزويين استدعاء مصادرهم من الموروث القديم، الذي نبه إليه جيمس فريزر، وقد جاءت رمزية تموز إلى الشعر العربي بتداخلات أنثروبولوجية واسعة، فرقت بين الشاعر والشاعر، فهي عند السياب غيرها عند الخال ، وغيرها عند أدونيس... (3)

ويرى بعضهم أن أسعد زوق يُلح هنا على الفكر الثوري أكثر مما يلح على تبين مواطن الأسطورة، وما تخلفه من أجواء متعددة، وذلك ليخدم فكرته القائلة بالأثر الثوري، وقد عرضنا لذلك سابقاً

ويذهب زوق إلى تسمية اتخاذ السياب لأسطورة سيزيف بـ " النزوع السيزيفي" وفيه يصوره الشاعر كقوى مناهضة للكفاح في " رسالة من قبر" إذ يقول على لسان المخبرين:

" وعر هو المرقى إلى الجلجلة،

والصخر يا سيزيف ما أثقله.

سيزيف... إن الصخرة الآخرون!"(4)

(1) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت)، ص88.

(2) أسعد زوق نفسه، ص89

(3) محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر، ص49-50.

(4) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص391.

ويُلمح إلى أنّ هذه العبثية التي يرمز لها سيزيف في المقطع الثاني لا تدوم، وتتهار أمام طلائع البعث وأصداء النشور، فالأرض تتمخض عن بعث جديد ولا مكان لليأس والعبث لأنّ:
" سيزيف ألقى عنه عبء الدهور"
واستقبل الشمس على (الأطلس)⁽¹⁾

ويبدو في استخدام الشاعر لصورة سيزيف انعكاس للمرارة التي يحملها ، على هؤلاء الذين وقفوا ضدّ الكفاح، فكأننا قد يُبدل صوره بمجرد إحساسه بالمرارة على أن يعود لها بعد لحظات من التأمل في كيفية تحقيق الانتصار على الذات.

وترى ريتا عوض أنّ رزوق لم يفطن إلى أن الرموز المستعارة أو المنقولة لا تعد رموزاً؛ لأنّ الرمز ليس محاكاة بل رؤيا، وقضية الشاعر العربي عندها تختلف عن قضية الشاعر الغربي، لذلك ترى أنّ الناقد قد جنى على الشعر العربي بجعله متأثراً باليوبت أكثر من سواه، فالشاعر العربي يختلف لأنه لا يقف لينعي حضارة تموت، بل ليبشر بولادة جديدة، وهو وإن شكك أحياناً بخروج المولود الجديد إلى الحياة يظل مختلفاً عن إليوت؛ لأنه على ما ترى يؤمن بحتمية ولادته⁽²⁾ ما قالت به ريتا عوض عن احتمال استقاء الشاعر رموزه من اللاوعي الإنساني صحيح، لكن أنّ تتكرر أثر إليوت، فقد أكدت الدراسات بما لا يدعو للشك هذا التأثير وإن تفاوت من شاعر إلى آخر، وصحيح أنه كان على أسعد رزوق أن يقول بالآثار الباقية، لكن دراسته كانت تتناول هذا الجانب، بالإضافة إلى كونها من بواكير الأعمال التي تناولت الأسطورة، ويكفيها فضلاً أنها مهدت للدراسات التي لحقتها، ومنها دراسة ريتا عوض نفسها.

(1) المصدر نفسه، م، 1، ص 393.
(2) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص 6

ويلاحظ رزوق أن الشاعر في " النهر والموت" (1) يطالعنا برغبته في أن "يحمل العبء مع البشر" ويشترك في الكفاح والنضال ويقدم نفسه قرباناً على مذبح الحياة والخصب والانتصار، فصورة سيزيف وهو يتحرر من عبء الدهور الثقيل ترمز إلى التحرر والقيامة والبعث، وإلى تخطي العبيثية والدوران في الحلقة المفرغة، وصورة الشاعر إذ يودُّ حمل العبء مع البشر، تكاد تكون مكمّلة للصورة الأولى على ما يرى الناقد؛ لأنَّ " حمل العبء مع البشر" يختلف كلياً عن " إلقاء عبء الدهور" ففي الأولى على ما يرى الناقد تفيد المشاركة والتضحية والافتداء، بينما الثانية تُعلن عن الاستعداد للقيام بالدور الذي يترتب على الشاعر القيام به، وتبشر بتحرُّر الشعب المناضل من " عقدة العبيث" ومُرْكَب اليأس (2)

أي أنَّ الناقد هنا يرى في الإنسان صورة المدافع لا المهزوم، الذي يُسائر الأعباء ليتغلب عليها، لا ليعدها عنه وينجو بنفسه، إنه يتحداها ويواجهها، وفي هذا خلق لروح الشعور الجماعي، بتقلُّ الهموم وضرورة حلِّها بالمشاركة، إن هذا انعكاس لرغبة العربي شاعراً وناقداً في أهمية الوحدة والتعاون لخلق الثورة، في تلك المرحلة التي آمن أبنائها بجدواها، ولا أقول إنَّ المراحل التالية، تركتها مُتخلصة من أوهامها، ولكنها ظلَّت عرضة لجذب وارتخاء، وذلك نظراً لطبيعة الظروف، والصدمات المُتتالية التي مُنيت بها أحلام العربي. ويضع رزوق يده على حقيقة، ظلَّ من جاء بعده يدور حولها، وذلك في استخدام السياب للأسطورة التمزوية، يقول: "الأسطورة التمزوية كامنة بالقوَّة في قصائد السياب، ولا تبرز بشكل حسيّ، كما هي الحال لدى غيره من الشعراء التمزويين. فهو يفترض الأسطورة في شعره ويعتبرها جزءاً أصيلاً من تراثه الفكري والنفسي، ولا يجد حاجة لإبرازها بصورة بارزة واضحة" (3)

(1) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت)، ص 85.

(2) أسعد رزوق، السابق، ص 90.

(3) المصدر نفسه، ص 90.

أما في "جيكور" ومدينة الطين، فيلاحظ الناقد أن هناك نموذجاً آخر لانعكاس الأسطورة والرمز التوموزيين في شعر السياب. ويتجلى ذلك في قصيدة "جيكور والمدينة" ففيها على ما يرى الناقد معاناته لطينية المدينة، وضياعه في دروبها الملتوية، وهو ابن القرية - "جيكور" - الخضراء حيث تعانق الشمس الحزينة ذرى النخيل عند الأصيل. والمدينة هنا تسلبه هذه الحياة الجميلة. وهكذا لا تمنح المدينة الشعور بالانتماء، إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوّله إلى شيء، وتحاصره بالأشياء، من ميدان وجدران ووريات...، فهي تُزيّف كل شيء فيها، حتى الإنسان تشيئه⁽¹⁾

يقول:

" حِبَالاً مِنَ النَّارِ يَجْلِدُنْ عُرِيَّ الْحَقُولِ الْحَزِينَةَ
وَيَحْرِقْنَ جِيكُورَ فِي قَاعِ رُوحِي
وَيَزْرَعْنَ فِيهَا رَمَادَ الضَّغِينَةِ"⁽²⁾

إن جيكور التي هي رمز لحياة الهناء والبساطة، تظل أيضاً رمزاً للهدوء والصفاء، في حين نصل المدينة مقبرة للروح والألوهية، ورمزاً للصنمية وعبادة المال، وهي أي جيكور اليوم لم تعد كما كانت، والرأي لأسعد رزوق، فقد غدت مهجورة الدروب والمقاهي والدور وانطفأت شعلة الحب فيها. ويتساءل الشاعر عن يُعيد الحياة لها⁽³⁾ إن المدينة تمثل في وجدان الشاعر السلطة التي سببت له الكثير من المتاعب، فخلقت في قلبه جداراً من الألم لا يُهدم.

ويبدو في هذا التساؤل إيماناً بعودة الحياة لجيكور، بل وللشاعر الإنسان. ويلحظ الناقد أن في موت جيكور حياة للمدينة، وكأن الطغاة لا يعيشون إلّا على أنقاض الحُفَاة والضائعين، يقول أسعد رزوق: "المدينة تعيش في البحبوحة والرفاه؛ لأن جيكور تحصد المجاعات"⁽⁴⁾

(1) أحمد زياد محبك، الشاعر والمدينة، (قراءة في نص شعري) مجلة فصول، مجلد 15، عدد 3، 1996، ص 323.

(2) بدر شاكر السياب، الديوان، م 1، ص 414.

(3) أسعد رزوق، نفسه، ص 91.

(4) المصدر نفسه، ص 92.

ويشير إلى هجرة أبناء جيكور للمدينة التي اجتذبتهم إلى جنتها — جحيمها،
لتصبح:

" شرايين في كل دارٍ وسجنٍ ومقهى

وسجنٍ وبارٍ وفي كل ملهى

وفي كلِّ مستشفيات المجانين...

في كل مبعًى لعشتار...

يُطلعن أزهارهنَّ الهجينة:

مصابيحُ لم يُسرج الزيتُ فيها وتمسَّنه نارٌ. (1)

وكانه يقول لنا على ما يرى رزوق إنَّ أبناء القرى يقدمون أنفسهم قرابين على

مذبح المدينة، ويُهلكون أنفسهم لكي تزهر المدينة —

" دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!" (2)

ويظن الناقد أنَّ السياب يوحد هنا بين تموز إله الخصب في بابل المدينة، الذي

يصرعه الخنزير البري، وبين فتى القرية الذي يُضحى بنفسه على مذبح المدينة،

فابن القرية هو الذي يُعمرها، ويُعيد لها الحياة والخضرة، ويُفجر المياه في

عيونها؛ وقتله معناه القضاء على "الربيع الممطر"

"وتموز تبكيه لآة الحزينة.

ترفع بالنواح صوتها مع السحر

ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر

تقول: "يا قطار يا قدر

قتلت — إذ قتلتُه — الربيع والمطر". (3)

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، م، 1، ص 416-417.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 217.

(3) المصدر السابق، ج 1، ص 417.

ويشير الناقد إلى أنّ قارئ معظم شعر السيّاب يلحظ أن الشاعر يحمل بين جنبيه قلباً يفيض بالحنين إلى القرية وحياتها والشوق للرجوع إليها⁽¹⁾ كيف لا والقرية رمز للنقاء والتضحية، والشاعر في محاولته لترسم الأسطورة بدأ هارباً من مادية الواقع، والمدينة رمز من رموز هذا الواقع .

مما عرضه أسعد رزوق للأسطورة في شعر السياب نلاحظ أنه لم يتعمق في توضيح أبعاد الترابط بين الأسطورة التي استوحاها بدر شاكر السياب، وبين رموزه، وإن قلنا بذلك فلا بد من التأكيد على أن ما قدمه أسعد رزوق، يُعد من بواكير العمل النقدي للأسطورة، وهو وإن لم يفصل في بعض القضايا المتعلقة بعلاقة الشعر المعاصر بالأسطورة، إلا أنه فتح المجال للكثير من الدراسات كي تسعى في هذا الطريق، حتى أن بعضها لم يخرج عن الإطار الذي رسمه، أسعد رزوق وقبله جبرا إبراهيم جبرا. ولعل رزوق لم ينتبه لإمكانية خلق أسطورة جديدة عند السياب، تأخذ بروح الأسطورة، وتضيف لها ما تريد، وهو ما قال به النقاد بعد ذلك. يلتقي علي البطل مع نظرة رزوق لهذه المرحلة عند السياب، والتي يراها البطل متمثلة في قصيدة السياب "مدينة بلا مطر" حيث تُعطينا مفتاحاً لرمز "عشتار" الذي يمثل محاولة لبعث الخصب، وتمثل هذه مرحلة الاشتراكية عند الشاعر، وإيمانه بوجود العمل لقيام الثورة، والتي ظن أنها ستقوم على يد دعاة هذا الحزب، أمّا وقد قامت على يد القوى الوطنية، فقد كفر بالاشتراكية بعد ذلك، وبدأ يبحث في مرحلة متقدمة عن القومية، إلى أن عاش مرحلة الاستقرار لأسباب سياسية ونفسية..⁽²⁾

وسنجد امتداداً للروح الثورية لدى إحسان عباس وأحمد كمال زكي وغيرهم وذلك في تقديمهم للشعر الحامل للأسطورة في هذه المرحلة، فقد شاهد العربي انبعثاً عربياً في بشائر الوحدة العربية بين مصر وسوريا، التي رأى

(1) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص94.

(2) انظر علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط1، 1982، ص122، وانظر تقديم الكتاب نفسه، بقلم إبراهيم عبد الرحمن محمد، ص12-14.

فيها منطلقاً لوحدة عربية شاملة هي الدليل القاطع على انبعاث الحضارة العربية بعد موت طويل⁽¹⁾

وسيقول بعضهم إنَّ الناقد قد يتخذ نصاً من مرحلة سابقة ويحلله، فكيف يصار إلى تأكيد ما ذهبنا إليه، إننا لسنا معنيين هنا، بالنظرة التحليلية للفترة التي قيل فيها الشعر بقدر ما نحن معنيين بتوضيح مواكبة النقد لمشاعر هذه الفترة، في مرحلته التي دُرس فيها، وقد نجد من النقاد من يرى فيما نراه قريباً من روح الثورة، انهزامية أو غير ذلك، إن ما يعيننا هنا ثلاثة آراء، نذكر على كل منها مثلاً، مع الأخذ بعين الاعتبار، خروج بعضها عن هذا الإطار أو ذاك، وهذه الأطر كما ذكرنا، الفكر الثوري، ثم الانهزامي، ثم التيه. وكما قلت فقد نجد امتداداً للفكر الأول في الثاني، عند الشاعر أو الناقد، وفي الأغلب عند كليهما. إن ما نريد إثباته مواكبة النقد للتطور السياسي الذي طرأ على الشعر الحامل لروح الأسطورة.

ولنعبر إلى المرحلة الثانية لنلاحظ مدى التبدل الذي جرى على الفكر السياسي الحامل للأسطورة وأبعادها:

2.1.3 مرحلة التطور:

تمثل هذه المرحلة تبديلاً طرأ على النظرة النقدية للأسطورة المستخدمة في الشعر العربي، للتعبير عن ذلك الفكر فيه، وإن ظلت الروح التي أسس لها أسعد زوق تمتد فيمن تبنى الاتجاه الفكري بعد ذلك، هذا وقد ظهر في هذه المرحلة اتجاهان، في الشعر انعكسا على اتجاه النقد، فالأول كان إيجابياً، يرى أهمية لتكرار المحاولة، وعدم اليأس، أي العودة للإيمان بالقوة العربية ودورها، أما الثاني: فقد كان تعبيراً عن الانتكاس الذي أصاب الأمة وهو امتداد للشعر نفسه، فروح الثورة التي اشتعلت في فترة الخمسينيات والستينيات، بدأت تضعف في الفترة نفسها، كما ذكرنا، وبدأت ملامح الانهزام كما نراها عند محمد

(1) ريتا عرض أدبنا الحديث..، ص66.

الصادق عفيفي، الذي يشير إلى أن الشعر العربي استعمل أسطورة (سيزيف) بوجهين: وجه إيجابي، وآخر سلبي. أما الإيجابي ففيه لغة تكرار المحاولة وعدم اليأس، وأما السلبي ففيه لغة الاستسلام للواقع.⁽¹⁾

بالإضافة إلى أن هذه المرحلة، تمثل مرحلة الصدمة بالنسبة للفكر العربي الذي ظل على مدى بعيد حاملاً للواء الثورة ومنادياً بها، بل ومؤمناً إلى أبعد الحدود بإمكانية حدوثها، هذا ولا ننكر أن بوادر الشعور بالإحباط تولدت عند بعض المفكرين قبل ذلك، إلا أن ما حصل من تبدلات على الساحة العربية، أذكى هذه الروح وجعل شريحة لا بأس بها تؤمن إلى حد بعيد بأن لا جدوى من التحرك في حلقة مفرغة هي حلقة النضال وجدواه.

هذا وقد وجدنا بعض الدراسات التي تقترب من هذا الفهم كدراسة ريتا عوض "أدبنا الحديث.. ودراسة إحسان عباس" اتجاهات الشعر العربي المعاصر" لكنها كانت قد درست باستفاضة في دراسات سابقة، وتم استخدامها في هذه الرسالة بأشكال متعددة.

وإذا أخذنا مثلاً على الاتجاه الأول الذي ظل يبحث في الشعر العربي عن صورة الثورة وأهميتها، نجد مقالة أحمد عثمان "على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب"، و نتناولها لأن دراسته صورة ممتدة عن هذا الفكر الثوري في المرحلتين، ويرى فيها أن السياب في قصيدة "أم البروم" المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة، وقد نشرت عام 1961، أي قبل المرحلة التي نعرض لها ولكنها تحمل إحساساً سابقاً وقته، نظراً لطبيعة الحياة التي عاشها العربي، منذ باتت بلاده مستهدفة حتى من قبل أبنائها، وفيها يقول بدر شاكر السياب:

"يقول رفيقي السكران: دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا

⁽¹⁾ محمد صادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخاتجي- القاهرة، د. ط 1978، ص 99-103.

شراباً من حدائق برسفون تُعلناً حتى
تدور جماجمُ الأموات من سُكْرِ مشى فينا!
مدينتنا منازلها رحيّ ودروبها نارُ،
لها من لحمنا المعرّوك خبزٌ، فهو يكفيها...»⁽¹⁾

يرى الناقد أنّ الموت في هذه الأبيات يتداخل مع الحياة، تداخلاً تاماً؛
فالمدينة – أي الطبيعة – تأكل الموتى ؛ لتُغذي الأحياء. وهؤلاء يشربون رحيق
زهور برسيفوني، – آلهة الموتى عند الإغريق – فيسكرّون وتدور معهم
جماجم الأموات. ويبدو أنّ هؤلاء لا يحيون إلا على أشلاء من يموتون ففي
موتهم حياة لهم⁽²⁾

ويبدو إحساس المرارة في صورة أوضح لدى الشاعر كما يرى الباحث
في قصيدته " الأم والطفلة الضائعة" المنشورة في العام نفسه:

قفي، لا تغربي، يا شمسُ، ما يأتي مع الليلِ
سوى الموتى، فمن ذا يرجع الغائب للأهلِ

.....

شعاعك مثل خيط اللابرنث، ينشده الحب
إلى قلب ابنتي من باب داري. من جراحتي
وأهاتي

.....

ويا مصباح قلبي، يا عزائي في الملمات
منى روعي. ابنتي: عودي إليّ فما هو الزاد
وهذا الماء. جوعي؟ هاك من لحمي
طعاماً. آه!! عطشى أنت يا أمي ؟
فعبني من دمي ماء وعودي... كلهم عادوا

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص131.
(2) أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، ص42-43.

كأنك برسفون تخطفها قبضة الوحش
وكانت أمها الولهي أقل ضنى وأوهاما
من الأم التي لم تدر أين مضيت، في نعش؟
على جبل؟ بكيت؟ ضحكت؟ هبّ الوحش أم ناما؟⁽¹⁾

ونحن في هذه الأبيات أمام أم - قد تكون رمزاً للأمة العربية - فقدت
ابنتها (فلسطين)، فنقول إنّ الحب الأمومي سيكون لها مثل الخيط الذي قاد البطل
الأثيني ثيسايوس عبر ردهات قصور التيه، (اللابرنث) وممراته في مدينة
كنوسوس الكريتيّة؛ إذ تقول الأسطورة إنّ هذا البطل قتل الوحش (مينوتوروس)،
داخل هذه القصور الضخمة، ليخلص بني جلدته من الفتيان والفتيات، الذين كان
يلتهمهم هذا الوحش سنوياً. ولم يستطع ثيسايوس الخروج من هذه القصور، إلا
بمساعدة بنت الملك "أريادني" التي وقعت في حبه؛ إذ أمدته بخيط يرشده إلى
طريق الخروج والهرب. ثم تعود هذه الأم - في قصيدة السياب - على ما يرى
الباحث، التي فقدت طفلتها، فتشبه نفسها بالآلهة الإغريقية "ديميتر" التي فقدت
ابنتها "بيرسيفون"، ولعلّها أسطورة ترمز إلى البذور الأولى التي يتم بزوغها
بعد ذلك، ولعلّ الأم في الأسطورة حققت بالحب شيئاً من أجل ابنتها، أما الأم في
أبيات السياب - أي الأمة العربية - فلم تفعل شيئاً من أجل فلسطين
المُعْتَصبة!⁽²⁾

أما المثال الثاني للانتكاس الذي وجدنا ملامحه تتبدى من العرض السابق،
فينضح في تصدّع الأنا في القصيدة المعاصرة، وما يُولده ذلك من توتر
ومأساوية، وتتولد المأساوية من وعي التصدّع، ومن إرادة مزدوجة في الانفصام
والإلتئام⁽³⁾

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، م 1، ص 153-154.

(2) أحمد عثمان، على هامش...، ص 43، وانظر دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، ص 257-265.

(3) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، ص 29.

ومثاله ما ارتآه أحمد كمال زكي، والذي نقف عنده، لما يحمل من امتداد لفكر
يخدم ما ذهبنا إليه، فنجد عنده أنّ الشاعر الذي كان في السابق يتغنى بتموز
كأسطورة لعودة الخصب إلى الأرض اليباب، ومثاله على ذلك "أدونيس" بات
كافراً بكل أمل، وحلّ الفراغ عنده في كل شيء. حتى اسمه أدونيس تخطى عنه
ليختار "مهيار" ليكون حاكماً يحيا في ملكوت الريح ويخونه أصحابه، وإذا هو
في "مدينة الأنصار" غريب حتى يحترق:

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلّقي يديه
قوساً يمر القبر
من تحتها، وتوجّي صدغية
بالوشم أو بالجمر
وليحترق مهيار⁽¹⁾

فالشاعر عنده رحل كما رحل "يوليوس" وبحث كما بحث "شداد عاد"
وأراد أن يكون كما كان "سيزيف" في الأسطورة الإغريقية، ولكنه انتهى إلى
الضياع حتى ليقول في قصيدته "أوديس":
مَنْ أَنْتَ مِنْ أَيِّ الذرى أَتَيْتُ
يا لغةَ عنراء لا يعرفها سواك
ما اسمك — أيُّ رايةٍ حملتَ أو رميتَ؟
تسأل، ألكينوس؟
تريد أن تكشف وجه الميت
تسأل من أيِّ الذرى أَتَيْتُ
تسأل ما اسمي — اسمي أنا أوديس

(1) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة- بيروت، ط1، 1971، ص340.

أجىء من أرضٍ بلا حدودٍ
محمولةً فوق ظهر الناس؛
ضعتُ هنا وضعتُ مع قصائدي هُناكُ
وها أنا في الرعب واليباسُ
أجهلُ أن أبقى وأن أعود. (1)

وعلى الرغم من أن الناقد هنا يرى الشاعر مجيداً، إلا أنه يراه أيضاً قد اتخذ من الغيبوبة المُفككة وسيلة من وسائل التدمير. وإذا كانت رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذي جعله ينكر تموز فقد كان ينبغي أن لا يقلب العلاقات فيرمي غيره بالصبا؛ لأنه في موقفه يبدو غيره صابئاً، وليس هو. (2)

ويخلص الناقد إلى أن الشاعر، رفض شتى المؤسسات القومية، حتى وإن كانت شيعية، مع أنه شيعي.

وأصبح في " المسرح والمرايا" بعد طقوسيات غامضة فيلسوفاً غامضاً، وقد اكتشف عالمه الباطني الغامض، حتى في الحلم، وحتى في الرحلات التي يرفض أن تكون أقلُّ عظمة وروعة من رحلة النبي محمد الإسرائيلية، ويعرج مثله إلى السماوات، بل يجاوزه إلى سماء ثامنة موجودة في اللازمكان (3)

إن الناقد يتساءل هنا هل اهتدى الشاعر إلى اليقين، كما اهتدى الإمام

الغزالي؟
سيدي أعرف أنّ المقصلة
باننتظاري
غير أنني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجلة (4)

(1) المصدر نفسه، ص 402.
(2) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 185.
(3) أحمد كمال زكي، نفسه، ص 186.
(4) أونيس. الآثار الكاملة، ص 233

وفيها يرى أحمد كمال زكي خليطاً من رؤى متوهمة، ورموزاً بدائية،

تشير إلى

تركيب العالم، كما يراه بلا تمييز بين الإنساني والألوهي.. بين الفيزيقي والميتافيزيقي، أو بين الشهادة والغيب! الناقد يرى أدونيس من ذوي الثقافات العليا، إلا أنه - كشاعر - لا يني يتردد إلى عصر الثقافات الأسطورية، كافراً بالإيمان المؤسس على الوضعية والواقعية (1)

هذا ما ارتآه الناقد من صور الشاعر في هذه المرحلة، مرحلة اللا إيمان، بالثوابت، والهروب إلى عالم خاص، وكان أحمد كمال زكي، اتخذ من عقيدة الشاعر طريقاً لتكفيره، أترى لو أن شاعراً غير أدونيس قال بهذا أكان وصفه بالصائب، لسنا ندافع عن فكر أدونيس بالقدر الذي نريد إثبات فكرة الإحباط التي أحسّها العربي عموماً، والشاعر العربي على وجه الخصوص، سواء الحامل لفكر كالذي يحمله أدونيس أو المعاكس له.

إن الناقد يتخذ النماذج التي تخدم فكرته، لا تلك النماذج التي تقود لتبين أسباب حدوث هذه النظرة لدى الشاعر. وقد ظنّ أنه وجد ضالته في الفكر الشيوعي، وغيره، إلى أن اكتشف أنه صريع للعديد من البنى والأفكار تجذبه إليها أو تبعدها عنه، فعاش فيما بعد مرحلة التيه التي قلنا بها.

وفي المرحلة الأخيرة "مرحلة التشظي": نلاحظ استمراراً لهذا التيه الذي سيطر على الفكر السياسي في نقد الشعر العربي، ولنتتبع هذه الرؤيا عند نقاد هذه المرحلة

وهناك من مزج بين الاتجاهين، ويتبدى هذا في دراسة ريتا عوض أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث لأنها تتناول الواقع من ناحية الفكر الحضاري، الذي لا تستطيع فصله عن الفكر السياسي، مما يجعلنا نتتبعه، لذلك التداخل في النظرة للأسطورة التي تحمل سمات هذا الواقع، ولم

(1) أحمد كمال زكي، نفسه، ص 186-187.

نتناول هذه الدراسة في المادة النظرية على الرغم من أنها تحمل الكثير من وجهات النظر التي استفاد منها الدارسون بعدها؛ لأننا قد استفدنا من آرائها تلك حول الدراسات السابقة في الرسالة، ولأنها في المادة النظرية، كانت وباعتراف منها تستخدم رؤى نورثروب فراي، التي قامت الدراسة بدورها بتوظيفها، وفي دراستها السابقة، التي نتناول فيها : كل من (بدر شاكر السياب، و خليل حاوي، وأدونيس و عبد الوهاب البياتي) والتي تدرس شعرهم من خلال نموذج الموت والانبعث الذي تراه حقيقة إنسانية مطلقة، تخطت في جوهرها الفروقات العرقية والزمانية، فكوّنت بصورها المختلفة، بناءً أسطورياً واحداً، تنتظمه رموز تتكرر في حضارات مختلفة؛ لأنها تعبر عن نموذج أصلي واحد متجسد في اللاوعي الإنساني (1).

ونأخذ خليل حاوي نموذجاً من نماذجها، وذلك لأنها كررت دراسته في هذا الكتاب، وفي كتابها الثاني: "أدبنا الحديث .." ولأننا أيضاً تناولنا، أو سنتناول دراسات تناولت شعر الشعراء الآخرين في مرحل مختلفة، ترى ريتا عوض أن خليل حاوي من الشعراء الرواد الذين التزموا بقضايا الحضارة العربية، وقد عبر الشاعر كما ترى في نتاجه الشعري عن الانبعث الحضاري الذي عاشه على مستوى الرؤيا لا الواقع، ثم عن فجيعة الرؤيا، بعد أن كشف الواقع زيف الرؤيا، التي يعبر عنها (2)

وفي قصيدة لعازر التي تمثل رمزاً لمأساة الأمة العربية في معاناتها للانبعث المشبوه، وهو أفسى من الموت، ترى الناقدة أن الشاعر يستعير شخصية لعازر من الإنجيل، حيث مات لعازر وبعثه المسيح، إن بعثه له كان لتأكيد النبوة، ولمساعدة الناس، لكنها في القصيدة تكتسب أبعاداً جديدة، إذ تمثل القصيدة مأساة موت الحضارة العربية وانبعثها المشوه، فلعازر هنا يرمز إلى الإنسان العربي الذي يعاني آلام الانبعث المشوه، بعد أن يعصي عليه تغيير

(1) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، ص 66.

(2) المصدر السابق، ص 112-113.

الواقع المهترىء، فيتحول من مناضل إلى عميل، ومن خلال تفاعله مع زوجته يجرها إلى جحيمه، فينتصر الشر على الخير⁽¹⁾ يقول:

عمق الحفرة يا حفارُ

عمقها لقاع لا قرارُ

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار⁽²⁾

ويبعث المسيح لعازر، ولكنه يعود إلى الحياة ميتاً؛ لأن شهوة الموت حجرته، فكره الحياة بصورها جميعاً، ويلتقي لعازر زوجه فتكتشف أنه بُعث ميتاً، فنقول:

كان ظلاً أسوداً

يغفو على مرآة صدر

زورقاً ميتاً

على زوبعة من وهج⁽³⁾

فزوج لعازر هي الآلهة الكبرى: ألام والعروس. هي الأرض التي ما زالت فتية مشرقة مثل المرأة. لكن لعازر أبناها وعروسها يخلع على صفائها وإشراقها ظله الأسود فيقتل البريق. وهي البحر الذي يرقد فيه لعازر زورقاً ميتاً لا يبحر، فلا يقذه ماء البحر إلى الحياة. وتصبح عينا لعازر مرآة سحرية لا تعكس صورة زوجه في حاضرها، بل تكشف صورة مستقبلها. فإذا الأرض الفتية الخصبة صحراء قاحلة تغطيها ثلوج ترمز إلى برودة الموت، فتمنع عن الأرض أشعة الشمس التي تبث فيها دفء الحياة⁽⁴⁾

(1) المصدر نفسه، ص120-121.

(2) خليل حاري، الديوان، دار العودة - بيروت، د.ط، 1972، ص313

(3) المصدر السابق، ص320-322

(4) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث...، ص124. وانظر كتابها، خليل حاري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 1983، ص64

إن الأسطورة كفكر تمتزج بالواقع الحضاري للإنسان فتتبدى صور أخرى للانبعاث، انبعاث مشوه في واقع مرير، وتتحدد صور هذا الواقع الغريب، بخرابة هذه الانزياحات للأسطورة.

كما نجد هذا الخلط لدى الشاعر في الإيمان بالبعث والخوف منه، فلا الواقع حقيقي ولا حتى الرؤيا حقيقية.

3.1.3 مرحلة التشظي " سطوة التيه على الأسطورة"

تتحدد ملامح هذه الفترة بشكل جلي، بعد أن نظر العربي إلى نفسه فوجدها مهشمة، ووجد أن مجموعة من المشاعر والرؤى لا تثبت على حال تتابها، وتظل تلقية هنا وهناك دون استقرار، وتأخذ مثلاً على ذلك دراسة محمد صالح الشنطي: " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش"، ولا أنكر أنني بحثت عن ناقد في هذه الفترة تناول محمود درويش، نظراً لطبيعة شعر هذا الشاعر، التي تبدلت وتعددت وفقاً للمرحلة أو الرؤى التي أحاطت تفكيره. فوجدتها واضحة عند هذا الناقد أكثر من سواه، كتب محمود درويش قصيدته سجل أنا عربي، ليعود لنا في مرحلته الجديدة، بقصيدة أنا يوسف يا أبي، وشتان بينهما، إذ تحمل الأولى روح القومية، وتحمل الثانية إحساساً بفقد هذه الروح بعد ذلك، ليحيا الشاعر غريباً في وطنه. ونعود إلى محمد الشنطي الذي يرى أن الرمز عند محمود درويش، قد يُذكر بالاسم حيناً، أو بالإيماء الخفي حيناً آخر، وقد يُضخم النسب على ما يرى الناقد، ويُكبر الحجم المتحدث عنها، وقد يشحذ رمزه الأسطوري بالذي يُوسّع رقعة الكناية فيه، إضافة إلى أنه قد يشحن بعض التفاصيل المتناثرة بومضات أسطورية يقصدها لذاتها، وبالتالي فإنّه قد يقرر المعنى الذي تُوحى به الأسطورة الأصلية باستخدامه الفعل الدالّ على حدث الصورة الأسطورية، مع تقديمه للإحاعات الأسطورية في أبعاد متعددة الظلال⁽¹⁾، إنها لغة الرفض للبقاء على البداية، وهي لغة الرفض

(1) محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول_ القاهرة، م7، 1ع، 1987، ص149-

للانسحاق في مجرى الزمن الرتيب، دون تغير وتبدل يغير بهما تفاصيل وجهه الحقيقي المتميز المتفرد⁽¹⁾ قد يكون درويش عبر عن رغبته في أن يكون متفرداً، لكنني لا أرى أن هذا السبب هو الوحيد الذي وسم شعره بالتبدل. فنحن نجد أن الرمزية تلازم هذه المرحلة، ليس فقط للتجميل، أو التمويه، بل لأسباب أخرى، تصب في مجملها في التعبير، عن غرائبية المرحلة المعيشة، وإحساس الشاعر، بأنه في خضم دوامة من المشاعر، تتناوبه بين إحساس بـماضٍ لا يستطيع أن يؤكد مصداقيته، وحاضر لا يستطيع فهمه.

وقد يأتي خلق محمود درويش لأسطوره من خلال تحكمه بالصورة التي يبنها بناء أسطورياً، ويحرك خلالها عناصر الصورة حركة حرّة، محتفظاً داخل العناصر بالملاح الأسطورية لكل عنصر:

بحرٍ صاعدٍ نحوَ الجبال

غزاةً مذبوحةً بجناح دوري⁽²⁾

وفيها يرى الباحث أن الفعل والحدث هما مركز الصورة التي تشكل مع مركز كل صورة جزئية أخرى صورة كلية، قد تنمرد على الإطار الاستعاري أو الكنائي الذي تختبئ فيه⁽³⁾

ويرى بعضهم أنه لم يأت لدى محمد الشنطي تحليل لقصيدة تتكامل فيها الصورة الأسطورية تكاملاً نلاحظ معه طريقة تحليل ينفجها، لكنه دار حول أقوال درويش الدلالية موضحاً أنها تنتمي إلى الملمح الأسطوري، ذي الخصب والرحيل والعشق⁽⁴⁾

وإخال أن حال الناقد لا تختلف عن حال الشاعر، فصوره المستقاة من وحي الأسطورة متعددة، غريبة في حين، لا تستقر على حال، ولعلّ هذا ما جعل

(1) حسين مروة، دراسات في الفكر والأدب، ص154.

(2) محمود درويش، ديوان " حصار لمدايح البحر " الدار العربية للنشر والتوزيع- عمان، د. ط، 1986، ص107.

(3) احمد الشنطي، خصوصية الرؤيا...، ص149.

(4) عماد الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً...، ص132.

الناقد يُغَيِّب الكثير من التوضيحات، وقد يكون هو ذاته من جعل منهجه معمياً في الأغلب ودليلنا، ما سبق ذكره من طبيعة الأسطورة عند محمود درويش. ويُشير سامح الرواشدة إلى تلك الفجوة بين النص الشعري والمتلقين، ويُعيدنا إلى عدّة أسباب، منها: أنّ الشعر يتسلح بأدوات معرفية لم تعد مُهيأة لعامة الناس، ويغالي في استخدام الرمز وغرائبية الصورة، كما يرى أنّ الهدف الجمالي والفني أصبح غاية يسعى الشعراء إليها بوصفهم فنانيين في الدرجة الأولى، وكأنّ هذا الغموض، بات سمة للشعر لا مناص له من الخلاص منه⁽¹⁾ ودليله ما قاله عز الدين إسماعيل: "إنّ الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة، في أروع نماذجه، بالغموض"⁽²⁾

وكذا دليل محمد الشنطي، شعر الشاعر نفسه يقول:

مَالِ الظِّلِّ مالَ عليّ، كسّرني وبعثرني
وطالَ الظِّلُّ طال...

ليَسْرُوَ الشَّجْرُ الذي يسرو ليحملنا من الأعناق
نُقوداً من القتلى بلا سبب...⁽³⁾

فنحن نجد والرأي للباحث، أنه ووفقاً لتنوعيات درويش المتعددة لاستخدام الأسطورة، فإنّه يستخدم شخصيات تتسع حالتها التاريخية، وحالتها الأدبية والسياسية والأسطورية المعاصرة. كذا يرى أنّ شخصيات الشاعر الأسطورية تأتي لتنتشر ظلالاً من التوتر الذي يحقن النص بمدلولات جديدة، ذات طابع مفارق يؤكد السمة الدرامية في الشخصية التي يستخدمها⁽⁴⁾

وفي هذا يرى آخرون أن الأسطورة: تعتمد على الدراما: (الحياة والموت)، فالحيّة: حركة وتقاؤل، والموت: سكون ويأس، فالشعر يعتمد في أعظم نماذجه، على الدراما، ولا تعني الدراما الأضداد تقابلاً لفظياً، كأن ترد

(1) سامح الرواشدة، مغني النص، ص 93.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 188.

(3) محمود درويش، ديوان "حصار لمدائح البحر"، ص 91-92.

(4) محمد الشنطي، السابق، ص 150.

على كلمة مغرب بمشرق، بل تعني أن يكون التقابل — كما في الأسطورة — بحيث يتجلى الموقف الشعوري الخاص بكل كلمة، ويتجه إلى أحد طرفي ثنائية (حركة، سكون)⁽¹⁾، إنها محاورة وحياة متكاملة، قصة تحتاج إلى عناصر متكاملة؛ كي تُبنى كذلك يبحث الشنطي في شعر درويش الذي يتناول الأسطورة، زيادة على الاستدعاء، استدعاء الأسطورة، عن التضمين الأسطوري، والاستشهاد بالأسطورة، ومن ثم تفجير السياق بالملحمة الساخرة لتعميق التناقض، ويرى أنّ كل هذا يتقاطع مع التنامي في صورته، وقد تردد التنامي في قصيدة "حصار لمدائح البحر"♦ على شكل متقطع بتردد استدعاءات الأسطورة التي تجعل من تلك الترددات لازمة، تختزل خلالها الصورة دلالات متعددة، كما في قوله:

" ليت الفتى حجر "

يا ليتني حَجَرٌ"⁽²⁾

ويتم تكثيف الصورة الأسطورية في بؤرة دلالية واحدة، في القصيدة السابقة، تتوالد خلالها الصور في لقطات مضاعفة⁽³⁾

كما أنّ درويش قد يلجأ أيضاً إلى الانزياح في استخدامه للصورة، وقد يكون انزياحه غامضاً، فهل كان الشاعر، يصنع أسطورة الإنسان فوق المكان، فيستحيل الحجر الجامد الذي لا يقترن بأي خصيصة إنسانية، إنساناً؟⁽⁴⁾

إذن فإنّ انكشاف الشعر ليس دليل عظمته، وكذلك فإنّ التعمية التامة أيضاً لا تعطي ذلك المعنى، فالتعمية قد تبتعد — أحياناً — عن حدود الخرق المقبولة، مما يُحيل قضية التلقي إشكالية واسعة، والدليل قول كوهن: "ثمة نقطة حرجة

(1) غزوان أحمد علي، الأسطورة بين الدين...، ص 64.

♦ أظنه يقصد "قصيدته عريبة" لأنه ليس هو العنوان الصحيح المأخوذ منه هذا النص، وما نكره هو عنوان الديوان كاملاً

(2) محمود درويش، ديوان "حصار لمدائح البحر" ص 7.

(3) محمد الشنطي، نفسه، ص 151.

(4) سماح الرواشدة، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري، دراسة في شعر محمود درويش، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م 14 ع 5، 1999، ص 386.

للانزياح، أو عتبه للفهم الواضح، تختلف بلا شك باختلاف القراء... تفقد القصيدة فاعليتها كلغة دالة⁽¹⁾

2.3 سطوة الواقع الاجتماعي على الأسطورة:

كانت تلك نظرة لسطوة الفكر السياسي على الأسطورة، وقد تلتقي نظرتنا للسطوة الثانية وهي سطوة الواقع الاجتماعي، مع النظرة السابقة، وذلك لأننا جميعاً نكاد نتفق على أن هموم الشعوب سواء أكانت سياسية أو اجتماعية فإنها ترتبط ببعضها، لدرجة أننا قد لا نستطيع فصلها. ولنبيّن هذه السطوة، نأخذ أمثلة أخرى من النقد العربي الحديث للشعر المعاصر المستظل بالأسطورة:

1.2.3 مرحلة البدايات:

"إنّ للواقع سحراً لا يقاوم" هكذا قال: (جاكوب كورك)، ثم رأى أن الشاعر يرفض، وهو مأخوذ بهذا الواقع، ذكر أي موضوع ذي أهمية أقل، ولما كانت اللغة لا تقدم سبيلاً لفهم الواقع، إلّا من خلال الكلمة، كان أفضل حلّ للاحتفال بهذه الكلمة دون الانحدار إلى شيء آخر، هو التشبث بها وإعادة تنظيم مقاطعها⁽²⁾

وتشير بعض الدراسات إلى انتهاء الواقعية مع بداية الستينيات ومع هذا فإن هناك من يرى بأننا سنجد منهجاً واقعياً مستقراً في مرحلة الستينيات، ويتضح هذا في صدور مجلات تُعنى بالواقعية، كمجلة الكاتب المصرية التي بدأ إصدارها في 1961، وهم في هذه المرحلة قد تداركوا بعد أخطائهم في الاندفاع والحماس غير المضبوط لها⁽³⁾

لن نستطيع هنا أن نسمي هذه النظرة بمسميات، لأنّ الواقع العربي وإن تغير في بعض مراحلها، إلى أن تغيره ظلّ يحمل السمات نفسها لكل مجتمع،

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 104.

(2) جاكوب كورك اللغة في الادب الحديث. الحداثة والتجريد، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عماتويل، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، دط 1989.

(3) شفيق طه النوبلي، الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث (عبد الرحمن ياغي أنموذجاً) دار الكرمل للنشر - عمان، ط1، 2004، ص39-40، وانظر حسين مروة، دراسات في الفكر والأدب، دار الفارابي - بيروت، دط، 1993، ص57-59.

ونحن أمام حياة متعددة، وواقع متعدد، وإن شعرنا بكبر حجم التغيّر في مرحلة عن أخرى.

ويرى أحمد كمال زكي أنّ هذه الفترة توافق قيام الحضارات الزراعية في العالم، وفيها أيضاً اتخذت الأساطير والطقوس شكلاً مغايراً ومغزى جديداً، ومعناه أنّ طقوس الرّعي والصيد التي كانت تتمثل في الطوطمية، وحفظ الحيوان، أمام القوى المُغيرة، تتحول إلى الروحية – الأنيميزم – أو الحيوية لتُهيئ للجماعة كلّها من أجل موسم الحصاد، وربما جعل للقمح روحاً أو إله، بالإضافة إلى أنه قد يرى في الكرم روحاً ثانية⁽¹⁾

كذلك فإنّ علاقة الأسطورة بالواقع علاقة فعلية وضرورية، ليست خارجية وسطحية، بل علاقة تفاعل بنيوي معقدة: البنية الاجتماعية حاضرة فيها، حضورها في البنية الفكرية للمجتمعات، فليس للفكر أثر في الواقع الاجتماعي، إلاّ لأنّ للواقع الاجتماعي أثراً في الفكر.⁽²⁾

وتكثر الدراسات التي تتناول هذا الاتجاه، لكنها في مرحلة البدايات تختلط بغيرها، من الدراسات فلا تفصلها، عن الفكري، أو غيره، إلاّ أننا نجد تلميحاً لها عند أنسي الحاج في دراسته: "المجد للأطفال والزيتون للبياتي" وفيه يقول: "شاعرية البياتي تقوم، مضموناً، على العاطفة الإنسانية الشاملة، التي لا تفرق بين جنس وجنس، ولون ولون، ... بل تبسط حنانها على من في الأرض كلّها لاعتقاد الشعراء" الإنسانيين "أمثال البياتي، أنّ الأرض لا تُميّز إنسان عن آخر، ولا يمكن إلاّ أن يتساوى عليها القاصي والداني، والأصفر والزنجي والأبيض"⁽³⁾ إنه يُسمي هؤلاء الذين يستشعرون آلام الناس من الشعراء، ويحيون معاناتهم، بالإنسانيين، لافتاً أنظارنا، إلى هذا البعد وأهميته في أشعارهم.

(1) أحمد كمال زكي، الأساطير، ص 51.

(2) سمية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر، ص 65.

(3) أنسي الحاج، المجد للأطفال والزيتون لعبد الوهاب البياتي، مجلة شعر، 1957، ص 80-81.

فالإنسانية في ديوان البياتي "المجد للأطفال والزيتون"، هي العصب، كان يأتي بارداً، لولا طبيعة الشاعر الثائرة، التي تجعله يكتب ناراً في مجال تغنيته بالحب! ويُعيد الباحث السبب في هذه السمة الملازمة للبياتي، إلى إحساس الشاعر أنَّ العطف على الفقراء والمشردين والمظلومين، والكادحين لا يكفي مادة للشعر، وعُدة البياتي النفسية كما يراها الناقد عُدّة غنيّة، لا يقدر عليها الكثيرون، ويعتقد بعُدّة نفسية، لدى الشاعر، وهي مركب النقص، ودليله ما جاء في شعره:

" فبكيت من عاري

فما بعد العشية من عرار

فالباب أوصده (يهودا) والطريق ..."⁽¹⁾

ولا أعتقد أنَّ هذه المقطوعة تحمل دليلاً على مركب النقص، إنَّ البكاء دليل مشاعر جياشة وإحساس مرهف بالآخر، وهذا ما سبق أن ذكره الباحث، أما أن تكون نظرته لهذه المشاعر دليل نقص، فس نجد الكثيرين يُتهمون بهذه التهمة، وكان الأجدى لو قال بوجود معاناة لدى الشاعر ألجأته إلى قول ما قال. مع إيماننا أنَّ آلام الجماعة، دون غيرها كافية لخلق هذه المشاعر. وفي قصيدة عبد الوهاب البياتي "المجد للأطفال والزيتون" يرى الباحث شمول العاطفة الإنسانية البياتية فيها، ويكتفي بمقارنته بمقال يرسل صاحبه فيه صباح الخير لكلّ العاملين والكادحين⁽²⁾

أما قصيدة "العودة" فتحمل شيئاً من التفاؤل، وذلك في عودة النازحين

عن فلسطين إليها، وكذلك عودة يسوع:

مَعكم يعود إلى (الجليل)

بلا صليب⁽³⁾

(1) البياتي، انديوان، دار العودة - بيروت، ط4، 1990، م2، ص209.

(2) أنسي الحاج، السابق، ص82

(3) البياتي، نفسه، م2، ص213

ولعلّه رأى في عودة يسوع معهم عودة للأمان الذي افتقدوه، فيسوع هنا رمز للاستقرار، والإيمان بعدالة القضية.

ثم يرى البياتي أنانياً محتكراً، مطلقاً في كل لحظة، أحكام قيمة على شعره، وفنه، موغلاً في ذلك، وهو أناني كما يراه، في قصيدته "أغنية إلى شعبي" يقول:

" أنا هنا، وحدي، على الصليب،
يأكل لحمي، قاطعو الطريق والمسوخ والضباع

.....

.....

أنا هنا، وحدي، على الصليب

يسطو على بستاني الصغار

ويرجم الكبار

ظلي، الذي يبسط كفيّه إلى النجوم⁽¹⁾

ويكتفي الباحث بالإشارة إلى أنّ الشاعر هنا يتساوى بأكبر المكافحين
والأنبياء والمبشرين⁽²⁾

هل هي أنانية أن ينظر الإنسان لنفسه مبشراً، أم حالة من الغضب على
ظروف الإنسانية التي لا تحل إلا بمعجزة، ويأمل أن تتحقق فيه هو، بل في
شعره هذه المعجزة.

ثم يخلص إلى أن "الألم" و"المرض" و"الانفعال" عناصر مهمة في شعر
البياتي، لا يستقيم له بدونها أثر جميل، وهي التي تجعله حتى في معرض تأثره
بسواه، يطغى بشخصيته على شخصياتهم⁽³⁾

(1) المصدر السابق، ص 219.

(2) أنسي الحاج، السابق، ص 83.

(3) المصدر نفسه، ص 84.

لقد اتخذنا نموذجنا السابق، لنُعبر عن إحساس الناقد في مرحلة البدايات بوطأة الواقع على شعر الشاعر، وخصوصاً ما استمد من الأسطورة مادة له، ولو لم يقل الناقد بها، إلا أنّ مجرد اختيار هذا الديوان، وقصائده، كان كافياً، لنُجمله في هذا الباب، كما أنّ الدراسات التي ذكرناها حول الأسطورة في هذه الفترة، حامت حول هذه الفكرة، وإن لم تُقلّ بها، بأكثر ما قال به أنسي الحاج، ولم تفصلها عن سواها.

2.2.3 مرحلة التطور:

ترى الدراسات أنّ النظرة المألوفة في الأدب هي أنّ اللغة التقليدية ذاتها نظير مناسب للواقعية الفكرية، وهذا ما قدمه ديكرت وأتباعه، فقد طابقوا بين العمليات اللغوية والفكرية بصورة عملية، وهذا ما سنجدّه ماثلاً في شعر هذه المرحلة، حيث تقترب الأسطورة من الفكر التقليدي، وتُقال بلغة أقرب للمحكية. وقد تعددت الدراسات التي نتناول هذا المنحى ومنها دراسة خالدة سعيد: "حركة الإبداع"، وقد أشرنا إلى بحث لها هو أساس هذه الدراسة فيما سبق.

وفيها ترى أنّ الشاعر العربي يصعد مع الأسطورة من (الأنا) ويتسع معها في الاندماج الكوني، فيندمج الأسطوري بالكوني عندها، ومن ثمّ فقد يرى الشاعر عمق دلالاته بخلفية أسطورية كونية، وبالمقابل تؤمن بعدم بقاء دلالاته ضمن الإطار الكوني المحاط بالأسطوري، وتجعل إطلالته على الواقع، تلك الرموز تتطابق بعلاقاتها ذات الإطلالة الواقعية، مع العلاقات التي أخذت مستوى كونياً أسطورياً، وذلك على حسب ما ترى كي تصل العلاقات الواقعية والعلاقات الأسطورية الكونية، إلى العلاقات الأشمل وهي العلاقات الإنسانية بعامة⁽¹⁾

تأخذ خالدة سعيد من الأسطورة ما مثل الكون، أو ما اقترب في فكره من هذا الفهم، وهما أي العلاقات الواقعية، والعلاقات الأسطورية الكونية،

(1) خالدة سعيد، حركة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة - بيروت، ط1، 1979 ص190.

يتحدان معاً ليكونا العلاقات الإنسانية، ولعنا نرى أن الأغلب الأعم للقضايا التي تتناولها الأسطورة هو من هذا الباب، الباب الكوني.
كما إنها حين تدرس قصيدة بدر شاكر السياب "النهر والموت" ترى فيها مناخاً أسطورياً، يتولد من طبيعة العلاقات بين الإنسان والنهر:
يقول:

أودُّ لو عدوت في الظلام
أشد قبضتيّ تحملان شوق عام
في كل إصبع، كأني أحمل النذور
إليك، من قمح ومن زهور... (1)

الآبيات على ما ترى تحمل معنى للانتظار السنوي، وتكراراً للأفعال في موعد معيّن، وهذا ما يعطي دلالة الطقسية للفعل، وترى أيضاً أنّ التكرار يضمّنه تبادلاً بين الإنسان والآلهة، كما يعطيه قدرة على الإحياء بمعنى الوعد والانتظار. ونجد الشاعر بلا وعيه يشاق للإنسان الفاعل، شوق العربي للافتتان بجعل الثائر ينتقل من الإله إلى الإنسان (2)

إن الصورة الخارقة للبطل التي تجعله يرتفع عن مستوى الإنسان، تتبدل ليصبح أكثر قريباً من الواقع، وأكثر اندماجاً فيه، إن الإنسان يملّ الخيال والخوارق ليبحث عن الحقيقة بقربه. وكلنا يعلم الروح الاشتراكية التي بدت عند السياب في مرحلة اعتناقه لها، وامتدت معه حتى بعد تخليه عن الحزب؛ وذلك أنها أتاحت له ولمن معه التعبير عن مضامينهم الجديدة (3)

أما استخدام الشاعر لرمز "بويب" فتري أنه يحمل عمق الدلالة النضالية، بخلفية أسطورية كونية، يصنعها الشاعر، ليصبح "بويب" هو البديل الذي لن يبقى في الإطار الكوني الأسطوري، بل يُطل عبر نافذة البدائل التي يقدمها

(1) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص 86.

(2) خالدة سعيد، السابق، ص 191.

(3) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 392.

الشاعر على الحياة اليومية أو الواقعية؛ وذلك لتتطابق العلاقات بين هذه البدائل مع طبيعة العلاقة بين المستوى الكوني الأسطوري، والمستوى الإنساني الاجتماعي في القصيدة.

وفي حديثها عمّا أسمته بـ "الدائرة الأسطورية" ترى أن التطابق بين المستويين، مستوى الأسطورة الكوني والمستوى الإنساني مع الحركة الجمالية هو ما يصنعها⁽¹⁾ نجد هنا أنه لم يتضح في هذه المرحلة تقدماً نقدياً في ترسيخ المنهج الواقعي، أو تطويره، في ظل نظرية نقدية تبحث في البنيوية والأسلوبية وغيرها، وإن كنا نجد بوادر هذا النقد فيما سبق، إلا أنها أقرب للروح الاجتماعية⁽²⁾

3.2.3 مرحلة تشظي الأسطورة:

نأخذ منها مثلاً، دراسة ماجد السامرائي "تجليات الحداثة" لحركية الأسطورة في قصيدة البياتي، "مترو باريس"، وتقودنا هذه الدراسة إلى التساؤل، هل تحمل أشعار البياتي فكراً واقعياً، أكثر من سواها من شعر هذه الفترة، أم إن الأسطورة نفسها عند البياتي، تكون أكثر قرباً من تلك العلاقة بين الواقعي والأسطوري التي قالت بها خالدة سعيد قبلاً؟

يرى ماجد السامرائي هنا أنّ الأسطورة شكلت عنصراً بنائياً في تجربة الشاعر العربي الحديث، فقد قدمت الأسطورة للشاعر تجليات، وبخاصة قصيدة البياتي "مترو باريس" منها إقامة رؤياه الشعرية على إحداث التوافق، أو هدم جدار الوهم بين عالمين: عالم الأسطورة، وعالم الواقع، ضمن رؤية شعرية يلتحم فيها الواقعي بالأسطوري، وذلك من خلال ثلاث طرق:

الأول: تكثيف اللغة، ما يبيث الشاعر من خلالها من إشارات رمزية.

الثاني: استجماع الرمز عن طريق قوة الإحساس، وعمقه، من الواقع والأسطورة.

(1) المصدر نفسه، ص192.

(2) شفيق طه النوبتي، الاتجاه الواقعي، ص47-50.

الثالث: بناء رؤيا الشاعر الشعرية على التحايط بين الأسطورة والواقع — بما يجعل كلاً منها ينزاح إلى الآخر ويحمل تجلياته إليه.⁽¹⁾

ونجد اقتراباً واضحاً وجلياً بين ذلك الذي قالت به قبلاً خالدة سعيد، وما قدمه ماجد السامرائي. فكلاهما يرى علاقة ما تربط الواقع بالأسطورة.

كذلك يرى ضرورة قراءة هذه القصيدة قراءة أبعد من حدود مظهرها الخارجي الذي يراه بسيطاً في تشكيل مبناه الرمزي، وذلك في ظاهره، فقراءتها تتم من خلال تكوين القصيدة وأبعادها، وذلك ليتسنى لنا فهم أبعادها الممتدة التي توهمنا بالبساطة . وبالتالي فهي تحمل أربع وحدات، الأولى: وحدة مشهدية تبدأ بذلك الوصف التكويني، يقول عبد الوهاب البياتي:

" أشباحٌ عدد الرمل

أنهكها المعنى واللامعنى في حمى البحث

ودوار الرفض"⁽²⁾

وتكاد تلتقي هذه الرؤيا، مع ما ذكر سابقاً عن البناء الدرامي الذي يُغلف الكثير من أحداث الأسطورة.

أما الوحدة الثانية، فنجدها وحدة تمزج الواقع بالأسطورة — وذلك فيما تؤدي من حركة يمتزج فيها الوجود، أو تتشكل هي، بذاتها، بما لهذا الوجود من حركية:

ومثاله:

"بعضٌ منها ينزلُ أو يصعدُ من جوف الأرض

أملاً في البعث"⁽³⁾

(1) ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، (قراءة في الابداع العربي المعاصر)، الأهالي للطباعة والنشر - دمشق، ط1991.

(2) البياتي، الديوان، م2، ص468

(3) المصدر السابق، م2، ص468

إنَّ الباحث هنا يرى بالعمل المشترك، لمخلوقات مختفية ظاهرة، تحمل هدفاً واحداً هو البقاء، إن رموز الأسطورة تحمل البعد الإنساني الذي يجعل كل شيء يفكر في الهدف المرجو.

أما الوحدة الثالثة، فتقترب كما نراها من نظرة الناقد للوحدة الأولى، إلا أنها تبتعد لتشمل معها الحلم، فهي وحدة تعتمد المشهد الواقعي، بتفاصيله الكثيرة، بما يجسد حالة وجود إنساني، يندفع من الواقع باتجاه الحلم، ويعبر من الحقيقة إلى الوهم، ومن مواجهة الواقع الإنساني إلى الهرب أمامه⁽¹⁾

الناقد هنا يشمل في نظريته الواقع والحلم، فكلاهما يقترب من الأسطورة، أو يبتعد عنها، ولا يعني الهروب من الواقع، هروباً من سطوته على الأسطورة، بل كأنه يرى باشتداد هذه الوطأة، يقول البياتي:

" منها: مَنْ يبكي/ يترنح/ يضحك

يعوي مثل الذئب

ويخفي بجريدته وجهاً متعباً

ويودع ضوء نهار يرحل⁽²⁾

أما الوحدة الرابعة، فيراها الناقد تحمل نبض العودة إلى الوحدة الثانية، حيث نرى اندماجاً للواقع بالأسطورة، وذلك ضمن معاينة الموجود في الوجود، يقول:

" وتظلُّ الأشباح الأرضية تنزل أو تصعدُ

في النفق الأسود"⁽³⁾

وهي، من هذه الناحية، قصيدة بحث في العالم السفلي. يكون مرجع الأسطوري فيها هو الواقع، أما الواقع فيتداخل في الأسطوري إلى الحد الذي لا نستطيع فيه وضع حدود فاصلة بين بداية الأسطوري ونهايته، وكذلك بالنسبة

(1) ماجد السمراني، تجليات الحداثة، ص75.

(2) البياتي، الديوان، م2، ص469.

(3) المصدر السابق، م2، ص469.

للواقع، فكلاهما على حسب ما يرى الباحث يتحوّل إلى " رؤيا" في إطار
الآخر (1)

وكان أجدى به لو دمج الوحدة الرابعة بالثانية، وكذلك لو فعل بالوحدتين
السابقتين، ودلينا هذان الوجهان اللذان حددهما الناقد للقصيدة السابقة، ألا وهما
وجه الواقع ووجه الأسطورة.

وحين يدخل الناقد إلى عملية التفصيل في رؤياه للأسطورة التي تتداخل
بالواقع، يتحدث عن عملية النزول، التي يراها تطرح شبكة علاقات بكل من
الزمان والمكان، متضمنة إمكانات دلالية تتصافر لتوحي أو تقدم " حركة زمانية
— مكانية" تأخذ شكلها الخطي، إنّ النزول هو الدعامة الرمزية المركزية في
القصيدة. وتتضح هنا حركتان، خارجية وداخلية، فالأولى ميقائية، أما الثانية
فحركة رؤيا (أسطورية):

ويبدو هذا استقاء من هبوط إنانا إلى العالم الأسفل، وهي أشهر أساطير
سومر، حيث تقوم إلهة الحب والحرب السومرية إنانا بالذهاب إلى العالم السفلي
لتقاتل أختها إرشكيجال، وهناك من يقول بأنها كانت تريد إحياء الموتى والبحث
عن الخلود، وذهبت وراء زوجها دموزي، الذي اختطفه سكان العالم الأسفل (2)
ويبدو أن رمز إنانا، هو رمز عشتار، وهما رمزان للخصب والجنس (3)،
حيث تجلب عشتار بنزولها إلى العالم السفلي وإحضارها أدونيس، الخير
والخصب من خلال التزاوج كما نجد صورة إنانا تتكرر في الشعر العربي لتمثل
بصورة أو بأخرى صورة مشابهة للصورة السابقة.

ويتساءل الباحث هنا عن النحو الذي يتحقق فيه النزول، فهل هو نزول " إنسان
الشاعر" أم هو "نزول أسطوري" أم هو نزول التوازي بين الواقعي

(1) ماجد السامرائي، السابق، ص76

(2) خزعل الماجدي، ميثولوجيا الخلود (دراسة في أسطورة الخلود قبل الموت وبعده في الحضارات القديمة)، المكتبة الأهلية -

عمان، ط1، 2002، ص121

(3) المصدر نفسه، ص91

والأسطوري؟ ليجيب على ذلك بأنه لو كان وجه الواقع يتمثل في "مترو باريس" الذي يعني إلى "عالم أسفل" اتخاذاً لمسار الحياة.. وتبنى القصيدة هنا على تمثّل نزول عشتار إلى العالم السفلي، ولذا يأتي السرد الشعري على ما يرى متداخلاً من خلال عملية التحوّل التبادلي بين الواقع والأسطورة⁽¹⁾

ولعل الشاعر هنا يترك السماء والأرض لينزل إلى الأسفل، لأنه يكفر بكل الآمال التي قد يُهيئها له الكون، وما العالم الأسفل، إلا عالم المجهول، الذي على الرغم من أنه يحمل الرعب والمجهول، قد يكون أكثر رحمة بالإنسان من حاضره، كذلك نجد هذا التيه الذي يحومّ حول اتخاذ الشاعر لمفرداته، فهو يكرر ذلك التقابل بين الأعلى العظيم بالأسفل الذي يراه هو الآخر عظيماً، إنه عالم قد ينجيه مما هو فيه، تماماً كما توهم بالأعلى العظيم، وتمثّل "أنا" الرمز، رمز الإنسان المطحون، الذي يُغرى بالعز والجاه، فلا يجد سعادته، إلا في الأسفل، أما السلطة التي يأخذها فلا تعطيه شيئاً، بل تجعله أكثر بؤساً وتعاسة، وإلا لما بحث عن القاع ليجد ملاذه فيه، ثم إن استخدامه لرمز الربة "أنا" يخلق ذلك الإحياء بالبقاء والاستمرار، وذلك لأنها أنثى قد تعيد صنع الإنسان بعيداً عن شذوذ الكون. أما بالنسبة لطبيعة الرمز الأسطوري وتوظيفه، فيعتقد أن استخدام البياتي للأسطورة على هذا النحو يجعل لها بعداً آخر، لا نجد شبيهاً له إلا عند أدونيس، ولا يسوق مثلاً من شعر أدونيس ليدلل على ما ذهب إليه، بل يكتفي بالذكير أنّ البياتي يبتكر تنويجه الخاص على الأسطورة، انطلاقاً من "معطياتها الأولى"، ليتكون ما يسميه بـ "النشوء المتوازي" الذي تتكامل به "الرؤيا/ الموقف" و"الرؤية/ الوجود"، وهو تكامل على حسب ما يرى، يبدو كما لو أنه يتم تلقائياً/ انسيابياً، من خلال عملية "تداخل / تنام" بين رؤيته والأسطورة⁽²⁾

(1) ماجد السامرائي، تجليات الحدائث، ص 80.

(2) المصدر نفسه، ص 80.

أما النزول للأسفل فلا يعني نزولاً إلى عالم الموتى، وإنما هو كنزول
"عشتار" هبوط إلى الأسفل العظيم⁽¹⁾
أشباح عدد الرمل (...)
بعض منها ينزل أو يصعد من جوف الأرض
أماً في البعث⁽²⁾

إن صورة الواقع تتغير في هذه المرحلة، صحيح أن الإيمان بالتححرر ما
زال موجوداً، ولكنه إيمان يشوبه بعد عن المتخيّل، إنه أقرب إلى التناقض،
واللاواقع، واللاحقيقي، إنه كالإنسان التائه، الباحث عن وجوده في اللاوجود.
ويخلص الباحث إلى أننا نجد أنفسنا في قصيدة "مترو باريس" أمام نص
يفتح مجراه في الواقع من خلال "المتخيّل الأسطوري" وفي الأسطورة عبر
المتخيّل الواقعي" إن هذا التداخل والتوازي يضع الشاعر، بلحظته الشعرية، في
صميم الوجود، ويكتفٍ رؤياه في هذا الوجود/ ولهذا الوجود. ولتصبح الأسطورة
في النص الشعري عنصراً بنائياً⁽³⁾ تظل الرؤية لسطوة الواقع على الأسطورة،
تدور في فلك ذلك التداخل، الذي يرغب دوماً في إحداث الجديد، عبر امتزاج
الحقيقي بالمتوهم، ويظل إحساس الإنسان بوطأة الحياة، يدفعه للبحث عن أكوانه
الجديدة، ونقد الشعر كان ليرسم خطى الشعر، وإن جاء بجديد، فقد استوحاه من
أعماق هذا الشعر نفسه، وبالتالي فإن أي تبدل سيطراً على الشعر سيلحقه تغيير،
في النقد وإلا فإن الأخير، وإن وجد جديداً، فلن يكون هذا بذلك العمق الذي يطرأ
على الاثنين الشعر والنقد. نلاحظ هنا أن النقد قد ربط هنا بين العام والخاص،
وتعامل مع الأدب على أنه قوة تغيير اجتماعي تقود المجتمع إلى التقدم⁽⁴⁾، وإن
كان هذا الواقع يتبدل ويتغير وبالتالي تتبدل معه الرؤى

(1) المصدر، السليق، ص 81.

(2) البياتي، الديوان، م 2، ص 469.

(3) ماجد السلمرائي، نفسه، 83-84.

(4) شفيق طه النوبتي، الاتجاه الواقعي، ص 146.

3.3: سطوة الرؤى الجمالية على الأسطورة :

كان الشكل الجديد للشعر الحامل للأسطورة قادراً على استخدام رؤى جديدة ومعجم جديد؛ لأنه لم يُستغل بعد استغلالاً كاملاً، ولم يُصبح مبتذلاً، كما أنّ الأسطورة تحمل في طياتها تجديداً بفعل قابليتها للانخراط في النص⁽¹⁾ قديماً قالوا بنظرية الفن للفن، فتبنى البعض من نقادنا هذا الرأي، ونادى به، وذلك ليُخرجوا الأدب والشعر عن الغاية، ويجعلوه صورة حيّة للبحث عن الجمال، وخالفهم في هذا الكثيرون الذين رأوا في الأدب غاية يسعى بها الإنسان لتبيين فكره ورؤاه، أما الفريق الثالث فهو من أخذ من هذين الاتجاهين مادته، وواءم بين الجمال والقيم الأخرى التي يحملها النص. وفي هذا يرى إحسان عباس أن الرومانطيين ظلّوا يؤمنون بالفائدة في الشعر، إلى جانب المتعة مدة طويلة من الزمن.⁽²⁾

1.3.3 مرحلة البدايات:

يمكن القول إن ميزاننا النقدي كان ينظر إلى الشعر بعين ملؤها الفن الخالص منذ القديم، ولعل هذه النظرة كانت مصيبة في كثير من الأحيان؛ ذلك أن هذه القيم الفنية أقرب إلى طبيعة الفن الأدبي، وبصفة خاصة الشعر⁽³⁾ فكيف إن تمثل هذا الشعر روح الأسطورة، التي يرى بعضهم أن وظيفتها الأولى وإن لم تكن الوحيدة هي وظيفة جمالية.

ولندرس بدايات النظرة لسطوة الرؤى الجمالية على الأسطورة في الشعر الحديث، عند ناقد مهم من هذه المرحلة وهو: عز الدين إسماعيل، في مقالة بعنوان "المنهج الأسطوري في الشعر العربي المعاصر" الذي يدرس البنى الجمالية من خلال الرمز،

(1) إحسان عباس، فن الشعر، ص 181.

(2) العربي درويش، النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1988، ص 214.

(3) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 387.

وفيها يرى الناقد تلك المحاكاة التي اتضحت وبشكل جلي عند الشعراء المحدثين وذلك بتأثرهم بالبيوت وباوند، فكل من يتأمل أعمال شعرائنا على حد قول عز الدين إسماعيل يراهم يتحركون إلى جانب هذه المحاكاة بجهد شخصي، يزيد من أبعاد هذا التأثير ويعمقه، ويفاجئونا كل يوم بكشف جديد.

رأى عز الدين إسماعيل أن مادة هؤلاء الشعراء تغطي كل مساحة الطبيعة الخارجية، وهم في ذلك كغيرهم من الشعراء القدامى؛ فكل الشعراء يستخدمون العناصر الطبيعية، من جبال ووديان...، وكل هذا يجعلنا ندرك أن الشعر إنما يتحرك دائماً في نفس الإطار، من العالم الحسي الذي كانت الأسطورة تتحرك فيه، فالناقد هنا يؤمن بالتداخل بين رؤى الشعراء، والتشابه، الذي تحكمه طبيعة المكان. كذلك يرى الناقد أن كل شاعر يتخذ نماذج من الموجودات إنما يفعل ذلك ليحاول أن يربط بين الذات والموضوع، إلا أن هناك فرقاً بين موقف الشاعر القديم والشاعر المعاصر وذلك في استخدام الأول لعناصر الطبيعة، فقد استخدمها استخداماً جزئياً، كان وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية، وتمثل هذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه واستعارة، أما الشاعر المعاصر فيراه الناقد قد تجاوز هذا إلى تمثيل الصورة كاملة⁽¹⁾

وبالتالي فإنَّ الشاعر يتعمق في فهم هذه الطبيعة، بما فيها، مما أعطاه فرصة ليحرر لغته، من تقليديتها.

يقول في هذا: "فترتبط في رؤياه هذه العناصر (أي عناصر الصورة) ارتباطاً عضوياً يجعل الصورة كلها تفرض لنفسها وجوداً خلال منطلق الخيال، هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، شأنها في ذلك شأن الأسطورة القديمة"⁽²⁾

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 233.

(2) المصدر نفسه، ص 233.

وفي اتخاذه قصيدة " لحن" من ديوان " الناس في بلادي" لصلاح الدين عبد الصبور، التي يقتبسها كاملة، مسوغاً ذلك بالضرورة، لعدم إمكانية اجتزاء بعضها، بسبب أنها تصنع في مجموعها صورة موحدة، أو أسطورة⁽¹⁾.
ولسنا نرى مانعاً من تجزيئها، حتى يتسنى للقارئ رؤية أبعاد هذه الصورة، ولا أظن أن تجزيئها، يشتت أبعاد الصورة.

أما الملاحظة الأولى التي يشير إليها في قصيدة "لحن" ، فتتضح في أنّ عناصر الصورة، كلها عناصر طبيعية، حسيّة (فالحبل والنغم والنار والأدغال والبحر..) كلّها عناصر نعرفها فرادى، إنها جميعاً مدركات حسيّة أولية، ولكننا عندما ننظر إليها في التركيبة الجديدة، نجد أنها صنعت خلال علاقاتها الجديدة، صورة أكثر من حسيّة، يقول صلاح الدين عبد الصبور:

جَارَتِي مَدَّتْ مِنْ الشَّرْفَةِ حَبْلًا مِنْ نَغْمٍ
نَغْمٍ قَاسٍ رَتِيبِ الضَّرْبِ مَنزُوفِ القَرَارِ
نَغْمٍ كَالنَّارِ
نَغْمٍ يَقْلَعُ مِنْ قَلْبِي السَّكِينَةَ

نغم يورق في روعي أدغالاً حزينة⁽²⁾

فهذه المفردات المركبة تركيباً جديداً، لم تعد تقبل الاختبار الحسي على حسب ما يرى الناقد، وإن كان من الممكن إدراكها إدراكاً حسيّاً، لقد صارت رموزاً حسيّة بعد أن كانت مجرد محسوسات، فحبل النغم الرتيب المنزوف القرار، يتحرك ثائراً كالنار، فيقلع السكينة من القلب، ويورق أدغالاً حزينة في النفس. إنها صورة حسيّة مكتملة، جسّم فيها الشاعر شعوره إزاء كلمة ألقته عليه جارتته⁽³⁾

(1) نفسه، ص235.

(2) صلاح عبد الصبور، (ديوان الناس في بلادي) دار العودة- بيروت، ط4، 1982، ص64.

(3) المصدر نفسه، ص65.

ثم نجد الناقد يحلق في عالم الحلم لدى الشاعر، الذي يجعله يركب من لحظة رأى فيها جارتته، وسمعها تُلقِي عليه بعض الكلمات، صورة مركبة، غريبة، ولعل هذا إنما ينم على الموقف الشعوري بين الشاعر والمرأة⁽¹⁾ ولكن ألا تكون هذه العلاقة بين المفردات أقوى من مجرد علاقة رجل بامرأة، إن الشاعر يعاني من هم وجودي يؤرقه.

وهو يؤكد هذا بنفسه، فالشاعر يريد الوصول إلى المرأة، لكن كلماتها تصنع في نفسه الحزن، ويود الحصول عليها، ولكن بحاراً وصحارى من العجز تحول دونه، إنها تعيش في قلعتها على فرش الحرير، بين المرايا واللآلئ والعمود، ولا يستطيع الوصول إليها سوى أمير، أمير خرافي حبسه الحلم لكي يكون رمزاً لما فوق طاقة الإنسان، يقول صلاح عبد الصبور:

جارتِي! لستُ أميراً

لا، ولستُ المضحكُ الممزاحُ في قصرِ الأمير⁽²⁾

ليس الشاعر هو هذا الأمير، لأنه يتعذب بمصيره، وهو في هذا الإطار يسعى إلى تأكيد ذاته، بوصفه إنساناً يعرف مصيره، فيسعى للحصول على المرأة، أو على الحياة في أكمل صورها وأجملها، مقاوماً بذلك شعور التدهور إزاء ذلك المصير المخيف، ومن هنا كان حديثه عن ميلاد مصباح جديد، يضيء من زيت عينيه في قلب هذه العتمة الكبيرة عتمة ما وراء الحياة⁽³⁾ يقول:

فاضحكي يا جارتِي للتُعساء
نغمي صوتك في كلِّ فضاء
وإذا يُولدُ في العتمةِ مصباحُ فريذ
فاذكري...

(1) عز الدين السابق، ص236.

(2) صلاح عبد الصبور الديوان السابق، ص65.

(3) عز الدين، نفسه، ص236.

زَيْتُهُ نَوْرُ عَيْونِي وَعَيْونُ الْأَصْدِقَاءِ(1)

ويخلص إسماعيل إلى أن هذه القصيدة تجسم لنا شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول، وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يُعبر عنه، وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة، التي شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول، وهو ذاته ما فعله الشاعر الحديث، حين واجه ذلك التقابل الحاد بين المادي والروحي، فذهب يبحث عن الأسطورة أو يخلقها، ليفسر من خلالها ذلك التقابل، ويصنع منهما وجوداً متسقاً، أي بين (المادي والروحي)(2)

سنجد في هذه الفترة دراسات، تحاول تلمس البنى الجمالية في النص، بل إننا سنلمس هذه البنى، في بعض القضايا التي طُرحت على أنها سياسية أو واقعية، ولكننا لن نجد الحديث مطولاً عن استخدام الأسطورة وفق هذه الرؤيا للقضايا الجمالية، ولعل ذلك يعود، إلى أننا في البدايات، التي تناولت بجوانب عديدة للأسطورة، ولم نقف مطولاً، على واحد دون سواه، إلا فيما يخدم اتجاهها، كما لاحظنا ذلك عند أسعد رزوق.

أما في مرحلة التطور فتأخذ البنى الجمالية في الاتضاح أكثر فأكثر، وتُدرس مستقلة عن سواها، فنجد من يعالج اللغة، أو الموسيقى، أو الدلالات، أو غير ذلك، ولتوضيح ذلك، نعرض نموذجاً من هذه المرحلة.

2.3.3 مرحلة التطور

لنأخذ دراسة الأسطورة لعبد الرضا علي، والتي تُعنى بالتحليل أكثر من النظرية، وقد تحددت لديه استخدامات الأسطورة بوظائف جمالية وأخرى سياسية، وفي الوظائف الجمالية التي تهتمنا في هذه المرحلة، نجد أن الحركة والانفعال عنصران مميزان في عملية الخلق الفني عند السياب، وبخاصة ما كان

(1) صلاح عبد الصبور، الديوان (الناس في بلادي)، ص 66.

(2) عز الدين، السابق، ص 237.

من قصائد الصورة الموحية من مثل (شباك وفيقة، والمعبد الغريق، وإرم ذات العماد..) من طرح النموذج الفني الذي ارتسم في مخيلته زمناً ثم تفجر بعد حين.⁽¹⁾

ويرى الباحث أن هناك محاور للوظائف الجمالية عند السياب، ومن هذه المحاور ما أسماه التدايعيات، والمونولوج الدرامي، ثم الديالوج (المحاورة). فالتداعي في القصيدة يقوم بمهمة خطيرة وهامة، إذ إن جمالياته لا بد أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولد، ليأتي التداعي التصويري غير متكلف، ولا قسري، وليؤدي وظيفته في عملية التوليد، ويقصد بذلك التداعي عملية التوليد الفني الذي يتشكل تباعاً من خلال ما يشبه التداعي المعنوي اللفظي للكلمة المفردة، إلا أن الباحث لا يقصد بهذا التداعي تداعي الكلمات، بقدر ما يقصد تدايعيات الإيحاء في الصور الشعرية المتواليّة، ودليله ما تحمله كلمة التاريخ التي يستخدمها السياب في قصيدته "مرثية جيكور" إذ توحى بتدايعيات صورية تتوالد الواحدة بعد الأخرى، لتكون عودة التاريخ المحموم بالصراع والحرب والقتل حيث يقول:

يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام، بالشدق والخيال الوئيد
ما تزال "البسوس" محمومة الخيل لديه، وما خبا من "يزيد"
نار عينين القتاهما على "الشمر" ظللاً مذبحات الوريد
كلما لز شمره الخيل أو عرى أبو زیده التحام الجنود
شد راحاً وأطلق المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد⁽²⁾

يرى الباحث أنّ عملية التوليد الفني تتضح فيما سبق في تلك الصورة الموحية التي تكونت الواحدة بعد الأخرى، فحين ذكر التاريخ، تولدت منه صورة الحلم الذي هو كالشعر خيالياً، فكان أن تداعى من فكره تلك الذاكرة التي تستعيد قصة البسوس التي ما تزال قائمة في عصرنا الحاضر، فالتطاحن مستمر،

(1) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون-بغداد، د. ط، 1978، ص92
(2) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، 408

والصراع قائم، ومن إحياء البسوس تولدت صورة يزيد، التي ولدت بذاتها صورة "الشمز" قاتل "الحسين" في موقعة كربلاء، وهنا يبدأ توليد الحركة من خلال تداعي صور الأشخاص، إذ تولد حركة الشمز في شدة للخيل حركة أبي زيد الهلالي في تعريته وتفريقه للجنود، وهو تداعٍ على ما يراه ولدته الصورة الحركية للحرب في ذهن السياب⁽¹⁾

ويعود الباحث بنا إلى قصيدة "رؤيا" التي يقول السياب فيها:

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء

رافعاً روعي لأطباق السماء

رافعاً روعي - غنيميداً جريحاً

صالباً عيني - تموزاً: مسيحاً،

أيها الصقر الإلهي ترفق

إن روعي تتمزق،

إنها عادت هشيماً يوم إن أمسيت ريحاً⁽²⁾

تحط الرؤيا على عيني السياب كما يراها عبد الرضا علي، وكأنها صقر من لهيب، فتتولد من هذا الصقر صورة الصقر الإلهي الغريب الذي انقض من جبل الأولمب في الأسطورة الإغريقية، ليختطف غنيميد الشاب اليوناني الجميل، ويحمله إلى ذلك الجبل الذي جاء منه، ليصبح ساقياً للآلهة؛ لأن رؤيا السياب تجعل منه غنيميداً حزيناً وجريحاً، إنه الضحية التي تحمل العذاب من أجل الآخرين، وتتولد من صورة التضحية هذه صورة صلب المسيح، التي تتداخل مع تضحية تموز حين مزقه خنزير بري بنابه فجعله هشيماً، إن الجميع كما يرى الباحث (السياب وغنيميدا وتموز والمسيح) عادوا أشلاء ممزقة، يوم أن أمسوا ريحاً هباء لا فائدة منها⁽³⁾

(1) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص 92-94.

(2) بدر شاكر السياب، م، ص 429-430.

(3) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر...، ص 95.

أما فيما يتعلق بالمونولوج الدرامي، والذي يعني به الناقد الحوار الذي يتدفق من طرف واحد، أو ما كان بين النفس وذاتها، ويجده في قول الشاعر:

أود لو أطل من أسرة التلال

لا لمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال

ويملاً السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك، اتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟⁽¹⁾

نجد الصورة التي كونها السياب في هذه القصيدة، عن نهره (بويب) قد استثمرت كل طاقات الحوار الداخلي، فجعلت من هذا النهر نهراً أسطورياً، يرى الباحث أن الشاعر يود من خلال حوار ه عنه، أن يغرق في دمه إلى القرار، كي يحمل العبء مع البشر، مشاركاً الجماعة ما تصاب به من ضير وعنت في هذا العالم، وهذه الصورة " جعلت الواقع يتداخل بالحلم أو الحلم بالواقع، إلا أنه يرى أن تدفق هذه الصور وتداخلها، يفقد الجمل سياقها المنطقي، ويجعل دلالاتها المعنوية مشاهد من حلم لا ينتظمها سياق تام، أو منطق ظاهر، ولكن يوجد بينها إيقاع بعيد القرار، لا تمتلكه أية صورة وحدها⁽²⁾

أما في قصيدة السياب " المسيح بعد الصلب"⁽³⁾ فيتوحد صوت الشاعر بصوت المسيح، فيحس المتلقي عظم الفجعة، التي يكونها صوت الرياح النائحة فتحيل المشاهد، إلى دينامية سريعة الوقع عظيمة المأساة، ويكتفي الباحث بذكر

(1) بدر شاعر السياب، ديوان النهر والموت، ص86

(2) عبد الرضا علي، نفسه، ص99.

(3) بدر شاعر السياب، ديوان (النهر والموت) ص77-82.

أسماء المقاطع في القصيدة، يقول: " ففي المقطع الأول منها، ننبين من خلال مونولوج المسيح للسياب، أنّ الفادي ما زال حيّاً، وأنّ الجراح وصليب الموت لم يستطيعا أن يخرجا جذوة العطاء⁽¹⁾، يتساءل إبراهيم السعافين في هذا الصدد عن اتخاذ السياب لما يسمى بـ(الفداء) رمزاً في بعض قصائده، وهو أحد المعالم البارزة التي تفصل بين الإسلام والمسيحية، ويجب على ذلك، قائلاً: "إمّا أنّ ذلك الشاعر لم يفهم فكرة الفداء في المسيحية، وإمّا أنه فهمها ولا يعبأ بالموقف الديني...، وإمّا أنه في سياق الشعر - يعدّ الفداء أسطورة من الأساطير، فهو لا يراها حقيقة تاريخية، فيضيع عندئذ الحد بين الظاهر والحقيقة" وأظن أن السبب الأخير هو الأقرب، فنحن نجد الكثير من الشعراء فيما بعد يستخدم هذا الرمز، وكأنه أثر أو أسطورة.

أما فيما يتعلق بالديالوج (المحاورة) فيرى الباحث أنّ السياب يستخدمه بكثرة في قصائده المتكئة على الأسطورة، والمحاورة مختلفة عند السياب عنها في المسرحية أو الرواية، وذلك لأنّه حين يعمد في الصورة الشعرية إلى إثارة التكثيف الشعري، يستخدم المحاورة لاستجلاء الشاعر واستكناهاها، إضافة إلى هذا يرى أن تكتيك المحاورة ليس منفصلاً؛ لأنّه يرد من خلال تكتيكات أخرى، فقد ينتقل منه إلى المونولوج الدرامي، أو العكس، رغبة في إعطاء القصيدة توترها، وهو بذلك يُضفي عليها دلالة جمالية أخرى، ويجده في المومس العمياء، يستخدم اللوحة الأسطورية لمطاردة (ابولو) إله الشعر والشمس لـ"دفني" ليوقع هذه الصورة على المحاورة التي

يوردها على لسان المومس، فيقول:

ستظل - ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء -

تعدو، ويتبعها "أبولو" من جديد كالقضاء،

وتظل تهمس، إذ تكاد يداه أن تتلقفاها:

(1) عبدالرضا، نفسه، ص10.

"أبتي ... أغثني" بيد أنك لا تصيخ إلى النداء⁽¹⁾

يشير الباحث هنا إلى أن الشاعر حين جاء بلمحة المحاوره هذه، أراد أن يجعل منها دالة على واقعا الحالي الذي أصبح أسطورة لهول ما يجابهه المرء من مشكلات حضارية⁽²⁾،

وتظل صور الشاعر وانزياحاته هي المعين الأكبر الذي من خلاله يستطيع الناقد أن يلج عالمه الجمالي، فها هو يرى أن السياب قد يقوم بتحويل الأسطورة أو تحميلها مضامين جديدة، فقد يعمد السياب في بعض أزماته النفسية الحادة إلى تحويل في المضامين الأسطورية التي يستخدمها، بحيث تبدو ذات ملمح جديد، على الضد من مضامينها القديمة الأولى⁽³⁾

ذلك ما كان من النظرة إلى البنى الجمالية في القصائد التي وظفت الأسطورة، على حسب ما رآها أحد الباحثين في هذه المرحلة، مرحلة التطور، أما في مرحلة تشظي الأسطورة فنجد بالإضافة إلى الاتكاء على ما سبق من رؤى جمالية، بعداً في دراسة اللغة ومدلولاتها، واستخدام البنى الدلالية، والتعمق في انزياح الأسطورة لدرجة الغموض.

3.3.3 مرحلة التشظي

تطالعنا في هذه المرحلة دراسة "محمد شاهين" إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، فبعد أن يدرس الناقد أثر إليوت في العربية، وتأثير المحاكاة عند عبد الصبور، ومن ثم يلج إلى تأثير المعاناة عند السياب، والذي عرضنا له سابقاً، يتناول شعر كل منهما تحت عنوان "بين ظاهر المحاكاة وعمق المعاناة" ويُرجع اختلاف كل منهما في التأثير باليوت إلى اختلاف في تكون الرؤية الشعرية وتركيبها عند كل واحد، فبعد الصبور كما يراه يسطو على واسطة العقد، عند إليوت ويأخذها ويضعها في عقد من عنده، وعندما تدخل في عقده

(1) بدر شاكلر السياب، م1، ص516-517

(2) عبد الرضا علي، السليق، ص102.

(3) المصدر السابق، ص125 وما بعدها.

تبدو غريبة عنه، ولا يعتقد شاهين أن عبد الصبور سلك هذا السبيل في الاقتطاف عشوائياً، بل ظن أنه يقتفي أثر إليوت، وذلك أن إليوت نفسه يقطف من مصادر شتى، ويتساءل كيف تسير الأمور بشكل جيد عند إليوت ولا يتم لها هذا عند عبد الصبور؟ السبب على ما يراه أن إليوت، لا يقطف إلا ما يظن أنه سيكون نقطة انطلاق وعودة في آن واحد، من وإلى المقتطف، عندما يدخله في أي مكان في القصيدة، وهكذا ينشأ التفاعل بين المقتطف والقصيدة، أي أنه يصبح مصدر إشعاع⁽¹⁾

ثم إن شاهين يتتبع هذا الاستخدام عند السياب، فيجده لا يطمع في أي واسطة للعقد، ولا يغيره شكلها الخارجي، بل يتمثل جمالها الداخلي الذي يسري فيه روحاً شعرية جديدة، تكتسب شكلاً خارجياً جديداً، ويصعب اكتشافه على ما يرى، إلا بالغوص في أعماق هذا الشكل والبحث عن تلك الروح الخفية التي تشكلت في البنية التحتية للقصيدة.⁽²⁾

ويذهب شاهين، لتأكيد فكرته، بعرض نماذج من قصيدة "الأرض اليابس" و"أنشودة المطر"، فيجد في البداية عند إليوت "إبريل أقسى الشهور" وهي تحمل تناقضاً فالمعروف أن إبريل شهر لطيف، وتتمثل صورة نيسان عند السياب على الشكل التالي:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تتشج المزاريب إذا انهمر؟⁽³⁾

فهي كما يراها صورة تقابل صورة إليوت، بكل ما فيها من مغزى، حزن نيسان عند إليوت، هو حزن المطر والمزاريب عند السياب، ويختلف نيسان تبعاً لطبيعة المنطقة، فنيسان الأول ماطر في أغلب الأحيان، ويكفي ليهيئ حياة جديدة للنبات، أما ما يهيئ هذه الحياة عند السياب فهو المطر، الذي يعز في

(1) محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ص 31.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 31.

(3) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص 93.

العراق. وما تحمله الصورة هو أنّ تفتح الحياة في النبات هو الذي يبعث على تفتح الجروح عند الإنسان، كما توحى الصورة، ويراه قد استطاع وبشاعرية فذة أن يلتقط هذا الإيحاء،

ويصنع منه صورته الشعرية، داخل النسق المحسوس والخيال الذهني، وهي أحد مصادر إليوت الرئيسة، كما قال (برادلي)⁽¹⁾

إنّ إعجاب شاهين بشعر السيّاب لا يصدر عن مجرد إعجاب بالشاعر، أو بشعره، بل بتلك الشاعرية الفذة التي دلت عليها من خلال استخدامات الأخير لمفرداته، وتوظيفها في خدمة نصه، ويتضح هذا في رؤية الناقد لأبعاد البعث كما يراه السيّاب، فهو أفسى من الموت؛ لأنّه يحمل معه البداية لا النهاية، فمطر السيّاب مثل نيسان إليوت، مخاض ينتهي إلى بعث، يبعث المشاعر الدفينة التي تحييها ذكريات حديقة الزهور.⁽²⁾

ويسوق مثلاً للسيّاب، يربطه بحديقة زهور إليوت، وهو صيحة السيّاب بالخليج، التي يراها تمسك بتلابيب القصيدة، وتجمعها في عبارات غاية في الاقتضاب، تذكرنا بذكرى حديقة الزهور، عند إليوت، والتي تعد بيت القصيد في "الأرض اليباب" صيحة السيّاب تقول:

أصيحُ بالخليج: "يا خليج..."

يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردي!"

فيرجعُ الصدى

كأنه النسيج:

"يا خليجُ"

يا واهبَ المحار والردي.."⁽³⁾

(1) محمد شاهين، نفسه، ص32.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) بدر شلكر السيّاب، ديوان (النهر والموت) ص98.

يرى الناقد أنّ كلتا الصورتين عند السيّاب وإليوت تحتلان بعداً زمنياً، لكنّه يفتقد الاستمرارية والامتداد، من الماضي إلى الحاضر، فهي عند السيّاب تنتهي إلى محار، أمّا عند إليوت فالإيوت غبار⁽¹⁾

والناقد يطمح هنا إلى تبين أبعاد الفراغ الذي تتركه كلا الصورتين، فالمحار فارغ، والغبار يتلاشى، إنهما تعبير عن مشاعر الإنسان نحو حياته. إنه يرى في الصورتين بعداً جديداً للعاطفة الرومنتيكية المتمثلة بجلاء، فهي ليست مخزوناً من الزمن، يجعلنا نطل على الماضي من الحاضر ونأسى عليه؛ وذلك لاستحالة العودة، إنّ إليوت يحول هذه العاطفة إلى وظيفة لا مغزى لها، ودليله قول الفتاة لفتاها، ما معناه أنّ عاماً قد مرّ على تقديم الزهور إليها، ولكنها لا تستطيع أن تتذكر شيئاً، يرد عليها الفتى أنّ مأساته أكبر وأعمق من فقدان الذاكرة، إنه فقد السمع والبصر، وأوشك على فقدان الحياة، إنه يعجز عن تذكر الزهور والمطر، ويصاب بالفرع وهو يرى حديقة الزهور تتحول إلى أرض يباب، إلى غبار⁽²⁾ نرى هنا أنّ "أنشودة المطر" تشترك مع "الأرض اليباب" في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للغة، فالموسيقى في القصيدتين هي التي تحرر اللغة من المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر، وتسهل عملية التحول وتكسر الزمن، فهي تشير إلى ثورة الكلمة عند إليوت، وتفتتح عند السيّاب بتوليد طاقة شعرية كاملة⁽³⁾

ويعود شاهين مرة أخرى لاستجلاء الفرق بين تأثير السيّاب وعبد الصبور بإليوت، فالأول يتشرب روحاً كما يفعل إليوت نفسه، أما الثاني فينقل مضموناً، ودليله نقله عن إليوت حين يقول على لسان الفتى: "سأريك الخوف ملء كفي من غبار"⁽⁴⁾

(1) محمد شاهين، اليوت وأثره..، ص36 و ص37.

(2) المصدر نفسه، ص36-37.

(3) علي شلش، ت.س. إليوت في المجلات الأدبية (1939 – 1952) مجلة فصول، م3، ع4، 1983، ص12.

(4) انظر، عبد الواحد لؤلؤة، ت.س. إليوت، الأرض اليباب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1995، 3. المصدر السابق، ص37.

ويقول: صلاح عبد الصبور:

"سأريك العجبَ المُعجِبَ في شمسِ النهار
إنني خاوٍ ومملوء بقشٍ وغبارٍ *
أنا لا أملكُ ما يملأُ كَفِّيَ طعاماً"⁽¹⁾

إنّ هذا الاستقاء للمضمون لا يضيف جديداً كما يراه شاهين، أما السياب فيتأثر بالبيوت كنوع من تأثر كبار الشعراء بعضهم البعض الآخر، حيث يأتي هذا التأثر من خلال تشرب التراث قديماً كان أم حديثاً، وهو تأثر كما أشار شاهين سابقاً، أشبه بتأثر إليوت بباوند، أو باوند بدورته بدانتلي وشعراء التروبادور⁽²⁾

ويلتقي شاهين في هذا مع إحسان عباس، الذي يرى أنّ الإثارة في أنشودة المطر تعتمد على السحر البدائي الكامن في اللفظة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الشعر القديم، أو كلمة السر التي تفتح على وقعها مغيبات النفس، وهذه اللفظة قد تكون عراق، أو نقود أو مطر، فكلها تحمل صنواً واحداً، هو حمل الأم للجنين⁽³⁾

4.3 سطوة الرمز على الأسطورة

1.4.3 مرحلة البدايات

لا آتي بجديد إذا قلت أن الأسطورة في ترسمها خطى الفكر، كانت تصدر عن رمزية بحت، أو عندما نظرت للواقع، كان الرمز ديديتها، ولما حاورت الرؤى الجمالية، صنعت أعظم الرموز، لكن من الدراسات ما جعلها رمزا بحتاً، ليجعلها تدور في فلك الانزياحات، والتمويه.

(1) صلاح الدين عبد الصبور، الديوان الناس في بلادي، ص65،

(2) محمد شاهين، نفسه، ص35.

(3) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة، وانظر محمد شاهين، إليوت...، ص47.

نأخذ في هذه المرحلة دراسة غالي شكري في مجلة شعر بعنوان "شاعر له قضية" وأنموذجه يوسف الخال في مجموعته "قصائد مختارة" متناولاً قصيدته "الشاعر" التي يقول فيها:

كَفَنَ اليَقْظَةَ بالرُّوْيَا وتَاه
شاعرٌ كلُّ المنى بعضُ مناه
تَنزِفُ البرَهَةَ من أيامه
ألمأ يعصر للناس جناه(1)

فيراها منذ البداية لا تعتمد على الصورة التقليدية المنسوجة من المرئيات المألوفة للعين، بل تحيل المعنى أو الدلالة، إلى صورة من نوع جديد، الصورة تكمن هنا في الفعل، الناجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا، فيما ندعوه الحلم، ومن ثم فالشاعر يحيل الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة، يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع، أو بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية، أو بين الأنا والآخر(2)

أما فيما يتعلق بالأيديولوجيا في الشعر فيجدها غالي تتجاوز الأنا لنفسها، في طريقها إلى الآخر، والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل، وتصبح معاناة رهيبية للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة، يقول الخال:

هو ذا الشاعر رمزُ الحق في
عالم ضلَّ عن الحق وتاه
يَصُلبُ النفسَ ليَقْدي أنفساً
مرغت في شهوة الحس الجباه(3)

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط2، 1979، ص17.

(2) غالي شكري، شاعر له قضية، مجلة شعر، 1964، ص84.

(3) يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص19.

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح كما يراها الناقد، وهي أنّ المعاني العليا تمرغت في وحل هذا الزمان الشهوي، والمطلوب من الشاعر، أن يكون هو المسيح الجديد، الذي يفدي بنقائه الأمتل انحطاط القرن العشرين⁽¹⁾ أما في قصيدته "البئر المهجورة" فيجده يخطو خطوة أخرى في تلمس الجوهر الأصيل لهذه المعاني العليا، التي يراها تتمرغ في أحوال عصرنا، يقول:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمان.
عرفتُ بئراً يفيض ماؤها
وسائرُ البشرِ
تمرُّ لا تشرب منها. لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر⁽²⁾.

إن استخدام الشاعر للرمز على ما يرى غالي، هو خطوة جديدة في مجال التعبير الشعري، وفي مجال القضية الشعرية، الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعنى ما، وليس استبدالاً لصورة مادية، بصورة مادية أخرى، كما أنه ليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة...، الرمز كما يراه قريب المنال للقارئ الصبور الذي يستجلي عالم الشاعر ورؤياه، إذ هو تتبع الخيط الذي يربط قصيدته الواحدة، ثم مجموع قصائده كلها.⁽³⁾

ويشير إلى أنّ إبراهيم هو البئر التي يراها البشر كل يوم، ومع ذلك لا يُعيرونه التفاتاً. هذا الشيء الذي ينقص عالمنا للارتواء، ولا بد أن هذه البئر الممثلة في شخص إبراهيم، هي مجموعة القيم الروحية العليا، التي يرفضها البشر، ويجعل منها الشاعر صليبه الأبدى، صليب الأحران، أي أنّ هذه البئر على ما يراها غالي، هي "الحق" الذي ضلّ عنه العالم، وفي هذا يقول:

(1) غالي شكري، شاعر له قضية، ص 85.

(2) يوسف الخال، نفسه، 203.

(3) غالي شكري، نفسه، 85 - 86.

و حين صوّب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى،
صيح بهم: "تقهقروا، تقهقروا."
.....
.....

لكنّ إبراهيم ظلّ سائراً،
إلى الأمام سائراً
وصدّره الصغير يملأ المدى⁽¹⁾

إبراهيم هو البئر المهجورة على ما رآها الناقد، أو هي الشاعر نفسه، أو
أنّ البئر هي مجموعة القيم الروحية الموعلة في القدم، ويشير إلى أنه ربما تكون
الفكرة المسيحية هي التي يومئ الشاعر بالعودة إليها، وإن كان يختلف مع
الشاعر في مدى صلاحية هذه الفكرة، في رفع العالم من أحوال القرن العشرين،
إلاّ أنه يعتقد أنّ البناء الشعري لهذه الفكرة، هو الذي يمنح الشاعر يوسف الخال
القدرة على جذب تعاطفنا معه، وقوة الجذب على ما يراها هي جماع أدواته في
التعبير التي امتدت من الرمز إلى الحكاية الصغيرة إلى الحوار، فإبراهيم يحقق
بتضحيته، رمزاً جديداً ألا وهو الحرية⁽²⁾، يقول:

"وقيل إنه الجنونُ.

لعلّه الجنونُ.

لكنني عرفت جاري العزيز من زمانٍ.

من زمن الصغُر،

عرَفْتُهُ بئراً يفيض ماؤها،

وسائر البشرُ

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص 205.

(2) غالي شكري، شاعر له قضية، ص 86.

تمرُّ لا تشربُ منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر" (1)

أما في قصيدة "التوبة" التي يرتدي فيها ثوب المسيح، الذي خذله الأب وتركه يُصلب، فكما أنّ المسيح صلب نتيجة لضلال العصر، فإنّ الشاعر يُصلب من جديد فديّة عن خطأ العصر، هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة (2) ويخلص إلى أن يوسف الخال في قصائده السابقة ظلّ حريصاً على ألاّ تتحول تجربته الشعرية إلى المستوى السياسي أو الاجتماعي لمعنى "الأيديولوجيا" السائدة، التي تنفصل فيه عن الشاعر، لتصبح قيمة خارجية، لا علاقة لها بالبناء الشعري، فيتضح التمزق والعري الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء (3)

2.4.3 مرحلة التطور

تطالعنا فيه هذه المرحلة دراسات عدة، كنا قد تناولناها في معرض دراستنا للنظرية، منها دراسة أنس داوود، "الأسطورة في الشعر العربي الحديث" ودراسة محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث" وسنأخذ نموذجاً واحداً عليها، دراسة محسن إطمش المعنونة بـ "دير الملاك" وذلك لنقسمه مراحل استلهام السياب للرمز، وكيف كان في بدايته، وكيف تطور، ففي تناوله للسياب، الذي ظلّ ملهماً لأمثاله من الدارسين، الذين استجلوا التاريخ أو الأسطورة، يرى مرحلتين لاستخدام الشاعر للأسطورة، فالأول كان فهماً بدائياً لها، أما الثاني فهو ما يسميه مرحلة النضج، وتمثل قصيدة "أهواء" المرحلة الأولى، يقول:

رأها تغني وراء القطيع كـ (بنلوب) تستمهل العاشقين (4)

(1) يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص 206

(2) غالي شكري، شاعر له قضية، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 89

(4) بدر شاكر السياب، الديوان، م 1، ص 14

إلا أنه يرى امتداداً لهذا الفهم البدائي ظل يرافق السياب إلى مرحلة النضج،
ويعني بهذا الفهم "الرمز مشبه به" يقول:
بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه⁽¹⁾

ومع أن العبارة تشي بالتشبيه بين الشاعر والمسيح، إلا أنها تختلف،
فيرى إطيمش تطوراً في الإفادة من الرمز - المشبه به، عن الصورة
السابقة "بنلوب" ففي استخدامه لرمز المسيح، نحس بحالة من التوحد، أو خلق
العلاقة المتينة التي تربط بين الشاعر ورمزه، فحالة البطل في غربته ووحدته
وملاقاته الأيام الصعبة، وإيمانه بفكرة التضحية من أجل الوطن، تجعل لقاءه مع
الرمز وتوحيده به ممكناً، وتؤدي بالتالي إلى خلق الصورة " القائمة على التشبيه"
المتماسكة والمترابطة الأجزاء⁽²⁾

ثم إنه يرى تجاوز السياب لإيراد الأسطورة على سبيل التشبيه أو
التداعي، أو الإكثار من ذكرها، دونما ضرورة، إلى الالتفات للحكايات التي
نسجت حولها، التفاتاً جديداً، في محاولة لإغناء قصيدته، ومن هذه الالتفاتات
إدراج جزء من الأسطورة، كمادة مضمنة داخل القصيدة⁽³⁾

وإذا كنا وجدنا من يشير إلى أن في استخدام الشروحات التي كان يرفقها
السياب وغيره، كحواشٍ شارحة لتوضيح الأساطير المستخدمة، على أنها تحميل
النص ما لا يحتمل، ووقوع الشاعر فيما لا يمكن التغاضي عنه، نجد إطيمش
يعدها خطوة إيجابية، يقول: " ومع أن بعض الشعراء يميل إلى ذكر الحدث
الأسطوري، وربما أوغل في شرحه، وذكر شيئاً من تفصيلاته، فإن هذا

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص 206.

(2) محسن إطيمش، دير الملاك، 125.

(3) المصدر نفسه، ص 126.

الاستخدام سيكون الخطوة الإيجابية التالية، في طريق توظيف الأسطورة ومادتها في العمل الشعري⁽¹⁾ الذي سيخلق نوعاً من التواصل بين الشاعر والمتلقي. يتجاوز الرمز الأسطوري في مرحلة النضج تلك الإشارات العابرة للأسطورة، إلى الاتكاء على المادة الأسطورية التي تكون عمدة البناء الشعري كله⁽²⁾

ويعود الناقد بنا إلى الهدف من توظيف الشاعر للأساطير، فهي عديدة كون الأسطورة تلامس الواقع، وتعبّر عن فكر وعطاء إنساني كبير، قابلة للتحويل، أما أن يلجأ إليها لأغراض التستر والتخفي، فهو مغاير لما تحدث عنه النقاد، يقول أرنولد هوسر: "إنه لمن العسير أن نزعّم أنّ الهدف من الرمز هو الإخفاء أو التستر... والقول بأنّ الفنان يتخذ من الرموز وسيلة للإخفاء أو المراوغة إنما هو انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضي إليه"⁽³⁾

أما قصيدة السياب "المعبد الغريق" فيرى إطيمش أنّ الشاعر يلتقي بعوليس رمز المغترب والمغامر وجواب البحر الذي خلف وراءه امرأة بانتظاره وبالتالي فقد أضاف للدلالة الرمزية بعداً جديداً، هو المنقذ أو المخلص، وليس رجل البحر المغترب فقط،⁽⁴⁾

يقول السياب:

وقرّ عليه كلكل معبد عصفت به الحمى

تطفأ في المباخر جمرها، وتوهج الذهب

ولاح الدر والياقوت أثماراً من النور

نجوماً في سماء الماء تزحف دونها السحب⁽⁵⁾

(1) المصدر نفسه، ص127.

(2) المصدر نفسه، ص134.

(3) نفسه، ص134-135.

(4) محسن إطيمش، دير الملاك، 153-154.

(5) بدر شلكر السياب، الديوان، م1، ص177.

فالشاعر يعمق فكرة المعبد الذي غرق في البحيرة ويتخذه رمزاً يضيف له من نسجه وخياله ما يجعله حدثاً أسطورياً، ويبدو أنّ السياب لم يجد في غرق المعبد موضوعاً ذا قيمة، فيضيف متصوراً أنّ في المعبد كنوز الأرض كلها⁽¹⁾ وبالتالي فإنّ هذه الكنوز تخلق من عالم السطوة للبحر والكنز الدفين سطوة أخرى للأسطورة، حيث المجهول واللامعقول.

وثمة فارق بين استخدام كل من السياب والبياتي للأساطير، على ما يرى الباحث، فإذا كان الأول يكتفي بالمعاني التي تثيرها كلمات الأسطورة، أو الأبيات الشعرية القديمة، ويضمنها بشكل خفي في شعره، الذي يتكامل من خلال معطيات الأساطير، فإن الثاني بقدر ما يلتقي الدلالات والأحداث الأسطورية؛ فإنه يتجه إلى لغة الأسطورة ونسيجها الفني التصويري، جاعلاً منها لغة لقصائده، حتى ليظن القارئ أنّ عدداً غير قليل من قصائده ما هو إلا كتابة جديدة للأفكار، وردت في الأسطورة⁽²⁾

يقول البياتي:

لن تجد الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسنة

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحيّة في تعاقب الفصول..⁽³⁾

ويخلص الناقد إلى أنّ الرمز الشعري قد يتحول بعد هذه المرحلة إلى ما يسمى بالصورة الشعرية، وذلك لأنّ الشاعر بدأ يؤمن أنّ القصيدة تخلق رمزها الخاص بها، وبالتالي فإنّ الرموز التي تكون في قصيدة شاعر ما إشارة للموت والدمار، تتحول في قصيدة ثانية له، إلى قوة خارقة تحيل الحياة إلى خصب

(1) محسن إطمش، دير الملاك، ص153.

(2) المصدر السابق، ص147-148.

(3) عبدالوهاب البياتي، الديوان، ص.

دائم⁽¹⁾ " إن الدلالة الرمزية لأية لفظة تأتي لتخدم غرضاً مؤقتاً، ومضة من ومضات الإشراق"⁽²⁾

من هنا يتضح لنا استخدام الصور المركبة، وبالتالي بروز ظاهرة الغموض في الشعر، أو التعمية و غرابية الرموز وانغلاقها، إن الواقع هو الذي يفرض مثل هذه القضايا، بالإضافة إلى أنّ الشاعر بات يبحث عن شيء خاص به.

3.4.3 مرحلة التشظي:

في هذه المرحلة نجد آثاراً تمتد من مرحلة التطور السابقة إلى مرحلتنا هذه، والتي نلاحظ فيها انغلاقاً للرمز، واستخداماً أكبر لأنواع الصور، ومن هذه الدراسات دراسة إبراهيم الرمانى "الغموض في الشعر العربي الحديث" وهي رسالة ماجستير، ولكن الدراسة لم تُظهر ذلك البعد الأسطوري الذي يُحدث الغموض بالشكل المطلوب، و نأخذ نموذجنا من دراسة " الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً) لمحمود درويش، فاطمة جاسم، وذلك لأنها تبحث في هذا الغموض الذي يُغلف القصيدة فتري الباحثة أنّ علاقة الشاعر بالواقع علاقة تفاعل، والصورة الشعرية في شعرنا الحديث قد تستمد مصادرها من منابع مختلفة، دينية، أو تراثية، أو من الموروث الأدبي ...، وفي تناول الباحثة لقصيدة (في الرحيل الكبير أحبك أكثر) لدرويش نلاحظ أنّ الصور الشعرية مكثفة ناتجة عن توظيف أكثر من أسلوب بلاغي، فصورة الإنسان في رحيله عن وطنه تشكل حركة انفصال عن الزمان والمكان ومن ثم يصبح كل ما يحيط بذلك الإنسان يدب فيه السكون، كأنما الانفصال عن الوطن هو انفصال عن الحياة، ووصول مرحلة التوحد الصوفي؛ أي مرحلة الاتصال مع العالم الآخر⁽³⁾ يقول درويش:

(1) محسن إطميش، دير الملاك، 165.

(2) المصدر نفسه، ص166.

(3) فاطمة عيسى جاسم. الصورة الفنية في مجموعة " احد عشر كوكباً" لمحمود درويش، الموقف الأدبي، عدد 394، شباط 33، السنة 2004، ص11-12.

أفرغ الروح من آخر الكلمات: أَحْبَبُكَ أَكْثَرَ
في الرَّحِيلِ تَقَوُّدُ الْفَرَاشَاتِ أُرَواحَنَا، في الرَّحِيلِ
نَتَذَكَّرُ زِرَّ الْقَمِيصِ الَّذِي ضَاعَ مِنَّا. وَنَنسَى
تاج أَيامِنَا. نَتَذَكَّرُ رَائِحَةَ الْعَرَقِ الْمِشْمِشِيِّ. وَنَنسَى
رَقِصَةَ الْخَيْلِ في لَيْلِ أَعْرَاسِنَا، في الرَّحِيلِ
نَتَسَاوَى مع الطَّيْرِ، نَرْحَمُ أَيَّامَنَا نَكْتَفِي بِالْقَلِيلِ (1)

إن الصور الشعرية حين تشكل لمثل هذا الإنسان / الفلسطيني، يستحضر
الشاعر كل الأوقات البريئة لتظهر رؤية تتداعى فيها الصور متلاحقة الواحدة
تلو الأخرى، لتضيء ذاكرة النص. إن هذه الصور تمثل مشهد تتكامل فيه العديد
من المشاهد، جدل، سكون حركة (2)

وهناك دراسة ثانية تضيء ما ذهبنا إليه أكثر، إذ إن الدراسة السابقة، لا
تمنح ذلك البعد الأسطوري القيمة التي يستحقها، على الرغم من أنها تلمح إلى
أن الصورة الشعرية، بتتابعها، وعدم فصلها توحى بهذا الخليط من الرؤى.
أما دراسة علي الشرع التي يتناول فيها أسطورة "أورفيوس" عند البياتي،
والتي تراها أسطورة كامنة في بواكير أعماله، كقصيدة "أحزان البنفسج" التي
يقول فيها:

الملايين التي تكدح، لا تحلم في موت فراشة
وبأحزان البنفسج
أو شراع يتوهج
تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف

.....

.....

الملايين التي تبكي

(1) محمود درويش، ديوان (أحد عشر كوكبا) دار الجديد بيروت، ط1، 1992، ص25.
(2) فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة...، ص16-17.

تغني

تتألم

تحت شمس الليل باللقمة تحلم⁽¹⁾

إنَّ استخدام الشاعر (الملايين التي تكدح، فلا تحلم في موت فراشة...)، كما يرى الشرع مؤشر واضح لحكاية "أورفيوس" الحالم، الذي نسي عالم الناس وعالم الحياة من أجل استرجاع عشيقته، يورديسي من عالم الموت، ودلالة الفراشة عند البياتي، أو عائشة التي يستخدمها كرمز في العديد من دواوينه، "الذي يأتي ولا يأتي" و"الموت في الحياة"....، والتي يرى فيها أن عائشة هي الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر، وحلًا في نهاية الأمر في روح الوجود المتجدد، أما الفراشة فترمز إلى روح الميت في معتقدات القدماء، التي ظلَّت تراوغ كالدخان والهواء، تظهر وتختفي، تاركة عشاقها يبحثون عنها في جحيم هذا العالم وفي كل العصور، فعائشة أو الفراشة ما هي إلا روح العالم المتجدد من خلال الموت، من أجل الثورة والحب⁽²⁾

ويلحظ الشرع أنَّ البياتي في استخدامه للأسطورة الأورفية يمر بمراحل متعددة، تجسد كلها انعكاساً للواقع الذي يحياه، أو المعاناة التي تسيطر على كيانه، فمن ثورة على هذا الواقع إلى يأس وحزن كبير⁽³⁾ وتقدم قصيدة "الذي يأتي ولا يأتي" كثيراً من ملامح حيرة البياتي وقلقه وحزنه، وذلك من خلال درامية خفية. يقول:

عائشة ماتت، ولكنِّي أراها تذرع الظلام

تنتظرُ الفارسَ يأتي من بلادِ الشام⁽⁴⁾

(1) البياتي، الديوان. م1، ص375

(2) علي الشرع، البياتي والأورفية، مستلة من أبحاث البرموك - م1، ع 1993، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص41-42.

(4) البياتي، الديوان. م2، ص231-233

وفي القصيدة يراوح الشاعر بين صوت الراوي وصوت "أورفيوس" إلى أن يسوق الحوار بين صوتيهما "أورفيوس" إلى التسليم بحقيقة كون الموت خاتمة نهائية مطلقة، يقول البياتي:

— مَولايَ، لا يبقى سوى الواحد القَيوم

وهذه النجوم

الكلُّ باطلٌ وقبضُ الريح

عائشة ماتت. ولكني أراها مثلما أراك⁽¹⁾

إنّ الأورفية كما يراها الشرع قد تأصلت بعشقتها وأحزانها وبدورتها التناسخية في شعر البياتي، وغدت بالنسبة له الملاذ الأخير في حيرته، إزاء معضلة الوجود، وإزاء إحساسه بالعبثية المطلقة التي تسود التجربة الإنسانية في وجودها، فقد نجد البياتي متجسداً في شخص أورفيوس نفسه، وهو يعاين عبثية العالم ولا معقوليته، والبياتي إذ يتجسد بهذه الهيئة، يحاول أن يتعالى ليطل على الكون من بعيد، فلا يرى منه إلا ملامح عامة، هي وحكمة الإنسان العادي شيء واحد، فمن خلال الوعي الأورفي تتبدى الحقيقة التي لم تتغير بعد في تاريخ الإنسان كله، "الكون يمضي حيث يشاء له، والإنسان يولد ويموت، والمدن والحضارات تنشأ وتتهار، والأحزان والتمرد والعصيان فقاعات على وجه الزمن، وهذه الحقيقة الخالدة التي ترسبت في وعي البشر تقدم بالرموز — سواء أخذت من التاريخ أو من الظواهر الطبيعية — وبالصور الشعرية — سواء استمدت هذه الصور من المخيلة الشعبية، أو من المخيلة الدينية، أو كانت سوربالية الطابع، مشكلة من مخيلة شعرية ناوشت حدود الإحساس بالعبث واللامعقول⁽²⁾

وكل ما قدمه الشرع سابقاً يجده متمثلاً في قصيدة البياتي "هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" فهذه القصيدة على ما يراها تمثل المرحلة الأخيرة

(1) المصدر نفسه، م1، ص231-233
(2) اعلي الشرع، البياتي والأورفيه، ص73.

في تأملات البياتي الشعرية ذات الطابع الأورفي، فهي تبدأ بفقرة تشي بطابع
تصويري سوريالي، حيث يقدم الكون وموجوداته، على هذه الشاكلة:
صلوات الريح في آشور والفرس في درع الحديد
دون أن يهزم في الحرب يموت
ويذري في الدياميس رماداً وقشوراً
تحت سور الليل والثور الخرافي يطير
ناطحاً في قرنه الشمس التي علقها الكاهن في سقف الوجود
— مدن تولد في المنفى وأخرى تحت قاع البحر أو قاع لياليها تغور
وينام الناس في أسحارها دون قبور
كالعصافير على حائط نور⁽¹⁾

أشور تمثل بقعة الأرض التي تجري عليها الأحداث، وفي إطار هذه
الفوضى العابثة يهزم الفارس المتسلح بدرع الحديد ويموت دون أن يخوض
حرباً، وحيث الثور الخرافي، وهو رمز شعبي يحمل الأرض على قرنيه،
يضجر مما قدر عليه فيخرج من طبيعته، ويطير لينطح شمس الكاهن العلوي،
الذي يظنه الشرع رمزاً للإله⁽²⁾

ونخلص إلى أن الشعر فيما رأينا من شرائط نجاحه يحتاج إلى ناقد من
جنسه متوفر - كذلك - بعد صدق الموهبة وإخلاص النية، على عمق في التراث،
وعمق في التراث العالمي أيضاً، وإلا صار الناقد تابعاً للشاعر، فلا يخرج عما
يراه ولا يبين إلا عما أفصح الشاعر عنه، أما ما خفي فقد ظل طي الكتمان، وقد
نجد في نقدنا أمثال هؤلاء وهؤلاء، إلا أننا أيضاً وفي كل مرحلة بحاجة لناقد
يكشف لنا المستور عما قاله الشاعر، وإن لم يقصد هو إليه، على أن تكون
الدلالة واضحة، وجليّة. ولا نرى أخيراً إلا كما رأى النقاد، ومنهم أدونيس: أننا

(1) البياتي، الديوان، م2، ص428.
(2) علي الشرع، البياتي والأورفية، ص73-74.

لا نستطيع أن نصنع نقداً جديداً للحركة الشعرية الجديدة، هذا النقد يولد مع هذا الشعر، وبالتالي فإننا سنجد ما يطرأ من تبدل ماثلاً في الشعر والنقد معاً.

ونستنتج من كل ما سبق:

أ- أن الشعر جسد الأسطورة التي تعبر عن أحلامه، سواء ما كان منها في طور نضوجه، أو ما اكتمل نضجه.

ب- كذلك ظل الفكر السياسي المنعكس في روح الأسطورة واضحاً في كل مراحل الشعر، وإن كان في كل مرحلة يتشرب رؤى الحالة التي يعيشها.

ج- ظل الشعر يُلح على الفكرة وهذا ما جعل النقاد، يفاضلون بين الشعراء في استخداماتهم للأسطورة

د- ونجد البطل صاحب القوى الخارقة لم يعد هو المطلوب، بقدر ما بحث النقد عن البطل حامل هموم الناس، أي أن الآلهة تتحول هنا إلى بشر وليس العكس

هـ- عانى الشعر من الغموض مما انعكس على النقد، فتعددت الدلالات، وكان التحليل أقرب بمتاهة يدخلها القارئ ليفهم فحوى الشعر.

و- لم تضعف الأسطورة أمام التيارات الثانية؛ لأنها كانت قادرة على النفاذ والتجدد بفضل اللا زمنية التي تحملها.

الخاتمة

بعد أن انتهيت من هذه الدراسة التي أسميتها "الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث" يمكن القول إن الدراسة خرجت ببعض النتائج التي تجيب عما طرحته، والتي تتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: ترى إلى أي مدى ساهم النقد العربي الحديث في توضيح معالم التأثر بالأسطورة في الشعر العربي المعاصر؟

وفي سبيل الإجابة عما طرحته، تناولت الدراسة تلك الآراء، ودرستها وفق نظرتها للبعد الأسطوري، لتخرج بما يلي:

- 1- تضاربت الآراء حول تمثل الشاعر العربي القديم للأسطورة، إلى أنها ظلت في كل هذا تشير إلى إمكانية أن تكون بداية ما أسمته بالإشارات الأسطورية عنده. ومع هذا فلم تخرج نظرة هؤلاء النقاد، إلا فيما ندر عن بعضها بعضاً، وظلت تدور حول علاقة الشاعر بالكون من جهة وعلاقة هذا الكون بالرؤى الغيبية المجهولة من جهة ثانية. لنقول كل الدراسات في النهاية أن هذا الشعر ما زال بحاجة إلى إعادة نظر، وعدم تحميله ما لا يحتمل.
- 2- واكب النقد الأسطوري، التطور الذي حدث في تناول الأسطورة عند الشعراء، فكان واصفاً لهذا التأثير، إلى أن تغلغل في روح الأسطورة تماماً، كما هو الشعر.
- 3- بدا تأثير النقد العربي بالنقد الغربي واضحاً وجلياً، وقد سبقه إلى ذلك الشعر، مع التأكيد على انبثاق الروح العربية على الرغم من كل هذا.
- 4- تأثر الشعر بالأحداث السياسية والاجتماعية، فجاءت الأسطورة كما رأى النقاد، موضحة لهذا التأثير ومؤكدة عليه.
- 5- تغيرت النظرة للأسطورة على أنها خرافة وبانت مرتبطة بالعلم والخيال العلمي إلى أبعد الحدود، وفسرت في ضوءها نظريات عديدة.
- 6- وظفت الأسطورة في العمل الشعري بأشكال مختلفة، مما جعل النقد يتبع هذا التأثير، فيستقصيه بصورة مناسبة كما لاحظناه عند محمد شاهين، أو يشير إليه دون تعمق كما رأيناه عند الكثيرين.
- 7- انزياح الأسطورة عن معناها الأصلي، أظهر الشعر في صورتين، صورة التطور، والخلق، وصورة الغموض والانغلاق، مما انعكس على النقد نفسه.

- 8- خروج النقد بنظرية مفادها ضرورة عزل الأسطورة عن غيرها، كالخرافة والسحر والأثر...، وغربلتها مما علق بها ليتسنى فهمها وتحليل الشعر في ضوء هذا الفهم.
- 9- لم تعد الأسطورة الخارقة، التي تحمل صورة البطل نصف الإله في مرحلة من المراحل هي السائدة، بل بات البطل هو هذا البشري، الذي كان في الأصل إله.
- 10- عانى الشعر من الغموض، بسبب هذه الفجوة بين القارئ والمتلقي، وذلك باستخدامه لأساطير ورموز، يجهلها عدد كبير من المتلقين، مما انعكس على النقد، فتعددت الدلالات، وكان التحليل أقرب بمتاهة.
- 11- لم تضعف الأسطورة أمام التيارات الثانية؛ لأنها كانت قادرة على النفاذ والتجدد بفضل اللازمية التي تحملها.
- 12- كما وجدنا عمقاً في الإحساس لدى كل من الشاعر والناقد بالفجوة التي تفصله عن الأمم الأخرى، هذه الفجوة التي جعلت البعض يلهث خلف التقليد غير المنسجم.
- 13- غلبت الرؤية النظرية في تحليل النقاد للشعر المعاصر، فلم تخرج في أحيان كثيرة عن رؤى سابقة، أو أقوال مأثورة.
- 14- الخلط بين كل ما هو أثر كخلط الحكاية الشعبية بالخرافة بالأثر الديني ومن ثم الأسطورة، وقد يكون لهذا الخلط ما يبرره عند بعض الشعراء، لكنه يبدو مجرد تقليد وحشو عند الكثيرين، وهذا ما نبه له النقد.
- 15- إن الإحساس بالآخر والإيمان القوي بوحدة المصير لدى العربي دفعت الشعر للاستفادة من الأسطورة، التي تنتظم الرؤى الجماعية للحياة ومعضلاتها.

- 16- الأسطورة في كل هذا كانت تعد الشاعر والناقد على السواء بفتنازيتها، أنه سيحيا الحلم الذي يريد، فهو بعيد عن الناس قريب منهم، يحيا تجربته، ومن خلالها؛ أي من خلال تجربته، يتوحد مع الآخرين.
- 17- ولعله أيضاً وفاء الفن لماضيه، وإحساس هذا الفن كما الإنسان برابط قوي نحو تربة نشأ فيها وترعرع، فلم يجد في مدائن الدنيا جميعاً، أجمل منها.
- 18- الجرح العربي الجماعي وحد الرؤى، وجعلها قريبة من المتلقي، ومعبرة عن ذاته هو.
- 19- لم تكن الأسطورة، بمدلولها الأصلي هي هم الشاعر، بل كانت الطريق للعبور، إلى فكره، إنها كالدليل الذي يسوقه المرء لإثبات وجهة نظره نحو قضية ما.
- 20- ظهرت الأسطورة كمؤشر على تبدل طراً، إنها تشعر المرء بأن له جذور، وأنه لم يكن في يوم إلا سليل حضارة وفكر، قريب من فكره، وإن كان في الظاهر بعيداً عنه.
- 21- وأخيراً فنحن نجد أنّ عظمة الأسطورة تكمن عند الشاعر والناقد في كونها إحدى الإنجازات المهمة في القصيدة العربية الحديثة، فهي تمثل فكر الإنسان وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه.
- وليست هذه النتائج التي يمكن إدراجها وحسب، بل لقد وصلت الدراسة إلى الكثير من النتائج الفرعية الموثقة في ثنايا الدراسة، وهي نتائج جزئية، تحملها هذه التي ذكرنا بين طياتها.
- وقد يُقال لماذا أخذت برأي هذا الناقد وتركت ذلك، وتناولت من استمد نظرته النقدية من سواه، قلت بداية أن ما يعنيني هو الوقوف عند هذه الرؤى حيث تطورت، وحيث وقفت، وأجدني وبإعجابي الكبير بأستاذنا إحسان عباس أستعير منه رأيه، حين ذكر أنه اختار هذا أو ذلك من الشعراء، على الرغم من

أنه سيجد من يسأله عن السبب منطلقاً من رغبة في النفس، قبل كل شيء، وإعجاب له دوره، إلى جانب أسبابه التي ذكر.

كما أشير هنا إلى أننا وفي غمرة إحساسنا بالمجهول نخرج، عما يسمى بالعقلي المتدبر، وما أحوجنا إلى هذا الإحساس الروحاني في غمرة طغيان المادة، وطغيان السلطة، وطغيان الواقع، ما أحوجنا إلى شعراء يعبرون عن خلجاتنا، وأسطورة تنبهنا إلى أن هناك حقيقة أكبر منا هي حقيقة الفناء والانبعاث، هذه الحقيقة التي أرقت البشرية، وجعلتها تسعى جاهدة لفهم أسبابها، وما أحوجنا لما يؤكد لنا عدالة القوى الغيبية، عدالة الخالق، رغم إيماننا بهذه العدالة، وذلك أننا منذ زمن بعيد، لم نجد بادرة تشير إلى أنه بإمكان العربي أن يسير بخطاه الوثيقة نحو مستقبله المسلوب.

وبعد:

فهذا جهدي، وهذا ما قدر لي المولى، جلّت قدرته أن أقول، وحسبي أني حاولت، فإن كان خيراً وصواباً فإن الله قد وفقني للشيء الحسن، وإلا فإن الله كريم غفار الذنوب، والله أسأل أن يوفقنا لخدمة اللغة العربية العظيمة.

المراجع

- أبو ديب، كمال (1961)، الرؤى المقتعة، (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د.ط.
- أبو سويلم، أنور (1982)، الإبل في الشعر الجاهلي(دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث)، دار العلوم - الرياض، ط.1.
- أبو سويلم، أنور (1987)، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار - عمان، دار الجيل - بيروت، ط.1.
- أبو شاور، سعدي، (د.ت)، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر وزارة الثقافة - عمان، د.ط.
- أبو غالي، مختار علي (1998)، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د.ط.
- أحمد، عبد الفتاح محمد(1987)، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، (دراسة نقدية) دار المناهل للطباعة والنشر - بيروت، ط.1.
- أحمد، محمد فتوح (1976)، للرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف - القاهرة، ط.1.
- أدونيس، علي احمد سعيد (1971)، الآثار الكاملة، دار العودة - بيروت، ط.1.
- إسماعيل، عز الدين(1964)، المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، مجلة شعر، عدد1، السنة الأولى. ص38-44.
- إطيمش، محسن (1982)، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر) دار الرشيد للنشر - بغداد، د.ط.
- إليوت، ت. س (1982)، فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم - بيروت، ط.1.
- براديري، مالك و ماكارلن، جيمس (1987)، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، د.ط.

بريرى، محمد أحمد (1995)، الليل والنهار في معلقة امرئ القيس (حاشية على قراءة ثانية)، مجلة فصول، مجلد 14، عدد 2. ص 20-31.

البصير، كامل حسن (1987)، بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد، د.ط.

البطل، علي (1982)، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط 1.

البطل، علي (1983)، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) دار الأندلس - بيروت، ط 1.

بلحاج، كاملي (2004)، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، د.ط.

البياتي، عبد الوهاب (1971)، (الديوان) - دار العودة - بيروت.

تودوروف، تزفيتان/ باختين، ميخائيل (1996)، المبدأ الحوارى، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 2.

ثامر، فاضل (1987)، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 1.

ثامر، فاضل (1995)، الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، تحولات الرمز الشعري عند البياتي، عائشة بين الرمز والقناع، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، ط 1.

جاسم، فاطمة عيسى (2004)، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً)، مجلة الموقف الأدبي، عدد 394، السنة 33، شباط. ص 11-12، ص 16-17.

جبرا، إبراهيم جبرا (1958)، البئر المهجورة ليوסף الخال، مجلة شعر، عدد 7 - 8، السنة 2. ص 41.

جبرا، إبراهيم جبرا (1982)، الحرية والطوفان (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 3.

جبرا، إبراهيم جبرا (1995)، من المرجعية العربية إلى المرجعية الغربية،
الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش
الثالث عشر، بعنوان: (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر) ط1.
الجندي، سمية (1997)، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر، (المدخل إلى علم
ميثولوجية مستقل) مجلة المعرفة، عدد411، السنة 36. ص71-72.
جوزلين، م. (1980)، الصورة الحيوانية في روايات كاثرين آن بورتر، من كتاب
الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات-
بيروت، ط2.
الجبوسي، سلمى الخضراء (1960)، القصيدة ك. لتوفيق صايغ، مجلة شعر،
خريف.ص75.
الجبوسي، سلمى الخضراء (1977)، البطل في الأدب العربي المعاصر (الشخصية
البطولية والضحية)، مجلة الآداب، عدد10، السنة 125. ص74-77.
الحاج، أنسي (1957)، المجد للأطفال والزيتون للبياتي، مجلة شعر، ربيع. ص80-
84.
حاوي، خليل (الديوان).
حلاوي، يوسف (1994)، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب- ط1.
حمود، محمد العبد (1996)، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، (بيانها
وظواهرها)، الشركة العالمية للكتاب - القاهرة، ط1.
الخال، يوسف (1979)، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ط2.
خشبة، ديريني (1986)، أساطير الحب والجمال عند اليونان (دراسة ونصوص)،
دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية" - بغداد، د.ط.
خليفة، أحمد داود (2001)، الأسطورة في الشعر الأردني الحديث ضمن أوراق ملتقى
عمان الثقافي الخامس بعنوان (الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر
العربي)، من 28 أيلول - 3 تشرين أول 1996، د.ط.

- خليل، إبراهيم(2001)، جبرا إبراهيم جبرا (الأديب الناقد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1.
- خليل، خليل أحمد(1973)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة – بيروت، ط1. ص62-65.
- خورشيد، فاروق (2002)، أديب الأسطورة عند العرب (بذور التفكير وأصالة الإبداع) عالم المعرفة، عدد 284. ص19.
- داوود، أنس(1992)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف بيروت، ط3.
- درويش، العربي (1988)، النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، د.ط.
- درويش، محمود (1986)، ديوان حصار لمذائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع – عمان، د.ط.
- درويش، محمود (1992)، ديوان أحد عشر كوكباً دار الجديد – بيروت، ط1.
- دعبس، سعد (1983)، الظاهرة الإليثية في الشعر المصري المعاصر، نهج البصرة – تونس، عدد 5.
- رائقين، ك.ك (1981)، الأسطورة، ترجمة: صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات – بيروت، ط1.
- الرباعي، عبد القادر(1995)، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، مكتبة الكتاني – إربد، ط2.
- رزوق، أسعد (1959)، الأسطورة في الشعر المعاصر، (الشعراء التمزويون) منشورات مجلة آفاق – بيروت، د.ط.
- رزوق، أسعد (1959)، ت.س إليوت، ترجمات مختارة، مجلة شعر، شتاء. ص49.
- رنسيير، جاك (2000 – 2003)، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، ترجمة: سلمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق، د.ط.

- الرواشدة، سامح (1995)، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، مطبعة كنعان - إربد، د.ط.
- الرواشدة، سامح (1999)، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري، (دراسة في شعر محمد درويش)، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 14، عدد 5.
- الرواشدة، سامح (2006)، مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1.
- رومية، وهب (1996)، شعرنا القديم، والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة - الكويت، ص68-175.
- زكي، أحمد كمال (1980)، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس - بيروت، ط2.
- زكي، أحمد كمال (1985)، الأساطير، المكتبة الثقافية - القاهرة، د.ط.
- زكي، أحمد كمال (1995)، الشعر العربي وملحمية الساميين، مجلة فصول، مجلد 14، عدد 2، ص7-16.
- زيرافا، ميشيل (1985)، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار - اللاذقية، ط1.
- السامرائي، ماجد (1987)، متواليات التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب، عدد 1، السنة 3، ص35.
- السامرائي، ماجد (1995)، تجليات الحداثة (قراءة في الأبداع العربي المعاصر)، مكتبة الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط1.
- السعافين، إبراهيم (2002)، إحسان عباس ناقداً، دار الشروق - عمان، ط1.
- سعيد، خالدة (1960)، العودة من النبع الحالم لسلمي الخضراء الجيوسي، مجلة شعر، شتاء، ص79.
- سعيد، خالدة (1979)، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة - بيروت، ط1.

- سعيد، خالدة (1984)، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مجلد 3، عدد 3، ص 25، 27، 29.
- السواح، فراس (1997)، الأسطورة والمعنى، (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية) منشورات دار علاء الدين - دمشق، ط 1.
- شاكر السياب، بدر، الديوان، دار العودة - بيروت
- شاهين، محمد (1992)، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ودار فارس للنشر والتوزيع عمان، ط 1.
- شاهين، محمد (1996)، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ودار فارس للنشر والتوزيع عمان، ط 1.
- الشرع، علي (البياتي والأورفية).
- الشرع، علي (1999)، الأورفية في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة - عمان، ط 1.
- الشرع، علي (2002)، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، دائرة المكتبة الوطنية - عمان، د.ط.
- شكري، غالي (1964)، شاعر له قضية، مجلة شعر، ص 84-86.
- شكري، غالي (1978)، شعرنا الحديث إلى أين، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط 1، 1968، ط 2.
- شلش، علي (1983)، ت.س. إليوت، في المجلات الأدبية (1939-1952) مجلة فصول، مجلد 3، عدد 4، ص 12.
- الشمعة، خلدون (1987)، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 1 - 2.
- الشنطي، محمد صالح (1987)، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش مجلة فصول - القاهرة، مجلد 7، عدد 1، ص 149.
- الشورى، مصطفى (1986)، الشعر الجاهلي (تفسير أسطوري)، دار المعارف - القاهرة، ط 1.

الصائغ، عبد الإله (1987)، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة
- بغداد، ط1.

الصبري، خزامي (1957)، قصائد أولى لأدونيس، مجلة شعر، ص75.
الصبري، خزامي (1958)، تجربة البعث والتجدد، مجلة شعر، عدد5، السنة 2، ص.
63.

الصكر، حاتم (1986)، الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية - بغداد
الجلسة الثالثة من جلسات مهرجان المربد الشعري السادس، ط1.
الصكر، حاتم (1995)، تنصيب الآخر في المصطلح والنظرية، الحلقة النقدية في
مهرجان جرش الثالث عشر، بعنوان (المؤثرات...) ط1. ص48.
عبابنة، سامي (2004)، اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب
الحديث - إربد، ط1.

عباس، إحسان (1955)، فن الشعر، دار الثقافة - بيروت، ط1.
عباس، إحسان (2001)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق - عمان،
ط3.

عبد الرحمن، نصرت (1982)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد
الحديث مكتبة الأقصى - عمان، ط2.

عبد الرحمن، نصرت (1985)، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذئيب الهذلي
الجاهلي، دار الفكر للنشر والتوزيع - عمان، د.ط.

عبد السميع، حسنة (1995)، الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة،
مجلة فصول، مجلد 14، عدد2، ص59.

عبد الصبور، صلاح (1982)، ديوان (الناس في بلادي)، دار العودة - بيروت، ط
4.

عبود، حنا (1996)، الاتزياح بين سوينبرن والسياب، مجلة الموقف الأدبي، عدد
303، السنة 26، ص18-19.

- عثمان، أحمد (1983)، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، مجلد 3، عدد 3، ص 37-38، ص 42-43، ص 257-265.
- عثمان، اعتدال (1998)، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ط 1، 1988، ط 2، ص 53، ص 116.
- عز الدين، حسن البنا (1981)، في الرؤى المقتنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 1-2، ص 274-276.
- عزام، محمد (2002)، الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، عدد 374، السنة 31، ص 64-72.
- عصفور، جابر (1973)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف - القاهرة، د.ط.
- عفيفي، محمد صادق (1978)، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي - القاهرة، د.ط.
- علي، حاتم (1997)، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مجلد 16، عدد 3، ص 65.
- علي، عبد الرضا (1978)، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون - بغداد، د.ط.
- علي، غزوان أحمد (2001)، الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، عدد 368، السنة 31، ص 60-61.
- عواد، محمد (1996)، الأرض اليباب وأنشودة المطر، معالم بارزة في طريق الحدائث، مجلة فصول، مجلد 5، عدد 3، ص 133.
- عوض، ريتا (1978)، أسطورة الموت والاتباعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 1.
- عوض، ريتا (1979)، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 1.

- عوض، ريتا (1992)، بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الآداب - بيروت، ط1.
- عيّاد، شكري (1971)، البطل في الأدب والأساطير، المعرفة، ط2.
- عيد، رجاء (عيد)، دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف - الإسكندرية، د.ط.
- غصن، أمينة (1983)، خليل حاوي والأرض، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد6 ص78-79.
- فاروق، السيد (1997)، جماليات التشظي (دراسات نقدية في أدب إدوارد الخراط و بدر الديب)، دار الشرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة، ط1.
- فراي، نورثروب (1987)، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ترجمة: حنا عبود، دار المعارف - حمص، ط1.
- فرويد، إدلر، يونج... (1992)، مدارس التحليل النفسي، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، د.ط.
- فريد، ماهر شفيق ، (1981)، أثر ت.س إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد1، عدد4، ص173-192.
- فريزر، جيمس (1982)، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات - بيروت، ط3.
- القعود، عبد الرحمن محمد (2002)، الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة - الكويت، عدد279، ص49، 50.
- القمني، سيد (1993)، الأسطورة والتراث، سينا للنشر - القاهرة، ط2.
- القيس، امرؤ (2000)، الديوان بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ - الإمارات العربية المتحدة، ط1، مجلد 1.

- كاسيرر، أرنست (1983)، الدولة والأسطورة، مراجعة: حسن طالب، مجلة الفكر العربي - بيروت، عدد 33 - 34. ص 186.
- كامبل، جوزيف مع مويرز، بيل (2002)، سلطان الأسطورة، تحرير: بتي سوفلاور، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، د.ط.
- كروكشاتك، ألبير كامبي وأدب التمرد، ترجمة: جلال العشري، دار الوطن العربي - بيروت، د.ط، د.ت.
- كودويل، كريستوفر (1982)، الوهم والواقع، ترجمة: توفيق الأسدي، مطبعة دار الفارابي - بيروت، ط 1.
- كورك، جاكوب (1989)، اللغة في الأدب الحديث، والحدائث والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، د.ط.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، د.ط، د.ت.
- لوسيف، إيكسي (2000)، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر - سوريا، ط 1.
- محبك، أحمد زياد (1996)، الشاعر والمدينة، (قراءة في نص شعري)، مجلة فصول، مجلد 15، عدد 3. ص 414
- مروى، حسين (1993)، دراسات في الفكر والأدب، دار الفارابي - بيروت، د.ط.
- مندور، محمد (1988)، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع: مؤسسة ع. عبد الله - تونس، ط 1.
- منظور، ابن (2000)، لسان العرب، طبعة دار صادر - بيروت، ط 1.
- موريه، س. (1986)، الشعر العربي الحديث (1800 - 1970)، (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي) ترجمة: شفيق السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي - القاهرة، د.ط.

الموسوي، محسن جاسم تقلبات الأسطورة وتحولات الصورة والتلميح في القصيدة
البياتية

الموسوي، محسن جاسم (1996)، مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في
الخمسينيات، مجلة فصول، مجلد 15، عدد 3. ص 35-43.

ناصر، مصطفى (1978)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس - بيروت، ط 2
النعمي، أحمد (1995)، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر -
القاهرة، ط 1.

النوباني، شفيق طه (2004)، الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث، (عبد الرحمن
ياغي أنموذجاً)، دار الكرمل للنشر - عمان، ط 1.

النوري، قيس الأساطير وعلم الأجناس، ج 1-2، د.ط، د.ت
الهدلي، أبو ذؤيب (1985)، (ديوان الهذليين)، الدار القومية للطباعة والنشر - عمان،
د.ط.

ولسن، كولن (1981)، المعقول واللامعقول (في الأدب الحديث) ترجمة: أنيس زكي
حسن، منشورات دار الآداب - بيروت، ط 5.