٦١٣

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

الأسطورة في الشعر الأردني الحديث

إعداد
أحمد داود عبد خليفة

عميد كلية الدراسات العليا

إشراف
الدكتور سمير قطامي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها
من كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية

أيار / ١٩٩٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نوقشـــت هـــذه الرســـالة بتـــاريخ ١٩٩٦/٥/٦ وأجـــيزت

أعضاء اللجنة			التوقيع
الدكتور سمير قطامـي	(المشرف)	رئيساً	
الدكتور خالد الكركـي		عضواً	
الدكتور وليـد سيف		عضواً	

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إهداء

إلى آدم حياتي وحوائها: أبي، وأمي

وإلى أصدقائي الأنقياء.

وإلى ..... لآخرتنا من هذا الفراغ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

من سعادتي العظيمة أن أقدم باقة شكري وقلب عرفاني وعاطر محبتي لمشرفي الدكتور سمير قطامي الذي أخذ بيد دراستي وأنار طريقها، ووهبني مفاتيح العلم والأمل، وهز إليّ بجذع صبره فانهمرت على دراستي ملاحظاته القيمة.

ويسعدني -كذلك- أن أتقدم بالشكر للدكتور خالد الكركي على ملاحظاته الراجحة العميقة التي أسهمت في سير دراستي على صراط العلم المستقيم.

ولن يفوتني -أبداً- شكر الدكتور وليد سيف على رحابة علمه وصدره، وملاحظاته التي انتشلت بعض جوانب هذه الدراسة من هوة عثراتها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع	الصفحة
- قرار لجنة المناقشة	ب
- الإهداء	ج
- شكر وتقدير	د
- المحتويات	هـ
- ملخص الرسالة	ح
- المقدمة	ط
* **الفصل الأول**	١
- نظرة أولى	٢
- الأسطورة لغة	٣
- الأسطورة اصطلاحاً	٦
- الأسطورة والخرافة	٩
- نشأة الأساطير	١٣
- مدارس الأسطورة	١٦
- الأسطورة والأدب	٤١
- الأسطورة من زاوية أدبية	٤٢
- الأسطورة أصل الفنون	٤٥
- الأسطورة والشعر	٤٧
* **الفصل الثاني : المصادر الاسطورية**	٥٢
العتبات	٥٣
القسم الأول: الرموز الدينية والسماوية	٥٦
- رموز الأنبياء	٥٧
- قصة الخلق	٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموضـــــوع	الصفحـة

- هابيل وقابيل ٦٨
- أهل الكهف ٧٠
- الشيطان والملاك ٧٢
- يوم القيامة ٧٥
- جهنم والجنة ٧٧
- يهوه ٧٨

* **القسم الثاني: التراث الشعبي** ٨٠
- السندباد ٨٢
- زرقاء اليمامة ٨٥
- الكائن الأسطوري ٨٧

* **القسم الثالث: الأساطير اليونانية والرومانية** ٩٧
- البطل الأسطوري ٩٩
- المرأة الأسطورية ١٠٤
- الإله النقيض ١٠٨

القسم الرابع: أساطير شرقية ١٠٩
- البطل الأسطوري ١١٠
- المرأة الأسطورية ١١٦

القسم الخامس: الأساطير المصرية ١٢٠

* **الفصل الثالث : الأسطورة والرؤية** ١٢٥

العتبة ١٢٦

القسم الأول: الإشارة الأسطورية ١٢٧
- الإشارة المحافظة ١٣٠
- الإشارة المتغلغلة ١٣٣

القسم الثاني: الرمز الأسطوري ١٣٨
- الرمز الركامي ١٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموضـــــوع	الصفحـة
- الرمز المتفرد	١٤٦
- الرمز الملصق	١٤٩
القسم الثالث: النموذج الأسطوري	١٥٣
- نموذج الثنائيات	١٥٤
- نموذج الإله والمكان	١٦٥
القسم الرابع: تحوير الأسطورة	١٧٥
- التحوير البنائي	١٧٦
- التحوير الرؤيوي	١٧٨
- التحوير النقيضي	١٨٦
القسم الخامس: الرؤية والقناع الأسطوري	١٩١
- القناع المتسلط	١٩٢
- القناع المنزاح	١٩٨
- القناع المشترك	٢٠٣
• حجر الخاتمة	٢٠٩
• المصادر والمراجع	٢١٢
• ملخص الرسالة باللغة الانجليزية	٢٢١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص الرسالة باللغة العربية

الأسطورة في الشعر الأردني الحديث

أحمد داود عبد خليفة

المشرف: الدكتور سمير قطامي

خطت الأسطورة حروف توظيفها في سفر الأدب، وتجرأت على اقتحام ساحة الشعر الحديث من بوابته الأمامية، وصار لها حضور دائم، حتى بنت لنفسها ركناً خاصاً من أركان القصيدة الحداثية، إذ قدمت للنص الشعري الرؤية الفوقية، وأسهمت في انفتاحه علىآفاق التراث وفضاء الإنسانية، موصلة إياه إلى خط السبق الحداثي. ولم يكن زيفا استطاعة الرؤية الشعرية عبر توظيف الأسطورة أن تحتضن الضدين الأبديين الزمنيين: الماضي والحاضر، أو التراث والمعاصرة ليعقدا صلح توأمة في سبيل خدمة النص المبدع.

ومهما يكن تباين توظيف الأسطورة من موطن إلى آخر فإن للأسطورة حضوراً مميزا علىأرض الشعر الأردني الحديث، ويداً بالغة الأثر في إرساء هوية هذا الشعر و بروز الشعراء الأردنيين. وقد أوفت دراسات أدبية ونقدية حق الكثير من جوانب هذا الشعر، وكانت شمساً نقدية أضاءت معظم أرضه، لكن الأسطورة بقيت في الظل بعيدا عن دراسة شاملة تستقصي توظيف الأسطورة في الشعر الأردني وتحصي أبعاد الأسطورة فيه، فكانت هذه الدراسة لتسهم في فرد صفحاتها للأسطورة وتوظيفها في الشعر الأردني الحديث، وتسلط الضوء كله على مصادر التوظيف الأسطوري، رغبة في إكمال انتشار الأضواء على ساحة الشعر الأردني وجوانبه وميزاته.

وقد كان لهذه الدراسة طموح مشروع في الوصول الى محطة تضيء الجانب النظري من الأسطورة، وتدرس علاقتها مع الأدب بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص، ومحطة ثانية تظهر المصادر الأسطورية التي أخذ منها نص الشعر الأردني خيوط التوظيف، ومحطة ثالثة تبرز المضامين الأسطورية في هذا الشعر، وتقف طويلا عند رؤية الشاعر وقدرته على نبذ التناقض بين التراث والمعاصرة، وتثبيت حدود معلمة لفضاء خياله.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

لقد استطاعت الأسطورة ركز لوائها على ساحة الأدب، محتلة مساحة غنية من الشعر الحديث، بعد أن نفذت بانسياب إلى روح النص الأدبي، وتجذرت في أعماق الرؤية، وأصبحت تشكل لبنة أساسية للبناء الشعري. وغير خاف أن الشعر الحديث يعد من أكثر الأصناف الأدبية ميلا للأسطورة، مسجلا شهية مشروعة للانفتاح على شكله البدائي -الأسطورة- وطمعا أخضر في تقوية عروقه بالرؤى الإنسانية التراثية، حيث يتوفر الخيال والحقيقة سائرين جنبا إلى جنب، والفوقي والدوني دون حدود فاصلة بينهما.

وليس ثمة هواء للشك في أن الشعر الأردني الحديث -كغيره من مواطن الشعر- قد تمكن من فرد مساحة واسعة لتوظيف الأسطورة، وقدم أمثلة واضحة لقدرة الأسطورة على التلاؤم مع النص الشعري الحديث. ومن الواضح أن توظيف الأسطورة في الشعر الأردني لم يكن نتيجة لاتساق الشاعر الأردني خلف القيادة الشعرية الغربية، ولا ترفا في أن يركن الشاعر داخل نصه تحفة أثرية، ولكنه كان -في الدرجة الأولى- نتيجة ذلك الألق الرؤيوي الذي تمتلكه الأسطورة، ثم محاولة الشاعر الهروب من الذاتية والاتجاه صوب الإنسانية، كذلك حاجة النص العظيمة إلى الدعائم البنائية التراثية لانطلاق الرؤية الحداثية.

وإذا كانت الأسطورة قد استطاعت اقتحام ساحة الأدب -خاصة في قرننا الحالي- فإن الدراسات التي انصبت عليها قديمة قدم التأليف وكثيرة كثرة الأساطير نفسها. أما وجهة هذه الدراسات فقد اتجهت في معظمها نحو إماطة اللثام عن الأسطورة، وتعريفها وتوضيح أركانها وأقسامها. وقد حاول المؤلفون وضع لب تفكيرهم ومذهبهم في وعاء تفسير نشأة الأسطورة، لتولد مدارس عديدة اختلفت وجهات نظرها للأسطورة، وتشعبت خطوط سيرها. غير أن هناك دراسات قليلة تناولت الأسطورة في الأدب، وواكبت نشوة الشعر والفنون الأدبية الأخرى للأسطورة، وحاولت تتبع توظيف الأسطورة وتسليط الضوء على الباعث لهذا التوظيف، والأساطير الموظفة وكيفية التوظيف.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن نعد إلى أرض الشعر الأردني نجد دراسات قد ضمت في بعض فصولها حديثا عن التوظيف للأسطورة، ولعل هذا الضم جاء في دراسات حاولت إضاءة التراث في الأسطورة، كتلك الدراسة التي قام بها يوسف أبو صبيح تحت عنوان "المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر"، حيث احتوت هذه الدراسة فصلا عن الأسطورة ومضامينها في الشعر الأردني، وجاء الحديث عن الأسطورة في الشعر الأردني أيضاً ضمن كتب تناولت حركة هذا الشعر وأساليبه أو كتب تناولت الأسطورة في الشعر العربي الحديث. وقد مهدت هذه الدراسات والكتب طريق النور لدراستي، محفزة إياها على مكافأة الأسطورة بالتخصص فيها والاقتصار على دراسة التوظيف الأسطوري في الشعر الأردني.

وقد حاولت دراستي تتبع الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، هادفة إلى دراسة المصادر الأسطورية التي وظفها الشعراء الأردنيون عبر العودة إلى الدواوين الشعرية وتخريج الأساطير الموظفة داخل النصوص. وقد جرت هذه الدراسة في مجرى نقدي فني يجعل النص الشعري والرؤية مصبه، حيث يكون النص الشعري صاحب الكلمة النقدية، والرؤية سيدة الموقف، إضافة إلى محاولتنا تجاوز الدراسات السابقة التي رأت الأسطورة جزءاً تام الانفصال عن النص يدرس وحده، لنصل إلى الأسطورة اللبنة، حيث الأسطورة الموظفة جزء متصل مع سائر أجزاء النص لا يمكن دراسته دون رقعة النص كاملة. وليست هذه الدراسة المتواضعة سوى محاولة لإضاءة الأسطورة في الشعر الأردني وإثارة طاقة هذا الشعر المشعة القادرة على فرض احترامها على ساحة الشعر العربي، وإظهار أن الأسطورة بعد التوظيف تصبح لبنة من لبنات النص.

وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول. أما الفصل الأول فقد شكل الإطار النظري للأسطورة، حيث تناول التعريف اللغوي والاصطلاحي للأسطورة، ومدارسها، وأسباب نشوئها، ونقاط التشابه والتنافر بينها وبين الخرافة، ثم انصرف إلى الحديث عن علاقة الأسطورة بالأدب.

أما الفصل الثاني فقدغاص بحثا عن المصادر الأسطورية الموظفة في الشعر الأردني الحديث، مقسما هذه المصادر إلى مصادر دينية أو تراثية أو شرقية أو يونانية أو مصرية، محاولا قياس درجة التوظيف من سطحية حتى عميقة، منتهيا إلى خلاصة تثبت وعي الشاعر الأردني عند التوظيف.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الفصل الثالث فقد كان فصلا نقديا حاول إضاءة الشكل الذي تأتي فيه الأسطورة من إشارة أو رمز أو نموذج، وتسليط ضوء كاف على قدرة الرؤية الشعرية في الإمساك بزمام الأسطورة وتشكيلها، غير مهمل النص الشعري، حيث كان النص كله مسرح النقد لا القطعة الأسطورية. ولم يقف النقد في هذا الفصل عند محطة الدراسات النقدية الأخرى، ولكن اندفع إلى البحث عن نقد تجريبي يكون خيطا الرؤية له: النص الشعري، والرؤية الشعرية.

وخاتمة الحديث، فإن دراستي هذه قد قدمت خالص الجهد والفكر، فإن وفقت فلا حمد ولا شكر إلا لله، وإن جانبني التوفيق واعترى دراستي النقصان فلا كمال إلا لله، إنه العلي القدير.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نظرة أولى

دراسة الأسطورة أشبه بدراسة الحياة البشرية، فبالرغم من كونها نتاج داخل الإنسان فإن فيها تداخلا عجيبا بين الوجود الخارجي من كون وطبيعة وظواهر وموجودات، والوجود الداخلي من هواجس وأفكار وعواطف وتناقضات . وقد حضرت الأسطورة في مراحل الحياة كافة، تظهر الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي، وتعطي صورة جلية لما دار حول ذلك المجتمع.

وقد استعملت الأسطورة كثيرا في مواضيع لا يجمعها في بعض الأحيان إلا لفظة الأسطورة، وتقاذفتها أمواج الدراسات بين مد وجزر، وأحاطتها الرؤى من كل الزوايا الممكنة، وعدتها مدارس فكرية وفلسفية وأدبية ونفسية الشاهد المؤيد لصحة مذاهبها. وقد أسهم هذا الأمر في إثراء دراسة الأسطورة، ورفع من قدرها، وجذب كل من أعرض عن دراستها نحو حضور جلستها. غير أنه أسهم أيضا في النظرة الخاطئة التي تملكت بعض العلماء، بحيث فقدت الأسطورة في عصور وأزمنة الكثير من بريقها، وكادت أن تختفي عن أعين الإسهامات.

وليس غريبا أن يتطرق دارسو الأسطورة -بقطع النظر عن غاياتهم- إلى جوانب متسعة ومتشعبة بكثرة عند الدراسة، يحاولون البحث عن أصلها اللغوي، ودراسة نشأتها، والتعرف على المدارس التي عالجتها، غير متناسين صلتها بغيرها من العلوم والفنون، يتتبعون ظهورها وتطورها وأماكن حضورها.

ومن غير المتوقع أن تبقى الأسطورة محافظة على ماهيتها عبر تغيرات الزمان والمكان، إذ نراها متصلة بأضرب وعي الإنسان البدائي، وممتزجة بعلاقاته مع غيره ، تمثل سيرة حياته وروحه الداخلية وانعكاس الوجود داخله ، ثم تنتهي في عصرنا عبارة سينمائية أو إعلانية تجذب أرصدة العيون لتدل على مجرد قصة عجيبة خارقة أو شي فوق العادة، مثل عبارات: أسطورة العلم الحديث، حقق الفلم أرصدة أسطورية، هذا الرجل أسطوريّ الجمال. لقد اختفت كل قيم الأسطورة لتصبح مجرد لفظة قاموسية. بيد أن الأسطورة وجدت ذاتها في أحضان الأدب الذي يريد استفزاز المارد ليخرج من قمقمه، ويكون الثقب الأسود الذي منه تخرج عناصر الحياة كلها: الماضي والحاضر والمستقبل، والدين والعبث، والتراث والمعاصرة، والفوقي والدوني. لكن النتيجة قد لا تكون في صالح الأدب، إذ ربما تموت القصيدة وتبقى الأسطورة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة لغة:

ترجع المعاجم العربية القديمة[١] لفظة الأسطورة إلى الجذر سطر، والسطر: الصف من الكتاب والشجر. وسطّر فلان على غيره: أتى بالأباطيل والأساطير. والأساطير: أحاديث لانظام لها.

يلاحظ أن ثمة ضبابية تلف مادة الأسطورة عند قراءتها قراءة بصيرة في هذه المعاجم. تتضح هذه الضبابية في أن أصحاب المعاجم يبدؤون بالجمع (الأساطير): يذكرون معنى الأساطير، ثم يحاولون تحديد المفرد. فنجد في لسان العرب أن ابن منظور يبدأ بالجمع حيث يقول: "الأساطير: الأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطار وإسطارة وأسطر وأسطيرة وأسطور وأسطورة"[٢]. والعادة أن يبدأ بالمفرد، ثم يذكر جمعه إلا حينما يكون الجمع أكثر شيوعا من المفرد، أو يكون قد جاء على صورة الجمع فقط. وهنا لابد من التساؤل عن مدى شيوع لفظة الأسطورة، بسبب البدء بالجمع.

وتظهر هذه الضبابية أكثر في اختلاف أصحاب المعاجم حول مفرد الأساطير وكثرة الاحتمالات التي يضعونها للمفرد. فنجد مفرد الأساطير في كتاب العين "إسطارة وأسطورة"[٣]، وفي لسان العرب "إسطار وإسطارة وأسطر وأسطرة وأسطور وأسطورة"[٤]، وفي مجمل اللغة "إسطار وأسطورة"[٥]، وفي تاج العروس "إسطير وأسطور ، وقال قوم: أساطير جمع أسطار وأسطار جمع سطر، وقال أبو الحسن: لا واحد لها، وقال اللحياني: واحد الأساطير أسطورة وإسطير وأسطيرة"[٦]، وفي المحيط في اللغة "إسطارة وأسطورة وإسطيرة وأسطور وإسطير"[٧].

١- انظر: ابن منظور - لسان العرب - ط٢ - دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي - بيروت ١٩٩٢ - المجلد الثاني من ٢٥٦-٢٥٧ // الخليل بن أحمد الفراهيدي - كتاب العين - دار الهلال - الجزء السابع - ص ٢١٠ / محمد مرتضى الحسيني الزبيدي - تاج العروس - مطبعة حكومة الكويت ١٩٧٣ - الجزء الثالث عشر - ص٢٥-٢٦ / مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي - القاموس المحيط - دار الفكر - بيروت ١٩٨٣ - الجزء الثاني - ص٤٨ / أحمد ابن فارس - مجمل اللغة - الطبعة الأولى - مؤسسة الرسالة ١٩٨٤ - ص٦٥ / جار الله الزمخشري - أساس البلاغة -- الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ - الجزء الأول - ص٤٣٨-٤٣٩ / الصاحب بن عباد - المحيط في اللغة ط١ - عالم الكتب ١٩٩٤ - الجزء الثامن - ص٢٦٥-٢٦٦.

٢- ابن منظور - لسان العرب - ص٢٥٧.

٣- الخليل بن أحمد - كتاب العين - ص٢١٠.

٤- ابن منظور - لسان العرب - ص٢٥٧.

٥- أحمد بن فارس - مجمل اللغة - ص٦٥.

٦- محمد مرتضى الحسيني - تاج العروس - ص٢٥-٢٦.

٧- الصاحب بن عباد - المحيط في اللغة - ص٢٦٥-٢٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يلاحظ أن أصحاب المعاجم يقلبون أوجها كثيرة لمفرد الأساطير، فيأتون بالاحتمالات الممكنة دونما جزم بأن مفردة بعينها تمثل مفرد الأساطير ، حتى إننا لنرى بعض الأقوال تذهب إلى أن الأساطير جمع الجمع فهي جمع أسطار أو أسطر، إضافة إلى أن لفظة الأسطورة لم تكن أكثر المفردات احتمالا، فغالبا ما تذكر أخيرا تسبقها لفظة إسطار أو إسطارة.

وسحابة الاستنتاج التي تنبثق بعد هذا أن أضواء أصحاب المعاجم سلطت على الجمع (الأساطير)، كونها المسموعة، بينما لفظة أسطورة لم تكن مسموعة ، خاصة أن الظهور الأميز لهذه المادة جاء في القرآن الكريم وعلى صورة الجمع لا المفرد.

نعود إلى المصادر العربية التي سبقت المعاجم للبحث عن لفظة أسطورة أو أساطير فيها. وأول ما يطالعنا هو القرآن الكريم، حيث نجد أن لفظة الأساطير وردت في تسع آيات منه[١]، هذا الظهور نجده على هيئة واحدة في عبارة أساطير الأولين، إذ نرى لفظة أساطير مضافة في الآيات كلها إلى كلمة الأولين، واردة على لسان الكافرين أو واحد منهم في الرد على ما جاء به الرسول من القرآن.

ويعرض المفسرون تفسيراتهم لعبارة أساطير الأولين، فالطبري يقول في تفسير الآية (حتى إذا جاءوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين)[٢]، أي "ما هذا إلا أساطير الأولين، والأساطير جمع إسطارة وأسطورة مثل أفكوهة وأضحوكة، وجائز أن يكون الواحد أسطاراً مثل أبيات وأباييت، وأقوال وأقاويل، من قوله تعالى ذكره (وكتاب مسطور) من سطر يسطر سطراً ، فإذا كان من هذا فإن تأويله ما هذا إلا ما كتبه الأولون . وقد ذكر عن ابن عباس وغيره أنهم كانوا يتأولونه بهذا التأويل ويقولون: معناه إن هذا إلا أحاديث الأولين. حدثني محمد ابن الحسين قال: حدثنا أحمد بن مفضل قال: حدثنا أسباط عن السدي: أما أساطير الأولين فأساجيع الأولين"[٣]. ويفسر قوله تعالى (وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين)[٤] أي الذي أنزل ما سطّره الأولون من قبلنا من الأباطيل"[٥].

١- محمد فؤاد عبد الباقي - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم - ط٢- دار الفكر - بيروت١٩٨١ - ص٣٥٠.

٢- الأنعام ٢٥.

٣- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري - جامع البيان عن تأويل آي القرآن - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة - الجزآن السابع والثامن ص١٧١.

٤- النحل ٢٤.

٥- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري - تفسير الطبري من كتابه جامع البيان - ط١ - مؤسسة الرسالة - ١٩٩٤ - الجزء الرابع - ص٥١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويفسر الزمخشري قوله تعالى (وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا)[١] "أساطير الأولين: ما سطره المتقدمون من نحو أحاديث رستم واسفنديار، جمع أسطار أو أسطورة كأحدوثة"[٢]. وتبرز ملاحظات معينة بعد قراءة كتب التفسير حول مادة أسطورة، الملاحظة الأولى أن المفسرين نظروا إلى الأسطورة على أنها أحد أمرين: أحاديث الأولين، أو ما سطّره الأولون من الأباطيل، وثمة تباين بين المعنيين، فأحاديث الأولين تعني الأخبار والقصص التي وصلت من الأولين دون حكم عليها بالكذب أو الباطل، أما أن تكون ما سطر الأولون من الأباطيل فواضح أنها عدّت موضع إدانة واتهام.

الملاحظة الثانية أن المفسرين حملوا عبارة أساطير الأولين أمتعتهم الدينية، كأنما هم قائلوها دونما نظر إلى قصد الكافر الذي قالها . والملاحظة الثالثة أن المفسرين تناسوا أن هذه العبارة جاءت رداً على ما جاء به الرسول. إذن ، الواضح أن الكافر يحاول نفي إعجاز القرآن الكريم، فإن هو إلا كلام بشري سمعوا مثل أخباره وأحداثه وروياته في كلام المتقدمين، وهذا يدفعنا إلى إنكار أن الكافر عنى بأساطير الأولين أباطيلهم ، خاصة أن الكافر لا ينكر المتقدمين بل يحيطهم بهالة من الاحترام، وكل ما أراد قوله: إن ما في القرآن من كلام وأخبار سمعنا مثله في أحاديث الأولين، وهذا -طبعاً- ما دفعه إلى القول: لو نشاء لقلنا مثل هذا، أي أن الكافر لا يريد نفي صحة ما جاء به القرآن وإنكار أخباره عن طريق أن يبين أنه مثل الأحاديث الباطلة، بل أراد نفي الإعجاز بإثبات أنه كلام عادي قد سمع مثله على ألسنة الأولين.

ومن الجهل العظيم أن نفهم أساطير الأولين على أنها كلامهم العادي من غير ميزة في هذا الكلام، فالكافر وجد في القرآن كلاماً وأخباراً تفوق مستوى الكلام والأخبار المألوفة، فطفق تفكيره يبحث عن مواز لهذا القرآن كي ينفي إعجازه ، فوجد ضالته في أخبار المتقدمين وقصصهم التي تروي أحداثاً فائقة وأشياء فوقية ترتفع عن مألوف الحياة اليومية، والتي تسمى أساطير حينها قام بوضع هذه الأساطير إزاء القرآن وما جاء به الرسول، نافياً إعجاز هذا القرآن وتلك الرسالة. وإن فهماً مثل هذا يجعل معنى الأسطورة في القرآن يقترب كثيرا من المعنى الاصطلاحي لها.

أما الحديث النبوي فهو خلو من لفظة أسطورة أو جمعها[٣] .

١- (الفرقان ٥).

٢- جار الله الزمخشري - الكشاف - ط٣ - دار الريان للتراث ١٩٨٧ - الجزء الثالث ص٢٦٤.

٣- أسعفنا في هذا الحكم المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة اصطلاحاً :

إن محاولة تعريف الأسطورة تعريفاً شاملاً جامعاً تنطوي على كثير من المشقة والمصاعب، إضافة إلى قصور الرؤية لدى الكثير من العلماء تجاه الأسطورة، وإمالة التعريف جهة معتقداتهم أو منظور عصرهم للأساطير، وتسخير هذا التعريف لخدمة المدرسة التي ينتمون إليها أو زاوية الرؤية التي يرون منها الأسطورة، وجسّهم نبض الأسطورة من الجهة السليمة المطمئنة دون نظر إلى الأعماق الغامضة المجهولة الحاوية للنقائض.

من اليسير أن يكون للأسطورة حيز مفهومي مخزن داخل الإنسان، لكن الصعوبة تبرز حين يحاول أن ينقل رسالة تعريفية واضحة للأسطورة، بحيث يشعر بوجود انقطاع بين صورة الأسطورة داخله والصورة الكلامية التي يحاول نقلها لغيره، يقول سنت أوغسطين: "إنني أعرف جيداً ما هي شرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت فسوف يعتريني التلكؤ"[١] فإذا ما استطاع الإنسان تحديد ماهية الأسطورة فإنه يشكل أفهوما ذاتيا قد لا يقبله من يدرس الأسطورة من زاوية أخرى مغايرة، يقول مرسيا إلياد: "لعلّ من الصعب إيجاد تعريف للأسطورة يقبله العلماء جميعهم، ويكون في الوقت نفسه ضمن متناول غير أصحاب الاختصاص"[٢].

وتزداد العقبات التي تعترض طريق الباحث عند تعريف للأسطورة حين تتكشف حقيقتها، خاصة أنها تمثل أحياناً مسيرة حياة كاملة، وملحمة رؤيوية تجلّي الطبيعة والكون، والفرد والجماعة، وتحوي صراع الأضداد، وتظهر نشأة الظواهر، وتعلّل وجود الأشياء، وتنقل هواجس الإنسان ، وتبرز نفسيته. وهذا يجعل من العسير حقاً وضع تعريف محدب بسيط لمثل هذه الأساطير.

وقد يتجنب علماء كثيرون خوض لجة الأساطير إذ يجدون المعقول وغير المعقول يصطفان جنباً إلى جنب، مع تداخل عناصر الحقيقة والخيال، وتجاذب عناصر شتى لا يستطيع العقل العثور على معادلة اتصالها، وانفلات كثير من الأساطير بعيداً عن المكان والزمان لتسبح في عوالم أخرى يصعب على المرء إدراكها.

وأسهم العصر الذي وجد فيه دارس الأسطورة كثيراً في توجيه سهام الدراسة، خاصةً إذا كان هذا العصر متعصباً للعلم ، معلياً شأن العقل والمنطق، رافضاً الأوهام والخيال ، أو كان منجذباً صوب الأحلام والخيال، معلناً رفض العلم والعقل الشريرين. ثم إن قدرة الدارس على

١- ك.ك. راثفين - الأسطورة - ط١ منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨١ ص-٩.

٢- مرسيا إلياد - مظاهر الأسطورة - ط١ - دار كنعان للدراسات والنشر - دمشق ١٩٩١- ص٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحريك أدواته الدراسية ومعرفة كيفية استعمالها استعمالاً صائباً عند تشريح الأسطورة - له بالغ الأهمية في النتائج التي ستبرز.

لقد بدأ التنافر بين العلم والأسطورة يتوضّح زمن اليونان الذين شرعوا يفرّغون الأسطورة (ميثوس) من قيمها الفوقية[١] اللامعقولة والدينية، وأصبحت الميثوس -أي الأسطورة- في تضاد مع اللوغوس -العقل-، ثم أصبحت تدلّ على ما ينافي العقل والحقيقة[٢]. واتسعت الفجوة بين الأسطورة والعلم في القرنين: السابع عشر، والثامن عشر ، ففي هذين القرنين "كان من الضروري للعلم أن يقيم دعائمه بطريقة راسخة في مواجهة الأشكال القديمة من التفكير الأسطوري والسحري"[٣] ولعل هذا التنافر نشأ نتيجة محاولات العلماء تثبيت العلم على أرض الواقع، مسنوداً إلى عالم الحواس، مصفى من الشوائب الزائفة المقترنة بالوهم.

ولم يكن العلم وحده من حارب الأسطورة، فهناك رجال الدين واللاهوت الذين حاربوا الأسطورة، واسمين ما ليس له توافق مع معتقدهم بالكذب، حتى إنهم أيدوا النظرية البوهيميرية[٤] في تفسير الأساطير لمجرد أنها ترى الآلهة بشراً، وليس هناك آلهة، بل لقد ذهب بعضهم إلى اعتبار الأساطير نسخة مشوّهة عن التوراة. هدفهم رفض الأساطير كي تفرغ الساحة للمعتقدات الدينية التي يريدون نشرها.

ولكن الأسطورة عادت لتأخذ مكانها الطبيعي بعدما انتشرت الدراسات التي تعالج الأسطورة معالجة متزنة دون تحيّز أو تعصب ، وظهرت المدارس التي درست نشوء الأساطير، والأسباب التي دفعتها للظهور، ونظرة أصحابها إليها، وإجراء التفسيرات عليها. ولم يكن مفهوم الأسطورة وتعريفها عند العالم الذي يدرسها إلا مطابقاً لمذهب المدرسة التي ينتمي إليها.

فقد رأى كلا العالمين: مالينوفسكي، ورادكليف براون "أن الأساطير شأنها شأن المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والشعائرية أدّت وظيفة محددة في المجتمع الذي تجري رعايتها فيه، وأن أي معنى تحمله يمكن استيعابه عن طريق تحليل وظيفي"[٥]. فالأسطورة موجودة لتؤدي وظيفة محددة ضمن إطار المجتمع وليست أكثر من معان تتكشف بعد فهم الوظيفة المسؤولة عنها.

١- استبدلت كلمة الفوقية بكلمة الميتافيزقية.

٢- مرسيا إلياد - مظاهر الأسطورة - ص٦.

٣- كلود ليفي شتراوس - الأسطورة والمعنى - ط١ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ - ص٢٥.

٤- البوهيميرية: نسبة إلى بوهيميروس الذي بين أن زيوس كان من البشر، ثم نصب إلهاً.

٥- بيترمونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ترجمة صبار سعدون السعدون - ط١ - دار الشؤون الثقافية العامة - ١٩٨٦ ص١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليست الأسطورة عند شتراوس خرافة بعيدة عن الحقيقة ،"إنها عبارة عن تخرصات سليمة خاصة بالعالم المادي والاجتماعي والثقافي"[١]. ورؤية شتراوس ردة فعل للآراء العلمية التي ترى الأسطورة وهماً ومحض خيال، وأصحابها همجين. ويعد شتراوس الأسطورة نتاجاً واعياً، تظهر فكر أصحابها وفلسفتهم، وتعكس صورة مجتمعهم البعيد عن السذاجة والهمجية.

ويجد كولا كوفسكي الأسطورة "محاولة مستمرة من جانب الإنسان كي يعطي معنى مطلقاً لما هو صدفة أو غير متوقع، وما هو لا مبالاة في هذا العالم"[٢]. ويؤكد أن الأساطير "ليست حقيقة ولا زائفة، فهي لا تصف أيّ شيء ، وهدفها -ببساطة- إشباع الحاجة للحرية، وإشباع الحاجة لقيم روحية خالدة رقيقة"[٣]. من الواضح أن تعريفه للأسطورة صادر عن نظرة فلسفية تؤمن بوجود الروح الأسطورية في كل مجهود عقلي إنساني، وأن الأسطورة نتجت بعد أن لم يستطع الإنسان فهم عالمه، مما دفعه إلى ظن ما يجري في الطبيعة وظواهرها صدفة ولا مبالاة، وكي يتغلب على هذه الصدف واللامبالاة أعطاها معاني مطلقة في شكل أسطورة.

واللافت للنظر سيادة الرابطة الدموية بين الأسطورة والدين عند محاولة تعريف الأساطير، وهذه الرابطة تتجلى في الأساس الديني الذي يغلف الشخصية الرئيسة، فالأسطورة "قصة تفسر مأثورات الناس حول العالم وما وراء الطبيعة، والآلهة والأبطال... ولابد من وجود الأساس الديني وراء الأسطورة بالنسبة للشخصية الرئيسة فيها"[٤].

وتتجلى أيضاً في كون أبطال الأساطير آلهة أو قوى غيبية لها القداسة، فالأسطورة "حكاية أو مجموعة من الحكايات أو الروايات المنسوجة عن الآلهة أو القوى الغيبية"[٥]. وقد اندفع علماء كثيرون إلى الجزم بأن العلامة المميزة للأسطورة بروز الأساس الديني الذي حالما يختفي تتحول الأسطورة إلى حكاية شعبية.

وراح البعض ينظر إلى البضاعة التي تحملها الأسطورة، والشكل الذي تتخذه ، والأحداث التي ترويها، فيرى مرسيا إلياد أن التعريف الأقل نقصا هو التعريف التالي: "تروي الأسطورة تاريخاً مقدساً، تروي حدثاً جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، زمن البدايات . بعبارة أخرى

١- تشيامالنجانثومبا - هل هناك أسطورة حول الأسطورة - ترجمة حمدي الزيات - مجلة ديوجين (مصباح الفكر) - المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية العدد-٧٦ - ص١١٨.

٢- تشيا مالبخانثومبا - هل هناك أسطورة حول الأسطورة - مرجع سابق ص١٢٣.

٣- المرجع نفسه - ص١٢٤.

٤- فوزي العنتيل - الفلكلور / ما هو -ط٢- دار المسيرة ومكتبة مدبولي - ١٩٨٧ -ص١٩٢ .

٥- قيس النوري - الأسطورة وعلم الأجناس - دار الكتب ١٩٨١-ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مـآثر اجترحتها الكائنات العليا"[١]. إن الأسطورة تعرف من الأحداث التي ترويها، الأحداث التي تحوطها القداسة بفضل انتسابها إلى الآلهة والزمن الطاعن في القدم. أما بيار غريمال فيؤمن أن الأساطير "روايات مدهشة أضافت إليها الشعوب -إلى حدّ ما- بعضاً من إيمانها لتصدقها أكثر، وغالباً ما تدخل فيها قوىً وكائنات أقوى وأرفع من الإنسان"[٢]. واضح عنده أن الأسطورة ليست قصة بسيطة عادية، إن لها طابع الدهشة لما ترويه من أحداث فائقة أجرتها قوى تفوق المستوى البشري، ويؤمن أن الأسطورة تتسلل إلى نسيجها إبرة الشعوب لتضم معها إيمانها ومعتقداتها.

وقد تجاوز بعض العلماء المستوى السطحي الظاهر للأسطورة، وهبطوا داخلها، ليكتشفوا الأسطورة لحظة الخلق، والرموز الحقيقية التي تخفيها ، وقواعد السلوك التي تعبر في رموزها الرياضية، والجوهر الذي يدور حوله فلك السرد. فالأسطورة عند د.دي روجمون "قصة أو حكاية رمزية بسيطة مؤثرة، تترجم قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية، تنتمي إلى العنصر المقدس الذي تكونت حوله الجماعة"[٣]. ٤٧٠٥٣٩

لن نذهب بعيداً إذا قلنا: إن ثمة اتفاقاً على أن الأسطورة في مستواها السطحي تجري في شكل قصصي أبطاله فوق مستوى البشر، تمتلك من القداسة ما يجعلها نصاً دينياً، وأنها في مستواها العمودي تخفي رموزاً ورؤى وراء الألفاظ ضمن تقنية تتحرك في محيط اللاوعي. إنها فوق كل هذا تحمل رسالة من مرسلين: مرسل وظيفي يريد إعطاء مفهوم واضح لمجريات الأحداث، والوظائف المنوطة بالشيفرات الحدثية، ومرسل تعبيري يعطي رموزاً وهواجس مضطربة، وثنائيات معقدة، وأحلاماً عاكسة لأثر الأحداث على الداخل.

الأسطورة والخرافة ... تجاذب وتنافر:

لابد لمن يريد دراسة الأسطورة من التوقف بعض الوقت عند التداخل بين الأسطورة وأشكال أخرى من الحكايات الشعبية، خاصة الخرافة. فمنذ القدم امتلك النصّ الخرافي الجرأة كي يزاحم الأسطورة، مقتحماً عالمها ، حالاً مسكنها، بحيث أصبح من العسير إقامة الحدود المكهربة بينهما. ولا يخفى على أحد انسيابية التراث الشعبي وكثرة مصطلحاته وأصنافه، مما سهّل إدخال الأسطورة في جعبته. لكن هذا لا يعني أن دارسي الأسطورة استسلموا ولم يحاولوا إيجاد نقاط التنافر بين الأسطورة والخرافة، إنهم أوجدوا الكثير من نقاط التنافر الجوهرية التي تفصل بينهما.

١- مرسيا إلياد - مظاهر الأسطورة - مرجع سابق ص١٠.

٢- بيار غريمال - الميثولوجيا اليونانية - ط١ - منشورات عويدات بيروت ١٩٨٢ - ص٥.

٣- معتز نديم الحجل - الأسطورة - مجلة المعرفة العدد (٣٣٣) حزيران ١٩٩١ -ص٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يشير المعنى اللغوي للخرافة أنها من الجذر خرف : والخرف: فساد العقل من الكبر، والخرافة: الحديث المستملح من الكذب[١] ويذهب البعض إلى أن خرافة رجل من بني عذرة استهوته الجن -كما تزعم العرب- مدة، ثم لما رجع أخبر بما رأى منهم، وكانت أحاديث يعجب منها الناس فكذبوه، حتى أصبح يقال لكل ما لا يمكن: حديث خرافة[٢].

لعلّ من الواضح وجود علاقة بين الخرف والخرافة، وقصة خرافة، فالخرف فساد العقل من الكبر بحيث يهذي المرء وينشيء كلاماً غير مترابط أو يسرد أحداثاً غير واقعية تكون موضع التكذيب والرفض والاستهزاء من الآخرين. والخرافة حديث مستملح من الكذب، والكذب إنما يراد به الكلام غير المعقول الذي لا يصدق للتسلية. وخرافة -حين عاد- بات يخبر قومه بما لا يعقل ولا يصدق، فكأن عقله قد فسد، أو كلامه يقوم على أخبار وأحداث تنزل مستوى السخرية. إن الخرافة كلام بالدرجة الأولى على شكل أخبار أو قصص ليس موضع اعتقاد بواقعيته ولا إيمان به، هو محض أخبار عجيبة يقصد منها التسلية والترفيه.

إن المعنى اللغوي للخرافة يكاد يلتصق تماماً بالمعنى الاصطلاحي الذي يجرّد الخرافة من القداسة والأساس الديني، لتصبح مجرد أحاديث أو قصص ساذجة تتجاوز المعقول والمصدق، مما يؤدي إلى فقدانها صفة الاعتقاد والإيمان، هادفة إلى التسلية، فيبين أندريه يولس أن الحكاية الخرافية "تمثل مضموناً ساذجاً، وهي توضح الأمور كما لا يجب أن تكون في الحياة، إنها تصور كل ما هو عجيب"[٣]، وهذا الذي تصوره ليس محل اعتقاد[٤]. والخرافة عند مالينوفسكي "تُروى وتصدق كما لو كانت تاريخاً، وبالرغم من أن هدف الراوية في العادة تأييد مطالب جماعة معينة ينتمي إليها إلا أن الخرافة لا تحتوي على عنصر من المعجزات ولا تعتبر مقدسة"[٥].

إن أوجه الشبه بين الأسطورة والخرافة تتبين في أن كلتيهما حديث أو قصة أو حكاية، وأنهما تحتويان العجيب وغير المعقول وما لا يحدث، وأنهما تخبران عن اللامعقول كما لو أنه معقول وواقع. فالأمواج الشكلية الظاهرة في الأسطورة والخرافة تكاد تتوحّد.

١- ابن منظور - لسان العرب - ص٦٨-٧١.

٢- أبو الفضل الميداني - مجمع الأمثال - ط٢ - الجزء الأول - دار الجيل - بيروت ١٩٨٧ - ص٣٤٦.

٣- فردريش فون ديرلاين - الحكاية الخرافية - ت: نبيلة إبراهيم - ط١ دار القلم ١٩٧٣ - ص٦٥.

٤- خليل أحمد خليل - مضمون الأسطورة في الفكر العربي - ط٢ - دار الطليعة بيروت ١٩٨٠ - ص٨.

٥- أحمد اسماعيل النعيمي - الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام - ط١ - سينا للنشر القاهرة ١٩٩٥ - ص٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر التباين بين الأسطورة والخرافة حينما تشرح العناصر المكونة لهما وتدرس نظرة الجماعة، وتكشف الغاية منهما. يغلب على الأسطورة أن يكون أبطالها آلهة أو قوى غيبية أو أنصاف آلهة تمتاز بهالة من القداسة، وتكون عملية إسناد الأحداث إلى الأبطال متزنة، حيث يتم إسناد أحداث خارقة تفوق مستوى الأحداث التي تقع طبيعة بفعل البشر إلى آلهة أو قوى غيبية تفوق البشر، هذا الاسناد يغيّب التساؤل عن واقعية الأحداث وواقعية الأبطال عند الجماعة البشرية، وتصبح عملية التركيب ممكنة.

أما أبطال الخرافات فلا يتمتعون بما يتمتع به أبطال الأساطير من قداسة وهيبة،إنهم أبطال مخترعون من غير الطين المقدس، وليس لهم جذر مقدس يتباهون به و "لا يرتبطون بالآلهة أو الأرواح العلوية"[١]، وقد يحدث أن يكونوا بشراً أو حيوانات، هذا الأمر ينفي عملية الإسناد المتزنة بحيث تكون أفعالاً وأحداثاً غير معقولة مسندة إلى كائنات ليس لها صفة القداسة أو العلوية بل لها طابع الإدهاش والقوة الخارقة في الخرافة وحدها، مما يدفع الجماعة إلى إنكار حدوث هذا الإسناد إلا في الخرافة لكونها خرافة.

ثم إن الخرافة سطحية ليس لها ما هو أعمق من ظاهرها، إنها -كما يرى ماكس لوتي- "ذات بعد واحد ومسطحة ذات أسلوب تجريدي، وإن الباعث منعزل عنها، وإنها لا تتضمن أي موضوع نفسي"[٢]. الأسطورة رؤية للكون بعد معالجته في النفس، وإظهار للنقائض والهواجس والاعتقاد بينما الخرافة إشباع لمطالب الجماعة من الخيال ، لا تحمل الرسالة المقدسة التي تحملها الأسطورة.

وثمة فرق آخر مخفي ينبغي دراسة خالق الأسطورة أو الخرافة ليظهر، إن خالق الأساطير لا ينتمي إلى المستوى الذي فيه مبدع الخرافة، مبدع الخرافة ينتمي إلى الفئة الشعبية وليس له أي علوّ عن هذه الفئة، أما خالق الأسطورة فيرتفع عن هذه الفئة، إنه القادر على بلورة اعتقادات الجماعة وإظهار مكنوناتهم، إنه المتصل بالدين، إنه أشبه برجل الدين الذي يفوق غيره من المؤمنين بقدرته الأوضح على الاتصال. وهذا ما يجعل الأسطورة تدوّن على أنها الأعلى مرتبة أو تتناقلها الألسن بنوع من الهيبة، ويخشون ضياعها، إذ ليس من السهل خلق أسطورة، بينما لا توجد هناك حاجة لتدوين الخرافة كونها نتاجاً فردياً برؤية فردية، وتبقى عالقة في الذهن على أنها "الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر"[٣].

١- فردريش فون ديرلاين - الحكاية الخرافية ص٦٥.

٢- المرجع نفسه -ص٦٥.

٣- نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - ط٣ - دار المعارف ص١٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا تعني الفروق السابقة -البتة- قيام شكلين مستقلين منفصلين: الأسطورة والخرافة، بل إنها لتفضي إلى زيادة درجة التشابك بينهما، فلا نستطيع القول: إن ما يميز الأسطورة عن الخرافة أنها محل اعتقاد وإيمان، إذ نجد بعض الخرافات أصبحت محل الاعتقاد والإيمان، فالكثير يؤمن إيماناً مطلقاً بوجود الجنّ والعفاريت والغول والأقزام والأشباح والتنين، خاصة أن بعض الرموز الخرافية أو القصة كاملة أصبحت تراثاً لجماعة ما ، وموضع صدق. وليس غريبا أن تكون الخرافة تحمل المعتقدات الشعبية، وتتسم بعمق كبير لا يدرك بالعقل بل بالحدس. إن المسافة الفاصلة بين الأسطورة والخرافة جدّ قصيرة فيما يتعلق بالرؤية والتأمل يقول هردر: "إن الحكايات الشعبية جميعها -ومثلها الحكايات الخرافية والأساطير- بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه وخبراته"[١]

الحكاية الخرافية -إذن- أرفع من أن توسم بالسطحية والسذاجة، إنها عند "جوته" الحكمة عينها،أما أن توصف بالسذاجة فهذا "لا يرجع إلى بلاهة فيها،وإنما يرجع إلى إحساسنا البليد"[٢].صحيح أن درجة العمق في الرؤية الخرافية لا تصل إلى المستويات القياسية التي وصلتها الأسطورة، لكن هذا لا يمنع أن تكون الخرافة عميقة وغير سطحية. إنها ذات قدرة على تشكيل الهواجس والصراعات والقلق والغموض الذي يلف العالم في بنية متينة، إنها تحوي رموزاً نفسية جعلتها محطّ دراسة علماء النفس، فيونغ لم يفرق بين الأساطير والحكايات الخرافية، إنهما تدخلان الباب نفسه عند تحليل الرموز النفسية.

وكلما احتوت الخرافة على رموز بطولية مكتسبة شهرة عظيمة، مرتفعة عن القدر البشري - اقتربت لأن تكون ذات ملامح أسطورية، "فالخرافة لا تخلو من عناصر أسطورية[٣]. وكثيراً ما نجد رموزاً أسطورية لم تؤخذ من الأساطير، بل أخذت من الحكايات الشعبية والخرافات كالسندباد الذي وردت حكايته في "قصص ألف ليلة وليلة" وتارا "رئيس القردة الحكيم في الحكايات الشعبية الهندية"[٤].

١- فردريش فون ديرلاين - الحكاية الخرافية - ص٢٣-٢٤.

٢- المرجع نفسه - ص٢٣.

٣- جيمس بريتشارد - نصوص الشرق الأدنى القديمة - وزارة الثقافة وهيئة الآثار المصرية - ١٩٨٧ - الجزء الأول - ص٦.

٤- لطفي الخوري - معجم الأساطير - ط١ - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠ - الجزء الأول ص١٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفرق الجوهري الذي يمكن التقاطه أن الأسطورة تقوم على أساس ديني بالدرجة الأولى: أبطالها آلهة أو أنصاف آلهة، لها القداسة والإيمان ، صلتها بالدين متينة، إنها سفر ديني لما قبل التاريخ، وهذا ما جعلها تحكى في المعابد على لسان رجال الدين، إنها التداخل مع الفلسفة والسحر والدين من أجل إيجاد نمط من التفكير والاعتقاد. أما الخرافة فتقوم على أساس شعبي، حضورها ليس في صلتها بالدين، إنما بشعبيتها حتى يكون الاعتقاد بها ، قد يكون لها رابط هشّ بالدين، لكنه غير مفقد أصالتها. وفي حالات نرى أن الأساطير التي فقدت أساسها الديني لابد أن تتحول إلى خرافات، لقد فقدت ملامحها الأسطورية المميزة، فلم تعد محل اعتقاد، ولا تروي قصص الآلهة ، وهبطت إلى أرض الحكايات الخرافية.

نشأة الأساطير

خرجت الأسطورة إلى النور مع بدء وجود الإنسان في هذا العالم، لقد سارت جنباً إلى جنب مع وعيه وفكره وخوفه وعلاقته بمحيطه. فإنسان العصور الموغلة في الماضي السحيق حاول أن يفهم الكون، ويقيم علاقته مع الظواهر الطبيعية، ويثبت له قدماً في بحر التغيرات المحيط به. ولابد أن يكون هذا الكون قد استفز خواطر الإنسان، فانبرى يشغل أدوات تفكيره، ويوسع أفقه كي يستطيع الحياة.

وقد وجد الإنسان البدائي أنه يعيش في الكون أعزل من الخبرة العلمية تقريباً ، فهاله هذا الكون وما فيه، فانطلق يتبصر، ولم يبعثه إلى ذلك الاستطلاع المجرد، "إنه يعلم أن هناك علاقة بين حياته وحياة الطبيعة"[1] شعر أن ما يتحرك حوله له يدفي حركته وحياته. حاول أن يفهم الأشياء، لكن فهمه ليس له أدلة مادية مقنعة، فالشمس التي تظهر نهاراً تختفي بعد المغيب، أحسها بعيدة عنه، ولا يستطيع منعها من الغروب، فساد لديه الاعتقاد أن الأشياء تجري دون أن يكون له يد في جريانها ، إن هناك قوى خفية مسؤولة عن حركة الكون وتبدل الظواهر ، تتحكم في كل شيء.

والعجز الذي تداخل الإنسان إزاء الطبيعة وظواهرها ساقه إلى الشعور بالدونية أمام القوى الخفية الغيبية، إنها تفوقه قدرة وتتفوق عليه، إنها قادرة على فعل كل شيء حتى سلبه من حياته. سيطرت عليه الخشية من هذه القوى، فتطلع إلى إرضائها، وحاول ما استطاع نيل ثقتها، متشوقاً إلى إقامة علاقة انسجام معها كي لا تغضب فتهلكه، ثم شرع يبحث عن الوسائل التي تكفل رضا هذه القوى، فانوجدت الطقوس والقرابين والسحر.

١- جيمس فريزر - أودونيس أوتموز - ط٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩ - ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اندفع الإنسان موجهاً من نظرته إلى الكون نظرة الحياة يصبغ الطبيعة بلون الحياة والحيوية والحركة ، فهذه القوى الغيبية ليست مشلولة جامدة ، هي عامرة طافحة بالحركة ، وفي محاولة نفسية منه للاقتراب من هذه القوى أنسنها ، وعملية الأنسنة بسيطة، فالإنسان البدائي يحاول وضع صورة ذهنية لهذه القوى متمثلاً أقرب الأشياء فهماً إليه، وأقرب هذه الأشياء هو الإنسان نفسه فجسّدها على هيئته، يقول إدوار تايلور معرفاً المرحلة الأنيمية: "إنها تقوم على فكرة أن الإنسان بصفة عامة، والإنسان البدائي بصفة خاصة يميل إلى تصور العالم الخارجي على نحو شبيه بتصوره لذاته، فالإنسان عندما يعوزه الإطار المرجعي الخارجي الذي يقيس به الأشياء تصبح ذاته الإطار المرجعي"[١].

دخلت القوى الغيبية حياة الإنسان البدائي، والتبست بمسيرته، وزادت رقعة التفكير التي تملكها، وشغلته في البحث عن حياتها وأخبارها، فهذه القوى التي لها صفات الإنسان لابدّ لها من حياة تحياها، ومن ولادة ونضج وحوادث مرت بها، وعلاقات مع غيرها من القوى، فالإنسان البدائي أنشأ سيرتين للحياة: سيرته الحياتية، والسيرة الحياتية الخاصة بالقوى الغيبية، وجاءت القصص والحكايات التي تدور حول حياة هذه القوى، والتي لم تكن لمجرد التسلية، هي جزء من وجوده وإيمانه، هي جزء من تقديس الآلهة، وهذا جعلها مقدسة تقال مع الطقوس لتزيد من قربه لرضا تلك القوى.

وإن تظهر الأساطير فكأنما استطاعت الجماعة إيجاد عنصر طمأنينة لها في الحياة، بعدما صارت الأسطورة أفكاراً تقدم فهماً للكون، وتحمل قربان الطاعة للقوى الغيبية، وتحكي أخبارها. فتدافعت الجماعة نحو الحفاظ على أساطيرها، وشدّدوا على أن تكون العنصر الأهم في التراث الذي يحمل تاريخهم وأخلاقهم وإيمانهم، "هي التاريخ لأنها تحكي قصة كائنات علوية محلّ التقديس والاحترام كونها أصل الأشياء، وهي الدين تبعاً لذلك، كما أنها المعرفة كونها تخبر عن أصل الموجودات بدءاً من الكون إلى المؤسسات الإنسانية، وهي الأخلاق حيث تقدم نموذجاً ومثلاً أعلى للتصرف والسلوك"[٢]

توارثت الأجيال المتعاقبة القصص الأسطورية باعتبارها جزءاً من التراث الروحي والفكري للأجداد، بل إن فيها سرّ الحياة، سر الطمأنينة لجيلهم، السر الذي يؤمن رضا القوى. أعطت هذه الأجيال الأسطورة صورتها المتكاملة، فمن غير المتوقع أن تنشأ الأسطورة متكاملة

١- أحمد اسماعيل النعيمي - الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام - ص٤٢.

٢- محمد عجيبة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - ط١ - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٤ - جـ١ - ص٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في أبهى صورة منذ أول ولادة لها، إنها "تتطور تدريجياً من حكايات بسيطة وعامة لتتحول إلىحكايات محددة أكثر فأكثر على نحو متصاعد"[١].

وبينا يزداد وعي الإنسان بمحيطه ، وينمو فكره، وتصبح له قدرة نسبية في التحكم ببعض مظاهر الطبيعة وتخيرها لمصلحته إذ تواكب الأسطورة هذا التقدم، فتتحول القوى الغيبية إلى الآلهة، وتبدأ الآلهة في الانتظام بعيداً عن العشوائية في توزيع الأدوار. إن حالة التنظيم التي وزعت المهام بين أفراد الجماعة انعكست على الآلهة، فاختص كل إله بأمر ما، فهذا إله المطر، وهذا إله البحر، وهذا إله الحرب، إلى غير ذلك. ولم يعد أيما كلام مقنعاً في الأسطورة، إذ لابدّ أن تكون الأساطير قوية لها تأثيرها الواضح، وأن تزداد صلتها بالشعائر والطقوس التي توزعت على نمطين: النمط القولي، والنمط الفعلي.

بقيت الأسطورة محافظة على قداستها، مشكلة جانباً عظيماً من معتقدات الإنسان وفكره حتى هبّ الإنسان يكوّن أفكاراً عامةً في العلوم والفلسفة، منجذباً أكثر إلى أرض الواقع، فتغيرت نظرته الساذجة إلى الأساطير في زاوية حادة، تجلّى هذا التغير في تزعزع النظرة المقدسة للأساطير، وحلول النظرة النقدية الفاحصة محلها التي استأصلت من الأساطير ما يخالف أفكاره، وجردتها من الخرافات التي لا تتفق أبداً مع الفكر المتزن. "وكانت البداية منذ نهاية العصر الكلاسيكي، وبلغ الذروة في العهد الهليني، حيث جردت الأسطورة من الخرافات والتهويلات للوصول إلى حقيقة ما هو تاريخي وما هو مختلق من إبداع المخيلة البشرية"[٢].

وإذا بدأت الأسطورة تفقد هيبتها وقداستها المطلقة فلا يعني أنها توارت تماماً تحت الأرض، لقد بدأت حالة أخرى للأسطورة تظهر، إنها حالة استغلال الأسطورة، وأبرز من استغلوا الأسطورة الملوك ورجال الدين، حيث أخذ الملك يستغل الأسطورة ويلبس نفسه ثوب الآلهة "بدءاً من نارام سن الذي وضع تاج الإلهية على رأسه"[٣]، وأحاط رجال الدين حياتهم بالقداسة، مرتفعين عن مستوى البشر والخطأ.

وعادت الأسطورة إلى الظهور في القرون الوسطى ضمن قالب أدبي خالص بعدما تحولت الآلهة وأخبارهم في الأساطير إلى مجرد رموز بنى منها الأدباء قصائدهم ومسرحياتهم. لقد اختفت القداسة والهيبة والاعتقاد، لكن الرموز ظلّت معيناً لا ينضب لرؤية أدبية تبحث عن أفضل تجسيد

١- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص٤٧.

٢- محمد وحيد خياطة - الميثولوجيا أو علم الأساطير - مجلة المعرفة - العددان: ٣٢٠-٣٢١ - ١٩٩١ - ص٣١.

٣- المرجع نفسه ص٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لها . والأعمال التي قامت على أسس أسطورية اتجهت اتجاهين: اتجاهاً يعيد صياغة الأسطورة مع الحفاظ على أحداثها، واتجاهاً يفكّك الأسطورة ويخلقها من جديد برؤية أخرى مغايرة.

ويخطئ من يظن أن الأسطورة اختفت من عصرنا، إنها ما تزال حية، بيد أنها تعمل خلف ستارات الأدب ، تثري رؤيته ومضمونه، وتشكل همزة وصل بالتراث الإنساني، وتعيد نفسها من جديد في ثوب يرضى عنه، ثوب الرؤية الأدبية التي تشكل عالماً له خصوصيته واستقلاله بعيداً عن أيدي معادلات المنطق.

مدارس الأسطورة:

قبل الخوض في التعريف بمدارس الأسطورة لابدّ من الاشارة إلى أن هذه المدارس تعبّر عن وجهة نظر أصحابها للأساطير، معالجة إياها بأدوات خاصة، لكن هذه المدارس لا تمثل أقطاباً متنافرة متناحرة، إذ نجد تقارباً كبيراً بينها، حتى ليجد المرء صعوبة في فهم الفرق بين مدرستين أسطوريتين.

المدرسة الطبيعية:

كانت الطبيعة حياة الإنسان البدائي الذي وجد عالماً لا متناهياً يحيط به ، وظواهر دائمة التغيّر. أدرك أهمية ما يحيط به ، أيقن أن حياته لن تكون لولا تفاعلات عالمه ، فالتحم بالطبيعة التحاماً عضوياً ، لم يعد قادراً على الفصل بينه وبينها، إنهما متممان بعضهما ، إنها مثله تتبدل وتتغير، وتظهر وتختفي، وتحيا وتموت. وكي يقترب منها رآها روحاً نابضة بالحياة.

والأساطير التي خلقها الإنسان البدائي هي تصور لحياة الطبيعة، وتدبر في ظواهرها، ومحاولة لتفسيرها، وإيمان بقدرتها على صياغة مصيره كيف شاءت. والقصص والحوادث التي ترويها الأساطير ترجمة إنسانية للوجود، والآلهة التي تهيمن على مساحة الأسطورة ظواهر كونية مجسمة ومؤلهة.

يؤمن أصحاب المدرسة الطبيعية إيماناً صافياً أن الطبيعة منبع الأساطير دوماً، والمشكّل لها، فليس من المعقول عندهم أن يكون للطبيعة هذا التأثير على كل ما يتصل بالبدائي، ثم يقال: إن الطبيعة لم تؤثر على نتاجه وتصوراته. فالطبيعة التي ما انفكت تشكل المادة الخام للتفاعل داخله في محاولة لفهم الكون، والتساؤل عن نشأته، وإيجاد بديل آمن لتقلباته، والتقرب من القوى الغيبية – انجلت على شكل قصة أسطورية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعلّ المدرسة الطبيعية صهرت جل اهتمامها في أساطير العصور الموغلة في ما قبل التاريخ، والسبب واضح وبسيط: إن إنسان هذه العصور كان الأكثر التحاماً مع الطبيعة، وكانت أدواته بسيطة وتفكيره أبسط، فالتجأ إلى الطاقة الغيبية بديلاً عن الطاقة المحسوسة المفقودة، وجعل مظاهر الطبيعة آلهته من شمس وقمر وسماء وهواء، وألّف القصص والحكايات المتصلة بهذه الآلهة والمبينة أصلها. وظهرت الأنواع التالية من الأساطير: الأساطير الكونية (النشوئية) التي تتحدث عن نشأة الكون والظواهر، والأساطير التعليلية التي تبين سبب ظهور ظاهرة ما، وأساطير الآلهة التي تناولت حياة إله معين يمثل مظهراً من مظاهر الطبيعة.

وكي تفهم المدرسة الطبيعية الدافع لنشوء هذه الأنواع من الأساطير بات لزاماً أن تعايش الإنسان البدائي، وأن تتصور حياته تصوراً حقيقياً لا تصوراً سينمائياً، فحياة ذلك الإنسان البدائي التي لا تقيم الحواجز بينه وبين المحيط الخارجي أعطته مسيرة طويلة من التفكير في الكون، وتأمل ظواهره وتشييء موجوداته. وأكثر ما لفت انتباهه قدرة الطبيعة وعناصرها على التغير والتبدل، والخطوة الأولى أن يعطي الطبيعة وظواهرها أسماء دالة، فظهرت في قاموسه اللغوي الشمس والقمر والنهر والبحر والشجر، لكن هذه الظواهر لابدّ لها من أصل أولي تعود كلها إليه، هي مثله لابدّ من أصل أوجدها، فغامت في سماء فكره وخياله الصور التي نشأت فيها تلك الأصول. ولما كانت الأرض والسماء تمثلان أقصى مرمى لبصره وإدراكه راح يرى النشوء والأصل قبل أن تكون هناك أرض أو سماء.

أما وقد أعاد الإنسان الوجود إلى لحظة النشوء في أسطورة تسرد حكاية النشوء فحاول البحث عن أسباب توضح وجود الظواهر، فلماذا وجدت الشمس؟ وكيف؟ ومتى؟. والتعليلات التي قدمتها الأساطير توافق قدرات صاحبها وخبراته الناتجة عن ملاحظاته العامة ، فإن يرَ الشمس تظهر بعد أن كان الليل موجوداً يخلق أسطورة ترى الشمس ولدت ، بعدما كان الظلام مسيطراً يفتك بكل شيء. ثم حاول الإنسان بعد ذلك إنشاء القصص والأخبار حول حياة القوى الغيبية والآلهة.

وتستدل المدرسة الطبيعية على صدق ما ذهبت إليه بأن أهم الأساطير في حياة الشعوب وأكثرها قداسة أساطير النشوء والخلق، فلا تكاد أساطير أمة ما تخلو من هذا النوع. ولا يخفى "أن الاهتمام بمبادئ الكون وسائر الموجودات لهو من القضايا القديمة التي طرحت -وما تزال- في ضروب من الخطاب متعددة"[١]، هذا الاهتمام الذي أبرز طاقة تأملية امتلكها الإنسان كي

١- محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية - ص١١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يفسر هذا الكون، وجاءت أساطير الخلق كي تقدم دليلاً حاسماً على مدى قدرة الطبيعة في خلق الأساطير، تبتدئ أسطورة (إينوما-إيليش) بما يلي:

"عندما في الأعالي لم يكن للسماء أي ذكر

ولم يخطر بالبال اسم للبابسة تحتها

عندما لم يكن إلا أبسو والدهما

ممو وتيامات وهي التي ولدتهم جميعاً"[١]

وهذا يظهر مدى الاهتمام بنشأة الكون وأصل الحياة التي تعود إلى جذور الطبيعة، ويتجلى بوضوح الأثر العظيم الذي تركته الطبيعة في طينة التشكيل لهذه الأسطورة ، بحيث تكثر عناصر الطبيعة: السماء، اليابسة، ويحدّد هذان العنصران: السماء، واليابسة الحياة التي يراها الإنسان بداية الوجود بالرغم من أن هناك ما يسبقهما (أبسو وممو وتيامات)، لكن هذه الآلهة لا تشكل حياة إلا بعد ولادة السماء واليابسة. ويضاف إلى ذلك أن الأسماء الموجودة في النص ترجع إلى عناصر الطبيعة، فأبسو "ترجمه جاكوبسن على أنه المياه العذبة، وتيامات مياه البحر»[٢].

ويقوم دليل آخر على أن الطبيعة وظواهرها شكلت الديانة الأولى للإنسان، وما تزال تشكل أهم المعبودات في الديانات الوثنية، فالأساطير قامت - أول ما قامت - بعدما اعتقد الإنسان بوجود قوى خفية وراء الطبيعة وظواهرها، فخشيها، وآمن بالقوى التي تساعده وتعمل من أجله، إنها هي التي تحرك الوجود، فتوجد الزرع والماء والمطر والخصب[٣]. وفي أساطير بلاد الرافدين نجد "الإله إيا أو إينكي سيد الحكمة العظمى وسيد الأرض، وأصله اللغوي يعني بيت الماء ومملكته الأرض العذبة التي تحيط بالأرض"[٤]، و"آن" إله السماء، و"كي" إلهة الأرض، و"إنيليل" إله الرياح، و"شمش" إله السماء إلى غير ذلك. وفي أساطير الكنعانيين نجد "إيل" الذي يشخص على هيئة ثور دلالة على خصب[٥] ويعتقد أنه إله الشمس، والإله "بعل" إله البرق والرعد والحرب والزلازل[٦] وفي الديانة الوثنية العربية عبدت الشمس والقمر والنجوم وكان الثالوث المقدس يرجع إليه عرب الجنوب آلهتهم ، وهذا الثالوث يتكون من "ود أو القمر، واللات أو الشمس ، والعزى أو الزهرة"[٧].

١- ثامر مهدي-من الأسطورة إلى العلم والفلسفة-ط١-دار الشؤون الثقافية العامة بغداد-١٩٩٠-ص٥٨-٥٩.

٢- المرجع نفسه - ص٥٩.

٣- انظر إلى ذلك في كتاب جيمس فريزر الموسوم بأودونيس أو تموز - ص١٥-١٦.

٤- لطفي الخوري - معجم الأساطير - جـ١ - ص٩٢.

٥- حسن الباش - الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي - ط١ دار الجليل - دمشق ١٩٨٨ - ص١٠٧.

٦- المرجع نفسه ص١٠٨

٧- شوقي ضيف - العصر الجاهلي - ط٨ - دار المعارف - القاهرة - ص٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن معظم الآلهة التي عبدت تمثل مظاهر الكون من سماء وأرض وشمس وقمر وبرق ورعد إلىغير ذلك ، وقد حاول العلماء تحديد مظهر الطبيعة الذي تمحورت حوله الأساطير ، ممثلاً أصل العبادات، فقد أكد العالمان إيميريك ودبوي "أن كل الآلهة يعود أصلها إلى عبادة الشمس"(١)، وذهبت كثير من المدارس الألمانية في تفسير الأسطورة إلى أن "جميع الأساطير يمكن إرجاعها إلى القمر الذي أثار رهبة الإنسان البدائي وأثار فيه التفكير، وكان باعثاً على مجموعة من الديانات البدائية التي تركزت حوله"(٢).

واللافت للنظر عند أصحاب هذه المدرسة أهمية الأساطير التي تتمحور حول الموت والانبعاث، أو الخصب والجدب، بحيث تصبح هذه القضية شغل مجمع الآلهة الشاغل ، وبطلها محطّ التقديس الأعظم، وفيها تأكيد على وجود عالمين: عالم سفلي، وآخر علوي فوقه، وأن باختفاء الإله البطل اختفاء للحياة. أساطير الخصب والجذب نابعة من القلق العظيم الذي هيمن على البشر حينما يحلّ الجدب، كأنما غاب عنهم الإله النصير إلى عالم سفلي وحينما يعود الخصب كأنما إلههم قد عاد وانبعث من جديد.

ليس أن تكون الآلهة العظيمة هي آلهة الطبيعة دليلاً وحيداً توقف عنده أصحاب هذه المدرسة، فقد تتبعوا أسماء الآلهة ليصلوا إلى أنها تعني عند مسمّيها مظاهر الطبيعة نفسها، يرى المؤرخ جون فسكي "أن كبير الآلهة في أي مجمع إلهي هو على الدوام إله السماء ، ويقوم هذا المؤرخ بعدد من المقارنات اللغوية لإثبات أن اسم إله السماء في معظم الأديان إما تطابق حرفي مع اسم السماء وإما تحويرله ، فهو يتابع اسم زيوس رئيس مجمع آلهة الأوليمب إلى أصوله السنسكريتية ليجد أن هذا الاسم يعني السماء"(٣).

تظهر قراءة عجلى لهذه المدرسة أنها بالغت في الاهتمام بالجانب الخلفي، فقد رأت الأساطير تفسّر نشأة الكون، وترجع إلى عناصر الطبيعة وتجسّدها، وتفصّل في أخبارها، وتتحدث عن الصراع القائم بين ألهة تمثل عناصر طبيعية متضادة، مرجعةً الأساطير إلى الوقت الذي سبق خلقها، متصورة الجو المحفز على خلقها. إن رؤية المدرسة الطبيعية للأسطورة صائبة لكنها فجة، ذلك أنها تهمل المعاني العميقة الدفينة في عمق الأسطورة، وتسقط من حساباتها النزاعات النفسية التي تخرج على شكل أقنعة أسطورية ، وتتغافل عن أساطير لم تستطع ردها إلى الطبيعة: أساطير الأبطال المؤلهين الذين يثورون على واقعهم البشري الدونيّ الزائل، وتلغي الجانب الذاتي في عملية الخلق والبنية التي صبّت فيها الأسطورة.

١- زكي المحاسني - أساطير ملهمة - ط١ - دار المعارف ١٩٧٠ - ص١٠.

٢- فراس سواح - مغامرة العقل الأولى - ط١ اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٦ - ص١٦.

٣- فراس سواح - مغامرة العقل الأولى - ص١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المدرسة النفسية:

تشكل الأسطورة عند علماء النفس مصدراً بالغ الأهمية لدراسة نفسية الإنسان ورغباته والصراعات القائمة داخله وهواجسه وأحلامه، ووصفةً صحيحة لمعالجة بعض الأمراض النفسية الموجودة دوماً. ولم تكن دراسة علماء النفس للأسطورة من أجلها ذاتها، لقد كانت وسيلة مساعدة لعلم نفس الإنسان، إذ أدركوا التشابه العجيب بين الأساطير من جهة والأحلام والأمراض النفسية من جهة أخرى، فدرسوا الرموز النفسية في الأساطير كي يصلوا إلى فهم الأحلام والأمراض، اعتقاداً منهم أن هذه الأساطير حالات نفسية تحمل الأعراض ذاتها في الأحلام والأمراض. ولعل دراسة علماء النفس للأسطورة عبّدت طريقاً حيوياً للدراسات المبتعدة عن تناول الوجه السطحي للأسطورة ، والمحاولة النفاذ عميقاً كي تفهم الجانب العمودي وتحلّله.

وقبل الشروع في تناول الدراسات النفسية المجراة على الأسطورة نلقي بعض الضوء على المبررات الدافعة علماء النفس إلى مسرح الاهتمام بالأساطير وقصصها ورموزها . لقد وجد هؤلاء العلماء تشابهاً بين الأسطورة والحلم، حتى كأنهما صنوان، يقول إريك فروم: "الأسطورة كالحلم، تعرض قصة تحدث في الزمان والمكان، قصة تعبر باللغة الرمزية عن الأفكار الدينية والفلسفية ، وعن تجارب الروح التي تكمن فيها الدلالة الحقيقية للأسطورة"[١]، إنها بمثابة أعراض تدل على وجود حقائق أخرى فتبدو "رموزاً لظواهر نفسية لا شعورية"[٢].

وتظهر الأسطورة انعكاس المحيط الخارجي على داخل الفرد أو الجماعة، حيث إن رؤية الإنسان للكون تبدأ بالتشكل على نحو تمتزج فيه الرغبات والمخاوف والاعتقاد والصدق والكذب والواقع والخيال، غير أن هذا التشكل اصطدم بالرفض أو السخرية، فتعمد صاحبه إخفاءه داخل شكل أسطوري، وثمة اعتقاد "بأن الأساطير والصور المجازية تمثل وقائع اعتيادية تعرّضت معرفتها للكبت لسبب أو الآخر"[٣]. وهي بالنظر إلى هذا الاعتقاد "تشبه الرموز التي تتشكل عند المريض نفسياً :الرموز التي تمثل شيئاً طبيعياً تعرض للكبت"[٤]

ثم إن علماء النفس ينظرون إلى الإنسان البدائي نظرتهم إلى الأطفال والمصابين بمرض نفسي، فقد وقف الإنسان البدائي عارياً أمام الطبيعة وظواهرها، ضيق العلم، عديم الخبرة تقريباً،

١- إريك فروم – أسطورةأوديب – مجلة الفكر العربي المعاصر – ترجمة محمود الهاشمي – العدد (٥٠-٥١) – ص٦٥.

٢- أحمد اسماعيل النعيمي – الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام – ص٤٠.

٣- بيتر مونز – حين ينكسر الغصن الذهبي – ص١٢٢.

٤ – المرجع نفسه – ص١٢٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مما دفعه إلى الاتجاه صوب آفاق غير محسوسة بعيدة عن الوعي ، تسكن منطقة أخرى منطقة اللاوعي، مشكلاً أساطيره ورموزه متلما الأطفال قليلي الخبرة بالعالم المحيط فيلجؤون إلى اللاوعي المخزن صوراً ورموزاً لإعادة صياغة الوقائع الحية.

وقد لفتت انتباه علماء النفس نظرة أصحاب الأساطير لها، يرونها شيئاً واقعياً حقيقياً، وينكرون نعتها بالوهم والخيال، إن نظرتهم لنظرة الفرد إلى الأحلام أثناء جريانها، إنه يعيش لحظة الحلم عالماً حقيقياً -وإن بدا بعدها غير ذلك- يدركه . إن مقياس صدق الأساطير والأحلام ليس واقعيتها ومقدار الحقيقة فيهما، إنما وجودهما.

يعدّ سيجموند فرويد فاتح الباب أمام الدراسة النفسية للأسطورة، فقد تنبّه إلى أن الأسطورة تمثل تطبيقاً حقيقياً للأمراض النفسية والسلوك الذاتي اللاواعي، ودعامة صلبة لآرائه ونظرياته، وزوّادة لفهم رغبات الإنسان الدفينة، فقد رأى "الأسطورة مليئة بالرموز التي -إذا استطعنا فهمها- ستزودنا بفهم عميق لنفس الإنسان ورغباته المكبوتة"[١].

أعطى فرويد الأساطير عين الرعاية بعدما وجد التشابه بين الأسطورة والحلم في كثير من النواحي ، "ففي الأسطورة كما في الحلم نجد أن الأحداث تقع حرة من قيود الزمان والمكان، والبطل يخضع لتحولات سحرية، ويقوم بافعال خارقة"[٢] إضافةً إلى اعتقاده أن الأسطورة-مثل الحلم- تصدر عن اللاوعي، فليست الأخبار والقصص الواردة في الأساطير من انتاج الوعي البشري، هي من انتاج اللاوعي، حيث إن ذاكرة الإنسان البدائي استوعبت الأحداث الخارجية، خاصة الصراع بين الذات والطبيعة ، لكنها لم تستطع هضمها قط، فتشكل قلق نفسي، وقام اللاوعي بإقامة تفاعلات أنتجت الأساطير. إنها ليست محاكاة الطبيعة أو تشخيصها، كما أنها ليست وليدة الوعي والإدراك، هي "ترسبات ناتجة عن تفاعلات اللاوعي"[٣].

أراد فرويد البرهنة على وجود شبه بين حياة الإنسان البدائي من جهة وحياة الأطفال والمصابين بأمراض عصبية من جهة أخرى، فأسرع في كتابه (الطوطم والتابو) إلى وضع الأطفال والبدائيين والعصابيين على كفّ المساواة، وبيّن فيه أننا "نستطيع فهم الرجل البدائي عن طريق دراسة الأطفال، كما أننا نستطيع فهم العصابيين عن طريق ملاحظة سلوك الرجل البدائي، وأن حال صانع الأسطورة مثل حال مريض القرن العشرين، فكلاهما يبني نظاماً لعالم الأحلام المضطرب المشوش وعالم المخاوف السحيق"[٤].

١- معتز نديم الحجل - الأسطورة - ص٦٢.

٢- فراس سواح - مغامرة العقل الأولى - ص٦٩.

٣- ك راثفين - الأسطورة - ص٣٥.

٤- فراس سواح - مغامرة العقل الأولى - ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والغريب في دراسة فرويد النفسية أنه جعل الأساطير كلها تدور في فلك الجنس، فغرائز الجنس عنده "أهم بواعث الأعمال الإنسانية"[١]، وهذا ينطبق على الأساطير التي تشغلها القضية الرئيسة قضية الرغبة في قتل الأب والزواج من الأم ، وهذا نجده بوضوح في أساطير تضحية الابن التي انبثقت عن الجريمة التي ارتكبها الأبناء بحق آبائهم كي يتزوجوا أمهاتهم. وقد أثار رأي فرويد هذا زوبعة من الاحتجاج حتى من تلامذته، خاصة إريك فروم الذي حكم على أستاذه بضيق الأفق وقصر مدى الرؤية، يقول إريك: "إن فرويد برؤيته هذه لم يرفي الأسطورة -شأنه في النظر إلى الحلم- سوى التعبير عن الدوافع اللامعقولة المعادية للمجتمع بدلاً من أن يرى فيها حكمة العصور الماضية، معبراً عنها بلغة خاصة هي الرموز"[٢].

ولعل هذا الحكم نتج بعد قراءة فرويد لأسطورة أوديب، فابتهج بعدما وجد الدليل على أن الأطفال يحبون أمهاتهم حبًا جنسياً يدفعهم إلى كره آبائهم، فأسرع إلى استنتاج أن الدوافع الجنسية توجه نحو الأمهات، ودوافع الكره والبغض نحو الآباء، "وما الملك أوديب الذي قتل أباه لاوس، وعقد قرانه على أمه يوكاستا سوى تحقيق رغبة لا أكثر ولا أقل هي رغبة طفولتنا"[٣].

لقد تجهد فرويد كثيراً لتخريج الرموز النفسية من الأساطير، وعانى من نظرات الاستهزاء والسخرية التي أحاطت تفسيراته، لكنه مع ذلك بقي جريئاً في نشر تفسيراته التي ظهرت في بعض الأحيان محض جنون. حاول أن يقدم تفسيراً للأسطورة يراه عين الصواب، أما الساخرون فعليهم أن يقدموا تفسيراتهم ورموزهم،قد يكون تفسيره مجانباً للصواب، لكننا بحاجة إلى تفسير آخر يوضع مقابله كي تجري الموازنة، وقد يكون فرويد مفرطاً في تفسيره أو مغالياً، لكنه قدم تفسيراً بينما غيره يحاولون تعليل نشأة الأساطير.

اكتسبت تفسيرات فرويد لبعض الأساطير شهرة واسعة، وأصبحت بعض مصطلحاته مصطلحات دارجة في علم النفس، وقد جاءت شهرة تفسيرات فرويد نتيجة لجدتها وغرابتها والجدل المقام حولها. نذكر من هذه التفسيرات تفسيره لمغامرة (ثيسوس) في متاهات كريت، حيث علِمها "تمثل ولادة شرجية، فالمسالك الملتوية هي الأحشاء، وخيط إريباد هو الحبل السري"[٤]، وتفسيره لقصة (نار سيسوس)" التي ترمز بالتحليل إلى ركس عصابي ميزه باسم النرجسية"[٥].

١- أنس داود - الأسطورة في الشعر العربي الحديث - دار الجيل - القاهرة ١٩٧٥ - ص٢٨.

٢-إريك فروم - أسطورة أوديب - ص٦٥.

٣- إريك فروم - أسطورة أوديب - ص٦٧.

٤- ك راثفين - الأسطورة - ص٣٦.

٥- المرجع نفسه - ص٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أعجب تلامذة مدرسة فرويد النفسية بمنهج أستاذهم في دراسة الأساطير، وتتبعوا خطواته، غيرأن بعضهم رفض أن يكون نسخة حرفية لأستاذه، أرادوا أن تكون لهم شخصية مميزة تسجل لها إنجازات ومذهب مستقل. ومن هؤلاء الذين حفروا أسماءهم في سجل المدرسة النفسية كارل غوستاف يونغ.

قرأ يونغ دراسات كثيرة حول الأساطير، ورأى إساءة الفهم الواضحة لهذه الأساطير، وقارن بين آراء الدارس نفسه فوجدها في بحر التناقض، بحيث ينطوي إيصال هذه الدراسات للجمهور على مشقة واضحة. التفت يونغ إلى آراء فرويد وتفسيراته، فشرّحها بإمعان ليجد فيها ما يجافي الصواب، لقد أعرض يونغ عن أن الأساطير ناتجة عن "لاوعي" الفرد، وخط رأيا بديلا يقوم على أساس أن الأساطير ناتجة عن 'لا وعي' الجماعة أو ما أسماه "اللاوعي الجماعي"، "فمن بين نتائج النشاط الخيالي اللاشعوري توجد خيالات ذات طابع غير شخصي، على أن هذه الخيالات لا يمكن إرجاعها إلى تجارب الأفراد فيما قبل التاريخ"[١].

يدافع يونغ عن رأيه في الأساطير، فالأسطورة غير وليدة لحظتها، وليس فرد واحد منتجها، هي "ناتجة عن تراكم الخبرات والمعارف البشرية في لاوعي الجماعة"[٢]، وتعبر عملية خلق الرمز الأسطوري مرحلتين، تظهر في المرحة الأولى المواد الخام للرموز والصور التي سماها يونغ النماذج الأصلية أو الأولى. النماذج الأصلية مادة انسيابية فضفاضة تدخل حيز الكمون، نستطيع القول: إن الصراع بين الظلمات والنور، وبين الخير والشر لهومن النماذج الأصلية، وتدخل النماذج الأصلية عملية التجسيم الصوري أو الرمزي في المرحلة الثانية ضمن زمان ومكان، فتتحول النماذج الأصلية إلى الرموز التي أعطتها صورتها، فقد يجسم الصراع بين الظلمات والنور في صورة صراع بين وحش وبطل، أو "أن نموذج الموت والانبعاث قد يتمثل في صور رمزية شتى تتجدد على مر الزمان، وتتلون حسب الظروف والملابسات، وقد تنقلب من الضد إلى الضد، كالماء رمز الحياة وإفناء الحياة بالطوفان"[٣].

يتسرع البعض في القول: إن تفسير يونغ للأسطورة ليس تفسيراً نفسياً نقياً بقدر ما هو تفسير رمزي، إن تفسيره يتكئ على الرؤية الرمزية التي ترى الرمز ناتجاً عن نموذج أصلي، بحيث يصير الرمز البديل لذلك النموذج. يكمن الفرق الوحيد بين رموز الحياة ورموز الأساطير في أن رموز الأساطير حالة خاصة من رموز الحياة، ذلك "أنها رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا

---

١ فردريش فون ديرلاين – الحكاية الخرافية – ص٥٩.

٢– معتز نديم الحجل – الأسطورة – ص٦٢.

٣– محمد عجيبة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية – ص ٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شعورية شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد ورثت في أنسجة الدماغ"[١]، فالرمز نتاج فردي والرمز الأسطوري نتاج جماعي بعد أن تترسب النماذج الأصلية في لاوعي الجماعة.

أما العالم إريك فروم فإن نظريته النفسية تقوم على مبدأ رفض ما يسمى اللاوعي، لقد قبل فروم بوجود علاقة بين الأسطورة والحلم، لكنه أنكر أن يكون الحلم والأسطورة ناتجين عن اللاوعي، مؤكداً على أنهما ناتجان عن الوعي. ولا يفهم من رأيه أن عمل العقل أثناء الحلم هو العمل عينه أثناء اليقظة، فالحالة التي يعمل بها العقل أثناء الحلم تختلف عن حالة اليقظة"[٢].

وينقض فروم مذهب فرويد إلى اعتبار الجنس باعث الأساطير، فلا يعقل أن يكون الهدف من أساطير النشوء تصوير حالة جماع شاذ، ثم إن الجنس غير قادر على لمّ كل الأساطير في جعبته. ويتجرأ فروم على دخول تفسيرات فرويد المقبولة، فيرفض أن تكون أسطورة أوديب ناتجة عن الدوافع الجنسية للأبناء نحو أمهاتهم، فمن الممكن أن تفهم "بوصفها تمرداً للابن على سلطة الأب في الأسرة الأبوية، وزواج أوديب ويوكاستا مجرد عنصر ثانوي ورمز من رموز انتصار الابن الذي يأخذ مكان أبيه ومعه كل امتيازاته"[٣].

أما العالم رانك فقد شغلته قضية اللاوعي الفردي واللاوعي الجماعي، وبعد أن درس أساطير الشعوب البدائية وسلوك الجماعة والفرد بين أن الأسطورة تعكس الصراع بين الذات الفردية والذات الجماعية التي تحارب التطلع نحو التفرد الذاتي. وقد بنى رانك مستويين للّاوعي متراكبين: "المستوى العلوي ويسمى اللاوعي الفردي، ويقع مباشرة تحت أعتاب الوعي، وهو وعاء المكبوحات، والمستوى السفلي، وهو أعمق من اللاوعي الفردي، ويسمى اللاوعي الجماعي. وأطلق رانك على اللاوعي الجماعي اسم الأنماط الأولية، وهي التي تصنع الصور النمطية في الأساطير"[٤].

يبدو أن مصدر خلق الأساطير ومكان انبعاثها شكل حلبة صراع بين آراء علماء النفس، فيرى فرويد الأساطير نتاج اللاوعي الفردي، أما يونغ فيراها تنتمي إلى اللاوعي الجماعي، وينكر فروم وجود اللاوعي، وثمة رأي آخر يجعل الأسطورة تنتمي إلى ثلاثة أصعدة تتداخل فيما بينها وتتفاعل دونما تناف، موجهة بذلك عملية التأويل. هذه الأصعدة الثلاثة هي[٥]:

١- أنس داود - الأسطورة في الشعر العربي الحديث - ص٢٩.

٢- فراس سواح - مغامرة العقل الأولى - ص٢٣.

٣- إريك فروم - أسطورة أوديب - ص٦٧.

٤- ك رانكين - الأسطورة - ص٣٧.

٥- محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية - ص٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العلاقة بين أساطيرهم والتاريخ، إذ تتصهر الأساطير في واقع الحياة اليومي، ولا تختلف عن غيرها من الأحداث الواقعية سوى في مرتبتها المقدسة، إذ يلاحظ في قبائل البانتولويا الزائيرية "أن أشكالية الأسطورة والحقيقة ليست مطروحة فقط، بل لا يوجد مقابل لغوي لدى تلك القبائل للمعنى الغربي للأسطورة"[١]، فالأحداث والوقائع التي تسردها الأساطير ليست إلا أحداثاً ووقائع حقيقية، والآلهة هي في أصل وضعها أشخاص حقيقيون، والأساطير بدورها "ترجمة لملاحظات واقعية"[٢]. وقد جرت القصة التي ترويها الأساطير في أزمنة غابرة، ثم أجريت للقصة الحقيقية عملية إعادة رؤيا بحيث تنفصل تدريجياً عن أرض الواقع، وتقترب من الخيال إلى أن تصل لمرحلة تنقطع عن شكلها الحقيقي وتظهر في شكر آخر مغاير.

وقد قدمت نظريات كثيرة الآلية لتحول القصة الحقيقية بما فيها من بشر حقيقيين وأحداث وأمكنة إلى أسطورة تحوي أحداثاً غير معقولة وآلهة، فثمة نظرية ترى الزمن الذي وجدت فيه الأسطورة محولاً الواقع إلى أسطورة، فقد عاشت الشعوب البدائية في أزمنة غابرة، حيث لم يكن هناك انفصال بين ما يسمى خيالاً وما يسمى واقعاً، ولم يصطلح الناس على ماهيتهما، والعقل البشري بعيد عن الرؤية العلمية المنطقية، والأحلام مثلما الواقع "صادقة وتصور أحداثاً وحقائق، وانعدم الفرق بين الحقيقة والمجاز على المستوى التعبيري اللفظي، فلا فرق أبداً بين العبارتين التاليتين: بكت السماء، وأمطرت السماء، واختفت الفروق بين قصة للحدث الحقيقي وشكل خيالي للحدث نفسه؛ فالأسطورة حقيقة واقعة، لكن بلغة الزمن الغابر.

تقوم نظرية أخرى على أن الأسطورة كانت حدثاً واقعياً وقصة حقيقية، وقد عبرت الشعوب البدائية عن الحدث الواقعي وصورته تصويراً حقيقياً، ثم شكلت أهم هذه الأحداث تراث الجماعة، لكن هذا التراث نقل نقلاً شفوياً إلى الأجيال اللاحقة التي نسيت بعض ملامح القصة وأحداثها وشخوصها، فعمدت إلى إيجاد بديل خيالي من عندها، وأصبح هذا البديل الخيالي فيما بعد متجذراً في بنية القصة التي خرجت عن الشكل والواقعي إلى الشكل الأسطوري.

غير أن الرأي الأكثر قبولاً يردّ تحوّل الحدث الواقعي إلى النظرة المثالية للأبطال المعلّمين، إذ تنظر الجماعة إلى الأبطال الصانعين أحداثا عظيمة دفعت مسيرة الحياة إلى الأمام، أو دفعت عنهم مصيبة دهماء بعين الإعجاب والتقدير، فيرتفع هؤلاء الأبطال عن مستوى البشر العاديين، ويرتقون درجات من لا نظير له، وتكلّل أعمالهم بالصورة المدهشة لتصبح أحداثاً فائقة لا تحدث في العادة، ثم يخفت الواقع وتشتد سطوة الخيال، "ولا تلبث أن تتلاشى معه الحدود

١- تشيا مالنجانثومبا - هل هناك أسطورة حول الأسطورة - ص١١٦.

٢- معتز نديم الحجل - الأسطورة - ص٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصعيد اللاتاريخي، وهو صعيد الكليات اللاشعورية الجماعية التابعة للفكر الأسطوري عامة، وهو الصعيد الذي يكون فيه للرموز الكبرى معانيها الكونية أو شبه الكونية، كما في رمزية الماء والنار والأم.

والصعيد الثقافي الجماعي، أي المعطيات الثقافية الخاصة بمجموعة بشرية ما، وتكون فيها الرموز التي تطفو في الأحلام أو الأساطير مصطبغة بثقافة معلومة في سياق تاريخي معلوم.

والصعيد الفردي: ويتكون من عوامل لا تاريخية وتاريخية وأخرى طبيعية وثقافية تستند إلى مولدات رمزية لا شعورية.

وإذا كانت المدرسة النفسية قد تعرضت لهجوم نقديّ بلغ حد الاستهزاء بها فإنه لا يخفى إسهام هذه المدرسة العظيم في تعليم النطق النقدي العميق للأسطورة. وخير ما قدمته هذه المدرسة محاولة فهم رموز الأساطير- بقطع النظر عن مدى نضج هذا الفهم – ودراستها دراسة تحليلية تميل إلى المقارنة بين الأساطير والأحلام، مرتكزة على بعض الأسس العلمية، ممثلة قدوة الدراسات الجرينة. ولقد فتحت المدرسة النفسية النوافذ لرؤية الحقول الرمزية المنتشرة على رقعة النص الأسطوري، منبهة أنظار الأدب إلى التقنية الموجدة للرمز الأسطوري ودلالاته المكثفة.

المدرسة التاريخية:

شغل دارسي الأسطورة ذلك الإيمان المطلق عند أصحابها بصدقها وواقعيتها، وذلك الالتصاق الروحي بها، واعتبارها تراثاً مقدساً يجب الحفاظ عليه. وشغلتهم أيضاً العلاقة الجدلية بين الأسطورة والتاريخ، حيث تتقاربان إلى حد استحالة إقامة علامات فارقة بينهما، حتى مع كون الأسطورة تتجاوز آفاق الإدراك الحقيقي وتنتشر في الخيال المجهول.

ونتيجة لدراسة سلوك القبائل غير المتحضرة تزايد الإيمان بأن وراء الأسطورة تاريخاً حقيقياً، إذ لوحظ أن الأسطورة تمثل تاريخاً مقدساً لا فرق بينه وبين التاريخ الحقيقي، وأنها تقيم حجرة خاصة في بيت التراث ذات مكانة لا تنالها الأشكال التراثية الأخرى، وأنها عند تمثيلها وأدائها أداءً حيًّا لا يكون القصد تمثيلاً لواقع متخيل، بل محاولة الحياة داخلها مثلما كانت حياة الأجداد. وتختلف الأسطورة عند أصحابها عن سائر أشكال القصّ الشعبي، حتى "إن الأهلين في المجتمعات التي لا تزال الأسطورة حية فيها يميزون تمييزاً تاماً الأساطير من الحدوثات والحكايا التي يسمونها قصصاً زائفة"[1]، ولا تشغل المجتمعات التي عاشت فيها الأسطورة فكرها في

١- مرسيا إلياد – مظاهر الأسطورة – ص١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفاصلة بين حقائق الواقع الإنساني وخفايا الوجود الغيبي"[١]، ويحمل تقادم الزمن التقديس للأبطال الذين يصبحون محطّ العبادة بعدما حرفت المأثورات "لتقدم أمثلة من الأنماط المثالية"[٢] وحين تصل الأسطورة مرحلة متقدمة من الإيمان المطلق والتقديس يتحول الأبطال إلى آلهة في السماء أو تحت الأرض.

تعود الأساطير -إذن- إلى واقع حقيقي لتحكي "كيف كان انتاج شيء وكيف بدأ وجوده"[٣]، وهذا الانتاج لابدّ له من خالق أو صانع، ووسط ظروف الحياة البطركية يكون الخالق مميزاً، له قيمته ومكانته. ومن المتوقع ألا يكون البشر المؤلهون في الأساطير خالقين لأحداث يومية بسيطة، إن ما قدموه لأقوامهم خدمات عظيمة أحدثت تغييراً مدهشاً، وتعاليم تركت بصماتها على سيرة الجماعة. يرى ميليتينسكي: "أن نشاط الأبطال المعلمين يعود في كل مكان إلى الأزمنة الأسطورية البعيدة. وينظر إلى حالة العالم المعاصر على أنها نتيجة أفعال الأبطال المعلمين، لذا فإن الأساطير حول هؤلاء الأبطال غنية بالموضوعات التي تفسر نشأة الظواهر الطبيعية، ومميزات المعارف ... وهؤلاء الأبطال المعلمون هم الناس الأوائل، وفي الوقت نفسه هم مبدعو الأشياء أو مربّو الناس، وحين يكملون أعمالهم يرحلون إلى أعماق الأرض، أو إلى السماء حيث يتحولون إلى نجوم، ويتداحون في المحيط اللامتناهي" [٤].

فالآلهة الواردة في الأساطير هي في الحقيقة بشر قاموا بأفعال عظيمة، ويغلب أن يكون هؤلاء البشر ملوكاً أو زعماء، "لقد كان جلجامش ملكاً سومرياً حكم مدينة أوروك، وعاش في القرنين: الثامن والعشرين، والسابع والعشرين قبل الميلاد"[٥] فيما "أعلنت ألوهية يوليوس قيصر على الدولة اليونانية بعد مصرعه (عام أربعة وأربعين قبل الميلاد)"[٦] ألوهية يوليوس قيصر جاءت بعد أن علّم شعبه كيفية التكهن بتقلبات الطقس وهبوب الرياح، بحيث صار إلهاً للرياح. والبطل الذي قتل الثعبان في الأساطير الإغريقية وبذر الأرض بأنيابه لينبت محصول من الرجال- هو قدموس ابن أجينور ملك صور الفنيقي. أما تموز (دموزي) فليس "سوى ملك أرضي واسمه -باعتباره ملكاً ارضياً- ظهر في قائمة ملوك سومر وكان ترتيبه العاشر"[٧].

١- أنس داود - الأسطورة في الشعر العربي الحديث - ص٢٤.

٢- يان فانسينا - المأثورات "الشفاهية" ترجمة أحمد علي مرسي - دار الثقافة القاهرة ١٩٧٥ - ص٢٣٧.

٣- مرسيا إلياد - مظاهر الأسطورة - ص١٠.

٤- معتز نديم - الأسطورة - ص٥٣-٥٤.

٥- محمد وحيد خياطة - الميثولوجيا أو علم الأساطير - ص٢٨.

٦- ك راثفين - الأسطورة - ص١٦.

٧- معتز نديم - الأسطورة - ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وثمة دعامة لهذه النظرية من تراثنا العربي، "فيغوث ويعوق ونسر وسواع كانوا في الأصل رجالاً أسوياء طيبين، فلما ماتوا ذكرهم جيلهم بخير، وأعقب هؤلاء جيل نصب لهم التماثيل تخليداً لذكراهم، ثم خلعت على التماثيل القداسة، ومع مرور الزمن عبدت على أنها رموز لآلهة، ثم آلهة قديمة"(١). وهناك الأبطال الخارقون في سيرنا الشعبية الذين تحولوا من أبطال بقدرات شجاعة تقع محل المديح إلى أبطال خارقين ذوي قدرات أسطورية لا يمتلكها البشر أبداً، فنرى عنترة العبسي ذا البطولة الواقعية يصير بطلاً أسطورياً يقتل جيشا من الإنس والجن بضربة سيف.

تعود جذور هذه المدرسة إلى الماضي البعيد حينما أنكر البعض تأليه الملوك والأبطال اعتقاداً منه أنهم ليسوا جديرين بهذه القدسية، أو رفضاً لعبادة السلف. لكن الجذر الواضح لهذه المدرسة يرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد حين "كتب رجل صقلي اسمه يوهيميروس كتابا بعنوان (التاريخ المقدس) يصف فيه رحلة خيالية إلى جزيرة تدعى بانكاتي تقع في مكان ما من المحيط الهندي، وفي هذه الجزيرة يجد كتابات في معبد زيوس تفيد أن زيوس كان قد ولد في جزيرة كريت، ورحل إلى الشرق حيث ينصب ألها هناك قبل أن يعود إلى وطنه ليموت فيه" (٢)، وقد أطلق البعض على المدرسة التاريخية اسم المدرسة البوهيميرية نسبة إلى هذا الكاتب.

وبلغت المدرسة التاريخية ذروة الازدهار في القرنين: الثامن عشر، والتاسع عشر، "فقد حظي التقليد السائد في النظر إلى الأساطير والمجازات باعتبارها بدائل لوقائع حقيقية برواج كبير في هذين القرنين"(٣) ، خاصة بعد تتالي الدراسات المقارنة لأساطير الشعوب التي كشفت وجود تشابه كبير بين تلك الأساطير، فوجدوا أن "أساطير الطوفان والدمار الشامل بالنار السماوية أو الأعاصير والرياح عالمية تنتشر في جميع أصقاع الأرض، وهذا يدل على تجارب عنيفة عاناها الجنس البشري في الأزمنة السحيقة عندما ما تزال الطبيعة عدواً للإنسان"(٤).

ومن أبرز أعلام هذه المدرسة مالنفسكي الذي ينكر كون الأساطير خيالاً أو اختراعاً للأحداث، ويدافع عن أنها وقائع عاشتها الشعوب البدائية، فالأسطورة "ليست نشاطاً ترفيهياً مصمماً للتحليق في الأجواء الرمزية والخيالية، بل هي تجسيد لأحداث عاشتها أجيال الماضي. وهي ليست اختراعاً أو محض اختلاق للأشياء كما يحصل في المسرحيات الخيالية، بل وقائع يعتقد البدائيون بوقوعها في الأزمنة البدائية السحيقة"(٥).

١- أحمد كمال زكي - الأساطير - ط٢ - دار العودة - بيروت - ١٩٧٩ - ص١١٩-١٢٠.

٢- ك راثفين - الأسطورة - ص١٤.

٣- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص١١٠.

٤- فراس سواح - مغامرة العقل الأولى - ص١٧.

٥- قيس النوري - الأسطورة وعلم الأجناس - ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومنهم أيضاً إدوارد تايلور في بداية طريقه العلمية، فقد رأى الأسطورة "تسجيلاً رمزياً لبعض الأحداث التاريخية التي وقعت في الماضي بالفعل"[١]، وعمد إلى تصنيف الأساطير تصنيفاً يعتمد على واقعيتها[٢].

الغريب أن الأسطورة والتاريخ قد تتبادلان المواقع، فقد ينقلب التاريخ الحقيقي إلى أسطورة، وقد تتخلى الأسطورة عن دفاعاتها وتزيل بعض مظاهرها لتجري في نهر التاريخ. وقد أدخل الرومان في تاريخهم تحركات أسطورية بعدما آلت إلى "فقدانها كل طابع مدهش وذوبانها في مظاهر التاريخ"[٣].

لاشك أن المدرسة التاريخية بذلت جهداً مضنياً كي تصطاد الحقيقة السابحة في الأساطير، متتبعة أصولها إلى أن تصل لما تعتقده التاريخ الواقعي. بيد أن هذا الجهد أهمل عن قصد الخيال الجامح السارح في الأسطورة، متناسية قدرة هذا الخيال على التأثير، مبتعدة عن روحية الخلق. ليس خطأ أن تبحث هذه المدرسة عن الواقع والحقيقة في الأسطورة، لكن تكمن مجانبة الصواب في أن تجعل الأساطير كل الأساطير وقائع حقيقية تعرضت للتبديل، فهي -بهذا- تقتل الإبداع والرؤية، شبيهة بمن يرى الرويات كلها تمثل وقائع حدثت بالفعل، لكن الأديب قام بجعلها خيالاً. صحيح أن الأشياء تستند إلى مرجع واقعي قد يكون ضئيلاً، لكن الأهم دراسة النص الجديد على أنه الواقع عينه، أي لا ننظر إلى الخيال باعتباره خيالاً بل باعتباره واقعاً، فإذا نظرنا إلى الأساطير فعلينا أن ندرسها على أنها الواقع، لا أن نحاول تشريحها لتخريج ما نعتقده واقعاً.

المدرسة الدينية:

وفّرت الدراسات التي تناولت الكشف عن ثقافات الأمم الأخرى وتراثها معتقداتها وأساطيرها مادة خصبة غنية للبحوث المقارنة لدى علماء الإناسة الذين لما قرؤوا أساطير الأمم الأخرى عثروا على قصص وأخبار تشبه قصص الكتاب المقدس بعهديه، خاصة العهد القديم. وقد أسرع علماء ورجال دين في أوروبا إلى إرسال أحكام متسرعة تجزم بأن الأساطير مأخوذة أو محرفة عن التوراة، نتيجة لنظرتهم الدونية إلى الأمم الأخرى "الهمجية البدائية"، واستناداً إلى أن معتقدات الشعوب القديمة ساذجة وديناتهم باطلة.

١- أحمد أبو زيد - تايلور - دار المعارف - بلا طبعة ولا سنة - ص١٠١.

٢- انظر المرجع السابق - ص١٢٠-١٢١.

٣- بيار غريمال - الميثولوجيا اليونانية - ص٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسادت لدى هؤلاء العلماء أو رجال الدين الدراية بأن قصص التوراة قديماً انتشرت في مختلف المناطق، وقرئت أكثر من مرة، فتأثرت بها الأمم التي لولا عدم إيمانها بالديانة اليهودية لبقيت القصص كما هي عليه، فقامت بإعادة صياغة لقصص التوراة، مغيرة الأسماء أو الرموز أو الأماكن، لكن الجوهر بقي واحداً.

وعند أصحاب هذه المدرسة "يصبح ديكاليون اسما آخر لنوح، وهرقل اسما آخرلشمشوم، أما يوبال وطوبال وقايين المذكورون في التوراة فتحولوا إلى هرمس وهيفايستوس وأبولون عند الاغريق، أو مركوري وفولكانس وهيليوس عند الرومان"[١].

وكثر الاعتقاد عند أصحاب هذه المدرسة بشدة تأثر الحضارة الكنعانية بتراث العبرانيين، وأن الأساطير الكنعانية مأخوذة عن التوراة، وكان هذا التأثر نتيجة وجود العبرانيين في الأرض الكنعانية، مما أتاح للكنعانيين الاطلاع المباشر على التوراة وقصصها، وفهم مغزى تلك القصص. ويستدلون "بأن هناك بعض المفردات في لغة الكنعانيين تشبه مفردات من لغة العبرانيين، منها كلمة إيرو وهي اسم ملك إيبلة تشبه كلمة إبراهيم"[٢]، وأن التنين لوثان الذي تصارع وبعل في الأسطورة الكنعانية هو التنين ليوثان الذي تصارع والإله يهوه في التوراة.

لكن اصطدام مناصري هذه المدرسة ببعض الأساطير التي تعيش عالماً آخر مغايراً لعالم القصص التوراتية دفعهم إلى تفسيرات غريبة، فهم يرون "أن التنين هواوا الذي كان يحرس غابات الأرز في ملحمة جلجامش هو مع شيء من التعديل الأفعى التي أغوت حواء بأكل التفاحة في سفر التكوين التوراتي"[٣].

وقد دفعت حالة الاتزان التي سيطرت على علماء أوروبا فيما بعد تجاه تراث الأمم الأخرى إلى التملص من نظرة سابقيهم الدينية، فقد توالت الاكتشافات الأثرية، مثبتة أن هناك أساطير تسبق التوراة بآلاف السنين، وأن هناك أساطير لا يوجد لها نظير توراتي، ودرس الكثيرون التوراة بعيداً عن التعصب لها، فاكتشفوا تناقضات واضحة في قصص التوراة، حيث وجد فريزر أن قصة الخلق في التوراة متناقضة[٤] ففي المرة الأولى يخلق الإله الإنسان بعد خلقه الكائنات، وفي مكان آخر من التوراة يخلق الإنسان أولاً، ثم يخلق الكائنات. وهذا دليل على أن كتبة التوراة هم من تأثر بالأساطير، حيث أدخلوا قصص الأمم الأخرى دون تمحيص.

١- معتز نديم - الأسطورة - ص٥٧.

٢- حسن الباش - الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي - ص٧٤.

٣- معتز نديم - الأسطورة - ص٥٧.

٤- انظر كتاب جيمس فريزر (الفولكلور في العهد القديم) ترجمة نبيلة ابراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن أساطير سورية وبلاد ما بين النهرين مدونة منذ بدايات الألف الثالثة قبل الميلاد، وقد وجدت "في المعابد والمقابر والقصور الملكية على ألواح من الطين المشوي سميت الرقم"[١]. أما الأساطير المصرية فقد ظهرت مدونة بعد ذلك بعدة مئات من السنين. وأقربها إلى الألف الأولى قبل الميلاد الأساطير الإغريقية. وإذا ما عدنا إلى تدوين التوراة نجد أنه تم في المنتصف الثاني من الألف الأولى قبل الميلاد.

يؤكد مجيء التوراة مدونة بعد أساطير الأمم الأخرى أن هذه الأساطير لم تكن بمأخوذة عن التوراة، بل الحقيقة أن قصص التوراة مأخوذة عن هذه الأساطير، إذ كان لدى كتبة التوراة الوقت الكافي ليقرؤوا أساطير الأمم المجاورة، ويدخلوها في التوراة، مشكلة تراثاً توراتياً يتوازن والتراث الأسطوري الهائل لتلك الأمم. وثمة دليل على هذا موجود في الكتب السماوية، حيث عبد بنو إسرائيل العجل حال خروجهم من مصر تاركين عبادة الله، ولم يكن هذا العجل سوى الإله بعل الكنعاني. ولا ننسى أن ديانة التوحيد اليهودية لم تستمكن قلوبهم وتمحو ما زال عالقاً في عقولهم من فكر أسطوري متوارث.

ويصبح من حكم المؤكد أن صراع إله اليهود مع التنين ليوثان مأخوذ عن صراع الإله بعل مع التنين لوثان أو عن صراع الإله مردوخ مع التنين تيامت[٢]، وأن نوح التوراة اسم آخر أحدث لزيوسودورا السومري أو أوتنابشتيم البابلي بطلي الطوفان في الأسطورتين: السومرية والبابلية، وأن شمشوم التوراة اسم آخر لجلجامش ملك أوروك السومري[٣].

نحا عقلانيو الدراسة التاريخية منحى آخر، حيث انطلقوا يدرسون العلاقة بين الدين والأسطورة ليستنتجوا أن الدين أصل الأسطورة ومبعثها، فقد نشأت الأسطورة من الاعتقاد بقوى غيبية تتحكم في الحياة ومسيرتها، مما دفع الإنسان البدائي إلى خلق أساطيره للتقرب من هذه القوى وفهمها وتقديسها، أي أن الإيمان هو الذي دفع الإنسان إلى خلق الأساطير، وهذا الإيمان بالقوى الغيبية أقدم أشكال الدين.

واعتقد بعض الدارسين أن الأسطورة هي الشكل الكلامي للطقس، فحينما أراد البدائي التقرب إلى الآلهة أنشأ الطقوس التي توزعت على شكلين: شكل أدائي تمثيلي تنتج عن محاكاة

---

١ معتز نديم – الأسطورة – ص٥٧.

٢- حسن الباش – الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي – ص٩٣-٩٤.

٣- معتز نديم – الأسطورة – ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لظواهر الطبيعة، فإذا اراد البدائي إنزال المطر حاكى سقوطه" [١]، وشكل كلامي يصاحب الشكل الأدائي – هو الأسطورة. لكن جيمس فريزر يرى أن الأسطورة مستمدة من الطقس وجاءت بعده بزمن، فيقول: "إن الأسطورة استمدت من الطقوس الدينية، فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته يبدو الطقس خاليا من المعنى والسبب والغاية، وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له، وهنا تأتي الأسطورة لاعطاء تبرير لطقس مبجل قديم لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه"[٢]، ويرى العالم بيرار "أن الآلهة والأساطير ولدت من العقائد والطقوس الدينية القديمة"[٣].

ثم إن المعابد قد احتضنت الأساطير، حيث كانت الأساطير تتلى في المعابد، وغالباً ما كان الكهنة هم المرتلين، مما يبين قداسة الأسطورة.

وانشغل علماء كثيرون في تحديد الشكل الأول للأسطورة، والموطن الأول، اعتقاداً منهم أن أساطير الشعوب يتكئ بعضها على بعض، وأنها تشكل سلسلة متصلة تتغير أشكالها مع بقاء الجوهر الديني ثابتاً. وإذا كانت الأساطير اليونانية قد شهدت عناية فائقة باعتبارها النموذج المتكامل للأسطورة، وثناءً مبالغاً فيه باعتبارها نسيج وحدها فإن العلماء الذين حاولوا تحديد الموطن الأول للأسطورة قد خرجوا على ذلك التقليد السائد، مبينين أنها اتكأت على الأساطير الفينيقية والمصرية بعدما انتقلت هذه الأساطير إلى بلاد الإغريق عن طريق الفتوحات والتبادل التجاري، وهذا ما رغب فيلو الجبيلي أن يثبته منذ منتصف القرن الأول الميلادي، يقول فيلو الجبيلي: "إن اليونان الذين يفضلون غيرهم في التمدن والتحضر انتحلوا جميع الأخبار والحكايات الفنيقية" [٤].

نشير إلى أن المدرسة الدينية أهملت النص الأسطوري تماماً،محاولة العثور على الصلة القائمة بين الأسطورة والدين، أو متكلفة العناء في إثبات عصا السبق لأمة في التراث الأسطوري، وإلى أنها –معظم الأحيان– قد انطوت تحت أعلام مدارس أخرى، ولم يكن لها علم معين مشخص لهويتها، إضافة إلى أن مناصري هذه المدرسة كانوا في الوقت نفسه تابعين لمدارس أخرى.

١– أحمد اسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام – ص٤٣.

٢– فراس سواح – مغامرة العقل الأولى – ص١٦-١٧.

٣– زكي المحاسني – أساطير ملهمة – ص١٠.

٤– أحمد ديب شعيبو – سفر التكوين في أساطير الاغريق – الفكر العربي المعاصر العدد ٥٢-٥٣– ١٩٨٨ ص٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المدرسة الرمزية:

استطاعت الأسطورة أن تخزن في جوفها التعابير والأحاسيس الإنسانية تجاه الطبيعة وظواهرها والقوى الغيبية فيها، وأن تحمل مطيتها رؤية الإنسان الداخلية للعالم المحيط، ولم تكن هذه الرؤية مرأوية، لقد كانت رؤية عميقة أنتجتها التفاعلات العديدة بين الواقع والخيال، وبين الرغبة والخوف، وبين القدرة والعجز إلى غير ذلك، قادرة على صبغ الموجودات وفق اللون الذاتي.

وتفترض المدرسة الرمزية أن الأساطير كلها التي ابتدعها الماضون رمزية، غير منكرة أن الأسطورة قد تحمل واقعاً حقيقياً تاريخياً أو أدبياً أو فكرياً، لكن هذا الواقع قد تشكل على نحو رمزي يهدف إلى إعطاء الوجود خصوصية الجماعة ورؤيتها.

وعند أصحاب الأسطورة علم بأنهم نقلوا الواقع في ثوب رمزي، لكن الأجيال اللاحقة غابت عنها هذه الحقيقة، فنظرت إلى الرمز على أنه الحقيقة التي أرادها الأجداد، والواقع الموجود حقا. الأساطير -إذن- لا تحمل حقيقة إيمانية لدى أصحابها، إنها رموز للحقيقة وتصور مجازي لها، فليست الآلهة الواردة في الأساطير -حقيقة- آلهة، هي مجرد رموز لأشياء موجودة وواقعة، "فلم تكن آلهة الشمس عند أصحاب الأسطورة في الحقيقة آلهة للشمس يؤمنون بوجودها، إنما هي رمز للشمس[١]، وإله القمر رمز للقمر، والصراع الذي كان يدور بين الآلهة "عاكس -في الحقيقة- التنازع بين عناصر الطبيعة المختلفة مثل الهواء والماء، والنار والتراب، أو بين عواطف إنسانية مثل الحب والكراهية" [٢].

وتتكشط حقيقة الرمز عند النظر إلى ما تحاول الأسطورة تعليله أو تبيان وظيفته"، "فيرمز نزول عشتار إلى الجحيم (العالم السفلي) في الأساطير السومرية والأكادية والبابلية إلى زوال الحب والخصب والتوالد، ويرمز غياب بيرسفوني ابنة إلهة الأرض ديميتر في الأساطير الإغريقية عن أمها مدة ربع سنة إلى جدب الأرض" [٣].

وتعود جذور هذه المدرسة إلى القرن السادس قبل الميلاد، حين افترض ثيجينيز الريجومي "أن الألوهيات المختلفة ترمز إلى عناصر طبيعية مختلفة، فإله البحر يوسايدون هو الماء، وأبولو هو النار، و " هيرا " هو الهواء[٤].

١- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص٨٨.

٢- محمد وحيد خياطة - الميثولوجيا أو علم الأساطير - ص٣٠.

٣- معتز نديم - الأسطورة - ص٥٥.

٤- ك راثفين - الأسطورة - ص٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن اليسير أن يفهم التناقض الذي تشتمل عليه الأسطورة الواحدة، أو تعدد مهام الإله الواحد واضطرابها حتى تناقضها حينما نرجع إلى عتبة الرمز، فآلهة الحب التي قد تكون آلهة الحرب والبغض والموت معاً رمز للحب، ولا تناقض هنا، إذ إن الحب قد يتحول إلى بغض أو كره، وقد يؤدي إلى الموت، أو يدفع صاحبه إلى الحرب حفاظاً عليه، وإله الشمس الذي يصبح إله الخصب تارة وإله الجدب تارة أخرى رمز للشمس، فقد ألبس المؤسطر الشمس ثوب إله الخصب حينما وجدها تبعث الحياة والخصب، وثوب إله الجدب حينما وجدها تبعث الجدب والموت.

لا تحمل الرموز صفة الثبات على المحورين: الزماني، والمكاني، فيتغير الرمز لمرموز واحد بتغير الزمان والمكان، مما يعطي الرمز ثراءً خارجياً في التشكيل أو الاسم مع الاحتفاظ بالقيمة الجوهرية ذاتها. إن رمزاً مثل رمز الحكمة قد يتمثل على هيئة قرد حكيم أو شجرة أو إله، وإن أمة قد تجعل الخصب يتشكل على هيئة ثور، وأمة أخرى تجعله على هيئة امرأة بأثداء ضخمة إلى غير ذلك.

ويحدث أن يكون الرمز حاملاً قصة المجتمع كله وقضيته وهمومه وصراعه أثناء زمن معين، فلا يميل المؤرخ إلى تصوير قصة شعبه مثلما جرت، ويعيد تشكيلها ضمن إطار رمزي لتصبح قصة كونية تتصارع فيها النقائض الأساسية. يقول المؤرخ الايطالي فيكو: "إن أبطال الأساطير رموز للمجتمع الذي يمثلونه في مدة زمنية معينة، فجلجاش عبارة عن تصور بطولي لشعبه"[١]، و"عندما تشن أنانا عشتار حرباً على الإله إنج المشخص بجبل حمرين فإن المقصود هو نضال البابليين ضد الشعوب الجبلية"[٢]، و"أسطورة زيوس يمكن إعادة روايتها على أنها صراع بين التيتان والكوريت"[٣].

اشتد الجدل حول الدافع لاستعمال الإنسان البدائي الرمز، وإعراضه عن العنصر الحقيقي، فبعض الآراء ترى الأسطورة قصة مجازية مثلها مثل الحكايات الشعبية والأحلام، والمعلوم أن القصة تضع سلسلة من الأحداث والوقائع في علاقات معينة، وتكون العلاقات في القصص الحقيقية الواقعية اعتيادية غير قافزة عن حاجز المألوف، أما الوقائع التي تتألف منها الأساطير والحكايات الشعبية الخرافية والأحلام "فتبدو -دوماً- في علاقات غير اعتيادية"[٤]، إذ تتشكل

١- معتز نديم - مرجع سابق - ص٥٦.

٢- محمد وحيد خياطة - الميثولوجيا أو علم الأساطير - ص٣٠

٣- محمد الجندي - الأسطورة - ص٨٦.

٤- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقائع الأسطورية في علاقة تختلف عن العلاقة الاعتيادية، وهذا ما يقوم به المجاز[١]: إنه يخلق علاقة غير اعتيادية بين مجموعة من الوقائع، فقولنا: تبكي السماء إعادة لترتيب الوقائع في علاقة غير اعتيادية،الواقع الذي نريده أن السماء تمطر، وهذا يندرج في العلاقة الاعتيادية، ولكن قولنا هذا أخلّ بالترتيب المنطقي للوقائع، وأوجد ترتيباً جديداً غير اعتيادي.

١.السماء – تمطر // الإنسان يبكي > وقائع في علاقة اعتيادية

٢.السماء مثل الإنسان تبكي> كسر الحدود الفاصلة بنظام التشبيه

٣.السماء تبكي> واقعة في علاقة غير اعتيادية

ويقوم المؤسطر بالعملية نفسها في خلق الأسطورة، إن تعبيراً في ملحمة جلجامش على لسانه يصف أفعال عشتار:

من أجل تموز حبيب صباك

قضيت بالنواح عليه سنة بعد سنة[٢]

هو إعادة لترتيب الوقائع، فقد لاحظ الإنسان أن الخصب يختفي مدة معينة في السنة، ثم يعود للظهور، ويكون المطر المسبب لتلك العودة، فأعرض عن نقل الوقائع في علاقة اعتيادية، وأتى بعلاقة غير اعتيادية ناتجة عن إعادة ترتيب للوقائع:

١- الوقائع في علاقة اعتيادية: يختفي الخصب، ويشعر كل شيء بفقده واختفائه، لكن المطر يبشر بعودته كل شتاء

٢- إعادة ترتيب للوقائع

أ- مظاهر الخصب – إنسان فائق الجمال – إله (تموز)

ب- المسؤول عن الخصب – امرأة تلد ويريدها الجميع – إلهة (عشتار)

جـ- محاولة إعادة مظاهر الخصب بالمطر – بكاء الإنسان عند فقد عزيز محاولة للتعويض وإعادة المفقود – بكاء عشتار.

وإذا ما اعترض أحدهم معتبراً أن إعادة ترتيب الوقائع يحتاج إلى تأمل أولاً، ثم إيجاد الطرفين اللذين سيعاد ترتيب الواقع من خلالهما، ومثل هذه العملية محتاجة إلى فكر متقدم لم يكن البدائي يمتلكه – فإن الرد بسيط يتمثل في أن اللغة الاعتيادية اليومية ليست خالية من المجاز، وأية أمة لابد أن تتداخل الحقيقة والمجاز في لغتها الاعتيادية، والمجاز –بالرغم من كونه وقائع

١- يدخل في باب المجاز الاستعارة والمجاز المرسل والكناية.

٢- لطفي الخوري – معجم الأساطير – جـ٢ – ص١٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في علاقة غير اعتيادية- صائر إلى أن يكون في حكم المألوف، فعبارات مألوفة مثل: طار من شدة الفرح، يجري الزمان، غدرت بنا الأيام هي من باب المجاز، وعبارات مثل: يد الباب، وجه الشمس، بطن الكتاب هي في أصلها مجاز فالباب ليس له يد حقيقية، لكن الأداة التي يمسك بها لفتح الباب أصبحت تسمى يداً، اليد الحقيقية جردت من بعض ماهيتها المميزة، وبقيت الصفة التي تلائم تلك الأداة لتدل عليها. "فالعالم الذي نعيش فيه أسطوري أكثر مما نتصوره، أو إن عالم الأسطورة ليس غريباً كما يميل معظمنا إلى أن يتخيلوه، إن كل هذا ناجم عن التشابه الشكلي بين الأسطورة والمجاز"[١]. ولم يأت الإنسان البدائي بالمجاز بعد عملية معقدة، لقد استخلصه من واقع الحياة حينها الذي امتزج فيه الخيال بالحقيقة.

يرى فريق آخر "أن الرموز هي الطريق الوحيد للتعبير عن المشاعر أو الاشارة إليها"[٢] فقد لاحظ الإنسان منذ وجوده أن هناك فرقاً بين الشعور بالشيء والتعبير عنه، وتكمن عملية الشعور والتعبير عنه في ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: أن يشعر الإنسان بشيء ما، كالشعور بالفرح أو الحزن.

المستوى الثاني: أن يعبر صاحب الإحساس نفسه عن هذا الشعور، كأن يقول: إني فرح.

المستوى الثالث: أن يعبر شخص آخر حينما يرى علامات الفرح علىصاحب الإحساس كأن يقول: إنك فرح.

وتفضي الحقيقة أن الشعور بالفرح يختلف اختلافاً بيناً عن وصف الشعور من قبل الإنسان نفسه أو غيره. وقد اكتشف الإنسان البدائي هذه الحقيقة، لقد أحس أن تعبيره أو تعبير الآخرين عن المشاعر يختلف عن حقيقة الشعور، فانطلق يبحث عن طريقة أخرى تكون معبرة عن حقيقة مشاعره، ويحاول إيجاد المعادل الموضوعي الذي يستطيع به أن يعبر تعبيراً ليس حرفياً مباشراً، لأن التعبير الحرفي يختلف عن حقيقة الشعور. وليس هذا المعادل الموضوعي إلا رمزاً يرمز إلى المشاعر الحقيقية، إذ يعادل من يعبر عن فرحه بقوله: السماء تضحك - فرحه بفرحة السماء، فيلغي التعبير الحرفي (إني فرح) القاصر عن وصف الشعور، ويأتي بتعبير رمزي مساو لشعوره، فالرمز في الأساطير "ضرورة عقلية وفكرية يحتمها على الإنسان عدم المقدرة على وصف حالة الشعور حرفياً"[٣].

١- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص٩٠.

٢- المرجع نفسه - ص٩٤.

٣- المرجع السابق - ص١١٤-١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعند من يؤمن أن الأسطورة تأخذ شكلاً سلسلاتيا تصير الأسطورة رمزاً إضافياً، فالواقعة الطبيعية هي الحلقة الأولى في سلسلة الأسطورة، والأسطورة نفسها حلقة تالية في هذه السلسلة، ويعني هذا الرأي أن الواقعة الطبيعية رمز أولي، والأسطورة رمز إضافي، فيشكل إله المطر -مثلاً- رمزاً إضافياً، ويكون المطر الرمز الأول، وهنا لا يقوم إله المطر مقام المطر، بل هو رمز بذاته، يؤكد بارت على " أن الأسطورة -بصفتها نظاما رمزيا خاصا- يوجد لها ما يشبه ظاهرة التهجين، حيث يتم زرع الأسطورة داخل النظام القديم المكون من المعاني الرمزية الموجودة من قبل، وبذلك تكون الأسطورة نفسها نظاماً رمزياً ثانوياً".(١)

استطاعت المدرسة الرمزية أن تخرج على الدراسات التقليدية للأسطورة التي جل اهتمامها إثبات واقعية الأسطورة أو البحث عن محركها وباعثها، لتدخل قاعة الدراسات التحليلية، واجدة الأسطورة عملا رمزيا صادرا عن رؤية داخلية، مشيرة إلى أن المؤسطر ليس بدائيا أو همجيا، وأن اللغة الراقية والأسلوب الرمزي ما هما حكراً على العصور المتقدمة صاحبة النهضة الفكرية والأدبية. ولم تكن معاملة هذه المدرسة للأساطير جافة مثل جفاف المدرسة النفسية، فقد كانت مرنة لينة عند جس نبض الرمز، ذات أفق أوسع وأشمل وأبعد عن حصر الرموز في قوقعة الأمراض النفسية، فيمكن للرمز أن يكون بديلاً لأي شيء، إنه بديل -أيضاً- للشعور الحقيقي، والسبيل الوحيد لكشفه تشريح النص للتعرف على هيئته الأصلية.

المدرسة البنيوية:

ما عاب كثير من الدراسات الجالسة حول مائدة الأسطورة تركيزها الأضواء على باحة الأسطورة الخارجية أو لون جدرانها، مهملة كون الأسطورة نصاً يجذب الاهتمام إليه لا إلى خالقه ولا سبب خلقه ولا مدى صدقه. وكانت النظرة التي رأت الأسطورة خيالاً بعيداً عن الواقع المحسوس، ومنافية للعلم وأساليبه -سبباً في انشغال العلم عنها، وأحياناً محاولته تشويهها. وأول ما يطالعنا من المدرسة البنيوية محاولتها التنديد بالفصل الجائر بين العلم والأسطورة، واعتقادها أن العلم أوشك أن يتغلب على هذا الفصل ويردم الهوة بينهما، ويمنح مزيداً من الأهمية للمعاني الخاصة بالأساطير. يقول كلوديفي شتراوس: "الفجوة الحقيقية بين العلم وما نسميه التفكير الأسطوري حدثت في القرنين: السابع عشر، والثامن عشر. في ذلك الوقت ومع بيكون وديكارت ونيوتن وغيرهم كان من الضروري للعلم أن يقيم دعائمه بطريقة راسخة في مواجهة

---

١ - تشيا مالنجانثومبا - هل هناك أسطورة حول الأسطورة - ص١٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأشكال القديمة من التفكير الأسطوري والسحري"[١] ويتابع: "والآن فإن انطباعي أن العلم الحديث يحاول أن يسد هذه الفجوة، وأن المعلومات الحسية يعادلها تكاملها مع التفسير العلمي باعتبارها شيئاً له معناه وحقيقته ويمكن تفسيره"[٢].

ويرفض شتراوس نظرة العلماء أمثال مالينوفسكي إلى تفكير الشعوب البدائية على أنه "محدد تماما بالحاجات الضرورية للحياة واكتشاف المواد الأساسية وإشباع الدوافع الجنسية"[٣]، وأن الأساطير تفسر بالنظر إلى هذا التفكير. ويؤكد شتراوس على أن "الشعوب التي بدون كتابة(البدائية) كان تفكيرها منزهاً عن الهوى، وهو تفكير عقلاني أو ذهني"[٤].

إن ما يهم شتراوس هو الأسطورة نفسها في بنيتها الحاضرة، وعلى الرغم من إيمانه أن الأسطورة "تولد من قصة اخترعها شخص ما في أول مرة"[٥] فإنه لا يهتم من أين أتت الأساطير ما دام الشعب يبدأ بترديدها بعد وجود مجموعة منها في مكان ما، فالمهم عند شتراوس نص الأسطورة في صورته الحاضرة، لا النص الأولي الغائب، خاصة بعد مرور أيد كثيرة عليه، ولوكه من ألسنة متعاقبة.

لقد قام شتراوس بإيجاد منهج جديد لدراسة الأسطورة خاضع للتحليل البنيوي، ومنهجه هذا ينبني على أربعة أعمدة[٦]:

العمود الأساس أن الأسطورة ليست إرادية ولا يستطيع الإنسان أن يخلقها بإرادته وبصورة عشوائية، إذ تفكر نفسها في عقول البشر وتفرض سيطرتها على تلك العقول.

العمود الثاني يؤمن بمبدأ الوحدة للأساطير، فلا ينبغي دراسة الأساطير على شكل قصص منفردة لا تفصح أبداً عن معنى الأسطورة، إنما ينبغي أن تفسر علىشكل وحدة، وهذا يتم عبر تجزئتها إلى أحدوثاتها التكوينية، مع التأكد من دراسة هذه الأحدوثات أو المفردات باعتبارها وحدة متصلة، لا أن ننفرد بكل أحدوثة ونعزلها عزلاً تعسفياً يقطع صلتها بغيرها.

العمود الثالث أن الأحدوثات -حينما تدرس على شكل وحدة- يمكن ترتيبها ضمن فئتين:

١- كلودليفي شتراوس - الأسطورة والمعنى - ص٥.

٢- المرجع نفسه ص٢٦.

٣- المرجع نفسه ص٣٥.

٤- المرجع نفسه ص٣٦.

٥- تشيا مالنجانثومبا - هل هناك أسطورة حول الأسطورة - ص١١٨.

٦- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص٢٠-٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فئة تضم الأحدوثات المبالغة في قيمة شيء معين، وفئة تضم الأحدوثات التي تنتقص من قيمة الشيء ذاته، أي أن الأساطير -بعبارة بسيطة- مجموعة من الأحدوثات التي تتناوب في المبالغة أو الانتقاص من قيمة الأضداد في العادات والظواهر والأحكام.

العمود الرابع أن التناوب بين المغالاة في التقييم والتقليل من شأنه يؤدي إلى حسم الصراع بين الضدين المتناقضين أو المقارنة بينهما أو المباعدة والمباينة. فالأسطورة حينما يشدها قطبان متنافران كالطبيعة والثقافة، أو الحياة والموت - تحاول حسم الصراع بين النقيضين، وتظهر النتيجة بعد تحديد درجة المبالغة (التأييد) أو الإنقاص (الرفض) التي تحصل عليها النقائض من الأحدوثات المكونة.

لقد واجه شتراوس عند دراسته للأساطير موقفاً متناقضاً، فمن ناحية تظهر الأسطورة "كأنها تفتقر تماماً إلى المنطق، فكل شيء ممكن حدوثه"[١] وتتابع الأحداث "متسم بصفة الاعتباطية، فلا يخضع لأية قاعدة منطقية"،[٢]. ومن ناحية أخرى يوجد تشابه مذهل بين الأساطير المنتمية إلى المناطق المختلفة، ليؤكد وجود قواعد داخلية تحدده، وإن لم تكن تتم بطريقة واعية.

تستقي طريقة شتراوس في تحليل الأساطير تحليلاً بنيوياً من موقف كانطي، ذلك أن طريقة كانط التحليلية تعتمد على استخدام مجاميع بغية تحليلها وتقسيمها إلى أجزاء أصغر، ولا يحرف التجزيء لأنها تتسرب خلال المجاميع نفسها، فتقابل الأجزاء الصغرى والتقسيمات التي وجدت.

يعمد التحليل البنيوي إلى تجزئة الأساطير إلى أحدوثات يتم ترتيبها ضمن فئات أفقية وعمودية. تضم الفئة الأفقية أحداث الأسطورة بعد تجزئتها إلى أقصر جمل ممكنة، ثم تفهرس الأحدوثة بما يتناسب مع ما يتم كشفه من أسرار داخل الأسطورة. وتضم الفئة العمودية العلاقة التي تكونها كل وحدة (أحدوثة) مع غيرها، إذ تظهر كل أحدوثة أن وظيفة معينة في وقت ما مرتبطة بفاعل معين، إلىأن ترتبط الأحداث كلها مع بعضها البعض.

وتشكل كل أحدوثة رسالة ما، ويلاحظ بعد جمع الأحدوثات ودراستها باعتبارها وحدة أن الأحدوثات تشكل سلسلة من الرسائل تحمل المعنى نفسه العميق الذي تحاول كل أحدوثة إرساله، وتجمع هذه السلسلة من الرسائل النقيضين اللذين ينتشران عبر الأحدوثات لتكون النتيجة إشارات متسلسلة تحاول حسم الصراع بين النقيضين.

١- محمود أبو زيد - مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير - مجلة عالم الفكر المجلد السادس عشر - العدد الثالث - وزارة الإعلام الكويت - ١٩٨٥ - ص٢٠٩.

٢- محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية - ص٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعي شتراوس أن الأسطورة -مثل بقية مظاهر اللغة- "تتشكل من وحدات مكونة تنتمي إلى نظام أعلى وأكثر تعقيداً من الوحدات المكونة الموجودة في اللغة"[١] وتسمى الوحدات المكونة للأساطير الوحدات المكونة الكبرى (الأحدوثات)، "ولا تتكون عند مستوى الصوت أو الكلمة، لكنها توجد عند مستوى الجملة"[٢]، ويتوصل إلى هذه الأحدوثات بعد قراءة الأسطورة كاملة، ثم تجزئة الأسطورة إلى الأحداث المكونة لها، ثم اختزال الحدث إلى أقصر جملة ممكنة.

وعلى الباحث أن يلم بالمبادئ الأساسية للتحليل البنيوي عند إقدامه على التحليل، هذه المبادئ هي: الاقتصاد في التفسير، ووحدة الحل، والقدرة على إعادة تكوين الكل من الأجزاء، والوصول إلى المراحل اللاحقة من المراحل السابقة[٣].

إن المميز لبنيوية شتراوس المعالجة للأساطير دراستها الأسطورة باعتبارها بنية متكاملة، إذ نبذت النظرات المسلطة على جانب من الأسطورة والمعتمة بقية الجوانب، وأعرضت عن محاولة كشف الرموز ودلالاتها بعيداً عن البنية الأساسيةللنص، وجزمت بأن فهم الأسطورة وما تحويه من ثنايات لا يتشكل في خارجها.

ومما لا شك فيه أن المدرسة البنيوية قد جعلت لغة الأسطورة محور دراستها، فمن هذه اللغة يستطاع العثور على ما تريد الأسطورة إيصاله، وطرفي النقيض المشكلين لها، والرموز فيها، خاصة أن هذه اللغة "تقوم بدور أيصال الفكر"[٤].

ولم تعد الأسطورة أسطورة، فقد أصبحت تدرس مثل الأشكال الأدبية الإبداعية، ويبحث عن الثنائيات فيها، وينظر إلى مستوييها: الأفقي، والعمودي، وتصنف نصاً ميتاً مؤلفه، وتهدف إلى "أيجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض"[٥]

غير أن منهج شتراوس البنيوي ليس منزهاً عن النقد والاعابة، ومعظم النقد الذي واجهه منهج شتراوس متركز حول أن الأسطورة تحلل في صورتها الحاضرة، أي أن النص الأصلي الأسطوري المحلل هو النص المنتهي عندنا، وغالبا -إن لم يكن دوماً- لا يكون هذا النص النص الأصلي وقت أسطرته، ويتضح أن ثمة اختلافاً بين النص الأصلي والنص الذي وصلنا، فلقد دخلته التعديلات، وأقحمت إلى بنيته ألفاظ وتعابير من الأجيال اللاحقة ليتكون على هيئة جديدة.

١- الوحدات المكونة للغة هي الفونيم والمورفيم.

٢- كلود ليفي شتراوس - الأسطورة والمعنى - مقدمة المترجم - ص٧.

٣- المرجع نفسه - مقدمة المترجم - ص٧.

٤- خلدون الشمعة - مدخل إلى مصطلح الأسطورة - مجلة المعرفة - العدد ١٩٧ - ١٩٧٨ - ص١٠.

٥- ك راثفين - الأسطورة - ص٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويفضي هذا إلى أن تكون البنية المحللة بنيوياً تختلف عن البنية الأصلية. ومهما تكن الأسطورة الحاضرة نسخة مطابقة لأصلها فلابد من وجود درجات مميزة بينهما.

ويبدو أن البعض قد تسرع في إطلاق العبارات النقدية على منهج شتراوس البنيوي في تحليل الأساطير بعدما حاد عن فهم بعض مبادئه، إذ يرون أن ما "يعاب على منهجه أنه جزئي، فهو يختار التركيبة على حساب المضمون، وأنه يحيل الأسطورة إلى مجرد معادلة رياضية"[١]. إن النقد الموجه للبنيوية لينظر إلى البنية باعتبارها جزءاً من الشكل أو التركيب الخارجي، فتدرس البنيوية -إذن- من وجهة نظرهم الشكل وتهمل المضمون إهمالاً تاماً. ووجهة نظرهم عارية عن الإبصار، إذ إن البنية ليست جزءاً من الشكل، فهناك "فرق كبير بين مجرد الشكل والبنية"[٢]، فالشكل هو النقيض للمضمون، والبنية ليست من الشكل، ويمكن أن يعرف شكل قصة دون النظر إلى القصص الأخرى التي تحمل ذات البنية، أي أن البنية "تعتبر جزءاً أساسياً من المضمون"[٣].

وليس صحيحاً أن الأسطورة تتحول إلى معادلة رياضية في التحليل البنيوي، من الضروري فهم أن هذا الرأي ينطبق على المستوى الأفقي في التحليل البنيوي، أما المستوى العمودي فيحتاج إلى إعمال الفكر وفهم التصور والتحليل وحسن الربط، وإقامة العلاقات وإيجاد النقائض، لكن من داخل النص.

الأسطورة والأدب:

بداية ليس المقصود من هذا العنوان (الأسطورة والأدب) أن الأسطورة تصنف ضمن جنس مباين للجنس الأدبي، ولا أن مجيء الواو بينهما لمحاولة مشروعة تبحث أوجه التقارب والارتباط بينهما. إن المراد لهو إظهار التلازم بين توأم على اعتبار أن الواو تفيد المصاحبة.

ولعل النظرة الجافة للأسطورة: أن تراها جنساً مفترقاً عن الأجناس الأدبية تعود إلى عصر الدراسات الحجرية القديمة الدائبة على إزاحة الأسطورة عن عتبة الأدب، وإيقاعها هوّة القصّ البدائي. وقد ارتكزت تلك الدراسات على أسس اعتبارية واهية أهمها: أن الأسطورة تصوّر ساذج أوجده خالق عديم الخبرة، قليل الإدراك، وما الأسطورة إلا نتاج عصور بدائية تسبق الفلسفة والعلم والأدب.

١- محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية - ص٤٩-٥٠.

٢- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - ص٢٢.

٣- المرجع نفسه - ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والأسطورة -أيضاً- بعيدة عن أن تكون نتاجا ذاتيا، إذ تتداخل فيها أهواء القبيلة وفكرها وعواطفها، فتخرج على أن تكون عملا صافيا ينسب إلى شخص مميز أو فئة وحدها. إن كل جماعة تدخل على الأسطورة ما تراه مناسبا، وتنقله إلى الأجيال التالية التي تبدأ أيديها بالعبث في مضمونها دون كوابح.

ولا يوجد في الأسطورة علاقات منطقية بالأحداث، ولا تجري في مسار محدد، وتتفلت من الزمان والمكان، إنها أشبه بالهلوسة أو الأحلام التي قد تحتوي رؤىً وصوراً إلا أنها لن تكون بأية حالة أدباً.

من الجلي أن حكم هؤلاء على الأسطورة نابع من نظرتهم إلى الإنسان البدائي، تلك النظرة التي تلغيه إلغاءً كاملاً من مسيرة الإدراك والوعي، حيث يطلق على عصره ما قبل العلم أو ما قبل الفلسفة أو ما قبل التاريخ. إن رفضاً داخليا يجعل المساواة بين الإنسان البدائي وإنسان العصور الحديثة مستحيلاً سوى أن أساطير البدائي تشبه أمراض الإنسان الحديث النفسية، فلا يمكن أن يمتلك البدائي نظاماً أدبياً تعبيرياً مثلما نعبر، والأشكال الأدبية التعبيرية مثل العلم نتاج عصور متأخرة، أما ما يسبق فهو سحر وتعاويذ وهلوسة وقصص فارغة. إنهم يرون أن تبقى الأسطورة ضمن ما يسمى أسطورة.

لكن هؤلاء أنفسهم يصفقون للأساطير اليونانية، ويرونها مصدر الإلهام وبداية المسيرة الأدبية العالمية، هي ليست أسطورة، هي الشكل الأدبي الأسطوري. نظرتهم مفتقرة إلى الاتزان وإن سموها علمية، تعمد إلى التفرقة بين الأوروبي المتقدم والشعوب الهمجية.

تلاشت هذه الرؤية تقريباً، بعدما انقشعت الغيوم عن سماء الأسطورة، وظهرت القيمة الحقيقية لها، وتتالت الدراسات المتزنة، مقدمة دلائل قاطعة على فنية الأسطورة وما تخزنه من فكر ورؤية وإبداع.

الأسطورة ... من زاوية أدبية:

ثمة اتفاق على أن الأساطير من أقدم الأشكال التعبيرية وأولها تواجداً، فقد غرق الإنسان الطاعن في القدم داخل لجة التفكير، وأول ما شغله حقيقة كونه والوجود وماهيته وموقعه هو من كل هذا. سيطرت عليه هواجس الخوف، إذ لا قدرة له على مقاومة الوجود، فأنشأ تصوراته وأفكاره عن هذا الكون المضطرب، منبعثة من النقائض التي أخذت موقعها داخله. وكانت الأسطورة لتعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم، وبالنسبة إلى ذاته . إنها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باختصار تعبر عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجاً وأن في الإنسان ازداوجية لن يجد لها حلاً في حياته"[١].

وكان أول ظهور للأسطورة شفوياً، امتزجت بواقع الإنسان وعلاقاته، وحال بروز الأسطورة ظهرت إشكالية اللفظ والمعنى، فلقد أدرك الإنسان البدائي أن المعاني التي يريد إيصالها تخرج ضمن وعاء اللفظ، ولم تكن هناك مشكلة جمالية من أجل إقامة التفاعل مع أفراد الجماعة، فالمهم إيصال الفكرة واضحة ضمن لغة بسيطة، لكن عند ظهور الأساطير أدرك أن ما يطرحه يفوق غرض التواصل مع أفراد الجماعة، فللأسطورة قداسة خاصة: هي رؤية الإنسان للمحيط، هي معتقده وفكره، هي سبيل بقائه، هي -إذن- لغة الروح، ثم إنها تخاطب قوىً مقدسة ترتفع عن المستوى البشري وتصف حياتها، فلابد من لفظ يرتفع عن مستوى اللفظ العادي لتكون الأسطورة أكثر تأثيراً تعبيراً. ولا ننسى أن الإنسان البدائي أراد حفظ الأسطورة ونقلها إلى الأجيال، لكنه خشي عليها -خاصة أنها شفوية- من الضياع، فكونها ضمن مستوى الكلام العادي يعني ضبابية التمييز بينها وبين ما يدور من أحاديث يومية، أو على الأقل ضياع قدرتها على جذب الأجيال، فارتقى بلغة الأساطير.

وقد أحس الإنسان البدائي بأن أفضل ما ينقل الشعور هو الرمز، حيث يلغي المستوى الأول من النقل والإيصال الذي يندرج ضمن الكلام العادي السطحي، ويحل محله مستوى آخر يخلقه بعدما يغير في ترتيب العلاقات بين الوقائع، ويكسر الترتيب الاعتيادي، فيندفع السامع إلى التأمل والربط وإشغال الفكر، ويظن أن لهذا الكلام مستوى آخر أو أن لغة أخرى أكثر تأثيراً انبعثت، فكأنما الأسطورة "سرقت اللغة ومعانيها كي تطبع مفاهيمها الخاصة"[٢].

وعندما تميل الأسطورة إلى الرمز لا يصبح هدفها مجرد المرجعية وحدها، فتقوم بتهيئة تصور عام للإنسان: موقعه في الوجود، وموقعه من الآخرين، وعكس حقيقته عن طريق مرآتها. ولا تعود مشتملة على مستوى واحد يضمه النص، إنما تتوزع على مستويين: أفقي يشمل المستوى الخارجي للتعبير، وعمودي يضم المستوى العميق الذي يظهر التناقضات الدائرة في الخيال والمفاهيم المتصارعة والهواجس والأحلام.

١- جبر ابراهيم جبرا - الأسطورة والرمز (مقالات لخمسة عشر ناقداً) - ط٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ - ص٥٢.

٢- وليم راي - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - ترجمة يوئيل يوسف عزيز - ط١ - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٧ - ص١٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد بحث الإنسان البدائي عن شكل خارجي يصب فيه الأسطورة، ويضم أحداثاً جارية باستمرار ومتصاعدة بقوة، وقد عثر على ضالته في الشكل القصصي. قد يكون الشكل القصصي في بدايته ساذجاً لا يشتمل إلا البداية والحدث والصراع والخاتمة، والدافع إلى استعماله الشكل القصصي قدرة القصة على التأثير، وجذبها لاهتمام السامعين، وإقامتها تفاعلاً مستمراً معهم، واحتواؤها على رسالة يحاول صاحبها إيصالها.

لم يعد المضمون وحده يعطي الأسطورة ماهيتها، فهناك الشكل المسهم في تشكيل الماهية، حيث لم يعد المتلقي ينظر إلى الأسطورة نظرته إلى الخطاب اليومي، إنها تمثل مستوى متفوقاً من اللغة وقادراً على إثارته بحديه: المضمون، والشكل. المضمون الحاوي المعتقدات والإيمان، والمعطي الآلهة قداستها. والشكل الذي بدأ المؤسطر يفرغ فيه جوانب من التأثير والذاتية.

يخطئ من يجعل الأسطورة ضمن دائرة الأشكال التعبيرية البسيطة التي تشتمل على الأدعية والأناشيد الجماعية والتراتيل السحرية. صحيح أن هذه الأشكال سارت والأسطورة جنباً إلى جنب، وأن الأسطورة شكلت أحياناً جزءاً من الطقوس والأناشيد، لكنها مع ذلك فاقت تلك الأشكال مكانة، فلقد كانت لها سطوة خاصة وتأثير أكبر، إضافة إلى أن تلك الأشكال هدفها نقل الرسالة في أبسط شكل ممكن، ولم تكن لتعيش داخل المرء، إنها تتجسد وإياه لحظة الجاذبية الدينية، وتنسلخ عنه بعدها، أما الأسطورة فهي متجذرة داخله، تشكل أساساً ثابتاً في بيت حياته ليس وقت الجاذبية الدينية فحسب، هي شكل نابض بالحياة، وروح الجماعة، وقوى الآلهة. وقد احتلت الأسطورة عند غوته وبيتر سن الدائرة الثالثة مع السرد المجازي والهجاء والحوار الفلسفي، ويكون "الخطاب الشعري في هذه الأشكال لخدمة الرسالة الأخلاقية أو الفلسفة"[١]، واحتلت التراتيل والأدعية والأناشيد الدائرة الأولى التي تضم "القصيدة الساذجة أو الأشكال الأقل تطوراً"[٢].

في الأسطورة من الجاذبية والروحية والقدرة المكثفة على التأثير ما يدفع أعظم الأدباء إلى توظيفها في أعمالهم أو نسجها على هيئة جديدة، وليس صحيحاً أن مضمونها أو كونيتها ما يجذبهم إليها، فإن الإعجاب بعمل ما يكون ناتجاً عن تكامل ذلك العمل، عن الإحساس بروح خالقه فيه.

١- جيرار جينيت - مدخل لجامع النص - ترجمة عبد الرحمن أيوب - دار الشؤون الثقافية العامة ودار توبقال للنشر - بلا طبعة ولا سنة - ص٦٥.

٢- المرجع نفسه - ص٦٤-٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطورة أصل الفنون:

أدارت مسألة إسهام الأسطورة في خلق الفنون حلقات الخلاف بين الباحثين، حيث تناقضت الآراء، واختلفت الأهواء، وانبثق من رحمها أسئلة كثيرة تبحث عن أيهما أسبق ظهوراً؟ الأسطورة أم الفنون الأخرى؟ وأيهما أوجد الآخر؟.

لا أحد ينكر قدم ظهور الأسطورة، لكن الخلاف يقع عندما يشير أحد بسؤال هل الأسطورة أول شكل تعبيري عرفه الإنسان؟. الذين يناصرون ألا تكون الأسطورة أول الأشكال ظهوراً يرون "الأسطورة -فنياً- أرقى من الحكاية الخرافية وأشد تعقيداً، وهذا يظهر أن الأسطورة نتاج مرحلة ثقافية أعلى رقياً من مرحلة انتاج الخرافة"[١]، واتخاذها الشكل القصصي أو الحكائي شكلاً خارجياً لها يظهر أن القصة والحكاية أقدم منها وجوداً، ثم إن الطقس سبق الأسطورة، والطقس في أبسط صوره أداء تمثيلي، فالتمثيل أقدم من الأسطورة أيضاً، ويضاف إلى ذلك أن الرسم أقدم الآثار المعثور عليها.

أما من رأى الأسطورة الأقدم ظهوراً، فقد انطلق من أن الأساطير تمثل الواقعة الحقيقية، وأنها مرتبطة باعتقادات أصحابها وإيمانهم ونظرتهم إلى الكون وأنفسهم، فهي مرتبطة بوجودهم. ويوجد الإنسان أولاً ما يبقيه حيا ويسهم في تثبيت قدميه ضمن هذا الكون، ويظهر انتماءه وأفكاره. إن الأساطير هي السابقة في الظهور، إنها الحقيقة، والحقيقة تأتي أولاً في تلك العصور.

وبالرغم من الحيز الكبير الذي يشغله الخيال في الأسطورة فإن هذا الخيال حقيقة، هو ما يعتقدون وجوده، بل إنه الوجود السابق لوجودهم. وكان من اليسير أن يميز الإنسان البدائي بين خيال الأساطير الحقيقي والأوهام الزائفة. لقد أوجدت الأساطير التي تمثل الوقائع الحقيقية، ومن هذه الأساطير بدأت الجماعة تصوغ أخباراً وحكايات لا تحتل ذلك الإيمان الذي تحتله الأساطير، فينسجون قصصهم وخرافاتهم على ألسنة الحيوانات والجمادات وكائنات ليست لها قدسية الآلهة، ومن الضروري أن تمر مدة زمنية ليست بالقصيرة حتى يترسخ الخيال الأسطوري الواقعي لينسج الإنسان بعده قصصه الزائفة. وقد ذهب الأخوان جرم إلى أن "الحكاية الشعبية وليدة الأسطورة"[٢].

إن قراءة سريعة لتاريخ الأسطورة تظهر احتضانها للفنون ورعايتها لها، فلم يكن الرسم عند الإنسان البدائي ترفاً ترفيهياً أو رسوماً جدارية في صالات الكهوف، لقد كان نابعاً من

١- علي الخليلي - مدخل إلى الخرافة العربية - ط١ منشورات الرواد - القدس - ١٩٨٢ - ص٢٧.

٢- فردريش فون ديرلاين - الحكاية الخرافية - ص٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاعتقاد، نابعاً من الرؤية الأسطورية، إنه إذ يعيد تمثيل الواقع -يستطيع التغلب عليه أو على الأقل يصبح واقعاً آخر جديداً، فعندما يرسم إنساناً يحاول صيد حيوان فإنه يريد تحويله إلى واقع حقيقي، إنه طلب من الآلهة أن تحقق له ما يحاول إيصاله لها. إن رسومه تعيد -ذهنياً- صياغة ما تقوله الأساطير، فقد وجد أن الأساطير إعادة تصور ذاتي للواقع عن طريق اللغة والخيال التصويري الداخلي، وجاء الرسم نتيجة شعوره أنه بحاجة إلى إعادة تصوير الواقع المتخيل لا عن طريق اللغة وحدها، إنما أيضاً عن طريق التصور الحقيقي. إن الرسم جاء ليزيد إيمانه بأساطيره، ليجعلها واقعية أكثر. حتى ذهب البعض إلى أن الإنسان في الرسومات آلهته، والحيوانات آلهة شريرة.

أما النحت فتعود بدايته إلى أول محاولة لتطويع الأدوات كي تخدم أغراضه، لقد استطاع الإنسان جعل الحجر حاداً كي يقتل ضحيته ويدافع عن نفسه، وتشكيل أدواته وفق تصوره، ثم اهتدى إلى سر عظيم: يستطيع تغيير الجامد اللانابض وفق ما يتصوره ويريده. كانت أساطيره تحكي عن آلهة الكون التي يؤمن بها، نابضة متحركة، واستطاع أنسنة هذه الآلهة جسداً وروحاً، وبقي روح الآلهة الجوهر والأصل، لكن هذه الآلهة لم يستطع تجسيدها إلا في مخيلته ولغته، أحس روحها تطوف عالمه تريد جسداً حقيقياً تتنزل فيه. ولما كان الإنسان البدائي قادراً على تحويل الحجر الجامد إلى الشكل الذي يراه طيعاً له كان قادراً أيضاً على تجسيد الآلهة -حقيقة- عن طريق نحت الحجارة إلى الشكل المراد المتصوّر لتتصبّ روح الآلهة فيه.

وإذا قام الإنسان بنحت تماثيل للآلهة أصبح الإله حاضراً كل الوقت أمام العين يحميه ويسانده ويمد له يد العون، "فعمله الأيقوني جزء من الانجاز في مجال الأسطورة"[1]، وقد أوجد النحت من أجل الأسطورة فن النحت، حيث إن هناك أشخاصاً أقدر من غيرهم على تطويع الحجارة لأيديهم، فتخرج الأشكال المنحوتة أكثر حياة، وأدق تفصيلاً فتخصصوا في النحت، وزاد الطلب على المنحوتات، إذ أصبح كل فرد يريد أيقونة تمثل الإله في بيته، فظهر الاحتراف، "وعلّم النحت من أجل الأسطورة الإنسان النحت من أجل غير ذلك"[2] مع مرور الزمان، إلى أن ظهر ما يسمى فن النحت.

وجلي أن الرقص والتمثيل قد تربيا في حضن الأسطورة، فلقد شعر الإنسان البدائي أن الحركةوالحيوية تعطيان الشيء وجوده وواقعه وتهبانه الحياة، واختفاء الحركة يعني الموت والزوال والاختفاء. أراد أن يعيد الحياة إلى أساطيره الذهنية اللغوية واقعاً يتحرك أمامه، ويبقيها

١- محمد الجندي - الأسطورة - ص٩٨.

٢- المزجع نفسه - ص٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دائمة، ويحفظها، ويؤمن التفاعل الأشمل بين الجماعة وبينها، ويقرّب لهم الآلهة أكثر لتسكنهم وتكون في مستوى اتصالهم المباشر.

صمم البدائي على تمثيل أساطيره تمثيلاً أرضياً رمزياً، لقد استطاع فهم لغة الجسد الحركية، إنه يستطيع استبدال حركة أو إشارة باللغة، لقد عاد إلى ما قبل اللغة، وقت كانت الإشارات وحركات الجسد سبيل التواصل، إنه -إذ يترجم اللغة إلى حركة- يخلق الأسطورة واقعاً من جديد، فيدمج حياتين: حياة البشر الأرضية، وحياة الآلهة، وهنا لابد أن يكون التمثيل والرقص أعلى من المستوى الحياتي، فلجأ إلى التمثيل الرمزي والرقص الإيمائي العنيف الذي يخرج روحه من جسده لتدخله روح الآلهة، يريد كسر وقائع الحياة الاعتيادية ليدخل نظاماً آخر غير اعتيادي، فعادت الأسطورة لتتوحد مع الجماعة عن طريق التمثيل والرقص.

ولم تكن الموسيقى بعيدة عن هذا، فقد وجد الإنسان البدائي أن ثمة أصواتاً نغمية أقرب إلى الروح، والروح أقرب إلى الآلهة، هذه الأصوات معبرة عن العالم الخفي الغيبي للآلهة، تقرّب الآلهة، وتصبح لغة التواصل معها، وأول ظهور للموسيقى أصوات نغمية لمناجاة القوى الغيبية، ثم استثمرت في مصاحبة الرقص والتمثيل الأسطوريين، خاصة أن الموسيقى تبعث طاقة حركية هائلة ظنها الإنسان البدائي روح الآلهة التي حلت فيه.

لقد أسهمت الأسطورة في ظهور الفنون، وسايرتها، إلى أن نضجت تلك الفنون وقسا عودها، فأخذت تنفصل عن الأسطورة شيئاً فشيئاً، لكن هذا الانفصال لم يكن يعني القطيعة، فبقيت العلاقة حميمة بينهما، واستمرت قوة الجذب بينهما حتى في العصور التي شهدت القطيعة بين العلم والفكر الأسطوري. ويبدو أن المعروف الذي حملته الفنون تجاه الأسطورة قد حان رده، فبعد أن كادت الأسطورة تتلاشى من حياتنا ضمتها الفنون بين طياتها، وعادت تخلقها من جديد، لتصبح الأسطورة في عصرنا وليدة الفنون.

الأسطورة والشعر:

نالت العلاقة بين الأسطورة والشعر تميّزاً واضحاً على مستوى الدراسات وحيّزاً كبيراً منها، شاغلة الكثير من دارسي الأسطورة أو الشعر، نتيجة التقارب الشديد بينهما، حتى ليصبح من الصعب إقامة فروق مميزة، ونتيجة قيام الواحد منهما على أعمدة الآخر ما مرت العصور.

يصل التقارب بين الأسطورة والشعر حد التوحد والتجانس: نشأة ووظيفة وشكلاً، فيصير أمر التفريق بينهما ساذجاً، وإيجاد نقاط التشابه أكثر سذاجة. إن نظرتنا للشعر تستند إلى مرجع حديث لا يصل بأي شكل أو حال إلى عصور بداية الحياة، ومن المتوقع أن تكون نظرتنا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاصطلاحية للشعر ترى شكليه: الخارجي، والداخلي، أي أن الشعر كما نراه ينبثق من رؤيتنا الحالية له، أو ما نتوقع أن يكون عليه في أول ظهور له، لكن هذه الرؤية مسيجة بأفق محدود يقلص احتمالات تشكله على مر العصور. إننا -مثلاً- في شعرنا العربي نصل إلى أن أقدم أشكاله يعود إلى مئتي سنة قبل الإسلام، أما قبل ذلك فلا شعر، ربما قبل ذلك كان سجع الكهان أو الغناء أو الحداء أو الأنشودة، خاصة ألا آثار شعرية وجدت قبل ذلك. وشأننا في هذا شأن الأمم الأخرى التي تصطلح الشعر وفق مدى رويتها شكلاً ومضموناً.

إن الرؤية الحقيقية للشعر تراه نبضاً داخليا ورؤية عميقة للذات، وتمازجا للتناقض قبل أن يؤطر بشكل خارجي مع عدم الإنكار بما للشكل من قيمة في تحديد هوية الشعر، لكن الأشكال والقشر الخارجية للشعر لابد أن تتغير وتتجدد، فتخلع روح الشعر جسدها لتلبس جسداً جديداً أقدر على ملاءمة التغيرات، فجوهر الشعر هو الأحد الصمد لا شكله. هذا يدفعنا إلى أن نوسع عقولنا لندرك أن الشعر قديماً قد جرى في أشكال وصور خارجية يعجز مفهومنا الحالي عن رسمها، ولربما يكون الشعر قديماً في شكل ومضمون آخر، كأن يكون الشعر يعني الموسيقى أو الغناء أو مجرد الشعور، بحيث يصبح كل ما ينتج عن الشعور شعراً، وقد حدث مثل هذا حينما اختلف العلماء في مفهوم أرسطو للشعر، متناسين أن عصره يختلف عن عصرهم.

وإذا ما اتفقنا على أن الشعر قديماً حضر في هيئة مغايرة لهيئة إدراكنا له شكلاً -على الأغلب- أو مضموناً فإننا بحاجة إلى نشر تصورات على حبل الافتراض، محاولين قدر الإمكان -بالأدلة والقرائن- أن نعتمد على الشكل الأول للشعر. والافتراض الذي نحاول وضعه ليس بحث العلاقة بين الأسطورة والشعر بل هو أن الأسطورة أقدم أشكال الشعر.

أول ما نريد إظهاره هو التشابه بين الشعر والأسطورة نشأة ووظيفة وشكلا، الاعتقاد السائد هو أن نشأة الشعر نشأة الأسطورة في ظروفها وتصوراتها وزمنها، فيعود الشعر إلى عصور موغلة في القدم اتخذت فيها "المدلولات التجريدية صورة شكلية تتدرج تحت الدلالة الحسية"[١]، ويصبح الشعر مثل الأسطورة مولوداً في زمن الروحية، زمن كان كل شيء مسكوناً بالروح ونابضاً بالحياة أو ثمة قوى تحركه، زمن انولدت النقائض والأضداد داخل الإنسان، ثم انطلقت منه ضمن لغة تجسيدية إسقاطية.

وأقدم أشكال الشعر -كما يعتقد- "محض ترديدات وترانيم يقصد بها السحر ومخاطبة المجهول"[٢]، مطابقاً للأسطورة التي أطلقت الروح كي تتقرب من قوى المجهول وتقيم جسور الصلة معها. والشعر مثل الأسطورة ناتج لمحاولة فهم العالم وحسم الصراع الدائر.

١- أحمد اسماعيل النعيمي - الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام - ص١٢

٢- المرجع نفسه - ص١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما التشابه بين الأسطورة والشعر في العناصر المكونة لكليهما فنجد اللغة ترتفع فيهما عن مستوى الكلام اليومي واللغة الأولية، محتلة قمةالهرم، وبالرغم من أن اللغة فيهما انطلقت من اللغة الأولية الاعتيادية فإنها ليست أبداً تلك اللغة الأولية. وكلا الخالقين: الشاعر، والمؤسطر ينحتان اللغة نحتاً، فعملهما هويتهما ووجودهما، ولغتهما ناقلة للأحاسيس والمشاعر فوق الطبيعية، إنهما "توصلان وليستا أداتي إيصال"[1]. ثم إن اللغة في كليهما لها مستويان: سطحي أفقي، وعميق عمودي. ولا يعود الشاعر أو المؤسطر في لا وعيه يخلق من أجل إظهار ما يعتمل فيه، إنه يخفي معاني أخرى في باطن نصه تحتوي رؤية الوجود، ورؤية الذات، والهواجس على أرضية الرمز.

وإذا انطلق الشاعر والمؤسطر من زاوية عدم فهم الكون والشروع في محاولة لفهمه اندفعا إلى هدم الترتيب الاعتيادي للوقائع، كي يعيدا ترتيبه برؤيتهما ترتيباً آخر غير اعتيادي يتصوارنه محاولة للفهم والخلوص من الثنائيات. إعادة الترتيب بديل موضوعي لترتيب اعتيادي لكون غير مفهوم، هذا الترتيب قوامه الخيال والصورة والرمز.

يعد الخيال لبنة الأعمال الفنية جميعاً والعنصر الأهم فيها، يعطي العمل الفني هويته المميزة وماهيته المستقرة، دونه يخرج العمل الفني عن دائرة الأدب أو الفن مهما امتلك من عناصر مكونة أخرى، غير أن حضور الخيال الواضح يقع في الأسطورة والشعر، فهو "أداة التشكيل الأولى فيهما"[2]، والطريق الأرحب لنقل المشاعر والأحاسيس، وتمثل الرؤيا، وتجسيد النقائض وإعادة تشكيل التجارب النفسية، ومخفي الأفكار وحامل الرسائل.

وقد يقاطع الكلام اعتراضٌ على اشتراك الشعر والأسطورة معاً في عنصر الخيال، فالخيال في الشعر غير الخيال في الأسطورة، فهو في الشعر خيال وفي الأسطورة حقائق واقعة. لابد أن الذي ينظر إلى الخيال في الشعر باعتباره خيالاً لا حقيقة يراه بعد عملية الخلق لا أثناءها، فالشعر لحظة ولادته ومع آلام المخاض ممثل للحظة تتصادم فيها النقائض كلها، ومنها الواقع والخيال، والوعي واللاوعي، إنها اللحظة التي تتسف فيها كل القيم الأرضية والأشكال الواقعة والحياة لتبقى رؤية حلم لا حاضرة توشك على الخروج، فلا وجود لما يسمى حقيقة أو خيالاً، إنه عالم آخر حلمي ينتج واقعاً آخر جديداً. الخيال -إذن- جزء من الحقيقة الحاضرة لحظة الولادة والغائبة بعد ذلك.

واللافت للنظر ميل الشاعر والمؤسطر الحاد للتشخيص والروحية، فلا تعود الطبيعة ولا ظواهرها ولا الأشياء جامدة، بل تمور بالحركة، وتخلع أثوابها الميتة لتبس أثواب الأنسنة والتشخيص، وقد أكد كاسيرو على أن "الشاعر وصانع الأسطورة انبثقا من عالم واحد،

١- محمد الجندي - الأسطورة - ص٩٨.

٢- أنس داود - الأسطورة في الشعر العربي الحديث - ص١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكلاهماينطوي على القوة الأساسية نفسها: قوة التشخيص، وكلاهما لم يكن قادراً على تأمل الموضوع دون أن يمنحه حياة داخلية وشكلاً أساسياً، فصانع الأسطورة مثل صانع القصيدة يدمج المعنى بالمدرك، ويعدّ الموجودات أشياء حسية مما يجعل النصين: الأسطوري والشعري مكان لقاء بين الذات والموضوع"[١].

وإذ نتحدث عن التشابه بين الأسطورة والشعر في الصورة الأدبية لنلاحظ أن الصورة الأدبية في عصرنا قد تفهم على أنها ترسبات أسطورية. وأكثر ما ينطبق هذا على الاستعارة، فمن الواضح أن الاستعارة تلغي الحدود الفاصلة بين المشبه والمشبه به، وتدمج عالمين منفصلين ضمن عالم واحد يقوم على نظام المبادلة، فيدخل أحد الطرفين عالم الآخر ويتخذ هويته، وهذا -طبعاً- غير موجود في الواقع. إن عبارة: (استيقظ الفجر) تجعل الفجر يدخل دائرة الإنسان ويتخذ هويته وصفة من صفاته المميزة، حيث أصبح الفجر يستيقظ. وداخل عالمنا الواقعي لا وجود لمثل هذا الأمر، إنه أشبه بعالم يعتقد فيه أن الفجر إله يستيقظ، إنه -إذن- يعود إلى جذور أسطورية.

يسارع البعض إلى القول: إن هناك فرقاً بين الصورة في الأسطورة والصورة في الشعر، ففي الأسطورة تكون الصورة واقعاً، فعبارة استيقظ الفجر في الأسطورة ليست على سبيل المجازبل الحقيقة، فالفجر يستيقظ، أما في الشعر فإن الصورة الأدبية ليست حقيقة، فالفجر لا يستيقظ. لكن لنبحث عن الباعث لعبارة: (استيقظ الفجر) في القصيدة نجده التشبيه، فأصل العبارة هو: الفجر كإنسان يستيقظ، وهنا نكتشف سر العلاقة، لقد أصبح الفجر يشترك والإنسان في صفة الاستيقاظ، وإن كانت أبرز حضوراً في الإنسان فهذا لا يمنع أن تحضر في الفجر. إن قائل هذه العبارة يلمح في لاوعيه أن الفجر يحمل صفة الاستيقاظ، فثمة ذاكرة داخلية تخزن هذه الصفة، وبمجرد تشابه صورة بروز الفجر وصورة استيقاظ الإنسان أوجد هذه الاستعارة. وهذا شبيه بعمل المؤسطر، إنه -لاواعيا- يعتقد بوجود قوى غيبية تشاركه صفاته، فيخلع صفاته على هذه القوى بفعل تصوراته.

ويذهب فيكو إلى أن الاستعارة "كانت أقدم الصور وأكثرها تعبيراً عن الفكرين: الشعري، والأسطوري، ثم انقسمت الاستعارة إلى مجاز مرسل وكناية، وهاتان الصورتان البلاغيتان تحيلان إلى بداية الإنسان حين كان يخلط بين الجزء والكل (المجاز المرسل)، والشيء وما يتصل به (الكناية)"[٢] ويؤمن أن "الأسطورة بمضمونهاالعام كانت الرحم الذي انبثق منه الشعر والأسطورة تواماً حاملين نفس الملامح والتقسمات"[٣].

١- محمد الغزي - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - مجلة الحياة الثقافية - وزارة الثقافة التونسية - العدد ٦٠ - ١٩٩١ - ص٢٠.

٢- المرجع السابق - ص٢٠.

٣- المرجع نفسه - ص٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الرمز فإنه كسر للحاجز الأول للغة، حاجز الدلالة العامة، ووضع لعالمين أحدهما أمام الستارة، والآخر خلفها، لتكون الأضواء خادعة، إذ تضيء الذي أمام الستارة، وتخفي الذي وراءها. وعند قولنا: ثار البركان فإن البركان يحمل دلالتين:

البركان / الذي يثور بفعل الضغط الناتج عن الحمم وضعف القشرة / دلالة عامة.
البركان / ثورة الشعب / دلالة رمزية / المراد هنا

إن إخراج لفظة البركان في غير دلالته العامة إلى السطح وإخفاء الحقيقة في الثوب الرمزي، حيث تهبط الثورة بطن العبارة ويظهر البركان ليدل على أن شيئا غير طبيعي يدور، شيئاً يكسر الدلالة العامة والأحداث الاعتيادية ليخلق روابط أخرى. يوجد الشاعر رموزه حينما يحس أن ما يجري داخله يفوق الاعتياد أو أن ما يجري خارجاً تعرض للخلل، فلا يمكن للدلالة العامة أن تكون كفئاً للمشاعر، وسوف يبخس الميزان حيث يتفوق المعنى الداخلي على المعنى المطروح ضمن لفظ، فيبحث عن المعادل الموضوعي المكافئ لحقيقة الشعور، والشاعر حين يلجأ إلى الرمز باعتباره المعادل الموضوعي هو المؤسطر الذي لجأ إلى الرمز لذات السبب.

ولا ينسى أن الشعر والأسطورة ينتجان من النقائض، وتكون ولادتهما لحظة يصل النقيضان المركزيان إلى قمة تصادمهما فيخرج النص الشعري أو الأسطوري طافحاً بالوحدات الحاملة شفرات التصادم.

ليس غريباً أن نجعل الأسطورة أقدم نماذج الشعر، أو نجعل الشعر أحدث نماذج الأسطورة، وأن نقول: إن الشعر جاء رفضاً لأن يكون ناتجاً جماعياً ينسب أول ما ينسب إلى المؤسسة الاجتماعية كاملة لا خالقه، وأراد أن يكون نتاج الذات، وينسب أول ما ينسب إليها، وأن يجعل السماء تنزل إلى الأرض لا أن يرفع الأرض نحو السماء. لقد كان المؤسطر راضياً على أن تختفي هويته وتبقى هوية الجماعة، وأن يمحي عمله من التراث الفردي ليدخل التراث الجماعي، فلم تكن الأسطورة ملكاً ذاتياً، ولم يكن هناك 'الأنا'. لكن بعد أن تفككت قيود الجماعة ووجدت الأنا فسحتها رفض المؤسطر أن يبقى مخفياً، وأراد عمله عقباً له، وطمع في إطلاق الروح غناء . ولا يعني هذا أنه نبذ الجماعة ورؤيتها، لقد عبر عن هموم الجماعة ، لكن برؤيته الذاتية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

المصادر الأسطورية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العتبـــــات:

عتبة المقدمة : الحداثة .... والحداثة

قد يبدو غريباً -للوهلة الأولى- أن يلتقي زمنان بالغا التصادم والتنافر : زمن ولادة النص الشعري ، وزمن الأسطورة . ويصبح من المستهجن -لدى أدعياء الحداثة- أن تدخل الأسطورة بكامل تراثها النصّ المعاصر ، وأن يندمج في رؤية الشاعر أفكار حديثة وأخرى موروثة .

لكن الواضح أن لفظة الحداثة هلامية الماهية، فضفاضة الدلالة، وأنها في الإطار الزمني لا تقع نقيضا للقديم، وأن ماهيتها أعمق من النظرة الزمنية لها. والجلي أن الحداثة تمتد يدها الدلالية إلى تغيير الأنماط العامة الساكنة شعرياً في جوانب الشكل والمضمون والرؤية. تظهر نظرة سريعة إلى النص الشعري تركبه في حدوده الدنيا من "صوتيم" و "لفظيم"، ومنهما تنشأ الصورة والجملة والنص، وأن الألفاظ المكونة النص هي ألفاظ تراثية في جلها، وأن الشاعر لا يستطيع الخروج على الدلالة العامة للفظ تماما بحيث يصبح لفظ الباب لدى الشاعر -داخليا- هو الشجرة، أي أن الشاعر لا يستطيع إبدال ماهية الباب لتصبح ماهية الشجرة. أما الدلالة الرمزية فهي غير ممثلة الانقطاع السري عن الدلالة العامة، إذ ثمة ارتباط ماهيّ بينهما، فالحرية والشمس بينهما كثير من خيوط التشابه في الماهية، ثم إن الدلالة الرمزية لا تثبت إلا حينما تصبح في حكم الدلالة العامة، أي حينما تصبح متداولة لدى الجمهور في إطارها الجديد.

إن الشاعر -إذن- يبني نصه من مواد تراثية بحتة، داخلاً في تناصّ مع مبدعي الألفاظ، ويقوم بإعادة ترتيب العلاقات بين الألفاظ في تراكيب صورية ورؤيوية جديدة، فالحداثة توظيف لعناصر التراث في نص مركب صوري ورؤيوي. أما الأسطورة -وهي من عناصر التراث- فلا تخرج -عند التوظيف- على أن تمتلك مساحة النص كاملة، أو قطعة فيه، أو لفظة. وحينما تستملك النص كاملا فإننا نعود إلى النقطة السابقة: النص متألف من ألفاظ تراثية، والحداثة في إعادة الترتيب والصورة والرؤية. وإذا امتلكت قطعة فيه فإن الأسطورة تصبح "حدثيماً" مثله مثل اللفظيم مكونا عنصر بنيان أساسيا للنص. أما إذا كانت لفظةً فهي من باب اللفظيم.

إن الأسطورة تمثل عنصر بنيان في النص الرؤيوي قبل الولادة، وقد ترى تراثاً بعيداً عن النص، لكنّ عند دخولها النص تصبح خيطا منه، حيزا من الصورة الرؤيوية المتشكلة، حداثة مرئية داخل الحداثة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عتبة الدافع:

لنستبق لحظة ولادة النص الشعري، وندخل عالم الشاعر قبل خروج النص، باحثين عن الدوافع الخفية التي تحرك الشاعر نحو توظيف الأسطورة في رؤيته، والتي تدفعه إلى إرجاع آلة الزمن إلى الماضي السحيق، متخليا عن واقعه ، ودخول عالم غير مألوف لا تربطه به صلات واقعية، بعيد عن عالمه المألوف.

لاشك أن تحالفات ضدية تقام داخل الرؤية، وأن العناصر المتقاربة تتصالح لتشكل طرف صراع موحداً ضد طرف الصراع الآخر، وأن حالة التضاد تبدأ بالظهور حالما تتم التحالفات قبيل التصادم. وإذا كانت الذاتية تجذب عناصر معاصرة كثيرة فإن النقيض الآخر – الإنسانية الجماعية – تحاول ما استطاعت إحضار مساندها، والأسطورة مساندة قوية للإنسانية، وتعمل على تطعيم النص بالرؤى العميقة ، وتفتح النص على ما هو أوسع من الإنسانية، تفتحه على الكونية والأزلية. يقول وجيه فانوس "وهكذا برزت جماعة من الشعراء غرفت من الرموز والأساطير، تحاول أن تقترب بواسطتها من الإنساني والفني بشكل عام"[١].

وغير خاف أن النص الشعري انبعاثي، خالق لواقع جديد، معيد تشكيل ذاته من الأشكال الحاضرة – الميتة، سالخ ثوب الشكل البالي للرؤية. وقد وجد الشاعر في الأسطورة حالة انبعاث مثلى، إذ هي –في الواقع المعاصر– ميتة، لكنها –مع ذلك– صالحة للانبعاث في نص شعري يخلق رموزها من جديد، يقول أ. كامو "تنتظر الأساطير تجسيدنا لها، وإذا لبى رجل واحد نداءها قدمت لنا مادتها سليمة لم تمس"[٢].

والأسطورة قادرة على تخليص الشاعر من التقريرية والمباشرة، وانتشاله من السردية الروائية، حيث تولد الأسطورة لدى الشاعر رؤية أعمق رؤية خالصة قادرة على دخول عوالم مجهولة وكشف رموزها وتحليل عناصرها. ولابد للشاعر الموظف أسطورة ما أن يدرك حجم رؤيته، وأن يمتلك خيوط ربط كثيرة ومتينة ليحكم نسجها، وأن يتصاعد عن الوجه الحقيقي الظاهر إلى وجه كثير الأقنعة والغلبة.

ثم إن توظيف الأسطورة يولد حقلا نصياً داخل أرض النص الشعري، هذا الحقل ناتج عن التغذية الحدثية الراجعة التي يحملها الرمز الأسطوري، إذ لو افترض إن لفظة نوح وردت

---

[١]– وجيه فانوس – الرمزي الأسطوري وحاوي – مجلة الفكر العربي المعاصر – العدد ٣٨ –١٩٨٦– ص٩٦.

[٢]– سامية أسعد – الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر – عالم الفكر – المجلد السادس عشر – العدد الثالث – ١٩٨٥ – ص١١٤.

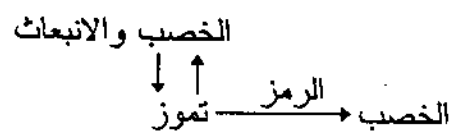
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في نصين شعريين، وكان نوح في النص الأول هو الديني بطل الطوفان، بينما نوح في النص الآخر مجرد إنسان والشاعر وحده يعرف ماهيته فإن لفظة نوح الرمزية تدفع القارئ إلى استرجاع حادثة الطوفان وإقامته نصا تراثيا يتصاحب والنص الشعري لدى القراءة

فيستطيع الشاعر بلفظة واحدة تكثيف قصة كاملة أوحدث متسع الألفاظ، إضافة إلى دفعه المتلقي صوب إجراء الموازنة بين نوح الذاكري ونوح الموظف داخل النص الشعري. أما نوح الذي يشير إلى إنسان عادي فمن الواضح ألا ماهية سابقة له في ذاكرة المتلقي، ويصبح لزاما على الشاعر إضاءته، مما يعني زيادة رقعة الكلام التوضيحي والسرد.

وتحمل الأسطورة ماهية الشعر، وتمتلك حدثا مقدسا، مما يعني أن الأسطورة متكاملة: شكلا ومضمونا. والشاعر حين يطعم نصه ورؤيته بالأسطورة فإنه يدخل شعرا إلى شعره، لكن نص الأسطورة لا يحتاج لحقوق محفوظة أو إذن مسبق، ولا يفرض على الشاعر تضمينه بنصه الحرفي، فتصبح الأسطورة في يد الشاعر حدثا -أو رؤية- خاماً يستطيع الشاعر تطويعه ونمذجته كيف شاء.

ثم إن الأسطورة لم تعد بنية خارجة عن الشعر الحديث، لقد تحولت إلى لبنة بناء للنص الشعري وعنصر من عناصره لتقف "في مصاف الرمز التشبيه والاستعارة"[1]، خاصة أن الرمز الأسطوري مرتبط لحميا مع الحادثة لينتج رمزاً دلالياً أو صورة عينية، فبطل أسطوري مثل تموز يرتبط -ماهوياً- بالخصب وإعادة الحياة والانبعاث، مما يجعل البطل والحادثة ينصهران ليخرج الرمز نتاجاً



ولا ننسى أن الرمز هو إعادة ترتيب لوقائع موجودة ومعادل موضوعي للحالة المينوس من التعبير عنها، والأسطورة "أقرب إلى أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز

---

[1]- أسعد رزوق - الأسطورة في الشعر المعاصر - مجلة الآفاق - بيروت ١٩٥٩ - ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتجاوبة"[1]وإعادة ترتيب للوقائع، وتمثل رمزا قديما يستدعيه الشاعر ليفرغ فيه حالاته الميئوس منها، التي يقف الشاعر عاجزا عن إدخالها نصه فيستبدل الرمز الأسطوري بها.

القســـم الأول:

الرموز الدينية السماوية

يقام للعلاقة بين الأسطورة والدين مساحة طيبة من أرض دراسة الأسطورة، تلك العلاقة التي تجعل الأسطورة والدين مشتركين في كثير من خيوط النسج والظروف والبعث، فيكثر أن تكون الأسطورة الشكل الأولي للاعتقاد الديني، والتصوير الكلامي للطقوس. وتمثل الديانات السماوية الثلاث: اليهودية، والمسيحية، والإسلامية الديانات الأكثر تأخرا والأنضج قربا من عصرنا، والأتم تشكيلا.

ومما لا شك فيه أن القصص الدينية الواردة في القرآن التي تروي عن الأمم الماضية والانبياء واقعية وحقيقية لا مجال لإنكارها أو الشك في صحتها ، لكن بعض القصص المشابهة الواردة في التوراة -خاصةً- قد أقحمت عليها أيدي الرواة والكتبة تراثاً أسطورياً ، حتى إنّ بعض الإسرائيليات التي تفسر أحداثاً دينية قد قامت على أعمدة أسطورية ، مما دفع بعض النقاد الغربيين ودارسي الأسطورة إلى عدّ قسمٍ من القصص الدينية أسطورية . وعند تناولنا القصص الدينية فإننا لن نعالجها مثل معالجة هؤلاء النقاد والدارسين باعتبارها أساطير ، ولن ننظر إلى الأنبياء بصفتهم رموزاً أسطورية ، ولكننا سوف نرى الأنبياء رموزاً واقعيةً ليعاد لهم واقعهم الإيماني .

وبعيداً عن إرساء لبنة الأساس على توظيف الرموز الدينية السماوية في الأدب العالمي لنقيم خيمة الاهتمام على أرض الشعر الأردني نجد الشاعر الأردني يفرد أوسع مساحاته وأخصبها لقصص الديانات السماوية، ويحرص على توظيفها في نصه، ويستنبط منهاخيوط رؤيته، ويمزجها في واقعه المعاصر بأدواته المعجمية الأخرى.

وليس ثمة أدنى شك في أن دوافع كثيرة تقف خلف اهتمام الشعر الأردني الكبير بالرموز الدينية السماوية، فما تزال هذه الرموز عابقة بالحقيقة وقائمة على أرض الواقع، ومشكلة عضوا أساسا في جسد حياة المتلقي والشاعر اليومية، حيث تمثل واقعا اعتقاديا يؤمن الناس به، فتصبح في يدي الشاعر مواد تفوق غيرها من المواد الأسطورية اليونانية والبابلية والمصرية التي فقدت -الآن- طابعها الاعتقادي والإيماني.

---

[1]- عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - ط٣ - دار الفكر العربي - ١٩٧٨ - ص٢٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم إن هذه الرموز السماوية تشكل صرحا معجميا لدى الشاعر ترعرع داخله منذ الطفولة وما زال يسايره، إنها مواد غير منقطعة عن حياته، بحيث تشكل زمنا معينا قبل استحضارها، إنها موجودة معه غير خارجة على الدلالة العامة للألفاظ. ولا ننسى أن الشاعر عند توظيف رمز ديني سماوي ليس بحاجة أن يرفق بطاقة إرشادية تنير هذا الرمز، ذلك أنه شعبي ومعروف لدى الناس. وهذا الرمز ضارب في زمان متصل: ماض، وحاضر، ومستقبل.

وأكثر من ذلك أن توظيف هذه الرموز السماوية يولد علاقة تفاعلية أخرى بين المرسل (الشاعر) والمتلقي (الجمهور) فلا يصبح القارئ مجرد قارئ بل يصبح حكما يحاول دخول عالم التوظيف، قائسا درجة متانته، متتبعا عناصر جودته أو سقطته.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النافذة الأولى: رموز الأنبياء:

لقد وجد الشعراء -ومنهم الشاعر الأردني- قصص الأنبياء عروقا أصيلة ليهجنوا بها رؤيتهم وتجربتهم، ونظروا إلى الأنبياء باعتبارهم رموزا ناضجة صالحة للشعر. وأكثر ما لفت نظرات الشعراء إلى الأنبياء وقصصهم هو ارتفاعهم عن السطح البشري نحو السماء التقديسية، وعن مستوى الصراع البسيط بين فئات بشرية ليتمثلوا في صراع كوني شامل أبدي بين الخير والشر المطلقين. واكتسب الأنبياء لدى الشاعر الأردني جانبا آخر، إذ ما تزال قصص الأنبياء تحتل مكان تقديس واعتقاد، ويربطها بالناس رباط روحي متين، وهذا الأمر بعيد عن الغرابة في مناخ يسود لدى شعبه الإيمان القوي. ولقد أدرك الشاعر الأردني بعين الصقر أن لقصص الأنبياء حضورا جمهوريا عظيما، ولها من الشعبية ما يجعلها تحتل منصب النص الشعبي، فاتكأ على كثير منها ليبني منها رؤية شعرية في نص مفتوح على التراث الديني، ومستوعب البنيات التاريخية، ويتوئم بين التراث والمعاصرة، وبين الاعتقاد الجماعي والتفلت الفردي الذاتي.

خيط أول: المسيح[1]

قد يصطدم المرء للوهلة الأولى بكثرة نهل الشاعر الأردني من حياة المسيح الواردة في الإنجيل والقرآن، لكن أثر الاصطدام ينمحي بعدما يحمص المرء نظرته، فحياة المسيح فيها حقول دلالية ورمزية غنية كثيرة، ولها من العالمية ما يغري الشاعر لاعتمادها ، ومستويات الرؤية من المتلقي للمسيح متباينة، فهو "عند البعض إنسان قبل كل شيء، وناسك ونبي لدى آخرين، وسياسي وواعظ وفيلسوف، ومجرد اسطورة عند البعض"[2]. ويزاد على ما سبق أثره الباقي على الأرض وقالبه الإيماني.

وإذا كان الشاعر الأردني كغيره من الشعراء الذين يضمون رمز المسيح وحياته إلى باقة معجمهم، ناظرين إليه باعتباره مصدرا للخير وفسحة الضوء في سجن الشر والظلام فإنه أخذ من المسيح عضوا يخصه، فقد خاض المسيح صراعا مع بني إسرائيل يدعوهم للإيمان، وانتهى مصلوبا بفعل أيديهم، وحينما يعبر الشاعر الأردني عن صراعه وأمته مع العدو اليهودي فإنه يجد تناصا موقفيا بين حاضره وتراث المسيح، لتتصهر الشخصية العربية الفلسطينية في روح المسيح

---

[1]- لم نتبع الترتيب الزمني للأنبياء، بل كثافة حضورهم في الشعر الأردني.

[2]- أ. كريفيليوف - المسيح: أسطورة أم حقيقة - أكاديمية العلوم السوفيتية - موسكو ١٩٨٧ - ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرتقي الصراع من صراع هوية وأرض وتراث إلى صراع كوني بين الخير -المسيح- والشر- اليهود-.

ولقد أكثر الشعراء الأردنيون من صلب المكافح الفلسطيني في جسد المسيح، ساقين رؤيتهم من تضحيات المسيح وكفاحه ضد أشرار بني إسرائيل، يقول خالد محادين:

مليون مسيح مصلوب -يا قدس- ببابك

مليون مسيح[١]

وهذا ما يؤكده عبد الله رضوان لدى حديثه عن الشهداء:

قولوا: مليون مسيح مصلوب، يا عيسى

مليون مسيح[٢]

ونعثر على شعراء عبروا داخل المسيح ليجدوا الألم الذي يملؤه حينما يجد الكفر والعناد، مستبدلين ألمه وحسرته على الواقع النقيض بألم الشعب وحسرته على حاله، يقول محمد القيسي:

رأيت سيدي المسيح

يبكي على الضفاف

والنهر يستحم تحت غيمة من الدخان

أو مآلي وما ابتسم

وكان صمته اعتراف

بما يعاني من ألم[٣]

ويلاحظ أن حادثة صلب المسيح قدورد مرتعها أكثر قطعان الرؤية، ومن الطبيعي أن يجد الشاعر في حادثة الصلب القطعة النموجية لاعادة تمثيل التضحية والنهاية الحاوية لمفارقة صراعية، فالصلب -أصلا- للشر، لكنه في حادثة صلب المسيح يتحول إلى صلب للخير، مما يدفع لفظة الصلب المعجمية لنبذ دلالتها المطلقة العامة واكتساب دلالة إيمانية تبعدها عن العار والشر، ومبرزة إياها عامل فخار، وتدخلها في حقل تعابير التضحية. يقول إدوارد حداد:

هذا أنا

قاردا على الصليب راحتي

وعنقي مكسورة[٤]

---

[١]- خالد محادين - الأعمال الشعرية - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة - ص٤٤.

[٢]- عبد الله رضوان - مواويل للحب والحرب - ط١ - جمعية عمال المطابع التعاونية - ١٩٧٣ - ص٢٩.

[٣]- محمد القيسي - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٧ - ص٨٥.

[٤]- إدوارد حداد - التحليق على ارتفاع منخفض - ط١ - دار ابن رشد - عمان ١٩٨٥ - ص١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واستشف فريق من الشعراء الأردنيين جدلية عميقة من حادثة صلب المسيح، إذ إن المسيح المصلوب قد أنقذ البشرية من ذنوبها، ويحمل صلبه رمز الصمود والتضحية، فيقف مصلوبا ليدفع حياة الآخرين أماما نحو الضوء، ولهذا سوف يعود المسيح لتخليص البشرية من آلامها وذنوبها، باعثة عودته الخير والسلام. يقول إدوارد حداد أيضا:

أيهذا الساكن ... الصامت في أعلى الصليب

كيف أوراقك أخبرا

بالقيامة؟![1]

وقد استنبط الشاعر الأردني من أسطورة عودة المسيح بعد الموت أو الصلب كيمياء الخير والفرح، مهيئا عالمه للنقيض الإيجابي والرموز المضيئة، حتى لقد حصر بعض الشعراء الخلاص في المسيح، حين يتحول وحده إلى مزهق الشر ومنهيه، يقول خالد محادين:

يا سيدي المسيح

تظل وحدك الخلاص[2]

واسترعت انتباه الشعراء معجزاتُ المسيح، لينوجد في قرابهم الشعري سيف النفي بين المسيح المعجزة والبشري، ولتنشأ حدود مكهربة فاصلة بين الإنسان البشري والمسيح السماوي الذي تصبح معجزاته فوق القدرة البشرية. وعلى الجانب الخلفي من معجزات المسيح يبرز الضعف أمام سلطة الموجود فتستحيل مصادمة الخير والإيمان بالشر، مولدة النصر، وتصبح الحاجة ملحة لتدخل إلهي لإثبات شرعية الحق ومناصرته. ولقد تولد لدى الشاعر الأردني العجز عن مقاومة الشر مثلما المسيح، لكنما المسيح انتصر بالمعجزة، يقول إبراهيم الخطيب، مستثارا بمعجزة تكلم المسيح وهو رضيع:

طفلي ليس مسيحا يتكلم في المهد ... يدافع عن نفسه

ويبوح بأية كلمة[3]

ويستحضر يوسف الديك قدرة المسيح على بعث الموتى:

أنا لست موسى

كي أكلم خالقي

أنا لست عيسى

---

[1]- إدوارد حداد - التحليق على ارتفاع منخفض - ص٤٨.

[2]- خالد محادين - الأعمال الشعرية - ص٨٩.

[3]- إبراهيم الخطيب - لي غدي - دار الجاحظ للنشر والتوزيع - بلا طبعة - ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كي أعيد لك الحياة[1]

وخرج قلة من الشعراء على تنصيب المسيح قطبا للخير تدور حوله الصفات الموجبة كافة، مطرودة إلى نقيضه الأوجه السالبة، حيث رفض رمز المسيح المرغوب ليرتد نموذجا ضعيفا إزاء النقيض السالب صاحب القدرة والجبروت، فلا يمكن تغلب الخير في ثوبه المسيحي الساكت عن الجرح، والرافض مقابلة الإساءة بمثلها، فالوضع تشرد وضعف أمام تملك وقوة، مما ينفي توازن النقيضين ليكون تسامح، يقول خالد محادين:

سئمت أن يقال لي مسيح
لأنني المشرد الجريح[2]

وثمة من رفض المسيح لأنه يبحث عن شكل آخر للمسيح بعيد عن الشكل الالهي، وقريب من النموذج الأرضي، إنه يريد المكافح الإنسان لا الإلهي، يقول طاهر رياض:

جرى أنني لم أمدد صليبي
على جسد الأرض
لم أك طفل المغارة
لا النجم دل علي
ولا انتسب الخاطئون
إليّا[3]

خيط ثان: نوح والطوفان

أدرك دارسو الأساطير التشابه العظيم بين قصة الطوفان الواردة في الكتب الدينية وقصص الطوفان التي ترد في كثير من أساطير الشعوب، خاصة أن أساطير الطوفان كلها تجمع على شمول الدمار المبيد الأرض كلها، وانتساب البطل إلى الآلهة، نائلا الخلود أو معمرا طويلا مدة لم يعشها بشر –مثلما يرد في الكتب الدينية عن حياة نوح–، وإعادته الحياة ليصبح أبا البشرية جمعاء، منتسبة إليه الأجيال البشرية اللاحقة.

ولم يغفل الشاعر الأردني عن المرامي الدلالية لقصة نوح والطوفان، فلقد أدرك عين الإدراك أن هذه القصة تهيئ أرضا خصبة للباحث عن إقامة بيت التوطن الخيالي، وتطلق حمامة

---

[1]- يوسف الديك – طقوس النار – ط١ – دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان ١٩٨٦ – ص١٦.

[2]- خالد محادين – الأعمال الشعرية – ص٩٦.

[3]- طاهر رياض – حلاج الوقت – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٩٣ – ص٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرؤية نحو العثور على النقيض الإيجابي، وتنسف المظاهر السلبية عن أرض الأحلام، وتوسع سطح السفينة ليركب الشاعر مصحوبا بالتناقض. وانتفض الشاعر الأردني "يستعين بقصة الطوفان ونوح -عليه السلام- ويتخذ من إرسال الحمامة والغراب لاستكشاف البر الآمن بعد هدوء الطوفان وسيلة للتعبير عن تجربته"[١]. وقريب من أرض زماننا أن نرى الشاعر الأردني داخلا برؤيته الجو الطوفاني، متيصرا بواقع عصره التشاؤمي، باحثا عن واقع آخر يلغي سابقه، يقول علي البتيري:

وأنا منذ الطوفان الأول
أطلقت غرابا وحمامه
بحثا للجيل الآتي عن بر سلامه
لكني ما زلت على مركب إيماني
أتنشق رائحة الطين المحمولة في
منقار يسجع بالبشرى
أو رجل غراب[٢]

ويتداخل في مسام الرؤية لباب الترقب الذي عاشه نوح على السفينة بعدما أطلق الحمامة بحثا عن بر الأمان، فينسب الشاعر إلى نفسه هذا الترقب المضغوط بالواقع المرير، يقول بسام هلسة:

لعل حمامة تأتيني تخلصني من الطوفان
تجيء بغصن زيتون وبرّ أمان[٣]

ومن الجو السوداوي أن يمتطي اليأس السفينة لدى فريق من الشعراء، حيث يؤدي تطاول الزمن دون العثور على بر أمان مع المكانية الضاربة في الماء إلى اختناق الأمل، مولداً صورة نمطية ضيقة تبعث اليأس، لكنها -مع ذلك- تولد الرغبة في أي بر مغاير، يقول عز الدين المناصرة:

أنا منذ خمس آلوم
أنا قبل طوفان نوح

---

[١]- يوسف أبو صبيح - المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر - ط١ - منشورات وزارة الثقافة - عمان ١٩٩٠ - ص٢٣٥.

[٢]- علي البتيري - لوحات تحت المطر - عمان - بلاطبعة ولا دار نشر ١٩٧٣ - ص٤٨-٤٩

[٣]- بسام هلسة - مراثي الأيام الميتة - أفكار - العدد الثالث والعشرون ١٩٧٤ - ص١١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجوب صحاريك أسأل عن واحة أو جزيرة[١]

وما تزال لفظة الطوفان المعجمية عند طائفة من الشعراء تحمل رائحة طوفان نوح، لتصبح عند التوظيف لفظة شعرية مستحضرة تراثها الأسطوري، حاملة بذرة طوفان مشابه، يقول إبراهيم نصرالله:

يا أول الروم التي كانت هنا منذ القديم
في دوالي ظلنا، في وردة أعلى من الطوفان
في زوادة العصفور والمحارب البحري[٢]

خيط ثالث: يوسف

لاشك أن قصة يوسف في الكتب الدينية -خاصة القرآن- تلبس الثوب القصصي الواقعي وتميل إلى التصوير في ظروف بشرية وتحت إضاءة طبيعية، لكن يستطاع لمح ثلاثة أركان أساسية فيها خالقة لهذا الثوب الواقعي، فهناك حادثة الصراع الأخوي على السيادة بين يوسف وأخوته الحاقدين، وهناك الرؤيا التي تشكل بذورا منتشرة على أرض القصة ملغية الحاجز بين الواقع والحلم، مقيمة واقعا حتميا ناتجا عن رؤى يوسف والسجينين والملك، وهناك الجمال الفائق حيث نرى يوسف رمزاً للجمال ، وجماله أقرب إلى الإلهي منه إلى البشري.

وقد حلل الشاعر الأردني قصة يوسف إلى بنياتها الأولية، وفتت عناصرها إلى طرفي الصراع الجوهري، مستعينا بالدلالات الثنائية التي تحتضنها. أما حادثة القاء يوسف في البئر فقد تمخضت لدى الشاعر عن واقع أسود مغلف بانتصار الشر مؤقتا، لتبدأ رحلة الصراع الثنائي بين البئر المظلم والخارج المضيء، وبين سكون البئر وحركة القادمين، وبين الداخل الظمئ والخارج المشبع، وليكون النصر بالتخلص من البئر والعودة إلى السطح، يقول أكرم النجار:

من يلقي في البئر حجر
كي يصعد يوسف؟
من يلقي في الصحراء قمر
كي أعرف وجهي؟[٣]

---

[١]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٤ - ص١٢٣.

[٢]- إبراهيم نصرالله - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٤ - ص٥٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويركز محمود فضيل التل سهامه على البئر نفسه لا يوسف، رائياً فيه الوحدة واليأس والظلام، يقول:

والبئر من أيام يوسف ظامئ
لم تأته سيارة
لم تدل دلواً
قد غفت جنباته
فترعرت في جوفه زمر الأفاعي[1]

واستفاد بعض الشعراء من رؤيا يوسف الصادقة في تشكيل رؤيا معاصرة تبحث عن أرض التحقق والنيل، فلا تنازع حول ما يمكن أن يغني النص من إيجاد رؤيا فائقة بديلة للرؤيا الحالية الباحثة عن الأمل، يقول زهير أبو شايب:

لم تعد تكذب الرؤى
ها هي الشمس
أناخت على قصور الصفيح
يوسف الآن قبة
تسبح الأفلاك فيها[2]

وذهب بعض الشعراء إلى تركيز المِصْوَرة على يوسف أثناء سجنه، ليروا في يوسف السجين البريء والفلسطيني في السجون الإسرائيلية أو سجناء الرأي الصادقين، يقول موسى الكسواني:

يا يوسف، ما زلت سجيناً
وعزيز الدولة يضطهدك
يغتالك ضوء سراب خادع
وبريق سيوف معتقله[3]

---

[3]- أكرم النجار - بين الحبر والبترول يتحرك دم يوسف - ١٩٨٣ - بلا طبعة ولا دار نشر - ص٥.

[1]- محمود فضيل التل - جدار الانتظار - ط١ - ١٩٩٣ - بلا دار نشر - ص٦١.

[2]- زهير أبو شايب - دفتر الأحوال والمقامات - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٧ ص٨٨.

[3]- موسى الكسواني - يمام القلب - ط١ - دار الكرمل للنشر والتوزيع - عمان ١٩٩٠ - ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خيط أخير: أنبياء آخرون:

يلاحظ أن مسارح كثير من الأنبياء تشهد غيابا واضحا من جمع الشعراء، خاصة أن تلك المسارح لا تحركها نقائض مميزة سوى الصراع بين الكفر والإيمان، ولا تنال من الشهرة ما ناله الأنبياء السابقون. ولعل الشاعر الأردني أراد إدخال ما يتلاءم والنسق الوراثي للنص دون إخلال ببنيته، أو قطف الدلالة الأنضج من حقل الأنبياء. لكن هذا لا يعني أن ساحة الشعر الأردني مقفرة من بعض الإشارات إلى أنبياء أقل توظيفاً، فنجد إشارة إلى النبي أيوب الذي يعد رمزاً للصبر ، ممثلا ذروته، وهنا يستغل بعض الشعراء صبر أيوب ليقيموا أعمدة المقارنة بين صبرهم العظيم وصبر أيوب الأسطوري، يقول زياد العناني:

وكيف تضحكين من صبري وحرقتي

وصبر أيوب

كنخلة صغيرة

تضيع في نخيل واحتي[1]

ونجد توظيفا لحادثة إقدام إبراهيم على ذبح ابنه تضحية لتصديق رؤياه تعبيراً عن قسوة الحقيقة، يقول فواز طوقان:

إن إبراهيم لما تلّ إسماعيل قال:

آه ما أثقل سكيني وما أقسى بريقه!

آه ما أقسى الحقيقة[2]

نافذة ثانية: آدم وحواء – قصة الخلق

استطاعت قصة بدء نشوء الحياة البشرية احتلال تراث أسطوري ضخم لدى شعوب الأرض، فلقد حاول الإنسان البحث عن نطفة الحياة الأولى، مستثارا بالتساؤلات حول أصله ومن أين جاء وكيف. والملاحظ أن مضمون قصة الخلق في التوراة تتشابه مع أساطير التكوين لدى الشعوب الأخرى[3] ولكنها تحتفظ ببعض التفرد، وتكتسب حقلا إنسانيا متمثلا في آدم وحواء اللذين تعطيهما قصة الخلق الدينية معظم الإثارة بما يزيد عن الإضاءة المخصصة لما قبل وجودهما.

---

[1]- زياد العناني – إهاصات من ناعور – ص٧٥.

[2]- فواز طوقان – أغنية الموسم الواحد – مكتبة عمان – ١٩٧٤ – ص١٠.

[3]- انظر كتاب جيمس فريزر "الفولكلور في العهد القديم – الفصل الأول – خلق الإنسان – ص٢٦ وما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد تركت قصة آدم وحواء أثرا واضحا على تربة النص الشعري بعدما انجذب صاحب النص إلى بصيص الضوء التكويني للحياة، محاولا إرشاد رؤيته لأول ولادة أسطورية للبشرية. وتمتلك قصة آدم وحواء المعين النقي ليتدافع الشعر عطش الرؤية صوبها، حيث تمثل تلك القصة مولد الحياة البشرية في كنف جو خير، فقد وجد آدم وحواء -أول ما وجدا- في الجنة حيث لا شرور ولا منغصات. وطبعا فإن هذه الحياة تغري الرؤية الشعرية لأن تستوطن بعض الوقت هناك، ممثلة حنينا أبديا للعودة إليها. ثم إن حادثة عصيان آدم لأمر الله وخروجهما من الجنة، حاملين إثم البشرية لتغري الشاعر في تخفيف حمله الإثمي وحمل واقعه ليلقيه على كاهل آدم وحواء.

احتوى الشاعر الأردني قصة آدم وحواء ليؤلف مشروعا يدمج البداية والخاتمة معاً، وينشئ خيوطا تركيبية من قصة آدم وواقعه. ومما يرفع قدر الشعر الأردني استطاعة نفر من الشعراء تحديث آدم ليصبح إلهاً للخصب يعيد بناء الحياة ويحاول إيلاد واقع آخر بالرغم من المشاق والمرارة، إنه صائر أبا حياة جديدة معاصرة تحمل ظلاما سابقا أشد من بداية التكوين، يقول عثمان حسن:

تمازجت في لحظة الخلق مع تربة أرضعتك

وآدم يبني طريقا إلى البحر

يا آدم، البحر أحمر[1]

وقد اقتحم بعض الشعراء أبواب آدم الآثمة التي بنتها الشهوة البشرية للرفض وسلوك الدروب المعتمة، محملين إياه -آدم- إثم البشر جميعاً، كونه من أغضب الله فهبط إلى الأرض، لتبدأ رحلة الصراع البشري والموت والشر، يقول خلف خصاونة:

ما زال آدم في الكهف يحمل

في صلبه المتقوس إثم الخليقة

في نزوة عابرة[2]

غير أن الغريب هو التوظيف السطحي لحواء من لدن كثير من الشعراء الأردنيين، خاصة عند من لم يستطع تناسي النظرة الشعبية لحواء، فلا يبصر أبعد من أنامل ذلك، فلا حواء إلا نقيض الرجل، وعلى الطرف السلبي المقابل، مثقلة بالشهوة والغدر والتقلب، ناقلة صفاتها لجنس الأنثى. ويبدو أن من السهل على الشاعر صب المرأة في بوتقة حواء حينما تكون على

---

[1]- عثمان حسين - وردة الهذيان - ط١ - دار الينابيع للنشر - عمان ١٩٩١ - ٨٣.

[2]- خلف خصاونة - المزاريب - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة نشر - ص٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طرف نقيض منه، ونحت حواء بالأدوات العاطفية متسرعة الرؤى، يقول ناهد عوني في قصيدة "رسالة إلى حواء":

قد كنت في نعيم

أنت لست أهلاً له

فغويت آدم ... ونزلت معه

كفاك -حواء-

فأنت داء بلا دواء

أنت الكوارث والأعاصير

أنت جسد بلا ضمير[1]

في المقابل نجد الرؤية الأنثوية لحواء تنزع عنها جلد الإثم، معطية إياها رجاحة تعاملية مع الخصم، مالكة التقنيات التلاعبية بالرجل، تقول أنيسة درويش:

أعلم أنك رجل

حواء جدتي

أورثتني الدروب الشائكة[2]

وبعيداً عن شدّ الشعر بين ذكر وأنثى نعثر على شعراء تناسوا نزوة آدم وحواء، مقدمين إليهما باقة الحب باعتبارها بدء الحياة ورمز الحب، يقول محمود فضيل التل:

فأدعو سيدي آدم

وأدعو أمنا حواء

وأدعو أمنا العذراء

سأدعوهم

إلى حفل افتتاح الحب في الموسم[3]

وقد روى بعضهم الصلة اللحمية التي تربطه بأنثاه من خلق حواء من ضلع آدم، باعثة ظلاً وارفاً فوق الإحساس الرجولي بالمسؤولية تجاه أنثاه لتكون جزءاً منه، يقول تيسير سبول:

هنا معي

هنا معي

---

[1]- ناهد عوني سدر - من حقائب سفري - ط١ - مكتبة المحتسب - عمان ١٩٨٨ - ص٧٧.

[2]- أنيسة درويش - ستر ليل - ط١ - منشورات دار الكاتب - القدس ١٩٩٤ - ص٤٤.

[3]- محمود فضيل التل - أغنيات الصمت والاغتراب - ١٩٨٢ - بلا طبعة ولا دار نشر - ص٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا ضلعي المقدود بين أضلعي

تأتيني

عيناك تندب لهفة شهية السؤال[1]

نافذة ثالثة: قابيل وهابيل – الدم يصبح ماء

تمتلك قصة قابيل وهابيل رصيداً غنياً يجعل أول حادثة لقتل الأخ أخاه رمزاً للنزاع الأخوي. وكان من السهل أن يعيد الأديب تشكيل الحروب الدائرة في محيطه، معيداً آلة الزمن إلى الصراع الأخوي، رافعا الجريمة الأخوية إلى المستوى الكوني لتحتقن الرؤية بأقصى تركيز للغضب، وترجع آلة الزمن أخيراً إلى عصره مخصبة بالرمزين الدينيين.

وصيّر الشاعر الأردني قصة قابيل وهابيل العماد الرمزي لبيت الصراع الأخوي، وانتزع بمشرطه الرمزين الدينيين المتصارعين: هابيل، وقابيل، ووضعهما قناعا بشريا لطرفي الصراع الجديد، ولاشك أن الصراع سينحصر في صراع الأخوة وأبناء الجلدة لدى أكثر الشعراء، مثيراً رياح الغضب ضد الطرف الشرير، يقول إبراهيم الخطيب في قصيدة "قابيل فلسطين"

إليك دمي يا ابن أمي

إليك دمي

أيشفي غليلك[2]

ويدخل الشاعر في روح هابيل المقتول، مصورا تمازج الغضب والأسى، يقول الشاعر نفسه:

أتنسى بأن دمي ليس يرحم

لتشرب وتلهب

ولكن تذكر بأن دمي ذوب علقم

---

[1]- تيسير سبول – أحزان صحراوية – المكتبة العصرية بيروت – بلا طبعة ولا سنة نشر – ص٣٤-٣٥.

[2]- إبراهيم الخطيب – قناديل للنهار المطفأ – ط١ – دار ابن رشد للنشر – عمان ١٩٨٥ – ص٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكيف تعود إلى بيت أمك

تجرّ وراءك هابيل

غيمة وهم وعار[1]

وكثيراً ما يقتحم الشاعر الأردني بتساؤلاته ساحة السواد المضطربة بعد حادثة القتل، ويتلاعب بحيرة الأخ القاتل الباحث عن طريقة لدفن الجثة، مدخلا الغراب أفق الرؤية. ويبدو أن ماهية الغراب الدلالية قد انبثقت من حادثة إرشاده قابيل لدفن الجثة فيكون باعث شؤم وموت، يقول إبراهيم نصر الله:

وقاتلت نرجسية السرمدية

وناديت: قابيل، أين أخوك؟ قال: لم أكن حارسه

وتصاعد صوت دم في البراري

فناديت: قابيل، لملم أخاك

ولملم نصال الحجارة من دمه واسمه

كيف علقتنا في السواد

وأدخلت ذاك الغراب إلى بيتنا[2]

وفضفض طائفة من الشعراء قابيل وهابيل، كي يخرجا على الرؤية المكثفة للرمز، وينتقلا ترحالا إلى المحيط الإنساني، وهنا يخلع الرمز الديني للحادثة ثوب التحديد عن المستويات الثلاثة: الزماني والمكاني، والإنساني ليعوم في بحر المطلق المنفتح. وبالرغم من جرأة هذا الخروج فإن بعض الانكسارات سوف تحدث في واجهة الرمز، إذ إن الحادثة الدينية منحصرة في بيت الأخوة، تقابل بين طرفي نقيض، فلابد من شذوذ الحدث وعظم نتيجته وخصوصيته، لكنْ أن يصبح قابيل وهابيل رمزين للصراع بين مجرد طائفتين بشريتين متنازعتين مؤد إلى شفافية الرمز، بحيث يرى ما وراءه دون تركيز الرؤية عليه، يقول فتحي الخريشا في نص يغلب عليه الطابع النثري:

ملايين السنين والأرض تحترق بالأحقاد والتفاهات والنيران

ملايين السنين وما زال قابيل ينحر هابيل[3]

---

[1]- المصدر السابق - ص٤٧.

[2]- إبراهيم نصر الله - الأعمال الشعرية - ص٥٨٢-٥٨٣.

[3]- فتحي الخريشا- سفر بلا عنوان - مطبعة بيت جالا - عمان ١٩٩٠ ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نافذة رابعة: أهل الكهف

تمثل جدلية الموت والانبعاث أرقا حقيقيا للإنسان الذي دأبت عيناه تلاحظان تداخل النقائض، ولعل ملاحظته الأشياء المحيطة به وهي تموت ثم تخرج منها حياة أخرى دفعه إلى رؤية الموت غيابا، عندها يصبح الموت غير ممثل للنهاية، بل يتحول إلى اختفاء في عالم آخر لسبب ما، لكنه بعد مدة ينتهي هذا الموت، وتعود الحياة في أشكال متنوعة.

نستطيع قلب قصة أهل الكهف على وجهها الآخر المخفي لنجد صورة رمزية لجدلية الحضور والغياب، ونموذجا مبررا لثنائية الموت والانبعاث، إذ يشكل النوم غيابا – موتا، وصحوتهم منه حضورا – انبعاثا، ولاشك أن مدة النوم الطويلة جدا لا يسمح لها على أرض الواقع أن تتخذ ماهية النوم، فهي موت مؤقت –إن جاز لنا التعبير– أو موت في معجم المؤمنين بالبعث، وهي غياب بالنظر إلى توقف الجسد عن النمو في ظل ظروف نادرة ، فلا حاجة للطعام والشراب.

واللافت للنظر أن نومهم مصحوب بحالة شبيهة بالجدب، إذ نرى الكفر أوالطغيان مسيطراً، وصحوتهم مصحوبة بحالة شبيهة بالخصب، إذ نرى الإيمان عاد للسيطرة والانتشار. كل هذا دليل على أن قصة أهل الكهف هي صورة رمزية للحضور والغياب، وشكل آخر للموت والانبعاث.

أناخ الشاعر الأردني خياله على أرض هذه القصة ، محاولا قدر الإمكان فهمها فهما جديدا يوائم رؤيته المعلبة. واستطاع بعض الشعراء تخريج الكنز الدلالي من هذه القصة ، واجدا فيه صورة فائقة للغياب المؤقت من أجل الخروج بعد ذلك إلى الحضور حيث الحياة والأمل، يقول محمد لافي:

أذكر أني نطرتك عشرين عاما بكهف الرقيم
تقلبني الشمس ذات الشمال وذات اليمين[1]

ويبدو أن كهف الرقيم قد نال قسطا وافرا من الإضاءة كونه يمثل المكان الذي يحدث فيه الغياب، مع تحول الفتية إلى شكل إيجابي آخر، يقول خليل العبويني:

أشعلت الزمان الراعش الأنفاس
"موال عتابا" وحكايا وقناديل ضياء

---

[1]- محمد لافي – الانحدار من كهف الرقيم – مجلة أفكار – العدد الخامس والعشرون عمان – ١٩٧٤ – ص١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باحثا عن قمري المصلوب في كهف الرقيم[١]

ومن الطبيعي أن يصبح النهوض والخروج من الكهف حضورا أو انبعاثا ليتخلص الناهض من القيود السلبية، منطلقا إلى أفق الإيجابية والحياة. أما مدة النوم الطويلة فتصبح غير هامة ما دام الانبعاث سيحدث، علما أن مدة النوم الطويلة هي المهيئة لجو الانبعاث، يقول حبيب الزيودي:

أنهض الآن من الكهف

ومن صمت الدروب الكالحة[٢]

ومتى يتدخل عالم الشاعر المعاصر في المضمون فلابد من عقد مقارنة بين واقع الشاعر النائم -الغائب، الميت- وواقع الفتية المنبعث - الحاضر-، فينشطر كل شيء ويبدأ قطبا التنافر يجذب البنيات الصغيرة، ويتهيأ كل طرف للتصادم، فثمة على النقيض الموجب التراث والفتية والنوم المؤدي إلى بعث، أما النقيض السالب ففي فلكه الحاضر والقوم العربي والنوم المؤدي إلى الموت. يقول محمود فضيل التل في قصيدة "نومة الكهف":

فناموا نومة الكهف

فأهل الكهف أحياء

وما ناموا كم نمتم

وقاموا بعد آلاف السنين

وأنتم -معشر الأحياء- لاشئتم ولا قمتم[٣]

وقد حاول بعض الشعراء قطع ضوء الأمل عن ساحة النقيض الموجب عبر تحوير لواقع الكهف المشهدي، وإدخال الشمس جدول الضد، حيث يتعرى الكهف عن دلالته ليصبح عاجزا معزولا، يقول عبد الله الشحام:

ودخلنا الكهف، والشمس على الكهف رقيب مستقيم

لم نكن نحن رقودا، لا، ولاحتى جلوسا

وفضحتنا الشمس والكلب تمطى حين زغرد[٤]

---

[١]- خليل العبويني - البحث عن الزنبقة البرية - ط١ - جمعية عمال المطابع التعاونية - عمان - ١٩٧٩ - ص١٢.

[٢]- حبيب الزيودي - طواف المغني - منشورات وزارة الثقافة - عمان ١٩٩٠ - ص٨.

[٣]- محمود فضيل التل - شراع الليل والطوفان - ط١ - جمعية عمال المطابع التعاونية عمان - ١٩٨٦ - ص١٣.

[٤]- عبد الله الشحام - الدم والتراب - منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨٠ ص٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نافذة خامسة: الشيطان والملاك - طرفا نقيض

لم يكن الإنسان منذ أول ظهور له على الأرض يحتاج إلى كبير عناء عقلي لاكتشاف الصراع الدائر حوله والتبدل الحاصل والتناقض الذي تحمله الطبيعة، ونتيجة لقدرته على الإسقاط فقد جعل القوى الغيبية تنقسم إلى قسمين: قوى خيرة، وقوى شريرة، وأصبحت الأفعال الحسنة التي تخدم الإنسان منسوبة إلى القوى الخيرة، بينما الأفعال المسببة للدمار وهلاكه منسوبة إلى القوى الشريرة.

وإن نظرة سريعة إلى الآلهة الأسطورية تؤكد وجود إله للشر والهلاك عند كل أمة، "فهناك ست إله الشر المصري، وتيامة إله الشر البابلي، وموت إله الشر الفارسي، وغيرهم كثير"[١]

أما في الكتب الدينية السماوية فإن قطب الشر يتمثل شيطانا خارجا على السلطة الإلهية نتيجة رفضه السجود لآدم، ومصمما على تحريف الإنسان صوب الشر والهاوية. ويبدو أن الإطار الديني حاول رسم صورة منفرة للشيطان كي يصبح في الطرف النقيضي للإنسان، وقد غذت هذه الصورة النظرة الشعبية للشيطان الذي هو عندها "سبب لكل ما لا نرضى عنه، وستار يخفي الأسباب الحقيقية، ومشجب للأخطاء على مستوى الفرد والجماعة"[٢].

ومن اللافت للنظر أن الشيطان ما يزال عالقا في الفكر البشري -خاصة الشرقي- باعتباره واقعا حادثا يعيش مع الإنسان ويشكل صنفا كائنيا غير مدرج في تصنيف كائنات الأرض إلا في عقل بشري يدمج الواقع والخيال في الفلقة نفسها. ولم يكن الشاعر الأردني خارجا عن هذه الطائفة المؤمنة بالشيطان، إذ إن كثيرا من الشعراء الأردنيين يقيمون للشيطان رقعة حقيقية من فكرهم، ولابد أن الرؤية الدينية التي غذت هذا الشاعر طويلا وزاد النظرة الشعبية قد أسهما في بناء هذه الرقعة.

ولسنا هنا كي نناقش مدى واقعية الشيطان لدى الفكر الشعري الأردني، لكننا في محيط البحث عن الصورة الشعرية التي وظفها الشعراء من نموذج الشيطان الديني. وتبرز ملاحظة أن الشاعر الأردني عند توظيفه للشيطان لم يخرج على النظرة الدينية بل كان دعامة لها، فهو القطب الشرير الذي تنجذب إليه كل صفات السوء والخراب والشر وهلاك الإنسان، يقول خالد الساكت:

---

[١]- انظر كتاب سيد القمني الموسوم بـ"الأسطورة والتراث - ص٢٩.

[٢]- المرجع نفسه - ص٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ما أكثر ما يسعد هذا الشيطان

أن الماء تعكر

أن الجار تدمّر[١]

وكثيرا ما يجري الشاعر خلف الطريقة الدينية للتخلص من الشيطان، حيث الحضور المادي للخير أو المعنوي طارد للروح الشيطانية، وأبسط طرق التخلص منه أن يستعاذ بالله، يقول محمد ضمرة:

فقلت: أعوذ بالرحمن من شر الشياطين[٢]

وقريب منه قول مريد البرغوثي:

كأنك الشيطان ذاته

الذي لا يهدأ إلا إذا استعذت به من شيطنته[٣]

وأنشأ بعض الشعراء يحاولون توظيف صورة الشيطان المادية: هيئته، لونه، حجمه، إلى غير ذلك، مرتوين من التصوير الديني أو التصوير التوقعي، ولا يخفى أن صورة الشيطان الخارجية عاكسة جوهره الشرير، حيث تخرج صورته الخارجية شريرة أيضاً، فيتمثل في هيئة شبيهة بالطائر الأسطوري، له أجنحة ووجه قريب إلى وجه بشري منفر، أسود اللون، يقول عبد الله منصور:

وكانت شقراء

وعيناها سوداوان كأجنحة الشيطان[٤]

وإن يكن الاعتقاد السائد الذي يحمل روائح أسطورية بأن لكل شاعر قرينا أو شيطانا يلهمه الشعر - يعود إلى جذور جاهلية فإننا نجد تصاهرا بين الشيطان والشعر أقله تلازم اللفظتين، يقول خالد محادين:

لقلت: يا شيطان

أريد أن تدور أن تدور

فربما تقودني خطاك

---

[١]- خالد الساكت - الانهيار والشمس - مطبعة التوفيق - عمان ١٩٩٢ بلا طبعة - ص٤٣.

[٢]- محمد ضمرة - أحاول أن أبتسم - ١٩٧٨ - بلا طبعة ولا دار نشر - ص٧٣.

[٣]- مريد البرغوثي - رنة الابرة - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٣ - ص١٢٥.

[٤]- عبد الله منصور - الحب يليق بحيفا - ط١ - دار الكرمل للنشر والتوزيع - عمان ١٩٨٣ - ص٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لطفلة الشعر كالمساء[1]

وإذا كان الشيطان يمثل النقيض السالب، ويقف على أهبة الشر فإن الملاك يقع على النقيض، ويمثل عكس صفات الشيطان تماما، حيث الطاعة المطلقة والمساندة للبشر، والحث على الخير، والخلوّ من الذنوب والسوء، إنه ببساطة من نور، والنور عكس النار. بيد أن الملاك في قطبه لا يمتلك الثقل المضاد المعادل لثقل الشيطان، فلا يكاد يمثل سوى خيط بسيط واه من إله الخير في أساطير الشعوب، وأغلب ما يضطلع به المهمات الإسنادية والمراقبة والإرشاد بطرق مخفية، ولا ينسب إليه الخير بل لله. وأبسط القول: إنه ممثل للصورة الحالمة بالكائن الخير المطلق، إنه الشكل السماوي للإنسان الساطع الضوء والجمال والنقاء.

وغالبا ما يدخل لحظة التوظيف عبر بوابة الخير، نقيا من الذنوب، غير متجاوز الحدود الدينية لصورته، يقول محمد ضمرة:

دعيني أتخيل شكلا آخر
ارسمه فوق الطرقات ملاكا
من غير ذنوب[2]

وعلى نقيض الشيطان يستحضر الشاعر الأردني الملاك في أبهى صورة وألمعها وأشدها نقاء، ونظرا لقدرة الصورة صورة الملاك على التمكن من مطلق صفات الخير والمظهر فقد ألصقها الشاعر بالمرأة الحبيبة أو المحبين والأخيار، يقول محمد لافي:

ترمي غرتها للريح
وتعبر قفزاً درجات الشارع مثل ملاك[3]

وإن نر الملاك مطيعاً لله، هادئاً، متزناً فإن الدلالة قد غلّبت عليه صفاته، حيث ينعدي الإنسان من صفات الملاك، ويتخذ لفظته الدالية متى امتلك تلك الصفات، ليكون الملاك رمز الطاهر أو العاقل أو المطيع،يقول إبراهيم نصر الله:

وستهمس
لن أتأخر ... يا ولدي، كن ملاكا[4]

---

[1]- خالد محادين - الأعمال الشعرية - ص٧٢.

[2]- محمد ضمرة - أقمار بيروت - عمان ١٩٨٣ - بلا دار نشر - ص٣٥.

[3]- محمد لافي - مقفى بالرماة - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٣ - ص٥٠.

[4]- إبراهيم نصر الله - الأعمال الشعرية - ص٥٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتكئ بعض الشعراء على أعمال دينية يقوم بها الملاك، فثمة توظيف للاعتقاد الديني بوجود ملكين على الكتفين يسجلان أعمال الإنسان كلها: حسنها، وسيئها. ويكون التوظيف من أجل وضع جهاز مراقبة أسطوري، يقول طاهر رياض:

وكان ملاكان منهمكان بعدّ ذنوبي

يرفان حولي

ويسترخيان على كتفي[1]

النافذة السادسة: يوم القيامة

ثمة إيمان أن البشر يوماً ما سينبعثون بعد موتهم ليحاسبوا وتوزن أعمالهم، فإما إلى جنة وإماإلى نار. ويوم القيامة أو البعث لهو دليل على أن حياة الإنسان على الأرض ليست خاتمة الحياة، وأن ميزان العدل سيظهر، وأن الخير أخيراً سينتصر. ومن تسمية هذا اليوم بيوم القيامة أو البعث أو النشور يتضح أن هذا اليوم شبيه بأوقات الانبعاث الأسطورية، غير أنه أكثر شمولية وتحديداً، إذ لا يقع سوى مرة واحدة ويبعث فيه الناس جميعاً، وفيه وجود حياة أخرى وإله يحاسب الناس، وعقاب وجزاء.

استطاع الشاعر الأردني بعمق رؤياه وبصره الخيالي الحديد أن يطوع يوم القيامة لمعجمه الشعري وأفقه الدلالي، حيث ارتد يوم القيامة بعثاً لحياة جديدة وأمل رحب وثورة شاملة تعيد الحق. وأكثر ما ينعم النظر برؤيته هو الارتقاء بمستوى الدلالة ليوم القيامة، بحيث يدمج الشاعر بين دلالتين: دلالة عامة دينية ، ودلالة رمزية واقعية ليؤاخي بين جوين تصويريين: عام بعيد، وخاص قريب، فهناك جو يوم القيامة حيث نهوض الناس جميعاً، وهناك على صعيد أقرب جو الثورة والتمرد، حيث بعث فئة من الناس لتعيد حساباتها، ولا يخفى ما في الدلالتين من تقارب وإخاء، تقول فدوى طوقان:

دقت الساعة العظيمة في الساحة

واستنفرت خيول الشهامة

كان لابد أن تقوم القيامة[2]

والتفت الشاعر الأردني إلى الشوق العظيم الذي يملأ المؤمن انتظاراً ليوم القيامة، ليجريه انتظار المعادل يوم القيامة، أي انتظار الشعب الطويل حريته المتحققة بالثورة، يقول إبراهيم نصر الله:

---

[1]- طاهر رياض - حلاج الوقت - ص٣٦.

[2]- فدوى طوقان - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٣ - ص٤٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كأنكم منذ بدء الخليقة

تنتظرون على سفر أن تقوم القيامة[١]

ولاشك أن ثمة إدراكا بأن يوم القيامة له وجهان: مشرق محبب للمؤمن، ومظلم مكروه للكافر، فينتصر المؤمن وينهزم المشرك، وهذا تماما موقف الثورة، يقول إبراهيم نصر الله متناولا الشهيد:

باسمه نعجن الأرض بالأمنيات ونار القيامة والانبعاث

ونرفعه للسماء صلاة[٢].

غير أن بعض الشعراء وظف يوم القيامة في نصه توظيفا حقيقيا مضيئا الدلالة العامة، منتبها إلى أن هذه الدلالة ترسل إشارات رمزية خافتة ضمن بعدين: زماني، ومكاني، يقول محمد لافي:

سوف أحمل سركم

من أول الدنيا ... إلى يوم القيامة[٣]

فقد أضاء الشاعر الدلالة الحقيقية ليوم القيامة مع خروج إشارات رمزية إلى نهاية الحد المسموح لحياة أرضية فلا خفاء ولا أسرار بعدها، وإلى بعد مكاني حيث ينتهي سره بانتهاء الحياة على الأرض لينوجد مكان آخر سماوي متسع وطاهر ونقي.

وتختلط على الشاعر الأردني أحيانا أوراق الدلالة العامة ليوم القيامة بأوراق الدلالة الرمزية، ويصبح صعبا على رؤيته أن ترسم الحدود الفاصلة بين كلتا الدلالتين فينتج خليط غير تام الاندماج ، يقول علي عرسان:

تبعث الغيظ وحقداً لفّه القتّان سراً

بابتسامه

هل تعدّن للقيامة

قالها والرصد في عينيه يستعطي قبولا

فتجلت شجرة الزقوم

والسدرة[٤]

---

[١]- إبراهيم نصر الله – الأعمال الشعرية – ص٣٣٥.

[٢]- المصدر نفسه – ص٥٣٠.

[٣]- محمد لافي – مقفى بالرماة – ص١٢٧.

[٤]- علي فواز عرسان – أفول – ط١ – جمعية عمال المطابع التعاونية – عمان ١٩٨٤ – ص٤٣-٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النافذة السابعة: جهنم

من الواقع أن الظلم غير دائم، وأنه ملاق جزاءه، ولكن الظلم أحيانا يدوم أمام مرأى المظلوم دون أن ينتهي ويزول، فاندفع الإنسان إلى تخيل حياة بعثية يلقى كل جزاءه، حيث تنقطع الشبهات بين النقائض، وتنتفي الوسطية عن الأشياء، فيكون للخير مكان محدد ينعم به، وللشر مكان محدد أيضا يعاقب فيه. وإن اختلفت التصورات لدى الشعوب القديمة أو الأفراد حول مكان الخيرأو الشر وطبيعة هذين المكانين فإنها تصبّ في قناة الفصل والثنائية.

ويسود لدى الديانات السماوية أن هذين المكانين هما الجنة والنار، فالجنة للمتقين والصالحين، والنار للمشركين والظالمين. وتظهر الجنة في أنقى صورة وأبهاها، بينما النار في أكثر الصور ظلمة ورعبا، فتكون الجنة قطب الخير السماوي، والنار قطب الشر السماوي.

وثمة صلة عميقة بين النار أو جهنم والظالمين، فلا تجذب إلى أتونها غير الشر جزاء لما ارتكبه الأشرار. ولم يكن الشاعر الأردني بغافل عن هذا الارتباط فتشمل الإضاءة البارزة من توظيف جهنم في النص أقطاب الشر من الظلمة والمعتدين، وتقرنها بهم دون الفئة الخيرة، يقول خالد الساكت:

واعراقي العظيم

وحدك النار

تحرق كيد العدو الزنيم

وحدك النور

تفضح أحجبة الظالمين

تسربلهم زمرا في الجحيم[1]

ولا يخفى مدى اقتران دلالة جهنم العامة بدلالة رمزية منبثقة عنها هي الدلالة على العذاب الشديد والنهاية المهلكة.

وتقع جهنم في النص الشعري أول موقع ينفر منه العنصر الإيجابي، وآخر موقع يقبله بديلا، فتكون جهنم آخر نقطة لخط القبول، وأبعدها عن المركز، ونهاية الخط، وما بعدها نقاط مظلمة لا يمكن قبولها تحت أي شكل، يقول مريد البرغوثي:

شهوة أن نحب البطاطا ومقلوبة القرنبيط

وحتى جهنم أو أي شيء

---

[1]- خالد الساكت الذي يأتي العراق - دار الينابيع للنشر - إربد ١٩٩٢ - ص١٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سوى الأمريكان[١]

ويخفف الشاعر أحيانا من الدرجة اللونية للذين سيلقون في جهنم، حيث تتحول إلى سوط ترهيب للمشاركة والإزعاج أو المخالفة، يقول محمد لافي:

واضم أن صوتي ثقيل عليك
وأني سألقيك عن الإرادة من راحتي لجهنم[٢]

وعلى النقيض تماما يقع توظيف الجنة في النص الشعري، فهي المكان المثالي المتكامل، حيث قمة الخصب والضوء والحياة الهانئة، هي الحلم الذي لا يناله الإنسان على أرضه، والمدينة الفاضلة للخير والمؤمنين. والملاحظ أن لفظة الجنة تقترب منها لفظة الجنة بمعنى البستان، فيمكن القول إن الجنة السماوية هي النموذج الإلهي للجنة الأرضية، ويغلب عند التوظيف أن تتصهر كلتا الجنة في دلالة توفيقية، يقول وليد سيف:

ينظر عبر الشباك إلى المرأة تتفجر مثل البرقوق الناضج
ويعريها، يخلع عنها شجر الجنة غصنا غصنا
يتروى كي يترك للدهشة عمرا[٣]

النافذة الأخيرة: يهوه

لاشك أن كل ديانة سماوية -وإن اشتركت مع غيرها من الديانات السماوية في كثير من نقاط التشابه- لها رايتها الواضحة المميزة، محاولة قدر جهدها أن تسلخ لروحها جلداً يلائمها. والواضح أن الديانة اليهودية عبر أتباعها تحاول على الصعيد الديني إثبات تميزها عن باقي الديانات السماوية، وأن لها عرش السبق، فاتبعت أحيانا طريق الأسطورة لتلبس الثوب الموغل في القدم.

ويبرز الإله يهوه في هيئة أسطورية أكثر من بروزه في هيئة دينية سماوية، حيث يخوض في البدء صراعا ضد وحش العماء والظلمة ليخلق الحياة، ويتحول إلى إله محارب "ليحرر بني إسرائيل من عبودية فرعون وجنوده"[٤]، ويلتصق باليهود أكثر من غيرهم ويعدهم الكثير. ومن

---

[١]- مريد البرغوثي - رنة الابرة - ص٣٧.

[٢]- محمد لافي - مقفى بالرماة - ص١٠٢.

[٣]- وليد سيف - تغريبة بني فلسطين - ط١ - دار العودة بيروت ١٩٧٩ - ص٧-٨.

[٤]- محمد وحيد خياطة - قراءات في التوراة على ضوء المكتشفات الأثرية الحديثة - ط١ - دار طلاس - ١٩٨٧ - ص٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الغريب أن تسمية الإله بهذا الاسم قد عدها اليهود تميزا لهم، ذلك أن الرب "يعترف لموسى بعد أن يذكر اسمه يهوه بأنه لم يكن معروفا بهذا الاسم لدى آباء موسى الأوائل"[١].

وانعكس واقع الصراع بين العرب واليهود على توظيف الإله يهوه لدى الشعراء الأردنيين، إذ نجد طردا لهذا الإله من قطبه الإيجابي إلى القطب السالب المنفر، وقلبا لماهيته من خالق للنور والحياة إلى واجد الظلام والموت، وصبا له في قالب أتباعه ليصبح شيطانهم الأكبر الذي أغواهم ليكونوا على حالهم الآن. ويبدو أن الشاعر الأردني أراد صراعا شاملا في كل الأوجه الممكنة، يقول خالد الساكت متحدثا عن السيف العربي:

كان السيف أخا للكلمات المغضرة

.....[٢]

بمقابر في أعمق هوه

يصلب يهوه

ويقيم الأعراس[٣]

ويبقى التنافر قائما بين الشاعر والإله يهوه، فكلاهما يقع على طرف نقيض من الآخر، يقول عبد الله رضوان:

وضباب عميق يغلف هذا المدى

فتضيع الطريق

ليس يهوه ربي

ليصير عدوي صديق[٤]

---

[١]- المرجع نفسه - ص٦٩.

[٢]- هذه النقاط متى وردت تشير إلى دفقات محذوفة.

[٣]- خالد الساكت - الذي يأتي العراق - ص٩٣.

[٤]- وزارة الثقافة - مختارات من الشعر الأردني - ط١ - ١٩٩٢ - ص١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القسم الثاني:
التراث الشعبي

الطريق الممهدة:

سبقت الإشارة إلى أن الحدود الفاصلة بين الأسطورة وغيرها من فنون التراث الأدبي الشعبي سرابية جدا، وأن الأسطورة نفسها تفهرس ضمن فنون الأدب الشعبي. ويجدر بناء بيت أدبي يقوم على تشابه الظروف المؤسسة، ووحدة الهندسة الشكلية، وتمازج الفضاء الروحي بعيدا عن إقامة حواجز داخلية لمجرد وجود لبنات اختلاف بين مختلف فنون الأدب الشعبي، حتى يمكن إسكان جميع فنون هذا الأدب دون طرد بعضها أو نفور البعض الآخر.

وعند التوقف على إشارة الأدب الشعبي ينبغي الانتباه إلى أن الأسطورة والعديد من أصناف التعبير الشعبي يحدث بينها تبادل للمواقع، خاصة حين "يمتزج القص التاريخي بالحكي الخيالي في وحدة الأعمال الأدبية الشعبية، ويرتبطان معا في وحدة عضوية يصعب التمييز فيها بشكل قاطع بين مختلف المكونات الواقعية والخيالية أو حتى الأسطورية"[1]، إضافة إلى التقارب الواضح بين الأبطال الأسطوريين والشعبيين، والتوأمة المعلنة للشخوص الأسطورية والخرافية.

ومحاولة إماطة الضباب عن العناصر الأسطورية في التراث الشعبي أمامها الكثير من العوائق والرفض يسندها من يبتدع شكلا صنمياً للأسطورة بأبعاد مجهرية، ليصبح من الإعجاز دخول الحرم الأسطوري من قبل نماذج أخرى لا تتطابق تماما مع الشكل المبتدع.

لكن هذه المحاولة يتقدمها ضوء خبير كاشف لعناصر أسطورية تبحر داخل الفضاء الخرافي أو الأمثولي -قصص الحيوانات-، ومن السهولة صيدها والتقاطها، إذ إنها تطفو مثلما تطفو الأسطورة. ويكتشف هذا الضوء عناصر أسطورية بارزة من الثرى الشعبي على هيئة رموز وأبطال وكائنات تحتل مكانة اعتقادية وإيمانية لدى أصحابها، وترتفع عن المستوى البشري مقتربة من المستوى الإلهي أو مالكة ماهيته، أو ملامسة بلاط ملكوته، وتبدأ تفقد طابعها التراثي الحقيقي لتدخل في واقع آخر أسطوري، وتكتسب على أيدي من يوظفها القيمة ذاتها التي يمتلكها الأبطال الأسطوريون.

---

[1]- أحمد أبو زيد - الواقع والأسطورة في النص الشعبي - مجلة عالم الفكر - المجلد السابع عشر - العدد الأول - ١٩٨٦ - ص٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعل من الرصيد الداعم للتراث الشعبي اتكاء الأدباء عليه، وإعادة توظيفه ضمن رؤية جديدة تذهّب مكانته النابعة من قدرته على "تحويل الفوضى إلى نظام"[١]، حيث تتداخل فيه العوالم العجيبة، ملغيا حدود الزمان، مازجا المعقول وضده، والفائق والبسيط في حجرة تؤلف صورة منظمة. وينظر الأدباء إلى شعبية هذا اللون من الأدب بعين الاحترام، إذ يدل على أن "التعبير الشعبي لا يصل إلى التكامل بحيث يصبح أدبا إلا بعد أن تكون رواسبه قد استقرت في ضمير الجماعة"[٢] ويرصد الأدباء من تلة الاهتمام محتوى الأدب الشعبي الذي يملك عصا سحرية على عواطف الجمهور وعقلهم أيضا، ذلك أنه -الأدب الشعبي- "ملاحم بطولة وفروسية بالدرجة الأولى، وحكايات حب وعشق، وروايات غرام تختلج بالعواطف"[٣]، وهو أيضا -في مستوياته العميقة- ثنائيات إنسانية أساسية، وتجارب شعرية محورة إلى الوجه الجماعي.

وأينما نر توظيفا جادا للرموز التراثية داخل النص الشعري نجد الشاعر الأردني حاصلا على إضاءة مميزة ضمن أفق العيان، فقد استطاع هذا الشاعر إهمال التحرج الذي ينتاب بعض الشعراء وقت التفكير بإدراج رموز تراثية في شعرهم، وبنى نصا فيه لبنات تراثية بنفس متانة غيرها من اللبنات الشعرية، وحصد غنيمة التواصل بين الشعر والتراث الشعبي، مؤكدا على أن التراث الشعبي ملحمي يزاحم التراث الأسطوري لأمم أخرى.

ولأن المجال هنا محصور في البحث عن الرموز الأسطورية الموجودة في التراث الشعبي، الموظفة ضمن نصوص الشعر الأردني فسوف ننشر الإضاءة كلها على العناصر الأسطورية من أبطال شعبيين وكائنات خرافية استحقت دخول بوابة النموذج الأسطوري، غير مبالين بمكان ولادة هذا الرمز أو ذاك فالمهم هو انتهاء هذا الرمز إلى المكان الشعبي الذي يضم الشاعر الموظف له.

وقد يلاحظ غياب رموز شعبية أسطورية عن ساحة دراستنا، وليس هذا الغياب لذاكرة منقوبة أو تناس مقصود، بل للاعتقاد أن الشاعر لحظة توظيفها لم يرجع إلى التراث الشعبي، إنما عاد إلى أصلها الواقعي الحقيقي، ومثال ذلك أن عنترة بطل أسطوري في التراث الشعبي، لكن الشاعر الأردني غالبا لم يوظفه بالنظر إلى واقعه التراثي الأسطوري، بل نظر إلى واقعه الحقيقي باعتباره شاعرا أسود متمرداً.

---

[١]- نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - ص٨.

[٢]- المرجع نفسه - ص١٠.

[٣]- فاروق خورشيد - عالم الأدب الشعبي العجيب - ط١ - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١ - ص٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النافذة الأولى: السندباد ... التفلت الشاعري

بداية لم يمثل السندباد رمزا أسطوريا فإن هو إلا بطل حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة"، يظهر في صورة البحار المغامر الذي يملؤه حب التحدي والاكتشاف تاركا مدينته بغداد بحثا عن الكنوز والمغامرة، طامعا في القبض على الأمواج وتدجين الأخطار، مواجهاً مصاعب خرافية. واعتقد السندباد -أول الأمر- بطلا قصصيا أو بطلا شبه خرافي على أكثر تقدير، لكن نظرة حداثية شعرية أرسلها منتصف هذا القرن بدأت تعجنه عجنا مغايرا بعدما "رأى جملة من شعراء العرب المعاصرين في تطلعه إلى المعرفة، وتشوقه إلى اختراق المجهول وما صادفه من مآزق وأعاجيب - صورة لشاعرنا المعاصر أو لإنساننا العربي المعاصر الذي يريد أن يجوس العالم، وأن يتخطى واقعه الاجتماعي"[1].

ولكن ثمة دوافع عميقة قادت الشعر العربي المعاصر إلى أسطرة السندباد شعريا، فقد أعاد الشاعر العربي المعاصر قراءة حكاية السندباد قراءة رمزية تحول السندباد من مغامر إلى مغترب أو مشرد أو صعلوك بحر ومغامرة، ولم يعد سفره بديلا اختياريا من أجل الشهرة والمغنم، بل هو بديل قسري لواقع مؤلم يرفض السندباد الاستمرار فيه، فيضطر إلى التغرب بحثا عن المعادل، وعودته مرهونة بالتغير والتبدل إما في شخصيته وإما في واقعه المرفوض. ثم إن الشعراء المنفتحين على الآداب الغربية -خاصة الأساطير اليونانية والرومانية- قد وجدوا في السندباد المعادل الموضوعي لبحارة اليونان الأسطوريين، إنه الطراز الشرقي العربي لأوديسيوس- مع ما في كليهما من اختلاف ظاهري- وأكثر من الذي سبق أن السندباد امتلك مقاييس قناعية تتناسب الوجه الشعري، بحيث ينطبق السندباد على ذات الشاعر ويتجسد فيه.

وقد يبدو غريبا هذا الكم الهائل من توظيف السندباد في الشعر الأردني، حتى إن حكما ينطبق بأن السندباد يمثل أكثر الرموز الأسطورية شعبية على ساحة التوظيف الشعري، وأبرزها حضورا بعد أشهر الرموز الأسطورية الدينية. ومن الواضح أن الولادة الشرقية العربية لهذا الرمز قد أغرت الكثير من الشعراء الأردنيين بتناوله، خاصة مع ما يثيره هذا الرمز من موسيقى روحية داخلية، وذات متفلتة، وأقنعة على المقاس الشاعري، وأحاسيس الاغتراب والتفرد أمام عالم أسود.

وكثيرا ما يحط الشاعر بألفاظه عند تصوير الجو السندبادي، فيرى البحر الممتد، والسماء، والأمواج، وهذا مبعث كثرة ألفاظ الموج، البحر، الريح، الجزيرة، وغير ذلك من ألفاظ

---

[1]- أنس داود - الأسطورة في الشعر العربي الحديث - ص١٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المشهد البحري، فيندفع النص إلى إنشاء تلازم بين المشهد البحري والسندباد -بقطع النظر عن دلالة السندباد-، يقول طاهر رياض:

لأن البحار التي أغرقت كل أسماكها

تتعلق خوفا بقشة

وترفع كفين ضارعتين إلى سندباد الهواء[١]

وتلتهم الكآبة والوحدة والصعاب مساحة واسعة من الصورة السندبادية أثناء الرحلة، يقول محمد عيسى الحوراني:

في عزلة الآهات ... في

تغريبة الأحزان

كان يرتحل

وكان يشدو ... يجامل الطيور[٢]

ويفضح الحديث عن المصاعب والأخطار -كما في حكايا ألف ليلة وليلة- المخاطر الخرافية والأسطورية التي تقدم جواً من التشويق والألق الخيالي والبعد التصدي الخارق، يقول راضي صدوق:

السندباد لم يزل يصارع الغيلان

ولم تزل تنوشه الأفاعي

النار في التلال ... والشطآن

يغفو على ذراعها القمر[٣]

ويضيف بعض الشعراء إلى السندباد هاجس الرحيل الدائم، ليعكسوا الغربة الروحية وفقدان المعادل دوما، بحيث تتجدل ثنائية الحنين والرحيل، فاقدا السندباد أول وطن وأول غربة، يقول إبراهيم خليل:

إنه السندباد

شهقة من حنين

إلى واحة من رفيف

لحظة

---

[١]- طاهر رياض - حلاج الوقت - ٢٩.

[٢]- محمد عيسى الحوراني - أنغام على آلة الموت - ط١ - دار ابن رشد - عمان - ١٩٨٥ - ص٦٣.

[٣]- راضي صدوق - بقايا قصة الإنسان - دار العودة - بيروت ١٩٧٣ ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يخرج من ظلمة في القرار

باحثا عن مكان جديد[١]

ويلقي فئة من الشعراء ثقله التوظيفي على هاجس الغربة والاغتراب، حيث يصبح الرحيل قسريا لا إداريا، وليس البحر حلمه بل سجنه الأسود، يقول إبراهيم الخطيب:

السندباد عاد من سجون البحر والشراع

معترفا للبابسة:

الموج لم يكن جلادي

متهم بغربة سميتها بلادي[٢]

ويظهر السندباد حاضرا بقوة ضمن معادلة التشبيه، مستوليا على المشبه به ليكون الأميز حضورا في الصفة المراد إسنادها إلى المشبه، دلالة على الأهمية التي تحيط به وسطوته على صفات البحر والرحلة والتغرب والغياب، تقول عطاف جانم:

والحزن مثل السندباد

يجوب في أقطابها

وينام حيث يشاء.....[٣]

وتضارب النص عند توظيف عودة السندباد أخيرا، هذه العودة الساعية لنهاية الرحلة مع ما تحمله من غياب وصراع، فيصور جانب من الشعراء العودة في صورة متفائلة تعكس حلما ورديا جنى ثمار الصبر والمشقة، وتغلب هذه الصورة على الشعر الذي يرى السندباد في ثوبه الرمزي المعروف، شبيهة بالصورة الحكائية لألف ليلة وليلة، يقول خليل العبويني:

زغردي –ميسون– عاد السندباد

من صحاري الذهب الأسود واللؤلؤ عاد

عاشقا يبحث عن معبد حب وصلاة[٤]

أما الجانب الآخر فيصور عودة قانعة بالصفر، تخفي خيبة مريرة من واقع الاغتراب أكثر من الأمل بالعثور على خط الرجوع، ويبرز على ظاهر نصه الانكسار والخاتمة، عابقا بالفراغ، مقتربا إلى الوجه المخفي خلف السندباد، يقول أحمد المصلح:

---

[١]- إبراهيم خليل – تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة – ط١ – دار آسيا للنشر عمان – ١٩٨٤ – ص٢.

[٢]- إبراهيم الخطيب – لي غدي – ص٣٩.

[٣]- عطاف جانم – لزمن سيجيء – ط١ – ١٩٨٣ – بلا دار نشر – ص٧٤-٧٥.

[٤]- خليل العبويني – البحث عن الزنبقة البرية – ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طوفت في البلاد طولها وعرضها

عرفت من أخبارها

وتارة أخبرتها

وها أنا أعود مثلما بدأت

لا شارعا قطعت

أو سامها أسمعت

وأكتب الوصية[1]

واللافت أن هناك شعراء امتلكوا أدوات فتتت شخصية السندباد تماما، وخلقت من فتاتها وجها شعريا جديدا، فلا سندباد ولا قناع، إنه وضع للسندباد الأسطوري في المرمى التراثي الاسترجاعي، وللسندباد - المسقط في الجهة المقابلة المعاصرة. ولا يمشي في هذا المسلك سوى القادر على امتلاك تقنيات نبشية للرموز وتحييدها من أجل تطويعها للوجه الجديد، يقول عبد الرحيم عمر في قصيدة "سندباد يواجه التحدي":

أقفر الوادي

وأنت الآن في مأزقك الدامي وحيد

يا غريب الدار

لا ماء ولا زاد وهذي قسوة الصحراء

تلقيك إلى رائعة الموت طعينا من جديد[2]

النافذة الثانية: زرقاء اليمامة ... عينا شاعر

تسلط الأضواء الأسطورية في محيط زرقاء اليمامة رؤيتُها الحادة، وبعد مجال رصدها، مالكة عيونا استحال نظيرها البشري. والغريب أن عيون زرقاء اليمامة شبيهة السماء لونا وصفاء وانفتاحا واتساع مجال الرؤية، وأن بصرها مثلما كان عامل شهرتها كان سبب نهايتها، وأنها - زرقاء اليمامة- تجاوزت حدود التصديق البشري لينكر في النهاية قومها كلامها.

لقد احتاج الشاعر المعاصر إلى قناع عينين يرى به الحقيقة الغائبة ويخلع الغموض عن عالمه، ويستشرف الآفاق كلها بعيدا عن حسابات المنطق. وقد وجد الشاعر العربي ضالته في

---

[1]- أحمد المصلح - طقوس خاصة للفتى كنعان - ط١ - عمان ١٩٨٨ - بلا دار نشر ص٣٩.

[2]- عبد الرحيم عمر - الأعمال الشعرية - مكتبة عمان - بلا طبعة ولا سنة ص٣٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عيون زرقاء اليمامة، فتغذت عيونه العاجزة بالبروتينات السحرية، وتعرى أمامه الكون. وبعيدا عن عين النسيان تقف ماهية الشاعر محملة برؤية ما لا يرى، واتساع حقله المشهدي، وأنه عين الجمهور الفائقة والكاشفة الحقيقة، لكن ماهيته هذه أخذت تمحي شيئا فشيئا وسط عصر أسرع من الرؤية وأبعد من مرمى شاعر، فتلبس العجز الشاعر، وتبدى مجال الرؤية سلسلة تعميه، فأجرى حفرياته الأثرية بحثا عن المعادل التراثي لرؤيته، لتظهر زرقاء اليمامة المعادل والبديل.

وعند البحث عن زرقاء اليمامة في الشعر الأردني يبرز الترخص في توظيف الرمز الزرقاوي، حيث لا تتمطى زرقاء اليمامة سوى نتوء السطح التوظيفي، غير حاضرة سوى في ذماء الرؤية، مرتقية السلم المشهدي بعين واهية. ولا يظهر هذا الترخص في ندرة التوظيف بقدر ما يظهر في القيمة السطحية لزرقاء اليمامة، إذ قلما امتلك الشاعر الأردني عيني رؤية تستطيعان تطويع عيون زرقاء اليمامة حتى لا تنفر منهما أو تظهران عجزهما. فانجذب بعض الشعراء إلى الشكل الأنثوي لزرقاء اليمامة، لتنعمي قيمتها الأسطورية، وتبرز أنثى قادرة على رؤية البعيد فيخرج التوظيف غير مرتق بها، إنما يعاملها "على القد"،يقول عبد الله اليماني:

عينا حبيبتي دون زيادة أو نقصان

تعرفني من بعيد كأنها زرقاء اليمامة[1]

ويذهب بعض الشعراء إلى إعطاء زرقاء اليمامة القيمة الحقيقية ذاتها المعطاة من التراث العربي، فيقتصر التوظيف على الرؤية الفائقة أو السمع الفائق، يقول محمود فضيل التل:

تقول زرقاء اليمامة

أرى ما لا يراه الناس

وأسمع ما لا يسمعون

وأقرأ في خفايا النفس[2]

لكن جانباً مضيئا من التوظيف اجتذب زرقاء اليمامة إلى واقع العصر المرير، المليء بالانكسار، لتزداد احتمالات الإخفاق وسط التشرد والضياع، ووسط حاجة صادية إلى زرقاء اليمامة، حيث يصهر الشاعر عصرين: عصر زرقاء اليمامة، وعصره، موصلا التشابه إلى حد الإشباع، فيقترب واقع النهاية المعاصر من واقع نهاية الزرقاء الأسطوري، ويتشبث الشاعر والزرقاء بحبال الوصل. يقول عز الدين المناصرة في قصيدة "زرقاء اليمامة":

لكن يا زرقاء العينين، ويا نجمة عتمتنا الحمراء

---

[1]- عبد الله شريف اليماني - المخادعة - ط١ - ١٩٨٨ - بلا دار نشر ص١١.

[2]- محمود فضيل التل - أغنيات الصمت والاغتراب - ص٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كنا نلهث في صحراء التيه

كبتامى منكسرين على مائدة الأعمام

ولهذا ما صدقك سواي، لهذا كنت الناجي[1]

وانجرفت زرقاء اليمامة لدى قلة من الشعراء في طوفان الغموض المعاصر، لتختل رؤيتها الأسطورية، وتصبح النهايةالمرسومة بدقة لا مجال لاتقائها بعيون زرقاء اليمامة البشرية. ويزداد الضغط الانكساري على صدر الشاعر فيفلت حبل النجاة الأسطوري، يقول إبراهيم الخطيب في قصيدة "دموع زرقاء اليمامة":

الموت ليس بالجديد

لكن زرقاء اليمامة

ليس ترى سوى جفونها

ويستوي أمامها القريب

والبعيد

وحينما سألتها ماذا ترى من غدي

لاذت وراء الصمت[2]

النافذة الثالثة: الكائن الأسطوري

من أهم ما يميز الأدب الشعبي احتواؤه على كائنات خرافية كثيرة، أصبح الاعتقاد بها شبه مسلم، معطية التراث الشعبي جوا من الخفاء والما ورائية والحلمية، مقيمة في اللاوعي البشري أولا، ومنه الانطلاق إلى ساحة الوعي، ومركزة دعائم على منحنى بشري عميق مؤمن بقوى غيبية اقيمت لها النماذج التصورية.

واللافت أن هذه الكائنات تعبر مسيرة تحول واقعي ودلالي، إذ يلاحظ أن أول ولادة لهذه الكائنات حدثت في اللاوعي، عاكسة عنصرا من عناصر الغموض الكوني، ثم أخذت طريقها إلى الوعي حينما مشت في ركب الخرافة من أجل التشويق وإضافة الأجواء الخرافية إلى التجسيمات اللاواقعية، ولكن نظرا لسكونها في اللاوعي فقد اقتربت من الجمهور الشعبي كثيرا حتى آمن بوجودها، مشكلة طرفا واقعيا لكائنات تظهر نادرا، وحدث أن رآها البعض أو خالطها، مقيمة واقعين أرضيين: واقع الإنسان، وواقع هذه الكائنات.

---

[1]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٤٦.

[2]- إبراهيم الخطيب - لي غدي - ص٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما مسيرة التحول الدلالي فتبدأ بانتاج لفظ صوتي لهذا الكائن وتجسيم معين نابع من وظيفة هذا الكائن الشريرة أو الخيرة، وهذا التجسيم ناتج عن قصقصة أجزاء متنافرة من أحياء الطبيعة ثم إلزاقها في صورة شكلية معينة، وبعد ذلك تكون عملية إسقاط الماهوية الصورية للفظ على دلالة رمزية، فتختفي الصورة السابقة لتبقى الدلالة الرمزية. ومثال ذلك المارد الذي تشكل على هيئة معينة أخذت من معالم طبيعية ودخلتها يد الخرافة والتغيير، لكنه انتهى إلى عصرنا لا باعتباره كائنا خرافيا كل الأحيان بل بوروده على هيئة رمزية للإنسان الطويل.

خيط أول: العفريت، الجن، الجنية

ظلّم الشاعر الأردني العفريت والجن لحظة التوظيف، مبعداً إياهما إلى النقيض السلبي، بينما غلبت الشفافية الأنثوية على الجنية، فوقعت قريبة من القطب المضيء. والظاهر أن الشاعر لم يخرج إلا ما ندر على الصورة الشعبية للجن والعفريت، حيث يظهران في صورة منفرة تنحاز إلى الشر وتعادي الإنسان.

أما العفريت فيحمل سيف العداء للإنسان وراية الانقياد للشيطان، ويوظف شعريا ضمن مناخ أسطوري تتماهى فيه الأبعاد الزمانية والمكانية الواقعية، بارزا في وحدة سلوكية ووظيفية مع غيره من كائنات خرافية، يقول خليل العبويني:

عاشق الأسطورة الشمطاء يرتاد
على ظهر جواد الوهم ماخوراً عتيقاً
في بلاد الزمهرير
حيث أبناء السعالي
والعفاريت وأسراب البغايا
تنقر الدف مع الشيطان في حفل كبير[1]

ويستقي بعض الشعراء توظيفه للعفريت من الخيال الحكائي لألف ليلة وليلة، مقحماً إياه الواقع المعاصر،كي يصور الجانب الأشد ظلاماً وخداعاً منه، يقول إدوارد حداد:

لو أنني عرفت في بداية الأمور
أن صابر المسكين
حارس لقمقم العفريت ... عابر السبيل

---

[1]- خليل العبويني - البحث عن الزنبقة البرية - ص٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنت قد وخزت جنبه المحروق بالنابلم
بفأس والدي[1]

ويذهب بعض الشعراء إلى السور الدلالي الرمزي للعفريت، حيث يتحلل الدال من صورته الخرافية، ويقيم في صرح دلالي رمزي يقوم مقام المشاكسة وكثرة الحركة، يقول عز الدين المناصرة:

عصفور عفريت ظل يغازلها،
يلحقها من شجرة إلى شجرة،
صوته يمكن تحديده بالمقطع التالي:
جا-لا-قي[2]

أما الجن فغالبا ما يلبس رداء التوظيف نفسه الذي يلبسه العفريت، لكن هذا المعطف ترقع به بعض الميزات، فهو أكثر ملازمة للشر وألصق به من العفريت، ثم هو أكثر عددا وانتشارا، ويستطيع فهم الإنسان، وقد تتنزل روحه في البشري.

ولم تكن هذه الميزات لتغيب عن الشاعر الأردني، حتى إننا نجد توظيفا أوسع انتشارا من توظيف العفريت، يعصر حبات الحكايا الشعبية لتتقطر جوانب أسطورية داخل النص. فثمة شعراء يرجعون إلى المعتقدات التي تؤمن أن الجن يغلف الأرض وجرت يده على كل شيء، ليجعل هؤلاء الشعراء ذاتهم متفردة وأسرارهم في قمة الحفظ ما لم يلمسها جن أو يقترب منها، يقول عز الدين المناصرة:

ورقي صفة ذهب عثمانية
بل تحت الأوراق الخضراء وحيقي المختوم
لم تمسسه الجن ولا خيل الروم[3]

ويبدو أن الرخام الأنثوي جرد الجنية من معظم شوك الشر، داخلة عالم المرأة الفائقة المشتهاة، قريبة من التشكيل العاطفي، عاكسة النقائض التي تشكل الأنثى الشعرية،مقربة بواعث اللهفة إلى حدود الخطر المشتهى، مقيمة صرح الغموض السابح في الحبيبة، يقول إدوارد حداد:

نخب أشيائك

---

[1]- إدوارد حداد - النحت في الزمن الحجري - ط١ - منشورات رابطة الكتاب الأردنيين عمان - ١٩٨٣ - ص٣٨.

[2]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٤٥١.

[3]- المصدر السابق - ص١٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا جنية كانت تسافر

بارتحال قرمزي

وحياء ليلكي[١]

ويشمر بعض الشعراء عن الساعد الدلالي للجنية الذي يجعلها المعادل للباعث المحموم والعاطفة الفائرة المتقلبة، كي يتمكن النص من الرقي بالصفات الملوكة عن طريق تهجينها بألفاظ دلالية معبرة، وهذه الخطوة كثيرة في تعابير: جنية القلب، جنيات الشوق، جنيات الرحيل، يقول عز الدين المناصرة:

أما ندا التي كالندى في صباح يطل على

البحر، جنية القلب مجنونة حين

تقبل نحوي لتدهسني كالقطار[٢]

خيط ثان: المارد والقزم

تتشكل من القصص الخرافية سلسلة تساؤلات حول حقيقة وجود كل من المارد والقزم، ولا شك أن الإيمان بوجودهما ولد في العصور المظلمة قليلة الانفتاح على العالم، وأن وجودهما نتيجة اختلاف البنية والطول باختلاف المكان والزمان،مما أخيل الإنسان وجود كائن يفوقه طولا وآخر ينقصه بدرجات عديدة. ويبدو أن العملية الولادية لهما -المارد والقزم- تخيلية بحتة، يقف الإنسان نفسه في مجسم مقارن وأن النسبة المتخيلة بين المارد والإنسان هي ذاتها بين الإنسان والقزم.

ويبدأ الإيمان بهذين الكائنين يتلاشى، ليحل الدال الرمزي فيكون المارد بديلا عن الطويل أو شديد البطش والقوة، والقزم بديلا عن القصير أو شديد الحيلة والمكر أو المنافق.

وفرضت الدلالة الرمزية للمارد حضورها في الأغلب على ساحة التوظيف لدى الشعر الأردني، وكان حلول المارد -المشبه به- محل الطويل أو شديد البطش- المشبه- دليلا على انبهار الشعراء بضوء الصفة الفائق المنبعث من صورة المارد التراثية، وبقدرة المارد الفائقة على زيادة احتمال الضعف والهزيمة للطرف المناقض، يقول خالد الساكت:

أرى النيل ينشق عن مارد

يفوض ما ضيعته يد آثمة

---

[١]- إدوارد حداد - النحت في الزمن الحجري - ص٦٨.

[٢]-عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص١٢٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعيد إلى مصرنا

وجهها العربي ... وتاريخها[١]

وتتضح قوة المجهر الدلالي للمارد، بحيث يغني عن الامتداد بمساحة اللفظ على حساب المعنى والكثافة، فيبرز المارد في مستواه اللفظي مضخما حجم الصورة، مقللا من الألفاظ المحتمل استعمالها، يقول طاهر رياض:

من زمان

خشب الباب كما كان

ولا أذكره

حجر الليوان

شباك النجوم المارد[٢]

ولم يخرج القزم عند توظيفه شعريا على الدلالة المضادة للمارد، غير أن دلالة القزم جاءت مخففة بعض الشيء، حيث يقترب كثيرا من الإنسان ويأخذ منه الطيبة حيناً والمكر حينا آخر. ولكن هذا لم يمنع بعض الشعراء من الرجوع إلى صورة القزم التراثية والخرافية لتوظف في النص الشعري، فتغلب على القزم الموظف ماهيته الخرافية، مصطفا جانب الشر وتابعا له، يقول خليل العبويني:

والندامى، وصعاليك الليالي يشربون

من نبيذ العهر والأفيون

من خمرة راعوث بأقدام الجماجم

والمخانيث وأقزام السفاح الحاقدون[٣]

خيط ثالث: الغول والغولة

يقترب الغول في التراث الشعبي من العفريت والجن، حيث يمكن تصنيفها في فئة واحدة، لكن ثمة بعض صفات الاختلاف، ظاهرة في أن الغول هيئته قريبة من الحيوانية لا الإنسانية، وأنه آكل للحم البشري، وعامل رعب وإعاقة، وساكن الغابات.

---

[١]- خالد الساكت – الذي يأتي العراق – ص٥٩.

[٢]- طاهر رياض – حلاج الوقت – ص١٨.

[٣]- خليل العبويني – البحث عن الزنبقة البرية – ص٢٦-٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويوظف الغول مثلما العفريت والجن في نص الشعر الأردني، غالبة الذاكرة الطفولية على صورةالغول، حيث تميل الرؤية الشعرية إلى الاحتقان بالخوف الذاكري المزروع في الليونة الطفولية لدى توفر لفظ الغول، مسهمة في توفير جو من العدائية للجانب المظلم غير الظاهر، يقول محمد عبيد الله:

روعت طهر أطفالها

أسلمتهم لما في المدى

من ظلام

وللغول في الذاكرة[1]

وكلما اكتشفت الرؤية الشعرية جديدا في الغول قامت ببرمجته ضمن معادلة البعد النفسي، إذ يبدو أن الذاكرة الطفولية تضع حواجز الخوف من استحضار لفظة الغول، وأن النفسية الشعرية تعمل جاهدة للقفز عن هذه الفظة، بينما تميل الرؤية إلى تطويعها لتوضع في دائرة النقيض، مسترجعة حوادث سردية تشير إلى ملامح هزيمة الغول الذي يقف معادلاً للظلم أو الخوف من المجهول، يقول زياد العناني:

هيا ... هيا

ساخت أقدام الغولة

وتداعى

هرم الأوجاع المقلوب[2]

خيط رابع: طائر الرخّ

تختلط التصورات القائمة حول طائر الرخ، وتتشتت الأمكنة المظهرة أسطوريته وتسميته. ويعتز العرب بأن هذا الطائر وليد أصيل من تراثهم الشعبي، وأنه عينه طائر الفينيق الأسطوري اليوناني.

والجاذب للرؤى الشعرية من هذاالطائر انبعاثه من الرماد حيا، مولدا رمزا أسطوريا لجدلية لموت والانبعاث، وغضبا إعصاريا حينما يستأصل من الكل جزء، مثل محاولة إبعاد الأم عن صغارها، وحجما أسطوريا لملك الفضاء. ومن الطبيعي أن يرد هذا الطائر في غير تسمية واحدة، فقد يرد باسم العنقاء وهي الأنثى، أو طائر الرعد، أو الفنيق.

---

[1]- محمد عبيد الله – مطعونا بالغياب – ط١ – دار آرام للنشر والتوزيع – عمان ١٩٩٣ ص٥٠.

[2]- زياد العناني – إرهاصات من ناعور – ص٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا ما كشفنا توظيف طائر الرخ في الشعر الأردني فإننا نعثر على عقم واضح في هذا التوظيف، يظهر في أعراض تسطيح الرؤية له، فيغلب على توظيفه الضحالة دون التعمق في الأنفاق الداخلية، وغياب العناية بنبته الدلالي، وقلة مساحته المزروعة في حقل الشعر.

واستثار انبعاث طائر الرخ من الرماد بعض الشعراء الأردنيين، فهذا الجو الولادي المبرهن على جدلية أبدية -جدلية الموت والانبعاث- معط جانبا تصويريا أسطوريا مجزأ لشطرنج الحياة والموت، يقول أحمد حسن أبو عرقوب:

من رماد الخيام لملمت الريش عنقاؤنا

واستفاق ألعازر من حفرة الموت[1]

لكن ثمة ضبابية تسد شمس الرؤية عن بعض الشعراء لدى توظيفهم أسطورة طائر الرخ، فتتشوه صورته بغبار سوء الاستدلال، ويفرز ضمن القطب السالب المضاد للحياة والأمل، تقول عطاف جانم:

يا أعز الناس، انظر

طائر الرخ تمطى

يفرد الان جناحيه ... يصد الشمس ... يغشانا الظلام

إنه يدفع للنحو المعاكس غيمتينا[2]

ويمارس البعض طقس توظيف طائر الرخ إيجابيا، مرتكزين على نقطة غضبه الريحي المتولد لدى أنثاه حينما يحاول الآخرون الاقتراب من صغارها،فيكون غضب طائر الرخ أو الفينيق معادلا للثورة على الظلم، خاصة أن الثورة مثلما الفينيق حالة انبعاثية معيدة النقيض الموجب، طاردة الظلم والذل والسكون، يقول محمد عيسى الحوراني:

تعمدي بالنار يا أرض العرب

ولتشرعي الأبواب فالفينيق

جاء يمد أجنحة اللهب[3]

وتمتلك العنقاء لدى فريق من الشعراء صورة عربية خالصة، موظفين غضبها على أنه انبعاث ثورة عربية وغضب بركاني في وجه الذل الثلجي. ولا يخفى حضور أسطورة الانبعاث

---

[1]- أحمد حسن أبو عرقوب - توقيعات على قيثارة الرفض - دار فيلادلفيا - عمان ١٩٧٣ بلا طبعة - ص١٨٠.

[2]- عطاف جانم - لزمن سيجيء - ص٧٢.

[3]- محمد عيسى الحوراني - بيادر الرماد - ط١ - دار النسر - عمان ١٩٩٠ - ص٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتقليبها حتى تصل الوجه المطابق لنموذج الغضب والثورة العربية، يقول إبراهيم العجلوني في قصيدة "العنقاء ونيران طيء المطفأة":

لكن ربما شممت كالطود، خلفت زوبعة

جدران الصبر الثلجي وشققت صدر الأغنية

ربما عنقائي العربية[1]

خيط خامس: التنين

يظهر التنين دوما في الجانب المظلم، ويبرز في الأدوار المعادية للبطل والمعيقة إياه. ويظهر التنين أسطوريا في تراث معظم الأمم، ويسجل له حضور في الأساطير الصينية والسومرية والتوراتية، لكن الصورة المطبوعة نتاج التراث الشعبي أكثر من نتاج الأساطير السابقة. ويحوز التنين على تفرد يفرزه في خانة التميز وسط المحيط الشرير، إذ إن التنين غالبا ما لا تكون المواجهة بينه وبين البطل بدافع تلقائي ومبادرة ذاتية منه، ويكون البطل هو المتوجه نحوه كي يقتله ويتخلص من العقبة الكبرى الجاثمة أمام طموحه. ومن الطبيعي أن يخزن التنين بهذا ثقلا دلاليا يندفع نحوه الشعراء والأدباء، عاثرين فيه على نموذج للمبادرة البطولية كي تتخلص من العقبات الغامرة وجه الشمس.

ويبدو أن الجانب الصوري للتنين قد أهملته ساحة الشعر الأردني، مستبدلة الجانب الدلالي الرمزي به. وما يميز التوظيف عدة إشارات يلمحها الشاعر الأردني، فغالبا ما يكون التنين معادلا للشرير والظالم، وثمة حاجز مكاني يحيط به، ليعطي جانب الهجوم للبطل أو المظلوم، ويكون التنين القلعة الأخيرة قبل الفتح والنصر، يقول خالد الساكت:

تعبت، كم تعبت

طفلةً حملت عبء أمة

واليوم في السبعين

سبابتي توجه الإشارة

إلى مكامن التنين[2]

وعلى الرغم من بروز الجانب الرمزي للتنين فإن الشاعر الأردني يستحضر الحيز المحيط بالتنين، موظفاً لحظة التصادم بين البطل والتنين عبر الألفاظ المعجمية ذاتها التي تبرز

---

[1]- إبراهيم العجلوني ومصطفى النجار - وحينما نلتقي - ط١ - ١٩٨٠ - بلا دار نشر - ص١١.

[2]- خالد الساكت - الانهيار والشمس - ص٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في القص الشعبي. ويهدف الشاعر إلى منح رؤيته المزيد من درجات النار المتوفرة في التراث الشعبي، وإقامة التكافؤ بين الضدين، هذا التكافؤ الذي قلما يستوعب على الساحة العقلية، يقول فوزي أبوالسعود:

كنت بمرحلة التكوين

واليوم أنا عملاق القرن العشرين

أشهر في وجه التنين الأسود

سيفاً من نار[1]

خيط أخير: كائنات أخرى

١- **الحورية - عروس البحر:** لاشك أن العزلة المحيطة بالشاعر وانعدام الأنثى الحقيقية على امتداد خيط الرؤية دفعته -لاشعوريا- إلى التناص الموقفي مع البحارة، حيث الانعزال وسط البحر واختفاء الأنثى عن اتساع الرؤية البحرية، فاندفع البحارة إلى تعويض النقص القائم داخل اللاشعور عن طريق إيجاد البديل الأنثوي خارجا من البحر.

ويلاحظ أن توظيف الحورية جاء غيثا على مساحة فارغة من النقيض لتعدل حالة الميلان النفسي للشاعر جهة اليأس والوحدة، وعنصرا مضيئا للظلام المنتشر قبل التوظيف، يقول عز الدين المناصرة:

في باب المنفى حورية

شبعت من ثمر الأصداف

لتعوم ببحر شواييني[2]

٢- **الهامة:** اعتقدت العرب قديما أن الرجل إذا قتل ولم يؤخذ بثأره قام على قبره طائر الهامة الذي يبقى يصيح: اسقوني، اسقوني حتى يؤخذ بثأره، "وهي من أغنى الأساطير في العصر الأسطوري العربي، وذلك لارتباطها بتفسيرهم للنفس ثم للموت"[3] وإن تكن هذه الأسطورة قد وئدت في عصرنا الحالي فإن الشعر قد أيقظ روحها الرمزي، مثيرا كنوزها الدلالية، مسقطا اياها على الواقع الذليل، خاصة أن جاهليته ظمئة لماء الثورة على الخمول واليأس.

---

[1]- فوزي أبو السعود - بحار بلا شواطئ - بلاطبعة ولا دار نشر - ١٩٨٣ - ص١٢١.

[2]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٢٣٨.

[3]- خالد الكركي - الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث - ط١ - دار الجيل - بيروت ١٩٨٩ - ص١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد وظف الشاعر محمود الشلبي هذا الطائر، ناقلا الرغبة في مقاومة المحتل والأخذ بثأر القتلى، حيث ينقل هاتف الطائر رسالات ضميرية إلى واقع يفترض أن الثأر ما زال ينبض فيه، لكنه الآن في غيبوبة، يقول الشاعر:

أيتها الهامة، صاحت

في سهل الواقوصة، في حطين

في قرطبة المنفى ... في صحراء الربع الخالي

في قاسيون،اسقوني

ما من أحد

أيتها الهامة، صيحي[1]

ويقع توظيف هذا الطائر في مساحة شعرية مليئة بالفراغ والانهزام، عاكسا الأمل الوحيد في يدي الرؤية كي تحرك الجمود، لكنه ينتهي معولا آخر ينهش الصدر بعدما تتكالب عليه عناصر الهزيمة، مسقطا الأمل في بئر الصدى غير العائد، يقول عبد الرحيم عمر:

أي هامة

جاوزت في بثها العاني نوام المستهامه؟

هجرت حاضرة القوم وشطت واهلة

لو يؤانسها ضجيج القافلة

ربما علت بما مدت فما ألفت سوى رجع أساها لأساها[2]

ويحمل هذا الطائر لدى بعض الشعراء هاتف إكسير الحياة المتبقي وسط محيط رمادي خامد، مكتنزا بدلالات الانبعاث والنقائض الموجبة، يقول فواز طوقان:

وأوغلوا المسير في متاهة الرمى

بحثا عن المياه

ليرتوي

عشرون واحدا لغا

من طائر الصدى[3]

---

[1]- محمود الشلبي - عسقلان في الذاكرة - جمعية عمال المطابع التعاونية - عمان ١٩٦٧ - ص٣٦-٣٧.

[2]- عبد الرحيم عمر - الأعمال الشعرية - ص٤٠٠-٤٠١.

[3]- فواز طوقان - أنقذوا البحر - دار الشعب - عمان ١٩٨٣ - ص٢٧، وطائر الصدى اسم آخر للهامة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القسم الثالث:

الأساطير اليونانية والرومانية

أغدق اهتمام عظيم على التراثين الأسطوريين: اليوناني، والروماني، وبلغ حد الإعجاب مبلغ التقديس، ونالا شهرة قل نظيرها، وشملا مساحة واسعة من الانشغال المعاصر بالتراث، وحضورا مميزا على الساحة الأدبية العالمية.

ولم يكن هذا الإعجاب أو العناية بأساطير اليونان والرومان آتيا من فراغ أو مجرد تعصب أعمى، إذ له الكثير من الإضاءات التي تنير طريق الإعجاب، منها الضوء الشمولي، حيث تخلق أساطيرهم عالما أسطوريا متكامل المعالم والهيئة والجوهر يصعب إيجاد قطعة صحراوية فيه خالية من النبت الأسطوري أو التخيلي، وتبرز الصعوبة في محاولة الفصل بين حياة اليوناني الواقعية وحياته الأسطورية. ولم يكن هذا الإيجاد الأسطوري ناتجا عن سوء فهم للمحيط الطبيعي، بل هو ناتج عن نفاذ رؤيا حادة لما وراء الطبيعة وللاوعي.

وثمة ضوء تشكيلي، حيث الفكر الأسطوري عندهم مزج لأفكار أسطورية موزعة على الأمم السابقة والمحيطة، وإعادة تفاعلها بأكسدتها ضمن واقعهم الخاص، وقد دفع هذاالمزج الأساطير اليونانية والرومانية للوصول إلى مرتبة فائقة من التشكيل الفني والنسج الشكلي، وإلى خروجها "أكثر إنسانية وروحية وعقلانية من غيرها"[١].

ولا يخفى علىأحد الجانب المأساوي الذي تحفل به الأساطير اليونانيةخاصة، ذلك الجانب الذي يقرب الذات الإنسانية إليه باعتباره أقرب إلى الروح والعاطفة منه إلى الفكر، والذي يغري الباحثين عن منحى مأساوي أسطوري يعزون به وحدة مأساة الذات. ولا يجد الأديب مجالا للتردد حين يتجاهل مأساته الذاتية ليحتضن مأساة فوقية شاملة. والأساطير اليونانية في وجه من وجوهها "لم تكن الذات فيهاذاتا مأساوية، لكن المأساة تكمن فيها، وكان البحث عنها وعن الحقيقة والمعرفة هو التدبر الوحيد لأصالة الحياة"[٢]

ولاشك أن اقتراب زمن الأساطير اليونانية والرومانية من الزمن المعاصر واعتبارها الأحدث أسطوريا قد أسهم في إزالة كثير من عناصر النفور المسيطرة على الإنسان المعاصر، فتتهدم النظرات الوحشية والأفكار البدائية ليقوم على أنقاضها أسطرة متزنة، إذ ينظر الإنسان

---

[١]- صموئيل نوح كريمر - أساطير العالم القديم - ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤ - ص١٩٩.

[٢]- سامية اسعد - الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر - ص١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحديث إلى الجانب المضيء من أساطير الإغريق والرومان، مبعدا إياها عن الوحشية والبدائية والسذاجة المحيطة بالأساطير البدائية.

ثم إن عوامل الإغراء ليست كلها نابعة من صميم الانجذاب نحو الأساطير اليونانية والرومانية، فهناك سياسة التلميع الذي قامت به أوروبا المتحضرة، حيث عمدت إلى نشر هذه الأساطير والإعلاء من قدرها، معتبرة حضارتها الثقافية قائمة على أعمدة هذه الأساطير. ولم يكن مفاجئا أن ينجرف إنسان الحضارات الأخرى صوب الأضواء متعددة الألوان، معتقدا أن هذه الأساطير مثل الحضارة الأوروبية لها عرش القيادة.

أما الساحة الشعرية العربية فقد أغرقت أسواقها بالبضاعة الأسطورية اليونانية والرومانية خاصة في عقدها الأول من الحداثة ، "واستخدام شعراؤها عددا كبيرا من أساطير اليونان"[1]، وحدث ما يشبه عملية الانجراف بالطوفان. وقد بدا بوضوح أرق ثنائية التجذر والتمغرب، وأن تلك الفترة لم تسمح بمشروع مصالحة بينهما، فكان الشاعر يقف مستضاء بأحد النقيضين. ثم إن الولادة الحداثية العربية تمت في غرفة علاجية غربية ودخلت أدوات غربية العوامل التشكيلية للشعر الحديث، فاندفع الشاعر إلى التأثر بأعلام الشعر الغربي والسير على سننهم. ويضاف إلى هذا أن الأساطير اليونانية والرومانية من الأساطير الأولى المعالجة أدبيا،فنشأ أدب عظيم يوظف الأسطورة لخدمةالنص أو يعيد نمذجتها، فكانت أساطير شعرية جديدة.

وإذا خببنا السير بالتوجه إلى ساحة الشعر الأردني فإننا نجد اتزانا في عملية توظيف الأساطير اليونانية والرومانية، ويحمل هذا الاتزان وجهين: الوجه الأول مضيء يظهر شعراء أردنيين قادرين على الثبات أمام طوفان هذه الأساطير، وعلى الوقوف عند النقطة المحايدة، حيث لا يتعصبون للتراث أو للتمغرب وممتلكين حسا رؤيويا شديد الرهافة التقابلية، فلا توظيف إلا لما يتجذر داخل النص ويوسع أفق الرؤية، أما الوجه الآخر فهو مظلم، حيث لا ينبع الاتزان من قيمة إيجابية لدى الشاعر الأردني، بل من عجزه الثقافي وضحالته الأسطورية وضيق أفقه التراثي. ويبرز هذا الوجه المظلم شعراءُ أردنيون أهملوا النص الأصلي للأسطورة والتفتوا إلى النص المسموع، أو التقطوا عبر أثير الرموز الأسطورية رمزاً ما دونما تبصر بالواقعة الأسطورية كلها.

والملاحظ أن توظيف الأساطير اليونانية والرومانية في النص الشعري -في معظمه- لا يبل الصدى، ليس لقلة قطراته الساقطة من شلال الأساطير على النص فحسب، بل لأن هذا

---

[1]- خيري منصور - أبواب ومرايا - ط١ - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٧ - ص٢٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التوظيف يغلب عليه كثيراً طابع العمى التبصري، إذ يقل ضوء التعمق داخل الأسطورة، وتهمل النقائض فيها، وتتركز حبيبات الرؤية على السطح مع تسطيح غريب للبطل أو الرمز، لكنّ شمساً صغيرة تبرز من غيوم النقد السابقة، وتتفلت من حبال الجزم والشمول، إذ ثمة شعراء -ولو كانوا قلة- أسهموا في معالجة الأساطير معالجة حياتية، وبعثوا فيها شكلا جديدا، وبثوا فيها روحهم لتنتج توظيفاً دقيقا رافعا قدر هذا الشعر -ولو قليلا-.

النافذة الأولى: البطل الأسطوري[١]

لا يمثل البطل في الأساطير وجه التناسخ للبطل في التراث الشعبي، وتبرز فوارق واضحة بينهما، فتتنازع البطل التراثي[٢] رياح الشك في واقعيته، غير مرتق درجة الاعتقاد المطلق، ولا منسلخ عنه ثوب المبالغة وزوائد التخيل، ولا منسوبه إليه أفعال ما تزال تترك أثرها على الواقع الفعلي. أما البطل الأسطوري فثمة إيمان به، واعتقاد بواقعيته أفعاله وعدم خياليتها، وأن أفعاله ما تزال تترك أثرا على أرض الواقع، ويحتفظ البطل الأسطوري بهالة من الإعجاب تجعله نصير الخير الفائق.

خيط أول: أوديب

نالت أسطورة أوديب عناية فائقة من علماء النفس والفلسفة والأدباء، وكثرت الاجتهادات الرمزية له، ونحتت له في المعاجم الاصطلاحية تماثيل في صور لفظية شتى. وحضور أوديب الأسطوري كائن في مسرحية يونانية لسوفوكليس تحمل اتساع المأساة وقسوة القدر ،وتبدو حائرة في فلك القلق النفسي. ولا يكاد اتفاق يحصل بين الأدباء على البعد الدلالي لأوديب، ولعل مرد هذا كثرة البنيات المتناقضة التي تحملها مسرحيته واختلاف المدارس على تفسيره.

لكن الموضوع على طاولة البحث هنا هو الماهية التوظيفية لأوديب في الشعر الأردني. وأول صدمة للباحث عن توظيف أوديب في شعرنا الأردني بارزة من الغياب الواضح للقناع الأوديبي،وانكفاء الشعراء على سلخ الرمز الأوديبي عن الرؤية المتكاملة، وتكثيفه في قالب مسطح، إذ جاء التوظيف خادما للسياق الرؤيوي، كأنه مجرد مثال تطبيقي يلقيه الشاعر لتدعيم حالة نفسية. وهكذا نجد أوديب رمزا نفسيا انهزاميا من الواقع الأشد قسوة، وليستغل الشاعر محاولته الثورة على القدر التي انتهت بهزيمته، يقول خليل العبويني:

---

[١]- يدخل في البطل الأسطوري الآلهة الأبطال، والبشر المؤلهون، والرجال الذين يحاطون بظروف أسطورية.

[٢]- يخرج عليه البطل التراثي الصائر بطلا أسطوريا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أوديب

حاول أن يثور على القضاء

ويحطم المكتوب في سفر الشقاء

لكن أرباب القدر

خدعوا التعيس

فنال أمجاد الحياة

وجنى ثمار الإثم[١]

ويبدو واضحا على المقطع السابق أن الشاعر قد ألزقه برؤيته الشعرية، فلا إحساس بالنفس الذاتية للشاعر داخل صنم أوديب البعيد بمسافة عن واقع الشاعر، وإنه مجرد مثال لما يريد الشاعر قوله، فلا يتجاوز أوديب في المقطع أسلوب الشرح المدرسي ورموز المعادلات الرياضية.

ويستمر الإطار الجنازي في السيطرة على التوظيف، مكثرا شد أوديب نحو القطب المظلم، وتبدو فسحة من الضوء ظاهرة على التوظيف حينما يقترب الشاعر من الرمز الأوديبي، داخلين عالما من قسوة القدر، وسقوطه على الأجيال اللاحقة، يقول خلف خصاونة:

وأوديب ما زال في شهوة الحزن

يحمل سيف الغروب

لعلي

أناقش من أورثونا التنافر

من أجل لحم تجمد فيه الشعوب[٢]

ويقترب أوديب لدى بعض الشعراء من التوظيف الجريء، يدخله الشاعر بهمومه وآماله، محاولا الانصهار فيه ليتولد أوديب ثائرا على الموت صامدا، لكن حرارة التوظيف تبقى قريبة من الصفر، إذ تبدو خيوط الانصهار واهية، والدلو فارغا ليس فيه تخاطر روحي بين الشاعر وأوديب، يقول خالد الساكت:

كان الصدى

أوديب ماتا

ولو ألقي للردى[٣]

---

[١]- خليل العبويني - أزهار الحياة - ط١ - دار الكرمل للنشر والتوزيع عمان ١٩٩٢ - ص٨٥-٨٦.

[٢]- خلف خصاونة - سراج الحصادين - ص٢٠-٢١.

[٣]- خالد الساكت - الذي يأتي العراق - ص١٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خيط ثان: عوليس

يظهر عوليس بطلا إغريقيا أسطوريا، وظروف حياته شبيهة بحياة هرقل، فقد ولد في جزيرة "إيثاكه"، ينحدر من اصل إلهي، قيل: إن أباه سيزيف، تزوج بنيلوب بنت الملك إيكاريوس، واشترك في حرب طروادة بطلا اسطوريا مسهما في النصر. لكن شهرته الأسطورية الحقيقية تبرز من رحلة العودة إلى زوجته الصابرة الوفية، حيث يصادف الأهوال والأخطار الأسطورية، فيقاوم ويقاوم إلى أن يعود.

وأكثر ما جذب الشعر الأردني إلى عوليس ذلك الوجه الزريقي[١] في أسطورته لحظة التغرب، فتحتوي أسطورته على ثنائيات غنية بالتصادم تدور في فلك الزوج والزوجة – الذكر والأنثى، وإن تبرز أضواء الرؤية في الشعر الأردني مسلطة أغلب الوقت على رحلة عوليس فلا يعني هذا إهمال المساحة الأخرى مساحة الزوجة. وحينما تسلط الرؤية على أسفار عوليس تتكثف الأحداث وتضيق الرقعة على النقائض، مما يشي بصدام قادم، فيبرز الحنين مقابل الخطر، الحنين المندفع نحو العودة، والخطر المحاول طرده إلى الخط المضاد، ويتجلى القالب النفسي المزدحم بهواجس الغربة والموت والخيانة والتصبر. ثم إن امتداد الرحلة ولا نهاية المشهد البحري السطحي يولد بحثا عن الماضي أو المستقبل، وفي الوقت نفسه خوفا على بقاء الحاضر ونهاية الأمل، يقول طاهر رياض:

لا تماثيل من الملح

ولا صحراء يطوطم فيها الماء

لا عوليس مربوطا إلى صاريه خوفا[٢]

وامتلك بعض الشعراء جرأة جزئية في وضع قناع عوليس، مستشعرين الصراع الماثل بين الرجوع والبعد، وهنا تضاء بنيلوب لتشكل دافعا قويا للعودة. وكثيرا ما نجد عند هؤلاء الشعراء محاولة لم الخيوط الأسطورية كلها في مساحة لفظية ضيقة، ويؤدي هذا الأمر إلى عدم إحكام إدارة البنيات في فلكها النفيضي، وإلى سقوط القناع أحيانا، فيفتضح الوجه ويتشوه القناع، يقول محمد سمحان:

شراعي في مهب الريح والأمطار

ومجذاف يكاد يذوب

---

[١] – نسبة إلى ابن زريق البغدادي.

[٢] – طاهر رياض – حلاج الوقت – ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن الرجوع إليك أقوى من نداء عرائس البحر

وهذا البعد لن يقوى على يوليس يا بنلوب

ونولك ينسج الآمال فانتظري

تهون مصاعب الدنيا أمام إرادة الإنسان[١]

نرى بجلاء تنويع الشاعر غير الموفق في الالتفات، فنجد عوليس -بداية- قناع الشاعر، ثم يخلع الشاعر القناع ويظهر عوليس: "لن يقوى على يوليس" وكان الأحرى أن يقول : لن يقوى علي، وهناك الحديث عن الأخطار أولا ليقطعه الشاعر ويلتفت إلى الصدام بين الرجوع ونداء العرائس وحده دونما دخول للمخاطر السابقة الحلبة، ثم أخيرا نجد خفية المشاعر والميل إلى أسلوب تغييب الذات خلف القناع، وفجأة يظهر القالب النصحي والإرشادي ليهدم عوالم التغييب والعمق.

ويكثف جانب من الشعراء الرمز العوليسي تكثيفا مضغوطا، ليصبح عوليس رمزا لعوليس في بعده الأسطوري، وتهمل الرموز الذاتية للشاعر، ويتحول عوليس إلى جملة دعائية للنص والفكرة، يقول محمد القيسي:

ولا ترجئ أي شيء يعيد الكمان

إلى أمه

أكسجين الغشاوة

.....

أسفار عوليس قبل الأوان[٢]

ويوقع بعض الشعراء رحلتهم المشهدية على المسافة السفرية كلها، مدخلين بداية السفر ونهايته ضمن مشهدهم، لكن قفزة نفسية تتقدم الرؤية، حيث يسبق الشعراء الزمن ليروا نهاية الرحلة السعيدة، فتتناهى الرحلة والأهوال إلى خطر سينمائي مصطنع يزيد دافع الشوق لهذه النهاية، يقول محمد لافي:

تحدثنا عن الآهات

عن خفقات قلبينا

وعن قيس وعن ليلى

وجبنا البحر مع يوليسيس

حتى عاد ثانية إلى بنيلوب[٣]

---

[١]- محمد سمحان - أناشيد الفارس الكنعاني - ط١ - وكالة التوزيع الأردنية عمان ١٩٧٢ ص٧٦.

[٢]- محمد القيسي - شتات الواحد - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ص٨٤-٨٥.

[٣]- محمد لافي - مواويل على دروب الغربة - ط١ - ١٩٧٣ - بلا دار نشر - ص١٨-١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خيط ثالث: سيزيف[١]

تدفع المدنية حياة الإنسان بعيدا عن العبث والروحية، وتقربها من الرتابة، وتسهم السلطة والنظام الذي تفرضه في برمجة الإنسان ومكننته، ويشكل سير الحياة اليومي الرتيب الممل تساؤلات عن جدوى الحياة. لكن الانكسار الحقيقي يبدأ لحظة سقوط الإنسان وشعوره أن كل شيء ينفجر هباء، وأنه ليس صانع حياته بل ثمة مسيرون لها يحركون خيوطها كيفما شاؤوا. وتظهر أسطورة سيزيف أن الإنسان آلة وأن حياته جحيم مليء بالانكسارات، بحيث يصبح "من المشروع والضروري التساؤل عما إذا كان للحياة معنى"[٢]

ولعل الشاعر رأى في سيزيف أصدق مثال للحياة لحظة الانكسار، وفي عقابه ذروة الشحن النفسي السالب في شاعر مهزوم من واقعه. وتمثل أسطورة سيزيف في نظر الشاعر مشهدا سينمائيا أسطوريا في العذاب يرى من خلاله "مجهود الجسد كله يتوتر ليرفع الصخرة ويحركها ويدفعها إلى أعلى فوق منحدر يرتفع مئة مرة، ويرى المرء الوجه ملتويا بجانب الصخرة والكتف وهو يعانق الكتلة المغطاة بالطين، وفي نهاية مجهوده الطويل الذي يقاس بفضاء لا جو له ولا سماء يتم تحقيق الهدف، ثم يرقب سيزيف الصخرة وهي تتدحرج إلى أسفل في لحظات معدودات ليعود ويرفعها من جديد"[٣]

ولقد كان الشاعر الأردني حاد الرؤية، إذ استطاع إدراك الحدود الدلالية لسيزيف البطل اللامجدي الذي تصطرع داخله النقائض: الفوز والخسارة، الحياة والموت، الجهد والراحة، ويشهر انذارا نهائيا لرتابة الحياة، ويتحمل وحده وزر القدر والآلهة. وعند توظيف سيزيف يصاحب النص الشعري بموسيقى حزينة، ويبرز النص واقفا في منتصف المسافة بين النقيضين: الانتصار والهزيمة داخل مشهد سيزيفي في لقطتين: سقوط الصخرة، وارتقائه بها، يقول حامد الزغول:

في السجن الخريفي

ملقيه

أرقب الأيام

والصخرة من سيزيف تهوي

ثم تهوي .

---

[١]- سيزيف هو من حكمت عليه الآلهة بأن يرفع صخرة في العالم السفلي بلا انقطاع إلى قمة الجبل حيث تسقط الصخرة فيعود لرفعها.

[٢]- ألبير كامو - أسطورة سيزيف - ترجمة أنيس زكي حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٧٩. - ص٧.

[٣]- المرجع السابق - ص١٣٩-١٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أرقب الإصرار في عينيه

نحو القمة الشماء يمضي[1]

وإن كان الشحن النفسي سالبا لدى سيزيف في إطاره الزمني الرتيب الممتد سوادا فإننانجد توظيفا لطاقة الضوء داخل المقطع السابق التي تخرج من رؤاه وأحلامه التي تشكل بصره المستقبلي، حيث يكسر الشاعر فاجعة الأسطورة ليبني رؤية شعرية منتصرة.

غير أن هناك جانبا مضادا من الشعراء ألقى سيزيف على الأرض المتخاذلة، وما جهده إلا هباء، وكل شيء معد للزوال، وسيزيف ركن من أركان هذا الزوال. ويبدو أن انتصار الصخرة على سيزيف قد ترك أثرا سلبيا على الشاعر الذي يجد واقعه شبيها بواقع سيزيف الذي تلاشى وصخرته، فيصبح غراب شؤم وبين، يقول خالد الساكت:

ترجل يا رفيق السيف

والعباءة والحدة

فلا جدوى من الإصرار

وسيزيف طواه الموت

والصخرة

رماد ذره الريح[2]

النافذة الثانية: المرأة الأسطورية:[3]

تكوّن المرأة الأسطورية عند اليونان والرومان عالما خاصا يحمل عبق الأنثى الأرضية، ويتلون بماهيتها. وتمتلك هذه المرأة تفردا لا يضعها وراء الرجل – الإله، فهي أقرب إلى حواء في ضوء مستقل، لتجعل قبضة الذكر على العالم تضعف، فتأخذ لها النصيب الواضح. والغريب أن الأسطورة اليونانية أو الرومانية تجعل المرأة تقف وجها لوجه أمام الرجل، مسهمة مثله في البناء العام.

لكن معظم الشعراء الأردنيين يعيدون المرأة الأسطورية إلى أفقهم لتصبح المعادل السماوي لأنثاه والوجه الخفي لعالمه، إنهم يهبونها شيئا من ضلعهم الروحي، فتخرج مميزة، تحمل شكل الإله وروح نقائض الشاعر. ولاشك أن أشعرة المرأة الأسطورية حاملة نقيضين: الارتفاع بالأنثى الأرضية، وإنزال للأنثى السماوية، فتتشكل أنثى جديدة هي أنثى الشاعر.

---

[1] – حامد الزغول – لحن البدء – بلا طبعة ولا دار نشر – ص٥٢.

[2] – خالد الساكت – الذي يأتي العراق – ص٥١.

[3] – يدخل بيت المرأة الأسطورية الإلهة الأنثى والمرأة الحافلة بالألوهة، والمرأة التي أقامت علاقات مع الآلهة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خيط أول: فينوس[١]

إن تكن فينوس إلهة الحب والجمال والعهر فلابد أن تسليم المسؤولية عن هذه الأمور لإلهة أنثى يدل على مدى لصوق الحب والجمال والعهر بالمرأة، وانطلاقها من رؤية ذكورية، فتصبح فينوس وجها آخر للمرأة أخفى فيه المؤسطر الذكر عجينته البصرية. لكنها -مع ذلك- تمثل الحلم الأكمل له، حيث الصفات مطلقة مقدسة لا نظير أرضيا لها.

ويبصر الشعر الأردني في فينوس المرأة الفائقة جمالا وقداسة وعشقا، غير خارج بعيدا من بيت الرؤية الأسطورية لها، فتبدو واجهة زجاجية ملونة لأنثى الشاعر، وأصناما "بيجمالونية" يحاول الشاعر بث روح الألفاظ والصور فيها، لكن الرؤية الأسطورية مستمرة في المحافظة على ماهية فينوس - الأنثى، فيخرج عمل الشعر ميعادا فاتنا، يقول عثمان حسن:

إيه يا وردة الهذيان
يا امرأة الهذيان
كم على الشجر أن يتطاول
وأن يرن
وأنت على محراب الشعر
فينوس الحب
أو الخلاعة[٢]

وتحتفظ الشاعرة الأردنية بدلالة فينوس على السطح الظاهري، غير كاشطة بعض حافاتها، إذ تستحضر صورة فائقة للمرأة، متخذة هيئتها أثناء الوقوف أمام مرآة الرجل، وهي صورة -حين تظهر أعراض النزاع الذكري والأنثوي- تشعر بضعف رؤية الذكر وعجزها وانبعاثها من عقدة رهابية، فتقف فينوس معادلاً للكمال والقوة والإضاءة، أما الرجل فمعادل للغدر والضعف، تقول أنيسة درويش:

كيف لم يخطر ببالي
وأنت من بعض الرجال
وأنا امرأة
فينوس أو فيحاء[٣]

---

[١]- فينوس هي إلهة الحب والجمال عند الرومان، يصحبها كيوبيد حامل سهام الحب الذي يرمي بأمرها سهام الحب على الكائنات.

[٢]- عثمان حسن - وردة الهذيان - ص٢٩.

[٣]- أنيسة درويش - سترليل - ص٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلجأ بعض الشعراء إلى إدخال كيوبيد الذي يمثل رامي سهام الحب في النص الموظف، لتظهر فينوس في رداء الحب وحده، حيث يكون اجتماعها مع كيوبيد أشارة إلى حدوث الحب بين اثنين من البشر. أما افتراقهما فيكون دلالة على انتشار الكره، يقول حامد الزغول:

أم تراها فينوس في الليل تاهت عن كيوبيد

بين شط وبحر

فامتطى صهوة الحنين إليها

يصرع الموج[1]

والظاهر في النص السابق أن تعبير الشاعر قد خانه، حيث يجعل التعبير كيوبيد عاشقا لفينوس أو حبيبها أكثر منه كونه معاونا وصبيا لها، علما أن كيوبيد في الأسطورة مجرد طفل صغير جدا.

خيط ثان: آسيا[2]

يكثر بعض الشعراء من تقليب الأنثى التراثية الأسطورية حتى يجدوا الأنثى الأسطورية القريبة من نموذج الأنثى المراسلة، حيث تصبح هذه الأنثى بديلا موقفيا مؤقتا ينطبق تماما على الأنثى الأخرى. ولاشك أن عملية التقليب تحتاج مهارة الشاعر وبعد رؤيته وحسن إصابته حتى لا يكون هناك أنثى أسطورية أخرى أفضل من التي وظفها.

وقد وظف قلة من الشعراء المرأة الأسطورية "آسيا" لتكون بديلا لأنثى فائقة الجمال تأسر من ينظر إليها وتعذبه. وتعكس آسيا عند التوظيف تملكا شاعريا للجمال، ومحاولة لملمة الأنثى في قبضة الشعر، ومسوغا لهاجس القلق الذي ينتاب الشاعر خشية فقدها، يقول محمد القيسي:

آه، آسيا

هكذا أقطف التفاح

وأرهم محتوياتي

ما من عقار إلا وقابل للبلى

ما من أحد عرفك إلا وأحبك

---

[1]- حامد الزغول – الغريب وجنون الآلهة – ط١ – مكتبة المحتسب – عمان ١٩٧٥ – ص٨٢-٨٣.

[2]- آسيا هي أم بروميثوس أو زوجته وأصلها حورية بحرية إغريقية والدها اوقيانوس واشتهرت بأن من يراها يقع في هواها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ما من رجل أحبك إلا وقال
آه، آسيا[١]

خيط ثالث: بنيلوب[٢]

لاشك أن اعتراضا يسبق الحديث، رائيا أن بنيلوب متداخلة مع أسطورة عوليس، فلا خيوط مستقلة لها. لكن بنيلوب تمثل رمزا أسطوريا تاماً -وإن كان هذا الرمز مأخوذاً من الحادثة الأسطورية- ، والشعراء يميلون إلى إضاءة هذا الجانب وحده -بعض الأحيان- كي تكون بنيلوب رمز الصبر والوفاء بقطع النور عن الطرف الآخر.

ولا يكاد الشاعر الأردني يخرج على الدلالة الرمزية لبنيلوب، حيث هي "الايمان بجدوى الانتظار والوفاء للغائب"[٣] إلا حين يصوغها بمقياس الوطن فتصبح "رمز فلسطين المترقبة عودة فارسها"[٤] . وقد تقمص بعض الشعراء الأردنيين دور الصبر والانتظار، ليولدوا وبنيلوب حرارة الشوق والانتظار الذي تحمله الأرض. وغير غريب أن يبقى الأمل -ولو خافتاً- يستطع عبر النص، وأن يستعمل الشاعر الأدوات اللفظية والصورية ذاتها التي تحرك جو بنيلوب الانتظاري، يقول وليد سيف:

أظل هنا أحوك الصوف ثم أفل ما حكت
هنا في أبرتي ألقاه، أرشفه مع الأحزان
أقول: يعود عند الفجر، ثم أعيد ما قلت
إذا جاء المساء الرطب دون حصانه الأشهب[٥]

ويبدو أن تقمص الدور البنيلوبي، باتخاذها قناعا شبه مغط الوجه النفسي للشاعر -قد لقن المقطع السابق بعض ألفاظ الصمود، واضعا الشاعر في خانة الزمن، إذ يبدو الزمن جاريا في عروق النص، باعثا النقائض بالنظر إلى بعديه: الحاضر والمستقبل.

وتتجرد بنيلوب لدى بعض الشعراء من ثوبها الزماني، لتغوم في فضاء المطلق، جارية في دائرة النقيض الموجب ضمن صورة ترفو الأمل من جديد، وتنسج ألفاظاً مضيئة لتواجه المحيط المظلم، يقول عبد الرحيم عمر:

---

[١]- محمد القيسي - الأعمال الشعرية - ص٢٨٩.
[٢]- بنيلوب هي زوجة عوليس وقد بقيت وفية صابرة تنتظره عشرين سنة، منشغلة بالغزل.
[٣]- خيري منصور - أبواب ومرايا - ص٢٠٢.
[٤]- خيري منصور - المرجع نفسه - ص٢٠٢.
[٥]- وليد سيف - قصائد في زمن الفتح - ط١ - دار الطليعة - بيروت ١٩٦٩ - ص١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولم تزل بنلوب ترنو للجديد يهل من شيب الزمان

وللجديد يطل من موج البحار ولا تمل مسائله :

يا عابر الدرب العنيد أما رأيت من البعيد

شبحا يذوب على الحديد ولوعة و متحاملة[1]

النافذة الثالثة: الإله النقيض

مما يميز الأساطير اليونانية كثرة المسببين للشر والآلهة المسؤولة عنه، حتى إن الكثير من الآلهة الأخيار قد ينقلبون بعض الأحيان، ويظهرون العداء للبشرية. وقداستفاد الشعراء من رموز الشر الأسطورية لدى اليونان والرومان كي يوظفوا في النقيض السالب من مساحة النص رمزا أسطوريا يجعل كفة الصراع بين النقيضين متساوية حين يقابله في الطرف الموجب إله خير، أو راجحة حين يقف الإنسان في الطرف الآخر من المواجهة.

وأبحر بعض الشعراء الأردنيين في الأساطير اليونانية والرومانية بحثا عن نقيض خارق حامل لمصائب خالصة،ولا يمكن -مهما أدير- أن يعثر على وجه موجب فيه، فأرشدهم الموج الأسطوري إلى "باندورا" التي خلقها زيوس لتكون "كارثة على البشر ولينتقم من البشر ممثلين في بروميثيوس"[2]. وقد وظفت "باندورا" في النص الشعري لتحل محل المرأة النكبة، يقول تيسير سبول:

المسا أغنية أسيانة ترتاد قلبي

والمصابيح ترش الضوء محزونا بدربي

أي باندورا من المجهول جاءت

عبرت، لا تفتديني[3]

وعثر بعض الشعراء في جزيرة أسطورية أخرى على "ميدوزا" التي تمثل حاجز إعاقة شرير، وتحمل وجه البشاعة والتنفير. وأراد الشاعر الأردني من توظيف ميدوزا أن يمنح الرؤية المزيد من الإعاقات الأسطورية وألفاظ الرعب بحيث يبدو الجو شيطانا جحيما، تقول عطاف جانم:

وخابت ظنوني لما رأيت ميدوزا

الجديدة

بأشداقها المرعبات

---

[1]- عبد الرحيم عمر - الأعمال الشعرية - ص٣٩٦-٣٩٧.

[2]- لطفي الخوري - معجم الأساطير - ج٢ - ص١٦٤.

[3]- تيسير سبول - أحزان صحراوية - ص٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تغني

لحون التمني

ويلاه ها هي تقترب مني

تمحص عظمي[1]

القسم الرابع:
أساطير شرقية[2]

خلفت الحضارات الزاهرة في بلاد الشام وما بين النهرين تراثا أسطوريا عظيما، ونظرات ما ورائية شديدة التبصر بعدما تفاعل إنسانها مع محيطه، وتشابك الأرضي والسماوي. ويستطيع أي عابر للتراث الأسطوري الشرقي العثور على فن راقي البنيان مصقول ماسه، واكتشاف المواد الخام المكونة لغيره من التراث الأسطوري -خاصة اليوناني والتوراتي-، والعودة إلى أساطير موغلة في الأثرية والقدم لتشكل واحدة من أقدم المخلفات الأسطورية.

ولنا أن نتجاوز علاقة الأدب العالمي بأساطيرنا الشرقية لنصل بكامل القوة إلى شعرنا الأردني الذي له مع الأساطير الشرقية أشد صلة للقربى التوظيفية، حتى ليبدوأن الشاعر الأردني ترك مساحات ممتدة من الشعر فارغة من الأساطير الغربية قاصدا، ليزرعها -بعد أن يبلغ بها الجفاف أقصى درجاته- بالأساطير الشرقية غير الغريبة عن تربة هذا الشعر. ويبعث اخضرار التوظيف للأساطيرالشرقية التساؤل عن سبب التحيز الواضح لهذه الأساطير. بداية يشار إلى التعقل لدى كثير من الشعراء الأردنيين، فلا ينجرفون لاهثين وراء موكبه "الحداثة الشعرية، ملبسين شعرهم الأزياء الأسطورية الغريبة لأن الحداثة تتطلبها، إنهم يحاولون كشف حاجة خليتهم الرؤيوية ومدى اتساقها مع طلب الشوق الشعري. ولقد وجدوا أن الأساطير الشرقية قادرة على التلاؤم مع طبيعة مناخ الشعر الأردني أكثر من غيرها.

ومهما تتضارب الآراء النقدية حول علاقة الشاعر بالجمهور فإن الواضح أن الشاعر لا يستطيع الانسلاخ تماما عن واقعه، وأن نصه حال ولادته يصبح ملكا للقارئ لا الشاعر. ولا ننسى أن الشاعر الأردني ناشئ في ظل ظروف تتهيأ من المعتقدات والتقاليد وصلات القربى وتقديس الجذر والتراث، فأشاح بتوظيفه عن "الرمز الأسطوري نتاج الثقافة الغربية ليتخذ رموزه

---

[1]- عطاف جانم - لزمن سيجيء - ص٦١.

[2]- تشمل الأساطير الشرقية الأساطير الكنعانية والأشورية والبابلية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الرموز الحديثة التي تعيش في ذهن الشاعر من جهة وفي أذهان المتلقين من جهة أخرى"[١] وهذا الشاعر الذي يستقي توظيفه من التراث العربي ورموزه واجد في الأساطير الشرقية أقدم أشكال تراثه.

ثم إن الشاعر الأردني قد بحث عن روح قومه الماضوية الأسطورية، حيث الظروف نفسها التي تدور به الآن، والرؤية ذاتها للمحيط ليرفع تحصيناته الدفاعية في مواجهة واقع مزيف وخصم توراتي، فأوصله البحث إلى الأساطير الشرقية التي تجسد حلمه الشعري: أن يستبدل التراث الأسطوري الشرقي بالواقع المهزوم، وأن يقنع الصدام بين العربي والصهيوني بالصدام التراثي بين الأساطير الشرقية والتراث التوراتي، وأن يتناسخ الشاعر مع روحه الأسطورية الماضوية.

النافذة الأولى: البطل الأسطوري

خيط أول: كنعان ... كاشف العورة التوراتية

لقد حاول الشعر الأردني الوصول إلى بطله الأسطوري الخاص المنتسب إليه، البطل الممثل حبل وريده، إذ أن التشعب في الاستسقاء من أساطير شتى لابد أن يصحبه وجود نبع أسطوري محدد لهويته كي لا تتفرق على الأساطير كلها، وأن يعلن جذره الأسطوري الرئيس ليتحمل هذا الجذر وزر تغذيته. ولقد وجد الشاعر رمزه الأسطوري في كنعان، حيث تتراسل الذات الشعرية وكنعان التراثي على سنن واحد، وتتناسخ أرواحهما لتتبادلا المواقع دونما شعور بأن فجوة حصلت. إن كنعان -بأشد بساطة- يمثل قناع الشاعر الأردني الجذري، وأول نقطة من نطفته.

ولا دهشة أن أساطير كنعان تمثل خط المواجهة الأسخن مع الأصول العبرية، وعنصر التمرد الأول على النظرة التوراتية التي تلعنه "بعدما سخر من جده نوح السكران والمنكشف العورة، وتجعل مصيره أن يكون ونسله عبيداً لأخوته ونسلهم[٢]. ومن الجلي أن نظرة اليهود الحالية للعرب هي نظرة التوراة إلى كنعان، مصدقين أن العرب -نسل كنعان- عبيدهم. ولقد تنبه الشاعر الأردني إلى هذه النظرة العنصرية، فانبرى ينفض غبار التحقير عن كنعان، ويبعثه من جديد كاشف العورة اليهودية المقدسة.

---

[١]- إبراهيم السعافين - الشعر الحديث في الأردن - ط١ دار البيرق عمان ١٩٨٣ - ص٢٩.

[٢]- حسن الباش - الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي - ص٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونجد توازنا بين علاقة الشاعر الحميمة بالرمز "كنعان" ورقعة كنعان الموظفة في الشعر، حيث ثمة رقعة شاسعة مخضرة بالتوظيف الكنعاني، وإضاءة بعثية بيضاء لكنعان. ويحاول الشاعر قدر الإمكان تعميد حياته بمياه كنعان الموظفة في النص، فيرتفع كنعان على هرم النقيض الإيجابي، خالقا الفجر البعيد. واللافت أن توظيف كنعان يصاحب غالبا بألفاظ الحياة والبعث والإضاءة، يقول غسان زقطان:

ها هو كنعان يعلن في آخر الأمر شيئا

ويهبط من أفقه المستريح على نجمة عائمة

ليرسم للمهجرين الطريق

ويبتكر الخطوة القادمة[١]

ويمثل كنعان عند بعض الشعراء محطة الولادة للحياة الفلسطينية، والمنادى الإله المشكل للانبعاث، يقول محمد لافي:

كنعان، أمرقني لأنثر في فضاك

أقول: سبحان الذي سواك

تركض فيك كل مدينة وتعود[٢]

ويخلف النص الشعري بعض الأحيان عودة تراثية إلى الماضي الكنعاني ليسجل أول مشهد للحضور الكنعاني، ويمثل ورقة شاهد على التجذر بكنعان، ويؤكد على أن كنعان باعث الحياة الأولى على أرض فلسطين، مظهرا حبل التواصل بين الأرضي والسماوي، يقول محمد القيسي:

هذه الأغنية الصاعدة إلى الله

الهابطة إلى أعمق واد

من أرض يبوس

الممتدة حتى أول كنعاني من نسل فلسطين[٣]

ومن الطبيعي أن تحمل آلة الزمن الدال الأسطوري إلى الواقع المعيشي، محدثة فيه تغييراً دلاليا ليصبح الفلسطيني، لكن هذه الخطوة قد تكون مصحوبة عند بعض الشعراء بتقريرية عجيبة، ساحبة كل المياه الجوفية كي يبخرها على السطح، فينتفي بهذا ثقل التوظيف، ويصيب النص خلل طارئ ناتج عن تعرية الألفاظ لعمقها، يقول أحمد الكواملة:

---

[١]- غسان زقطان ومحمد الظاهر - عرض حال للوطن - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة ص٣.

[٢]- محمد لافي - قصيدة الخروج - ط١ - دار الحوار سورية ١٩٨٥ - ص١٨.

[٣]- محمد القيسي - الأعمال الشعرية - ص٤٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنعان

هذا الذي يحمل الآن مقلاعه

ليعلن

أن من البحر للنهر

فاء ولام

وسين وطاء

وأن لصهيون حتم الفناء[١]

ويسجل للشعر الأردني وجود شاعر مختص بالتوظيف الكنعاني، حيث يرتد شعره سفراً كنعانيا، هذا الشاعر هو عز الدين المناصرة الذي تتنفس نصوصه الشعرية كلها من هواء كنعان، وتدخل مجموعاته الشعرية وقصائده جو كنعان حياة وحوادث. وقد أجرى عز الدين المناصرة على الرمز كنعان عدة تعديلات كي يصبح على المقاس الفلسطيني الحاضر، وينقله من عالم أسطوري متعال إلى واقع فلسطيني موغل في البساطة ومثخن بالهزائم. ويحاول عز الدين المناصرة -أولا- تبسيط الثوب الكنعاني الفاخر، فيكون كنعان الجد البسيط المغلوب بالحب والطبيعة، المحب للمغامرة. لكن هذا التبسيط يحمل مياه رؤية جوفية، فالجد هو التراث والأصل، وبساطته هي الخير والأمل والقدرة على الحياة، ومغامرته هي رؤية النقيض من بعيد واستطاعته هزمه، يقول عز الدين المناصرة:

اسأل -إن كنت تشككني- جدي كنعان

يروي أشعارا من رمان فوق سفينته

في البحر الغادر[٢]

ويتناول هذا الشاعر تفاصيل دقيقة لحياة كنعان تبدو للوهلة الأولى ترفا أسطوريا أو ضعف تشكيل، لكنها أبعد عن ذلك، فحينما يذكر لون كنعان المرقط نجد قوة استحضارية جريئة، ذلك أن التوراة ترى لون كنعان لعنة عليه وعلى نسله من بعده، فيحاول الشاعر عكس المفهوم التوراتي بأن يكون اللون فخرا، يقول:

جدي كنعان

أبيض مرقط مثل أم بريص

يصطاد الحمام في أعالي جبال كنعانيا[٣]

---

[١]- أحمد الكواملة - صعود الجسد - بلا طبعة- دار الينابيع للنشر - عمان ١٩٨٩ ص٧٩.

[٢]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص١٠٧.

[٣]- المصدر نفسه - ص١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وينظر الشاعر إلى كنعان بعين القداسة نفسهاالتي نظر بها الجيل النسلي لكنعان، وهنا يصبح كنعان إله الخصب والانبعاث كونه خالق حياة الكنعانيين، يقول:

وكنعان -يا صحبتي- ورد الموت قبل هطول السحاب

لقد كان برقا يثور فينجب رعدا فتبكي السماء وتبكي السماء

وما كان كنعان إلا حنين المحب لأحبابه الفقراء[1]

خيط ثان: جلجامش

تمكنت ملحمة جلجامش من فرش حضورها على الساحة الأدبية العالمية، كونها تمثل عالماً أسطوريا متكامل المقومات، ولم يكن هذا العالم الأسطوري سوى إعادة رفع الحياة البشرية إلى المستوى السماوي، فاضحا القلق الإنساني من الموت والفناء، حاثا إياه على التمرد واكتساب الخلود الأبدي.

ولعل تجربة جلجامش الأسطورية هي نفسها تجربة الشاعر الشعرية، وما القلق الطافح لدى جلجامش إلا قلق شاعر من عالم لا يفهمه، ومهدد له بالفناء، ثم إن الثنائيات المتصارعة في ملحمة جلجامش هي مع شيء من الترميز ثنائيات تدور النص الشعري، فثنائيات الإنسان والإله هي ثنائية الشاعر والسلطة أو الآدمي والقدر، وثنائية النقص والكمال هي ثنائية الفشل البشري الحالم والواقع الزمني المنتصر. أما قلق جلجامش من الفناء وبحثه عن الخلود فهو قلق ذات الشاعر من انمحائها وضياعها وسط سيل الجماعة أو المعاناة.

ويخوض الشاعر الأردني عباب أسطورة جلجامش غير حاسر القدمين فيبتل ثوبه الشعري بثنائيات هذه الأسطورة، لكن هذا الابتلال يحدث سريعا فلا يتسرب الماء بانتظام داخل مسامات الرؤية، بل يتكثف في منطقة بعينها غير موزع على الأنحاء كلها. والواقع أن قلة من الشعراء تجرؤوا على خوض الرمز جلجامش، غيرمتجاوزين إياه إلى شبكته الملحمية، حيث يميل هولاء الشعراء إلى اختزال ملحمة جلجامش في رمزه أثناء جو تغطيه غيوم الثنائية -ثنائية الفناء والخلود-، يقول محمد القيسي:

بحارة يوغلون في الشفق

بحارة أسارى

حتى لينهض جلجامش من رقدته

---

[1]- المصدر نفسه - ص٢٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حتى لينهض جلجامش من رقدته

مستمهلا موته

معبراً للرياح

نشيجه الشبكي

على وردة أنكيدو الساطعة[1]

ويظهر النص السابق خزنه رحلة الإبحار لجلجامش بحثا عن الخلود بعد أن مات صديقه أنكيدو، وتبدأ الألفاظ بالتزحزح، باعثة ثنائية الفناء والخلود عبر إشارات متفاوتة الإضاءة (بحارة، أسارى، الشفق، ينهض، رقدته،موته، رياح، شبكي، الساطعة).

ويذهب إبراهيم نصر الله إلى تصوير فاجعة الإنسان –الموت–، فينتهي الغد والمستقبل والحلم، موظفا الأفعى التي سرقت من جلجامش نبتة الخلود لتطيح أحلامه بالضربة القاضية، محاولا قطع الهواء عن ألفاظ الحياة ليظهر الموت والفناءوالظلام أسياد البناء التعبيري، يقول إبراهيم:

كيف تخفيت في ثوب أفعى

وغربت جلجامش البابلي عن الغد والخطوة القادمة

وقوضت أور لتصبح –يا موت– من بعدها عاصمة[2]

خيط ثالث: تموز[3]

تستملك ثنائية الخصب والجدب مساحة واسعة من الفكر الأسطوري،لكنها تشكل قلقا أسطوريا زائدا في الأساطير الشرقية، ويعكس هذا القلق الأسطوري القلق الواقعي للجماعة البشرية الشرقية، حيث الاتكاء على الزراعة وحيث تقلبات الطقس، وتناوب الخصب والجدب.

وتمثل أسطورة تموز المسرحة الأسطورية القناعية للواقع، واختفاء تموز وانبعاثه حالة من الأمل في بقاء الأمور الطبيعة جارية على نمط محدد، خاصة أن الأشياء تنبعث من نقائضها، فيصبح الإنسان مشتت الاتجاه، دائم القلق دونما خلق لإله يمثل الخصب وينبعث بعد الجدب لتحل الحياة من جديد.

---

[1]- محمد القيسي – صداقة الريح – ط١ – دار عيبال – عمان ١٩٩٣ – ص٣٨.

[2]- إبراهيم نصر الله – الأعمال الشعرية – ص٥٦٨.

[3]- تموز هو إله الخصب في أساطير بلاد ما بين النهرين، يختفي في العالم السفلي مدة نصف عام فيحل والجدب على الأرض، ثم تعيده عشتار من جديد فتنبعث الحياة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبرز أسطورة تموز في ثنائية الجدب والخصب، مشكلة قناعا لثنائيات أخرى، منها ثنائية الحياة والموت، وثنائية الحضور والغياب، وثنائية اليأس والأمل، وقد وعى الشاعر الأردني الغنى الدلالي والنقيضي في الرمز تموز، وتبين خصوبة تربته للزرع التعبيري. وقد حاول الشاعر الأردني تطويع تموز لرؤيته، مقيما عماد الرؤية على الجانب المضيء من تموز -جانب الانبعاث -ليكون نقيض واقع الشاعر المظلم، فاستحضار حالة انبعاث تموز وامتلاء جوف ألفاظ النص بالدلالات الموجبة المنبعثة من الخصب والعطاء، والإكثار من مشهد الطبيعة الخضراء محاولة لرسم حلم مضاد للواقع، تقول فدوى طوقان في قصيدة "تموز والشيء الآخر":

على جسد الأرض راحت أنامله الخضر تنقل خطواتها

تقيم طقوس الحياة، تجوس خلال التضاريس، تتلو صلاة المطر

وتستنبت الزرع ريان من شريان الحجر[١]

وتضيء الشاعرة تموز، طامحة إلى قلب الواقع من أجل إعادته إلى فجره الأسطوري:

عشقناه تموز

عشقناه تموز ينفض كل الرماد ويمنح ليلاتنا

شمسه الذهبية[٢]

وواضح أن الارتكاز يكون -أولا- على تموز بعد الانبعاث، وأن النص تغلب عليه الدلالات المضيئة التي تهاجم الحصون الماضوية للنقيض السالب -الموت والجدب-،ملوحة برايـة النصر مسبقا، وهذاكله دليل على أن الشاعر -لا واعيا- قد طفح به الجدب، ووصلت رؤيته حد الانهيار، فاستنجد بالرمز الأسطوري "تموز" وجيوشه اللفظية المضيئة، يقول أحمد حسن أبو عرقوب في قصيدة "العودة":

يعود تموز بعيد الموت مملوءا بنعمة العزيمة

يعود لا صفر اليدين، لا ملطخ الجبين

لا مقيدا بسلسلة

يختال في الشوارع العظيمة

يولدها الزعتر، والليمون في خطاه[٣]

ويتضح أن استنجاد الشاعر بالرمز تموز في النص السابق جاء حينما وصل النقيض السالب أعلى حدوده، ليعني قرب نهايته في رؤية ثاقبة، ولتتداخل عودة الفلسطيني إلى أرضه بعودة تموز، حاملة ماهيته.

---

[١]- فدوى طوقان - الأعمال الشعرية - ص٤٩٠.

[٢]- المصدر نفسه - ص٤٩١.

[٣]- وزارة الثقافة - مختارات من الشعر الأردني - ص٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خيط أخير: أبطال آخرون

انحنى بعض الشعراء قليلا كي يستطيعوا التقاط أبطال لم ينالوا شهرة غيرهم، حيث نجد توظيفا لإله الخصب "داجون"، يقول يوسف عبد العزيز:

في البدء كان البحر

يا حيفا

وكان البحر مركبة يسافر فوقها داجون[١]

ويوظف عز الدين المناصرة الرمز الأسطوري أودنيس[٢]، راجعا إلى حادثة مقتل أودنيس وتوزع دمه على الأرض، والأزهار التي تحول لونها أحمر (شقائق النعمان):

جاءت تسعى فاصطادت أغنية بدوية

خلعت أزار الحنون الأحمر

طلت السفح دما

من ورك أودنيس المذبوح[٣]

النافذة الثانية: المرأة الأسطورية

خيط أول: عشتار

يتردد نموذج الجدب والخصب في صور شتى، لكن يغلب أن تسند البطولة لإلهين: ذكر، وأنثى تأكيدا على صلة التزاوج بين الصنفين بالخصب والحياة. وقد كان من أبرز الصور الأسطورية التي ظهر بها نموذج الجدب والخصب الصورة الأسطورية لعشتار وتموز التي يعتقد أن كثيرا من الصور الأخرى منسوخة عنها كأسطورة أفروديت وأودونيس أو محورة عنها كأسطورة أورفيوس وأوريديس.

ومن الأحكام السريعة الاعتقاد أن عشتار وأفروديت وفينوس يقعن على العتبة الرمزية ذاتها، ذلك أنهن يمثلن آلهة الخصب والحب والخلاعة، لكن وقفة متأنية ترى عشتار أميل إلى الخصب أكثر من الحب أو الخلاعة، وأن مكانتها تطلع من ثنايا وظيفتها المتعلقة بالخصب.

---

[١]- يوسف عبد العزيز - حيفا تطير إلى الشقيف - ط١ - منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨٣ ص٨٢-٨٣.

[٢]- أودنيس أيضا يرد في الأساطير الاغريقية قريبا من صورته في الأساطير الشرقية.

[٣]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتكمن أهمية عشتار في أنها تمثل رمزا لبعث الخصب لا الخصب نفسه، هي أقرب لأن تكون رمز المطر الذي يدخل العالم السفلي ليعيد الحياة -البذور- إلى السطح ثانية.

لقد ركز الشاعر الأردني عصا رحلته على أرض أسطورة عشتار، وأولى لها عناية ومساحة تفوق بكثير تلك الموجهة لفينوس أو أفروديت. وتبع كثرة توظيفها ظهورها في أردية دلالية متلونة، مصحوبة بمنارات إرشادية أغلب الأحيان لتظهر البعد الدلالي المطلوب مسلكه. ويقدس بعض الشعراء أسطورة عشتار، فلا يكاد ينحرف عنها، وتظهر عشتار الموظفة في النص مثلما عشتار في الأسطورة، مسؤولة عن الخصب، متصلة أشد الاتصال بالطبيعة الخضراء، ممغنطة الألفاظ المضيئة الدالة على الخصب والحياة، يقول محمد عرموش:

وعشتار

سر الينابيع

نبض المياه

حنين النساء

وضوء القناديل[١]

وتصبح عشتار عند فريق من الشعراء بديل العاشقة، وتكتسب رمزية الحب والعشق، وتقترب كثيرا من حواء الشعرية، لكن هذالا يمنع نسمة خصب خفيفة من الهبوب على النص، يقول يوسف الديك:

عشتار أيتها الوحيدة

عشتار أيتها العنيدة

لست أدري

هل زرعت دمي

قصائد مزهرة

أم أن حبك قد أضل

ريام قلبي الحائرة[٢]

وقد تغيم دلالة عشتار في النص،وتصبح الاحتمالات الدلالية قائمة ومتصلة،فلا تمييز بين عشتار الإلهة وعشتار الحبيبة، مما يجعل النص مفتوحا على التساؤل والبحث، ملتقطا طبقات تعبيرية كثيفة، تقول سلوى السعيد:

---

[١]- محمد عرموش - عناقيد - ط١ - دار الكرمل للنشر والتوزيع - عمان ١٩٨٩ - ص٩٤.

[٢]- يوسف الديك - طقوس النار - ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووهج يقوم على الرمال

وعاشق يهفو إلى عشتار

ممرور السؤال[1]

وتبرز عشتار أثناء التوظيف على أحد طرفي الثنائية: الحضور، والغياب، فقد تظهر عشتارعلى طرف الحضور، بينما يحل الآخر ضيفا على الغياب، ويوظف النص هنا الجو الحزين المجدب، فعشتار حزينة، والحياة ميتة، والحركة ساكنة، تقول سلوى السعيد في قصيدة "عشتار تبكي":

يا صديقي، ضيع البحر السفين

والمراسي أغلقت أبوابها

وجه عشتار

على الأفق حزين[2]

ويبدو أن الشاعرة في المقطع السابق تتعمد عنصر الغياب كي تنطلق عشتار في رحلة الغياب لتعيد بعد مدة الحياة والخصب.

ويميل جانب من الشعراء إلى إيقاع عشتار في الغياب، مكسبين إياها بعدا مأساويا تظهر فيه عشتار عاجزة أشد العجز،ليصير الغياب قريبا من نهايتها. ويظهر لدى هذا الجانب من الشعراء مدى الانكسار فيهم بعدما طال انتظار الانبعاث، فالواقع المظلم أقوى من الضوء، يقول أحمد غطاشة:

عشتار، من يأتي إليك

وأنت تحترفين هذا الانتظار

نامي على حد القطيعة

يا ابي، هل أجلها

عيونها

عشتار خدرها الحصار[3]

ويظهر جليا اندغام عشتار في فلسطين، موصلا الشاعر النص والواقع إلى أبعد حدود الانكسار، كي يتحرك إنسان الأرض ولا يبقى له سوى الصلاة صلاة المطر.

---

[1]- سلوى السعيد – صراخات على جدار الصمت – دار كتابكم – عمان ١٩٨٧ – ص٤٢.

[2]- المصدر السابق – ص٦٨.

[3]- أحمد غطاشة – اشتعالات الدم والزنابق – ط١ – دار الكرمل – عمان ١٩٨٤ – ص٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلتقط بعض الشعراء رد جلجامش لعشتار بعدما نادته، ويبوحون بما باح، مستندين إلى الوجه الإلهي الغادر لعشتار، والتقلب والخيانة. ويتمحور هؤلاء الشعراء في الثوب الإنساني المثخن بالانكسارات، يقول علي البتيري في قصيدة "اعتذارية إلى عشتار":

تقولين: أحلى الليالي هي الليلة المقبلة
وتنسين أن لعينيك طعم البحار الجموحة
وتنسين أنك واريت خنجرك المتأله
في جبة الكاهن المتشبث باللغة المقفلة[١]

خيط ثان: إشتار[٢]

لا تسجل إشتار حضورا يذكر في ساحة التوظيف، ولعل مرد ذلك محدودية رمزها، واختفاؤها أمام عشتار. أما ورودها فلم يكن سوى ورود ثانوي تسهم بإسناد عملية الاخصاب، وفي نص لمحمد عرموش حين يقول:

فإشتار قربي
تقرب كل النساء إلي
وتعطي الغرائز أثواب عرس
فأهفوا إليها
ويهفو العطاش
إلى مائها
والمجون[٣]

ويبدو على النص السابق أسلوب الشرح المدرسي، إذ يحاول الشاعر قدر الألفاظ أن يوضح ماهية إشتار ولو كان ذلك على حساب العمق.

خيط ثالث: بيروت[٤]

هي نصوص قليلة تلك التي وظفت بيروت باعتبارها إلهة، ذلك أن بيروت الواردة في الشعر الأردني هي بيروت المدينة، ولا يمكن رد النصوص الحاوية بيروت المدينة إلى بيت

---

[١]- علي البتيري – المتوسط يحضن أولاده – منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد – ١٩٨١ – ص٣٩.
[٢]- إشتار هي إلهة المجون والخلاعة عند الكنعانيين.
[٣]- محمد عرموش – عناقيد – ط١ – ص٨٨.
[٤]- بيروت هي إلهة حسناء بنت الإله إيل وزجة يوصيدون إله البحار.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التوظيف الأسطوري حتى مع خلع الصفات الأنثوية والأنسنة عليها، فالمرجع هو الدال لحظة التوظيف. وقد وظفت بيروت في النص لتكون بديل الأنثى الغائبة البعيدة، يقول عز الدين المناصرة:

وددت لو استطيع أن أنقل مدينة المرائق

إلى مدينة المرائق

كي ترجعي - بيروت -

لا تغازلي الأشجار حتى أعود

فأنا ضالع في مؤامرة الحنين الأبدي[1]

القسم الخامس:

الأساطير المصرية

أسطورة إيزيس وأوزوريس:

كان للحضارة الفرعونية جد المتقدمة وتراثها الموميائي موقع حيوي في كتابات المحدثين الأدبية، وأشغلت أساطير مصر القديمة ماكنات التوظيف لدى الشعراء. ولعل أسطورة إيزيس وأوزوريس كان لها المساحة الأرحب أمام قطع صغيرة من أساطير مصرية أخرى. وقد انتشرت هذه الأسطورة سريعا في ثنايا الكتابات، مستغلة تقنياتها التخييلية والتصويرية، وبناءها المتين، وحقولها الدلالية.

وإذ تتنزل الرؤية على ارض الشعر الأردني نتبين أن هذه الأرض قد أزهرت بأسطورة إيزيس وأوزرريس -أسطورة الخلق المصرية-، وليس من التصحر أن تكون المساحة المزهرة ضيقة بعض الشيء، فالشعر الأردني ممتلك رؤيتين: رؤية ضيقة شديدة التركيز تبصر محيطها مهملا من الزمن، ورؤية واسعة كونية ترى محيطها مفتوحا على الزمن، ولم يجد الشاعر الأردني ما يقبل شفرة دم الرؤية -حتى لا يكون التنافر والصد- من الأساطير المصرية سوىأسطورةالخلق وبضع أساطير قريبة من الواقع.

غير أن توظيف أسطورة الخلق المصرية في الشعر الأردني -بالرغم من ضيق مساحته- استطاع سد الفراغ الذي خلفه إهمال الكثير من الأساطير المصرية. وامتلك الشعراء الموظفون لهذه الأسطورة رؤية ثاقبة عميقة كي يكونوا كفئا لتحليل تربتها من أجل قمح رؤيتهم،

---

[1]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٣٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أجل أن يعطي النص الأسطوري عمق الشعر بعداً جديدا متصلا بالسطح، متفتحا على الألفاظ المكثفة والدلالات المنهمرة والانسياب الغنائي، والهدف من كل هذا ألا يكون التوظيف نوعا من الترف الثقافي بالأساطير، يتباهى الشاعر بإدخاله إلى النص، مبينا أنه ذو روافد متشعبة، وألا تكون أساطير الخلق الأخرى أو الرموز الأسطورية الأخرى بديلا محتملا لأسطورة الخلق المصرية.

اللافت أن توظيف أسطورة الخلق جاء ساندا لثنائية الخصب والجدب، مقيما ثنائيات أخرى متصلة مثل ثنائية الموت والانبعاث، والحياة والموت، والحب والكره، وأنه يحمل ميزة مفارقة لتوظيف أساطير الخلق الأخرى، حيث نرى الأضواء مسلطة على سطح النص، مائلة إلى تصوير المشهد الخارجي، كون أسطورة الخلق المصرية تركز على الطبيعة الخارجية أكثر من العالم السفلي، فاوزوريس تناثرت أجزاؤه على أنحاءمن مصر، ولم يدخل من باب واحد العالم السفلي، والتركيز على الانبعاث من الخارج لا دخول العالم من أجل إرجاعه، هذا الأمر جاعل يد المبادرة للإنسان لا للطبيعة، للذين يجرون التغير على السطح، لا لقوى الخفاء والغيب، أي أن أسطورة الخلق المصرية إنسانية أكثر من كونها إلهية. ويصبح الإنسان هو المبادر والخالق والباعث، يقول تيسير سبول:

وحينما تردني إيزيس دعواتي لكم

بسماتكم تهمي على روحي مطر

تروي بها عقم الصخر

لعل يوما تخصب

وعل يوما تهب[1]

ونجد صلة لحمية بين إيزيس وأوزوريس من جهة وعناصر الأرض والطبيعة من جهة أخرى، ويميل الموظف إلى تمكين حبال الوصل من أداء مهمتها التي تجعل أوزوريس الطبيعة، تقول مي صايغ جيجي:

أوزريس

أواه

أوزريس وقاع النهر عطاء

ويرش الخصب على الوادي

ويفجر في قلب الأحباب

---

[1]- تيسر سبول - أحزان صحراوية - ص٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عيناه شطوط الدفلى

جفناه عبير الأرض[١]

وتضرنا الإشارة إلى توظيف رموز أخرى أسطورية من الحضارة الفرعونية، فهناك توظيف للإله خفرع، وهو -أصلا- ملك مصري قديمنلكن يعرف عن المصريين أنهم ألهوا ملوكهم وعبدوهم. وقد وظفه خليل العبوينين فاردا له قصيدة كاملة، يظهر تفوق سلطة الكهنة والأشرار على سلطته، يقول خليلالعبويني في قصيدة "أسطورة الإله خفرع":

آه خفرع

يا غله الذل في أسفا عصر الوثنية

جئتك اليوم حزينا، وجموع الشعب غضبى

ونهر النيل طوفان دماء وضحايا[٣]

ويوظف محمد الظاهر الرمز الأسطوري "نفرتيتي" التي أصبحت أسطورة الجمال، ويأتي توظيفه لها انسيابا تقع نفرتيتي بديلا للأنثى، مجردة من ماهيتها الأسطورية، حيث يقدم لقصيدته "حديث خاص مع نفرتيتي" بالقول:

نفرتيتي فتاة ما، في مكان ما، تصنع شيئا ما[٣]

---

[١]- مي صايغ جيجي - إكليل الشوك - ط١ - دار الطليعة - بيروت - ١٩٦٩ - ص٢٠٠-٢٠١.

[٢]- خليل العبويني - البحث عن الزنبقة البرية - ص٣٢.

[٣]- عسان زقطان ومحمد الظاهر - عرض حال للوطن - ص٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

الأسطورة والرؤية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الـعـتـبـــة

استطاعت الأسطورة اقتحام مجال الشعر بقوة بعدما مال الشعراء إلى فضائها الواسع، لتفرض حضورها المميز وثقلها على ساحة النص الحديث. وليس هناك شك في أن رؤية الشاعر هي الباعثة للنص والمتحكمة بخيوط نسجه، ولها طرق متنوعة في إخراج هذا النص إلى حيز الوجود، كما أنها قادرة على إحضار ما تشاء من ألفاظ ومعان وصور وموجودات -بقطع النظر عن زمانها-، حيث تقوم بتفتيت كل شيء لتعيد خلقه من جديد في إطار الانتماء لها، فيصبح كل ما يدخل أفق الرؤية لبنة من لبنات بناء النص المنبعث.

وإن تكن الرؤية قد شهدت بعض الإهمال عند استقصاء العناصر التراثية في النص الشعري وتناول التوظيف الأسطوري فيها فإن هذا الإهمال يؤدي إلى ضعف المعالجة النقدية للعناصر التراثية والأسطورية، حيث إن انتزاع الأسطورة من النص الشعري يؤدي إلى تهشيم فنية النص وإبداع الرؤية، والانتقاص من قيمة الأسطورة، خاصة أن دراسة الأسطورة في النص باعتبارها جزءاً تام الانفصال يخلف دروباً حيوية -وإن تكن وعرة- لها أهمية واضحة في النهوض بالعمل الإبداعي وإضاءته.

ومن هذه الدروب الحيوية أن الأسطورة داخل النص لها خصوصية وبناءة تميزها عن الأسطورة نفسها في إطارها التراثي، فليست الأسطورة عضواً زائداً يمكن نزعه بيسر ليبقى النص دونه بلا تشوه، كما أنها ليست تحفة أثرية هدفها زيادة جمال موقعها، إنها -بعد دخولها الرؤية- لبنة هامة مثل غيرها من لبنات النص، بحيث يصبح انتزاعها محاولة لهدم البناء كله.

ومن هذه الدروب أيضاً أن الأسطورة بعد انصهارها في النص لا ترجع إلى مؤسطرها التراثي، ولكن إلى الرؤية الشعرية. ومما لاشك فيه أن الرؤية التي تعد من سمات الحداثة الشعرية والأكثر خطورة وجدلاً تلتقط الأسطورة وهي مختزنة في جوفها مناخها الأسطوري جميعه ثم تقوم بجعل هذه الأسطورة علامة من علاماتها تقلبها كيف شاءت، وتشكلها مثلما ترغب، فتصبح الأسطورة عندها منتسبة إلى باعثها الجديد.

أما الدرب الأكثر حيوية فهو أن الأمر لم يعد مقتصراً على توظيف الأسطورة في الشعر، ولكن النص أصبح -من منارة الرؤية- يخلق نصاً أسطورياً حديثاً أكثر ملاءمة للواقع الداخلي المضطرب والمزدحم بالهواجس وقد أخذ هذا الشكل مظهره الخارجي من التقنيات المسوغة شعرياً : الرمز والصور عبر الاستعارة والكناية والخطاب، واستقى روحه الداخلية من الأنماط

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأولية الجماعية المتوارثة عبر لاوعي الشاعر. ولا ننسى -هنا- أن الشعر -بعيداً عن الاعتقاد والقصد- يلتقي في أكثر جوانبه مع الأسطورة، وأن النص لا يمكن أن يكون نتاجاً خالصاً من الوعي دونما التفات إلى يد اللاوعي في الانتاج، وأن القصيدة الحديثة قصيدة رؤيا في وجهها الخارجي، ورؤية في باطنها تهدف إلى خلق واقع آخر معادل للواقع المطروح.

وليست أقسام الفصل اللاحقة أجزاء تتجزأ إليها الأسطورة، بحيث تصبح الأسطورة إما رمزاً أو إشارة أو نموذجاً، مع استحالة أن تكون الأسطورة الموظفة في وجهين أو أكثر منهما. أقسام هذا الفصل -في حقيقتها- أشكال لبنية للأسطورة، أي أن الأسطورة عند دخولها النص وتحولها إلى لبنة من لبناته تبرز في الأشكال التالية: الإشارة، والرمز، والنموذج، فيصبح من المحتمل أن تكون الأسطورة الموظفة قد أتت حاوية إشارة ورمزاً أو نموذجاً وتحويراً.

وقد حاول هذا الفصل تسليط الضوء بوضوح على الرؤية بصفتها القادرة على لم خيوط النسج كلها، وجعل مساحة النص تدور في فضاء الثنائية، بحيث يحتوي النص على طرفين متناقضين، يحاول كل منهما تشكيل عالمه للمواجهة، دون أن نغض الطرف عن أن الرؤية تدفع من يحاول دخول فضائها إلى العودة قليلاً إلى المراحل الجنينية للنص، حيث الرؤية في طور بدء التكوين لعالم النص. ولقد حاول هذا الفصل أيضاً دراسة النص الشعري كله لا مساحة الأسطورة الواقعة فيه -معظم الأحيان-، وصب اهتمامه على أن الأسطورة الموظفة لا تدرس بمعزل عن المساحة اللفظية المحيطة.

القسم الأول:

الإشارة الأسطورية:

يخفق بعض الدارسين في إعطاء الإشارة الأسطورية حيزهاالملائم حين تقتصر الإشارة لديهم على الحدث المجرد أو القائم بالحدث -أغلب الأحيان-[1]، وينسون ماللإشارة من علامات فارقة تصنع لها إطاراً، وتميزها عن الرمز الأسطوري أو النموذج، ويقف هولاء الدارسون على مرصد مضبب يخفي أجزاء من المساحة الخلفية للإشارة تتبع من حقيقتها الدلالية.

---

[1]- انظر: أنس داود في كتابه "الأسطورة في الشعر العربي الحديث"، ويوسف أبو صبيح في كتابه "المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عند الحديث عن الإشارة الأسطورية يتوقف البحث قليلاً على عتبة الإشارة لمحاولة تحديد ماهيتها قبيل الانطلاق، خاصة أن الإشارة تتداخل لدى الكثير والحدث أو الأفعال. وإذا ما فهمنا الإشارة باعتبارها التلويح بشيء يفهم منه المراد فإننا نتبين أن هذه الإشارة طريقة إرسالية بين مرسل ومتلق، يتم عبرها نقل رسالة تتكئ على علامات محددة، وأنها مبنية في حدودها الدنيا من علامة أو أكثر، ينتج عن تقابل هذه العلامات أو ترتيبها أو تشكيلها الصورة، ومن هذه الصورة تنطق الدلالة التي تحاول الإشارة نقلها.

الإشارة -إذن- قادرة على إعادة ترتيب الدلالة المعجمية عبر علامات، وتحمل كل علامة في الأصل سيمات معينة، فتكون الصورة الناتجة عن العلاقة بين العلامات حاملة للهدف أو الدلالة المطلوبين. ولاشك أن الإشارة معادل موضوعي للتعبير المعجمي، وأنّ الهدف منها استنساخ الصورة الذهنية النمطية عبر بديل اللغة الموضوع، وأنّ هذه الإشارة بعد ثبات تداولها تصبح في حكم الوضع: أي تدخل باب التعبير المعجمي.

ولسنا هنا كي نناقش جدلية الكلام والإشارة، وأيهما أسبق للوجود، لكننا ننطلق من رؤية الإشارة معادلاً موضوعياً للعبارة، لنصل إلى أن الإشارة صورة رمزية ترتب الألفاظ في شكل معين يستحضر دلالة ما، ولعل أقرب ما يمكن أن ندخله بيت الإشارة هي الكناية، حيث تكون الكناية "كثير الرماد" معادلاً موضوعياً للكريم عبر ترتيب معين للفظين: كثير ورماد ، اللذين يحملان سيمات معينة، وتكون الصورة الناتجة عن هذه الترتيب اللفظي مع ما يتوفر من سيمات معبرة عن الكرم والكريم.

وإن نتلقف الإشارة الأسطورية نتنبه إلى أن الفهم الحقيقي للإشارة يضيق -كثيراً- المساحة التي يمكن للإشارة الأسطورية أن تحتلها، فقد تخلو كثير من الأساطير من الإشارات،وقد لا نعثر في أساطير عظيمة سوى على القليل من الإشارات. ونجد هذه الإشارات قريبة من البطل الأسطوري أو ضده، مرتفعة عن مستوى الحدث الاعتيادي الذي يجري في قصة الأسطورة، ممثلة للبنية الفرعية التي تتمكن من اختصار مساحة واسعة من الأسطورة، أو البنية المركزية التي تكون عالم الأسطورة.

وتحتوي الإشارة الأسطورية على ثلاثة أنماط ضمن واقع تفاعلي: نمط لغوي ناشئ عن تركيب ألفاظ الإشارة وأصواتها، ونمط صوري ينشأ نتيجة ما يولده النظام اللغوي من صورة دلالية، ونمط رمزي ينتج بعد ثبات النمطين السابقين، ويكون البديل المغيب المختصر للنظام

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتواجد في النمطين السابقين. فإذا أخذنا الإشارة الأسطورية التالية: "كانت الدنيا عماء خالصاً"[١] لرأينا بجلاء أنماطها الثلاثة، إذ يكون النمط اللغوي متركباً من :كانت، والدنيا، وعماء، وخالصاً على هيئة فعل ناقص ماض واسمه وخبره ونعت لخبره. أماالنمط الصوري فيضم سيمات الألفاظ قبل كل شيء، والعلاقة الناتجة عن تفاعلات تجاورية لهذه السيمات، فيشير الفعل "كانت" إلى البدء ، حيث لا يحتوي حدثاً بل زماناً مجرداً. وتشير "الدنيا" إلى المكان غير المنتهي، لتضم المكان الموجود وغير الموجود، المدرك وغير المدرك، لكنها مع ذلك تفضح طبقة أخرى للمكان :العليا، لتمهد الدرب لأن تكون حيز ما دون الإلهي. وتنفتح لفظة "عماء" على أكثر من سيمة، فهناك الظلام والعجز والغياب والموت، وتغلق لفظة "خالصاً" الباب في وجه النقيض. وتأتي العلاقة بصورة قاتمة مظلمة للبدء: على مستويي الزمان والمكان، بحيث يتجرد المكان في أول الزمان من الحياة والنور والقدرة. ويأتي -أخيراً- النمط الرمزي الذي ينتج عن صهر النمطين السابقين وتكثيف مساحتهما للوصول إلى الهدف والغاية وراء وجودهما، فتكون العبارة السابقة معادلة للاحياة أو الموت الأولي.

والظاهر أن الإشارة الأسطورية السابقة الموظفة داخل النص الشعري مستقاة من سفر التكوين[٢]، وأن هذه الإشارة في سياقها التوظيفي الشعري تهدف إلى منح النص المعادل الأكمل للمقصود المغيب، فلا يكون للنص درب آخر يسلكه للوصول إلى مراده سوى توظيف هذه الإشارة، صائداً هدفين: قدرة الإشارة على المعادلة، وطاقة الأسطورة على الجذب.

ولا يرضى الشاعر المتمكن من رؤيته أن يكون مرتدداً للإشارة الأسطورية في سياقها التراثي، ولا النص فضاء متنافر الأركان يقبل دخول أيما شيء في فلكه، فالإشارة الأسطورية - مهما حاولت الحفاظ على نفسها سليمة من المس داخل النص- مجراة على أرض تعبيرية جديدة تضعها في ظل ظروف بنائية أخرى، وداخلة سلسلة إشارية جديدة، ومتداخلة مع سائر حلقات السلسلة في نظام كوني جديد. ومتى نر الإشارة من زاوية وجودهافي سلسلة النص نجد جريان دلالة الإشارة الأسطورية التراثية في عروق موطنها الشعري، لتمنح النص طاقة هائلة في التعبير، منعماًعليها برؤية الشاعر وثنائية النص المركزية.

ويمكن لنا أن نقسم الإشارة الأسطورية في النص الشعري حسب درجة حفاظها على شكلانيتها إلى قسمين : الإشارة المحافظة، والإشارة المتغلغلة.

---

[١]- طاهر رياض - العصا العرجاء - ط١ - دار منارات للنشر - عمان ١٩٨٨ - ص١٤٦.

[٢]- يرد في سفر التكون: "كانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلام"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اللبنة الأولى:

الإشارة المحافظة:

تقترب رؤية الشاعر -بعض الأحيان- من رؤية المؤسطر، وتصبح الثنائية الضدية المتصارعة داخل ساحة الرؤية متداخلة، ويولد هذا الاقتراب والتداخل نصاً شعرياً منفتحاً على التراث، قريباً من نص شعري متخيل يمكن أن يبعثه المؤسطر، حائزاً على ألفاظ يتناصّ بها الطرفان. ويسهل النص المنفتح على التراث طريق دخول الإشارة الأسطورية في النص والاتصال بحلقاته، من غير عناء كبير في تطويع شكلها وضغط قياساتها طلباً للتوافق، ولا محاولة لفقد بعض أطرافها عند الاندماج، كونها تجد موضعاً على مقاسها تماماً، وموطناً شبيهاً بالموطن التراثي.

ولا يظن البعض الإشارة المحافظة عثرة من عثرات النص، وكبوة لجواد المعاصرة، وفشلاً ذريعاً للشاعر الباحث عن حقيقة وجوده وعالمه، فهذه الإشارة صائرة -إن جاز لنا التعبير- حدثياً، مشكلة لبنة أولية عند بناء النص، آخذة قيمتها من كونها جزءاً من النص الشعري. وإذ يحاول النص الاستعانة بهذه الإشارة جنباً إلى جنب مع الألفاظ والتعابير فإنه يحشد كل الإمكانات التي تساند أحد النقيضين.

ومن غير الصواب أن نعد الإشارة الأسطورية محافظة حينما تكون الإشارة داخل النص تتركب من الألفاظ نفسها للإشارة التراثية، فليس اللفظ مقياس هذا الضرب من الإشارة، خاصة أن بعض الإشارات غير واردة على هيئة لفظية واحدة، فالمقياس عائد للمعنى الثابت في أكثر من شكل لفظي، حيث تكون الإشارة روحاً شكلانية، لا مجرد شكل لفظي، تنتقل من لاوعي فرد إلى لاوعي فرد آخر عبر تناص إشاري.

وتحتفظ الإشارة المحافظة بأجوائها الأسطورية عند دخولها ساحة النص، يقول فواز طوقان في قصيدة "أنقذوا البحر".

أنقذوا البحر ... لأن البحر أمي
عشتروت الأرض تحيي كل عام
جسد السيد المذبوح في سفح الجبل
من معين الثلج يسقي
طيب جفنيه عسل
أنقذوا البحر لأن البحر أمي[1]

---

[1]- فواز طوقان - أنقذوا البحر - دار الشعب - عمان ١٩٨٣ - ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تظهر الإشارة الأسطورية "عشتروت الأرض تحيي كل عام جسد السيد المذبوح في سفح الجبل" قادمة من واقعها الأسطوري إلى واقع النص الشعري، ناسفة حاجز الزمن الفاصل بين كلا الواقعين، فهي قادرة على تفادي الزمن وتحطيم قيوده. وتتجلى الإشارة محافظة على شكلانيتها[١] الأسطورية، من غير أن يحاول النص إجراء يد التغيير عليها، فقد دخلت موطناً منفتحاً على التراث، ليس مؤطراً بزمن وجودي معاصر، ولا محتلاً جسداً تعبيرياً بهيئة حديثة أو تراثية، إنه نص ملغ الوجود الواقعي، ومقيم واقعاً آخر في الوجود الخيالي.

ويبرز أول تحليل للإشارة في نمطها اللغوي وقوعها جملةً اسمية خبرها جملة فعلية، وأن ترتيب الجملة غير منتظم، فأصل الجملة النحوي المنتظم هو: تحيي عشتروت الأرض جسد السيد المذبوح في سفح الجبل كل عام، لكن ما كان أصله فاعلاً تقدم، وظرف الزمان -كل عام- تقدم على المفعول به، كذلك يبرز التحليل احتواء النمط اللغوي على عناصر الحياة: الأنثى - عشتروت، والذكر - السيد المذبوح (أودونيس) ، والمكان - سفح الجبل، والزمان - كل عام.

أما النمط الصوري فيسمح للعلامات -الألفاظ- أن تفصح عن نفسها، ويقدم تفسيراً لعدم انتظام الإشارة في نمطها اللغوي. وتبدأ الإشارة بالعلامة: عشتروت التي تحمل سيمات الأنثى، والإلهة، مضافة إلى الأرض، وهذه الإضافة معطية عشتروت قيد اتصال بالأرض وماهيتها، فالأرض لها سطح وباطن، وسطحها عليه التغيرات والتبديلات، أما باطنها فمظلم ومقترن بالموت والسكون والشر، ويكون لعشتروت القدرة على أن تكون حاضرة: على سطح الأرض، وغائبة: في باطن الأرض. ويأتي الفعل "تحيي" في دلالة حركية متصلة بالدوام، تنتقل من الضد إلى ضده، فالإحياء حركة تلغي الموت وتعيد الحياة وتنهي السكون لتبدأ الحركة، أما ظرف الزمان فيؤكد تواصل الحدث الحركي،ويضيء حالة معينة هي الانتقال من الحياة إلى الموت كي يكون الإحياء من جديد: الموت حياة، مانحاً الأضداد واقعاً جدلياً متوازناً.

وإذا ما سلطنا الضوء على المفعول به لوجدنا تركبه من الألفاظ: جسد، والسيد، والمذبوح. أما "الجسد" فيميط اللثام عن ضده الغائب: الروح، مظهراً أن جدلية الحياة والموت خاصة به -الجسد- ، وأن الروح دائرة في نقيض واحد: الحياة، فلا حاجة لوقوع فعل الإحياء عليها، ثم إن الجسد على الصعيد الرمزي يشير إلى ظاهر الشيء وسطحه فتكون الجدلية قادرة على الظهور في هذا الجزء، غير مستطيع أحد طرفيها: الموت دخول باطنها -الروح-. أما

---

[١]- لم نقل شكلها خشية أن يفهم أن المقصود شكلها اللفظي وحده الوارد في كتب الأساطير، فالمقصود الرسالة الشكلية التي يمكن للفظ حملها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"السيد" فيقوم بالالتصاق مع الآدمية أكثر من الألوهية، لكنه يشير إلى إنسان متعال. وتكون لفظة "المذبوح" واضعة الجسد في موقف إجباري، إذ الذبح الواقع على الجسد حدث ناتج عن يد أخرى صاحبها يفوق المذبوح قدرة أو قوة، ويكون هذا الذبح إجبارياً لا طوعياً لإنهاء وجود المذبوح، مقترناً بالقسوة والبشاعة، مغايراً للقتل في كونه جارياً بين طرفين غير متكافئين.

ويخلق المكان "سفح الحبل" احتمالين ممكنين: احتمال أن يقترن المكان بالذبح، واحتمال أن يقترن بالإحياء، واللافت أن الاحتمالين يقعان على طرفي نقيض سابق: الموت، والحياة، وأن المكان نفسه يثير نقطة الالتقاء بين الأرض والسماء، حيث يكون السفح أعلى مستوى يمكن للأرض وصوله، فإن يكن احتمال وقوع الذبح فيه يهب الدافع لهذا الذبح صراعاً بين الإنسان والإله، الأرضي والسماوي، وإن يكن احتمال وقوع الإحياء فيه يكس الحياة الأرضية ثوب البدء، حيث تمثل أعلى نقطة في الأرض أول موقع لإعادة الحياة، مشيرة إلى أن الإحياء نتيجة حتمية للاتصال بين الأرض والسماء.

ومن الواضح أن النص ينقل دلالة الإشارة بكل أمانة، إذ تكون الإشارة معادلاً موضوعياً لعودة الحياة والخصب، غير متجاهلة الجدلية القائمة بين النقائض، ولا منكرة قيام الحياة نتيجة اتصال الأرض بالسماء، وأن السماء معيدة الحياة. ومتى تحتل الإشارة موضعها تشرع في إحكام روابط الوصل مع الرقعات المجاورة، وإيجاد حلقة البناء الملائمة والحاملة للشيفرة نفسها التي يحملها النص.

تظهر الدفقة السابقة للإشارة: "أنقذوا البحر ... لأن البحر أمي" أن ثمة خللاً في النقيض الموجب ممثلاً في البحر، وأن هناك محاولة دؤوبة لتقويم الخلل. وتتكشف نقطة الوصل بين الدفقة والإشارة من انتماء الحلقة في الدفقة إلى ثنائية الحياة والموت، فالبحر حامل للحياة والحركة، لكن فعل الأمر ينفض حالة واقعة مناقضة للبحر، فيكون البحر ميتاً ساكناً. وإذا كان الطلب واقعاً على هيئة فعل أمر مسند إلى ضمير الغائبين -واو الجماعة- فإنه يمثل صوتاً صادراً عن الأنا الغائمة التي لا تكشف عن حقيقتها: الشاعر هي أم الإنسان أم الأرض؟ ويمنح الحدث الذي يحمله فعل الأمر المواصفات نفسها للفعل تحيي، إذ يكون الإنقاذ نقلاً للبحر من النقيض السالب: الموت والسكون إلى النقيض الموجب: الحياة والحركة.

أما عبارة "لأن البحر أمي" -وإن وضعت في قالب التفسير للأمر- فيعيد أصل الحياة ووجودها إلى البحر، ومهما تكن الأنا فإن قنوات تلاحم تنشأ بينها وبين البحر على أرضية أسطورية. ولا جدال في أن عدم إيجاد حرف عطف أو رابط بين الإشارة والدفقة قد يضع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإشارة -للوهلة الأولى- في واقع ابتدائي أو استئنافي جديد لا صلة بينه وبين ما سبقه، لكن ما تحمله الإشارة مغن عن حروف الربط، فبالإضافة إلى امتثال الإشارة لثنائية الحياة والموت تكون عشتروت وواو الجماعة في الدائرة نفسها، والسيد المذبوح والبحر يحملان الماهية عينها، ممثلين لنمط أولي واحد: نمط الحياة واحتمال الموت.

وتنتمي الحلقة التالية للإشارة: "من معين الثلج يسقى ... طيب جفنيه عسل" إلى ثنائية الحياة والموت، مشكلة جنباً آخر للاتصال بحلقة الإشارة عن طريق الالتفات المغيم، فلا يظهر صاحب الضمير الغائب أالبحر هو أم السيد المذبوح؟ ولا يتمكن النص من الجزم باحتمال دون الاخر، فقد يكون الضمير عائداً إلى السيد المذبوح بالنظر إلى الاتصال الفوري بين جملة "من معين الثلج يسقى" وعبارة "السيد المذبوح في سفح الجبل"، واقتران الثلج بالمناطق المرتفعة، خاصة الجبال، وورود صفات لصوقة بالإنسان: طيب، عسل، ومقترنة بجزء منه: جفنيه. ويجمع الاحتمال الآخر: أن يكون الضمير عائداً إلى البحر - كل ما من شأنه مناصرته، وأول ما يجمعه الألفاظ المشيرة إلى المياه أو المتصلة بها: الثلج، يسقى، حيث يكون السقي للبحر من الثلج سبيل إنقاذه وإعادة الحياة، ثم يأتي النصير الآخر من الجملة "القفل": أنقذوا البحر . ومما لاشك فيه أن الأفعال: أنقذوا، تحيي، يسقى، جارية على أرضية دلالية واحدة، وأن المفعول به: البحر، أودونيس أو النائب عن الفاعل أشكال لمرموز واحد. وإن تكن الإشارة تسند الحياة والخصب والانبعاث إلى الآلهة المسؤولة فإن الحلقةتنسبها إلى مظاهر الطبيعة، متكئة على عنصر الحياة الأول: الماء، غير متجاهلة جدلية التناقض، حيث يشغل الثلج حيزاً جدلياً، فيكون في فصل الشتاء ممثل السكون والموت والجدب، لكنه مكتنز بالحياة - الماء، قادرعلى إعادة الحياة والخصب.

في مثل هذا الضرب من الإشارة يلاحظ أهمية التكافل والتلاحم بينها وبين سائر حلقات النص، خاصة المحيطة، وانتماؤها إلى الثنائية نفسها غير منظور إليها باعتبارها جزءاً مقتطعاً من أسطورة سابقة، بل هي حلقة بنائية تشكل مع بعض الحلقات المحيطة رقعة بنيوية تحمل ثنائية ما.

اللبنة الثانية:

الإشارة المتغلغلة:

تصطدم الإشارة الأسطورية التي يحاول الشاعر توظيفها بجدار الرؤية التي تعمل على حفظ مجال إرسال مسيج بالمعجم اللفظي والإرشادي المتوفر دونما حاجة إلى عبارات تراثية جاهزة، بيد أن الرؤية تشعر -داخلياً- بقلة حيلة المواد اللفظية الحاضرة المشكلة للتعبير، وعدم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كفاءتها مقابل الدلالة التي تبتدعها الإشارة الأسطورية، ولا استطاعتها القيام بدورها الرسولي على أكمل وجه. فتلح الحاجة على الرؤية بأن تستنصر بالإشارات التراثية والأسطورية القادرة على الإرسال، والكثيرة امتلاكاً للدلالات الجاهزة في ذهن المتلقي.

ولكي تعمل الرؤية على حل المعضلة الناتجة عن عدم توفر أماكن شاغرة تماماً للإشارة الأسطوية فإنها تلجأإلى تفتيت الإشارة الأسطورية حتى تصل عناصرها المكونة، والسماح لهذه العناصر بالتغلغل داخل النص والتسرب إلى مسامه، شرط أن تتداخل بشكل منتظم وأجزاء البنية، وتتلاحم مع الأجزاء لتعيد خلق الإشارة السابقة في إطار جديد معاصر.

وقد ينصرف ذهن البعض إلى مغايرة الإشارة بعد تغلغلها وتلاحمها مع أجزاء النص للإشارة الأسطورية الأصلية، فيكون الحديث عندها عن تحوير مقصود للرؤية الأسطورية. لكن الحقيقة تتبع خطوات التغلغل لتؤكد أن الإشارة -في هذه الحالة- ليست إلا نموذجاً رؤيوياً للإشارة الأصلية، محتفظة بالعناصر المكونة نفسها والدلالة عينها، فيكون التغيير في تخلي العناصر المكونة عن بعض ألفاظها لتستطيع دخول النص، حيث تتضم ألفاظ بديلة من النص تحمل السيمات نفسها للألفاظ المتخلى عنها، وتعبق بالدلالة التي يحملها كل لفظ متروك من جسد الإشارة الأصلية، فالنص قادر على توفير ألفاظ بديلة تسمح للإشارة أن تحفظ نمطها الدلالي غير متأثر بالتفاعلات الجارية.

ويساعد هذا الضرب من الإشارة الأسطورية الرؤية كي تبقي النص في حدوده، وتتشكل السلسلة من حلقات يخلقها ويتحكم بها، فلا تكون الإشارة حلقة محضرة بكاملها. وإن يخط النص نحو تشكيل يضم إشارة أسطورية متغلغلة فإن هذا التشكيل كثير الخطورة، فليس الأمر مقتصراً على إدخال إشارة، فهو استحضار للإشارة وتطويعها وتغيير شكلانيتها، وصهر المعنى من جديد على هيئة تبدو مغايرة، لكنها تحمل ذات الدلالة، ثم إعادة خلق حلقة منتجة الإشارة بحلتها الحالية.

ويبرز المفصل الفارق للإشارة المتغلغلة عن المحافظة في تقنية الاستبدال: طرح بعض الألفاظ ومعناها وفصلها عن الإشارة، واستبدال ألفاظ أخرى يجهزها النص تحمل الدلالة نفسها بالألفاظ المفصولة، وضمها إلى جسد الإشارة، يقول علي الفزاع عند حديثه عن الفتى الفلسطيني:

يا رصاص

لتكن مطراً ناعما

وغمام

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يـا رصـاص

وتـنـزل علـى الجسـد الغـض بـــرداً

وتـنـزل عليـه سـلام

يـا رصـاص

إنـه جسـد للنبـي الـذي

قلبـه رايـة للسـلام[1]

نورد -أولاً- الإشارة القرآنية: (بنار، كوني برداً وسلاماً على إبرهيم)[2] كي يتسنى لنا تحليل الإشارة المتغلغلة. واللافت أن الإشارة في سياق النص ما تزال محتفظة بدفء الإشارة الأصلية، من أسلوب بنائها: النداء أولاً، ثم الأمر عبر فعل ومحافظة على بعض ألفاظها: برداً، سلام، وليس غريباً أن يكون هذان اللفظان حجر الأساس للإشارة. أما الاستبدال فيكون بوضع الرصاص -المنادى- موضع النار، والجسد الغض -الفتى الفلسطيني- موضع إبراهيم.

وإذا حاولنا الشروع في تحليل الألفاظ المستبدلة : الرصاص، والجسد الغض فإننا سنجد التقاء الرصاص والنار في دلالة واحدة، كذلك الأمر بالنسبة للجسد الغض وإبراهيم. فالرصاص هدفه الاختراق والوصول إلى الضحية من أجل إفنائه وقتله، وواضح أن الرصاص -أغلب الأحيان- مقترن بالنقيض السالب وأداة بيده من أجل التخلص من ضده الموجب، وكذلك النار التي قرنتها الإشارة بالنقيض السالب من أجل التخلص من النقيض الموجب، وكي يزيد النص من درجات التقارب بين الرصاص والنار فقد عمل على وضع الرصاص في قالب النار، فيرد أولاً المنادى في صورة النكرة المقصودة ثم المسند إليه في جملة الأمر. وعلى صعيد اللفظ نجد اختلافاً بين النار والرصاص في التذكير والتأنيث، لكن هذا الاختلاف يمحي عند تبادل النار والرصاص للمواقع:

أطلق الرصاص ← أطلق النار

وحين يلجأ النص إلى إسناد الأمر - تكن، تنزل - إلى الرصاص يبرز ملمح من الاختلاف، راجع إلى الآمر، حيث يكون الأمر في الإشارة الأصلية من أعلى قادر إلى أدنى طيع، فيكون التحقق واجباً، من باب التمثي. غير أن النص يلجأ إلى تخفيف درجة الاختلاف حين

---

[1]- علي الفزاع - مرثية للمحطة الثالثة - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٧ - ص١٢.

[2]- القرآن الكريم - سورة الأنبياء - الآية ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعمد إلى خلق صورة معقولة للتحول، فلم يتحول الرصاص فوراً إلى برد وسلام، إنما يتحول أولاً إلى مطر ناعم وغمام، ليكون التحول من عنصر سالب إلى آخر إيجابي يحمل في بعض أوجهه دلالة سالبة، لكن المرحلة الثانية من التحول هي : من الرصاص في هيئة المطر الناعم إلى برد وسلام.ويلاحظ أن فعل الكينونة (كان) يقترن بالمطر لا بالبرد كي يشير إلى أن المقارنة تعقد بالنظر إلى درجتي التحول والفعلين: الكينونة، التنزل. ويستبدل النص الصورة الدلالية: صورة الرصاص على هيئة المطر وتنزل الرصاص بعد هيئة المطر برداً بالواقع التحققي للإشارة : الطلب من الله للنار.

ويتشابك الجسد الغض وإبراهيم في أكثر من موضع، حتى يكاد الطرفان يشكلان الجسد نفسه، وأول خيط تشابكي منسل من كون الفتى -صاحب الجسد- وإبراهيم يقعان على ذات النقيض، فكلاهما ممثل للعنصر الموجب الواقع تحت قصف العنصر السالب الذي يتفوق عليهما، إضافة إلى كونهما يمثلان الضوء المتبقي لعودة الحياة: الحرية للفتى، وانتشار الدين لإبراهيم. أما الخيط الثاني فيبرز من ثنايا عبارة "إنه جسد للنبي"، حيث نجد اشتراك الفتى وإبراهيم في النبوة، ليكون جسد الفتى جسد النبي، وجسد النبي له النار برداً وسلاماً، فيتساوى كلا الجسدين: جسد الفتى، وجسد النبي إبراهيم ويتماثلان

جسد الفتى ← جسد النبي = جسد النبي ← جسد إبراهيم

ولعل ما يزيد رصيد الدعم للتماثل ورود لفظة السلام: "قلبه راية للسلام"، إذ تحل هذه اللفظة محل لفظة النصر أو الحرية، فيظن أن الشاعر زل التعبير أو أراد التقفية، لكن إذا تتبعنا مسيرة العبارة رأينا لجوء النص لهذه اللفظة نتيجة الرغبة الملحة في إقامة دعائم للتماثل بين الفتى وإبراهيم، فلا يقتصر هذا التماثل على الاشتراك في النبوة فحسب، بل يشتركان -أيضاً- في الرسالة التي تجعل كليهما باحثين عما يحقق السلام للبشرية، أي أن رؤية النص تذهب إلى ما هو أبعد من عتبة الآتية، لنجد الخطوة الأخيرة المستقرة لهما

إبراهيم ← اتقاء النار ← الانتصار على المشركين ← سيادة الهداية ← السلام

الفتى ← اتقاء الرصاص ← الانتصار على العدو ← عودة الحرية ← السلام

وإن يكن المقطع السابق مفعماً بالهواء الديني فإنه لا يضمن الإشارة الدينية نصه على حالها، ولا تركد رؤيته على الرسالة الدينية، إنما يلجأ النص إلى تحليل الإشارة كيما يعثر على سر تكوينها ويستطيع تحديث لباسها عن طريق إيجاد عناصر لفظية ودلالية من بيئة الرؤية تسد -دلالياً- مسد الأجزاء المتروكة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى تشكيل آخر للإشارة المتغلغلة، يتكئ على إزاحة الرمز الأسطوري من صوت الأنا وإحلال الإشارة الدالة عليه محلّه، فلا تنسب الإشارة إلى محدثها الأصلي، ولا تلجأ الأنا إلى لبس قناع الرمز المحدث، بل تحافظ الأنا على صوتها، وتعمد إلى تطعيم جوها الإخباري بإشارة بديلة للرمز أو القناع. وفي هذا الضرب من التشكيل لا تقوم الرؤية باستبدال أجزاء جاهزة دلالياً بالأجزاء الأصلية من الإشارة، بل تقوم باستبدال الأنا بالرمز الأسطوري المحدث للإشارة والمتخذ ماهيته من خلالها، فتمثل الإشارة نفساً تراثياً للأنا منسوباً لها، بحيث تصبح الأنا معادلة للرمز. يقول وليد سيف في قصيدة "تقاسيم في زمن الفتح":

في زمن الفتح
لست الشاعر
آتيكم عبر فصول الصمت
مع أفراس الفرح الطيب في آذار
أتلفع عني جزر الموت
وأعشاب الزمن البائس
أتلفع بالعالم والرفض
فأنا كنت قريباً حين أتوا
مروا عن باب الدار
جاؤوا من وجع الأرض
عبروا كل عيون الناس[1]

تكمن الإشارة المتغلغلة في قوله : "أنا العاشق ... وأعشاب الزمن البائس"، حيث يتكئ النص على الصوت التموزي، حاملاً للثنائيات: الموت والانبعاث، الجدب والخصب، موجداً هيئته لحظة الانبعاث، ويبدو جلياً لبس الأنا صوت تموز، حيث يتساوى صوت الأنا وصوت تموز، بل إنهما ينصهران في صوت واحد لا يرى النور إلا من عين الإشارة، فتكون العودة: "آتيكم عبر فصول الصمت" خارجة من النقيض الآخر: الموت والصمت، مطرزة بملامح الخصب والفرح: مع أفراس الفرح الطيب، قادرة على الاستغناء عن إيراد محدثها، كونها تحمل سيمات قادرة على النطق من خلال الألفاظ بماهيته، فألفاظ: آتيكم، أخلع، "جزر الموت"، أعشاب الزمن البائس قادرة

---

[1]- وليد سيف - قصائد في زمن الفتح - ط١ - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٦٩ - ص١٤٧-١٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على نقل ما يمكن لتموز نقله، والزمان: في آذار غير محتاج إلى إعـلان انتسابه اللفظـي لتمـوز، حيث يحمل الإطار الزمني للشطر الآخر من الثنائية: الربيع – الخصـب والانبعـاث، ثـم إن لفظـة العاشق شاهدة ناطقة بالنقيض الموجب. وكان للإشارة هـذه أن تكـون إشـارة أسـطورية أصليـة لا متغلغلة لو كانت الأنا قناعاً لتموز. لكن الأنا في النص لا تلبس قناع تمـوز، فهـي محتفظـة بـذات الأنا، لكن بأكثر من نفس وصوت، فيرد في مقطع سابق الصوت الأورفي حيث يقول:

أحمـل قيثـاري فـوق الكتـف ... وأمضـي فـي الطرقـات

أعـزف ألحانـا عـن زمـن فـات

أتجـول فـي أحـداق امـرأة جـاءت[1]

فلا تحاول الأنا اتخاذ قناع ما بديلاً لها، إنما تحاول أن تكون في حدث نصـي مـا معادلـة للرمز المحدث الإشارة، فمن يحمل الإشارة القادرة على الاستغناء عن محدثها يكن قادراً على أن يعادل –موضوعيا– المحدث.

ومن الواضح أن النص لا يجري خلف صوت الإشارة، فيعود –سريعاً– إلى واقعه، ويبدأ بتناول أحداث الأنا ومحيطها، فالرؤية تحاول تشرب الإشارة بعدما وجدت قدرة الأنا على معادلـة الرمز،وتعمل علـى تغييبـه، متخذة من الأنـا نقطـة التكـافؤ بينهمـا –السـارد والرمـز– ، وتصبـح الإشارة قناع الرمز المغيب، واردة على لسان محدث جديد معادل لمحدثها الأصلي.

القسم الثاني :

الرمز الأسطوري:

يذهب بعض النقاد إلى أن الرمز الأسطوري من معالم القصيدة الحديثـة وممتلكاتهـا، وأن له عجلة التطوير البنائي لنماذج أكثر حداثة. لكن ثمة مشكلة تطفو على سطح النقد، تنطلـق مـن كون الرمز تقنية استبدالية، حيث يكون الرمز الأسطوري معادلاً موضوعياً للمرموز إليه، أي أن الرمز لفظ أفقي، والمرموز إليه لفظ عمودي، نابعين من القدرة الاستحضارية للمتلقـي، ممـا يتيـح للقصدية فرصة الانفراد بالألفاظ داخل النص، وهنا تبرز المشكلة، إذ يتحـول الرمـز مـن مسـاحة لفظية وحقل دلالي ضمن النص إلى ستار يتخفى خلفه اللفظ المقصـود والدلالـة المرجوة، فينفـي

---

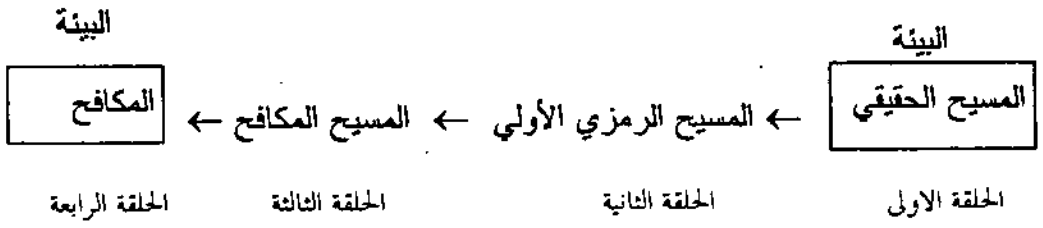
[1]– المصدر نفسه – ص١٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا التحول قدرة الرمز على المعادلة التي لا تعني مجرد كون الرمز بديلاً، بل تعني -أيضاً- قدرة الرمز علىخلق مكانه وتركيز الضوء عليه.

إنّ البديل الحاضرللفهم السابق الدائر حول الرمز الأسطوري هو البيئة الرمزية، فلا ترتكز الدلالة على اللفظة وحدها، بل تتوزع على مساحة الصورة البيئية الشاملة للرمز، ولا تقاس المعادلة الموضوعية من زاوية الرمز ودلالاته، ولا يبحث عن المرموز إليه فوراً ليصبح الحقيقة العميقة، إنما يبحث عن أفق أوسع يكون الرمز واقعاً فيه، ولفظة لبنية مكونة، وعنصراً من عناصر بنائه، عندها لا يكتفي الرمز بقميص المعادلة الموضوعية، فيضيف إليه رداء الحقيقة النصية، ليكون الحكم الدلالي على بيئة الرمز المحيطة لا الرمز وحده.

وأثناء تناولنا لحقيقة هذا الرمز والباعث لوصفه بالأسطوري نتوقف عند محطات متتالية، ترشدنا المحطة الأولى إلى أن الرمز الأسطوري -مثل غيره من الرموز- يمثل دلالة معجمية نامية محتونة بالبيئة السابقة، فإذا افترضنا المسيح رمزاً للمكافح تبينا أن لفظة المسيح تمثل الطور الأنضج في سلسلة الدلالة، فهناك المسيح الحقيقي الذي هو نتاج حقيقي لبيئته وحياته التي تضع مقاييس معينة لماهيته ودلالته، ثم تبدأ البيئة واللفظ بالتلاصق لتشكل الرمز الأولي فيكون المسيح رمزاً للمسيح وحياته الدينية، أي أن المسيح -الرمز الأولي- أكثر تطوراً -في الدلالة- من المسيح الحقيقي، حيث يصبح المسيح -الرمز- ممثلاً للحلقة الأولى -المسيح الحقيقي- بعدما التصق بالقصص والحكايات والأساطير الدائرة حوله، ثم يأتي الرمز الأنضج حينما يصبح المسيح الرمز نمطاً أوليا تستقى منه نماذج جديدة، قد يكون المسيح المكافح واحداً منها، حتى نصل إلى توارث المكافح نمطاً حديثاً، حيث يبدأ الرمز الحديث -المكافح- في التكون ضمن بيئة متداخلة وبيئة المسيح الحقيقي .



وتضعنا المحطة الثانية عند كون الرمز الأسطوري مستقياً دلالته من الحادثة الأسطورية، فتتحدد الاحتمالات الدلالية لهذا الرمز من الحوادث الأسطورية المحيطة بتراثه، فإذا كان بالإمكان أن يرد الليل رمزاً للظلم أو الحزن أو الموت أو السكون، نابعاً من الإضاءات التي تطرحها لفظة الليل المعجمية، أو من التفاعلات بين هذه اللفظةوالمتلقي -فإن الرمز الأسطوري مصمخ بالحادثة الأسطورية التي تقع بديل المعجم، فالاحتمالات التي يمكن للسندباد أن يثيرها -

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رمزيا- نابعة من بيئة السندباد الأسطورية والحوادث التي أجراها، أي أن السندباد المعجمي هو السندباد البيئي، والصورة القائمة له ناتجة عن حادثته الأسطورية.

أمّا المحطة الثالثة فتنبهنا إلى نزاعات تجري بين الرمز الأسطوي والمعادل له، فلا يمكن إلقاء الرمز الأسطوري على أرض متصحرة من بيئته التراثية، حتى لا يكون حشواً فارغاً، إذ إن الرمز يحاول -قدر طاقته- أن يحشد ما استطاع من بيئته داخل النص، ليتمكن من تقوية دفاعاته، معطياً سلطة إضافية للرمز، مضيقاً الخناق على المعادل له الذي يفقد الكثير من دعائمه، فيصبح الرمز الأسطوري أقرب إلى دلالته الأسطورية من دلالته الرمزية أو مساوياً لهذه الدلالة، فلا يكاد المتلقي يجزم بأن اللفظ الوارد هو اللفظ الأسطوري أم اللفظ الرمزي، أي أن لفظة جلجامش تكون أقرب إلى جلجامش الأسطوري من المقاتل (المعادل له) بحيث لا يستطيع المتلقي الجزم أيهما المقصود . ثم إنّ الرمز الأسطوري أكثر إضاءة من معادله وأكثف حضوراً منه وأعوم زمانياً، فيبقى المعادل له في خشية -دوماً- من إهمال النص له والاكتفاء بالدلالة الأسطورية.

ولابّد للشاعر أن يعي قدرة الرمز على التأثير وضم مساحة معقولة من رقعة النص، ومحاولته المتواصلة لتصويب أوضاع المعادل له كي ينهي حالة العجز المهيمنة على التعبير دونه، ويوجد بنية أمتن تصطاد أكثر من تقنية فنية في الوقت نفسه، إذ تفصل مساحتين متداخلتين بيئياً: أسطورية وواقعية، وتخلق اللفظ الصمد القادر على الصمود، وتسيج هذا اللفظ بالتوأمة بين الذاتية والإنسانية، وبين الحضور والغياب.

وإذا ما تتبعنا الرمز الأسطوري ضمن البيئة التي يوفرها له النص الشعري، والمساحة التي يفردها له، وفسحة الألفاظ التي يستطيع استنشاقها وجدنا الأصناف التالية: الرمز الركامي، الرمز المتفرد، الرمز الملصق.

اللبنة الأولى:

الرمز الركامي:

يحاول بعض الشعراء قاصري الرؤية إظهار مقدرتهم الأسطورية[1] منساقين وراء جاذبية الرمز الأسطوري، متناسين حاجة النص إلى خلق حيز بيني يلائمه، ممسكين بخطام بال لأكثر من رمز، فتتدافع الرموز الأسطورية ضمن رقعة ضيقة، ويضيق تنفسها التعبيري، فلا يكاد أحد الرموز يرى موطئ لفظه إلا على موطئ رمز آخر، ويتحول النص إلى ساحة عراك لا

---

[1]- من هؤلاء الشعراء موسى الكسواني في قصيدته "عيسى العائد"، وجميل أبو صبيح في قصيدته "آي ربة عمون" وخليل العبويني في كثير من قصائده.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مواءمة وتصاهر بين الرموز، كل يحاول البروز على حساب غيره. ولعل بعض الشعراء يظن أن كثرة الرموز الأسطورية تفتح شهية النص وتثري دلالاته وتخترع فضاء تعبيرياً لا حدود له، ويخالون هذه الرموز مثل غيرها من الرموز يمكن ضغطهافي رقعة واحدة، غير محتاجة لدعائم لفظية وبيئية تسندها، طامعين أن يكون المتلقي في أقصى نشوته للحداثة والرمز.

ويتكفل النص -قدر ما يستطيع- بمد قنوات الوصل والاتصال بين الرموز الأسطورية المنتشرة على أرضيته، لا سيما الرموز المنسلة من نسيج الثنائية المركزية، غير أنه يقف عاجز القدرة عندما تتراكم هذه الرموز في مساحة ضيقة لا تستوعبها جميعاً، دونما امتلاك لخيط الثنائية، فيصبح سدىً محاولة النص كبح جموحها، وإحكام وصلها، وتبدو الرموز مشتتة تائهة غير متقيدة برؤية النص، يقول خليل العبويني في قصيدة "الخروج من العالم السفلي"

من دخول الزمن الآثم في أقبية التاريخ
والإنسان مصلوب بكهف العتمة الرعناء
والقرصنة المحروقة الأعصاب تجتاح
ملاهي العالم السفلي ليلاً ونهار
...
أركب الفجر إلى الوادي المقدس
فأرى سارق نار الرب مصلوباً
على كل جدار[1]

يقف النص في حيرة من لفظه أمام هذا الركام من الرموز،حتى إن المقطع السابق يثور على التجريب الرمزي، ويقلب ظهر المجن للرؤية الفخورة بما حققته من رموز، فيغرق في متاهة الدلالة، ولا يظهر المقطع إلا قطعاً رمزية ملونة عبثية داخل إطار عاجز عن ترتيبها. إن نظرة عجولة إلى عنوان النص "الخروج من العالم السفلي" ترى انحيازه إلى النقيض المضيء، بحيث يكون الطرف الموجب من الثنائية -الضوء- منتصراً على ضده -الظلمة- نتيجة القدرة على الخروج من هذا الضد. ولعل هذا العنوان يغري المتلقي بنهاية مضيئة مكتفياً برمز أسطوري واحد "العالم السفلي" الذي يدل على الواقع المظلم الشرير، مقترناً بالعقاب الذي يناله المتمرد على الآلهة، موفراً إطاراً مكانياً للظلمة لا يكون الضد في المكان الآخر -العالم الأرضي- ولكن في المبعث الرمزي - الضوء، العدل-.

---

[1]- خليل العبويني - البحث عن الزنبقة البرية - ص٥٠-٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما بداية النص فقد يجد المتلقي سطحي الرؤية مخرجاً لمأزق تعدد الرموز وكثرتها فيها، حينما يجعل هذه الرموز: مصلوب، كهف العتمة الرعناء، القرصنة، العالم السفلي، الليالي السود دائرة في فلك النقيض السالب، منتمية إلى الدلالة نفسها: الظلمة. بيد أن بيئة المقطع تعجز عن تجميع هذه الرموز في دائرة واحدة، إذ يقترن الزمن الآثم بأقبية التاريخ، وكلاهما يدور في الفلك نفسه، لكن النص يحاول الحجز بينهما، فالمقصود من عبارة "من دخول الزمن الآثم في أقبية التاريخ". وضع بداية زمنية لحلول الظلمة والظلم داخل التاريخ، في حين أن البيئة تتمرد على هذا القصد، فالقبو مكان مظلم تهمل الأشياء داخله ويختفي وجودها عن صفحة الذكر والحدث، فيقع على طرف مناقض للزمن الآثم ويكون عاملاً مسهماً في اختفائه لا ظهوره، وهذا الأمر مناف تماماً لما حاولت الرؤية قصده.

ويبرز اتصال منفر جداً بين القرصنة من جهة والملاهي والعالم السفلي من جهة أخرى، فمن المفترض أن ماهية العالم السفلي ودلالاته مجدولة من النقيض السالب، وأن إضافة الملاهي للعالم السفلي إعلان عن رمز مركب للفجور عند رؤية العالم السفلي رمزاً للواقع الأسود، بيد أن وقوع القرصنة في البيئة نفسها يذرو اتساق العبارة في مهب التقطع، حيث إن لفظة "تجتاح" تجعل القرصنة والملاهي متنافرتين، فلم يكن هناك حاجة إلى هذه اللفظة التي توقع الفاعل والمفعول به في دائرة الصراع والتنافر والضدية، إلا عند جعل العالم السفلي يتخلى عن دلالته ليصبح ممكن الإضاءة والسعادة.

ويشتد التنافر حدة في النص عند قوله :" ومراراً اركب الفجر"، فالمفترض في هذه الحالة الموقفية" أركب الفجر" أن تناقض الحالة الموقفية الأولى "مرة أركب ظهر الريح"، لكن المفاجأة تكمن في توافق الحالتين في السوداوية والسلبية. ولاشك أن بداية الحالة الثانية: "أركب الفجر إلى الوادي المقدس... قد فتحت نافذة للنص على الفلك الموجب المضيء، لكن الاقتران العطفي بعبارة "أرى سارق نار الرب" تسد هذه النافذة، حيث تشير إلى دلالة رمزية أسطورية سوداء: صلب بروميثيوس بعد سرقه النار من الآلهة، ليعود المقطع والحالة الموقفية إلى النقيض السالب، ويزداد تخبطه في عشوائية الزمن والتركيب.

ويقترب النص من فقدان السيطرة -نهائيا- على رموزه حين يقول:

في كتاب الواقع الممسوخ

شاهدت انتحار النور

في خان الأكاذيب، وهمر الأغبياء

فتألمت كثيراً وارتحلت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باحثاً عن قمري المصلوب في كهف الرقيم

...

فتمزقت عذاباً وانفجرت:

يا إلهي، هل أنا من غير أمه؟[1]

يكاد المقطع يتطابق تماماً مع المقطع السابق، فلا يكون سوى نسخة طبق الدلالة منه، ولا يصبح للنص غاية من توفير زراعة الأحداث ولا نموها، ولا يفرد بعض اللفظ لتصاعد الصدام بين النقائض، ليكون من الواجب التساؤل عن الحاجة لهذا المقطع ما دام دوره مقتصراً على نسخ المقطع السابق في قالب رمزي جديد، فإن يكن المقطع السابق قد أدى دوره على أكمل وجه فلا حاجة لهذا المقطع، أما إذا كان المقطع السابق قد قصر في الآداء فسوف يصبح وضع رموز أسطورية وغير أسطورية فيه وضعاً خاطئاً، كون الهدف من الرمز -خاصة- إعلاء مستوى التعبير والتعويض عن العجز الحادث فيه وإيجاد رقعة نصية بيضاء اليد، قوية الدلالة، ويبدو أن المقطع لا يخرج عن كونه رؤية مهووسة بتزاحم الرموز الدالة على النقيض نفسه، فتكون النتيجة وقوع النص تحت ثقل النقيض السالب المذهول بكثرة دلالاته والمشتت بما تخلفه بيئات الألفاظ والرموز من واقع تنافر الرؤية.

وإن كان المقطع منحكماً بالدلالات السالبة: الواقع الممسوخ، انتحار الضوء، خان الأكاذيب، خمر الأغبياء، قمري المصلوب، وادي الموت، الليالي السود، راعوث فإن هذه الدلالات نفسها تسبح في بحر التناقض والتناحر. وأول مظهر للتناقض يظهر في قوله: "ارتحلت باحثاً عن قمري المصلوب في كهف الرقيم"، حيث تشكل هذه العبارة مساراً في نعش الترابط والتلاحم، فالمفترض أن يكون الارتحال نتيجة فعل قسري "شاهدت انتحار النور في خان الأكاذيب"، وتكون رحلة الانتقال من واقع مظلم إلى واقع أقل إظلاماً -على أقل تقدير- أو مناقض، وقد حاول النص تتبع آثار هذا الافتراض، لكن الصدمة تقع لدى اكتشاف الواقع المرتحل إليه، حيث البحث عن القمر المصلوب، وتظهر الصدمة -أول ما تظهر- في عبثية اختيار لفظة "باحثاً"،فالمكان معلن "كهف الرقيم" والقمر غير متحرك: مصلوب، أما البحث فيكون عن شيء لا يعلم مكانه، أو إنه غير ثابت في موضع من مواضع مكان معلوم. ثم إن جعل القمر مصلوباً يشكل حجراً آخر من حجارة النقيض السالب متفقاً مع الحجارة التي شكلت الواقع المرتحل عنه، واختيار المكان فيه جهل عظيم بالدلالة الأسطورية، فالرمز الأسطوري "كهف الرقيم" لديه الكثير من عوامل الإضاءة والإيجابية كونه المسهم في إختفاء الفتية عن أعين الظلم، ليكون رمزاً لإيواء

---

[1]- خليل العبويني - المصدر نفسه - ص٥٣-٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النقيض المضيء، ولكن البيئة توقعه مكاناً لصلب النقيض، والصلب -أسطورياً- يعطي نهاية للنقيض المضيء وعاملا مسانداً للنقيض المظلم، ويتم الصلب في منطقة مفتوحة لا مخفية كي يدب الرعب في الأنصار المتبقية للنقيض المضيء، فكيف يجتمع الصلب والكهف إلا بأن يكون الكهف رمزاً للضياع ومحفزاً على التعجيز البحثي. وهذا جهل بحقيقة الرمز الأسطوري أو ترخص له على أقل حكم.

أما المظهر الثاني فينكشف عند قوله: "تمتص رحيق اللذة الشقراء من ثدي الليالي السود" الدال على نشوة الرؤية لكل غريب ، ومحاولتها ضم النقائض دونما انتباه إلى أن مرجع هذه النقائض هي الثنائية المركزية. ينجذب المقطع كله إلى ثنائية الظلام والضياء، والموت والحياة، مسلطاً كامل الضوء على النقيض السلبي، وليست العبارة السابقة سوى حجر عثرة لمسيرة المقطع، إذ لا تهدف العبارة إلى إعلان هيمنة النقيض السالب، ولا وضع النقيضين في إطارهما المتصارع، حتى إنها لا تركن وراء الستارة النقيض الموجب، فلا وجود لهذا النقيض، إنها لا تقوم إلا بسرد واقع النقيض السالب دونما قدح لشرارة الثنائية، فتتراكم العناصر الدالة على هذا النقيض: الرمم المنفوخة، مزبلة التاريخ، الليالي السود، راعوث، فيكون الصراع بين هذه العناصر، إذ إن لفظة "تمتص" تصرف الانتباه إلى قيام حدث يجمع ضدين متصارعين في بنائها التصويري حتى يكون هناك انتصار لأحداهما على الآخر، لكن العبارة لا تسرد سوى واقع النقيض السالب، مدعمة بعمى الألوان وصم دلالاتها، فثمة شقراء وثمة سود، ولكن لا صراع بينهما ولا غاية مبررة لتوظيف شقراء، فكلا اللونين منتم إلى النقيض السالب، خاصة أن البيئة كانت ستندمج مع نقيض الليالي السود -النهار- أكثر كي تبرز هيمنة الواقع السلبي.

وأخيرا يتنفس النص صعداء النقيض الموجب:

شجر الزيتون في المنتجع الغربي
من وديان عبقر
ملأ المصباح زيتاً، وتحدى ظلمة الليل
بنيران ودم
.....
وحبيبتي جنة خضراء تغفو
بين أحضان القمر[1]

---

[1]- خليل العبويني - المصدر نفسه - ص٥٤-٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحاول الرؤية مثل عادة الأنماط الشعرية العمياء إنهاء مأساتها ونصر النقيض الموجب. ومثل هذه المحاولة كان من الممكن أن يكتب لها النجاح لـولا تسرعها وضيق أفقها وتأرجحها، حيث يحضر النقيض الموجب فجأة ساحة النصر، كأنما الرؤية قد ركبت مقطعاً نصرياً وإضاءة مفرحة للمتلقي خاصة بالخاتمة، فبعد أن هيمن النقيض السالب على كل شيء، وأكل أخضر الألفاظ ويابسها وخص بالإضاءة كلها - يخرج ضده الموجب في ثوب النصر دون أن تتهيأ بيئة النص لهذا النصر بعد. وإن تكن الرؤيـة قد وفقت في اختيار رموز هذا المقطع فإن هوسها للمبالغة في كثرة الرموز قد قادها إلى الانحدار.

أمّا الرموز التي حالفها التوفيق فهي: شجر الزيتون، ووديان عبقر، حيث شجرة الزيتون ممثلة للنقيض الموجب، مستقية دلالاتها من النبع الديني والتراثي والاجتماعي، معادلة للخصب والأمل، قادرة على بعث النور والإضاءة الفاضحة للضد والطاردة له. أما "وديان عبقر" فهو نصير العالم السفلي، ورمز من رموز الإظلام. ولاشك أن محاولة وضع النقيض المضيء -شجر الزيتون- في الدائرة المكانية لضده -وديان عبقر- لهي خطوة تستحق النجاح، ولكنها - مع الأسف- ناقصة، غير متفقة مع عنوان النص، فليس المطلوب وقوع الرمز الموجب في الدائرة السلبية وحفاظه على ماهيته، ونشره لأضوائه، ولكن المطلوب أيضاً خروج هذا الرمز من الدائرة كي يكون النصر كاملاً، وكي لا تعود الدائرة إلى قمع هذا الرمز بعد الخاتمة داخل نص المتلقي المولود، خاصة أن العنوان -مفتاح النص- يشير إلى الخروج من العالم السفلي حتى يكون نصر، أما بقاء الرمز المضيء داخل هذا العالم -مهما امتلك من دعائم- فيؤدي إلى تنافر صريح مع العنوان.

وإذا كان المقطع متخماً بألفاظ تدور في فلك الدلالة الموجبة للضوء وملحقاته: المصباح، نيران ودم، يثأر، البسمة الحلوة، زهراً، قنديل ضياء فإن إقحام قطعة أثاث لفظية داخل حيز مزدحم قد نسفت محاولة البيئة للتوازن، فعبارة "وحبيبتي جنة خضراء تغفو بين أحضان القمر" - وإن كان لها نفس لون النقيض الموجب- لهي حشو لا مبرر له، إذ إن النهاية الطبيعية تقف - وقوفاً كاملاً- عند "وقنديل ضياء"، ثم إن هذا الحشو لا يخدم النقيض المضيء كثيراً كونه خيطاً واهياً من اللون المضيء.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اللبنة الثانية:

الرمز المتفرد:

تستطيع الرؤية الثاقبةالتحكم بالنص وجريان الألفاظ فيه ومستوى الحركة ودرجة التصادم بين طرفي الثنائية وخلق الرموز شديدة الكثافة والدلالة والعمق، ولا تحاول إهمال النص حقه في قنوات الوصل، ولا تطمح إلى التدخل علناً لمناصرة أحد النقيضين، ولكن توكل تلك المهمة – التدخل– للألفاظ والرموز.

ويطمح النص في أبسط خيوط نسجه إلى أن يكون الرمز متطوعاً لخدمة الثنائية، أليفاً مع البنيات المتشكلة، غير خارج على قانون بيئته. ويدرك النص المحكم نسجه قدرة الرمز الأسطوري على الانفلات من لجام رمزيته ليعود إلى حقيقته الأسطورية، وقدرته على دمج الرمزية بالمرجعية الأسطورية لينشأ رمز لا يستطيع المتلقي إقامة حدود فاصلة بين المرموز إليه والدلالة الراجعة، فقد لا يستطيع المتلقي عند قراءته نصاً محكماً الجزم بأن عشتار الواردة هي الخصب أو المحبوبة من جهة الرمز أو هي عشتار الإلهة الواردة في الأساطير من جهة الدلالة الراجعة.

ومن الضروري التأكيد على أن النص وحده بما يخلقه من بيئات نابعة من الرؤية هو القادر على تحديد الرموز الأسطورية وإعطائها قوى الجذب والمساحة والسلطة، فلا يمكن أن يكون الرمز الأسطوري صاحب اليد في التفرد والتحكم بالمساحة المحيطة دون العودة إلى سلطة الرؤية وحين نعثر على رمز استطاع فرض حضوره ونيل ثقة الرؤية والاقتراب من جعل النص كله قريباً واقعه فإن هذا ناتج عن تلاصق الرمز الأسطوري وطرف نقيض مركزي، فيكون الرمز أبرز مفردة حاضرة لطرف النقيض، ويتيح لبيئته أن تفسح له مكاناً واسعاً يجري فيها عملياته الجاذبة للألفاظ، وتدعه يرسل خيوطاً رصدية إلى المساحات المجاورة، ويعلن تفرده وارتداده إلى مرجعه التراثي.

ولما أصبحت بيئة الرمز المتفرد متداخلة مع مرجعها التراثي، ومختصة بالكثير من قطع المعجم التراثي والأسطوري لهذا الرمز فإن النص يبدو قناعاً للأسطورة، خاصة أن الرمز الأسطوري ملتحم بالنقيض المركزي ومنارة له. ولا يعني وجود الرمز المتفرد اختفاء أي شكل حي لرموز أخرى، ولا وجوده أحداً لا رمز إلا هو، ولكن يشير إلى قدرته على طي الرموز الأخرى، بحيث تصبح دعائم له، أو يزيحها إلى النقيض، أي أن الرموز الأخرى خيوط ضوئية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منبعثة من مركزه أو مركز نقيضه، فلا يكون لها وجود دون وجوده، يقول عز الدين المناصرة في قصيدة "مريمات بيت لحم":

أنا ... والمسيح الذي كان جاري هناك

المسيح الوفي الأمين

شم رائحة فانتبه

أن مشنقة تم تفصيلها في الظلام

وأن الوشاة على النبع ينتظرون القرار[1]

ما يفاجئ -حقاً- أن العنوان يتستر على دلالات رمزية تضعه في حيز مشترك مع بداية المقطع، إذ ثمة الإنسان: مريمات، والمكان: بيت لحم، ويخلق جمع مريم: مريمات زمناً حاضراً منسلاً من الزمن الديني، فليست الموجودة مريم واحدة إنما نساء كثيرات يحملن ماهية مريم ودلالاتها، مشيرات إلى القدرة على المواجهة والصمود. وحين تخرج الدفقة الأولى إلى الوجود يظهر مدى الاتصال الفوري بينها وبين العنوان عبر أكثر من نقطة، فثمة الإنسان: المسيح، وثمة المكان: هناك. وليس المسيح هنا -أيضاً- سوى رمز مثله مثل "مريمات"، يحمل الدلالات نفسها ويعبق بأريج النقيض الجاذب.

من الواضح أن هذا المقطع يشهد هيمنة واضحة للرمز -المسيح-، ويحتفل بقدرة هذا الرمز على تطويع بيئة المشهد، فنرى -أولاً- انقطاعاً تاماً عن الركن المبتدئ والمستفتح المقطع: أنا، إذ يغيب ضوؤه عن مساحة البيئة دون أن يشهد له حضور سوى لفظة "أنا" التي لا تلبث أن ينقطع عنها لسان المشهد، فيلحقها فراغ طويل، ويبدو أن حضورها جاء ممهداً لقدوم الرمز وحضوره "جاري" ثم نكتشف تلاؤماً بيناً بين بيئة الرمز الحاضر وبيئة المسيح الديني، حيث الوصف "الوفي الأمين" شديد التلاصق بالمسيح، والمشنقة التي تعادل -دلالياً- الأصلي والصلب، والوشاة يحملون صورة اليهود، وليس هذا فحسب، بل ثمة النقيضان اللذان تخلقهما الرؤية، يعادلان النقيضين في الحادثة الأسطورية، إذ يقف المسيح الرمز على طرف نقيض موجب يقابله الظلم والخيانة والوشاة، ولاشك أن اتصاف المسيح الرمز بالوفاء والأمانة له مبرراته على مستوى الثنائية، فالوفاء والأمانة مناقضة للخيانة والوشاية، ليكون المسيح مواجهاً لطرفين: طرف يحضر المشنقة وهم السلطة، وطرف يشي ويخون وهم المنتظرون تنفيذ الإعدام.

وليس من المصادفة أو الحضور الإعلاني اقتران الأنا بالمسيح الرمز حتى إذا كانت الأنا فيما بعد مقطوعة الخبر، غير داخلة في دائرة الصراع، فتخليه عن المشاركة في عبارة "شم رائحة فانتبه" لا شمنا رائحة فانتبهنا محاولة لتهيئة حضوره في بيئة حافلة بالمناخ المسيحي،

---

[1]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٥٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيبقى طرف النقيض الموجب الذي يمثله أولاً المسيح ثم الأنا قريباً من ماهية الرمز الأسطوري – المسيح، محوكاً من خيوط نسج المسيح الدلالية، أي أن الرؤية تريد إعلان المساواة بين الأنا – الشاعر – والمسيح –الرمز–، كي يكون الالتفات من الرمز إلى الأنا مشروعاً غير مخل للبنية ولا الثنائية.

يقول الشاعر:

وكفاي قد شققت
كثياب المسيح على اللوم
في ساعة الصلب والمعجزات
أنا منزل خلعوه ورشوا الرماد
على أنهر الذبح والسبخات[1]

ما زال الرمز الأسطوري يحتفظ بإضاءته، تاركاً بعض دلالاته، مواصلاً إملاء المفردات وتشكيل اللوحة المشهدية، فما الذي يدفع الرؤية إلى تشبيه الكفين المشققين بثياب المسيح على اللوح؟ أو الذي يدفعها إلى تشبيه الذات "أنا" بمنزل مخلوع رش رماده على الأنهر والسبخات؟ ليس غريباً تصميم هذا المشهد، خاصة أن المتلقي لا يستطيع الجزم بأن المسيح الوارد في هذا المقطع هو نفسه المسيح الرمز الوارد في بداية النص أم هو المسيح التراثي الديني، إذ يمكن للوح أن يكون المشنقة أو الصليب، ولساعة الصلب أن تشير إلى ساعة الشنق، حاملة الدلالة المضيئة للصلب، لكن "المعجزات" تقرب الاحتمال إلى المسيح التراثي ضمن المستوى الحقيقي الأفقي، وإلى المسيح الرمز ضمن المستوى الرمزي العمودي عندما تشير المعجزة إلى استمرار المواجهة والكفاح والتصدي. وفي الموقع التشبيهي الآخر يتعادل المنزل –المشبه به– مع المسيح في الحادثة الأسطورية، إذ يعتقد لدى البعض أن رماده قد نثر على الأنهر والبحيرات.

ويقول الشاعر:

ترى: هل أشبه نخلك بالمويمات
يخبئن بعض الصناديق تحت سلال العنب
ليوم ... يقوم المسيح على التلة العالية
ليشرب من دمعة الدالية
ليفتح أبواب هذي الصناديق
في ليلة الانطلاق[2]

---

[1]– عز الدين المناصرة – المصدر نفسه – ص٥٦٧.

[2]– عز الدين المناصرة – الأعمال الشعرية – ص٥٦٧–٥٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يميط المقطع اللثام عن التصاق الرمز المتفرد بالنقيض المركزي الموجب، وقيام التصوير العمودي في بيئة الدلالة نفسها لهذا الرمز، حيث نجد التركيز المكثف على القيامة: "يقوم المسيح على التلة العالية"، "يفتح أبواب هذي الصناديق"، "ليلة الانطلاق". ومن الواضح أن الرؤية قد استفادت من الحادثة الأسطورية: القيامة والبعث كي تخدم الواقع الحاضر: الثورة والتصدي، كون الرؤية قد أشارت منذ البدء إلى تساوي المسيح الرمز والمسيح التراثي عبر ما يحملانه من نقاط مضيئة وانتمائهما إلى النقيض المركزي الموجب.

وإن يكن النخل دالاً على الخضرة والصمود والتصدي فإن المريمات يحملن الدلالات نفسها، عابقات -أيضا- بدلالات مريم الدينية، وهذا أو قعهن على طرف المشبه به، ولكن المريمات هؤلاء لسن سوى مهيئات للنقيض الموجب المركزي، شبيهات بعشتار التي تعمل على تهيئة ما من شأنه إعادة تموز، فدورهن تخبئة الصناديق ليوم البعث والمواجهة، مسهمات في عثور عنصر التصدي: المسيح، المكافح على سلاحه عند التحدي، أي أن الرمز "مريمات" هو رمز مساند للرمز الأسطوري المتفرد -المسيح-.

ولمّا كان المقطع يلمّ شمل التراث والمعاصرة عند جسر القيامة فإنّه كان مدفوعاً من شدة إضاءة الرمز الذي نشر حزمتين: حزمة تراثية تدخل النص بيت الواقع الديني قبيل الصلب وعند القيامة والانبعاث، وحزمة واقعية تدخل النص مجال الواقع المعاصر قبيل الشنق وعند الثورة. وقد استطاع الرمز بعث هاتين الحزمتين من شمس الترميز، إذ إن المشنقة والصليب متعادلان، كذلك القيامة والثورة أو المسيح التراثي والمسيح الرمزي.

يظهر النص السابق مدى هيمنة الرمز على بيئة الرؤية، وأن الحقول المشهدية تشهد تجدلاً بالواقع التراثي، فلا يمكن انتزاع الرمز من واقعه المولد له، ولا وضعه في بيئة غريبة عنه، خاصة أن له الثبات الأمتن على أرض الثنائية.

اللبنة الثالثة

الرمز الملصق:

تتبع بعض الرؤى طريق توظيف رمز أسطوري قادر على تغطية الخلل الذي يخلقه ميلان كفة الترجيح كثيرا لصالح أحد النقيضين، بحيث يصبح من الصعب إيجاد معادل من بيئة الرؤية نفسها يستطيع في ثوبه الدلالي القيام بواجبه لموازنة الكفة، ولن يكون الحل بإلغاء المعادل الموضوع والبحث عن معادل آخر، نظراً لأن الرؤية قد خلقت بيئة نصية لهذا المعادل، وأوجدت ثنائيات يتكئ بعضها عليه، فأصبح النص كله شبكة متصلة لامجال لقطع أحد خيوطها، ولا وجود لثغرة يقدر لفظ جديد دخولها. وكي تتغلب الرؤية على هذه المعضلة وتعيد التوازن دون أن تلغي المعادل فإنها تقوم بتقنية الألصاق، حيث تبحث أولاً عن عنصر آخر يشترك مع المعادل في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كثير من الماهيات والصفات، خاصة الماهية المتصلة بالنقائض ضمن علاقة تشبيه يكون المعادل الأقل حضوراً في هذه الماهية والعنصر الآخر الأبرز حضوراً، ولابد للعنصر الآخر حتى يتفوق على المعادل أن يمتلك جواذب أقوى للمتلقي، وخيوطاً أمتن للماهية، وهيئة أسمى، ويمكن العثور على هذا العنصر في الأساطير. أما الخطوة الثانية فتكون بإلصاق العنصر الأسطوري موضع المعادل دونما تغيير على البيئة المحيطة، كون العنصر الأسطوري مشتركاً مع المعادل في الماهية التي يظهر المعادل من خلالها، فيبدو هذا العنصر الأسطوري قريباً من البيئة أو داخلاً فيها.

ولا يشكل الرمز الملصق تحكماً بالنص ولا تفرداً ببيئته، فهو رمز أسطوري ألصق بموضع المعادل ليغطي عجزه دون أن يفرض تواجده، مهمته القيام بالأدوار الصعبة التي لا يستطيعها المعادل. ويؤطر الرمز الأسطوري الملصق بموضعه فقط، غير قادر على إرسال خيوط تحكم لأطراف بعيدة عنه في النص الشعري، ممثلاً عملية إلصاق لا يربطها بالنص الشعري ورقعته سوى انحكامها إلى أحد طرفي النقيض.

وتستعين نصوص كثيرة بالرمز الأسطوري الملصق، طامحة في أن يؤدي القيمة المرجوة منه، ويسهم في المعادلة الموضوعية للفظ المعجوز عنه، ويغطي العيب السطحي، حتى يستطيع النص من ثم العودة إلى مجراه الطبيعي في الصراع بين الأضداد.

وينتبه النص إلى أن البيئة المحيطة بالرمز الملصق هي بيئة اللفظ المختفي تحت هذا الرمز لا تظهر سوى عن قرب ظاهرة الإلصاق وموضعه، ولا تفضح الرمز الملصق أو تتنافر وإياه.

يوظف هذا الضرب من الرموز الأسطورية أن يكون الرمز الأسطوري مالكاً طاقات تعبيرية وأرصدة دلالية تخدم بنية النص أكثر مما يستطيع المرموز إليه، يقول عبد الرحيم عمر:

هنا في أرض قارون يموت الناس من جوع ويلقى
اللحم للطير
ومن ذل يبور قسوة القهر
ومن كبت يلف الجرم بالجمر[1]

واضح أن الرمز الأسطوري -قارون- قد استفاد من قيمته الأسطورية كي يحل محل المرموز إليه -الحاكم الغني المتسلط-، وأن أصل العلاقة بينهما التشبيه:

الحاكم	ك	قارون	في الغنى
المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه

[1]- عبد الرحيم عمر - الأعمال الشعرية - ص٣٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبرز هذه العلاقة أن المشبه -المرموز إليه- أقل إضاءة وحضوراً من المشبه به -قارون-، وهذا نجده في كل تشبيه، لكن اللافت هنا أن المشبه به عند تجريده من الزمانية يصبح جزءاً ماهوياً من المشبه، أي أن قارون يستطيع الحلول محل المرموز إليه عند تفجير الزمن ويكون الكلام دائراً حوله. ثم إن المشبه به يمثل سدرة المنهى لوجه الشبه ليزيد من طابع الإغراء للرؤية كي تلصق هذا الرمز موضع المعادل -الحاكم-، فيغيب المشبه: المرموز إليه، ويستحضر المشبه به الذي يمتلك ماهية المرموز إليه ويفيض بدلالات أخرى تمنحه سرعة الالتصاق بالعبارة.

ينجذب المقطع السابق إلى أحد طرفي الثنائية: السلطة والشعب، وهي ثنائية أبرزت إلى حد كبير الحاجة إلى الرمز الأسطوري -قارون-، خاصة أن هذه الثنائية تميل إلى اسلوب المفارقة ظاهرياً مع الاعتماد على تطرف النقائض، فالعبارة : "في أرض قارون يموت الناس من جوع ويلقى اللحم للطير" تجعل لفظي قارون والناس يقعان على أقصى طرفي النقيض، فثمة قارون ممثلاً قمة الغنى وثمة الناس ممثلين قمة الفقر.

قارون ← أسطورة الغنى	الناس ← الموت من الجوع
النقيض	النقيض المقابل

وهنا تبرز المفارقة خاصة مع وضع كلا النقيضين في حيز المكان نفسه "ههنا"، فالأرض المنسوبة إلى أكمل رموز الغنى يفترض أن تقدم الإمكانات الملائمة لساكنيها، لكن الرؤية تخلق المفارقة:

أرض قارون ← أرض مليئة بالثروات ← ساكنوها أغنياء

الناس في هذه الأرض ← فقراء ← يموتون من الجوع

الطير ← عنصر غير مقيم ← تأكل اللحم

فتحصل المفارقة بين واقع الناس من جهة وواقع الأرض والطير من جهة أخرى. وعلى المستوى الداخلي تقوم الرؤية بخطوة جريئة شديدة التعقيد، ناسفة الاعتبارات الظاهرية للمفارقة، وتبني منها قصداً جديداً، حيث لا تكتفي الرؤية بلحم دلالة الرمز بماهية الغنى، بل تنشر له في فضاء الداخل دلالات أخرى مستقية من واقعه الأسطوري والتراثي، حيث يحمل الرمز ماهيات أخرى تجعله يتمكن من الدائرة السلبية -السلطة-، فيحمل الجشع وحب الذات وكره الحق والتسلط، دون أن يكون القصد مجرد التنافر بين الغني والفقير، ولكن بين الحاكم المتسلط مالك كل شيء والشعب فاقد كل شيء.

ولن يوسع النص من دائرة الصراع بين النقيضين في الماهية، ويزد من حدة التصادم بينهما تقم البينة بتوسعة دور قارون على المستوى الداخلي ليصبح معادلاً للحاكم المتسلط فلا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعود الأمر مقتصراً على صراع بين الغني والفقير، ولا مجرد المفارقة، بل هو صراع أبدي بين من يملك ومن لا يملك. وجلي أن الرمز "قارون" قد اتخذ ماهية المتسلط نبضاً له بعد أن أسهمت البيئة في تصمخه بهذه الماهية عبر مسلكين: مسلك يجريه النص، يبرز في إضافة الأرض لقارون فتكون ملكاً له، معروفة به، وهذا يتيح للرمز فرض سيطرته وجبروته على المساحة الأرضية، والتحكم بخيراتها، لا سيما مع ما يمكن للأرض أن تلبسه من دلالات رمزية تشير إلى العطاء والسكينة قبل انتسابها إليه. ويبرز كذلك في عبارة "ويلقى اللحم للطير"، حيث تتزايد سياط التسلط عبر حجب الطعام عن الناس فيموتون، بينما تنعم الطير بطعام مرفه -اللحم-، ولاشك أن لفظة "يلقى" تشير إلى فعل استفزازي لا مبال من قبل الفاعل المغيب المكروه -قارون، المساعدين، الأعوان، المنوب عنه بلفظة اللحم التي تأخذ الإضاءة لتبرز الاستخفاف بالنقيض الموجب -الشعب-. أما المسلك الاخر فيثيره المستوى العمودي، إذ يحمل قارون ماهيات معلبة محفوظة توازن الرمز وتحفظ له طاقاته السالبة المنافرة للضد، فيظهر الرمز عندها معادلا للسلطوية علىطرف نقيض من الناس الذين تحملهم المساحة الأفقية الأحوال المظلمة: "من ذل"، "من كبت".

قد يسرع البعض إلى محطة الظن بأن الرمز الملصق مقتل للنص وعامل انحدار له وسبب لهبوطه وانحطاطه، كون هذا الرمز مجرد بديل موضعي للمعادل، سرعان ما يتخلى النص عنه لحظة انتهاء مهمته الإلصاقية، ليبدأ العودة إلى مجراه الواقعي، خاصة أن هذا الرمز لا يخلق بيئة خاصة به، ولا يفرض هيبته. لكن هؤلاء ينسون أن هذا الرمز يضم بين جنباته المعادل فيبدو كلاهما علماً واحداً أسطوري الهوية، وأن بيئته التراثية تتداخل والبيئة الموجودة، بحيث يناسبه جو البيئة الموجودة، وأن الإلصاق واقع لسد التشوه والعجز الحادث لدى المعادل. وإن نظرة ممحصة للمقطع السابق تظهر أن الرمز قارون -وإن كان حضوره موقع الحاكم المتسلط- قد أدى دوره على أكمل صورة، وأظهر تناغماً مع بيئة المعادل، ولم يعبه أن النص بعد المقطع قد تخلى عنه، فدوره مقترن بالثنائية الفرعية الموجودة، وحال قيامه بدوره والتحول إلى ثنائية أخرى فرعية -تبدأ الرؤية بخلق العناصر المتلائمة مع الثنائية الجديدة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القسم الثالث

النموذج الأسطوري:

تحاول الرؤية -دائبة- خلق نموذج شعري يتفوق على النموذج النمطي الواقعي الموجود خارج حدودها قبل عملية البناء، وتتنوع تقنية الخلق تبعاً للعلاقة المعلنة بين الرؤية والواقع، فقد يرد عبر نموذج تصوغه "الأنا" أو "الهو" ، وقد تتناوشه ريح الزمن فيكون تراثياً أو معاصراً أو مستقبلياً، وقد تتغير عدسة التشكيل فيكون فائقاً أو إنسانياً واقعياً أو قزمياً، وقد تتنوع مواد البناء فيظهر بناء خالص الحداثة أو بناء بهيئات جاهزة من قبل.

ويتشكل هذا النموذج الشعري من مواد البناء نفسها التي يتشكل منها النموذج النمطي الواقعي ، لكنه يكتسب واقعاً جديداً هو الواقع الشعري الذي يخلق عالمه الخاص، وتقاطيع تصويرية من الشاعر،وذرات من فضاء الرؤية. فلا يعرف هذا النموذج عن طريق مقارنته بنموذجه الواقعي الخارجي، ولكن يعرف من واقعه النصي، وعلاقته مع سائر عناصر النص، عندها لا يكون ثمة مجال لقياس حقيقة هذا النموذج أو خياليته، ولا مدى اتفاقه مع الصورة النمطية الموجودة خارج النص والدلالة العامة لدى المتلقي، ولا تحكمه مواصفات الجودة البشرية فيه.

وينطلق التعامل مع النموذج الشعري من اعتباره نموذجاً محدداً يجري على أقيسة ذهنية مثبتة، ويرجع إلى قالب مسماري لا سبيل إلى الخلاص منه. ومن هذا المنطلق يتعامل بعض النقاد مع نموذج شعري مستنبط هوالنموذج الأسطوري، فيقومون بتجريد هذا النموذج من حقيقته الشعرية، معتمدين على قصدية الشاعر، أويضعونه على كفة يقابله على الكفة الأخرى الرمز الأسطوري أو البطل التراثي الشعبي، متناسين أن هذا النموذج لهو نموذج شعري في الدرجة الأولى، وتشكيل للنمط الأولي في نموذج جديد يعادل النماذج السابقة بالنظر إلى الثنائيات التي يحملها.

إن العملية الخالقة للنموذج الأسطوري الشعري هي آلية التصور الذاتي للنمط الجماعي المتوارث، فليس الشاعر مقلداً للخالقين الأوائل، ولا نموذجه صورة طبق الأصل لنماذجهم، بل معيداً لتشكيل النمط الأولي في نموذج شعري، فإذا أخذنا النمط الأولي: المنقذ الباعث للحياة وجدنا المؤسطر القديم قد بنى نموذج إله الخصب أو إلهة البعث والخصب: تموز، عشتار، إيزيس، بعل، ووجدنا الأساطير الدينية تبني نموذج المسيح. أما الشعر فيعتنق نموذجاً جديداً يشترك والنماذج السابقة في النمط الأولي، لكنه لا يخلقه بتأثر منها أو محاولة تقليدها، إنما يعيد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صياغة النمط الأولي في تصور نموذجي شعري يلائم نصه ضمن قالب مختلف، حيث يكون النمط الأولي متشكلاً عبر التوارث على هيئة سلسلة تكون كل حلقة فيها عبارة عن نموذج للنمط، ويكون نموذج الشاعر آخر حلقة في هذه السلسلة.

النافذة الأولى: نموذج الثنائيات

لم تخلُ أساطير أمة ما من نماذج إلهية للأنماط الأولية الثنائية: الموت والانبعاث، والجدب والخصب. ولعل قيمة هاتين الثنائيتين الحيوية التي لم ير القدماء كوناً دونهما ولا حياة، وما تشكلانه من جدلية مستمرة قد دفعت الشعوب نحو خلق نماذج إلهية مسؤولة عن الموت والحياة أوالخصب والجدب، بحيث يكون النموذج المسؤول عن الموت نموذجاً شريراً، أما المسؤول عن البعث أو الخصب فهو إله خير. وإن تكن هذه النماذج قد انمحت عن أديم الحياة المعاصرة فإن أنماطها الأولية ما زالت عابقة بالحياة، ولكن تختلف حدة من فئة إلى أخرى. وقد حاولت الرؤية الشعرية التي تخلق من الواقع الحياتي واقعاً آخر شعرياً تختلف معاييره عن المعايير الحياتية – أن تصنع نموذجاً شعرياً لهذه الأنماط يعكس محاولتها الدؤوبة لإحياء صراع كوني بين الثنائيات، متخذة هذا النموذج أو ذاك معادلاً موضوعياً للشكل الهلامي السابح في اللاوعي. وقد تميز الشعر العربي الحديث –عامة– والأردني-خاصة-بخلق نموذجين شعريين أسطوريين لهذه الأنماط هما نموذج الشهيد ونموذج المرأة.

الخيط الأول : نموذج الشهيد

تشرع النظرة الدينية للشهيد غير نافذة على الفضاء الأسطوري، مانحة إياه قيمة جدلية للحياة والموت، بعد أن تخطى الحاجز البشري عن طريق موته الجدلي المتجرد من ماهية الموت، ليُصبح ذا روح أسطورية أنبتتها المعتقدات البدائية لما بعد الموت، ويموه بالحياة الأبدية روحاً سماوية، ويصطبغ بالبعث في أعين المتلقين.

وقد أغرت هذه النظرة للشهيد الشاعر كي يتجرأ ويوسع الأفق الأسطوري للشهيد ويبني من النمط الأولي: الموت والانبعاث نموذجاً شعرياً معادلا لإله البعث المخلص أو إله الخصب. وقد ارتوت الصورة النموذجية للشهيد من معينين: معين واقعي مخزن، حيث يتكون من النظرة المعجبة بالشهيد من الواقع الاجتماعي، والنظرة الأسطورية من الواقع الديني، ومعين شعري فني، يرتفع بالشهيد عالياً في صور أدبية تبدل أماكن الشهيد وعناصر الحياة في الكون. وقد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ألبست عظام النمط الأولي اللحم الناتج عن امتزاج المعنيين، فخرج إلى النص نموذج شعري أسطوري للشهيد، تتداخل فيه حدود الواقع والأسطورة، وتتوزعه ثنائيات الخصب والجدب، الموت والانبعاث، السكون والحركة.

وقد وفر النص الشعري لنموذج الشهيد التلازم بين الانبعاث والخصوبة، ليحلا محل ناتج الشهيد، يقول محمد عرموش:

في أغاني الصبح، في الفجر الجديد

نمو بيتك

...

إنها الآن تؤوب

مثلما الأغصان في أرض الجنوب

...

إن في المرأة والأرض الخصوبة

إن في القلب وفاءً للشهيدة[1]

يلفت المقطع الانتباه إلى أن الرؤية تعادل الناتج عن موت الشهيدة بالنقيض الموجب: الانبعاث والخصب، وأنها تهب مساحة العودة أضواء القيامة الموجبة، وأن النقيض السالب مختف عن مساحتي المقطع: الأفقية، والعمودية، فيختفي الموت والجدب الممثلين للطرف الأول من الجدلية المعادلين لموت الشهيدة الظاهري، لينتج الانبعاث والخصب. ثم إن المقطع يستقطب الألفاظ المضيئة للفضاء الانبعاثي، مكسبة مناخ الرؤية ذات القيمة الناتجة عن انبعاث تموز أو المسيح، فتبرز ألفاظ مثل: أغاني الصبح، الفجر الجديد، تؤوب، الخصوبة، ويتكرر لفظ أولي أسطوري الماهية: أرض ، الأرض.

ويمنح المقطع الزمن قيمته المغايرة والمناقضة للماضي، إذ يبرز الزمن محصوراً في دائرة بداية النهار: الصبح، الفجر مقترناً بالإضاءة: أغاني، الجديد، كي ينهي حالة الجدب والموت السابق، حيث الظلام الموحي باليأس. وفي ظل هذا الزمن المضيء يحضر الإياب: إنها الان تؤوب، واقعاً في زمن حالي: الآن، ويكسو التشبيه الإياب الثوب الأخضر نفسه للخصب: مثلما الأغصان.

وقد تنطلق الرؤية في بناء نموذجها من النقيض المظلم، كي تخلق جوا جدلياً باعثاً للطمأنينة، يقول حيدر محمود:

---

[1]- محمد عرموش - ستبقى المدينة - ط١ - ١٩٨٥ - بلا دار نشر - ص٥٨-٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولأن الدم لا يصبح ماء

ولأن الشهداء لا يموتون

طلعنا من عروق الشجر المحترق

وطلعنا من ثنايا الأفق

...

فهدي يا مراكب

وانشري أشرعة النصر

على النهر[1]

يحتفل هذا المقطع بالثنائيات نفسها في النص السابق – نص محمد عموش–، ويبرز الانبعاث: طلعنا من عروق الشجر المحترق عبر ثنائيات: الموت والانبعاث، والجدب والخصب إذ تثير "عروق الشجر" ثنائية الجدب والخصب، أما "المحترق" فتعيد إلى الصعيد الظاهري الانبعاث من الرماد والموت، كما أن الفعل طلعنا يثير حركة الشهيد المتصاعدة. وإن يكن الشاعر قد بدأ المقطع بعبارتين قريبتين من السطحية: لأن الدم لا يصبح ماء" ، و"لأن الشهداء لا يموتون" فقد احتوى هذه السطحية سريعاً عبر الالتفات من الغائب –الشهداء (هم) – إلى ضمير المتكلم –نا– ، حيث يخلق هذا الالتفات صوتاً حاضراً غير مغيب، ويمنح النموذج الإطار المرئي نتيجة اتصاله بالحدث: "طلعنا". وإذا كانت الرؤية قد تعمدت استحضار النقيض السالب "المحترق" فإنها هدفت إلى وضع الثنائيات في وعاء الجدلية كي تسهم في زيادة التفاؤل والأمل : "انشري أشرعة النصر" المقترن بالانبعاث الموجب.

ويقدم نص للشاعرة فدوى طوقان بعنوان "شهداء الانتفاضة"[2] مثالاً واضحاً صافياً لنموذج الشهيد.

وأول ما يجتر النقد عنوان النص الذي يقدم مفتاح إضاءة واضح المعالم لنموذج الشهيد، حيث يضع العنوان الشهيد في صيغة النكرة المضافة، ليتيح للمضاف إليه أن يكون منارة التعريف لهذه النكرة، ويسهم في تقليص احتمالات النكرة "شهداء" وانكماش ثوب الدلالة. وإن يكن الشهيد في ثوب الجماعة والنكرة يشير إلى احتمالات متساوية الدلالة، إذ يمكن أن يدل على الشهيد في إطاره الديني أو إطاره الجغرافي أو الواقعي أو الشعري فإن لفظة الانتفاضة ترجح

---

[1]– حيدر محمود – الأعمال الشعرية – ط١ – مكتبة عمان – عمان ١٩٩٢ – ص٢٤٠-٢٤١.

[2]– كتبت هذه القصيدة قبل أن تكتسب الانتفاضة الفلسطينية هذه التسمية المعلنة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كفة أن يكون الشهيد ضمن إطاره النموذجي التموزي لاسيما أن هذه اللفظة توفر في بعض نواحيها الماهوية ثنائيات الخصب والجدب أو الموت والانبعاث أو السكون والحركة في إطار جدلي، فالمعنى المعجمي لانتفض ينشعب إلى أكثر من مجرى، فقد يكون المعنى: تحرك واضطرب أي انتقال من السكون إلى الحركة مع احتمال عودة السكون مرة أخرى، وقد يكون مقترناً بالخصب فانتفض الكرم: نضر ورقه، وقد يشير إلى عودته للحياة بعدما ظن قرب نهايته. ولاشك أن هذه المعاني تجعل الانتفاضة معادلة للبعث، فيكون الشهداء هنا في نموذجهم الأسطوري.

تقول الشاعرة:

رسموا الطريق إلى الحياة

وصفوه بالمرجان، بالمهج الفتية، بالعقيق

رفعوا القلوب على الأكف حجارة، جمراً، حريق

وجموا بها وحش الطريق [1]

يفاجئ المقطع المتلقي بتقنية صناعية -لا شعورية-، إذ يلاحظ أن الدفقات جميعها تتخذ في بدايتها نمطاً ثابتاً هو الفعل الماضي الثلاثي، المبدوء بالراء، المسند إلى واو الجماعة. وتبدو هذه التقنية -لأول وهلة- ترفاً بنائياً ولزوماً لما لا يلزم، لكن العودة إلى الثنائية المجرية هذا المقطع تذرو هذا البدو لتعلن أن هذه التقنية قد توسدتها الرؤية في سبيل إبراز ثنائية السكون والحركة في ثوبيها: الواقعي، والرمزي الذي يجعل السكون بديل الموت والذل، والحركة بديل الحياة والحرية.

يتسيد القطب الحركي أرضية المقطع وألفاظه، مع إعلانه الانبثاق عن نقيضه المتخفي المكون مملكته من ردة الفعل، إذ ترى الحركة حراباً ثورية على الواقع الساكن المستكين. وإذا كان النقيض الموجب -الحركة- هو البارز فإن هذه الحركة جارية في الغياب الذي يرى من زاويتين: زاوية الاتكاء على ضمير الغائبين -واو الجماعة-، حيث لا ترد لفظة الشهداء صراحة، ولكن يستبدل الضمير الغائب بها، وزاوية السرد الماضوي، حيث تجري الأحداث في الزمن الغائب، وهنا يبرز الشهداء في أوج غيابهم قائمين بحركة متصاعدة من السكون كي يكونوا نموذج المخلص، معادلين تموز في عالمه السفلي مصحوباً بحركة خفية تسهم في قلب النقيض وتحوله إلى ضده.

---

[1]- فدوى طوقان - الأعمال الشعرية - ص٥٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا فهمنا جدلية الغياب وقيمة الحركة الجارية فيه استطعنا حل رموز التقنية الصناعية اللاواعية، فانتماء المقطع في بنيته اللغوية إلى الجملة الفعلية دليل على الرغبة الملحة في كسوة النص بالحركة، وتكون الفعل الماضي من ثلاثة أحرف موفر أقصى طاقة للحركة، إذاً إن الماضي الثلاثي تكون حروفه جميعاً متحركة، ثم إن هذا الفعل يأتي على وزن "فَعَلَ" قبل الإسناد، كي يؤكد واقعاً حركياً متصاعدا. أما الابتداء بحرف الراء فله قيمته الصوتية، فحرف الراء -في علم الأصوات- حرف مكرر، يكون صوتياً على الهيئة: اررر، فيشكل صوتاً مكرراً منطلقاً من السكون إلى الحركة المستمرة. ومن ناحية أخرى يتشكل الخطاب على نحو تصاعدي، تكون البداية من السكون، ومن ثم تصاعد الحركة، فنرى الدفقة الأولى: "رسموا الطريق إلى الحياة" ممثلة للخطوة الحركية الأولى، والدفقة الثانية: "رصفوه بالمرجان" ممثلة للخطوة التي تلي رسم الطريق، وهي البدء ببنائه، وهكذا باقي الدفقات. ولا شك أن لفظة الحياة تعادل الانبعاث، فتكون الحركة المتصاعدة التي ما تزال تجري في الغياب لمحاولة الوصول إلى الحياة التي تمثل قمة الحركة، ونرى أحد أنصار النقيض السالب: وحش الطريق الذي يهدف إلى إسكان الحركة ومنع الوصول إلى الحياة.

ويواصل النص تفاعله الحركي المتصاعد:

انتفضوا ... وثبوا ... نفروا

انتشروا في الساحة حزمة نار

اشتعلوا ... سطعوا ... وأضاءوا

في منتصف الدرب وغابوا[1]

مرة أخرى يهيمن على المقطع التنظيم الحركي المتصاعد، معطياً الضوء كله للنقيض الموجب، مقيماً المشهد على الواقع الموجود -الثورة- بأيدي الغائبين - الشهداء، مخفياً خلف الستارة طرف المجابهة المسبب لردة الفعل. واللافت أن الأفعال تتوالى كأنها داخلة بيت الترادف والتأكيد، إذ يبدو الفعل انتفض مساوياً ونظيراً للفعل وثب أو نفر، وكذلك الحال بالنسبة للأفعال: اشتعل، سطع، أضاء. لكن اليد التصاعدية توجد دلالة تكاملية بين الأفعال، فيكون الفعل انتفض بداية الحركة الانتشارية، مشيراً إلى الانتقال من السكون إلى بدء الحركة، أما وثب فيعمل على تسارع الحركة، ناقلاً إياها إلى مرحلة متقدمة، أما الفعل نفر فيأتي ليعطي الحركة طابعها الاتجاهي والاستعدادي، حيث يكون النفور إلى العدو إسراعاً في الخروج لقتاله وأخيراً يعلن

---

[1] - فدوى طوقان - المصدر نفسه - ص٥٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفعل انتشر وصول الحركة قمتها بعد أن تصل الوجهة وتشمل المكان المواجه للضد. وتعلن الأفعال: اشتعل، سطع، أضاء انتسابها إلى التصاعد الحركي الإضائي، حيث يكون الفعل اشتعل الانتقال من الظلمة إلى بدء الضوء والمطاوعة لهذا البدء، والفعل سطع يشير إلى انتقال الضوء وبدء انتشاره، أما الفعل أضاء فيفيد وصول الضوء إلى الأمكنة المظلمة وإنارتها.

واللافت في هذا المقطع أن النقيض الموجب حال وصوله أعلى مستوى له ينتقل إلى حالة الغياب، فعند وصول الحركة والإضاءة هدفها يلاحظ غياب المجري لهما، لتكون الجدلية التي تهب الغياب رداء الجدلية، فعبارة "في منتصف الدرب وغابوا" جاءت بعد أن أكمل الغائبون – الشهداء– عملهم، وقولها: غابوا بدلاً من ماتوا لهو ميل أكيد لنموذج شعري لنمط الموت والانبعاث، فيصبح الغياب واقعاً صامتاً ساكناً لاميتا، يعمل على تهيئة الانتقال إلى النقيض الآخر –الانبعاث–، ثم إن توظيف عبارة في منتصف الدرب تزيد من بروز الثنائية الأسطورية، حيث يتقاسم النقيضان المساحة الزمنية مثلما يتقاسم الخصب والجدب العام في الأسطورة، ويكون الدرب معادلا للطريق إلى الحياة، ليؤكد أن الحياة هي حالة الانبعاث القادمة.

وتبدأ خيوط الانبعاث بالتشكل في قولها:

يا حلمهم تلوح في البعيد

تحتضن المستقبل السعيد

على يديك بعثهم يجيء

...

وفي جبينه الغسيم نجمة تضيء[1]

يميط المقطع اللثام عن ثنائية الموت والانبعاث، ويكشف المعادلة الموضوعية بين نموذج الشهيد من جهة وتموز والمسيح من جهة أخرى، مشرعاً نوافذه اللفظية على النقيض المضيء في النصف الآخر –الخصب والحياة–. وأول ما يسرق الأضواء الالتفات عن الفعل الماضي إلى المضارع : تلوح، تحتضن، يجيء، تضيء، ولعل الهدف من هذا الالتفات صبغ الحدث بلون الحضور، واضفاء جو الحالية والاستمرارية عليه، إشارة إلى احتفال النصف المضيء بالحضور، لاسيما أن الأفعال المضارعة المستعملة أفعال حركية متصاعدة، يكون التصاعد في الفعل نفسه لافي مجموع الأفعال، فالفعل "تحتضن" يبتدئ بتحريك الأيدي للضم وانتقالها من السكون إلى الحركة حتى يحدث الضم، فتقوم الاستمرارية في الفعل بسد الفراغ الذي يمكن أن تنتجه عملية

---

[1]– فدوى طوقان – المصدر نفسه – ص٥٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الضم عند ثباتها، فيهدف الفعل إلى استمرارية الحركة لا أن تصل قمتها ثم تتحول إلى النقيض، والأمر نفسه منطبق على الفعل تلوح أو يجيء، حيث يشكل الغياب أولى الخطوات ثم تبدأ حركة يصاحبها الظهور والحضور، ولا يتوقف الفعل عند عتبة ما، بل يواصل حركته.

أما ما يسرق الأضواء بوضوح فهي الألفاظ التي ترفع راية الانبعاث على المستويين: الأفقي، والعمودي، فتظهر دالة صراحة على الانبعاث: بعثهم -مكررة مرتين-، وألفاظ منجذبة إلى الانبعاث: تلوح، المستقبل السعيد، يجيء، بشارة، تضيء. وثمة بعض نقاط الملاحظة على هذه الألفاظ، فالنقطة الأولى مرشدة إلى أن بعض الألفاظ والنظام الداخلة فيه تستند إلى معجم عيسوي، وتماثل مشهد القيامة للمسيح وعلاماته: الغد الآتي العظيم، بشارة بهيجة، جبينه الفسيح، نجمة، فيكون نموذج الشهيد معادلاً في انبعاثه للمسيح في قيامته. أما النقطة الثانية فتظهر توفر ألفاظ زمانية تشير إلى المستقبل: المستقبل، الغد، وألفاظ تشير إلى مكان بعيد: البعيد، وأن هذه الألفاظ بشقيها: الزماني، والمكاني مرتبطة بالحلم والبعث، تأكيداً على أن المرحلة الحالية مرحلة غياب على الصعيد الواقعي ومرحلة حضور وانبعاث، كون الرؤية تسبق حاضرها، والنص يقيم المستقبل حاضرا. أما النقطة الثالثة فتظهر صراحة جدلية النقيضين عبر بعض الألفاظ، فعبارة: يطلع من غيابة الظلام والردى تظهر في مستواها العمودي الانبعاث، ولكن من النقيض السالب: الظلام والردى، موفرة لفظاً صريحاً دالاً على الموت: الردى، ولفظاً دالاً على الانبعاث: يطلع، موفرة المناخ الأسطوري ذاته لتموز.

واضح أن الشهيد -في الشعر الأردني- يتشكل على هيئة نموذج شعري من حجر الأساس النمطي، وأنه يمثل الحلقة الأحدث لسلسلة الموت والانبعاث، وأن معادلته للمسيح أو تموز ليست نتيجة تقليد الرؤية للرؤى الخالقة نماذج المسيح أو تموز أو أورفيوس، ولكن نتيجة محاولتها خلق نموذج شعري للنمط الأولي الموجود في اللاوعي.

الخيط الثاني: المرأة:

ما يميز الشعر العظيم أنه لا يلتفت إلى العلاقات المعلنة بين الأشياء، أو يركن إلى أن العالم جاهز الفهم ومكتمل، أو يقف عند التفاعلات الحقيقية بين موجودات الكون أو عند الماهيات العامة الموضوعة، ولكنه طفق يقيم جدليات حتمية بين عناصر الوجود وأن العالم فضاء له قطبان متناقضان، تتكامل العناصر المنجذبة إلى أحد القطبين وتتصالح وتتحد، ويكون للجزء قيمته باعتباره سبباً لبقاء الكل وحامل نطفة النقيض الذي ينجذب إليه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولم يعد الشاعر يرى المرأة محبوبة داخل إطار الماهية الأنثوية، ولا أنها تمثل نصفه الآخر، وتمرد على المفاهيم الموضوعة للأنثى ليقيم رؤية كونية للعلاقة، فتكون المرأة معادلة للوجود أو الحياة، ممثلة عصب النبض للكون، مسؤولة عن جريانه أو توقفه، باعثة الخصب أو الجدب. ولقد فتح الشاعر -في لاوعيه- باب النمط الأولي: الوجود والعدم، وثنائية الخصب والجدب، ودخل في تناص مع المؤسطر، حيث المرأة سبب الحياة، المتحكمة بالإخصاب والتكاثر، فانتجت رؤيته نموذجاً اسطورياً للمرأة يعادل نموذج عشتار أو الطبيعة الأم.

ويبرز -أول ما يبرز- نموذج المرأة المعشتر في الحبيبة، حيث تتفلت الرؤية من القيود الضيقة لعلاقة العشق، حائمة في أفق كوني تستبدل العلاقة الجدلية بين موجوداته بالعلاقة الجدلية بين الشاعر ومحبوبته، وتتحول مفردات الحب: الهجر والصد واللقاء والحزن وغيرها إلى مفردات في جسد أسمى تخلقه ثنائيات المؤسطر: الخصب والجدب، الموت والانبعاث، الحضور والغياب، الوجود والعدم. يقول طاهر رياض في قصيدة "البابلية":

لأنسنتي البابلية ما ينشر القلب من قبرات

وما يحضن القلب من غائبات

لها السهوة المستديمة

هين يداها فضاء النوال[1]

لعل العنوان ينفتح كثيراً على الفضاء الأسطوري، إذ تختفي الحبيبة وتقوم مقامها الصفة التي تجعلها منسوبة إلى بابل، فتقترب الحبيبة من عشتار الرافدية، بل إن العنوان يخلق احتمالاً آخر يضع الحبيبة غائبة عن النص، ويقوم النموذج العشتاري بأخذ مكانها. وتتناهب مساحة المقطع ثنائية الحضور والغياب، فتقف الجملتان: "ما ينشر القلب من قبرات، و "ما يحضن القلب من غائبات" على طرفي نقيض، يكون القلب النقطة المشتركة بينهما، واللافت أن إصرار الرؤية على إعادة ذكر القلب في الجملة الثانية دون الاستغناء عنه بالضمير الغائب بأن يقول: وما يحضن من غائبات هدفه وضع القلب في كفة معادلة لكفة الوجود وسطح الأرض، حيث ثمة ما هو حاضر في الفضاء الخارجي، وثمة غائب تحت سطحه. ثم إن أول ملمح خصبي يبرز في عبارة "يداها فضاء النوال".

ويبدأ النص يقيم صريح النموذج الأسطوري بوضوح أكثر ومتانة أكبر في قوله:

وأنستي البابلية موحشة

لم تعد منذ ألف من الفلوات تمارس أشياءها

---

[1]- طاهر رياض - العصا العرجاء - ص١١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يعد يعتري العابدون هياكلها وغواها[1]

تتعمق في هذا المقطع قيمة الغياب للحبيبة ، واقعة في شكل رمزي للجدب: "لم يعد يعتري العابدون هياكلها"، موحشة، لم تعد تمارس أشياءها. وما من شك أن البنيان الأسطوري ضام المقطع داخله عبر ألفاظ: العابدون، هياكلها ليمنح الحبيبة طاقة معادلة لطاقة عشتار وجواً بنائياً مماثلاً، خاصة أن كلا النموذجين: الحبيبة وعشتار تحويان خيط ماهية آخر: الغواية. لكن البارز أن نموذج الحبيبة أشد غياباً وأطول.

ويكمل الشاعر:

سملت ذات جوع عصافير أحداقها

لتراود زهو الخفافيش عن فلها المتقسم

قبل انتفاضتها وحشة وحشة

ويقال ... لها عاشق ذبحته مراراً[2]

بدأ النص يتفتح على ثنائية الجدب والخصب، فتبرز ألفاظ الجدب: سملت، جوع، وحشة، وما ينجذب إليه: الخفافيش، وعلى الصعيد المناقض لا تتجلى بوضوح ألفاظ الخصب: انتفاضتها، فلها المتقسخ، خاصة أن الخصب عبر ألفاظه محتجز في قفص النقيض الآخر، تأكيداً على سطوة الجدب. وإن تبد الثنائية داخلة حجيرة الذاتية: عصافير أحداقها، فلها دون إسناد ألفاظ الخصب أو الجدب إلى الطبيعة فإن ذلك لا يمنع أن تكون الثنائية عدوى من الثنائية الأم، خاصة أن الشاعر يوظف صوتاً جلجامشيا في قوله: ويقال ... لها عاشق ذبحته مراراً" كي يزداد التصاق الجبيبة بالنموذج العشتاري، فتخرج من حجرتها الذاتية.

ويقول الشاعر:

في الطفولة كانت تجيء متوجة بالنخيل

مزنرة بطيور الرماد

فأوصي هواجس أسئلتي

أن تفتح أعينها لمرايا قزح[3]

يشتد عمق ثنائية الجدب والخصب، موجدة ثنائية أخرى: الموت والانبعاث، فتتزنر الماهية بألفاظ الانبعاث الأسطورية ودلالاته: طيور الرماد، مرايا قزح، وتتجدل الحبيبة بخصب الطبيعة: النخيل. ولا شك أن الرؤية تريد تخصيب النموذج بماهيات مضيئة في مرحلة مضيئة:

---

[1]- طاهر رياض - المصدر نفسه - ص١٢٠.

[2]- المصدر نفسه - ص١٢٠.

[3]- المصدر نفسه - ص١٢٠-١٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطفولة -تشير إلى بداية الانبعاث- ضمن مستواها العمودي، وتفتحه على فضاء أسطوري يمزج مختلف دلالات الانبعاث بقطع الزمن عنها، فطائر الرماد أو الفينيق أسطوري متعدد الهوية، وقوس قزح توراتي.

ويقول الشاعر:

بلى ... أقسم الأرض ما بيننا

لها العشب والريح والمرضعات العرايا

ولي رغبة القفز فوق الحواجز[1]

يتجلى بكل وضوح نموذج المرأة المعادل لعشتار في هذا المقطع، وتلتقي رؤية الأنا الشاعرية ورؤية المؤسطر عند ذات النبع، حيث تمتلك البابلية موجودات الكون الدالة على الخصب: العشب والريح والمرضعات العرايا، كاشفة العلاقة الأوسع والأشمل بينها وبين الأنا: الأرض. ومن الواضح أن دخول لام الملكية على الضمير "لها" يؤكد خيوط المرأة الإخصابية، خاصة أن الأشياء المنتمية إلى خزينة الامتلاك هي ألفاظ خصبية بحتة، فثمة العشب والريح،وثمة المرضعات العرايا التي يدخل النص عند إيرادها في تناص مع البدائي، حيث تكون المرضعة دلالة الخصب، وعراؤها يزيد من قيمة الخصب لديها.

وتنساب المرأة لدى شعراء أردنيين في مجرى رمزي كثير الالتفافات، متشحة بدلالات عديدة، معادلة للأرض أو الوطن أو الثورة، وتدخل في نفق رؤيوي أعمق من نفق العلاقة العشقية، لتتشكل بعيداً عن أرض الواقع الخارجي في مناخ إنساني منفتح على ماهية أكثر لصوقاً بالأسطرة. يقول إبراهيم نصر الله في قصيدة بعنوان "امرأة":

أيها الرجل المتعب

ما الذي تقوله الآن

لامرأة تتقن العضور

وتتقن تنسيق العالم في خرابك الأزلي[2]

تدرك الرؤية ما للنكرة من قيمة قادرة على بعثرة الاحتمالات الدلالية، فلا يبدو لاحتمال ما خيط السبق أو النصر، إذ إن العنوان "امرأة" جاء على صورة النكرة ليقدم قلقاً وحيرة في الداخل، ويضع الماهية على ارض غير ثابتة، ويعيد الذاكرة إلى معجمها التراثي كي يبحث عن التعريف، ويفتح الرؤية لدى المتلقي على فضاء إنساني أوسع من الفضاء الذاتي.

---

[1]- المصدر نفسه - ص١٢٣.

[2]- إبراهيم نصرالله -- الأعمال الشعرية - ص٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحاول النص تكثيف الثنائيات عبر خلق ثنائية متداخلة، فيبرز النقيض "الحضور": تتقن الحضور دون حاجة لبروز ضده، فلفظة "المتعب". قادرة على سد الفجوة، وتبرز ثنائية رمزية: التنسيق والخراب دالة على ثنائية مرجعية: الخصب والجدب، وواضح أن النص يوقع الرجل والمرأة على طرفين متناقضين، فالرجل معرفة وذكر وواقع في النقيض السالب: المتعب، خرابك الأزلي والمرأة نكرة وأنثى وواقعة في النقيض الموجب: تتقن الحضور، تتقن تنسيق العالم. وتهدف الرؤية من وراء هذا التنافر إلى جعل الذكر في قمة الحاجة للأنثى، ليكون معادلاً للإنسان البشري العاجز مثلما المؤسطر البدائي، وجعل الأنثى في ثوب المقدرة، لتكون معادلة للآلهة، غائمة الدلالة سوى في دلالتها على القسم الآخر للحياة: التأنيث.

ويقول الشاعر:

وهي تبتكر أجنحة للفرح

وطقوساً جديدة للميلاد

وطرقاً سرية للرياح

وخضرة أخرى للشجر[1]

يساير النص اتساع دلالة المرأة وتجاذبها مع دلالات رمزية قائمة أخرى بخطوات النموذج السطوري، فتظهر المرأة في صورة عشتار المنبعثة، مدمجة بالفاظ الخصب: أجنحة للفرح، طقوساً للميلاد، طرقاً للرياح، خضرة للشجر. واللافت أن ثمة تعريفاً وتنكيراً يعكس تعريف الذكر –الرجل– وتنكير الأنثى –امرأة–، مقدماً ضرورة حيوية للاندماج بينهما، حيث يكون التنكير واقعاً على ألفاظ تقع في الجانب المضيء الخالق للحضور:أجنحة، طقوساً، طرقاً، خضرة، ممثلاً خادماً مطيعاً يقدم طبق دلالة هذه الألفاظ لمساندة النموذج. أما التعريف فيقع على ألفاظ ذات دلالة إيجابية لكنها تعاني الغياب: الفرح، الميلاد، الرياح، الشجر، وهذا الغياب لا تعلنه الألفاظ المعرفة، ولكن صفة الألفاظ النكرة: جدية، جديدة، سرية، أخرى، ولعل هذه الألفاظ المعرفة تبرز واقع الرجل الموجود في الغياب والضد: المتعب، الخراب. ويقوم الاندماج بين المذكر والمؤنث لخلق الحضور مقام الاندماج بين عشتار وتموز لإعادة الخصب والانبعاث.

ويظهر النموذج واضحاً في قوله:

ما الذي تقوله

لصباح لا يكتمل بغيرها

ومساء لا ينام قبل أن تغمض عينيها[2]

---

[1]- المصدر نفسه – ص٢٦٧.

[2]- المصدر نفسه – ص٢٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واضح أن نموذج المرأة الأسطوري قد اكتمل المعالم، ونضج في الدلالة، وأزهر نمط الثنائية الأسطوري المتسلسل من القوى الغيبية مروراً بعشتار، وأخيراً في الحلقة الجديدة الحاضرة – المرأة–. وإن يكن النص قد أوجد ضدين جدليين: صباح، ومساء، مانحاً المرأة خيط التحكم بهما فإنه بعث ثنائيات الخصب والجدب من جهة، والحضور والغياب من جهة أخرى في المستوى العمودي، حيث الصباح يشير إلى الانتقال من الضد السالب: الليل إلى الضد المضيء: النهار مع وجود تراخ زمني بينهما، فليس الانتقال حادثاً للتو، ولكنه حدث منذ مدة، مما يشير إلى استقرار نسبي للنهار، وهذا الموقف شبيه بموقف الخصب أو الحضور أو الانبعاث الذي ينتج عن الضد، وثمة مساحة زمنية بينهما –الضدين– يتنازعان فيها لحين تغلب النقيض المضيء واستقراره. وهنا تكون المرأة معادلة لعشتار التي تستطيع جعل النقيض المضيء ينتصر ويستقر، متوجة إياه بحضورها: لا يكتمل بغيرها.

أما المساء فيشير إلى الانتقال من النقيض الموجب: النهار إلى النقيض السالب: الليل مع وجود تراخ زمني بينهما، فيبدو الليل في بداية الاستقرار عند المساء، ليبدأ بعدها بالهيمنة ملغياً وجود ضده: النهار. وإن تكن عشتار عند نزولها العالم السفلي هي المسببة لبدء هيمنة النقيض السالب: الجدب، الموت، الغياب فإن المرأة تعادلها متى ما أغمضت عينيها، فيكون نوم المرأة غيابها، حينها ينتفي الحضور فيسير المساء إلى النوم: الليل. ولعل هذا الأمر يدفع المقطع السابق إلى إعادة تمثيل رمزي لمسيرة الحياة[٧]

النافذة الثانية: نموذج الإله والمكان:

سبقت الإشارة إلى أن الشاعر الحديث لا ينظر إلى موجودات الكون في إطار ماهيتها العامة، وأنه يحاول إسقاط ذاتيته التي تعاني صراعاً داخلياً على الكون جميعه، فيرتد الكون صورة مكبرة لصورته الداخلية. وما يميز الرؤية الحداثية أن النص يعلن التمرد على سكون الوجود وجموده، وينبت عبر الاستعارة والرمز حياة أخرى لجماد الطبيعة. ومما لاشك فيه أن البعض يحاول إرجاع الاستعارة والرمز إلى الخيال الواعي والقصدية، فتصبح أنسنة الوجود هي من قبيل إيجاد بنية تصويرية جديدة ثائرة على البنية التقليدية للاستعارة والصورة الفنية. بيد أن الرؤية الشعرية تثور على اعتبار استعاراتها وصورها الفنية ورموزها داخلة في حدود الاستعارة والصورة المقعدة بلاغياً أو تعريفياً، فالصورة والاستعارة هي معادل رؤية –لاواعية–، عميقة للوجود، رؤية خفية تشبك الإنسان والجماد في بنية واحدة، وتتخلص من الحدود الجدلية بين هذا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنسان والوجود من حوله، حينها لاتصبح الاستعارة والرمز طرقاً شعرية بنائية، ولا سياسة إسقاط واعية، بل رؤية أسطورية مستحدثة، خالقة عالماً شعرياً لا يقاس بمقاييس الواقعية والقصدية والاعتقاد، ولكن بمقاييس الروح الداخلية وتوارث الأنماط الأولية.

خيط أول: الأرض:

أفضت العلاقة الحميمة بين الشاعر والأرض إلى تشكيل نموذج أسطوري للأرض، معادل لنموذج إلهة الأرض أو الطبيعة في شكله البدائي، ولا شك أن تساوي القيمة الروحية للأرض بين الشاعر الحديث والمؤسطر البدائي قد دفعت عجلة بناء هذا النموذج، غير أن الاعتقاد القديم قد تحول إلى شكل أنسب للعصر، والنمط الأولي قد توسد الاستعارة والرمز والخطاب ليقيم حقول تفاعل مع الأرض.

ولقد أرسى الشاعر الأردني علاقة مميزة مع الأرض، محاولاً الاقتراب من الروح الأولية للحياة، متنازلاً عن ناطحات اللفظ السطحية. وعد الأرض متنفس شاعريته، عابقة بالروح الهاربة من تراكمات المدن، ورأى فيها الأم التي أنجبته، والأنيسة القريبة من هواجسه. ولعل هاجس الفقد لدى الكثير من الشعراء الأردنيين قد زاد من تمسك الشاعر بالأرض وتلاحمه معها، حيث تراكمت الأرض المفقودة وغيرها من النكبات الشاعرية، مولدة بئراً هاجسية تزيد عطش الشاعر إلى النموذج، فيخلق أرضاً تراثية من رؤية المؤسطر لنمط الوجود والعدم.

ويحاول النص إنتاج أرض شعرية تسقط عليها عناصر الآخر -الإله الموجب-، فيكون ثمة طرفان: الشاعر، والأرض. ومهما تكن العلاقة بين الشاعر والأرض قريبة من التلاحم على المستوى الأفقي فإنها تخبئ في المستوى العمودي ارتقاء الأرض وتفوقها، فيكون الخطاب من مخاطِب أدنى -الشاعر- إلى مخاطب أعلى -الأرض-، ويصبح الأمر -وإن عده البلاغيون من باب التمني- رجاء ودعاء منلما مخاطبة الإله وندائه، يقول عبدالله الشحام:

يـــا أرض، ردي
الرمل بيتـــي
كـل الجهـات ســواحلي
...
يـــا أرض، ردي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتخللي لحمي الجميل
وروائم الجسد الجميل[1]

ينطوي المقطع على ملامح تشكيل أسطورية عديدة، إذ تلجأ الرؤية إلى توفير خطاب بدائي متحلل من قيود الإنسان المعاصر، تقع الأرض فيه على ناحية المخاطب، لتخفي عميقا في اللاوعي روحاً تراثية تدخل في تناص مع روح الإنسان البدائي التي تحاول الاقتراب إلى إلهة الأرض أو الطبيعة عبر الخطاب. ثم إن هذا الخطاب يدير ظهره للتقعيد البلاغي، فليس المقصود نداء ساكني الأرض أو من سكنها فرحل، ولا هو نداء لما لا يعقل، لكنه نداء روح الأرض، حيث يستوي النمط الأولي على عرش الرؤية، خاصة أن الأرض تضم في المستوى الظاهري كل ما يتصل بالشاعر، وتعادل في الستوى العمودي كل ما يجري عليها أو يتخذ ماهيتها. واللافت أن الشاعر قد لجأ عبر الرؤية إلى النكرة المقصودة للنداء: "يأرض" كي يمنح الأرض بطاقة التقرب، حيث يكون المنادي أكثر العارفين بالمنادى، مدخلاً إياه بيت المعرفة دون إلغاء لتنكيره في أعين الآخرين.

وقد أتت صلة النداء جملة فعلية أمرية، والمعلوم أن فعل الأمر يوجد طرفين: الآمر والمأمور، والطرفان هنا الشاعر والأرض، وهما طرفان بينهما تنافر على صعيد العقلانية، فالإنسان حي والأرض جماد، وواقع فعل الأمر أن يكون المأمور عاقلاً على أقل تقدير أو حياً يتمكن من الاستجابة، بينما الأرض جماد غير عاقل ولاحي. وإذا ما نبشنا عن الدافع لأمر الجماد وجدنا أن الأمر أعمق من أن يكون المأمور مجرد جامد للتمني، إنه لجوء أخير أسطوري لأصل المجودات والأزلية. ومتى تقع الأرض في اللاوعي والمستوى العمودي مأمورة تعادل إلهة الأرض أو الطبيعة لدى البدائي، وتكون القطب الموجب القادر على النصر، أما الآمر فيقع في الطرف الضئيل الطامح في الاستجابة ليكون الأمر مرتداً إلى واقعه الأسطوري : من أدنى إلى أعلى.

ويهب النص الأرض المزيد من الملامح الأسطورية عبر زيادة التلاحم بين الأنا – الإنسان، الشاعر – وبينها، لتصبح العلاقة علاقة وجود، حيث الأرض مسؤولة عن وجود الأنا. وتخرج علاقة الوجود في المقطع من ثنايا مسلكين: مسلك الاقتران البارز في عبارات: الرمل بيتي، كل الجهات سواحلي، بيسان صدري، العواصم حدي. والمرئي في هذه العبارات أنها جميعاً تتخذ نمطاً واحداً: نمط الجملة الأسمية الذي يمنح الإخبار واقعاً ثابتاً متجرداً من حدود الزمنية، عاكساً في المستوى العمودي العودة إلى حالة الوجود الأزلية، حيث الأرض قائمة ثابتة الوجود

---

[1]- عبدالله الشحام – الأرض تاريخي ويداك جغرافيتي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨١ – ص٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مسؤولة عن وجود من عليها وبقائه. أما المبتدأ في الجمل الاسمية كلها فجزء من أجزاء الأرض أو توابعها، والخبر اسم مضاف إلى ياء المتكلم، ويعكس هذا الارتباط بين المبتدأ والخبر -على الصعيد الأفقي- المساواة بينهما، فالرمل = بيتي، وكل الجهات = سواحلي، دالاً على التلاحم بين الأرض والأنا، وعلى المستوى العمودي تكون العلاقة علاقة وجود، إذ باختفاء المبتدأ يختفي الخبر، فالأرض عبر أجزائها لا تساوي أجزاء الأنا ومعطياتها فحسب، بل هي أيضاً الطرف الآخر للوجود، ممثلة الشكل الأولي له ونطفته.

ويتجلى المسلك الآخر في قول الشاعر: "تخللي لحمي الجميل وروائح الجسد الجميل"، حيث يعود إلى توظيف الجملة الفعلية الأمرية ليبني خطاباً متتالياً غير مكتف بأن ترد الأرض عليه، ولكن يتبع صيغة الأمر الدعائي بعد إقامة علاقة الوجود بينه وبينها أمراً دعائياً آخر أحدّ أسطورية، طامحاً إلى ما هو أبعد من علاقة الخطاب فيوجد الأروحية[1]، وهنا تظهر الجملة الفعلية واقعة مستقبلاً، مشكلة رغبة ملحة من جهة الآمر بأن تعود الأرض إلى الدخول فيه ليعود الواقع الوجودي الاندماجي. ولقد أكسبت الرؤية الأرض عبر الفعل "تخللي" قدرة أسطورية نظيرة لقدرة الآلهة في إطار "شعائري" شعري، حيث البنيات الطقوسية متبدية بوضوح، فثمة اللحم الجميل وتخلل روح الأرض فيه، وهي طقس تمثيلي يعكس الطموح بأن يرضى الطرف المخاطبَ عن المخاطب.

وتبدأ علاقة الشاعر بالأرض تتحول إلى علاقة عشقية، طرفها الأول الإنسان، وطرفها الاخر الإلهة المسؤولة عن وجود الطرف الأول، يقول الشاعر:

ألقاك يا أرضي
والقلب قنديل صغير
ألقاك بالجسد المسجى
والنظرة العجلى
وأحلام العبور
يا أنت، يا لحم الوطن
يا واهب الدم والحياة
الأرض قامات
وأنا صلاة[2]

---

[1]- الأروحية تعني توارث الأرواح بين جسد ماض وآخر حاضر.

[2]- عبدالله الشحام - المصدر نفسه - ص٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واضح أن الرسالة الصوتية من الأنا ترفع رأسها حتى تصل المخاطب -الأرض-، وأن الخطاب مازال موجهاً من الأدنى إلى الأعلى. ومن مظاهر الجدة على الأنا في علاقتها مع الأرض وبنائها نموذجاً أسطورياً بروز علاقة عشق خاصة بعيدة عن العشق الإنساني، إذ تبدو العلاقة خالصة تماماً من شوائب المنغصات، هي علاقة مضيئة باعثة الخير في العاشق، مقتربة من بحث الإنسان عن خلاصه عبر دخوله المكان المثالي، لتبدو الأرض معادلة للجنة.

ولم تنس الرؤية قدرة النموذج على البعث، فقد حاولت التأكيد على قدرة النموذج على البحث وخلق الحياة عبر قوله: يا واهب الدم والحياة، حيث تبرز الأرض مجدداً إلهة مسؤولة عن الخصب والحياة وإيجاد النقائض المضيئة. ثم إننا نعثر على مسوغ آخر للدخول في هذه الرؤية للنموذج، إذ تقترن الأرض بالوطن، فلا سبيل للفصل بينهما، بالنظر إلى أن الأرض شريان الحياة للوطن وهويته "يا لحم الوطن". وليس ثمة شك في أن الفعل "ألقاك" يكثف نقيض الاغتراب والموت والجدب لدى الأنا، معززاً وجهتها صوب النموذج المخلص -الأرض- لتندفع الرؤية إلى اتباع اللقاء بواو الحال و"القلب منديل" أو بالهيئة الظاهرة "الجسد المسجى والنظرة العجلى" في محاولة لتصويب الخلل لحظة اللقاء.

خيط ثان: المدينة:

لا تبرز المدينة حاملة نقيضاً ثابتاً عند الشعراء أجمعين، بل يمكن رؤيتها على طرف نقيض غير واحد، ممتلئة بإسقاطات الشاعر النفسية، مشكلة خط التماس الحياتي مع الأنا. وليست المدينة في الشعر إلا نموذجاً أسطورياً معادلاً لآلهة المدن المسؤولة عن حفظ المدينة واستمرار الحياة فيها، والواضح أن التغيرات الطارئة على المدينة والتناقضات الدائرة فيها قد دفعت البدائي إلى عد النماء أو الخراب أو الأمن أو القلق راجعاً إلى إلهة مسؤولة تحمل الكثير من نقائض الوجود. أما على صعيد الشعر الحديث فقد دفعت العلاقة بين هذا الشاعر والمدينة الرؤية إلى التناص -بعيداً عن القصدية- مع المؤسطر البدائي، فتحمل المدينة الشعرية النقائض نفسها لإلهة المدينة، واقعة في نموذج أسطوري يحمل ذرات الإلهة الخيرة المشتهاة أو الإلهة المنتقمة.

لقد أولى الشاعر الأردني عناية فائقة بالمدينة واضعاً إياها على هيئة نردية تحمل أكثر من نقيض ضمن نموذج أسطوري أنثوي. وليس من الشك أن تداخل الشاعر الواقعي مع المدينة ضمن علاقات تفاعلية طالعها التقلب قد هيأ نتاجاً داخلياً عميقاً مميتاً الشكل الواقعي لها، قاطعاً حواجزها الدلالية، مرتوياً من النمط الأولي للمكان الجاري في اللاوعي، ليكون النموذج الأسطوري في حدود عالم آخر إسقاطي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن يكن نموذج المدينة الأسطوري مؤطراً بالصورة الأدبية بعيداً عن الاعتقاد فإن المستوى الداخلي للإيقاع التخييلي يضيء جوانب أعمق من التشخيص الفني والتصوير الأدبي والخطاب، فلا تبدو الصورة صورة، ولكن الحقيقة والأصل، ولا يظهر التشخيص نابعاً من ثورة شعرية على المفاهيم التقليدية، بل إعادة الروح حية، خاصة أن ثوب التشخيص يتفوق على الواقع الإنساني، فتبدو المدينة المؤنثة أجلّ من الإنسان وأعلى شأناً منه، إنها ببساطة إلهة تحمل الطبائع الإنسانية الأنثوية.

وأول ما ترسيه الرؤية من نموذج المدينة الأسطوري دعائم التصالح بين المدينة الجامدة والمدينة "الأنثى"، لينتج شكل متقبل خطاب الذات، يقول إبراهيم نصرالله في قصيدة "أغنية للبتراء":

يا أجمل العاشقات الأوائل
يا جدولاً في التفات الأيائل
كالشال تلقين هذي الرياح على كتفيك
فتخمرنا وعشة الأجنحة
وينابيع أيامك الجامحة[1]

يفتتح النص مشروع النموذج بالنداء الذي يمد المنادى بالتقرب والتجانس، لكن المقطع يلجأ إلى تغييب المنادي الأصلي -البتراء- واستحضار صفة له نائبة عنه، لترتد العلاقة بين المنادى الحاضر: أجمل، جدولاً والمنادى المغيب -البتراء- إلى جملة اسمية تكون البتراء المبتدأ فيها: البتراء أجمل العاشقات، البتراء جدول، وهنا يكون المبتدأ عين الخبر فالبتراء هي -حقيقة- أجمل العاشقات، وهي الجدول. واللافت أن بديل المنادى يقع ضمن صنفين: بشري -أجمل عاشقات الأوائل-، وطبيعي جمادي -جدولاً- لتكون البتراء قادرة على احتواء كلا الصنفين الضرورين لتكامل الحياة، منادىً -بقطع النظر على ماهيتها-.

أما الألفاظ في المقطع فيغلب عليها أصل الحياة والطبيعة: جدولاً، أيائل، الرياح، ينابيع، ولعل هذا الاتكاء على ألفاظ الطبيعة هدفه تجريد المنادى من الزمنية، وإعطاؤه زمناً هلامياً يتشكل -في أقرب حدوده- ضمن بداية الحياة، فتظهر البتراء والأنا الجماعية في الزمن الأولي البعيد عن التقنية المنفرة بين الإنسان والمدينة، المنسية إياه روعة المكان. واللافت أن الرؤية لا تضع شكلاً محدداً أو ماهية واحدة للبتراء، بل تستقطب أكثر من ماهية إنسانية وجمادية وطائرية، لتقترب أكثر

---

[1]- إبراهيم نصرالله - الأعمال الشعرية - ص٣٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من نموذج الآلهة، وليست الأنسنة في قوله: "على كتفيك" صورة فنية بقدر ماهي لبنة من لبنات النموذج الأسطوري الذي يظهر في شكل يعجز الخيال البشري عن إدراكه، فهو إنساني -على كتفيك- وطائر -رعشة الأجنحة- لكنه يتفوق عليهما. وإذا كانت المدينة واقعة على طرف الخطاب فإن الأنا الفردية تختفي لتحل محلها الأنا الجماعية -النحن-، في سبيل وهب المدينة نموذجها الأسطوري، فليست العلاقة قائمة بين الفرد والمكان -المدينة-، ولكن بين الجماعة وهذا المكان مثلما العلاقة بين الجماعة وإلهة المدينة في التراث الأسطوري، خاصة أن العلاقة بين الجماعة والمدينة في المقطع تقع ضمن السبب والمسبب، فالفاء العاطفة في "فتغمرنا" تفيد السببية ، إذ يكون المعطوف عليه جملة "تلقين هذي الرياح" الحادث أولاً والسبب لجملة "تغمرنا رعشة الجنحة"، ويزاد على ذلك أن المدينة هي المحدث لإلقاء الرياح، فتكون شريان الحياة، والباعثة للأمن والخصب.

ويتضح النموذج الأسطوري للمدينة بعد تصاعد لهجة التأليه في قوله:

تبعثين الحمائم في دمنا

تبعثين الرياح

تبعثين البحار البعيدة عن أمنا

تبعثين المدن

تبعثين الوطن[1]

يلاحظ قدرة النفس الأسطوري على تسيير المقطع السابق، وأن المدينة قد اشتد حضور نموذجها الأسطوري بعدما استطاعت صهر ماهيات متنافرة في وعائها الدلالي. وقد امتلك المقطع مفاتيح عديدة للباب الأسطوري، فثمة مفتاح الهيمنة للفعل: تبعثين، إذ لا يجسر النص على حذفه من إحدى الدفقات ، فنراه يبسط نفوذه على المقطع كله ، وقد يبدو نفوذ هذا الفعل -للوهلة الأولى- راجعاً إلى محاولة إيجاد إيقاع يحمل النغمة ذاتها، لكن هناك أكثر من سبب لهيمنته، لعل أبرزها شدة إضاءة هذا الفعل وقدرته السريعة على إعادة الحياة والبعث إلى الواقع الموجب بعد طول غياب، لا سيما التصاقه السريع بالمسبب القوقي، حيث يكثر إسناده إلى الآلهة أو القادرين الممتلكين سلطة فوقية قادرة على دحض الغياب. أما السبب الاخر فيرجع إلى المسند إليه: ضمير المخاطبة الذي يقوم مقام المدينة -البتراء- المؤلهة، وما تكرار الفعل إلا إحضار أكيد للبتراء كي تبقى موجودة، دونما استغناء عنها، وكي تقوم ببعث ملامح الحياة. أما السبب الأخير فيعود إلى طمع الرؤية بأن يكون بعث الملامح الغائبة جارياً على مراحل متفرقة غير مجتمعة، فلا تريد الرؤية أن تقوم المدينة ببعث الحمائم والرياح والبحار والمدن والوطن معاً في مرحلة واحدة،

---

[1]- إبراهيم نصرالله - المصدر نفسه - ص٣٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن تطمع في توزع المدينة المؤلهة مسؤوليتها البعثية، فتبعث الحمائم، وتبعث الرياح في مرحلتين منفصلتين كي لا يكون بعث الرياح نتيجة بعث الحمائم ينتهي حالما ينتهي البعث السابق.

وإذا ألقينا الرحال قليلاً عند لفظة "المدن" فستكتشف أن هذه اللفظة تجري في أنبوب السياق العام وماهيتها الأرضية، مولدة تنافراً دلالياً بينها وبين البتراء التي تخرج عن ماهية المدن ولا تدخل حظيرتها، فالبتراء ليست مدينة بل إلهة قادرة على بعث الحياة في المدن الأرضية. وإذا تتبعنا المفعول به في الجمل نجده جارياً على هيئة واحدة: معرف بأل – الحمائم، الرياح، البحار، المدن، علماً أنها تنتمي إلى أصناف متباينة لا يجمعها إلا الغياب ، فتندفع البتراء صوب العشترة، كون القادر على بعث هذه الأصناف المتباينة إلهاً أو إلهة للخصب والانبعاث.

ويرمي النص إلى إسناد العشترة إلى النموذج كي ترتفع أسهمها الإلهية إذ يقول:

ها أنت بينهما

تغمضين الردى

تفتحين المدى

وتقولين للأرض: إني الثمر

وإني جمال المعارك إذ تنتهي

وجمال السيوف القديمة

حاضرة في الهواء

وحاضرة في الضياء[1]

يرفع المقطع النغمة العشتارية، مضيئاً جانباً كبيراً من النموذج الأسطوري بالرؤية المتناصة مع مؤسطر ، عشتار التي تبرز في انتماء المقطع إلى ثنائيات الخصب والجدب، الانبعاث والموت ، وهذا الانتماء ظاهر ضمن مستويي المقطع: الأفقي والعمودي، فعلى المستوى الأفقي تتربع الفاظ دالة على هذه الثنائيات: الردى – الموت، الثمر– الخصب ، حاضرة وعلى المستوى العمودي نجد الجملة الفعلية عبر الفعلين: تغمضين، وتفتحين تقع على طرفي نقيض، فالفعل "تغمض" يشير إلى حركة منتقلة من الضوء إلى الظلمة ومن الحضور إلى الغياب، أما الفعل "تفتح" فيشير إلى حركة مضادة منتقلة من الظلمة إلى الضوء، والأمر نفسه ينطبق على المفعول به: الردى والمدى، حيث يتضادان، مشيرين إلى أحد النقيضين الظلمة أو الضوء، ثم إن كلتا الجملتين

---

[1]– إبراهيم نصرالله – المصدر نفسه – ص٣٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متساويتان -إيقاعيا- دلالة على التكافؤ القائم بين الضدين، ليكون المجري للحدثين ممتلكاً القدرة على التحكم بهما، إضافة إلى أن نظرية نفي النفي في الجملة الأولى دفعتها إلى أن تكون معادلة للجملة الثانية ، فإغماض الردى = فتح المدى، ويزاد على ذلك أن الجملتين غير متعاطفتين بحرف عطف على عكس الجملة الثالثة: "وتقولين للأرض ، إذ يمكن لحرف العطف أن يفسد تلازم الجملتين ومبدأ التساوي بينهما عند دخوله عليهما لأنه يشي بترتيب زمني من شأنه جعل الحدث الأول منفصلاً عن الحدث الآخر، في المقابل تحاول الرؤية أن توجد التناقض الظاهري بين الجملتين كي تمنح الفاعل القدرة على تشكيلهما وكي توجد النقيضين، ومن ثم تظهر كلتا الجملتين مترادفتين ، دلالة على هيمنة النقيض المضيء بعد أن لبس الفاعل رداء عشتار.

ولا يكتفي المقطع بهذا الحضور للنموذج الأسطوري ، بل يعمل على الارتقاء به وزيادة رقعته في جوّ يسوده النقيض المضيء ، فتبرز ألفاظ بدء التكوين: الضياء، الهواء، مصحوبة بلغة الحضور -حاضرة-. وما التكرار لحاضرة إلا محاولة لتأكيد الحضور والانبعاث حتى يتفق الدور المؤله في هذا المقطع مع الواقع الانبعاثي في تبعثين الحمائم ، تبعثين الرياح ... .

ويتابع النص تشكيل النموذج الأسطوري في قوله:

أيها القادمون

هي الماء حين تجف الغيوم

هي العشق حين تجف النجوم

هي العمر في امرأة دثرتنا

هي العمر في امرأة أزهرتنا[1]

يفاجئنا النص بمنادى غريب: القادمون، وبالرغم من تعريف هذا المنادى فإن الرؤية تزوبع ماهيته، فقد يكون "القادمون" الأجيال التالية، أو المنبعثين عند النظر إلى انتماء القدوم إلى حركة من الغياب صوب الحضور، وثمة احتمال أن يشير إلى المنكرين قدرة الإلهة -المدينة-، المتخلين عن الترابط الروحي بينها وبينهم، الغرباء بالنظر إلى أن الحدث "القدوم" يشير إلى عدم معايشة القادم للواقع المطروح وجدته وغرابته، خاصة أن هؤلاء القادمين لا ينتمون إلى ضمير النحن الذي يمنح تابعيه دفء الارتباط بالإلهة -المدينة-.

واللافت أن الدفقات التالية جميعاً تنتمي إلى نسق واحد: الجملة الإسمية المبدوءة بضمير منفصل، والخبر معرف بأل، وأن كل دفقتين تتساويان إيقاعياً:

---

[1]- إبراهيم نصرالله - المصدر نفسه - ص٣٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هي الماء حين تجف الغيوم = هي العشق حين تجف النجوم

هي العمر في امرأة دثرتنا = هي العمر في امرأة أزهرتنا

وأن اللفظة الأخيرة في نهاية كل دفقتين متساويتين تبدو للوهلة الأولى مناقضة لزميلتها، فالغيوم تبدو نقيض النجوم، ودثرتنانقيض أزهرتنا، وأن الدفقات كلها تنتمي إلى ثنائية الحضور والغياب، وثنائية الخصب والجدب. لكن تدقيق النظر يرشدنا إلى أن كل الدفقات جاءت نتيجة لإنكار محتمل من قبل المنادى، فالجملة الإسمية تجري على نسق تعريفي: هي الماء، هي العشق، هي العمر، أي أن النص يحاول وضع تعريف ماهيّ للمدينة -هي- خاصة أن التفاتاً حدث في ضمير المدينة من المخاطب -أنتِ- إلى الغائب -هي- لتصبح المدينة - واقعة بعيداً عن السرد الحدثي بين الأنا والقادمين -المنادى-، غائبة مغيمة، ليصبح الصراع بين الأنا الجماعية -نا- والقادمين دائراً حول هذه الإلهة، إضافة إلى أن إصرار الرؤية على إبقاء ضمير الغائبة في كل الدفقات يشير إلى رغبة الأنا في إثبات وجود المدينة الألهة.

ومن الجلي أن هذا المقطع يكثف النموذج الأسطوري، ويختصر كل المقاطع السابقة، فبعد أن تجدلت العلاقة بين الأنا الجماعية والإلهة -المدينة- انتقلت الرؤية إلى المجال الأرحب لتحاول نقل النموذج إلى الآخرين الغرباء عن هذه العلاقة. وتمتلك الألفاظ والدفقات في هذا المقطع قدرة تذكيرية، فتكرار ضمير الغائبة يحمل ماهيات النموذج السابقة ويعيدنا إلى تكرار "تبعثين" و "حاضرة"، والتساوي الإيقاعي بين الدفقتين المتاليتين يطابق تساوي الدفقتين: "تغمضين الردى" "وتفتحين المدى"، ويحمل المستوى الداخلي الدلالات التي أرادت الرؤية نقلها والجو الانبعاثي الذي طمع النص في هيمنته، من غير أن يتخلى النص عن النموذج الأسطوري للمدينة المعادل لعشتار أو إلهة الخلق، فترى الألفاظ الأولية: الماء الباعث للحياة، العمر المشير إلى بدء الحياة، والخلق، الذي تتشكل فيه الإلهة الباعثة للحياة عند ظهور النقيض السالب.

ولاشك أن النموذج الأسطوري قد ابتدأ بنيانه بلنبة أسطورية ممهدة لإكتمال بنائه، من غير أن يتخلى هذا النموذج عن هيئته الأسطورية، ولا أن يبرز حضور المدينة الواقعي، فالنموذج أسطوري خالص قادر على خلق حلقة جديدة للنمط القديم: الإله - المدينة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القسم الرابع

تحوير الأسطورة:

يجري الشاعر قبيل خلقه النص تغييرات بينة على الأفق الداخلي، تاركاً لرؤيته مهمة خلق النص من الوقائع المتراكمة داخلياً، وربط الألفاظ والمعاني والصور، ولا تعود الألفاظ الداخلة للنص ألفاظاً مشاعاً، فهي ألفاظ لها خصوصيتها، وكذا الحال بالنسبة للمعاني والصورة لأن الرؤية ليست مرآة آلية تعكس وقائع موجودة دون أن تتحكم بها، وتحور في بنيانها كي تخلق نصاً موزعاً على نقيضين مركزيين ينشران حدودهما وأعوانهما على بيئة النص وبنياته. أما الأسطورة فالبين أن الموظف لها ليس مجرد ناقل يدخلها النص على حالها دونما تغيير، ولكنه ينظر إليها نظرته إلى الأحداث والوقائع، حيث ينتقي ما يمكن أن يناصر أحد النقيضين ويدخل في صلح معه، قابلاً أن تمد على رقعته قناة تصله بالنقيض المركزي. ولا يقتصر الأمر على الانتقاء وحده، بل تعمد الرؤية أيضاً إلى تفتيت الواقعة إلى عناصرها الأولية، ثم تقوم بإعادة بناء للواقعة عبر ألفاظ شديدة الاقتراب من الرؤية، سريعة الانجذاب إلى أحد النقيضين، قادرة على إقامة واجهة ترى الرؤية من خلالها.

وإذا اتفقنا على أن معظم النصوص الأسطورية معنوية اكثر منها لفظية مثلها مثل الوقائع والأحداث الجارية على أرض الواقع التي يكون المعنى فيها هو المحور، أما الألفاظ فمطروحة، يأخذ الشاعر المعنى الذي يحمله اللفظ لا اللفظ – فإن الرؤية عند نظرها إلى النص لا تنظر إلى صيغته اللفظية بالدرجة الأولى، ولكن إلى المعنى السابح والبنية الجارية فيه، ومتى يجر الموظف بعض التغييرات على النص الأسطوري فإن هذه التغييرات نابعة أولاً من الحدث الأسطوري ومن محاولة الرؤية تحويل الحدث الأسطوري إلى ركن من أركان النص. أما إذا فهمنا التحوير بمعنى التغيير فإن توظيف الأساطير في النصوص الشعرية كلها يدخل باب التحوير، كون أبسط عملية تغيير هي إيجاد الشاعر ألفاظاً جديدة للمعنى الأسطوري الموظف، واضعاً هذه المعنى في قالب لفظي شعري ضمن مناخ شعري يختلف عن المناخ الأسطوري التراثي باستثناء تضمين عبارة أسطورية مثلما وردت في النص الأسطوري.

وإن يكن بعض النقاد قد رأى التحوير للأسطورة مقتصراً على التوظيف المباين للحدث الأصلي، أي أن يثور الشاعر على الرمز الأسطوري أو الحدث أو الأسطورة كلها، ويخلق رمزاً جديداً أو حدثاً آخر أو أسطورة حديثة تناسب الرؤية الشعرية وتضاد النص القديم فإننا نفهم التحوير ضمن ثلاثة أوجه: التحوير البنائي، والتحوير الرؤيوي، والتحوير النقيضي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النافذة الأولى: التحوير البنائي:

يعد التحوير البنائي أكثر أوجه التحوير شيوعاً، وأبرز أشكال توظيف الأسطورة انتشاراً، لأن هذا الضرب من التحوير لا يكلف الشاعر العناء الكبير، ولا الأرق الناتج عن الخروج على الرسالة الأسطورية، فالتحوير البنائي خطوة طبعية يتم عبرها إلباس المعاني الأسطورية العارية ثوب الألفاظ الشعرية،وعملية نقل لهذه المعاني من حيزها التراثي إلى النص الشعري بعد تعقيمها وتطهيرها من الألفاظ العامة التي تعوم في الذكرة الجماعية، لتصبح أنقى وأكثر ملاءمة.

ويرجو النص من التحوير البنائي أن يتخذ المعنى الأسطوري المتفق والرؤية رسالة لفظية شعرية، حيث لا يبقى المعنى بأرديته اللفظية البالية، ولكن يلبس ألفاظاً تمليها الرؤية هادفة إلى منح المعنى قيمة حداثية ذاتية تدفع عنه شكاوي السطحية، فيكون المعنى الأسطوري معنى شعرياً ذاتياً ملكاً للشاعر لا يطلب حق ورثته غيره، وهادفة أيضاً إلى إرساء أعمدة التلاوم بين المعنى وباقي مساحات الرؤية، وحسن التناغم الإيقاعي اللفظي.

وإذا كانت عملية خلق النص الشعري عملية بنائية تقوم بها الرؤية في فلك كلي وحيز وجودي يهيمن عليها النقيضان المركزيان فإن الرؤية وحدها القادرة على تشكيل اللبنات من الألفاظ والمعاني المطروحة على طريق المعاجم، والمتمكنة من التقاط المعاني الأسطورية الحائمة في مساحة الذاكرة، لتدخلها بعد تشكيلها -لبنة- بناء النص عبر تجديد لفظي داخل في تناص مع المؤسطر القديم. وبعد أن يدخل المعنى الأسطوري في وعائه اللفظي ويتجدل بسائر بناء النص لا يرتد الحديث عن معنى أسطوري ولفظ شعري، ولكن عن نظام جديد تجريه الرؤية، ينجذب إلى أحد طرفي الثنائية، أو يشكل ثنائية فرعية متفرعة عن الثنائية المركزية.

يقول عز الدين المناصرة:

أحببت الموت هنا
حيث أموت وحيداً منفرداً
ابتعدي عني، ابتعدي عند ذاكرتي
أنت سدى
مازلت أقارع هذا الغزير البوح
وعلى راسي ينهمر المطر النموزي
من بطن سحابة
من قلب الغابة
تأتيني عشتار تلملمني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومددت العنق من النافذة المكسوة بالقطرات[1]

أول ما يلفت النظر أن الرؤية قد آخت بين أودنيس الغائب وأودنيس القناع، حيث نعثرفي كلام سابق على أودنيس في هيئة الغائب -هو- "طلت السفح دماً من ورك أدونيس المذبوح "وسقتنا ندما"[2]،لكن الرؤية سرعان ما تنتقل إلى أودنيس الحاضر المتكلم "أحببت الموت هنا..." وتهدف الرؤية من هذا الالتفات أن تقوم بصياغة المشهد مجدداً بصوت الأنا الحاملة نفس أودنيس، فلا تكتفي بسرد حادثة مقتل أودنيس، لكنها تريد تحويراً بنائياً يعيد تشكيل المعنى الأسطوري "مقتل أودنيس" في ثوب لفظي شعري تكون الأنا سيدة الصوت فيه.

يطلعنا المقطع على سر أخضر، فينقل لنا ثنائيات الجدب والخصب، الموت والانبعاث من طرف الحكاية المظلم، إذ تتوقف الحركة عند حشرجات الموت، منبهة إلى واقع مغاير، فأودنيس يحب الموت، لتتلاطم النقائض وتتبادل المواقع. إن صوته خارج من حنجرة الشاعر، وألفاظه - وإن لم تبرح المعجم الأودنيسي- بوح آخر للشاعر. لقد قبض النص على المعنى الأسطوري باللفظ الشاعري، مدخلاً هذا المعنى غماره المشهدي، فالمعنى الأسطوري الظاهر في موت أودنيس بعد مقارعته الخنزير البري قد فتتته الرؤية إلى ذراته الصورية المكونة، لتبني المعنى نفسه بألفاظها المنسجمة مع رقعة النص، متكئة على صوت الأنا، سامحة لألفاظ خاصة بالرؤية الشعرية أن تتداخل المعنى المطروح، فتبرز ألفاظ وتعابير مثل: أحببت، أنت سدى، على رأسي ينهمر المطر التموزي، ومددت العنق من النافذة.

واللافت أن صوت أودنيس لا يبقى في أوج حضوره، إذ سرعان ما يعود صوت الأنا، فبعد أن يصل حضوره البارز في عبارة" تأتيني عشتار تلملمني" يخفت صوت أودنيس في العبارة اللاحقة "ومددت العنق من النافذة". ومن هذه الوجهة تحاول الرؤية جعل المعنى الأسطوري والأحداث الجارية بعد كسوها باللفظ جزءاً من أجزاء النص تنوسي ماضيه التراثي لا سيما أنه أصبح في إطار لفظي جديد ضمن رقعة نصية يرتبط معها بعلاقة الثنائية.

وإذا ما حاولنا تفسير ظهور بعض الألفاظ والمعاني في المقطع السابق الذي حورت المعاني الأسطورية تحويراً بنائياً فسنجد أن النص هو القادر على مدنا بالأدلة والأضواء لا الأسطورة التراثية، فتفسير عبارة "على رأسي ينهمر المطر التموزي" يكشفه النص، فلا تستطيع

---

[1]- عز الدين المناصرة - الأعمال الشعرية - ص٥٩.

[2]- عز الدين المناصرة - المصدر نفسه - ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أسطورة عشتروت وأودنيس تقديم تفسير ملائم، خاصة أن انهمار المطر في الأسطورة وانتسابه إلى تموز يشير إلى النقيض الموجب: الانبعاث، الخصب، أما المقطع فيضعه وقت الموت والجدب مقترنا بمقارعة أودنيس للخنزير. ثم إن البؤرة اللفظية التي تجتذب الضوء كله لفظة المطر، إذ يلاحظ ان ما سبق المقطع تهيمن عليه ثنائية الخصب والجدب، ويبرز فيه المطر باعتباره جسر الانتقال من النقيض السالب إلى ضده، حيث يكون أول المطر حادثاً لحظة الموت، مؤدياً إلى الخصب "المطر يرشرس والورق الأصفر ... يتناثر في الردهات ... فلتذهب يا زمن القيظ"[١]

أما ما يلي المقطع فيبرز المطر محور النقائض، حيث يكون المطر فيه دالاً على بداية الموت وهيمنة النقيض المظلم "من وقع المطر التشريني ... يتساقط ثلجاً في الطرقات ... وتحذرني من قرع طبول الموت بتشرين"[٢] وبين المطر المبشر بالخصب والانبعاث والمطر الناعي بالموت يتوسطهما المطر التموزي الذي يكمل الدورة مؤذناً بالانتقال من الواقع المضيء إلى ضده.

يشهد الكلام السابق على أن المعنى الأسطوري بعد أن يلبس ألفاظ الرؤية الشعرية عبرتحوير بنائي ينتهي بأن يصبح لبنة مثل باقي لبنات النص ترتبط بالنص وتحتقن بالرؤية.

النافذة الثانية: التحويرالرؤيوي

قد يكون الباعث لتوظيف التراث رفضه وليس الاقتناع به والتواصل معه، ويكون هذاالرفض ناتجاً عن رؤية جديدة تعكس طموح الشاعر في صورة أخرى للتراث. وإن تكن الأسطورة تمثل تراثاً مقدساً فإن فيها قدراً من الفراغ يسمح بإمكانية الانسلاخ عن القداسة والتصديق، معبداً الطريق أمام أفق واسع لموظف الأسطورة الذي ينظر إليها من زاوية رؤيته الخاصة، فيبدو المجال أمامه رحباً كي يبدأ في نمذجة الأسطورة على مقاس رؤيته، وكي يحاول إعادة صياغة الرؤية الأسطورية القديمة، ثم ينطلق -بعد- في بناء نصه من عناصر أوجدتها الرؤية ونشرت خيوطها الشبكية.

---

[١]- عز الدين المناصرة - المصدر نفسه - ص٥٨.

[٢]- عز الدين المناصرة - المصدر نفسه - ص٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يعني تطويع الأسطورة للرؤية سلخها ورفضها المطلق، ولا تنتهي -دوماً- حلقة خلق رؤية أسطورية شعرية جديدة بأن تتقطع كل خيوط الربط مع رؤية المؤسطر، فهي عملية تحوير رؤيوي تبدأ باستطلاع المشاهد الأسطورية والأحداث والمعاني التي بنت السطورة وكونتها من زاوية امتلاك الرؤية نفسها للمؤسطر الأولي، ثم تطلع من ثنايا الاستطلاع أشعة ذاتية للرؤية تنافر الرؤية الأولية، فتشرع الرؤية الحديثة في هدم الجوانب الأسطورية التي فيها خلل أو انحدار، وخلق جوانب أخرى تؤمنها الرؤية بقدرتها على سد الفجوة وتشكيل الجسد الكلي على نحو أكمل. إن التحوير الرؤيوي نفض لغبار الشك الذاتي عن النص الأسطوري، ليصبح في متناول الشعر نظيف اليد، مع استبدال أركان جديدة ببعض الأركان الأسطورية البالية، قادرة على حمل أعباء الرؤية وقبول قنوات الوصل مع الثنائية المركزية.

ومن غير الخفي أن التحوير الرؤيوي أرقى درجة من التحوير البنائي، يتطلب أدوات شعرية أدق، إذ يقلب الشاعر أوجه النص الأسطوري بحثاً عن الوجه الملائم. وليست آلية التحوير الرؤيوي مجرد طارئ لفظي أو صوري، فهي بحث عن المواطن الزائفة -من جهة الرؤية الشعرية- وزرع أعضاء حية أكثر طمأنة للنص وأنسب للرؤية.

ومن بين غيوم النقد يبرز تساؤل عن الدافع لتوظيف نص أسطوري مادام ستدخله يد التغيير، موضوعاً على محك الرؤية الجديدة، فمن المشروع للشاعر أن يوظف موقفاً أسطورياً متوافقاً ورؤيته الشعرية، لكن الغريب أن يوظف موقفاً لا يتلاءم في بعض جوانبه والرؤية الذاتية الشعرية، خاصة عند إمكانية وجود بدائل أخرى تغني عن التوظيف كاملاً، وتتفق مع الرؤية دونما حاجة إلى تحوير رؤيوي. من الضروري فهم أن النص الشعري ليس صورة مرآوية للواقع، ولا أنه الواقع بألفاظ وتعابير وصور شعرية، بل إنه رؤية ذاتية للواقع ناتجة عن تصادم داخلي بين نقيضين، تناصر الأنا -أغلب الأحيان- أحدهما، بينما يتكفل الواقع بمناصرة النقيض الآخر، فتقوم الرؤية بتعديل الواقع وتسويته صوب الصراط المستقبلي ،ومحاولة فهم هذا الواقع بخلق واقع رؤيوي، مما يعني أن النص الشعري أقرب إلى الثورة على الواقع قبل الخلق، وإلى تطويره بإزاحة الزيف -كما تراه الرؤية- واستبدال عناصر ذاتية تساند النقيض المضطهد به.

أما النص الأسطوري فإنه لحظة الخلق يندرج ضمن قوائم رقمية ورموز بنائية غير مختلفة عن العناصر الأخرى الداخلة في الرؤية، فتتكشط عنه القداسة والتراثية والماضوية ليصبح عنصراً ثابتاً متولداً في النص. وغير هذا أن التحوير الرؤيوي شكل آخر من اشكال ثورة الشاعر على الأنماط السلفية الساكنة، ومحاولة لتقريب النص الأسطوري من الواقع الذي يطمح إليه الشاعر، ورغبة شعرية في أن تمتد يد الرؤية لتضم مكونات الواقع كلها، مبرزة صدى الرؤية لنص شعري يعيد التوازن للوجود.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن نبحث عن التحوير الرؤيوي في نصوص الشعر الأردني نكتشف بروز درجات لهذا التحوير، إذ لا يقع هذا التحويرعلى الدرجة نفسها، ولكن على درجات متصاعدة نابعة من القدر المحور أو زاوية الرؤية. ولعل أول درجة لهذا التحوير وأكثرها بروزاً اقتحام الروية لحدث لجدث أسطوري ما، وتطعيمه بالنظرة الذاتية لهذا الحدث، يقول سهيل السيد أحمد:

وجد هنا بيدر في الشمال
وسنبلة قد تراءت لفرعون في غلس الحلم
لكنه أخطأ العد أو أنكر الثامنة
لماذا اتكأت على الجرح يا صاحبي
والدموع عذارى يقمن الطقوس على ساحل
الجفن[1]

يظهر أنه قد حور -رؤيوياً-حلم فرعون، فلم يعد فرعون -كما في الأساطير الدينية- يرى في حلمه سبع سنبلات، بل ثماني، ولن يؤدي طريق تفسير لهذا التحوير من خارج النص نفسه سوى إلى متاهة، فالتفسير يرتوي من النص لا خارجه. وأول ما يجتذب الانتباه أن هناك تركيزاً كبيراً على السنبلة الثامنة حاول أن يغمرها بالإضاءة، إذ تظهر السنبلة علامة فارقة على جبهة المقطع، غنية بدلالتها الأسطورية -الخصب-، فاضحة الثنائية المتحكمة برقعة المقطع: ثنائية الخصب والجدب. وإذا ما حاولنا كشف اللثام عن التحوير الرؤيوي في هذا المقطع رأينا ما تحمله السنبلة الثامنة من واقع مفترض وآخر موجود، موصلة السنبلة السابقة وما تحمله من دلالة بالواقع الجديد الذي يخلقه التحوير، فالأصل أن مرحلة الخصب تنتهي بانتهاء السنبلة السابعة - السنة السابعة- ليحل الجدب محلها، وأن هذا الواقع راجع إلى رويا الحاكم -فرعون-، أي أن رؤيا الحاكم قد حددت مسبقاً الخصب أو الجدب، لكن التحويرقد أوجد السنبلة الثامنة التي تشير إلى عودة الخصب وانتفاء الجدب.

وقد حاولت الروية تضخيم الدلالات في الحدث الأسطوري وزيادة التطرف لدى النقائض، وأول طرف يمسكه التحوير الرؤيوي هو الحاكم -فرعون- الذي هو محور الرؤيا وباعث المستقبل، ويكون هذا الحاكم قد رأى السنبلة الثامنة، لكن ثمة سببان لاختفائها: خطأ الفرعون في العد، أو إنكاره لها. واللافت أن النص استعمل حرف العطف "أو" ليورد السببين، وأن حرف العطف "أو" -وإن كان يفيد تفصيل الأسباب- يشير إلى شك وعدم جزم بأن أحد

---

[1]- سهيل السيد أحمد - الخروج على معاوية - ط١ - دار الينابيع للنشر والتوزيع عمان ١٩٩٢ - ص٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السببين هو الحادث. وفي المستوى العمودي نجد الفرعون يعادل موضوعياً الحاكم المتسلط، خاصة مع ما تحمله لفظة فرعون من دلالات القهر والظلم والبطش، ويؤدي السببان إلى جهل هذا الحاكم بالواقع "أخطأ العد"، مما يبعده عن مواصفات الحامل عبءالرعية، المدير شؤونهم، أو تعمده الإخفاء نتيجة مصلحة ذاتية، ورغبة في القمع. ومن هذه الوجهة تكون الرؤية قد أدخلت التحوير رغبة منها في نقل واقع السلطة، ومحاولة لكشف الحقيقة.

أما الطرف الآخر الذي يمسكه التحوير الرؤيوي فيكمن في الثنائية المتحكمة بالمقطع، فعند إعادة المصورة إلى أول المقطع "وجد حلا بيدر ، في الشمال وسنبلة" ينكشف لنا الواقع الأسود الغارق في الجدب، إذ إن البدء بالفعل "وجد"يدل على أهمية الحركة السابقة الباحثة، خاصة أن الفعل يخلق نقيضين: الضائع، والموجود، مشيراً إلى حالة غياب سابقة، فما قبله كان مخفياً أو ضائعاً أو غير موجود. وإظهار الفعل في صورته الماضوية كاشف عن حالته الحالية "العثور على الشيء" التي تقع في الشمال، مما يعني وجود هجرة واضح سببها، فهو الانتقال من واقع مجدب إلى آخر خصب، أي أن الواقع بوجود الحاكم جار في ظروف الجدب والنقيض السالب، وأن هذا الواقع يحاول إقناع ساكنيه بتمكن الجدب وهيمنته. وأن الظروف السلطوية هي الدافعة إلى وجوده، أما الخصب فمتوفر في ظل ظروف بعيدة عن السلطة، طالبة الحركة والبحث لا الاقتناع برؤيا المتسلط.

وثمة درجة أرقى للتحوير الأسطوري لدى الشاعر الأردني الذي يعي خطورة التحوير الذي يستطيع تغيير النص بالتشتت وقتما يكون ناتجاً عن طمع بالثورة على التراث بداعي الحداثة، دون أن يمتلك الشاعر القدرة على تطويع التحوير لثنائية النص، فليست هذه الدرجة من التحوير راجعة إلى رفض الرؤية لحدث أسطوري، وإنما أيضاً إلى الثنائية المركزية التي تريد نصاً محكم الانجذاب لها. وقد استطاع الشاعر الأردني إدراك تأثير التحوير على مساحتي النص: الأفقية، والعمودية، حيث يتوزع أثرالتحوير على الألفاظ الخارجية، ويتسرب عميقاً إلى الداخل، منشئاً تياراً ممغنطاً. يقول وليد سيف في قصيدة بعنوان "الحب ثانية":

لغتي انبثاق النورس البحري من موج يكفنه المساء
لغتي بحار ضل فيها السندباد
بحثاً عن امرأة تعيد الروح للروح التي صعدت بها ويم
الرماد
لغتي بلاد في البلاد
لغتي مروج من ذهب[1]

---

[1]- مختارات من الشعر الأردني – مصدر سابق – ص٢١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يستفرد التحوير بالدافع لتغرب السندباد، إذ لا يصبح المال أو الشهرة مطلب السندباد، إنها المرأة التي يبحث عنها. ولاشك أن المرأة لا ترى من زاوية مضببة الدلالة، قاصرة الرمز، إنها امرأة تعادل البعث، حاملة دلالات المرأة الشعرية، ولعل فهم المرأة من زاوية الرؤية العميقة تنيره عبارة "بحثاً عن امرأة تعيد الروح للروح التي صعدت بها ريح الرماد"، فقد جاءت المرأة على هيئة النكرة، دلالة على عدم وجودها من قبل أو معرفة السندباد لها، ورغبة في زيادة رقعة المرأة، إذ يمكن لكل امرأة تحمل الصفة التالية "تعيد الروح للروح" أن تكون مطلبه، لا امرأة محددة سلفاً، معروفة في خيال الذاكرة، ومثل هذا الاتساع في دائرة النساء المطلوبات والوهن في التحديد يشي بعجز واضح لدى الباحث -السندباد-.

وتواجه المرأة المطلوبة شرطاًقاسياً، في القادرة على إعادة ما ظن نهايته إلى طبيعته الموجبة، المرأة -إذن- عشتارية تعيد الحياة والخصب بعد ما حل الجدب والغياب، ودورها واضح في ألفاظ: تعيد ، ريح الرماد. وإن يتغير الباعث للتغرب فإن المغترب يحافظ على ماهيته، فالنص يدفع مساحة واسعة من الأسطورة نحو الاستقرار جاعلاً السندباد يحتفظ بأغلب مشكلات الماهية، مبقياً الرحلة والبحر موقع التصوير، فيكون السؤال مشروعاً عن حاجة الرؤية لهذا التحوير مادام السندباد هو السندباد.

للإجابة عن السؤال نلتفت إلى أن الرؤية تنصب على لفظة "لغتي"التي تدور مساحة المقطع، واردة في جملة إسمية تكون فيها المبتدأ المخبر عنه، وإذا بحثنا عن ماهية اللغة وجدنا أنها الشكل الموجد لحياة الجسد، الناقل لما يدور داخله، ممثلة روحه الناطقة وهويته أمام الوجود ورسالته المبثوثة، وإخبار الأنا عن اللغة يشير إلى شك قائم لدى المتلقي. أما السندباد فإنه عنصر مساند للإخبار، فاللغة بحار، وتعرف هذه البحار من ضياع السندباد فيها، مشيرة إلى وقوع السندباد في النقيض السالب، فهو ضال، فاقد الروح، واقع في البحار، والمعروف أن المرأة تكاد تتلاشى في البحر، فيكون الأمل ضعيفاً قريب الموت. ويبدو أن المقطع يشير إلى خمول حركي معلن، فبناء الجملة الإسمية لا يوفر طاقة حركية "لغتي انبثاق ... لغتي بحار..."، وهذا الخمول عائد إلى اتساع المشهد البحري النمطي. وهنا يظهر مدى تأثر المقطع بنتيجة التحوير، فباعث التغرب البحث عن المعيد للخصب، لكن النهاية تميت الأمل وتبقى النقيض السالب،ولن تبرز هذه النهاية إلا ببقاء المشهد البحري الدال عليها، ونجد التأثر ظاهراً في وصف النورس بالبحري، حيث إن وصف النورس بالبحري لا داعي له، لأن البحر والنورس متلازمان، لكن هيمنة البحر على المشهد تجعل النورس منتسباً إليه كي ينفي ابتعاد النورس عن البحر واقترابه من اليابسة،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهو نورس في وسط البحر بعيد عن الأهل والشاطئ، وثمة الموج الذي يمتاز بابتعاد الإضاءة والحياة عنه، مشيراً إلى ما يظهر أنه الأمل "انبثاق"، إلا أنه في النهاية مرتد إلى النقيض المظلم.

إن التحوير في المقطع السابق نتج عن ترغيب الرؤية لمسيرة النقيض المضيء، كي توصله إلى قمة الإحباط، فيعود صفر اليدين إلى دائرة الضد المظلم، فالبحث عن امرأة بمواصفات فائقة يغري للوهلة الأولى بتوفر هذا الصنف من النساء، إلا أنه ينتهي إلى امرأة مستحيلة في مكان لا يحتويها، ليؤدي في النهاية إلى إظهار نقيضين متنافرين متصارعين تكون الغلبة للضد السالب. ثم إن هذا التحوير قد عدل المساحة المحيطة فكثرت ألفاظ المشهد البحري الدال على الخمول والسكون والضياع.

ويكتسب التحوير نكهة خاصة حينما يلغي النص الأوهام التاريخية الفاصلة بين الواقع الجاري والواقع الأسطوري التراثي، ليقوم بدور الرقيب الذي يحذف العناصر المنفرة، حتى يصبح النص التراثي نصاً جديداً تعتقده الرؤية. وكي يتحقق هذا الأمر لابد من جراحة شاملة للنص الأسطوري داخل غرفة الواقع العصري، تقوم الرؤية بالتناص مع المؤسطر القديم ضمن حد تاريخي معاصر وظروف مناخية جماعية تكسب التحوير بعداً إنسانياً وتصديقياً، حينها يكون التحوير في قمة درجاته.

وبعيداً عن الرقعات الضيقة يلجأ بعض الشعراء الأردنيين إلى مساحة رحبة تمتد على طول النص الشعري لتحقيق التحوير، راغباً في بناء نص أسطوري جديد من أنقاض النص التراثي. ويكون هذا النص مزدحماً برؤية الشاعر وواقعه، منطلقاً من عتبة الصراع الداخلي المحتوي صراعاً خارجياً قومياً أو إنسانياً، لكنه -مع ذلك- محتفظ بحرارة الرموز التراثية. ومن الأمثلة على هذا التحوير الراقي نص لعبد الرحيم عمر بعنوان "كيف ماتت شهرزاد"

من الواضح أن العنوان نفسه يفضح تحويراً لأسطورة شهرزاد، إذ تنتهي شهرزاد في تراثها الأسطوري زوجة لشهريار، منتصرة، أما العنوان فيميت شهرزاد، والموت دال على النهاية، ثم إن استعمال اسم الاستفهام "كيف" ينفض الغبار عن موت غير طبيعي، غامض، مثير لعلامات الاستفهام، ويلغي تسليط الأضواء على شهرزاد لتكون على الظروف التي أحاطت بموتها وسببته، وليؤكد هيمنة النقيض السالب.

يقول عبد الرحيم عمر:

يا شهرزاد وليلك الآتي مليء بالمخاطر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا أنت قادرة على أن ترتضي الزيف القديم
ولا رضيت بقول شاعر[1]

يبتدئ الشاعر المقطع بالنداء الذي يقيم خط اتصال ساخن بين الشاعر وشهرزاد، ويضع منارة الرؤية والكشف على أرضه، بينما شهرزاد مسلوبة، تسلط الأضواء الرؤيوية من منارة الشاعر على واقعها. ويقترن النداء بجملة حالية "وليلك الآتي مليء بالمخاطر"، حيث هي في الجانب المظلم. وجلي أن لفظة "ليلك" يتزاوج فيها حيزان: حيز تراثي حين الليل في حكايا" ألف ليلة وليلة هو المعطي شهرزاد قيمتها وسلطتها، وهو المدة الزمنية التي تبدأ فيها شهرزاد إمساك خيوط الموقف. والحيز الآخر حيز معاصر حين الليل مشير إلى الظلام والظلم والقسوة، لكن عبارة "مليء بالمخاطر" ترحل -دلالياً- صوب النقيض المظلم، فيكون ليل شهرزاد الأسطورية ليلاً محوراً يحمل الكثير من القلق، خاصة أن لفظة الآتي تشير إلى ليل حاضر قاطع مشهد النهار، حامل تواتراً ظلامياً.

وتأتي الجملة المنبهة للمنادى في ثوب الجملة الإسمية المبدوءة بالنفي: "لا أنت قادرة" تارة وثوب الجملة الفعلية "ولا رضيت" تارة أخرى، والهدف من وراء هذا التنوع في الجمل مع حفاظها على النفي سلب القدرة من شهرزاد في مجالين: مجال تكون فيه شهرزاد نقيضاً لشهريار، وهنا يبرز تحوير مدهش ، إذ يصبح الواقع الأسطوري واقعاً مزيفاً، لا يمثل البطلان: شهريار، وشهرزاد انصهاراً في نقيض واحد موجب، ولكن يقعان نقيضين، رمزيين متنافرين: السلطة والشعب. ويكون الشعب -شهرزاد- غير قادر على الرضوخ للسلطة -شهريار- دون أن يمتلك الأدوات الداعمة للرفض والرضوخ. ومجال تقع فيه غافلة، غير متبصرة في أقوال الشاعر المليء بالنبوءة والثورة والمستقبل.

ويزداد مدى تحكم النقيض السالب بالنص لدى قوله:

أرأيت غير الرعب في ليل الحكايا الآنية
قولي لغير الذل لا تشري بقاءك بالمذلة
ولتنبت الكلمات في ليل الأسى نور الأهلة
فالسيف أسطله الزمان على جبينك ألف ليلة[2]

---

[1]- عبد الرحيم عمر - الأعمال الشعرية - ص١٨٤-١٨٥.

[2]- عبد الرحيم عمر - المصدر نفسه - ص١٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يزيد الشاعر من تحكمه بالنص لتصبح شهرزاد أقرب إلى الدمية التي تتخذ ماهية الحركة من خيوط تحركها رؤية الشاعر خلف الستارة، وتنفخ فيها من روح الشاعر الملينة بهواجس الواقع ضمن نقيضين: الذل، والحرية. وعلى المستوى الأفقي للمقطع يشكل النقيضان: الظلمة، والضوء نسيجه، غير أن الظلمة تبدو الأوفر حظاً في النصر، حيث يتكرر لفظ الليل صراحة ثلاث مرات: ليل الحكايا، ليل الأسى، ألف ليلة، وتخدمه ألفاظ أخرى: الرعب، الذل،الزمان. أما الضوء فيبرز في نور الأهلة التي يضيق عليها خناق الظلمة، إذ تقع وتبرز في محيط مظلم، ملتهماً قسم منها، فالهلال قد استطاع الظلام حيازة بقية دائرته -القمر-، وثمة لفظة أخرى تدل على الضوء: السيف، لكنها تناصر النقيض المظلم. وأمام هذا الضغط الهائل للنقيض المظلم يستبق الشاعر النهاية، فقوله: "السيف أسلطه الزمان على جبينك ألف ليلة" يفضي إلى أن الليل الآتي المليء بالمخاطر هو آخر ليلة لشهرزاد -الليلة الأولى بعد الألف-.

وضمن المستوى العمودي للنص نجد نقيضين: الذل والحرية، وهما نقيضا الشاعر المحرك، فتكون شهرزاد الشعب، والكلمات الثورة ، ونور الأهلة الحرية، والزمان السلطة، والليل الواقع الذليل.

ويقول الشاعر:

فربما في الليلة المليون أبرق ومض شعلة

وأطبقت جفونها الملام

وجاء شهريار

لكنها لم تدرك الصباح[1]

ما زال النص في مستواه الأفقي منسلاً من أحد النقيضين: الظلمة والضوء، وأن النهاية مرتبطة بأيهما المنتصر، وتكون شهرزاد وشهريار ثنائية فرعية من الثنائية المركزية -الظلمة والضوء- والواقع أن عبارة "فربما في الليلة المليون أبرق ومض شعلة" تفضح تماماً النهاية، حيث ترشد النقد إلى انتصار النقيض المظلم، فلفظة ربما -وإن كانت تشير إلى احتمال التحقق أو ضده- فيها من الشك والريبة ما يجعل تحقق الحدث الموجب أمراً منعدماً، أما لفظة "الليلة المليون" فتسير بسرعة الضوء بعيداً عن الليلة الأولى بعد الألف، بحيث تجعل تلك الليلة - الأولى بعد الألف- قد انحازت إلى النقيض المظلم، إضافة إلى أن الليلة المليون لا تمثل نهاية العد، ولكن التعجيز والمبالغة، فليس المقصود حصول الشيء في الليلة المليون، بل عدم حصوله ضمن أفق زمني مترام. أما تتاليات الضوء: أومض برق شعلة فإنها تعمل على تقليل احتمال الإيماض وظهور النور، إذ ينتقل الضوء من القليل إلى الأقل، فثمة شعلة التي تدل على ضوء قليل، وثمة برق التي تشير إلى جزء من الشعلة تبرز أثناء الظلمة، وثمة الوميض الحادث بسرعة ولا يشكل سوى خيط ضئيل سريع من الضوء في محيط مظلم.

---

[1] - عبد الرحيم عمر - المصدر نفسه - ص١٨٥-١٨٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويزيد من انتصار الظلمة العبارات التالية: "أطبقت جفونها الملاح" و "لـم تـدرك الصبـاح" فتشير العبـارة الأولـى إلـى السـكون وانتشـار الظلمـة ضمـن مستواها الأفقـي، والوضـوخ والـذل والموت ضمن مستواها العمودي، أما العبارة الثانية فتفوت على النقيـض المضـيء – الصبـاح – المشير إلى انتصار على الظلمة فرصة الظهور.

ومن الواضح أن رؤيـة الشـاعر نـالت بـراءة اختـراع شـهرزاد معـاصرة، بعدمـا حـورت التراث الأسطوري من غـير أن يتخلـى عـن دلالاتـه، فقـد ركـز الشـاعر مصورتـه علـى المشـهد الحكائي الليلي، واتكأ على تقنية الرمز نفسها المستعملة في ألف ليلة وليلة، غير أنه أنبت شهرزاد عصرية تعادل الشعب الذليل الفاقد كل شيء، فكانت النهاية طبيعية.

النافذة الثالثة: التحوير النقيضي.

استطاع الشعر أن يعيد النظر إلى التراث، وأن يراه من مرتفـع العصـر، فلـم يعـد النـص التراثي منتشل الرؤية الشعرية، بل أصبحت الرؤية دير النصوص التراثيـة والأسـطورية، مجـددة إياها على النحو الذي تراه ملائماً. وقد امتلك بعض الشعراء جرأة عظيمة في الثورة على الرموز التراثيـة والأسـطورية، دون التسـليم بسـلطتهاالمطلقة علـى المملكـة الدلاليـة، رائيـن فـي واقعهـم المعاصر فلكاً مناقضاً للتراث، حائزين على معادلات بنائية مباينة للأشكال الأثرية.

وإن تقبض الرموز الأسطورية على ماهية لا تتزحزح في عقول كثير من النصوص فـإن للشعر خاصية الرؤية التي تتيح خلق عوالم جديـدة، وتقـف عصـا السبق لإيجـاد رمـوز اخرىقـد تقلب ظهر المجن للرموز الساكنة، لا سيما أن النص الشعري موجِد لا موجَد. وقد تمكن الشـعر من إبداع رموز شعرية مناقضة للرموز الأسطورية التراثية، فصار الشيطان رمزاً موجباً يناصر الإنسان ويثور على السلطة لا رمزاً للشر، وتجرد الإله من ثوب القداسة والضوء والسـعي لخـير الإنسان ليلبس ثوب السلطة والنقمة والكره، إلى غير ذلك من الرموز المناقضة.

وغير خاف أن التحوير النقيضي يتطلـب مهـارة فائقـةوأدوات عميقـة الـرؤى، وخلقـاً تـام الصورة مكتمل النضج للرمز، وبناء ناصعاً بالحداثة، ليصبح النص أسطورة جديدة يقـوم الشـاعر بأسـطرة رؤيتـه ضمـن نـص متكـامل، وإعـلان هدمـه بيـت الأسـطورة الدلالـي الـتراثي ونقـض حجارته، معتمداً على ذرات الرؤية وأسمنت الواجهات الإسمية للرموز الأسطورية.

وقد فقد كثير من الشعراء الأردنيين الجـرأة علـى الانقطـاع التـام عـن الرمـز الـتراثي أو الأسطوري والثورة عليه، معتمدين على تصميخ تلك الرموز بالواقع المعاصر مـع إجـراء بعـض الجراحة البنائية أو الرؤيوية عليها. غير أن الفئة القليلـة التـي واجهـت سـلطة الرمـز الأسـطوري

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بجرأة، مدفوعة برؤية ثائرة عليه قد استطاعت ركز لواء التحوير النقيضي على أرض الشعر الأردني، بعدما نجحت في قلب الرمز دون خشية من رصيده الجمهوري أو المعجمي، ولا أصوات الاستهجان السطحية.

وليس هناك شك في أن الشاعر الناجح في التحوير النقيضي هو الذي يترك للنص مهمة الإفصاح عن الرمز المناقض، حيث يفتح النص نفسه أبواب الماهية، معطياً الرمز دلالته الخاصة، مسوقاً عملية المفارقة. ويحوز النص على ثقة التحوير النقيضي بما يقدمه من إضاءات تخدم درب التحوير ضمن رقعة النص كاملة لا ضمن إقليم التحوير وحده، ومن ثنائية محورية أتاحت لهذا التحوير أرض التشكل،ولاشك أن التحوير من هذه الزاوية ينتشر على مساحة النص كلها، فلا يكون التحوير قد مر على الرمز مرور الكرام، تاركاً للمتلقي آثار خبط عشواء في الدلالة، ولكن يقوم النص كله بإثارة الاحتمال الدلالي المناقض.

يقول عثمان حسن:

ألا يا هدأة الأفلاك

في زمن النوى الراكم

قابيل ما انتهى، في السوق

بضاعته صدى الذعر

ينادي

بأعلى ... أعلى الصوت

على خط الدم العربي

تجشأ أيها الشاعر[1]

كان من الممكن أن يكون قابيل لدى المتلقي رمزاً للظلم والشرور لولا ملاحظة الشاعر التي تظهر أنه يوظف قابيل باعتباره "رمز القوة كفعل إيجابي لا عدواني"[2]، ومما لاشك فيه أن تواضع النص السابق وكثرة الخلل فيه يرجع إلى رؤية ضحلة دفعت الشاعر أيضاً إلىوضع هذه الملاحظة، شاعرة أن النص عاجز كل العجز أن يفصح عن هذا الرمز المناقض: واللافت أن الشاعر تجرد من حياده بعد الخلق ليصبح المشرع للرموز في النص والحكم لدلالتهادون أن يترك ذلك للقارئ الفائق، وأنه انطلق من فهم خاطئ للظاهراتية، حيث القصد والشاعر مرتكز

---

[1]- عثمان احسن - ظلال - مصدر سابق - ص٦٨.

[2]- المصدر نفسه - ص٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النص. لكن انفلات الشاعر وإدارته ظهر الدلالة للرمز الأسطوري "قابيل" ينحكم بمشروعية التحوير، وبأن ثنائية النص المركزية هي الدافعة له.

يظهر المقطع أن التحوير قد وقع خارجه، بمعنى أن النص ليس من أعطى قابيل دلالته المناقضة، فقد أدخل الشاعر الرمز "قابيل" جاهزاً بدلالته المناقضة إلى النص، وهذا يدفع الدلالة إلى التشكل في موقعين بعيدين كل البعد عن النص: موقع سابق لعملية الخلق متكئ على قصد الشاعر، مخزن فيه الرمز المناقض دون الانتباه إلى تباين الجسد التشكيلي بين الرمز الأصلي -قابيل الشرير- والرمز المناقض -قابيل الثائر الخير- عند الخلق، وموقع لاحق يلي عملية الخلق. أما النص فيتقبل إجحاف صاحبه، وإقحام رمز تشكل بعيداً عنه، لكنه يجدله بدلالته الأصلية لا المناقضة.

والمعلن أن عملية تغيير الدلالة تتطلب أحد أمرين أو كليهما: الأمر الأول وجود خيط تشابكي بين الدلالة السابقة والدلالة المغايرة، والأمر الآخر وقوع الدلالة المغايرة في حيز مضيء لهذه الدلالة، داعم لها، مبين حقيقتها المبدلة، فتتطلب عملية تغييردلالة الليل لتصبح رمزاً للكفاح وجود خيوط تشابك بين الليل والكفاح، منتمين إلى ذات النقيض، أو وقوع لفظة الليل في سياق يجعل الليل معادلاً للكفاح وبديلا له، مضاء ببيئة تحيطه بالأجواء نفسها المحيطة بالكفاح. وهذا الأمر ينطبق على قابيل، إذ إن تحويره ليصبح رمزاً للقوة الإيجابية يتطلب أحد الأمرين السابقين، لكننا لا نعثرعلى أي منهما، فليس قتل الأخ أخاه كي يستفرد بما ليس له فيه خيط تشابكي مع القوة الإيجابية التي تشير إلى محاولة إرجاع الحق إلى أصحابه.

أما النص فإنه لا يكشف خيطاً واحداً من النسيج الرمزي المناقض، حيث ما يزال النص معلناً -عبر المقطع- أن قابيل رمز الظلم والخيانة، خاصة أن المقطع تتحكم به ثنائية السكون والحركة، ويتجلى السكون والصمت في ألفاظ: هدأة، النوى الراكع، والحركة في: صدى لاذع، ينادي، تجشأ. وإن يرغب الشاعر في خروج الشعب على صمته والثورة على ذله فإن عبارته هدأة الأفلاك رمز سكون الشعب وذله، ويكون النداء تنبيها لها كي تلتفت إلى الواقع المتحرك الذي يمثله قابيل، ثم إن قوله "ما انتهى" تشير إلى اتصال بين قابيل الأسطوري وقابيل الرمز، فيكون قابيل الموجود مولوداً من قابيل الأسطوري -رمز الظلم-، ثم إن عبارته "بضاعته صدى لاذع" تدعم كثيراً دلالته الدينية، كون البضاعة تدل على أن قابيل البائع والمسوق، متصفة بأنها صدى لاذع، فتنحصر في واقعها الظالم الذي يشير إلى حركة الظلم المناقضة لسكون الشعب الذليل، باثة العلاقة نفسها بين هابيل -الشعب-، وقابيل -الظلم-، حيث السكون والطيبة لدى هابيل، والحركة الناقمة لدى قابيل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يستند التحوير النقيضي -إذن- إلى حائط النص الذي دونه يسقط الرمز المناقض وتختفي دلالته الجديدة، فلابد من نص يشرع بنفسه الدلالات الخاصة، ويدستر أنظمة التحوير، ويخلق ماهيات جديدة، وينظم خط سيرها.

وما من شك أن بعض الشعراء الأردنيين قد استغل دلالة الرمز الأسطوري وشهرته، فلجأ إلى التحوير النقيضي عن طريق تحطيم الرمز الأسطوري تماماً، لتتلاشى ماهيته رويداً رويداً، وتتسل من نسيج الأسطورة، لتنضم إلى نسيج النص الذي يهبها ماهية مغايرة، ويقلبها إلى دلالة عامية سابحة في خضم التشابه والتماثل. ولعل الشاعر يهدف إلى صرف الانتباه عن الراجع التراثي وتحطيم صورته النمطية الذهنية ليشكل واقعه الحياتي، ويبتدع صورة أرضية جديدة تتساق برؤية ثائرة على القديم والسكون، ويكون الرمز الأسطوري مجرد واجهة يهدف النص بعد ذلك إلى كشف زيفها وسرابها، ليحل محلها عنصر حياتي موجود متفوق على الرمز الأسطوري المقدس في قيمته، مؤكد على تفوق العناصر المعاصرة البعيدة عن السمو والقداسة. ومن هذه النصوص نص لأمنية العدوان بعنوان "شهرزاد".

وقبل أن نبلل النص بالنقد نشير إلى أن العنوان يصرف ذهن المتلقي إلى صورة شهرزاد التراثية وماهيتها الموضوعة، فيخيل للقارئ أن النص سيتناول شهرزاد التراثية، أو المرأة صنوها التي تحمل ماهيات دلالية متشابكة وإياها لكن النص يقتلع هذه الصورة، مبيناً أنّ هذا العنوان واجهة سرابية لمدخل النص، موجداً شهرزاد أخرى لا تحتفل بأية ذرة من شهرزاد التراثية سوى اسمها وأنوثتها، تقول أمينة العدوان:

مات زوجها

أرى وجهها

أراض مقلوبة[1]

جبالاً منهارة[2]

تصدم عبارة "مات زوجها" المتلقي المتهيئ لصورة شهرزاد التراثية، إذ إن العبارة تلقي الرحل بعيداً عن ارض ألف ليلة وليلة، مغيبة حكايتها، فقصة شهرزاد تنتهي بزواجها ، لكن النص يبدأ بموت الزوج، مقدماً الزمان إلى الأمام . ومن الواضح أن الرؤية تقيم النص على نقيض سالب - الجدب، الغياب-، فالزوج ميت، والوجه أراض مقلوبة أو جبال منهارة، وتقنية

---

[1]- الصواب أراضي.

[2]- أمينة العدوان - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٩ - جـ٢ - ص٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السرد تتكئ على الضمير الغائب "هي". ثم إن المقطع لا يهيئ شيئاً من شهرزاد التراثية ولا يضيء مساحة منهاسوى العلاقة بين الذكر والأنثى مع ما يحمله كلاهما من ماهيات عامة: الذكر: القوة، المرأة: الضعف.

ويبدأ النص بزيادة كثافة الضوء المسلط على الغياب:

كل يوم يمر

يزداد يقينها

أنه ذهب

ولن يعود، لن يعود أبداً[1]

إذ إن تقادم الأيام يخفت الأمل الذي تحمله، ليقترب الغياب من الموت الأبدي دونما إشارة إلى احتمال الجدلية، وواضح أن شهرزاد هنا اقرب إلى بنيلوب منها إلى شهرزاد الأسطورية. وتقول:

تبكي حين ترى أطفالها

تقيم معرض رسم

بعد أن انهار البناء[2]

تعلن شهرزاد هنا خروجها على شهرزاد الأسطورية، بادية في إطار إنساني حقيقي بعيد عن القداسة أو حتى البطولة، إنها المرأة الأنثى الأرضية، لكن فيها ثورة تكمن في عدم خضوعها للنقيض المجدب. وأول ملمح من ملامح أنوثتها الأرضية البعيدة عن شهرزاد الأسطورية بكاؤها ثم أولادها، أما الملمح الآخر فهو إقامتها معرض رسم الذي يجعلها أنثى معاصرة خارجة على القوت الرجالي الغائب. وإذا دخلنا النص وجدنا هيمنة الحركة عليه موزعة على نقيضين، فالحركة في الفعل "تقيم" تناقض الحركة في الفعل "انهار". ومهما تكن الحركة أو الفعل فإنها تدفع عن كاهل النص الغياب والجدب ليظهر الخصب "تقيم معرض رسم" من الساعد الذاتي للغائبة.

لقد استطاع النص السابق إلغاء صورة شهرزاد الأسطورية، وإفشال محاولة الربط بين كلا الشهرزادين، مركزاً على بنيته والعلاقات الدائرة داخله، والشخوص من ضلعه، لا على العلاقات أو الرموز أو الشخوص الموجودة خارجه، بانياً شهرزاد أخرى قريبة من بنيلوب لا قرينتها الاسمية، ناجحاً في تغييب التراث الأسطوري.

---

[1] - المصدر نفسه - ص٣٢.

[2] - المصدر نفسه - ص٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القسم الخامس:

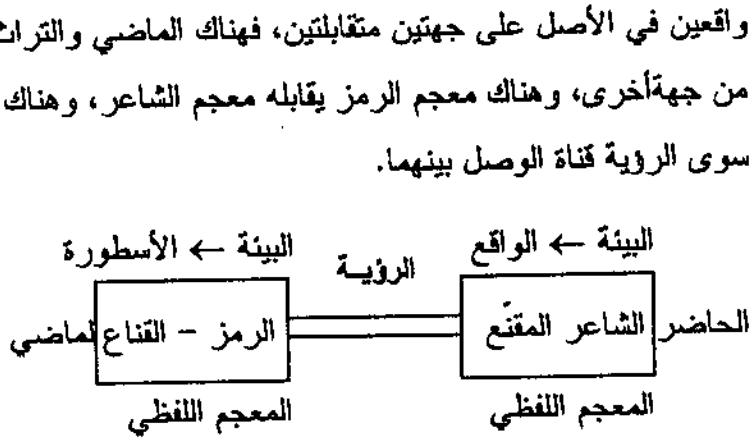
الرؤية والقناع الأسطوري

تحفل الرؤية الحداثيـة بتجديدات متعددة أطفت علـى النـص صيغتـه الانفجاريـة: شـكلاً، ومضموناً،وقدمت للشاعر فسحة جديدة بعيدة عن قيود التقليد، وفتحاً مبيناً لقصيدة أنسب لثورتـه. ويعدالقناع تقنية بارزة أسـهمت فـي إرسـاء هويـة القصيـدة الحديثـة، وتوفير مـواد الاندماج بيـن التراث والمعاصرة ، والهروب من الاتباعيةوالتنميط، وبعث الحياة فـي الرمـوز الأسـطوريةعلى لسان الأنا الشعرية.

وقد لجأ الشاعرالعربي الحديث -أول الأمر- إلى القناع متأثراً بـالقصيدة الغربيـة، معجباً بهذه التقنية التي استطاع إصابة بعض الأهداف بها، فقد استطاع تجسير الهـوة القائمـة بينـه وبيـن التراث، حيث ما يزال الشاعرالحديث الذي أعلن تمرده على السلفية والتراث في شوق إلى سـحر هـذا الـتراث وقدراتـه الجوفيـة المخزنـة، فاسـتطاع عبرالقنـاع الاتصـال بـالتراث دون خشـية مـن خروجه على الحداثة. ولجأ أيضاً إلى الرموز التراثية والأسطورية المشـكلة مثلـه الأعلـى، هارباً من المباشرة خشية السلطة والنظام.

بيد أن القناع في صورته المجردة تناص في الرؤية بين الشاعر الحديث والرمز الـتراثي، فالشاعر المعاصر -على وجه الخصوص- بعيد عن إقامـة سـوق الفرضيات كـي يبيـع بضاعتـه الشعرية، ومع هدوء ثورة القصيدة الحديثة وتوطد أركانها لـم يعد القنـاع يحفل بالأسباب نفسـها التي ألجأت الشاعر في بداية القرن إلى القناع، فالقنـاع اقتنـاع الشـاعر أن رويتـه الموجدة للنـص نفسها رؤية المؤسطر عبر رمزه الأسطوري، فيبدأ بتغييب ذاته كونها أوهن إضاءة، ويتخذ الرمز الآخر من الرؤية الأسطورية -على سبيل الاستعارة- روحه الساردة.

ويعد القناع أخطر التقنيات الحديثة وأكثرها تعقيداً، حيث يتشكل تمازج عجيب بين طرفين واقعين في الأصل على جهتين متقابلتين، فهناك الماضي والتراث من جهة والحاضر والمعـاصرة من جهةأخرى، وهناك معجم الرمز يقابله معجم الشاعر، وهناك الأسطوري يقابله الواقعي، وليس سوى الرؤية قناة الوصل بينهما.



All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتزداد التقنية خطورة حينما يفترض في الشاعر أن يصبح الغائب، ويجعل الرمز التراثي الحاضر، إنه يقلب واقع الحال ويبدل في أمكنة النقائض، غير أن النص -وإن كان يجري في دائرة القناع- ينطق من داخل الشاعر المغيب الذي يحاول استحضار الرمز الاخر، وهنا تبرز مواقع ثلاثة منصهرة في النص الشعري:

الشاعر - المغيب ⟵ النص ⟵ القناع - الحاضر

↓

الشاعر - القناع

ينزاح النص غالباً إلى الموقع الأول موقع الرمز ومحيطه، حيث تكون رؤية القناع أشد إضاءة من رؤية الشاعر، فيختفي الشاعر، ويبرز القناع وحده في بيئته ومحيطه، عاكساً ضعف رؤية الشاعر وقلة حيلته المعجمية، فيكون القناع متسلطاً فارضاً حضوره.

أما الموطن الثاني فينزاح القناع إلى محيط الشاعر، وهنا تبرز العملية معكوسة، إذ إن الرمز التراثي هو اللابس قناع الشاعر ، وفي هذا الموطن يقع الرمز في بيئة جديدة ودائرة لفظية مغايرة كون رؤية الرمز أضعف من رؤية الشاعر.

أما الموطن الأخير فهو موطن المصالحة ، حيث تتساوى رؤية الشاعر ورؤية القناع، فيلتقيان في موقع ميت على ساحة الزمان والمكان، إنه موطن أسطوري جديد تتشابك فيه الرؤى وينصهر الشاعر والرمز لينتج الشاعر- القناع.

الموقع الأول: القناع المتسلط

ينبع القناع المتسلط من هيمنة الرمز الأسطوري على الشاعر، فيبدأ الشاعر بالتلاشي والغياب ليحل محله الرمز الأسطوري، متربعاً وحده على لسان الأنا، فارضاً عالمه ومعجمه. وتقف ثنائية الشاعر المركزية خائرة القوى أمام نظيرتها ثنائية الرمز الوضاءة ، فتندفع ثنائية الرمز إلى بناء حقولها الممغنطة، خالقة -من بعد- مساحتها اللفظية.

ولا يعني تغيّب الشاعر عن النص اختفاءه الأبدي عن مساحته، فلا يزال للشاعر أضواؤه الواهنة التي تقع على سطح النص، لكن أثره الحقيقي يتسرب إلى العمق حيث المستوى العمودي، ويتزايد أثره عند الاقتراب من نهاية النص. ولا جدال في أن تنقية قصيدة القناع المتسلط من شوائب الذات أمر مجاف للنص، حيث لا يأخذ النص نكهته الشرعية المعاصرة عند خلوه -تماماً- من صوت الشاعر. فلا يمكن افتراض نص قناعي قائم على صوت الرمز التراثي من غير احتفاظه بدفء الشاعرالموزع على مساحة النص، ولا اختفاء المعجم المعاصر عنه، فهي عملية أقرب إلى قدرة آلة الزمن على نقل رؤية الشاعر من أفقه المعاصر الذاتي إلى الماضي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنساني الأسطوري، فيتشكل البناء القناعي ضمن حدود الزمن التراثي بأيدي القناع، ولكن الإضاءة تقع على عين الشاعر.

وكي يكون دور الشاعر مثالياً في التقنع يبني حركاته وأصواته على ذات الموجة لتردد صوت القناع، وتجد الألفاظ حيزها ضمن المعجم الأسطوري، شاهدة على اضمحلال الوجه المعاصر للرمز، فيكتسب الرمز دلالته من الحقل الأسطوري المدرك بالوراثة لامن خلال دلالة خاصة بالشاعر وحده. وتقيم الثنائية المركزية شعائرها على أرض الماضي، وتقوم بحياكة خيوطها الداخلة في ثوب النص كله، ولا تتعدى هذه الخيوط عن كونها خيطين متناقضين نسلا من الشكل الماضوي للقناع، فتكون ثنائية النص ثنائية الرمز الأسطوري التي توفر قدراتها داخل جسد القصيدة الفاقد للذاتية لتحسين القدرة على بناء ذاتية أسمى - ذاتية الرمز الإنسانية.

يقول عبد الرحيم عمر في قصيدة "من ليالي بنلوب":

مات النهار

يا مغزلي المنكود قدمات النهار

والزائرون النافضون تجمعوا خلف الجدار

....

ستغزل كف الليل ما حاك النهار

لكن سيولد من جديد

يوم جديد[1]

يستوقف عنوان القصيدة قافلة النقد، مانحاً مفتاحاً أول للقناع "بنيلوب" ، فالصوت في العنوان صوت الشاعر، أما القناع فيقع المبثوث في الرسالة الصوتية عبر أسلوب الغائب، وورود العنوان على هيئة "من ليالي بنلوب" لا هيئة : من لياليّ معط النص الجاري بعده أنا القناع، فلا تداخل بين الشاعر والقناع، كون الشاعر محاولاً من زاوية الإخبار والإرسال بث ليلة أو أكثر من ليالي القناع لا لياليه.

وإذا كانت الثنائية المنبسطة على ارض المقطع ثنائية الظلمة والضوء اقتربت الرؤية الباعثة لها من أنا القناع، خاصة أن هذه الثنائية تأخذ مسارين ضمن المستوى الأفقي والعمودي، مساراً واقعياً يبرز فيه الضوء والظلمة من جذورها المعجمية الحقيقية العامة، فالضوء يحمل دلالته العامة، وكذلك الظلمة، ناشرين الألفاظ المنجذبة لهما: النهار، الليل، يوم ، ومساراً رمزياً

---

[1]- عبد الرحيم عمر - الأعمال الشعرية - ص٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكون الليل والظلمة بديل اليأس، والنهار بديل الأمل، وهنا تأخذ الألفاظ زوادتها الرمزية تناصرها الصور الفنية: مات النهار، ستفل كف الليل، حاك النهار، يولد يوم جديد، مسبوقة بألفاظ تدل صراحة على المسار الرمزي: لن يدخلوا ، إني في انتظار.

وكان من الممكن أن تنتج هذه الثنائية عن أنا الشاعر لولا أن الحياكة اللفظية والصورية منبعثة من رؤية المنتظر الذي تتنازعه هواجس الأمل واليأس، والعودة والموت ، فيخلق من واقعه المزدحم بالقلق،ومن جريان زمنه النفسي حركة آملة بالضوء - حركة المغزل- . ويظهر جلياً مشهد الإبصار المحيط بالقناع بنيلوب في المنادى: يا مغزلي المنكود، حيث يصبح المغزل الطرف الآخر الحي ليسقط القناع عليه حضور الغائب، ويظهر أيضاً في الصورة: ستفل كف الليل ما حاك النهار، فالصورة وما تحويه من ضدين: الليل والنهار ، وما تحمله في المستوى العمودي من صراع بين نقيضين: اليأس والأمل - نموذج تصويري لحياكة بنيلوب ونسجها، فحياكة بنيلوب وغزلها كي تنسى اليأس وتبقى على أمل منشغلة بما تحيك بعيداً عن الخضوع، قائمة بعمل إيجابي معادل لحياكة النهار ضوءه ونشر الضياء طول النهار - الأمل- ، وتوقفها عن الحياكة ليلاً وفلّ ما حاكته بعدما مر يوم دون عودة الغائب معادل لقدوم الليل ونشره الظلمة وطرد الضوء. ومما لاشك فيه أن المقطع ينتمي إلى معجم القناع اللفظي وأن الجدلية القائمة أمام بنيلوب هي الدافع لجدلية النقائض، فدوران المغزل للحياكة ثم توقفه عند اليأس أو الليل ثم عودة دوراته عند عودة الأمل أو النهار أوجد النهار في مشهد منته كي يكون النصر لضده -الليل- : مات النهار، ستفل كفّ الليل ماحاك النهار، لكنه أعاد النهار مجدداً ناتجاًعن الليل: سيولد يوم جديد.

وتوجد في المقطع ثنائية متفرعة عن ثنائية الظلمة والضوء هي ثنائية السكون والحركة التي يكمن أبرز حضور لها في مستوى الإيقاع الخارجي والداخلي، فعلى المستوى الخارجي نجد النص يجري على أنغام البحر الكامل، والمعلوم أن "الكامل" يوفر مناخاً شديد الحركة عبر تفعيلته الرئيسة متفاعلن (ب ب - ب -) لكن هذه الحركة يمكن كبحها بلجام التفعيلة الفرعية متْفاعلن (- - ب -)، حيث تهيمن المقاطع الطويلة الممتدة المنتهية بالسكون المعادلة لطول الليل وسكونه وامتداد اليأس وسيطرته. والظاهر أن المقطع متخل عن تفعيلته الرئيسة -أغلب مساحته- جارياً على سكون التفعيلة الفرعية، مسانداً للهيمنة الواضحة للنقيض السالب. ثم إن الدفقات كلها تنتهي بتفعيلة أشد صمتاً ويأساً ، إنها تفعيلة (- - ب - o) متفاعلان، وهي تفعيلة مميتة للحركة ، قاطعة الأمل عن حركة تليها ، حيث تنتهي بسكون يسبقه حرف ممتد ساكن، أي أنها تنتهي بساكنين: ساكن ممتد طويل أولاً: الألف أو والواو، أوالياء، وآخر يقفل على السكون بسكون نهائي: نهارْ، جدارْ، جديدْ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مات النهار - - ب - ه

يا مغزليّ المنكود قد مات النهار - - ب - / - - ب -/ - - ب - ه

والزائرون التافهون تجمعوا خلف الجدار - - ب -/- - ب -/ب ب - ب -/--ب-ه

ولكنّهم لن يدخلوا - - ب - / - - ب -

أما على المستوى الداخلي فنجد الحركة ظاهرة في الصورة الأدبية، وهي حركة منتهية بسكون أو حركة ناتجة عن سكون، مناصرة الثنائية المركزية وجدلية النقائض، فالصورة "مات النهار" تشير إلى حركة منتهية إلى السكون، وفي الصورة ستقل كف الليل : حركة من السكون ، وفي "حاك النهار" : حركة إلى السكون، وفي سيولد يوم: حركة من السكون.

ويبدو أن ثنائية السكون والحركة في طريقها إلى أخذ مغزل التشكيل من يد الثنائية المركزية:

وأعود أرنو للبحار

وأعلق العين الحزينة بالبعيد

ويدور مغزلي العنيد

...

وتموت -يا قلبي- ولم تعرف سوى غم السنين[1]

ليست ثنائية السكون والحركة التي تهيمن على هذا المقطع إلا تفرعاً مقصوداً لثنائية الظلمة والضوء المركزية، حيث يتطلب انتصار الضوء على الظلمة حركة، ويتطلب بقاء الليل سكوناً . وليس غريباً أن تكون هذه الثنائية الفرعية منبعثة من رؤية القناع أيضاً، خاصة أنها تحافظ على المسارين نفسهما للثنائية المركزية: المسار الواقعي، والمسار الرمزي، وأن المسار الرمزي يبقى على حاله: الصراع بين اليأس والأمل. ومن الواضح أن اعتلاء هذه الثنائية المقطع جاء بعدما انتج المغزل أملاً جديداً للقناع -بنيلوب-، فلا سبيل إلى الانتصار على قدرة الليل بغل ما حاكه النهار، وإلى ولادة يوم جديد إلا بإعادة الحياكة، فيكون دوران المغزل هو المنتج للنقيض الموجب المركزي بمساريه: الضوء والأمل.

وإذا كان المقطع السابق يشهد شبه هيمنة للنقيض السالب فإن هذا المقطع يعيد التوازن إلىطرفي الصراع، حيث تهيمن الحركة -الأمل- عليه مدججة بالتشكيل اللغوي والنحوي وبالألفاظ، فعلى مستوى بناء الجملة نجد غلبة الجملة الفعلية التي تخلق حركة النص، وزيادة

---

[1]- عبد الرحيم عمر - المصدر نفسه - ص٧٥-٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للدعم يكون الفعل فيها فعلاً مضارعاً حركياً دالاً على الاستمرار في حركة موجبة باعثة للأمل: أعود ، أرنو، أعلق، يدور، ترى، يعود، ولكن هذا لا يمنع من ظهور أفعال تشير إلى الضد: لا يعود ، يموت. وعلى المستوى اللفظي نجد البحار، مغزلي، العنيد، نغم.

وواضح أن المشهد الصوري واقع على شاشة القناع لا الشاعر، فتكثر أولاً الألفاظ الناتجة من معجم القناع: البحار، مغزلي، بحارك ، دون العثور على صوت واضح أو علم لفظي بارز للشاعر، ويظهر ثانياً مشهدان متناقضان منبعثان من خيال القناع: مشهد اليابسة حيث القناع، ومشهد البحر والرحلة حيث أوديسيس الزوج.

وإذا بحثنا في بعض التقاطيع البنائية الصغيرة فسنجد تواتراً قد يبدو غريباً للحرف "الواو": وأعود، وأعلق، ويدور، وبخاطري، وتموت، ولم تعرف، حيث تثير كثرة وروده الأسئلة والاستفهام. والواقع أن هذا الحرف -إضافة إلى أنه يمثل أداة ربط وعطف- قد منح رؤية القناع مزيداً من الضوء، فالواو في جملة "وأعود أرنو للبحار" لا تمثل حرف عطف في حقيقة الأمر، فهي حرف ابتداء تشير إلى بداية واقع جديد ، راكنة المشهد السابق في جنب، ممثلة عتبة مشهد جديد يخرج من ركام الضد الذي هيمن على المقطع السابق. أما الواو في "وأعود"، "ويدور" فحرف عطف في الظاهر النحوي يربط الجمل بعضها ببعض، وحرف حركي يزيد من تسارع الحركة في الجمل فلا يعمد إلى قطع الحركة عند فعل معين أو جملة ما، بل يجري الجمل كلها على نغمة الحركة النقيضية نفسها. أما الواو في "وبخاطري" فواو الحال التي تهيئ الساحة لإعادة الصراع، وتوفر كلا الضدين بعدما شهدت الجمل السابقة حضور النقيض الموجب وغياب الضد، لتعود الثنائية بعدها من جديد. أما الواو في "تموت" فقد ينصرف الذهن إلى عدها واواً عاطفة، لكن النص يشير إلى غير ذلك، إذ يبرز التنافر بين أفعال هذه الدفقة: وتموت، ولم تعرف والأفعال السابقة المثيرة للحركة، وهذا يؤكد أن الواو حرف ابتداء يعيد النص إلى أرضية التشاؤم، ويخلق مسوغاً جديداً لبروز الظلمة.

ولاشك أن الواو هذه ناتجة عن فرض القناع حضوره وثنائياته، حيث تحاول أنا القناع إيجاد الترابط بين العناصر الواقعة في دائرة النقيض نفسه، علماً أن أنا الشاعر الحديث تميل إلى إهمال هذا الحرف واستبدال تحرر الجمل من القيود به، بحيث تمثل العبارة فضاء مستقلاً، تكون خيوط الثنائية كفيلة بإيجاد الترابط.

وعلى مستوى الإيقاع الخارجي نجد تحولاً في إيقاع النص، فبعدما كان المقطع السابق جارياً على تفعيلة متفاعلن في حشو الدفقة أغلب الحيان، نجد في هذا المقطع الجريان على الأنغام الحركية للتفعيلة الرئيسية متفاعلن (ب ب - ب -)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأعود أرنو للبحار ب ب – ب – / – – ب – o

وأعلق العين الحزينة بالبعيد ب ب – ب – / – – ب – / ب ب – ب – o

ويدور مغزليَ العنيد ب ب – ب – / ب ب – ب – o

ولاشك أن طوفان القناع الحركي هو الباعث لهذه التفعيلة، هادفاً إلى منح النص الكثير من الحركات المتتابعة ، والحد من كثرة المقاطع الطويلة المثيرة للسكون واليأس.

ولأن الثنائيات التي يحملها النص تفوح بالجدلية، وتصدر عن رؤية القناع الذي أضحى شديد التحكم، فإن القناع قد حدد مسار الخاتمة:

إني أكاد أرى محياه الجميل

قد أعجز الأنواء والموج المثار

وأطل يبسم في انتصار

يا ليل

هذا حبنا أغفت عليه الذاكرات

لكنه الأبدي حتى لو نهار العمرمات[1]

ليس غريباً أن يقفل النص على الظلمة، فاتحاً نافذة الضوء ، كون القناع قد فرض مغزله. وقد تمثل النقيض المضيء في خاتمة المطاف على هيئة الحب، لتتجمع الخيوط المضيئة وتسلط على الزوج الحبيب –أوديسيس–، إذ يصبح الزوج وعودته السبيل الوحيد لانتصار كل النقائض الموجبة المتوافقة: الضوء، الحركة، الأمل، الحياة، والمتكفل بإنهاء المشهد الصراعي الجدلي. وهنا يتحول الضوء قليلاً ليرسم صورة العائد في إطار انبعاثي: محياه الجميل ، أعجز الأنواء، أطل يبسم في انتصار، ممتلكاً الماهيات الموجبة الأبدية: الضوء ← محياه الجميل الحركة: في انتصار، أعجز النواء ، الأمل ← أطل يبسم. واللافت أن تجمع النقائض الموجبة في الحب الذي يعيده الزوج الغائب يشير إلى عدم احتمال الجدلية فيه، واتخاذه هيئة الانبعاث محاولة لدحض النقائض وتأكيد على الحياة بعد الموت: "ولو نهار العمرمات".

وقد سمح النص لأنا الشاعر بالحضور مشتركة مع أنا القناع في إنشاد النهاية ضمن جوقة منشدة للحب المنتصر، حيث نرى بروز ضمير الجماعة "حبنا" لا ضمير الفرد: حبي، وظهور الحب أفقاً أرحب وأشمل لثنائيات القناع والشاعر، فينفتح النص –أخيراً– على كلا الصوتين، كونهما يقعان على أرض المعاناة نفسها والهاجس نفسه، إضافة إلى أن المسار الرمزي شديد الالتصاق بالشاعر وواقعه مثلما الالتصاق بواقع القناع.

---

[1]– عبد الرحيم عمر – المصدر نفسه – ص٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن يختف الشاعر عن المساحة الأفقية للنص فإن له إسهاماً واضحاً في بناء المساحة العمودية،حيث يشترك وأنا القناع في صياغة المسار الرمزي والأنغام الإيقاعية الداخلية – الصورية–، ويعمل على تحديد سير النقائض سيراً متزناً ، فلا يتحرك النص –داخلياً– حركة تصاعدية من الضد إلى الضد، ولكنها حركة متذبذبة ، ليكون الانتقال من الضد إلى ضده في مقطع ، ثم عودة الانتقال وهكذا، إشارة إلى الجدلية القائمة على أديم النص الخارجي.

الموقع الثاني: القناع المنزاح

يقوم الشاعر بدراسة تفاصيل القناع كافة كي يناسب مقاس رؤيته، فلا يكبر عنها ولا يصغر، ويوظف إمكاناته الخارجية: الجسد، الوجه، الحركة، القول لتخلق عالم القناع ، وتبدأعملية استحضار القناع بعدما تتشابك المقومات الذاتية وتتوحد الرؤى، وتنصب النزاعات والمناوشات الحادثة بين التوأم:المعاصر، والتراثي على مستوى النقيض نفسه في قناة المواجهة مع طرف النقيض الاخر، عاكسة الهموم الدائرة في الفرد قبيل التصادم.

وثمة شعراء يوظفون القناع لكي يسقطوه مع بداية الجولة الأولى، شاهداً على انتصار الشاعر، متفرغاً للصدام مع النقيض، أو ليقوم القناع باستبدال دور الشاعر بدوره. ولا يصبح التقييم مقروناً بقدرة الشاعر على تناسي ذاته وتسخير تقنياته لخدمة القناع، بل بقدرة القناع على إزاحة قالبه لتتكشف رؤية الشاعر، وإمالة الرؤية التراثية صوب محيط الشاعر لإعلان الرغبة في التوحد.

ويدفع إحساس الشاعر بتفوق إشعاع رؤيته أمام ضوء القناع إلى التنكر للدور المرسوم،غير قادر على تغييب معجمه،ولا كابح لتدفق جسد واقعه، فيعيد صياغة الدور ضمن معادلة جديدة يتحمل القناع مسؤولية إبراز رؤية الشاعر ومعجمه وواقعه، مخفتاً أضواءالحادثة الأسطورية ، ناقلاً عبر آلة الزمن بنيته الضيقة لتسبح في فضاء الشاعر، مغلباً ما يريد الشاعر، لكن محتفظاً بالخيط الأميز من ماهيته التراثية ، رافضاً أن يكون دمية أبدية تحركها الأصابع، فيحاول قدر الإمكان تكثيف رؤيته ضمن المستوى العمودي للنص، جابلاً بالتربة الأفقية ومض ماهيته الخافت الكفيل بإبقاء النص على ذمة القناع.

ويتكفل نص ليوسف عبد العزيز بعنوان "جالاتيا" بإنارة هذا الصنف من الأقنعة.

أما عنوان النص "جالاتيا" فيضيء المشهد الأسطوري داخل ذاكرة المتلقي، واضعاً على طاولة النقد الأدوات المحسوسة للقناع لا الشاعر، في حين تبقى أنا الشاعر متحفزة خلف الستار. ويغشى العنوان أشياء كثيرة أولها أن جالاتيا ليست القناع ولا الشاعر، إنها التي قام القناع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بصنعها، وهي إشارة واضحة إلى أن أهمية الطرح في النص لا تعود إلى القناع، وأن القناع - بيجماليون- ليس فضاء النقيضين، ولكن الناتج عنه. وهنا يصبح من الممكن أن يدور النص حول ثنائية مشابهة لثنائية الأسطورة. والثانية أن الثنائيات التي يمكن للعنوان أن يفجرها تنتج عن الذاكرة الأسطورية، فثمة الأنثى المخلوقة، والذكر الخالق، وثمة المثال في مواجهة الحقيقة، والسكون في مواجهة الحركة، والخيانة في مواجهة الوفاء. والثالثة احتمال أن تكون جالاتيا واجهة تشبيهية يرمي النص إلى جعل فضائه ينعصر ليَخرج لفظ واحد مساو وشبيه بجالاتيا مع ما تحمله من كنوز أسطورية دلالية.

وفي الركن الآخر من القصيدة ضمن افتتاحية النص يعلن القناع حضوره:

"أنا بجماليون ... أنا صانعك أيتها الأنثى المتحجرة"[١]

يبدو أن القناع يحتفظ بهيبته، لكن بعيداً عن النص ضمن الإضاءة الخلفية الراجعة، وأن الشاعر قد انتصر على القناع منذ البدء، حيث جعله يتوهم مكانته ضمن الزاوية المهملة المطروحة من النص، لكنه -مع ذلك- أعطاه مفتاح السرد والإضاءة وخيطاً آخر من خيوط الثنائية المركزية، إذ يبرز الخالق -الذكر- على طرف نقيض من الأنثى المخلوقة، مدعوماً بإضاءة جديدة من ثنايا لفظة "متحجرة" ليكون الثبات مقابلاً الحركة. وإذا عدنا إلى الباعث لعبارة "أنا بيجماليون" رأينا أن قلق القناع وإحساسه بالغربة داخل الأنا الساردة والنص هو الباعث، فهي عبارة تأكيدية تشير بوضوح إلى ضعف إمكانات القناع وقلة مساحة الضوء المنبعث من رؤيته أمام الشاعر ورؤيته.

ولأن الأسطورة مرتبطة بالشكل القصصي فقد انساق الشاعر وراء خطوات السرد القصصي:

في مرايا الكلام

أقمت سنة

سنة كاملة

ونحت ثلاثة أشياء:

مهراً وسيفاً

وسيدة مذهلة[٢]

---

[١]- يوسف عبد العزيز - دفاتر الغيم - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩ - ص٨٣.

[٢]- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتجلى بوضوح معجم الشاعر: مرايا الكلام، ثلاثة، مهراً، سيفاً، من دون أن يتخلى القناع عن خيطه الأبرز: سيدة مذهلة، نحت، إضافة إلى ثورة الشاعر على الحادثة المعلمة للقناع، فقد تم نحت ثلاثة اشياء لا امرأة وحدها، وتم تأخير المرأة لتكون في المنزلة الأخيرة، وتم الاستغناء عن اسم المرأة ووضع نكرة تدخل الكثيرات حيزها في مكانها. ومن الواضح أن هذه الثورة ناتجة عن اتساع مرمى الرؤية للشاعر ، وعدم اقتران الحياة بالذكر والأنثى وحدهما من بني الإنس، فالحياة تقوم على الموجودات كلها: الإنسان، الحي غير العاقل : المهر، الجماد : السيف، شاهدة تبدلاً في عناصر الاقتران ، إذ يبدو أن المرأة أكثر العناصر قلقاً وإقلاقاً، أما المهر فهو الأقرب، يليه السيف.

وينبت المقطع بعض الإشارات، تعلن الإشارة الأولى ثنائية السكون والحركة، عبر "مرايا"، "سنة"، "اقمت" في دائرة الثبات، و "الكلام"، "نحت" "مهراً" في دائرة الحركة، وثمة جدلية بين هذين النقيضين يعلنها النص بواسطة الإضافة في "مرايا الكلام" وحرف العطف بين أقمت سنة ونحت ثلاثة. وإذا هبطنا إلى المستوى العمودي نجد هذه الجدلية تعود إلى نحت بيجماليون الأنثى ثورة على عالمه النمطي الساكن الثابت.

وتكمن الإشارة الثانية في تركيز الشاعر على البعد الزمني: سنة،سنة كاملة، مما يلمع الرغبة في كسر الملل، فإن تسليط الضوء كثيراً على الزمن مخف هاجس الوحدة ، ومعبر عن خمول الكلام –الشعر– بعدما أصبح مجرد علاقة انعكاسية تشابهية بين الصورة والأصل، لتكون الحاجة إلى خلق النص الحي – النحت–.

أما الإشارة الثالثة فتنطلق من العلاقة بين الأشياء المنحوتة، تلك العلاقة التي يخفيها النص كي يزيد من الترقب لدى القناع لما سوف يحدث،ومن تحكمه بمجرى الأحداث. يظهر ضوء بسيط أن المنحوتات لم تكن واحدة لتنقل الاتصال بين الخالق والمخلوق، ولا اثنتين تأكيداً على حالة الثنائية، فهي ثلاثة مما يزيد ضباب العلاقة بينها. لكن العتبة اللفظية تظهر أنها جميعاً جاءت على هيئة النكرة، وأن السيف مذكر والسيدة مؤنث، اما المهر فيغلب التذكير عليه مع احتمال إطلاق اللفظ على الأنثى. ويؤكد بعث الدلالات والعبث بالماهيات أن السيف يقع على نقيض من المهر والسيدة ، فالسيف ملك لصاحبه تقترن حركته بحركة صاحبه، أي أنه أداة طيعة، أما المهر والسيدة –وإن كانا مخلوقين– فإن لهما حركة مستقلة، خاصة أن المهر ماهيته البارزة حرية الحركة والانطلاق، ووصف السيدة بالمذهلة يجعلها تتحرر من قيود خالقها التي جاءت مذهلة له من غير أن يتوقع هذا الإذهال. ثم إن المهر والسيدة –أيضاً– يتنافران ، فالمهر طابعه التحرر في الحركة ، أما السيدة فإنها تطلق غالباً على المرأة المستقرة لا العابثة . ولا يريد النص أن يتسرع في خلق الخصومة بين المنحوتات إذ يقول:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مر وقت طويل
كنت أنعت فيه
منادين ناعمة وأساور
لامرأتي الوثنية
سرجاً لمهري الجميل[1]

لا يخفى أن المقطع يظهر نزعة تملكية لدى الأنا،حيث تصبح المرأة والحصان ملكاً له: امرأتي، مهري، إضافةإلى خلقه الأشياء التي تزيد من تحكمه بهما: منادين وأساور،سرجاً. وقد بدأت ثنائية السكون والحركة تزداد وضوحاً، مسقطة على منحوتين: المرأة، والمهر، إذ تقترب الأنثى من السكون والاستقرار، والمهر من الانطلاق والحركة، ويكون الخالق للأن قادراً على التوفيق بينهما –على الرغم من صعوبة ذلك– كون الضدين لم تتضح بعد شرارة التصادم بينهما. وواضح أن القناع شبه مختف عن ساحة النص المعجمية، فالنحت شاعري يقوم صوت الشاعربتشكيل واقعه المتخيل، وإظهار سيرته على نفس موجة القناع، فيكون الشعر والخلق والرؤيا نحتاً، وتكون العناصر المشتهاة –رؤيوياً– معادلة للروح المنحوتة. والغريب أن القناع ما زال متحكماً بالسيدة وصورتها، تاركاً الباقي للشاعر، معيداً الذاكرة إلى استغراقه في البحث عن الجمال والنموذج المثال، متناسياً تصادم ذلك مع الواقع الحياتي، والبادي أن الشاعر ترك خيوط نسج صورة السيدة الخارجية للقناع اقتراباً من الخاتمة المعلنة وإظهاراً لمدى المباينة بين المثال والواقع، حيث إن وصف السيدة بالوثنية يقربها من القناع، مظهراً نزعتها صوب فرديتها.

وتبدأ ستائر الصراع بالانتشار على النص:

ثم جاء الخريف أخيراً
فتثاءب بت السيدة
ومضى المهر يصهل[2]

ما يزال النص يلجأ إلى الأسلوب القصصي ، حيث نجد الربط بين الأحداث عن طريق أدوات العطف أو اللجوء إلى الرابط الزمني الصاعد، إضافة إلى تشكل الأحداث على نحو تصاعدي تتزايد معه قيم التصادم بين النقيضين: المهر والسيدة. ويبدو أن مشهد العقدة بدأ يتشكل، مشعراً باقتراب الخاتمة، فيبدأ المقطع بحرف العطف "ثم" الذي يفيد اتساع رقعة المسافة الزمنية بين المقطع وما سبقه ، تليه جملة موغلة في النهاية مكونة من فعل وفاعل وظرف. يشير الفعل

---

[1] – يوسف عبد العزيز – المصدر نفسه – ص ٨٤

[2] – يوسف عبد العزيز – المصدر نفسه – ص٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى الحضور بعد الغياب -جاء-، مبيناًحالة انتظار وتهيؤ له. أما الفاعل فيحفل بآخر خيوط الحضور والانبعاث واقتراب النهاية على المستوى العمودي ، فإن يكن الخريف يشير إلى البعد الزمني فإنه يؤكد البعد الدلالي أكثر، فليس المقصود مجيء فصل الخريف ، بل ذلك الخريف الذي يحمل رائحة النهاية والموت، قاطعاً حبل الأمل بإبقاء كلا المتناقضين بعيداً عن الصراع الدامي. أما الظرف فيذهب إلى التنبيه بأن هذا الأمرمتوقع قبل ذلك.

وقد بدأ كلا النقيضين بلم العناصر الواقعة في دائرتهما تهيؤاً للصراع ، فالنقيض الأول - السيدة- قبضت علىالفعل "تثاءبت"، بينما قبض النقيض الآخر على الفعلين "مضى" و "يصهل" واللافت أن الفعل "تثاءبت" يناقض تماماً الفعلين مضى ويصهل فالفعل تثاءب حامل الانتقال من الحركة إلى السكون ، ويكون مبعث الحركة الإشعار بقرب الثبات لا الرغبة في الحركة نتيجةالملل من الواقع الحاضر، وتكون الخطوة الناتجة عنه النوم. في حين ينافر الفعل مضى في حركته الفعل تثاءب مع توحد السبب الباعث للحركة: الملل من الواقع الحاضر ورفضه، إذ تصبح الحركة ناتجة عن الانتقال من السكون إلى الحركة، ويدخل الفعل يصهل في تضاد مع الحدث الناتج عن التثاؤب وصوته، إذ إن الصهيل صوت تملؤه الحيوية والحياة على عكس التثاؤب أو النوم.

ضمن المستوى الأفقي نجد انسحاب القناع من حلبة الصورة والمعجم لصالح الشاعر المتحكم بسير النقائض والعناصر الداعمة لها وخيوط النسج المعجمية. في حين أن المستوى العمودي يجعل الشاعر مدفوعاً بروح القناع، فالصراع الحادث بين المهر والسيدة صراع وهمي هدفه تغطية الصراع الحقيقي الناشيء بين الخالق الطامع بالهيمنة على الأشياء مع التوفيق بين المتناقضات من جهة والمخلوقات الباحثة عن روحها وماهيتها محاولة الهروب إلى واقعها لا واقع الخالق من جهة أخرى ، فالصدام بين المهر والسيدة لم يكن ناتجاً عن محاولة أحدهما تنحية الآخر ولا موته،ولكن الهروب من الحاضر الممل وهيمنة الخالق، والتحرر. وهنا يبرز النفس الباحث عن تفرده وحريته بعيداً عن توقعات الخالق -بيجماليون- وسلطته.

ويواصل الجانب القصصي هيمنته على النص ليفرض نهاية مغلقة محددة :

لم يكن من سبيل سوى

أن أصيح: فقفا

ثم أقطع بالسيف رأسيهما:

المهر والسيدة[1]

---

[1]- يوسف عبد العزيز - المصدر نفسه - ص٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد عاد القناع من جديد بقوة كي يجبر الشاعرعلى فعل المأساة، مقيماً صروح المأساة البجمالونية، معيداً للسطح الثنائية الغائبة: الخالق ،والمخلوق وما يتبعها من ثنائية السلطة والحرية، نافخاً في صوت الشاعر نبرته الخالقية التملكية، فيعود كما بدأ: خالقاً له القدرة على خلق الشيء وبيده القدرة على إنهائه. وعلى الصعيد الداخلي نجد هاجس بيجماليون وحضوره، حيث يعادل المستوى الأفقي للحدث مستوى داخلياً رمزياً تختصره كلمة واحدة: جالاتيا.

وأول ما يشد النقد هو الفعل "قفا" الذي يجمع خيوط الأحياء الثلاثة: ← الآمر: الأنا، المأمورين : المهر والسيدة .

ويتشكل الخطاب علىصيغة الأمر الحقيقي، مؤكداً عودة السلطة إلىالأنا الخالقةالتي يتساوى فيها الشاعر والقناع على كفتي السلطة. وتشير دلالة الفعل إلى حالة تصالحية بين السكون: السيدة، والحركة: المهر، فيعني الوقوف التهيؤ والاستعداد والامتثال باعتباره ضرباً من الخطاب العسكري لا الشعري.

ويبرز أخيراً المخلوق الثالث: السيف الذي كان غائباً عن سطح الحدث، محافظاً على ماهيته، مشكلاً الأداة الطيعة بيد خالقه، قائماً بالدور المأساوي: قطع الرأس.

من الواضح أن قناع بيجماليون كان منزاحاً عن وجه الأنا، وأن معجمه الحدثي انصهر إلى مكوناته الرمزية وثنائيته المركزية ليدخل مادة البناء الرئيسة لمعجم الشاعر وثنائيته ، مشكلاً خيط الرؤية المحوك منه واقع الأنا وصوتها.

الموقع الثالث: القناع المشترك

إن أشد حالات التمازج بين الشاعر والرمز الأسطوري هي تلك التي تخلق قناعاً مشتركاً لا يكاد يتبين فيه أحدهما بمعزل عن الآخر، ولا يستطيع أحدهما حياكة النص من خيوط رؤيته، ولا يكون صوت الأنا أكثر من تردد واحد لكليهما ونغمة إيقاعية مشتركة. وإماتكن الرؤية قد تساوى إشعاعها ونبضها لديهما فإن الخالق للنص ليس هذه الرؤية أو تلك،وإنما نقطة التقاء الرؤيتين وتساويهما، لتظهر على رقعة النص حياة أخرى تدمج بين حياة الشاعر ورؤيته من جهة وحياة الرمز ورؤيته من جهة أخرى، مفجرة حاجز الزمن ، معيدة الوجود للشكل الأسطوري للحياة ، حيث لا زمان ولا عقلانية، وثمة توافق وتداخل بين الحي والميت ، الأرضي والسماوي، الحياة والموت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يحتاج النص إلى كبير عناء في إظهار القناع أو لابسه، حتى إنه لا يحتاج أبداً إلى رسم تقاطيع القناع وملامحه أو إقحام الوجه المختفي خلف هذا القناع. ويتحول النص إلى باعث لثنائية مطلقة تهدف إلى الخلاص عن طريق المصالحة بين الواقعين المتناقضين : واقع الشاعر، وواقع الرمز، والاهتمام بالشكل المجرد العاري لطرفي النقيض حتى يبلغ الاصطدام أقصى درجاته، منبعثاً في الماضي والحاضر، والتراث والمعاصر، وما يتولد عنها.

ومن الأمثلة لهذا الضرب من الأقنعة نص للشاعر يوسف حمدان بعنوان "أنايوسف". وقبل أن نخوض لجة النص نقف طويلاً عند عنوان النص الذي يشكل أهم مفاتيح النص من جهة، وأهم مفاتيح القناع المشترك من جهة أخرى. ومن القراءة الأولى نجد أن العنوان يمثل هوية سارد النص،مفجراً لمفاجأة حادة، فلا يكتفي العنوان بالضمير المنفصل "أنا" الذي يغني عن سارد النص ويدل عليه وحده ولا بالاسم "يوسف، ولكن يوجد أيضاً بطاقة الهوية منهما معاً، ويحدد حقل المعرفة بالعلاقة بينهما. ويلفت وقوع الضمير والاسم في جملة اسمية مكتفية بهما عين النقد، خاصة أن الجملة الاسمية في هذا الموقف تخلق ثباتاً ونسبة متجذرة مع إهمال واضح للزمان، فيندفع النقد إلى تشكيل الاحتمالات التي تقوم بالنظر إلى طرفي الجملة :

ففي الطرف الأول حيث "أنا" تمثل اقتراباً ولصوقاً بالذات الساردة، فتكون "أنا" هنا أنا الشاعر وهي أقرب الاحتمالات صحة ، كون النص لم يبدأ بعد،أو "أنا" القناع – الرمز، أو أنا السارد لا الشاعر ولا القناع.

وفي الطرف الآخر "يوسف" تضع احتمالين في مهب الافتراض: احتمالاً يقوم علىأن يوسف هو الشاعر أو على الأقل اسم السارد غير التراثي ولا الرمز،واحتمالاً يقوم على أن يوسف هو الرمز الديني الأسطوري، وإذا أخذنا الاحتمال الأول، أصبح وضع الجملة الاسمية ضمن دائرة التعريف وحدها والتأكيد على نسبة لصوق الخبر بالمبتدأ، معطياً مساحة خطاب موجهة إلى متلق شاك.

الاحتمال الأول

أنا (الشاعر) يوسف (الشاعر)

أنا (السارد) يوسف (اسم السارد)

بينما إذا أخذنا الاحتمال الآخر فسوف تقع الجملة في شكلين متنافرين ، يقوم الشكل الأول على علاقة التشبيه، إذ تصبح الجملة : أنا كيوسف، مفسحة مجالاً للتمازج والاقتراب المكثف بين المشبه "أنا" والمشبه به "يوسف". ويقوم الشكل الثاني على أن "أنا" هو يوسف أو يوسف هو "أنا"، منيراً تأكيداً على هوية يوسف الذي لا يحتاج إلى تأكيد إلا في مجال اصطدامه مع النقيض.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واللافت أن المعطيات السابقة كافة تصب في بوتقة التمازج بين الشاعر والرمز، إذ يصبح المبتدأ -الأنا- هو يوسف الشاعر أو يوسف الديني أو يوسف الإنسان ، والخبر كذلك له نفس الاحتمالات، فيدفع العنوان الأسماء المحتملة إلى التكتل لمواجهة النقيض الآخر المنكر للهوية والشاك في النسبة والمحاول عرقلة الماهية. يقول الشاعر في مطلع النص:

أنا يوسف

وقافلتي رمتني في مهب الريح مجروحاً

وأعزل في صحاري تكثر الحيات لا ماء ولا مأكل

ولا درب ليوصلني

وجرحي يرسم المأساة فوق الرمل ... يمزقني [1]

يلاحظ أن النقيض المهيمن على المقطع هو الاغتراب والضياع ، ويشتد التصاق هذا النقيض بيوسف الديني ضمن المستوى الظاهري ، وبالشاعر ضمن المستوى الرمزي ، وإذا كان هذا النقيض يشي بواقع سابق أقل إيلاماً وواقع حاضر مؤلم ، فتكون الهجرة عاملاً قسرياً فإن النص يعوم الواقع المؤلم ، فلا يرسم حدوداً مكانية تنطبق على معجم أحد اليوسفين : الشاعر ، والقناع ، ولا يترك آثاراً اسمية معلنة الانجذاب إلى أحدهما . ومع هذا نجد اقتراب المشهد من معجم يوسف الديني عبر الفاظ : قافلتي ، أعزل ، صحاري ، لكن الأنا الأخرى لها حضورها: مجروحاً ، المأساة، يمزقني.

وليس غريباً أن يبدأ النص بعنوان "أنا يوسف" زيادة تأكيد على وقوع كلا اليوسفين متحدين، مشكلين نقيضاً واحداً في مواجهة الضغط. أما الدفقات اللاحقة فثمة ملاحظات ظاهرية تنبهنا إليها، أولى هذه الملاحظات ابتداء الدفقات جميعاً بحرف العطف "الواو" الذي يحاول الربط بين الجمل، شاعرة أن ثمة حاجة لهذا الربط، خاصة أنها تشير إلى تكالب الضغط والعناصر السالبة على الأنا، فتبرز الحاجة إلى إزالة الحاجز الزمني الفاصل بين الجمل عبر تداخلها في العطف والمعية. والحق أن هذا الحرف أقرب إلى التشكيل في الاطار التراثي، حيث الإشارة إلى اتصال الأحداث والحاجة إلى ربطها، في حين أن أنا الشاعر تترك إلى فضاء النص مهمة الربط. أما الملاحظة الثانية فتميل إلى الأسلوب الشعري ، حيث يذهب المقطع إلى تحطيم ترتيب الجملة النحوي، فنرى: "قافلتي رمتني" لا "رمتني قافلتي و "جرحي يرسم" لا يرسم جرحي ، ويشير هذا التحطيم إلى أن الشاعر يتلاعب بالمشهد، فليست الأحداث والزمن الجارية فيه مهمة بقدر أهمية المجسمات والماديات القائمة بهذه الأحداث، ويعمد الشاعر إلى إيقاف المصورة عند صورة المشهد كي يتمعن في كل تفاصيله. أما الثالثة فتظهر في عبارة يمزقني التي تدخل في جدال مع بقية العبارات، فهي متخلية عن الرابط

---

[1] - يوسف حمدان - حواس الصمت -ط١- دار الكرمل للنشر والتوزيع- عمان ١٩٨٣- ص٢٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- حرف العطف- ، ومسبوقة بفراغ نقطي يشير إلى توقف بنائي، علماً أن العبارة تكرار وتأكيد لما سبق. وأخيراً نرى تحكم الشاعر بالمباينة بين القافلة تراثياً والقافلة في النص، فنرى القافلة في النص تدخل النقيض السالب ، وعامل ضغط وتعتيم في حين أنها في النص الديني عامل إضاءة وإنقاذ ليوسف من البئر والضياع.

ويقول الشاعر:

أبي ما زال معتكفاً ومنتظراً بلا موقف

تمزقه ظنون الشك بالعودة

ولا يعرف

أكنت أنا الذي قتلوه

أو سجنوه

أو ألقوه في الجب[1]

يحفل هذا المقطع بالشكلانية نفسها في المقطع السابق، فما يزال الرابط -حرف العطف- موصلاً أراضي العبارات، وطابع النفي ظاهراً: بلا موقف، لا يعرف، والأضواء مسلطة على القائمين بالحدث أكثر من الحدث نفسه. وما يثير الرؤية أن المقطع ما زل ينقاد بالنقيض السالب، مع بدء بروز الثنائية المركزية، إذ سيكون الصراع بين الأنا - الذات، الفرد -والهم- الجماعة-. والظاهر أن النص لا يصرح في هذا المقطع بطرف النقيض الآخر، لكنه يضع مكان التصريح ضمير الجماعة -واو الجماعة- الغائب، موسعاً حدود الدائرة لتضم دائرة الأخوة ومحيط الأعداء: قتلوه، سجنوه، ألقوه. وفي الجهة المقابلة نرى النص يخلق ميلاً واضحاً للنقيض الموجب ، فتبرز الأنا بجلاء في مواجهةالهم، إذ لا يكتفي النص بالضمير المتصل "كنت"، وإنما يؤكده بالضمير المنفصل: "أنا" مثيراً الاحتمالات الموضوعة في عبارة "أنا يوسف"، معيداً الذاكرة التي تلك العبارة.

ومن الواضح أن المقطع ترسمه أنا القناع، محملة المشهدالمراجع الأسطورية نفسها، فالأب هو الأب الديني، مدعوماً بقلقه وحيرته وهواجسه التي تشير إلى اغتراب يوسف بعيداً عنه بفعل قسري، والأفعال: قتلوه، سجنوه، ألقوه لها رائحة الحدث الديني ، ولفظة "الجب" لفظة تراثية يوسفية، تقترن -أينما حلت- بيوسف الديني.

وبينا يبدأ المشهد والنص بالميل لصالح القناع إذ سرعان مايتدارك الشاعر الموقف ويبني مشهداً موازناً للمشهد الشابق موازياً له ، حاملاً نفس دلالاته، يقول:

---

[1] - يوسف حمدان - المصدر نفسه - ص ٢١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأمي لا تطيق الصبر ... تذرف دمعها
أمي تقول بأنها تعرف
رأتني في المنام أموت ... أمي دائماً مجروحة تنزف[1]

ما من شك في أنّ الشاعر هنا هو الذي يحرك المقطع لا يوسف الديني ، حيث يوجد الشاعر مشهده المكافئ لمشهد يوسف الديني، فتكون الأم مكافئة للأب، ورؤيتها في المنام معادلة للهواجس التي يحملها الأب، بحيث يلتقيان في إمكانية أن يكون الابن قد قتل، والصورة التي تظهر فيها الأم: مجروحة تنزف معادلة لصورة الأب: معتكفاً، تمزقه. ولا يقف تحريك الشاعر للمقطع عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى المستوى الخارجي الشكلاني، فتختفي أدوات الربط، ويكثر الفراغ النقطي، ويتحطم بناء الجملة النحوي: أمي لا تطيق، أمي تقول ، وتزداد مساحة التكرار: أمي.

وحين أحس كلا المشكلين: القناع، والشاعر بأن كل واحد بدأ يرسم طريقه عادا إلى الالتصاق والتشارك:

أنا يوسف
ألا تدرون كم مرة
أتاني الفرعون يغريني بزوجته[2]

نرى أن عبارة "أنا يوسف" قد عادت مجدداً، محاولة زيادة نقاط الالتقاء بين كلا اليوسفين، معيدة إياهما إلى الدائرة المشتركة في مواجهة الضد. وإن يكن المقطع يقع على الألفاظ الداخلة معجم يوسف التراثي: الفرعون، زوجته فإن الشاعر هو الذي يرسم الحدث: يغريني

وتعود الثنائية المركزية للظهور في قوله:

فهل يعرف
أبي من مكر عشاقي الذي أعرف
لعل توحد الموقف[3]

إذ يقف يوسف على نقيض، وتقف الجماعة: عشاقي على النقيض المصادم، وليست عودة الثنائية المركزية إلا تأكيداً على التقاء الشاعر والقناع، فالثنائية هنا ثنائية الشاعر لا القناع، ليكون يوسف في نفس دائرة يوسف الآخر – التراثي–، والعشاق في نفس دائرة الأخوة والعداء ، ضمن

---

[1]- يوسف حمدان – المصدر نفسه – ص٢١.
[2]- المصدر نفسه – ص٢١.
[3]- المصدر نفسه – ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدائرة الأوسع دائرة الجماعة في مقابل دائرة الفرد ، ومن هـذا الموقـع يقـدم الشـاعر حجـة ثابتـة القدم للتناسخ بين الشاعر والرمز، قابضاً على مفاتيح أبواب التشاكل.

واللافت أن الشاعر يجبل معطيات رؤيته ومعجمه بالطينةالتراثية، فوقتما يوظف الشاعر معجمه: عشاقي، نوحد، الموقف – يصفّ قرب ألفاظ معجمه ألفاظاً من معجم يوسف التراثي: أبي، مكر.

ويستمر تصاعد حدة التلاسن بين الأنا والجماعة حتى النهاية:

جف النيل

باعوه

وقالوا: إنني السبب

زليخة مزقت ثوبي

ولم تقدر على قلبي

ليعرف أخوتي أني اتخذت إزاءهم موقفْ

سأبقى دائماً يوسف[1]

يزيد هذا المشهد الختامي التلاحم والتمازج بين الشاعر والقناع بعدما زادت كثافة الضغط من النقيض – الجماعة– ، وأصبحت أصابع الاتهام موجهة إلى الذات من "الهم" ذوي الرصيد الأرجح للتصديق ظاهرياً. ويبقى النص يمزج بين المعجمين: معجم الشاعر ، ومعجم القناع ، متكئاً على ذات تقنية السرد – الأنا– ، فثمة "جف النيل"، "باعوه" من المعجم الخاص بالشاعر، وثمة "زليخة"، "أخوتي" من معجم القناع . واللافت أن المقطع يشهد تساوياً بين ضمير الأنا –المتكلم – وتوابعه من جهة وضمير الغائب –هم وهي– النقيض من جهة أخرى، حيث يرد ضمير المتكلم ست مرات ومثلها يرد ضمير الغائب.

والغريب أن النص يقحم لفظة "ثوبي" إلى المقطع علماً أنها ليست اللفظة المناسبة، فلاهي اللفظة التراثية – معجم القناع – ، ولا اللفظة المعاصرة – معجم الشاعر– ، فكان القميص أنسب للتوظيف ، فاتحاً التمازج بين يوسف الرمز ويوسف الشاعر، كون القميص مرتبطاً بحادثة النزاع بين يوسف وزليخة، وأشيع في محيط الشاعر.

وعند الخاتمة تعيد الرؤية تدوير النص، فعبارة "سابقى دائماً يوسف" تحمل الاحتمالات نفسها لعبارة " أنا يوسف " مع إدخال ظرف قادر على زيادة الصلة بين كلا اليوسفين: دائماً "دوماً" الذي يغني عنه –سطحيا– الفعل سأبقى، لكن الظرف هدفه ربط الماضي بالحاضر والمستقبل فيكون يوسف التراثي يوسف الشاعر، والأخ في مواجهة الأخوة هو الشاعر في مواجهة العشاق، ويوسف الإنسان في مواجهة الجماعة.

---

[1]– يوسف حمدان – المصدرنفسه – ص٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حجر الخاتمة

إذا ما أردنا استقامة دراسة الأسطورة في الشعر فمن الجدير الالتفات إلى أن دراسة الأسطورة في الشعر يصحبها الشعر أولاً وأخيراً، حيث يصبح الشعر وأعمدته وخصائصه خيوط الرؤية للدراسة، دون أن تعبّ الرؤية ضوءها كله من نظرة أصحاب العلم للأسطورة أو النظرة الجافة لها. إنّ نظرة أية دراسة منصبة على الأسطورة في الشعر تحتوي -ولو كان قدراً ضئيلاً- على نظرة الشعر للحياة والواقع، حتى يلتقي الشعر والأسطورة عند خط البداية نفسه، وتكون الأسطورة عنصراً غير غريب عن الشعر، غير محتاجة إلى عناء كبير لكشف سر دخولها الشعر أو نواحي إغرائها.

وإن كنا نهمل الكذب أو الصدق في الشعر، منصرفين إلى البحث عن فنية هذا الشعر وإبداعه وأسراره وقدرته على جذب الإعجاب فإننا نحتاج أيضاً إلى كف الحديث عن واقعية الأسطورة أو خياليتها لدى دخولها النص الشعري، مغلقين الباب في وجه الجهد الضائع للبحث عن الأسطورة بعيداً عن النص، منطلقين إلى عد الأسطورة في الشعر عنصر بناء لا تقاس جودته بصدقه أو كذبه أو واقعيته أو غير واقعيته، ولكن تقاس بالنظر إلى فنية النص الشعري كله، وقدرة الرؤية على لم شتات النص إلى طرفي الثنائية المركزية.

وليس مجافياً للصواب أن النص المحكم نسجه هو الذي يمنح الأسطورة الموظفة تميزها وقوتها، حين تحسن الرؤية صهر هذه الأسطورة إلى عناصرها المكونة، كي تدرك الثنائية فيها، منطلقة -من بعد- إلى إعطاء هذه الأسطورة حيزها الملائم لتدعم ثنائية النص المركزية. وهنا ينسب إخفاق الأسطورة أو نجاحها إلى الرؤية وقدرتها على لم حدود الرؤية لا إلى المرجع الأسطوري التراثي. وهذا الأمر يدفعنا إلى الانطلاق صوب الرؤى الشعرية العميقة إذا ما أردنا قياس متانة التوظيف، غاضين النظر عن مكان انبثاق الأسطورة أو شهرتها في ساحتها التراثية.

ولقد استطاع الشاعر الأردني استيعاب فضاء الأسطورة، إذ قدرت رؤيته على النفاذ عميقاً داخل عالمها، وهضم أركانها، وإعادة بنائها بناءً شعرياً تكون فيه الوحدة الأسطورية الموظفة لبنة شعرية مثل غيرها من اللبنات المكونة للنص. ومن الطبيعي أن يكون هناك تناسب طردي بين الرؤية والأسطورة من جهة والإبداع من جهة أخرى ، حيث إن الشاعر الأردني المبدع هو من يمتلك رؤية ثاقبة، قادرة على تطويع الأسطورة لها، والارتقاء بها، حتى تصبح الأسطورة جارية على موجة النص نفسها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لاشك أن عملية وضع الشعر الأردني في المعصرة لتتقطر منه ملاحظات على توظيفه الأسطورة – تنطوي على الوهم والبعد عن الأحكام الدقيقة، خاصة مع افتراض البعض ألوهية الحكم النقدي ودقته. ومن الواضح أن دراسة ظاهرة التوظيف كلها تخرج سمات أسلوبية متناقضة، وهذا مرده تباين مستوى النص الشعري، والرؤى الشعرية، ودرجة التوظيف، ومساحته، والقدرة على هضم الثقافة الأسطورية. وهنا تبرز الحاجة إلى إقامة ميزان نقدي، يقابل بين السمتين النقديتين المتقابلتين، فيأخذ الأرجح، وإلى رصد التنافر والإشارة له. وكل ما نحاوله هو الخروج بأحكوم[1] نقدي موضوع على طاولة المعارضة كيلا يكون إحصاؤنا للتوظيف سحابة رقمية عابرة لا تمطر نقدا، ولا تظل باحثا .

لقد أظهر الشعر الأردني استيعابا واضحا للتراث الأسطوري عامة وأرضا رحبة للقادمين من بلاد الماضي الأسطوري، منفتحا بكل طاقته على الأسطورة، قادرا على حسن استقبالها، ممتلكاً قدرة تصويرية على الإلمام بصفاتها، حيث يوظف الشعر الأردني رموزاً دينية من التوراة والإنجيل والقرآن، ويستلهم الرموز الأسطورية من التراث الشعبي، ويستقطب أساطير الإغريق والرومان، ويستحضر أساطيره الشرقية.

غير أن أبواب التعقل والتوازن عند التوظيف لم تكن مخلعة، فلم يجر الشاعر لاهثا بغير عقله وراء الأساطير باعتبارها دليلا على حداثته، لقد امتلك ميزانا رهيفا يستطيع كشف الأسطورة الملائمة لنصه والمنصهرة في أفقه الشعري، ودونما تخل عن قيمه الشعرية، ولا اتباعية .

ومن المهم أن نسجل نقاط اعتزاز بالشاعر الأردني الذي خلع ثوب الذات الضيق ليرتدي رؤية إنسانية شاملة، واقترب من الحياة على امتدادها، واستطاع تقبل الانفتاح على الأساطير بمرونة وتلقائية تدفع عنه تهمة الإقليمية والتعصب والذاتية.

والبهي أن الشاعر الأردني شديد الاتزان على أرض الأساطير المنحدرة، فثد عثر على المادة الأسطورية الملائمة لرؤيته، المنصبة في واقعه، المرتبطة بقضيته، ولم يعبأ بأن هذه المادة تقع لدى البعض على أكثر المناطق انحدارا، ولم يلتفت إلى مواد أسطورية أخرى أوفر حظا في، كونها أساطير يونانية أو رومانية. لقد قاس بعده عن واقعه فوجده يزداد عند توظيف أساطير لا تختزن في عقل المتلقي، ويقترب عند توظيف أساطير ما تزال تشكل معجما يوميا لدى المتلقي. ولا غرابة في إكثاره توظيف الرموز الدينية أو التراثية أو الشعبية، وإعراضه في كثير من

---

[1] – استبدلنا أحكوما نقديا بحكم، كون الأحكوم يحمل صيغة مخففة من الحكم ولا يمتلك سلطويته.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التوظيف عن الأساطير الأخرى، فالبديل التراثي أو الديني أو الشرقي أكفأ، وأنسب للرؤية، وأقرب للمتلقي.

ولا يعني ما سبق أن الشعراء الأردنيين كلهم على الدرجة نفسها من رجاحة التوظيف، ولا أنهم يملكون ذات اتساع الرقعة التوظيفية، ولا أنهم جميعا أصابوا عين القمة والفنية إذ نجد عند طائفة من الشعراء رؤية أسطورية مضببة نابعة من ثقافتهم السمعية لا التبصيرية، فيكتفي الواحد منهم بالجريان خلف الرمز الأسطوري الذي سمعه عن غيره، أو عثر عليه موظفا في نص شعري آخر، غير ملتفت أن هذا الرمز جارح من جسد أسطوري كامل الخلقة، ينبغي دراسته كاملا قبل تجزئته خوف التشوهات.

وأكثر من ذلك أن الشاعر المتسرع يحاول هز جذع الأسطورة قبل الأوان، فلا يسقط عليه سوى الثمار الفجة التي يدرك مدى انفصامها عند التوظيف عن باقي النص الشعري،مشكلة عنصرا متنافرا. ثم إنه لا يحاول الابتعاد أحيانا عن قيمة الرمز الأسطوري السطحية، ولا تجاوز النظرة المبسطة له، ولا معالجته معالجة خالق للرمز وليس مكررا له.

وكفيف الرؤية من يوجه أصابع الاتهام إلى الشعر الأردني الحديث، مشيرا إلى أنه منقطع عن التراث الأسطوري، أو أن توظيف الأسطورة ليس سمة أسلوبية له. والواضح أن هذا الكفيف لم يقرأ سوى الصفحات المعدودة على الأصابع من الشعر الأردني، أو حاول التركيز على مادة اسطورية بعينها مع المقارنة بغيره من بلاد الشعر التي وظفت كثيرا هذه المادة.

إن الشعر الأردني أشبه بقمة الأولمب، يطل على أفق أرضي متسع ومتشعب، وعلى أفق سماوي ممتد، فتداخل في حقل رؤيته البعدان: الأرضي، والسماوي، ليتشكل مجال رؤية جديد لا انفصام فيه بين هذين البعدين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمـــة المراجـــع:

أولاً : مصادر الدراسة ومراجعها

١. القرآن الكريم

٢. إبراهيم خليل – فصـول في الأدب الأردني ونقده – ط١ – منشورات وزارة الثقافة عمان – ١٩٩١.

٣. إبراهيم السـعافين – الشـعر الحديـث فـي الأردن – ط١ – دار البـيرق – عمـان – ١٩٨٣.

٤. ابـن منظـور – لسـان العـرب – ط٢ – دار إحيـاء الـتراث العربـي ومؤسسـة التـاريخ العربي – بيروت ١٩٩٢.

٥. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري – تفسير الطبري من كتابـه جـامع البيـان – ط١ – مؤسسة الرسالة – ١٩٩٤.

٦. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري – جامع البيان عن تـأويل آي القـرآن – بـلا طبعـة ولا دار نشر ولا سنة.

٧. أبو الفضل الميداني – مجمع الأمثال – ط٢ – دار الجليل – بيروت ١٩٨٧.

٨. أحمد أبو زيد – تايلور – دار المعارف – بلا طبعة ولا سنة.

٩. أحمد إسماعيل النعيمي – الأسـطورة فـي الشعر العربـي قبـل الإسـلام – ط١ – سينا للنشر – القاهرة – ١٩٩٥.

١٠. أحمد بن فارس – مجمل اللغة – ط١ – مؤسسة الرسالة – ١٩٨٤.

١١. أحمد كمال زكي – الأساطير – ط٢ – دار العودة – بيروت ١٩٧٩.

١٢. أسعد رزوق – الأسطورة في الشـعر العربـي المعـاصر – مجلـة الآفـاق – بـيروت – ١٩٥٩.

١٣. أ. كريفيليوف – المسيح: أسطورة أم حقيقـة – أكاديميـة العلـوم السـوفيتية – موسـكو– ١٩٨٧.

١٤. ألبيركـامو – أسـطورة سيزيف – ترجمـة أنيـس زكـي حسـن – دار مكتبـة الحيـاة – بيروت – ١٩٧٩.

١٥. أنس داود – الأسطورة في الشعر العربي الحديث – دار الجليل للطباعـة – القـاهرة – ١٩٧٥.

١٦. برونـو بتلهـايم – التحليل النفسـي للحكايـات الشـعبية – ترجمـة طـلال حـرب – دار المروج – بيروت – ١٩٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٧. بيار غريمال – الميثولوجيا اليونانية – ط١ – منشورات عويدات –بيروت – ١٩٨٢.
١٨. بيتر مونز – حين ينكسر الغصن الذهبي – ترجمة صبار سعدون السعدون – ط١ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ١٩٨٦.
١٩. ثامر مهدي – من الأسطورة إلى العلم – ط١ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٠.
٢٠. جار الله الزمخشري – أساس البلاغة – ط٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
٢١. جار الله الزمخشري – الكشاف – ط٣ – دار الريان للتراث – ١٩٨٧.
٢٢. جبرا إبراهيم جبرا – الأسطورة والرمز (مقالات لخمسة عشر ناقداً) – ط٢ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٠.
٢٣. جيرار جينيت – مدخل لجامع النص – ترجمة عبد الرحمن أيوب – دار الشؤون الثقافية العامة ودار توبقال للنشر – بلا طبعة ولا سنة.
٢٤. جيمس بريتشارد – نصوص الشرق الأدنى القديمة – وزارة الثقافة وهيئة الآثار المصرية – ١٩٨٧.
٢٥. جيمس فريزر – أودونيس أو تموز – ط٢ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٧٩.
٢٦. جيمس فريزر – الفولكلور في العهد القديم – ترجمة نبيلة إبراهيم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٢.
٢٧. حسن الباش – الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي – ط١ – دار الجليل للنشر والتوزيع – دمشق – ١٩٨٨.
٢٨. خالد الكركي – الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث – ط١ – دار الجيل بيروت ومكتبة الرائد عمان – ١٩٨٩.
٢٩. خليل أحمد خليل – مضمون الأسطورة في الفكر العربي – ط٢ – دار الطليعة بيروت – ١٩٨٠.
٣٠. الخليل بن أحمد – كتاب العين – دار الهلال – بلا طبعة ولا سنة.
٣١. خيري منصور – أبواب ومرايا – ط١ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٧.
٣٢. ريتا عوض – أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٧.
٣٣. زكي المحاسني – أساطير ملهمة – ط١ – دار المعارف – ١٩٧٠.
٣٤. سيد القمني – الأسطورة والتراث – ط١ – سينا للنشر – القاهرة ١٩٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٥. شوقي ضيف – العصر الجاهلي – ط٨ – دار المعارف – القاهرة.
٣٦. الصاحب بن عباد – المحيط في اللغة – ط١ – عالم الكتب – ١٩٩٤.
٣٧. صموئيل نوح كريمر – أساطير العالم القديم – ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٤.
٣٨. عبد الرضا علي – الأسطورة في شعر السياب – وزارة الثقافة والفنون – بغداد – ١٩٧٨.
٣٩. عبد الفتاح النجار – التجديد في الشعر الأردني – ط١ – دار ابن رشد للنشر والتوزيع – ١٩٩٠.
٤٠. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – ط٣ – دار الفكر العربي ١٩٧٨.
٤١. علي الخليلي – مدخل إلى الخرافة العربية – ط١ – منشورات الرواد القدس – ١٩٨٢.
٤٢. فاروق خورشيد – عالم الأدب الشعبي العجيب – ط١ – دار الشروق – القاهرة – ١٩٩١.
٤٣. فاضل ثامر – مدارات نقدية – ط١ – دار الشؤون الثقافية العامة بغداد – ١٩٨٧.
٤٤. فراس سواح – مغامرة العقل الأولى – ط١ – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ١٩٧٦.
٤٥. فردريش فون لاين – الحكاية الخرافية – ترجمة نبيلة إبراهيم – ط١ – دار القلم – ١٩٧٣.
٤٦. فوزي العنتيل – الفلكلور ماهو – ط٢ – دار المسيرة ومكتبة مدبولي ١٩٨٧.
٤٧. قيس النوري – الأسطورة وعلم الأجناس – دار الكتب – ١٩٨١.
٤٨. كارل غوستاف يونغ – علم النفس التحليلي – ترجمة نهاد خياطة – دار الحوار – اللاذقية – ١٩٨٥.
٤٩. ك.ك. راثفين – الأسطورة – ط١ – منشورات عويدات – بيروت ١٩٨١.
٥٠. كلود ليفي شتراوس – الأسطورة والمعنى – ترجمة شاكر عبد الحميد – ط١ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦.
٥١. لطفي الخوري – معجم الأساطير – ط١ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٠.
٥٢. مرسيا إلياد – مظاهر الأسطورة – ط١ – دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق – ١٩٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٣. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي – القاموس المحيط – دار الفكر – بيروت – ١٩٨٣.

٥٤. محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها – ط١ – دار الفارابي – بيروت – ١٩٩٤.

٥٥. محمد فواد عبد الباقي – المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم – ط٢ – دار الفكر – بيروت – ١٩٨١.

٥٦. محمد مرتضى الزبيدي – تاج العروس – مطبعة حكومة الكويت – ١٩٧٣.

٥٧. محمد المشايخ – الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن – ط١ – بلا دار نشر ولا سنة.

٥٨. محمد وحيد خياطة – قراءات في التوراة على ضوء المكتشفات الأثرية الحديثة – ط١ – دار طلاس – ١٩٨٧.

٥٩. نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – ط٣ – دار المعارف.

٦٠. وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – ترجمة يونيل يوسف عزيز – ط١ – دار المأمون – بغداد ١٩٨٧.

٦١. يان فانسينا – المأثورات الشفاهية – ترجمة أحمد علي مرسي – دار الثقافة – القاهرة – ١٩٨١.

٦٢. يوسف أبو صبيح – المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر – ط١ – منشورات وزارة الثقافة – عمان – ١٩٩٠.

٦٣. يوسف حلاوي – الأسطورة في الشعر العربي المعاصر – ط١ – دار الآداب – بيروت ١٩٩٤

ثانياً : مصادر الشعر الأردني

١. إبراهيم الخطيب – قناديل للنهار المطفأ – ط١ – دار ابن رشد للنشر – عمان – ١٩٨٥.

٢. إبراهيم الخطيب – لي غدي – دار الجاحظ للنشر والتوزيع – بلا طبعة ولا سنة.

٣. إبراهيم خليل – تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة – ط١ – دار آسيا للنشر – عمان – ١٩٨٤.

٤. إبراهيم العجلوني ومصطفى النجار – وحينما نلتقي – ط١ – ١٩٨٠ – بلا دار نشر.

٥. إبراهيم نصر الله – الأعمال الشعرية – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦. أحمد حسن أبو عرقوب - توقيعات على قيثارة الرفض - دار فيلادلفيا - والتوزيع - عمان - ١٩٨٤.

٧. أحمد عطاشة - اشتعالات الدم والزنابق - ط١ - دار الكرمل للنشروالتوزيع - عمان - ١٩٨٤ .

٨. أحمد الكواملة - صعود الجسد - دار الينابيع للنشر - عمان - ١٩٨٩.

٩. أحمد المصلح - طقوس خاصة للفتى كنعان - ط١ - عمان ١٩٨٨ - بلا دار نشر.

١٠. إدوارد حداد - التحليق على ارتفاع منخفض - ط١ - دار ابن رشد - عمان - ١٩٨٥.

١١. إدوارد حداد - النحت في الزمن الحجري - ط١ - منشورات رابطة الكتاب الأردنيين - عمان - ١٩٨٣ .

١٢. أكرم النجار - بين الحبر والبترول يتحرك دم يوسف - بلا طبعة ولا دار نشر ١٩٨٣.

١٣. أمينة العدوان - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٩.

١٤. أنيسة درويش - ستر ليل - ط١ - منشورات دار الكاتب - القدس - ١٩٩٤.

١٥. تيسير سبول - أحزان صحراوية - المكتبة العصرية - بيروت بلا طبعة ولا سنة.

١٦. حامد الزغول - الغريب وجنون الآلهة - ط١ - مكتبة المحتسب - عمان ١٩٧٥.

١٧. حامد الزغول - لحن البدء - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة.

١٨. حبيب الزيودي - طواف المغني - منشورات وزارة الثقافة - عمان - ١٩٩٠.

١٩. حيدر محمود - الأعمال الشعرية - ط١ - مكتبة عمان.

٢٠. خالد الساكت - الانهيار والشمس - مطبعة التوفيق - عمان ١٩٩٢.

٢١. خالد الساكت - الذي يأتي العراق - دار الينابيع للنشر - إربد ١٩٩٢.

٢٢. خالد محادين - الأعمال الشعرية - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة.

٢٣. خلف خصاونة - سراج الحصادين - ط١ - ١٩٩٢ - بلا دار نشر.

٢٤. خلف خصاونة - المزاريب - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة.

٢٥. خليل العبويني - أزهار الحياة - دار الكرمل للنشر والتوزيع - عمان ١٩٩٢.

٢٦. خليل العبويني - البحث عن الزنبقة البرية - ط١ - جمعية عمال المطابع التعاونية - عمان - ١٩٧٩.

٢٧. راضي صدوق - بقايا قصة الإنسان - دار العودة - بيروت ١٩٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٨. زهير أبو شايب – دفتر الأحوال والمقامات – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٧.

٢٩. زياد العناني – إرهاصات من ناعور – بلا طبعة ولا دار نشر – ١٩٨٨.

٣٠. سلوى السعيد – صراخات على جدار الصمت – دار كتابكم – عمان ١٩٨٧.

٣١. سهيل السيد أحمد – الخروج على معاوية – ط١ – دار الينابيع للنشر عمان ١٩٩٢.

٣٢. طاهر رياض – حلاج الوقت – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٣.

٣٣. طاهر رياض – العصا العرجاء – ط١ – دار منارات للنشر – ١٩٨٨ .

٣٤. عبد الرحيم عمر – الأعمال الشعرية – مكتبة عمان – بلا طبعة ولا سنة.

٣٥. عبد الله رضوان – مواويل للحب والحرب – ط١ – جمعية عمال المطابع التعاونية – عمان ١٩٧٣.

٣٦. عبد الله الشحام – الأرض تاريخي ويداك جغرافيتي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – ١٩٨١.

٣٧. عبد الله الشحام – الدم والتراب – منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨٠.

٣٨. عبد الله شريف اليماني – المخادعة – ط١ – ١٩٨٨ بلا دار نشر.

٣٩. عبد الله منصور – الحب يليق بحيفا – ط١ – دار الكرمل للنشر والتوزيع عمان – ١٩٨٣.

٤٠. عثمان حسن – ظلال – ط١ – عمان ١٩٨٨ – بلا دار نشر.

٤١. عثمان حسن – وردة الهذيان – ط١ – دار الينابيع للنشر – عمان ١٩٩١.

٤٢. عز الدين المناصرة – الأعمال الشعرية – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٤.

٤٣. عطاف جانم – لزمان سيجيء – ط١ – ١٩٨٣ بلا دار نشر.

٤٤. علي البتيري – لوحات تحت المطر – عمان – بلا طبعة ولا دار نشر ١٩٧٣.

٤٥. علي البتيري – المتوسط يحضن أولاده – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – ١٩٨١.

٤٦. علي الفزاع – مريثة للمحطة الثالثة – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٧.

٤٧. علي فواز العرسان – أفول – ط١ – جمعية عمال المطابع التعاونية – عمان – ١٩٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤٨. غسان زقطان ومحمد الظاهر - عرض حال للوطن - بلا طبعة ولا دار نشر ولا سنة.

٤٩. فتحي الخريشا - سفر بلا عنوان - مطبعة بيت جالا - عمان ١٩٩٠.

٥٠. فدوى طوقان - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٣.

٥١. فواز طوقان - أنقذوا البحر - دار الشعب - عمان - ١٩٨٣.

٥٢. فواز طوقان - أغنية الموسم الواحد - مكتبة عمان - ١٩٧٤.

٥٣. فوزي أبو السعود - بحار بلا شواطئ - بلا طبعة ولا دار نشر - ١٩٨٣.

٥٤. محمد سمحان - أناشيد الفارس الكنعاني - ط١ - وكالة التوزيع الأردنية عمان ١٩٧٢.

٥٥. محمد ضمرة - أحاول أن أبتسم - بلا طبعة ولا دار نشر ١٩٧٨.

٥٦. محمد ضمرة - أقمار بيروت - عمان ١٩٨٣ بلا دار نشر.

٥٧. محمد عبيد الله - مطعوناً بالغياب - ط١ - دار آرام للنشر - عمان ١٩٩٣.

٥٨. محمد عرموش - ستبقى المدينة - ط١ - ١٩٨٥ - بلا دار نشر.

٥٩. محمد عرموش - عناقيد - ط١ - دار الكرمل للنشر والتوزيع - عمان ١٩٨٩.

٦٠. محمد عيسى الحوراني - أنغام على آلة الموت - ط١ - دار ابن رشد - عمان ١٩٨٥.

٦١. محمد عيسى الحوراني - بيادر الرماد - ط١ - دار النسر للتوزيع-عمان ١٩٩٠.

٦٢. محمد القيسي - الأعمال الشعرية - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - ١٩٨٧.

٦٣. محمد القيسي - شتات الواحد - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩.

٦٤. محمد القيسي - صداقة الريح - ط١ - دار عيبال - عمان - ١٩٩٣.

٦٥. محمد لافي - قصيدة الخروج - ط١ - دار الحوار - سورية ١٩٨٥.

٦٦. محمد لافي - مقفى بالرماة - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٣.

٦٧. محمد لافي - مواويل على دروب الغربة - ط١ - ١٩٧٣ - بلا دار نشر.

٦٨. محمود الشلبي - عسقلان في الذاكرة - جمعية عمال المطابع التعاونية- عمان ١٩٧٦.

٦٩. محمود فضيل التل - أغنيات الصمت والاغتراب - بلا طبعة ولا دار نشر - ١٩٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧٠. محمود فضيل التل – جدار الانتظار – ط١ – ١٩٩٣ – بلا دار نشر.
٧١. محمود فضيل التل – شراع الليل والطوفان – ط١ – جمعية عمال المطابع التعاونية – عمان ١٩٨٦.
٧٢. مريد البرغوثي – رنة الإبرة – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٩٣.
٧٣. موسى الكسواني – يمام القلب – ط١ – دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان ١٩٩٠.
٧٤. مي صايغ جيجي – إكليل الشوك – ط١ – دار الطليعة – بيروت ١٩٦٩.
٧٥. ناهد عوني سدر – من حقائب سفري – ط١ – مكتبة المحتسب – عمان ١٩٨٨.
٧٦. وزارة الثقافة – مختارات من الشعر الأردني – ط١ – ١٩٩٢.
٧٧. وليد سيف – تغريبة بني فلسطين – ط١ – دار العودة – بيروت ١٩٧٩.
٧٨. وليد سيف – قصائد في زمن الفتح – ط١ – دار الطليعة – بيروت – ١٩٦٩.
٧٩. يوسف حمدان –حواس الصمت – ط١ – دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان ١٩٨٣.
٨٠. يوسف الديك – طقوس النار – ط١ – دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان ١٩٨٦.
٨١. يوسف عبد العزيز – دفاتر الغيم – ط١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٩.
٨٢. يوسف عبد العزيز – حيفا تطير إلى الشقيف – ط١ – منشورات رابطة الكتاب الأردنيين – عمان ١٩٨٣.

ثالثاً: المجلات والدوريات

١. مجلة أفكار – دائرة الثقافة والفنون – عمان – الأعداد الصادرة كلها – قصائد الشعراء الأردنيين.
٢. مجلة الحياة الثقافية – تونس – محمد الغزي – "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر – العدد ٦٠ – ١٩٩١.
٣. مجلة صوت الجيل – وزارة الثقافة – عمان – الأعداد الصادرة كلها – قصائد الشعراء الأردنيين.
٤. مجلة عالم الفكر – وزارة الإعلام – الكويت:
أ) أحمد أبو زيد – الواقع والأسطورة في القصّ الشعبي – المجلد السابع عشر – العدد الأول – ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب) سامية أسعد – الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر – المجلد السادس عشر – العدد الثالث ١٩٨٥.

جـ) محمود أبو زيد – مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير – المجلد السادس عشر – العدد الثالث – ١٩٨٥.

٥. مجلة الفكر العربي – معهد الإنماء العربي – بيروت:

أ) قصي الحسين – الزمن والأسطورة – العدد الثالث والسبعون – السنة الرابعة عشرة.

ب) مرسيا إلياد – الأسطورة في القرنين: التاسع عشر والعشرين – ترجمة عدنان قرطبة – العدد الثالث والسبعون – السنة الرابعة عشرة.

٦. مجلة الفكر العربي المعاصر – مركز الإنماء القومي – بيروت:

أ) أحمد ديب شعيبو – سفر التكوين في أساطير الإغريق وقدماء العرب – العدد (٥٢-٥٣) – ١٩٨٨.

ب) إريك فروم – أسطورة أوديب – ترجمة محمود منقذ الهاشمي – العدد (٥٠-٥١) – ١٩٨٨.

جـ) ماري زيادة – السيمياء والأسطورة – العدد ٣٨-١٩٨٦.

د) وجيه فانوس – الرمزي الأسطوري وحاوي – العدد ٣٨ – ١٩٨٦.

٧. مجلة كتابات معاصرة – الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمجلات – بيروت – منيف موسى – "الميثولوجيا في الشعر اللبناني – المجلد الأول – العدد الثاني – ١٩٨٩.

٨. مجلة ديوجين (مصباح الفكر) – المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية – مركز مطبوعات اليونسكو – القاهرة – تشيامالنجانثومبا "هل هناك أسطورة حول الأسطورة" – العدد ٧٦.

٩. مجلة المعرفة – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – سورية:

أ) بشير زهدي – مقدمة في الميثولوجيا – العدد ١٩٧ – ١٩٧٨.

ب) خلدون الشمعة – مدخل إلى مصطلح الأسطورة – العدد ١٩٧ – ١٩٧٨.

جـ) محمد الجندي – الأسطورة – العدد ٣٨٠ – ١٩٩٥.

د) محمد وحيد خياطة – الميثولوجيا أو علم الأساطير – العددان ٣٢٠ و ٣٢١ – ١٩٩٠.

هـ) معتز نديم الحجل – الأسطورة – العدد ٣٣٣ – ١٩٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

The legend In The Modern Jordanian Poetry
Ahmed Dawood Abed Khalifeh
Supervised by
Dr. Sameer Katami

٤٧٠٥٣٩

The legend has already established its position in the world of literature, and has even ventured to occupy the sphere of modern poetry to the extent that it has made its presence strongly felt and become one of the pillars of modern poem. It has provided the poetic discourse the extended horizon of a better vision, and contributed to its openness to tradition and humanity. Hence, the poetic vision -through the employment of the legend- has been able to accommodate the ever oposing elements: the past and the present or tradition and modernism so as to make an agreement in the service of the creative discourse.

Regardless of the diversity in manipulating the legend from one place to another, the legend celebrates a special presence on the field of modern Jordanian poetry. It also helps a great deal identifying this poetry and promotes projecting the Jordanian poets. Several literary and critical studies have been carried out to highlight many aspects of this poetry, but the legend has been left behind awaiting a study that would screen its employment in Jordanian Poetry.

Hence, this study attempts to focus on the contribution of the legend in Jordanian poetry and the source of such employment. Consequently, this study -through its first phase- attempts to investigate the theoretical aspcet of the legend and its relationship with literature in general and poetry in particular. The second phase of this study attempts showing the legend sources from which the Jordanian poetic discourse has drawn and the third phase to highlight the legendray context within this poetry.

The study investigates the poet's vision and ability to reject the oppostion between tradition and modernism and estabilishing recognized boundaries for the world of imagination.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit