وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة باتنة1

كلية اللغة و الأدب العربي و الفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح

دراسة أسطورية وصفية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:

- **لويزة جبابلية**

إشراف الأستاذ:

أ. د. الطيب بودربالة

السنة الجامعية: 2016-2017

مقدمة

عبد العزيز المقالح صوت شعري متميز على الساحتين اليمنية والعربية، وله أثر كبير في تشكيل ملامح الحداثة الشعرية العربية رؤية ورؤيا، وقد رسخ شعره درجة من العلاقات البنائية والتكثيف الشعري الامر الذي أدى دورا كبيرا في إذكاء الطاقة الشعرية.

وقد حضي شعراليمن –على نحو عام– وشعر عبدالعزيزالمقالح –بنحو خاص– باهتمام كبير من النقاد والباحثين. وقد ظهرت عديد من الدراسات التي تناولته وشعره منها ما جاء في كتاب أو على هيئة ابحاث جمعت ونشرت في مجالات متخصصة منها مثلا على وجه التمثيل لا الحصر:

– دراسة للدكتور عبد الملك مرتاض_بنية الخطاب الشعري_ دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمانية.

– النص المفتوح قراءة في شعر عبد العزيز المقالح لمجموعة من الباحثين ، و هي دراسة لبعض أعمال الشاعر و بمناهج مختلفة .

– المضامين السكيولوجية في شعر عبد العزيز المقالح ل:جاسم كريم حبيب و هي دراسة اجتماعية نفسية لدواوين الشاعر الأولى.

– الحداثة المتوازنة ل:مجموعة من الباحثين، وهي مجموعة من الدراسات التي تحمل طابع التذوق الشخصي.

– عبد العزيز المقالح الشاعر المعاصر للدكتور محمد النهاري وهي دراسات تذوقية لبعض قصائد ديوان أبجدية الروح.

– التشكيل الفني والموسيقي في شعر المقالح وهي رسالة جامعية.

وقد حاولت دراستنا التطرق إلى زاوية الإطار الأسطوري في العالم الشعري للشاعر عبد العزيز المقالح وهو ربما ما يختلف عن الدراسات السابقة، والإشكالية التي

أود معالجتها من خلال هذا البحث تتشكل من خلال: أن الرؤيا الأسطورية موضوع ذو عمق والإشكال الذي يطرح ماهي الرؤيا التي تحملها القصيدة حين تتعالق مع الأسطورة؟ ثم هل الجو الأسطوري الذي تخلقه الأسطورة الغربية في القصيدة هو ذاته أو مشابه لما تخلفه الأسطورة أو الرمز الأسطوري اليمني والعربي؟ وما هو الزخم الذي تخلفه؟ وهل تأويل الأسطورة يؤدي بالضرورة إلى وضع اليد على الرؤيا الموجودة في القصيدة؟ ومالذي يضيفه التناص للشعر عامة و للقصيدة العربية خاصة؟

ولعل من الأسباب التي دفعتني إلى دخول عوالم الشاعر عبد العزيز المقالح، هو ذاك الزخم التاريخي الذي يتكئ عليه في تجربته الشعرية وكم الأساطير الذي يتعامل معه في شعره، ثم انتماؤه الجغرافي إلى رقعة تراثية زاخرة بمئات الرموز والأساطير العربية واليمنية، انها يمن مأرب وسليمان وبلقيس والهدهد، ولعل اليمن أكثر من غيرها من الدول العربية يعبق تاريخها بهذا الكم الهائل من الرموز.

بالإضافة إلى ما سبق خصوصية الشاعر وامتلاكه رؤيا مختلفة عن باقي الشعراء وهو يتعالق مع تلك الرموز بمختلف مرجعياتها اليونانية أو العربية أو اليمنية، لتتبلور من خلال ذلك صورا شعرية راقية استطاع من خلالها أن يجمع بين لحظة التراث الأسطورية الضاربة بجذورها في التاريخ وعبقه ولحظة الحاضر الطازجة بما تحمله من آنية وظرفية ليخرج من رحم هاتين اللحظتين لحظة يتجاوز فيها الماضي والحاضر بقناع يقف الشاعر وراءه وقفة الفنان الأصيل والمعاصر في ذات الوقت.

هذه بعض الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع "الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح".

ولعل خصوصية هذه الدراسة أنها حاولت كشف النقاب عن أهم الرموز التي تعامل معها الشاعر من رموز يمنية وعربية ويونانية غربية والإحالات الأسطورية التي أحالت إليها تلك الرموز والأساطير.

واتساقا مع ما تهدف إليه هذه الدراسة من تباين واختلاف عند عبد العزيز المقالح وتجربته المتميزة فقد انتظمت في مقدمة ومدخل تحدثت فيه عن اشكالية القصيدة المعاصرة ومقارباتها وإشكالية الرؤيا فيها وعلاقتها بالتراث، ثم تحدثت في الفصل الأول عن مفهوم الرؤيا التي تبتعد كلما حاولنا مقاربتها ولمسها ثم عرجت على الرؤيا عند العرب ثم عند الغرب، وتطرقت بعدها إلى الرؤيا وعلاقتها بالإبداع وخصائص شعر الرؤيا و تحدثت عن ذلك الجسر القائم بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية والوشائج التي تربطهما ثم حاولت الوقوف عند العلاقة بين الرؤية التقليدية التراثية والرؤيا المعاصرة وما تتضمن كل واحدة منهما من سياقات.

في الفصل الثاني دخلت عوالم الأسطورة مع أولى مراحلها وهي تعريف الأسطورة ومفهومها العميق الذي يتراوح بين الغموض والتجلي ثم مررت بعد ذلك على تفسيرات الأسطورة المختلفة وتعاريفها كذلك في القرون الوسطى وعصر النهضة ثم تناولت التفكير الأسطوري الإنساني عامة والتفكير الأسطوري عند العرب وأخيرا تعالقات الأسطورة، الأسطورة والدين، الأسطورة والتاريخ وعلاقة الأسطورة بالشعر.

تطرقت في الفصل الثالث إلى التناص الأسطوري في شعر الشاعر عبد العزيز المقالح من خلال مفهوم مبسط للتناص ثم تناولت بشكل مختصر التناص في النقد الغربي ومفاهيمه، وانعكاس هذا المصطلح في نقدنا العربي وكيف تعامل معه نقادنا لتكون بعد ذلك دراسة تطبيقية من خلال التفاعل النصي الأسطوري في شعر الشاعر مع الغائب

اليوناني بأساطيره ورموزه، ثم التفاعل مع النص الاسطوري الغائب العربي واليمني بأساطيره ورموزه.

تناولت بعد ذلك المنهج النقدي الأسطوري ومعالمه وأبرز رواده، وتطرقت أيضا إلى آليات النقد الأسطوري التي تتمثل في التجلي والاشعاع والمطاوعة. ليليه بعد ذلك جزء تطبيقي مكون من عنصرين اثنين العنصر الأول جماليات التوظيف الأسطوي والملامح الجمالية التي تكتسبها القصيدة من خلال توظيفها للأسطورة وبعدها تناولت العنصر الثاني وهو تقنيات التوظيف الأسطوري من خلال مجموعة من الإجراءات، وقد امتزجت في هذا الفصل الدراسة النظرية بالدراسة التطبيقية.

في الفصل الأخير وهو فصل تطبيقي تناولت أهم نقطة في البحث وهي تجليات الرؤى الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح من خلال عنصرين اثنين العنصر الأول تجليات الأسطورة والرموز الغربية في شعر عبد العزيز المقالح والإنزياحات اللغوية والرؤيوية التي نتجت عن ذلك ونفس المقصد كذلك مع الأساطير والرموز اليمنية والعربية وذلك بتطبيق المنهج الأسطوري ومحاولة تطويع آلياته، بالإضافة إلى المنهج الأسطوري كان المنهج الوصفي الأقرب كذلك إلى موضوع البحث من خلال استقراء الرموز والأساطير التي وجدت في ثنايا شعر الشاعر عبد العزيز المقالح وتأويلها وفق الرؤى التي تخلفها في القصائد. وختمت البحث بخاتمة أجملت فيها أهم النتائج.

وقد اعتمدت على مجموعة من المراجع التي ساعدتني في انجاز هذا العمل منها خاصة فيما يتعلق بالأسطورة منها:

- عصر الأساطير بيلفيش توماس، ترجمة رشدي السيسي، مراجعة محمد صقر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.

- ديتيان مرسيل، اختلاق الميثولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، المنظمة العربية للتربية، ط1،بيروت، 2008.

- سبيندر ستيفن، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى البدوي، مراجعة سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2001.

- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، ط1،دمشق، 1993.

- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار اللاذقية، سوريا، 1995.

- جواد العلي، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، ج 6، 1970.

وغيرها من المراجع الأخرى بالإضافة إلى دواوين الشاعر عبد العزيز المقالح.

ولعل كل بحث علمي تعترض سبيله بعض العقوبات التي تؤجل دائما الإنتهاء منه.

وقد كان اللا استقرار أهم العوامل التي أثرت على مساره بالإضافة إلى صعوبة الموضوع في حد ذاته موضوع الرؤيا الذي يعتبر موضوعا زئبقيا يصعب الإمساك به.

وأتمنى في الأخير أن أكون قد أسهمت ولو جزئيا في اضاءة عالم الشاعر عبد العزيز المقالح واضفاء بعض الضوء عليه ليقترب أكثر من القارئ العربي فإن وفقت فمن الله وحده.

وفي آخر المطاف أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي، الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة الذي احتوانا بصدر رحب وصبر كثيرا علينا كما لم يفعل أحد فله منا كل التقدير والإحترام.

مدخـــل

القصيدة: التراث والرؤيا

لقد أصبح موضوع الرؤيا الشعرية يشكل مسألة جوهرية في القصيدة العربية على صعيد منظومات الحداثة بالخصوص لأنها- أي الرؤيا- تمثل تلك الحقيقة الشعرية التي تبحث عن ماهيات الأشياء وكوامنها دون الاكتفاء بالحديث عن الأشكال الفنية الخارجية، أنها تحاول ملامسة عمق المنجز الشعري مع مراعاة العوامل التي أسهمت في اخراجه من قريب أو من بعيد.

ومع التطورات الحاصلة المتسارعة والمتغيرة أصبحنا لا نكاد نأخذ انفاسنا ونستوعب نظرية نقدية ما، حتى تتوالى الثانية وهكذا دواليك فنترك الأولى وننشغل بالثانية فلا نفهم الأولى تماما ولا نستوعب الثانية، فقد غدا واضحا- مثلا- أن النقد العربي أصبح يوجه جل اهتمامه الآن للنص ويهتم به اهتماما مبالغا فيه ولا يحفل بصاحب النص إطلاقا أنه يهتم بالرؤيا ولا يهتم بالرائي، يهتم بالمفعول به ولا يهتم بالفاعل، رغم أن صاحب النص هو الرائي والمستكشف الذي كان سببا في خروج ووصول المنجز الابداعي والشعري الينا. وهذا غريب وليس من صميم تراثنا بل قلما لم يجد الكاتب الاهتمام الكافي في عملية التجديد ذاتها منذ سنين خلت ولذلك نجده الآن متخلفا عن مسايرة الحداثة- عدا بعض الشعراء الذين يمارسون العملية النقدية أيضا- ليتمكنوا من خلالها من متابعة تطورات الحداثة النقدية الممارسة على النصوص، ويبدعوا اشعارا تحاول مسايرة الركب الحداثي، لذلك فإنه من الصعب أن تنجح الحداثة الشعرية ما لم يهتم بالمبدع كطرف اساسي في العملية الابداعية، ومع كل ما تحمله النظريات النقدية من آراء وجب علينا التعقل في التعامل مع التيارات الفكرية والنقدية الوافدة الينا.

إن مسايرة الحداثة يجب أن تنشأ من محاولة مقاربة النص والاهتمام به، ولكن دون إهمال صاحب النص باعتباره خلاقا ورائيا ومستشرفا لحياته وحياة الناس ومن ثم لحياة النص، إن التجديد الحقيقي لا يكون إلا إذا صدر عن مبدع عانى احتراقا حقيقيا وتعامل مع هذا الاحتراق بروح تتسامى على ما هو واقعي وصلب ليحوله بروحه المرهفة وتوقه الدائم خلقا متميزا ومتفردا من خلال نظرته المختلفة التي تساعده على خلق عالم مختلف كما يقول ادونيس لأنه" لن يبنى مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجديد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في اعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة" [1].

لذلك لا ينبغي أن نطلب من الشاعر أن يكتب شعرا جديدا وحداثيا وهو يحمل في فكره وعقله ونفسه موروثات بآلاف السنين لا يستطيع أن يفك قيودها عنه، أن يخلق ذاتا مختلفة تستطيع أن تتحرر من كل ما سبق ولا تبقى في فكرها وعقلها غير ذلك التراث الجيد الحاد المشتعل الذي يبعث فيه روح التواصل والاستمرار وليس ذلك الجامد الذي يعيده إلى الوراء مئات السنين فتكون رحلته بعد ذلك دون جدوى كيف نطلب من الشاعر أن يكون حداثيا متقدما في واقع متخلف على جميع الصعد، عليه إذن أن يخرج من ركام الماضي – ليس كل الماضي – إنما الماضي الذي يحجب عنه رياح التغيير ويخلق لنفسه رؤيا مختلفة تنبع من داخله هو من تجربته الخاصة، تحمل بصمته وحده لا غير، مهما تعددت الروافد التي رفدته سواء من الحاضر أو الماضي، لتكون تجربته الخاصة وحدها المؤشر الذي يصوغ منه ابداعه. لطالما تتبعنا الكثير مما كتب ويكتب في ساحتنا العربية الشعرية من آلاف الرواد ولكننا لا نجد في كل هذه المجايلات الشعرية تجارب حقيقية متفردة، إلا ما يعد على أصابع اليد ولعل هذا الفشل في التفرد والتمييز يعود إلى الفشل في تكوين رؤيا خاصة لدى

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة،ط1، بيروت، 1972، ص54.

الشاعر فكل الشعراء مثلا يسيرون على نمط معين في مناسبة معينة، وانت حين تقرأ القصائد تجدها قصائد مكرورة قلما تجد فيها قصيدة متفردة. وتعرف صاحبها دون معرفة اسمه، ان الحداثة الحقيقة يجب أن تتمثل في حداثة النص والشاعر معا، لأن الفاعلية تدعو للاهتمام بالأمرين معا من أجل تكوين رؤيا جديدة وحداثية للعالم كله، وتجدر الاشارة إلى أن البتر الذي حدث ويحدث في العملية الابداعية الشعرية العربية أنها لم تستطع مواكبة الحداثة الحقيقية بل سايرت حداثة جوفاء، فالمفاهيم عندنا لم تعد واضحة خاصة في منظوماتنا النقدية حيث يسود الغموض مفاهيم الحداثة لحد الآن.

لقد سلط مجموعة من النقاد الضوء على مفهوم الحداثة وفكرة الرؤيا بالذات ومن هؤلاء جماعة شعر "الذين –ورغم الجدل الذي أثير حولهم – حاولوا بلورة مفهوم الحداثة وتقريبها إلى الفكر العربي لأجل حداثة عربية حقيقية لها فاعليتها من أجل فتح آفاق جديدة ليس من خلال الخروج عن شكل ونمطية القصيدة التقليدية فحسب بل محاولة التوغل داخل النص والبحث في أعماقه وتحريره من شوائب الماضي الجامد وجعله خلقا جديدا متميزا.

لقد حاول هؤلاء وعلى رأسهم أدونيس أن يجعلوا للقصيدة منعطفا جديدا وكان الاحساس يومها أن ذلك العمل هو تجسيد لمرحلة ثقافية حضارية تغير فيها مفهوم الشعر ومفهوم الكتابة الشعرية"[1].

[1] أدونيس، اشجار لا يقدر الربيع نفسه ان يقدم لها عكازا، رسالته إلى يوسف الخال، مجلة النهار العربي والـدولي/ سنة 1987 ص 54، 78 .

لقد حاول هؤلاء إعطاء القصيدة العربية روحا جديدة من خلال ما يسمى بفكرة الرؤيا التي تربط بين" التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهومي جديد، كاد يتجاوز احيانا الشعر، ليبلغ جماع الموقف الثقافي والأنطلوجي بوجه عام"[1].

إن الحديث عن إشكاليات الشعر العربي المعاصر لم تعد مقصورة في الشكل الخارجي أو اساليب التعبير أو التكرار الذي نشهده في هذا الكم الشعري الهائل، إن المعضلة الحقيقية تكمن في غياب الرؤيا الشعرية، ومرجع ذلك ربما اقتناع المبدع العربي أنه لا يمكن انجاز احسن مما كان، فيكتب قصيدته معتقدا أنها في صميم الحداثة ولكنه لا يلبث أن يكتشف أنها لم تخرج من عباءة الاسلوب التقليدي وأنها مجرد اجترار لقصيدة أخرى فهل: **هل غادر الشعراء من متردم.**

إن غياب الرؤيا هو الذي يفقد معظم شعرنا العربي حقيقته وجوهره كونه إبداعا حقيقيا، فأنت ترى كما هائلا من الشعر دون شاعرية، فما الذي يا ترى يجعل شاعرا ما يتميز بتجربة شعرية خاصة، لماذا نحس مثلا حين نقرأ أدونيس احساسا مختلفا – رغم الجدل الذي اثير حوله – ونشعر بالغموض والابهام؟ لما ننتشي حين نقرأ نزار قباني ولا نرتوي من شعره بالرغم مما يقال عن لغته اليومية وتشييئه للكثير من الأمور؟

إن هؤلاء الشعراء عاشوا في تاريخ وجغرافيا مختلفة وتحت ظروف متباينة ورغم ذلك نحس أن هناك حبلا سريا يجمعهم، إنها العبقرية الشعرية المتفردة والمتميزة لكل منهما، وحدها الرؤيا بإمكانها أن تخلق هذا التميز، لأن كل واحد منهما استطاع أن يهندس الكون الذي أراده على طريقته الخاصة ويترك بصمته فنيا، فكان يتحدث بلساننا ويحس بقلوبنا ويتحسس انفاسنا، حينها استطاع أن يسكننا ويستعمر ذواتنا لأنه استطاع أن يجمع

---

[1] كمال خيري بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،دار المشرق، ط1، بيروت ،1982، ص 15.

الذي لا يجتمع وينسق بين اللامتناسقات، ويبقينا دوما في حالة دهشة، لا يعطينا اجابات صريحة أو جاهزة، بل ان اجابته في حالة توق دائم إلى سؤال آخر، سؤال قلق غير منته من أجل اقتناص جوهر الأشياء بفاعلية، واستبطان لا يقف من الواقع موقفا واضحا واحدا ولا يرتبط بقناعة نهائية اتجاهه، لا سلبا ولا ايجابا ولكنه يقف منه موقف المستكنه ويرى فيه ما لا يرى لأنه يعلم أن هذا الوضوح الخارجي الظاهر وراءه غموض باطن قلق عليه أن يصل إليه وينقله إلينا.

وتأسيسا على ما سبق فان غياب الرؤيا عن التجارب الشعرية هي ما يجعلها دون الفعالية الشعرية المطلوبة لأن الشاعر العربي لم يصل بعد إلى مستوى يستطيع من خلاله أن ينجح في تحويل رؤياه إلى مجال رؤيوي ينبثق من رؤياه الخاصة وذاته وينفتح على قصائده المقبلة ، لذلك تغيب الحدود بين الشعراء وتتشابه تجاربهم، ويفقدون نبرتهم الخاصة التي تميزهم.

إن اكتمال الرؤيا لدى الشاعر ونضجها لا تأتي بين عشية وضحاها بل يصل إليها بعد جهد وعناء ومكابدة ولا يتم اكتمالها إلا على نار عذاب المعرفة والمعاناة وهذه الاخيرة لا تستوي إلا على نار الخبرة والثقافة وما يمتد بينهما من عناء وجسور غير منتهية.

وحين نتحدث عن عناء الشاعر ومكابدته فإننا لا نقصد فقط اسمه الفردي والخاص بل هو ممزوج بالعناء الجماعي والعام، ذلك أن الشاعر الحق من خلال رؤيته الخاصة فإنما هو يكشف – في حقيقة الامر– عن احساس جمعي وشامل فلا يصبح فردا بل يندرج في صوته حالة الأنين العام، فيعبر عن ألم الجميع من خلال ألمه الخاص ولا ينجح في هذا إلا إذا استطاع أن يجرد الهم العام مما فيه من شيوع وعمومية وصخب ويعبر عنه

بحرارة فردية خاصة ويقف موقفا يمزج فيه بين "تشخصه وفرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة اخرى، بين الشخصي والكوني بين الذات والتاريخ، يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن واحد "[1].

إن الرؤيا ليست حالة منفردة ومعزولة، ليست حالة من الحزن العابر، انها نهر متواصل التدفق ينهمك فيه الشاعر انهماكا عقليا وفكريا وجسديا وروحيا ونفسيا وجماليا لتنعكس كل هذه الحالات في شعره ويختزل من خلاله صلته بالعالم فيعطي وجوده الخاص رؤيا عامة وشاملة ورؤيا الشاعر في حقيقة الأمر لا يمكن أن يبرز من خلال قصيدة واحدة أو ديوان واحد بل أنها كالكهرباء تسري في كل شعره ولكنها لا تبدو واضحة، أنها تتشظى وتتماهى وتنتشر في كل ما يكتب، لذلك لا تكتمل رؤيا الشاعر حتى تكتمل تجربته الشعرية كلها.

إن الحديث عن الرؤيا هو حديث عن هاجس لا يفارقه، هم متواصل متمركز يشغله كله، طاقته الفكرية والروحية فيتصل بعمله الإبداعي عبر حبل سري لا ينكشف إلا له – إن الرؤيا ليست هي الموقف بحد ذاته بل هي كيفية التعبير عن ذلك الموقف فهي تتصل بالنص اتصالا عميقا ومباشر وتطل في كل مرة بشكل ما ومن ناحية ما، هي كالزئبق لا يمكنك القبض عليها ولكنها في الوقت ذاته العنصر الحاسم والفعال في حيوية النص.

إن علاقة الرؤيا بالنص علاقة تفاعل خاصة ومتميزة تجعل انفصال أحدهم عن الآخر مستحيل، وحين تكون ناجحة تلقي بظلالها على القصيدة وتنعكس على الشكل التعبيري فتجعله متميزا وتعطي صاحبها –بمرور الوقت– طابعا خاصا ورموزا خاصة تصبح بعد ذلك مفاتيحا لتجربته الشعرية وتجدر الإشارة هنا أن ضعف الشعر العربي

---

[1] أدونيس، مقدمة الشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت ،1971، ص122.

يعود إلى عوامل عدة ولكن أكثر المفاهيم التي أساءت إلى الشعر تلك الأحاديث الفارغة المفرغة من محتوياتها الحقيقية والتي يدور الجدل حولها، وتبعد الشاعر عن جوهره والشعر عن رؤياه الحقيقية كثنائيات، الشكل والمضمون، التي تجعل النص مفرغا من محتواه الحقيقي جاهزا لاستقبال أي مضمون، أو فكرة جاهزة فاللغة التي يكتب بها شعراؤنا مثلا مازالت إلى يومنا هذا لم تستطع أن تتخلص من موروثها الذي يقيدها ولا يجعلها مرتبطة بمعطيات الراهن ورؤاه، التي يجب أن تنطلق منه، وقد يبدو هذا جليا أكثر مثلا في الموضوعات الشعرية فكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى الموضوعات الكبرى التي يعلم مسبقا أنها تجد انفعالا وتقبلا من القارئ العربي –لأسباب ما– فيختار مثلا موضوع المجد العربي ويعتمد عليه في أن تكون القصيدة قوية على أساس قوة الموضوع ذاته الذي يثير الجلجلة عند القارئ والإستجابة التي يرغبها، ولكن هل يعني هذا أن القصيدة ستكون قوية إذا كان الموضوع قويا ومجلجلا؟ أو لأنه يحمل كما كثيرا من التحييز الوجداني أو العاطفي المسبق في ذاكرة ووجدان وذهن المتلقي؟

إن قوة القصيدة وأهمية موضوعها لا ينبثقان إلا من داخل القصيدة ذاتها وسحر رؤيتها التي يخلقها الشاعر، لذلك فان الاعتماد على الموضوع وحده لنقل التجربة الشعرية يقود إلى عراء وتجريد يؤدي إلى برودة مطلقة في تقبل القصيدة التي من المفترض ألا تفقد حساسيتها وقدرتها وتصبح كأي خطبة أو قطعة فنية نثرية، صحيح أن هناك كلمات من قاموسنا لها وقع خاص: كالشعب، والوطن، والحياة والحب ولكن هذه الكلمات هي لغة جامدة أن لم يستطع الشاعر أن يسبل عليها دلالات مادة وتعابير مختلفة تكسبها سعة الافق ولذة الخرق والتجاوز.

والرؤيا وحدها من تملك هذه القدرة على ذلك الخلق والخرق واختزال الموضوع وإبعاده عن عموميته وحسيته.

إن تأثير الإبداع في المتلقي لا يعتمد على نبل القضية وعظمتها وحده بل يحتاج إلى سحر الشعر وقدرة الشاعر لإثراء الموضوع وإعطائه بعدا يستحقه بما يمتلكه من رؤيا متميزة، فالموضوعات الكبيرة لا تجدي نفعا مع شاعر صغير بل إلى موضوع كبير ورائع ويسبل عليه من رؤياه ما يجعله عظيما وكبيرا جياشا بالحركة والايماء والانفعال.

إن الرؤيا الشعرية المطلوبة هي تلك الرؤيا اليقظة المتشظية التي تلتهم الواقع وتبحث خلف قشريته اللامعة الجوهر الحي للحياة، الكامن وراء معناها ودلالاتها، لا تستسلم للعادة ولا يخدعها سطح الحياة بل تظل تبحث عن الخفي والكامن وهذا الامتياز الحقيقي للشعر الذي يقول فيه سنبدر أن الكاتب الخلاق هو الذي يمتلك" أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق من وراء العادي والمألوف[1].

إن الشاعر صاحب الرؤيا هو الذي يقتنص نبض الاشياء ويبحث في عمق أسرارها ويعطي اليومي والعادي والعابر زخما متشظيا ونارا قادرة على رؤية الجوهر والشامل في تفاصيل الحياة، وهو الذي يعطينا لحظات السكينة والهدوء في كل ضجيج العالم الذي نحياه وفوضاه الصادمة فيجعلنا نعيش الحلم والامل رغم انكسارات الواقع وآلامه، ربما نكون بما سبق حاولنا أن نسلط الضوء على مفهوم الرؤيا وارتباطها بالعمل الفني واهميته حداثة الرؤيا كمعطى ضروري وحاسم في التجربة الشعرية وحاولنا توضيح خطر غيابها عن التجربة الشعرية ومآل معظم التجارب التي لا تحمل رؤيا في ذاتها ترتبط ارتباطا وثيقا بالنص، بل هي النص كله في حقيقة الامر.

---

[1] ستيفن سبندر، الحياة والشاعر ترجمة مصطفى البدوي، مراجعة سهير القلماوي، القاهرة، دون طبعة، ص96.

بقي لنا أن نشير إلى إشكالية اخرى تكون قد ساهمت في قصور رؤيا الشعر العربي وعدم اكتمال نضوج التجربة الشعرية العربية وهي إشكالية علاقة الشاعر العربي بالتراث فكيف كانت علاقة الشاعر بالتراث، وماهي المعطيات التي تحدد هذه العلاقة؟

ولعل هذه الإشكالية تطرح إشكاليات كبرى على مستوى الدين والحضارة ومستويات أخرى وأعمق ولكننا سنبقي الموضوع على المستوى الأدبي فحسب وحين نتحدث عن التراث فإننا نعنى به بالذات هنا التراث الأدبي والشعري خاصة.

لقد أثار هذا الموضوع كثيرا من الجدل من طرف الكثير من الاتجاهات التي تقف مع أو ضد التعامل مع التراث، لكننا نعتقد أن الموضوع لا يعالج على مستوى التعصب الفكري أو الجدل العقيم إننا بحاجة إلى أن نكوِّن رؤيا واضحة وناضجة وفكر مترو وعقل متزن لرؤية الامور بوضوح يسمح لنا بتقييم الموضوع تقييما موضوعيا وسليما بعيدا عن الشطط والمغالاة.

إن علاقة الشاعر بالتراث ليست علاقة منتهية لماض محنط نقف عنده في المتاحف ونبكيه وقوفا على الأطلال مصفقين لأمجاده فقط، إنه على عكس ذلك حيوات كثيرة مجتمعة ومتفردة، طاقة روحية متجددة وجياشة وحيوية، دلالات لا منتهية من التوترات الابداعية. لمن يستطيع أن يفهمه ويعيه الوعي التام والكامل فيقف منه موقف الباعث والمجدد والباحث عن طاقاته الكامنة.

يمكن أن يكون التراث المدد الذي يعين الشاعر ويلهمه في إبداعه إن أحسن استخدامه وهو يكتب قصيدة جديدة كلحظة مشتعلة يمتد لهيبها بين الحاضر والماضي وتستشرف المستقبل بما تحمله من وعي وسحر ورؤى، ذلك هو التعامل الفعال مع التراث الذي يجب أن ينطلق من وعي الشاعر التام وموقفه الواضح من خلال إعادة تشغيل كنوزه.

إن الموقف من التراث هو المحك الفعلي لاختبار حداثة الشاعر وأعماله، حداثة المضمون والروح والأداة معا، أي حداثة الرؤيا، هذه الاخيرة التي تستطيع الجمع بين لحظات التاريخ الغابرة الضاربة بجذورها في أعماق الماضي والزمن ولحظات الحاضر الطازجة بكل حيويته الآنية، فيصبح العمل متجذرا بعراقته متوهجا بنور حاضره، ليخرج لنا مزيجا رائعا لا يمكن تحديد فواصله الماضية والحاضرة.

لذلك قلما نجد من المبدعين والشعراء من استطاع فعلا أن يعي ويستوعب ويختصر هذه المسافة بين الحاضر والماضي فجلهم يتأرجحون ويعلقون في الماضي دون الحاضر أو يتخلصون من كل الماضي بدعوى الحداثة والمفاهيم الحداثية ومسايرة العصر، ولعل ثلة قليلة تلك التي امتلكت موهبة حقيقية قادرة على المزج بين الأمرين الاصالة والتجديد، وقد كانت علاقة الشاعر بالتراث من الإشكاليات التي طرحت على بساط الجدل والمناقشة منذ سنوات عديدة ولكنها امتدت أكثر حين دعا إليوت إليها ودعمها من خلال مواقفه التي يثمن من خلالها عودة الشعراء إلى تراثهم بل أنه يشدد على اهمية أن يكون الشاعر مرتبط بتراث أمته بل وتراث الإنسانية جمعاء، حتى ينقل تجارب الأنا الجمعي الذي تشترك فيه البشرية جميعا، فنجد عنده يسمى بالحاسة التاريخية وهي عنده لا تتضمن ادراك "ماضي الماضي فحسب بل حاضره أيضا" [1]

وهو يرى أن هذه الحاسة التاريخية لا تجبر الشاعر الانجليزي مثلا أن يكتب وفي حسه ووجدان جيله فقط، بل أن يشعر بأن أدب أوروبا منذ هوميروس، ومن ضمنه أدبه القومي نفسه، يمتلك حالة واحدة ووجودا معاصرا واحدا" [2].

---

(1) selected prose of . t. s . eliot. Fronk fernond. 1975.p38

(2) المرجع السابق، نفس الصفحة

وإذا أردنا البحث عن مثل هذا الوعي بقيمة التراث عند المبدعين بين شعرائنا العرب فإننا لا نستطيع التفاؤل كثيرا لأن قلة منهم استطاعت أن تستوعب هذه العلاقة وتتفهم هذا الوعي التام بالتراث، وتنتج شعرا مختلفا، لقد حاول أدونيس فهم هذه العلاقة وترشيد التعامل مع التراث من خلال ما كتب من مؤلفات واشعار حين يقول "إنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد...فقراءة "بودلير" هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي شعريته وحداثته، وقراءة " مالارميه" هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية و أبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة " رامبو" و" نرفال" و "برتون" هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ؟- بفرادتها وبهائها وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني" [1].

هل يعني هذا أن النقد العربي عاجز عن فهم معطيات الحداثة ومسايرتها؟ قد يكون هذا الحكم فيه نوع من القساوة أو التجني ولكن علينا أيضا فهم حقيقة مهمة، أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقتلع مفاهيم معينة من سياقات حضارية مختلفة بأحكام جاهزة وبناءات نقدية مغايرة لروحنا وثقافتنا وسياقاتنا الحضارية ثم نحاول غرسها في أرضنا وتطبيقها على شعرنا الحديث دون مراعاة للتمايز الموجود بيننا وبين الآخر وشعره من طبيعة وحساسية ومميزات، لأن هذا الأمر ليس من الحداثة في شيء، لأن الشاعر الحقيقي هو من يبدع انطلاقا من تراث وواقع تكون له معه نقاط التقاء وتماس حميمية تجعل تجربته تختلف عن تجربة الآخر وحضارته وثقافته.

من الضروري إذاً أن يبدع الشاعر ويتجه صوب الحداثة ولكن وهو في طريقه للحداثة عليه أن يستند – بالإضافة إلى الحاضر ومنجزاته وراهنه – إلى التراث الأدبي والشعري العربي والتراث النقدي الذي تركته المنجزات النقدية العربية وليس بالضرورة أن يكون موقفه

[1] أدونيس الشعرية العربية، بيروت، دون طبعة، 1985، ص86.

قابلا لكل التراث ولكن لا ضير أن يقف موقف المحاور المتجاوز والمتسائل والمعارض ربما ويسعى في نفس الوقت إلى محاولة اعادة الفعالية لهذا التراث بعمله هذا وتساؤلاته الدائمة.

والمتتبع لموقف الشاعر العربي من التراث وعلاقته بالحداثة يجد نوعا من التشويش يجعل من تصوره ومحاولة فهمه للحداثة على مستوى الكيان الثقافي العربي غير واضح ولا متجذر في الواقع النقدي والأدبي، لأنه من المسلم أن ترتبط نظرة الشاعر إلى العصر ومستجداته وأن يعود إلى تراثه.

فهل استطاع الشاعر العربي اكتشاف تلك اللحظة التي تحدثنا عنها سابقا لحظة المزج بين الماضي والحاضر؟ وهل استطاع أن يقتنصها ويحقق مستوى شعري متميز.

يشير الأمر بحق إلى المأزق الذي تعانيه وتواجهه الحالة الابداعية العربية في مواجهة الحداثة.

إن المشهد الشعري العربي يشير إلى تماهي الحداثة الشعرية وتمزقها بين اتجاهين متناقضين "حالة من القلق المركب لقطبين متباعدين، قلق الصراع بين نموذج اسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل في الوقت نفسه، مالكة لشروط تميزها الجوهري عنه بقدر ما هي قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه" [1].

إن أسوء ما يواجه الشاعر والناقد على السواء في العالم العربي هو ذلك الخلل المزدوج، لأنهما قد يجافيان الماضي أو يتعاليان عليه وعلى منجزاته الجمالية والتعبيرية من جهة ويهتمان في ذات الوقت بكل بضاعة العصر دون تميز أو خصوصية، فيقعان بذلك، في تبعية قاتلة للتيارات الواردة إليهما دون تحميص أو غربلة.

---

[1] كمال أبو ديب: الحداثة ، السلطة، النص، مجلة فصول/ العدد الثالث، 1984، ص41.

ذلك الوضع أدى إلى خلق واقع شعري مهزوم ذلك أنه يقدم لنا إبداعا لم يقم على المكابدة والألم و المعاناة لأجل أن يكتسب العمل المنجز شرعيته وانتماءه الحقيقي ولو عن طريق المواجهة الصادمة والصادقة والصريحة، غير متوازية من التراث، والقبول بهذه المواجهة باعتبارها " جزءا من التجربة الإبداعية والشعرية" .

صحيح إذن أن للشاعر العربي حق الإعتراض على بعض التقاليد الشعرية والنقدية العربية في واقعة وراهنه، ولكن هذا لا يمنحه الشرعية في أن يستعير صوت ونبرة شاعر اخر قامت على أساس تراث وتاريخ ذلك الشاعر.

ولعل أسوأ ما في الأمر كله هو الحكم على المنجزات الشعرية العربية انطلاقا من مصطلحات نقدية غربية بحته فقط وليس من خلال الوعي بتلك المصطلحات وفهمها ومحاولة مدارسة الظروف التي نشأت فيها، ذلك أننا لسنا هنا بصدد إصدار الحكم على المنظومة النقدية الغربية أو بقولنا أنها عديمة القيمة والجدوى ونرفضها جملة وتفصيلا، بل على عكس ذلك أن تلك المنظومات النقدية اضافت الكثير للواقع الابداعي العربي، ولكن وجه الاعتراض هو حول كيفيته تبني تلك المصطلحات النقدية دون غربلة أو تمحيص فنكون عندها قد واجهنا الحداثة ليس بما لدينا من حاجات ومطالب خاصة، بل وكأننا نستجيب لواقع وحاجة مجتمع آخر ذلك المجتمع هو واضع تلك المصطلحات ، ومنه فإن الحداثة الشعرية عندنا لم تكن مطلبا جماليا خالصا يجسد من خلاله وعينا وتحرقنا ويتبلور من تجربتنا وينطلق من تراثنا الشعري بكل خصائصه ومميزاته.

لقد كان الأمر اشبه بالصدى وليس الصوت الحقيقي، لذلك جاءت معظم تطبيقات الحداثة هشة ومهزوزة ان لم نقل فاشلة ومفككة لأنها نبعت من مصطلحات لم نعان حتى في استيعابها ولم نعان اصلا في صياغتها، فكيف يمكن لشاعر عربي مثلا أن يتوافق –تماما– مع الشاعر الغربي في موقفه من التراث؟ كيف لم يخطر ببالنا أن نعي تراثنا ونهتم به، هل

كنا بحاجة إلى أن ننتظر إليوت ونظريته ودعوته للعودة للتراث حتى نعود اليه وننتبه له؟ لماذا لم نوظف السندباد وشهرزاد وحكايات ابن المقفع حتى وظفها الغرب ثم أعادها إلينا بمسوح نكاد لا نعرفها، وهي في الاصل كانت لنا وبين ايدينا وتنام جنبنا وتأكل معنا؟ ثم كيف لشاعر عربي تبلغ تجربته الشعرية مدة نعرف مقدارها وظروفها شملت ضمنها قرونا من الظلام والجهل والإحتلال والفراغ الابداعي أن يتطابق في موقفه وفهمه واستيعابه للحداثة مع موقف شاعر آخر يستند إلى ثلاثة قرون مكتظة بالشعر والنقد والرسم والموسيقى والفلسفة والعلوم الاخرى؟

علينا اذن أن نقف وقفة صادقة مع أنفسنا وذواتنا من أجل مواجهة الواقع والصمود أمام العصر من أجل أن نكون جزءا من دلالته وثرائه من جهة وأن نتقن التعامل مع التراث تعاملا واعيا يلتحم من خلاله الماضي بالحاضر، ونقف بشجاعة أمام حافتي هذه الهوة الصعبة بين هذين القطبين من أجل بلورة رؤيا خاصة ومتميزة تختزل الحقيقية الإبداعية الصادقة التي تبلور الموقف الجمالي الحقيقي، الفكري في سياق حضاري وعصري كلي مترابط، هذا الأمر يحتاج إلى عمل جبار ومتواصل مع المبدعين والنقاد من أجل أن يتكون لنا منجز شعري إبداعي يحمل بصمتنا ولعلنا من خلال كل ما سبق يتوضح أننا طرحنا الكثير من الأسئلة التي تبقى الإجابة عنه دائما على محك النقاش لأنها أسئلة في تناسل دائم وكلما حاولنا أن نبحث لها عن إجابات تناسلت أكثر، لأنها حالة لا منتهية كحالة الإبداع ذاتها والاشراق نفسه.

الفصل الأول

رؤى ومفـاهيم

الرؤيا

01 - تعريف الرؤيا.

02 - الرؤيا والإبداع.

03- خصائص شعر الرؤيا.

04- الرؤيا مركز الإبداع.

05 – الرؤيا جسر بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية.

06 – بين الرؤية والرؤيا.

1- الرؤيا:

رأينا مما سبق أن المنظومة النقدية الحداثية استبدلت الرؤية بالرؤيا للعالم، لأن الرؤيا تقدم موقفا لغويا وايقاعيا منه، يتضمن المقدرة على استيعاب العالم الشعري والافادة منه كله دون استثناء، ونداء الحرية الذي يحمله مشروع القصيدة الحديثة ليس هو بالضرورة حرية الشكل المطلق من كل قيد بقدر ما هو حرية في اختيار الموضوعات والمضامين من خلال الواقع الذي تنطلق منه، واقع يعكس شكل الصراع القائم في العالم بكل احداثه وعلاقاته وتاريخه وللتعبير عن هذا الواقع يتطلب الأمر الخروج باللغة من إطارها المعجمي إلى فضاء لغوي أرحب يحقق سيرورتها للراهن ويشع من خلاله لمحاولة إعادة مقاربة مفهوم الحداثة ليكتمل حقيقة مع الموقف الشعري من خلال اكتشاف العالم واللغة معا.

وحين تحاول التجربة الشعرية العربية بعث ذاتها في الموقف واللغة لا بد لها أن تندمج مع التراث وتحاول تأسيس دائرة جديدة من خلال دائرة الإنسانية كلها ثم الدائرة القومية، لتستوعب كل التيارات والاتجاهات دون تهميش أو اقصاء لتعكس حقيقة الخطاب النقدي والابداعي بدلا من أن تستلب معه أو يستلب معها.

إن البحث عن الرؤيا ليس بالضرورة ادعاء نبويا أو موقفا لاهوتيا زائفا، أو ميتافيزيقيا من العالم، وإنما أن تنسج التجربة الشعرية سبكتها من داخل الذاتي والموضوعي العام والخاص، المجرد والمجسد فتكتشف من خلال ذلك وحدة العالم من خلال تناميه لتكتشف وحدتها أيضا، وتتجاوز الثبات والتكرار فتعطي الرؤيا للقصيدة وحدتها وجوهرها أيضا فقد تصطنع محاولة شعرية ما، معاناة موضوع ما، أو تستعيره

فتتعثر برؤيا زائفة، وهذا الزيف ينبع من خلال علاقة مؤقتة أو طارئة بموضوع المعاناة فتنحسر الرؤيا وتضعف التجربة.

إن الرؤيا تصدر عن معاناة أصيلة وحقيقية، تتصل بفكر المبدع فتتجلى وفي التجربة الشعرية التي توحي بها الرؤي فتندمج فيها " الأنا" مع "النحن" والاجتماعي بالتاريخي، دون أن تدعي بأنها تقدم موقفا نهائيا، بل إنها تحاول إعادة بعث العالم ولا تدعي تأسيسه بل تكشف ايقاعاته لتصل إلى اكتشاف ماهية الشعر.

واللغة هي مادة الرؤيا فكما اقتربت تجربة الشعر العربي التراثية الحية من لغتها لتجددها وتطورها، تحاول القصيدة المعاصرة كذلك اليوم أن تقارب لغتها وتجددها، إنها تحاول صنع لغتها الخاصة بمعنى ما، من خلال إعادة صياغة علاقتها بالعالم والإنسان، تبعث الكلمة والاشارة والرمز والدلالة لتفصح عن أبعادها وروحها الداخلية بدلا من الاتكاء على نظام التشبيه والاستعارة الجاهز.

إنها تتجاوز العلاقة السلفية مع اللغة التي قد تؤدي إلى غياب الرؤيا.

إن اللغة والرؤيا كلاهما تشتركان في نقل المعاناة لخلق الشعر وعكس علاقة التجربة الخاصة بلغة الجماعة الحياة والكون كله بحيث يزول التناقض بين الشعر والعالم.

إن القصيدة تتكون في العدم، أو في سديم ما، وتأتي الوقائع كشروط مادية يفرضها موقف ما من أجل التغيير من خلال تكون الرؤيا في الوعي، إنها جزء من مشروع ثقافي عام له تمظهراته وتوهجاته وانكساراته بحيث يتجاوز العرضي والدائم ليتعامل مع المتوقد والمتجدد.

إن الرؤيا هي جسر العبور إلى خصوصية التفرد لتحقيق هوية ابداعية، ولا وجود للتفرد والتميز بدونها، " ذلك الذي لا يتم إلا على مستوى التشكيل في تجلياته الاسلوبية التي يسعى الفنان جاهدا إلى ابتكارها بوعي متسلحا بالخبرة الجمالية التي تعزز

بالضرورة ما يتجاوز، فينبثق عنها كيان جديد، له نسيجه الخاص، يتمثل في بنى تشكيلية لها نسقها الخاص، كذلك تنبثق عنها رؤيا فالقصيدة هي عمل فني ليس إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة"[1].

أ- تعريـــف الرؤيـــا:

لقد كان -وربما مازال- موضوع الرؤيا من أكثر الموضوعات التي يكتنفها الغموض والالتباس، وحتى حين تناولته أقلام الباحثين بالتحليل والدراسة خلق الكثير من الملابسات والاشكالات فنجد تفسيرات أحيانا متقاربة وأحيانا بعيدة تمام البعد، لأنها حاولت ان تعطي الرؤيا مكانتها الهامة في العملية الإبداعية ــ الشعرية خاصة ــ باعتبارها أداة أو منهجا أو معادلا للمكون المضموني للأدب أحيانا أو قرينة يعرفها الشعر أحايين أخرى.

وقد أجتاح هذا المفهوم العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية ليكون أحد روافد الحداثة الشعرية بعد ذلك ويكون مجال اشتغال يحدد من خلاله صدى الابداع في الكتابة الشعرية وسنحاول أن نقترب من مفهوم الرؤيا وتقاربها عند المفكرين الغربيين والعرب.

"الرؤيا تعمل على إعادة اللقاء مع هذا الوجود الكوني، صعودا إلى النور، لا نزولا إلا الظلمة ــ وإن كان يستفرد بوحدته يسمو على هذه الوحدة بما يجعل صلته بالأشياء صلة وجود بموجود، صلة عميقة يحقق بها وخلالها استكشافه، يتاح له بفعلها، أن يتلامس بحب ورغبة مع الأرض بما فيها من جوهر حقيقي، بل ويلامس القلب العاري لهذه

[1] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة بيروت، دون طبعة، ص57.

الأرض، مدركا بفخر داخله هو من الدفء ما يطوق هذا القلب ويمنحه سر الحقيقة، التي هي من سر الوجود".[1]

هذا إذن أحد المفاهيم العامة للرؤيا التي يبني عليها المبدع عامة. والشاعر خاصة عالمه بما له من نزعة أرضية هي بعض ميراث الحقيقة الإنسانية في نفسه وروحه، رؤيا تختصر علاقته بالأرض وتختزلها وتحتضنها، تلك الأرض التي مشى عليها حاملا معه يقين الوجود الإنساني كله.

"إن الشعر عصارة الرؤيا، لذلك اعتبر علما حقيقيا بإنسانية الإنسان وبأعماق الوجود المتجدد الخلاق الذي لا حدود له" [2] كما تعبر عن ذلك أسمية درويش.

"طريق من طرق الاجتهاد التي تحاول أن تمد بصرها في إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته كي يستطيع أن يعطي كيانه معنى"[3].

الرؤيا هنا تحاول أن تعطي الإنسان معنى وتعيده إلى حضن الكون والأرض من خلال تجاوزه الواقع المادي، الجاهز تبحث في أعمق أعماقه عن حقيقة جوهرية تبقى دائما بحاجة إلى اكتشاف وخلق غير محدود.

إن الاجتهاد الذي يرقى بالشعر إلى إبداع الواقع، داخل رؤيا تقدم نظرة شاملة ومستقبلة وعميقة للحياة، وتجعله تعبيرا عن الذات الجماعية في تجاربها الماضية تطلعاتها المقبلة وتخلصه من التعبير عن الأوهام والاجتهادات الفردية"[4].

---

[1] ماجد السامرائي، "الوعي والرؤيا"، حوار مع الشاعر فؤاد رفقة ، مجلة اقلام/، العدد 1 ، السنة 24، كانون الثـــاني 1989 ، بغداد.

[2]أسيمة درويش ، مسار التحولات، قراءة في شعر ادونيس، دار الآداب، الطبعة الاولى، بيروت، 1992 ص182.

[3]صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، ص126.

[4]محي الدين صبحي، "الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الابداع والواقع"، مجلة الوحدة/ ع 28، 83، السنة 7، ص3.

"هي قضية الإنسان في معاناته وشوقه وكدحه، شعر له آلهة جديدة لا تسكن وادي عبقر، ولا فوق الهيلكون، بل تمزج عطرها كل يوم بالخبز والماء"[1].

الرؤيا إذن هي ذلك الاختلاف الحاد الذي يبحث عنه الشاعر بعيدا عن الوهم والميتافيزيقا تجعل من رؤياه تجربة خاصة ومتفردة تلتصق به كل دقيقة وتشاركه همومه وأوجاعه ليكون صوت هموم وأوجاع الناس في يومياتهم العادية ويخترق بها هذا العادي لحدود اللاعادي ليصبح متفردا ومتميزا في عالم متشابه،

هذه هي الرؤيا التي تخلق القصيدة الحديثة،: " التي عليها أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ وتتحول إلى ذكرى"[2].

لقد انبجست الرؤيا منفذا ومنقذا وفضاءً يسمح للخيال بالعبور إلى اللامتناهي: "بحثا عن المواقع التي يجب تدميرها وإعادة بنائها على الوجه الصحيح"[3].

ذلك أنها تمتلك طاقة اخصابية هائلة يميز حضورها النص الشعري المعاصر ويكسبه التغيير.

فعلا أن الرؤيا تجسد لدى الشاعر الحلم بالتغيير الذي ينصهر مع ذاته ومع الوجود "وبدون هذا الانصهار في الذات والمرور عبرها، لا يمكن للرؤيا أن تمتلك الخصوصيات التي توكلها لتكون الحلم، المشروع والتغيير"[4].

فالحلم بالتغيير من صلاحيات الرؤيا وحدها وهي القادرة على تحقيقه ذلك انها " البعد الثاني الذي تسعى الصورة للإمساك بأطرافه وتجسيده وهي بذلك خلاصة ما يريد

---

[1] مجلة الآداب البيروتية، العدد العاشر، 1964 ص05.

[2] حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص128.

[3] مسار التحولات، مرجع سابق، ص182.

[4] ماريا لويزا بربربندي، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر معطيات أبو السعود عالم المعرفة/ العدد 225 ص17.

الشاعر ان يقوله، لأنها هي التي تكشف عن مدى استيعابه للتجربة التي يريد أن يجسدها، وعن مدى إحاطته بها، ونفاذه إلى جوهرها "[1].

وهي في الوقت ذاته: " كشف يرجع كل حاجز أو نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، هي إبداع لأن مبدعها يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالا ويبرزه إلى الوجود الخارجي"[2].

ولذلك جاز لها أن تكتسب تلك الشرعية في المساحة الشعرية لأنها " تمثل ما هو غير موجود على أنه موجود عن طريق الاحساس الرهيف والخيال المبدع وينتج تفرد الفنان أو الأديب بها عن الآخرين شعور لديه بأنه متميز احساسا وفكرا، وبأنه قادر على اختراق تخوم تعجز عن بلوغها المخلوقات الاخرى"[3].

هذا التفرد والتمييز الذي تبحث عنه الحالة الابداعية الخاصة والمتفردة بين مبدع وآخر بامتلاكه لرؤيا ذات فرادة خاصة " فإذا كان الشعر يولد من تصادم الذات مع العالم فإن تخصيب الابداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤيا"[4].

فقد يجد الشاعر معاناة ومكابدة كبيرة في محاولة التوفيق بين رؤاه الخاصة، وواقعه وعلاقته بالتراث نعم لقد " عانى الشاعر الحديث هول المسافة بين التراث والرؤيا وبين الواقع وهذه الرؤيا"[5].

---

(1) عبد الله عساف، "الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا"، تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات في سوريا،دار دجلة، ط1، سوريا، ص93.

(2) ادونيس، الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، دار الفكر بيروت 1984 ص166، 167، 168.

(3) عبد النور جبور، المعجم الادبي ، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1984، ص134.

(4) اسمية درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر ادونيس، مرجع سابق، ص177.

(5) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، د ط 1968 ص19.

ولكن رغم ذلك لم يستسلم واجتهد من أجل تقليص هذه الهوة لأنه يمتلك موهبة تمكنه من رؤيا الاشياء من زاوية مختلفة تختلف عن كل رؤى الناس العاديين لأن " عينه تقع على الاشياء التي تقع عليها عيون الآخرين لكن ما يميز رؤيته هو القدرة على الارتفاع بالرؤية البصرية إلى مستوى الاستبصار الجمالي، لأنه يعبر من خلال الرؤيا من المحدود إلى اللامحدود ومن مجال الادراك العادي والمتناهي إلى العجائبي واللامتناهي.

الرؤيا تعطي الشاعر جواز السفر لعالم الرغبة والحلم ليمد الشعر بالحياة والحياة بالشعر، بالرؤيا التي ترتفع بالعمل الشعري إلى مستوى الكشف والاكتشاف للتعبير عن الحقيقة "لتحقق الرؤيا أن تنمو في الشعر وتفرض ايقاعا معينا، وصيغة مجاز معين مستمدين من طبيعتها الخاصة" [1].

هذه هي المستويات التي تريد أن تضاء بها من خلال الرؤيا التي تشكل أبوابا مشرعة لشمولية شعرية تمتد بالبصيرة حتى تلامس المجهول وتشي بجوهر العملية الابداعية وتحتل بمعناها الاستشرافي والاشراقي بؤرة التحولات، بؤر غير منتهية من خلال اسئلة هاربة ومدهشة،أسطورية وميتافيزيقية وكشفية لما ورائية الكون فتصل إلى الاشراق المتعالي.

---

[1] خليل حاوي، "الشعر، تجربة، رؤيا، تعبير"، قضايا الشعر المعاصر ــ دراسات وشهادات المنظمة العربية للتربيــة والثقافة والعلوم ــ تونس ص181.

تعريـــف الرؤيـــا:

عند الغرب:

لقد حددت موسوعة "برنستون للشعر والنظريات الشعرية، الرؤيا "كانت الرؤيا الكلية المفضلة في مفردات الشعراء لأنها لم تشع في النقد في الفترة الحديثة وهي كلمة مفعمة بالغوامض والاضافات المعنوية التي غالبا ما تولد تناقضات في البيانات التي تستعملها، هناك رؤيا بالعين المجردة وثمة رؤيا بالاستجابة والكشف، التنبؤ والرؤيا البهجية، والرؤيا توحي بالمحسوس الحي كما توحي أيضا بالنموذج البدئي والمثالي والروحي، وقد تكون الرؤيا كشف منح القدرة عليه رجل محدث، شاعر "أو نبي أو قديس، ولكن قد يكون لها ارتباط بالأشباح والسحر والمنجمين، وفي الحلم أو الحدس أو الانجذاب، يشاهد الرؤيوي ما هو موجود وما ينبغي أن يكون جهنما أو جنة، عصر ذهبي مضى، تعاسة قائمة أو عالما شجاعا جديدا مقبلا، وتزعم الرؤيا أنها تمتلك الحقيقة وتستدعي الموافقة إلا انها قد تشير إلى ما هو وهمي وغير علمي متوحش أو أهوج، ولغتها هي الحكاية المجازية أو الاستعارة أو الرموز وغير ذلك من الوسائل التعبيرية عن المعاني العميقة التي تتطلب غالبا مهارات خاصة في التأويل"[1].

هذا التعريف الأولي والعام الذي نجده في الموسوعة وسنعرف بعض مفاهيم الرؤيا عند بعض النقاد الغربيين والشعراء الذي اهتموا بفكرة الرؤيا وتحدثوا عنها:

أ. **نورثروب فراي:** استعمل الرؤيا بمعناها الواسع وجعلها مرادفا للأدب وللمكون المضموني له وهي عنده:

[1] نقلا عن: محي الدين صبحي الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، الطبعة1 بغداد، 1987، ص21.

"حلم الإنسان واسقاط تحليلي لرغبات الإنسان ومخاوفه وبناء عليه فإن جميع الأعمال الأدبية إذا أخذت معاً تؤلف رؤيا جمالية، رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي رؤيا الرغبات المشبعة في عالم يرى رؤيا المجتمع الإنساني كله" [1].

هذه الرؤيا عند نورثروب فراي تبسط أجنحتها على الأدب ولا تخصص حالة إبداعية بعينها، فهي تنتشر على أكبر مساحة معرفية شاملة وليست ادبية وشعرية فقط لكن هذه الرؤيا تأخذ ابعاد اكثر اشراقا عند رامبو.

ب.**رامبو:** أكثر الشعراء الغربين الذين اهتموا بالرؤيا بل جعل من نفسه رائيا حيث شكل مع بودلير ومالارميه ثالوثاً نبوئياً رؤيوياً وجعلوا أشعارهم ان الشعر " لا يكمن في البيت أو الغنائية أو في الطرافة، بل في اشراق لحمته لاستفزاز الفكر والحساسية الساعيتين وراء المغلق" [2].

وقد أصبحت الرؤيا في نظر رامبو خارج دائرة التقديس وأصبحت تنمو مع على المستوى البشري المحض للتجربة الشعرية وأعطاها مصطلحا خاصا هو كيمياء الكلمات حيث يقول: أن الشاعر يجعل من نفسه رائيا بتشويش طويل وهائل ومنهجي لكل الحواس"[3].

فالرؤيا التي يمارسها رامبو من اجل الانفصال عن الواقع لا تتم إلا عن "طريق الهلوسة اللفظية التي تثبت الاكتشافات التي كان اغتصبها من المجهول واثبتها في جسد الكلمات" ولذلك هو يضيف إلى ما سبق " لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة".

وكنت أرى بوضوح كبير مسجد مكان مصنع، مدرسة طبول يتولى شأنها ملائكة، عربات على دروب السماء، صالونات في قاع البحيرة" [1].

---

[1] نفسه ص22.

[2] ر.م البريس: الاتجاهات الادبية الحديثة، تر: جورج طرابشي منشورات عويدات،ط2، بيروت، باريس، ص133.

[3] اسماعيل دندي، الرؤيا والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة/ العدد 339 كانون الأول، 1991، ص14.

إن الوقائع عند رامبو تبدو غير واقعية والاشياء عنده تتبادل المواقع وتجتمع فيها الرؤيا تحت ثلاث كلمات تكون حالة وطبيعة الأشياء عنده (الهلوسة، الغوص، الهذيان) وهذه الكلمات تجسد الرؤيا وتتجاوز بها المظاهر الطبيعية للحياة والاشياء.

ويرى رامبو أيضا ان الشاعر كي يكون مبدعا حقيقيا ويعود من القوة إلى الفعل يحتاج إلى ان يحدث تشويشا عاما ــ ولكنه مدروس ــ لكل حواسه، ويحتاج إلى كل إيمان ممكن وإلى قوى ما فوق إنسانية قد تبلغ به حافة الجنون وأن يكون مدركا لرؤاه لأنه إذا فقد هذا الادراك لم يصلنا شيئا من رؤياه.

هذا الجهد الاستثنائي هو ربما عينه ما يقصده الصوفية حين يتحدثون عن الغيبة دون الرجعة "وهذا التشويش الخبير هو ما تقوض به الذات الكاتبة المعايير العقلانية، ومعايير الرؤية المألوفة والمعتادة للعوالم الحاضرة الغائبة على السواء به يكون الشاعر في حضرة تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليه، وبه أيضا يبلغ المجهول بعد أن تحررت الحواس من حدودها واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية والقول"[2].

ت. **مالارميه:** اما مالارميه و" بصورة أكثر منهجية وعن طريق الاشراق والسطوع حاول أن يهدم الظاهر بتحويله العالم إلى هلوسة بكشفه عن هوايات سرية بواسطة اصطفاف ثنائي يتآكل الأشياء باسم نقاء أبدي"[3].

---

[1] الاتجاهات الادبية الحديثة، مرجع سابق، ص145.

[2] محمد بينس، الشعر العربي الحديث، دار توتقال للنشر،ج3، الدار البيضاء 1989، ص45.

[3] الاتجاهات الادبية الحديثة، مرجع سابق، ص145.

وليس هؤلاء الثلاثة فقط من تطرق إلى مفهوم الرؤيا وقاربوها فهناك أيضا " كلوريدج" و" ادجارألان بو" ممن أبدعوا في اصطناع الأحلام ورسموها عبر القصائد من خلال الهلوسات ليكون الحلم وسيلة الدخول إلى الذات وبواطن الكون والاشياء اللامرئية.

إن الرؤيا ترفض أن تنصهر في بوتقة الواقع وتلامس شكله الواقعي فيما تعانق ما وراءه، ترفض الوضوح مستجلبة الغموض الذي أصبح من طبيعة الشعر الرؤيوي المعاصر، فتصبح الذات الشاعرة ضائعة ومشتتة في ظلمات الاشياء وسرمديتها سابحة في عوالم الوهم والخيال، مترنحة بين الهزائم والانكسارات بحثا عن أكوان سرية لا ندركها برؤيتنا العادية للعالم المجرد المحيط بنا وبهذا التصور حاول النقاد الغربيون ان يقدموا لنا محاولة لمقاربة الرؤيا وسبر أغوار العملية الابداعية الشعرية خاصة بآثار نفسية وصوفية تظل فيها الرؤيا محاطة بظلال القراءات للوصول إلى رسوماتها المتباينة في لوحة الابداع الذي يتجلى مفهومه عندهم باعتباره موقفا ميتافيزيقيا متقاطعا مع نظريات علم الجمال والمفاهيم النظرية المتعالية لا الوقائع النصية إنها معايير " لا تفسر الظاهرة الفنية، بأي عامل تاريخي بل بكلمات مثل : الحدس، الرؤيا، وقوة الطبيعة الدافعة، وهذا التعبير الأخير هو التطوير الأمثل لنظرية المثل الأفلاطونية وهذا الموقف هو الذي يعتبر الفن انبثاقا فجائيا، وفعلا من أفعال الوعي مستقلا عن الحركة التاريخية، هو أحد تنويعات برغسون على مثل أفلاطون"[1].

ولعل هذه الرؤيا ذاتها هي التي يجعلها تعريف "ليفي شتراوس" للشعر تعطيه ذلك البعد الهام والجبار والرؤيوي الذي علينا أن نصف به الشعر على أنه منطلق الفكر الإنساني ككل ومبتدأ الحضارات ومنتهاها حين يرى أنه لا ينبغي القول بأن الشاعر لا يخترع شيئا بل هو يخترع على نفس الطريقة التي يصوغ بها العالم فرضيته، لأنه يتخيل

[1] عبد العزيز مواقي، قصيدة النثر، من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2004، ص294.

كي يكون دقيقا في تصويره للواقع كما يدركه هو، ولعلنا سنكتشف يوما أن منطقا واحدا هو الذي يعمل في الفكر الأسطوري والعلمي على السواء.

عـــند الـــعرب:

من اجل مقاربة مفهوم الرؤيا وتجلياتها عند العرب سنحاول المرور على المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة الرؤيا.

أ- **لغة:**

الرؤية: النظر بالعين والقلب.

الرؤيا: ما رأيت في منامك؟ رأيت عنك رؤيا حسنة" حلمتها

أرأى الرجل: إذا كثرت رؤاه بوزن رعاه وهي أحلامه.

ورأى في منامه رؤيا على فعلى بلا تنوين وجمع رؤيا

رؤى وبالتنوين مثل رعى، قال ابن بري: وقد جاء الرؤيا في اليقظة، قال الراعي: فكبر للرؤيا و وهش فؤاده وبشر نفسه بها.

عليه قول المتنبي:

ورؤياك أحلى في العيون من الغمض (التهذيب، الفراء)

في قوله ماذا كنتم للرؤيا تعبرون، إذ تركت العرب الهمز من الرؤيا قالوا: الرويا طلبا للخفة فاذا كان شأنهم تحويل الواو إلى الياء.

قالوا: لا تقص رياك في الكلام، أما في القرآن فلا يجوز...، وزعم الكسائي أنه سمع أعرابيا يقرأ "إن كنتم للريا تعبرون" وقال الليث: رأيت ريا حسنا قال ولا تجمع الرؤيا، ويقال رجل رئاء: أي كثير الرؤيا، قال غيلان الربعي وكأنها قدر رآها الرءاء:[1].

[1] ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، مجلد 3 مادة رأى.

الرؤيا: بمعنى كشف الغيب، أو بعض الغيب، لكن هذا الغيب لا يكشف نفسه إلا أحيانا وبعد جهد واستغراق ولا يكشف نفسه باعتباره معرفة معطاة بل عبر إشارات يسميها المتصوفة لمعا وتجليات تكون واضحة أو غامضة ميسرة أو معقدة.

ب- **اصطلاحا**: يرجع مفهوم مصطلح الرؤيا إلى المصطلح الديني الذي ورد في القرآن الكريم بمعنى المشاهدة اللدنية التي تتجاوز العقل وأحكامه وتحتاج إلى تعبير لفهمها كما أنها مسطرة للوقائع المستقبلية وتصل عند الانبياء لدرجة الوحي.

وقد استخدم علماء التفسير اللفظتان معا الرؤية والرؤيا للتميز بين مشاهدات المنام ومشاهدات اليقظة.

الرؤيا: أنها كشف، فالتعبير هو مقياس الكشف ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغيير مستمر"[1].

الكشف: قدرة الصوفي على اختراق سطوح الأشياء والظواهر للوصول إلى لبابها وجواهرها ويعمل على ان يلطف الكثيف... الأمر الذي جعل الغزالي وابن عربي يؤمنان بأن الكشف أتم من المشاهدة لأن الكشف أدراك معنوي مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظاهرها وقشورها"[2].

وسنمر على موضوع الرؤيا عند بعض القدامى قبل التطرق إليها عند المحدثين.

1) السهر وردي: الذي يعتبر من مراجع الرؤيا ويسمى بالإشراقي لإعتباره أن الحقيقية لا تبدو إلا إذا دخل نور الله إلى نفس الباحث فيها، وتبدو هذه الرؤى مجسدة في كتابه

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول ج3، صدمة الحداثة، دار الفكر، بيروت، 1984، ص168.

[2] عدنان حسين القاسم، الابداع مصادره الثقافية عند أدونيس، دار العربية للنشر والتوزيع، الطبعة 1، 2009، ص230.

"هياكل النور، "إن المتصوف كلما تحرر من العادة والقاعدة تحرر من الكثافة والتكرار ووصل إلى حالة استقبال النور لتبدأ عنده مرحلة الاشعاع، تماما كالنفس المتألهة التي تساوي الحكيم الصاعد المتأله في حكمة الاشراق وتلقي النور من الله" أما بعد فأقول، يا قيوم أيدنا بالنور، وثبتنا على النور وأحشرنا إلى النور، اسارى الظلمات ينتظرون الرحمة ويرجون النور"[1].

أما بالنسبة للمحدثين فإنهم اختلفوا في مفهوم الرؤيا وارتباطها بالممارسات النفسية والشعرية فهناك من رأى الرؤيا في خانة العمل السلبي الذي يقوم على انفصال شخصية الشاعر عن الواقع لأنه حينها يكون عبارة عن شخصيتين تظهر إحداهما لتتوارى الأخرى، متبعة طريق الحلم هائمة وراء عالم الأساطير ومبحرة في تناقضات لا نهائية فينفصل .... بذلك الشاعر من واقعه وحياته الاجتماعية فيكون إبداعه استرسالا للرؤيا دون أن يكون له موقف ثابت إزاء ذلك.

2) حسين مروة: نشر مقال في مجلة الآداب اللبنانية سنة 1966 جاء فيه " من بين نقاد الشعر الحديث من يحاول ان يوجه الشعراء وجهة الرؤيا "دون الرؤية" وجهة الابحار مع الأحلام، كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهائية والمطلق وأن يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الفكر والواقع بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بأيديولوجية جاهزة ومسبقة"[2].

ومما تقدم نرى ان حسين مروة يستمد مفهومه للرؤيا من خلال معناها المعجمي، وهو ينطلق من تصوره هذا من الاعتقاد بالوضعية الاشتراكية التي كانت رائجة في وقت

---

[1] شهاب الدين السهر وردي، هياكل النور، تحقيق محمد علي أبو ريان، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، ص45.

[2] نقلا عن اسماعيل دندي، الرؤيا، في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص148.

ما، ويعتقد ان الرؤيا تبعد الشاعر عن ملامسة هموم الناس، وتزج به في متاهات لا خلاص منها، لذلك يقف موقفه السلبي من الرؤيا.

3) أدونيس: يتحدث ادونيس عن علاقة الشعر بالذات والرؤيا " إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي يمكننا حين ذاك أن نعرف ذلك الشعر بأنه رؤيا"[1]. وأدونيس يحاول أن يستعين بالخيال والحلم والرؤيا في ملامسة العالم الآخر دون الابتعاد عن الواقع، ليس معنى ذلك أن يتقيد بالواقع كليا أو بكافة اشكاله، لأن الشعر عنده رؤيا، ثم نجده مسترسلا في مد جذوره ومفاهيمه للرؤيا من خلال ربطها بمفهوم الشعر الحديث حين يقول " الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة هي إذا تغيير في نظام الاشياء ونظام النظر إليها، هكذا يبدو أول ما يبدو تمرداً على الاشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها"[2].

وموقف ادونيس من الرؤيا موقف صعب قائم على جدلية تبدو لأول وهلة متناقضة، إذا كيف نكون مبدعين وفقا لقراءة التراث وفي نفس الوقت نتمكن من استقبال الوافد والجديد.

إن أدونيس يحاول إقامة مفهوم جديد للشعر على أساس الحدس باعتباره معرفة مضادة للعقل، معرفة ذات طبيعة ميتافيزيقية تقوم على الأسطوري والبدئي والديني والغيبي " تنفي الواقع إلى خارج حدو القصيدة وتعتبر أنه مناقض بالضرورة ــ لطبيعة

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 3، بيروت، 1971، ص09.

[2] المرجع نفسه ، ص09.

التجربة الشعرية لأن لكل منهما منطقه الخاص فالواقع كثيف والقصيدة شفافة ومن المؤكد أن اختلاف الطبيعة بين كل منهما يؤدي إلى الفصل التام بينهما"[1].

ويعرف أدونيس الشعر مرة أخرى على انه " رؤيا وكشف عن عالم يظل بحاجة إلى الكشف وأن الشعر نوع من المعرفة ونوع من السحر"[2].

ويعتقد محمد بنيس أن أدونيس قد استمد مفهومه للرؤيا من رؤى ومفاهيم الرمزيين في الغرب كبودلير ورامبو واستمدها على اساس أنها رؤيا ذات بعد صوفي اشراقي.

وهي تتجارب دون أن تتماهى مع الخيال لدى المتصوفة ومع مفهوم الرؤيا لديهم وبعيدة عن مفهوم التخييل لدى ارسطو وابن سينا والجرجاني وغيرهم.

4) خالدة سعيد: تتقارب رؤيتها مع رؤية أدونيس ترى أنها ترتبط بالشعر أيضا وترى أنها أي الرؤيا تصدر عن قصدية ولها أهدافها المحددة التي تتبدى من خلال الثورة التي طالما حلم بها الشاعر في هذا العالم الزاخر بالتصارع الذي يبحث عن الذات والحرية باستقلاله واثبات وجوده من خلال مسارات الخيال.

5) ابراهيم رماني: لا يبتعد كثيرا عن الموقفين السابقين حيث يقول: " الرؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم برئ حلمي بعيد يتراءى في زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهرة إلى الباطن الذي يبقى قابعا في ساحة الممكن والاحتمال"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص11

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،رسالة ماجيستيرمنجزة في جامعة الجزائر، معهد اللغة و الأدب العربي عام 1987، ص110.

إن رماني يقترب نوعا ما من المفهوم المعجمي حيث يصف الرؤيا بعالم الحلم ولكن يبتعد عن ذلك حين يصفها بأنها تتغلغل في الزيف اللاواقعي لهذا الوجود ــ فهي رؤيا تنبؤية تتخذ من الخيال بعدا ميتافيزيقيا لكن ذلك لا يخول لنا نكران منبع هذه الرؤيا شيئا ممكنا أو حق محتملا لنظرة استشراقية يعمقها الغوص في المجهول ولا يسبر أغوارها إلا خلال الحلم والمغامرة لمعانقة الواقع الذي يمكن ان يكون ملموسا ويجب القول عن الرؤيا، "هي قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة، في قناع مادي وايقاع وصورة، وهي القدرة على تحويل الزمن البكر، المشوش إلى زمن هندسي وايحائي، وهي الالمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا، هي التي تتجاوز الواقع دون انسلاخ عنه، هي نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى"[1].

وهو من خلال ما سبق يرى ان الرؤيا هي قوام الشعر ومفهومه الأساسي، وهي من يعطي القصيدة نوتة خاصة تميزها عن غيرها في تغلغلها إلى النصوص المسكوت عنها، فتصبح بذلك رمزا لكل شعر يتسم بالتميز، وهي صيغة من الغموض لطبيعتها المتعلقة ببياض الوجود، بلغة الرمز القادر على إيصال الدلالات اللامحدودة المتسمة بالخيال المتفتحة على عالم اللامرئي المسندة إلى طبيعة الما ورائية التي تغذي الشعر.

6) أنطوان غطاس كرم: الناقد اللبناني غطاس كرم يرى ان الرؤيا " ليست إلا عشقا أبديا بين الفنان وقضايا الإنسان يضحي الفنان مع هذا العشق رسولا رائيا سباقا ... هو الخالق للنسق والانظمة والمفاهيم... ويغدو الالتزام كهرباء الهوس الروحي الذي

[1] ابراهيم رماني، مرجع سبق ذكره، ص107.

يكوكب طريقه للحرية يعبد طريقا فوق الطريق القديمة ولبناء عالم فوق العالم بالمتخطي الابدي الذي بهرته رؤيا الفردوس المنتظر"[1].

إن القول السابق يكشف لنا فهما عميقا للرؤيا عن دورها وابعادها والتي تلتزم الالتزام، كي نرى ذلك الفنان الرائي المسلح بالرؤيا الشاملة، ونرى الكون بكل رحابته وتفاعله والمبدع وحدة من يستطيع بواسطتها وضعنا امام مصير البشرية بل وهو مطالب أن يكشف من خلال رؤاه كل الاستفعالات ويتحس من خلالها كل المشاكل الجديدة من خلال "البحث في افق إنساني، وبمعايشة عميقة للقلق الذي يعد حافز الابداع ومولد حرارة الخلق الفني"[2].

فأنطوان كرم هنا يرى ان شرط الابداع والاحتراق والالتزام مفاتيح لرؤيا شعرية صادقة ترسم من خلالها رؤية المبدع ليبدع إبداعا خالدا يحمل فكرا استشراقيا خلاقا.

---

[1] خليل أبو جمحة، الحداثة الشعرية العربية بين الابداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني،ط1، بيروت، ص196.

[2] خليل أبو جمحة، مرجع سبق ذكره، ص197.

الرؤيا والإبداع

يراد بمصطلح (الرؤيا): البعد المتجاوز لكل ما هو حي وواقعي وجزئي، فالرؤيا بهذا المعنى مرتبطة بمنطق الحلم، وتتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة.

وفي مجال الإبداع الشعري فإن الرؤيا تشكل موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي عنصر أساسي من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة إلى حد أصبح فيه الشعر عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها رؤيا، أي: التقاط شعري ووجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والعكس، ليكشف علاقات جديدة تفيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء وخلق عوالم جديدة تظهر فيها تجربة الشاعر باعتباره كائنا مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا للشاعر في تلك التجربة وبذلك فإن مصطلح الرؤيا يقابل لفظة الرؤية التي تعني النظرة الثانية والحسية التي تلتقط الأشياء في مظاهرها الخارجية ومن ثم فإن الرؤيا والرؤية بينهما فرق وهو: «بالذات ذلك الفرق الموجود بالحقيقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية أو الشعرية. الشعر ليس مجرد نظم أو محاكاة للنماذج القديمة، كما كان الأمر عند شعراء البعث والأحياء، بل هو تعبير خاص مرتبط برؤيا الشاعر، تلك الرؤيا التي لا يستند فيها المبدع إلى الحقائق المتعارف عليها والمتداولة بين الناس، إنه يمنطق الرؤيا يستوحي حركية التاريخ الإنساني، ويقرأ من زاويتها قضايا عصره، محققا بذلك وشائج بين التاريخ العام وما تمتلئ به مخيلته من طاقات وقدرات على الخلق المتجدد لعالمه وعلى هذا الأساس تعتبر الرؤيا في الشعر بؤرة توتر وجوهر الانفعال الوجداني، تمكن الشاعر من نسج خيوط لغوية وشعرية كفيلة بالتعبير عن رؤيته للوجود عبر تجارب واقعية وأخرى مختلفة تتخطى فيها المقاييس الزمنية لتجعل الشاعر يعيش في عالم خاص تمتزج فيه الرمز بالأسطورة.

إن الكثير من شعرية الرؤيا وما فيها من تجديد وحداثة تتجاوز ما دأبت عليه القصيدة التقليدية، فإذا كانت هذه الأخيرة تنطلق من بناء مضمونها من ذاكرة تقليدية ماضوية في حدود ما هو معيش وملموس، فإن قصيدة الرؤيا تتجه إلى تقديس الذات الشاعرة والكشف عن لحنها العميق بكل ما يخفيه من أحلام وآمال ورؤى وقلق ورغبة، فقصيدة الرؤيا حملت مشعل التجديد في إعادة تشكيل عناصر القصيدة من حيث الإيقاع والصورة الشعرية وذلك بتأويل عوالم تلك القصيدة ودلالاتها في ارتباطها بمستويات الحلم والخيال الخصب ولذلك نجد شعر الرؤيا مفعم بحضور مكثف للرموز والأساطير التي تجعل النص الشعري منفتحا على أعماق الذات الإنسانية سواء في أبعادها الفردية الخاصة بالشاعر أوفي أبعادها الجماعية التي تشكل فضاءات مشركة للإنسانية بصورة أشمل، مع ما يتولد عن ذلك من تجليات جمالية ووجدانية وثقافية.

خصائص شعر الرؤيا:

أ- **من حيث الشكل**: لم يعد شاعر الرؤيا يتقيد بنموذج شعري محدد بل راح يبحث عن أشكال شعرية جديدة تستجيب لإيقاع الواقع المعيشي وفق رؤيا إبداعية قامت على تفتيت البنية الخارجية للقصيدة وذلك:

- باعتماد نظام السطر الشعري بدل البيت واستعمال التفعيلية بدل الوزن.
- تنويع القوافي والاستغناء عنها في أكثر الأحيان.

بل إن بعض الشعراء دافعوا عن قصيدة النثر للوصول إلى قيمة التعبير الفني والتخلص من صرامة البنية التقليدية يقول أدونيس:«إن الشكل ليس نموذجا أو قانونا وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك ويتغير، فعالم الشكل هو كذلك عالم متغيرات»[1]

ب- من حيث المضمون:

يعتبر شعر الرؤيا ملجأ للتعبير عن رؤيا ذاتية ووجودية وإنسانية لا يكتفي فيها بنقل الأحاسيس أو المشاعر أو الصور أو المظاهر فحسب بقدر ما يعمل على كشف كلي للآفاق والكون في رؤى عامة بعيدا عن التفاصيل والجزئيات وما أنتجه السلف من مضامين شعرية ويركز بذلك مضمون شعر الرؤيا على البعد الذاتي في علاقته بالبعد الموضوعي، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وإطارها وهي تتغير في كل مكان مع الزمن فكان لابد أن يتغير معها إطارها لفتح المجال أمام الشاعر لكشف أعماقها واكتشاف محسوساتها وإعادة تشكيلها وهذا الاكتشاف والتشكيل هو الذي تقدمه رؤيا الشاعر التي تميزه عن ذلك، لذلك فقد أراد الشاعر الجديد أن تكون أدوات تعبيره ووسائله الفنية مرتبطة باللحظة التي يحياها منفصلة عن أية لحظة سقطت في دائرة الماضي.[2]

---

[1] أدونيس، مقدمة مختارات من شعر السياب، منشورات دار الآداب البيروتية، د.ط، 1966 ص 09.

[2] أحمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر و التوزيع للمدارس، ط2، الدار البيضاء، 1987.

لأنها تجمع بين الذاتي والموضوعي «وعندما تكون التجربة ذاتية وموضوعية يضيق عنها القالب القديم»[1]

ج- من حيث اللغة:

لم تعد اللغة في شعر الرؤيا ذات وظيفة تعبيرية أو جمالية تنقل وتصف أو تأثر أو تتخذ أداة خارجية أو قنطرة عبور الفكر إلى العالم أو عبور العالم إلى الفكر، بل صارت وسيلة كشف للحقائق خلق للمعاني والدلالات، وإقامة علاقات جديدة بين مكونات الجملة وإعادة إنتاج إنزياحات تركيبية مع ما يترتب عن ذلك من خروج عن المألوف وتطوير المعجم الشعري فانبثقت من ذلك أشكال جديدة وصور وعبارات ومعاني استخرج بها شعر الرؤيا كل الإمكانات والطاقات المتجددة والكامنة في اللغة. حيث لم تعد اللغة مرتبطة بالذاكرة أو مأخوذة من المحفوظ الشعري بل صارت تعتمد أكثر على التجربة الحياتية والنفسية والشعورية ومعبرة أكثر عن تلاحم الشاعر مع الواقع والنفس والفكر وارتبطت أكثر بالرمز والأسطورة وأصبحت اللغة في عمومها تمتاز بالليونة والابتعاد عن الصرامة والجاهزية والمتانة التي ارتبطت بالشعر القديم وخاصة لغة التجريد التي تخرق العلاقات المنطقية بين الكلمات وتقوم في مجملها على الهدم والانتهاك والكشف الدائم والرمزية الموغلة في التجريد الذي يؤول في كثير من الأحيان إلى الغموض.

د- من حيث الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية في شعر الرؤيا تجسدت في ثلاث مستويات:

- المستوى الحسي المباشر: وهو تصوير الأشياء كما هي دون زخرفة وصنعة تقليدية مبتذلة.

[1] ندوة الآداب، عدد2 سنة 1961، والرأي للشاعر خليل حاوي.

- المستوى الإشعاري: التفاعل مع الواقع الخارجي تفاعلا مجازيا.
- المستوى الرمزي والأسطوري: التعبير بمنطق يتخلص من حدود الحس والعقل في الإدراك والوعي بها.

ه- من حيث النظام الصوتي:

لجأ شعراء الرؤيا إلى التجديد في البنية الإيقاعية للقصيدة الحرة وقصيدة الرؤيا إلى الوزن الشعري فاعتبروه مكونا من بين مكونات أخرى التي تحدثها الأفكار والصور والنغمات والتوازنات فلجئوا إلى ما يسمى بالإيقاع الداخلي النابع من قلب التجربة الفنية وتخلى الشعراء عن نظام الشطرين وتم اكتشاف مساحات إيقاعية جديدة لم يسبق الوصول إليها ليس هنا مجال للحديث عنها.

و- الرمز:

من أهم خصاص شعر الرؤيا، ذلك أن طبيعة الرمز توحي بالغنى والثراء وهو يدخل في جل ميادين العلوم، مجال الديانات والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم اللغة وغيرها.

ولكن الرؤيا اختصت بالرمز الشعري وطالما كانت تبحث في رغبة الانسان الدائمة في الوجود ومحاولة وصوله للحقيقة، وهذه هي غاية الشعر كوجه من وجوه حقيقة الانسان، إن الشاعر يعبر بواسطة الرؤيا والرمز لأنه يعطيه إمكانية عظيمة الدلالة حيث يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا، إن الشاعر الرؤيوي حين يستدعي الرمز القديم فإنما يستدعيه ليفرغ فيه مايحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، ومهما كان الرمز قديما فإن الشاعر برؤيته الشعرية يكون مرتبطا بالحاضر وبالتجربة الحالية وأن تكون قوته التعبيرية نابعة منه ووفق السياق الذي يستدعيه.

الرؤيا مركز الإبداع:

يمكننا أن نصف الأدب على أنه كون آخر مواز للكون الإنساني ومكمل له في الوقت نفسه، ويضاهي كذلك هذا العالم الواقعي ويوسع حدوده ويستكمل صورته من حيث "إن الأدب عالم مغاير"[1]

لا تعيش حيواته ومفرداته وصوره وإيقاعاته مثلما يعيش الإنسان، بل تتغاير مع حياة ومفردات وصور وإيقاعات الإنسان في كونها عالما خياليا من ورق، يتحلى بقدر عال من حرية الحلم وسعته ورمزيته، ويدخل في فضاء الرؤيا بوصفه عالما خياليا تصوريا يعبر عن تجربته ويصله بحلمه ويقوده إلى مناخ مختلف من الحركة والفعل والحياة.

ولعل أول درجة من درجة من درجات مغايرة عالم الأدب لعالم الواقع هي اشتغاله على فضاء الرؤيا إذ "أن الرؤيا من طبيعة الأدب"[2] وهي المحرك الأساس لنقل الأدب من حدود الرؤية البصرية إلى فضاء غير محدود يتمثل بالرؤيا التي تحرك اللغة والصورة والإيقاع في سياق تعبيري يتجاوز منطق التعبير السائد لينفتح على سياق مجازي تنزاح فيه المفردات عن معناها المعجمي البسيط لترتقي إلى معان رمزية، تحرض القارئ على إقامة حوار ثقافي وفكري مع النص، من أجل إدراك طبيعة الرؤيا، ومن ثم السعي إلى حل شفرة الرموز والتوصل إلى لذة النص في إشكالية المعنى الأدبي.

من هنا يمكننا وصف الرؤيا بأنها الجوهر الثقافي الفكري والجمالي للعملية الإبداعية بمعنى أن «الرؤيا بما هي تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي

---

[1] غراهام هو، مقالة في النقد، تر: محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب دمشق، 1973 ص 57.

[2] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، بغداد، 1988، ص 22.

ويشمل المستقبل، إنما هي تقديم نموذجي مثالي بأفضل شكل جمالي وبحدود الكمال»[1] تنقل الحالة الإبداعية في النص من حدود التعبير الطبيعي عن الأشياء إلى فضاء التعبير المجازي الرؤيوي الذي يجعل من الحالة الأدبية الكامنة في النص حالة مختلفة ومغايرة وصانعة للإدهاش واللذة والجمال. يتمخض مفهوم الرؤيا عن جملة خصائص نوعية تدخل في المكونات الأساسية العميقة للنص الأدبي «فالمتخيل، والأمثلة النموذجية والتأمل والنظام لاكتشاف علة لوجود الأشياء أو نسق تسير عليه الأمور، من خصائص الرؤيا التي ترى الأمور بعين جديدة تسعى إلى الاندهاش والتعجب تجاه الأمور المألوفة»[2] وتمضي في رفع حساسية العمل الأدبي إلى أعلى درجات مراحله الأدبية والفنية والفكرية.

إن مفهوم التجلي في هذا السياق الذي يحيل على منطقة الرؤيا في اشتغالها النوعي داخل حدود العمل الأدبي «هو اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الفنية باديا للعيان في الإدراك والتعبير معا، إنه الحدس التعبيري الذي يتخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور، لذلك فهو يحمل العنصر الذاتي في إطار المفهومات المجردة ومنطقة الشعور التي تتكون منها التجربة ولهذا السبب أيضا يحمل صورتي المفهوم والإدراك الحسي في وقت واحد وبالتالي فهو جوهر الرؤيا»[3] إذ ترتفع إلى أعلى حالات القدرة على التخيل حيث تصل مرحلة التجلي.

وعلى هذا فإن الرؤيا «مصطلح يشير إضافة إلى دلالته الحلمية إلى المنظور الفكري والفلسفي ووجهة النظر»[4]

---

[1] محي الدين صبحي، مرجع سبق ذكره، ص 23.

[2] مرجع نفسه، ص 25.

[3] المرجع نفسه ص 26.

[4] فاضل ثامر، الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 17.

وبذلك يتسع مفهومها ليشمل موقفا من العالم وينفتح على حساسية تعبيرية عالية في النظر والإجراء والقراءة.

إن الرؤيا تعمل في مجال الشعر أكثر وأوسع نطاقا وأعمق من عملها في الفنون الأخرى ذلك لأن الشعر بطبيعته وتكوينه وبنائه وخصائصه الفنية والتشكيلية والإيقاعية يستجيب نوعيا لحساسية هذا المفهوم، ويرتقي في حلقات التكوين الشعري إلى أعلى المستويات التعبيرية والرمزية والأدائية.

إن الشاعر يسعى دائما إلى استغلال كل ما هو متاح من الإمكانات المتعلقة بالرؤيا في مركزها وما يحيط بها، من أجل الارتفاع بالنص الشعري إلى الإبداع المتميز ف «الشاعر قد يكوّن الرؤيا عن طريق توظيف الإمكانات المتاحة كافة من كلمة وتركيب وصورة وأسطورة ورمز وإيقاع، بمعنى أن القصيدة تسعى إلى بناء عالم يتجة مباشرة إلى الرؤيا، وفي هذه الحالة تعلن الرؤيا عن نفسها، ويمكن أن تسمى القصيدة التي تبنى على هذا النوع قصيدة الرؤيا»[1]

وتمثل هذه القصيدة التي توصف بأنها "قصيدة الرؤيا" نوعا شعريا عالي المستوى في اشتغال القصيدة على مجمل الإمكانات الفنية والتشكيلية والتعبيرية، وصولا إلى إمدادها بأكبر قدر ممكن من الطاقة التعبيرية والرمزية والأسطورية وهي تجعل من القصيدة صورة كثيفة وعميقة وزاخرة بتجربة الإنسان في الوجود وموقفه في الحياة والأشياء،على النحو الذي تكون في القصيدة صورة منتخبة ومتعالية من صور الكون ومعبرة عن حقيقة التفكير الإنساني في الطبيعة والموقف من العالم.

---

[1]عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينات في سـورية، دار دجلة، الطبعة1، سوريا، ص 165.

إذا ما توغلنا عميقا في فحص العناصر الشعرية التي تسهم في تثمين الرؤيا وتشغيلها، فإننا سنجد أنها تتحرك على التجربة في أكثر من مستوى، إذ "تشرك عناصر عديدة في تثمين قوة الرؤيا ووضوحها إلى جانب وعي الواقع:

- التجربة الحياتية: وهي تفيد الشاعر في الإحاطة بالواقع وفهمه فهما دقيقا.
- التجربة الشعرية: وهي تمكن الشاعر من صياغة الرؤيا بشكل فني جيد.
- الحدس الموضوعي والقدرة على النفاذ إلى جوهر أشياء الواقع.[1]

فعلاقة التجربة الحياتية في منظورها الواقعي بالتجربة الشعرية في منظورها التخيلي بالحس الموضوعي المرتبط بالحال المرتهنة بعلاقة التجربتين، هو الذي يخلق حالة من التكامل والتوافق والتماسك النصي في النص الشعري.

وبهذا يمكننا النظر إلى القصيدة التي ينتجها الشاعر في هذا السياق بوصفها «التعبير الشخصي، الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية والفريدة»[2]

بمعنى أن التعبير الفريد الذي يتميز به الشاعر إنما هو نتيجة طبيعية للرؤيا المتفردة التي يمتلكها الشاعر وقد كونها من خلال الخبرة والمران والتأمل والمعرفة العميقة.

إن الرؤيا الشعرية تعمل في هذا الخصوص على إثراء النص وتخصيبه وتوسيع مداه وحدوده بحيث يحتاج إلى نوع غزير وثر من القراءة النقدية، التي تتمكن من خلال فعالياتها القرائية المستمرة والمتنوعة الكشف عن ثراء المعاني وعن الدلالات إذ «تتأسس القراءة النقدية على عمليات التساؤل والتحليل والمقارنة والوضع في نسق وكلما ازدادت معرفتنا بالعمل الأدبي، ازداد وعينا وثراء وجودنا وعمق تجربتنا، ذلك أن ثراء النص

---

[1] عبد الله عساف، مرجع سبق ذكره، ص 166.

[2] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1978، ص 90.

يسمح بتضاعف المعاني، ولا سبيل إلى اغفال ذلك التنوع أو تقليص المعنى الأدبي وقصره في حدود ضيقة فلا تصادر قراءة نقدية على غيرها من القراءات، بل تضيف للعمل في سياق رؤية جديدة لا تخلو من تميز»[1]

على النحو الذي تتكشف فيه كل قراءة نقدية مستقلة وذات بعد منهجي ورؤيوي خاص، عن نموذج نقدي نوعي لا يلغي القراءات الأخرى، بل يفتح السبيل أمام تنوع مدهش ينعكس على التنوع المدهش الذي تتمتع به القصيدة وهي تحمل رؤيا شعرية عميقة وثرية لتجربة بالغة الخصب والعمق.

[1] أحلام الجيال القي، حسنة عبد السميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998، ص 120.

الرؤيا جسر بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية

من هذا المنطلق تبرز الرؤيا القاسم المشترك بين عالمي الشعر والتصوف وتمثل الرحم الذي ينبجس منه كلاهما .من خلال الكشف الذي هو حركة متجددة وفاعلية يتمكن من خلالها الشاعر والصوفي من تجاوز مدركات الواقع المحسوس إلى الولوج لعالم يكتنفه الانغلاق وينأى عن الامتلاك.

في الموقفين الشعري والصوفي تنقدح تلك الشرارة الخاطفة التي تضيء ببريقها عمق الوجود، في الوقت الذي تكثف عتمته وتضعنا في مواجهة هوة السحيق وسره المحتجب إنها لحظة خاصة تجمع في ذاتها بين الضوء والظلام والإنارة والتقتيم، وهو في ذات الوقت تجاور بين المتقابلين في برزخ يستنفر الجهد ويبقى على التوتر.

لا شك إن التقاطع القائم بين الصوفي والشعري يكمن في إن كلاهما يفتح في الموضوع هوة لا سبيل لعبورها وتجاوزها وكل حركة تريد ردم هذه الهوة تبدو من وجهها الآخر تعميقا لها، فهي ردم ينطوي على الحفر.

في الشعر كما في التصوف توجه إلى رؤية الأشياء رؤيا تعالقها واتصالها الحي، تجاوب عميق بين موجودات العالم من وراء الظاهر ومثل هذه الرؤى الشعرية والصوفية تجانب الرؤية الاختزالية التجزئية التى تقسم الوجود وتقسم وحدته الجوهرية ،بل تنقصها بعمليات العزل والاقتطاع والتفتيت.

إن أكثر ما يقرن الشعر بالتصوف هو أن كلاهما يحمل في ذاته رؤيا العمق وارتياد المجهول، فليس ثمة مستقر يمكن الركون إليه في هذا الاندفاع المتجدد الذي يبارح كشوفا ته المتجددة بقوة الكشف ذاتها ،لطالما كانت المعرفة الصوفية لزيمة الحيرة ،إذ

تكشف عن حقيقة كونها دهشة وتوترا وانخطافا، وهي هنا تلتقي بجوهر الشعر وتكونه في خصائصه الذاتية وطوابعه الفنية والجمالية.

لذلك كان الشعر أساسا من الأسس التي يبنى عليها الصوفية عالمهم وكثيرا ما كانوا يلجئون إلى الشعر ويتوسلون به في بناء تجاربهم أو الإشارة إلى أحوالهم ومكابداتهما، تسريبا لقدر منها، وتفصيلا لها بقوة الشعر النوعية العالية شحنها، وتركيز وقعها، والاحتفاظ بمكان معايشتها، ذلك إن الشعر بطبيعته لا يستجيب فقط لدقائق التجربة ويبوح ببواطنها ويشق عن خلجاتها، بل هو علاوة على ذلك يضطلع بتشكيل التجربة فيؤسسها في مفارقاتها وتوتراتها القصوى، وإذا كان في الشعر ما يرد على التصوف ويتجاوب معه فان اللقاء بين الشعري والصوفي هو ما عزز نظرة ادونيس إلى التصوف باعتباره حدسا شعريا.[1]

وإذا كانت الرؤيا هي أداة المعرفة الصوفية في تحصلها الخيالي فإن مدلولها الذي تفضي به وتتكشف عنه هو خلاصة مركزة لما أرسته هذه التجربة من فهم خاص للزمان والمكان الذين ترتهن بهما قصة الوجود وتنبثق عنهما، ومن خلالهما أشكال المعرفة به،إن حلم العودة إلى الأصل والرغبة في التحقق بنمط الوجود الأعلى جعلا التجربة الصوفية تنزع إلى الانفكاك من الزمان والمكان لمعانقة الأبدية في نظامها الذي يضم الأزمنة وفي تصورها المكاني المطلق الذي يحتوي الأمكنة ويجوز تحديداتها وعوائقها، ليكون الحضور الصوفي مع الحقيقة كاملا غير منقوص ومفتوحا على أفق التجلي ومساو، فالصور التي لا تنسى تتجدد من غير انقطاع.[2]

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة،ط3، بيروت، 1979، ص 130.

[2] وفيق سليطين، الزمن الأبدي، دار المركز الثقافي، ط 2، دمشق 2007، ص 217، 218.

إن خاصية الرؤيا الصوفية التي تسم التجربة بعمق تكمن إذا في معنى التجاوز وتخطي أطر الألفة والامتلاك وهذا ما يعزز اندفاعها نحو الاختراق المستمر، بحيث تجد نفسها دائما في مواجهة العصي والمجهول، وفي سفر متجدد يوغل في الغموض الكثيف على النحو الذي يجعلها تبارح دوائر التعريفات المنتهية وتنعتق من ثوابت الوصف، وهذه الخاصية ذاتها هي ما يميز الرؤيا الشعرية، من حيث هي "قفزة خارج المفهومات السائدة" كما يرى أدونيس، ولا شك في أن التوثب نحو مناطق الخفي والشارد والمجهول يتطلب تغييرا في طرائق النظر، وتعديلا للأداة يغير كيفيات العمل وأساليب الاستخدام.

وتقترن الرؤيا عند ابن عربي بتصوره للخيال، بحيث لا يمكن فهمها موصولة عنه، كذلك نجدها في المقابل الشعري لحضورها هناك، تقترن بالحلم وتتحد به وظيفيا، من حيث هو مظهر اللاشعور ينقض صلابة المنطق ويفلت من إكراهات المجتمع والنظام.

إن جوهر الأمر هنا يكمن في أن هناك ترابطا واشتراكا بين الخيال والحلم والرؤيا وأيضا بين الشعر والتصوف ومفهوم الرؤيا الذي تتقاطع عليه التجربتان يشير إلى عدم الرضا بالجانب المكشوف من العالم، فهو موقف تجاوزي ينقض واقع الركون إلى هذا الجانب المضاء فهو ليس إلا سطحا مرئيا للعمق المحجوب به أو للأعماق المعتمة الثاوية خلف وجه الظهور المغطى، وبناء عليه فإن هذا السطح لا يمثل الحقيقة، كما أن الحقيقة الظاهرة بالنص أو البرهان العقلي، لا تمثل الحقيقة كلها هناك إذا جانب الخفاء الذي خلق هذه المظاهر، إنه لغيب المجهول أو الباطن الذي لا تسعف الوسائل المتاحة بالعقل والنقل على الاقتراب منه ولهذا كان طموح الوصول إليه، أو إنشاء ما به، يتطلب إبعاد أدوات الظاهر والاستعاضة عنها بوسيط آخر شفاف، هو القلب الذي تتأسس عليه قوة الحدس والإشراق، وتتحرر به طاقة الرؤيا عندما يرقى الصوفي إلى أن يخترق بخياله الخيال

الوجودي يتخطى حجاب الذات وحجاب العالم، وتتكشف له الوحدة الكلية التي تنحل إليها مظاهر التعارض، وتجربة الكشف الموصولة بالرؤيا الصوفية هي محاولة للرجوع بتلك المظاهر إلى وحدتها أو هي توجه لإنهاء الاغتراب وحلم باستعادة الوجود السابق داخل الأصل، يقضي بهدم عزلة الذات وكسر مبدأ انغلاقها.

إن العلاقة بين الشعري والصوفي يتجلى في عملية الإبداع ذاتها في كلا المجالس أين يقتضي الأمر الخروج من الذات والامتداد بها نحو ما ليست إياه، إنه إنعتاق من أغلال الأنا وعالمها المحصور الذي تشكله الأعراف وتلقي عليه حجابها الكثيف فتوهم باكتماله وتدعم مبدأ الاستقلال الذاتي، وعلى الرغم من أن الرؤيا الخاصة بالشعر والتصوف هي حصيلة تجربة ذاتية تنحو نحو الفرادة في قيامها على العاطفة والانفعال القلبي فإنها لا تتأسس على القول بمطابقة الحقيقة بدعوى امتلاكها والإحاطة بها، ما تشع به الرؤيا هو لحظة من الحقيقة لا تلبث أن تنقلب وتتحول على النحو الذي يجدد حضور التجربة في مواجهة الصمت والخفاء وعوالم السر والغموض يحرض طاقة الكشف في توثبات الرؤيا وتحفزها المتجدد على غزو أفاق المجهول واكتناه صمته المطبق.

إن ما يظهر لنا من خلال الرؤيا الصوفية والشعرية ليس إلا جانبا من الحقيقة، فهي لا تقولها وتستنفذها وتؤذن بالفراغ منها، بل إنها على خلاف ذلك تضيء بانقداحها، ذلك البعد العميق الذي لا ينتهي إلى قرار، وكأن الحقيقة في هاتين التجربتين تومض وتشير إلى نفسها في ما لم يقل، أو في مدار لا سبيل إلى قوله خطفا وإيماء وإنقداحا، ومن هنا كانت الرؤيا هي السبيل إلى قول ما لا يقال أو ما لا يستنفذه وقولها ليس إلا تلك الإشارة أو الشرارة التي لا تنطفئ.

إن اللقاء بين الشعري والصوفي على أساس مفهوم الرؤيا يتطلب تركيزا أعلى واقتصادا في اللغة تنضغط معه العبارة إلى الحد الأقصى مما يهدد بنفيها عبر تعطيل

درجة الوضوح وخلخلة قواعد الاستقرار وتشويش نظام الإبلاغ على النحو الذي ينتهي بالاستخدام إلى نقضها وتجاوزها والعلو عليها نحو مستوى التلويح الإشاري ولعلنا نتذكر هنا في هذا السياق عبارة النفري الشهيرة: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة".

فمع اتساع الرؤيا لم تعد المظهرية عائقا أمام إدراك وحدة الحقيقة، ولم يعد ثمة ما يخيفنا من التجربة الصوفية لأن العارف الرائي لم يعد يرى في الكون سوى آيات الحب ولم يعد يسمع سوى كلام الحقيقة الباطن في صور الوجود«إن الرؤيا الصوفية عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة التي تنصهر فيها الأضداد وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات إلى مسمى واحد، فالمسافة بينهما لا توجد إلا من حيث المظهر أما من حيث المخبر فلا مسافة ولا اختلاف نظرا لوحدة المشار إليه»[1]

إن الوجود بحسب ابن عربي هو كلمات الله التي لا تنفذ ولما كان في حال متجددة من التوالج والتداخل والامتزاج تعين أن الكتابة فيه دائمة بلا انتهاء وقائمة على مبدأ التزاوج الكوني الذي يخضع له كل الكائنات والموجودات، وهو ما تجري عليه الكتابة الإنسانية والصوفية، فالعلاقة بين المعاني هي علاقة حب وعشق.

إن الرؤيا تجعل الكتابة في رق الوجود المنشور حركة دائمة من الهدم والبناء تدور على مواكبة التجليات الإلهية والإبداعية التي لا انقطاع لها فالكتابة الصوفية لا تتوجه إلى نهاية لأنها تنشط في مواكبة ما لا ينتهي، حيث يبقى الصوفي مأخوذا بهذه الكتابة التي تجعله ينفتح على التجليات الإلهية، وكذلك الشاعر يقوم بالفعل ذاته حيث يتعين عليه حين يكتب أن يختزل وتتحول لغته إلى نوع من الغموض والاستمرارية الدائمة في استكناه مجاهيل عوالم الإبداع من خلال الاندفاع المتجدد وراء حركة الشعر والحلم والرؤيا، ذلك أن الكتابة تبقى

[1] وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفعال والتوحد، دار الرأي،ط2، دمشق، 2007، ص 146.

متوترة، تدور على ذاتها في مدارات الحب والموت والخلق الجديد ومن هنا كانت الكتابة في تجربتي الشعر والتصوف تتسم بخاصية الرمزية التي تجعلها تبتعد عن الامتلاك والتناهي الدلالي، ففي الكتابة تتحقق الحركية، حرية الذات في تجاوز سياج وجودها، إنها صياغة جديدة لنفسها على مستوى اللغة وذلك ما يتمثل بخلق الشاعر والصوفي لقوانين ذاتية في حقل الكتابة الخاصة، تعلو على منطق الضرورة والواقع والمألوف.

إن الخاصية الرمزية التي تفتح على المغايرة والتعدد هي ما يميز كل من الكتابة الشعرية والتجربة الصوفية، حيث تنهدم الحدود وتتلاشى الكيانات المفردة في خليط من التداخل والتفاعل، ما يجعل منها حركة متوترة بين الاتجاه وتقيضه في الظهور والخفاء، والانجذاب المتجدد نحو مباطنة السر المطلق الذي تتعاقب عليه.

ولطالما شغلت الشعرية الصوفية بمضمونها الرؤيوي الكثير من الشعراء المعاصرين في كل العالم تقريبا والشعراء العرب على وجه الخصوص وشكلت تيارا شعريا كبيرا سعى إلى الإفادة القصوى من التجربة الصوفية ومدارجها وتفاصيلها وحيثياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها التي تحمل الكثير من العناصر الشعرية الثرة التي يمكنها أن ترفع القصيدة إلى مستوى التأمل العميق واللغة العميقة الرمزية، ومن ثم التعبير عن حيوية التجربة وسعتها وشمولها وتمثلها لتجربة الحس الإنساني الكوني، ذلك أن تجربة التصوف في إطارها العملي والإجرائي تجربة خاصة جدا، وهي ليست شعرية بطبيعتها ونماذجها وشكلها وطاقة التعبير فيها لكن فيها الكثير من الملامح الشعرية، ذلك أن الشعر الصوفي الخالص وليد التجربة الصوفية ذاتها، لكن حضور الملامح الصوفية في تجارب الشعراء المعاصرين يفيد على أنهم أفادوا من العناصر الصوفية الشعرية في هذه التجربة.

لذلك فإننا نرى في بعض قصائد الشعراء المعاصرين العرب والأجانب الذين يستعينون بالرؤيا الصوفية قدرا من التشابه في التجربة من حيث طبيعة الرؤيا حتى «لنجد في بعض الشعر الحديث والمعاصر من ظواهر الحمى النفسية ما يشعرنا بأنه في حالات مماثلة لحالات الوجد الصوفي»[1]

على النحو الذي يجعل الكثير من الشعراء يتحدثون عن حالات شعرية في الوجد الصوفي من حيث درجة التأمل وطبيعة الرؤيا وقد شبه الكثير من الشعراء والدارسين هذه التجربة الصوفية في الكتابة الشعرية والإبداع بالتجربة السريالية التي عرفتها أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، إذ هي تدفع الفنان إلى أكبر قدر من التأمل في فضاء الرؤيا من أجل الوصول إلى حالة التجلي، التي يتمكن فيها الشاعر من بلوغ أعلى مراحل الإنجاز الشعري.[2]

لذلك نجد أن التشابه قائم بين الفكرتين السوريالية والصوفية على الرغم من أنها في الظاهر كما يرى أدونيس قد تبدوان متناقضتين تماما إذ تبدو السريالية فكرية الحادية والصوفية فكرية دينية بحتة إلا أننا إذا عدنا إلى الحالة الإبداعية المحضة فإننا يمكن أن نقر « أن كل شاعر حقيقي هو في هذا المستوى صوفي أو سريالي: يتوق إلى عالم وراء العالم الأليف، واعيا أن ذلك لا يتم إلا بشرطين: الأول هو التخلص كليا من المناخات الشعرية التي تأسست اجتماعيا، من أجل أن يكون نقيا في ذاته وفي لغته والثاني هو الانسياق وفقا لهذا النقاء في مجهول اللغة ومجهول العالم، هكذا ترينا القصيدة ما لا نراه –ولا يعني ذلك أنها غير واقعية– بل يعني أنها تقدم واقعا في مستوى آخر، لا ترتبط بالواقع المرئي، بل تتطابق معه بشكل ما، وهذا الواقع الذي تكشف عنه أكثر واقعية من

---

[1] روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف،ط1، بيروت ، سنة 1971، ص 217.

[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي،ط2، بيروت، سنة ، 1995، ص175.

الواقع المرئي المباشر- لأنها عبر ظاهره المستنفذ تفصح عن باطنه غير المعروف وهنا تكمن فاعلية القصيدة في التأثير- أي في تغيير طرقنا الأولى المألوفة في المعرفة والحياة. وتنطلق السوريالية شأن الصوفية من رفض محدودية الوضع الإنساني، لذلك تحيى في الحلم وعالم اللاوعي، مشوشة الحواس معبرة عن ذلك بما أسمته الكتابة الآلية، أي الكتابة التي أمحت فيها رقابة العقل أو الوعي، وهي تجربة تحاول أن تتخطى العادة إلى البكارة واللاعادية وأن تتجاوز تناقضات الفكر والحياة عبر تغير الحياة والإنسان وتبقى السوريالية مع ذلك موقفا خارجيا أما الصوفية فموقف فنائي.

ولا تهدف السريالية، شأن الصوفية إلى أن تنظر للكتابة وحسب وإنما تهدف إلى أبعد من ذلك إلى توسيع مجال الكتابة والعمل، إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان وإلى أن تعيد الإنسان إلى كل ما هو ملك له، كل ما يمكن أن يفكر به أو يحلم به ومن هنا يجيء قولها بقدرة الشعر على تغيير الإنسان وقدرته على الكشف»[1]

[1] أدونيس، مرجع سبق ذكره ، ص 176.

بين الرؤية التراثية والرؤيا:

امتازت طبيعة الشعر منذ وجوده بمبدأين ثابتين ظلا يرافقان هذه الطبيعة منذ وجود الشعر، المبدأ الأول يتعلق بالصفة المغايرة في اللغة الشعرية والمبدأ الثاني يتعلق بالبعد الرؤيوي الذي تكتسبه الظواهر والاشياء.

إن اللغة في أي شعر ابداعي، إشارية تحمل دلالة رمزية تتجاوز ما تحمل اللغة العادية والطبيعية، وكل لغة تفتقر إلى هذه الدلالة لا تدخل في عالم الشعر، وليس معنى هذا أن اللغة العادية الطبيعية لا إشارة فيها، فهي أيضا يمكن أن تكون إشارية ولكن من النوع المستهلك.

أما في ما يتعلق بالبعد الرؤيوي فهو كل حدث أو ظاهرة ذات طابع بحت، فإذا كانت الظواهر والاحداث مهمة في الشعر فإن اهميتها لا تحقق إلا بعد انتقالها من وضع اللاشعور إلى وضع الشعر، وفعل التحول لا يتحقق نتيجة عمل مسبق في الذهن بل يظهر بشكل مفاجئ في صورة من الصور اثناء عملية ولادة القصيدة الشعرية.

ولذلك فإن الغاية من القراءة الشعرية تتلخص في الوصول إلى رؤيا الشاعر، وكل قراءة تتوقف عند حدود المضامين التاريخية أو الاجتماعية والنفسية والثقافية تظل قراءة مخالفة لطبيعة الشعر، كذلك كل قراءة تتوقف عند حدود الكشف عن البنيات اللغوية والايقاعية تفككها ثم تعيد صياغتها انما تقطع فقط نصف الرحلة في فهم العملية الشعرية لقد كان النقد العربي القديم يتنفس في مناخ ثقافي يحمل رؤية تقليدية يمكن أن تسميها رؤية بيانية وهذا المناخ كان يجمع كذلك بين علماء اللغة والنحو والتفسير والحديث والاخبار وكان حريصا كل الحرص على نقل الحقيقة والتعامل معها كما تبدو في عالمها الحقيقي.

لذلك كان الجميع يعمل على احترام العقل ودوره، والتزام المنطق في الفصل بين الظواهر والاشياء وتوخي الوضوح والبيان في القول، وتجنب كل ما من شأنه أن يعقد الاشياء أو يفرقها في دهاليز الغموض، ويتجاوز بها إلى ابهامات غير مقبولة.

وكان حريا بالنقاد حينئذ أن يراعوا هذا التعامل في بحوثهم المختلفة عن علم الشعر وصناعته وقضايا الشعرية.

لقد فطن بعضهم إلى ان العمل الشعري شيء مخالف في لغته ومعناه وفي طريقة صدوره عن الشعراء، ومنهج قراءته لدى القارئين، ويعظم هذا الاحساس في نفوسهم بعد أن تم التعرف على ثقافات اليونان وخاصة على آراء أرسطو في فن الشعر مما سمح بظهور مفاهيم وتصورات جديدة حول الشعر وطبيعته مثل المحاكاة والتخييل والتخيل.

وحتى لا يستفيض أكثر في ما ليس له علاقة بموضوعنا سنقتصر الحديث عن اللغة الشعرية التي لا تعتمد الكلمات فقط لنقل الخبر ووصف ظاهرة بطريقة مباشرة وإنما تسلك مسلكا آخر في خلق كينونتها الخاصة المرتبطة بالبعد الرؤيوي.

ولأننا سنتحدث ــ لاحقا ــ عن الرؤية التقليدية التراثية والرؤيا الحديثة نحاول أن نعرف ما الفرق بين البعدين الواقعي والرؤياوي إن الفرق بينهما يكمن في أن المعرفة الواقعية تنظر إلى الاشياء بمنظار موضوعي يراعي منطق الفصل بين الاشياء ومنطق الفصل في دراسة خصائص ظاهرة من الظواهر، في حين نجد المعرفة الرؤياوية تقيم حوارها على اسس غير هذا المنطق، فالإدراك المعرفي الرؤياوي يحاور كل الموجودات بمنطق الحلم الذي يتخطى الفواصل والحواجز بكشوفاته التي يهتدي إليها بما يطلق عليه الدارسون، الادراك الشاعري للكون وهو شبيه بادراك الصوفية الذي ينشأ حين تندمج وتلتقي فعاليات قوى الحلم والخيال والنماذج العليا، كما ذهب إليه باشلار حين عالج

موضوع العمل الابداعي في الشعر، إن الظواهر والأحداث حين تدخل عالم الشعر تتحول من اللاشعور إلى الشعر وتتخلص من إبعادها الفيزيائية إلى ابعادها الرؤياوية.

والوقوف على هذه الابعاد الرؤياوية هي الهدف الحقيقي وراء كل قراءة جادة تريد أن تكشف عالما حقيقيا يستند إلى فهم معايير العلاقات التي ترتبط بين العناصر المكونة للنص الابداعي.

أ- الرؤية التراثية (البيانية):

لقد مثل الشعر الجاهلي للنقاد النموذج المثالي للشعر في كل شيء: اللغة الوزن والقافية، التشبيه والكناية والاستعارة.

وبغض النظر عن صوره هذا الشعر، هل كان يمثل التجربة الشعرية العربية الحقيقة كاملة أم لا فقد ظل الصورة التي تعامل معها النقاد في فترة القرن الثالث للهجرة مع كل الأراء التي حدثت في تلك الفترة والفترة التي تليها.

لقد شرح النقد في هذه الفترة جملة من التصورات والمفاهيم بعظها ارتبط بطبيعة الشعر وماهيته ووظيفته وبعظها ارتبط بلغته ومعناه وايقاعه ولكن كل المواضيع السابقة لم تخرج عن نظرة شمولية أخذت طابع الرؤية العامة التي تحددت بعد ذلك معالمها وفق للسياق الثقافي العام:

- الشعر صناعة مثل الصناعات.
- الشعر يتعامل مع حقيقة الواقع كما هو في العالم الخارجي.
- الشعر يخضع لرعاية العقل ومنطق الظواهر.

- الشعر معنى والفاظ فالمعاني موجودة تعرض نفسها على الطريق يعرفها الجميع إنما الفن في صياغة الالفاظ وحسن تأليفها.
- الشعر يكونه عُرفان كبيران يتمثلان في المدح والهجاء وكل الاغراض الاخرى تسبح في فلكيهما.

هذه المبادئ العامة التي كانت رؤية النقاد والبحاثة تحوم حولها وتشكل مادة المؤلفات النقدية من محمد بن سلام الجمحي إلى حازم القرطاجني ومن جاء بعدهما.

وتجدر الاشارة هنا إلى أن التعامل مع المبادئ العامة السابقة مر بمرحلتين:

➢ مرحلة ما قبل دخول الثقافة اليونانية إلى الوسط الثقافي العربي ومرحلة ما بعد دخول هذه الثقافة إذ أن المرحلة الاخيرة شهدت نوعا من التطور في المفاهيم بعدما أحدثه كتاب أرسطو في الشعر ــ ترجمته ــ وبعد انتشار تلخيصاته على يد الفلاسفة المسلمين امثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، حيث عملت هذه الترجمات على توسيع مدارك النقاد واشتداد الحس النقدي الذي حاول مواكبة طبيعة الشعر مثل ما حدث مع حازم القرطاجي الذي كان لهذه الآراء الجديدة شكل رؤية جديدة في النظر إلى الشعر ومعانيه.

رغم ذلك فإن النقد لم يخرج من تلك الرؤية العامة التي كانت تنظر إلى الشعر باعتباره علما وصناعة في حدود وشروط معوظيينة تحس معاني والالفاظ والا وزان ونوعية تعامل الشعراء مع الاحداث والوقائع في العالم الخارجي.

والرؤية التي تحكم هذا النقد كانت رؤية بيانية وهي جزء من رؤية العرب للعالم في تلك العصور كما يرى الناقد التونسي " محمد لطفي اليوسفي" في كتابه " الشعر

والشعرية" : الفلاسفة والمفكرون العرب ما انجزوه وما هفوا إليه وهو يعود بها إلى نوعية إقامة العرب القدامى على الأرض ونوعية حضورهم في العالم"[1].

لقد تأسست هذه الرؤية بالنظر في النص من زاوية تتماشى مع نوعية حضور العرب القدامى في العالم وكيفية وجودهم فيه، حملت موقفهم من الكلمة، موقفهم من المعنى وكيفيات انتاجه موقفهم من وظيفة الكلام... إن هذه النظرية تكشف في حد ذاتها عن حضور العرب القدامى، هذا السلف القابع فيما لاذ بالظل من ذاتنا، في التاريخ، والعالم من جهة اللغة، وفق النسق الذي بموجبه تفي اللغة، ذاتها من جهة ماهي عليه ــ بحاجات من وجودهم وإقامتهم على الأرض"[2].

حين تحدثنا سابقا ــ عن المبادئ العامة التي حكمت الشعر في عرف النقاد القدامى بعدها لا تخرج عن الشروط التي تحدث عنها الامدي في قوله " إن صناعة الشعر لا تجود، وتستحكم إلا بأربعة اشياء وهي: جودة الالة، واصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف والانتباه إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها"[3] فكل عنصر من العناصر التي أوردها الآمدي يخضع لمنطق الواقعية والاتقان، كأي صناعة أخرى من سائر الصناعات.

ومن هنا يكون لكل عنصر من هذه العناصر علاقة بالرؤية البيانية هذا الاساس الناقد الذي حاول ان يقترب من الشعر ومعانيه وعوالمه المختلفة جعلهم –النقاد– يتساءلون عن عوالم الاستعارات والاشارات الدالة، التي تضعهم أمام معرفة ذات ايحاء خاص لا تخضع دائما لما يقصدون له من قواعد ويضعون من شروط مما جعلهم يتقدمون

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية ، الدار العربية للكتاب، تونس، ص378.

[2] المرجع نفسه، ص380.

[3] الآمدي، الموازنة بين ابي تمام والبحتري، تحقيق سيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص402.

خطوة أخرى فيطرحون تساؤلا آخر يتعلق هذه المرة بوجوه الحقيقة بين الواقع وغير الواقع ثم عن العلاقة بين المعنى واللغة انطلاقا من مظهرين بلاغيين هما الاستعارة والتشبيه لقد كان أغلب النقاد مع التشبيه على حساب الاستعارة، باعتبار ان التشبيه لا يخل بمنطق الاشياء، حين ينقل العالم الخارجي إلى الشعر ولا يخل بموازينها وخصائصها الواقعية[1].

هذا رأي من كثير من اراء النقاد الذين كانت فكرتهم وآراؤهم كلها تدعو إلى عدم المساس بواقع الاشياء ومنطقها كما تبدو للناس جميعا.

وإلى جانب هذه الآراء كان من يحاول أن يسمح للشعراء بهتك بعض الحواجز والفواصل لمحاولة الوصول إلى روح الابتكار من خلال التشبيهات البعيدة بل أن بعضهم لا يقر بشعرية الشاعر إلا إذا تجاوز حرفية الواقع وعصف بحدوده على شاكلة الجاحظ في قوله " أن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان اغرب كان بعيدا في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان اظرف وكلما كان أظرف كان اعجب وكلما كان أعجب كان أبدع"[2].

فالإبداع إذن في رأي الجاحظ في الأغرب والأبعد والأعجب وليس في المألوف والعادي والحرفي، ولكن هذه الآراء ــ في حقيقة الامر ــ لم تكن تمثل رؤية عامة لدى نقاد هذه الفترة، بل كانت اضاءات تشع بين الحين والحين في كتابات بعظهم، على ما نجد عند قدامة بن جعفر في حديثه عن الغلو في الشعر: " ان الغلو عندي اجود المذهبين، وهو

---

[1] أبو العباس أحمد بن ثعلب، قواعد الشعر، شرح و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1996، ص29.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار احياء التراث العربي، القاهرة، ص128.

ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أن احسن الشعر أكذبه وكذا يرى فلاسفة اليونان في الشعر على مذهب لغتهم"[1].

ومن خلال قول قدامة يتبين لنا أن الساحة النقدية عرفت نوعا من الصراع بين مذهبين مختلفين مذهب يمثل أصحابه عمود الشعر الذي يميلون إلى المعتاد والمرضي ومذهب يمثله انصار الحداثة الشعرية الذين يميلون الى الطرافة والغرابة.

لقد استطاع قدامة استيعاب ذلك الصراع الذي كان يدور بين القدامى والمحدثين ويتمثله ويخرج منه تركيبته الخاصة نعم ان قدامة لم يخرج عما اسميناه بالرؤية البيانية في ظل معالمها الكبرى ولكنه في نفس الوقت لم يظل حبيسها في كل قضية من قضاياها.

ومهما كان ما قدمه لنا قدامة بن جعفر من وعي نقدي ونضج فانه لم يستطع ان يخرج به عن دائرة الرؤية البيانية، لأنها كانت باسطة جناحيها على كل المعارف الإنسانية، فهي كانت تمثل موقفا عاما من العالم كله كما أشار له اليوسفي في كتابه الشعر والشعرية.

كانت هذه ربما مرحلة اولى في حركية النقد العربي التي قامت على مفهومي "العلم" و "الصناعة" التي تعني التزام الحقيقة كما هي في واقعها الخارجي وتوخي الوضوح في تقديم الأشياء والابتعاد عن التعقيد والغموض والخضوع للعقل والتعامل الحذر مع اللغة والعقل.

ثم تليها المرحلة الثانية لتبدأ منذ عبد القاهر الجرجاني وتنتهي عند حازم القرطاجني.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تعليق، عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ص192.

كانت هذه المرحلة النقدية تحمل ثلاثة زوايا، الزاوية الأولى هي زاوية النقد العربي وما انتهت اليه الى عهد المرجاني وتمثل خلاصة الممارسات النظرية والتطبيقية والزاوية الثانية تتمثل فيما نجده في الكتابات الصوفية من رؤية مغايرة في مواجهة الأشياء والظواهر في الكون، من أجل تأسيس معرفة تعتمد القلب بديل العقل والبصيرة بدل البصر والتجاوز بدل الانصياع للواقع بصورته الحرفية والزاوية الثالثة حاول الجمع بين الثقافة اليونانية الثقافة العربية في العمل النقدي مستفيدة من آراء ارسطو وكتابه فن لشعر.

ولعل اهم تطور حصل في هذه المرحلة الثانية انطلق أو بدأ مع عبد القاهر الذي اعتمد على الإعجاز القرآني وكشف اسرار البلاغة العربية من خلال كتابيه الهامين "دلائل الاعجاز" وأسرار البلاغة ولعل اهم ما يقف المرء عنده في تفكير الجرجاني هو موضوع الاستعارة والتخييل لأنه أولاهما عنايته الكبيرة لقد جاء مفهوم التخييل عنده انطلاقا من ثقافته العربية ويذهب جابر عصفور إلى أن كلمة التخييل كانت مستقلة في القرن الثالث "للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن ادراجها تحت ما نسميه الآن بسيكولوجية الادراك، ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم وما يتصل بها من شكل الاوهام الكاذبة في النفس، بفعل مخادعة الاشخاص، وبتأثير الخوف أو ما أشبه ذلك"[1].

إن أهم ما توصل إليه الجرجاني في رؤيته يتعلق باستثمار فاعلية التخييل إلى أقصى ما يكون الاستثمار ففي حين تحدث عن الشاعر باعتباره الإنسان الذي يجمع بين المتنافرات والمتباينات ويعقد بين الاجنيات معاقد نسب وشبكة وأن المبدع هو الذي يدرك المتشابهات الخفية التي يدق المسلك[2] إليها ...وكأنه يغوص على الدر"[3].

---

[1] جابري محمد عابد، نظريات الشعر العربي، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص115.

[2] الجرجاني، اسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، 1976، ص136.

[3] المرجع نفسه ص189.

ومن هنا يصبح التخييل عنده نوعا من المعنى باتجاه المجهول عن طريق اختراق المعلوم، أنه نوع من الكشف، يترجم بالنفاذ إلى ما وراء المعطى المتكشف واخراجه من خفي إلى جلي ومن هنا أيضا ندرك ان التخييل لديه هو نوع من الرؤيا"[1].

إن المفاهيم النقدية التي كان يمتلكها الجرجاني حول الشعرية عامة والعمل الابداعي لدى الشعراء ظل في حكم المسكوت عنه فقد فرضت عليه قيود كثيرة خارجة عن نطاق الفن لم يستطع التخلص منها من اصحاب من يحبون تقييد الشاعر وهو في رحلته الابداعية.

هذه هي مرحلة الجرجاني التي مثلها بتفكيره ورؤيته وفي أواخر حياته بدأت تظهر مفاهيم جديدة تهم قضايا الشعر وتتخذ طابعا أكثر اتساعا بفضل آراء فلاسفة المسلمين فأصبحت الساحة الثقافية تعرف نوعا آخر من التعريفات للشعر ومفهوما آخر للمصطلحات مثل المحاكاة والتخييل وكثر لأول مرة الحديث عن بعض القضايا التي تتجاوز الشعر العربي إلى أشعار الأمم الأخرى.

لقد تفتحت الثقافة العربية على سياقات جديدة حاولت مجاوزة المفاهيم السابقة للشعر، فالشعر الذي كان ينظر إليه على أنه: " قول موزون مقفى، يدل على معنى" لم يعد مفهومه يصمد أمام المفهوم الجديد لاعتماده على فاعلية التخيل يقول جابر عصفور وهو يتحدث عن هذه الفاعلية كما فهمها الفلاسفة المسلمون ... من هنا يمكن ان نفهم سر فهم الفلاسفة للشعر على انه عملية تخيلية، ينبغي أن تتم في رعاية العقل فإن الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله ويدع له وحده مسؤولية التعرف فيها، وعن طريق ممارسة العقل لدوره في ضبط قوة التخييل عند الشاعر وتوجيهها، فإنه

[1] محمد لطفي اليوسفي، مرجع سبق ذكره ، ص44.

يمكن للشاعر ان يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي، وتلك بدورها تثير القوة الترويعية عند ذلك المتلقي فتبعثها على التخيل نوعا ما، لأن القوة الترويعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها، ومن ثم ينتهي الامر بالمتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تتجلى في فعل أو انفعال، قادته إليه مخيلته التي تأثرت بالتخييل السحري واستجابت له.

لقد فهم الفلاسفة المسلمون الشعراء والصناعة الشعرية مفهوما آخر يختلف عن مفهوم السابقين.

إن القضايا التي أثارها هؤلاء حول الشعر، وفاعلية التخيل والتخييل في عملية الابداع الفني، وعلاقة المحاكاة الشعرية بالظواهر في العالم الخارجي تجد صداها في الظواهر في العالم الخارجي وتجد صداها بعد ذلك عند النقاد كحازم القرطاجني الذي، أوجد وفق نظرته مفهوما نقديا متميزا تعلقت ببناء مفهوم التخييل على نظرية المحاكاة.

ففي رأيه ان المعاني " هي الصورة الحاصلة في الاذهان عن الأشياء الموجودة في الاعيان" تصور الاشياء الحاصلة في الوجود وتمثلها في الاذهان على ماهي عليه خارج الاذهان من حسن وقبح أو حقيقة، وعلى غير ما هي عليه تمويها وايهاما"[1].

والمحاكاة عند القرطاجي لا تخرج عن نوعين من التشبيه الأول " هو التشبيه" المتداول بين الناس وهذا النوع لم يأخذ وقتا طويلا من حازم، والثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع"[2].

---

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي بيروت 1986، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص20.

والنمط الثاني: هو الاهم عند حازم القرطاجي لأنه نمط لا يبقى على واقع الأشياء وإنما يعمل على تغييرها وتحويلها وبدا واضحا من آرائه انه مزج فيها بين نقد عبد القاهر وأراء الفلاسفة المسلمين.

لكن السؤال الذي يطرح نفس هل استطاع القرطاجي أن يطور مفهوم العملية الابداعية ويذهب بها ذلك المدى البعيد وهل استطاع أن يتخلص من طوق الرؤية البيانية في معالمها الكبرى ويفلت من النزعة العقلية في عملية صناعة الشعر.

لعل الجواب لن يكون بالنفي القاطع وبالرغم من إنجازاته المتميزة إلا أنه كان ضمن ما ظل مسكوتا عنه ولم يستطع الافلات تماما من قيود السياق الثقافي الأكبر وظل موجودا فيما وراء لغته النقدية ولم يكن صريحا تماما، ولعل الخطاب الوحيد الذي استطاع أن يخرج عن قواعد المنطق العام وقيوده وشروط العقل يتمثل في الخطاب الصوفي يتحول فيها مركز انتاج المعرفة من العقل إلى القلب ومن البصر إلى البصيرة ولكن هذه الكتابات لم يكن لها تأثيرها الفعال في الوسط الثقافي العربي، بل أن هذا الوسط ظل يحاصرها ويضيق الخناق عليها، كما يقول جابر عصفور وهو يتحدث عن موقف الناس إزاء هذه المعرفة التي تحتل في نظرهم مرتبة " أدنى معرفيا بل واقصاؤه من دائرة المعرفة ذات المصداقية ... بيد أن هذا الحصار الذي فرض على التجربة الصوفية، لم يحل دون تأسيسه لنظرية متفردة بصدد الخيال مع الصوفية، يتحول مركز انتاج المعرفة من العقل إلى القلب والبصيرة والحدس، حيث يتم الالتفاف حول الخيال الذي يساعد على الكشف عن نوع من المعرفة وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى

الظواهر والاعراض الزائلة والطارئة والذي يتفاعل مع الاشياء من زوايا المنفعة دون ان ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعاني الروحية العميقة"[1].

لقد كانت هذه الكتابات إضاءات واشارات رائعة وحاولت أن تغير مفهوم الناس للشعر والشعرية وعملية بناء الفعل الشعري خاصة، ولكنها للأسف حوصرت فظل تأثيرها لا يتجاوز دائرة الصوفية الضيقة وظل أيضا حديث هؤلاء الصوفية عن فعالية الخيال في انتاج المعرفة في نطاق محدود، فيما كتبه محي الدين ابن عربي في كتابه الفتوحات المكية.

وهكذا إذا ظلت آراؤهم بحاجة إلى كشف متواصل إلى قرارات جديدة قد تخرج عن نطاق الرؤية التراثية البيانية.

لقد سادت هذه الرؤية وما زالت سائدة في بعض السياقات الثقافية والنقدية وخاصة في الكتابات التي تنتهج المناهج الواقعية في الدراسة والتحليل، بل ان هذه الرؤية للشعر في كل المناهج التي ترتكز على المضامين والمحتويات سواء كانت تاريخية أو سياسية أو اجتماعية وما زالت تلتزم الضوابط العقلية في نظرتها للواقع والاشياء.

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار التنوير، بيروت 1982، ص48.

ب- الرؤيا الحديثة (الرمزية):

إن لغة الشعر الحديث تحمل رؤى تختلف عن تلك الرؤية القديمة ذلك أن لغة الشعر المعاصر تكشف عن معان عدة ومن خلال كل قراءة تتراءء وتتكشف آلاف المعاني.

فالقراءة الجادة والحقيقة للنص تستطيع ان تجمع بين التجربة الإنسانية والشعرية بمعانيها المتعددة.

ومفهوم اللغة والمعنى في الشعر يختلف عن كل ما يمكن أن يحمله خطاب آخر، لأن لكل تجربة شعرية خصوصية ورمزية تميزها عن باقي التجارب الشعرية الأخرى فالماء يحمل رمز الحياة والخصب مرة وقد يحمل اشارة الطوفان والموت مرة أخرى، والشمس تحمل رمز الإشراق والضياء كما يمكن ان تحمل رمزا مغايرا في تجربة ابداعية أخرى ان الفن لا يكون فنا حقيقيا الا بهذه الرموز والاشارات وكل شعر لا رمز ولا إشارة فيه يكون غير مجد.

إن الشاعر الحق لا يتعامل مع واقعه الطبيعي حرفيا ولا يصف الاحداث كما تبدو في منطق الناس، انما يتعامل بمنطق مخالف للمنطق المتعارف عليه، منطق بمستوى آخر من العلاقات وفق حالة إنسانية خاصة تتبدى في اللغة التي تحمل اشارتها ودلالتها مستجيبة لنداءات غامضة تأتي من كل جهة، من أزمنة متباعدة أو متقاربة، ومن أمكنة محددة وغير محددة، ذات طابع معقول أو غير معقول، في شكل مؤتلف أو مختلف.

هذا السياق يقودنا الى الحديث عن اللغة الشعرية ومفهومها الذي تحمله في نطاق العملية الابداعية.

إن الجميع يؤكدون على خصوصية اللغة الشعرية واختلافها عن اللغة الطبيعية، بما في ذلك اللسانيون المعاصرون رغم ان كل ناقد يقدم تفسيره الخاص الذي يخضع فيه لتطورات ومفاهيم معنية حسب النظرية الشعرية التي ينتمي اليها.

إن النظرية النقدية التي نحن بحاجة اليها هي التي تعرف كيف تصيخ السمع جيدا الى نداءات النصوص الشعرية وتعيش معها هواجس احلامها الإنسانية ومتاهات قضاياها، وتكون تطوراتها ومفاهيمها منبثقة من عمق هذه النصوص وليس خارجها.

لقد استفاد نقادنا من تطورات النظريات النقدية الغربية انطلاقا من منتصف القرن العشرين وربما قبل ذلك.

ولكن نجاعة التواصل الثقافي بيننا وبين الغرب لم يحصل بشكله المتميز إلا في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين وما بعدها، هذا التواصل الذي ظهرت من خلاله تطورات ومفاهيم جديدة مست جوهر العمل الشعري عامة والعمل النقدي خاصة.

لقد كان لكتب عدة أثراً كبيراً في تغيير مفاهيم الشعرية عند النقاد والشعراء العرب ككتاب "السيرة الأدبية، لكولوريدج" و "نظرية الأدب" لـــ "رنيه ويلك" و "أسطين وارني" و"التجربة الشعرية " لـــ "مكليش أو شيبالد" ، هذه الكتب استطاعت أن تغير نظرية النقاد العرب وعلاقتهم بالتجارب الإنسانية الأخرى ثم جاءت اعمال نقدية أخرى كأعمال الشكلانيين الروس البنيويين ثم السميائيون واصحاب نظرية التفاعل التواصلي لتؤثر تأثيرا كبيرا على الساحة الثقافية النقدية العربية.

ولمحاولة اكتشاف تلك الرؤيا الشعرية المعاصرة التي تسبل بوشاحها على النصوص المعاصرة سنحاول التعرف الى خصوصية اللغة الشعرية عند بعض النقاد المحدثين الذين اهتموا بها ونظروا بها واهم القوانين التي تميزت بها وهو "الانزياح" ولعل

أول من يصادفنا في هذا المضمار هو "جون كوهين" فكيف نظر إلى الصورة الشعرية؟ إن خصوصيتها ومصدر شعريتها لا يمكن في كونها علامة لهوس، بل مصدرها هو كونها استعارة اي طريقة للدلالة على محتوى كان بالإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة، دون أن يفقده بذلك شيئا من ذاته " فمصدر شعرية الصورة في نظر كوهين أتت من كونها استعارة [1].

والاستعارة في مفهومه ليست سوى طريقة للدلالة على مضمون كان بالإمكان التعبير عنه.

وهو يميز بين دلالتين "الدلالة المطابقة" و"دلالة الايماء" ولكنهما في نظره لا تتعارضان إلا على المستوى النفسي حيث يقول في موقع آخر في كتابه بنية اللغة الشعرية: "ينبغي أن نفهم بوضوح أن الدلالة المطابقة والدلالة الايمائية نفس المرجع ولا تتعارض الدلالتان الا على المستوى النفسي.

فدلالة المطابقة تشير الى الاستجابة العقلية أما دلالة الايماء فتشير الى الاستجابة النفسية أو العاطفية في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء".[2]

والاستعارة في العمل الشعري هي نوع مستهلك يتكرر على الالسن في غير نبض ليس في الشعر فحسب، بل في لغاتنا اليومية وهذا النوع لا يحمل أي دلالة ايجابية ونوع آخر يشع نظارة ويتجدد باستمرار وهو يحتفظ بنظارته واشعاعه أبدا، بل وتتجدد هذه النظارة مع كل قراءة جديدة، ان القضية هنا مرتبطة بفعل كميائي شعري معقد في لحظة

---

[1] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1986، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص 196.

من لحظات الشعر، وفي مشهد من مشاهده حين يكون الشاعر يرى الأشياء بعيون أخرى ويدركها ادراكا مخالفا للمعتاد والمألون.

إن ما تحدث عنه كوهين يدخل فيها أسماه " بالانزياح "الذي يقوم على تحطيم اللغة لإعادة بنائها على نحو أعلى.

واللغة الشعرية تكتسب صفتها الاشارية تحت سطوة المعاناة وفي تجربة إنسانية عميقة، فكل شيء يتحول مع حرارة المعاناة وعذاب الرحلة الى عوالم يلفها الغموض والتعقيد.

وحين ننتقل إلى ناقد آخر، تحدث عن كيفية نشأة النص الشعري من وجهة نظر الانزياحيين لكن اكثر تطورا فإننا نتوقف عند "ريفاتير" الذي أضاف الى تصور "كوهين" عنصرا آخر مهما عبر عنه بمفهوم المعطى السيمائي وهو المفهوم الذي يحول اللغة من اللاشعر الى الشعر في كل نص شعري أو فني".[1]

إن هذا المعطى السيميائي الذي يحمل مصطلح "المولد" هو المسؤول عن الخروقات اللغوية التي تفتح الطريق إلى المعنى الشعري الذي يتجاوز المعنى العادي.

ولفهم عملية الانزياح عند "ريفاتير" علينا فهم كيف ينظر الى نص ابداعي، أنه يدعو كل قارئ ان ينظر الى النص بمنظارين مختلفين، فعلى القارئ أن يكشف اولا المعنى الحرفي من خلال قراءته الأولى ثم يلاحظ ما يحدث من خروقات على كافة مستوياتها، وعبر هذه الخروقات والانزياحات ينتقل الى المعنى السيميائي أو غير العادي، وهو بذلك يفترض على مستوى التجريد، ما سماه بالمولّد الذي تخضع له كافة الانزياحات في النص.

ورغم هذه المفاهيم التي يتحدث عنها ريفاتير الا أنه لم يستطع فعلا أن يقدم تفسيرا ينسجم مع طبيعة العمل الشعري بحقيقته وهناك نظرية أخرى مهمة تستحق اهتمام

[1] Sémmiotique de la poesié ,H. mechomic, traduit à l'anglais par Jaques Thomas Coll, p 183

النقاد وقد اعتمدت نظام التواصل كأساس لها في الانطلاق نحو فهم عملية الابداع الفني والادبي والشعري وهو الناقد "لوتمان ".

"فيوري لوتمان" يبني تصوره على أن أي نوع من انواع الكلام " انما هو نظام للتواصل ثم نظام مندمج في آن واحدة نقل المعلومات وتبادلها من جهة ثم تقديم نموذج معين عن موضوع هذه المعلومات أو عالمها المرجعي من جهة ثانية [1].

وفي مجال الابداع نجد التواصل يخلق نماذج فنية للظواهر التي يسعى نقلها عبر قنواته المتنوعة، بتنوع النظام الاشاري الذي يستند إليه في هذا النقل...وقد قسم " يوري لوتمان " مختلف هذه المجالات الى ثلاث انواع:

1. عن طريق اللغة الطبيعية.
2. عن طريق اللغة المصطنعة.
3. عن طريق اللغة الثانوية [2].

وهذه اللغة الثانوية هي التي ترتبط بالعمل الفني ولكنه كما يرى ادريس بالمليح لم يستطع تحديد العلاقة بين اللغة الطبيعية واللغة الشعرية "[3].

إن النص الأدبي والشعري حسب تصور هذا الأخير هو "انجاز لغوي تغيرت طبيعته التمثيلية، المرتبطة بمستوى النمذجة الاولية ليصبح تأويلا رمزيا للعالم، أي بناء لغويا ذا بعد فني تنوب فيه النمذجة التأويلية عن النمذجة التمثيلية فيكتسب بذلك قدرة خاصة على أن يجاوز تصورا تمثيليا لواقع محدد، الى تصور واقع رمزي بديل. "ولعل في هذا الفهم للنص الأدبي ما يمكننا أن نقابل من جديد بين اللغة الطبيعية ومستوى التمثيل

---

[1] Y. Lotman, la stucture du texte artistique. Ed Gallemard, Paris 1973, p 43 .

[2] ادريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1995، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص87.

والنمذجة الأولية من جهة والنمذجة الثانوية من جهة ثانية " [1].ويواصل قوله " إن التحقق الفني من لغة انجاز ذي طبيعة مخالفة، اذ ينتمي إلى ما أسميناه انظمة اشارية ثانوية تتميز عن الأنظمة الاشارية الطبيعية أو المصطنعة...

إن التواصل الذي نقيمه بين البشر انما هو تواصل فني وهو ما يترتب عنه، أن نمذجة هذه الانظمة للعالم مخالفة بشكل جذري للنمذجة التي تتكفل بها الانظمة الأولى...

إن علاقة الأنظمة الثانوية بمرجعها علاقة تأويلية في حين أن علاقة الانظمة الاولية بما تشير اليه علاقة تمثيلية... ولقد حاول بعض اللسانين المعاصرين في غياب مفهوم النمذجة ان يوسعوا مفهوم المرجع ويكسبوا اللغة الطبيعية قدرة على خلق عوالم ليست هي العوالم المحسوسة والمتصورة وفق عوالم التمثيل، ليتداركوا العجز الذي لاحظوه في المفاهيم اللسانية عن أن تستوعب جملة من مقومات النص الفني، كالتخيل والممكن والمستحيل هذا هو التصور الذي بني على التمييز بين عملية التواصل العادية[2] وعملية التواصل الفنية التي تقوم على الفهم الطبيعي لماهية والشعر.

بعد هذه التصورات المختلفة حول عملية ابداع الاعمال الفنية والنصوص الشعرية التي تعكس فهم البلاغيين أو الشاعريين المعاصرين من اصحاب النظرية الانزياح ونظرية النمذجة في ضوء نظرية التفاعل النصي، ننتقل إلى تصور آخر اعتمد فيه أصحابه على فاعلية الخيال كمكون أساسي في العمل المعرفي انطلاقا من التجربة الشعرية في عملية نشأة النصوص.

إن الخيال كما يقول "كولو ريدج" = ينثر ويفرق لكي يعيد الخلق من جديد) [3].

وهو في نظره نوعان:

---

[1] المرجع نفسه، ص99-100.

[2] ادريس بلمليح، مرجع سبق ذكره، ص102.

[3] كولوريدج، السيرة الأدبية، تر: عبد الحكيم احسان، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص251.

نوع أولى: مهمته جعل الادراك للأشياء ممكنا، إذ بدونه لا يكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التي لا معنى لها [1].نوع ثانوي مهمته تتلخص في إدراكات جديدة من المعاني [2].

إن ما يهمنا من الخيال كفعالية في أي عمل ابداعي عند باشلار هو هذه القدرة الهائلة التي تبدل وتغير وتخلق وتبتكر في ضوء ادراك إنساني مخالف باعتبار أن وظيفته تتجاوز وظيفة الادراكات العادية وذلك يعود إلى طاقته التصورية وحركيته التي لا تتوقف.

لذلك يأتي الابداع دائما مبتكرا ومتجددا وفاعلا وهكذا يبدو لنا مدى دور عملية الخيال في كل تجربة ابداعية سواء كانت فنية وأدبية عامة أم شعرية بصفة خاصة والنتيجة التي نخلص إليها هي أننا مهما حاولنا الحديث عن فعالية الخيال في العمل الابداعي فان التجربة الشعرية تظل غامضة في بعض جوانبها وهي مثل الحلم تعرف كيف يبدأ ولكننا لا نعرف كيف ينتهي، نشعر بقدرته على الحركة في كل اتجاه ولكننا لا نستطيع ضبط هذه الحركة في نطاق المنطق ودائرة المعقول، فيبقى أثر الحلم مثلما يبقى أثر الشعر.

إن ادراك الفنانين والشعراء حين يعانقهم العالم أو يعانقونه الى درجة الذوبان والتوحد، يكتسب عيونا أخرى تتحول حدقاتها الى لون أثري شفاف وصاف، يخترق أعماق كل شيء في الكون، ويحمل كل علامات القلق والارتعاش والحرارة والخوف والعذاب.

---

[1] كولوريدج، مرجع سبق ذكره ، ص252.

[2] المرجع نفسه، ص252.

ولقد كان لكل التصورات السابقة والمفاهيم صداها في ثقافتها النقدية الحديثة والمعاصرة وكانت بمثابة حافز لنقادنا على اعادة النظر في تراثهم الفكري والشعري فانطلقوا من اجل قراءة جديدة لنصوصنا العربية.

ولعل مثالا واحدا يدل على ذلك التأثير الذي تركته تلك المفاهيم وقف صاحبها موقفا يعكس اثر الثقافة الشعرية الغربية والنقدية على الثقافة العربية من خلال قول أدونيس: "أحب أن اعترف أنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تمسكوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة " ، أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي اسرار اللغة الشعرية وابعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة راميو وبنرفال وبريتون هي التي قادتني الى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني"[1].

ولعل احدنا لا يستطيع أن ينكر ما قدمه أدونيس من انجازات في الشعر والنقد الى جانب شعراء ونقاد آخرين ولكن ما يهمنا هو ما طرحه أدونيس في نقطتين هامتين تخصان طبيعة الشعر، الأولى تخص الشعر باعتباره رؤيا والثانية تتعلق بما سماه "شعر الوقائع".

إن الشعر بالنسبة إليه رؤيا تحمل معنى فكرا وبعد روحيا[2] ولكن هذه الرؤيا بهذه الصفة لا ترتبط الا بالتجربة الشعرية الحديثة فقد وجدناه يقول في كتابه زمن الشعر" اذا

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 86-87.

[2] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص 132 .

أضفنا الى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا، بالإضافة الى بعدها الروحي يمكننا حينئذ أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة إذ هي تغير في نظام الاشياء وفي نظام النظر إليها"[1] وأدونيس حين يقدم تعريفه للشعر لا يرتبط الا بالتجربة الشعرية الحديثة، ومعنى هذا أن هناك شعرا آخر لا رؤيا فيه، وهو يدخل فيما سماه بشعر الوقائع[2] الشعر منذ كان هو رؤيا ولا يمكن ان يكون غير ذلك.

إن رؤيا الشاعر في لحظة المكاشفة الشعرية " لحظة نهوض النص وتشكيله، انما تكون عبارة عن فعل أساس هناك في تلك العتبة المعتمة، العتبة الممتدة كخيط دقيق بين الواقع واللاواقع وهي رؤيا متميزة بمفرداتها لأنها تصدر عن تسليم مضمر بإمكانية تقاطعها لذلك ما من شاعر إلا وهو يقيم محاورة مع الموجودات جميعا يحاورها ويحاور الكون فيها، واستمرار المحاورة على هذا النحو كفيل وحده بأن يضع الذات الكاتبة على عتبات "الأسطوري".[3]

نصل الى خلاصة حديثنا عن الرؤية التراثية وبعدها الرؤيا الرمزية والحديثة الى القول ان الهدف من كل قراءة شعرية هو وصول القارئ الى البعد الرؤياوي التي لا يكون الوصول اليه إلا عبر معرفة العناصر البنائية المكونة للنص الشعري، هذه المعرفة التي يكتسبها القارئ عن طريق ادراك العناصر الفنية التي تربط فيما بينها لغة وايقاعا، ثم يربط ذلك كله بالتجربة الشعرية من خلال عملية تفكيك النص واعادة بنائه ومعرفة الظواهر والاحداث الموجودة داخله، ان هذه الاشياء كلها تكتسي هذا الطابع الرؤياوي وكل جهد يبذله قارئ النص هو من اجل الوصول الى هذه الرؤيا.

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، ص 132، ص 07.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص 07

[3] المرجع نفسه، ص87.

الفصل الثاني

عوالم الأسطورة وتعالقاتها

الأسطورة :

- تعريف الأسطورة.

أ – لغة.

ب – اصطلاحا.

- مفهوم الأسطورة.

- تفسيرات الأسطورة.

- التفكير الأسطوري.

أ – التفكير الأسطوري عند الغرب.

ب - التفكير الأسطوري عند العرب.

- تعالقات الأسطورة.

أ- الأسطورة والدين.

ب – الأسطورة والتاريخ.

ج – الأسطورة والشعر.

تعريف الأسطورة لغة :

الأسطورة كلمة مفردة جمعها أساطير،

وقيل: "هي أحاديث لا نظام لها".س[1]

- وسطر على فلان: "إذا زخرف له الأقاويل ونمقها"[2]
- وقد وردت في موضعين من القرآن الكريم بهذا المعنى، حيث قال تعالى يصف حال المشركين المكذبين بالقرآن الكريم:‹‹ وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ››[3]

أي ما كتبه الأولون من أحاديث عجيبة كاذبة وقال تعالى: " وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا" [4]

– وعلم الأساطير هو عبارة عن دراسة للحكايات الشعبية التقليدية لمجموعة من الناس، ويستخدم المصطلح عامة لوصف مثل هذه الحكايات في اتجاهها الجمعي مثل أسطورة زيوس وغيرها وتنتقل الأساطير الشفهية من جيل إلى جيل من الرواة يكونون عادة من المحترفين مع الاحتفاظ بشكلها القديم دون تغيير.[5]

– **علم الأساطير:** يختص بدراسة العقائد التي وجدت لدى الشعوب القديمة والسابقة لنزول الآيات السماوية المعروفة، وبعض علماء الأساطير يعتبرونها بمثابة دايانات قديمة كتبت بلغة

---

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج4،مرجع سبق ذكره، ص 363.

[3] المرجع نفسه، ص 366.

[4] سورة الأنفال ج 9 آية 31.

[5] سورة الفرقان ج 18 آية 05.

[5] Encyclopedia Britannica (volume 16/1974) page 54.

الشعر، وكانت الشعوب القديمة ترتلها في ساحات المدن القديمة في مناسبات معينة، ويقال إنها سميت أساطير لأنها أولا سطرت على الآجر(الطين المشوي) في العراق القديم وثانيا لتمييزها عن الأديان السماوية لذلك يقال: أساطير الأولين أي أديانهم الدنيوية لا السماوية.[1]

- ومن أكثر الشعوب القديمة التي اشتهرت بأساطيرها والتي يذكرها الدارسون الشعب اليوناني القديم وشعوب بلاد مابين النهرين(العراق)

- وقد ظهر مصطلح أسطورة في اللغة الفرنسية عام 1811 (روبرت Robert)

وفي اللغة الألمانية عام 1815 (غريم Crimm)

وفي اللغة الانجليزية عام 1830 (قاموس اكسفرد Oed)

وتستخدم Pavula في اللغة الايطالية.[2]

تعريف الأسطورة اصطلاحا:

لقد تعددت تعاريف المحدثين للأساطير فمنهم من يعرفها بأنها:"تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان من القوى الطبيعية ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية"[3]

وهناك من يرى الأسطورة أنها: "قصة تفسر مأثورات الناس حول العالم، وما وراء الطبيعة، والآلهة والأبطال، والسمات الثقافية، والمعتقدات"[4]

---

[1] مارسيل ديتيان، اختلاق الميثيولوجيا، ترجمة: مصباح الصمد، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008، ص313.

[2] خزعل الماجدي، مثولوجيا الأردن القديم، منشورات وزارة السياحة والآثار، عمان 1997، ص 29- 31.

[3] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د،ت، ص 14.

[4] فوزي العنتيل، الفلوكور ماهو، دراسات في التراث الشعبي، دار المسيرة، ط 2، القاهرة، ص 192.

"ومن يعرفها بأنها قصة تدور حول موضوع معين، وتعبر عن حلم إنسان في عصر ما، وهي تحكي عن سلوك أشخاص وحدوث وقائع تتدخل في صنع تفاصيلها قوى خارقة، مما يجعلها غير قابلة للتصديق على صعيد التحليل العقلي المألوف"[1]

وينشرك مع هذا التعريف – في كون الأساطير منافية للمنطق والمألوف– تعريف آخر يقول بان الأساطير هي عبارة عن "أعمال أو قصص أو أحداث يرفضها العقل الواعي، ولا تناسب المنطق السليم وأحداث الواقع، لأنها فوق الخيال، ولن يلحقها مهما سما هذا الخيال لأنها بعيدة عن الحقيقة الواضحة والواقع الملموس والطبيعي المألوف"[2]

"وقول آخر يعرف الأسطورة أنها: الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نماه الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية"[3]

"وقد توصل بها الإنسان البدائي للتعبير عن تأثير الموضوعات الخارجية على ذاته"[4]

وقد يكون التعريف الجامع– نوعا ما– هو أن الأساطير هي: "علم قوم لم يكن لهم علم غيره، تاريخهم لأحداث سالفة في مجتمعهم، ورواياتهم لمأثور أجدادهم، وتقعيدهم لمبادئ دينهم، وتفسير خيالهم لظواهر الطبيعة من حولهم، إن الأسطورة في ذاتها ليست

---

[1] علي البطل، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، تطبيق على شعر محمد الثبيتي، مجموعة ميرادية للتأليف والترجمة والبحوث العلمية، ط 1، ص 21، 22.

[2] يوسف عزالدّين، التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1986، ص 256.

[3] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة،د.ط، القاهرة، د.ت ، ص 12.

[4] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ص30.

طقسا، ولكنها قصة للطقس، فقدسيتها ليست في نفسها، ولكنها تكسب هذه القداسة في المحتوى المقدس الذي تحمله"[1]

وهي كذلك "محاولة بتبرير الصراع الدائر في الوجود بين مجموعة الطاقات البشرية والطبيعية التي تحرك الحياة"[2]

لقد كان لمصطلح الأسطورة في أوربا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، معنى سلبي حيث كانت تعرف بأنها مجرد تخيل، أي أنها غير صحيحة علميا أو فلسفيا ولكن ذلك المفهوم اخذ في التغير تدريجيا منذ الرومنتكيين الألمان و"كولوردج" و"نيتشه"، فأصبح مفهومها مثل مفهوم الشعر، فهي نوع من الحقيقة أو هي معادلة للحقيقة، ولكنها ليست منافسة للحقيقة العلمية أو التاريخية بل هي رافدة لها.[3]

ويفسر ذلك ما ذهب إليه البعض أن منطق الأسطورة يختلف عن المنطق العادي فهو يعتمد على استعداد العقل ولا يخضع للعقل ولكنه لا يجافيه، وذلك نتيجة احتوائه علة منطق العلة والمعلول، أو السبب والغاية مما يجعل الأسطورة لامعقولة ولكنها ليست منافية للعقل في الوقت ذاته.[4]

---

[1] علي البطل، الآداء الأسطوري في الشعر المعاصر، مرجع سابق ذكره، ص 17.

[2] ديزيرة سقال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، دراسة تأثير قصيدة، ت، س. اليوت في الشعر العربي الحديث، منشورات ميريم، ط1 ، لبنان 1992 م ص 191- 192.

[3] ويليلك رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2 . 1981 م، ص 198.

[4] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان 1981 ، ص 39.

- **مفهوم الأسطورة:** تتبدى الأسطورة في إطارها الحضاري القديم منجزا متقدما على طريق الإبداع الإنساني من اجل المعرفة، إذ أنها تشكل حقلا معرفيا كان الرحم الأولى لتطور الإنسانية ورقيها ووعيها للحياة والكون بعامة، وقد تكشفت عن رؤية أصلية صادرة عن جماع فكر البدائي وأحلامه وتطلعاته وقد تجلت فيها روحه الدّؤوب للكشف عن مغاليق أسرار الكون وتفسير مظاهر الطبيعة ومحاولة تحليل قوى الكون المستترة وراء العالم المادي والمتحكمة في مبدأ الخلق.

- ولطالما عانى الإنسان في طفولته ومازال ما اعترض سبيله من معوقات حالت في كثير من الأحيان دون فهمه للمظاهر الكونية أو لتحقيق رغبته في التدخل في صيرورة الحياة، ومحاولة إخضاع قواها لإرادته كما ينتقل من الحياة القاسية إلى حياة أكثر استقرارا، ويبدو أنه تمكن عبر رحلة طويلة من تجاور ضروب من الضعف والقصور في إمكاناته بأداة فذة خلق لها عالما جديدا قصرت خبرته العلمية عن تحقيقه قبل ذلك وكانت تلك الأداة هي الأسطورة لتنجز وبسائلها السحرية والرمزية في الحياة.[1]

- وقد منحت الأسطورة الإنسان قدرة على تدبر تجاربه واستعراضها وتطويرها على نحو أعمق في الحياة، وأفسحت له المجال الكوني كله المرئي وغير المرئي ليتبصر فيه، كما مكنته من تقديم تفسير لما لا تفسير له، في الواقع المنظور، أعني ما وراء الطبيعة وهذا ما أدى إلى تنسيق تجاربه ووضع نظام مفهوم للوجود يقبله،يعد أول إطار وأقدم وسيلة للوعي المبدع الخلاق.[2]

---

[1] عبد القادر ثليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة ، ط2 ، بيروت، 1979، ص 28.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى مطابع المجلوين، ط1، دمشق ، 1993، ص 11.

– وإذا ما تأمل الباحث حقيقة الأسطورة بدلالاتها المختلفة وجدها بعيدة الغور في اللاشعور الإنساني، "ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها بذلك لا تتحقق وعصور الحضارة، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي أرقى الحضارات"[1]

لا شك أن الأسطورة إذا تعالج قضايا الوجود الإنساني بنوازعه وأفكاره وتشكل حقيقة أزمته الوجودية بآلامه وحيرته إزاء جبروت العالم وغموضه ذلك استطاعت أن تستوعب قلق الإنسان الأزلي واصطراع الوهم في نفسه، واتسعت كذلك لتحمل كل أمانيه كما احتضنت طموحاته ومحاولته للانطلاق من قيود الواقع إلى أفاق أخرى أرحب وأوسع. لذلك أمكننا القول بأن الأسطورة "توجد بلغة ما في أعماق ينابيع الشعور الإنساني وإدراكه"[2]

– أنه معترك التأويلات الكثيرة حول تعريف الأسطورة وإعطاء مفهوم واحد لها يعتبر من الأمور المستعصية وذلك ما أشار إليه "مرسيا الياد"Mircia Eliade في كتابه مظاهر الأسطورة Aspects mythe.

– "فقد تساءل عن إمكانية الظفر بتعريف الأسطورة يستطيع أن ينطبق على جميع الأساطير ووظائفها المختلفة في جميع المجتمعات التقليدية والقديمة".[3]

---

[1] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة ،ط5، بيروت 1972 ، ص 197.

[2] الرّمز والأسطورة، دراسة نقدية، مجموعة من الكتاب، ترجمة: جيرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية،د.ط، بيروت ، 1980، ص 5.

[3] Mircia Eliade, Aspects du mythe, editions : Gallimard, 1963, p.16-17.

– كما أشار كاسير(E Gassier) إلى أن تعريف الأسطورة لا يخلو من الصعوبات ذلك أن الأسطورة " تتحدى مقولاتنا الفكرية الأساسية ومنطقها –إن كان لها منطق– لا يقاس بكل أفكارنا على الحقيقة التجريبية أو العلمية".[1]

– لذلك عدها الباحثون أصلا ثقافيا ممعنا في الغموض لا يمكن فهم المنابع الأولى للحضارات الإنسانية دونه،"ولا يمكن تفسير سلوكه البدائي والتعرف على ملامح فكره وبواعث فنّه إلا بفهم الأسطورة ذاتها وأبعادها الكونية والإنسانية في تطور الثقافة بعامة، بل لعلها تكون" المعدد الأول لجميع المعارف والخبرات الإنسانية في كل مجتمع لأنها تتضمن ضروب الحكمة وأنماط المعرفة المتنوعة".[2]

ولعل هذا الأمر يعود كذلك إلى أنها ليست من تأليف أفراد معنيين، لكنها تمثل مبدعا جماعيا شاركت في تكوينه أجيال إنسانية متعاقبة ومن هنا كان حضها في التعبير عن رؤية الإنسان الشمولية والإفصاح عن مقومات فكره وألوانه، عواطفه ورغباته أوفر من أنواع الخطاب الأخرى التي تبخرت عن قريحة الإنسان بعامة.[3]

هذه بعض المفاهيم والتّعاريف التي حاولنا من خلالها التماس مع حدود الأسطورة الملتبسة والاقتراب من عوالمها المنغلقة.

نظريات تفسير الأسطورة:

ولأن الأسطورة تثير هذا الجدل الواسع حول تعريفها فإن الأمر عينه سيكون لا محاولة حول محاولة تفسيرها فنجد أن الباحثين والمفكرين يحاولون تفسير الأسطورة كل

---

[1] محمود عبد المولى، في الأساطير وطرائق دراستها، مجلة الحياة الثقافية/ العدد 84، سنة 1997.

[2] أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مؤسسة كليوباترة، ط8، القاهرة، ص 57.

[3] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، ط1، ج1، بيروت ، ص16–17.

حسب السياق المعرفي الذي يعمل عليه وينتمي اليه وسنورد مجموعة من التفسيرات الممكنة للأسطورة:

- التّفسير التّاريخي:

هذا التفسير من أكثر التفسيرات بساطة حيث تعتبر الأسطورة مجرد تسجيل لأحداث تاريخية قد حدثت فعلا في الماضي السحيق والأزمنة الأولى وقد رأى أصحاب هذا الاتجاه أن الأساطير"ترجمة لملاحظات واقعية، ورصد لحوادث جارية وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين و خبراتهم المباشرة وهي تعود في أصولها إلى أزمان سحيقة سابقة للتاريخ المكتوب، فقبل أن يتعلم الإنسان الكتابة كانت ذاكرته على قدر كبير من النشاط والحيوية، وقد استخدمها لنقل الأحداث بأمانة عبر الأجيال".[1]

وتتحدث هذه التفسيرات التاريخية إلى إعادة الأسطورة إلى أحداث تتعلق بمكان حقيقي وأشخاص حقيقيين، "فالآلهة إنسان ولد في جزيرة كريت، ثم رحل إلى الشرق قبل عودته إلى موطنه، وكان إله الريح حاكما عادلا لبعض الجزر اليونانية".[2]

وفي تفسيرات الأساطير العربية يقال أن أصنام العرب المعبودة قبل الإسلام مثل "ود" و "سواع" و "نسر" و "يغوث" كانوا قوما صالحين، وحين ماتوا في شهر واحد جزع عليهم أهلهم جزعا شديدا مما دفع رجلا من بني قابيل إلى صنع خمسة تماثيل على هيئة

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مرجع سبق ذكره، ص 14.

[2] توماس بلفينش، عصر الأساطير، ترجمة: رشدي السيسي، مراجعة محمد صقر خفاجة، دار النهضة العربية، القاهرة 1966، ص 411.

كل واحد منهم نصبها لهم فعظموها وسعوا حولها ثم توارثوا تقديسها قرنا بعد قرن حتى غدا ذلك طقسا دينيا وعبادة يؤدونها.[1]

ومن القصص التي ترد أيضا أن (نائلة) و (اساف) اللذين عبدتهما قبيلة (جرهم) العربية. كانا عاشقين قدما إلى الكعبة حاجين، وعندما وجدا عقلة من الناس فعلا الفاحشة وعلى أثرها مسخا حجرين، ثم أخرجا ووضع عند الكعبة ولما طال الزمن عبدا مع الأصنام.

الأسطورة إذا في ضوء التفسير التاريخي لا تعدو أن تكون تاريخا وجد حقيقة في الواقع من خلال تجارب وخبرات عاشتها البشرية في بدايتها، وحين خشي الناس اندثارها أو أن تفقدها ذاكراتهم صاغوها في شكل قصص وحكايات مشوقة لتحفظ من الضياع.[2]

---

[1] محمد بن سائد الكلبي، كتاب الأصنام، تحقيق: أحمد زكي باشا، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1965، ص 51-52 و29.

[2] المرجع نفسه، ص 51-51.

2- التفسير الطقوسي:

أصحاب هذا الاتجاه يعتبر الأسطورة جزء لا ينفصل عن الطقوس عند البدائيين و"هي التي منحت تبريرا للإنسان لاستعادة أي طقس قديم مبجل وتحوم أهدافها حول حماية الطقس من النسيان مع الحفاظ على قدرته السحرية في نفوس الجماعة واستمرارها في ضمير الأجيال المتعاقبة نابضا بالقدسية والمهابة"[1]

وعلى هذا المستوى شكلت الأسطورة تلك القوة الخفية التي لا تتم ممارسة الطقس بدونها، مثلما كان يحدث في الاحتفالات التي كان يقوم بها البابليون، والحكاية الأسطورية بهذا التفسير."لا تتحدث عن ظواهر طبيعية أو أحداث تاريخية و لا تروي بطولات الأسلاف، ولكنها قامت في الزمان البعيد بتصوير ما اعتادت عليه العقائد القديمة وما كرره المتعبدون من هذه الديانات من اختتام وافتتاح شعائرهم، وما اندفعوا به من طقوس بتأثير رغبات فردية وحوافز اجتماعية، وفي مرحلة متقدمة من الوعي الإنساني بدأ الاتجاه إلى التساؤل، وتقلصت النزعة الشعورية المبهمة في كيان المتعبدين وحينئذ أخذت الطقوس في التحول إلى أساطير، وأصبحت الأسطورة مطالبة بتأويل العقيدة في حياة الإنسان"[2]

ويؤكد هذا التفسير ما ذهب إليه جل الباحثين وهو أن الأسطورة هي "الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية"[3]

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مرجع سبق ذكره، ص 15.

[2] مرسيا الياد، أسطورة العود الأبدي، ص 104، نقلا عن الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، أحمد جبرا شعث، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ط1، فلسطين ، مارس 2002، ص 13.

[3] شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط1، القاهرة، فبراير 1959، ص 85.

3- التفسير الطبيعي:

تقول هذه النظرية بأن العناصر الأربعة (التراب والماء والهواء والنار) كانت في الأزمان الغابرة السحيقة أصل العبادات الأولى، و أن الآلهة الرئيسية لم تكن إلا رموزا لقوى الطبيعة، ولم يكن أيسر من الانتقام من تجسيم العناصر إلى تصور آلهة عليا مسيطرة على الظواهر الطبيعية...وهكذا تصورت قرائح اليونان المرحة أن كل شيء في هذا الوجود من شمس وقمر ونجم أو نهر أو نبع... يخضع لإله خاص به لا تراه الأعين وهو يرى كل شيء.[1]

4- التفسير الوظيفي:

يعتقد البعض أن الأسطورة يمكن أن تتخلى عن عالمها الخيالي وتصبح عالما واقعيا محققا يهدف إلى تحقيق عملي، وتروى ترسيخا لعادات قبلية معينة أو نظام اجتماعي معين وتتمثل مهمتنا في الحفاظ على الظواهر الممتدة في الحالة الراهنة وكيفية تشكل الواقع الاجتماعي لحياة الإنسان القديم، وقد نفى أحد العلماء أن تكون الأسطورة رمزية بصورة أساسية وقال، "إن الأسطورة في المجتمعات البدائية في تركيبها الأصلي الحي ليست قصة، بل هي حقيقة تعاشي، ومن خلالها يتم التعبير عن الحياة الاعتيادية والقدر وأعمال الإنسان"[2]

وهذا يعني أن مولد الأساطير ونشأتها كانا مرهونين بوظيفة اجتماعية تؤديها للإنسان في مجتمعه القديم، لتروى تلك التجربة الإنسانية، بشرط قدرتها على موضعة تجربة الإنسان وإبرازها للوجود.

---

[1] دريني خشبة، أساطير الحب و الجمال، دار أبعاد للطباعة والنشر،ج1، ط1، بيروت، 1983، ص 20-21.

[2] آرث كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة: نهى الطريحي، المؤسسة العربية، ط1، بيروت، ص 8.

ومن الذين سعوا إلى تفسير الأسطورة على أساس أهدافها الاجتماعية التي تحكمها ضرورات الحياة هو مالينوفيسكي" Molino" ويرى أن مبرر وجودها عند الشعوب البدائية نفعي خالص.ولكنه يناقض هذه النظرية حينما رأى أن تفكير الإنسان البدائي غير نفعي وأن الشعوب البدائية الأولى "تتحرك بدافع الحاجة أو الرغبة في فهم العالم المحيط بها، في فهم طبيعته وفهم مجتمعها من جهة أخرى"[1]

وقد أدى الفكر الأسطوري وظيفة عقلية فكرية لا وظيفية اجتماعية محضة، وللوصول إلى هذه الغاية أخذت الشعوب البدائية في التقدم عبر وسائل فكرية كالصنيع والعلماء.[2]94

5- التّفسير الطبيعي الرمزي:

ويتحدث هذا التفسير عن أن الأساطير ما هي إلا استعارات من مظاهر الطبيعة، وأن أسماء الآلهة التي جاءت في الحكايات والأساطير ما هي إلا أسماء للقوة الطبيعية والسماوية. فإله البحر عند الإغريق (بوسايدون) هو الماء، والإلهة (هيرا) تمثل الهواء وترمز إليه وخلال هذا المنظور المسيطر على حواس الإنسان القديم وإدراكه طفق ينشئ أساطيره وتراءت له الطبيعة الجامدة كائنات حية، وتخيل الأرواح تملأ الأفق والفضاء، منها الطيب ومنها الخبيث.[3]

وأنه مع عجز الإنسان عن تفسير مظاهر الكون وظواهره تفسيرا علميا وعقليا سليما ومع تفسيره المتواضع أعطى للفلك مظاهر التفكير المنطقي والتفسير البسيط الذي

---

[1] كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، 1995، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[1] ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة، ج1 مج3، د.ط، القاهرة، ص28.

استطاع أن يوصله عقله إليه فراح يسبغ على الطبيعة الأسماء ويعطيها الحياة "فأسبغ على تلك المظاهر حياة شبيهة بحياة البشر فجعل الشمس والقمر كائنين من الأحياء لهما قصة إنسانية تمثل كل ملامح الحياة، وقد مثل لآلهته رموزا في السماء جاعلا لكل إله أو إلاهة رمزا من نجم أو كوكب أو مجموعة أجرام، وأصبحت النجوم، كما تبدو في الأساطير، تمثل صورة الآلهة فانتشرت لدى البدائيين روح العبادة والخصب في كل مكان لتغدو قوة محركة لأحداث العالم"[1]

تفسيرات الأسطورة في القرون الوسطى وعصر النهضة:

لقد لجأ الباحثون والمفكرون في هذا العصر إلى التفسيرات المجازية للأساطير الإغريقية، ولجأ المؤلفون اللاتينيين الذين تحفل مؤلفاتهم بالأسماء الأسطورية إلى هذه التفسيرات وذلك من خلال اهتمامهم بالشاعرين الرومانيين "أوفيد وفرجيل" وقد فسر الكاتب الايطالي "جيو فاني بوكاشيو" (Boccaccio) الأساطير الإغريقية تفسيرا مجازيا في كتابه (سلالة الآلهة) وقد كان من المتعارف عليه في عصر النزعة الإنسانية تفسير الأساطير الإغريقية على أنها حكايات أخلاقية أو تصوير مجازي للمشاعر الإنسانية، وقد قدم الفيلسوف الانجليزي "فرنسيس بيكون" في كتابه حكمة القدماء (The wisdon of the ancient) عددا من التفسيرات للأساطير الإغريقية على أنها استعارات وكنايات للحقائق الفلسفية كما ظهرت تفسيرات مماثلة في وقت لاحق غير أنه لم يظهر شيء جديد من ناحية المبدأ في فهم الأساطير.

[1] سيد القمني، الزهرة بين الخصب والحرب، مجلة الكرمل/ مؤسسة بيسان،عدد33، قبرص، ص 05.

- وفي الوقت نفسه الذي ظهرت فيه تفسيرات الأساطير على أنها مجازات ظهرت تفسيرات "الايهيميرية Ehemer" نسبة إلى الكاتب والفيلسوف اليوناني "ايهيمير Ehemer" الذي عاش في ميسينا في ما بين القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد، لقد فسر ايهيمير في كتابه المفقود "السجل المقدس" الآلهة والأرباب بأنهم هم الملوك والحكام القدماء الذين ألهوا أنفسهم بأنفسهم أو ألهوا من قبل معاصريهم وأسلافهم، وقد ظهرت التفسيرات الايهيميرية هذه قبل ايهيمير، فقد كان هيرودوت قد فسر الآلهة بمثابة عظماء تاريخيين مولهين، وفسر الأساطير على أنها انعكاس للأحداث التاريخية، وقد انتشرت التفسيرات الايهيميرية للأساطير انتشارا واسعا وأصبحت عادية ومألوفة لدى الباحثين والمؤلفين المسحيين على نطاق واسع طيلة القرون الوسطى، واستخدمت هذه التفسيرات خاصة في تفسير الأساطير الاسكندنافية القديمة عندما وقعت هذه الأساطير تحت أيدي المؤلفين المسحيين، فالكاهن الدّانماركي"سكسون غراماتيك" الذي عاش في النصف الثاني من القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر، فسر في كتابه "أعمال الدّانماركيين" الآلهين الاسكندنافيين القديمين "بالدرBalder" و"هودر Hoder"أنهما بطلا ملحمة تاريخية، وهودر لدى ساكسون(يدعوه سكسون هوتيروس) هو ابن ملك سويدي أما نانا Nannaفهي ابنة ملك نرويجي.

وكان المؤرخ الدّانماركي "سوم" قد فسر منذ أواخر القرن الثامن عشر الآلهة الاسكندنافيين القدامى على أنهم قادة عسكريون قدموا من الشرق إلى الدّانمارك، حيث أصبغت عليهم صفات الألوهية، كما يفسر الآلة الوثنيون تفسيرا ايهيميريا في "الايدا الصغرى" وهو كتاب اسكندنافي.

- الأسطورة والمدرسة الرومانسية:

لقد فتحت الرومانسية صفحة جديدة في دراسة الأسطورة، إنه جوهر الكشف في الفتح الرومانسي في عالم الأسطورة يتمثل في أن جميع التفسيرات القديمة السابقة للأسطورة قد أصبحت جلية للعيان، لقد فهمت الرومانسية الأساطير من حيث هي حقيقة (بكل معنى الكلمة) ومن حيث هي إبداع للشعب (بكل معنى الكلمة)، ولكل ذلك أصبحت الأساطير موضع إعجاب وتبجيل ولكن مادا تعني "الحقيقة" حسب موضوع الرومانسيين؟ لقد كان هذا المفهوم، المحاط بالضبابية الرومانسية، بعيدا جدا عن الدقة.

فمن ناحية، تم أخيرا إدراك الأساطير الحقيقية، بمعنى أنها عدت بمثابة حقيقة من جانب أولئك الذين خلقوها وأبدعوها وضمن الوسط الذي انتشرت فيه، ومثل هذا الفهم كان تقدما كبيرا بالمقارنة مع الفهم الرومانسي، ومن ناحية أخرى، كان يبدو وكأن الأساطير هي حقيقة من حيث أنها شعر (والشعر هو الحقيقة حسب مفهوم الكثير من الرومانسيين) أو دين، لأن هذا الفهم للأسطورة كان، من حيث جوهره، عودة إلى الفهم ما قبل الرومانسي، فإذا كانت الأساطير هي صور شعرية فيجب إذا، أن نبحث عما تصوره هذه الصور أو ما تعنيه، وإذا كانت الأساطير دينا، فيجب البحث عن الحقائق الدينية الكامنة فيها، ولكن في هذه الحالة نتجاهل حقيقة أن مضمون الأساطير بالنسبة لمن أبدعها ووضعها ولمن انتشرت في أوساطهم كان هو الواقع نفسه وليس هو تصوير لواقع ما، أو رموزا لحقائق ما.

من بين جميع الرومانسيين كان الألماني "شيلينغ" السلف الشهير للفيلسوف هيغل الوحيد الذي فسر ماهية الأسطورة بصورة خالية من التناقش ، فقد طور في كتابه "فلسفة الميثولوجيا" نظريته الكبيرة والخيالية تماما في الوقت نفسه، لنشوء أية نظرية ميثولوجية

من التجانس المطلق للآلهة أي من الوحدانية Montheisme وفي الوقت نفسه كان أول من رفض مفهوم الميثولوجيا على أنها أكذوبة شعرية أو طبقا للقوانين الخاصة الداخلية.[1]

وقد طور نظرية شيلينغ هذه في عصرنا الفيلسوف ذي النزعة الكانتية الجديدة وهو"كاسير Gassier" الذي كتب كثيرا من الأبحاث حول الأسطورة رغم أن فهم كاسير لها، أنها ليست الأسطورة بالمعنى الضيق للكلمة فحسب، بل هي كذلك دين وسحر وما شابه ذلك، وكاسير أيضا يرفض الأسطورة من حيث هي تورية أو رمز أو صورة أو مدلول، ويرى أنها تعد وعيا من حيث هي واقع موضوعي متكامل فهي بالتالي تنفي اختلاف العلامة والمدلول والشيء الذي تصوره، أي- وبمصطلح علم اللغات- تنفي اختلاف المعنى والمعني، ولكن وبطريقة سفسطائية واضحة، يستخلص "كاسير Gassier" من غياب هذا الاختلاف وجوده في الوقت نفسه فيقول: إن الصورة في الأسطورة لا تصور شيئا، لكنها هي شيء، بحد ذاتها، فالرمز والمعنى يشكلان وحدة مباشرة، لكنها هي الشيء، بحد ذاتها، فالرمز والمعنى يشكلان وحدة مباشرة، أي الرمز ومعناه، والمعنى والمعني، ولكن أي معنى ومعني إذا لم يكن بينهما اختلاف؟

إن وجود العلامة والمدلول، والمعني في الأسطورة كان ضروريا بالنسبة لكاسير من أجل المحافظة على تناظر اللغة والأسطورة أي يلح عليه كاسير،جريا بصورة عمياء وراء فكرة كانط، ويتعزز هذا التناظر في عرض كاسير بالفكرة القائلة إن الأساطير في المراحل الأخيرة من تطور الأديان، يمكن تفسيرها حقا بمثابة رموز وبالتالي تنقسم إلى معنى ومعني، وتتجلى عملية انحلال الأسطورة هذه بصورة واضحة وجلية للعيان على نحو خاص في عالم اللاهوت المسيحي الوسيط ففيه فسرت الأساطير الدينية، بل الواقع

[1] نقلا عن: نزار عيون السود، نظريات الأسطورة، مجلة عالم الفكر/ العدد1و2، ديسمبر 1995، الكويت، ص217.

الموضوعي كله تفسيرا رمزيا، كلن جوهر المسألة يكمن بالذات، في أن الأسطورة التي تفسر تفسيرا رمزيا تفقد كيانها كأسطورة، تفقد ادراك مضمونها على أنه واقع موضوعي كامل، وهكذا فالتكامل الذي يلح عليه كاسر بين الأسطورة واللغة يكتسب معناه، بالقدر ذاته الذي تفقد فيه الأسطورة ماهيتها كأسطورة بالمعنى المحدد للكلمة، ولعل ما تميز به اللاهوت الوسيط هو التسليم بالواقع الداخلي والأعلى والإلهي، الكامن وراء الواقع الخارجي وعلى وجه التحديد خلق الواقع الخارجي للأسطورة المسيحية، وبالتالي فهي بمثابة محاولة لإنقاذ الواقعية التي فقدتها الأسطورة.

أما عالم النفس الألماني الشهير الفيلسوف "ويليام خونت Willeim wundt" فقد كان تفسيره للعلاقة بين الأسطورة والرمز تفسيرا منطقيا وأكثر منهجية، فهو يرى أن الأسطورة والرمز هما بداية التطور الديني ونهايته، وذلك لأنه طالما بقيت الأسطورة حية فهي واقع وليست رمزا لفكرة دينية.[1]

أما محاولات بعض الرومانسيين للكشف عن مضامين أو مفاهيم دينية أو فلسفية بالأسطورة القديمة لم تلق نجاحا ولم تترك أثرا ملحوظا في التطور اللاحق لعلم الأسطورة، لكن التفسيرات الرومانسية للأسطورة من حيث هي شعر كان لها أكبر الأثر في تطور علم الأسطورة اللاحق، وبصورة عامة في فهم ماهية الأسطورة.

لقد قرأ الرومانسيون في الأساطير القديمة انطباعاتهم الذاتية الخاصة ووضعوا شعور الشاعر الرومانسي مكان شعور الإنسان القديم.

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص217.

ولم تكن تفسيراتهم للأسطورة من حيث الجوهر تفسيرات بالمعنى الحقيقي للكلمة بل مجرد أوصاف شاعرية للطبيعة بوساطة الأسطورة، وعندما بدأ العلماء بدلا من الشعراء بتفسير الأساطير من حيث هي وصف شاعري للطبيعة، وتفسير الآلهة القديمة كرموز للمقدسات السماوية. فإن هذه التفسيرات المدعوة بالميثولوجيا الطبيعية Nature mythologie كانت عادة شعرا بلا موهبة، مصورا على صورة علم.

انتشرت الميثولوجيا الطبيعية أوسع انتشار في ألمانيا غير أن أكثر الشخصيات المهمة في مدرسة الميثولوجيا الطبيعية، كان الأستاذ الألماني "ماكس ميوللر muller"، كان ماكس ميوللر لوثريا ورعا عاطفيا اهتم بالأساطير القديمة اهتماما كبيرا، وفي حديثه عن أسطورة (كرونوس kronos) (يخصي كرونوس أباه من أجل أن يخرج من بطن أمه، وثم يبتلع أولاده فور ولادتهم) يقول ميوللر: "وهل يمكن للفرد أن يتصور شيئا أكثر فضاعة و حماقة وأدنى قيمة بحيث لا يستحق منها أدنى اهتمام ولو للحظة واحدة."[1] لكنه يتابع حديثه قائلا: "لكن الأسطورة لا تعني بالطبع ما يبدو وكأنها تعنيه" ومن أجل تحديد ما تعنيه الأسطورة يجمع ميوللر بين التفسير الميثولوجي الطبيعي ونظرية القول إن الأسطورة هي أشبه ما يكون بمرض اللغة، ففي تفسيره لأسطورة دافني اليونانية (الفتاة التي تحولت إلى شجرة غار، لتنقذ نفسها من عاشقها أبو لواندي كان يلاحقها، يدخل ميوللر كلمة سنسكريتية تقابل من حيث الاشتقاق نفس معنى الكلمة اليونانية لكنها أيضا تحمل معنى الفجر).

ويستنتج ميوللر أن الكلمة اليونانية ذاتها كانت تحمل المعنى نفسه وبالتالي فإن (دافني) هي تجسيد ورمز للفجر، وتتجلى أمامنا صورة جميلة للطبيعة يبرز فجر الصباح

---

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص 218.

أولا (دافني) ثم تشرق الشمس (ابولو)، وأخيرا يختفي الفجر من على الأرض (تتحول دافني إلى شجرة غار).

إن صورة الطبيعة في تفسيرات ميوللر للأساطير تبدو دائما لائقة ووقورة، لكنها نمطية إلى حد كبير، لأن ميوللر كان ينتسب إلى الفرع الشمسي من مدرسة الميثولوجيا الطبيعية الذي كان يقصر جميع الأساطير على تجسيد الشمس، وكان فرع آخر من هذه المدرسة.

غير أن شخوص الأسطورة يمكن أن تعني أيضا لدى أنصار الميثولوجيا الطبيعية ليس الأجسام السماوية أو الظواهر الطبيعية وحدها، بل هي قد تعني أيا هذه أو تلك من الخواص والقوى الطبيعية والأفكار عامة، وبصورة عامة قد تعني أيضا أي شيء كهذا الوضع الاجتماعي أو ذاك وعلى أي حال قد سمح أنصار الميثولوجيا الطبيعية لأنفسهم بمثل هذه التفسيرات أحيانا، ولكن هؤلاء وضعوا حدودا صارمة لتفسيراتهم وسعوا إلى المنطق العلمي في كثير من الأحيان.

- البنيوية والأسطورة:

لقد سبق أنصار الميثولوجيا الطبيعة من حيث الدقة العلمية المنهجية أصحاب النظرية البنيوية الذين أولوا بدورهم دقة المنهج أهمية كبيرة (إذا ما عثر أحدهم على بنية، فعليه أن يجدها في كل مكان، وفي كل أسطورة) وعلى وجه التخصيص، فقد سبق ماكس ميوللر بنقله مناهج البحث اللغوي إلى علم الأسطورة، الفرنسي ليفي شتراوس (Lcui stauss) وهو أبرز علماء الأسطورة المعاصرين، أما الفرق بين ميوللر وليفي يكمن بصورة أساسية في أن الأول كان يعرف اللغات التي كتبت بها الأساطير القديمة معرفة جيدة، وكان يتقن اتقانا رائعا مناهج عصره اللغوية، في حين أن الثاني كان يجرس

الأساطير ويبحثها ليس بلغاتها الأصلية بل بنصوصها المترجمة، ورغم أنه يستخدم المصطلحات اللغوية استخداما واسعا، لكنه لا يستخدمها بمعناها المحدد الدقيق عادة، إن محاولات تفسير الأساطير، منذ القديم، لم تقتصر على محاولات إثبات معنى هذه الأسطورة أو تلك ورمزها ، بل وشملت أيضا محاولات إيجاد نظير لهذه الأسطورة أو لهذا الموضوع الأسطوري في أساطير شعب آخر، وبالتالي تحديد من أين اقتبست هذه الأسطورة أو هذا الموضوع، وكان المؤرخ " هيرودوت" وعلى أساس التّناظرات والمقارنات والتشابهات التي اكتشفها، قد أعاد "بوسيدون" إلى أصله الليبي، وباخوس إلى أصله المصري، أي أن هيرودوت قد أرسى أسس المنهج المقارن في دراسة الميثولوجيا، وفي الواقع لم تتعرض أسس هذا المنهج لتغيرات جوهرية منذ ذلك الأثناء وحتى الآن.

غير أن فرضيات "هيرودوت" حول منشأ الآلهة اليونانيين لم تتأكد وكذلك الفرضيات الحديثة، القائلة باقتباس الأساطير وانتقالها وهجرتها لم تتأكد، وبقيت، عادة، دون برهان قاطع، ولعل الثورة على شبيه أو نظير لهذه الأسطورة أو تلك، ولهذا الموضوع الأسطوري أو ذاك في أساطير شعب آخر لا يشكل أي صعوبة بالنسبة للعلماء المتبحرين، فإذا كان هناك ما يثبت وجود علاقات تاريخية بين شعبين معينين يمكن طرح فرضية حول اقتباس أو انتقال صورة معينة أو موضوع أسطوري معين، ولكن عندما يتمتع الباحث بتبحر وتعمق أكبر، كثيرا ما يمكنه العثور على نظير لأسطورة معينة أو موضوع معين لدى شعب آخر، لا تربطه بذلك الشعب علاقات تاريخية معروفة.

فبمثل هذه الحالة يضطر العلماء إلى التخلي عن فرضية الاقتباس أو الانتقال، وافتراض تطور متشابه أو تشابه مرحلي، غير أن إثبات وجود فعل التشابه المرحلي وليس الاقتباس أو الانتقال أو مجرد مصادفة غير ممكن إلا بإثبات أن نشوء الأسطورة

المعينة أو الموضوع الأسطوري المعين، لا يحدث بالضرورة إلا في هذه المرحلة المتطورة من الوعي ومن أجل إثبات ذلك، لا حاجة أبدا للمقارنة لهذا ليس هناك من علم يحتاج إلى درجة أكبر من التبحر والتعمق على الأغلب، من علم الأسطورة المقارن (الميثولوجيا المقارنة). ولكن في الواقع ليس هناك علم أكثر منه عمقا، ومع ذلك لا تزال الميثولوجيا المقارنة تشكل حتى الآن، الاتجاه الأساسي في دراسة الأساطير.

من بين النظريات التي ولدها الاتجاه المقارن في الميثولوجيا كان هناك تلك النظرية التي أثارت ضجة عند ظهورها لكنها سرعان ما أصبحت مثار السخرية، وقد دعيت هذه النظرية ب (البابلانية Pabolionisme) وقد عرضت هذه النظرية في أعمال عدد من كبار الأسطوريين، وتدعي هذه النظرية أن علم نشوء الكون Cosmogonie وعلم الفلك اللذين أسسهما البابليون، وبخاصة أساطيرهم الفلكية يعدان أساس أساطير العالم كله.

ومن بين الرؤى الأخرى التي أنجبها المنهج المقارن في الميثولوجيا والنظرية التي قال بها (سوفوس بيوغي Bugge S) العالم اللغوي وأستاذ الأدب والنصوص والفلكلور والأسطورة النرويجي، العلامة الموسوعي الموهوب، وبفضل خاصيته ومواصفاته المتميزة هذه، استطاع "بيوغي"– حسب من استمع إلى محاضراته– أن يثبت كل ما يريده وينفيه على الفور وقد لاقت نظريته حول نشأة الأساطير الإيدية من الروايات والأقاصيص المسيحية والإغريقية المتأخرة التي استوعبها – حسب نظريته سكان الفايكنغ (الاسكندنافيون القدامى) أثناء حملاتهم على الجزر البريطانية، لاقت نجاحا كبيرا ولم يتبين عقمها إلا بعد فترة طويلة (وقد اتضح فيما بعد أن نظرية بيوغي كانت تنطلق من فرضية أن الفايكنغ عندما كانوا يغزون هذا الدير أو ذاك، كانوا يركضون على الفور –بدلا من النهب والسلب– إلى ورشة المخطوطات والوثائق في الدير ويقرؤون المخطوطات

اللاتينية النادرة، ومن ثم يؤلفون وينسجون الأساطير بالاستناد إلى المعلومات التي أخذوها من المخططات المقروءة.[1]

أما العالم الانجليزي (جيمس فريز Jeams Frayzer) فقد انطلق من تصور مفاده أن الأساطير هي علم بدائي (وكان يعد السحر أيضا علما بدائيا) وأن وظيفتها الأساسية هي وظيفة تفسيرية وأن هناك أساطير قد أبدعت على وجه التحديد من أجل تفسير الطقوس، إن النظرة القائلة بأن الأسطورة هي علم بدائي قد ظهرت أكثر من مرة في القرن الماضي، ولكن، ومهما يكن الأمر حرجا بالنسبة للعالم الذي يدرس الثقافة البدائية، التفكير بان موضوع دراسة أن الإنسان البدائي، كان في الواقع عالما أيضا، فقد أصبح منذ زمن بعيد أن ما يدعى بالأساطير الإيثولوجية Etiologiaues، أي الأساطير المفسرة لنشوء أو أسباب ظاهرة ما، ليست إلا أحد أنواع الأساطير، ويوجد هذا النوع بشكل قليل جدا في بعض الميثولوجيات وأن التفسيرات الإيثولوجية في الأساطير هي عادة مجرد إضافات معدة من أجل إثبات صحة الحكاية المروية .

أن فرضية أن الأسطورة يمكن أن تكون شيئا ما ثانويا بالنسبة للطقوس. وقد طرحت هذه الفكرة لأول مرة من قبل فريزر وتطورت في القرن العشرين تطورا كبيرا، وقد ظهر عدد كبير من البحوث والدراسات التي تنحصر استنتاجاتها بأن الطقوس تسبق الأساطير، حيث نظرت هذه البحوث إلى الأسطورة كما لو أنها طقسا، وكما لو كانت نصا للطقس، ولقي هذا المدخل نجاحا كبيرا، حيث طبق في البداية على الأساطير القديمة ثم سحب على الثقافة الإغريقية كلها كالأدب والفلسفة والفن، ثم سحب بعد ذلك على الثقافات الأخرى، وسرعان ما تبين أن منشأ الطقس يمكن أن يعود إلى أي شيء بصورة عامة،

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص 220.

وانتشرت عدوى تفسير الطقوس وعثر على أصول ترجع إلى الطقوس في الكتب المقدسة للشعوب المختلفة، وفي الحكايات والخرافات والمؤلفات الملحمية، وحتى مسرحيات شكسبير والروايات الواقعية أرجعت أصولها إلى الطقوس، حتى أن احد الدارسين استطاع أن يرجع الوقائع الأساسية لتاريخ انكلترا في العصور الوسطى إلى الطقوس، أما ما يتعلق بالأساطير التي ظهرت النظرية الجديدة في مجالها فإن نظرية الطقوس أخذت تعدو تدريجيا، أكثر قطيعة، حتى أن أحد مؤيدي هذه النظرية كان يؤكد بأنه ليست جميع الأساطير هي أساطير طقوس فحسب بل أن جميع الطقوس هي تحويل وتعديل لطقس واحد وهو تقديم الأصنام للملك الإله.[1]

أن النجاح الكبير لنظرية الطقوس يرجع من ناحية إلى أن الوقائع والمعطيات الايثنوغرافية الجديدة التي أصبحت في متناول العلم، جعلت من وجود علاقة وثيقة بين مختلف عناصر الثقافة في المجتمعات البدائية أمرا بديهيا، ومن ناحية أخرى ونظرا لأن هذه المعطيات الايثنوغرافية كبيرة جدا وهائلة فقد أصبح من الممكن دائما العثور على شيء ما شبيه بموضوع الأسطورة المطلوب تفسيرها بين الطقوس المعروفة علميا، وفي الوقت نفسه، فإن شعبية نظرية الطقوس وانتشارها هي نتيجة لأن وظائف الأسطورة في المجتمع البدائي أخذت تسترعي اهتماما متزايدا، نظرا لاستيعاب معطيات ايثوغرافية جديدة، وقد حجب هذا الاهتمام إلى حد كبير الاهتمام بالأسطورة ذاتها، من حيث هي صيغة للإعداد الروحي، أي الاهتمام بماهية الأسطورة.

مالينوفسكي والأسطورة:

[1] أحد أهم مؤيدي هذه النظرية هو " اللورد زاغلان"lord Raglan وله مجموعة من الكتب والدراسات في هذا المجال.

لقد ألقيت الأضواء على خصوصية وظائف الأسطورة في المجتمع البدئي، على أكمل وجه ممكن، من قبل الايثوغرافي الانجليزي " برونيسلاف مالينوفسكي Malinowiski B" الذي أمعن سنوات طويلة بين سكان إحدى جزر ماليزيا، وكما أظهر مالينوفسكي فالأسطورة هي قوة اجتماعية مهمة، فهي ترسي أسس بنية المجمع وقوانينه، وقيمه الأخلاقية، وهي تعبر عن المعتقدات وترمز إليها وتمنح التقاليد هيبة ونفوذا، كما تقود وتوجه النشاط العلمي وتعلم قواعد السلوك وهي على صلة وثيقة بجميع جوانب الحياة الشعبية بما في ذلك بالطبع الطقوس على وجه التحديد.[1]

ولكن يبدو أن الأسطورة تؤدي على الأغلب مختلف أنواع الوظائف وليس فقط تلك التي أكدها مالينوفسكي وعلى سبيل المثال يمكن للأسطورة أن تقوم بوظائف تفسيرية، أي أن تكون علما بدائيا وفي الوقت نفسه وإذا كانت الأسطورة مرتبطة بالطقوس فهذا لا ينفي أبدا وبالضرورة أن يسبق الطقسالأسطورة.

ويبدو أنه يمكن أن تقوم أنواع مختلفة من العلاقات بين الأسطورة والطقس، وقد أظهرت دراسة أساطير وطقوس الشعوب البدائية المختلفة ثقافيا أن المسألة أعقد بكثير مما تفترضه نظرية الطقوس في تفسير الأسطورة ولكن رغم أنه تم دحض وتفنيد كثيرا من التفسيرات الطقسية للأساطير التي طرحها أنصار نظرية الطقوس في تفسير الأسطورة فمما لا شك فيه أن هناك أساطير تصف الطقوس أو تفسرها، ولكن ثمة أساطير تعد صلتها بالطقوس بعيدة تماما عن الحقيقة وهناك أساطير في مجتمعات أكثر بدائية ليست مرفقة بأية طقوس ولا صلة لها بالطقوس إطلاقا، وثمة أساطير كبيرة جدا لدى بعض الشعوب، لكن الطقوس عندها قليلا جدا وكثيرا ما نجد طقس من الطقوس لا ينعكس في

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص 222.

الأساطير إطلاقا، أو نجد مظاهر في الطقوس لا نجدها في الأساطير، وثمة معطيات عن الأساطير تؤدى أثناء القيام بالطقوس لكنها لا تدخل في نصوص الطقوس، وثمة معطيات أخرى، مفادها أن الطقوس قد تقتبس دون أساطير، وأساطير تقتبس دون طقوس مرافقة، فالصلة بيت الأسطورة والطقس هي صلة عرضية، في غالب الأحوال ولا تحدد هذه الصلة مضمون الأسطورة، وأخيرا ثمة حالات يبدو فيها بوضوح أن أسطورة تفرز طقسا معينا أو تكون سباقة له، وباختصار لا شك في أنه يمكن أن تقوم بين الأسطورة والطقس صلات وتفاعلات مترابطة ولكن الفرضية القائلة بأن الطقس هو الأول ويسبق الأسطورة دائما هي فرضية خاطئة بالطبع وكما قال أحد الايثوغرافيين الأمريكيين: أن مسألة ما هو الأول، الطقس أم الأسطورة، هي مسألة عقيمة ولا معنى لها مثلها مثل مسألة ما هو الأول الدجاجة أم البيضة، وإذا كان من الممكن إثبات أن بعض الأساطير قد نشأ من طقوس معينة فلا يمكن إطلاقا أن طقسا واحدا من الطقوس قد نشأ دون أن يعتمد في أساسه على هذا التصور الأسطوري أو ذاك، أي إثبات أنه لم ينشأ من الأسطورة.

فرويد والأسطورة:

لقد تطور تفسير الأساطير من حيث هي رموز تطورا جديدا لدى فرويد وأتباعه، وفرويد واضع نظرية اللاشعور، وقد نشأت نظرية فرويد في تفسير الأساطير من خلال معاقبة للعصابات، أي الأمراض التي تميز الإنسان المعاصر، لهذا من الطبيعي أن يكون تفسيره للإنسان البدائي، باعتباره إنسانا عصابيا، وتفسيره للطقوس البدائية على أنها عصابات جماعية، وعلى وجه التحديد، نظريتة القائلة بنشوء الأخلاق والدين من عقدة أوديب،من الطبيعي أن تكون تفسيراته ومعالجته هذه أقل نظرياته تعليلا وبرهانا وأضعفها إثباتا. يفترض فرويد أن أبناء الذكر الهرم العجوز الذي طردهم من القبيلة البدائية، وسيطر على جميع إناثها، قد تمردوا على أبيهم وأكلوه، لكن تأنيب الضمير أخذ يؤنبهم فيما بعد ومن أجل وضع حد للتنافس فيما بينهم فرضوا حضرا (تابوا) على سفاح القربى (هكذا نشأت الأخلاق)، وقد ماثلوا بين أبيهم وحيوان الطوطم، وعدوا هذا الحيوان بمثابة إله، ولم يأكلوا لحمة إلا في المآدب التأبينية (وهكذا نشأ الدين)، وبالطبع لم يظهر أي إثبات أو دليل على صحة هذا الافتراض الذي تفترضه الحكاية الظريفة.[1]

أما أتباع فرويد وتلاميذه اللاحقون فقد انطلقوا أبعد منه في المماثلة بين الإنسان المعاصر ونفسية الإنسان البدائي، وأخذوا يفسرون الأساطير على أنها " أحلام جماعية" وتعبير عن اللاشعور الجمعي وفي الوقت نفسه أخذوا يجدون في الرؤى والأحلام ليس لا شعور" الأنا" الشخصي فحسب بل ولا شعور "الأنا الأعلى" أو اللاشعور الجمعي

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص 223.

فالأسطورة هي:"مقطع من حياة الشعب النفسية الطفولية، أما الحلم فهو أسطورة الفرد الشخصية"[1]

حسب أحد تلاميذ فرويد، فسيكولوجية الإنسان المعاصر هي "ميثولوجيا فردية" أما الميثولوجيا فهي "سيكولوجية جماعية"، قد لقي هذا التفسير للأسطورة معالجة شاملة من جانب كارل ستاف يونغ تلميذه في أعماله ومؤلفاته.

يونغ وتفسير الأسطورة:

لم يسع يونغ إلى مجرد إثبات نظرياته بقدر ما سعى إلى الإيحاء بالثقة والاقتناع بهذه الفرضيات، متوجها خلال ذلك إلى لاشعور القارئ وليس إلى شعوره ووعيه، ولهذا فإن المصطلحات العلمية عنده تقترن في مؤلفاته بصورة غريبة بعبارات وجمل الواعظ الديني ويمكننا تلخيص نظرية يونغ بصورة عامة على النحو التالي: يتمتع جميع الناس بقدرة ولادية على تشكيل بعض الرموز العامة بصورة لاشعورية، وهذه الرموز يدعوها يونغ " الأنماط البدائية" Archetypes وهذه الأنماط البدائية الأولية تظهر في الأحلام، بادئ ذي بدء.

ولهذا فإن تفسير الأحلام أو الأصح تفسير تلك الحكايات، التي شوهدت في الأحلام، كما يزعم، والتي يعدها يونغ أحلاما يعد جانبا أساسيا في نظريته. غير أن يونغ يكشف شيئا مثيلا وشبيها بهذه الأنماط البدئية الأولية في الأساطير والحكايات والخرافات وما شابه ذلك، ويرى أن هذه الأنماط الأولية تعبر عن اللاشعور الجمعي، أي عن ذلك

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص 224.

الجزء من اللاشعور الذي ورثه الإنسان ولم يكتسبه بخبرته الشخصية، هنا تجدر الإشارة إلى أن النمط البدئي "اليونغي" هو شيء غامض إلى أبعد الحدود.

لكن ما يقود إلى الطريق المسدود في نظرية يونغ أكثر من أي شيء آخر هو أن مضمون النمط الأولى يفسر تفسيرا مزاجيا ويقول يونغ أنه لا يمكن أن يكون هناك أي تفسير شمولي للنموذج البدئي أو النمط الأولي ذلك لأن مضمونه لا يمكن أن يفهم إلا في سياق ملموس محدد، والأكثر من ذلك وكما يقول يونغ، لا يمكن الكشف عن مضمون النمط الأولى عن طريق التحليل العلمي ولا يمكن فهمه حتى النهاية وإنما يمكن التعبير عنه بصورة تلميحية مجازية فقط، وهكذا فإن تفسير النمط الأولي، هو في الواقع، شعر يظهر على شكل علم (إن هذا ليس المثال الأول والأخير، في دراسة الأسطورة، حيث يشابه الشعر المجازي العلم الأصلي) وبما أن النمط الأولي، كما يرى يونغ هو "عضو نفسي" ينمو في نفس الإنسان كالوردة، فان يونغ يحذرنا انه من الممكن إلحاق الضرر بالتفسير غير الموفق، لهذا ينصح يونغ بان الأجدر من البحث عن معناه أن نفهم "هدفه البيولوجي"، وهذا الهدف حسب يونغ هو عادة إعادة التوازن للشخصية والتعويض عن صراعاتها الداخلية وما شابه ذلك، تماما كما الهدف من بعض الأساطير، -كما يرى يونغ- وهو تخليص الإنسان من الآلام والخوف.

وطبيعي أن تبدوا هذه النظرية مجرد مجموعة من الفرضيات المطمئنة للنفس لكنها فرضيات عفوية ومزاجية للغاية وعلى وجه التحديد فرضيته الأساسية القائلة بان الحكاية التي يرويها الفرد عما رآه في منامه هو الحلم ذاته، وهو الرؤية نفسها هذا في حين أن رؤية ما يراه النائم هو عمل روائي. أي نوع من الأنواع الأدبية، وإذا كانت هذه الحكاية أو الرواية شبيهة بالأسطورة فهذا فقط لان الأسطورة هي أيضا رواية، ولكن لأي حد يمكن لرواية الحلم أن تشبه الحلم نفسه، فهذا أمر لا يمكن معرفته أبدا، ذلك أن الحلم هو

صور بصرية، بشكل أساسي وعلاوة على ذلك فهو صورة بصرية لا تخضع للتثبيت ولا للتجديد والإعادة، أن الحكايات عن الأحلام التي يوردها يونغ في أعماله ومؤلفاته شبيهة حقا بالأساطير (علاوة على ذلك هي شبيهة بالأساطير اليونانية على وجه التحديد وفي صيغتها المعدة للأطفال) لكنها وكما يؤكد كل من حاول بإخلاص حفظ ما رآه في الحلم فهي لا تشبه الأحلام إلا قليلا، والواقع، أن حكاية ما يراه المرء في حلمه تختلف عن الحلم نفسه، تماما مثل اختلاف عمل موسيقي شاهده احدهم ، وسماعك بنفسك للعمل الموسيقي فمن يروي حلمه لا يمكنه أن يسترجعه بدقة، وإدراكا منه لتصوره عن الحلم، لا يمكنه أن يدخل في حديثه عن حلمه ما لم يكن موجودا أصلا في الحلم.

لم تلق نظرية يونغ نجاحا كبيرا لدى الباحثين المهتمين بالدراسات الميثولوجية، لكن هذه النظرية تركت أثرا كبيرا في علوم الأدب فإذا كان نشوء الأنماط البدئية، أي نشوء رموز بدئية أولية أمر يميز الإنسان عامة فبإمكاننا إذا بالتالي اكتشاف "الأنماط البدئية الميثولوجية" و"إبداع أسطوري" و"نماذج ميثولوجية" و "إضفاء الصبغة الأسطورية"، وما يتعلق بالأساطير عامة وما شابه ذلك في الأدب الروائي أيضا، أن كلمة أسطورة والكلمات المشتقة منها مثلها مثل كلمة "النمط البدئي"قد أصبحت كلمة دارجة في علوم الأدب، وكما هو بالنسبة للكلمات الدارجة فهي تفقد معناها المحدد، وتستخدم بصورة رئيسية كوسيلة لإضفاء الأناقة والرشاقة على الأسلوب، وتبلغ شعبية كلمة "أسطورة" والكلمات المشتقة منها الحد الأقصى. في المدرسة الأدبية الأمريكية التي تدعو نفسها بالمدرسة النقدية الأسطورية (myth Critiasm) وتعطي للأسطورة تعاريف إشكالية ومعقدة ومائعة للغاية بحيث أن نطلق على أي شيء كلمة "أسطوري"، غير أن كلمة أسطورة من الناحية الفعلية كثيرا ما تستخدم بمعنى"موضوع" أو "صورة" أو "شخصية" ففي إحدى الدراسات عن"الأسطورة" في مؤلفات تشيخوف يؤكد الباحث (وينر Winner)أن قصة تشيخوف القصيرة"قلادة آنا" هي معالجة "لأسطورة آنا

كارينينا" (حيث أن البطلة تحمل الاسم نفسه سواء في القصة القصيرة أو في الرواية وفي كلتيهما مشهد في محطة السكك الحديدية) مثلها في ذلك مثل قصته القصيرة "السيدة والكلب"، حيث اسم بطلة هده القصة لآنا أيضا" ومثل عدد من قصص تشيخوف القصيرة الأخرى، التي تتجلى فيها أشياء مشتركة مع آنا كارينينا.[1]

لكن هذا الاتجاه في علم الأدب لا علاقة له بدراسة الأسطورة بمعناها العلمي الضيق.

أما الكلمة الأخيرة في دراسة الأسطورة فقد أطلقتها البنيوية، وأما المنطلق الرئيسي للبنيوية في دراسة الأسطورة فهي البنيوية في علم اللغات، والبنيوية اللغوية هي اتجاه متعدد الأشكال، لكنه بالدرجة الأولى وكما يتضح من الاسم ذاته ، كانت البنيوية إدراكا لحقيقة أن اللغة الإنسانية تؤدي وظيفتها كوسيلة تواصل بين الناس وذلك بفضل بنية محددة وبالتحديد بفضل وجود علاقات معينة وما يدعى بالمتقابلات أو المتعارضات بين الوحدات الأولية المترابطة فيما بينها بنيويا المدعوة "بالأصوات Phonémes" والتي ينقسم إليها الجانب الصوتي من اللغة وبفضل نظام الأصوات تحديدا، أي بفضل وحدات أولية مترابطة فيما بينها بنيويا، لكنها لا تعني شيئا ولا تعبر عن أي شيء يمكن للناطق باللغة الأم التعبير عن أي مضمون بمعنى إن منظومة الأصوات باعتبارها بنية اقتصادية للغاية، وتوفر بفعالية وظيفة معينة شبيهة بالبنى التقنية التي وضعها الإنسان وليس من قبيل المصادفة أنه أصبح من المألوف والمتبع ومع حضور نظرية الأصوات phonologie ، وصف اللغة الإنسانية بالمصطلحات ذاتها التي توصف بها وسائط الاتصالات التقنية وعلى وجه التحديد بمصطلحات علم المعلومات informatique وعلى هذا النحو فقد كانت نظرية الأصوات إدراكا لحقيقة أن اللغة الإنسانية تضم بنية شبيهة بالبنية التقنية أي أن الإنسان شبيه من بعض النواحي بالروبوت.

---

[1] نزار عيون السود، مرجع سبق ذكره، ص 226.

يبدو أن إدراك حقيقة، أن الإنسان شبيه بالروبوت، من بعض النواحي قد جاء مطابقا للنزعة العامة لتطور الوعي الإنساني، وعلى أي حال فإن تأثير هذا الاكتشاف في جميع فروع علم اللغات في البداية ثم انسحابه على بعض العلوم الإنسانية الأخرى كان كبيرا، فتطور البنيوية في علم اللغات كان يكمن في أنهم كانوا يبحثون في جميع جوانب اللغة (أو في جميع مستوياتها) عن بنية شبيهة بتلك التي اكتشفت في الجانب الصوتي في اللغة.

إن البحث عن بنية شبيهة بتلك التي تم اكتشافها في الجانب الصوتي في اللغة قد جرى في الأساطير، وتبين أنه كثيرا ما يجري الحديث في الأساطير عن هذه المتقابلات أو تلك، كالسماء والأرض والأعلى والأسفل والصيف والشتاء، والحياة والموت، والنار والرطوبة، والرجل والمرأة، كما تبين أيضا أنه لا شيء يمنع من النظر في هذه المتقابلات، كمتقابلات تشكل بنية شبيهة بتلك التي اكتشفت في الجانب الصوتي من اللغة والنظر إلى كل واحدة من المتقابلتين الزوجيتين من حيث هي جزء من المقابلة أكثر أهمية من حيث هي جزء موسوم في المقابلة وبهذا تنقل المصطلحات الصوتية إلى دراسة الأساطير.

غير أن المسألة تكمن في أن المتناقضات المتشابهة لتلك التي اكتشفت في الأساطير يمكن اكتشافها في كل مكان وفي كل شيء، في ظواهر الواقع المحيط، وفي وعي الإنسان وفي مؤلفاته وأعماله وكثيرا من الفلاسفة كانوا يهتمون بالبحث عنها، غير أن وجود المتناقصات لا يعني أبدا أنها تشكل بنية شبيهة بتلك التي نجدها في الجانب الصوتي في اللغة، فالبنية المكتشفة في الجانب الصوتي من اللغة هي في واقع موضوعي وهذا يظهر في قيام هذه البنية بوظيفتها، فهي بنية قائمة لتنفيذ وظيفة معينة، وبفضل هذه الوظيفة وهذه البنية تقوم اللغة بوظيفتها كأداة اتصال بين الناس، في حين أن البنية المسلم بها في الأساطير هي مجرد لعبة ذهنية وليست واقعا موضوعيا وهذا واضح وجلي من أن هذه البنية لا تقوم بوظيفتها ولا تؤدي عملها وهي من حيث الواقع، لعبة مماثلة للعبة ما.

لقد صاغ المنهج البنيوي في دراسة الأسطورة بموهبة كبيرة الفرنسي كلود ليفي شتروس levi-strauss والعنصر الأساسي في منهجه هو استخدام واسع للمصطلحات اللغوية وهو يتحدث عن الصيغ التجميعية للأسطورة وعن دلائلها المميزة وعن نماذجها وعلاماتها ورموزها، ويقدم لنا ليفي شتروس تحليل الأسطورة من أمريكا الشمالية تصورا عن استخدامه للمصطلحات اللغوية في هذه الأسطورة أثناء ارتقاء أسماك السلمون إلى أعلى النهر تلتقي في طريقها شلالات تارة، هي حسب تفسير ليفي ستروس حاجز وتري في علم اللغات ويقصد بالوتري صوت الكلام عندما يلتقي الحبل الصوتي الخارج أثناء لفظه حاجزا في الفم، وصخرة تترك للسمك ممرا من الجانبين تارة أخرى وهو بلغة شتروس حاجز محترف من الجانبين.

ويدعى في علم اللغة صوت الكلام، الذي يخرج الحبل الصوتي أثناء نطقه بجانبي الفم وبديهي أن "شتروس" هنا يستخدم المصطلحات اللغوية كاستعارات مجازية ويبدو أن المصطلحات اللغوية لا يمكنها إلا أن تكون استعارات في تحليل الأساطير وبالطبع فإن طرح الأسطورة ذاته على أنها نوع من اللغة هو الطرح الذي يقوم على أساسه منهج ليفي ستروس هو بحد ذاته استعارة مفتعلة نوعا ما.

إذا ما حكمنا من خلال شغف شتروس بالعلامات الرياضية والقوالب والصيغ الجبرية والرسوم الهندسية فهو يسعى إلى الدقة الرياضية ولكن بسبب الطابع المجازي والمكنى للمصطلحات التي يستخدمها وبالتالي غموض معناها ينتج عنده بالطبع شيء مناقض تماما للدقة الرياضية، وهذا بالذات يقدم إمكانيات واسعة لقراءة وتفسير الأساطير على أي شكل وصورة، ومع ذلك ولأن المصطلحات تؤدي هذا الدور في منهج "ستروس"أصبح هذا المنهج واسع الانتشار لأنه سهل الإستعاب.

إن الأساس الذي يبحث عن "شتروس" في الأساطير هي حالات التماثل الأولى أي المتناقضات بادئ ذي بدء وما يشكل حالة انتقالية بين متناقضين ومن أجل اكتشاف هذه المتعارضات وحلقاتها الانتقالية يلجأ "ليفي ستروس" إلى عدد من الطرق الذكية وإلى أنواع الافتراضات والإبدالات والمقابلات فيقسم الأسطورة إلى عناصر يختار منها ما يمكن تفسيرها بدرجة أقل أو أكبر من الصعوبة، ويمكن اختيار العناصر، خلال ذلك من صيغ الأسطورة المختلفة، ذلك لأن الأسطورة حسب " شتروس" هي مجموع صيغها، فالأسطورة يمكن تقسيمها إلى عدة رموز أو مفاتيح حسب رموزها التي تشكل تقابلاتها.

ولكن كما يتضح فإن " ليفي ستروس" بتفسيره لبنية الأسطورة على أنها مضمونها بذاته هو يتردد بين صيغتين متناقضتين. أي نموذج تجريدي للفكر الإنساني وصيغته الجبرية ومن ناحية أخرى فإن مضمون الأسطورة حسب رأيه متعارضة محددة تفسر من حيث هي حل لتناقض ملموس محدد، فالصيد على سبيل المثال ينظر إليه على أنه عضو انتقالي في متعارضة الموت والحياة نظرا لأن الصيد هو قتل من أجل المحافظة على البقاء ليتبين أن حل للتناقض بين الموت والحياة، وهكذا ففي حال تفسير الأسطورة على هذا النحو فإن مضمونها ينحسر غالبا.

وقد طرح بعض منتقدي "ليفي ستروس" فرضية مفادها أن البنية التي اكتشفها "ستروس" في الأساطير هي مظهر لتلك النزعة نحو النقائض ومختلف أشكال التكرارات تميز عموما الفن القصصي الروائي البدائي وتحديدا الخرافة أكثر مما تميز الأسطورة، غير أن "ستروس"يصر أن البنية التي اكتشفها في الأساطير هي الأساس الجبري للفكر الإنساني عامة، وأن تفكير الإنسان المعاصر يتميز عن التفكير الذي تجلى في الأساطير بالمادة التي يتعامل معها فقط، ولا يتميز بحد ذاته عنه، ويجدر القول أن" ليفي ستروس" لم يتمكن من اكتشاف شيء فعلي بواسطة التحليل الثنائي المزدوج يمكن أن يدل على

اختلاف التفكير الأسطوري الميثولوجي عن تفكير الإنسان المعاصر، في حين أن كتاب ليفي ستروس "الإنسان المتوحش" يضم عددا من الملاحظات المهمة لما يدعوه (بالتفكير الميثولوجي) وبدحضه لنفسه بنفسه حين يبين عن غير قصد أن هذا التفكير لا يماثل أبدا تفكير الإنسان المعاصر.

التفكير الأسطوري

الأسطورة والتفكير الإنساني

إن الإرث الإنساني الأسطوري هو المنفذ الوحيد ــ تقريبا ــ لكتابة تاريخ الإنسانية ذلك ان الأسطورة هي القاسم المشترك بين الماضي الإنساني العام ككل، وهي تعد عنصرا فعالا ومهما لا يمكن عزلها عن التاريخ وثقافة الإنسان عامة لأنها هي الوعاء الذي حمل القيم الإنسانية حول كبرى القضايا التي يعيشها ومن خلالها يتجلى أسلوب التفكير الإنساني والجنس البشري، لأنها كانت منذ الأزل مظهرا حاول الإنسان من خلاله اعادة تنظيم حياته في زواياها الغامضة، لقد احاطت الأسطورة الإنسان من كل جوانبه ونفذت إلى تفاصيل حياته، ورغم ان بعض الأساطير دخل فيها عنصر الخرافة إلا أنها وحدها القادرة على وصف واحتواء الوضع الإنساني لأنها وحدها من يملك شرعية الاقتراب من أغوار النفس البشرية، لقد كانت اولى مراحل التفكير الفلسفي من خلال التأمل في ظواهر الكون واستكناه أغوار النفس البشرية.

وقد اختلف الباحثون في تفسير نشأة الأسطورة ومعرفة القوانين والظواهر التي ساعدت على ظهورها ونشأتها ذلك ان الاوائل كانوا يعتمدون في نقل معارفهم وأساطيرهم على المشافهة لنقلها للأجيال التي بعدهم قبل أن يكون هناك تاريخ مدون ومكتوب، وكان

هذا النقل من خلال سردهم للأحداث التي ارتبطت بتاريخهم وطريقة حياتهم التي كانت كثيرا ما تميل إلى الرمز والتمثيل تبعا للقيم التي تحملها تلك الأساطير.

ومنذ أن عرف الإنسان الأسطورة وهي ممزوجة في خياله بالخيال والمعتقدات، لذلك كثيرا ما يختلط التاريخ القديم بها، كونها كانت بالنسبة للمجتمعات الاولى حقائق مقدسة أبطالها ملوك وآلهة، لقد كانت نوعا من الادب القصصي تم تكييفه الاحلام والعواطف والاماني والمعتقدات على مر العصور.

ففي كل الأديان القديمة تقوم الأسطورة مقام العقيدة أو جزء مهم منها، ولكنهها لم تكن وحدها كل الدين بل كانت جزءا منه " ان الأسطورة تبدو حركة حضارية متصلة الحلقات.

ففي طورها الأول كانت جزءاً من العمارة وفي طورها الثاني كانت سيرا تحكى حياة الآلهة والابطال وفي طورها الثالث استخدمت الأسطورة للتعليل والرمز انها فلسفة وبيان لقوى اجتماعية ترصد كل ما يسعى وراءه علماء الحضارة"[1].

إن الأساطير مستودعات أساسية لفلسفة الشعوب لأنها اقترنت في مجموعها بالعادات والتقاليد الاجتماعية من جهة والتعابير القولية التي تمارس عملا في الطقوس القبيلة من جهة أخرى كما انها نقلت وقائعها وأحداثها على تاريخ حصل في زمن من الازمنة التي عاشتها البشرية على الأرض، ولعل اهم اشكالية واجهت علماء الاناسة انهم حين جاءوا لدراسة حياة بعض القبائل البدائية لم يجدوا في ثقافتها أساطير متقدمة أو روايات لأفعال الآلهة أو أشجار الانساب لآلهة، في حين يغلب على شعائرها طقوس تعتبر من العناصر الأصلية المتبقية في حياة الناس الدينية أكثر من الأسطورة لذلك اضحى من المبادئ عند علماء الاناسة البدء بدراسة الطقوس الدينية، اذا أريد فهم الأسطورة فهما منهجيا وصحيحا وفي ذلك يقول دوتيه:

---

[1] زكي أحمد كمال، مرجع سبق ذكره، ص55.

" بينما تتغير المعتقدات، تظل الطقوس سائدة، مثل بقايا الحيوانات الرخوية التي تساعدنا على تحديد العصور الجيولوجية"[1].

غير أن الثابت الذي لا يختلف عليه اثنان ان الأسطورة في اشكالها ومضامينها مرتبطة عموما بتطور العقل والإنسان والحضارة، أي أنها لا تظل أسيرة إطار جامد فهي تعطي مساحة للنفس وتبدو بمثابة خط حياة مقدور ومرسوم كما تمثل هذه النفس كمية الصراعات الداخلية التي تعتلج فيها، مما يجعلها برأي باشلار اصلح ما تكون كموضوع دارمي أصيل". [2]

وقد أصبحت الأسطورة مع مرور الزمن خاصة في بعض المفاهيم المعاصرة تعني الخيال أو الافكار الخاطئة وقد تستعمل للحديث أو التعبير عن المبالغة أو التعبير عن شخصية حقيقة أو خيالية تتخذ شكل الخارق.

ولعل الياد اكثر الذين تحدثوا عن الأسطورة وعن اشكال انحطاطها بدءا من فجر الفلسفة اليونانية وحتى العصر الحديث، عبر الكتابات المقدسة في الادب والفلسفة كما في فلكور الشعوب المتحضرة.[3]

إن ماهية البحث في عمق التفكير البشري الأسطوري هو مسار تأويل من خلال الفهم والحركية والتأويل فالأسطورة تروي قصة مقدسة وحدثا وقع في الزمن الاول زمن البدايات الخرافي حيث تروي بصيغة أو بأخرى كيف خرج واقع معين إلى حيز الوجود بفضل مآثر بعض الكائنات الخارقة للطبيعة سواء أكانت واقعا كاملا أو مجزوءا، جزيرة أو نوعا من النبات أو سلوكا إنسانيا مميزا، فهي اذن تروي عملية الخلق –دائما الخلق الأول– هكذا هي

---

(1) Edmond Doutté, Magie et religion, dans l'Afrique du nord, paris, Jordan 1909, p602.
(2) Gaston Bachllard, Dans sa preface a l'étude de Paul Diel, Symbolisme dans la mythologie grecque, paris, payot, 1966, p9.
(3) Marcéa Eliade, Aspects de mythe Ed. Gallimars, collection idées, Paris, 1963, p 22.

الأسطورة تكشف عن "نشاطها الابداعي وقدسية اعمالها بإيجاز، وتصف الطرق المختلفة التي وُجد فيها العنصر المقدس في العالم فجأة... بل ان الإنسان كما نراه اليوم، أي كائنا ثقافيا زائلا وذا جنس معين، نتيجة تدخل بعض الكائنات الخارقة للطبيعة بذلك تغدو الأسطورة نموذجا مثاليا مقدسا وحقيقا لكافة النشاطات والقيم الإنسانية التي لها دلالاتها مما يفسر ارتباطها في هذه المجتمعات بمفهوم العود الأبدي إذ بإحياء زمن البدايات الخرافي يكتسب الواقع الحالي كامل معناه ويرقى إلى مستوى الحقيقة الميتافيزيقية ويستطيع الباحث من هذه الزاوية أن يكتشف الاختلاف الجوهري بين الإنسان البدائي وإنسان العصر الحديث، فبينما يعتبر الإنسان الحديث نفسه نتاجا لمجرى التاريخ العالمي ولا يشعر بأنه مجبر على معرفة هذا التاريخ، يجد الإنسان في المجتمعات البدائية نفسه مجبرا على تذكر تاريخ قبيلته الأسطوري، بل مجبر على احياء جزء كبير منه بطريقة دورية"[1].

وهذا هو الفرق بين الإنسان الاول الذي اوجد بتفكيره الأسطورة وعانق نقطة البدايات للفكر البشري وتلاشت بواسطتها عنده مخاوفه من المجهول ليحل السلام في نفسه وفكره من خلال انتاجه لتلك الأساطير وتأويلها بما يمنح نفسه السلام والاطمئنان.

هذه بعض الشذرات حول ما يمكن أن تمثله الأسطورة والتفكير الأسطوري عند الإنسان والكائن البشري عامة فهل يا ترى نجد هذا التواجد عند العقل العربي؟ وماهي خصوصية هذا التفكير الأسطوري عند العرب؟

---

[1] المرجع السابق، ص24.23.

التفكير الأسطوري عند العرب

من الحقائق المسلم بها ان الامة العربية خلال فترة زمنية طويلة، حتى عهدها بالإسلام، آمنت بأفكار ومعتقدات ومارست طقوسا وشعائر في ظل بيئتها الطبيعية، ونظامها الاجتماعي وبواعثها النفسية.

وقد كانت هذه الأفكار وسيلتها في ادراك عوالم غامضة، تثير تساؤلاتها وتزيد حيرتها، وكانت الطقوس غاية لدرء الاخطار المحدقة بها ودفع الشر عنها، لأن العالم الذي كانت تعيش فيه آنذاك، وفقا لرؤيتها ــ كان محاطا بكائنات غيبية أو وجود الارواح في الاشياء المادية، كالأشجار والحجارة ومما في مظاهر الطبيعة كالرياح والامطار والنجوم والكواكب ثم أضحت هذه الطبيعة في نظرها (آلهة) يعزى إليها التحكم بمقدرات البشر والسيطرة على مجريات الكون، فكان لا بد من كسب ود هذه الآلهة بالشعائر والقرابين والتعاويذ والسحر كما شغل العالم الاسفل عقلية الامة العربية التي راحت ترمم ابعاده بخيالها إذ كانت تراه مصدرا تأتي منه الشياطين والارواح الشريرة وهو أمر خيالي يشبع رغبة الإنسان ويبدد قلقه.

ولعله من الخطأ أن نتصور طبيعة عقلية الامة العربية ومحتوى تفكيرها بمعزل عن تيارات فكرية تصب بهذا الاتجاه، سواء كانت موروثة من الاسلاف أو وافدة من منطلق اتصال العرب بغيرهم من الامم، بتأثير العلاقات الاجتماعية والسياسية والتجارية، لقد كان العرب متأثرين ومؤثرين ولكن هذا لم يمنع ان يظهر هذان التياران في بوتقة واحدة هي الفكر العربي ــ قبل الاسلام ــ متحددة ملامحه وفقا للعوامل التي تحصل في المسيرة الحضارية لأية امة ويبدو أن الحشد من تلك الافكار والمعتقدات، وما رافقه من شعائر واحتفالات بعينها، تقدم فيها الذبائح، والقرابين مع إيفاء النذور لقوى غيبية أعظم

من الإنسان هو ما ينطوي تحت مصطلح يتفق الباحثون على تسميته بالأسطورة ــ بوصفها تراثا موجودا عند جميع الامم بلا استثناء.

ولعلنا إن أردنا الوقوف في التفصيل الأسطوري من المعيوش التاريخي عند العرب، يمكن لذلك ان يحدث من خلال الوقوف على المنتج الشعري العربي ذلك أنه هو مرآة للعصر العربي الجاهلي وهو البوتقة التي حملت كل التصورات والأنساق والبنى الثقافية التي كانت سائدة.

وحين نريد التوقف عند الأسطورة والبحث عنها في التراث العربي فإننا يجب أن نتوقف عند الرموز والظواهر الطبيعية كالشمس والقمر والنجوم، وصلتها بالليل والنهار والليل والظلام والصباح، والحرب والخصب، ونتدبر قيمة كل الرواية الشفوية والرواية المكتوبة المتصلة بهما، فنحن نعرف مثلا من خلال طقوس الشعوب العربية القديمة كيف كانت لهم مقدرتهم القوية على التجريد وعلى التفكير الرمزي، حتى باتت هذه المقدرة اقوى من أن يتصورها الفكر المنطقي اليوم، ويمكننا القول أن أوليات الشعر العربي كانت شديدة الصلة بأولية الممارسات الطقوسية في الدين والسحر البدائيين، وإذا كان الشعر بدأ بعبارات قصيرة مسجوعة شبيهة بسجع الكهان، غير أنها تطورت عن طريق الممارسات اليومية لشؤون الحياة في اغاني العمل وحداء الابل واغاني الاطفال والانفعال الحماسي في الحروب، ورغم أن المؤرخين والباحثين لم يستطيعوا أن يقدموا لنا تصورا واضحا وسليما من أولية الشعر العربي، غير أن المحدثين منهم استطاعوا اعتماد وسيلة القياس ــ قياس المجهول بالمعلوم ــ ليضعوا حلا تخمينيا لبدايات الادب عامة والشعر خاصة كخطوة أولى.

لقد نشأت الفنون باعتقاد غالبية الباحثين لارتباطها بالفكر الديني والممارسات الشعائرية والطقوسية المختلفة ولا يختلف الشعر عن هذه المقولة، لأنه كما بدا نشأ في

حجرها، وعبر عنها، مثله مثل سائر الفنون الإنسانية وكان له دورة المنغم في آداء طقوسها، وإذا حاولنا تحري بعض الآثار الدينية نجد أنها قليلة، حيث لا نستطيع تقديم صورة واضحة عن المعتقد الديني الذي كان يسود شبه الجزيرة العربية، صحيح أن الشعر كان على درجة كبيرة من النضج الفني واللغوي، مما يجعلنا نعتقد أنه كان يعيش في ظلال حضارية متطورة، ولم تكن التسمية تسمية الجاهلية ــ التي اتسم بها سوى صفة دينية قصد بها التنفير من ذلك العهد وآثاره، إذا كان من الطبيعي أن يسمي اهل الدين الاسلامي الجديد الفترة السابقة هذا الاسم المنفر، كما فعل أهل النصرانية في السابق إذ سمو فترة ما قبل المسيح بالجاهلية أو أزمنة الجهل[1].

إضافة إلى ذلك فإن ما وصلنا من الشعر العربي لم يكن يزيد عمره عن مئة وخمسين عاما أو مائتي عام على الاكثر كما حدده لنا الجاحظ[2].وقد كان مآل هذا الشعر العربي الذي عاش قبل ذلك الضياع.

ومن المنطقي في هذا المجال الحديث ان نتحدث عن النظرية التي قدمها " ماكس مولر" حول بعض الرؤى الشعائرية التي يتحدث عنها حول التعبير الشمسي، والتعبير الربيعي، وانهما من أكثر الامور بدائية في نمو المثولوجيا، أما " مكلينان" فهو يضيف أصلا ثالثا للأصلين السابقين له أهمية كبيرة في اصول المعبودات القديمة في المجتمعات الزراعية هو الأرض الأم لما فيها من مظاهر الخصوبة فهي التي تقدم له القوت في حياته وتضم رفاته عند مماته، ويبدو واضحا أن كلا المنظورين ينطبق على معبودات العرب القدامى، غير أنه من الملاحظ أن جميع معبودات العرب كانت من الكواكب، وكانت الشمس اهمها على الاطلاق أما الأرض فلم تكن بذات الشأن لأن المجتمعات العربية لم

---

[1] جواد العلي، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، ج 6، 1970، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص38

تكن صاحبة زراعة يعتد بها وبسبب ذلك يفسر اتجاههم إلى الشمس واهتمامهم بها لأنها أظهر في حياة الإنسان فخلعوا عليها صفة الأمومة، واعتبروها الربة والآلهة الأم وهناك من يربط بين هذا الامر وسر تأنيث الشمس في اللغة العربية خلافا لما ورد في لغات العالم.

كانت آلهة العرب إذا آلهة من الكواكب في الاساس وكان أهمها الشمس، فعبدوها وعبروا عنها بصفات كثيرة بينت نظرتهم إليها وتأثيرها في حياتهم فهي "ذات حمم" أي ذات الحرارة الملتهبة والقاسية أو ذات الحمم المقدس والاسم الاول هو الاقرب إلى الصحة لأن هذا المعنى يرادف " حمن" أو "آل حمون" أو "بعل حمون" اله الشمس ذي الحرارة الخانقة لدى أهل الشمال من التدمريين.

وكل هذه الاسماء الدينية ترمي إلى تعدد الصفات للشمس وتنوع حالاتها، وجعلها رموزا مقدسة، فالمرأة والمهاة الحصان، والنخلة هي وجوه متعددة لها وقد كان ضمنها "اللات" " لت" أو " هلت" وقد عرفت بالربة أو الإلهة وفي بعض الرسوم بمثلث بقطعة من الشمس كما تمثلت في بعضها الآخر امرأة عارية، أما عابدوها فقد كانوا يقدمون لها صورة الفرس نذرا وقربانا، وفي القرآن الكريم ذكر لهذه العبادة التي كانت لم تزل حية في اذهان العرب إلى وقت قريب قال تعالى: " أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّىٰ (19) وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَىٰ(20)"[1]

وقد عبد العرب ايضا القمر وغيره من الكواكب التي لا يسعنا المجال لذكرها هنا جميعا.

[1] النجم، الجزء 27، الآية 19–20

ومما لا شك فيه أن الآلهة أو العقائد التي عرفها العرب عرب الشمال والجنوب في الجزء الاخير قبل الاسلام، كانت قد تركت آثارها في الممارسات الدينية المختلفة، وهي كثيرا ما ترد في كتب الاخباريين " أوابد العرب" ويعنون بها نوادرهم وعجائبهم وخرافاتهم " وهذه التسمية لا تتم عن فهم لطبيعة هذه الممارسات وأصولها الدينية القديمة، التي كانت تضمحل شيئا فشيئا، فلم يبق منها قبيل ظهور الاسلام إلا آثارا باهتة، على عادة الأديان حين يطول العهد بها ويبعد الإنسان عن منبعها القديم وتلحق بها الخرافات المضللة وبمبادئها". [1]

ولذلك نراها تظهر في التسميات الدينية والطوطمية للأشخاص إذ حفظ لنا ديوان العرب الكثير من الاسماء مثل: وهب اللات، أوس اللات، سعد، مناة، عبد شمس كما ظهرت في اسماء الحيوانات مثل أسد ثور، ضب،...

ولم تكن بدايات شعر الرجز عند العرب بعيدة كثيرا عن الطقوس والاحتفالات والممارسات الشعائرية والدينية القديمة، بل ربما في ظلال هذه الأجواء الطقوسية والشعائرية كانت تتم عملية تفتح هذا الفن الذي اشتهر به العرب فنحن نقع مثلا في اخبار "ابن الكلبي" أن قبيلة "عك" كانت تلبيتها إذا خرجوا حجاجا تتمثل بتقديم غلامين أسودين من غلمانهم ليكونا أمام ركبهم فيقول :

نحن غرابا عك، فتقول عك من بعدهما:

عك إليك عانية عبادك اليمانية كيما نحج الثانية[2].

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الاندلس، 1980، ص47.

[2] ابن الكلبي، مرجع سبق ذكره ، ص137.

ويقول احد الباحثين في تعليقه على خبر ابن الكلبي أن " في هذا الطقس وجوه شبه من طقس يوناني سنوي يقام للإله "أبولو" في ايونا واثينا" يقصد به التطهر، إذ كان يختار رجلان دميمان ويلبسان عقودا من التين المجفف وفي نهاية الاحتفال يطردان من المدينة إذا يعتقد انهما قد يحملان النحس عن المدينة إلى خارجها". [1]

ويتساءل الباحث إذا كان "غرابا عك" يعملان عمل العقار، ويربط هذا الاستنتاج بصياحهما الذي كان يصدر عنهما وذلك من اجل طرد الأرواح الشريرة اليهما ولفت انتباهها بدل القبيلة.

ومن الضروري الالتفات إلى ما في تلبية القبيلة " عك" إذا خرجوا حجاجا من الآثار الشعرية التي كانت تترافق مع هذه الشعيرة الطقوسية، اذ حوت على ثلاث مقاطع شطرات من الرجز مما دفع انظار الباحثين ليروا فيها احدى البدايات الأولية لظهور الرجز عند العرب.

ومن المهم الحديث في هذا المجال عن الفترة الطوطمة في حياة المجتمعات البدائية التي تكشف لنا عن العقيدة القديمة التي كانت تقول ان التناسل سر تختص به المرأة وحدها دون الرجل، وبسبب ذلك كانت الجماعة تنتسب إلى طوطم القبيلة المقدس الذي يشعرهم بوجود روابط دموية بين أفرادها إي صلة ربط بينهم لأن الأبوة غير معروفة عند أهل الطوطم ولهذا فقد كان مرجع النسب عندهم للأم"[2]. ولأن فكرة الأمومة كانت التجسيد الحقيقي لفكرة الخصوبة التي نمت وعاشت في هواجسهم الحياتية واليومية التي تحرضهم للبحث مثلا "عن بقعة خضرة وسط البلقع، وعن غدير ماء وسط أرض الحصى والرمال، وعن سرب الغيوم في وهج الهاجرة، فقد كانت صورة الآلهة ــ الأم ــ المرأة

---

[1] هـ ، ج، روز، الديانة اليونانية، تر: رمزي عبده برجس، ص113.

[2] جواد العلي، نظرية الطوطمية عند مكلينان، ج1، د ط، ص518.

تبرز باستمرار استعدادا لهذه الوظيفة، فقد كشفت الكشوفات الاثرية التي عثر عليها العلماء على تماثيل الحجر أو العظام لنساء يلفت النظر إليها شيئان "أن الاعضاء الانثوية قد بولغ في تضخيمها، وأن الوجه لا يحمل أي ملامح وتسمى هذه التماثيل اسماء معينة، وهي صغيرة وصالحة للنقل"[1].

ويقول "براندون" في تحليله العلمي الذي كتبه حول هذه التماثيل" ان مغزى تضخيم اعضاء الانوثة مع الوجه الخالي من الملامح يعني أنهم لم يكونوا يرسمون المرأة بشخصها المعين ولكنهم يستحضرون المرأة بوصفها " أمًا" أي مصدرا للخصوبة واستمرار الحياة لذلك كان أناس ذلك العصر مهتمين بإلحاح بالخصوبة التي تبرزها فنونهم على جدران الكهوف"[2].

ونحن نقع على مرموز هذا المعيوش المعتقدي المتسرب من عبادات الشعوب القديمة في مختلف الصور التي جمعها العرب عن الامومة أو الخصوبة، ذلك ان العرب في مرحلة التبدي خلعوا على الشمس صفة الامومة فكانت لديهم الربة والإلهة الأم، يقول امرؤ القيس في احدى عشيقاته:

ويـــا رب يـــوم نـــاعم قـــد لهوتـــه بمرتجـــةالحاذين ملتفـــة الحشـــا
برهرهة كالشمس في يـــوم صـــحوها تضيء ظلام البيت في ليلة الـــدجى
أنســـيلة مســـتنى الوشـــاح، كأنمـــا تكســـرفي أوراكهـــا بـــر النقـــا
مضـــمخة الاردان، ســـهل حـــديثها لطيفة طي الكشح وهنانة الحظى[3].

---

[1] سورما بنيل، بزوغ العقل البشري، تر: اسماعيل حقي، مكتبة نهضة مصر، مؤسسة فرنكلين 1964، ص166.

[2] المرجع نفسه، ص 13،.14.

[3] ديوان امرؤ القيس، تحقيق أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1969، ص331.

والملاحظ في هذه الابيات أن الشاعر أكثر ما يركز على تصوير الاعضاء الانثوية التي تؤدي وظائف الخصوبة وقد ترك الوجه خال من الملامح كما فعل مصور التماثيل السابقة دون ان ينس ربط هذا الوجه بالشمس وهي الآلهة الأم عند أجداده القدامى حيث يجمع الشكل جمعا كليا في كلمة "برهرهة" التي يتوافق معنى الارتجاج فيها مع جرس حروفها، ثم يقرن هذا الاكتمال بصورة المعبودة الام بالشمس التي تضيء الظلام وتبدده مهما أحلولك"[1].

ومن شعر امرئ القيس إلى شعر الاعشى وبشر بن حازم الأسدي تتجلى لنا المرأة الام، آلهة الخصوبة عند قدماء العرب، فهي بكر معشوقة سرارة، (سرارة الوادي: مجتمع الخصب فيه، تتزين بقرط ذهبي، وجميع هذه الصفات تتصل اتصالا مباشرا بصورة المرأة المعبودة لرمز الخصوبة يقول المرقش:

نـــواعم أبكـــار، ســـرائر بـــدن حسان الوجـوه لبنـات السـوالف

يهدلن فـي الاذان مـن كـل مـذهب له ربد يعيـا بـه كـل واصـف[2].

وهي أيضا بدينة تتمايل في مشيتها تمايل النشوان، أردافها مليئة ذات قرون، ونحن نعرف ان الغزالة ذات قرون وهي صورة من صور الشمس وقد سعى جميع الشعراء في الجاهلية إلى الربط بين معشوقاتهم والشمس، ولذا باستطاعتنا أن نتقبل بعد ذلك صورة الأعشى التي هي بيضاء بالضحى وصفراء بالعشية لأنها هي الشمس ذاتها معبودته:

يـــا جارتـــا مـــا كنـــت جـــاره بانـــــت لتحزننـــــا عفـــــاره

بيضـــــاء ضـــــحوتها، وصـــــف راء العشـــــية كـــــالعراره[3].

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، مكتبة الشباب، القاهرة 1977، ص63،69.

[2] المفظل الظبي، المفظليات، تحقيق: شاكر هارون، دار المعارف، الطبعة 4، مصر، 1966، ص231.

[3] ديوان الاعشى، دار صادر ، د ط، بيروت، 1966، ص231.

لقد أفادتنا المراجع الشعرية المتنوعة في وصفها للمرأة المعشوقة ان الشاعر الفنان كان يقبل على نحت تمثال من الكلمات شبيه كل الشبه بالتماثيل التي تحدثنا عنها سابقا فظهرت فيها الاعضاء الانثوية وتضخمت لأنها مبعث الخصوبة التي يتحراها المتبدي في عبادته، فتحول الوجه الانثوي بذلك على يد الشاعر العربي من دلالة التماثيل في العصر الحجري إلى دلالة التماثيل في العصر العربي، نظرا لاختلاف المجتمع العربي المبتدي في مجتمع الشمس والصحراء عن سائر المجتمعات الزراعية التي عرفتها الشعوب البدائية فالأول يتطلع للشمس باعتبارها رمز الخصوبة في حين اتخذت مجتمعات الزراعة الأرض رمزا للأمومة والخصوبة، وكما عبد العرب الشمس فقد أشار العلماء أيضا انهم عبدوا آلهة أخرى في صفة الذكورة وأن الآلهة بالنسبة إليهم كالبشر ذكورا واناثا فعبدوا الشمس باعتبارها اما وعبدوا القمر باعتباره أبا، وقد ظفر الباحثون في نصوص مختلفة بالخبر الذي يتعرض إلى أسطورة زواج القمر بالشمس كما ان في عربيتنا نقع على لفظ (اقتران) نطلقها على لفظة اقتران الشمس بالقمر، وفي هذا معنى الازدواج". [1]

وقد لعب الإله القمر دورا كبيرا في الأساطير الدينية عند الجاهليين وهو دور يتناسب مقامه باعتباره رجلا بعلا وقد رمز العرب في الجنوب إلى القمر بهلال نحت على الاحجار والخشب، كما أشير اليه ايضا برأس ثور ذو قرنين ولعل ذلك بسبب قرنيه اللذين يشبهان الهلال، ومن هنا نرى أنه دعي بهذه التسمية أي ثور في الكتابات كما رمز إلى القمر الاله بثور عند شعوب سامية قديمة اخرى. [2]

ومن المعروف أن الثور كثير الظهور في أنساب العرب وهو يشير إلى بقايا طوطمية قديمة تتخذ من الثور جدا أعلى تربطه وتنتسب إليه، إلا انه في المرحلة الثانية

---

[1] جواد العلي، مرجع سبق ذكره ، ص174.

[2] المرجع السابق، ص145.

مرحلة الديانة الكوكبية صار رمزا ممثلا في الإله القمر، اذ وجدت في معابد القمر جنوبي الجزيرة العربية صورا للثور قدمها عابدوه للإله نذورا كانت عليهم له، ولعل صورة الثور الوحشي التي نقع عليها في الشعر الجاهلي ما هي إلا من رسوبيات تلك المعتقدات الأسطورية والدينية التي تتصل بالثور من القمر الأب والجد الأعلى في الديانات الطوطمية، كما يمكن ربطها بمنبع طقوسي آخر هو شعائر السحر المتعلق بالصيد خصوصا إذا ما عرفنا ان الشعوب البدائية كانت تحرص على إنجاح الرحلات الخاصة بالصيد الذي كان من الوسائل المهمة للحصول على القوت اليومي، وذلك بإقامة الطقوس والشعائر فالإنسان القديم حين كان يتناول لحم ضحيته المقدسة (الثور مثلا) يصير بذلك متلقيا لحياة وصفات الالوهية كما تحل قوى هذه الآلهة في جسده، وهذا شبيه إلى حد بعيد بالمعتقد الذي يسود طقوس الدفن في ثقافات الحضارات المختلفة.

ومن خلال ما وصلنا من دراسات حول نشأة الفنون وتطورها يمكننا القول ان الإنسان القديم استخدم منها ما استطاع استخدامه في طقوسه، فرسم جداريات الكهوف ومثل فيها رحلات الصيد والكمون للحيوان وقتله والعودة به إلى أفراد عائلته وقد وجد العلماء في مثل هذه الرسوم مشاهد طقوسية وسحرية ذات صلة بمعتقداتهم الدينية القديمة ولعل هذه الطقوس والشعائر قد نفذت إليها أيضا وللأجيال العربية القديمة غير أن ضياع الاثر وان اعوزنا الدليل الحسي لم يفقدها الشاهد الاخير الذي بإمكاننا استحضاره من النصوص الشعرية التي وصلتنا والتي استطاعت الاحتفاظ بأثار لا بأس بها منها، وهي على ما يشوبها من نقص تعتبر وثيقة الصلة بهذه الطقوس الدينية والسحرية الموغلة في القدم، فالثور الوحشي كما يعكسه لنا شعر العرب له مواصفات معينة حيث يتبين بعد ذلك من خلال الشعر انه أمام أسطورة " ضاع اصلها، وبقيت منها عناصر تشير إلى اصل الأسطورة الضائعة، فالثور كما نعلم رمز الاله القمر ولا يبدأ ظهوره في الصورة إلا مع

قدوم الليل، وهو يظهر دائما قريبا يحتمي بشجرة من البرد والريح والمطر وهذه المحنة التي يتعرض لها في الصورة توحي بالاصل الذي ينبعث منه، فالقمر الذي يظهر حين يظهر في بداية الليل يتعرض في ليل الشتاء لأن يحجبه السحاب المظلم فيصور الذهن البدائي عدوانا على الإله من هذه الظواهر الطبيعية الشريرة فيلجأ إلى قوى الخير للمساعدة تحميه حتى إذا جاء الصياح تعرض لمحنة أخرى لا تنفعه فيها شجرة تلك هي محنة الصراع بينه وبين الصائد وكلابه، وهي مجموعة من الكواكب الاخرى في السماء ولا ينجيه منها إلى المواجهة التي ينتصر فيها إله الخير على أعدائه[1].

ويبدو أن انتصار الثور لسيت له صفة الديمومة إذ سرعان ما نجد الدهر أو الايام أو الحدثان وراء إضعاف قواه الإلهية التي تمهد لهزيمته ورحلة دخول الثور في صراع مع الدهر هي الحلقة الاخيرة من الصراع التاريخي الذي الفته الحياة والتي تختم حفوله بالكارثة، فالدهر كما رسب في معتقدات العالم القديم له من القوى الغالبة ما تمكنه من الانتصار على جميع قوى الآلهة، ولذلك فالثور هالك على يديه لا محالة، والملفت في اللوحة الدرامية التي تظهر فيها الثور مهزوما ومصروعا هم أن الصورة تبدأ عادة بتعبير نستنتج من خلاله الاذعان الكامل لقوة الزمن التي تنشب أظافرها في جسد ضحيتها، وهذه الاظافر هي الكلاب وسهام الصائد.

وفي مقدمة لموسوعة الشعر العربي يرى الأستاذ مطاع الصفدي أن "جوهر التجربة الجاهلية تقوم كلها على اساس الصراع ضد الدهر،... الدهر الذي هو المصطلح الروحي الحضاري الشامل الذي يستحق تحليلا فلسفيا مطولا انما رمز في تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الخفي الذي يتناول احداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة، ويدفع الإنسان تحت ظلالها إلى مصائر فاجعة غالبا فالدهر بهذا المظهر أشمل

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الاندلس، 1980، ص13.

من القدر وأرهب وأكثر واقعية من الجوهر المفكر المطلق على قياس الزمن ــ وفيه القضاء وحتميته التي لا مفر منها، وفيه من الزمان كذلك تقلبه وتغيره لأحوال الكائنات وفيه من القدر غموض المصدر ومفاجأة الصدفة، ولا معقولية التسلسل في الأسباب والنتائج"[1].

ولا شك أن مثل هذه التحاليل تنطلق أساسا من الرؤيا الثاقبة لسيادة المثولوجيا على الفكر العربي القديم الذي سمح بتسربها إلى التجربة الفنية لدى الشعراء العرب الذين سبق ظهورهم الإسلام مما جعلهم "ينشئون لوحات من القصص الحية الحركية عن حيوانات الصحراء كحمار الوحش وإناثه ليقدموا لنا آفاقا عميقة عن رموز الصراع الإنساني ... وفي هذه اللوحة تضج الحركة الملحمية لتتصاعد إلى مستويات ثقافية عالمية فإذا بالحديث عن الصورة وتطور المعاناة تحل محل التراجيديا اليونانية"[2].

ونستنتج من كل ما سبق أن المعيوش الأسطوري المطلق الذي كان يعمل داخل الوجدان العربي القديم على تفجير التجربة الفنية لدى الشعراء ليأتي المرموز التعبيري اكثر دلالة على هذا المعيوش الأسطوري، واكثر تجاوزا له وهكذا يمكننا القول ان الفكر العربي من خلال ديوانه الشعري اتخذ اشكالا من الصور الأسطورية نكاد نلمح ملامحها من خلال البذور الاولى للمواقف الوجودية الشديدة الصلة بالحضارة اليونانية وحضارة الشرق القديم كما نكاد نلمح مواقف مماثلة فيها من المثالية وفيها من الواقعية، ورغم الفروقات البينة في هذه المواقف التي تعمل للتأكيد على الذاتية مرة وعلى الموضوعية مرة أخرى وذلك طبعا دون أن تخرج عن أجواء الميثولوجيا العفوية المتصلة بالشعائر

---

[1] مطاع الصفدي، مقدمة موسوعة الشعر العربي، ج1، ص38.

[2] المرجع السابق، ص38.

والطقوس والمعتقدات الفكرية المحيطة بها التي تكشف عن نزعة الإنسان المتوحد مع العالم ضمن اطار العمل اللاواعي أو الواعي على أنسنة المتوحش والكون.

بقي في الاخير طرح ارتأيت ان اطرحه كإشكالية اخيرة في هذا الجزء المتعلق بالبحث وان بدا غير مؤسس على مستوى معطيات علمية بحتة إلا أنه سؤال بقي يرافقني منذ عرفت الأسطورة ومعناها كنسق اجتماعي وثقافي وحين تعالقت مع بعض معطيات الفكر الأسطوري اليوناني على الخصوص وكان التساؤل الذي يدور في رأسي: لماذا لم ينتج الفكر العربي أسطورة متكاملة الملامح بالمستوى الذي أنتجه الفكر اليوناني مثلا ولماذا انفرد اليونانيون –دون غيرهم من الشعوب بهذه الخاصية– مع العلم اننا كما اشرنا إليه سابقا من انه وجدت في الفكر العربي الكثير من الخطوط الأسطورية التي تمت بصلة للتفكير الإنساني الأسطوري ككل ولكن لا نجد توافرا لدينا لقصص أسطورية متكاملة بكل تفاصيل الأسطورة لدى اليونان، وحين حاولت الاستطلاع لم استطع ان اجد جوابا كافيا عن السؤال الذي لطالما راودني، رحت أبحث في الأسباب الجغرافية والبيئية تارة لأن البيئة عند الشعوب اليونانية كانت جغرافيا بيئة جبلية وكان السكان يستقرون بها في مكان واحد يألفونه ويتعلقون بهن ويشهدون كل تغيراته والاستقرار يزيد الارتباط بالمكان ويجعل التعالق معه أشد، مما يخلق مجالا للتأمل والتعالق مع الطبيعة أكثر، ويفسرون كل حركاته وسكناته فيعطون لكل حركة تفسيرا أسطوريا بأنه رد من ردود فعل الآلهة في هذه الظواهر الطبيعية وكانت تفسيراتهم تلك في زمنها كافية بالنسبة اليهم وكانت تلك الرؤى المختلفة تتحول شيئا فشيئا إلى طقوس يختلفون بها للآلهة فتهدأ نفوسهم وتقر عيونهم فيواصلون مسيرة حياتهم برضى وقناعة لما يفكرون به ويحسونه.

أما حين أرى البيئة العربية ربما ــ واقول ربما لأنها بالنسبة لي مجرد طروحات تقديرية وتخمينية أراها بيئية صحراوية ممتدة لم تكن بها تضاريس كثيرة يمكن أن لا

توحى برؤى مختلفة أو تعطي فرصة كبيرة للتأمل اكثر، فالعربي كان دائم الترحال ولم يكن له الوقت الكافي ليألف المكان والاستقرار فيه، ولم يقم علاقة دائمة مع مكان واحد، كان دائم الترحال للبحث عن الماء والكلأ فالتأمل غائب عن علاقته، بالطبيعة ربما لأن التأمل هو منطق الاسئلة الفلسفية التي تطرح اعمق التصورات لعلاقة الإنسان بالطبيعة التي تنتج عنها الحالة الأسطورية التي عند الفكر اليوناني وعلاقة العربي بالمكان علاقة مؤقتة واكثر ما كان يمكن يقدمه وفاء للمكان الذي كان قد مر به يوما ومرة أخرى وقف على أطلاله وبكى فيه حبيبته أو اصحابه وخلانه، ثم ما يفتأ يغادره إلى مكان بعده للبحث عن مقتضيات الحياة التي لا تنتهي فرمال الصحراء الممتدة والمسطحة جعلته ينتج شعرا سلسا ولا ينتج أسطورة بالإضافة إلى عامل الحرارة الذي قد يبعث على الكسل والخمول اكثر مما يبعث على التأمل والتفكير، فالشعر ينساب كشلال شعوري لا يحتاج إلى تضاريس فكرية معقدة ومركبة كالأسطورة، هذا بعض مما كنت أخمن فيه وكان يبدو لي بين الحين والآخر غير مقنع على أساس ان شعوبا واممما كثيرة سكنت تضاريس جبلية وتعالقوا معها ولكنهم لم ينتجوا الأسطورة.

أحيانا أرى أن الامر يتعدى قدرة الإنسان وفكره وهو أعمق من ذلك بكثير وربما تعلق بنواميس كونية لأسباب موضوعية ارادتها القدرة الالهية ان يكون الفكر العربي ذو أرضية تبتعد عن الأرضية التي ينشأ بها الفكر اليونانيين كي تكون هذه الأرض مؤهلة لحمل واستقبال العقيدة السماوية عقيدة التوحيد، ما كان سيتعارض مع الفكر الأسطوري للآلهة المتعددة التي قد يصعب معها الإيمان والتسليم بألوهية الإله الأحد، فكان الله قدر لهذه الامة ان تكون خاصة للرسالة الالهية فهيأ لها الأسباب النفسية والفكرية للأمر حتى يستقيم معها دون تشويش أو اختلاط.

ولكن هذه الفكرة يمكن أن يقتنع بها المفكرون من العرب المسلمين ولكن كيف يقتنع بها غيرهم.

ويمكنني القول أن طرح الاشكالية لم يستطع أن يعطيني جوابا شافيا ولكنني طرحت الاشكال من باب اثارة اسئلة قد تكون بسيطة وقد نجد لنا جوابا شافيا يوما إذا توافرت معطيات واضحة عن هذه الخطوط الفكرية التي طرحتها ربما مع آفاق فكرية وميثولوجية مستقبلية مع باحثين قادرين على مسبر أغوار الأسئلة الأعمق للوصول إلى اجابات تكون قريبة من الحقيقة الموضوعية.

الأسطورة والحدود الملتبسة:

الأسطورة ذاكرة جماعية تخترق نسيج الثقافات البشرية على اختلافها، ونتاج الخيال البشري الخلاق وشكل ثقافي رمزي، لأنها تعني أشكال التعبير المختلفة وتشمل منتجات المعرفة ومقولات الفكر العلمي، واللغة ومنتجات الفكر الأسطوري من قبيل العادات والتقاليد والاحتفالات وشتى انواع الطقوس والشعائر كما وردت عند أرنست كاسير." [1]

هذا الشكل الرمزي يتلازم مع الوجود البشري قديما أو حديثا، فقلما نجد شعبا أو ثقافة أو مجتمعا دون أساطير ظاهرة أو خفية مترسبة في العادات والكلام والطقوس وتتصل بأبعاد عديدة ومستويات متباينة من بيولوجية وكونية الى جغرافيا وتاريخية، أخلاقية وسياسية.

الأسطورة فعل إنساني مترسب في الفكر البشري هي خطاب الحقيقة والوحدة والقداسة الرمزية.

[1] Ernst Gassier, La philosophie des formes symboliques, ed, minuid, t1, paris, 1972 p 07.

إن النظر في باطن الأسطورة كأفق ثقافي وتاريخي يجعلنا نقف على مظاهر الخلاف بشأنها، لأنها تؤكد طابع الاشكال الذي يسم هذا النمط من المعرفة البشرية في سياق تاريخي وبشري عام خاصة في انتقاله من التنظير الى التطبيق ومن الاعتقاد الى الابداع، وقد حدث جدل كبير حول مفهوم الأسطورة وحدودها وواقعيتها وتأثيرها فهي في وعي بعض المحدثين من العقلانيين أوهام تدل على اسفاف عقول مبدعيها ومعتنقيها من الشعوب وثقافاتها وهذا المفهوم ظهر مع عصر النهضة واشتد على اعتبار أن الأسطورة في نظرهم "هذر وخرافة ومرض حقيقي يذكر بطفولة الإنسانية وبمرحلة من مراحل نمو الفكر البشري ولت وانقضت".[1]

هذه الرؤية التي تستهجن كل فكر أسطوري مرة باسم العلم ومرة باسم العقلانية سرعان ما تتراجع حين تجد أن العلوم أن العلوم الإنسانية قد وجدت في الأسطورة معينا لا ينضب من المعاني والقيم والافكار التي تستجيب لمنطلقات أصحابها ومعتنقيها، فأمعن علماء اللغة والاناسة والاجتماع وعلماء الاديان المقارنة النظر في صلة الأسطورة بالكون والمجتمع والإنسان وانتهوا إلى أراء اختلفت في الصيغة ولكنها اتفقت ان الأسطورة لها قيمة تاريخية ومعرفية ومنزلة مهمة في سياقات الثقافة الإنسانية، ففي علم النفس مثلا تمثل الأسطورة جانب اللاشعور عند "فرويد" شأنها شأن الحلم في حياة الفرد في حين يرى "يونغ" أن الأساطير صور رموز تجسد من خلالها النماذج الاصلية، وليست تعويضا عن رغبات شبقية لم يتم إشباعها، كما يقدم علماء الاناسة تصورات عديدة عن حقيقة الأسطورة تؤكد قيمتها لكنها تعرض بجوانب مخصوصة منها الحديث عن وظيفتها التي هي الكشف عن صلة الإنسان بنفسه ومقدساته وبالنظام الاجتماعي الذي يحتضنه وتظهر الأسطورة وفقا لهذا التصور على حد تعبير "فراي" ،"خطابا يمنح المجتمع رؤية خيالية

[1] الموسوعة العالمية، نظريات تأويل الاساطير، ص 570.

تتعلق بعقائده والعلاقات الدائمة وبالآلهة، وبالنظام الطبيعي والتنظيم الداخلي" [1]. وقد تبلور هذا الرأي في اطار البحوث التي أجريت على قبائل الهنود وافريقيا السوداء[2].

وتظهر الأسطورة –في وعي جمهور آخر من علماء الاناسة– في شكل وثيقة تتعلق بأنماط السلوك وسبل التصرف داخل مجموعة وفي سياق الكون "[3].

وقد مثلت الأسطورة عند علماء اللغة كلاما في المقام الاول عماده اللغة ولكنه يشتغل على نظام ثان قوامه الرموز لا الدلائل اللغوية ويتسم بمظهر فردي[4].

ويعتقد "هيغل" و"ارنست" أن الأسطورة في عرف الفلسفة على صلة ضرورية بظواهر الفكر[5]. فتنتمي الى دائرة المعرفة النظرية والفن والأخلاق فهي عندئذ منظومة رمزية يعبر بها الفكر عن الوجود وما في الوجود [6].

ويتضح لنا من الآراء السابقة أن الأسطورة حقيقة ثقافية معقدة تنتمي الى اكثر من صعيد فتتصل بمختلف ابعاد الوجود الإنساني "من نفسي فردي وثقافي جماعي ومن انتربولوجي يتصل بصعيد الكليات البشرية"[7].

ولعل المقام هنا لا يتسع إلى إثارة الجدل أكثر حول قيمة الأسطورة واهميتها ومدى عقلانيتها، ذلك ان إعادة الاعتبار للأسطورة والتفكير البشري الأسطوري ضمن ضروب التفكير القائمة على الرموز الخيالية لم يفض إلى تصورات جماعية مشتركة ومتماسكة

---

[1] Northrop Frye , Myth and Metaphor: Selected Essays, N8 1971, P 219.

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي، ط1، بيروت ، 1994، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص62.

[4] مرسيا الياد، مظاهر الاسطورة، دار غاليمار، ص10.

[5] ارنست كاسير، فلسفة الأشكال الرمزية، دار غاليمار، ص15.

[6] ارنست كاسير، الدولة والاسطورة، تر: احمد محمود القاهرة، ص18، 26، 27

[7] محمد عجينة، مرجع سبق ذكره، ص73.

ترقى بالأسطورة إلى مستوى النظرية المتجانسة أطرافا ومكونات وخصائص، ذلك أن الاهتمام بالأسطورة –تنظيرا وابداعا– يغلب عليه النزوع إلى الذاتية والفردية وإلى الاجراء الانتقائي فغابت بسبب ذلك التعريفات الجماعية المتظافرة التي يمكن أن ترقى إلى مصاف الموضوعية العلمية الصارمة، فقد درست الأسطورة في اختصاصات شتى لبيان فرضيات صحة هذه الاختصاصات أو اثباتها ووظفت مثلا في مجال الادب خدمة لاتجاهات نقدية مخصوصة.

فبعضهم مثلا يرى أن الاغريق افرغوا الأسطورة تدريجيا من محتواها وقيمتها الدينية والميتافزيقية حتى اصبحت تطلق على كافة ضروب الوهم والخيال وعلى فرضيات ذهنية مثالية تتصل بالماضي كأسطورة العصر الذهبي وأسطورة الفردوس المفقود والمدينة الفاضلة و" إذا كانت كلمة أسطورة تعني الخيال في كل اللغات الأوروبية فلأن الإغريق صرحوا بذلك منذ خمسة وعشرين قرنا"[1].

ورأى باحثون آخرون أن الأسطورة في شكلها الاصلي ومضمونها الأصيل وكما تبدو في مجمل الميثولوجيات العالمية تقدم في قوالب شعرية مجازية وصور مبسطة، كتفسيرات لعلل التغيير الحاصل في الظواهر الكونية ومسبباتها الغيبية وانها تدور في معظمها حول ما يسمى بـــ: مأساة البشر" التي تمثل ضياع الإنسان وتمزقه بين الارادة والقدرة على الفعل من جهة ومحور القدر واخفاق الإنسان في تحقيق هذا الفعل من جهة ثانية، ولعلها بتجسيماتها وعنصر الخرافة والوهم الملازم لها جوهريا في شخصياتها الغريبة ووقائعها المستحيلة، تكشف بفعالية أكبر عن الوضع الإنساني وتبقى أشد ملامسة لأغوار النفس من الاحداث المعيوشة في العالم الدنيوي والمادي وتعمل الأسطورة على تجربة الإنسان الاجتماعية وليس تجربته الشخصية.

---

[1] المرجع نفسه، ص182.

ولعلنا مهما حاولنا الاقتراب من الأسطورة فإننا لا يمكن ان نلامس كنهها ونعجر عن ملامسته لأننا كلما انغمسنا فيها وجدناها أعمق على حد رأي " سانت أوغسطين" Saint» agustain « حين يرى أنه لا يعرف حقيقة الأسطورة في أحد اعترافاته " ماهي الأسطورة، انني اعرف جيدا ماهي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا سئلت واردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ".

I- تعالقات الأسطورة:

يتفق الدارسون على أن الأسطورة مثلت الجذور الاولى للتفكير البشري البدئي لذلك فهي تلقي بظلالها على كل مجالات الحياة تقريبا وتتعالق مع كل السياقات الثقافية، هي كالنسغ الذي لا يبدو أثره واضحا ولكنه يمثل العمود الفقري الذي تقوم عليه تلك السياقات سواء بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة ومنذ عهود الإنسانية الاولى والأسطورة تشهد تلك التعالقات بينها بين السياقات المختلفة ولكننا سنكتفي بسياقات ثلاثة رأيت انها مهمة ولها علاقة بالسياق العام للبحث:

1. الأسطورة والدين:

الأسطورة والدين استجابتان موجودتان دائما تقريبا في كل مكان من المجتمعات البشرية، لأنهما تمثلان الخبرات الإنسانية العامة لنمو الشخصية الذاتية، التي برزت على مر تاريخ البشرية قوة تكيفية للإنسان الذي كان وما زال يسكنه الطفل في داخله الذي يؤمن بالقدرات الوهمية البدئية التي تؤمن له التوافق مع الطبيعة ومن العالم الخارجي ككل، من اجل الاستقرار النفسي والعاطفي فالإنسان منذ الازل وإلى الآن وإلى الابد

سيبقى يبحث عن وسائط التكييف المبتكرة والناجحة لمواجهة مشكلته المعرفية فردية كانت أم جماعية ليخلق وضعه المريح لفكره ونفسه.

فالأسطورة ذلك العالم السحري الذي مثل الروابط المشيمية مع البيئة والمحيط في تفكيره الاولي.

أما الدين فإنه الاعتقاد في القوة الروحية وهو يتطلب خبرة اكثر تطورا للهوية الفردية، ولكن رغم الاختلافات الممكنة والواقعية الموجودة بين الدين والأسطورة إلا أن كلاهما استطاع أن يقدم للإنسان القدرة على تدبر تجاربه واستعراضها على نحو اعمق في الحياة، وفسحتا له المجال الكوني بأكمله المرئي وغير المرئي ليتبصر فيه.

كما مكنته من تفسير مالا تفسير له في الواقع المنظور، لما ورائيات الطبيعة ليؤدي به إلى تنسيق تجاربه ووضع نظام مفهوم للوجود يقبله، يعد اول اطار واقدم وسيلة للوعي المبدع الخلاق[1].

لقد اتفق علماء الإناسة على ان معطيات الأسطورة تواشجت مع مجالات معرفية كثيرة ولكن التواشج الاكبر والاهم ربما كان مع الدين أو المقدس أو الطقس ومن محاولات فهم الأسطورة توصل بعظهم إلى ان اهم معانيها "المنطوق المتعلق بطقس يمثل وما يعمل".[2] فهي القصة التي تمثلها الشعائر فهي تلحق بالشعائر وتلازمها وتتبعها ولهذا قيل: "إن الأساطير لم تكن إلا التعبير القولي لما يمارس عمليا في الطقوس القبلية". [3]

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، ط1، دمشق، 1993، ص11.

[2] رانجين: الاسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، ص71.

[3] شكري عياد، البطل في الادب والاساطير، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1981، ص64.

فحقيقة الربط بين الطقس والأسطورة اصبحت امرا مقررا في العقائد، " ذلك ان الأسطورة تقوم احيانا مقام العقيدة وان لم تكن لها قوة الطقس المقدس"[1].

ويرى أحد فلاسفة العصر الحديث أن دراسة الطقوس وفهم مغزاها تعد مفتاحا لفهم الأساطير، وانهما يجسدان معا التجربة الإنسانية الدينية عند البدائيين حيث تمثل الأسطورة "العنصر الملحمي في الحياة الدينية، كما تمثل الطقوس العنصر الدرامي فيها، وعلينا ان نبدأ بالطقوس إذا أردنا فهم الأساطير".[2]

وتتجلى حقيقة هذه العلاقة في الأسطورة الخاصة بالآلهة أو الابطال المؤلهين لأنها تكشف سر المعتقد الديني بوظيفتها المفسرة والشارحة للطقوس، ولذا يصعب الفصل بين المظهرين لأنهما متضايفان، وبينهما تبعية متبادلة فكلاهما يدعم الآخر ويفسره.

وانطلاقا من هذا رأى "مرسيا الياد" أن الطقوس كانت سببا رئيسيا في خلق الأساطير التي تبررها، فالأسطورة والحالة هذه تعقب في خلقها الطقوس كي تبرر وجودها، وتهدف في المقام الاول إلى صياغتها وحماية محتواها القديم الذي يعود إلى الاسرار المقدسة ولكنهما يعبران معا على أصعدة مختلفة وبوسائل خاصة عن نظام يمكن تفسيره على انه نوع من الميتافيزيقا عند تلك المجتمعات حيث تقف الأسطورة على المستوى الفكري، وتقف الطقوس على المستوى العملي". [3]

ويمكن أيضا توصيف الطابع الأسطوري، وماهية الطقس بالحاق الاخير بالشكل الدرامي واحالة الأسطورة إلى الشكل القصصي مع العلم بأنه يصعب الفصل بينهما لتلازمهما وتشابكهما خاصة وأن الطقس ظاهرة غامضة متداخلة في عقيدة الإنسان البدائي

---

[1] رانجين، مرجع سابق، ص65.

[2] ارنست كاسير، الدولة والأسطورة، مرجع سابق، ص48.

[3] رانجين، الأسطورة، مرجع سبق ذكره، ص 62.

ومناحي تفكيره واذا كانت تكاد تنحصر في تسجيل اجراء شعيرة من شعائر وجود سابق، فإنها تبقى وليدة الطقس وليس العكس، وينطلق بعض الباحثين في تقديم معنى الأسطورة تأسيسا على ثلاث حقائق متلازمة :

الأولى: الموقف الفكري الذي يصدر عنه الإنسان القديم في نظرته للكون بطرح تساؤلاته عما يثيره من تناقضات تشوب تأملات الحياة، وهنا تعالج الأسطورة من حيث هي تعبير عن أفكار وتأملات.

الثانية: أن الأسطورة لا تنفصل مجالا عن الشعيرة الملازمة لها.

الثالثة: أن الأسطورة ليست مجرد حكاية خرافية، بل انها تنتمي الى حقائق أكثر عمقا في الوجود الإنساني".[1]

غير أن هناك من يرى أن الأسطورة "عبارة عن قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبي تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوى الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم.[2]

وتتخذ الأسطورة اهمية خاصة في الديانات البشرية والفلكلور لشمولها على ما هو ديني ودنيوي معا، ويبرز من خلالها جوهر الكون الأسطوري عبر سمتين هامتين هما : اقتران الأسطورة بالتعبير الرمزي المؤثر الذي لا يتوقف مداه عند حدود في الاشارة الى حقيقة وجود الإنسان والكون، ويتجدد دوما بدلالات أعمق، ويكون ممتلئا بالحقائق الكاشفة لما تنطوي عليه الطبيعة البشرية، وعلاقتها بما هو موجود والسمة الثانية هي انفتاح

---

[1] رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، تر، أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1988 ص 3-5

[2] سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة الفكر الكونية/ مجلد 16، العدد الثالث ص 109.

أصول الإبداع الأسطوري على الجماعة الإنسانية بعمومها وانتمائها للعرف الموروث للعنصر المقدس، فتظل الأسطورة مكتنزة بغموض شبيهة بالنفس الإنسانية.

والأسطورة اما أن تكون " قصة سدرية مرتبطة بالشعيرة وهذه القصة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة، فالشعيرة هي التي تميز الأسطورة عن غيرها من القصص والحكايات".[1] ولولا وجودها لبقيت الشعائر الدينية عند الإنسان القديم فعلا ناقصا يتطلب فعلا أساسيا آخرا لإكماله حتى يتحقق بواسطة التوحد بين الجانبين حاجات ضرورية للمجتمع آنذاك وربما تكون حكاية لوقائع حدثت لا محالة في الأزمنةالأولى على نحو يجعلها وثيقة تسجيلية للتاريخ أو وعاء للأحداث القديمة، ولكنها، وهذا مبعث أهميتها وخطورتها عند الأمم، باقية لكونها حكاية مقدسة تلعب ادوارها الآلهة، وأحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، وقد انتقلت من جيل الى جيل، وظلت ذاكرة للجماعة، تحفظ قيمتها وعاداتها وطقوسها وتكسبها السيطرة على النفوس بالإضافة الى فعالياتها بوصفها اداة معرفية في التثقيف والتأثير." [2].

وهذه المقولة ليست ببعيدة المرامي عما قصد إليه مؤلف أساطير العرب من أن الأسطورة تعد:" حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان تهدف الى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفه من العالم "[3].

بل أبعد من ذلك فقد حققت الأسطورة على مر الزمان تكريس المقدس ولم يتحقق ذلك الا بتداع الشكل الأسطورة مقرون بفهم الطقوس، ولامجال لفهم الأساطير الا

---

[1] أحمد شمس الخفاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة 1984 ص 70.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الاولى، مرجع سبق ذكره، ص 45.

[3] محمد عجينة: موسوعة اساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، 2005، ص72.

بالرجوع الى الطقوس وابعادها، التي هي في حاجة الى أن نفهمها على أساس نفسي[1].

مما سبق يبدو أن التواشجات قائمة وبشدة بين العلاقة بين الدين والأسطورة، ولكن هناك من الفلاسفة والباحثين من يقول بغير ذلك الرأي أن " الأسطورة ليست مؤلفا دينيا " ويرى أن المفهوم الشعبي والوعي العلمي كثيرا ما يخلط بينهما غير أن هناك اختلافات جوهرية يمكن أن تحدد الفواصل بين الدين والأسطورة كما يرى " إلكسي اليوسف "

الاختلاف الاول قد ينبع من أن الشخصية في الدين تبحث عن السكينة وعما ينقيها وعن الخلاص، أما الشخصية في الأسطورة فتحاول أن تظهر أو تعبر عن نفسها، ان يكون لها تاريخ خاص، هذا الأساس العام الذي يجعل الاختلافات واضحة.

" الدين تأكيد ذاتي للذات وليس فقط لجوانب الثقافية في الأبد، ولذلك حين لا تكون الشخصية ادراكا أو ارادة أو احساس أو جسدا أو نفسا أو توكيدا عمليا للوعي وللإرادة والاحساس والروح والجسد والنفس، فان ما يريده الدين بالضبط هو خلاص الشخصية، تأكيدها بحيث لا تعود إلى حالة تقع معها وسط الوجود الناقص"[2].

ففهم الدين على انه المخلص يجعل بينه وبين الأسطورة لأن هذه الاخيرة لا تقتصر على ان تكون تأكيدا ماهويا ولا حتى تأكيدا في الابد، ويطرح السؤال هنا، هل يكون مبدا أسطوري ذاته بمثابة شيء ما ديني؟ هل يمكن القول أن كل أسطورة وكل ماهو في العالم بلا استثناء هو ديني؟

---

[1] شكري عياد، البطل في الأدب العربي والاساطير مرجع سبق ذكره، ص 85.

[2] الكسي اليوسف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار، سوريا، 2005، ص168.

الاجابة أن الأسطورة بلبناتها الأسطورية الصرفة قائمة بذاتها ليست مضطرة على الاطلاق على ان تكون من حيث المبدأ دينية.

إن الذي يأتي به الدين للأسطورة لا يتعدى ان يكون مضمونا دينيا خاصا ما، يجعل من الأسطورة دينية، بيد ان بنية الأسطورة ذاتها لا تعلق دائما بكون مضمونها دينيا خالصا أو أي مضمون آخر.

لأنه ليس بالضرورة حسب الكسي اليوسف دائما ــ ان تعيش الشخصية في الأسطورة توكيدا دينيا للذات إلى الابد، فهي تفتقد إلى عصب الحياة الدينية ذاته، ــ التوق إلى الخلاص والتوبة، فكم من الأساطير لا تتضمن على الاطلاق أي اشارات إلى الابد أو إلى الآثام أو التوبة.

إن الحكم في الدين يكون دائما من وجهة نظر الحياة الابدية والتوق إلى الخلاص من اسر الخطيئة والسعي إلى القدسية والخلود اما الذي نجده في الأسطورة بهذا الخصوص فهو يقارب ما يوجد في الشعر.

الأسطورة عن حرب طروادة مثلا هي بلا شك أسطورة لكن يمكن أن تكون في صياغة تخلو من الاشارة إلى أي عنصر ديني، كل ما في الأمر أن الذي بين أيدينا لوحة فيها شخصيات خاضت تجربة الحياة بما تملكه قوى خاصة وصفات معينة قد لا تعبر عن أي مضمون ديني وقد لا تدعو إليه، انها تأكيد لصورة ما أو ظاهرة فكرية للشخصية وليس لماهيتها الدينية.

الأسطورة إذن ممكنة بمعزل عن الدين، ولكن هل الدين ممكن من دون الأسطورة؟

يمكن للدين ان لا يظهر اسطورته الخاصة إلى حين ما، بيد أن هذا يحصل ليس لأن الدين بذاته غير أسطوري، أو لأنه يستلزم الأسطورة وانما يكون ذلك في زمن محدود هو الزمن الذي يحتاجه الدين لكي ينمو إلى عفوية كاملة مستقلة.

الدين نوع أسطورة وبالتحديد حياة أسطورية من اجل توكيد الذات في الابد، الأسطورة اذن ليست دينا، الأسطورة تحيط بأوساط مختلفة اضافة إلى الدين يمكن للأسطورة ان تكون في العلم والفن كما في الدين والدين بطبيعته قريب من الأسطورة، فالأسطورة في الغالب المطلق وجود شخصي مركب لا تقتصر على ان تكون توكيد ذات الشخصية المجرد المنعزل في مبدا الدين بالذات ثمة شيء ما أسطوري، وبالتالي لا يمكن إلا ان ينفتح على الأسطورة[1].

هذا الانفتاح يقود بعض المفكرين للحديث الجاد الذي يؤدي بنا في نهاية الامر بالضرورة إلى ان المعتقدات الدينية أو الفكر الديني لا يتطابق مع الفكر الأسطوري تماما بالرغم من التداخل والتشابه الكبير الموجود بينهما ذلك ان الدين كما يقول "كاسير" " يفيد من الصور الحسية والاشارات، لكنه يدركها في نفس الوقت بوصفها صورا وإشارات ومميزا دائما بين الوجود والمعنى" أي أن الفكر الديني يوظف الأسطورة توظيفا واعيا ويعتمد في ذلك على ما تنطوي عليه من قيم رمزية في طقوسه وشعائره خاصة تلك التي تدور حول الميلاد والموت ويعتبر مؤرخ الأديان "مرسيا الياد" "أن الرموز الأسطورية هي بالنسبة للبدائي ذات معنى ديني، لأنها تشير إلى شيء حقيقي، كما تشي إلى تركيب كوني وكانت الرموز في الانطولوجيا القديمة مشبعة بروح الأسطورة ومفعمة بأجواء المقدس التي تنظر إلى الكون على انه اكتشاف وتجسيد للألوهية، فتبدو الأسطورة في شكلها

---

[1] الكسي اليوسف، فلسفة الاسطورة، مرجع سبق ذكره، ص166.

الأولي استجابة دينية متصلة بالشعائر والطقوس"[1]. وانبعاثا لحقيقة بدائية اعتبرها "مالينوفسكي"، ولعل هذه الاسطورة الدينية البدائية تعكس انفتاح الإنسان على القدسي وعمق مشاركته في المتعالي ولقد ميز مؤرخو الاديان والميثولوجيا بين المجتمعات قبل الزراعة والمجتمعات الزراعية ففي الاولى تتحدث الأساطير عن اله سماوي تجعله محور عالمها السحري بينما تدور الثانية حول تصر الأرض الام."Tena nather" ويمكن القول أن التطور التاريخي للثقافة الإنسانية في الفترة ما بن القرن الثامن والقرن والرابع قبل الميلاد قد انتقل من مدرج الأسطورة إلى مدرج المبادئ العقلية وذلك بانبلاج فجر الفلسفة والوعي الجمالي في اليونان وبقيام، الاصلاح الديني في مختلف الامم، ومولد الفلسفة في الصين والهند مما جعل " كارل ياسبرز Karl Yaesseprs يصف تلك الفترة بأنها محورية في تاريخ البشرية لكن الاديان العليا والاديان السماوية لم تنقطع عن مصدرها في اللغة الأسطورية، بل وظفت هذه الاخيرة بوعي جديد مستوعبة ما فيها من دلالات رمزية أي أنها لم تتطهر من الأساطير لكونها تجليا للوغوس وأننا لنجد رموزا عديدة في العهد القديم والجديد في الثقافة اليهودية والمسيحية، وهي عميقة الاتصال بأساطير قديمة، تسعى الديانات الجديدة إلى احيائها واضفاء دلالات مميزة عليها، لما يمكن أن تؤديه هذه الرموز من وظائف روحية، فالصليب مثلا الذي يعتبر رمز المسيحية وهو علامة للموت والبعث، كان يرتبط الرمز في الثقافات القديمة الاخرى بأشكال عبادة الطبيعة ويعتقد بعض الأناسيين أن الصليب المصري القديم كان يرمز إلى مفتاح القناة أو وحدة قياس أو لباس لستر العورة أو الرحم، وقد ارتبط بعشتار عند الفنيقين، وافروديت عند الإغريق في حين مثل الصلبان رموزا قمرية لدى بعض الشعوب الافريقية ... من الواضح اذن ان الرمز

[1] Marcéa Eliade, Aspects de mythe Ed. Gallimars, collection idées, Paris, 1963, p 99.

الديني يستقطب الأسطورة واللوغوس ضمن علاقة جدلية ويحيلهما إلى وحدة تجمع بين الحدسي والمنطقي"[1].

إذن فالأسطورة تلعب دورا أساسيا في ترسيخ المعتقدات الدينية وتثبتها وهذه صور وافكار ولكن هذه الصور والافكار لا تصنع دينا، مهما بلغ وضوحها واتساقها إلا عندما تدفع إلى سلوك وإلى فعل فيتم الانتقال من حالة التأمل إلى الحركة، ومن التفكير في العوالم القدسية إلى اتخاذ مواقف عملية منها فإذا كانت المعتقدات وما يدور حولها من أساطير تضعنا في موقف ذهني من القدسي فإن الطقس يضعنا في موقف عملي في حالة فعل من شأنها إحداث رابطة واتصال[2].

الأسطورة اذن في رأي فراس السواح تنشأ عن المعتقد الديني وتكون بمثابة امتداد طبيعي له، فهي تعمل على إغنائه وتوضيحه وتثبته في صيغ تساعد على حفظه وتداوله بين الاجيال كما انها تزوده بذلك الجانب الخيالي الذي يربطه إلى العواطف والانفعالات الإنسانية ومن ناحية اخرى فان الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الألوهية بألوان وظلال حية لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس، وتعطيها صفاتها واسماءها وتكتب لها سيرتها الذاتية .

لقد قيل عن الأسطورة "أنها الدين والتاريخ والفلسفة وهي ليست فكرة مبدئية أو خاطئة بل إنها فكرة تاريخية صيغت بصيغة الاطناب والمغالاة لإظهار اهمية تلك الحادثة الحقيقة في جيل زال اثره من ذهن الناس، والناس بالطبع يكبرون الشيء الصغير لإظهار عظمة الجيل السابق[3].

---

[1] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الاسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس،2006، ص26.

[2] فراس السواح، الاسطورة والمعنى دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 2001، ص129.

[3] نقلا عن اسماعيل النعيمي، الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام، دار سيما للنشر،ط1، مصر 1995، ص213.

من خلال ما سبق يتبدى لنا أننا نستطيع القول ان الدين والأسطورة كلاهما مثل بلسمة شافية في حياة الإنسان منذ بدايته الاولى من أجل ايجاد ذلك التناسق الفكري والروحي والنفسي بينه وبين الطبيعة والموجودات والكون كله ومهما كان من اختلافات بينهما يبقى كلاهما من رحم واحدة تعالقا ليقدما للإنسان أجوبة كاملة أو ناقصة لما كان يعتلج في صدره من أسئلة لا منتهية.

2. الأسطورة والتاريخ:

كان الإنسان سيد الكائنات وذروة الخليقة يصنع المعنى ويضفي الدلالة، ويبتكر الرموز والأساطير لتكون شاهدا قائما على الغائب، أساطير ذات صلة بالعالم الطبيعي ويصوغ تاريخه منذ القديم بناء على معطيات جاهزة أو غائبة، فما هي العلاقة بين الغائب والحاضر أي ما الذي يمكن أن يجمع التاريخ بالأسطورة؟

التاريخ يبدا مع الكتابة والتدوين لكن الأسطورة تبدأ قبل ذلك فهل يمكن تخليص التاريخ من الأسطوري؟ ولماذا ينتقل الواقع إلى الأسطورة؟ وكيف يلابس الأسطوري التاريخي؟

إن التاريخ بأوسع معانيه موطن يمكن أن يتحول فيه الواقع المعيش إلى أسطورة وان تتقنع الأسطورة فيه سواءً كان التاريخ شخصية فذة أو تاريخ مدينة عريقة، فقد تتسرب الأسطورة إلى التاريخ من خلال أسطرة الواقع من أجل غاية ذرائعية اساسية هي جعل ذلك التاريخ اكثر فعالية في وعي الناس وسلوكهم ذلك ان الامر يتسم بالحساسية لأنه متعلق بالبحث عن معرفة مبادئ الامور وأصولها وعلم تفسير الاسباب والمسببات، ولعل مرد ذلك هو التوتر والتجاذب بين الواقع والخيال، بين الموجود والمنشود لذلك يصبح التاريخ ويبقى تدوينه عملية ذات خطورة كبيرة إن الذاكرة الجماعية للإنسانية ظهرت فيها

عوامل اثرت في تحول الواقع المعيشي إلى أسطورة لدى الشعوب القديمة خاصة ما يتصل بقناة التواصل للذاكرة الجماعية التي كانت مستودع الاحداث التاريخية أو شبه التاريخية والرواية الشفوية التي تخرج المكنون إلى حيز الواقع السردي"[1] وكذلك تتحول الشخصيات التاريخية إلى أبطال أسطوريين أو شبه أسطوريين تساعدهم عناصر ما ورائية على ما يأتونه من أفعال"[2].

ويمكننا القول أنه قد يكون من اسباب تحول الواقع التاريخي إلى خبر أسطوري هو التباعد بين زمن الحوادث وزمن السرد والتدوين ولاشك عند الكثير من الباحثين في ان تدوين ما وقع من احداث في الجاهلية مثلا أو صدر الاسلام تعرض بعد مدة من حدوثه إلى ما تعرض إليه من تغيير أو تحوير لأن الذاكرة الجماعية تختلف عن الذاكرة الفردية من وجوه شتى منها إنها تدمج ما هو فردي في ما هو عام أو في شكل نموذج أو نمط أو مثال ومنها انها قد تختزل التاريخ بل قد لا تقيم له وزنا أو اعتبارا ولذلك فإن كل رواية جديدة للأسطورة اعادة صياغة لمادتها الكلامية عن وعي أو عن غير وعي...

أما الجانب اللاشعوري في العملية فمرده –على صعيد الفرد رصيد الرواي اللغوي وطريقته في السرد ونظرته الخاصة للأمور وتفسير ذلك الراوي عامة شانه شأن المؤرخ أو المحدث حتى وان كان يبدو في الواقع مجرد وسيط ناقل في الظاهر فإنه ايضا مبدع لأنه يعيد بوجه من الوجوه انتاج الواقع أو يصوغ الواقع في نص مكتوب أو مقول"[3].

---

[1] Marcéa Eliade, le mythe de l'éternel retour, Ed. Folio Essais, 2001 ،p7.

[2] المرجع نفسه، ص 10

[3] مطاع الصفدي، التاريخ المختلف، مجلة الفكر العربي المعاصر/ عدد 43. شباط 1987، ص8.7.

لذلك فأننا نجد روايات أو تنويعات عديدة من الأسطورة الواحدة حتى ليتسنى لنا أحيانا بفضل ذلك تعقبها آنيا وزمانيا وتتبع مغامراتها الدلالية، ومرد ذلك على صعيد الذاكرة الجماعية أن عمل الراوي الفرد محكوم بجمهوره وبنظامه الدلالي واللغوي والرمزي المستعمل في الجانب الشعوري فيتمثل في أن الذاكرة الجماعية تستند في حفظ التراث إلى التكرار، ولذلك فإن هذه الذاكرة الجماعية إذ تحتفظ بالمادة الأسطورية إنها " المادة" تشكل وعيا أسطوريا أو فكريا أسطوريا لابد ان له بنيته الخاصة، وأنه أشبه بالرحم المولدة لأساطير اخرى، فتعمل المادة الأسطورية المختزنة في الذاكرة "عملا يمكن ان تشبهه بعمل اللغة المودعة في ذهن كل فرد من افراد المجموعة حيث تكون لصاحبها ملكة مولدة لعدد لا متناه من التراكيب اللغوية في الخطاب أو بعمل النماذج التي تحتذى في الادب طبقا لما كان سائدا في المجتمعات العتيقة وطريقة انتاجها واستهلاكها للأدب، وتعتمد التقليد"[1]. مثلما يعبر عن ذلك ابن قتيبة.

وللأسباب السابقة الذكر فإن معظم الشعوب القديمة مثلما تدل عليه البحوث المقارنة في تاريخ الاديان والأساطير قد نظرت إلى مؤسساتها وتاريخها نظرة دورية تسقط الطبيعة على الثقافة، نظر التاريخ فيها عود على بدء ومحاكاة واستلهام لمثل عليا أو نماذج اصلية قديمة أو إلى انماط اصلية مفارقة اقترنت بأعمال شخصيات فذة من سلف من الأسلاف الأقدمين وشخصية نموذجية، ولكن الامر الأساسي هنا هو ليس البحث عن مدى تطابق تلك التصورات والواقع التاريخي وذلك شان المؤرخين، ولذلك اصعب ما في تلك المهمة هو تخليص التاريخ من الأسطورة في عالمنا المعاصر الذي تصبح فيه الايديولوجيا ضربا من الأسطورة الحديثة والذي يهمنا اكثر هنا هو وصف الأسطورة من حيث هي نظام كامل أو شامل وبشكل رمزي يسهم في تحديد رؤية ما للعالم وهو ايضا البحث عن وظائفها ومدى

[1] ابن قتيبة، مقدمة الشعر والشعراء، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ط، القاهرة، 1966، ص 16.

مطابقتها لحاجات الشعوب التي ابدعت الأسطورة مضيفة المعنى والدلالة على العالم المحيط بها، ولذلك فمن البديهي أن يغذو كل شيء ضمن رؤية العالم على هذا النحو أسطوري ورمزا ينطوي على ابعاد رمزية تجسد قيما أسطورية لآمال وآلام وطموحات الجماعة الإنسانية ونجد امامنا الأن الدور الذي قامت به المدرسة التاريخية حول التأكيد على أن الأساطير هي عبارة عن تسجيل للأحداث التي وقعت حقيقة في الماضي وكان لها تأثير كبير في المجتمع الذي اعاد صياغتها في ذلك القالب القصصي حتى يسهل الاحتفاظ بها، وبذلك يتعارض المذهب التاريخي بشدة مع انتماء الأسطورة الى عالم الفن والأدب والفلسفة التي تتلاعب بها وتحورها وتعمل على تحريف وتبديل مفاهيمها بما يوافق رؤية العصر والموقف الدرامي المطلوب كما انه يتعارض مع اصحاب المدرسة الأخلاقية الذين خلطوا بدورهم بين الأسطورة والقصص الخرافية وبنوا رأيهم على افتراض يقضي بأن الأسطورة هي من عمل شخص واحد توخى فيه هدفا رسمه لنفسه قبل وضعها ، وجدير بالذكر أن كلمة أسطورة اليونانية مشتقة من الكذب وانه تبعا لذلك يستحيل معرفة الحقيقة المؤكدة والمطلقة بواسطتها مما يفسر صعوبة وضع مقياس عام للظواهر الثقافية، ومن بينها الأساطير كما يقر بذلك " ما لينوفسكي " فالأسطورة هي حصيلة خبرات ومعارف بشرية متقطعة، ولقد ذهب" شتراوس" في تحديده للمعرفة التاريخية الى القول بأنه لا يمكن معرفة ما هو متصل ، وإنما ما هو آني ومتقطع "[1].

غير أنه يمكننا القول إن الاطار الزمني الذي تنسب إليه حوادث الأسطورة يختلف غالبا عن الزمن التاريخي للتجربة الإنسانية حيث يعتقد ان التاريخ في المجتمعات الإنسانية قد حلت محله الأساطير وهو يؤدي الوظيفة في حين أن الأسطورة تسجيل خاص ومبسط لوقائع وأحداث، لذلك فإن فهم الأسطورة يقتضي احاطة واسعة بتاريخ الامة التي

[1] احمد ديب شعبو، مرجع سبق ذكره، ص27.

ظهرت فيها، وبجغرافيتها واحوالها الاجتماعية، فالأسطورة والتاريخ ينشآن عن الشوق إلى معرفة أصل الحاضر، ولكنهما يفترقان في القيمة التي نسبغها على ذلك الاصل ، فهو أصل قدسي عند الأسطورة واصل دنيوي مفرغ من الأسطورة في التاريخ وبتعبير آخر فإن الأسطورة تنظر إلى التاريخ بوصفها تجليا للمشيئة الإلهية أما التاريخ فينظر اليه والى موضوعه بوصفه تجليا للإرادة الإنسانية في جدليتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الاجتماعية وهذا يعني أنها امام نوعين من التاريخ، تاريخ مقدس وتاريخ دنيوي ويتضح من خلال دراسة بعض الأساطير المختلفة ان الفكر الأسطوري توصل في مراحله الاولى إلى الربط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية، ومع انتقال البشر إلى حياة الاستقرار تعزز ارتباطهم بالأرض وتعزز لديهم تصورهم لوحدة القبيلة والجنس وظهرت إلى الوجود عبارة الاسلاف والأساطير التي تروي مآثرهم (الأساطير التاريخية) ثم حلت محلها أساطير الآلهة والأرباب السابقين، وانتهت محاولات تحري المستقبل والحياة بعد الموت إلى ظهور الأساطير الأخروية.

وقد تقلص الاهتمام بالبعد التاريخي للأسطورة منذ ازدهار نظرية النشوء والتطور في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنه عاد إلى الاضواء مع مطلع القرن العشرين مع علماء الانتربولوجيا واللغات وتبع ذلك دراسات نفسية معمقة وتطوير لمناهج علم الاجتماع والدراسات الفلسفية والتاريخية وظهر اصحاب المدرسة الذين يجدون وشائح حقيقية بين ما ترويه الأساطير وما يرويه التاريخ، فهم يذهبون إلى ان الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة وعزا هؤلاء نظرتهم بالقول أن عددا غير قليل من الأساطير القديمة هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ بمعنى انه يحتفظ في داخله ببعض الحقائق الموغلة في القدم.

فالأسطورة بنظرهم ليست وهما أو بدعا، بل هي مقولة جدلية ضرورية للوعي والوجود عامة ويؤكدون في ضوء ذلك أن كثيرا من مدونات القرنين السادس والخامس قبل الميلاد كانت تنزع إلى تحديد تاريخ لما ترويه وان التمييز بين التاريخين التاريخي والأسطوري هو تمييز معاصر.

وقد رأى البعض انه كان ثمة شيء من التاريخ في الأساطير فهو شبيه بالتاريخ الذي لا يسجل ما حدث بل ما ظنه الناس، أو اعتقدوا في اوقات مختلفة انه حدث، أو هو تاريخ متنكر فآلهة الأساطير رجال تجمع حولهم ضباب الزمان والخيال، فضخمهم وصوّر اشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة، بل إنه قد ساد الاعتقاد زمنا في عصر النهضة ان الأساطير الدينية الوثنية هي تحريف للوحي التوراتي، ولم يتغير هذا الاعتقاد عندما سنحت لهم الفرصة للاطلاع على حضارات مصر والشام والرافدين وبلاد الشرق وتعرفوا على أساطيرهم.

وقد علل أحد أصحاب مدرسة البعد التاريخي للأسطورة "مرسيا إلياد" بقوله: " إن ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقة لا تدوم في الذاكرة الشعبية اكثر من قرنين أو ثلاثة وتعزى تلك الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية وبالوجوه الحقيقية، انها تعمل على نسق مغاير وبواسطة بنى مختلفة فتحتفظ بالأصناف بدلاً من الأحداث، وبالنماذج القديمة بدلا من الشخصية التاريخية"[1].

وبذلك تغدو الأسطورة تاريخيا مسجلا بطريقة خاصة، بل هي تاريخ ضمن انساق إدراكية أخرى أنتجتها الذاكرة الإنسانية ضمن بنى مختلفة وخلعت عليها رداء الأسطورة وجعلت منها أسطورة مؤرخة للتاريخ الحقيقي.

---

[1] Mercéa Eliad, Aspect du mythe, p 58.

3. الأسطورة والشعر:

قبل الحديث عن تعالقات الأسطورة بالشعر كتوأمين أو روحين نشآ وتربيا وترعرعا في عهد واحد وهو أوليات التفكير البشري، سنعرج للإشارة إلى اهمية الأسطورة في الابداع الإنساني بشكل عام ذلك أن للأسطورة خاصية ملحة قاهرة تنبع من مضامين كثيرة واحتمالية لا حصر لها، لذلك فالحديث عن الابداع والأسطورة حمل الكثير من احاسيس الجاذبية والسحر لأن لحظة البعث في كل من الابداع والأسطورة تجعلنا ندخل عالما يتمازج فيه الواقع بالخيال مع القلق والخوف المبتعث" عبر مشهد الإنسانية البكر بعالمها الفلسفي والاجتماعي والنفسي والوجداني، وبلغة تنمو جمالا كلما حاولنا مس ما فيها من العبق"[1].

وعالم مثل هذه العوالم لا يمكن الخوض فيه دون هواجس القلق والرغبة حيث الانا الحاضرة تمتد بعمق لتصل جذور وجودها الإنساني.

لقد كان الابداع ولا يزال كنقيض للمنطقية والعادية لن يجد اغنى من الأسطورة وعوالمها لينهل منها في تشكيلاته المختلفة لهذا نجدها حاضرة في مختلف أشكال الابداع الإنساني فهي حاضرة في الشعر والرواية والقصة والمسرح والفنون التشكيلية والدراما التلفزيونية والسنيمائية.

إن ما يربط الأسطورة بالإبداع أن أداتهما الأولى في التشكيل هي الخيال وانها في جوهرها لغة مجنحة تومئ، لا توضح وتوحي بالحقيقة ولا تناقشها، ويعتمد المبدع في توظيف الأسطورة على قدرته الدلالية الاشارية بشحنها للمعاني، ويستطيع المبدع المعاصر أن يتكئ على دلالات الأسطورة الخصبة في التعبير عن القيم والمشاعر

---

[1] مجموعة من المؤلفين، الاسطورة والابداع، اصدارات الشارقة، د.ط، 2005، ص137.

الإنسانية الأصيلة وإنه بانتقاء بعض العناصر وضمن عملية تمثل واع يمزج بها تلك العناصر مع رؤيته الشاملة لعمله الابداعي وبها يحقق تحويل الرموز الأسطورية إلى وسائط فنية تستثير في القارئ أعمق النوازع والأحاسيس إلى جانب ما تشف به من اتجاهات فكرية معاصرة، وإذا تحدثنا عن المبدع العربي فإننا سنجد في تعامله مع الأسطورة مستويات عدة، ففي المستوى الأول تم نقل الأسطورة أو ترجمتها دون تدخل منه وفي المستوى الثاني استطاع ان يحملها رؤية معاصرة ولكن دون دخولها عضويا في نسيج العمل الابداعي والادبي ثم في المستوى الثالث استخدمت الأسطورة بشكل ضمني دون ورودها في النص بالاسم ولكنها كانت تشكل خلفية العمل الادبي وفي المستوى الرابع استطاع ان يخلق رموزا أسطورية خاصة به.

وقد تطور استخدام الأسطورة بالمعنى الحضاري، وليس بالمعنى التاريخي واعطيت ملامح العصر الحاضر مما جعل هذا الاستخدام ناضجا في المستوى الفني والابداعي.

إن الأسطورة هي فعلا مغامرة العقل الاولى كما يراها فراس السواح وما زالت لحد الآن تشكل فضاءات شاسعة وخصبة لمغامرات العقل والمبدع بمقدوره ان يحلق بأفكاره دون أن يتوقف في هذه العوالم حيث يعيد تشكيل العالم، بل ويعيد خلق الاشياء بالكلمات.

إن العالم وما وراءه القائم على هذا الزخم الأسطوري وليس على المبدع إلا ان يطلق عقله وفكره للاستكشاف في مغامرة مجاهليها التي لا تنتهي فما زالت عوالم الابداع تحمل الكثير من الدلالات والاحتمالات والتفسيرات والأساطير التي لم تولد بعد.

ومن عوالم وفروع الابداع الشعر. فما الذي يجمع الأسطورة بالشعر؟

علينا في بداية الأمر أن نقر أنّ كلا من الأسطورة والشعر هما بمثابة شكل تعبيري وكلاهما تعبير ملهم فالشعر يقدم ذلك الداخلي الذي يكون بطريقة ما حيا، ويملك روحا

حية، ويتنفس وعيا، وفي ابسط اشكال الزخرفة البدائية ينبض النزوع إلى الحياة، وترى نبض الحياة الحي، فالتعبير ليس مجرد تعبير انما هو ذلك التعبير الذي يريد في كل طية من طياته ان يكون موحيا، يطمح إلى أن يكون حرا وروحيا ينزع إلى التحرر من وطأة الحسية البليدة اللاموحية، هي الأسطورة كذلك إما أنها تقدم تأويلات ما للكائنات الحية والشخصيات أو تتحدث عن الحي بطريقة موحية.

ليس هناك صورة أسطورية قائمة بذاتها كما ليس هناك ما يمكن ان يكون بذاته جميلا فالصورة الأسطورية تأتي اسطورتها من طريقة تشكيلها، أي من خلال طريقة التعبير عنها، إن الأسطوري هو أسلوب التعبير عن الشيء وليس الشيء ذاته لذلك لا يمكن الفصل بين الشعر والأسطورة.

إن الوجود الشعري كما الوجود الأسطوري، وجود مباشر وليس وجودا مستنتجا، لا حاجة للأسطورة والشعر إلى أي نظام منطقي أو نظرية علمية.

وإن عدنا الى محاولة البحث عن تفاصيل الأسطوري في الشعر فإننا نبدأ من حيث ندرك أن الآداب الاوروبية جميعها تقريبا والشعر خصوصا قد نشأت في احضان أساطير خاصة الاغريقية منها، كذلك بالنسبة لآداب امريكا اللاتينية وافريقيا والهند والصين، أما بالنسبة للشعر العربي الذي يعد ديوان العرب ووليد الحضارة العربية البحتة فقد تأثر بالظروف العامة والمناخ الحضاري للمنطقة، التي شهدت مجموعة من الحضارات كحضارة بابل وآشور وفينيقيا وفلسطين واليمن ومصر القديمة، تلك الحضارات التي سجلت الكثير من التجارب الإنسانية العميقة بشكل رهيف في أساطيرها، إلا اننا نادرا ما نلمس هذه الدلالات الأسطورية في شعرنا العربي القديم تحديدا، وربما النظرة السلفية المغلقة للتراث كانت احد الاسباب الهامة التي ادت إلى غياب تلك الدلالات فمقولة:

الاسلام يجب ما قبله" و "عصور الجاهلية والظلال" عممتا إلى درجة الغيت معها كل ما سبق الدعوة الاسلامية من ديانات سماوية وروى فكرية وأسطورية سواء بالتشكيك في صحة كتبها أو اعتبارها خرافات وديانات ضالة اعتمدت تعدد الآلهة.

ومع ذهنية التحريم هذه آثر المبدع العربي حينها الابتعاد عن عوالم الأسطورة، وإن كان لهذه النظرة في مرحلة التأسيس للدعوة الاسلامية ما يبررها فما الداعي إلى استمرارها بعد ذلك.

إن المبالغة في النظرة السابقة اسهمت الى حد بعيد في اعلان القطيعة مع ذلك الماضي وهكذا أهمل ذلك الكنز، مع وجود بعض البصمات للحضارات السابقة وفلسفاتها في مقولات وكتابات المفكرين العرب والمسلمين وهذا ما نشهده من خلال اعادة التواصل مع المنابع البكر للتجربة الإنسانية بعد ذلك من خلال الترجمات والبحوث والدراسات التي تهيء للمبدع دخول هذه العوالم.

ومع غياب الدور الريادي للحضارة الاسلامية في وقت ما ومع دخول الاستعمارات الثقافية وتعدد اشكالها وثقافاتها ومع واقع التجزئة القطرية الضيقة تداعى المثقفون العرب وباختلاف اطيافهم السياسية للبحث عن هويتهم التي فقدوها من خلال رموز وأساطير ترتسم على مساحات الابداع الادبي الحديث، كتموز وعشتار وبعل وفينيق والعنقاء وغيرها، وقد فسر مثلا البعض ظاهرة الشعراء التموزيين باستخدامهم للأساطير البابلية والسومرية من أجل الانبعاث في الحاضر وكأننا اصبحنا نشهد حربا تخوضها الأساطير كأدوات لكسب معركة الهوية وعلى صعيد آخر فإننا ندرك جيدا أن عالمنا العربي يعيش نوعا من التضييق على الابداع وهذه الظروف جعلت المبدع يلتف ويتحايل على قوانين

الرقابة من خلال الرقيب فكان له أن وجد في الأساطير والتاريخ مادة غنية بالأحداث والدلالات أمكنه اسقاطها على واقعنا المعيش.

ولم تكن هذه الابعاد فقط ما أوحت للمبدع العربي استخدام الأساطير بل ان الأبعاد الجمالية كان لها الدور الاعظم فعلماء الجمال يقدرون ان الاعمال التي استلهمت الأساطير هي من أرفع النماذج الفنية وإن صياغة الأساطير على صعيد الشكل جاءت كلها في النسق الاعلى من البيان لما يمتلك منحاها في التصوير والتشكيل من قدرة هائلة مع التشخيص، ومن هنا كان على الشاعر المبدع أن يتقن هذه اللغة وهذا التشكيل المبهر ليحقق رغبة الوصول إلى خلق أساطيره.

إن للشعر علاقة عضوية بالأسطورة وهذه العلاقة ترجع بسبب متين إلى السحر، سحر الكلمة وتأثيرها اللاعادي وارتباط الكلمة بالأسطورة هو ارتباط نابع من أصل اشتقاقها وحين يلجأ الشاعر إلى التعبير بلغة تصويرية إنما يحاول العودة باللغة إلى دلالاتها الاولى في اصل مسمياتها ويجد المجال الخصب في عالم الأسطورة الذي يرتبط بتلك المرحلة البكر في حياة اللغة.

فالعلاقة بين الأسطورة والفن علاقة قديمة فكم كانت الأساطير مصدر الهام الفنان والشاعر، والأعمال الفنية تحقق خلودها وصمودها امام الزمن بفضل تلك الطاقة الحيوية التي تمنحها إياها الأسطورة، ذلك أنها ليست نتاجا في حياة البشرية فقط وإنما هي عامل جوهري اساس في حياة الإنسان الفكرية والفلسفية.

لقد عرف العرب القدامى – كما تمت الاشارة في المبحث السابق – أساطير خاصة بمعبوداتهم وبأحداث حياتهم كما كانت لديهم بعض المعرفة بأساطير غيرهم من شعوب الفرس واليونان.

وإذا كانت اليونان قد شاعت باستخدامها الفني فيما خلّفه اليونان وخلدت باستخدامها الفني فيما تركوه في الأدب اليوناني من دراما وملاحم فإن الأساطير العربية –إن جاز تسميتها كذلك– قد اتخذت مسارا مختلفا، فالشعر هو الفن الوحيد عند العرب وهو فن غنائي قائم بحد ذاته لا يحتمل استخدام الأساطير استخداما فنيا يحفظ عناصرها، فظل مجال الأسطورة محصورا فيما يتناقله العرب من موارد للأمثال وقصص السمار، وتطورت بعض العناصر الأسطورية فيما استخدم في بعض الآثار كما فعل أبو العلاء في رسالة الغفران، وابن شهيد الاندلسي في " التوابع والزوابع" وكما في حكايا ألف ليلة وليلة وبعض السير الشعبية وكان ميدان النثر هو مجال للإفادة مما عرفه العرب وما حدث في القصص التي جاءت على لسان الحيوان.

أما بالنسبة للشعر فقد اقتصر استخدام العناصر الأسطورية على اشارات خاطفة ولعل من الشعراء الذين اكثروا من القصص الديني والأسطوري هو " أمية بن الصلت"..

وقد ظل استخدام الأسطورة في الشعر القديم اشارة أو تشبيها أو استعارة دون استخدامها استخداما فنيا يثير مدلولها ويطورها اما بالنسبة للشعر الحديث فقد مثلت الأسطورة فيه محورا لافتا مما استدعى الكثير من الدراسات خاصة بالنسبة للاتجاه الجديد وهو ما اصطلح على تسميته الشعر الحر الذي كثرت فيه الأساطير والرموز الأسطورية، ومع بدايات القرن العشرين ظهر نمط جديد من الشعر يختلف كليا عن الشعر القديم وكان متأثراً بالنزعات التي سادت اوروبا والتي نقلت عبر الطلبة العرب الذين زاولوا دراساتهم بالجامعات الاوروبية فكان لابد من شكل جديد لاستيعاب الموضوعات التي عاد لها الشعر الاوروبي حيث وظف التراث وباعتبار الأسطورة احدى مقومات هذا التراث فقد عني بها الشعراء الأوروبيين عناية خاصة.

لقد فتح إليوت عيون الشعراء على الأساطير الشرقية فاهتم الشعراء العرب بها بعد ذلك أن جوهر الأسطورة في شعر الحداثة يقوم على اعتبارها من اشكال الوعي وشكلا من اشكال التصوير الفني، وإذا ما أخذنا في الإعتبار أنه توجد علاقة بين الوعي الحداثي الشعري والوعي الأسطوري وبين الصورة الفنية والأسطورة فإننا ندرك أن شعر الحداثة لا يمكن فهمه و لا تأويله بعيدا عن الأسطورة حتى في تناوله للواقع، ذلك أن الواقع ينبغي أن يكون مؤسطرا في الشعر، و لا ينكر أحد أن شعر الحداثة كثيرا ما رأى في الأسطورة عاملا موضوعيا لتجاربه وتصوراته الشعرية.

لذلك فان الأسطورة لم تدخل في بنية النص الشعري فحسب بل دخلت أيضا في بنية الوعي الشعري بحيث لم يعد بالإمكان عزل النص عن الأسطورة أو عزل الوعي الشعري عن الوعي الأسطوري ويرى كثير من النقاد ان الأسطورة جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة ذاتها، ومن ايجابياته تعميق الحس الدرامي للقصيدة وإعطاء المفاهيم والتصورات بعداً شخصيا والمضمون بعدا كونيا والتخلص من الزمن وتعطيله والتعبير عن رغبة الشاعر في التمظهر والتجدد.

وللدكتور "عز الدين اسماعيل" رأي في هذا المجال حيث يرى ان الطريقة الأسطورية أو المنهج الأسطوري يجعل للشعر طابعا مميزا عن باقي المعارف الإنسانية يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية ويجعله شعرا ومن ذلك فإن أتباع هذا المنهج في عصرنا الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني وانما هو كذلك أسلوب شعري فني من الطراز الاول، ولهذا لا غرابة في ان يتم النظر الى الصورة الفنية في الشعر على انها من اثار الوعي الأسطوري القديم أو بقاياه"[1].

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة،ط2، بيروت، 1980، ،ص 77.

ولعل من أكثر الامور التي ادت بالشعر إلى استخدام الأسطورة قيام هذا التواشج الكبير بينهما ان استخدام الأسطورة بما تحمله من امكانات الدراما أسهم في حل مشكلة من مشكلات الشعر وهي مشكلة التوتر بين الذات والموضوع والأسطورة تقوم بدور كبير بين الشعر ومن يتوجه إليهم بشعره وللأسطورة قيمة فنية كبيرة عند حسن استخدامها فهي تتيح للشاعر استغلال وسائل مهمة في التعبير كالنزعة الدرامية والنزعة الملحمية مما يكسب الشعر روحا جديدة ملائمة للعصر، بما تمثله من عناصر ثقافية لتكون بذلك عنصرا هاما يدخل في مكونات التجربة الشعرية وهي في نفس الوقت وسيلة مثلى للرجوع بالعمل الفني إلى مناخ اللغة البدائية التصويرية البكر، هذه اللغة التي تمتلك الحقيقة الشعرية بصيغ مختلفة ومتوالدة، ذلك أن الشعر هو السبيل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي وقد شق لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة وللإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد ان اتقن عنها ايضا كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا، وذلك من خلال رسالة غير تفصيلية من هنا نستطيع فهم السبب وراء هجوم الفلسفة على الشعر في بداية عهدها، فقد رأى أفلاطون في كتابه "الجمهورية" ضرورة استبعاد الشعراء من الجمهورية الفاضلة التي تقوم على العقل لأن السماح بالشعر يعني فتح الطريق، امام الأسطوري[1].

إن كلا من الشعر والأسطورة يعتبر نظاما رمزيا أبدعته قدرة الإنسان البدائي على خلق الرموز، فالشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها ويمثلان نوعا واحدا

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،ط2، دمشق، 2001، ص22.

من البنية الرمزية وينجحان في ان يخلعا معا على التجربة نوعا واحدا من الرهبة والدهشة والسحرية وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها[1].

والاشتراك بين الشعر والأسطورة في النشأة والشكل والوظيفة يعود إلى الطاقة المولدة بينهما وهي الخيال، طاقة الإنسان البدائي الاول حيث يرى "نور ثروب" ان " أحد الأسباب التي تجذب الشعراء إلى الأساطير هي تقنية فلغة الأسطورة هي لغة استعارية لأن الأساطير تتناول في قسم كبير منها الآلهة التي تتماهى مع ظواهر طبيعة واجتماعية"[2].

ورغم هذا التواشج بين الأسطورة والشعر فإنه لا يمكن المماهاة بينهما، فبينهما من الاختلاف ما بينهما من التشاكل ولعل اهم نقاط هذا التباين ان الأسطورة ذات وظيفة تفسيرية تهدف إلى تفسير العالم، بينما ينهض الشعر على وظيفة ايحائية"[3].

هذه بعض اللمحات البسيطة حول التواشجات بين الشعر والأسطورة قد أردت من خلالها ابراز الجذور الأولى التي يتآلف من خلالها الشعر مع الأسطورة والعلاقة الجدلية والفلسفية الموجودة بينهما دون أن أستفيض طبعا في الحديث عن الشعر العربي والشعراء الذين استخدموا الأسطورة لأن ذلك المجال قتل بحثا وتناوله الكثير من النقاد والدارسين وارتأيت أن المجال هنا غير متسع لذلك لأن الدراسات التي اهتمت بها كثيرة جدا ومتوافرة بين ايدي القراء والمهتمين.

---

[1] محي الدين صبحي، نقلا عن النقد الادبي الحديث بين الاسطورة والعلم التجريبي، 1988، ص106.

[2] Northrop Frye , Myth and Metaphor: Selected Essays, N8 1971, p 213.

[3] محمد الصالح البو عمراني، اثر الأسطورة في لغة ادونيس الشعرية، مكتبة علاء الدين، ط1، صفاقص، مارس 2006، ص148.

الفصل الثالث

التناص الأسطوري في شعر عبد العزيز المقالح

- **تمهيد.**
- **مفهوم التناص.**
- **التناص في النقد الغربي وانعكاساته في النقد العربي.**
- **التناص الأسطوري في شعر عبد العزيز المقالح.**

أ- التناص مع الغائب الغربي.

ب- التناص مع الغائب العربي واليمني.

التفاعل النصي بين النص الحاضر والنص الغائب.

- **المنهج الأسطوري النقدي.**
- **رواد المنهج الأسطوري.**
- **آليات النقد الأسطوري.**
- **جماليات التناص الأسطوري.**
- **تقنيات التناص الأسطوري.**

التّناص

مفهوم التناص: هو أحد الوسائل الإجرائية التي اعتمدها البحاثة –السيميائيون والتفكيكيون خاصة– في تحليلهم للنصوص الأدبية وملاحقة أبعادها التكثيفية، ومدى انفتاحها على ثقافات الغير، فالنص الحداثي ليس نصا سكونيا منغلقا، إنما هو نص متغير قابل للمثاقفة والحوارية،لاسيما أنه نشأ وسط سياقات وثقافات عدة فهو خليط من بنيات سابقة له تشكل جزءا من بنيته الكلية.

إن التناص كمفهوم إجرائي قد بدأت إرهاصات ظهوره في كتابات جاكبسون، فالشكلانيون رغم تشبهم باستقلالية النص لدرجة إلغاء كل تصور ديناميكي أثناء دراستهم للنصوص إلا أنهم لم ينسوا أن يطرحوا الأسئلة المتعلقة بالنص وسياقه الخارجي كما حاولوا أكثر مراجعة وتحليل مصطلح سنكروني "Synchronie" مما يعتبر إرهاصا متقدما في طرح مسألة التناص[1] ويستدل "نور المرتجى" على أسبقية "جاكبسون" في إثارة هذا المفهوم بتعريف هذا الأخير لسنكروني الذي أخذ منه مفهوما جديدا يقول: "إن تاريخ نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان المتلازمان –أ– نزعة تقليد القديم كواقعة أسلوبية أي الخلفية الأدبية واللسانية التي بها كأسلوب متجاوز وبال بدل الميولات التجديدية في اللغة والأدبية والتي نشعر بها كتجدد النظام.[2]

وقد تطور هذا المفهوم أكثر لدى "يوري تينيانوف" "Yuri Tynianou" عندما استعمل مصطلح " التطور الأدبي، "Evolution. Littéraire" معتبرا أن أي نص أدبي

---

[1] أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا المشرق، الدار البيضاء، المغرب 1987، ص 42.

[2] نقلا عن أنور المرتجى، المرجع نفسه، ص 42.

إنما يقوم على خاصية الإختلافية، أي تداخله أما مع المجموعة الأدبية، أو مع مجموعة غير أدبية، بعبارة أخرى مع وظيفته.[1]

إلا أن هذا المصطلح لم ينل قيمته المصطلحية كمفهوم إجرائي كما هو الحال الآن إلا لدى "ميخائيل باختين" أما "تودوروف" فقد أشار إلى هذا في نهاية السبعينات على حد قول أنور المرتجى حينما قام بتقديم التحليل الشكلي في النص الأدبي في قوله "إنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية تراتبية مختلفة.[2]

والشيء نفسه بالنسبة لرولان بارث "R. Barthes" إذ يعتبر أن الأدب "ليس سوى نص واحد"[3] فلا وجود لنص مستقل على الإطلاق ويذهب مشيل أريفي (M.Arrivé) إلى وضع تعريف اصطلاحي للتناص، ينم عن فهمه العميق لهذا المصطلح: إنه مجموعة النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموعة المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة.[4]

---

[1] نقلا عن أنور المرتجي ، المرجع نفسه، ص 43.

[2]،[3] المرجع نفسه، ص 45.

[4] المرجع نفسه ص 46

التناص في النقد الغربي وانعكاسه في النقد العربي

تعد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" أول من وضع مصطلح التناص[1] معتمدة في ذلك ما تركه "باختين" والذي يرجع الفضل الكبير إليه في بلورة هذا المفهوم وتعريفه، فالاتجاه الإيديولوجي الذي يطلق عليه "باختين" مصطلح "الإيديولوجيم" تعرفه "كريستيفا" التي تبني نفس المصطلح في أطروحتها حول "نص الرواية، بأنه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها مادية في كل مستويات بنية النص"[2] لقد وضع باختين مصطلح "الحوارية" كمرادف لمصطلح التفاعل اللفظي "L'interaction verbale" معتبرا أن الحوار هو أهم أشكال "التفاعل اللفظي"[(3)]

وقد استفاد من هذا الرأي الباحث المغربي "محمد بنيس"حينما جعل مستويات النص ثلاثة: أرقاها مستوى الحوارية، والذي يبلغ التناص عنده أعلى درجات الجمالية" أن الحوارية تعود إلى الخطاب وليس إلى اللغة كنظام متعال (حسب سويسر) فإن الحوارية هي العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا"[(4)]

لقد استفادت "جوليا كريستيفا" كثيرا من هذا الإجراء الباختيني في توظيفه لمصطلح الحوارية فيما بعد عن ميلاد مصطلح التناص بمفهومه المعاصر الذي وصلنا، لقد قام مصطلح التناص كرد فعل على التصورات البنيوية التي تعاملت مع النص داخل سيميائيات التواصل كمجال للتبادل وذلك بالتركيز على الوظيفة المهيمنة في الإرسالية، انطلاقا من تصوير عمودي يقوم على مفهوم الدليل السوسوري وثنائية (الصورة

[(1)]نقلا عن أنور المرتجي ، المرجع نفسه، ص 47

[(2)]المرجع نفسه ص 48.

[(3)]، [(4)] المرجع نفسه ص 50.

الصوتية) والمدلول (المفهوم).[1] واستفادت "جوليا كريستيفا" كذلك من بعض الخلفيات المعرفية التي قدمها "جاك دريدا" – وهو من رواد التفكيكية– عندما ذهب إلى تفضيل المدلول على حساب الدال، لأسبقية المدلول في الكتابة ومن هنا كان لا بد من معرفة كيفية تجاوز ثنائية الكلام/الكتابة نحو كتابة أصلية فهو "يرينا ببساطة أن كل عنصر في اللغة مثلما كل تركيب لا يتمتع بحد ذاته بقيمة، وإنما يستمد قيمته بما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات، إن العناصر تعيش جميعا فيما بينها نظاما من الإحالات (Renvois) المتبادلة وهذه الإحالات هي ما يمنحها مقامها وعملها، إن لعبة الإحالات هي الشرط المتعالي الكائن فوق كل شرط لكل عمل دال"[2]

ويطلق دريدا مصطلح "الأثر"(Trace) على" تلك العملية وبما أنها ناتجة عن الاختلاف كضرورة لا مناص منها وهذا الاختلاف هو إرجاء وإزاحة" ويدعوه "دريدا" (le cramme) الكتبة أو وحدة الكتابة وعصرها.[3] والكتابة هي كل منطوق لديه لأنها تحيل إلى أثر سابق لها يدعوه الكتابة الأصلية (l'archi écriture) أو كتابة كبرى، إذا جاز التعبير، لا تحيل إلى أصل وإنما إلى ما يسبق تقسيم الكلمة إلى دال ومدلول.[4]

ويطلق جاك دريدا على العلم الذي يعني بهذه الكتابة ما أسماه بـــ: (la grammatologie) وفي حديث كريستيفا عن الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية أو التداخل النصي، تضع تعريفا دقيقا لهذا المصطلح والذي استعارته من مصطلح التصحيفية (programmatime) الذي قال به سوسير، وتعني به "امتصاص نصوص (معاني)

---

[1] أنور المرتجي، مرجع سبق ذكره، ص 56.

[2] مقدمة المترجم: جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد ، دار طويقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 34.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار طويقال، ط1، الدار البيضاء للنشر، 1991، ص 78.

[4] المرجع نفسه، ص 78.

متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"[1]

فالمدلول الشعري لديها يحيل بالضرورة "إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي متعدد حول المدلول الشعري للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء نصيا متداخلا نصيا."[2]

والتداخلات النصية لدى كريستيفا تحصل بين عدة شفرات وأقلها اثنان، فلا وجود لنص يتيم ومنفرد بشعريته وسياقه علة الإطلاق، وفي دراستها لأشعار "لوتريامون" (lautréamant) تقدم بعض الأنماط التي تدخل ضمن فضاء التناص "كالنفي الكلي" "أو النفي الجزئي" "أو النفي المتوازن" كما تذكر بعض المستويات كالامتصاص، والحوار، والتي تراها حاضرة في النصوص التي طبقت عليها، إضافة إلى كل هذا، ميزت كريستيفا عند دراستها للنص بين مستويين، هناك النص الظاهر (phénotexte) والنص المولد(Génotexte)[3]

لقد استعمل "جرار جينات" مصطلح التعالي (Tranxendence) كبديل لمصطلح التناص الذي استعملته كريستيفا، إلا أنه قصد به التعبير عن أحد مستويات التناص كالتجاوز والتخطي يقول: «إن التعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته

---

[1] علم النص، مرجع سبق ذكره، ص 78-79.

[2] المرجع نفسه ص 79.

[3] أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 55.

في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص»[1] ويسمى هذا المستوى كذلك ب: "الما بعد نصية" كما يذكر نوعا من أنواع التناص وهو الموسوم ب "الما بين نصية" (paratexte) وهذا الشكل يهتم أكثر بالعناوين الرئيسية والفرعية، وعلاقاتها التناصية مع النصوص الغائبة أما الصنف الثالث من التناص فيسميه بتعالي النص (métatextualité).[2]

ويطلق على الصنف الرابع "الشامل النص" (l'architextualité) و(Hyper textualité) على كل عملية توليدية من طرف نص آخر عن طريق تحويل بسيط يطلق عليه اسم التقليد(limitation)[3] وبهذا يكون "جيرار جينيت" قد ميز بين خمسة أنماط من بين التعاليات النصية ويلخصها سعيد يقطين في خمس نقاط متباينة، مستعملا في ذلك ترجمته الخاصة بتلك المصطلحات وهي:

1- التناص: وهو يحمل معنى التناص كما حددته "كريستيفا"، وهو خاص عند :جنيت" بحضور نص في آخر كالاستشهاد أو السرقة وما شابه.

2- المناص: (paratexte) ونجده حسب جيرار في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر.

3- الميتانص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4- النص اللاحق: (Métatexte) وهو علاقة التعليق التي تجمع النص "ب" كنص لاحق بالنص "أ" كنص سابق (Hypotexte) وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

---

(1)، (2) أنور المرتجى، مرجع سبق ذكره، ص 56.

(3) أنور المرتجى، المرجع السابق، ص 58.

5- معمارية النص: إنه الأمر أو النمط الأكثر تجريدا أو تضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع، شعر، رواية، بحث[1]، ومن هنا أصبح التناص يمثل إحدى السائل الإجرائية التي يعتمدها الدارس في الحقلين التفكيكي والسيميائي قصد إزاحة القناع عن جملة من التفاعلات النصية التي تشكل لحمة نص ما، من أجل ملاحقة تجليات مدى انفتاحه وانغلاقه على ثقافات الغير هذا ما زاد في فعالية هذا الإجراء، لينتقل فيما بعد إلى حقل الدراسات التطبيقية لدى الدارسين العرب بمفهومه المعاصر ويأخذ عدة مفهومات من خلال الترجمات المختلفة للمصطلح وهو ما تجلى في كتابات "محمد بنيس"، "والقدامي" و"محمد مفتاح" وسعيد يقطين وغيرهم من الدارسين الذين استفادوا مباشرة من أعمال الغربيين.

لقد راجت مصطلحات عدة في الموروث النقدي العربي القديم تنتهي جلها إلى مفهوم واحد، كالسرقة والتضمين والاقتباس والمعارضة والإحالة والتلميح حيث حاول الناقد العربي منذ القديم البحث عن أوجه التشابه بين النصوص الشعرية وهذا من أجل إثبات تهمة أخلاقية على شاعر ما ورميه بالسرقة، فالتناص كان قديما شكلا من أشكال السرقة بمفهومها السلبي، فهو وجه من أوجه التطفل السيء وهذا عكس التناص لأن التناص يبحث عن الحوارية بين النصوص معتبرا هذا التلاقي بين النصوص وجها جماليا، ومن هنا بدأ الاختلاف بين الدارسين العرب حول المطابقة بين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين ونظرية السرقات الأدبية والتي هي وليدة العصر العباسي حيث نجد الباحث محمد مفتاح ينفي هذا التشابه بين الطرفين معتبرا أن مفهوم السرقات قد "استمر أدبيا وأخلاقيا وجماليا بناء على محدداته، وأما نظرية التناص فهي أدبية فلسفية يهدف الجانب الفلسفي منها إلى نسف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوربية

[1] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص 97.

الحديثة والمعاصرة لذلك ينبغي أن لا يتخذ منها الإنتاج إعادة الإنتاج والهدم والبناء قضية وذريعة في ترسيخ المفاهيم النقدية العباسية باعتبارها سبقت ما يوجد لدى الأوروبيين.[1]

إلا أننا نجد بعض الدارسين يعودون بهذا المصطلح إلى أصوله الأولى العربية "الغذامي" يعد التناص قديما في الموروث العربي النقدي، حينما يرجئ هذا الاصطلاح إلى مصطلح السرقة الذي كان قديما يدل على التأثير والتأثر فيقول: "عالج أدباؤنا السالفين هذه الظاهرة في مباحث سموها (السرقة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن المأخذ)[*]، ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني يسمو بفكره فوق كل ذلك ويطلق عليها (الاحتذاء)[**] ، وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة) وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة، وقد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها، وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه.[2]

أما الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض فيذهب في دفاعه عن الجذور العربية لهذا لمصطلح لحد وضع سبع نقاط يراها أساسية في نفي عربية هذا الاصطلاح الإجرائي، فهو يعتد بمقولة ابن خلدون حول فكرة النسيان، ليقاربها بفكرة رولان بارت الذي يقول فيها، « أنا أكتب لأني نسيت»[3]

---

[1] محمد مفتاح، دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية/ ع 6 خريف، شتاء 1992 فاس، المغرب

[*] عند أبي هلال العسكري في الصناعيين.

(**) عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز.

[2] يرى ابن خلدون أنه على الشاعر إن أراد أن يكون شاعرا مجيدا أن يحفظ ما استطاع من أشعار سابقيه وبعدها يقوم بعملية تناسي هذه المحفوظات ليتسنى له فيما بعد النسيج في المنوال، أنظر بن خلدون، المقدمة، ص 1105.

[3] عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة "علامات" في النقد الأدبي/ النادي الثقافي، ج1، مج2، جدة، ماي 1991، السعودية، ص 91.

ويقر عبد المالك مرتاض في آخر بحثه على التشابه العميق بين نظرية التناص وفكرة السرقات الأدبية قائلا: «إن التناصية كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هي تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الأدبية»[1]

ومما ارتأينا الخروج إليه في هذه الدراسة هو بعض المحطات التي وقف عندها بعض الدارسين لعرب.

لقد استعمل الناقد المغربي محمد بنيس مصطلح النص الغائب في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب".[2]

كما استعمل مرادفات كثيرة كالذاكرة الشعرية، المعارضة، أما في كتابه " حداثة السؤال" فنجده يطلق عليه مصطلح هجرة النصوص إذ يسمي النص الغائب بالنص المهاجر إليه والنص الحاضر بالنص المهاجر.[3]

أما عبد الله الغذامي فيسميه " النصوص المتداخلة"[4]، بينما يظهر الدارس الجزائري إبراهيم رماني إلى اقتفاء أثر محمد بنيس مسميا إياه «بالنص الغائب " الإحالة"[5] ومعتبرا أن النص الغائب قد غدا توظيفا معقدا في أغلب الأحيان يولد تفاعلا خصبا بين النصوص، أي تناصا (intertextualité) يثري مناخا مغايرا للأصل، تتداخل فيه عناصر

---

(1) فكرة السرقات الأدبية، المرجع نفسه، ص 91.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 251.

(3) أنظر: محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 86.

(4) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط1، 1985م، ص310

(5) أنظر إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 347.

النص الغائب وتتزامن في عمق الطبقات النصية»[1] لهذا نجده يستبعد الاجترار من النفوس الحداثية لأنه يمثل النمط القديم الموسوم بالتضمين.

أما الدارس المغربي سعيد يقطين فيستعمل مصطلح التفاعل النصي مبررا هذا بقوله: «أننا نستعمل "التفاعل النصي" لما شاع تحت مفهوم التناص (intertextualité) أو المتعاليات النصية (Transtextualité) كما استعملها (جينيت) بالأخص، تفضل التفاعل النصي بالأخص لأنه التناص في تحديدنا الذي تطلق فيه من جينيت ليس إلا واحدا من التفاعل النصي، ورغم أني أميل إلى المتعاليات النصية فإن معنى التعالي (Trançendance) قد يوحي ببعض الدلالات التي لا تضمنها لمعنى التفاعل النصي الذي نراه أعمق في جهل المعنى المراد، والإيحاء به بشكل سوي وسليم»[2]

كما يذهب إلى القول بثلاثة أنواع للتفاعل النصي[3]، وهي: المناصة (para textualité)، والتناص والميتانصية كما يضع ثلاث أشكال للتفاعل النصي الذاتي والداخلي والخارجي.[4] وهو بهذا يحدد شكل التفاعل النصي، وإن كان بين نصوص الكاتب نفسه أو بين معاصريه بينه، أو بينه وبين نصوص قديمة تشكل الموروث أما "نور الدين السد" فقد عالج هذه القضية تحت عنوان تداخل "الخطابات" كما حاول تقديم بديل لبعض المصطلحات التي تدخل ضمن هذا الإجراء، مرجئا في ذلك محاولته لتقديم مفاهيم هذه الاصطلاحات إلى مقالات لاحقة على حد قوله، إذ يرى أن تداخل الخطابات أنماط وأنواع ومستويات، وأهم الأنماط هي المخاطبية، والميتاخطاب، والخطاب اللاحق، ومعمارية الخطاب، وأنواع تفاعل

---

(1) المرجع نفسه ص 347.

(2) إنفتاح النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص109.

(3) المرجع نفسه، ص 111-115، 118.

(4) المرجع نفسه، ص 123، 124، 125.

الخطاب هي : التداخل الخطابي الفردي أو الشخصي، والتداخل الخطابي الجماعي والتداخل الخطابي الداخلي، والتداخل الخطابي الخارجين، أما مستويات التداخل الخطابي فهي: تداخل عام وتداخل خاص، أو مستوى التداخل الخطابي العمودي، ومستوى التداخل الخطابي الآني، ومستوى التداخل الخطابي التطوري، أو التاريخي.[1]

إن البديل المصطلحي الذي تقدم به الباحث هنا قريب إلى حد كبير إلى ما قدمه سعيد يقطين في كتابه انفتاح النص الروائي،وقد أشرنا إليه آنفا خاصة فيما يتعلق بالأنماط والأنواع والمستويات وسنحاول الاستفادة من هذه الأنماط في دراستنا للخطاب الشعري.

وسنحاول إجلاء الغموض عن بعض النصوص التي تحيل إلى نصوص أخرى محايثة فعن طريق هذه العملية "التفاعل النصي" يتوحد الموروث مع الإبداع وتتضافر نظرية النصوص المتداخلة مع نظرية الإشارات الحرة لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النص نفسه ويتحد مع كل قراءة للنص، ويصبح القارئ مبدعا للنص الذي هو "النص الكتابي" حسب مفهوم بارث.[2]

ذلك أن الموروث حاضر في الخطاب الشعري – قيد الدراسة– بجميع مستوياته من القديم إلى الحديث إلى المعاصر وهذا ما سنحاول استجلاءه بمحاولة مسحنا للنصوص الغائبة من الموروث الإنساني والعالمي والعربي والإسلامي واليمني في شعر شاعرنا عبد العزيز المقالح.

---

[1] نور الدين السد، مفارقات الخطاب للمرجع، دراسة منشورة يومية المساء/ الصادرة 03 أفريل 1996.

[2] الخطيئة والتكفير، مرجع سبق ذكره، ص 324.

التفاعل النصي الأسطوري في شعر عبد العزيز المقالح

قد أخذ الموروث الأسطوري حيزا كبيرا في الشعر العربي المعاصر ومثل أحد الروافد الهامة التي رفدته وأضافت إليه مسحة جمالية وفنية خاصة، وليس المجال هنا للحديث عن التفاعل الأسطوري عامة ولكننا بصدد الحديث عن موضوع في إطار بحثنا المتعلق بالشاعر عبد العزيز المقالح، ولعل المقالح كان واضحا ومعاصرا من خلال شعره في خارطة الشعر اليمني خصوصا والعربي خصوصا، ولعل الذي يشد الانتباه إليه هو المرجعية الجغرافية التي ينتمي إليها الشاعر وذلك المخزون من الرموز الأسطورية اليمنية خاصة التي تشكل الثقافة اليمنية الخاصة لما لليمن من خصوصية فاليمن هي يمن سبأ وبلقيس وسد مأرب وغيرها من الأساطير والرموز الأسطورية التي شكلت الرؤى الشعرية اليمنية ولعلى لا اقتصر على الأساطير فحسب لأن ذلك سيضيق مجال البحث عن التفاعل النصي نوعا ما ولكن سأوسع مسافة التفاعل إلى الرموز الأسطورية أيضا على اعتبار أنها جزء لا يتجزأ من الرؤيا الأسطورية عامة فتكون المسافة أرحب لدراسة الأساطير اليونانية والعربية واليمنية مع ما يتعلق معها من رموز تنتمي إليها أو تؤلف جزءا منها.

وقد ارتأيت أن أقسم التفاعلات النصية في شعر عبد العزيز المقالح إلى ثلاث مستويات حسب انتماء الأساطير، من أساطير عالمية و يونانية إلى أساطير و رموز عربية و يمنية.

التفاعل النصي مع الغائب اليوناني (الغربي)":

النص الحاضر	النص الغائب	نوعية التفاعل النصي
لا تصلبوه... الخالق الذي أحب ما خلق بكفه سوى الجبين الذهبي والحدق لا تصلبوه. ذات مساء جاءت إليه قطعة صامته خرساء ألقى إليها روحه فانتفضت تكلمت تفتح الورد على الرخام (الديوان ص135 قصيدة بيجماليون)	**بيجماليون:** فنان إغريقي كان كارها للنساء وسئم الوحدة ففكر في صنع تمثال بأدق التفاصيل المذهلة وبهر بجماله وغرق في حبه وكان يحرق البخور ويقدم القرابين ويصلي لفينوس آلهة الحب لتحول تمثاله إلى روح وجسد نابض ليتزوجها ولكنها حين تحولت إلى فتاة افتتنت بجمالها وهربت مع شاب آخر وتركت صانعها فطلب إلى الآلهة أن تعود إلى سابق عهدها تمثالا فكسره.	إعادة كتابة النص الغائب عن طريق حضور الجو الأسطوري من خلال تقاطع النصين (النص الحاضر والغائب) من خلال شكل تضمني مع امتصاص السياق العام للأسطورة.
خانوك أغمدوا في القلب، في الصميم خناجر الوفاء " بروتس" الشهير واحد من الرفاق قد كان يرتدي عباءة النفاق وذات يوم حالك الدميم حاول أن يسرق قلبك الجريح ساعة العناق (الديوان ص157	**بروتس:** كان من رجال السياسة في الجمهورية الرومانية عين من قبل يوليوس قيصر في منصب كبير ولكنه كان حاقدا عليه لأنه أنكر بنوته، فطعن يوليوس قيصر في ظهره بعد أن أكرمه وآواه	إعادة كتابة الأسطورة في شكل يرسمها ويقترب منها ويتوازى معها مع تحريف بسيط من خلال إدخال الرمز الأسطوري عالم الصداقة وليس العلاقة الاجتماعية التي كانت تربط بروتس بيوليوس.

قصيدة الماضي والأصدقاء)		
خفف على حصانك الهزيل دونكيشوت أغمد حسامك الكسير أعد رجالنا، اطفالنا إلى البيوت مزق طموحك الحقير فكم لبسنا من يديك ثوب العار وكم شربنا نخبك المرير (الديوان ص167 قصيدة ، عدن... ودونكيشوت)	**دونكيشوت:** شخصية يقال أنها كانت تعيش في إسبانيا ولا يملك سوى درع ورمح وفرس وقرأ عن حياة الفرسان الكثير وأراد تمثيل ذلك من خلال نشر العدل والدفاع عن الضعفاء	امتصاص النص الأسطوري الغائب من خلال تفكيكه وإعادة تركيبه وهذا التفكيك لا يلغيه وإنما أعطاه سياقا يتماشى مع معطيات النص الحاضر.
لو أنني شمشونها الجبار في ليل الضياع وزعت كل الأرض بين الكادحين على المشاع ألقيت ما جمع القساة المتخمون على الجياع وكتبت للمستضعفين وثيقة العدل الجماعي (الديوان ص225 قصيدة: لو)	**شمشون:** بطل شعبي من شخصيات العهد القديم اشتهر بقوته الخارقة وفتكه بكل شيء وحين عاد مرة إلى البيت وجد أن زوجته منحت لصديقه وحرم عليه رؤيتها وعرض أخته الصغرى عليه، فقام بقتلهم جميعا ونكل بهم أيما تنكيل.	تضمين النص الغائب مع توازي في طريقة العرض وإكساب النص الغائب مفهوما جديدا عن طريق الامتصاص الذي يخدم رؤيا الشاعر الجديد.
يا وطني... الشعراء في ذرى الأولمب	**الأولمب:** الجبل الأسطورة يتربع على عرشه زوس وزوجته هيدرا	تضمين النص الغائب عن طريق امتصاص الرؤية

عند قوس الشمس يغرقون في الكؤوس (الديوان ص227 قصيدة: آه)	وكل الآلهة الكبيرة ومنه يرسل زوس عطاءاته للناس وهو منطلق الحكمة والشعر والفن والهبات للناس جميعا	التي يحملها الرمز الأسطوري وحضور المعنى ذاته الذي يحمله.
يفتشون عن أغاني الحب عن " فينوس" وأنت مصلوب وليلك العبوس ينام في العيون (الديوان ص227 قصيدة: آه)	**فينوس:** كبيرة الآلهة وهي آلهة الحب والجمال واسمها أيضا أفروديت ويقال أنها ولدت في البحر وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة.	امتصاص النص الغائب وإعادة تشكيلته وفق قانون الاجترار مع بقاء نفس المعنى الذي يحمله الرمز الأسطوري.
من السماء...ربما من زبد الأمواج من رياح الأرض إن حنت به الماء لا بد أن يأتي ذلك الشيء الذي تكاثرت حوله الاسماء .... " جودو" سجيننا يحفر ثغرة في الباب.... من خلق كل دمعة دامية فردية ترقب " جودو" تستعد للخلاص (الديوان ص247	**غودو:** شخصية عبثية وردت في الكثير من المسرحيات الأوربية منها مسرحية كتبها الكاتب الارلندي "صامويل بيكيت " وفيها رجلان (فلاديمير و استراغون) ينتظران شخصا إسمه غودو ولا يأتي ابدا فأصبح انتظار غودو رمزا للقادم الذي لا يأتي ابدا .	استدعاء للشخصية في تناص غير مكتمل تماما ولكنه واضح بالعودة الى اصل الرمز ومعرفة اسقاطاته وانزياحاته

قصيدة في انتظار جودو)		
سنرفض أي حل سوف يأتينا مع السفن سيرفض شامخا وطني إذا " سيزيف" لم يحفل بصخرته ويقذفها إلى أسفل فمن ذا غيره يفعل بحق الحب دعه يصارع المحتل سيفشل مرة... لكن في قادم المرات لن يفشل (الديوان ص289 قصيدة " رسالة إلى سيف بن ذي يزن"	**سيزيف:** رمز العذاب الأبدي وهو أحد الشخصيات الأكثر دهاء ومكرا يقال أنه استطاع خداع إله الموت ثاناتوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس فعاقبه أن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه فإذا وصل إلى القمة تدحرجت إلى الوادي فيعود إلى رفعها كل مرة.	إعادة النص الغائب تمت عن طريق امتصاص مضمون النص وواقع حال الأسطورة الأصلية وتحليلات الرؤيا التي تتضمنها.
على كل الدروب بكل منتجع طيوف داميات اليأس والوجع تفتش عنك يا " عوليسنا" المفقود في فزع وتسأل كل عابرة ضبابية ولامعة سرابية (الديوان ص289 قصيدة " رسالة إلى سيف بن ذي يزن"	**عوليس :** بطل اوديسة هوميروس وأصل اسمه اوديسيوس ملك إيثاكا صاحب فكرة حصان طروادة ، وقد عاقبته الآلهة بأن نفته عشر سنوات لاقى من خلالها الكثير من الاهوال والآلام ولكنه عاد في النهاية الى زوجته وبيته .	استحضر الرمز من خلال امتصاص الحالة الاسطورية التي تحيط بالواقع الذي يرسمه الشاعر .

وتشكو سطوة الداء وتصرخ في الظلام، من ؟ أيا " عوليسنا" "بينلوب" شاخ بكفها المغزل وجف الثدي والمحبل الديوان ص 290 قصيدة (رسالة الى سيف بن ذي يزن)	**بينلوب:** زوجة أوديسيوس المخلصة سعى الكثير للزواج منها حين رحل زوجها كانت تنسج نهارا وتفك غزلها ليلا دون أن تفرغ أبدا منه حتى عاد إليها زوجها بعد غياب عشر سنوات وهي مثال الوفاء والإخلاص	امتصاص النص الغائب مع استحضار الجو العام للأسطورة مع النص الحاضر بالتوافق مع رؤيا الشاعر ويكون مغايرا نوعا ما.
لا الصيف كان مشفقا ولا الخريف ولا بروميثيوس قد ألقى على طريقك الشتوي ومض نار (الديوان 296 قصيدة الرسالة الثانية)	**بروميثيوس:** أحد العمالقة كان محبا للبشر وقرر أن يهديهم أهم أسرار الآلهة وهي النار وقد كانت حكرا على سادة الأولمب ووضعها في معبد دلفي.	إعادة النص تمت عن طريق قانون الحوار الذي يخاطب من خلاله الشاعر صاحبه.
وتحت كل نجمة وقفت تغسل الجراح تصنع النهار تساءل النجوم عن أخيل عن سيفه الصقيل قفلت راجعا وقفت شاحبا تعاتب الرمال فيه والنخيل (الديوان ص310 قصيدة الرسالة الخامسة)	**أخيل:** بطل حروب طروادة التي خلدها هوميروس وهو أحد الأبطال الخارقين أرادت أمه أن تجعله قويا فكانت تذهب به إلى نهر سينكس وهو الحد الفاصل بين مملكة الحياة والموت وتخلع له ملابسه وتغطسه في النهر وفعلت هذا مدة طويلة حتى صار قويا وخاض حرب طروادة وقتل هكتور.	إعادة كتابة النص الغائب عن طريق قانون الحوار مع بروز آلية التوسيع التي ابتعدت عن السياق الأصلي نوعا ما.
عيناك مثل عينيها أتذكرين ميدوزا ؟؟ وقلبها كقلبك الحجر	**ميدوزا** في الأسطورة فتاة رائعة الجمال غضبت عليها الآلهة فجعلتها كلما نظرت إلى إنسان	تضمين للنص مع امتصاص للسياق العام وتثبيت للرؤيا العامة التي

منذ التقينا لم أعد أهوى ولم أعد أبكي ولم أعد من البشر بالأمس كنت إنسانا (الديوان ص380 قصيدة اخت ميدوزا)	حولته إلى حجر.	تقدمها الأسطورة من أجل إثبات رؤيا الشاعر.
وترحل في الشمس " سوناتة" من خيوط القمر واقدام فينوس عالقة فوق صدر الرمال و" باخوس" يرقص من حولها رقصات الفجر ويشرب نخب الجمال (الديوان ص403 قصيدة الاسكندرية)	**باخوس:** إله الخمر والنشوة عند الرومان وهو ديونيسيوس عند اليونان، اقترن أيضا بالخصوبة ووحي الشعراء وهو ابن زيوس كبير الآلهة ويعتقد أنه يتجلى أحيانا في صورة حيوان ويكون غالبا الثور	إعادة كتابة النص الغائب تمت عن طريق قانون الامتصاص مع محاولة إدخال نص غائب آخر وهو فيونوس.

وأخيرا رجعت لنا مثلما كنت عذراء فاتنة كالنهار الجديد حين حاول " شيلوك" حز وريدك لم يستطع كان حبك أشواقنا تتحدى، وتحتضر من الوريد (الديوان ص469 قصيدة ماتيسر من سورة النصر)	**شيلوك:** تاجر يهودي يتعامل بالربا واقرض شابا المال وكان شرطه ان يكتب عقدا يسمح له يقتطع جزءا من لحمه من اي مكان ان لم يرد له ماله في وقته واعتقد الاخر انه يمزح لذلك قبل بالامر وكان متاكدا انه سيعيد له امواله في وقتها .	نوعية التناص باستحضار شخصية شيلوك والجو العام الذي تدور احداثه حوله ، ولكننا لا نستطيع ان نفهم ذلك من النص حتى نتعرف إليه في اصل الاسطورة .
كنت مبعوث مأرب للنيل، اسأل ايزيس كيف استطاعت تلملم أوصال معبودها علني أتوصل يوما لتجميع أوصال معبودتي وأعيد لها وجهها والبكارة (الديوان ص563 قصيدة احزان الليلة الاخيرة من حياة عمارة اليمني).	**ايزيس:** زوجة أوزوريس الملك العادل الذي خدع ووضع في صندوق وأختفى فبحثت عنه زوجته وأعادته إلى الحياة ولكنه عاد وسرقه مرة أخرى ولكنها لم تستطع أن تعيده إلى الحياة إلا بفعل السحر وأصبح يعيش في عالم الأموات ولا يستطيع العودة إلى عالم الأحياء	إعادة كتابة النص تمت عن طريق قانون الامتصاص للرؤيا العامة للأسطورة بما يتلاءم والجو العام للسياق الذي يبتغيه الشاعر.
ومن هنا من باب شعوب دخل	**حصان طروادة:** كان فكرة بوليسيوس أحد قادة اسبرطة صنع	فاعلية التناص تمت عن طريق قانون الامتصاص

حصان طروادة في عام 1948 كانت المدينة المسكونة بالخوف والفقر والجمال قد رأت في المنام إنها تعانق البحر وإن الضوء لم يعد ينتحر (ديوان كتاب صنعاء ص195 قصيدة : القصيدة الخامسة والاربعون)	حصانا وخبأ فيه الجنود وتركه عند أسوار طروادة متظاهرا بالهزيمة فخرج الطرواديون لجمع الغنائم وقرروا الاحتفاظ بالحصان كدليل على اندحار العدو وأدخلوه إلى مدينتهم وفي جوف الليل خرج مقاتلوا اسبرطة وقتلوا الطروادبين وفتحوا أبواب المدينة فكان النصر لهم في نهاية الأمر.	دون توسع أو تعمق في الموضوع.

التفاعل النصي مع الغائب اليمني والعربي:

النص الحاضر	النص الغائب	نوعية التفاعل النصي
إني لأكرهه بما في الأرض من حق عنيف لو كنت رخا كنت أحمله إلى واد مخيف وحملت من بين الجموع مكانه الرجل الشريف، (الديوان ص40 قصيدة: من ذكريات عهد النازي)	**طائر الرخ :** طائر ذو حجم كبير له مخالب قوية يقال انه يستطيع ان يحمل بها فيلا بكامله ، وقد ذكر في الروايات والحكايات منها قصص السندباد ، وكان وسيلته في التنقل	التفاعل النصي هنا جاء باستحضار الخاصية التي تميز بها طائر الرخ فلم يكن استحضارا بجميع لوازمه وإنما بصفة واحدة من صفاته وهي انه كان وسيلة انتقال السندباد .
أنا أنت، هل تذكرين يا شعر وضاح يا قلبه القروي اليماني المعلق في الأرض لم يغترب، ظل يخفق للفجر حول الجبال... (الديوان ص533 قصيدة عودة وضاح اليمن)	**وضاح اليمن :**كان وضاح شاعرا وسيما وجميلا وهذا ما جعله عاشقا متيما مدللا . في حياة وضاح الكثير من النساء ولكن اكثرهن شهرة روضة بنت عمر حبيبته التي اشتهر بها .	قصيدة الشاعر استحضرت وضاح اليمن استحضارا واضحا واستحضرت حبيبته استحضارا غير مباشر ، ولكن الشاهد في القصيدة أن من يتغزل بها هي روضة حبيبته .

فلتنتفض يا فارس الأحلام والزمن لينتفض فيك الشريد ذو يزن فان معبودتك اليمن توشك أن تسلم الزمام من جديد وتبتدي حكاية العبيد وينتهي سبتمبر المجيد (الديوان ص95 قصيدة اغنية للفارس)	**ذويزن** :سيف بن ذي يزن أحد ملوك اليمن القدامى من اشراف قبيلة حمير وتدخله بعض المراجع في عوالم الاسطورة حيث تقول ان له اصولا جنية ، كانت له زوجة تسمى منية النفوس .	تم استحضار شخصية سيف بن ذي يزن من خلال امتصاص المعاني التي تتمحور حولها هذه الشخصية .
سألت الملايين من عاشقتيها سألت الطيور التي رافقت رحلة السندباد (الديوان ص80 قصيدة الحقيقة)	**السندباد** : شخصية خيالية من شخصيات الف ليلة وليلة ، وهو بحار من بغداد عاصمة العراق زار الكثير من الاماكن في اسفاره التي بلغت سبع اسفار	التناص هنا من خلال استحضار الجو العام الذي تحلق فيه شخصية السندباد ورحلاته التي تميز بها .
عروس البحار التي عذبت كل عصر متى تمسح الرعب عن عصرنا والرماد (الديوان ص80 قصيدة الحقيقة).	**عروس البحار:** مخلوقة خرافية نصفها سمكة شعرها ذهبي ويمكن رؤية عروس البحر في الليالي المقمرة وهي تغري البحارة حتى توريهم	امتصاص لسياق النص الغائب لتأكيد المضمون العام للرمز.

	المهالك كما أن لديها القدرة على معرفة المستقبل.	
وعنقاؤنا توأم المستحيل أساطير جيل تولى وأحلام جيل (الديوان ص80 قصيدة الحقيقة)	**العنقاء** : أو طائر الفينيق كما في الثقافات المختلفة ، ورد ذكره في مغامرات السندباد في الف ليلة وليلة وهو حين يموت ويحترق يصبح رمادا ويخرج من الرماد طائر عنقاء جديد .	استحضر الشاعر العنقاء ليكون التناص تعانق بين الواقع والمستحيل حين تحول الإرادة المستحيلة الى ممكن .
ثار، تهشم فوق الحروف القلم إلى أين يكتب أين مكانك يا عمرو بين الرمم واين الديار التي اخترها موطنا لك قبل إنهيار الجدار وقبل انفجار العرم (الديوان ص105 قصيدة رسالة إلى عمرو بن مزيقيا).	**عمرو بن مزيقيا** حاكم يمني باع امواله وفر من اليمن قبل انفجار سد مأرب وسمي مزيقيا لأنه كان يلبس كل يوم حلة جديدة ويمزقها.	فاعلية التناص تمت عن طريق الامتصاص من خلال تقنية الحوار والتساؤل.
يقولون كان ذكيا وطريفة قالت	**طريفة** : كاهنة المعبد معبد مأرب انبات	إعادة كتابة النص الغائب تمت عن

فأخفى عن الشعب فحوى النبأ وسل لسان طريفة بالسيف أعلن بين بنيه الخلاف وباع على الشعب أملاكه باع كل الإماء وسار شمالا (الديوان ص107 قصيدة رسالة إلى عمرو بن مزيقا)	عمرو بقرب وقوع الانفجار فجمع أمواله وسافر هاربا تاركا المدينة تغرق في الظلال.	طريق قانون الامتصاص مع ابراز آلية التوسع التي أثرت رؤيا الشاعر في نصه الحاضر من النص الغائب.
وكل مساء تضاجع واحدة من بنات القبيلة وتشرب يا شهريار دماء الجراح فلا شهرزاد أطلت ولا عاد وجه الصباح (الديوان ص105 قصيدة رسالة إلى عمرو بن مزيقيا).	**شهرزاد وشهريار :** بطلا ألف ليلة وليلة كانت تحكى شهرزاد لشهريار كل ليلة حكاية وتؤجل موتها حيث كان تعيل جارية في كل ليلة واستمرت حكايتها ألف ليلة وليلة.	التناص هنا من خلال امتصاص طقوس واجواء الحكاية بين شهريار وشهرزاد وهو استحضار واضح ومكتمل تقريبا لأنه يذكر معظم حيثيات القصة .

إلهي سأعترف الآن أني خدعت العصافير .... إني اتخذت طرقي إلى البحر منفردا وانتظرت الزمان الجميل فما كان إلا السراب وما كان إلا الخراب ولكنني أنصعت للشك كابرت بعثرت نصف الجنون ونصف الضمير فادركني دمل الوقت شاهت نعشي خالطت أشياء لا تقبل التسمية (قصيدة ابتهالات ديوان ابجدية الروح ص13.12).	**السندباد:** تاجر وبطل من بغداد وبطل من أبطال ألف ليلة وليلة قام بسبعة رحلات في البر والبحر وجنا ثروات طائلة	التناص تم عن طريق التضمين، أو التلميح دون التصريح فلم يذكر السندباد صراحة ولكن أشار إليه برحلات البحر والمغامرات.

أبحث في البيد عن نخلة أخبروني غداه اتيت إلى الأرض إن النجوم أتت من هنا والغيوم أتت من هنا ان عشتار كانت تغني هنا (قصيدة الديوان أبجدية الروح ص156.155).	**عشتار:** آلهة الحب والجنس والخصب والحرب في ديانة الشرق الأوسط لدى البابليين والآشورين ويقال أنها آلهة الحب والجنس لأنها لم تتزوج.	فاعلية التناص تمت من خلال تضمين الرمز والرؤيا التي يوحى بها.

المنهج النقدي الأسطوري:

كانت الأسطورة ولازالت على علاقة وطيدة بالأدب،لأنها هي المرجعية الوحيدة له،وتعود هذه العلاقة للأدب مع الأسطورة لتتجسد في الإمكانيات والتقنيات التي تتوافر لدى الأدب أو الشعر وفق معاييره الإبداعية الخاصة ليظهر الى الوجود ما نسميه بالأسطورة الأدبية.

وهذا الأمر –أي ارتباط الأسطورة مع الأدب– في مسيرة الإنسانية وتراثها جعل حالة نقدية خاصة تساير هذه العلاقة وتلاحظها وتحاول حصر أنماطها فظهر إلى الوجود – النقد الأسطوري– هذا المنهج النقدي المعاصر الذي ظهر إلى الوجود في بداية القرن العشرين ويرسم النقد الأسطوري كل التغييرات والتشكيلات الجديدة التي تطرأ على الأسطورة حين يوظفها الأديب أو الشاعر وخاصة ملاحظة الإنزياحات التي تلحقها في مرحلتها الأولى حين كانت أسطورة أولية أصلية قبل أن تتحول – من خلال علاقتها بالأدب– إلى أسطورة أدبية، ويهدف النقد الأسطوري بالدرجة الأولى إلى التجديد الذي يحصل في الأسطورة من خلال الانزياح الذي يلحقها لكن علينا الإشارة إلى أن « الانزياح مهما كان عميقا وبعيدا عن الأسطورة الأولية إلا أنه يبقى مرتبطا إلى الأصل الأول لا يستطيع أن يخرقه أو يخرج عنه»[1]

لذلك فإن النقد الأسطوري يتعامل – فقط– مع النصوص الأدبية التي لها علاقة بالميثولوجيا – علم الأساطير– بكل ما تحمله من زخم ثقافي هائل لأن النقد الأسطوري يهتم بالأدب في علاقته مع أي ميثولوجيا في سياقها الثقافي[2]، وعلينا الإشارة إلى أمر مهم أيضا وهو أن الأسطورة التي يتعامل معها المبدع – شاعرا كان أم كاتبا– ليست هي نفسها الأسطورة الأولية تلك الأسطورة البدئية التي أنتجها وأبدعها الرجل البدائي في

---

[1] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999 (arabia. com).

[2] Victor Laurent Tremblay, Mythe et approche litteraires- Wilfrid Laurriee University (google. Com).

عصور الإنسانية الأولى والتي يتعامل معها عالم الأنثربولوجيا، وهي لا تزال خاما في طبيعتها الأولى، بل أن الأسطورة التي يتعامل معها المبدع هي أسطورة جديدة نوعا ما، لذلك فالأسطورة التي يتعامل معها الناقد في الأدب تختلف من جهات عدة عن الأسطورة الأولية التي يواجهها عالم الأنثربولوجيا في ميدان عمله، « لقد غذّاها التاريخ والفن جميعا فغدت خلقا جديدا أو كالجديد وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى»[1]

والجزء الهام في الأسطورة الذي يستخدمه الأدب هو الرمز الأسطوري الذي يجمع بين الشاعر والأديب وأثرهما الأدبي حين يستخدمه كل منهما بديلا عن الأسطورة الكاملة والأساسية وملخصا لها « فالرمز الأسطوري في الأثر الأدبي يعد بمثابة تمثيل حسي يقوم به الكاتب أو المبدع وتفسير رمز الأسطورة رافدا من روافد استمرارية الثقافة والحضارة، فالرمز الأسطوري في رأي البعض لا يتطور إلا داخل العلاقات البشرية، وقد أخذ بهذا المفهوم عدد كبير من نقاد الأدب المعاصر»[2]

لذلك كان على الناقد الأسطوري أن يتابع مسار التجديد الذي لحق بالأسطورة الأولية في النص عن طريق الانزياح الذي حصل لها من خلال التحوير الذي استدعته الحالات الإبداعية للشاعر والظروف المحيطة به، لذلك فالنقد الأسطوري يحاول استخراج الجديد في العمل الأدبي الجديد «الذي يمكن القول أنه تعديل تفرضه ظروف العصر والحياة الاجتماعية على الأديب»[3]

لاشك أننا ندرك جميعا أن مشكلة عويصة تكمن في محاولات تعريف جامع للأسطورة الذي يعد ضربا من ضروب المستحيل لأن مدارس عديدة تبنت الأسطورة

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة/ العدد 27، الكويت، ص 28.

[2] سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضايا واتجاهات دار الآفاق العربية، سنة 2000، ص70، 71.

[3] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري (arabia. com).

وراحت تحاول الإحاطة بها حسب تخصصها وسياقها الثقافي والمعرفي وترى في تعريفها هي التعريف الأصح دون باقي تعريفات المدارس الأخرى وقادت هذه المشكلة إلى محاولة إيجاد منهج نقدي أسطوري يستطيع رصد التغيرات والتحولات الإنزياحات الأسطورية في النص الإبداعي، وظلت كل المدارس تنشد الكمال والتفرد وتعتقد في نفسها الصحة دون المدارس الأخرى، فالمدرسة الرمزية تعتقد أنه لا يمكن فهم الأسطورة إلا على أساس التفكير الرمزي لأن الأسطورة حسب رأيها ترمز إلى معنى "بروميثيوس" رمز التضحية من أجل الإنسان، و"ديونيسيوس" يرمز للفرح والخصب وغيرهم ومن أبرز أعلام هذه المدرسة "أرنست كاسير" و"ماكس موللر" والمدرسة التاريخية ترى أن الآلهة كانوا ملوكا عظاما في الزمن القديم ومع بعد زمنهم أحاطت بهم هالة من الإجلال والإكبار والتقديس جعلتهم آلهة أو يقاربون الآلهة وهذا ما يؤيده "الكلبي" مثلا في كتابه الأصنام حين يعتقد أن آلهة لعرب "ود، سواع ويغوث"، كانوا في الأصل بشر، حين ماتوا، جزع عليهم أهلهم فنصبوا لهم أصناما على صورهم، ينظرون إليها ويطوفون حولها، وفي الأزمنة التالية، تعاظم شأنهم ومع تعاقب الأجيال انتهوا إلى عبادتها، أما المدرسة الفنية فترى أن الأساطير هي تمثيلات لاشعورية منكرة لرغبات لاشعورية في نفس الفرد، أو رواسب نفسية لتجارب لا شعورية شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية.[1]

نلاحظ من خلال ما سبق أن كل مدرسة من أمثلة المدارس التي تحدثنا عنها ترى الأولوية لها والصحة في تفسير الأسطورة وإعطائها المعنى الذي يتوافق مع الاتجاه الدراسي والسياق المعرفي الذي تنتمي إليه وتتبناه، ولا يمكننا في حقيقة الأمر تبني موقف مدرسة واحدة أو قولنا إنها هي الأصح أو الأحق في تفسير الأسطورة ذلك أن لكل مدرسة

[1] محمدعزام، الأسطورة في الشعر السوري، مجلة الموقف الأدبي عن اتحاد كتاب العرب/ العدد 372، 2002 (arabia. com)

نظرة إلى الأسطورة نظرة جزئية غير كاملة وكل المدارس لها جزء من الصحة في تفسيرها للأسطورة ولكننا نبقى بحاجة إلى الإلمام بكل الجوانب السابقة حتى نعطي الأسطورة تعريفها القريب من الشمولية ونفسرها تفسيرا يعطيها حقها من الدراسة وتقيمها قيمتها الحقيقية.

رواد منهج النقد الأسطوري:

إذا أردنا فهم النقد الأسطوري، فإننا يجب أن نعرف مقدار إجادة وتمثيل التقليد الأدبي الذي يتبعه المبدع ، بتوظيفه للأسطورة الأساسية عن طريق الرمز الأسطوري واستحضارها من خلال عملية الانزياح الأسطوري بما يتوافق والظروف القائمة التي تحيط به وبعمله الإبداعي ويكون بذلك النقد الأسطوري هو: « الإجادة في التعديل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة وفقا للضرورات القائمة والتي يرى الكتاب الأجلاء أنفسهم مضطرين إلى أخذها بعين الاعتبار، وتعديل الانزياح الأسطوري بما يلائمها سواء كانت هذه الضرورات مادية أو روحية»[1].

لقد ظهر مع ظهور النقد الأسطوري مجموعة من الأعلام التي وضعت أسسه وأسست لمفاهيمه وآلياته والخطوات التي يتبعها الدارس والناقد الذي يريد تطبيق هذا المنهج ومن بين هؤلاء:

1- كارل يونغ: لعل أهم ما يجب الإشارة إليه هنا هو ذلك الدور الهام الذي لعبته الأنثربولوجيا كسياق هام في إثراء هذا الاتجاه النقدي، ويمثل يونغ أهم الدارسين أيضا المهتمين بمجال علم النفس، وكان من المؤسسين لمدرسة التحليل النفسي، حيث راح يدرس ويبحث النفس الإنسانية الخافية وظواهرها وركز أكثر على مشكلات السلوك النفسي عامة وكان هذا الأمر قد عبّد له الطريق لدراسة أحوال الأقوام البدائية وسلوكها وطباعها، وقد كان يونغ أول من اهتم بما يسمى "بالأنماط الأولية" أو "النماذج البدائية" حيث يعرفها يونغ «مفهوم النموذج البدئي مستفاد من الملاحظة المتكررة لما تشمل عليه

[1] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، مرجع سبق ذكره.

الأساطير وقصص الحوار "" المعروفة في الأدب العالمي من موضوعات محددة رئيسة، شائعة في كل مكان، لكننا نصادف هذه الموضوعات لدى أفراد... في خيالاتهم وصلاتهم، هذه الصور النموذجية، وما يتصل بها هي ما نطلق عليه الأفكار البدئية ...، وهذه الأفكار البدائية تستمد أصولها من النموذج البدئي، الذي هو بحد ذاته شكل سابق الوجود، غير شعوري، وغير قابل للتمثيل، ويبدو جزءا من بنية النفس الموروثة، ولذلك يتبدى عفويا في كل زمان ومكان، والنموذج البدئي، بسبب من طبيعته الفطرية، ينطوي على عقد ذات حدة شعورية، ويسهم في استقلالية هذه العقد».[1]

ويرى يونغ أن هذه النماذج تتموضع في منطقة باطنة تحت ما أسماه فرويد بـــ"اللاشعور الفردي" أسماها يونغ ب"اللاشعور الجمعي" ويعني به جماع تجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس الإنسانية عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الآباء والأجداد، وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساسا من رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى ألاف السنين يطلق عليها "النماذج البدائية" تظهر في الأساطير بصورة عارية من التغيير.[2]

وهكذا يعود الفضل لكارل يونغ في تطوير نظرية فرويد باكتشافه هذه الطبقة من اللاشعور الجمعي التي تأتي تحت طبقة، حددها فرويد "باللاشعور الفردي" ذلك أن هناك الكثير من الأنماط في النفس البشرية خافية وغير ظاهرة لأنه (في أعماق كل منا – نحن معشر البشر– إنسانا بدائيا، نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن يعي، وعن هذا الإنسان

---

[1] كارل كوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، أهداف ومشكلات العلاج، ترجمة وتقديم نهاد الخيـــاط، دار الحـــوار،ط1 اللاذقية، دمشق، 1985، ص 300.

[2] سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، مرجع سبق ذكره، ص 70.

البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا-بتعبير يونغ- تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام).[1]

إن أهم ملاحظة هنا أن النقد الأسطوري عند يونغ استفاد من الأنثربولوجيا الثقافية التي تهتم بالعادات والتقاليد والمعتقدات وغيرها، والتي سماها يونغ باسم الأنماط العليا، التي يستغلها الأديب من حيث أن الأدب "رؤية" « فالأديب أو الشاعر يقوم بعملية فرق ويصل إلى اللاوعي الجمعي إلى المجاهل والخفايا إلى الأسرار الغامضة، وهي غامضة لأنها لا تخضع للمألوف الجاري وليس لأي شيء آخر، والأدب مدخل حقيقي غلى الأسرار المجهولة وليس عرضا من الأعراض المرضية - المذاهب فرويد- وقد يؤثر مزاج الكاتب في أساليب الأداء الأدبي، إلا أن دلك المزاج مهما كان لا يغير من الرؤيا، لا يغير من الأنماط الأولية إلا بالمقدار الذي يقتضيه الانزياح عن الأسطورة الأولى، والذي يفرضه موقف الكاتب من الحياة ومستجداتها».[2]

وقد وجهت الكثير من الانتقادات لكارل يونغ إلا أنه لا يمكننا بحال من الأحوال التغاضي عن التأثيرات والإسهامات التي أثرى بها المذهب الأسطوري والتي تبناها بعده الكثير من الدارسين خاصة أصحاب المدرسة اليونغية.

2- كلود ليفي شتراوس: لقد كان لليفي شتراوس باع كبير في تحليل الأسطورة حيث أخذ « بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة».[3]

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سبق ذكره، ص 34.

[2] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة، مرجع سبق ذكره، (arobia. com).

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سبق ذكره، ص 194.

واعتمد شتراوس التحليل البنيوي للأسطورة على أساس عدة منطلقات استفزته شخصيا، منها ما اعترف به إزاء ما توصلت إليه الألسنية «في مقالة مكتوبة سنة 1952 وتشكل الفصل الرابع من الأنثربولوجيا البنيوية والتي جاء فيها "أننا نجد أنفسنا نحن الأنثربولوجيين في وضع حرج بإزاء الألسنين... بدا لنا فجأة أن الألسنين أخذوا يتملصون منا، فرأيناهم ينتقلون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذي يفصل العلوم الدقيقة والطبيعة عن العلوم الإنسانية والاجتماعية والذي اعتقدنا لزمن طويل أن عبوره متعذر... فكان أن ألم بنا من جهتنا شيء من الحزن كما انتابنا – ولنعترف بذلك–كثير من الحسد، إننا نريد أن نتعلم من الألسنين سر نجاحهم ألا يسعنا نحن أيضا أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاث القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفلكلور، تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية على فعاليتها»[1]

هذا من جهة ومن جهة أخرى استفزته كذلك تلك المصادفات المتكررة في الأساطير عبر أنحاء العالم والتي أثارت تساؤلات عنده، حيث خلص في النهاية إلى أن الجانب المهم على رأيه يتمثل في العلاقات المنطقية المضمرة في ثناياها أو بالأحرى يتمثل في "بنيتها الخاصة" فالأسطورة في نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها أن تقارنها بغيرها من الأساطير نظرا لأنه يراها أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتجديد.[2]

---

[1] ليونارد جاكبسون، البنيوية في طورها الفرنسي، توجيه: ثائر ذيب، مجلة النقد الأدبي/ 1422، مأخوذة من مجلة الآداب الأجنبية/ العدد106، ربيع وصيف 2001 (arobia. com).

[2] دموند لينش، بنية الأسطورة، كلود ليفي ستراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، ترجمة ثائر ذيب، مجلة عالم المعرفة/ العدد 397، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أكتوبر1996، الكويت، ص 35.

لقد ركز ليفي شتراوس اهتمامه على البنية، بنية الأسطورة باعتبار أن تلك الاختلافات التي يطبعها من منطقة لأخرى كانت نتيجة الروايات المختلفة لها والتي تؤثر عليها بالزيادة والنقصان، حيث يستفيض في طرح الإشكالية قائلا(هكذا كان توجهي الأول... محاولة اكتشاف نظام ما وراء الاضطراب البادي للعيان... فكانت المشكلة هي ذاتها بالضبط، القصص الأسطورية الاعتباطية عبثية لا معنى لها، أو هكذا تبدو، لكنها مع ذلك تعاود الظهور في كافة أرجاء العالم...لقد انحصرت مشكلتي في محاولة اكتشاف ما إذا كانت هناك نوع من النظام وراء هذا الاضطراب البادي للعيان، هذا كل ما في الأمر)[1]

وقد أعاد ليفي شتراوس الاختلافات البسيطة في شكل بعض الأساطير إلى اختلاف المؤرخين في حد ذاتهم وبالتالي اهتم بما هو متشابه فيما بينها (ينصب اهتمامنا على المتشابه فقط في الأساس ونهمل الفوارق العائدة إلى حقيقة أن طرائق المؤرخين في نحت المعطيات وطريقة تأويلهم لها ليست ذاتها تماما)[2]

وقد شبه ليفي شتراوس الأسطورة باللغة على أساس أن العناصر التركيبية للأسطورة هي نفسها طريقة التركيبة في اللغة، وأيضا في بنيتها الرمزية، ومن ثم لم يهمل دور الرمز الأسطوري وعنده « هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسيجها خاصة، فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة، وهدا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأسطورية»[3]

---

[1] كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والمعنى، مرجع سبق ذكره، ص 13، 14.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] سعد سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 71.

وقد استمد شتراوس أفكاره المتعلقة بمنهجه البنيوي من مصادر متنوعة أهمها «فرويد الذي يرى في الأساطير تعبيرا عن رغبات لا واعية، لا تتوافق مع التجربة الواعية... أماالمصدر الرئيسي الآخرفهو نظرية المعلومات العامة، فالأسطورة بالنسبة له ليست مجرد حكاية خرافية، وإنما هي تنطوي على رسالة أيضا»[1]

وقد شبه كذلك ليفي شتراوس الأسطورة بالموسيقى حين شرح بذلك بقوله « علينا بالتالي قراءة الأسطورة وكأننا بذلك القدر أو هذا نقرأ نص أوركسترا، فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية... وهكذا بمعنى آخر، علينا أن لا نقرأ من اليسار إلى اليمين بل نقرأ عموديا في الوقت ذاته من الأعلى إلى الأسفل، وبدون معاملة الأسطورة كنص أوركسترا – يكتب مقطعا إثر آخر – لن يكون فهمها كمجموع كلي واستخلاص معناها»[2]

بعدها أكد أن ثمة تشابه بين الأسطورة واللغة والموسيقى يخص العناصر الأدنى في كل منها حيث يقول «بمقدورنا مقارنة الموسيقى بكل من اللغة والميثولوجيا مع وجود هذا الفارق، في الميثولوجيا لا توجد فونيمات، والعناصر الأدنى فيها هي الكلمات، وإذا تناولنا اللغة كمجموعة صرفية فهذه تتشكل من الفوينمات أو لا ثم الكلمات ثانيا فالجمل ثالثا، وإذا حاولنا فهم العلاقة بين اللغة والأسطورة والموسيقى فلن تنجح إلا باستخدام اللغة كنقطة إقلاع وبعدها يمكن إيضاح أن الموسيقى من جهة أولى والميثولوجيا من جهة ثانية تتبعان كلاهما تنموان بصورة مختلفة وفي اتجاهات مختلفة، وأن الموسيقى تشدد على

---

[1] أدموند ليتش، بنية الأسطورة عند ليفي ستراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، مرجع سبق ذكره، ص 34، 35.

[2] كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والمعنى، مرجع سبق ذكره، ص 41، 42.

الجانب الصوتي الكامن أصلا في اللغة بينهما تشدد المثولوجيا على جانب المعنى، المحتوى الكامن بدوره في اللغة»[1]

ومهما تكن من النقائص التي تلحق هذا المنهج حسب مرجعيته عند ليفي شتراوس فإن الذي يحسب له أنه هو أول من تولى التحليل النظري للأسطورة وبقدرة كبيرة لا تضاهي من قبل من تبنى قبله المنهج البنيوي في تحليل الأسطورة.

3- نور ثروب فراي: كان نور ثروب فراي العالم الكندي من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، وقد اهتم كثيرا بالأسطورة لما لها من وظيفة هامة، إذ يقول «تتعدى وظيفة الأسطورة الإبلاغ لذاته، إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع الذي تنتمي إليه، أصل القانون، والطوطم والطبقات الحاكمة والمؤسسات الاجتماعية»[2]

وقد تجسدت جهوده وأعماله من خلال كتابه "تشريح النقد سنة 1957 والذي يرجح أن تكون تسميته النقد الأسطوري، وقد وضع عنوانا لهذه المقالة هو(Architypal critcesm, theory of myths)، فهو يرى «أن الأنماط الأولى ما هي إلا أساطير لا بد أن تتجلى في الأدب، ومهمة النقد هي الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لا بد أن يكون نقدا أسطوريا ما دام الأدب فنا مجازيا، وما دام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى»[3]

وقد استفاد نور ثروب فراي كثيرا من نظرية يونغ في قضية الأنماط الأولية، وجعل مهمة النقد الأسطوري إظهار مدى الإنزياح الذي لحق بالأسطورة حين ارتبطت

---

[1] المرجع السابق، ص 48.

[2] Northrop Frye , Myth and Metaphor: Selected Essays, N8 1971, p489.

[3] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري،مرجع سبق ذكره، (arobia. com).

بالأدب فقدم بذلك للنقد الأسطوري الكثير في الجانب النظري والتطبيقي، على الرغم من اعترافه شخصيا أنه وجد نفسه بفعل الصدفة ضمن مدرسة نقاد النقد الأسطوري «كانت أولى جهودي في البحث، محاولة لكتابة تعليق موحد على كتب "وليم بليك" التنبؤية، أنها قصائد أسطورية الشكل، وكان علي أن أتعلم شيئا عن الأسطورة كي أكتب عنها، وهكذا انتشر بعد نشر الكتاب أني من مدرسة النقد الأسطوري التي لم أكن قد سمعت بها من قبل».[1]

وقد عمل فراي عل تطوير نظرية الأنماط العليا أو الأنماط الأولية، كما يعتبر فراي أن الأسطورة هي من أوجدت الأدب الذي انحدر منها حيث يرى أن «الأدب يصدر عن بنية أساس، نسق أو نظام "الميثة" – أي هي– "الأسطورة" في حالتها الأولى قبل "الانزياح" أو "التعديل" أيام كانت شعائرها ووظائفها بالتعبير الدارج هي وحدها التي تحددها».[2]

وهذا ما يبين لنا –كما يرى فراي– أن الأدب ارتبط منذ الأول بالشعائر والطقوس، أي ارتبط بالميثة نفسها، والتي تبناها فراي من بين ما تبنى من مصطلحات استمدها من علم الأنثربولوجيا، هذه الأخيرة التي أنتجت من قبل جماعة تعارفت عليهم من خلال الشعائر والطقوس الجماعية أيضا ومن ثم كان الأدب نتاجا جماعيا كالميثة التي هي « النواة الأساسية قصة ولكنها للأسطورة إنها قصة منحدرة من الجماعة لا من الفرد وهكذا هو شأن الأدب السابق للكتابة إنه أدب جماعي لا يعرف مؤلفه، فالانتقال من الطقس إلى

---

[1] نورثروب فراي، طريق الإسراف،الأسطورة والرمز، ترجمةجبرا إبراهيم جبـــرا، المؤسســـة العربيـــة للدراســـات والنشر،ط2، بيروت، 1980، ص 09.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سبق ذكره، ص 33.

الميثة ودراستها على أنها شعير قديمة يلقي الضوء على ترافق ظهور الأدب مع ظهور الطقس، لقد اختار فراي الطقوس الفصلية "طقوس الدورة والطبيعة"».[1]

ويشدد فراي كثيرا على استقلال النقد، ويحذر من احتمال الخلط بين عمل الناقد وعمل الأنثربولوجي أو النفسي، كون النقد الأسطوري يلتحم بهذين المجالين ويستقي منهما الكثير من الرؤى والمصطلحات ذلك "الأنماط العليا"و"الميثة" وغيرهما، ويذهب فراي إلى أن النقد الأسطوري يستند أساسا على فكرة الانزياح حيث يعتبر أن الأدب «أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل وهي البنية، وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة لا تعدو أن تكون كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى»[2]

لقد وسع نور ثروب فراي للأسطورة نظريته الأسطورية في النقد، اعتبر أن هناك أنماطا أدبية الى جانب الأنماط الأولية،كما أقام نظريته على الميثة والتي هي النواة الأساسية.

آليات النقد الأسطوري:

وضع "بيير برونيل" منهجه (النقد الأسطوري mythocritique) سنة1992، ولهذا يعد من أحدث النظريات النقدية التي تلامس النصوص الأدبية ذات الإنزياحات الأسطورية، سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية وقد استهل "برونيل" منهجه بعبارة قالها "غابريال غارسيا ماركيز" «هناك عشرة آلاف سنة من الأدب خلف كل قصة نكتبها... ليس خلف كل قصة فحسب، وإنما خلف كل نص، فزخم تلك التقاليد ليس المبررالوحيد فقط

---

[1] حنا عبود،النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، مرجع سبق ذكره، (arobia. com).

[2] نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة، حنا عبود دار المعارف،ط1، سوريا، 1987، ص 17.

لاهتمام مؤرخي الأدب، بل يسمح أيضا بالبحث الواسع حول حضور الأساطير في النص الأدبي وتلك التعديلات التي تضفيها عليه، وحول ذلك الضوء الساطع المشع الذي تكسبه إياه، فقد كنت أظن لفترة من الزمن أنه بإمكاننا صياغة القوانين ولكن الأدب يعطي مقاومة أخرى بخلاف المادة، فاليوم أعتبر أن كلا من "التجلي" المطاوعة، وإشعاع الأساطير في النص كظواهر دائمة التجدد... هذا التطبيق الذي اقترحه ليس له هدف سوى إضفاء القليل من الإضاءة وإقامة نوع من التحليل الأدبي هو النقد الأسطوري».[1]

هكذا اهتم برونيل بعالم الأسطورة في ارتباطه بالأدب وإقام هذه العلاقة من خلال النقد الأسطوري وهو من خلال قوله السابق يوضح لنا لمادا النقد الأسطوري ولماذا هذا المنهج الذي يهدف أساسا كما يقول إلى البحث الواسع حول حضور الأساطير في النصوص الأدبية وقد وضع آليات منهجه (تجلي، إشعاع، مطاوعة) من أجل تسليط الضوء على تموضع الأسطورة واضفاءاتها وانزياحاتها في النص الأدبي.وقد قدم لنا "برونيل" منهجه النقد الأسطوري من خلال ثلاثة ظواهر أو قوانين هي:

- التجلي Emergence
- المطاوعة Flexibilité
- الإشعاعIrradiation

[1] Pierre Brunel، Mythocritique PVF. Paris.P.72.

لفهم هذا المنهج ومحاولة الاقتراب منه علينا فهم هذه الآليات الثلاثة ونزيح الغموض عنها.

I- **التجلي** Emergence: هو تجلي العنصر الأسطوري في العمل الأدبي، وهو لا يتوقف على عنصر واحد فقط فقد يكون في أعمال كاملة لكاتب، وقد يكون في جنس أدبي لمجموعة من الأدباء، أوفي أدب قومي برمته... بحسب المدونة التي تقوم عليها الدراسة و يرى برونيل أن تحليلا من هذا النوع- أي النقد الأسطوري- يكون شرعيا أكثر إذا ما انطلق من الصدفة الأسطورية في النص، لكن ليس معنى هذا الاكتفاء بتحليل سطح النص فحسب، وإنما يجب على التحليل أن يتعمق في داخله.[1]

والتجلي يكون من خلال التقنيات التالية:

1- تقنية العنوان: الذي قد يشير صراحة إلى الأسطورة. أو يكون مضللا لا يتوضح إلا بعد التأويل.

2- تقنية الاستهلال: من خلال العبارة الاستهلالية التي تتصدر النص الأدبي وقد تأتي في شكل حكمة أو قول مأثور أو جملة استهلالية تنبئ بتوجيه النص وتمنحه هامشا.

3- تقنية اللازمة: وهي العبارة التي تتكرر في النص بوتيرة معينة وكأنها ثابت لا يمكن تجاوزه، ومن خلالها يصبح الحجر الأسطوري حجر الزاوية في النص.

[1] عبد المجيد حنون، محاضرة في الأدب المقارن لطلبة السنة أولى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007.

4- تقنية التناص: عندما يبنى النص من خلال توظيف نصوص أخرى في بنيته بغية إنتاج نص جديد، وكثيرا ما يلجأ المبدع إلى نصوص تراثية فيكون التناص عنصر تجلي ونجد هذا التناص بكثرة خاصة في الرواية.

5- تقنية البلاغة: الصورة البلاغية وهي التقنية الأكثر شيوعا - في الشعر خصوصا- ذلك من خلال مختلف التقنيات البلاغية من كناية واستعارة وتشبيه وغيرها تماشيا مع الطبيعة الأدب الإنشائية الغنائية ومع طبيعته الرمزية الأسطورية.

6- تقنية حضور الأسطورة: الخلفية الأسطورية حيث لا يعتمد الشاعر إلى توظيف عنصر صريح وإنما الارتكاز على عملية معينة، فيحدث تقارب بين صوره وأحداثه المعبرة عن قضايا عصره وتبدو واقعية، أو بين أحداث وصور تتعلق بأسطورة معينة فيظهر النص ببعدين: أحدهما فني مباشر وآخر غير مباشر وتأويلي يمثل الخلفية الأسطورية بمعنى أن المبدع لا يذكر الأسطورة صراحة.

7- تقنية البناء الفني: البناء الفني ويشبه إلى حد ما التقنية السابقة إذ يبني المبدع بناءا فنيا جاءت عليه الأسطورة وما يصوغ فيه نصه الإبداعي، ومن ثم يوحي ذلك الإبداع بالأسطورة ويكون التجلي في حالة من حالات ثلاث:

أ- الحالة الأولى: صريحا وتماما، عادة ما يكون في العنوان أو اللازمة أو التناص، حيث تحدد الإشارة بوضوح بواسطة التسمية مثلا،فيكون التجلي واضحا وصريحا.

ب- الحالة الثانية: جزئيا عن طريق الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري ليكون الجزء دالا على الكل، وعادة ما يكون في الصورة البيانية.

ج- الحالة الثالثة: مضمرا أو مبهما، وهو الأكثر شيوعا على وجه الخصوص في الإبداع الأدبي لأن ضبابية العنصر الأسطوري الموظف تمنح المبدع أبعاد واسعة وتمنح القارئ مساحات دلالية أوسع.

II- المطاوعة: وهي كلمة تحمل دلالة فيزيائية لتدل بها على التصور الذهني الذي يمثل المسافة الدلالية أو البعد الدلالي القائم مابين الثابت والمتحول انطلاقا من طبيعة الكلمة ومطاوعتها، ثم من طبيعة قلة الثبات في التصور، هي البعد القائم مابين الشيء الأصلي والحالة التي أصبح عليها الذهب طبيعي وأشكاله مطاوعة حيث هناك مسافة بين طبيعة الكلمة والبعد الجديد الذي جاء نتيجة اقتران النص بالأسطورة «إنني لا أستعمل المطاوعة إلا لكلمة تقريبية من الصعب الإمساك بها، أن الكلمة توحي بليونة التكيف وفي الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطوري في النص الأدبي»[1]

وتأتي المطاوعة من خلال حالات يحدثها المبدع في النص الأدبي وهي:

أ- الحالة الأولى:

التماثل والتشابه: بحيث يعمد المبدع إلى إبراز أوجه التشابه أو التماثل بين العنصر الأسطوري (الأسماء، المواقف، الحالات) والعنصر الأدبي كالأسماء والإيحاءات الرمزية.

ب- الحالة الثانية:

التشوهات والتعبيرات: يعمد فيها المبدع إلى إحداث فروق مابين العنصر الأسطوري الموظف، والعنصر الأدبي الذي يرتبط به عن طريق الزيادة أو النقصان، أو المفاضلة في الأدوار، فتحدث مسافة دلالية بين العنصرين تمتد من النقيض إلى النقيض، وبذلك يكون

[1] Pierre Brunel, Mythocritique, PVF. Paris, P 77.

أحدهما مركز الخيط والثاني طرفه في جهة من الجهتين، وتقوم بذلك مسافة دلالية ولدتها المطاوعة التي أدخلها المبدع على العنصر بواسطة التشوهات والتغيرات الحاصلة فيه.

ج- الحالة الثالثة:

الغموض وتعدد الرؤية: حيث يعمد الأديب إلى تغليف العنصر الأسطوري بحالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري الذي يرتبط به في النص وتتناسب المطاوعة طردا مع الإشعاع، فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا، وكلما كانت المطاوعة متقلصة كان الإشعاع خافتا.

III- **الإشعاع:** Irradiation: له هو الآخر دلالات فيزيائية وظيفية جديدة تكتسبها الأسطورة بعدما توقفت عن الوظيفة الأولى وهي تلك الضلال أو الهالة أو الإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف بفضل عملية المطاوعة ودرجتها ومدى ملاءمة ذلك لأفق انتظار القارئ، وقد يكون ساطعا قويا عندما يكون التجلي جزئيا أو مضمرا، ويكون الإشعاع خافتا أو باهتا عندما يصرح المبدع بالأسطورة أو العنصر الأسطوري «وجود العنصر الأسطوري في النص له دلالة ومعنى كبيرين، بل أكثر من ذلك فإن تحليل النص ينطلق من هذا العنصر الأسطوري الذي حتى ولو كان دقيقا أو مستترا لابد أن يكون له قدرة إشعاعية، وإذا حدث تدمير فأنه نتيجة لهذا الإشعاع»[1]

[1] Pierre Brunel, Mythocritique, PVF. Paris, P. 81.

جماليات التناص الأسطوري:

إن انفتاح آفاق الثقافات العالمية والآداب الأجنبية القديمة والحديثة فتح المجال واسعا أمام المبدع للتجول بين فضاءات الإبداع المختلفة وإن كان الأدباء يختلفون في مشاربهم ورؤاهم إلا أن أكثر هؤلاء عادوا إلى التراث الإنساني فتشربوا كل أشكاله الأدبية ليخرجوا من سطحية التعبير إلى عمق الدلالة ليتحول الإبداع عندهم من رؤية تجسيدية سطحية إلى رؤيا تجريدية عميقة تحفر في أعماق العملية الفنية فتحول الإبداع عندها إلى أحجية غامضة تحاول سبر الواقع وسبر أغواره.

وعودة الشعراء إلى التراث – عامة – والأساطير – خاصة – جعل صورهم الفنية تغدو رمزا لمضمون أغنى " ففي تلك الحالات ذات الطبيعة الروحية التي تعلو عن الواقع يتكشف عمق الحياة من خلال أحداثها اليومية الرتيبة وحينئذ تصبح الحياة العادية رمزا".[1]

إن الواقع والطبيعة تغدو عند هؤلاء شيئا آخر من خلال العلائق التي يقيمونها معها الإيحاءات التي يحاولون إبرازها يشعرنا بقدسية خاصة عند استحضارنا لهذه النصوص التي تحيلنا لذلك الجو المشحون بالأساطير والرموز، عالم يوظف فيه الشاعر كل طاقاته يجمع بين لحظتين تنتج عنها لحظة ثالثة جديدة قد لا تخطر على بالنا محاولا إعطاء الصورة الفنية والشعرية حقيقة شعرية أخرى عبر تعريتها من ماديتها وقيودها الحسية لأنه حينها لا يقف عند حدود الوصف الخارجي والمباشر، بل يعمد إلى الإيحاء ليجعلها ذات قوة تعبر عنها أنها تعبر عن خفايا النفس وأعماقها وتحتشد فيها كل الإشعاعات العاطفية.

هذه هي لغة الأسطورة التي هي لغة الإنسان الأول بكل ما تحمله من تراكمات تاريخية وإنسانية وتعاقب للسنون هذه الثقة الأسطورية الشعرية التي أخرج من خلالها

---

[1] محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، بيروت، 1964، ص75.

الشاعر كل مكنوناته أقصى طاقات إمكاناته الإبداعية والإيحائية حتى يكون الشعر كما قال " آلان بو" " جدة وطرافة إبداع مخيلة وخلق جميل".[1]

لكن الخلق والكائن هذه المرة توأم جديد: من لحظة التراث الماضي والحاضر.

ولطالما دعا إليوت إلى التوظيف الجيد للتراث ورموزه فهو يرى أن من علامات الشاعر الجيد " لا أن يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلا بل أن يعيد جدلا أكبر عدد ممكن من طاقاته الموروثة المفككة".[2]

إن عبقرية الشاعر لا تتحدد في توظيف التراث والأسطورة كيفما كان نوعها بل أن يستلهم من تلك الرموز والأساطير ما يجعلنا أمام نص شعري متلاحم في صورة رائعة لا تخلخل من جرائه القصيدة بل تتداخل تلك الأساطير مع الجو العام، ذلك أن هدف الشاعر هو البحث عن لغة تناسب إيحاءه الفني من خلال إيجاد معادل موضوعي للفكر والشعور لتتكون عنده نماذج إنسانية وعالمية راقية من خلال ذلك.

وهنا يكمن التوظيف الموفق للأسطورة التي تجعلنا تحس بكلية الوجود والعالم فالشاعر، ينقلنا إلى عالم أسطوري يجعلنا نتحول إلى مخلوق خارق تتنازعه الروحانية الغامضة والإنسانية المادية لتجعل لكلماته سحرا خاصا ، وكما يعطي توظيف الأسطورة الجيد متانة وبناء هندسيا رائعا للقصيدة عندما يوفق الشاعر في توظيفها فان التوظيف السيء للأسطورة التوظيف المادي يجعل حبل القصيدة متقطعا ومشوشا، لأن الأسطورة إذا أقحمت إقحاما ماديا جافا في الجو العام للقصيدة ولم تضف إليها أية رؤيا فنية تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر المنفتحة على العالم من أجل إثبات عصريته ومسايرته للحداثة لأنها حينئذ تبعث إشارات غامضة مستغلقة على الفهم فيضيع المعنى بسبب ذلك

---

[1] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي، دار الجيل للطباعة، د.ط، القاهرة، د.ت ، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص34.

الغموض الكثيف ويتحول إلى إبهام فحين يلجأ الشاعر مثلا إلى توظيف عدد كبير من الرموز في عمل واحد وبشكل متقارب ومباشر كثيرا ما يسيء هذا إلى النص ولا يخدمه لأن القارئ يجد نفسه في كثير من الأحيان ضائعا ليختفي ذلك الإيحاء الجمالي الذي كان من المفترض أن يكون خادما للقصيدة فالبياتي مثلا استدعى رموزا في قصيدة له بعنوان " مرثية عائشة ":

يموت راعي الضأن في انتظار " جالينوس "

يأكل قرص الشمس " أورفيوس "

تبكي على الفرات " عشتروت ".[1]

إن التكثيف الكثير للرموز والأساطير في حيز متقارب يبعد القصيدة عن الجمالية، وتصبح غير مجدية في عملية التوظيف، وتصبح توظيفا سطحيا لا يحفر إلى أعماق الأشياء، من خلال عودته إلى جملة من المواقف التراثية والتاريخية التي أخذت صفة الشهرة والثبوت.

فإذا أراد تجسيد صورة الصبر مثلا تحدث عن أيوب بصفة مباشرة وإذا أراد تجسيد صفة الخيانة جسد ذلك بصورة مباشرة وتقريرية كأن يقول أحد الشعراء.

وإني وإيـــاهم كـــإخوة يوســـف جنينا وألصقنا الخيانة بالـــذئب.[2]

فغياب التضمين الحقيقي للرموز السابقة أفقدها جماليتها وقداستها لأنه لم يجعلها لبنة حقيقية في القصيدة وينسحب هذا الأمر على الكثير من الحالات الإبداعية الشعرية عند الشعراء المحدثين.

إن التوظيف المجدي للتراث عامة – والأسطورة خاصة – يجب أن يبتعد عن التوظيفات السطحية حينئذ يمكن للشاعر أن يفجر الواقع ويعيد صياغته من جديد

---

[1] نقلا عن علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1989 ص111.

[2] نقلا عن علي حداد، مرجع نفسه، ص113.

فالاستلهام الحقيقي للتراث يثري التجربة الشعرية برافد آخر يجعل العمل خصبا مساهما مساهمة فعالة في معمارية القصيدة.

إن الشاعر المعاصر حين اهتم بتوظيف الأسطورة وأقبل عليها فإنما فعل ذلك حين رأى فيها منبعا للإلهام ومعينا أساسيا للإبداع خاصة حين اكتشف ما تحتويه من عناصر الخلود التي تضمن لأعماله البقاء والاستمرارية.

ولطالما كانت الأساطير تمثل طموحات الإنسان الأول وتخيلاته البعيدة التي تحمل تبريرات وتعليلات لما كان يفكر فيه حتى يزيح عن كاهله الخوف من تلك القوى الجبارة في الطبيعة التي عنت لديه معتقدا دينيا ومنهجا للتفكير، فهم يحلون مثلا مشكلات الموت بالبعث والتجدد والضعف البشري بوجود آلهة تتحول إلى بشر" والأساطير تبدو فرعا هاما من الإنسانيات وترتبط أساسا بعلم اللغة العام والدراسات الأدبية والنفسية، كما يرصد السعي الفكري الذي يحقق على مدى التاريخ من أجل تفسير الكون وتحليل مشكلات الحياة وقضايا الإنسان، والأسطورة على هذا النحو، ضرب من الفلسفة، هي عملية تأمل من أجل إجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما فتكون بطريقة أو بأخرى أشبه بالنبوءة التي ظهرت في تراث الإغريق.

لقد ارتبطت الأسطورة بالأدب ارتباطا وثيقا حين قدمت أفكارا وصورا جديدة تقوم على الخيال الخلاق والمبدع وأغنت لغة الأديب والشاعر خاصة بالرموز الموحية وجسدت مشاعر وأحاسيس إنسانية وتطورات ومخاوف البشرية في عصورها الأولى لأنها باتت تمثل "الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نماه الخيال الإنساني، واستخدمته الأداب الإنسانية فهو يعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى وعبر بها الإنسان في

تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود فاختلط فيها الواقع والخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور واتحد فيها الزمان كما اتحد المكان"[1]

إن الأسطورة تمثل مختصر صراع الإنسان مع القوى الخارقة حين يضعف في مواجهتها يتسلح بالوهم ولكنه في النهاية يدرك حقيقة عجزه في التحكم الكامل في عالمه، والشاعر المعاصر حين يتوسل بالمضامين الأسطورية ليعيش أجواءها ويحتك بها لأنها بالنسبة إليه " عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجارب الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان البدائي بوسائل عذراء لم يمتهنها الأسلوب اليومي".[2]

لذلك رجع الشعراء إلى ماضي الإنسانية الأول واستلهموا منه واقتسبوا رموزه وأساطيره من أجل الطموح الذي كان يراودهم في غايتهم النبيلة والإنسانية من خلال تعديل وإصلاح العالم عالم "يكتنفه التناقض ويعمه الاحتجاج وتتسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطره المدينة بهالة من القوانين والأنظمة التي تحد من حرية الإنسان وتكبل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والاطمئنان".[3]

وإذا كان الإنسان الماضي قد اصطدم بفوضى الطبيعة وحيرة السؤال وراح يبحث لإشباع الفراغ المعرفي فكذلك يتبدى العالم للإنسان المعاصر، ألغازا رهيبة يضيع فيه الثبات والاطمئنان والصدام مع سلطة الواقع بآلياته الإيديولوجية المتعددة التي تتغلغل في ذاته لتصبح ضوابط الغموض لا شعورية تجعل من حضورها الدائم شيئا يشبه الأسطورة اليومية "[4]

ومن هنا يتأتى لنا معرفة تلك العلاقة الوطيدة بين الأدب والأسطورة بل تعتبر الأسطورة الرحم التي تناسلت منه مختلف الأجناس الأدبية وما عودة الأجناس هذه ومن

---

[1] د أحمد كمال زكي، الأساطير، مؤسسة كليوباترا، ط8، القاهرة، ص44-45.

[2] أنس داود، مرجع سبق ذكره، ص176 .

[3] المرجع نفسه، ص177.

[4] علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط2، بيروت، ص19.

بينها الشعر إلى الرحم، وتفاعلها معه سوى حنين الطفولة الحالمة والعوالم العذراء التي رسمتها مخيلة الإنسان الأول، إن الأسطورة توأم الشعر لأن كلاهما يتوسلان بالإيحاء عند التعبير، ولهذا تعتبر الأسطورة كالشعر شكلا رمزيا أصيلا من أشكال الحضارة الإنسانية ... إنها ذلك القالب الرمزي الذي تصب داخله أفكار الإنسان منذ ما قبل الفلسفة ... وما قبل العلم كذلك ".[1]

فحين تلتقي الرؤيا الشعرية بالرؤيا الأسطورية يقف قارئ النص مذهولا أمام ذلك النص، حين يتسلط عليه ويتملكه، ذلك أنه في تلك اللحظة يقع تحت تأثير رؤيا" تؤلف الغريب وتقرب الأليف، وتقصي الداني وتدني القاصي في عناق أزلي بين القشرة واللب، فلا تدري وأنت منذهل بالبهجة أيهما أدى إلى إعجابك :إيقاع المعنى وبناؤه أم دلالة الإيقاع ونماؤه، وإذا كانت الشعرية لا تسوغ قيامها على الظاهرة المفردة نحو الوزن والقافية والإيقاع الداخلي والصورة والرؤيا والانفعال والموقف الفكري والعقائدي فإن مباهج الرؤيا التي تمتلك قواسم مشتركة عظمى بينها وبين الشعرية قادرة على تحمل تلك الشحنات"[2].

ما بالك إذا زادتها الأسطورة رونقا وعمقا،خاصة إذا كانت هذه الأسطورة مليئة بالإيحاءات والدلالات التي تخلق رؤيا تدرك "الزمن الجاري فالرائي يبصر القابل من كوة الراهن ويبوب الحاضر من خلال الماضي،زد أن الرؤيا تعزز التبصر ببواطن الزمان"[3]

إن إمتزاج الماضي الأسطوري العريق بالواقع الشعري الراهن يخلق لحظة ثالثة تخرج من رحمه محملة بعبق الماضي وعراقته وتجذره وطزاجة اللحظة الحاضرة بكل

---

[1] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، مجلة الفيصل/ عدد 89، آب 1984، ص67.

[2] عبد الإله الصايغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضـــاء ، ط1، 1999، ص 145 .

[3] جواد العلي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، مرجع سبق ذكره، ص 755.

حركيتها ودراميتها وتعمل على" استخلاص واستنجاز قيمة الأشياء ومسوغ الفعل، وثمة جهد رؤيوي يرقى إلى 300 ق م ، (في واد الرافدين وغيرها من الحضارات) حاول تطبيق نواميس الرؤيا وفق مزج أسطوري شعري(methopoetic) قرن بين الإسم الشحنة ومبدأ البهجة التي رافقت مبدأ الخليقة، قارن أسطورة الخليقة البابلية–حينما" في العلى لم ينبأ عن السماء باسم... وفي الأسفل لم تذكر الأرض باسم". [1]

هي إذن رؤيا تتلفت إلى الماضي محاولة تفجير بداية الخليقة ونهض الشعر بهذه المهمة الفائقة الهائلة يقابله توسيع رسمته الأسطورة وزادته إشعاعا مما أعطى الفكر العربي سعة في الرقي والتطور من خلال تعالقه بالحضارات الأخرى حين فتح نوافذه على رؤى جديدة جعلت أرضيته خصبة لتلقي التجارب الأدبية والشعرية المتواجدة في الآداب والحضارات الأخرى.

[1] طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم بغداد 1976، ص 74 .نقلا عن: عبد الإله الصايغ، مرجع سبق ذكـــره ، ص 145 .

تقنيات التناص الأسطوري:

سنحاول في هذا الجزء من البحث الوقوف عند أهم الاساليب التي اعطت وتعطي القصيدة الرؤيا المتميزة المرتبطة بتوظيف الأسطورة.

1.**التداعي:** تكتسي تقنية التداعي التي تتمثل في الافكار والصور اللاشعورية الجمعية الموروثة من تراث الاسلاف، حسب يونغ اهمية كبرى في اضفاء مساحة جمالية على معمار القصيدة الحديثة وترى مدرسة التحليل النفسي إلى اللاشعور باعتباره مصدر الصورة من صور الحقيقة الواقعية، وان اسلوب التداعي الحر السائد في التحليل النفسي يمثل نمطا آخر من انماط الصوت الباطن الذي نادت به الرومانسية[1].

ونظرا للأهمية التي تكتسبها هذه التقنية فقد جعلها "عبد الرضا على" (مهمة خطيرة وهامة، ذلك أن جماليات التداعي التصويري غير متكلف ولا قسري، وليؤدي وظيفته في عملية التوليد)[2].

ويتوقف ذلك على قدرة الشاعر في إعطاء الدال اكثر من مدلول واحد، وهذا الامر يعود إلى المخزون الثقافي الذي لا يتأتى لكل شاعر زيادة على انه يمنح الشعر تفردا وتميزا.

"وقراءة التداعي تعني قراءة التطور في القصيدة"[3]. لان التداعي يأتي من خلال صوت الشاعر وبمعنى آخر فالتداعي هو صوت الشاعر الذي يحدد مسرح التحولات في رمزه وهي علاقة بين صوت الشاعر ومبنى قصيدته وهذه الثنائية محكومة بتفاصيل الذاكرة.

---

(1) ارنولد هوزر، فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجس الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، 1968، ص101.

(2) على عبد الرضا، الاسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط2، 1984، ص93.

(3) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر دار ابن رشد، ط2، بيروت، 1981، ص40.

والتداعي الذي نتناوله بالدراسة هو ذلك القائم في الاساس على التداعي المعنوي للكلمة المفردة مع ما يوحي به هذا التداعي في ارتباطه بالصورة الشعرية خاصة، حيث تبرز التفاصيل فتحيلنا مفردة واحدة على جملة من التراكمات الأسطورية والتراثية التي لا تبدو لنا إلا اذا اجمعتا داخل هذه النصوص وامسكنا بالخيط الذي يقودنا إلى جوهرها"[1].

فحين نقرأ قصيدة: يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم لعبد العزيز المقالح توحي لنا كلمة "سيف بن ذي يزن" بتداعيات صورية واحدة تلو الأخرى لتعيدنا إلى السيرة الشعبية العربية المشحونة بذاكرة جماعية تحمل آلاف الرؤى، رؤى التمرد والثورة والتجوال والتحدي والحزن أيضا:

"معابد القمر

في مأرب الحزين

حملتها معي... تحت الجفون في السفر

نقشت رسمها على الجبين

في البحر"[2].

وحين تبدأ رحلة الحزن تتوالى صور تلو الصور وتأخذنا في بداية المطاف أو نهايته إلى حزن رمز آخر رحلته تشبه رحلة الشاعر:

"ذكرت ثورة " الضليل"

حين بكى الدليل

---

[1] المرجع السابق، ص106.

[2] عبد العزيز المقالح، الديوان،دار العودة، ط1، بيروت، 1977، ص318

قلت له: لا تبك يا رفيق، دربي طويل

لا تبك اننا نحاول التحرير

لا نبتغي ملكا ولا سرير"[1].

المفقود ، من الامان في زمن لم يعد زمن الفن والجمال ولم يبق سوى الحزن:

" في هذه المدينة

أنا حزين

ألا تحس قريتي

بأنها معي حزينة "[2].

ويستمر بحث الشاعر عن خلاصه من حزنه، وهو يبحث عن وطنه ووطن العروبة:

" وكل ليلة

على سماء أرض الروم

اقرأ حين ترحل الغيوم

حكاية الرجال والمقاومة

حكاية الذين يجدلون من دمائهم حبال الموت للأعداء

حكاية الذين يرفضون العار

---

[1] الديوان، ص318.

[2] الديوان، مرجع سبق ذكره ، ص319.

ولا يطيقون الرضوخ والمساومة

من الجماجم البنية السمراء

يواصلون البذل والعطاء

الله ما أكرمهم

ما أكرم الممات والبقاء

ما أكرم الدماء

الجزر السبع عبرتها

والسبعة البحور

كل سفائني تحطمت

واغتالت " الامواج سيفي المسحور"[1].

يتواصل التداعي ولكن هذه المرة بصورة اعمق واشمل حيث ارتبط الشعر فقط بذاكرته الفردية ولكن بذاكرة السيرة الشخصية، بمساحات اوسع لتتعانق وتتعالق رؤيته أسطوريا مع رمز من رموزها وهو سيف بن ذي يزن وسيفه المسحور، ومع رمز آخر عريق في سيرتنا أيضا وهو السندباد الذي قام برحلاته السبع وكلما زاد تعمقنا في القصيدة التقينا رموزا تجعل الصور تتبدى مرة بعد مرة لتتداعى معها الدلالات وتختلط ذاكرة الشعر من خلالها بذاكرة الامة كلها، ومن الاختلاط والاختلاف تخرج وحدة القصيدة لأنها ــ الوحدة ــ تأتي من تفاصيل الذاكرة وتفاصيل الرمز والأسطورة، ولا يمكن فهم التفاصيل إلا اذا ربطناها بصوت الشاعر الفاعل الرمز الجوهري في القصيدة.

[1] الديوان،مرجع سبق ذكره، ص324.

لكن الشاعر يبقى دائما يراود الرمز الاصلي عن نفسه ويبرزه إلى الوجود اكثر ليبحث عن ملامح وجهة وشخصيته

"أين تنام " عاقصة"

أين اختفى

بأي قمقم ثوى عيروط"

الافق عام والدروب عابسة

والنفق الرهيب لم يزل يمتد

أحنى حلمنا الصعود والهبوط

انشب مخلب السماء في عيوننا الكابوس

على حدائق الظلام اشجار الدماء تنبت الرؤوس

ولم تزل بعيدة كالفجر " منية النفوس"

حفرت نحوها جبال الملح والقصدير

وكالضرير

وقفت حائر الخطى

يسحقني الوقوف، ارهب المسير

متى ؟!

وأين يا مدينتي اواجه المصير"[1].

[1] الديوان، مرجع سبق ذكره، ص326.325.324.

هذه مدينة في ذاكرة الشاعر تأكل اولادها يبيتون على طول الذكريات مدينة كل ما فيها ظلام يحيل إلى السواد القاتم إلى الاسئلة الملحة

متى؟ !

وأين يا مدينتي اواجه المصير

ويستمر الشاعر في عملية توليد الصور من خلال تكنيك التداعي حتى يفقد الامل في حلمه وفي مدينته التي لا يأتيه فيها الحلم ابدا، ففي بداية القصيدة كانت صورة " سيف بن ذي يزن" تبدو باهتة وبعيدة ولكنها تتبدى شيئا فشيئا حتى تتضح ملامحها تماما في آخر القصيدة مع ذكر سيف بن ذي يزن وحبيبته " منية النفوس".

هذه المدينة التي يصورها الشاعر في هذه القصيدة ليست وطن أو مدينة الشاعر وحده ولكنها كل المدن العربية اعتداءات خارجية تتهددهم وحكام نائمون على براميل البترول والروم على الحدود يتربصون .

هكذا تتداعى الفكرة في ذهن الشاعر ويرسمها ويعيشها مع رموزه وأساطيره في نسيج من ذاكرته الفردية والجماعية.

2. الحوار الداخلي أو المناجاة الدرامية:

اعتمد الشعراء المحدثون تقنيات المناجاة التي تخفي على قصائدهم اكثر حركية وتدفقا في الدلالة الجمالية، والمقصود بالمناجاة الداخلية أو الدرامية،" الحوار الذي يتدفق من طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها، حيث تتداخل فيه كل المتناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية، ويغيب المكان وتغيب الاشياء إلى حين"[1].

[1] سهير القلماوي، مختصر محاضرات حول نظرية الرواية ص21 نقلا عن علي عبد الرضا، مرجع سبق ذكره، ص 205.

وهو أيضا كما يعرفه اليوت صوت الشعر يتحدث إلى نفسه أو إلى لا احد... وهو جزء من متعتنا في الشعر، هو اللذة التي نستقيها من سماع كلمات غير موجهة الينا"[1].

بذلك تصبح المناجاة إحدى المقومات الاساسية التي يقوم عليها الشعر الحديث حيث أنه بدلا من أن يقود الشاعر قارئه إلى قصة ما يمضي في شرح تفاصيلها نجده يدعوه إلى أن يتابع ــ وليس بلازم أن يفهم تلك الافكار المشوشة والعواطف المتخبطة التي يحاول أن يلقي بها على الموروث أما قارئه فتكون القصيدة بذلك نقلا لما لا يمكن صياغته.

ولهذا أصبح لزاما على القارئ الذي يقدم على قراءة القصيدة أن يقبل عليها بفهم مختلف، كما يقبل على لغز ذاتي يحتاج من جانبه إلى جهد لفظه، فهو يصبح حينئذ محققا بوليسيا أمام معالم جريمة لم يكتشف الجاني فيها بعد، أو طبيبا نفسيا امام نص من نصوص الهلوسات العقلية، فالقارئ الحديث أصبح مطالبا بألا يكتفي بموقعه المتعالي عن العمل وان لا يقتنع بالوقوف منه موقف المتفرج فحسب، بل انه مطالب بان يرهف السمع للمنولوج الداخلي ويحاول أن يتوحد بصاحبه أو بعبارة أدق بالحديث الداخلي لتلك الشخصية وهو حديث قلما لا يكون مضطربا مفككا[2].

وتظفي –بذلك تقنية المناجاة مسحة جمالية على النصوص الحديثة لارتباطها بالرمز والأسطورة خاصة، حيث أن الانسان العربي يظل في بحث مستمر لإيجاد اجوبة للأسئلة التي تتولد من خلال محاورته لذاته– حين عجز عن ايجاد اجوبة له عند الآخرين فقصيدة "هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي" ترسم مسرحها للخاص وتعدد شخصياتها حيث تقوم وسط بنية مركبة يتمثل فيها الواقع العربي بكل تجلياته المأساوية ــ اين نجد مسرحا متكاملا مسرحا مأساويا جنائزيا، يسيطر عليه اليأس والموت والغربة،

---

[1] ت.س. اليوت، اصوات الشعر الثلاث، تر: سليمان محمود حلمي، مجلة الفصول الاربعة/ بغداد خريف 1954، ص54.

[2] نعيم عطية، المونولوج الداخلي في الرواية الحديثة، مجلة الفيصل/ عدد86، ماي 1984، ص47.

فلا خيار للشاعر سوى صوته ولا خيار لصوته سوى الرضى بالقضاء والقدر، والنهاية الطبيعية هي الضياع والتيه اللاإرادي الذي يسيطر على القصيدة، نشدان الثورة والبحث المستمر عن الخلاص من شبح الضياع الذي يتهدد الإنسان –والإنسان العربي على وجه الخصوص– وقد مزقته انياب الزمان الذي عجز عن مواجهته والثورة عليه.

القصيدة بملامحها الدرامية منذ البداية حيث حذفت كل العناصر الخارجية وبقيت محافظة على بعض الاشارات على الحاضر (الحزن ،الضياع، البحث، الرحيل، القمع) كما انها اتخذت ابعادها الدرامية من خلال عناصر ثلاث:

أ. البطل:

في القصيدة شخصية رئيسية واحدة هي شخصية الشاعر ــ الراوي الذي ينوب عن" سيف بن ذي يزن" هي سرد الحكايا والوقائع وهو صوت بارز غير مختلف ولا مقنع انه صوت يتكلم ويصارح بكل لغة، حاور ويختزل التفاصيل في انفعالات الشاعر:

"معابد القمر

في مأرب الحزين

حملتها معي... تحت الجفون في السفر

نقشت رسمها على الجبين

في البصر..." [1].

ويحيلنا هذا الصوت مباشرة على الحلم الذي يراود الشاعر في الثورة والتغيير في الرغبة والتحول في كل شيء انه يصور غربة الإنسان الباحث عن الخلاص المتأزم

[1] الديوان، ص317.

بأزمات الماضي وعقبات الحاضر، الماضي الذي ينبعث من رماد الاسلاف ونجد في نفس القصيدة السابقة "يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم"

بكى رفيق رحلتي حين ارتمت على العيون "انقرة"

انكر وجهنا الطريق

والرفيق انكره

ذكرت ثورة الضليل

حين بكى الدليل[1].

ويحيلنا صوت الشاعر مباشرة على المعاناة التي ظل يكابدها من أجيال، تغرب خلالها في اماكن شيء وظل الحلم قائما في العودة يراوده ولكنه قتل وقتلت احلامه كما قتل الضليل، امرؤ القيس" وفي ذلك وصف لحالة العربي منذ القديم، حيث يشوه التاريخ ويزيف ولكن الشاعر يعلنها مدوية انه يجب أن يظل حيا أن يخرج من تحت الردم.

ما لم تكن دموعنا قد زرعت على الطريق شجرة القت على بحيرة الصمت العميق دمعة منكسرة واحترقت بحثا عن المجداف.

لتبتدي اجيالنا ــ غدا ــ رحلتها إلى جبال " قاق"

لقد جعل الشاعر من نفسه بطلا أسطوريا يموت ويحيا يحمل الضوء في عيونه ويجوب بحار الياس وهو القادر وحده على التغيير البطل الذي لا تفتر عزيمته فالصورة هذه عند المقالح " جعلت الواقع يتداخل بالحلم... ويكاد تدفق الصور وتراكمها وتتابع الاجواء وتداخلها يفقد العبارات والجمل سياقها المنطقي، ويجعل دلالتها المعنوية ماهد من

[1] الديوان، ص318.

حلم لا ينتظمها سياق تام أو منطق ظاهر ولا يوجد بينها ايقاع بعيد القرار لا تمتلكه أية صوره لوحدها..." [1].

ب. الحوار المباشر:

قام الشعر الحديث على الحوار المباشر حيث يحاول الشاعر وصف الواقع الحاضر بكل حيثياته، ويحاول نقلنا إلى جو التوتر الذي يعيشه في الحياة، في قصيدة يوميات سيف بن ذي يز:

حين بكى الدليل

قلت له لا تبك يا رفيق دربي الطويل

لا تبك اننا نحاول التحرير

لا نبتغي ملكا ولا سرير

فان وصلنا... تلك غاية التطواف[2].

الصوت هنا صوت الشاعر يحيلنا على شخص المتحدث إليه الضرير واذا تساءلنا عمن يكون : فهو الذي تعب، ولم يعرف الراحة هو الذي ظل يسافر باحثا عن المجد في ذلك المدى السرمدي بين الحياة والموت.

وامرؤ القيس باعتباره شخصية محورية أيضا وفاعلة في القصيدة والتي تعلن حضورها من خلال عنوان القصيدة يشبهه في حله وترحاله، فالزمن يتحول إلى اللازمن في عوالم الشاعر، الازمة تختصر المسافات والعصور لتتمثل في عصر الشاعر المليء بالمتناقضات فهي لا زمنية تنتقل عبر الازمنة وهي حالة لا تموت ولا تفني، هي الماضي

[1] محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1976، ص86.

[2] الديوان، ص317.

الخرافي بتجلياته المختلفة، وهي الماضي الواقعي حيث عز العرب وامجادهم تتخطى الحاضر بكينونته إلى الاستقرار والنصر الذي تشرئب له الاعناق في الاوطان المستقلة الامنة المطمئنة تستشرق المستقبل وتحمل رسالة الامل، تصور نبوءة الفرح وتختصر الازمنة والامكنة لتصل إلى السرمدي والابدي.

ج. الشخصيات:

قد تقتصر القصيدة على صوت واحد صوت الشاعر يطغى على القصيدة كلها، وقد نجد شخصيات أخرى تطل من ثنايا القصيدة، وفي مقاطع مختلفة منها كما في ذات القصيدة:

"اين ينام مثخن الجفون سيف " آصف بن برخيا"

اين تنام "عاقصة"

اين اختفى

بأي قمقم ثوى "عيروط"[1].

حيث تظهر لنا هنا معاناة الأبطال الذين يشاركون الشاعر معاناته ويظلون يسافرون وينتظرون معه مطلع اليوم الجديد، والمكان الجديد للعودة والاستقرار والبحث عن القائد الذي ينهي رحلة العذاب، ويخرج الشعوب من عذاباتها ويعيد لها امجادها، مرجعا إليها عزها الافل.

[1] الديوان، ص335.

إن السفر المادي والمعنوي الذي قام به السندباد في رحلاته في البحار السبع والجزر التي عبرها ورحلات سيف بن ذي يزن في سبيل العزة والكرامة منتظرا من يحمل منه لواء العز في هذا الزمن الاغبر، انها رحلة الرغبة في التغيير والثورة والتفعير.

إن استخدام الشاعر لتقنية الحوار تضفى مسحة جمالية على الشعر وجعله يحيل إلى قائليه دون عناء.

3. المحاورة:

تلعب المحاورة دورا مهما في القصائد خاصة القصائد التي توظف الرموز والأساطير، حيث يلجأ الشاعر إلى تقنية المحاورة لاستجلاء المشاعر واستكناهها، وهي لا ترد منفصلة حيث يعمد الشاعر إلى المناجاة الدرامية رغبة في اعطاء القصيدة توترها واضفاء مسحة جمالية عليها فحين يستخدم الشاعرأي رمز أسطوري يحاوره بطريقة مباشرة أو غير مباشرة حين يعجز عن المجابهة المكشوفة ذات الطاقة الثورية، فيتخذ من ايحاءات الرمز والأسطورة منهجا في ايصال اغراضه السياسية إلى المتلقي"[1].

ذلك أن الرموز الأسطورية وحدها تلبي حاجات الشاعر المعاصر –فقد شكلتها كما يقول كاسير– حاجات الإنسان واغراضه ... ففي الرمز تكون المطابقة بين الذات والموضوع"[2].

ولقد استطاع الشاعر عبد العزيز المقالح أن يتكئ على عوالم أسطورية زاخرة لأنه يمتلك مخزونا حضاريا رائعا ولعل من تلك المدخرات تلك الرموز اليمانية الكثيرة التي تشحن تاريخ اليمن وتشكل خلفية فريدة في التراث اليمني كما ف قصيدة " وضاح اليمن" التي تشكل فيها المحاورة جزءا كبيرا:

---

[1] علي عبد الرضا، مرجع سبق ذكره، ص104.

[2] وليم ويمزات، الاسطورة والنموذج البدائي، تر: محي الدين صبحي مجلة الاقلام/ العدد8، ايار 1976، بغداد، ص18.

"أتساءل أين الطريق اليها؟ فأسمعها تتكلم:

من أنت؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد اسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام حبالا، وناموا على عتبات المواعيد... يقتسمون كؤوس المهانة في الحلم، يختصمون على القيد يحتطبون بوادي الثعابين، يستمطرون الاله العقيم.

(تتلفت مذعورة، ثم تصمت... تنتحب، وهي تسألني:

من تكون؟ متى جئت؟ كيف تسللت عبر الظلام إلى وحدتي؟ انا منبوذة اتضور جوعا وحولي مئات الموائد تمتد للعاهرات، بحار من النفط تسبح فيها الجواري...

اتمالك نفسي من الموت خزيا، ويمتد صوتي حزينا).

أأهرب عنك؟ وانت نصيبي من الأرض والشمس والقمر المتلألئ في وطني واغترابي ولون اكتئابي وضحكي..." [1].

هناك ينطق التاريخ والماضي ويمتزج مع الواقع المر الذي يغدو فيه رمز –روضة حبيبة وضاح– رمز القضية ورمز الوطن ويدور حولها حوار ومعها يناقش قضية الخيانة وبيع الوطن وكيف أن روضة تموت جوعا ومئات الموائد تمتد للعاهرات وكان الحوار وسيلة رائعة لنقل الالم الذي تعانيه روضة ويعانيه الشاعر من خلالها فالشاعر وقف خلال هذه المحادثة وراء الرمز ليعبر به من خلال هذا الحوار ويبث الحياة في رفات هذا الرمز ويجعلها تشع بالحياة، وتعايش الإنسان المعاصر وتشاركه آلامه وآماله.

4.**اللغة الشعرية:** الشعر تشكيل لغوي جميل ، لا يمكن لشاعر أن يكون شاعرا إلا به، ذلك أن الاحاسيس والمعاني تظل جامدة ما لم يدعمها بناء لغوي خاص، ولا يمكن لموضوع كالأسطورة أن يجد سبيله إلى المتلقي إلا عبر بناء لغوي يتجاوز مرحلة

[1] الديوان، ص535.534.

التوصيل إلى مرحلة الابداع والتأويل فاللفظة هي التي تفصح عن تجربة الشاعر، وقدرته على اختزان طاقاته الدلالية والايحائية والتعبيرية والموسيقية، فهي تحدد شخصية الشاعر وافكاره وهي تعبر عن حقيقة مشاعره واحاسيسه من خلال عملية التشكيل غير أن اللغة لا تكون حكرا على الشاعر في زمن ما ينشئها ويختص بها دون غيره، بل هي امتداد لتراكم لغوي خصب اساسه ميراث الامة العربية الممتد عبر قرون من الزمن والمؤيدة بلغة القرآن الكريم التي امدت هذا التراكم اللغوي بكثير من التطور والنماء المصحوبين بالتقديس والاحترام ونحن نعلم طبعا أن لكل شاعر معجمه الخاص، ذلك أن لكل إنسان احساسه الخاص برموز اللغة والفاظها ودلالاتها التي ترتبط لحظة بلحظة مع ظلال عديدة ترسخ في النفس تبعا للأحداث الخاصة التي تمر بها، والتأملات اللاشعورية التي تتفاعل معها في اعماقه، فالكلمة لا تحمل معناها المعجمي فقط، بل تحمل هالة من المترادفات والمتجانسات، ولا تكتفي بان يكون لها معنى واحد فقط بل تثير معاني تتصل فيها بالصوت والمعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تنفيها أو تعأرضها ، ولقد ألح اليوت في حديثه عن لغة الشعر على شيئين اثنين:

يعتمد احدهما: على احياء وعي الامة التاريخي واستدعاء النصوص الأخرى كما اكد خاصة على ضرورة تمثل الشاعر للتراث الفكري والجمالي منذ هوميروس إلى اليوم... فخير انتاج الكاتب ــ عنده ــ هو الذي يظهر في جلاء أن الاقدمين من توابع الاسلاف لم يموتوا"[1].

وثانيهما: الاتصال المستمر باللغة المحكية أو لغة الحديث أو ما اسماه " بالمعادل الموضوعي" في مجتمع الشعر وعصره والارتفاع بالتعابير الدارجة إلى المستوى حتى

[1] T.S Eliot, Tradition and the individual talent in the sacred wood, 1928, p49.48.47.

يستوعب ادق المشاعر ويحمل القارئ أو السامع على القول : هكذا ينبغي أن أتكلم لو امكنني أن اتكلم شعرا"[1].

ومهما كان تصور الشعراء لأطروحة اليوت فان تبنيها قد اوجد صنفا آخر من معجم الشعر يقف جنبا إلى جنب مع المعجم الأسطوري، وهو معجم لغة الحديث اليومي، بما في ذلك المفردات الدارجة التي تتمتع بمرجع اشتقاقي عربي قديم أو بعض الكلمات التي ليس لها اصل في المعجم العربي سواء كانت مفردات عربية أو مستعارة من اللهجات المحلية"[2].

ولقد تحمس الكثير من المثقفين لدعوة اليوت هذه، مما جعل أحد الباحثين يدعو الشعراء إلى تبني لغة الحديث اليومي التي تعيد الشعر إلى طابعه التلقائي كلما اسرف في الأخذ بتقاليد اسلوبية معينة قد تساهم في جموده في حين أن لغة الحديث اليومي تسمو بنمو التجارب الإنسانية في المجتمع وتتغير في مفرداتها وتراكيبها ونطقها وميزاتها[3].

وفي محاولة من الشاعر الجديد أن يحيا نبض عصره في تجربته الشعرية اتجه في صوره الشعرية إلى الغاء ما يمكن أن يسمى بالمعجم الشعري الذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة التقليدية، فلم يعد امام الشاعر الجديد ما يمكن أن يسمى باللفظة الشعرية وانما أصبحت كل لفظة قادرة على التعبير في مكانها ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فان استغراق الشعر العربي الرومانسي خاصة في مرحلته

---

[1] اليوت ، الشعر بين نقاد ثلاث، مقالات في النقد، تر: الياس خوري دار الثقافة ، د.ط، بيروت، ص27.

[2] آمنه بلعلى ، اثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص81.80.

[3] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط3، 1973، ص41.40.

الاخيرة ــ واسرافه في استعمال الصور ذات المكونات المبالغة في ايحاءاته الرومانسية، قد باعد بين الشعرية وبين واقع الحياة"[1].

ولهذا حاولت تجارب الشعر الجديد التي لعبت مجلتا" آداب" و" شعر" دورا كبيرا في تحويل لغته ــ وخاصة مجلة شعر ــ التي نقلت الهم التجديدي نقلة تجاوزت بعض القوأعد الاساسية للأسلوب العربي"[2].

لقد سعت قصائد الشعر الجديد إلى الاقتراب من لغة الحياة باستعمالها بعض مفردات اللهجات المحلية الدارجة والسعي إلى استعمال بعض الالفاظ المهجورة وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث العادي.

ولقد كان وراء اجتماع الشعراء على هذا المعجم عدة اسباب اهمها:

- المرحلة ذاتها التي ابتدأ بها الشعراء وهي مرحلة التقليد والاستيعاب.
- دلالة الرموز وذلك المعجم في تلك المرحلة بالذات حيث أصبح هذا المعجم جنبا إلى جنب مع الوزن الجديد، يحددان في اغلب الاحيان الشعر الجديد والحداثة الشعرية، لذلك نفهم سر تجارب المعجم الأسطوري والديني في مختلف المواقف والاتجاهات"[3].
- ويلحظ المتأمل في حركة الشعر الحديث وتطورها ميل هذه الحركة الافادة من اللغة العامة، وما يدور على السنة الشعوب من اقوال وامثال ومأثورات، مما يقترنه خيالهم من ذكريات وور قولية مختلفة، وقد سأعدت عدة عوامل على ذلك تتصل بطبيعة العصر والموقف من القوالب الجاهزة والمعجم التقليدي المحافظ، وربما من اهمها التأثر

---

[1] السعيد الوريقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،ط3 بيروت، 1984، ص133.134.

[2] آمنه بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص74.

[3] المرجع السابق، ص78.

بالمزاج الرومانتيكي الذي افاد من لغو عامة وخرج على الموقف الكلاسيكي من ابهة اللغة فخامة الصياغة والحرص على معجم بعينه" [1].

5.**التضمين:** أن التضمين أحد الخصائص التي فرضت نفسها بقوة في قصيدة يتناص في اطارها العام والخاص، من خلال لغة الشاعر المؤيدة بنصوص مساعدة وذلك في اطار الغائب الحال في الحاضر، ويغدو هذا التواصل واجبا تحتمه المسيرة الحضارية التي تجعل الشاعرة عنصرا فاعلا في الزمن.

وقد كان القرآن الكريم اكثر المجالات التي اشتملت التخمين الواسع في الشعر الحديث وهو لا يدخل في اطار الموروث فهو فوقه، اذ صاغته يد الله الحكيمة القادرة المريدة العامة، ومنحته صفة الدائمية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان[2].

على الرغم من أن هناك من يعد التراث مجموع المخلفات الثقافية في تصورهم ينتظم في خيط واحد، القرآن والسنة والأسطورة وهلم جرا..." [3].

أما السؤال الذي يطرح نفسه فهو لماذا اللجوء في التضمين إلى التراث ؟ وتكون الاجابة مؤيدة بمجموعة من العوامل المساعدة:

أ- ادراك ما يتهدد الثقافة العربية من خلال منظومات ثقافية واحدة قد تكون مشوهة.

ب- التأكيد على اهمية التراث الذي دفع الإنسان نحو التغيير والبناء ومحاولة مواجهة التحديات في معترك الصراع الحضاري.

ج-الاستجابة لدعوة لها ابعادها النفسية والجمالية والفنية والثقافية.

---

[1] ابراهيم السعافين، معجم البابطين للشعراء، العرب، المعاصرين، دراسات في الشعر المعاصر، المجلد السادس ــ مؤسسة جائزة الباطنين للإبداع الشعري، ط1، 1995، ص42.

[2] حسين الوراكلي، التراث بين موقفين، مجلة الموقف/ العدد 10، الرباط المغرب، 1989، ص65.

[3] المرجع السابق، ص67.

وفضلا عن ذلك فإن الواقع يفرض على الشاعر البحث عن بديل مؤثر يستطيع من خلاله أن يحقق النموذج التراثي المشرق الذي يعطي فنه مذاقا خاصا اساسه التداخل التراثي المشوق بين لحظة الماضي ولحظة الحاضر ولعل شاعرنا عبد العزيز المقالح تنبه لما للرموز الأسطورية من اهمية تراثية بالغة في جعل القصيدة الحديثة تشع برونق ودلالات فريدة فاتكأ على مجموعة من الرموز الرائعة التي زخرت بها ثقافته اليمنية ففي قصيدته " رسالة إلى عمر بن مزيقيا" يقول:

اترضى لفأر صغير

بان يتحداك أن يهزم السبائي الشهير ؟

بان يتقيأ امعاءه في جبينك

يصول ويمرح خلف عيونك

الا كنت مزقته بالحراب

الا شدت من سبأ الف بوابة تحفظ السد

تمنع عنه الخراب

اتخشى منازلة الفأر يا سيد الجنتين الشجاع[1].

لقد كان المقالح من الشعراء القادرين على تمثل التراث وتضمينه خاصة الموروث الشعبي ليعود بنا إلى الحكاية السبئية التي تقول أن سد مأرب هدمه فار وهو قد انطلق من هذه السيرة ــ بعض النظر عن صدقها أو كذبها ــ من المعنى الشامل للتعبير عن رفضه

[1] الديوان، ص109.108.

للخنوع والذل وتخاذل الحكام في شيء اماكن الاوطان العربية ومنطقة سبأ بالذات حيث جعل من الفأر معادلا لقوى الظلم والعدوان.

كما ضمن الشعراء أيضا مقاطع من الاغاني الشعبية في اشعارهم التي تحيل إلى الحميمية والارتباط بالتراث الشعبي كما لجأ الشعراء إلى اسلوب آخر في اثراء عملهم الابداعي كاستخدام اسلوب القص المختلفة، فيسعى إلى نسج الحبكة، والوصول إلى الذروة التي تتصأعد إليها الاحداث وتتطور نحوها الشخصيات، ليفاجئ المتلقي بالحل الذي ينفجر في الغالب بمفاجأة عقول المتلقين بقول المقالح في قصيدة "ايوب المعاصر"

أيوب...

على طريقكم مصلوب

امال رأسه

القى به على صدر مهشم مخروب

تجفل منه النظرات

تجفل القلوب

حاول أن يسكب دمعة امامكم

كي تمنحوه بعض العطف والرثاء

تحسس الجفون

فتش اغوار العيون

محاولاته تحطمت

تبددت هباء

لا دمعة اجدت ولم تعصر من الجفون ماء[1].

تبدأ الحكاية في هذه القصيدة بقصة نعرفها معرفة جيدة من خلال رمز قرآني معروف " ايوب عليه السلام" ونعرف معاناته ولكنها هنا تحلينا إلى هم عام، هم الشعوب العربية كلها التي تئن تحت العجز والبكاء ولكنها لا تجد جوابا لها وتتواصل للحكاية:

حاول أن يمتدح الخناجر

أن يستعير صوت مطرب وشاعر

ان يمنح الجلاد بعض الحمد والمديح

...

لكن لسانه المقطوع

صوته الذبيح

خاناه في محنته الكبيرة

في الليلة الضريرة

فما استطاع أن يطلق اسر صوته، وان يصيح

وحين خانته بقايا الكلمات والدموع

حاول أن يرفع كفه مستجديا براءة الجموع

كان ذارعه مقطوع

---

[1] الديوان، ص212.211.

وانفه مجدوع

اعاد رأسه على الصدر المهشم الجريح

رمى بعينه إلى التراب

ودع في مرارة عالمه القبيح

اطلق روحه، انقذها من دنس الكلاب

عاش بلا صبر

ومات في العذاب[1].

تستمر حكاية العذاب عذاب الرمز الذي حمله الشاعر المه حزنه لكن الذي يفاجئنا ويكسر افق توقعنا هو أن الرمز الاصلي ــ ايوب عليه السلام ــ حين ابتلاه الله سبحانه وتعالى ورفع أكفه إلى السماء متضرعا طالبا الرحمة والعفو رفع الله عنه الابتلاء ولكن ايوب الشاعر ومن خلاله كل إنسان عربي رغم كل ما قام به ورغم استجدائه للناس كي يرحموه من العذاب والالم ولكن لا حياة لمن تنادي وان كان " ايوب النبي " قد استعاد عافيته في الرمز القرآني فان ايوب الشاعر

(اطلق روحه، انقذها من دنس الكلاب

عاش بلا صبر

ومات في العذاب)

[1] الديوان، ص213.214.

فالشخصيات بظلالها الرمزية تظل واضحة من القصيدة والافعال تتوالى لتشكل تتابع الحدث، حيث تبرز المشكلة منذ البداية في لمحة خاطفة تجذب المتلقي وتدفعه إلى تتبعها بوضوح لمحاولة بلورة الموقف الاولي في حياة الرمز:

(أيوب

في طريقكم مصلوب)

ثم يشد القارئ ليتابع الحكاية هذا هو المطلوب فتتصأعد الاحداث رويدا رويدا حتى تصل إلى الذروة التي لم يكن القارئ ينتظرها فيسقط من الذروة إلى الهاوية كي يفاجئ المتلقي بموت ايوب في نهاية الحكاية وهي سيرورة غير سيرورة احداث الحكاية الاصلية.

وبهذه المضامين وغيرها من التضمينات التراثية والرمزية استطاع الشعراء أن يحملوا قصائدهم احاسيس وبيئات تلك الرموز ويبعثون حياتها في حاضرنا فكأنها تعيش معنا تحيا حياتنا ونحيا حياتها.

6. الصورة الشعرية:

تتعد ابعاد النص الشعري الجمالية، ولربما تكمن اسرار هذا الجمال في ذك الشكل المكثف الذي يكتب به أو يلقى من خلاله وربما من خلال الصور والموسيقى والتضمينات الشعرية غير المباشرة. كما يرى نور ثروب فراي.

ويكاد اهتمام النقاد بالصورة الشعرية يطغى على اهتمامهم بالأمور الأخرى كالموسيقى واللغة ولعل ذلك يعود إلى اهميتها البالغة في القصيدة، مما جعل الشعر متفوقا

على غيره من الفنون بالخيال والصور التي يشتمل عليها ويعرضها فالخيال عنصر اساسي في الشعر قديما وحديثا عند العرب وغيرهم من الامم[1].

ويعد كذلك قدرة خلاقة تقلب قوانين الطبيعة، وتمنحها قوانين خاصة، وتستنهض ثقافة المبدع وتسترجع الحالة الشعورية التي عايشها في تجربته ونظرا لهذه الاهمية فقد جعل – نور ثروب فراي – (الشعر لغة خيالية مكثفة) لكن الصورة ــ ورغم اهميتها ــ لا يكتمل جمالها إلا بتفاعلها. مع العناصر الأخرى، ومما يسهم في التقليل من فاعليتها هو الوقوف عند التشابه الحسي بين الاشياء دون ربط ذلك بالشعور المخيم على الشاعر اثناء تجربته ومن الامور التي تفقدها قيمتها التناقض الذي قد يحصل بين الصور الجزئية في القصيدة حيث أن الصورة الجزئية يجب أن تتكامل مع الصورة الكلية، ويجب أن تعتمد الايحاء لأنها ستكون اكثر تأثيرا من الصورة التي تعتمد الوصف والتقرير المباشر، مع مراعاة أن الشعر لا يتوقف عند كون الالفاظ، الفاظ الصورة مجازية وقد تكون حقيقية وتشع مع ذلك، بصورة دقيقة وموحية تدل على سعة خيال المبدع.

ولم تكن اهمية الصورة الشعرية محصورة في النقاد المحدثين بل هي الاساس في النقد منذ القرن الثاني الهجري وان لم نجد مصطلح ــ الصورة الفنية ــ بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها. المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث[2].

وسنكتفي هنا بالحديث عن أهم الروافد التي ترفد الصورة الشعرية، والمتعلقة بموضوع بحثنا وهو الأسطورة والموروث الأسطوري، اذ أصبحت عند الشعراء

---

[1] امين محمود صالح العصمي، الغربة والحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة، منشورات جامعة قاريونس، ط1، بنغازي، 1985، ص374..

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط1، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص7.

المعاصرين ومنهم ــ عبد العزيز المقالح تشكل المنابع الاولى لثقافة المبدع وتمنحه الخبرة اللازمة لتشكيل الصورة وطرق ابداعها ومن خلال إقامة المبدع للعلاقات بين عناصر الواقع المعيش فيما يسمى بالمفارقة التصويرية ــ حتى وان كانت احيانا لا تتعدى الالتفاتة العابرة دون أن تعبر عن الموقف الذهني الواضح الذي يتطور وينمو، لكن رغم ذلك تبقى الصورة الأسطورية من أهم الملامح العامة التي ترسم خط القصيدة المعاصرة، فقد يلجأ الشاعر مثلا إلى تشخيص المعنويات والماديات ومن ذلك ما اسبغه عبد العزيز المقالح من صفات إنسانية على الفأر الذي تسبب بعدم السد في القصيدة التي اشرنا إليها سابقا:

اترضى لفأر صغير

بان يتحداك أن يهزم السبائي الشهير

يصول ويمرح خلف عيونك

الا كنت مزقته بالحراب

الا شيدت من سبإ الف بوابة تحفظ السد

تمنع عنه الخراب

اتخشى منازلة الفأر يا سيد الجنتين الشجاع[1].

لقد جعل الشاعر الفأر رمز الفساد، فساد الانظمة أوأي بؤرة فساد أخرى، للاحتجاج على هذا الواقع المرير، وفي ذلك مفارقة صورية واضحة بين التفاعل مع اسباب الفساد والاحساس بذلك الواقع وعدم تفاعل الزعماء مع من يسعون إلى تدمير حياة الناس وسكينتهم.

[1] الديوان، ص109.108.

ومن الصور الرائعة كذلك تلك الصور التي تعتمد المفارقات التراثية وتعد تقنية فنية تقوم على ابراز بعض معطيات التراث والاوضاع المعاصرة.

وقد يقابل الشاعر بين الطرف التراثي وبين طرف آخر معاصر ومن امثلة ذلك ما نجده عند عبد العزيز المقالح في قصيدته " رسالة إلى عمر بن مزيقيا"

يقولون كان ذكيا

ــ طريفة قالت

فأخفى عن الشعب فحوى النبأ

وسل لسان –طريفة– بالسيف اعلن بين بنيه الخلاف

وباع على الشعب املاكه باع كل الاماء

وسار شمالا

فكان الدمار الذي خاف منه

وصرنا ايادي سبأ"[1].

فقد تمثل الشاعر الصورة وصاغها في موقفه من السلطة ذلك أن الصورة في أسطورة "عمر بن مزيقيا" تتوقف عند بيعه لأطيانه وجواريه وجميع امواله ورحيله نحو المجهول في حين يجعل الشاعر صورة الهروب هي هروب من المسؤولية تجاه الوطن والمواطن، فالخيانة تتسبب في بيع الأرض والعرض في سبيل المتعة الشخصية والعيش الرغيد.

لقد استطاع الشاعر أن يجمع بين ماضي التراث الأسطوري في رمز " عمر بن مزيقيا" وبين واقع الوطن العربي المعاصر.

---

[1] الديوان، ص200.

إن الشعراء يلجؤون للتعبير بالصور التي تكون قريبة من حالة الإنسان النفسية وتمس همومه ومشاكله ذلك أن المواطن العربي يعيش حالة الاغتراب في وطنه وأرضه، وقد تحتم على الصور أن تكون معبرة وتحمل حقيقته الداخلية وتغوص إلى ما تحت التعبير اللفظي لتكشف عن اللاشعور، ولما كانت الصور هي الوسيلة المثلى لنقل الاحاسيس، فلابد أن تجيء ملائمة لمعاناة النفس، "فالصورة الشعرية رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"[1].

كانت هذه بعض التقنيات للتوظيف الأسطوري والآليات التي استخدمها الشعراء عامة وعبد العزيز المقالح ـ خاصة ـ في توظيفهم للموروث الأسطوري عامة أو الرموز القرآنية باعتبارها أهم الروافد الاساسية التي رفدت القصيدة المعاصرة.

[1] دي لويس، الصورة الشعرية، تر: احمد نحيف الجناني، دار الرشيد، العراق، 1982، ص83.

الفصل الرابع

تجليات الرؤى الأسطورية في شعرعبد العزيز المقالح

أ- تجليات الأسطورة و الرموز اليونانية و الغربية.

ب- تجليات الأسطورة و الرموز العربية و اليمنية.

يرى عبد العزيز المقالح أن "انتشار الأسطورة في شعرنا المعاصر والجديد منه بخاصة... أكبر برهان على عجز اللغة عن أداء وظيفتها الفنية وقصورها عن التعبير الكامل عن أشواق الانسان و تطلعاته الروحية وعن تصوير مثله الفنية المتجددة واستيعابها". [1]

وهذا من وجهة نظره ما جعل الشاعر المعاصر يتعامل مع بعض مفرداتها كرموز ومع الأشياء من حوله كقوى أسطورية ذات حياة.[2]

منه نستنتج أن تعامل الشاعر عبد العزيز المقالح مع التراث بصفة عامة وتوظيفه للأسطورة بصفة خاصة يتم عن وعي بذلك التراث وغناه و قدرته على رفد تجربته الشعرية فراح يستلهم منه ما يتلاءم مع تجربته و لقد استوحى الأسطورة في شعره وتعامل معها بطرق عديدة و مختلفة .

لقد رافق تجربة الشاعر الحديث ميله الى الخلق و الابتكار في صوره الشعرية واتجه الكثير من الشعراء المعاصرين الى استقبال تجارب شعرية متعددة وظهر تأثر هؤلاء الشعراء بوضوح بنماذج للشعراء الأوروبيين أمثال "بودلير و لوركاو عزرا باوند و ت. س اليوت "و كان الحظ الأكبر في التأثر بهذا الأخير و نظريته عن الأسطورة و المعادل الموضوعي و الجسارة اللغوبة .و ما لبث أن أصبحت بعض هذه النظريات قناعات منهجية لدى شعرائنا المعاصرين و قد تجلت هذه المظاهر من خلال استيعاب الشاعر المعاصر لأهمية توظيف الأسطورة في الشعر ثم تحول ذلك الى منهج و طريقة في الأداء وأصبح الشعراء "في شعرهم يصدرون –واعين أو غير واعين –عن ايمان

---

[1] عبد العزيز المقالح، قراءات في آداب اليمن المعاصر ، دار العودة، بيروت، د.ط، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

بالمنهج الأسطوري –وهم يتفاوتون في مدى قربهم من روح هذا المنهج و لكنهم على العموم منخرطون فيه"[1]

وسنحاول أن نتبع خطوات المنهج الأسطوري في تحليل نماذج شعرية من شعر الشاعر عبد العزيز المقالع من خلال خطوات المنهج الأسطوري ولصعوبة تحليل كل الكم الأسطوري للشاعر فقد اخترت بعض القصائد التي وقع الاختيار عليها حسب نوع الاساطير بعضها أساطير يونانية وبعضها ينتمي إلى التراث العربي واليمني.

1. بيجماليون: رؤيا الفن والواقع

سنبدأ بالقصيدة الاولى "بيجماليون"وبيجماليون عنوان القصيدة حيث اتخذ الشاعر الاسطورة في حد ذاتها عنوانا وبيجماليون على حسب الاسطورة فنان شاب قبرصي وقد كان ملكا ولكنه كره ما أودعته الطبيعة من نقص في المرأة فانزوى بعيدا عن النساء وتعويضا له عن ذلك نحت لنفسه تمثالا من العاج لامرأة كانت غاية في الروعة و الجمال ثم وقع في حب مخلوقته، وكان يتصور أنه يتبادل مع هذا التمثال القبل ويتعامل معه على أنه امرأة حبه وعندما أقيمت أعياد فينوس قدم بيجامالیون قربانا على مذبح الآلهة وصلى بخشوع ودعاها لأن تمنحه زوجة شبيهة بعذرائه فبثت فينوس الحياة في تمثاله.[2]

والعنوان هنا يشير صراحة للاسطورة وليس فيه أي لبس، و هو عتبته الأولى وشت بما سيأتي بعدها خاصة حين نعرف حكاية الأسطورة الأصلية والمعاني التي تنزاح عنها ثم نتحول بعد ذلك إلى الاستهلال الذي استهل به الشاعر القصيدة:

"لا تصلبوه

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، مرجع سبق ذكره، ص232

[2] شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري ج2 – د ط– القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة 2000 م، ص 476

الخالق الذي أحب ما خلق

بكفه سوى الجبين الذهبي و الحدق

لا تصلبوه"[1]

هذه العبارة الاستهلالية التي بدأ بها القصيدة تبتدئ الحكاية من حيث نهايتها، حكاية الفنان الذي عشق فنه وكان في نهاية الامر ميتا من أجله وقد جاءت لتوجهنا الى أين سيصل بنا النص ذلك أن الجمل الاستهلالية تمنح هامشا لبدء يوحي بنهاية ذلك الطريق الذي يرسمه الشاعر، وقد تكررت فيه عبارة، "لاتصلبوه"كلازمة أو جملة استهلالية مكررة يفيد تكرارها بقوة مصير الشاعر من جراء ما صنع فنه به:

"ذات مساء

جاءت إليه قطعة صامتة خرساء

ألقى اليها روحه

فانتفضت

تكلمت

تفتح الورد على الرخام

تفتح الزيتون

زوجا حمام

طارا من القميص الأخضر المفتون

فحلقت خلفهما العيون

---

[1] عبد العزيز المقالح، ديوان لابد من صنعاء، دار العودة، ط1، بيروت ، ص135.

حلقت الأحلام وطارت الظنون"[1]

يحيل المقطع الاول من القصيدة على موضوع الاسطورة وهو افتتان بيجماليون بما صنعت يداه، وهذا المقطع يبرر افتتانه حيث انصب جهد الشاعر على توصيف محاسن المرأة الطبيعية التي جملتها يد الفنان "بيجماليون" حتى ظنها تنطق من دقة نحته لها.

ومفردات مثل "قطعة صامتة، ألقى إليها روحه، تفتح الورد على الرخام وطارت الظنون" كلها تحيلنا على الأسطورة وموضوعها الأساسي ثم يأتي المقطع الذي يشير فيه الشاعر إلى ذلك الجهد الذي بذله الفنان في نحت تمثاله:

"لا تصلبوه

ان كان قد أخطأ كفه

فامتد جائعا إلى الثمر

فهو الذي أمدها باللون والألق

ولون الجبال حولها

ولون الشفق

وهو الذي أدار نحوها الأعناق و الوجوه

فكيف من ثماره

من بعض ما اعطت يداه

[1] ديوان لابد من صنعاء ، ص136

تحاولون، ويحكم أن تحرموه"[1]

إن الفعل في هذا المقطع يثبت ذلك الجهد الذي بذله الفنان الحلاق من تلوين للخدود ورسم شفق العين حتى استقام فدارت نحوه العيون و الأعناق بإعجاب جم لانضير له.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى ماكان بدأ به عن الأسطورة فيذكر من مفردات النحات "الازميل والمكان، البهو و الألوان :

"لاتصلبوه

أزميله و البهو و الالوان

جنت بها

فكيف لاتجن الكف

لا تحب العين....و الفنان"[2]

ولأن الشاعر أشار في مطلع القصيدة بعد العنوان إلى أن القصيدة من وحي حادث كوافير مشهور، فإننا نقول أن القصيدة أسطورة فنية اجتمع لها ثلاث مبدعين،النحات خالقا للتمثال وبطلا للأسطورة، والكوافير مبدعا لحسن المرأة و جمالها ومزينا له، وبطلا للحدث المعاصر الذي أشار إليه الشاعر، الحدث الحي، والشاعر راويا للحدث وصانعا مبدعا لهذه الرواية استطاع أن يحبك خيوط الأسطورة التراثية الماضية بكل ما تحمله من عبق التاريخ والزمن الماضي مع طزاجة اللحظة الحاضرة بكل ما تحمله من آنية وحضور متحرك حاضرليخرج لنا في النهايةلحظة ثالثة من تزاوج اللحظتين السابقتين بقدرة لا يستطيعها إلا

---

[1] ديوان لابد من صنعاء، ص137

[2] ديوان لابد من صنعاء، ص138

شاعر فذ عرف بحق ضرورة وأهمية توظيف الأسطورة وكيفية تعامله معها والإنزياحات التي تصل بنا إلى تصور لحظة فنية فريدة، ان توظيف الشاعر لأسطورة بيجماليون ينم عن وعي بالتراث واعترافه بغناه الذي يرفد تجربته الشعرية فاستلهم هذا الرمز واستوحاه ايحاء رائعا دارت حوله القصيدة كلها.

ولشدة التماس بين حدث الاسطورة وحادث الكوافير فأننا إن قرأنا القصيدة بعيدا عن عنوانها المفصح لمرجعيتها التراثية لما قدرنا انها أسطورة ولو قدرنا أنها أسطورة ولو قرأناها دون اعتبار لإشارة الشاعر كونها من وحي حادث كوافير لحسبناها صياغة جديدة للأسطورة، ويعني ذلك قدرة الفنان على اختيار الأسطورة الأنسب للحادثة المعاصرة وقدرته على تغييب معالم الأسطورة ودمجها مع الحدث الراهن، رغم ان الأسطورة جاءت عنصرا صريحا من البداية وإنما قدرة الشاعر الفنية على التعبير عن قضايا عصره جعلها تبدو واقعية لتجدد الأحداث وتخلق من خلالها القصيدة الرائعة وكل ذلك سوغ لهذا الاستلهام ان يحمل تلك الدلالة التي يحملها ذلك التصور الذهني الذي يقارب بين ذلك الماضي البعيد والحاضر الذي يصوره الشاعر.

كنا نعتقد حين رأينا عنوان القصيدة أننا أمام اعادة سرد مجرد سرد للأسطورة ودلالاتها المعروفة ونتوقف عند تلك المسافة ولكن قدرة الشاعر على تطويع الاسطورة و التحكم بها بإدخال الحدث المعاصر جعل الاسطورة غير ثابتة الدلالة من خلال البعد الجديد الذي منحه لمعنى الاسطورة بالحدث الجديد فالبعد الدلالي بدا واضحا بين الاسطورة الأصلية والحالة التي أصبحت عليها حين أدخل عليها الحادث " حادث الكوافير" لقد غدت الاسطورة بين يدي الشاعر طيعة ولينة وفي نفس الوقت مقاومة من اجل

المحافظة على عنصرها الأسطوري "ونجاح الرمز الأسطوري يرجع في الأساس إلى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضا من مشاعره وأخيلته.[1]

وقدرة الشاعر في توظيف الأسطورة وجعلها نسيجا داخل طبيعة القصيدة يجعل النص متداخلا لايميز فيه بين الأسطورة الأصلية و الحدث الجديد وهذا الذي نجح فيه المقالح بامتياز

إن الهالة التي سبغ بها الشاعر حادثة الكوافير جعلت الحادثة رغم بساطتها تتحول إلى أسطورة حقيقية لارتباطها بأسطورة بيجماليون ونقاط التواشج جاءت متطابقة تماما مما خلق اشعاعا شعريا متميزا ومنفردا ارخى على القصيدة بسدول وايحاءات ودلالات ملائمة تماما لما اراد الشاعر أن يوصله للقارئ أن اسطورة بيجماليون اشعت في القصيدة وجعلتها قوة مذهلة يدرك القارئ من خلالها قدرة الشاعر على تطويع رموزه وأساطيره لتخدمه كيفما يشاء.

[1] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية من منظور رمزي، دار الثقافة العربية، د.ط، القاهرة، 1991 م، ص165

2. ميدوزا: رؤيا الجمال والفناء

في القصيدة الأخرى مع نفس المعنى الاسطوري "الأساطير اليونانية" نجد قصيدة بعنوان "أخت ميدوزا"

ويتبين لنا من العنوان أن الاسطورة ذكرت من خلال الرمز الذي تمثله ذكر صراحة في عنوانها"ميدوزا" وميدوزا إحدى الفرعونات الاسطورية اللواتي يحولن كل من يقع نظرهن عليه إلى حجر ، كانت ميدوزا من بينهن جميلة جدا، لكن أثينا حولت شعرها إلى أفاع لأنها تجرأت على الادعاء أنها تعادل الربة جمالا.[1]

وقد أشار الشاعرفي الهامش إلى طبيعة الأسطورة بنبذة مختصرة عن طبيعة الاسطورة ولعل هذه الاشارة قد تقلل من سحر الاسطورة حيث يعيب في استخدام الاسطورة ارفاق تفاصيل وشروح تقتل عنصر الدهشة والبحث عند القارئ ، ويتوقع أن الشاعر بهذا كان يراعي جهل القراء بالثقافة الاسطورية فيضطر بهذا الاسلوب إلى تقريب المتلقي مما يريد ايصاله إليه لأن بعض ايحاء الرمز الاسطوري يرجع إلى أنه ارتبط في ذهن المتلقي ووجدانه بذكريات وظلال واشاعات سابقة، فإن استعير هذا الرمز من بيئة أجنبية لم يعانها كل من الشاعر والمتلقي لم يكن ثمة مايقدمه الرمز اليهم إلا إذا كانت هذه الاستعارة في حدود الضرورة الفنية.[2]

والشاعر يقسم القصيدة بأسلوب حكائي إلى فاتحة و حكاية و خروج بطريقة الاشارات المكانية ولا وجود لحكاية في الوسط، ويحيرنا الشاعر وهو يفتتح قصيدته في مدخل الحكاية الاسطورية بين نعوت لجماد و أخرى لحي فهو يبدأ بالسؤال:

---

[1] شابير وماكس رودا، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 1989، ص 164

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 296.

"ساحرة؟ نعم.

رائعة الخطى

جميلة السفوح و الهضاب و القمم

دافئة النغم

لكنها حين تراك عيناها

يراك فيها الموت ويضحك العدم"[1]

فصفات مثل:رائعة الخطى، دافئة النغم، لانجد بينها وبين صفات : جميلة السفوح و الهضاب والقمم، جامع وهو ما يضع مساحة للتأويلات المحتملة، هل من يعنيها الشـــاعر امرأة؟ وإذاكانت كذلك فكيف يستسيغ أن يصفها بأن لها سفوحا وهضـــابا و قممـــا؟ و ان اعتبرناها كذلك احدى المدن فكيف أضاف لها روعة الخطى و دفئ النغم.

وحين نلج إلى صلب القصيدة نجد إلى حد ما مايشفي هذه الحيرة:

"عيناك مثل عينيها

أتذكرين ميدوزا؟

وقلبها كقلبك حجر

منذ التقينا لم أعد أهوى

ولم أعد أبكي

بالأمس كنت انسانا

أخاف الليل، أعشق الشمس، أهيم بالمطر"[1]

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 380، 381

يعقد الشاعر هنا مقارنة بين ماضيه وحاضره وأمسه وغده فبعد أن كان يتمتع بإنسانيتة وعواطفه الجياشة، ويحس بها أضحى بعد لقاء محبوبته المتحجرة القلب و العينين و المشاعر كما يقول:

"واليوم أخت ميدوزا

أبحث في الاغوار في القيعان

لو دمعة

لو دمعتان

تغسلني

ترجعني لآدميتي

تعيد لي كآبتي

وفرحتي

تمسح عن جبيني الحجري ظل الموت والصدأ

تشعرني بأن لي يوما

وأن لي غدا

وأن أيامي على طريق العمر لم تكن وهما

ولم تكن سدى

فمن أنا الآن"؟[1]

---

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 381

[1] رسالة إلى سيف بن ذي يزن ص 383.

فالشاعر يبحث عن عودة انفعالاته ، حتى وان كانت وهما وكآبة ان وجوده بدون هذه الانفعالات يعادل الموت وصدأ الروح .واستدعاء الشاعر لعنصر التحجر من الأسطورة سحب نفسه على القصيدة كلها مثلما تحجرت حبيبته، ولئن كانت ميدوزا لا تحمل أي ملامح للتحجر، و إنما هي فاعلة له بما تلقيه- دون إرادة منها- من نظرات عينيها على الآخرين، فلقد خلع الشاعر هذا العنصر ليكون هو العنصر المشع في القصيدة كلها، فلقد خلع الشاعر تحجر القلب، ليخلق بهذه الإضافة للأسطورة مبررا ينطلق منه إلى وصف مشاعر محبوبته المتحجرة.

ولأن الشاعر لا يتجنى على محبوبته ولا على ميدوزا رأينا التحجر يجتاحه مثلهما حتى أنكر ذاته:

"فمن انا؟

تحجر الانسان في والألم

تجمد الصوت

تبلد الاحساس والنغم

ومن أكون؟

أقفرت الوجوه من حولي

تخشبت في وجهي العيون"[1]

[1] رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 383،384.

ومحنة الشاعر تكمن في أن حبه لمحبوبته من طرف واحد، ليأتي طلبـــه فـــي أن تحس بحبه وترفق بمشاعره وتسمع ضراعته:

"اتسمعين صوت محنتي

ضراعتي

شدي رموشك الطوال

أطلقي سراح جثتي

ردي علي نعمة الحزن و فرحة الضلال

لا تتركيني هكذا ملقى على الرمال

كطلل من الأطلال

أقسمت لا أركب زورقا يبحر في العيون

يرحل في الظنون

جربت مرة، ومرة

لكنني خسرت رحلتي

رجعت لا رشدي معي ولا الجنون"[1]

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن ص 383، 384

ويأتي مقطع الخروج في القصيدة كتعليل من الشاعر لطلبه من محبوبته ان تطلق سراح جثته وترد له كيانه، حتى يشعر بذاته وهو يرفض هذا الحب لأن الحب الحقيقي في نظره يساوي الحياة:

"الحب أن نحيا، وليس أن نموت

أمطاره تذيع نفسها

للزهر والندى، للحجر الصموت

لنملة عاشقة لسرب عنكبوت

أشجاره تعيش في الشمس، وتهجر البيوت

أنغامه ترفض قاعة الرعب

وترفض السكوت"[2]

والملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر يعدد أصوات الضمائر من الحديث عن الغائب وهو ميدوزا إلى مخاطبة "أخت ميدوزا" "محبوبته" إلى الحديث "الأنا" المسيطر على صلب الموضوع.

لقد استدعى الشاعر رمز ميدوزا في قصيدته ليعاين حالته التي كان يعيشها، فحين أراد أن يصف جفاء وصد قلب حبيبته لم يجد أحسن من أسطورة ميدوزا رمزا مطواعا يلين بين يديه ويصور معاناته أحسن تصوير، عنصر يشع على كامل اجزاء القصيدة من خلال حالة التحجر التي استلهمها من الأسطورة الأصلية لتغطية تلك الروح التي يبحث عنها في قلب حبيبته.

[2] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 385.

3. بينيلوب: رؤيا الوفاء والحب

قصيدة أخرى وظف الشاعر فيها الأسطورة بشكل جزئي دون الاشارة حتى إلى اسم الأسطورة ولكننا نفهمه من خلال بعض أدواتها ووسائلها المعبرة عنها، يقول في قصيدة "تحت قنديل أم هاشم":

"يا ناسجةالفجر وللآمال ثياب

يا فاتحة الأبواب

نحن الأنوار

تحت القنديل على الاعتاب

نقرأ سورة

نرسم صورة

نتمعن في عينيك الطاهرتين ضحى الثورة

نسأل بعض البركات

بعض النفحات

قبسا من نور العصر، وبعض حياة"[1]

فنحن لا نجد ذكرا لبنلوب صريحا لا في العنوان ولا في ثنايا القصيدة و لكننا نعرفها من جملة "يا ناسجة الفجر وللآمال ثياب" فنحن نعرف أن بنلوب حين غاب زوجها وأرادها الخطاب فأرادت أن تتملص منهم قالت لهم أنها تنسج ثوبا فإذا اكتمل الثوب قبلت

[1] ديوان لابد من صنعاء، ص 95

بأحدا الخطاب فكانت تنسجه ليلة كاملة حتى تنهيه فإذا جاء الفجر نكثت غزلها وهكذا مدة عشرة سنوات حتى عاد إليها عوليس، ورغم عدم ذكر الشاعر للأسطورة كـــان واضـــحا ومن جماليات توظيف الأسطورة هذه التقنية التي تفتح المجال للمتلقي كي يفكـــر ويـــأول ويبحث والشاعر يتحدث عن القاهرة في هذه القصيدة ويهديها قصيدته ويشبهها ببنلوب في صيغة شعرية غير مباشرة ولكنها جميلة وان كان المقالح قد وظف الأسطورة في القصيدة السابقة بصورة غير مباشرة فإنه يوظفها في قصيدة أخرى بإشارة صريحة هـــي قصـــيدة "رسالة إلى سيف بن يزن":

"على كل الدروب بكل منتجع

طيوف داميات اليأس و الوجع

تفتش عنك "ياعوليسنا" المفقود في فزع

وتسأل كل عابرة ضبابية

ولامعة سرابية

ومازالت مشردة

تضج بسجنها النائي

وتستنكرسطوة الداء

وتصرخ في الظلام، متى؟

أياعوليسنا"بنلوب" شاخ بكفها المغزل

وجفالثدي والمهبل

جموع الراغبين الخاطبين وصالها ترحل

وما باق هنا غير اللصوص السارقي الأعراض والمحتل

أترضى أن تسلم نفسها للعار

هل تقبل؟؟

وهل عانقت ليل الغربة السودا

ووجه الظلمة الخرساء

لغير خلاصها من قبضة الأعداء"[1]

والشاعر في قصيدته السابقة حشد مجموعة كبيرة من الرموز من التراث اليوناني ومن السيرة الشعبية العربية و التاريخ العربي من عنوان القصيدة "سيف بن ذي يزن" إلى كل الرموز الأسطورية الأخرى و الشخصيات التاريخية "كأبرهة" إلى "سيزيف" ثم "بينلوب" و" عوليس" ان اشعاع هذه الرموز خلف جوا أسطوريا رائعا في القصيدة خاصة حين تجتمع هذه الرموز كلها و تكون طيعة في يد الشاعر حسب ما يخدم صوره الشعرية ولغته الايحائية ان "بنلوب" هي رمز الحلم البعيد الحلم الذي يصعب ان يتحقق وهي ايضا رمز الوفاء والاخلاص للزوج و الحبيب و الوطن فالمقالح يتحدث عن بطل لا يأتي بطل انتظره الشعب مع كل فجر وظلت كل "البنلوب" كل النساء تنسج نسيجها كل فجر وكل انتظار ولكن"عوليس" الأسطورة وعوليس الواقع أطال الغياب حتى "شاخ بكفها المغزل" وهي صورة رائعة مثلت الجملة التي تشع على النص كله فهذه الجملة دليل على اليأس وطول الانتظار ل"عوليس" في الأسطورة و "عوليس" الواقع، البطل الذي ينتظره الناس

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 289-290-291

ليأتي ويغير الواقع ويحول الجمود إلى ثورة ولكن هيهات فالمغزل قد شاخ في يد بنلـــوب ولا حياة لمن تنادي.

إن اختيار اسطورة بنلوب و عوليس تمثل قدرة الشاعر وقوة تجربته الشعرية التي يستطيع أن يرسمها ويطوع من خلالها الأسطورة ورموزه الأسطورية كي تكون خادمـــة طيعة للموضوع المعاصر الذي يتحدث عنه وليس اكثر ملاءمة لضياع الامـــل وانكســـار روح التوق الى الغد من فجر لايجيء أبدا فكانت "بنلوب" هي أكثر أسطورة ملائمة تـــوفر ذلك الألم وتكون مرآة لانكسار الامل وموت الحلم.

4. سيزيف

إن توظيف الشاعر للأسطورة من خلال عرضه للتجربتين الاسطورية والحديثـــة، تنبع من حيرته تجاه واقعه الذي يعيشه وشتات وضعه، فهو دائـــم البحـــث عـــن معـــادل موضعي يجسد معاناته ويصور حيرته ومن أخصب الاساطير التي تستطيع ان تصـــور ذلك الألم أسطورة "سيزيف" الذي يوفر للشاعر زحما قويا كبيرا للتعبير عن الالم والمعاناة التي يعيشها وقد استخدمه الشاعر في أكثر من قصيدة "رسالة الى سيف بـــي ذي يـــزن" يقول:

"أنتظر المساعدة الكريمة يا بن ذي يزن

سنرفض أي حل سوف يأتينا مع السفن

سيرفض شامخا وطني

اذا "سيزيف" لم يحمل بصخرته

ويقذفها إلى الاسفل

فمن ذا غيره يفعل

بحق الحب دعه يصارع المحتل

سيفشل مرة

لكنه في قادم المرات لن يفشل"[1]

إن سيزيف رمز المعاناة ورمز الاحتمال هو الذي يريد أن يصل بصخرته إلى مبتغاه ولكن ما ان يقترب من الوصول حتى تتدحرج وتسقط منه مرة أخرى ويعود ليحاول مرة أخرى والشاعر هنا أراد التعبير عن تجربته المعاصرة تجربة الاوطان و الثورة انه يقف أمام هذا الرمز رمز التحدي وتكرار المحاولة ليجعله نموذجا ورمزا لكل الاحرار والثوار الذينلايفقدون الامل رغم كل الالم فأسطورة سيزيف دليل الارادة و المحاولة المتكررة التي لاتفشل وهو يريد لشعبه ذلك من خلال توجيه رسالته لسيف بن ذي يزن رمز الشعب العربي بتساؤل:

"انتظر المساعدة الكريمة يابن ذي يزن"؟

هو سؤال لايريد اجابة عليه لأنه يعرف الاجابة مسبقا ان الشاعر يريد الثورة والامل من داخل الأوطان ولايريدهاأن تأتي من الخارج:

سنرفض أي حل سوف يأتينا مع السفن

"سيرفض شامخا وطني"

([1])ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 289

إن رمز سيزيف جاء واضحا في هذه القصيدة وصريحا ليلائم موضوع الشاعر المعاصر الذي يتحدث عنه، وقد ذكر سيزيف وهو يدحرج صخرته وهذا يدل على ايراد الرمز بأسطورته الكاملة لذلك جاءت عملية التجلي من خلال تقنية التناص واضحة وصريحة وجاءت المطاوعة واضحة كذلك وممتدة في جسد القصيدة فحين يذكر الشاعر الرمز مع حالته الأصلية يكون مطواعا ولينا في يد الشاعر.

لقد وظف الشاعر عبد العزيز المقالح رمز سيزيف في قصيدته اخرى بعنوان الرسالة الثانية:

"حزين عليك

عاد كل غائب إلى الديار

ألقى الشريد للدجى قيوده

ألقى شجونه وطار

وانت في منفاك ياسيزيف

لا الصيف كان مشفقا ولا الخريف...."[1]

إن توظيف الشاعر للرمز الأسطوري سيزيف هنا جاء في حالة مختلفة عن الحالة في القصيدة السابقة فإن كان في القصيدة السابقة ذكر الرمز وحالته الأسطورية متكاملة وواضحة ومباشرة فإن الرمز هنا ذكر ولكن دون الاشارة إلى القصة والحالة الأسطورية الكاملة لذلك فإن اشعاع الرمز الأسطوري جاء خافتا نوعا ما والمقاومة كانت أقل امتدادارغم أن الايحاءات الدلالية كانت نفسها أي رغم أن الاسطورة لم يصرح بها كلهاورغم أن اشعاع

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 295،296

الاسطورة جاء باهتا نوعا ما إلا أنه استطاع أن ينير جانبا مهما مما أراد الشاعر أن يقوله في رسالته.

5. حصان طروادة: رؤيا بكاء الوطن

إن الكون الشعري الذي يؤثثه الشاعر عبد العزيز المقالح ويزينه بمختلف الأساطير يجعله مشحونا بتلك الحكايا الآتية من الأزمة الغابرة ولعل شاعرنا يتكئ على هذا الكم الهائل من الاساطير في شعره لأنه يدرك تمام الادراك تلك الجماليات وذلك الزخم الذي تخلفه الاساطير في نسيج القصائد العام والانزياحات الرائعة التي تدل عليها ونبقى دائما في نفس الجو الاغريقي الذي يعبق برائحة التراث ورائحة التاريخ وحكايا الماضي لنلتقي رمزا آخر كان له شأن كبير في حياة اليونان من خلال تلك الصراعات التي كانت تجري والحروب التي كانت تنشب ونلتقي بأسطورة أخرى من أساطير اليونان في قصيدة الشاعر بعنوان" القصيدة الخامسة والاربعون "التي يفتتحها:

"ذات يوم تسلقت ياقوتة

الصبر

وارتفعت بي شجوني إلى سفح

"غيمان"

شاهدت "صنعاء" تدفن أحزانها

وتصلي على جثث لاقبور لها

ورأيت المآذن تبكي

وشاهدت لون القباب

وقد صار أسود

والشرفات الجريحة تخلع زقزقة

الورد

جف مداد الكلام

وأطلقت للذكريات عنان الدموع"[1]

إن فاتحة القصيدة دموع تبكي الحبيبة صنعاء تصور آلامها الحاضـــرة المســـتمرة وتحكي آمالها المرهونة لأجل غير مسمى ورغم صبر الشاعر وتحليه بإمكانية أن ينهـــي اليأس والألم حين يرى صنعاء تحاول أن تدفن أحزانها وتصلي على جثث لم تستطع حتى ان تجد لها قبورا حتى المآذن بكت وألوان القباب تغيرت و العصافير في حالة حـــداد لأن شرفات البيوت قد جفت بها الورود والكلام لم يعد يجدي نفعا لم يعد من مكان إلا للدموع ولكن ماسبب هذه المأساة وهذه الآلام؟

"من هنا

من باب الشعوب دخل "حصان طروادة"

في عام 1948

كانت المدينة المسكونة بالخوف

والفقر والجمال

قد رأت في المنام أنها تعانق البحر

[1] عبد العزيز المقالح، ديوان كتاب صنعاء، دار رياض الريس للكتب و النشر،د.ط، بيروت، 2000، ص 194، 195

وأن الضوء لم يعد ينتحر

على النوافذ" [1]

إن الصورة التي يريد الشاعر نقلها الينا هي صورة لا تبدو واضحة تماما فهو يتحدث عن صنعاء كيف كانت مسكونة بالخوف والفقر والجمال رغم ذلك فإنها تحاول ان تعانق امل الفجر وتعانق البحر وجاء بأسطورة طروادة أو حصان طروادة التي تروي الأسطورة أن حصار الاغريق لطروادة دام عشر سنوات فابتدع الاغريق حيلة جديدة، حصانا خشبيا ضخما أجوفا بناه "ايبوس" ومليء بالمحاربين الاغريق بقيادة اوديسيوس، أما بقية الجيش فظهر كأنه رحل بينما في الحقيقة غير ذلك، وقبل الطرواديون الحصان على أنه عرض سلام، وقام جاسوس اغريقي بإقناع الطروادیين بأن الحصان هدية، فأمر الملك بإدخال الحصان إلى المدينة في احتفال كبير

واحتفل الطرواديون برفع الحصار وابتهجوا، وفي الليل حين كان الناس داخل المدينة في حالة من السكر خرج الاغريق من الحصان في الليل وفتح المحاربون الإغريق باب المدينة للسماح لبقية الجيش بالدخول، فنهبت المدينة بلا رحمة وقتل كل الرجال وأخذت النساء والأطفال كعبيد وأسرى

وعام 1948 هو عام النكسة وهو عام مؤلم بالنسبة للشعوب العربية كلها.

والشاعر إذ يستحضر حصان طرواد فهو يحاول أن يستحضر صورة المدينة من خلالها وحالة الشعب الذي لم يكن يعلم ما يحدث ورغم أن الرمز لم يستخدم استخداما واسعا ولم نستطع استحضار وفهم الحيثيات التي جعلت الشاعر يستخدم هذا الرمز في

[1] ديوان كتاب صنعاء، ص 194، 195

هذا المقام بالذات إلا أنه بقليل من تمثل الصور وبعض الانزياحات يمكننا أن نسقط خلفية الأسطورة على واقع المدينة التي كانت تعيش حالة الحزن والألم والدمار

وقد جاء الرمز الأسطوري هنا باهتا وغير واضح لأن اشعاعه لم يستطع أن يطول القصيدة كلها وإنما نحن نحس ذلك ونحاول أن نكتشفه بجهد جهيد لذلك فإن دلالات المطاوعة كانت قاصرة ولم يستطع الشاعر أن يلون ذلك الرمز ويعطيه حيثيات أخرى توضح سبب توظيفه وتنقل حيثيات التجلي باهتا والاشعاع لم يكن في مستوى ذلك التوظيف الذي كان من المفروض ان يكون أكثر ثراء وزخما.

ولكن قد تشترك القصيدة –الحالة الحاضرة– التي يتحدث عنها الشاعر مع أصل الأسطورة– حالة مدينة طروادة– في نهاية كليهما– طروادة وصنعاء– من خلال ما نشاهده في آخر القصيدة، حالة الهلاك والضياع والبؤس:

"لكن العتمة أفشت أسرار المنام

إلى الليل

والليل تحدث بها إلى الأسوار

الاسوار تحدثت بها إلى الضواحي

والضواحي بلغت النمل الاسود

فهجمت الحشرات

واحترقت أعشاش الطيور

الملونة

وعاشت المدينة عشر أعوام بلا نوم

رغم أنها تستخدم الحبوب المنومة
ولاتقرأ الجرائد"[1]

ربما هي النهايات المتشابهة بين طروادة وصنعاء فالذي حدث في طـــروادة مـــن سلب وأسر وألم يشبه ماحدث لصنعاء حين غابت فيها كل ملامح الحياة واحترقت أعشاش الطيور وعاشت المدينة في حالة بؤس لعشرة أعوام

6. إيزيس: رؤيا الغربة والألم

إن حضور الأسطورة من تاريخ وثقافات مختلفة عنـــد الشـــعوب كلهـــا بمختلـــف أجناسها وأديانها يدل على ذلك المكان الذي تمتلكه في الذاكرة البشرية كلها وتمنح الوجود سحرا خاصا يمتنع على أن يمحوه النسيان، ان الأسطورة كلمة يحيط بهـــا الكثيـــر مـــن السحر الخاص الذي يعطيها الامتداد الذي لا تملكه الكثير من الكلمات غيرها، لذلك نجـــد الاسطورة في كل آداب الشعوب تقريبا وإذا قاربنا في الاساطير اليونانية السابقة بعـــض الرموز الاسطورية وكيف وظفها الشاعر والدلالات التي حملها إياها في المقاربة للحاضر الذي نعيشه والماضي الذي ترسمه تلك الاساطير فإننا نعيش الآن مع رمز أسطوري آخر ينتمي للثقافة الانسانية التي استطاعت هي الأخرى أن تجسد أفكارها ورؤاها ومشـــاعرها من خلال تلك الاساطير، إنها الثقافة المصرية التي تحمل هي الأخرى كمـــا هـــائلا مـــن الأساطير والمقالح اتكأ على هذه الاساطير من مختلف آداب الانسانية جمعاء بمـــا يخـــدم تجربته الشعرية ويثريها نلتقي رمزا يعتبر من أكثر الرموز التي تداولها الشعراء بمختلف مشاربهم وأفكارهم لأن هذا الرمز يحمل الكثير من الدلالات الانسانية والشـــعرية ولكـــن سنرى كيف وظف المقالح هذا الرمز إيزيس:

يفتح الشاعر قصيدته" احزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليمني"بتساؤل:

---

[1] ديوان كتاب صنعاء، ص 196

"لماذا تغربت عن وطني؟

وهجرت زبيد التي يتنازعني حبها والحنين على نطع الموت

ألمح شرفاتها والطفولة، وجه الشباب النضير،

التآمر و الكيد

استرجع الأصدقاء الوفيين و المخلصيين

ورحلتنا في المساء الحزين"[1]

هذه بداية حزينة، حكاية الغربة و الفراق وعمارة اليمني شاعر ترك اليمن فـــرارا من الحكم الثاني وسافر الى مصر وأعدم بعد ذلك شنقا بتهمة التحريض على قلب نظـــام الحكم والحكاية هنا ليست حكاية عمارة اليمني وحده انما هي حكاية كل شاعر وكل مبدع وكل حر، حين يخونه الأهل والأصدقاء والحرف:

"من سيخلصني من عذابي وموتي؟

ومن ينزع السيف عن عنقي المستكين؟

اشتكي للمقطم للنيل حزني ومسبغتي

وأبث المآذن أنباء فاجعتي

يرفض النيل صوتي

يدير "المقطم" لي ظهره

والمآذن لا تستطيب صلاتي"[1]

[1] ديوان عودة وضاح اليمن، ص 560

لم يجد الشاعر خلاصا لأن كل شيء قد خانه وولاه ظهره لم يجد من يخلصه من آلامه، حتى أنه اشتكى للنيل و المقطم ولكن لم يجد من يسمعه فحتى النيل رفض صوته وأدار له المقطم ظهره بل أكثر من ذلك حتى المآذن لاتقبل صلاته ولا تستطيبها، يا للألم حين يلفك الصمت من كل جانب وتقف وحدك في الظلام تستمع لصداك ولا أحد يجيب لكن لماذا يا ترى، مالذنب الذي اقترفه عمارة اليمني:

"لأني غريب و "مملكة النفط" ترسل خلفي جواسيسها:

أين يخفي قصائده؟

كيف يأكل؟

كيف ينام

ألا يتحدث جسمي الهزيل وثوبي المرقع عن فاقتي؟

والجفون التي يتقرح فيها الحنين ألا تتحدث عن سعدها و العذاب" [2]

المشكلة إذن والادانة التي يدينها الزمن للشاعر هي أنه يكتب، يكتب الشعر ويحرض الناس، لذلك قتل شنقا رغم أن الشاعر لم يكن سوى شاعر الكلام و الحب ورسول السلام:

"لم أكن شاعرا يتمسح بالكلمات البغيضة،

ينبش قلب القواميس والكتب عن حكمة،

---

[1] ديوان عودة وضاح اليمن، ص560

[2] ديوان عودة وضاح اليمن، ص561

"مآرب،للنيل، أسأل"إزيس"

كيف استطاعت تلملم أوصال معبودها، علني أتوصل يوما لتجميع أوصال

معبودتي وأعيد لها وجهها و البكارة....

تاريخها الخصب،

أبحث في سرة الأرض عن عطر أيامها

عن مدائن الحلم،

عن مهرة تتمرجح خلف رموش السحاب،"[1]

كان الشاعر رسول السلام جاء إلى بلاد ايزيس يحمل إليها كل سلامات القلب كان يريد أن يبلغها رسائل الحب على أجنحة الحمائم المسافرة من صنعاء إلى مصر وكان هدفه أن يسأل ازيس كيف لملمت أوصال حبها، والاسطورة تقول ان ازيس كانت ربة القمر والامومة لدى قدماء المصريين عبدها المصريون والبطالمة والرومان، كانت ايزيس زوجة أوزوريس وقتل زوجها وفرقت جثته في أماكن عدة واستطاعت أن تجمعها بمساعدة "تفتيس ونحوت" وأعادت إليه الحياة بعد رحيله وقامت بتربية ابنها "حورس" الذي أنجبته من زوجها حتى إذا مااشتد عوده صار قادرا للانتقام من قاتل أبيه، كانت ازيس أشهر الربات المصريات وكانت مثال الزوجة الوفية لزوجها من بعد وفاته، إننا حين نعرف تاريخ وحكاية اسطورة ايزيس ندرك تلك العلاقة التي أرادها الشاعر أن تكون بين موضوعه وحبه لليمن وكيف كان يأمل ان يتمكن من ان يلملم أطرافها المتناثرة هنا وهناك وبين حكاية ايزيس التي لملمت أشلاء جثة زوجها

[1] ديوان عودة وضاح اليمن، ص563

إن روعة الجمع بين هاتين اللحظتين والرؤيتين خلق لحظة فريدة نسج من خلالها الشاعر كونا شعريا يعبق بروح اسطورية فريدة، ادخل الشاعر الرمز الاسطوري فغدا جزءا من نسيج القصيدة ذكر الرمز وذكر مايشير إلى حكايته فبلغ مراده ليشع الرمز في القصيدة ويعطيها ذلك الرمز و الايحاء رغم أن القطعة التي أورد فيها الرمز وقصته لاتمثل كميا مساحة كبيرة في القصيدة إلا أن اختيار الشاعر لهذا الرمز والايحاء الذي يتركه جعل القصيدة كلها تحمل رائحة ذلك الرمز ودلالاته التي يوصل إليها، لقد كان توظيف الرمز موفقا ومطوعا استطاع نقل تجربة الشاعر وتحميله مشاعره ليثري به تجربته الشعرية وحين يوظف الشاعر رمز ايزيس في قصيدة لرمز آخر هو عمارة اليمني فإننا نقف على ثلاث أكوان مختلفة:

- كون الشاعر عبد العزيز المقالح وهو الراوي لمأساة الشاعر عمارة اليمني
- كون الشاعر عمارة اليمني صاحب القصيدة بطريقة غير مباشرة والمعادل الموضوعي الذي نقل من خلاله الشاعر تجربته
- كون الرمز الاسطوري ايزيس الذي يجسد مرآة كلا الشاعرين ويحمل همومهما وينقل رؤيتهما.

إن الرمز الاسطوري حين ينجح الشاعر في توظيفه يزيد القصيدة روعة وتألقا ويخلق بها جوا سحريا وأسطوريا متفردا ومتميزا.

7. أخيل: رؤيا الرحلة والعذاب

إن الكون الاسطوري عند شاعرنا عبد العزيز المقالح واسع لا تحده حدود، وهو من الشعراء الذي وظفوا بكثرة الاساطير في شعره لذلك فإننا نجد مجموعة كبيرة من الاساطير خاصة اليونانية وسنقف الآن عند قصيدة للشاعر بعنوان " الرسالة الخامسة" ، كتبها الشاعر للمناضل "غائب قاسم" الذي قضى 30 عاما في المنفى والمعتقلات.

إن هموم الشاعر واتساع مساحة آلامه تجعله في بحث دائم عن رموز أسطورية ومعادلات موضوعية تمكنه من تجسيد هذا الألم والتعبير عنه وطبعا لن يجد أكثر سخاء من التراث الاغريقي الزاخر بكل الصور الاسطورية التي تستطيع في كل مرة ان تكون النبع الذي لاينفذ الذي يحمل تجربة الشاعر الشعورية في رسالته الخامسة يفتتحها الشاعر :

"يالغراب البين

في عامنا رأيته يضحك مرتين

حين هجرت الدار مرة

ومرة وانت مغمض العينين

بكيت اذ بكيت الوطن

بكيت أهلنا المشردين، حلمنا الغريب، ذايزن

بكيت حاضرا يضج بالجراح

ماضيا يعج بالمحن

بكيت فيك –ياشهيد–شعبنا

بكيت امنا اليمن"[1]

من الافتتاحية تتلخص المأساة حين تبدأ بغراب البين ذلك الذي يرسم عالم الغربة والمنفى والالم، غراب يجسد ألم المنفى الذي بلا حدود، ان النفي والضياع هنا لايعني،"قاسم غالب" وحده بل هو كان المثال الواضح للعيان، والذي اختاره الشاعر ليعبر عن محنة شعب بكامله، فالأزمة هي عامة والهم جماعي وليس هما فرديا لان الشاعر لايبكي المنفي وحده فالأمة كلها منفية ومتغربة عن أوطانها وعن ذاتها فهو يبكي:

"بكيت أهلناالمشردين، حلمنا الغريب، ذويزن

.....

بكيت فيك –ياشهيد–شعبنا

بكيت امنا اليمن"

فهو بكاء على مجموع آلام الأمة وأوجاعها أمة جرحها بحجم خارطة الوطن:

"حين ارتمى على وجوهنا الدمار

حملت جرحنا

وودعت خيولك الديار

وتحت كل نجمة

وقفت تغسل الجراح، تصنع النهار

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص309

تسائل النجوم عن "أخيل"

عن سيفه الصقيل[1]

يجسد الشاعر المعاناة وينقل تجربة مؤلمة ويروح هنا وهناك باحثا عن حالة اسطورية مشابهة لبطله، بطله الذي حمل الجروح وودع الديار، حاول أن يغسل الجراح أراد أن يصنع النهار، فلم يجد أحسن من "أخيل" العظيم بطل حرب وصاحب البطولة في الياذة "هوميروس" بطل لم يجد قومه بدا من ان يكون قائدهم بعد أن تغلبت عليهم الآلام و الهزائم، ولكن هكتور قبل أن يصبح عظيما كان طفلا صغيرا أرادته أمه أن يكون قويا وارادته ان يكون من الخالدين فقامت بغمره في مياه نهر "سيتكس"، إلا أنها وحين غمرته كانت ممسكة بكعبه من الوتر، وكان هذا المكان الوحيد في جسمه نقطة ضعفه تنبأ لأمه العرافون أنه سيقتل في حرب طروادة، فحاولت أن تبعده عن الحروب وتخفيه عن العيون والبسته ثياب فتاة وأرسلته إلى "لوكوميدس"، ملك جزيرة "سيكاروس"، ليعيش معه في قصره كإحدى بناته، لكن أخيل لم يتقبل الأمر وتعلم فنون القتال

حين قامت الحرب بين أهل طروادة والاغريق، وفشل اليونانيون أول الامر في أخذ المدينة، وعلموا أن "أخيل" هو الذي سيحقق لهم النصر حسب نبوءة الكهنة، استطاع "أوديسوس" أن يعثر على أخيل ويعرض عليه الأسلحة و الخيل فانظم إلى الجيش الاغريقي استطاع أن يحقق" أخيل" النصر لمدة تسع سنوات من الحرب الضروس وبعد احدى المعارك، وجد رجال أخيل بنت ملك طروادة "بيرسيس"، فأعطوها "لأخيل" ولكن "أخيل" أحبها وهي أحبته، ثم وضع "أجاممنون" يده على "بيرسيس" بنت ملك طروادة

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص310

ورفض أن يعيدها لوالدها، فاحتدم الخلاف بينه وبين أخيل فقام أخيل من أجل ذلك باعتزال الحرب ، ثم بدأت الهزائم تتوالى على جيش الاغريق

عندما رأى "باتروكلوس" " ابن عم أخيل" هزائم قومه حاول أن يدفع "أخيل" إلى القتال ولكنه أبى،فارتدى "باتروكلوس" خوذة آخيل ودخل الحرب، وفي المعركة قام "هكتور" ابن ملك طروادة بقتل "باتروكلوس" ظنا منه أنه "أخيل" ولما علم أخيل بذلك صمم على الانتقام من هكتور، واستطاع أن يهزم الطرواديين وأن يقتل هكتور وقتل "اجاممنون" إلا أنه في النهاية قام "بارس" أخو "هكتور" بتصويب سهم نحو وتر "أخيل " الحساس.

وهكذا كان قاسم غالب لأبناء وطنه كما كان أخيل لأبناءوطنه دفع ثلاثين سنة من عمره في المنفى و الغربة ليموت أخيرا بآلامه وحسرته كما قال الشاعر في آخر القصيدة:

"ليضحك الغراب

لترفع المشاعر الحقيرة السراب"

ولكن رغم ذلك يترك لنا الشاعر مساحة من أمل وكانه لايريد لتلك البطولات أن تهدر و ذلك المنفى وتلك الغربة لن تكون بلا جدوى لأن:

"غدا يطل" آب"

ويفتح المناضلون صفحة الحساب

ولم تمت...

ولن تموت ... أنت في عيوننا

على جبالنا

وفي سهولنا

صحيفة نبيلة، كتاب

قصيدة تدق كل باب"[1]

وكما خلدت الأساطير البطل أخيل الذي كان رسول انتصاراتها ستخلد اساطير اليمن ذلك البطل سيبقى في العيون وفي الجبال والسهول، صحيفة تقرأها الأجيال على مر العصور.

إن توظيف الشاعر للرمز الأسطوري أخيل جعله يلبس وشاح البطولة والأسطورة على بطله ليشع ذلك الرمز ويحمل تلك القيمة التي يستحقها فقد كان يستحق أن يكون أخيل اليمن ويرسم صورته على أوجه كل اليمنيين العابرين، انه اخيل اليمن الذي دافع عن ضحكتها وأحلامها.

8. باخوس: رؤيا نشوة الحزن والانكسار

تزين الاساطير كون الشاعر عبد العزيز المقالح كعقد مرصع باللآلئ على صدر امرأة جميلة فتزيدها روعة وجمالا وأناقة لذلك فإننا نتصيد في كل مرة تلك الاساطير ونحاول الاقتراب من العوالم التي رسمها الشاعر من خلالها ونقارب الرسائل التي يريد أن يوصلها إلينا ، روعة منقطعة النظير تجعلك ترجع بفكرك ملايين السنين لتستحضر تلك الطقوس الأولى التي مارسها الانسان الاول في حياته واعتقدها واحتفى بها.

سنلتقي الآن بقصيدة أخرى تزخر بكثير من الرموز الاسطورية استطاع الشاعر من خلال أن يحمل نصه دلالات وايحاءات جميلة من خلال توظيفها له، قصيدة الشاعر

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص312

كتبها عن الاسكندرية، وهي بعنوان "الاسكندرية " حين زارها في فصل الشتاء لأول مرة، حيث كانت نظيفة ومغسولة السماء والارض ... قطعتان متناثرتان من السحب البيضـــاء، تسبح عند خط الأفق حيث يتعانق البحر والفضاء، بينهما اسراب من الضـــباب الأخضـــر الخفيف تعانق سطوح المنازل العالية كما عبر عنها الشاعر بنفسه في افتتاحية قصـــيدته، ثم يفتتح الشاعر قصيدته شعريا بقوله:

"ورفت على شاطئ الغيم،

لاحت لنا من بعيد

على صفحة الأفق الذهبي الشعاع

كحورية تستحم على البحر

أغنية في الفضاء المديد

"كيوتوبيا" جني خيال العبيد

كقافلة في الصحاري

تدندن أجراسها بعد رعب الضياع

كلوحات "جوجان" مرسومة في شراع"[1]

هكذا يرسم الشاعر في بداية قصيدته لوحته عن الاسكندرية الرائعة تلـــك المدينـــة العزيزة على قلبه بعد صنعاء، يرسمها عروسا تحيط بها الغيوم من كل جانـــب، حوريـــة تغتسل على شاطئ البحر وأغنية تردد صداها الاكوان، وخيـــال رائـــع وجميـــل كمدينـــة

[1] ديوان: رسالة إلى سيف بن ذي يزن ص 402

الاحلام في خيالات العبيد ،وحبها له يتمثل في قلبه كقافلة تائهة في الصحراء وجدت اخيرا طريقها للعودة وسمعت أجراس الوصول بعد رحلة مرعبة من التيه والضياع.

إن الشاعر يرسم لوحات عشقه للإسكندرية بكل الألوان وبكل لغات العالم ذلك أنها المدينة التي:

"حين احتوتها بأحضانها

كان"شط الهوى"

"لفيروز" يغسل شطآنها

ويلون أحجارها، ويضيء الطريق

ويزرع خلف النوافذ

خلف العيون الشروق

وعصر الضحى يغسل الأرض

يمسح وجه المدينة بالنور

يفرش جدرانها بالبريق"[1]

الاسكندرية احتوت الشاعر بشاطئ الهوى على انغام فيروز واحجارها تتلألأ لتضيء دروب قاصديها،تنيرلهم خطوات الحنين والاياب وترسل لهم ذلك الشروق الذي يمد المدينة بالنور والألق وجدرانها ترقص بذلك البريق الذي يشع من شمسها أي رسام يرسم ويصف ويدقق في كل تفاصيل العشق يرسم دقائق اللحظات، حين كان:

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص403

"عاشقها الأول البحر كان يغني،

ويلهو،

فترقص أوراق الشجر

وترحل في الشمس سوناتة من خيوط المطر

وأقدام "فينوس" عالقة فوق صدر الرمال

و"باخوس" يرفض من حولها رقصات الفجر

ويشرب نخب الجمال"[2]

ماأروع حين يتزاوج الشط والبحر ويغدو البحر يراقص موجاته ويغني سمفونيات الجمال التي تتراقص لها كل أوراق الشجر وترحل في الشمس موسيقا خيوط المطر ، وماأروع عند هذه الصورة أن تقف "فينوس" بكل جمالها ورونقها وروعتها وحضورها الاسطوري، "فينوس" آلهة الجمال، تختصر كل لغات الروعة ولاتترك للدنيا أي أثر للجمال إلا يحضر فيها فينوس رمز الروعة التي تلتقي بآلهة النشوة في تزاوج رائع، حين تلتقي فينوس "بباخوس " إله الخمر الذي يسمى كذلك "ديونيسيوس" وهو ملهم طقوس الابتهاج والنشوة عند اليونان، وفي أسطورة ولادته تطلب "سيملي" من زوجها "زيوس" أن يظهر لها بهيئة الأصلية كحالة للصواعق والبرق، وعندمايفعل ذلك تموت "سيميلي" هلعا من المنظر المخيف وتهبط إلى العالمالسفلي وهي حامل "بباخوس" أو "ديونيسيوس"

يستطيع"زيوس" انقاذ الجنين من بطن أمه ولكن قبل اكتمال نموه، فيعمد إلى شق فخذه ويودع الجنين هناك ويخيط الشق عليه، يكمل الجنين ماتبقى له من شهور الحمل ثم

[2] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص403

يخرج إلى الحياة في ولادة ثانية بعد أن أمضى قسما من أشهر حمله في رحم أمه وقسما آخر في فخذ أبيه "باخوس" إله الخمر ومصدر النشوة وغنى معه مريدوه وأتباعه، وغالبا كانوا مجموعة من النساء المتوصيات أطلق عليهن اسم "الباخوسيات" وكانت تلك الطقوس تقام في الغابات حيث يلتقي مريدوه من الشعراء خاصة الذين نظموا اشعارهم من تلك الجلسات وكانت لهذه الطقوس الأثر في نشوء المسرح عند اليونانيين خاصة التراجيديا.

أحبه اليونانيون كثيرا ومجدوه بإقامة الحفلات والمهرجانات العظيمة التي يعبرون فيها عن مشاعرهم بالرقص والغناء، وكان الشعراء ينظمون المقطوعات الشعرية الخمرية وينشدونها في أعياد "ديونسيوس" ويتخذون أسطورته موضوعا لأناشيدهم وكان الشاعر منهم يجمع الناس ويلقنهم تلك الأشعار ليرددوها في حفلات الانشاد في الاحتفالات وكان هؤلاء الأفراد هم "الجوقة" بعد ذلك الذين مثلوا نواة المسرحية اليونانية وهم يرتدون جلد الماعز.

توفي باخوس(ديونسيوس) بعد أن قامت "التيتان" بتمزيقه وهو على هيئة ثور، حول نفسه اليه هربا منهم، والتيتان بحسب الميثولوجيا الاغريقية هم عرق من الآلهة الأقوياء الذين حكموا الأرض خلال العصر الذهبي الأسطوري وهم العرق السابق للآلهة الألمبية ، اختلفت الأساطير القديمة في وصفهم باختلاف الفترة الزمنية والمنطقة التي تأصلت فيها الاسطورة، إلا أنهم كانوا يعدون في غالب الأوقات تجسيدا لقوى الطبيعة ومظاهرها المختلفة

حين نقرأ تفاصيل هذه الأساطير ونعود بأفكارنا إلى تلك الظروف التي حبكت فيها وتجسدت نعرف ذلك الزخم الذي تمنحه للشاعر وهو يوظفها، صحيحأن الشاعر كان الرمز عنده مجرد ذكر و لكننا حين نسترجع قصة الرمز نفهم أي ايحاء يريده الشاعر وأية رسالة يريدنا أن نتلقاها، ان الاشعاع الذي يشع في القصيدة من جراء توظيف الشاعر "لباخوس" إله

الخمر يعيدنا إلى كل تلك الحيثيات وذلك الماضي الذي تجسد فيه الرمز كله وكأسطورة وطقوس كانت يوما ما حية ومثلت حالة اجتماعية واحتفالية رائعة ، ان عبد العزيز المقالح حين يزاوج بين إله الخمر والنشوة وإله الجمال يريد ان يجسد لنا صورة حبه وعشقه الأبدي للإسكندرية وتوظيفه لهذه الرموز يصور بالضبط حالة العشق والوجد التي يعيشها الشاعر مع شطآن الاسكندرية حين يلمح رقصات الفجر ويشرب نخب الجمال في حضرة فينوس وباخوسفيرمي همومه ومشاكله التي يعانيها كيف لا وهو يستحضر كل ذلك الماضي الاسطوري وزحمة التراثي

"قذفنا إلى الموج حزن السنين

وفي الشاطئ الذهبي خلعنا العيون القديمة

خلعنا مواجعنا والهوان

نسينا جراح الزمان

نسينا المكان

نسينا انتصاراتنا، ونسينا الهزيمة"[1]

ذلك الجمال لا يعادله جمال، جمال أخاذ جعل الشاعر يقذف بكل احزانه إلى امواج الشاطئ ليفرغ حزنه المكبوت وينسى عيوبه الحزينة القديمة، ويتناسى زمن المواجع والآلام، يريد أن يخفف عن نفسه آلام السنين أن يتسلل من الزمان ويرحل من المكان يريد لذاكرته أن تكون بلا تاريخ بلا جغرافيا وأن يهرب من الأحزان:

"رفاقي....

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 405-404

سألتكم الله ان سأل الحزن عني

وإن سالت عن مكاني عيون الشجر

فلا تخبروه...

ولا تخبروها

وقولوا: مضى...

ربما خلف حلم الزمن

فأنا سأسلم للموج نفسي

سأرحل لو مرة في النعاس

وفي الرمل أبحث عن "ذي يزن"[1]

يريد الشاعر ان يختفي أن يرحل عن المواجع عله ينسى همومه لايريد لأحد أن يعرف دروب ايابه يريد أن يغط في نوم عميق ولكن رغم كل ذلك لايستطيع أن يرحل عن صنعاء التي حتى وهو في هروبه هي تسكن دمه وعروقه لأنه حتى وهو في رحلة الهروب من المواجع في شط الاسكندرية فهو يبحث في رملها عن "ذي يزن" لان اليمن لاتستطيع أن تغادره مهما هرب منها وغادر:

"الحبيبة التي تسكن قلب القلب"

ورغم كل شيء يواصل رحلة الالم ورحلة الهروب إلى شاطئ الوجع من الغروب :

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 405-404

"وحين يجيء الغروب

وترحل في سفن الليل شمس النهار

ومن أفقها تتدلى حبال السماء

سأهبط للبحر

أغسل روحي بأمواجه

في مياه صنعاء

فإني فقدت جمال الرشاد بعالمكم

وفقدت نهار الوفاء"[1]

إن الشاعر يريد لألمه أن يغيب ويختفي كما تختفي الشمس مع المغيب ، ترحل كما ترحل في سفن الليل شمس النهار التي تشهد كل آلام البشر وآمالهم ولكنها تختفي مع قدوم الليل الذي يأخذها، في سفائنها ويرحل بها إلى شاطئ آخر على امل أن تعود غدا محملة بأحلام أخرى وآمال أخرى وتمنيات جديدة.

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 405-406

9. بروتس: رؤيا الخيانة والوفاء

تتلون عوالم الاسطورة بالوان بديعة تحمل في كل طية من طياتها حكاية من حكايا الماضي وطقسا من طقوس عبادات الانسان الاول، وفي كل موقف من مواقف الانسان المعاصر حيث نحلله ونتوقف عنده نجد أنه ليس موقفا مبتورا، بل اننا نجد له دائما مواقف مشابهة تحمل في طياتها نفس ذلك الطقس ونفس الهم، لكأني بالإنسانية تسير في طريق واحد وتحس احساسا متصلا لاتفصله سوى الأوقات والسنوات، لأن النفس البشرية واحدة وهمها هم مشترك مهما اختلف التاريخ والجغرافيا سنقف هذه المرة عند قصيدة أخرى من قصائد الشاعر يعيش من خلالها موقفا آخر من مواقفه الحياتية يقول في قصيدته "الماضي والأصدقاء":

"لاتلتفت للخلف

لن ترى سوى الأشلاء

منثورة على طريق الامس في العراء

أشلاء حب غارق قديم

أشلاء أحلام تحطمت"[1]

يبدأ الشاعر قصيدته بحديث عن حدث دائما ما يتعرض له الانسان ولكننا لن نفهم المشكلة من البداية لأن الشاعر يفتح قوس الحاضر مباشرة دون أن يتوغل في مشاكل الماضي، ولنقل قبل ذلك فحين يقول:

"لا تلتفت للخلف

---

[1] ديوان مأرب يتكلم، ص 156

لن ترى سوى الأشلاء"

وكأنه يبدأ من النهاية، ويعطينا النتيجة قبل المقدمة فالنتيجة التي توصل إليها أنك أيها الانسان لن ترى سوى الأشلاء المنثورة على طريق الماضي وأين في العراء ،نتشابك مجموعة من المفردات لترسم لوحة النهاية المفجعة بعناصر (الخلف، الاشلاء، الامس، العراء) ثم تتناسل مفردات الألموالماضي الذي "لا يكف عن النحيب:

أشلاء حب غارق قديم

أشلاء أحلام تحطمت"

بالإضافة للمفردات السابقة نظيف اليها (اشلاء، تحطمت)

فكل المفردات تدور في حقل دلالي واحد هو حقل الالم والفقد والحسرة ولكن من الذي تسبب في هذه الحيرة وهذا الالم هل هم الأعداء الغادرون؟ للأسف لا إنهم:

أشلاء آلاف من الاحباب، أصدقاء

خانوك،أغمدوا في القلب، في الصميم

خناجر الوفاء[1]

إذن فالغدر ليس من العدو بل من أقرب الأقربين من الأحباب والأصدقاء الذين يعرفون كل أسرارك ونقاط ضعفك لذلك فقد قدم الشاعر لقصيدته بمقطع رائع يقول فيه "اللهم احمني من أصدقائي أما أعدائي فأنا كفيل بهم" اذن هم الأصدقاء الذين خانوه وجرحوه، اصدقاؤه الذين وثق بهم يوما وأطلعهم على كل اسراره، وحين نريد العودة إلى عوالم الرموز الأسطورية للبحث عن الحالة الاسطورية الماضية المشابهة للحالة الآتية التي يعيشها الشاعر فإننا لن نجد افضل من "بروتس":

"بروتس" الشهير واحد من الرفاق

---

[1] ديوان مأرب يتكلم، ص 156 -157

فقد كان يرتدي عباءة النفاق

وذات يوم حالك دميم

حاول أن يسرق قلبك الجريح ساعة العناق"[1]

فمن هو "بروتس" الذي ارتدى هذه العباءة، بروتس كان من رجال السياسة في الجمهورية الرومانية وعضوا في مجلس الشيوخ الروماني وله شهرة كبيرة في اشتراكه في مؤامرة اغتيال يوليوس قيصر.

بعد الانتصارات التي حققها يوليوس قيصر في خارج روما ونجاحه في اخماد الحرب الأهلية وسيطرته على الفتن، فقرر العودة الى روما وقد علم الاشراف بذلك فرأوا الفناء يحل عليهم بعد عودة القيصر فقرروا عقد النية على اغتياله، وكان القيصر قد عامل هؤلاء معاملة كريمة أطلقت لسان شيشرون بالثناء عليه، وكان قد عفا عن كل من استسلم له من أعدائه، ولم يحكم بالإعدام إلا على مجموعة قليلة من الضباط الذين خانوه، واحرق كل الرسائل دون أن يقرأها، وعين "بروتس" و"كاسبوس" واليني على اثنين من الولايات، كما عين غيرهم من الأشراف في بعض المناصب العليا، وصبر على كثير من الأذى ولم يتخذ شيئا من الاجراءات ضد من كان يظن أنهم يتآمرون عليه ليقتلوه.

وكانت الخطة حين أقبل "كيوسكاسيوس" وهو رجل مريض الجسم على "ماركوس بروتس" واقترح عليه اغتيال قيصر، وكان قبل ذلك قد عرض خطته على جماعة من الشيوخ وعلى بعض الممولين الذين كانوا ينهبون الولايات وتوقف ذلك حين وضع القيود وشددها عليهم بل عرضها أيضا على بعض القواد في جيش القيصر الذين أحسوا أن ما حباهم به من المناصب والغنائم كان أقل مما يستحقون، ووافقوا عليها وكان هؤلاء

[1] ديوان مأرب يتكلم، ص 156-157

المتآمرون في حاجة إلى بروتس ليكون هو رافع لواء المؤامرة لأنه اشتهر بين الناس كافة بأنه اعظم الناس استمساكا بالفضيلة وكان الناس يقولون أنه من سلالة بروتس الذي طرد الملوك قبل ذلك الوقت بأربعمائة وستة وأربعين عاما، وكانت أمه "سرفليا" أختا غير شقيقة لكاتوا، وزوجته "بورشيا" ابنة "كاتو" وارملة "بيبولس" عدو قيصر، وتقول مصادر أن الناس كانوا يظنون أن بروتس نفسه ابن القيصر لان القيصر كان عشيق "سرفليا" في الوقت الذي ولد فيه بروتس، وكان قيصر يعتقد أن بروتس ولده، ولايبعد أن يكون "بروتس" نفسه ممن يعتقدون هذا الاعتقاد، وأنه كان يحقد على قيصر لأنه أفسد أخلاق أمه وجعله مضغة في أفواه الرومان، يقولون عنه أنه ابن زانية بدل أن يكون من نسل آل بروتس وكان هو على الدوام، مكتئبا يميل إلى الصمت كأن ظلما حل به يجثم على صدره ويشغل باله، وكان في ذات الوقت فخورا معجبا بنفسه لانه أيا كان مولده يجري في عروقه دم الأشراف وكان يجيد اللغة اليونانية ويحب الفلسفة، المهم أن الاحداث توالت وسرت بين الأشراف شائعة تقول أن "لوسيوس" سيعرض على مجلس الشيوخ في اجتماعه المقبل اقتراحات يتم تنصيب قيصر ملكا وقال كاسيوس ان المجلس وقد كان نصف أعضائه ممن عينهم القيصر سوف يوافق على هذا الاقتراح وانه لن يبقى بعد ذلك امل في عودة الحكم الجمهوري، وتأثر "بروس"بهذا كله واستسلم وأخذ المتآمرون بعد ذلك يحكمون أمرهم ويضعون خططهم.

واستخلصت بورشيا السر من زوجها، بأن طعنت نفسها بخنجر في فخذها لتبرهن بذلك على أنه مامن أذى يصيبها في جسمها يحملها على أن تنطق بشيء رغم ارادتها.

وحدث في مساء أحد الايام أن عرض قيصر على من كانوا مجتمعين في منزله أن يكون موضوع حديثهم "ماهي خير طريقة للموت، وأجاب هو عن ذلك السؤال بقوله" إنها الميتة المفاجئة" وتوسلت إليه زوجته في صباح اليوم الثاني أن لايذهب إلى مجلس

الشيوخ، وقالت انها رأته في نومها ملطخا بالدماء، وحاول خادم آخر كان رأى مثلرأيها أن يفتعل نذيرا بمنع القيصر من الذهاب، فتسبب في سقوط صورة لأحد أسلافه معلقة على الجدار، ولكن "دسمس بروتس" وهو صديق حميم للقيصر ألح عليه أن يحضر الاجتماع، وان لم يفعل فعلى الأقل يذهب ويعتذر بنفسه في رقي ومجاملة تأجيل الجلسة إلى وقت آخر، وأقبل صديق للقيصر عرف نبأ المؤامرة ليحذره فوجده قد غادر داره في طريقه إلى المجلس، وقابل في طريقه عرافا كان أمر إليه ان يحذر هذا اليوم، وبينما كان قيصر يقدم القربان الذي كان من المألوف أن يقربه قبل الجلسة أمام العلن إذ وضع أحدهم في يده لوحة صغيرة يحذره فيها من المؤامرة ولكنه لم يعبأ بها، وشغل "تريونيوس" وهو أحد المتآمرين وكان من قبل أحد قواد القيصر المقربين–أنطونيوس بالحديث فعطله عن حضور الاجتماع، ولما دخل قيصر الملهى واتخذ مجلسه، هجم "دعاة الحرية" من فورهم عليه، لقد كتب بعظهم يقول أنه حين هجم عليه "ماركس بروتن" قال باللغة اليونانية " وأنت ايضا يا ولدي" فأجابه "اني احبك ولكنني أحب روما أكثر" فقال قيصر "إذن فلتحيا روما وليمت قيصر" ويقال أنه حين طعنه بروتس امتنع عن كل مقاومة واستسلم للضربات دون مقاومة فسقط عند تمثال بومبي، إن الألم الذي تسبب في موت القيصر ليس الطعنة فحسب ولكنه حين رأى وجه الجاني وكانت صدمة قاتلة وأشد ايلاما حين رأى وجه الجاني وكانت تلك الصدمة أشد إيلاما وحرارة من الطعنة في ذاتها حيث رأى بأن صاحب تلك الطعنة كان أقرب الناس إلى قلبه بروتس وكانت هذه أشهر الخيانات في التاريخ، لذلك فإن الشاعر حين اختار هذا الرمز فإنما اختاره بما يخلفه توظيفه له من تماس مباشر مع ذلك الماضي وكل ذلك الزخم الذي يحمله "بروتس" في طياته لذلك فإنه يدعوه إلى الذهاب في طريقه دون أن يلتفت وراءه لان "بروتس" مازال هنا ومازال يشع في بقية القصيدة ويطرح ظلال تلك الخيانة التي لاتنسى:

"لاتلتفت

طريقك التي قطعتها مقابر، جثث

تحكي على الأيام ماحدث

كل الذي صنعته

كل الذي عرضته، أحببته عبث

حتى حبيبك الذي منحته الشباب

سكبت في عينيه فجر العمر

كان الفصل و العنوان في الكتاب

هذا الحبيب في الزحام غاب

جثته هناك ملقاة على الطريق

تبحث عن صديق

والأصدقاء ميتون

ماتت قلوبهم وماتت العيون

لم يبق غير أشباح على طريق الوهم

اشباح من الظنون"[1]

إذن لا أصدقاء حقيقيون فالأصدقاء ماتوا وجثثهم مطروحة على الطريق والمـــوت هنا ليس بالضرورة موت مادي انما هو موت معنوي موت الحضـــور فـــي القلـــوب لأن

[1]،[2] ديوان مأرب يتكلم، ص 158، 159

قلوبهم ماتت لم تعد تخشى ولم تعد تشعر وعيونهم جامدة لا احساس فيها فهم جثث باردة ومجرد اشباح على طريق الوهم، ويدعوه ان لايلتفت إلى الوراء ان لايرثيهم ، لايبكـــيهم، لانهم لايستحقون الرثاء ولا دمعة من عينيه لأنهم خانوه:

"لاتلتفت....

فربما اهرقت ما ابقت لك الأيام من دموع

خسرت ما أبقت من الرشاد

حين ترى الشموس والأقمار والشموع

صارت... تحولت إلى رماد"[1]

نعم لقد تحول كل شيء الى رماد وكل ذلك الصدق والوفاء غدا هباء في هباء، لقد جعل منها بروتس مجرد اسطورة كانت تسمى يوما ما صداقة.

[1] ديوان مأرب يتكلم، ص 160.

الأساطير والرموز العربية و اليمنية

بعد أن عرضنا لمجموعة من الرموزالانسانية عامة واليونانية خاصة والأساطير التي وظفها الشاعر في بعض شعره نلج الآن عالما آخر عالم الرموز العربية واليمنية والخاصة بالشاعر عبد العزيزالمقالح- رموز وأساطيرمستوحاة من الواقع اليمني والحضارة والتراث اليمني والعربي وقد وظفها الشاعر برؤيا متميزة اتكأ من خلالها على ذلك الزحم الذي تزخر به الحضارة اليمنية العربية ولعل منالمهم الاشارة هل الدخول في عوالم الشاعر ورموزه الاسطوريةإلى أن الشاعر يتعامل مع الأسطورة-من خلال آليات وطرق مختلفة.:

فالشاعر قد يورد الأسطورة أو الرمز الأسطوري كما هو دون زيادة أو نقصان فيوظفها توظيفا قد يأتي سطحيا وباردا نوعا ولا يضيف للقصيدة شيئا جديدا اجماليا.

وقد يوردها ويطوعها ويجعلها خادمة مطيعة بين يديه كما يشاء فتتشابك مع النصحتى تبدوبأنها جزء منها لا يتجزأ ولاينفصل و كلماكان الشاعر بارعا في ذلك أضافت الأسطورة أو الرين الأسطوري جالية وزخما للقصيدة وهذا ما كان من المفترض أن يتعامل من خلاله الثعاء في توظيفهم للأساطير أو الرموز الأسطورية

وهناك حالة ثالثة تتميز بالإبداع و الفرادة وهي أن يخلق الشاعر أسطورته الخاصة وثمة يبدع حقا ويخرج لنا تجربة شعرية متميزة بالرغم من أن الرمز الأسطوري قد يكون واقعيا في الواقع أو التاريخ ولكن الشاعر ببراعته يجعله رمزا منفردا من خلال ذلك القناع الذي يرسمه من خلاله ولعلنا سنلج تجربة الشاعر في توظيفه لبعض الرموز الأسطورية من خلال شخصية تاريخية وظفها الشاعر واحتلت عندهمساحة مهمة ذلك أنها تمسه بشكل مباشر انها شخصية وضاح اليمن الذي يعتبر شخصية رمزية و أسطورية وجدت مساحة لها ليس فقط عند الشاعر عبد العزيز المقالح ولكن عند شعراء وأدباء

عرب آخرين أيضا فقد كانت حاضرة في شعر سليمان العيسى وفي مسرح توفيق الحكم وعند أوديس وعبد الوهاب البياتي.

تتنوع اللوحات الشعرية في دواوين الشاعر عبد العزيز المقالح حيث تقبع داخلها عدة رموز للكتابة العربية القديمة في صورها الجديدة وتخلق هذه الرموز حضورا دينيا وتاريخيا يكتسح القصائد مما يمنح القارئ ايحاءات لا منتهية، وهذه الرؤى يبلور رؤية الشاعر القومية، وتمنح رموزه حرية للزمن التاريخي والاماكن الجغرافية العربية واليمنية كما تحرر المتلقين من شروطهم التاريخية ومخاوفهم

إن التناص مع الرموز ينطلق من خلال التقليد او الاقتباس او يقوم بتضمين مقطع شعري أو رمز عربي ليعطي القصيدة رؤيا جديدة وزخما شعريا. ان توظيف الشاعر للرموز العربية التاريخية و المدن والاماكن تجعل القصيدة تتنوع بالصور والاسقاطات الموحية وحين يفعل ذلك فهو يبرر من خلاله ما للتراث العربي من حصيلة للمعارف والمعتقدات والقيم والقوانين والاعراف، ان تلك الرموز تلقي بظلالها على حظاره أمة بكاملها، تجعل الشاعر يرصد من خلالها اثر أشياء العالم الخارجي في النفس العربية، حيث يسافر هذا الرمز في نفسية عبد العزيز المقالح ويحجب زيف وميوعة العالم الخارجي، لكي "تتبلور مشاعره العميقة، لأن الرمز يعانق الواقع العربي ثم يتخطاه لينسج خيوطا ذاتية وتجريدية رفيعة المستوى

1- السندباد: (أسطورة المغامرة) رؤيا البحث عن الحقيقة

بمجرد ذكرنا لأسطورة المغامرة ينصرف تفكيرنا بشكل تلقائي لاستحضار أجلى رمز من رموزها في التراث العربي بل والتراث الانساني بشكل عام وهو السندباد البحري.

لقد شكل السندباد بشخصيته المتميزة موردا أسطوريا مهما بالنسبة للشعر العربي المعاصر "لأن في تطلعه إلى المعرفة وتشوقه إلى اختراق المجهول وما صادفه من مآزق وأعاجيب صورة لشاعرنا المعاصر- بالأحرى- الذي يريد ان يحوس العالم وأن يتخطى واقعه الاجتماعي بكل عوائقه المستعصية"[1] ومن أشهر الشعراء العرب الذين انفتحوا على هذه الشخصية فيتجاربهم الشعرية نجد: علي محمود طه، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي وبدر شاكر السياب وغيرهم شعراء كثر استغلوا هذه الشخصية للتعبير عن مواقفهم المختلفة.

وقد وردت حكاية السندباد البحري في الليلة الثامنة والثلاثين بعد الخمسمائة من ليالي" ألف ليلة[1] وليلة" ومضمون حكاية السندباد أنه كان ابن تاجر من أكابر التجار في بغداد مات والده وهو صغير، وخلف له ثروة طائلة من مال وعقار وضياع، ولما كبر بدأ ينفق مالديه في لذيذ الطعام وعذب الشراب وفاخر الثياب، وكل ماتمليه معاشرة الشباب ولم يزل على هذه الحال مدة من الزمان إلى أن رجع إلى عقله وأفاق من غفوته فوجد ان ما كان لديه قد نفذ، فخطر له السفر إلى بلاد الناس ومن هنا قرر الرحلة الأولى في البحر ، ثم توالت بعد ذلك رحلاته وقد بهرته عجائب الدنيا، واستبد به الفضول إلى المعرفة فكان لا يستريح من رحلة إلا وينازعه الحنين إلى المغامرة والقيام برحلة أخرى حتى وصل عدد رحلاته سبعا ، كان يكتشف في كل منها العجائب والغرائب ويصادف فيها الاهوال والمخاطر ما يوشك به على الموت لكنه ينجو في كل مرة بأعجوبة ويعود في كل مرة إلى مسقط رأسه وهو يحمل الأموال الكثيرة ، والهدايا الثمينة والتحف النادرة...، ثم

---

[1] أنس داود، الاسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص117

[1] ألف ليلة وليلة، المجلد 3 ، المكتبة الثقافية، بيروت ، 1979، ص 203/136

يجلس إلى أصدقائه ندمائه ومحبيه فيحكي لهم –بكثير من النشوة و الاعتزاز عن مغامراته وما تتضمنه من طريق الأخبار عن عجيب الأماكن والأمصار.

وتتداخل شخصية السندباد البحري في بعض ملامحها مع شخصية" اوديسيوس" بطل الأودسية في التراث الاسطوري الاغريقي إلى الحد الذي جر بعض الدراسين إلى استنتاج مفاده ان الأول هو مجرد نسخة من الثاني إذ مثلا "هناك تشابه عجيب بين حكاية الغول الأسود في رحلة السندباد الثالثة وبين حادث العملاق الأعور في "الأودسية" وليس عجبا أن يكون صاحبها قد سمع حكاية أوديسيوس"[1]

إلا أنه مهما يكن من تشابه بين شخصيتي "السندباد" و "أوديسيوس" فلا ينبغي أن يدفعنا هذا إلى المغالاة في اعتبارهما شخصيتين متناسختين، لأن الأول كان تاجرا أما الثاني فكان محاربا ولأن الأول كان يهوى المغامرة والتطلع إلى المعرفة واكتشاف المجاهيل أما الثاني فقد كان مرغما في البحر وحتى عدد الرحلات فقد كان سبعا عند السندباد بينما هو رحلة عند أوديسيوس وبدون أن نذكر بقية الفروق فهذا كاف ليضمن أصالة السندباد وتفرده وتميزه.

وحتى لو سلمنا بوجود توافق كبير بين الشخصيتين فهذا لا يفصل التوافق الكبير بين أنماط التراث الاسطوري العالمي التي أفرزها ما يسميه يونغ "اللاوعي الجمعي" وبناء على هذا "فما دامت الدراسات تتحدث عن مأثورات متشابهة في ثقافات البيئات البشرية، وأن هذه المأثورات أشكال لأنماط أولية أخذت في انزياحها أسماء مختلفة تتناسب مع البيئات والشعوب التي نزحت إليها مع اضافات من هنا وهناك ومادام السندباد له نظير

[1] أنس داود الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص220.

في الأودسيا وكلاهما يلتقي مع قصة السائح المصري، ما المانع و الأمر كذلك أن تكون فروعا لأصل واحد"[1]

I- السندباد في تجربة المقالح الشعرية:

يستحضر المقالح شخصية السندباد كرمز ظاهر مرة وخفي مرة أخرى، بحيث تصبح هذه الشخصية عنده" هي الإطار الكلي و المعادل الموضعي لتجربة الشاعر، حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة"[2] التي استحضرت هذه الشخصية، لقد نال السندباد شهرة كبيرة في الآداب العالمية كالأدب الإنجليزي و الفرنسي مثلا ثم بعد ذلك عاد إلى الواقع العربي ليستقبله الشعراء بعد أن سافر في ارجاء الآداب الأوربية، إن الرمز أو الأسطورة العربية -للأسف- لا تجد اهتماما من شعرائنا العرب حتى تسافر إلى أوربا و هذا ما حدث مع كثير من الرموز. فرغم أن السندباد شخصية عربية نمت و ترعرعت في المجتمع العربي و شكلت شخصية مهمة في كتاب ألف ليلة و ليلة، إلا أنها لم تلق الإهتمام الذي يليق بها، و لعل إيليوت هو الذي دعا الشعراء إلى العودة للتراث و توظيف الرموز و الأساطير فعاد الشعراء إلى تراثهم يستلهمون منه الرموز و من أهم هذه الرموز التي وجدت مساحة كبيرة في الساحة الشعرية العربية هو شخصية السندباد أو رمز السندباد الذي يدل على حب المغامرة و اختراق المجاهيل فكيف وظف الشاعر هذه الشخصية و كيف استضافها في عالمه الشعري.

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، ط1، ، طرابلس، 1978، ص219.

[2] سندباد صلاح عبد الصبور مختار علي أبو غالي، عالم الفكر/ المجلد 24، العدد 4،أفريل، يوليو، 1996 ص 185

أ- **النموذج الأول:** قصيدة "الحقيقة" وفيها يقول الشاعر:

"تتبعت آثار أقدامها في المغارات

فوق المحيطات، عبر جميع البلاد

سألت الملايين من عاشقيها

سألت الطيور التي رافقت رحلة السندباد

(عروس البحار) التي عذبت كل عصر

متى تمسح الرعب عن عصرنا والرماد؟[1]

السندباد هنا يأخذ ملمحا معاصرا يحتفظ بأبرز سماته من النص التراثي، وهو الرحلة إلى ما وراء البحار، أما السمات الجزيئية فترتبط أساسا وخصوصا بالتجربة الذاتية للسندباد القديم قد انطلق في رحلته من بغداد فإن السندباد المعاصر قد انطلق من كل بقاع الدنيا، وإن كان السندباد القديم قد دفعته إلى هذه الرحلة حب المغامرة و المعرفة والاستطلاع، فإن السندباد الجديد قد دفعه إليها البحث عن الحقيقة ويواصل الشاعر في القصيدة نفسها معاناته في البحث عن الحقيقة:

"(وعنقاؤنا) توأم المستحيل

أساطير جيل تولى

وأحلام جيل

متى تمنح الحائرين على دربها موعدا باللقاء؟

---

[1] ديوان لابد من صنعاء، ص 80

متى عن عيون الضحايا تشد الغطاء

توهمت يوما بأني وصلت ..

تراءت لعيني عمودا من النور خلف ظلال المساء

على صفحات كتاب قديم"[1]

إن السندباد هنا وكل ما يتعلق به من ابحار متواصل وبحث عن الحقيقة تحول هنا عند الشاعر إلى واقعة انسانية " إذ يتحدث الشاعر عن البحث عن الحقيقة وعن واقعه الشعوري المرتبط في الوقت ذاته ارتباطا شعوريا وثيقا بتفاصيل ذلك العنصر التراثي القديم مما يعطي تعبيره عن ذلك الواقع طابعا رمزيا لأنه تمكن من الربط بين الواقعة التراثية العامة وبين واقعته الشعورية الخاصة"[2]

"بعيني فتاة تصلي

بوجه دميم

بمنقار عصفورة تذرع الحقل

في دمع طفل يتيم

تقربت منها .... تلاشت

وعذبني هجرها المستديم"[3]

---

[1] ديوان لابد من صنعاء، ص 81

[2] عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص220

[3] ديوان لابد من صنعاء، ص 81

هذه هي حقيقة السندباد المعاصر إذا والسندباد الشاعر فكلما حاول الاقتراب من الحقيقة هجرته مجددا ، لأنها كالزئبق لا تستقر في مكان، رغم كل محاولاته المتكررة والجاهدة:

" قطعت اليها بطون الليالي

وظهر الزمان

وفتشت عنها عيون النهار وقلب المكان

فلاحت على البعد لكنها كالشهاب

اختفت من جديد

قعدت كما كنت

عاد الشريد

وعمري قصير

ودربي اليها بعيد بعيد"[1]

فهذه الحقيقة التي يريد الوصول اليها تتبدى له أحيانا ولكنها لا تلبث ان تختفي فهي كالشهاب الذي لا يدوم مكوثه إلا هنيهات يبقى الشاعر في عذابه المستمر هائما على وجهه باحثا عن الحقيقة التي لا تحدد معالمها واضحة في القصيدة انما قد تكون اي حقيقة عند كل واحد من الناس ولكن الأهم أنها عند الشاعر تلك الحقيقة السرمدية الابدية التي

[1] ديوان لابد من صنعاء، ص 82

يبقى المثقف والبدع يحاول الوصول إليها والنيل منها ولو كان على حساب حياتـــه ولـــو كانت نهاية ذلك الوصول هو الموت:

"متى أشرب الكأس من كفها؟

أشرب النور من وجهها العبقري الصموت

أضاجعها مرة

أشرب السم من ثغرها و أموت"

هكذا يطمع الشاعر لأن يموت بين يدي الحقيقة، المهم عنده أن يبلغها ولو شـــرب السم من ثغرها.

هكذا إذن غدا السندباد عند عبد العزيز المقالح معادلا موضوعيا ليس للبحث عـــن الثروة او المال انما للبحث عن الحقيقة وهكذا تشكل السندباد كرمز راق ومرن اســـتطاع الشاعر أن يحور أصله الذي كان بالأساس البحث عن المال إلى رمز ومغامرة في ســـبيل الحقيقة، الحقيقة التي قد تأخذ اي شكل يمكن أن يتصوره الانسان.

ب- النموذج الثاني: لقد تجلى رمز السندباد عند المقالح بصور مختلفة وتجسيد بمظـــاهر متعددة تتلاءم مع التجربة الشعرية التي يخوضها الشاعر كل مرة ونلج معـــه الآن عـــالم آخر وتجربة شعرية جديدة في قصيدته: "الرسالة الثانية":

"حزني عليك

عاد كل غائب إلى الديار

ألقى الشريد للدجى قيوده

ألقى شجونه وطار[1]

بداية أو فاتحة القصيدة تحيلنا مباشرة الى لوحة السندباد الأولى وقراره الـــذي اراد من خلاله أن يغامر، أن يهاجر أن يصاحب المستحيل والعودة البعيدة بالنسبة إليـــه التـــي كانت تبدو مستحيلة حيث يعود كل غائب إلى الديار ماعدا هو لكن شجون الشاعر مساحته أوسع وألمه أعمق:

"حزني عليك:

عاد بعد رحلة الرعب السندباد

سفراته السبع انتهت

ألقى اغترابه للبحر ثم عاد

وأنت تائه الوجه غريب الكلمات

الرخ مات

النجم في عينيك في الضلوع مات

والنورس اختفى[2]

- السندباد في الاسطورة الأصلية اذن عاد من رحلته بعد طول عناء بعـــد رحلاتـــه السبعة واستطاع أن يتخلص من اغترابه حين القاه إلى البحر، ولكن سندباد الشاعر عكس ذلك بقي تائها وغريب الوجه والكلمات، حتى الرخ الذي كـــان يســـاعد الســـندباد فـــي

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 295 296

[2] ديوان :رسالة إلى سيف بن ذي يزن ص 296

الاسطورة وينقذه كل مرة يعيده سالما إلى دياره مات عند سندباد الشاعر وخذله والنـــور الذي يهديه في ظلمات رحلته اختفى والنجم الهادي له أفل والنوارس التـــي تهديـــه إلـــى شاطئ النجاة اختفت هي ايضا إلى مكان بعيد بل أكثر من ذلك:

"جفت مياه البحر

يوشك الظل يموت ،توشك الحياة

وتزل في النار.... في الجليد

مسافر....بعيد

مسمر العينين مشدود إلى السراب

على جواد الحزن تزرع الآفاق

تبين لهم نواطح السحاب

وفي الجحور يمنحونك الظلمة، يسكنونك الانفاق

تسلمك الرياح من مغامر إلى آفاق

وكل ليلة على حوائط الدجى

تمد كفيك الهزيلتين للسماء.... للنجوم

تنشر خيمة الرجا

تسأل في ضراعة الأطفال عن سبأ

عن مآرب الحزين.... عن سبأ

فتصرخ الأمواج و الصخور

الليل ثابت ووجه الأرض لايدور

وفوق عرش الليل يستوي دعسوم

يضع النجوم الباكيات.. للقصائد الحزينة السطور

أردية من الغيوم

يرقص في دماء الأهل عابثا

في عرق الأحزان يستحم مرة، ومرة يعوم[1]

اتضح اذن في نهاية المطاف أن سندباد الشاعر هذه المرة بهوية مبدع لأن القصيدة قد اهداها الشاعر المقالح إلى مبدع آخر هو الشاعر فاروق خورشيد" هذا السندباد المعاصر الذي وخلق صورا رائعة في السيرة الشعبية اليمنية وفي مقدمتها "سيرة سيف بن ذي يزن، ولكنه في نهاية المطاف لم ينل الحق الذي كان يجب أن يناله ولا العرفان فبقي غريبا وضائعا وتعرض للخيانة من كل شيء حتى الرخ خانه في رحلاته وخذله لذلك فالشاعر يجدد حزنه عليه الدائم:

"حزني عليك

تنطفئ على جبينك الأعوام

وفي المنافي تذبل الأحلام

تنكسر الأقمار في عينيك والشموس

وتورق الدموع، تثمر الآلام[2]

---

[1] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 297 ،298

[2] ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ص 298

هذا اذن سندباد الشاعر هذه المرة سندباد لم تحالفه النجاحات في رحلاته والنوارس التي تقوده إلى الشطآن غابت والرخ مات ويموت معه طموحه وابداعه إلى الأبد.

جـ- النموذج الثالث: مازال السندباد يعيش مع المقالح ويتلون حسب حالته النفسية والشعورية في كل مرة يرتدي مسوحا جديدا ويضع قناعا متجددا مازال السندباد يصنع لوحات المقالح الشعرية ذلك أنه رمز اسطوري خصب يمكن أن يعرف الشاعر من نبعه الذي لايجف وفي كل مرة بصور جديدة وشكل مختلف لندخل هذا العالم الآخر من عوالم السندباد عند المقالح عبر بوابة قصيدة جديدة هي "هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي:

"عيناه في المنفى

تحدقان للرماد

تحترقان شوقا عاصفا

لعل "رخ" سندباد

ينهض من رماده

يعيده للوطن القاطن في أعماقه... للوطن الميلاد"[1]

هذا النموذج السندبادي الآخر هو أيضا كان يتأمل أن ينقذه السندباد لكن الرخ خانه وتركه كان يتمنى أن يبعث الكرخ من الرماد كما العنقاء لينقذه ولكن هيهات لم يستطع العودة إلى وطنه الذي ما هجره بحثا عن أعمال أو السلطة أو تحقيق الأحلام:

"لم تصنع الأماني الخضر منفاه

[1] ديوان هوامش يمانية على تغريدة ابن زريق البغدادي، ص 437

ولا توهجت في قلبه أحلام السندباد

لم يهجر "الكرخ" لأنه أحب المال

مال الارض في بغداد

والشرق والغرب سحابة تمطر في بغداد

لكنه أحب وجه الشمس

حينما "الكرخ" ووجه بغداد ملطخ بالقار ، بالسواد

"فاحتضن الرحيل وجهه الباكي

اسلمه المنفى إلى المنفى

من قبضة الظلام للظلام

والقمر الذي ودعه بالأمس

يرتمي في الأسر

تأكل القضبان وجهه الجديد

من ينفض الأشجان حول قبره؟

من ينفض الرماد

تفتحت أيامه رعبا

تناثرت على طريقه أسئلة جريحة الأبعاد"[1]

[1] ديوان هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي، ص 438

هكذا اذن سندبادنا هذه المرة يلاحقه الموت في كل زاوية وركن ويسلمه الظلام للظلام وكل ذنبه أنه أحب وجه الشمس ووجه الكرخ وبغداد كان مسودا بالغار لذلك ارتضى الرحيل ولكن الرحلة أيضا خانته وسلمته للغربة والدمار وهكذا تنتهي رحلتنا مع السندباد المقالح الذي تشكل من خلال النماذج السابقة كل مرة بشكل يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية والابداعية.

II- شهرزاد وشهريار: رؤيا الحب والدم

ونبقى دائما مع أبطال الف ليلة وليلة وهذه المرة مع رمزين أسطوريين يمثلان مركز ألف ليلة وليلة وهما "شهريار وشهرزاد" هذين البطلين اللذين تداخلا مع رمز آخر في قصيدة أخرى وهي "رسالة إلى عمر بن مزبقيا" حيث لا يبدو من العنوان أننا سنصادفهما ولكن تأبى الصدفة الابداعية إلا أن يلتقيا لأنهما يلتقيان في نقاط كثيرة وهذان الرمزان هما شهريار وعمر بن مزيقيا.

- "لقد عرف عن شهريار قصته مع النساء وانتقامه من نساء مملكته اللواتي كان يرى فيهن نسخا من زوجته الخائنة وغض الطرف عن الرجال والعبد الخائن واحد منهم- مما جعله يسلك الطريق الذي اعتبره حلا لمأساته، فكان بذلك شخصية مستلبة تلجأ للتهالك المطلق على الجنس، وتراه حلا لعزلتها وعجزها... وتهرب من زيف الواقع لتسقط في زيف الحب/ الوهم، والجنس /الوهم، والحب الزائف أو الجنس المجرد مما يستلزم شعور الانسان الباطني بالعزلة والوحشة مهما توافرت فيه المتعة الجنسية"[1]

[1] محمد عبد الرحمان يونس، الخطاب والجنس وعلاقته بالسلطة في ألف ليلة وليلة، مجلة ابداع/ القاهرة، يونيو، 1992، ص 94

وقد كان تجلي أسطورة شهريار وشهرزاد في قصيدة عبد العزيز المقالح جزئيا من خلال الخصائص المميزة التي وظفت كموتيفات دالة، لعل ابرزها كان الاعتداء الذي كان شهريار يمارسه على شعبه وتحديدا على بنات هذا الشعب الذي كان يدفع إليه بفلذات أكباده تحت التهديد والوعيد ليروي شهوته للقتل وينهش أجساد الصبايا، ويلغ في دمائهن ويشرب من دموعهن قبل اراقة دماء حياتهن:

"غداة شربت دموع الضحايا[1]

فقد قض شهريار سنوات ثلاثا أفنى فيها حياة آلاف الزهور، ويلتفت بذلك في جزء كبير من شخصيته مع عمر بن مزيقتا الذي قام بنفس الفعل وترك خلفه ضحاياه كما ترك شهريار شعبه يئن في صمت، وهو يقدم كل يوم قربانا جديدا لغول القصر كالقرابين التي كانت تقدم لآلهة العصور القديمة.

– وقد ظل شهريار يستهلك كل يوم فتاة تهدى إليه فيجعل منها ملكة لليلة واحدة ثم يدفعها إلى الجزار بعد أن يقضي منها وطره، وهنا تلتقي أسطورته (شهريار) مع عمر بن مزيقيا الذي كان هو كذلك يضاجع كل مساء فتاة من فتيات القبيلة حتى وان لم تكن هناك اشارة إلى القتل ولكن أي حياة تبقى لفتاة حرة إذا أكرهت على هذا البغاء المبطن:

أما رلت في كل يوم تمزق حلة

وتلبس حلة

وكل مساء

تضاجع واحدة من بنات القبيلة

[1] ديوان لا بد من صنعاء، ص106

وتشرب يا"شهريار" دماء الجراح[1]

فقد كان شهريار يغير النساء كل ليلة كما يغير أثوابه ويستعرض رجولته كل ليلة أمام عذراء جديدة، كما يستعرض أزياءه، وهذا مايجعله شديد الشبه "بعمر بن مزيقيا" شبها يكاد يصل حد التوأمة بينهما.

- كما أن عمر بن مزيقيا زاد في التجبر عن شهريار بكون الثاني كان يكتفي بالنيل من إحدى بنات شعبه، ويكتفي بتمزيق عروق عنقها بتقديمها في الصباح طعاما جديدا للجزار أما عمر بن مزيقيا كان زيادة عن مضاجعة واحدة من بنات القبيلة كل ليلة- يمزق حلة جديدة في كل ليلة ويلبس حلة، وكأنما كان ينتقم لكل قربان الذي يستقبله به.

- كما نجد عبد العزيز المقالح في حديثه عن عمر بن مزيقيا- يربطه بشهريار، ويجعل منه تاجرا فهو لم يكتف بمضاجعة فتاة من القبيلة كل مساء، ولكنه زيادة عن ذلك يقبض ثمنا كالنخاس والخائن الغريب الذي مر بالديار وخدع أهلها ليفر إلى غير رجعة، ولم يعلم أن التاريخ يرصد خطواته وأن استطاع الفرار من قومه فإن خزي وعار سيطاردانه أينما ذهب وحيثما حل، ترفضه الرمال التي خانها وتروي عاره النخيل التي قبض ثمنها، فلا قبر يعرف له – إن مات في بلاد غريبة- ولا أهل يذكرونه أو يعرفونه كأي كلب عض كف صاحبه فطورد:

وهل لك قبر؟ أم لفظتك الرمال

لأنك خنت التراب

وخنت الرجال

[2] ديوان لا بد من صنعاء، ص106

أخذت نصيبك منها غداة الرحيل

غداة شربت دموع الضحايا

تسلمت أثمان كل النخيل[1]

هذا اذن هو عمر بن مزيقيا الذي لم يكن في مجالنا هذا هو البطل الاسطوري انما تقاطعا مع بطلنا الأسطوري شهريار الذي هو مجال حديثنا مع بطلتنا شهرزاد التي تطل اطلالة حيية غير سافرة مع مقطع واحد فقط في هذه القصيدة:

وتشرب يا"شهريار" دماء الجراح

فلا"شهرزاد" أطلت

ولا عاد وقت الصباح

وبالرغم من اطلالتها السريعة وغياب رمزها بالاسم إلا أن اشعاع اسمها ورمزها الاسطوري يبقى بظلاله على كل قصيدة ذلك أننا كلما ذكرنا شهريار ألا وارتبط في مخيلة كل واحد منها بشهرزاد التي تبقى حاضرة حضورا اجباريا رغم الغياب الاسمي والمادي.

- بعد أن عرضنا لمجموعة من الرموز الانسانية عامة واليونانية خاصة والأساطير التي وظفها الشاعر في بعض شعره نلج الآن عالما آخر عالم الرموز العربية واليمنية والخاصة بالشاعر عبد العزيز المقالح رموز وأساطير مستوحاة من الواقع اليمني والتاريخ اليمني والحضارة والتراث اليمني والعربي وقد وظفها الشاعر برؤيا متميزة اتكأ من خلالها على ذلك الزخم الذي تزخر به الحضارة اليمنية العربية ولعل من المهم

[1] الديوان، ص106

الاشارة قبل الدخول في عوالم الشاعر ورموزه الاسطورية إلى أن الشاعر يتعامل مع الأسطورة –أي الشاعر– من خلال آليات وطرق مختلفة.

فالشاعر قد يورد الاسطورة أو الرمز الأسطوري كما هو دون زيادة أو نقصان فيوظفها توظيفا قد يأتي سطحيا وباردا نوعا ولا يضيف للقصيدة شيئا جديدا أ جماليا.

وقد يوردها ويطوعها ويجعلها خادمة مطيعة بين يديه كما يشاء فتتشابك مع النص حتى لتبدو بأنها جزء منها لا يتجزأ ولاينفصل وكلما كان الشاعر بارعا في ذلك أضافت الأسطورة أو الرمز الأسطوري جمالية وزخما للقصيدة وهذا ما كان من المفترض أن يتعامل من خلاله الشعراء في توظيفهم للأساطير أو الرموز الأسطورية.

وهناك حالة ثالثة تتميز بالإبداع والفرادة وهي أن يخلق الشاعر أسطورته الخاصة وثمة يبدع حقا ويخرج لنا تجربة شعرية متميزة بالرغم من أن الرمز الاسطوري قد يكون واقعيا في الواقع او التاريخ ولكن الشاعر ببراعته يجعله رمزا منفردا من خلال ذلك القناع الذي يرسمه من خلاله ولعلنا سنلج تجربة الشاعر في توظيفه لبعض الرموز الاسطورية من خلال شخصية تاريخية وظفها الشاعر واحتلت عنده مساحة مهمة ذلك أنها تمسه بشكل مباشر انها شخصية وضاح اليمن الذي يعتبر شخصية رمزية واسطورية وجدت مساحة لها ليس فقط عند الشاعر عبد العزيز المقالح ولكن عند شعراء وأدباء عرب آخرين أيضا فقد كانت حاضرة في شعر سليمان العيسى وفي مسرح توفيق الحكم وعند أوديس وعبد الوهاب البياتي.

وضاح اليمن: رؤيا الحب والغربة

فعلا لقد شكل وضاح اليمن حضورا أدبيا مهما وهو رمز يمني بامتياز وقد عنون الشاعر قصيدة "عودة وضاح اليمن" والعنوان يحيلنا إلى دلالات مهمة منها: عودة الحلم، عودة الغائب إلى الديار وعودة الكرامة.

لقد عرض الشاعر المأساة في القصيدة بكل فصولها، حكاية عشق لبلد وأمة، تجسدت من خلال حب روضة لوضاح اليمن وحبه لها، لقد أحبها حتى غدت بالنسبة إليه ضوء الشمس والقمر.

هذه العلاقة الأشد ارتباطا في حياة الانسان، حب وعشق يكتب له القدر أن تكون نهايته الضياع، فيحمل وضاح وعبد العزيز المقالح أحزانهما ويبحران بعيدا في ليالي اليأس والأسى يضيعان يحترقان، كلاهما يمد يده نحو حبيبته ولكن الأيادي ترتخي عبر المسافات لأن الطريق تاهت والقدر يفاجئ المحب أن الأوان قد فات:

"من أنت؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد أسلمها

قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام

حبالا وناموا على عيبات المواعيد يقتسمون كؤوس

المهانة في الحلم، يختصمون على القيد، يحتطبون

بوادي الثعابين، يستمطرون الاله العقيم"[1]

يرسم القدر لوحته كيف يشاء، واقع مؤلم و آوان فات لان الحبيبة لم تعد تلك الفتاة الهيفاء المرحة المقبلة على الحياة بل لقد غدت عجوزا، اسلمها قومها للذل والهوان وباعوا ظفائرها للموت والمجاعة وأوردوها انواع الذل والهوان:

---

[1] الديوان، ص 534

ليس لي أمل بعدهم، عد ان استطعت فالصائدون حواليك كثير ومن حولنا الرمل مقبرة والصحاري جحيم"[1]

حين يلعب القدر لعبته تموت ملامح الحياة، ويعتصر الالم قلب وضاح وقلب عبد العزيز المقالح من خلاله ويعقب كلاهما محاولا التكفير عن ذنبه في الابتعاد عن حبيبته:

"أأهرب عنك؟ وأنت نصيبي من الأرض والشمس....أنا انت وضاح يا شعر وضاح يا قلبه القروي اليماني المعلق في الارض، لم يغترب ظل يخفف للفجر حول الجبال وفي الحقل يحرس مزرعة الشمس..."[2]

انها قمة الارتباط والالتحام بالحبيبة- الارض- فرغم اغتراب الجسد وشمس الحرية:

"تحت جلدي تعيشين، نبكي ونصلي معا، نجوع ونعرى، نجدف في الله والشعب، يضبطنا عسس الليل والمخبرون- فاكتب اسمي وأخفيك تحت دمي.... لكنني مشفق أن يروك تنامين في الطرقات بلا زاد ليس يغطيك غير خيوط تبقت لنا من برود يمانية مجدها لا يريم"[3]

لم يخن وضاح حبيبته يوما فطالما مد لها يده، حاول كسر القيود، لعل الحب يشفع له، فينجي حبه وينجي روضه وينجي المدينة الحالمة التي يتمناها الشاعر، مدينة بأرصفة لؤلؤية تمتد فوقها الأنوار فتعكس على أشعة الشمس لتلتحم بالحلم الجماعي فيستيقظ الشعور ليمس الناس ويسرعون لإنقاذ روضة وانقاذ الوطن ،ولكن أحدا لم يسمع صوت الشاعر فقرر المجيء دون صحبة يحمل الشوق بين جناحي قلبه وسلاحه شعره، رغم ذلك فإن الوقت قد فات والمرض العضال استفحل في جسد الحبيبة-الوطن-

---

[1] الديوان، ص 534

[2] الديوان، ص 536

[3] الديوان، ص 537

"لماذا تأخرت؟

إني هنا جثة هامدة، نبذتها تنتظر الدفن حتى الطيور الجوارح- لا لحم لي- نبذتني وطارت بعيدا

كأني بقايا عظام من الأمس... فابتعد

يوشك الليل يهبط اني على موعد

والمواجيد، أبكي الذين أضاءوا وماتوا أبو ان يفروا فكانوا غذاء الذئاب مساء وعند الظهيرة ، كانوا غذاء الهشيم"[1]

تواصل الحبيبة الحكاية، فحين غدت جثة هامدة حتى الجوارح عافتها بقيت وحيدة بعد أن مات أولادها على ثغور حماها، وحين لم يتركوا للظلم والاستسلام مكانا، غدوا غذاء للهشيم والذئاب، بالرغم من ذلك يبقى الألم يراود الشاعر في الغد المشرق وهذه نبوءات الشعراء مهما طال أمد الليل، لابد أن تشرق شمس الصباح، ولا يمكن للشاعر أن يستسلم لليأس وعليه أن يقود سفينة في بحر الأمل رغم الألم ليصل بها إلى بر الأمان، نعم لقد تنبأ الشاعر للحبيبة بالشفاء ولكن:

"لكن متى؟ والخليفة مات، وما دلهم غير شعري على موته، والنوارس والبحر.

مسجونة في القماقم والشمس مجذومة والنهار العظيم"[2]

لقد استدعى الشاعر عبد العزيز المقالح وضاح اليمن استدعاء فنيا جميلا من خلال عرضه لتجربته العاطفية مع روضته، ليتجلى لنا الشاعر وكأنه هو وضاح ذاته، حتى لا نكاد نفصل بينهما لقد ذاب كل منهما في الآخر ، لبس ثيابه، صرخ بصوته، امتلك حبيبته،

---

[1] المقالح / الديوان 539

[2] المقالح/ الديوان 539

ان خلف الشاعر لاسطورته الخاصة ورمزه الاسطوري الخاص حمل القصيدة الى عوالم شفافة وراقية وأعطاها زخما تراثيا سلك بها مسلكا جميلا حين وظف وضاح الذي ترك حبيبته روضة نظرا للظروف القاسية وحين عاد لم يكن عرضيا ولا صدفة بل كانت الظروف الفنية التي تشابهت وتعانقت فجمعت من لوحة وضاح وحبيبته في الماضي والمقالح وحبيبته في الحاضر لذلك خرجت القصيدة مشبعة بكم هائل من الدلالات والايحاءات التي حملها الشاعر شعره واستطاعت أن ترسم لوحة فنية جميلة اغنت القصيدة واعطتها عبقا جميلا وتعبيرا يوحي بقدرة الشاعر الفنية الصادقة وقدرته على تفاعله مع التراث ومع رموزه.

إن المقالح حين يستدعي رموزه وأساطيره اليمنية فهو يستدعي واقعا مشابها من التراث والتاريخ ليسقطه على واقعة المعاصر ولعلنا نلتقي مع تجربة.

2. عمرو بن مزيقيا

"اننا حين نتعامل مع هذه الرموز التاريخية أو الاسطورية أو الثقافية التي تحفل بتواجدها تجربة الشاعر المقالح الكبيرة، التي كان الشاعر قد اقترحها على نحو الابتداء موظفا اياها لا على سبيل العارض الاشهاري فحسب بل كتجارب مكتملة، بكل ما يعنيه الرمز عند النقاد المعاصرين بالموازنة مع الأسطورة كدعامة رئيسية في القصيدة العربية المعاصرة"[1]

إن المقالح حين يستدعي رموزه وأساطيره اليمنية فهو يستدعي واقعا مشابها من التراث و التاريخ ليسقطه على واقعه المعاصر ولعلنا نلتقي مع تجربة و رمز آخر لم تكن الإشارة إليه كملمح فقط بل كان عنوان تجربة فنية كاملة فشخصية عمرو بن مزيقياكرمز للخيانة ليس ذلك فحسب بل إن الشاعر استطاع إفراغه كأسطورة قديمة من محتواها الأصلي المحدود بتحديث دلالاتها في إعادة إنتاجها شعرا على نحو ما حصل مع شعراء

[1] محمد بنيس، محاضرات في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، الرباط، 1993.

معاصرين آخرين حيث بدا الرمز هو المحور الرئيسي للقول الشعري لا كإيحاء فحسب بل كصورة ايضا، بحيث لايمكن فصل تجربة الاول عن الثاني ولايمكن عزل الاثنين عن بعضهما في التأسيس والدفع في اتجاه اعادة انتاج الاسطورة بحيثيات الواقع بنجاح كبير كما هو واضح في هذه القصيدة "رسالة الى عمروين مزيقيا"

تحيرت

ثار تهشم فوق الحروف القلم

إلى اين يكتب؟

اين مكانك يا عمرو بين الرمم؟

وأي الديار التي اخترتها موطنا لنا قبل انهيار الجدار وقبل انفجار العرم"[1]

عمر بن مزيقيا غدا شخصية أسطورية لها موقع خاص في الثقافة اليمنية يوحي مباشرة بالخيانة والخديعة للوطن و الامل ذلك انه حين اخبرته العرافة –ظريفة–أن السد سينهار لم يخبر أحدا من اهله بل باع امواله و فر من اليمن بحجة ان واحدا قد صفعه على وجهه امام الملأ و ذلك قبل انفجار سد مأرب فأصبح من يومها رمزا للأنانية وأسطورة للخيانة:

وهل لك قبر على الأرض؟أم لفظتك الرمال

لأنك خنت التراب و خنت الرجال

أخذت نصيبك منها غداة الرحيل

غداة شربت دموع الضحايا

تسلمت أثمان كل النخيل

أمازلت في كل يوم تمزق حلة

---

[1] الديوان، ص105

وتلبس حلة

وكل مساء

تضاجع واحدة من بنات القبيلة

وتشرب "يا شهريار"دماء الجراح

فلا"شهرزاد" أطلت

ولا عاد وجه الصباح" [1]

كان عمرو قبل أن يحصل ما حصل يعيش بذخا لانهاية له ويقطع كل يوم حلة كي يلبس في الغد حلة جديدة و عاث في الأرض فسادا واعتقد انه كان ذكيا:

يقولون كان ذكيا

"ظريفة" قالت

فأخفى عن الشعب فحوى النبأ

وسل لسان "ظريفة" أعلن بين بنيه الخلاف

و باع على الشعب أملاكه باع كل الإماء

و سار شمالا،

فكان الدمار الذي منه خاف،

وكان الفناء

وصرنا أيادي سبأ

أيترك أطفاله والد ساعة الموت في لحظات الخطر

أتقبل ان تترك الأرض يا عمرو

تهجر عطر المدينة؟

---

[1] الديوان، ص107.

ودار الطفولة

أترضى و أنت الذي طمحت خيل اجداده لاحتلال القمر

وكانوا غناء البطولة

وعطر الرجولة

أترضى "لفأر" صغير

بأن يتحداك،

أن يهزم السبائي الشهير؟

ألا كنت مزقته بالحراب.

ألا شدت من "سباء" الف بوابة تحفظ السد

تمنع عنه الخراب

اتخشى منازلة الفأر يا سيد الجنتين الشجاع

ألا لعنتك الديار الغريقة

وما أبقت الريح بعد انطفاء الحريقة

ولا رف حولك يوما شعاع"[1]

هذه اللوحة التراثية الرمزية الرائعة التي تصف لحظة هروب "عمروبن مزيقـــيا" حين أخبرته كاهنة المعبد "ظريفة"أن السد سينهار فجعل لنفسه سببا للهروب، لم يخبر اهله ولا ابناءه ولكنه افتعل شجارا وباع كل ممتلكاته و قتل الكاهنة حتى لا تخبر احـــدا ونجـــا بنفسه وحده ظنا منه انه يهرب من الموت.

تظنك بالمال مال الحزانى الجياع

ستبني بعيدا منيف القصور

وفي البحر عند الشواطئ بين جموع الحسان

---

[1] الديوان، ص 105-110

ستخلع جلدك تغرق همس الضمير

وصوت الزمان

توهم كما شئت سوف تظل الغريب

وطعم الرماد على شفتيك

ولن تتذوق طعم الأمان

تمر فتضحك منك الوجوه

وتهزأ منك الدروب

وأين ذهبت وحيث ارتحلت

تموت الغريب و

تحيا الغريب

و تدعى الغريب[1]

نعم انها صورة الخائن لوطنه و أهله صورة ليست غريبة و إنما هي صورة مكرورة للحاكم الظالم الذي ينجو بنفسه في سفينة النجاة و يغرق شعبه صورة تتكرر في كل وطن و في كل أمة واستدعاء المقالح لهذا الرمز ليس على سبيل الحكاياالتي ترويها الأمهات لأطفالها لينام وا ولكنها حكاية تلقي بظلالها على واقع الشاعر المؤلم المليء بالخيانات والمؤامرات عند حكامنا في أوطاننا، صورة توضح الصورة ولا تحتاج إلى تعليق لأنها في النهاية النهايات كلها متشابهة لأن الخائن سيبقى غريبا في المكان الذي هرب إليه من وطنه ويبقى لعنة على مر التاريخ:

لقد كنت ياعمرو لعنة أيامنا الخالية

ومازالت لعنة حاضرنا

[1] الديوان، ص 109-110

ثم أيامنا الآتية

إذا ماارتحلنا ذكرناك في أول الراحلين

وحين نفر من الليل أنت الدليل المهين

تحت المناجم عند تلوج الشمال

رسمناك وجه غراب حزين

يتمتم كل مساء تعال

هنا العار والمال....هيا تعال"[1]

ثم لقد كان عمر بن مزيقيا متجبرا حد التجبر وكان زيادة على أنه يضاجع كل ليلة امرأة يمزق كل يوم حلة جديدة في حين ترك خلفه آلاف الضحايا وانهار من الدماء وجبالا من الجثث المكدسة وفر مع كنوزه تاركا بلاده وشعبه للدمار.

هكذا غدا هذا الرمز رمزا للقهر والبشاعة والخيانة إن الرمز ليشع بكل قوة من بداية عنوان القصيدة ليصير مطواعا في يد الشاعر ويتلون تلونا باهرا لينقل لنا من خلاله عبد العزيز المقالح أسطورة الحاكم الخائن في كل وقت وزمان وكل مكان الحاكم الذي يفر وينجو بنفسه ويترك شعبه للجوع والموت.

من خلال مرورنا وتعرفنا على أهم الأساطير الغربية (اليونانية والإنسانية) التي وظفها الشاعر في قصائده، وكذا الرموز اليمنية والعربية، رأينا كيف ازدان عالم الشاعر ورسم لوحته المتفردة، حيث خلق كل رمز من الرموز السابقة جوا ملحميا في كل قصيدة،

[1] الديوان،ص 110-111

قاد فيها الرمز معركة التلاحم بين الشعري و الأسطوري، لينجبا رؤيا الشاعر التي يحاول من خلالها أن يطهر الكون والعالم الموبوء بمختلف الأخطاء والهزائم.

إن الرؤيا التي تنتج هنا هي تجاوز لذلك الواقع المر ومحاولة تأسيس لعالم جميل يخلقه الشاعر ويؤثثه كما يشاء، إن للأسطورة مظهرا أساسا حين توظف توظيفا إيحائيا أو مباشرا تجعل القصيدة على درجة عالية من التكثيف وتمنحها حياة داخلية وشكلا إنسانيا مميزا، إنها الطاقة الرمزية التي لا تتوفر إلا في الأسطورة دون غيرها من الآليات الأخرى التي يوظفها الشاعر.

في تجربة المقالح لاستخدام الأسطورة يحضرنا ذلك التراوح تارة بين الإشارة إلى الأسطورة من خلال ذكر اسم بطل الأسطورة لتحميله دلالة خاصة، أو يجعلها في جزء ليصبغ به الفقرة الشعرية دون أن يتجاوز ذكره إلى باقي القصيدة بصفة عضوية ومادية، ولكن يبقى الإشعاع كوسيلة تخرج به طاقة الرمز ليشع على كامل القصيدة، وتارة أخرى يجعلها محورا كليا لقصيدة تدور عليها دلالة القصيدة كاملة ما ينتج جوا أسطوريا مليئا بالدلالات والايحائات.

إن نجاح الشاعر في توظيفه للأسطورة يعتمد على مدى ما يتمتع به من قدرة على استلهامها بصورة فنية تبعده عن المباشرة وفي الوقت ذاته تكييفها مع تجربته الحاضرة، إن المقالح إذ يوظف الأسطورة فانه بذلك يثبت علاقته ووعيه بالتراث ويدرك تمام الإدراك غناه وقدرته على رفد قصائده وتجربته الشعرية، فعلى سبيل المثال حين استوحى الأسطورة في شعره محورا كليا مثل هيكلة كاملة تمتد بروحها في القصيدة كلها، كما فعل مثلا مع الأسطورتين: " بيجماليون"، و"ميدوزا" حين ذكر مجمل الأسطورة وأشار إلى كل التفاصيل المتعلقة بها ، وبالمقابل قام باستبطان عناصر أسطورية أخرى وجاء تعامله معها بصورة جزئية، وقد جاءت حاملة الطابع الاشاري دون التعمق في الأسطورة الكلية.

إن الأسطورة تمتلك القدرة على تخطي الواقع المعطى الذي يعبر عن الموضوع الى رؤيا تصور رافدا من روافد الصورة الشعرية، ليخلق واقعا ينحرف به عن الواقع الواقعي والمادي وهذه هي الرؤيا الخاصة التي يخلفها التوظيف الأسطوري، إن الرؤيا ليست هي الأسطورة وليست القناع ولا الرمز ولا المعادل الموضوعي، إنها تسمو فوق كل تلك المعطيات السابقة لتحرك القصيدة في الاتجاه الاشراقي الذي يرى العالم بعين مختلفة، لقد غدت الرؤيا عند المقالح أداة توحيد بين أشياء الوجود وصهر وإعادة تركيب، حيث نعثر على الإيقاع الدلالي الخاص التي تخلفه كل أسطورة في كل قصيدة شعرية انه لحن خاص بكل رمز، فالأساطير الغربية (اليونانية والعالمية) تخلف في القصيدة مناخا خاصا نابعا من ثقافة تلك الشعوب ومرجعياتها الثقافية فيستضيفها الشاعر ليقيم معها علاقات شعرية تفتح نوافذ تجربته الإبداعية على الأخر الذي يشترك معه في الهم الإنساني الأكبر. أما تفاعله مع الأساطير والرموز (العربية واليمنية) فانه يكون بأكثر حميمية وتقبل، ذلك أن هذه الرموز عاشت ونمت وترعرعت في نفس جو الشاعر، أكلت معه كسرته، شربت ماءه، استنشقت هواءه، فالاستخدام هنا يكون أكثر تقاربا لأن الإيقاع الدلالي مرتبط بالوقع النفسي الذي يخلفه الرمز أو تخلفه الأسطورة التي تنتمي إلى تاريخه وجغرافيته.

لقد استطاع المقالح أن يحدد رؤياه الشعرية والأسطورية بانكبابه على قضايا تعتبر محور إنتاجه الشعري، ولعل أهم القضايا التي لامسها في شعره وتمحورت حولها تلك الرمز اليمنية والعربية هي: قصية الغربة والوطن، الحزن والصداقة.

إن القوة التي امتلكتها الأسطورة استطاعت أن تشكل مرجعية حقيقية لشعر الشاعر ليتحول كل مادي إلى مكثف ورؤيوي، الأسطورة جعلته يتخطى برزخ الحواس ليتسرب وراء الشكل الحسي ويتخطى المظهر الخارجي.

لقد جاءت صور الشاعر منطلقة من الواقع بعد أن امتزجت بالأسطورة وحلقت فيها لتخلق رؤيا جديدة، إن الأسطورة توأم الحلم لذلك كان الزواج بينهما يخلق رؤيا متفردة وخاصة بكل شاعر، ذلك إن كلاهما تعملان على مفارقة الواقع المعيش واللجوء إلى العوالم الداخلية الذاتية، حين تشعر بالعجز أمام الواقع والكون، لذلك يحاول المقالح وغيره من الشعراء حين يعودون إليها أن يستحضروا روح الإنسان الأول وبراءته ودهشته أمام أشياء العالم رغم حدة التطور الحاصل في حياة الإنسان المعاصر الذي يبقى دوما في حنين دائم إلى الماقبل، حيث الطهر والصفاء وعوالم اليقين، وهنا تخلق وتولد الرؤيا، وتشع لتنير كون الشاعر وكون قارئه الذي يتمكن من اقتناص لحظة الرؤيا الطازجة ويعانقها في وقتها.

خـاتمـــة

إن خوض مغامرة استكناه العالم الشعري للشاعر عبد العزيز المقـــالح و بالـــذات موضوع الرؤيا من الصعوبة بمكان مع ذلك حاولنا أن نحدد بعض النتائج التي خرجنا بها من خلال تعالقنا مع عوالم الشاعر الشعرية:

- موضوع الرؤيا من أهم المواضيع حداثة و معاصرة فمحاولة فهمهـــا و اعطائهـــا مفهوما واضحا صعب لأنه يصعب تحديد ملامحها و جغرافيتها ، ذلك أنه يصعب الإمساك بها.
- الرؤيا قفز على الواقع باعتباره عاجزا عن خلق فرص للإبداع الحقيقـــي والتعلـــق بالواقع والوجود المطلق للكائن الانساني الذي يستند في مرجعيته الى الميتافيزيقا
- الرؤيا تنبع من التجربة الفردية وحدها انها نوع من الاحساس الملفـــوف بالشـــحنة الميتافيزقية بالرغم من انه يعبر عن تجربة انسانية عامة
- الرؤيا تعطي الإنسان معنى و تعيده إلى حضن الكون و الأرض من خلال تجاوزه للمادي و الجاهز لتبحث في أعماقه عن جوهره و صفائه .
- الرؤيا تمتلك طاقة اخصابية هائلة تميزها بحضورها في النص الشعري المعاصـــر و تعطي القدرة للشاعر في التغيير و ترتفع بالعمل الشعري إلى مستوى الكشف.
- الشعر حين يقترن بالرؤيا يصبح اقرب الى السحر منه الى الشعر، لان كلاهمـــا لا نهاية له، إن عالم الشعر عالم باطني لا تحكمه قوانين العقل والمنطـــق ولا يمكـــن ولوج عوالمه الا اذا تسلحنا بالرؤيا التي هي الوسيلة لرؤية العالم موحدا ومتشكلا
- إن العالم الذي تخلقه الرؤيا الشعرية هو عالم لا نهائي بحث متواصل نحـــو الـــلا نهائي نحو الباطن نحو العالم اللامتناهي

- وتبقى الرؤيا بما يحوطها من خيال وتقنيات الحلم، والدلالة الجامحة نحو الرمز، والايحاء هي معمل الصورة الشعرية التي تشيح عن كثير من الالتباس والغموض وتضيع في حدود هذا الالتباس الدلالي والغموض ذاتية الصورة، او موضعيتها لتصبح الصورة مقصودة لذاتها.

- ليست الرؤيا جانبا واحدا فقط من جوانب القصيدة ليست هي اللغة فحسب و الإيقاع و لا الصورة الشعرية و لا التناص ،الرؤيا هي كل العوالم السابقة تتشابك مع بعضها فعلينا أن نقتفي كل ما سبق من خلال تعالقاته مع بعضه البعض.

- ليست الرؤيا موضوعا ادبيا مجسدا خارجيا واضحا إنها روح تسري في كامل القصيدة تستوعب كل خباياها و زواياها. الرؤيا هي حالة الإبداع الذي يتمظهر في شكل النص فحين نريد التعبير بالرؤيا و عن الرؤيا فإننا نحاول فهم كنه الإبداع، الألق، الإحتراق، الجمالية، الرمز، الأسطورة ، الأقنعة، الصورة الشعرية، الإنزياحات.

- إن محاولة فهم الرؤيا عند شاعر معين تستوجب الإقتراب و مقاربة أعماله الشعرية كاملة حتى يمكننا أن نقول أننا اقتربنا من رؤياه ذلك أن الرؤيا لا تكتمل إلا باكتمال التجربة الإبداعية كلها.

- مثلت الرؤيا البعد المركزي للظاهرة الجمالية لذلك فالبحث عنها و عن كنهها يتضمن البحث عن الحدس و الخيال و الإنفعال و الدوافع اللاشعورية، كل الكيان الإبداعي الخالق للعملية الإبداعية.

- إن الأهمية الحقيقية للرؤيا في جعل الإبداع يتفرد و يتميز ذلك أنها هي وحدها تمثل بصمة المبدع و اختلافه عن غيره و تفرده و تميزه، هي ما يعطيه الشعور

بأنه لا يشبه غيره من المبدعين الآخرين وإنه وحده قادر على إختراق تخوم يعجز غيره عن إختراقها .

إن ما يجمع اللغة بالأسطورة هو ان كليهما لغة لذلك تأتي العملية الابداعية التي تخرج من رحم اللغة الممتزجة بالأسطورة عملا ابداعيا متميزا ان تأكيد المبدع وتواصله مع الاسطورة و الرموز الاسطورية يعطي لغته سطوة متفردة وسلطة قوية فالأسطورة هي مايجعل الشاعر يستجيب قي تجربته لمتطلبات الواقع من جهة والتراث الاسطوري من جهة اخرى وهو وحده ما يستوعب عالم الرؤيا:

- ان اختيار اساطير او رموز اسطورية بعينها يعكس خلفية ادبية وابداعية وايديولوجيا تحمل رؤيا الشاعر ومنطقه وفلسفته للواقع .
- واذا كانت الاسطورة تمنح ذلك الزخم الرائع للغة فما بالك اذا كانت الرؤيا هي المنتوج الذي يولد من ذلك التزاوج. و بالنظر الى المصادر التي استقى منها الشاعر رموزه الاسطورية و اساطيره فإنها توزع بين مصدرين رئيسيين الحضارات القديمة و حضارة البحر المتوسط و خاصة الاساطير اليونانية ثم الرموز الاسطورية اليمنية و العربية عندما يتمثل الشاعر الاسطورة فانه يربطها بسياق معنوي و فني محدد، هذا يعني انه يعيد تركيبها و صياغتها بعبارة اخرى يعيد كتابتها من جديد و على هذا النحو يصبح الشاعر ليس فقط متمثلا بل خالقا للأسطورة و هذا ما يجعلها جزء من الرؤيا العامة للشعر .
- ان الشاعر حين يتعامل مع الاسطورة وفق رؤيا خاصة فانه بذلك يرفع الواقع الى عوالم الاسطورة ذلك ان الشحنة الميتافيزيقية والروحية للرؤيا الشعرية هي التي تميزها عن الرؤيا العادية لان الاولى تنفذ الى الماورائيات لأجل خلق عالم موحد منسجم اما الثانية فإنها تقف عند القشرة السطحية للمحسوسات والاحداث.

- ان التحام الشعر بالأسطورة يخلق رؤيا متفردة وعبقرية عند الشاعر من خلال التحام الفكر الانساني ككل من خلال الاساطير الانسانية و رموزها و الأساطير العربية و رموزها ذلك انه يستحيل ان ينطوي الشاعر في تراثه الخاص فقط بل عليه ان يمزج رؤيته الخاصة و رموزه و بيئته بالرموز الانسانية عامة و بيئتها لان التراث الاسطوري مشترك بين الانسانية كلها رغم ان التفاعل مع تراث الاخر لا يعني الذوبان فيه بل يعني التفاعل و الانسجام بما يخدم التجربة الشعرية الخاصة.

- إن معظم رموزنا الأسطورية العربية لم تتوهج في إبداعات العرب الا بعد أن هاجرت إلى الغرب ثم عادت إلينا بعد ذلك.

- إن الرموز و الأساطير التي وظفها الشاعر عبد العزيز المقالح قد تخففت من وطأة التاريخي و الأسطوري إلى حد التلاشي أحيانا لتصبح موقفا ثوريا خالصا يثور على واقع الإنسان المرير المبدع خاصة.

- لقد شكلت الأسطورة و الرموز الأسطورية ذلك المنبع الثر الذي لا ينضب ذلك أنها أخرجت الحوادث عن سببيتها الإنسانية لتدخلها سببيتها الأسطورية لينغلق كل شيئ معها و يأخذ شكلا جديدا منفلتا من المحدودية الإنسانية لكن ليس من الشعور الإنساني .

- إن منطق الأسطورة بالرغم من أنه ليس منطقا تاريخيا حقيقيا تماما إلا أنه يشتق من الحدث الانساني مضمونه المثالي و النسبي لأن الحدث الأسطوري لا يقع دون مسببات أسطورية .

- المنطق الأسطوري لوقوع الحدث أو الفعل يسود سيادة واضحة سواء كان ذلك في الأساطير أو الديانات و لكن حتى يتعامل المبدع مع هذا المنطق الأسطوري فإنه يتعامل معه من باب الإفادة لا من باب الإيمان بها و بصدقها بالضرورة لذلك فإن سيادة المنطق الأسطوري على الإبداع لا يعني أن صاحبه غير علمي أو أنه صوفي فقط .

- إن المنهج الأسطوري من المناهج التي يمكن بواسطتها استنطاق الصور الأسطورية الموجودة في النصوص المتعالقة مع الأسطورة .

- شكل التناص آلية مهمة جعلت النص يزخر بالكثير من الصور الأسطورية و الرمزية التي تداخلت في نسيج القصيدة .

- لتوظيف الأسطورة جماليات خاصة و تقنيات مميزة لا نجدها في كل الآليات الأخرى.

- الاسطورة بلورة الانسان لعوالمه الشخصية و الداخلية تلك التي امتزجت با الحلم بكيفية تعامله مع معطيات الكون ذلك ان الاسطورة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا ،لانها تقيم العلاقة بين الانسان وعالمه الداخلي والخارجي وما يربطه بقدره وحظه في الحياة ،ان التصور الاسطوري يقوم على ذلك الصراع المحتوم بين الانسان والقدر

- ان توظيف المقالح للأسطورة في شعره ينم عن وعي بالتراث وغناه في رفد تجربته الشعرية فاستلهم منه ما يتوائم وهذه التجربة وقد وظفها في تجربته الشخصية و القضية العامة كذلك

- الاسطورة و الأسطرة تتمثل في تحويل العادي الى اسطورة ذلك ان هذان الامران يعيدان الشعر الى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبرائة البكارة بعد ان سادة العالم الذي يعيش فيه قيم لاشعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح
- إن تجربة عبد العزيز المقالح الشعرية من خلال توظيفه للأساطير والرموز الأسطورية ضمن تقنية التناص جعلته يستطيع الدخول إلى عوالم التراث و الأسطورة و يوظفها في سياق جديد لينتج معنى شعريا جديدا يرتقي بالشعرية المستمدة من تلك الرؤى و يعمق رؤياه الخاصة ،حين يعزف على أوتار الروح و الأسطورة مما جعل كونه الشعري كونا مميزا منفردا يحمل رؤيا خاصة للعالم و للنفس البشرية.

لقد ركز الشاعر عبد العزيز المقالح على البعد الحضاري ذي النزعة الانسانية ووجد في الاسطورة و الرموز الاسطورية بما تحتوي عليه من تجارب انسانية تعبيرا عن هذا البعد، و لان تلك الاساطير تلعب دورا مهما في الطابع السردي للقصيدة مما يترك اثرا واضحا على العمل الشعري من خلال النزعة الدرامية ايضا، لقد ساعدت الاسطورة الشعر على بلورة مفهوم جديد للبناء الفني في للقصيدة ذلك ان الصورة الفنية المعاصرة تجبر الشاعر ان يلج الاسطورة عبر برزخ الرؤيا والحلم هذا الوجه العميق الذي يحفر في العمل الشعري ويصل به الى اعماق المعنى ويحتضن الحريق الابداعي الذي يتلظى به الشاعر ويحيي من خلاله مداليل الاسطورة وفق الرؤى الانسانية الواسعة وتساؤلاتها .

و لعل ما حاولت ملامسته في هذه الصفحات لا يعد خاتمة بل مقدمة قلقة لمزيد من الإنشغال المعرفي بالمسائل و الإشكالات حول مسألة الرؤيا عامة و الرؤيا الشعرية خاصة من أجل الرهان على القراءة الواعية المستمرة بملاسمة كل المساحات التي تحتلها، لأنه مهما اقتربنا منها فإنها تبقى لا نهائية و لا حاسمة لأنها تحتاج إلى بحث مستمر و مقاربة دائمة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1- المقالح، د. عبد العزيز:

أ- **ديوان عبد العزيز المقالح:** و يضم هذا الديوان المجاميع الشعرية الآتية:

1- لا بد من صنعاء 2- مأرب يتكلم 3- رسالة إلى سيف بن يزن.

4- هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي

5- عودة وضاح اليمن، دار العودة ط1، بيروت، 1977م.

ب- **أوراق الجسد العائد من الموت:** منشورات دار الآداب ط1، بيروت، 1988م.

ج- **أبجدية الروح**، المركز المصري، القاهرة، ط1، 1996م.

د- **كتاب صنعاء،** دار رياض الريس للكتب والنشر، د ط، بيروت، لبنان، 2000م.

ثانيا: المراجع:

1- ابن قتيبة، مقدمة الشعر والشعراء، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ط، القاهرة، 1966.

2- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر للطباعة والنشر،د ط بيروت، دت.

3- أبو جمجمة خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التغيير و النقد، دار الفكر اللبناني،ط 1، بيروت، د.ت.

4- أحلام الجيال القي، حسنى عبدالسميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998م.

5- أحمد بن ثعلب أبو العباس ، قواعد الشعر، شرح و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجى، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1996

6- أحمد محمد فتوح، الحداثة الشعرية من منظور رمزي، د.ط، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1991م.

7- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، بيروت، 1964

8- أدونيس، الثابت و المتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، دار الفكر بيروت، 1984م

9- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب،ط 2، بيروت، 1985م.

10- أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساقي، ط2 بيروت، 1995م.

11- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972م.

12- أدونيس، مقدمة الشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1971م.

13- أدونيس، مقدمة مختارات من شعر السياب، منشورات دار الآداب البيروتية، د.ط، 1966م.

14-اسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1990م.

15- اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، ط2، بيروت، 1980م.

16- أعراب أحمد الطرابلسي، التطور المنهجي و مستويات الإدراك في العمل الأدبي و الشعري، شركة بابل للطباعة و النشر، الرباط، 1989م.

17- الاعشى، ديوان الاعشى، دار صادر، بيروت، 1966م.

18- ألف ليلة و ليلة، المجلد الثالث، المكتبة الثقافية العامة، 1979م.

19- إلياد مرسيا، أسطورة العود الأبدي، نقلا عن الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، أحمد جبر شعث، مكتبة القادسية للنشر و التوزيع ،ط1، فلسطين، مارس 2002.

20- إلياد مرسيا، مظاهر الاسطورة، دار غاليمار، باريس.

21- الآمدي، الموازنة بين ابي تمام والبحتري، تحقيق سيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.

22- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1969م.

23- باقر طه، مقدمة في أدب العراق القديم، بغداد،1976م، نقلا عن الصايغ عبد الإله، الخطاب الشعري الحدثاوي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1 ،بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ، 1999م.

24- البرسيس ر.م، الإتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، ط2، بيروت، د.ت.

25- البطل علي، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، التطبيق على شعر محمد الثبتي، مجموعة ميرادية للتأليف و الترجمة و البحوث العلمية، ط1، د.ت.

26- البطل علي، الصورة في الشعر العربي، دار الاندلس، 1980

27- بلعلى آمنة، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسات تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

28- بلمليح إدريس، مختارات شعرية و أجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب، الرباط ، 1995م

29- بنيس محمد، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، ط2،بيروت، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

30- بنيس محمد، محاضرات في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، الرباط ، المغرب، 1993م.

31- البوعمراني محمد الصالح، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، مارس 2006.

32- بيلفينش توماس، عصر الاساطير، تر: رشدي السيسي، مراجعة: محمد صقر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965م.

33- ثامر فاضل، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، د.ت.

34- ثليمة عبد القادر، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط 2، بيروت ، 1979م.

35- الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، د.ط، القاهرة، د.ت.

36- جاك دريدا، الكتابة و الإختلاف، تر: كاظم جهاد ، دار طوبقال للنشر ط1، الدار البيضاء، 1988م.

37- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط2، بيروت، 1984م.

38- الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، 1976م.

39- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1986.

40- حاوي خليل، الشعر تجربة رؤيا تعبير قضايا الشعر المعاصر دراسات و شهادات، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، تونس، د.ت.

41- حداد علي، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1989م.

42- حسين القاسم عدنان، الإبداع مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، ط1، 2009م.

43- الخال يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1978م.

44- خشيبة درويني، أساطير الحب و الجمال، دار ابعاد للطباعة و النشر، ط1،بيروت، ج1، 1983م.

45- الخفاجي شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ج2،د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000م.

46- خوري إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2،بيروت، 1981م.

47- خيري بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د.ط، بيروت، 1982م.

48- داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، د.ط، القاهرة، د.ت.

49- درويش أسيمة، مسار التحولات، قراءة في شعر ادونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1992م.

50- ديب شعبو أحمد، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1،طرابلس، 2006م.

51- ديتيان مارسيل، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008م.

52- ديورانت ويل، قصة الحضارة، تر: محمد بدران، لجنة التأليف و الترجمة، ج1، المجموعة الثالثة، د.ت.

53- رانجين، الاسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، د.ت.

54- رم البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورش طرابيشي، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983.

55- رماني ابراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

56- رينيه ويليك و وارين أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 1981م.

57- زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر و التوزيع، ط1، طرابلس، 1978م

58- زكي أحمد كمال، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مؤسسة كليوباترا، ط8، القاهرة،

59- سبيندر ستيفن، الحياة و الشاعر، تر: مصطفى البدوي، مراجعة: سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م.

60- ستراوس كلود ليفي، الأسطورة و المعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، د.ط،اللاذقية، سوريا، 1995م.

61- السعافين إبراهيم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، دراسات في الشعر المعاصر، المجلد6، ط1، مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري، 1995م.

62- سعد حجازي سمير، النقد الأدبي المعاصر، قضايا و اتجاهات، دار الآفاق العربية، 2000م.

63- سقال دزيرة، الأرض الخراب و الشعر العربي الحديث، دراسة تأثير قصيدة ت، س، إيليوت في الشعر العربي الحديث، منشورات ميريام، ط1، لبنان، 1992م.

64- سليطين وفيق، الزمن الأبدي، دار المركز الثقافي، ط2، دمشق، 2007م.

65- سليطين وفيق، الشعر الصوفي بين مفهوم الإنفعال و التوحد، دار مصر العربية للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة.

66- السهروردي شهاب الدين، هياكل النور، تحقيق محمد علي أبو ريان،دار النهضة، ط2، بيروت، د.ت.

67- السواح فراس، الاسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 2001.

68- السواح فراس، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، ط1، دمشق، 1993م.

69- سورما بنيل، بزوغ العقل البشري، تر: اسماعيل حقي، مكتبة نهضة مصر، مؤسسة فرانكلين، 1964م.

70- شابير و ماكس رودا، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، ط1، دار الكندي للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1989م.

71- شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، د.ط، القاهرة، 1968م .

72- صالح العصمي أمين محمود، الغربة و الحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة، منشورات جامعة قاريونس، ط1، بنغازي، 1995م.

73- الصايغ عبد الإله، الخطاب الشعري الحدثاوي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، الدار البيضاء، 1999م.

74-صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988م.

75- الصفدي مطاع، مقدمة موسوعة الشعر العربي، ج1، د.ط، د.ت.

76- عابد جابري محمد، نظريات الشعر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1983م.

77- عبد الرحمن ابراهيم، قضايا الشعر في النقد العربي، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1997م.

78- عبد الرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط2، 1989م.

79- عبد الصبور صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ للنشر و التوزيع و الطباعة، بيروت لبنان، 1981م.

80- عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة شعر و جيل الستينات في سوريا، دار دجلة، ط1، سوريا، د.ت.

81- عبود حنا، النظرية الأدبية و النقد الأسطوري، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.

82- عجينة محمد، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية و دلالاتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، د.ت.

83- عز الدين يوسف، التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية و جذوره الفكرية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1986م.

84- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار الثقافة، ط1، القاهرة، 1974م.

85- العلي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، ج6، ط1، بيروت، 1970م.

86- العلي جواد، نظرية الطوطمية عند مكلينان، ج1، د.ط. ،د.ت.

87- العنتيل فوزي، الفلكلور ماهو، دراسات في التراث الشعبي، دار المسيرة، ط2، القاهرة، د.ت.

88- عياد شكري، البطل في الأدب و الأساطير، دار المعرفة، د.ط، القاهرة، 1959م.

89- الغذامي عبد الله، الخطيئة و التكفير، من البنوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط1، 1985م.

90- غريب روز، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، ط1، بيروت، 1971م.
91- فراي نورثروب، طريق الإسراف، الأسطورة و الرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، بيروت، 1980م.
92- فراي نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود: دار المعارف، ط1، سوريا، 1987م.
93- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تعليق عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
94- القرطاجني، منهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م.
95- القلماوي سهير، مختصر محاضرات حول نظرية الرواية، نقلا عن: عبد الرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط2، 1989م.
96- كاسير أرنست، الدولة و الاسطورة، ترجمة أحمد محمود، د.ط، القاهرة، د.ت.
97- كريستيفا جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1989م.
98- كلارك رينديل، الرمز و الأسطورة في مصر القديمة، تر: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1988م.
99- الكلبي، كتاب الاصنام، تحقيق: احمد زكي باشا، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1965م.
100- كوتل آرثر، قاموس أساطير العالم، تر: نهى الطريحي، المؤسسة العربية للنشر، ط1، بيروت، د.ت.
101- كوستاف يونغ كارل، علم النفس التحليلي أهداف و مشكلات العلاج، ترجمة و تقديم: نهاد الخياط، دار الحوار، ط1، اللاذقية، دمشق، 1985م.
102- كولوريدج، السيرة الأدبية، تر: عبد الحكيم إحسان، دار المعارف، القاهرة، 1971م.

103- لـويس دي، الصـورة الشـعرية، تـر: أحمـد نصـيف الجنـاني، دار الرشـيد، العـراق، 1982م.

104- الماجـدي خزعـل، ميثولوجيـا الأردن القـديم، منشـورات وزارة السـياحة و الآثـار، عمان، الأردن، د.ط، 1997م.

105- مبـارك محمـد، دراسـات نقديـة فـي النظريـة و التطبيـق، منشـورات وزارة الإعـلام، بغداد، 1976م.

106- المجاطي احمد المعداوي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.

107- مجموعة من المؤلفين، الأسطورة و الإبداع، إصدارات الشارقة، د.ط، 2005م.

108- المرتجى أنور، سيمياء النص الادبي، إفريقيا المشرق، الدار البيضاء، 1987م.

109- المفظل الضبي، المفظليات، تحقيق: شاكر هارون، دار المعارف، مصر، 1966م.

110- المقـالح عبـد العزيـز، قـراءات فـي أدب الـيمن المعاصـر، د.ط، د.ت، دار العـودة، بيروت.

111- مندور محمد، الأدب و مذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، د.ط، د.ت.

112- مـواقي عبـد العزيـز، قصـيدة النثـر، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، د.ط، القـاهرة، د.ت.

113- النعيمي اسماعيل، الاسطورة في الشعر العربـي قبـل الاسـلام، دار سيما للنشر،ط1، مصر 1995.

114- النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر ط3، 1973م.

115- هـ.ج روز، الديانة اليونانية، تر: رمزي عبده برجس،

116- هو غراهام، مقالـة فـي النقد، تـر: محـي الـدين صـبحي، منشـورات المجلس الأعلـى للفنون و الآداب، د.ط، دمشق، 1973م.

117- هوزر أرنولد، فلسفة تاريخ الفن، تر: عبده جرجس، الهيئـة العامـة للكتـب و الأجهزة العلمية، د.ط، 1968م.

118- الوريقي السعيد، لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط3، بيروت، 1984م.

119- اليافي نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، د.ت.

120- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي الغربي، ط2، بيروت، 2001م.

121- يوسف ألكسي، فلسفة الاسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار، د.ط، سوريا، 2005م.

122- اليوسفي محمد لطفي، الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، د.ت.

ثالثا: المراجع الأجنبية

1- Edmond Doutté, Magie et religion dans l'afrique du nord, Paris 1909.
2- Encyclopidia Britanica, (volume 16/1974).
3- Ernest Gassier, la philosophie des formes symboliques, ed. minuid, T1, Paris, 1972.
4- Gaston Bachllard, Dans sa preface a l'étude de Paul Diel, Symbolisme dans la mythologie grecque, paris, payot, 1966.
5- Marcéa Eliade, Aspects de mythe Ed. Gallimars, collection idées, Paris, 1963.
6- Marcéa Eliade, le mythe de l'éternel retour, Ed. Folio Essais, 2001.
7- Michael Riffaterre, semiotique de la poesie, traduit de l'anglais par Jacque Thomas coll ,Collection poétique Seuil, 1 mars 1983.
8- Northrop Frye , Myth and Metaphor: Selected Essays, N8 1971.
9- Pierre Brunel, mythocritique, Ed. P.U.F, Paris, 1992.
10-Selected prose of T.S. Eliot, ed by : Frank Kermode, Harvest Books, U.S.A, 1975.
11-T.S Eliot, Tradition and the individual talent in the sacred wood, 1928.
12-Y. Lotman, la structure du texte artistique. Ed. gallemard, Paris 1973.

رابعا: المجلات

1- أبو ديب كمال، الحداثة السلطة و النص، مجلة فصول/ العدد الثالث، 1980م.
2- أبو غالي مختار، سندباد صلاح عبد الصبور، عالم الفكر/ مجلد 24، العدد04، أفريل/ يونيو1996م.
3- أحمد رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة/ عدد27، الكويت.
4- أدونيس، أشجار لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازا، رسالة إلى يوسف الخال مجلة النهار العربي و الدولي/ عدد 150، 23 مارس1987م.
5- أسعد سامية، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة الفكر/ عدد 3، مجلد 16.
6- اسماعيل دندي، الرؤية في الشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة/ العدد 339، السنة 30.
7- إيليوت ت.س، أصوات الشعر الثلاث، تر: سليمان محمود حلمي، مجلة الفصول الأربعة/ خريف 1954م، بغداد.
8- بربرندي ماريا لويزا، المدينة الفاضلة، ترجمة معطيات أبو السعود، عالم المعرفة/ العدد 225.
9- سويلم احمد، الاساطير في الشعر المعاصر، مجلة الفيصل/ العدد89، آب1984م.
10- صبحي محي الدين، الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الإبداع و الواقع، مجلة الوحدة/ عدد 28، السنة السابعة.
11- عبد الرحمن يونس محمد، الجنس و علاقته بالسلطة في ألف ليلة و ليلة، مجلة إبداع/ يونيو 1992م، القاهرة.
12- عبد المولى محمود، الأساطير و طرائق دراستها، مجلة الحياة الثقافية/ العدد84- سنة1997م.
13- القمني سيد، الزهرة بين الخصب والحرب، مجلة الكرمل/ عدد33، مؤسسة بيسان.

14- ليش ديموند، بنية الأسطورة: كلود ليفيشتراوس و التحليل البنيوي للأسطورة، تر: ثائر ذيب، مجلة عالم المعرفة/ العدد397 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ، أكتوبر 1996م، الكويت.

15- ماجد السامرائي، الوعي و الرؤيا ، حوار مع الشاعر فؤاد رفقة، مجلة أقلام/ العدد01 السنة الرابعة و العشرون، كانون الثاني 1989م، بغداد.

16- مجلة الآداب البيروتية، العدد10، سنة 1964م.

17- مرتاض عبد المالك، فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي/ الجزء الأول، المجموعة الثانية، ماي 1991م، النادي الثقافي جدة، السعودية.

18- مطاع الصفدي، التاريخ المختلف، مجلة الفكر العربي المعاصر/

19- مفتاح محمد، دور المعرفة الخلفية في الإبداع و التحليل، مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية/ عدد 06، خريف و شتاء، 1992م، فاس، المغرب.

20- نزار عيون السود، نظريات الأسطورة، مجلة عالم الفكر/ عدد 1،2 ديسمبر 1995، الكويت.

21- نعيم عطية، المنولوج الداخلي في الرواية الحديثة، مجلة الفيصل/ عدد 86، ماي 1984.

22- نور الدين السد، مفارقات الخطاب، دراسة منشورة بيومية المساء الصادرة بتاريخ: 03 أفريل 1996م.

23- الوراكلي حسين، التراث بين موقفين، مجلة الموقف/ العدد 10، 1989م، الرباط، المغرب.

24- ويزمات ويليام، الأسطورة و النموذج البدائي، ترجمة محي الدي صبحي، مجلة الأقلام.

25- يونس محمد عبد الرحمن، الخطاب والجنس وعلاقته بالسلطة في ألف ليلة وليلة، مجلة ابداع/ 1992، القاهرة.

خامسا: المحاضرات

1- محمد بنيس، محاضرات في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، الرباط، 1993.

2- حنون عبد المجيد، محاضرة في الأدب المقارن، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2007.

سادسا: المواقع الالكترونية

1- حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999(arbia.com) بتاريخ 2010/01/12.

2- ليوناردو جاكبسون، البنيوية في طورها الفرنسي، ترجمة ثائر ذيب، مجلة النقد الأدبي/ مجلة الآداب الأجنبية العدد 106، ربيع صيف 2001 (arbia.com) بتاريخ 2012/07/03.

3- محمد عزام، الأسطورة في الشعر السوري مجلة الموقف الأدبي/ عن اتحاد الكتاب العرب العدد 372، سنة 2002 (arbia.com) بتاريخ 2012/08/04.

4- Victor laurent Tremblay – Mythe et approche litteraires, Wilfrid laurrie (google.com)2012/03/17بتاريخ

ملخص

في الشعر العربي المعاصر تتشكل الخارطة الإبداعية بناء على مجموعة من الآليات التي استخدمتها المناهج النقدية والإبداعية ،ومن أهم الآليات التي شكلت مساحة كبيرة لشعرائنا ومبدعينا الأسطورة ،لذلك نرى الشعراء وهم يستلهمون بشغف ولهفة المنهج الأسطوري على ما فيه من تفاوت دلالي واصطلاحي ،وبالرغم من صعوبة التعامل مع تلك الأساطير التي تتطلب رؤيا عميقة من أجل أن تُوظف توظيفاً فنياً راقياً ،وقد وُظِفت في النصوص الشعرية المعاصرة شخصيات ورموز أسطورية وأساطير توظيفاً مختلفاً ومتفاوتاً.

لذلك ظهر المنهج النقدي الأسطوري méthocritique وهذه الطريقة الأسطورية هي التي تجعل الشعر يحمل طابعاً خاصاً ،عن باقي المعارف الإنسانية عن الفلسفة و العلوم التجريبية.

وقبل أن تنمو في الإنسان القدرة على التفكير المنطقي والتفسير العقلي اتخذت المادة التي انتقلت إلى عقل الإنسان عن طريق حواسه معنى في الأسطورة ،وتشكلت في نفسه العوالم الخارجية ذات الطبيعة الفيزيائية وذات الطابع الإنساني ،وكذلك عوالمه الداخلية والنفسية من خلال استجابته الشعورية واللاشعورية ،فعاد ليُشكلها بعد ذلك في أشكال رمزية ،من خلال مدركات وصور من التعبير المجازي.

إن توظيف الأسطورة هي محاولة من الشاعر خلق نوع من التوازن بين العالمين الداخلي و الخارجي ،بين المرئي المحسوس وغير المحسوس ، فخلق رؤيا جديدة استطاع من خلالها بعث صور تعبيرية تفي بحاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره الإجتماعي ،وقد غدا من أجل ذلك المنهج الأسطوري أسلوب شعري وفني من الطراز الأول ،وليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني ،إن الشاعر من خلال الأسطورة يخلق صوراً كاملةً ترتبط برؤاه الإبداعية يجعلها الخيال أكثر واقعية في عالم الإبداع.

ملخص _____

إن الارتباط المعرفي بين الشعري و الأسطوري هو ارتباط منطقي ،جمالي وفنيٌ حيث لم يعد الشعر معهما مجرد تعبير ووصف بل تجربة رؤيوية حقيقية تحمل بواسطة الرؤيا واللغة الرمزية كيمياء وسيمياء مركزة من العواطف والأحاسيس و الاستبصار و الحلم ،في سعي متواصل نحو التسامي و العلو ودفقاً من المعنى مستمراً ليظل المعنى يتوق دوماً إلى اختراق حجب العادة والمألوف.

إن الأسطورة والرؤيا كلاهما تقومان على المجاز ،ذلك المجاز الإحتمالي الذي لا يؤدي إلى الجواب القاطع بل يقود إلى صراع التناقضات الدلالية.

والشاعر عبد العزيز المقالح كغيره من الشعراء أدرك هذه الأهمية التي تمنحها الأسطورة للشعر ووظف مجموعة من الأساطير اليونانية و العربية واليمنية ،ليؤثث بها عالمه الشعري ،وتخرج القصائد من يديه تحفة فنية تعبر عن لحظة الماضي التي تضرب بجذورها في التاريخ السحيق واللحظة الحاضرة التي تتفاعل مع الواقع المعاصر ،ليخلق رؤيا متفردة تحمل عبق الماضي و طزاجة الحاضر.

وقد مثل التناص أهم آلية اعتمدها الشعر المعاصر الذي أصبح لا يكتفي بلغة وقاموس الحاضر والواقع بل عاد ليستلهم الماضي والتراث.

ولعلَّ إليوت كان في العصر الحديث من أهم الداعين إلى توظيف التراث في الإبداع الشعري خاصة وهو من التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري و أهميته بالنسبة للشعر.

وفعلا لقد خلقت الأسطورة في الشعر رؤيا جديدة جعلتها أرضاً خصبة للتأويلات والقراءات المختلفة ،و بها استطاع المقالح أن يقفز على الواقع و يتجاوزه و يخلق من تجربته الخاصة تجربة إنسانية عامة من خلال تعالقه مع الرموز اليونانية و أن يعيش واقعه وحياته بتعالقه مع الرموز العربية واليمنية.

وحين يقترن الشعر بالرؤيا فإنه يصبح أقرب إلى السحر منه إلى الشعر لأن كلاهما لا نهاية له ،إن عالم الشعر عالمٌ باطن لا تحكمه قوانين العقل والمنطق ولا يمكن ولوجه إلا إذا توفرت الرؤيا عند الشاعر التي هي وسيلته الوحيدة لبلوغ بواطن الإبداع ،إنه عالم لا نهائي ،بحث متواصل نحو العوالم اللامرئية.

لذلك قام كون الشاعر بلغته وأسلوبه وصوره وتنَّاصاته على رؤيا متميزة ومتفردة جعلت شعره ينضحُ بالإبداع والإشراق ،من خلال إضفاء الصورة الخيالية و المجازية على الصور الواقعية فجاء شعره تجربة ذاتية في صورة غنائية تتركب من طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية التي تحمل ترسبات عميقة من لغات الإنسان الأول ليُخرِج ما فيها من تيمة و يعيد عرضها في تجربته الشعرية و الموضوعية ،وينجح الشاعر في هذا ان استطاع أن يستلهم التراث عامة و الأسطورة خاصة بصورة تبتعدُ عن المباشرة و التجسيد المادي وتتكيف في الوقت ذاته مع موضوعه المعاصر.

وقد تم توظيف الأساطير عند الشاعر عبد العزيز المقالح إما بصفة كلية فيورد الأسطورة كاملة بكل جزئياتها أو يكون توظيفها توظيفا جزئيا بإشارة من إشاراتها توحي وتومئ ولا تصرح بالرمز الأسطوري أو الأسطورة ،فينحت القارئ النص نحتاً و يحفُر فيه حتى يصل إلى الرؤيا التي أراد الشاعر بلوغها أو يقترب منها على الأقل.

لذلك أمكننا القول أخيرا أن توظيف الأسطورة توظيفاً سليماً يخلق رؤيا و يعطي الشعر امتيازاً يجعل الشاعر من خلال ذلك متميزا ببصمة رؤيوية لا يتشابه فيها مع غيره من الشعراء و هذه هي وظيفة الرؤيا الحقيقية التي تكون عالماً خاصاً لكل شاعر.

Summary:

In contemporary Arabic poetry creative map is made of a set of mechanisms used by the critical and creative approach, and the most important mechanism that formed a large space for our poets is the myth, so we see poets who inspired passionately the legendary approach because of its semantic and idiomatic disparity, and despite the difficulty of dealing with the texts of these myths that require deep insight to use it artistically. Personalities, myths and legendary symbols were used in different ways.

Thus the legendary méthocritique monetary approach appeared and this legendary way makes the poem holds a special character from the rest of human knowledge on philosophy and experimental sciences.
Before the development of human logical thinking ability and mental explanation, the substance that was transferred to the human mind through his senses took a meaning in the myth, as well as the internal and psychological world through emotional reactivity and the unconsciousness, it returned to be asked after that in symbolic forms, through metaphorical perceptions and images.

The use of myth is an attempt by the poet creates a kind of balance between the inside and outside worlds, between the visible sense and not, creating a new vision able to send graphic images satisfying the need to consolidate the spiritual entity and social stability, this is why the méthocritique becomes an important poetic and artistic style; not just a way to solve the human situation, the poet through myth creates complete images related to his creative visions that imagination makes it more realistic in the world of creativity. The link between the poetic and the legendary is the logical link, aesthetic and artistic where poems are not with them only an expression and description, but a true visionary experience held by intense semiotics symbolic language, emotions, sensations and the dream; the quest continues to the sublimation and height, and the influx of meaning continues to remain always dreamed to penetrate the habit.

The myth and vision, both of them are based on the metaphor, the probability of metaphor that does not lead to a definitive answer, but leads to contradictions.

And the poet Abdul Aziz Makaleh like other poets realized this importance that the myth gives to poem and he uses a set of Greek, Yemeni and Arab myths, to stand by his world of poetry, which are presented in deep history and when you interact with contemporary reality, to create a unique vision of the past carry the fragrance and freshness of this time.

The intertextuality, is the most important mechanism adopted by contemporary poetry, which became not only a language dictionary and the present, but actually came back inspired from the past and heritage.

May be Elliott was, in the modern era, one of the most important advocates of using heritage in poetic creativity especially when he turned to the value of the legendary approach and its importance to the poem.

And in fact, the myth has been created in the poem a new vision made it a breeding ground for different interpretations and readings, and Makaleh able to jump on the reality and beyond and creates from his own experience a general human experience though his relationship with Greek symbols and live reality and life through his relationship with the Arab and Yemeni symbols.

When the poem combined with vision, it is approaching the magic because both are endless. The world of poetry is not governed by mental and logical laws and it is not accessible only if the vision of the poet is available to reach insider creativity, it is an endless world, an ongoing research on invisible worlds.

So the fact that the poet in his own language, style, the poetic image as a separate and unique vision made his poem breathes creativity and brilliance, through adding fiction and figurative images on real ones. His subjective experience poetry is came in an image composed of a layer of legendary signal and symbols that carry deep deposits of the first human language and displayed it again in his poetry experience and objectivity, the poet succeeds in this if he will be able to be inspired generally by heritage and specially by the myth that it moves away from the direct and physical realization and adapted together with a contemporary theme.

Myths were employed when the poet Abdul Aziz Makaleh either as a complete myth with its all fractions or use it partially as signals and symbols,

carved the reader, motivate and widened his vision that the poet wanted readers to reach or at least approach.

Finally, we can say that the correct use of myth creates new vision and privilege that makes the poets not similar; this is the function of the actual vision that is a special world of each poet.

Abstrait :

Dans la poésie arabe contemporaine,la carte créative est formée sur la base d'un ensemble de mécanismes utilisés par méthodes critiques et créatives. Les mécanismes les plus importants qui ont formé un grand espace pour nos poètes, sont les mythes, ainsi nous voyons des poètes qui sont inspirés par la passion et de l'approche légendaire de ce que la disparité sémantique et idiomatique, et en dépit de la difficulté de traiter avec ces mythes qui nécessitent une vision profonde afin d'utiliser artistiquement. Il a été attaché dans des textes poétiques contemporains des personnages et des symboles de légende mythique différente.

Pour cela, l'approche critique légendaire « méthocritique »donne à la poésie un caractère spécial parmi le reste des connaissances humains, la philosophie et la science expérimentale.

Avant que la capacité humaine se developpe pour penser logiquement et expliquer mentalement, une substance de la matière a été transférée à l'esprit humain à travers les sens de la signification du mythe, elle a été formé dans les mêmes mondes étrangers avec la nature physique et humanitaire, ainsi le monde interne et psychologique grâce à la réactivité émotionnelle et de l'inconscient, il s'est retourné et à posé après sous une forme symbolique, à travers les perceptions et les images de la métaphore.

L'emploi du mythe est une tentative du poète pour créer une sorte d'équilibre entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre le visible perçue et le non perçue. La création d'une nouvelle vision à travers laquelle des images graphique répondent à son besoin de consolider l'entité spirituelle et artistique premier ordre. C'est pour cela que le méthocritique devient un style poétique et non seulement un moyen de résoudre la position humanitaire, que le poète à travers le mythe crée des images complètes liées à ses visions imagination créatrice rend plus réaliste dans le monde de la créativité.

Le lien entre le poétique et le légendaire est le lien logique, esthétique et artistique où la poésie n'est pas seulement une expression et une description, mais une véritable expérience visionnaire, c'est la réalisation de la vision et la langage symbolique ciblée et sémiotique basée sous les émotions et les sensations et de la prévoyance et du rêve, la quête continue vers la sublimation

l’élévation et l'afflux de sens. Le poète cherche toujours un sens ou il perse l’habitude et évite l’habituel.

Le mythe et la vision, tous deux sont basées sur la métaphore, de sorte que la probabilité de celle-ci ne conduit pas à une réponse, mais à des contradictions.

Le poète Abdul Aziz Makaleh comme d'autres poètes réalisé cette importance accordée par le mythe au poème et a employé un ensemble de la mythologie grecque et les mythes arabes, pour meubler son monde poétique, qui sont ancrées dans l'histoire profonde. D’où ses poésies sont un œuvre artistique qui ont laissé un trace importante a travers les temps.

Par ses ouvres il a créé un vision unique qui reflète le moment ou vous interragissez avec la réaliser contemporaine pour créer une vision unique qui porte l’odeur du passé et la fraicheur du présent.

L'intertextualité, comme le mécanisme le plus important adopté par la poésie contemporaine, qui ne se contente ni de la langeue ni du dictionnaire actuel mais de la recherche dans le passé et dans le partimoine.

Peut-être q’Elliott était à l'époque moderne l’un des défenseurs les plus importants à employer le patrimoine dans la créativité poétique, surtout quand il se tourna vers la valeur de l'approche légendaire et son importance pour les poèmes.

Et en fait, le mythe a été créé dans les poèmes une nouvelle visionqui est devenu un terrain fertile pour les interprétations et différentes lectures, ainsi ElMakaleh est devenu capables de profiter sur la réalité et la dépacer. Il a créé sa propre expérience, l'expérience humaine générale par sa relation avec des symboles grecs arabes et yemenites.

Lorsqu'il le poème est combiné avec la vision, il se rapproche de la magie de la poésie, car les deux n’ont pas de fin.

Le monde de la poésie n’est pas régi par les règles de la raison et de la logique. Il n’est pas accessibles que si la vision du poète qui est son seul moyen d'atteindre la créativité, c’est un mondesans fin, qui recherche sa continuité vers les mondes invisibles.

Donc, le fait que le poète crée dans sa propre langue et son style avec l'image poétique, une vision distincte et unique a fait que ses poème respirent la créativité et l'éclat en leur donnant l'image de fiction et des images de réalisme figuratif. Son style est devenu par ses poèmes, une expérience subjective avec une image composée d'une couche de symboles, de signaux légendaires qui transportent des dépôts profonds des premières langues humaines, de sortir du thème et réafficher de l'objectivité, et de réussitec ce poète était en mesure de s'inspiré du patrimoine public et privé en général.

Le mythe qu'il éloigne de la forme réelle directe et physique et qu'il adapte en même temps avec un thème contemporain.

Une mythologie a été employé par le poète Abdul Aziz Makaleh soit comme un mythe complet avec toutes les fractions ou en partie,A partir des signaux et des symboles légendaires,Le lecteur sculte et creuse le texte jusqu'à parvenir la vision que le poète désirait atteindre, ou au moin à s'en approcher.

Nous pouvons enfin dire que l'emploi correcte de la légende le distingue des autres poètes, c'est une fonction de la vision réelle qui fait un monde spécial à chaque poète.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

مقدمة ..... أ-ه

مدخل 7

الفصل الأول: رؤى ومفاهيم

تعريف الرؤيا 23

الرؤيا عند الغرب 30

الرؤيا عند العرب 35

الرؤيا و الإبداع 42

خصائص شعر الرؤيا 44

الرؤيا مركز الإبداع 47

الرؤيا جسر بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية 52

بين الرؤية التراثية والرؤيا 60

الفصل الثاني: عوالم الأسطورة وتعالقاتها

تعريف الأسطورة 83

لغة 83

اصطلاحا 84

نظريات تفسير الأسطورة 89

التفكير الأسطوري 106

الأسطورة والتفكير الانساني 106

التفكير الأسطوري عند العرب 120

الأسطورة والحدود الملتبسة (تعالقات الأسطورة) 134

الأسطورة والدين 134
الأسطورة والتاريخ 147
الأسطورة والشعر 154

الفصل الثالث: التناص الأسطوري في شعر عبد العزيز المقالح

التناص 165
مفهوم التناص 165
التناص في النقد الغربي وانعكاساته في النقد العربي 167
التفاعل النصي الأسطوري في شعر عبد العزيز المقالح 176
التفاعل النصي مع الغائب اليوناني (الغربي) 177
التفاعل النصي مع الغائب اليمني والعربي 185
المنهج النقدي الأسطوري 190
رواد المنهج الاسطوري..... 195
آليات النقد الأسطوري 203
التجلي 204
المطاوعة 206
الاشعاع 208
جماليات التناص الأسطوري 209
تقنيات التناص الأسطوري 216

الفصل الرابع: تجليات الرؤى الاسطورية في شعر عبد العزيز المقالح

تجليات الأسطورة والرموز اليونانية والغربية..... 244
بيجماليون (رؤيا الفن والواقع) 245

ميدوزا (رؤيا الجمال والفناء) 251
بينيلوب (رؤيا الوفاء والحب) 257
سيزيف (رؤيا الإرادة والألم) 260
حصان طروادة (رؤيا بكاء الوطن) 262
إيزيس (رؤيا الغربة والألم) 267
أخيل (رؤيا الرحلة والعذاب) 272
باخوس (رؤيا نشوة الحزن والانكسار) 276
بروتس(رؤيا الخيانة والفاء) 284
تجليات الأسطورة والرموز العربية و اليمنية 291
أ- السندباد أسطورة المغامرة (رؤيا البحث عن الحقيقة) 292
- السندباد في تجربة المقالح الشعرية 295
ب- شهرزاد وشهريار (رؤيا الحب والدم) 305
ج- وضاح اليمن (رؤيا الحب والغربة) 309
د- عمرو بن مزيقيا (رؤيا السلطة والخيانة) 313
خاتمة 323
قائمة المصادر والمراجع 330
الملخص..... 344
الفهرس 354