الأسطورة في الشعر العربي الحديث

بين السيّاب والبياتي

■ د. نجلاء محسن رضا*

المقدمة:

لطالما كان الشعر مرآة الشاعر والمجتمع على حدٍ سواء، ففيه تنعكس حالة الشاعر وما يعبّر عن خلجات نفسه وعن واقعه، ولأنّ الشعر أكثر الفنون الأدبية تطوّراً، والتجديد دافع دائم موجود في كل فنٍّ حيّ. ففي أدب كلّ أمة رموز تقليدية (القمر، والسيف، والهلال، وغيرها)، طالما استخدمها الشعراء في أشعارهم، وبما أن الروح الشاعرة لا تعترف بحدود، بل تفترض أنّ بوسعها إيجاد مادتها في أي مجال من مجالات الحياة، لتصوّر الحياة الإنسانية في عالمهم، ومن هنا أخذ الشعراء يبحثون عن الحلم مستخدمين أفضل الوسائل المتاحة واقعية أو خيالية –وإن لم يتحقق–، فوجدوا ذلك من خلال الرموز.

ونظراً لما أصاب الشاعر من معاناة ولكونه في صراع دائم لتغيير الواقع الذي بات همّاً بالنسبة له، عندها أخذ يبحث عن البدائل؛ وهنا تكمن أهمية البحث في كيفية أن يستحيل هذا الهمّ إلى فن، فوجد في الأسطورة طوق النجاة، فهو يعود إلى الأساطير لا ليعيش في الوهم ولكن لأن خياله استطاع أن يبتكر، فلقد ظهرت في أشكال تستطيع أن توحّد بين الذكريات المنسيّة أو المكبوتة –حيث يتدخل هنا اللاوعي واللاوعي الجماعي– وبين أكثر الأشياء اتصالاً بنا وأقربها تحديداً إلى عقولنا، ثم بين النماذج الخرافية بترابطاتها الغائمة والأشخاص الأسوياء بتدابيرهم الحاسمة.

لقد تفاوت الشعراء في استغلال عنصر الأسطورة، إلا إنهم شعروا بجدواه في أعمالهم الأدبية، لكونه العنصر الذي يشبع حاجتهم إلى التعبير، فالشاعر عادة يرى ما لا يراه الآخرون، أو بتعبير أدق يستطيع أن يقول ما لا يستطيع غيره أن يقوله، فهو يستطيع أن يسيطر على أبعاد رؤيته ويحدّدها ويبرزها، وعليه كان الهدف من البحث هو الإجابة على عدة تساؤلات: ما هي الأسطورة؟ وما هي أدواتها؟ وما الأسباب التي دعت الشعراء إلى استخدامها؟. واتخذ البحث كلاً من السيّاب والبياتي نموذجاً لمعرفة التداعيات التي دفعتهما لاستخدامها.

*عضو هيئة التدريس بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية/جامعة طرابلس

والسؤال الأخير، هو: هل استطاع الشاعر أن يدلّ بتخيّلاته على التوتر بين الظاهر والباطن؟، ليكون استخدامه لتلك الأساطير ليست مجرد صور، وإنما بؤر إشعاع لكل مشاعر الأديب، فالفنّ هو كيفية إعمال الذهن في العمل الأدبي بأن يأتي بكل ما هو جديد، وهذا يكون في توظيف التراث والتضمين والأسطورة.

معنى الأسطورة:

كثيراً ما يرد مصطلح الأسطورة في الشعر، وقد يتساءل القارئ ما معنى الأسطورة، فهل هي الخرافة؟، أم التاريخ؟، أم الحكاية الشعبية؟.

بداية يمكن تعريف الأسطورة في اللغة على أنها: الخرافة، أو الحكاية التي ليس لها أصل. والجمع: أساطير. [1]

أما في الاصطلاح فلقد كانت الأسطورة أسلوباً موارياً جديداً في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وعليه أصبحت صعبة على الضبط والتحديد، وذلك لعدم وضوح الرؤية المراد طرحها في النص الشعري، ولتداخلها مع حقول معرفية أخرى.

حيث وضعها البعض مقابل الملحمة، كونها قصة تُحكي شعراً تحتوي على حوادث خارقة للعادة، تجمع بين الخيال والحقيقة، وبين الحكاية والتاريخ، "وفي الملاحم يتغنّى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضي، على أنه الصورة المثلى التي يحلّ فيها الشعب آماله ومُثله العليا، إرضاءً لعقائده ونزعاته" [2].

وكذلك هي الأسطورة كونها تشتمل على فكرة عامة تدور حول ظواهر طبيعية أو تاريخية، وتتجه نحو الشعر فما هي إلا صورة مثالية لمغامرات البشر، ثم تظهر مغامرات الآلهة، وكلها حوادث فوق طاقة البشر، وتظهر عبقرية الشاعر ليدع خياله حرّاً طليقاً يمتد كيفما شاء. وهنا نجد أن الأسطورة قد اقتربت من الملحمة بوصفها خيال شاعر أو مؤرخاً أو فناناً، إذا استبعدنا عامل الزمن حيث إن الملحمة تحتل مساحة معينة من الزمن، على حين أن الأسطورة مجرَّدة منه تماماً.

بينما يذهب علماء الاجتماع الديني إلى أن الأسطورة موضع عقيدة، حيث اتّخذت جماعة من الناس مجموعة من التصوّرات الخاصة بالآلهة، والعلم، والعلاقات الإنسانية، والأمور الخارقة للطبيعة وجعلتها عقيدة لها، وإن اختلفت تلك التصوّرات في تفاصيلها، إلا إن أفكارها الرئيسة بقيت واحدة. [3]

يقول اندريه يولس: "إنَّ الأسطورة عملية عقلية يقوم بها الذهن لإدراك المعاني المجرَّدة وتكوينها، إنها محاولة تفسير ظواهر الحياة، وترتبط بكل ما هو قُدسي وديني، وتقوم على الخيال، ووصف الآلهة وأنصاف الآلهة". [4]

لقد أثَّر التراث في تشكيل بنية الخطاب الشعري، حيث "شغل التراث الإسلامي والعربي مساحة واسعة من التاريخ الإنساني، واستطاع الدارس بعامة والشاعر الحديث بخاصة أن يجد فيه أمداءً رحبة وموادا قيّمة يستطيع أن يتعامل معها، ويُغني بها فنه، ومن هذه المعطيات ما يتمثَّل في الموروثات الأسطورية والخرافية التي انتهت إلى حياة العرب في الجاهلية، فتداولوها وتناقلوا أحداثها مثل وادي عبقر، والغول، والعنقاء ....، ومن ذلك أيضاً الأمثال، والتراث الشعبي الذي يمثّل ثروة غنيّة بالشخصيات الأسطورية، والتاريخية" [5].

وعليه فمن الصعب ضبط مصطلح الأسطورة ضبطاً دقيقاً، فهي بنية معرفية عميقة تتعلق بمعتقدات الشعوب وأعرافها، وتقاليدها، ومزيج من الخرافة، والتاريخ، والتراث. فالأسطورة ليست إلا تراثاً بشرياً يحمل تفسيراً خاصاً لمعنى أو شعوراً بالذات عند شعب من الشعوب.

نماذج الأسطورة:

إنَّ اللجوء إلى الأسطورة هو استحضار للبطولة الغائبة، والبحث عن عالم جميل ومضيء، يأخذ منه ما يتّسع للتأويل، ويمكن أن يتحوّل إلى رمز فلسفي أو اجتماعي، وأكثر هذه الأساطير والخرافات تعود إلى عصور سحيقة، فقد يلجأ الكاتب إلى التراث القديم، والعودة إلى التراث لا تعني هيمنة الرؤية التراثية على الرؤية المعاصرة؛ فالأسطورة عادة ما تخضع أثناء رحلتها للتحوير والتبديل، وهذه التغييرات تختلف من شاعر إلى آخر تبعاً لاختلاف عبقرياتهم، ومواهبهم، وآرائهم الأخلاقية، والفنية، وتطوّر الذوق الذي يحيط بهم، والمَثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يعيشون فيه، ولكنها تبقى ذات دلالات إنسانية ولا تفقد قيمتها خلال هذا التطوّر الحضاري.

وربما كانت شخصيات ألف ليلة وليلة من أكثر النماذج الأسطورية رواجاً، فلقد تناولها كبار الكتّاب في مختلف الآداب، وتركت صداها وتأثيرها في كل الآداب العالمية، حيث كانت شهر زاد صورة لمن يهتدي إلى الحقيقة ويهدي إليها عن طريق القلب والعاطفة.

"فقد يقوم الكاتب بتصوير نموذج لإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو

الرذائل...، وينفث الكاتب في نموذجه من فنّه ما يخلق منه في الأدب مثالاً ينبض بالحياة، أغنى في نواحيه النفسية، وأجمل في التصوير، وأوضح في معالمه مما نرى في الطبيعة". [6]

وربما يلجأ الكاتب إلى مصدر أسطوري قديم، ومن أغنى هذه النماذج التي صدرت عن الأساطير اليونانية نموذج (بروميثيوس) وهو إله من آلهة النار، الذي سرق النار من الآلهة ليفيد منها البشر، وتقع جذور هذه الأسطورة "في المفهوم السامي حول الانتقال من العبودية إلى الحرية، في الروح التي ترفض أن تبقى عبداً خنوعاً لنزوات الطاغية، ولا تخضع لقوة إلا للقوة المتجسّدة في العدالة التي يكون في خدمتها تمام الحرية واكتمال الحياة" [7].

وكذلك شخصية (أوربيوس) في مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس، حيث تصف الأسطورة موت الإله قرباناً وعودة الخصوبة إلى الأرض، كان القدماء "يعزون دورة التغيّر السنوية بالدرجة الأولى إلى التغيرات المشابهة التي تصيب آلهتهم [الذين] كانوا يموتون كل سنة ثم يقومون ثانية من الموت" [8]، وبقيامهم من الموت كانت الحياة تولد ثانية، والنباتات تنمو من جديد وتعود الخصوبة إلى الأرض.

وقد يكون مصدر هذه النماذج من التراث الشعبي، ومن الشخصيات التي لقيت حظاً في الأدب شخصية (دون جوان) لما فيها من قلق، وتمرّد، وهجاء اجتماعي. أو قد يتخذها من التاريخ، حيث يرى الكاتب أوين بارفيلد أنّ ظاهرة الأسطورة "وثيقة الارتباط بالتاريخ المبكّر للمعنى... نتاج تلك الفترة المجازية الغريبة نفسها التي يقال إن قدرة الإبداع الإنسانية فيها قد تفتّقت وأينعت بشكل لا مثيل له من قبل ومن بعد" [9]، فلكل شعب من الشعوب تراث قصصي مصدره التاريخ، ويتولى الكاتب جمع ما تداوله ألسنة الرواة ويحلِّق فيه بعالم الخيال ويضفي عليه شيئا من الزيادة أو التحوير، وبذلك ينتقل من قوم إلى قوم، وهم بدورهم يصهرون ما اقتبسوه أو نقلوه بما يلائم عاداتهم وتقاليدهم، وعادة ما تدور مواضيع هذا التراث حول شخصيات فذّة تتسم بصفات البطولة. ولعل (عنترة) كان أوضح مثل في الأدب العربي للنموذج الإنساني المستمد من التاريخ، فلقد كان المثل الأعلى للفارس الكامل، والشاعر الفذ العاشق، وهناك نماذج أخرى دخلت عالم الأساطير مثل (مجنون ليلى) و(جميل بثينة).

"وفي الأدب العالمي حظيت شخصية (كليوباترا) بمكانة فريدة، ودخلت عالم الأدب شخصية تختلف عما هي عليه في التاريخ، فقد جعلت منها الرواية الشعبية والأعمال الأدبية من بعد، ممثلة للقوة وسحر الإغراء، والخدعة، والإغراق في الملذات، والكبرياء،

وحب السيطرة، والاعتداد بالنفس، وبراعة الحيلة" [10]. حيث يفترض الكاتب (يونغ) وجود لا وعي جمعي يقوم عليه تكوين الأسطورة، ويرى على أنه: "حكمة الجنس البشري الموروثة غير الواعية، تفسّر التشابهات العجيبة بين موضوعات الأسطورة وأنساقها في كثير من الثقافات المختلفة، كما تفسّر وجود الرموز الأسطورية القديمة المتكررة في الأحلام، حتى في أحلام أولئك الذين لا علم لهم بالمصادر التراثية أو الأدبية التي تولّد الرمز باستمرار" [11].

هذه الرموز هي التي يدعوها (يونغ) باسم النماذج العليا للصور البدائية التي تعود فتولد عند كل فرد، وتظهر هذه الصور عند مواجهة ظروف معينة في حياة الفرد "تقرّبه من أحد مظاهر هذه التجربة الجماعية الشاملة" [12].

كما لاقت أسطورة تموز الحظ الأوفر، فلقد استخدمها الشعراء لتصوير رؤية الحياة التي تعقب الموت، أو بالأحرى للتعبير عن استجابة مشتركة نحو الوضع العربي، حيث ساعدت تجاربهم الشخصية الخاصة في توكيد أساليبهم المختلفة واهتماماتهم المتباينة، هذا بالإضافة إلى استخدام كثير من الأساطير والنماذج العليا من التاريخ بتفسيرات مختلفة للتجربة الإنسانية مثل العنقاء، والسندباد، وأيوب... إلخ.

وبعد معرفة تلك النماذج حق لنا معرفة الدوافع التي دعت الكاتب إلى استخدامها كأسطورة لشعره، فما هي تلك الدوافع؟.

دوافع استخدام الأسطورة:

عُدّت الأسطورة الينبوع الذي يكسب العمل الشعري جمالية تضاف له، وتساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بُعداً شمولياً، كان الشاعر العربي يرتحل ويحمل همَّه وهَمّ قصيدته، وأنّى حلَّ كان ينشد الفرح والحرية، فما من شاعر مبدع إلا ولاقى الظلم والمهانة، فلجأ إلى الحلم والتخيُّل عبر دلالات هذه الرموز الأسطورية.

تاريخياً كانت الأسطورة هي ملاذ الإنسان الأول، للانتصار على خيباته وتخطّي فواجعه، وسياسياً كانت محاولة لخلق بديل جديد أكثر إشراقاً وجمالاً، إنها النافذة التي يرى الإنسان من خلالها النور والفرح، لأنها تخلق له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه، فإذا كان الواقع فاسداً ظالماً والإنسان فيه غير قادر على تحقيق أبسط متطلباته، فالحلم والثورة هما الوسيلتان الوحيدتان لتخطّي هذا الواقع، ومن هنا فقد اختلفت الدوافع إلى استخدام الأسطورة في الشعر على حسب رؤية الشاعر. [13]

ويُعدُّ دافع **التأثر** أول تلك الدوافع التي دعت الشاعر إلى اللجوء لاستخدام الأسطورة، ويرى الناقد غالي شكري: "إن حركة الشعر الحديث في استخدامها الأسطورة كانت تعبيراً حضارياً شاملاً عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور في النفس العربية المعاصرة، وهي محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب ولكنها لم تتوقف قط عند أعتابهم، بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطوري الذي سبقنا الغرب إلى الاستفادة منه" [14].

ويعتبر السيّاب من المتأثرين بالثقافة الأوروبية، فحينما كان السيّاب في دار المعلمين العالية قرأ قصيدة (الأرض والخراب) للشاعر الإنجليزي إليوت فتأثر بها، واهتدى إلى أن العامل الفاعل عند إليوت كان الوعي الأسطوري، وعندها وظَّف ما جاء في الكتب المقدسة والأساطير القديمة سواء أكانت شرقية أم غربية وبعض الحكايات الشعبية التي ظلّت حاضرة في ذاكرته.

وكذلك هو البياتي حين تحدَّث عن شعرائه المفضلين من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، "حيث علّل هذا التفضيل بأن أشعارهم تحمل جوهر الشعر الحقيقي، وتحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية إلى وجدان الإنسان ...، كما وجد في أشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها، واستطاع أن يتصوّر النظرة الشمولية فيها" [15]، وهذا التفضيل إنما هو اعتراف بالتأثير من قبل هؤلاء الشعراء، في اختياره لعالمه الشعري وتوجهاته الفنية.

ويقول أيضاً: "لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلَّب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ، والرمز، والأسطورة" [16].

وفي نظر صلاح عبد الصبور فإن استخدام الأسطورة قد تخطّى عامل التأثُّر ليصل إلى بعد إنساني جوهري استمد مكوناته من المادة التاريخية، فيقول: "وقد تكشّف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الفني إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الأوروبي الحديث، فدأبوا على محاكاتها، وفي ظني أن هذا المنهج ناقص، إذ إن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرَّد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ، وبهذا المعنى فمن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب، بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية، وشعبية، وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان" [17].

علَّل أدونيس توظيف التراث في الشعر قائلاً: "حين نكتب شعراً سنكون أمناء له قبل أن نكون أمناء لتراثنا، أن الشعر أمام التراث لا وراءه، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن لتجربتنا نحن، لا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ، وسنظل أمناءً لهذا الوجود" [18].

كما يرى بلند الحيدري في **الرموز التراثية الأداة في التعبير المعاصر لقلب المفاهيم المألوفة** بشكل حديث، لأنّ التراث جزء منه ولا زال يرسخ بقوة في تجربته الشعرية: "هذه إحدى أدواتي الفنية في التعبير المعاصر ومحاولة لقلب المفهوم المألوف، فإذا كانت عبارة (العدل أساس الملك) بمثابة مفهوم اجتماعي سائد في الشعار فقط، فإني أعكس هذا الشعار بأن أجعل (الملك أساس العدل) بمفهوم أن القوي يخلق قوانينه...، أنا أؤمن بأن التراث جزء مني وليس شيئاً طارئاً عليّ، فكل ما بقي من التراث بقي بقوة ما يمكن أن ينمو ويتكامل ويتطوّر مع التطوّر، فزمن المتنبي هو زمن كل العصور ...، فالتراث بدمي بطبيعتي بانفعالي بحساسيتي أمام الإيقاع الحياتي ولا يمكن أن أنسلخ من هذا التراث الموجود فيَّ أصلاً، ولكني رأيت أن التجربة الشعرية الناجحة لا بدَّ أن تقوم على ثلاثية أساسية لا غنى لواحدة عن الأُخريين وهي: التراث، والمعاصرة، والواقع المحلي، ولا يمكن لأي عمل إبداعي أن يحقق وجوده إلا بهذه الثلاثية" [19].

ومن ضمن الأسباب التي دعت السيّاب إلى استخدام الأسطورة هو **واقع الحياة الذي سيطرت فيه المادة على الروح**، فما عاد هناك قيماً شعرية في الحياة المعاصرة، فيقول: "لم تكن الحاجة إلى الرمز إلى الأسطورة، أمس مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطَّم واحداً فواحداً، وتنسحب إلى هامش الحياة، إذاً التعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً، فماذا يفعل الشاعر إذاً؟ عاد إلى الأساطير إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من جهة أخرى يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن" [20].

وربما كان **العامل النفسي** الذي صاحب الكثير من الشعراء وما اعتلاهم من هموم وأحزان هو أحد أسباب استخدام الأسطورة، وهو ما يراه عبد العزيز المقالح الذي يعتبر استخدام الأسطورة تجسيداً لظاهرة الحزن التي صاحبت الإنسان في طفولته وصباه

وشبابه في قوله: "أما في الديوان الثالث (رسالة إلى سيف بن ذي يزن) فقد بدا لي الشعر وكأنه صوت الحزن النابت في ضلوع البشر، وكانت قصائده صدى لذلك الصوت الغائر في الأعماق والصلاة اليومية التي نؤديها في بيوتنا فرادى وجماعات، والوجبة التي لا تنقطع ولا تتأخر، ومن خلال (سيف بن ذي يزن) الرمز والقناع قدَّمت هذا الديوان أطيافاً من حزن جيلنا، فالحزن كان طفولتنا، وصبانا، وشبابنا وما يزال" [21].

واعتبر البعض استخدام الاسطورة **طريقاً لاكتشاف الذات**، ومنهم أمل دنقل، حيث يقول: "إنني اهتديت إلى استخدام الرموز العربية، ولم أكن سباقاً في هذا المجال لكنّني ارتأيت أنّ هذا هو الطريق الحقيقي لاكتشاف الذات والتواصل مع الآخرين" [22].

وتعد الأسطورة في مسرح بريخت أداة لتحفيز الفرد ليتَّخذ موقفاً في **مواجهة مشكلات الواقع**، ومن ثم يتخطاها ويخلق بديلاً إنسانياً منها: "إنّ مسرحنا يجب أن ينمّي رعشة الفهم وأن يدرِّب الناس على متعة تغيير الواقع، فلا يكفي جمهورنا أن يعرف كيف تحرر بروميثيوس فقط، بل عليه أن يتدرَّب على اللذّة في تحريره، ويجب علينا في مسرحنا أن نعلِّمه كيف يشعر بكل الفرحة والغبطة اللتين يشعر بهما المخترع والمكتشف، وبكل النصر الذي يشعر به المحرر" [23].

وعليه فإن "سلطة الشاعر ليست سلطة قمعية ولكنها سلطة تنويرية تحريضية؛ تنويرية لأنها تثري مع الوجدان العقل، وتحريضية حين يتحول هذا الثراء إلى قوة داخلية تقود الإنسان إلى تشكيل حياته من جديد، حتى ولو أدى الأمر إلى أن يتمرَّد على السلطات التي تجور بشكل ما على ذاتيته، أو أن يتمرَّد كذلك على ذاته بقصد مراجعتها وإعادة تشكيلها من جديد، إن الشاعر يمتلك بالأحرى سلطة وجدانية ينفذ بها إلى أفئدة جمهوره مستخدماً في ذلك ما يمتلكه من أدوات خاصة للاتصال يأتي في مقدمتها سحر الكلمة" [24].

إنّ الغناء والبكاء تلخيص للجانب الوجداني في الإنسان، أما الثورة والشكوى فتلخيص للجانب العقلاني فيه، والذي يفقد الجانبين يوضع في زمرة الأحياء الذين ماتوا قبل الموت، وحين تصبح الجماهير بلا شعور، حقّ للشاعر أن يتحدث باسمها معلناً تمرّده وعصيانه، ومن هنا فسّر أحد الباحثين استخدام الأسطورة بأنها تعبير عن **رفض قوانين المجتمع** بما فيها من قهر، حين يقول: "إنّ استخدام الشاعر المعاصر للأساطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة، إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة، وإلى التصريح بتبرُّمه من أخطر القضايا وتقويم البديل لعالم اليوم المتناقض وإلى رفض قوانين القهر والصراع، وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة، مستعيناً في ذلك كله بالرموز الفنية التي

تجعل التجربة الشعرية حيّة، تؤثر في المتلقّي فتُخرجه من قهر قناعاته إلى تأمل جديد، يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل" [25].

ومن ضمن رفض الشاعر لقوانين المجتمع هو رفضه للتقاليد، التي باتت سلطة تشكل قيوداً اجتماعية، والتي "نعني بها تلك القوة التي اكتسبتها الموضوعات الاجتماعية بحكم الاتفاق عليها عبر أجيال ممتدة، وهي بصيغة أخرى سلطة عرفية لها ضوابطها وقوانينها...، غير أنّ المجتمع قد اتفق ضمنياً على الالتزام بها" [26]. وعلى الرغم من وجود وجهان للتقاليد الإيجابي والسلبي، "أما الإيجابي فيكون حين يصرُّ الإنسان على أن يظل قابضاً على الجانب الجوهري الثابت منها والذي يدفع مسيرته إلى الأمام بحيث يظل مواكباً لعصره، وفي ذات الوقت محافظاً على هويته...، أما السلبي فحين يفقد الإنسان إرادته وقدرته على المبادرة حين يجد نفسه محاصراً بأعشاب التقاليد الخانقة، وينتهي به الأمر إلى التخلّي عن حريته ليصبح عبداً" [27]. عندها يبدأ الشاعر بكل ما لديه من بصيرة ورؤية إبداعية بالبحث عن السبل التي تخرجه من سطوة تلك التقاليد.

والسبب الآخر لاستخدام الأسطورة وقد لا يكون آخرها ألا وهو **الدافع السياسي**، يؤكد عبد العزيز المقالح على ضرورة ألا يقدم الكاتب على الكتابة تحت تأثير رقيب "لأنه لو فعل ذلك فلن يكتب شيئاً يستحق الاهتمام، والأفضل للكاتب أن يطوي ما كتبه بحريّة من أن يفرض على نفسه نوعاً من الكتابة المنزوعة الطاقة، طاقة التأثير والتعبير بحرية، لأن هذه الطاقة، هي روح الإبداع وروح الحرية" [28].

ويصبح الشاعر أسير الصراع بين ما يؤمن أنه الحق، وما هو أكثر أماناً عندها يفقد الوضوح والصراحة وتوخّي الحقيقة، فكم من شاعر كان رافضاً للأحوال السياسية ولم يستطع البوح بحريّة، لكنه في النهاية وجد الملاذ الآمن في استخدامه الرمز، وهو ما يعلله أمل دنقل باكتشافه لظاهرة الاعتقال السياسي يقول: "المرحلة الثالثة كانت بحضوري للقاهرة من سنة 1960-1961 حين اكتشفت أن هناك شيئاً اسمه الاعتقال السياسي، وأنّ الكتاب والشعراء ممكن أن يدخلوا السجون، ولم يكن ممكناً التعبير عن هذه الصدمة بالمباشرة التي كنت أكتب بها من الظواهر الاجتماعية الأخرى ومن هنا اهتديت إلى ضرورة الرمز" [29].

وعلَّل البعض ابتعاد الشعراء عن استخدام الاسطورة كون هذه القضية تتطلب الكثير من الثقافة والوعي الأدبي، وهو ما لم يكن شائعاً بين الشعراء إضافة إلى جهلهم باللغات الأجنبية، وحول ذلك يقول أمل دنقل: "إنني اتجهت أول ما اتجهت إلى الرموز الفرعونية،

فاستخدمت اخناتون كثائر، وكهنة آمون...، كما لجأت أيضاً إلى القصص الفرعونية القديمة في قصة الاخوين، وقصة سنوحي لكنّني أحسست أنّ هذه الرموز لا يمكن ايصالها إلا في دوائر المثقفين فقط، ومن هنا بدأ نوع من القطيعة بيني وبين الرمز" [30].

أما آرنست فيشر فيرى أن اللجوء إلى الأسطورة خاصة في المجتمعات البرجوازية ما هو إلا مظهراً سلبياً؛ نتيجة لشعور الأديب بالغربة والاستلاب وعجزه عن المشاركة في إيجاد الحلول للمشكلات الإنسانية التي أفرزها النظام البرجوازي، فيقول: "إنّ هذا الاتجاه هو قبل كل شيء نتيجة الاستلاب، فالعالم البرجوازي المصنّع والمشيأ، قد أصبح جد غريب بالنسبة لسكانه...، إن نزعة التعمية وفبركة الأساطير تخلق وسيلة ليتجنب كل قرار اجتماعي" [31].

وعليه فلقد اختلفت الدوافع لاستخدام الأسطورة ما بين الاجتماعية، والسياسية، والنفسية ووجد الشاعر في الرمز أو القناع الحل المناسب ليعبّر عما يشعر به من ألم وحزن، وهنا تبقى عبقرية الشاعر محل جدل في التفسير والتأويل، وتبقى العبقرية في خلق الفن والجمال موضع اختلاف في تعليل الظاهرة الشعرية.

الأسطورة بين السيّاب والبياتي:

كان العامل السياسي لدى السيّاب أحد الأسباب التي دفعته إلى استخدام الأسطورة؛ نتيجة للتوتر الذي كان سائداً في العراق ورغبته في مقاومة الحكم، وكذلك هو العامل النفسي وهو رد فعل على الاغتراب الذي عاشه، تمثل في رغبته بالعودة إلى الطفولة محاولاً بذلك استرجاع الماضي وبناء (المدينة الحلم) إشباعاً لحالات خاصة مرَّ بها، وهي الفقر والتشرُّد والمرض. [32]

جسّد السيّاب معاناته من خلال توظيف الأسطورة في شعره، فلم ينسَ السيّاب تفاصيل طفولته فشعره يمتلئ بمشاهد من تلك الأيام، بما فيها من إثارة ولوعة سببها موت أمه المبكر، وكان مقدراً لذكرى ذلك الموت أن تظل تراوده فيسجّلها بأسلوب يفطر القلب حتى أكثر من مأساة مرضه وانتظاره البطيء للموت المريع.

ففي قصيدته (أنشودة المطر) جعل المعنى الأسطوري شيئاً أساسياً في بنية القصيدة، وهي الدلالة الموضوعية التي يريد السيّاب إبرازها وسحبها من الماضي إلى الحاضر والواقع، فنجد صورة المطر بعيدة الغور في اتصالها بصورة المطر التقليدية عند العرب،

إذ كان الشاعر القديم يريد للمطر أن يسقي أرضاً قاحلة، أو قبراً كان يسكنه الحبيب، لكن صورة المطر عند السيّاب يغلب أن تحمل نقيضتي العقم والخصب، الموت والحب، الفقر والخير، أما في قصيدته (مدينة بلا مطر) فقد عمل على مزج عدّة أساطير لتخضع القصيدة لسياق الشعر الجديد، فتوظيفه لتموز البابلي (إله الخصب) وحبيبته عشتار التي تخلّت عن المدينة فجفَّ فيها كل شيء، إذ لا مطر ولا زرع، فانتشر في المدينة الجوع والجفاف، وبدأ أهل القرية بالتضرُّع إلى آلهة الخصب، وسار صغار بابل وهم يحملون سلال الصبار والفاكهة لتقديمها كقرابين، وهذا التوظيف الدقيق والمتقن، هو ما جعل القصيدة أن تكون أكثر قصائده تعبيراً.[33]

يقول السيّاب في قصيدته (مدينة بلا مطر):[34]

مدينتنا تؤرق ليلها نارٌ بلا لهب

تُحمُ دروبها والدّور، ثم تزول حماها

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب

فتوشك أن تطير شرارةٌ ويهبَّ موتاها:

"صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب

صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها".

وتوشك أن تدقَّ طبول بابل، ثم يغشاها

صفير الريح في أبراجها وأنينُ مرضاها.

وفي غرفات عشتارِ

تظل مجامر الفخار خاويةً بلا نارِ،

ويرتفع الدعاءُ، كأن كل حناجر القصب

من المستنقعات تصيح:

لاهثةً من التعبِ

وقد عاد الشاعر فاستعمل أسطورة تموز استعمالاً ضمنياً كذلك في قصيدته (النهر

والموت)، حيث يمثل بويب نهر (جيكور) وهي قرية السيّاب -وربما كانت أشهر قرية في الشعر العربي-، التي يحن الشاعر بالعودة إليها محملاً بالهدايا فيقول: [35]

يا نهري الحزين كالمطر

أودُّ لو عدوت في الظلام

أشدُّ قبضتيَّ تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليكَ، من قمحٍ ومن زهور

لكن النهر في ذات الوقت يعتبره الشاعر باب نحو الموت فيقول: [36]

فالموت عالمٌ غريبٌ يفتنُ الصغار،

وبابُه الخفيّ كان فيك، يا بُويب

يهدف الشاعر في هذه القصيدة إلى تغيير كيمياء الموت بأن يغرق المرء في دمه ليبعث الحياة من جديد، حيث تستضيء القرية بالنجوم والقمر، مياه وأشجار مخضرّة بالخصوبة والحياة: [37]

يُضيءُ فيها خضرةَ المياه والشجر

ما تنضحُ النجومُ والقمر

على العكس من ذلك نجده في (جيكور والمدينة) فهذه القصيدة من أكثر الأمثلة في الشعر العربي الحديث إثارة للمشاعر ويأساً من أي أمل، فهي لا تكمِل الدورة التموزية من موت وانبعاث، ولكنها تنتهي بنبرة يأس واكتشاف عبثيّة الصراع، جيكور يهجرها أبناؤها الذين ينزحون إلى المدينة القاتلة التي لا تعرف الحب، حيث الشوارع حبال من طين ونار، هي شرايين تموز الميت الذي يرمز إلى شباب القرية وقد التهمتهم المدينة القاحلة، والشاعر واحد من الذين وقعوا في شراك المدينة، يحيط به حيثما ينظر جداراً يسدّ الطريق نحو جيكور، ويتمثل اليأس في الصراع لإنعاش القرية الخضراء، وإنقاذ براءتها وخصوبتها من حياة مدينة أغرقتها التجارة بلا رحمة، فاغتنت بجوع جيكور. [38]

يقول: [39]

فمن يخترق السورَ؟ من يفتح الباب؟ يدمي على كل قفل يمينه؟

ويُمناي: لا مخلبٌ للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

ولا قبضةٌ لابتعاث الحياة من الطين...

لكنها محضُ طينة

وجيكور من دونها قام سورٌ

وبوابةٌ

واحتوتها سكينة

كانت جيكور هي حلم السيّاب غير القابل للتحقيق، وكان هذا الحلم بعث جيكور يصبح رمزاً لبعث الأمة وتحرير الوطن، فهي في اندثارها رمز للموت، وفي إخضرارها رمز الحياة، وفي النهاية أفلحت جيكور في أن تغدو رمزاً مقبولاً مفهوماً في شعر السيّاب، التي لم يفقد قط حنينه إليها لبساطة حياتها.

كما راح أيوب يرافق سنوات التحول الجسدي لدى الشاعر، فقصة أيوب حيّة لدى الشعب العربي، واستعمالها في الشعر يوفر عاملاً ثقافياً، إن المفهوم الشائع عن أيوب أنه مثال الصبر والعناء والإيمان، ممتزجاً بالخضوع الإسلامي لإرادة الله؛ وقد حافظ السيّاب على هذا الموضوع، باعتبارها قصة تناسب تجربته الخاصة، فلقد صاحبه الأمل لفترة بأنه مثل أيوب سوف يشفى يقول في قصيدته (قالوا لأيوب): [40]

قالوا لأيوبَ: "جفاك الإلهُ!"

فقال: "لا يجفو

من شدَّ بالإيمان، لا قبضتاه

تُرخى ولا أجفانه تغفو"...

إني لا أدري أن يوم الشفاء

يلمحُ في الغيث،

سينزع الأحزان من قلبي

وينزع الداء، فأرمي الدواء،

أرمي العصا، أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دربي

غير أن ذلك الأمل لا يعدو أن يكون شعوراً طبيعياً، يوجد لدى أغلب الناس ممن هم في ظروف مشابهة، وليس مفهوماً مثالياً يقوم على قدرة الإنسان في التغلب على مصائبه، فالقدر لا محالة في يد الله، وقد ظهر في آخر المطاف استحالة الأمل يقول في قصيدته (نفس وقبر): [41]

ما أرتجيه هو المحال وما لا أرتجيه هو الذي يجبُ

فصار يستجدي الموت من الله رصاصة الرحمة وقد تمثّل ذلك في قوله: [42]

ولو استجاب الله صرخة ذي بلوى لصحتُ: وخير ما فيها

موتٌ يجيء كأنه سُنّةٌ ويمسّ آلامي فينهيها

في نهاية حياة السيّاب المأساوية القصيرة، خضع للقدر لقوة الموت المريعة التي كانت بالنسبة إليه شاخصة منذ البداية، كان الموت في شعره في كل صورة، وفي ذات الوقت كانت تلازم شعره دورة الخصوبة وهي مبنية على عقيدة حيّة تمثّلها، من كنوز الأساطير، ما دام كان قادراً على الأمل والحلم.

ويطالعنا البياتي في استخدامه للأسطورة فهو "شاعر رقيق يمضّه ألم كبير، وهو إنسان كبير القلب تحزنه وتضيء أيامه قضية مجيدة ...، قضية واحدة يراها دائماً أينما ألقى بصره وحيثما توجه بجسمه أو بفكره، وهو إنسان معذب في المنفى ...، من أجل فكره وعقائده، هذه المتجهات كلها تتجمّع وتصبُّ في شعر البياتي، تياراً متصلاً من الألم الهادئ الخلّاق". [43]

كان البياتي رسول السلام والحرية، "يدعو لشعبه ويغني فجر الثورة التي لم يفقد الأمل بها حتى في أشدّ لحظات القلق والحنين" [44]، تلك الأعوام التي قضاها في المنفى عندما ضاق به السجن الكبير، وفيها كانت بغداد رمز وطنه ماثلة في خياله وشعره المفعم بالأمل والحنين. فمنذ مجموعته الأولى (ملائكة وشياطين) "وهو يغني أنشودة بغداد ويبعث أسطورتها القديمة ...، مستثيراً حلمه التاريخي بماضيها العريق". [45]

"وحين نتأمل العلاقة بين الواقع والأسطورة في قصيدة البياتي (سوق القرية) نتبين أنّ عرض الواقع هو ما استهدفه الشاعر من قصيدته، كما نتبين حين نغض الطرف عن

اللغة المصقولة التي تعم جميع مقاطع هذه القصيدة...، إن تلك الإشارات أو الإلماعات الخفية المقتضبة للأسطورة، تكسب القصيدة عمقاً يرتفع بها من مجرد اللوحة الانطباعية التصويرية، ومن الصعوبة بمكان أن نحدد ما هو الشيء الآخر الذي تعبر عنه"[46]، وهو ما عبّر عنه غوته في قوله: "نتحدث ونطيل في الحديث...، وحين أتأمل ذلك أرى أن الحديث يحوي شيئاً غير نافع، شيئاً لا ضرورة له، بل يتضمن أيضاً شيئاً من الغرور بحيث تصيب المرء رعدة حين يقف أمام جسد الطبيعة الهادئ، وصمتها فشجرة التين، والحية الصغيرة، والشرنقة التي ترقد أمام النافذة، وتنظر بهدوء ما قد يثمر عنه المستقبل، هذه جميعاً علامات مليئة بالمعنى والمغزى". [47]

يقول البياتي في قصيدته: [48]

الشمسُ، والحمرُ الهزيلةُ، والذباب

وحذاءُ جنديّ قديم

يتداولُ الأيدي، وفلاحٌ يحدّقُ في الفراغ:

"في مطلع العامِ الجديدْ

يداي تمتلئان حتماً بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء"

وصياحُ ديكٍ من قفصٍ، وقديس صغيرْ

"ما حك جلدكَ مثل ظفرك"

و"الطريق إلى الجحيم

من جنّةِ الفردوس "أقربُ" والذابّ

والحاصدون المتعبون:

"زرعوا، ولم نأكل

ونزرع، صاغرين، فيأكلون"

"بهذا المعنى تنتظم قصيدة البياتي (سوق القرية)، في هذا التراث الأدبي الذي تستهله

(سافو) بتصويرها المبسط –كما يبدو في الظاهر– لحديقة التفاح وقت الظهيرة، وكما أنّ حديقة (سافو) إغريقية، فإن سوق قرية البياتي عراقية، وفي كلتا الحالتين، لا يذكر الشاعر اسم المكان، ولكن المكان يعبّر عن نفسه من خلال الأشعار".[49]

كثيراً ما حملت قصائد البياتي اسم عائشة في قصائده، وكأنما فكرة الموت والحياة المجسدة في شخصيتها (الأسطورية) قد تحولت إلى شذرات يوزّع البياتي منها بمقدار على كل قصيدة، فتارة تأتي عائشة واضحة تماماً في قصائده (من أوراق عائشة)، (بستان عائشة)، (صورة جانبية لعائشة) ...، وتارة تكون الفكرة هي الواضحة بينما يختفي اسمها، وترد على أي صورة من الصور مثل قصائد (وردة الثلج)، (سر النار)، (رجل وامرأة) ...، فمن هي عائشة؟.

أورد البياتي تعريفاً لعائشة في هوامش ديوان (الموت في الحياة)، فقال [50]: "عائشة صبيّة أحبَّها الخَيّام في صباه حباً عظيماً، ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدَّث عنها على الإطلاق في اشعاره، وقد كنت أود أن أسميها في هذا الديوان خزامى، ولكني احتفظت باسمها الحقيقي أو المستعار –من يدري– دفعاً للالتباس، وعائشة هنا أو خزامى امرأة اسطورية، وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود، وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهى من التعيينات في كل آن، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه".

وفي ديوانه (بستان عائشة) تظهر عائشة في صور مختلفة تتّفق مع تنوّع الرؤى وجدلية الواقع، والرمز، والأسطورة عند البياتي يقول فيها: [51]

بستان عائشة على "الخابور"

كان مدينةً مسحورةً

عربُ الشمالْ

يتطلّعون إلى قلاع حصونها

ويواصلون البحث عن أبوابها

ويقدمون ضحيّةً للنهر في فصل الربيع

حدَّد البياتي موقع هذا البستان فقال [52]: "قد تكون نقطة البداية لهذا الديوان هي

عائشة التي هي البطلة الواقعية –الأسطورية والرمز– ولقد اخترت مكاناً لبستان عائشة، ويستطيع القارئ أن يتلمّس حدوده التي تبدأ من مدائن صالح إلى أعلى الفرات في الخابور، وكما نعلم فإن قبائل عرب الشمال كانت تتجوّل في هذا البعد الجغرافي المسكون بالأساطير والذي يقترن بتاريخ العرب ما قبل الإسلام وما بعده"، ثم يقول البياتي: "لقد طاردني قراء في مناسبات كثيرة في طول العالم وعرضه بأسئلتهم حول عائشة، ومن هي؟ وكنت أنا مثلهم لا أعرف من هي، أو أحاول أن لا أعرف، ولقد قمت بالبحث معهم ووصلت إلى مضارب قبيلتها التي تحوّلت إلى بستان، والبستان تحوّل إلى مدينة مسحورة، فكان مثلي مثل عرب الشمال الذين كانوا يرحلون في الربيع إلى أعالي نهر الخابور ليتأملوا بوابات هذه المدينة المسحورة، ويحاولوا اقتحامها، ولكن الأبواب كانت تختفي وتغرق المدينة ويختفي البستان، وكانوا يعاودون الكرّة من جديد بعد أن ييأسوا وينتظروا ألف عام لكي يحاولوا من جديد الاقتراب من هذه المدينة المسحورة، ولكنها كانت تختفي أيضاً كما اختفت في المرات السابقة، إنها أيضاً الرغبة الإنسانية المفعمة بالأمل وعزيمة الإنسان التي لم تقهر في سبيل الوصول إلى الحقيقة".

وفي قصيدة (سرُّ النار) نعثر على صورة أخرى لعائشة، فقد قدّم لنا الشاعر المحبوبة في البداية على أن نصفها امرأة والنصف الآخر ليس له وصف، ثم قدمها في نهاية القصيدة على أن نصفها ليس له وصف ونصفها الآخر كاهنة في معبد عشتار، وبهذا نكون أمام أربعة أنصاف، اثنان منها يدوران في عالم واقعي –أسطوري، والاثنان الآخران يدوران في عالم مجهول، ولعل هذا العالم هو الذي جعل منها –عائشة– حريقاً للغابات، وماءً للنهر، وسرّاً للنار.

يقول الشاعر [53]:

في آخر يوم، قبّلتُ يديها

عينيها/ شفتيها

قلتُ لها: أنت، الآن

ناضجة مثل التفاحة

نصفك: امرأةٌ

والنصف الآخر ليس له وصفٌ...

في آخر يوم، قلتُ لها:

أنتِ حريقُ الغاباتِ

وماءُ النهرِ

وسرُّ النار

نصفك ليس له وصفٌ

والنصف الآخر: كاهنة في معبد عشتار.

كما جاءت عائشة على صور مختلفة فقد ولدت طفلة في (ملائكة وشياطين) ترعى البهائم في ظل جبل التوباد، وماتت وهي شابة في (الموت في الحياة) في إحدى غرف مدن العالم بعيدة عن وطنها، وإن كانت قد عادت إليه على شكل صفصافة أو ناعورة، وتارة تأتي بأسماء أخرى مثل شهرزاد أو أوفيليا، وتارة تأتي في صورة فراشة، والفراشة هي رمز الخلود في الطقوس الجنائزية الفرعونية، أو حمامة وهي حمامة الطوفان، كما تظهر في صورة أميرة بابلية، أو ملكة، أو ساحرة، أو عرافة، وتنهض مثل طائر العنقاء من بين الرماد، إنها أوفيليا وشهرزاد في آن واحد تجسَّدت مرة بعد مرة في عشتار إلهة الحب، والموت في وادي الرافدين.

الخاتمة:

بالإمكان تلخيص ما توصّل إليه البحث بعدة نقاط، كما يلي:

- عُدّت الأسطورة الينبوع الذي يكسب العمل الشعري جمالية تضاف له، وتساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعداً شمولياً، كان الشاعر العربي يرتحل ويحمل همه وهم قصيدته، وأنى حل كان ينشد الفرح والحرية، فما من شاعر مبدع إلّا ولاقى الظلم والمهانة، فلجأ إلى الحلم والتخيّل عبر دلالات هذه الرموز الأسطورية.
- استعمل الشعراء المحدثون كثيراً من الأساطير والنماذج العليا من التاريخ، بتفسيرات مختلفة على حسب تجاربهم الإنسانية، مثل جلجامش، وتموز، وسيزيف، وبروميثيوس، والسندباد، وأيوب ...، وتكمن الحاجة إلى استخدام هذه الصور لأن شعراء الجيل الجديد أوسع ثقافة، وأكثر اطلاعاً على الآداب الأجنبية من سابقيهم، وبذلك استطاعوا استيعاب هذه الحداثة الأوروبية، واستفادوا من التجربة الشعرية

في التراث العربي والغربي معاً.

- تظهر صورة النموذج الأعلى أو المخلّص عندما يكون الزمن عسيراً، فحلم الرحيل عن أرض الاضطهاد كان دوماً من المواضيع الرئيسة في الشعر العربي الحديث، وهو البحث عن الخلاص من وضع سياسي واجتماعي لا يطاق، والانتقال من العبودية إلى الحرية، فروح الشاعر في صراع مستمر مع الواقع، وهي دائمة البحث عن العدالة واكتمال الحياة المثلى.
- الصورة الحديثة أكثر اتصالاً بتجربة الشاعر النفسية، وهنا يأتي دور الأسطورة في اللاوعي الإنساني، وسواء كانت تستعمل صراحة أو ضمناً، فإن روح الشعر الحديث قد تشرَّبت بها، وإن المشكلات الروحية التي يعانيها الشاعر تدفعه إلى الحاجة لتلك الأساطير، يشعر بها ويتخيّلها في صور حسيّة معاصرة.
- توفِّر الأسطورة وسيلة سريعة للوصول إلى التاريخ، وعن طريق الشعر يكون من الممكن ربط اللحظة الحاضرة - لحظة الأزمة - بكثير من لحظات الأزمات في التاريخ، وعندها يمكن تسليط الضوء على الصراع النفسي، أو السياسي، أو الاجتماعي... الخ.
- إن استخدام السيّاب للأسطورة في شعره، ناتج عن اطّلاعه على الآداب الأجنبية، فمن خلال دراسته في دار المعلمين، أتيحت له فرصة التعرّف إلى الأدب الإنجليزي، الذي تأثر به وسار على نهجه.
- تكمن مأساة السيّاب في غربته الأبدية عن أمه وأبيه وجدته، فقد عاش في مرحلة اشتدّ الصدام فيها بين القيم والواقع، وبين الماضي والحاضر، ومما زاد من شعوره بالغربة أيضاً هجرته من الريف إلى المدينة، وهو ما ظهر في الكثير من قصائده، وعبّر عن حنينه بالعودة، كما بيّن في قصائده أن مصير الإنسان ليس مصيراً فردياً منعزلاً، إنه جزء من المجتمع والتاريخ، وإن في المجتمع قوى ظلم واضطهاد ودمار، ولكن فيه أيضاً قوى خير ومحبة. وهذا كله ما جعله يبحث عن مَثَلٍ أعلى ليس موجوداً، فهو يرفض أن يقبل الواقع لأنه مؤلم -الموت-، وعليه فلقد أعاد السيّاب ربط القصيدة بقضية الجماهير عن طريق الرموز والدلالات ومنحها بُعداً آخر، وأصبحت الأسطورة جزءاً من قصائده.
- من أهم خصائص البياتي هي ارتباط كل مرحلة من مراحل تطوّره الشعري بتطوّر

الواقع المادي والروحي والثقافي للمنطقة العربية وللعالم كله، ومن ثم فإنه كان يحاول إيجاد وسائل وأدوات فنية جديدة للتعبير شعرياً عما يحدث من متغيرات، ويطرح مفهوماً جديداً للنضال الإنساني. فالبياتي حالة مستمرة من التأمل والتلاحم مع الواقع، ولهذا يقول: "إن العودة إلى الواقع تسعفنا وتقدّم لنا حلولاً للكثير من المشاكل التي نواجهها؛ المشاكل الفنية، والأدبية، والشعرية، والسياسية، والاقتصادية، إي أننا لا يمكن أن نجلس وراء الطاولة ونفكر كيف نحرّر أنفسنا من الخوف، والجبن، والهلع، والتردد، والعقم".

ويقول أيضاً: "لقد حاولت بشكل متواضع وأنا أطوف في شوارع مدريد وحدي أو مع بعض الأصدقاء، أن أفكر بوسائل كثيرة ربما تكون ميسورة وموجودة، ولكني لم اهتدِ إليها بعد، فوجدت أن خير وسيلة هي العودة إلى الينابيع الأولى".

– وعليه فإن السيّاب والبياتي كانا من أكثر المستخدمين للأسطورة في الشعر الحديث، وأكثر رمزين كانا في أشعارهما (القرية والمدينة)، إنهما رمزان للبراءة والكرامة الإنسانية من جهة، ورمزان للاضطهاد، والمادية، والغربة من جهة أخرى.

ويبقى السؤال أين الأسطورة في الشعر اليوم؟ هل يعود عدم استخدامها لكثرة الأشعار المتكررة؟ أم لم يعد هناك شعر يرقى للمستوى العام؟ أم لم يعد هناك حاجة لها لأن الواقع أصبح خالياً من مشكلات الحياة؟.

الهوامش:

1. مجمع اللغة العربية، «المعجم الوسيط»، دار الدعوة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004.
2. محمد غنيمي هلال، «الأدب المقارن»، دار العودة، بيروت، 1987، ص145.
3. انظر الطاهر مكي، «الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه»، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987، ص367.
4. Voir: Andre Jolles: Formes Simples, Traduction: Antoine Marie Buguet, Seuil, Paris, 1972, P. 77.

انظر: نبيل حويلي، "دراسة في المعاجم المختصة – معجم الأساطير أنموذجاً"-، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة ميلود معمري، تيزي أوزو، مج 8، ع 42، ديسمبر 2017، ص63.

5. جابر قميحة، "التراث الإنساني في شعر أمل دنقل"، دار هجر، القاهرة، ط1، 1987، ص13.
6. محمد غنيمي هلال، "الأدب المقارن"، مصدر سابق، ص303.
7. John Cann Bailey, "Prometheus in Poetry", The Continuity of Letters (Oxford: Clarendon Press, 1923), P. 105.

8. James G. Frazer (Sir), "The Golden Bough: A Study in Magic and Religion", an abridged ed, 2nd printing, London: Macmillan and Co, 1960, Vol 1, P. 427.

9. Barfield, Poetic Diction: A Study in Meaning, London: Faber and Gwyer, 1964, P.81.

10. انظر الطاهر مكي، "الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه". مصدر سابق. ص377.

11. Drew, Elizabeth A.T.S Eliot, the Design of His Poetry, New York: C. Scribner's Sons, 1949, P. 9.

12. Drew, Ibid, p.10

13. انظر: شيماء ستار جبار، "الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السيّاب)، مجلة ديالى، ع46، 2010، ص33.

14. غالي شكري، «شعرنا الحديث إلى أين؟» دار الشروق، ط1، بيروت، لبنان. ص139.

15. حامد أبو أحمد، "عبد الوهاب البياتي في إسبانيا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص6.

16. المصدر السابق، ص39.

17. ديوان صلاح عبد الصبور، «حياتي في الشعر»، مج3، دار العودة، بيروت، 1988، ص- ص (183- 184).

18. أدونيس، «زمن الشعر»، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص228.

19. نبيل فرج، «مملكة الشعراء»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1988، ص- ص (39- 40).

20. مجلة شعر، بيروت، ع3، صيف 1957، ص111.

21. "ديوان عبد العزيز المقالح"، دار العودة، بيروت، 1986، ص11.

22. نبيل فرج، «مملكة الشعراء»، مصدر سابق، ص34.

23. «ضرورة الفن»، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، ص116.

24. أحمد عبد الحي، «الشاعر والسلطة»، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004، ص353.

25. محمد عبد الرحمن يونس، «مداخل نظرية في الأسطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشعري»، انظر:

www.averroesuniversity.org/pages/myounis05a.pdf

26. أحمد عبد الحي، «الشاعر والسلطة»، مصدر سابق، ص113.

27. المصدر السابق، ص114.

28. عبد العزيز المقالح، «في مناخات القمع والتعصب»، مجلة فصول، مج11، ج3، ع3، 1992، ص194.

29. نبيل فرج، «مملكة الشعراء»، مصدر سابق، ص34.

30. محمد عبد الرحمن يونس، «مداخل نظرية في الأسطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشعري»، مرجع سابق.

31. المرجع السابق.

32. انظر: محمد فتوح أحمد، «واقع القصيدة العربية»، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص111.

33. انظر: إحسان عباس، «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، الكويت، 1998، ص132.

34. بدر شاكر السيّاب، «المجموعة الشعرية الكاملة»، دار ميّة، دمشق، ج1، 2006، ص260.

35. المصدر السابق، ص244.

36. المصدر السابق، ص245.

37. المصدر السابق، ص245.

38. انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث"، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط2، 2007، ص800.

39. بدر شاكر السيّاب، "المجموعة الشعرية الكاملة"، مصدر سابق، ص227.

40. المصدر السابق، ص- ص (-170 171).

41. المصدر السابق، ص364.

42. المصدر السابق، ص365.

43. علي الراعي، "عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث"، دار اليقظة للتأليف والترجمة، دمشق، 1958.

44. هادي الحسيني، "فتوحات البياتي، المعروف بنور الشعر ومرآته"، دار الجندي، دمشق، ط1، 1998، ص70.

45. المصدر السابق، ص59.

46. المصدر السابق، ص201.

47. المصدر السابق، ص201.

48. "ديوان عبد الوهاب البياتي"، دار العودة، بيروت، مج1، 2008، ص148.

49. هادي الحسيني، "فتوحات البياتي، المعروف بنور الشعر ومرآته"، مصدر سابق، ص202.

50. "ديوان عبد الوهاب البياتي"، دار العودة، بيروت، ط1، 1987، ص416.

51. «ديوان عبد الوهاب البياتي»، دار العودة، بيروت، مج2، 2008، ص494.

52. حامد أبو أحمد، «عبد الوهاب البياتي في إسبانيا»، مصدر سابق، ص48.

53. "ديوان عبد الوهاب البياتي"، مج2، مصدر سابق، ص538.

المصادر والمراجع:

1 - أحمد عبد الحي، «**الشاعر والسلطة**»، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004.

2 - أدونيس، "**زمن الشعر**"، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

3 - إحسان عباس، "**اتجاهات الشعر العربي المعاصر**"، الكويت، 1998.

4 - الطاهر مكي، "**الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**"، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987.

5 - بدر شاكر السيّاب، "**المجموعة الشعرية الكاملة**"، دار ميّة، دمشق، ج1، 2006.

6 - جابر قميحة، "**التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**"، دار هجر، القاهرة، ط1، 1987.

7 - حامد أبو أحمد، "**عبد الوهاب البياتي في إسبانيا**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991.

8 - ديوان صلاح عبد الصبور، "**حياتي في الشعر**"، دار العودة، بيروت، مج3، 1988.

9 - "**ديوان عبد العزيز المقالح**"، دار العودة، بيروت، 1986.

10 - "**ديوان عبد الوهاب البياتي**"، دار العودة، بيروت، ط1، 1987.

11 - "**ديوان عبد الوهاب البياتي**"، دار العودة، بيروت، مج1، 2008.

12 - "**ديوان عبد الوهاب البياتي**"، دار العودة، بيروت، مج2، 2008.

13 - سلمى الخضراء الجيوسي، "**الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**"، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط2، 2007.

14 - شيماء ستار جبار، "**الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السيّاب)**، مجلة ديالى، ع46، 2010.

15 - "**ضرورة الفن**"، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د ت.

16 - عبد العزيز المقالح، "**في مناخات القمع والتعصب**"، مجلة فصول، مج11، ج3، ع3، 1992.

17 - علي الراعي، "**عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**"، دار اليقظة للتأليف والترجمة، دمشق، 1958.

18 - غالي شكري، «**شعرنا الحديث إلى أين؟**» دار الشروق، ط1، بيروت، لبنان، د ت.

19 - مجلة شعر، بيروت، ع3، صيف 1957.

20 - محمد غنيمي هلال، "**الأدب المقارن**"، دار العودة، بيروت، 1987.

21 - محمد عبد الرحمن يونس، "**مداخل نظرية في الأسطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشعري**"، انظر:

22 www.averroesuniversity.org/pages/myounis05a.pdf

23 - محمد فتوح أحمد، "**واقع القصيدة العربية**"، دار المعارف، القاهرة، 1984.

24 - نبيل حويلي، "**دراسة في المعاجم المختصة – معجم الأساطير أنموذجاً**"-، مجلة الممارسات

اللغوية، جامعة ميلود معمري، تيزي أوزو، مج8، ع 42، ديسمبر 2017.

25 – نبيل فرج، **"مملكة الشعراء"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1988.

26 – هادي الحسيني، **"فتوحات البياتي، المعروف بنور الشعر ومرآته"**، دار الجندي، دمشق، ط1، 1998.

27 - Barfield, Poetic Diction: A Study in Meaning, London: Faber and Gwyer, 1964.

28 - Drew, Elizabeth A.T.S Eliot, the Design of His Poetry, New York: C Scribner's Sons, 1949.

29 - James G Frazer (Sir), The Golden Bough: A Study in Magic and Religion, an abridged ed, 2nd printing, London: Macmillan and Co, 1960, vol 1

30 - John Cann Bailey, "Prometheus in Poetry", The Continuity of Letters (Oxford: Clarendon Press, 1923), P 105.

31 - Voir: Andre Jolles: Formes Simples, Traduction: Antoine Marie Buguet, Seuil, Paris, 1972, P 77.