الأسطورة: المفهوم والاستثمار الشعري

د. رابـــح الأطرش
قسم اللغة و الأدب العربي
الـــمركز الجـــامعي – ميلة

ملخص

استثمر النص الأدبي الأسطورة استثمارا واسعا، وسعى للاستفادة منها، وتعميق دلالاته من خلال مواقفها المختلفة. وقد حاولت هذه الدراسة أن تبين إلى أي مدى استطاع النص الشعري العربي- في بعض مراحله، ومن خلال بعض نماذجه- الاستثمار في الأسطورة، وإبراز مهاراته الفنية والبنيوية المتاحة في هذا المجال.

الكلمات المفاتيح :الأسطورة، النص الفني، تقنيات الاستثمار الأسطوري .

Résumé

Le texte littéraire a largement investi dans le mythe et a travaillé pour en tirer profit, tout en approfondissant sa signification à travers ses différentes positions. Cette étude tente de montrer, dans quelle mesure le texte poétique arabe dans certaines de ses étapes et à travers un nombre de ses modèles, pourrait investir dans le mythe pour faire apparaitre ses compétences artistiques et structurelles.

Mots clés: Mythe, texte artistique, techniques d'investissement mythique.

Abstract

The literary text has largely invested in the myth and worked for benefiting from it, as well as deepening its significance through its various positions.

This study tries to show to what extent Arab poetic text through some of its stages and models could invest in the myth in order to show its artistic and structural skills which are available in this domain.

Keywords: Myth, literary text, techniques of mythical investment.

مقدمة:

اهتم كثير من الباحثين الأنتروبولوجيين بدراسة الأساطير بمختلف أنواعها و تفرعاتها، وذلك لما لها من علاقة وطيدة بالتطور الفكري والسلوكي للأمم والشعوب عبر مراحل حياتها، ولما لها أيضا من قدرة على تفسير كثير من السلوكات، وقياس المستوى الفكري والمعرفي المنتج من قبل الإنسان .

ولعل الحقل الابستمولوجيالأوفر حظا بهذه العناية هو الأدب، بوصفه النشاط الذهني الذي عكس كثيرا من الصور، والرموز على شكل بنيات لغوية أعيد انتاجها وفق رؤية فكرية ما .

ولدراسة نماذج شعرية منتخبة وفق منظور نقدي أسطوري، لا بد من الإحاطة – ولو نسبيا – ببعض الجوانب النظرية، لهذا المنهج للاقتراب من هذه النصوص .

أولا:القسم النظري:

النقد الأسطوري:

لقد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة اهتماما واضحا باستثمار أدوات المنهج الأسطوري في التعامل مع النصوص الأدبية، على اعتبار أن «الاسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة، وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام، ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأدبية»[1] .

وقد ذهب " نورتروب فراي " " Northrop Ferye" إلى اعتبار الأدب في كل زمان و مكان ما هو إلا صورة مكررة منزاحة عن الصورة الأصل، أي الأسطورة، حيث يقول : «من صورة العالم التي قدمتها الاسطورة جاء الأدب، فليس بينه وبين الاسطورة أي فرق، لا في النوعية، ولا في الشكل إلا قليلا، ومهما ربا عدد الأدباء، فإنهم يظلون ضمن الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة »[2].

فهل معنى هذا أن الفرق بين الأسطورة والأدب في نظر "فراي" هو "الإنزياح" . إذن الأدب أسطورة يسعى الأدب إلى تدنيسها، أو إعادة انتاجها، وكل صورة في الأدب مهما كانت جديدة ما هي إلا تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح أحيانا، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى»[3].

لا ريب أن هذا التزاوج بين الاسطورة والأدب، هو ما دفع بكثير من الدارسين إلى الاهتمام بهذا الحقل المعرفي المركزي، والالتفاف من حوله، من أجل التأسيس لمنهج نقدي يدرس العناصر الأسطورية الموظفة في النص الأدبي وإبراز الكيفيات التي استثمرت بها الاسطورة.

والحقيقة أن المنهج الأسطوري في الأدب ليس منهجا أكاديميا يحمل المواصفات العلمية المتعارف عليها، في كثير من المناهج الأخرى. بقدر ما هو مجموعة خطوات إجرائية تسعى إلى قراءة نصوص إبداعية وظفت الأسطورة.

وقد ارتكز المنهج الأسطوري على أطروحة أساسية، هي " النموذج البدئي" « archétype » وهي "أي الأطروحة تتكئ أساسا في مرجعيتها على "اللاوعي الجمعي" كما تعرضت إليه نظرية التحليل النفسي عند : " c.jung" "كارل يونغ" إذ ترى هذه النظرية بأن هناك اشكالا من حياة الطفولة الإنسانية ما تزال مؤثرة في هذه الذاكرة، وتمارس سلطتها بقوة وباستمرار في حياة الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة، عن وعي أو عن غير وعي.

وقد لاحظ " سيغموند فرويد "" s.frend" بأن الأسطورة، والحلم يتشابهان بحيث تجري الأحداث في كل منهما حرة خارج قيود الزمان و المكان، وتغيب الرقابة العقلية الموجودة على بوابة اللاشعور، في الأسطورة و الحلم[4].

مما تقدم يبدو أن " فرويد " أولى أهمية للأسطورة وفسرها من خلال ربطها بالحلم، أي بالمكبوتات اللاشعورية. عكس تلميذه " c.jung " الذي ربطها باللاشعور الجمعي.

ومعنى هذا أن الأسطورة ما هي إلا تمثلا لنماذج أولية للتفكير "Archétypes" بمفهوم " c.jung " وهو ما يدعو إلى القول : إن اللغة تشكل عاملا أساسيا في تشكيل المعنى الأسطوري.

أما بالنسبة لـ : " بياربرونال" "Pierre Brunel" صاحب كتاب " Mythocritique . théorie et parcours" فقد استطاع أن يدعم المنهج الأسطوري اعتمادا على أعمال "André jolles " "أندري جولس " حيث يرى أن الأسطورة تنبثق من الألغاز، فالإنسان عندما يقف حائرا أمام ظاهرة غريبة، ولا يجد لها تفسيرا علميا استنادا إلى نظرية علمية ما، فغالبا ما يبحث عن تفسير لهذه الظاهرة بعيدا عن العقل أو خبرته العلمية.

وقد خلص "بياربرونال " "Pierre Brunel " إلى وضع اجراءات عملية تسهل على الباحثين المشتغلين على النقد الأسطوري تمثلت في ثلاثة معايير هي : "التجلي " « Emergence» و"المطاوعة" « Flescibilite» و"الإشعاع" «Irradiation »[5].

وبهذا يكون الباحث الفرنسي "بيار برونال" هو الوحيد – في اعتقادنا – الذي وضع ضوابط محددة تمكننا من الاستعانة بها لمقاربة النصوص الإبداعية في علاقتها بالأسطورة .

كما نجد " دنيال هنري باجو " « D.H. Pageaux » قد أضاف دعما لهذه الضوابط، وذلك بتوضيحها وإبراز ما يمكن أن تحدثه هذه الضوابط، حيث يرى أن النص الشعري يحقق " الإشعاع " عندما يكون كله أسطوريا، و يحقق " المطاوعة " عندما تتتابع فيه الحكايات الأسطورية.

أما " التجلي" فيتحقق مع ترسبات أسطورية في أعماق النص، تستحضر من خلال معالم تاريخية، كما يمكن أن تتوزع في شكل تدفقات من الرموز .

غير أن أهم وظيفة تقوم بها الأسطورة في نظر "دانييل هنري باجو " هي " الغوص والتعمق في أصل الشيء حتى يمكن امتلاكه والسيطرة علية "[6].

عند محاولتنا الاقتراب من الأسطورة لدراستها وفك بعض مغاليقها وألغازها وتوضيح بعض مفاهيمها، تتزاحم في الذهن مجموعة من المفاهيم، أو المصطلحات التي تتداخل معها – ولو ظاهريا– ألا وهي: الشعيرة، الخرافة، والحكاية الشعبية.

فما هي الحدود الفاصلة بين: الأسطورة، الشعيرة، الخرافة، والحكاية الشعبية؟ وما هو مفهوم الأسطورة؟ وما علاقة الأسطورة بالأدب، والأدب بالأسطورة؟ وما هي الكيفية، أو الكيفيات التي استثمر بها الأدب، وبخاصة الشعر، الأسطورة؟ وما الفائدة الفنية والجمالية التي استفادها الشعر من توظيفه للأسطورة؟

بداية سنحاول التمييز بين الشعيرة، والخرافة، والحكاية الشعبية، والأسطورة، دون خوض في التفاصيل؛ لأن طبيعة الدارسة لا تتطلب ذلك، ولا تتسع له.

1- الشعيرة:

لاستجلاء مفهوم الشعيرة يمكننا الاستناد إلى تعريف "والتر بوركرت" *walterburkert*، حيث يعرفها بقوله: «الشعيرة في مظهرها الخارجي برنامج متكامل من الأفعال ذات المغزى تؤدى بترتيب محدد، و غالبا ما تكون في مكان وزمان محددين أيضا، وتكتسب من القداسة ما يجعل أي حذف منها أو الخروج عنها يثير قلقا

عميقا، وقد يستدعي العقوبة، ولأنها وسيلة اجتماعية رسمية للاتصال بين أفراد الجماعة تؤدي الشعيرة إلى صلابة هذه الجماعة، وتضمن استمرار هذا التماسك»[7].

ما يمكن ملاحظته، وبوضوح هو أن الشعيرة والأسطورة تتعايشان معا، كما يمكن أن نلاحظ كذلك أن إحداهما لا تنشق عن الأخرى.

أما لغتهما (لغة الشعيرة والأسطورة) فتختلف كل الاختلاف عن لغة التواصل اليومي، إذ إن لغة الشعيرة والأسطورة مميزة، ولغة التواصل اليومي غير مميزة.

2- الخرافة:

تعرف في اللغة الفرنسية بلفظ "fable"، وفي اللغة الإنجليزية "fable"، مع اختلاف في نطقهما، وفي اللغة الإسبانية تعرف بلفظ "fabula".

أما معجم المترادفات الفرنسي، فيعرفها كما يلي: «قصة قصيرة خيالية تكتب بالشعر أكثر مما تكتب بالنثر، وربما كانت ميثولوجية، غايتها توضيح فكرة مجردة، لبلوغ هدف أخلاقي، حيث يمكن تشخيص الحيوانات والأشياء»[8].

ومن أشهر من كتب الخرافة في اللغة الفرنسية هو (Jean de lafantaine)، وقد اشتهرت بـ les fables de lafantaine، وفي اللغة العربية عرفت الخرافة عن طريق كتاب (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع(142هـ)، بحيث إذا كانت الشخصية الرئيسة شخصا طبيعيا وليس من الخوارق، فإن القصة لا تسمى في العادة أسطورة، بل خرافة» [9].

وهذا ما ينطبق في اعتقادنا على حكايات (كليلة ودمنة) لابن المقفع، وعلى كل شخصياته الحيوانية الرئيسة التي تبدو في ظاهرها ترقى إلى مستوى الخوارق وبالأحرى إلى مستوى الأسطورة، ولكنها في حقيقتها لا تولد طقسا من الطقوس يسمو بها إلى الاحتفالية التي تصبغ عليها الطقس الأسطوري.

3- الحكاية الشعبية:

وتعرف لدى بعض الغربيين بأنها قصة شعبية خارقة تقوم على أساس تاريخي، وهي ما يطلق عليه الغربيون (légende) بالفرنسية، و(légend) بالإنجليزية، و(légenda) بالإسبانية.

ولعل هذا النوع من الأدب الشعبي هو الأكثر شيوعا في التراث الأدبي العربي، إذ نجد كثيرا من السير الشعبية تقوم عليه، ومنها سيرة عنترة بن شداد على سبيل المثال.

وفي الغالب ما ترتبط مثل هذه القصص بالخوارق، ولكنها ليست جزءا من الميثولوجيا، وهي لذلك « توصف بأنها حكاية شعبية»[10].

4- الأسطورة:

في المقابل يمكن تعريف الأسطورة كالتالي: «إنها قصة تقليدية موروثة تستخدم للدلالة على الحقيقة، فالأسطورة هي هذه القصة المجربة، وتصف الأسطورة حقيقة ذات مغزى، وتكتسب أهميتها من أنها تتعدى حدود الإنسان الفرد إلى المجموع»[11].

ونجد الأسطورة في اللغات الأوروبية–على سبيل المثال– يطلقون عليها اسم (Mythe) في اللغة الفرنسية، و(Myth) في الإنجليزية، وفي اللغة الإسبانية (Mito).

وقد حاول "بيير سميث" (pièresmith) أن يقدم لها تعريفا دقيقا، وذلك بتمييزها عن الأنواع الأدبية التي تتداخل معها، وقد جاء هذا التعريف كما يلي: «الأسطورة ليست إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أن كثيرا من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال

تواريخ أبطال، ولكنها تتميز بصفات الحكايات، أو الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ، ثم هي تواريخ أجداد، ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية وتاريخ الحيوانات المتميز بالصبغة الخرافية، وتعمد معظم الشعوب، إلى تصنيف مختلف أنواع القصص التي يسهل عليها تمييز درجة الأساطير»[12].

والحقيقة أن (P.Smith) لم يضف جديدا إلى هذا التعريف، كما لم يستطع التمييز، وبدقة، بين الأسطورة والشعيرة، والخرافة والحكاية الشعبية، إذ ربطها –الأسطورة– بالقصة، أو العمل السردي (Récit) والحكاية (conte) والحكاية الشعبية التاريخية (légende) والخرافة (Fable).

وعلى الرغم من محاولة (P.Smith) التمييز بين الأسطورة وبين الأنواع الأسطورية المشابهة لها من جهة، وتقديم تعريف دقيق نتيجة لذلك، يوضح معلمها ويرسم ملامحها من جهة ثانية، إلا أنه لم يوفق في ذلك، لأن الأسطورة حين تعرّف بأنها نوع سردي، فهي تتشابه بالضرورة مع أية قصة تكون قائمة على السرد.

ولكي يميز القصة القصيرة الفنية بمعناها المعروف في اللغات الأروبية عن الأسطورة، فقد ربط هذه الأخيرة –الأسطورة– بالآلهة، كما هو شائع في الميثولوجيا الإغريقية، ولكنه استدرك بأن كثيرا من الأساطير تقوم بالضرورة على تاريخ الأديان فربطها بتاريخ الأبطال، ثم لم يرضه ذلك حتى ربطها بتاريخ الأوائل من الأجداد»[13].

ويذهب آخرون إلى القول بأن الأساطير قد تزود الإنسان بصورة كلية عن العالم الذي يعيش فيه، وبنماذج منطقية تكون قادرة على فهم التناقضات التي يواجهها في الواقع[14].

يحاول هذا التعريف الربط بين النشاط الإنساني ومحيطه الخارجي في شقيه الروحي والمادي، وما لهذا النشاط من تناقضات تعترض حياة الإنسان في صورتها الكلية (قيم إنسانية مختلفة، ظواهر طبيعية، قضايا فكرية وميتافيزيقية)، فتأتي الأسطورة متكأ يفسر الإنسان من خلالها وبواسطتها بعض هذه التناقضات الحائرة المحيرة.

وإلى جانب هذا يعرف "فراس السواح" الأسطورة بقوله: «الأسطورة هي التفكير في القوى البدئية الفاعلة، الغائبة وراء هذا المظهر المتبدي للعالم، وكيفية عملها، وتأثيرها وترابطها مع عالمنا وحياتنا...» [15].

يبدو أن "فراس السواح" لم يشذّ عن التعريف السابق، إذ ربط الأسطورة بالتفاعل الفكري للإنسان في علاقته بقوى الطبيعة، ومظاهرها المختلفة، الظاهر منها والخفي، وكيفية التعامل معها تأثيرا وتأثرا.

ولطالما استثمر الأدب في الأسطورة وحاول تطويعها لأغراض جمالية وموضوعية ودلالية، وهذا ما يؤكده "إحسان عباس" عندما يقول: «إن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد أجرأ المواقف الثورية، وأبعدها آثارا، ففيه استعادة للرموز الوثنية واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر.

ومن أهم الأسباب في نشوء هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة –منذ القديم– سداه ولحمته. كما أن للأسطورة جاذبية خاصة، فهي تصل بين الإنسان والطبيعة، وحركة الفصول، وتناوب الخصب والجذب، وبذلك تكفل نوعا بالشعور بالاستمرار، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية، وهي من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط

بين أحلام العقل الباطن، ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية، والتجربةالجماعية، وتنقد القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء»[16].

ويتقاطع "إريك فروم" (Erich fromm) مع "إحسان عباس" في تعريفهما للأسطورة، وبخاصة ما تعلق بالجانب النفسي، والتفسير الرمزي لبعض مفردات اللغة التي تلجأ إليها الأسطورة، أو بالأحرى القصيدة المؤسطرة حيث يعرف "إيريك فروم" الأسطورة بقوله: « والأسطورة كما الحلم تكمن أهميتها في تقديمها حكايا تشرح بلغة الرمز حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية، وما علينا إلا أن نفهم مفردات تلك اللغة، لينفتح أمامنا عالم مليء بمعارف غنية ثرة »[17].

أما في تصورنا، فإن الأسطورة هي هذا التفاعل الواعي، أو غير الواعي الذي يمارسه الإنسان في حياته، منذ بدء الخليقة، وإلى يومنا هذا، مع كل ما يحيط به من ظواهر طبيعيةً لافتة ومؤثرة، وغير مستأنسة، محاولا التصالح معها، وذلك بإعطائها تفسيرا دلاليا مطمئنا للكون والحياة من حوله.

ولاختبار هذه المفاهيم النظرية، ومعرفة ما مدى نجاعتها في مقاربة النصوص الإبداعية، وعلاقتها بالنص الأسطوري أخذا و عطاء، لا بد من الاقتراب من هذه النصوص و محاورتها .

ثانيا : القسم التطبيقي :

على الرغم من البدايات المبكرة –نسبيا– في تعامل النص الشعري العربي مع الأسطورة، فإنه لم يحسن استثمارها الاستثمار الفني المبَنْيَن، الذي يخلق استفزازا جماليا وفكريا لدى القارئ، بقدر ما قام بتصيّد بعض الأساطير وإعادة صياغتها، ونظمها شعرا، وكأن الغرض من ذلك هو تبسيط وتقريب هذه الأسطورة، أو تلك، من مدارك القارئ، ظنا منه – الشاعر– أن القارئَ يفتقد لثقافة كافية تسمح له بفتح مغالق شفرات القصيدة المؤسطرة.

وهذا ما يمكن توضيحه من خلال هذه النماذج الشعرية المؤسطرة التي قدمها بعض الشعراء من أمثال: "شفيق المعلوف"، "سعد عقل"، و"إلياس أبو شبكة" و"صلاح لبكي"، وسأقتصر على بعض النماذج الشعرية المنتقاة التي تعكس هذه الظاهرة :

يحاول الشاعر "إلياس أبو شبكة"[18] الاتكاء على العهد القديم في قصيدته "سدوم"، إذ يصور لنا ابنتي لوط حيث تُسكران أباهما من أجل مضاجعته، فيقول: [من الكامل]

مَغْنَاكِ مُلْتَهِبٌ، وَكَأْسُكِ مُتْرَعَهْ
فَاسْقِ أبَاكِ الخَمْرَ، وَاضْطَجِعِي مَعَهْ
لَمْ تُبْقِ فِي شَفَتَيْكِ لَذَّاتِ الدِّمَا
مَا تَذْكُرِينَ بِهِ حَلِيبَ المُرْضِعَهْ
قُومِي، اُدْخُلِي يَا اِبْنَةَ لُوطٍ عَلى الخَنَى
وَاِزْنِ، فَإِنَّ أَبَاكِ مَهّدَ مَضْجَعَهْ[19]

إن المتتبع لهذه الأبيات يلاحظ أن الشاعر يقوم بنظم أسطورة "سدوم"، ويحاول تقديمها للقارئ جاهزة ببعض تفاصيلها، إذ يتهم فيها –في الأسطورة– ابنتي لوط بالفجور وتشجيع الرذيلة.

ويواصل "أبو شبكة" سرد أحداث هذه الأسطورة على هذا المنوال دون تحميلها هموم الإنسان المعاصر وانشغالاته، ومع ذلك فإن متصفح شعر "إلياس أبي شبكة" يكتشف أنه أحسن استثمار الأسطورة في بعض مواقعها مقارنة بنظرائه من أمثال: "شفيق المعلوف"، حيث حمّل الأسطورة بعض تجاربه الشخصية والإنسانية وجعلها جُزءا لا يتجزأ من هذه التجارب.

أما "شفيق المعلوف" [20] فقد جمع بين الأساطير، ونظمها شعرا –وأحسن نموذج في اعتقادي– قصيدة (مُحْرَقَةُ الفِينيقْ)، التي يقدم فيها أسطورة الفينيق شعرا شارحا إياها شرحا مفصلا، حيث لم يتجاوز مضمون الأسطورة كما جاءت في نصه الأصلي تقريبا، إذ يقول: [من المتقارب]

وَفْرَخُ عَنْقَاءَ عَقِيدُ العُلَى فِينيقُ كَمْ جَرَّ ذَيْلَ الفَخَارْ
مُكَوِّمًا مُحْرَقَةً شَادَهَا إِكْليلُ غَارٍ فَوْقَ إِكْليلِ غَارْ
طَيَّبَهَا بِالطِّيبِ وَاحْتَلَّهَا فَعَبَّقَ النِّدَّ بِهَا وَالبَهَارْ
حَتَّى إِذَا عَرَّضَهَا للضُّحَى شَبَّتْ بِهَا مِنْ جَذْوَةِ الشَّمْسِ نَارْ
فَأَحْرَقَتْهُ نَارُهُ وَانْطَوَتْ أَمْجَادُهُ فِي حَفْنَةٍ مِنْ غُبَارْ
كَأَنَّ مَنْ لَمْ يَلْتَهِمْ نَفْسَهُ بِنَفْسِهِ كَانَ عَلى المَجْدِ عَارْ
تَمَلْمَلَ الرَّمَادُ وَاعْصَوْصَفَتْ زَعَازِعُ الذِّكْرَى عَلَيه فَثَارْ
زَعَازِعُ بَعْدَ انْقِضَاءِ المَدَى أَطَرْنَ مِنْ قَلْبِ الرَّمَادِ الشَّرَارْ
نَشَرْنَهُ غُلاَلَةً مِنْ لَظَى لَبِسَهَا الفِينيقُ رِيشًا وَطَارْ [21]

لم يستطع "شفيق المعلوف" تجاوز أسطورة "طائر العنقاء"، بل أبقى عليها كما جاءت في أصلها، وكل ما أنجزه هو إعادة صياغتها ونظمها شعرا.

والحقيقة أن الاستثمار الأسطوري لا يقف عند الحدود البسيطة الشارحة لموضوع الأسطورة، الموضحة لها، بل يتجاوز إلى إعادة صياغتها وإنتاجها إنتاجا جديدا، يستوعب شحنتها الكثيفة، مولدا من خلالها إضاءات جديدة، تتجلى فيها طاقة إبداعية وجمالية لا تتأتى له بدونها.

وهذا ما أدركه –في اعتقادنا– الشاعر العربي، بحيث لم يظل حبيس التوظيف الفج، الذي يعيد شرح وتوضيح موضوع الأسطورة، وفقط، بل تخطاه إلى الأسطرة والتدنيس الجمالي للأسطورة، وذلك لإدراكه –الشاعر– أن مسألة توظيف الأسطورة في الشعر ليست مسألة بسيطة، كما كان يعتقد بعض الشعراء؛ لأن أسطرة القصيدة تمس بالدرجة الأولى الجوانب الفنية والجمالية، بحيث تمزج الأسطورة بالقصيدة، وتتحول إلى جزء لا يتجزأ منها. لا يمسك بمقصدياتها إلا قارئ مقتدر لتشظي المعاني والرموز داخل النص وإضافة طبقات خارج نصية تعمق معاني القصيدة .

ومن هؤلاء الشعراء الذين اضطلعوا بهذه المسؤولية الفنية نجد: "صلاح عبد الصبور"، "أدونيس"، "بدر شاكر السياب"، "يوسف الخال"، "الشابي"، "مفدي زكرياء" وغيرهم.

لقد حاول هؤلاء الاستفادة من تجارب من سبقهم من الشعراء إلى هذا الحقل المعرفي، إذ تجنبوا كثيرا من المزالق، وبخاصة تلك التي تعيد إحياء الأسطورة بطريقة ساذجة فجة، ومع ذلك سنلاحظ تدرجا واضحا في كيفية استثمار الأسطورة، وإعادة صياغتها الصياغة الجمالية، التي تبعث في النص وجماليته بالحيوية التي تفضي لأكثر من دلالة، بحيث تطعم و تعمق حتى تحقق هذه القصائد بعضا من التجلي المرتكز على كثير من الرموز.

ففي قصيدة: "رحلة في الليل"، يستثمر "صلاح عبد الصبور" "**مغامرات السندباد البحري**"، ويسقطها على التجربة الشعرية، ليبرز من خلالها – مغامرات السندباد– ما يكابده الشاعر من معاناة لذيذة ومضنية في الوقت نفسه، أثناء عملية الخلق، حيث يقول:

"فِي آخِرِ المَسَاءِ يَمْتَلِئُ الوِسَادُ بِالوَرَقْ
كَوَجْهِ فَأْرٍ مَيِّتٍ طَلاَسم الخُطُوطْ
وَيَنْضَحُ الجَبِينُ بِالعَرَقْ
وَيَلْتَوِي الدُّخَانُ أُخْطُبُوطْ
فِي آخِرِ المَسَاءِ عَادَ السِّنْدِبَادْ
لِيُرْسِيَ السَّفِينْ
وَفِي الصَّبَاحِ يَعْقِدُ النَدْمَانُ مَجْلِسَ الندَمْ
لِيسْمَعُوا حِكَايَةَ الضَّيَاعِ فِي بَحْرِ العَدَمْ"[22]

يحاول الشاعر إقامة علاقة بينه وبين السندباد، وهي شدة المعاناة التي يكابدها في آخر المساء في لحظات الإبداع الشعري، حيث لا تطاوعه الكلمات ولا تستجيب له، ولا تتجسد التجربة نابضة حية، إلا بعد مكابدة شاقة، ومعاناة شديدة تصحبها تمزيق أوراق والإلقاء بها جانبا، وتدخين لفائف من التبغ الذي يتحول أخطبوطا يكتم أنفاس الشاعر، وربما يفتح له بعض الآفاق أيضا.

ويواصل الشاعر رحلة مغامرة الإبداع، مستغلا دائما مغامرات السندباد البحري في محاولة منه – الشاعر– ربط علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي إذ يقول:

« النَدَامَى:
هَذَا مُحَالٌ سِنْدِبادُ أَنْ نَجُوبَ فِي البَلاَدْ !
إنَّا هُنَا نُضَاجِعُ النِّسَاءْ
وَنَغْرِسُ الكُرُومْ
وَنَعْصِرُ النَّبِيذَ للشِّتَاءْ
وَنَقْرَأُ (الكِتَابَ) فِي الصَّبَاحِ وَالمَسَاءِ
وَحِينَمَا تَعُودُ نَعْدُو نَحْوَ مَجْلِسِ الندَمْ
تَحْكِي لَنَا حِكَايَةَ الضَّيَاعِ فِي بَحْرِ العَدَمْ[23].

غير أن هذه الجدلية التي يفترض أن تكون قائمة بين الشاعر والقارئ، فإن هذا الأخير (المتلقي / القارئ) يركن إلى الكسل، ولا يبذل الجهد الذي يبذله الشاعر الذي مثّل نفسه بالسندباد، الذي يخرج إلى المغامرة حبا فيها، وفي اكتشاف المجهول، في الوقت الذي يركن فيه القارئ للراحة وانتظار عودة المُغامر، ليقص عليه مغامراته.

أما "أدونيس" [24] فقد حاول تحقيق بعض الدرامية البسيطة في قصيدته: "نوح الجديد"، إذ يقول فيها:

« يَا رَبُّ، لِمَ خَلَقْتَنَا وَحْدَنَا
مِنْ بَيْنِ كُلِّ النَّاسِوَالكَائِنَاتْ
وَأَيْنَ تُلْقِينَا، أَفِي أَرْضِكَ الأُخْرَى
أَفِي مَوْطِنِنَا الأَوَّلِ
فِي وَرَقِ المَوْتِ وَرِيحِ الحَيَاةْ؟
يَا رَبُّ فِينَا، فِي شَرَايِينِنَا
رُعْبٌ مِنَ الشَّمْسِ، يَئِسْنَا مِنَ النُّور
يَئِسْنَا مِنْ غَدٍ مُقْبِلٍ
فِيهِ نُعِيدُ العُمْرَ مِنْ أَوَّلِ»[25]

تخيم على الشاعر –الذي تماهى في نوح عليه السلام، وتوحد فيه– حالاتُيأس شديدة، وهو يتضرع إلى الله سائلا متعجبا عن هذا الفعل الذي أنجاه وقومَه من الغرق بعد أن أمره الله بصنع فُلْك، فها هو الشاعر يؤسطر الموقف ويشكله دراميا جاعلا منه همّا من هموم الإنسان المعاصر، وينأى به عن حقيقة الأسطورة كما جاءت، ويسمو بقصيدته ويحملها تدفقات متتالية من الرموز .

أما "خليل حاوي"، فيصور لنا الواقع المأساوي الذي يعاني منه الإنسان، حيث يقول:

« مَاتَتِ البلوى ومتنا من سنين
سوف تَبْقَى مِثْلَمَا كَانَتْ
لَيَالِي المَيِّتِينْ
لاَ اِذِّكَارٌ يُلْهِبُ الحَسْرَةَ
مِنْ حِينٍ لِحينْ
لاَ فُضُولٌ
سَوْفَ نَبْقَى خَلْفَ مَرْمَى
الشَّمْسِ وَالثَّلْجِ الحَزِينْ »[26]

يتقمص "خليل حاوي" الإله التوراتي، ليعلو صوته، معبرا عن المأساة التي يعاني منها الإنسان العربي، جراء توقفه عن العمل والابتكار، والتطلع إلى المستقبل الذي يحقق له حريته، وحياة الرفاهية والانطلاق.

أما في قصيدة "**نشيد الجبار**، أو هكذا غنى بروميثيوس"، لأبي القاسم الشابي، الذي يقول في مطلعها: [من الكامل]

سَأَعيشُ رَغْمَ الدَّاءِ وَالأَعْدَاء كالنَّسْرِ فوقَ القِمَّةِ الشَّمَاء
أَرْنُو إلى الشَّمْسِ المُضِيئَةِ.. هازئًا بِالسُّحْبِ، وَالأَمْطَارِ، وَالأَنْوَاء[27]

يذيب الشاعر الأسطورة، ويحسن تدنيسها، وببعض المطاوعة يعيد خلقها خلقا جديدا، فتمتزج امتزاجا كليا بفكرة القصيدة، إلى الحد الذي يوهم القارئ بأنه هو من أنتجها، وصاغها الصياغة اللازمة، فيلبس القصيدة بالأسطورة، ويلبس الأسطورة القصيدة، بحيث تمتزجان مزجا كاملا، وبذلك يربك القارئ بهذا المزج الذكي الذي يصعب الفصل بين القصيدة والأسطورة، لولا هذاالعنوان المضاف إلى العنوان الأصلي: "هكذا غنى بروميثيوس"، وهي إشارة مقصودة من الشاعر –في اعتقادنا– ليقدم للقارئ معلما يستدل به على قراءة القصيدة.

ويواصل الشابي قوله: [من الكامل]

وَأُصِيخُ للصَّوْتِ الإِلَهِيِّ الذييُحْيِي بِقَلْبِي مَيِّتَ الأَصْدَاءِ[28]

يكيف الشاعر أسطورة "بروميثيوس" اليونانية الأصل، وذلك بإخضاعها للمعتقد الديني الذي يؤمن به، بحيث يضع نفسه موضع "بروميثيوس" الذي يبدو متصالحا مع إلهه، مستنيرا بنوره، ويواصل قائلا: [من الكامل]

النُّورُ فِي قَلْبِي وَبَيْنَ جَوَانِحِيفَعَلاَمَ أَخْشَى السَّيْرَ فِي الظَّلْمَاءِ؟[29]

يعود الشاعر ليؤكد هذا التكييف للأسطورة اليونانية الوثنية بحيث عمل على تدنيسها تدنيسا جماليا ينسجم كليا مع قيمة عقدية تحقق هويته وإيمانه.

ولم يشدَّ شاعر الجزائر الكبير "مفدي زكرياء" في قصيدته: "الذبيح الصاعد" عن الكيفية التي صاغ بها الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي قصيدته "نشيد الجبار" إذ نجد مفدي زكرياء بدوره يمزج بين الرمز الديني وأسطورة البعث البابلية، مزجا ذكيا ينم عن قدرة فائقة في استيعاب الثقافات المختلفة، وتطويعها لموضوع يرغب في تجليه؛ ألا وهو التضحية، حيث نجده يقول في مطلع القصيدة: [من الوافر]

قَامَ يَخْتَالُ كالمَسِيحِ وَئِيدَايَتَهَادَى نَشْوَانَ، يَتْلُو النَّشِيدَا
بَاسِمَ الثَّغْرِ، كالمَلاَئِكِ أَوْ كَالطِّفْلِ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ الجَدِيدَا[30]

يجمع الشاعر مجموعة عناصر رامزة دينيا، ويكثفها تكثيفا فنيا، ويُلبسها بطله في القصيدة، ليجعل منه "مسيحا"، وفق قناعة عقدية راسخة.

ويرتقي ببطله "الشهيد"، ليسَوّيَ –أو يكاد– بينه وبين جبريل سموا وارتقاءً ورفعةً، في لغة صافية شفافة.

إذ يقول: [من الوافر]

وَتَسَامَى كَالرُّوحِ فِي لَيْلَةِ القَدْرِ سَلاَماً، يُشِعُّ فِي الكَوْنِ عِيدَا[31]

ولم يكتفِ الشاعر بهذا السمو والارتقاء بالشهيد، إذ يواصل قوله مخاطبا "**زَبَانَا**" ورفاقَه: [من الوافر]

يَا "زَبَانَا" وَيَا رِفَاقَ "زَبَانَا" عِشْتُمُ كَالوُجُودِ، دَهْراً مَدِيدَا

كُلُّ مَنْ فِي البِلاَدِ أَضْحَى "زَبَانَا" وَتَمَنَّى بِأَنْ يَمُوتَ شَهِيدَا !!

أَنْتُمُ يَا رِفَاقُ، قُرْبَانُ شَعْبٍ كُنْتُمُ البَعْثَ فِيهِ والتَّجْدِيدَا !![32]

لقد أسطر "مفدي زكرياء" فكرة التضحية والبعث، حين أضفى على هذه الأبيات طقوسا دينية تلامس الأسطورة المبطنة بالصوفية، وحمل أبياته كثيرا من وهج التجلي .

خاتمة:

لقد تدرج شعراء العربية منذ عصر النهضة أو قبلها بقليل، في كيفية الاستثمار في الأسطورة، حيث تباين هذا الاستثمار ضعفا وقوة من حيث الصياغة الفنية، غير أن هذا التدرج أفاد كثيرا النص الشعري العربي، إذ نضجت مكنزمات وضوابط القصيدة المؤسطرة لدى بعض الشعراء المهتمين بهذا الجانب المعرفي الإنساني وبخاصة الشعراء التموزيين .

لذلك نجد تباينا واضحا في التعامل مع الأسطورة في المقطوعات الشعرية السابقة من شاعر لآخر، تبعا للخلفيات المعرفية والفكرية لكل شاعر، ومع ذلك فقد استطاع كثير من هؤلاء الشعراء – وبخاصة في انتاجاتهم المتأخرة – أن يحققوا استثمارا فنيا سواء من حيث الإشعاع أو التجلي أو المطاوعة محققين بذلك قفزة نوعية غيرت وجه القصيدة العربية من حيث أبعادها الثقافية والمعرفية، وعمقت جوانبها الفكرية و الرمزية.

الهوامش

1- د. سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الادبي المعاصر، الآفاق العربية، ط1، 2007، ص:124.

2– نورتروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي . ترجمة :حنا عبود دار المعارف حمص، سوريا. ط1.1987، ص:17.

3–المرجع نفسه، ص:19.

4–سيغوند فرويد، تفسير الأحلام، ت : جورج طرابيشي، مكتبة التحليل النفسي . القاهرة ص:16.

5- Pierre Brunel .Mythocritique Théorie et parcours. Presse Universitaire de France .1992,p :72.

6– دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ترجمة : د. غسانالسيد.منشورات اتحاد الكتابالعرب، دمشق1970، ص: 151.

7– جورج كينيدي، النقد الأدب الكلاسيكي، المشروع القومي للترجمة، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مراجعة وإشراف أحمد عثمان، شارك في الترجمة: منيرة كروان، ماجدة نويعي، سيد صادق، السيد عبدالسلام البراوي، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى لثقافة، ط1، 2005، ص: 46.

8-R.Bailly, dictionnaire des synonymes; fable.

9– د: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص: 266.

10– المرجع نفسه، ص: 266.

11– جورج كينيدي، النقد الأدبي الكلاسيكي، ص: 46.

12 -Encyclopoédiaunivesalio, mythe, T.12. p879.

13- عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 13.

14- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ت: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986، ص: 06.

15- فراس السواح، مغامرة العقل الأولي، دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط13، 2002، ص: 11.

16- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص: 165.

17- إريك فروم، اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995م، ص: 176.

18-إلياسأبوشبكة (1904-1947).

19- إلياس أبو شبكة، ديوان أفاعي الفردوس، منشورات دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط2 1962م، ص: 69.

20-شفيق المعلوف (1905-1976).

21- شفيق المعلوف، ديوان "عبقر"، منشورات العصبة الأندلسية، دار الطباعة والنشر العربية، سان باولو، البرازيل، ط3، 1949م، ص ص 267-268.

22-صلاح عبد الصبور: الديوان، المجلد الأول والثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986م ص:10-11.

23-المصدر نفسه، ص: 11.

24-أدونيس: لقب له، واسمه الحقيقي علي أحمد سعيد.

25-أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص: 498-499.

26-خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص: 79.

27-ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972م، ص: 440.

28-المصدر نفسه، ص: 441.

29-المصدر نفسه، ص: 441.

30-مفدي زكرياء: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص: 09.

31-المصدر نفسه، ص: 10.

32-المصدر نفسه، ص: 19.