الفصل الثاني

"أشكال الصورة الشعرية"

تميَّز الشعراء العربُ المعاصرون بامتلاكِ وعيٍ جماليٍ ناضجٍ لكلِّ ما يتصلُ بعناصر التشكيل الفني – في القصيدة –ومن ثم – إدراك الوظيفة الدلالية – والإيحائية – لهذه العناصر ؛ بما يجعل هذه العناصر جزءًا أصيلًا من جسد التجربة ، لا مجرد أدوات تعبيرية منفصلة عنها . وقد انبثق هذا الوعيُ المعاصر من الثراء – والتعقيد - المعرفي – الثقافي والفني والحياتي - فضلًا عن تعقّد ملامح الحياة الإنسانية ، وتطور مفهوم الإبداع – عامة – ومفهوم الشعر خاصة – فعكف الشعراءُ المعاصرون على تطوير التوظيف الجمالي للصورة الشعرية ؛ انطلاقًا من الوعي بأنّها جزءٌ أصيلٌ من نسيج التجربة الشعرية ، وليست مجرد تسجيلٍ آلي للمرئيات . "إن الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة وذلك في أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة"[160] ؛ ولذلك ففي القصيدة المعاصرة يصعبُ تحليلُ الصورة الشعرية دون ارتكازٍ على الرؤية الكلية التي تنتظمُ عموم القصيدة – أو التجربة الشعرية - فقد "أخذت الصورة في الشعر الحديث دوراً رئيسياً في بناء القصيدة حتى صارت إحدى أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض"[161]. فإذا كانت الصورة في الشعر العربي القديم من بين أدوات الشاعر في التواصل مع الوعي – والتلقّي - الجماعي فهي في الشعر المعاصر دالة على تفرّد رؤية الشاعر للواقع الآني ، وللواقع الإنساني – عامة - لذا "فالصورة الأولى كاملة جاهزة، أما الثانية فقد ابتدأت مع الشاعر ودعت القارئ للمشاركة"[162]

أفادتْ الصورةُ الشعرية – في القصيدة المعاصرة – من الثقافة الفنية – المتنوعة الثرية – للشاعر ؛ وتجسدت هذه الإفادة في ظهور أنماطٍ جدية - من هذه الصورة – ترتكزُ على تقنيات الفن السينمائي والفن التشكيلي والمسرحي – وغير ذلك - من أبرز هذه الأنماط :

- الصورة الشعرية ذات المشاهد المتعددة.

- الصورة النَّامية (ذات المشهد الواحد المتصل) .

- الصورة المتشظية (ذات الطابع الحلمي أو الكابوسي السريالي) .

([160]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط3، ص13.
([161]) د. عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، مج4، ع4، 1984م، ص99.
([162]) د. عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص99.

كذلك اكتسبت الصورةُ الشعريةُ المزيدَ من القدرة على الإيحاء الدلالي من خلال ـ تجاوزها حدود الاستعارة والتشبيه التقليديين- وارتكازالشعراء على التضمين ، والرموز ، والتشخيص ، والأسطورة ، والقناع الشعري ـ وغير ذلك – حتى أصبحت الصورة الشعرية صورة من الحياة الإنسانية في تشابكها وثرائها الشعوري والفكري . وفيما يلي وقفةٌ نقديةٌ نحاولُ فيها مقاربة الالسمات الجمالية المميزة لكلِّ نمطٍ من أنماط الصورة الشعرية المعاصرة .

أولا: الصورة الشعرية المجزأة:

هيي مجموعُ عدّةِ مشاهد منفصلة ـ ظاهريًا ـ ملتحمةٍ عضويًّا بوحدة النسيج العام للتجربة الشعرية . وقد انبثقَ ـ هذا النوع من ـ الصورة في الشعر العربي المعاصر نتيجة اطِّلاع الشاعر المعاصر على عدّةِ فنونٍ منها : الفن السينمائي والفن التشكيلي ؛ ممّأ أسفر عن إفادة هذا الشاعر من مهارات هذه الفنون ـــ توظيفها في التجربة الشعرية ، باعتبارها أساليب فنية . من هذه المهارات : اللَّقطات السينيمائية ـ المتوسطة والكبيرة والقريبة "الكلوز أب" ـ وفن المونتاج . وقد برعَ كثيرٌ من الشعراء المعاصرين في توظيف هذه المهارات في إبراز دلالات التجربة الشعرية وتعميق مسارها الشعوري والفكري . ويعدُّ أمل دنقل من أبرز شعراء الاتّجاه الواقعي توظيفًا لهذه التقنيات الفنيّة ـ وإفادةً من طاقاتها التعبيرية –من قصائده الدالّة على هذا قصيدته "بطاقة كانت هنا" .يقول فيها :

"المنزلُ الثالثُ بعد المنحنى

الطابقُ الأخيرْ

بطاقةٌ صغيرة كانت هنا

وخيطُ ضوءٍ كانَ من خلال بابها ينيرْ

الطابقُ الأخير..

الوحشةُ السوداء في الأعصاب تنغرسْ

يدي على الجرسْ :

سُدي.. سدي!!

تراجعتْ في أذنيَّ رحلةُ الصدى

واسَّاقط الرمادُ من لُفافتي

كانت هنا حبيبتي" [163].

([163]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص153.

ارتكز الشاعرُ على مبدأ الاختزال – من مشاهد الواقع - فتخير من أحداث تجربته الواقعية ما يصلحُ للتوظيف الفني - في تجربته الشعرية - ومن ثمّ اعتمد على تقنية المونتاج . وقد أضفى على المشاهد بعدا رمزيا منغرسا في عصب التجربة فرمزَ ب" المنحنى " – في خريطة المكان – إلى المنحنى النفسي - العاطفي – الذي تعرّضت له تجربةُ الحبّ ، كذلك رمزَ بالـ " طابق الأخير " إلى نهاية هذه العلاقة العاطفية . أما الجرس فلم يكن مجرّد آلة صوتية - في هذا المشهد الشعري - بل كان معادلًا لصوت الشاعر ونداءات حنينه وتوسّلاته للحبيبة الغائبة .ثم جاءت اللّقطةُ الأخيرةُ " واسَّاقطَ الرمادُ من لفافتي " لتكون صورة شعرية رمزية لانتهاء علاقة الحبّ ؛ وكأنَّ الحبيبة هي هذا الرمادُ المُتبقّي من سيجارة كانت مشتعلة –بما يمثّلُ ذروة الأزمة – فيختمُ الشاعرُ بلحظة التنوير - أو الكشف الرؤيوي - بقوله : " كانت هنا حبيبتي " . إنَّ وضعية المشاهد في هذه الصورة هي وضعيةُ اللقطات السينمائية – في عمل درامي - ومن ثمَّ خضعت الصورة الشعرية – المُكوّنة من عدةِ صورٍ مُجزّأةٍ – لمنطق المشاهد السينيمائية ، وهو المنطق الذي يستوجبُ : انتقاء المشاهد ، اتّساق المشاهد مع المسار الشعوري والفكري للتجربة الشعرية ، تدفّق المشاهد وتواليها على نحو ينسجمُ مع التوالي العضوي للأحداث ، وصولًا إلى ذروة التجربة ولحظة التنوير .

تُعدُّ ثنائيةُ " الفقد والأمل " هي الثنائية الدلالية الأساسية التي هيمنت على عناصر التعبير الفنّي - في هذه التجربة الشعرية – ومن ثمّ نراها تُهيمنُ على طبيعة عناصر الصورة : الحركة ، واللون ، والصوت . فقد تباينت سرعة الكاميرا بين السرعة – في المشاهد التي تصور لهفة الشاعر العاشق – وأمله وحنينه – وبين البطء في اللقطات التي جسدت لحظة نهاية العلاقة . كذلكخضع عنصرُ اللون لدلالة هذه الثنائية ؛ حيثُ لاحظنا تنوّع اللون – في الصورة الشعرية – ما بين العتمة والإشراق - كما في الضدية بين (خيط الضوء) المنبعث من باب الحبيبة وبين الوحشة السوداء ،كذلك وُجد التباين في نوع الحركة ، كما بينَ حركة خيط الضوء (الإنارة) وحركة الوحشة (الانغراس) .

الصورة التشكيلية:

تأتي هذه الصورة في هيئة لوحة تشكيلية منتقاة العناصر وإذا كانت الصورة السينمائية/المونتاج نابضة بالحركة والصوت فإن الصورة التشكيلية في الغالب – تعتمد على المرئيات والألوان، وهي تمكن الشاعر من اختزال لقطاته وتكثيفها بما يخدم التجربة ويُبرزُها . وفي قصيدة صلاح عبد الصبور (تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية) نموذجٌ مُجسّدٌ لهذا النمط من الصور الشعرية . وقد بادرَ الشاعر – منذ بدء القصيدة – إلى الفصلِ بين عناصر الصورة في عناوين مستقلة ؛ معبرا عن وعيه بطبيعتِها . يقول :

"عناصرُ الصورة

لونٌ رمادي ، سماء جامد

كأنها رسمٌ على بطاقة

مساحةٌ أخرى من التراب والضباب

تنبضُ فيها بضعةٌ من الغصونِ المُتعبَة

وكأنها مُخدِّرٌ من غفوة الإفاقة

وصُفرةٌ بينها، كالموت، كالمحال

منثورةٌ في غاية الإهمال

(نوافذُ المدينة المعذبة)[164].

تتحرك مرئيات الصورة وألوانها في مناخ نفسي حزين – وهو المناخُ الذي يهيمن على شعر صلاح عبد الصبورعامّةً - فالمرئيات تُجسِّدُ الفراغ والوحشة : سماء جامد، تراب ضباب، غصون متعبة، نوافذ المدينة المتعبة . وهذه المرئيات – والتي تتنوّعُ ما بينَ الجامد وبين الحيِّ - تُصوّرُ التعب والذبول . كما أنَّ خلو هذه المشاهد من العنصر الإنساني ساهمَ بما يدل في إبراز مدى وحشة الشاعر واغترابه . ساهم عنصرُ الألوان في الإيحاءِ بهذا المناخ ؛ حيثُ امتلأت المشاهدُ باللونِ الرمادي، وصفرة الموت ، فضلا عن لون التراب ولون الغصون المتعبة . كذلك شارك عنصرُ الحركة في تصوير دلالة الغياب وافتقاد الشعور بالحياة ؛ فقد كانت حركةُ العناصر هي (اللّاحركة) ؛ تمثّل ذلك في : جمود المساء ، تعب الغصون ، بعدم إسهامها في بعثرة – أو انتثار – النوافذ بإهمالٍ .

وقد أكدت العلاقاتُ البلاغية دلالةَ الجدب والخواء المهيمنة على عموم هذه القصيدة ، كما في هذه التشبيهات : (كأنَّها رسم على بطاقة) ، (كأنها مخدر في غفوة الإفاقة) ، (كالموت) ، (كالمحال) ؛ فقد جسَّدَ المشبهُ به - في هذه الأمثلة – دلالة العقم والجدب والفراغ . كذلك أفردَ الشاعر هذه الأسطرَ الشعرية لعنصر الحركة . يقولُ :

الحركة

محبوسةٌ ،

ثقيلةٌ ،

هامدة"[165].

([164]) صلاح عبد الصبور: شجر الليل، ص59.

([165]) صلاح عبد الصبور: شجر الليل، ص59.

إن طبيعة الحركة – هنا - تتفقُ مع طبيعة الصورة التشكيلية – في القصيدة - كما أنّها تنسجمُ مع عموم السياق النفسي والفكري فيها . ويقول عبد الصبور في وصف إطار الصورة :

"الإطارُ

قلبي المليئُ بالهموم المعشبة

وروحي الخائفة المضطربة

ووحشة المدينة المكتئبة"[166].

وهذا الإطار ليس مجرد إطارٍ ماديٍّ للوحة- القصيدة - بل هو معادلٌ رمزيٌّ للحالة النفسية والفكرية التي خضع لها الشاعر وجسّدها فيها . وقد امتاز هذا الإطارُ بغياب الحركة – الأفعال - وغلبة الصفات ؛ بما أبرز نزوع الشاعر إلى التأمل . أما عناصر الإطار فهي متحركة، ولكن حركتها فتدلُّ على السكون/ العزلة ، والخوف والفراغ ، والعدم كما يبدو من صفات الكيانات المُشار إليها : (الهموم المعشبة) ، (الروح الخائفة المضطربة) ، (وحشة المدينة المكتئبة)؛ فهذا النمط من الحركة يُجسّدُ تآكل الحياة ، لانموّها ونبضها الإيجابي

نموذجٌ آخر للصورة الشعرية المُجزّأة - في لوحاتٍ تشكيلية – نُطالعُها في قصيدة أمل دنقل "رسوم في بهو عربي" . تتكون القصيدة من أربع لوحات جدارية ، يقول الشاعر في اللوحة الأولى منها :

(1)

اللوحةُ الأولى على الجدار

ليلى الدمشقية

من شرفةِ "الحمراء" ترنو لمغيبِ الشمس

ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمةٍ أندلسية، وفسقية

.....

وطبقات الصمت والغبار

نقشٌ

"مولايَ ، لا غالبَ إلا الله"[167].

([166]) صلاح عبد الصبور: شجر الليل، ص60.

يُصوّرُ أمل دنقل – في هذه اللوحةِ الأولى - الوضعية العربية الراهنة من خلال التوظيف الرمزي للتاريخ الإسلامي في الأندلس – والإسقاط الدلالي على هذا التاريخ - ومن هنا يقومُ الشاعرُ بتبديل الأماكن ؛ فيوقفُ ليلى الدمشقية في شرفة قصر الحمراء بالأندلس، وكأنه ينبّهُ إلى المشابهة بين مصائرنا – نحن العرب المسلمين – ما بينَ الماضي والحاضر . وقد أبرز الشاعرُ هذه الدلالة من خلال العناصر الأخرى للصورة الشعرية ؛ فجعل وقت مغيب الشمس هو الإيقاع الزمنيّ للّوحة ، وجعل " الصمت " هو الإيقاع الصوتي، والغبار هو الإيقاعُ اللوني الأساسي . برزت " ليلى " في هذه الصورة بوصفها العنصر البشري الوحيد المُحاط بالمناخ الطلليّ ، وقد أوقفها الشاعر وسط هذه الطلول بوصفها رمزًا قديمًا درج الشعراءُ القدامى على الإشارة به للمحبوبة ، وبوصفها رمزًا درج الشعراءُ المعاصرون على الإشارة به للوطن ، وللهوية ، وللحبيبة أيضًا . ووسط كل هذا بادرَ أمل دنقل إلى طرحِ النقش العربيّ – الموسوم بجملةِ "مولاي لا غالب إلا الله"- باعتباره لوحةً تشكيليةً لها دلالتها المنسجمة مع الدلالة العامة للقصيدة ؛ وقد حمل القش مناخا جنائزيًّا ، ودل على الفقد والعجز . يقول دنقل في اللوحة الثانية :

(2)

اللوحةُ الأخرى.. بلا إطار:

للمسجد الأقصى.. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبةِ الصخرة، والبُراق

وآيةٍ تآكلت حروفُها الصغار ...!

نقشٌ

(مولاي، لا غالب إلا.. النار)[168].

وصف دنقل هذه اللوحةَ بأنّها (بلا إطار) رامزًا بذلك إلى افتقاد الكيانات - التي تضمّها اللوحة - للحماية والأمن ، ويقصدُ بذلك هذه الكيانات التي تحمل صفات التقديس والتبجيل : المسجد الأقصى، القبة، البراق . كما رمزَ بتآكل الآية إلى عدم تفعيل الخطاب القرآني في واقعنا المعاصر ، ورمز بالجملة التي يضمُّها النقش العربيّ - "مولاي، لا غالب إلا النار"- إلى تصوير التراجع العربي الراهن . وقد ارتكز أمل دنقل على أسلوب التّناص في التعامل الفنّي مع جملة النقش العربي ؛ فقد استبدل مفردة النار بالمفردة الدالة على لفظ الجلالة ، وأبرزَ النار باعتبارها الإيقاع اللوني للوحة ، منذُ جملة "وكان قبل أن يحترق الرواق" وصولًا إلى

([167]) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، المجموعة الكاملة، ص315.

([168]) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، المجموعة الكاملة، ص316.

جملة النقش ؛ ومن ثمّ فقد جعل النارَ هي الإطارُ الحقيقيّ للوحةِ ، أي الإطار التاريخي للواقع العربي الراهن الذي ترمزُ إليه هذه اللوحةُ التشكيليةُ . ويصلُ الشاعرُ إلى اللوحة الثالثة ؛ فيقولُ فيها :

(3)

اللوحة الدَّامية الخطوط، والواهية الخطوط :

لعاشقٍ محترقِ الأجفان

كان اسمه "سرحان"

يمسكُ بندقيةً على شفا السقوط .

نقش

(بيني وبين الناس تلك الشعرة)

لكن من يقبضُ فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة"[169] .

إنَّ دلالةَ الهزيمة هي التي تنتظم اللوحة الثالثة التي وصفها الشاعر بـ (الإدماء والوهن)- والتي هي مشهد من مشاهد الواقع العربي الراهن – وقد صوّر أمل دنقل عجز هذا الواقع عن الخروج من هذا الوهن والانكسار تصويرًا رمزيًّا من خلال ما يلي : اسم العاشق (سرحان) - دلالة على الشرود وغياب الوعي – احتراق أجفان هذا العاشق - دلالةً على العجز عن الرؤية - وصف البندقية بأنها شفا السقوط - إشارة رمزية للانهيار - أما جملةُ النقش – والتي حملت قول معاوية بن أبي سفيان ؛ فقد عبّر بها الشاعرُ عن المماطلة والإرجاء والتراخي في الفعل الثوري ؛ بما يبرزُ القابض على الثورة قابضاً على الجمر، أو منتحرا . وهنا يصلُ دنقل إلى اللوحة الأخيرة في القصيدة ؛ فيقول :

(اللوحة الأخيرة)

خريطة مبتورة الأجزاء

كان اسمها سيناء

ولطخةٌ سوداء

تملأ كل الصورة . نقش (الناس سواسية- في الذل- كأسنان المشط

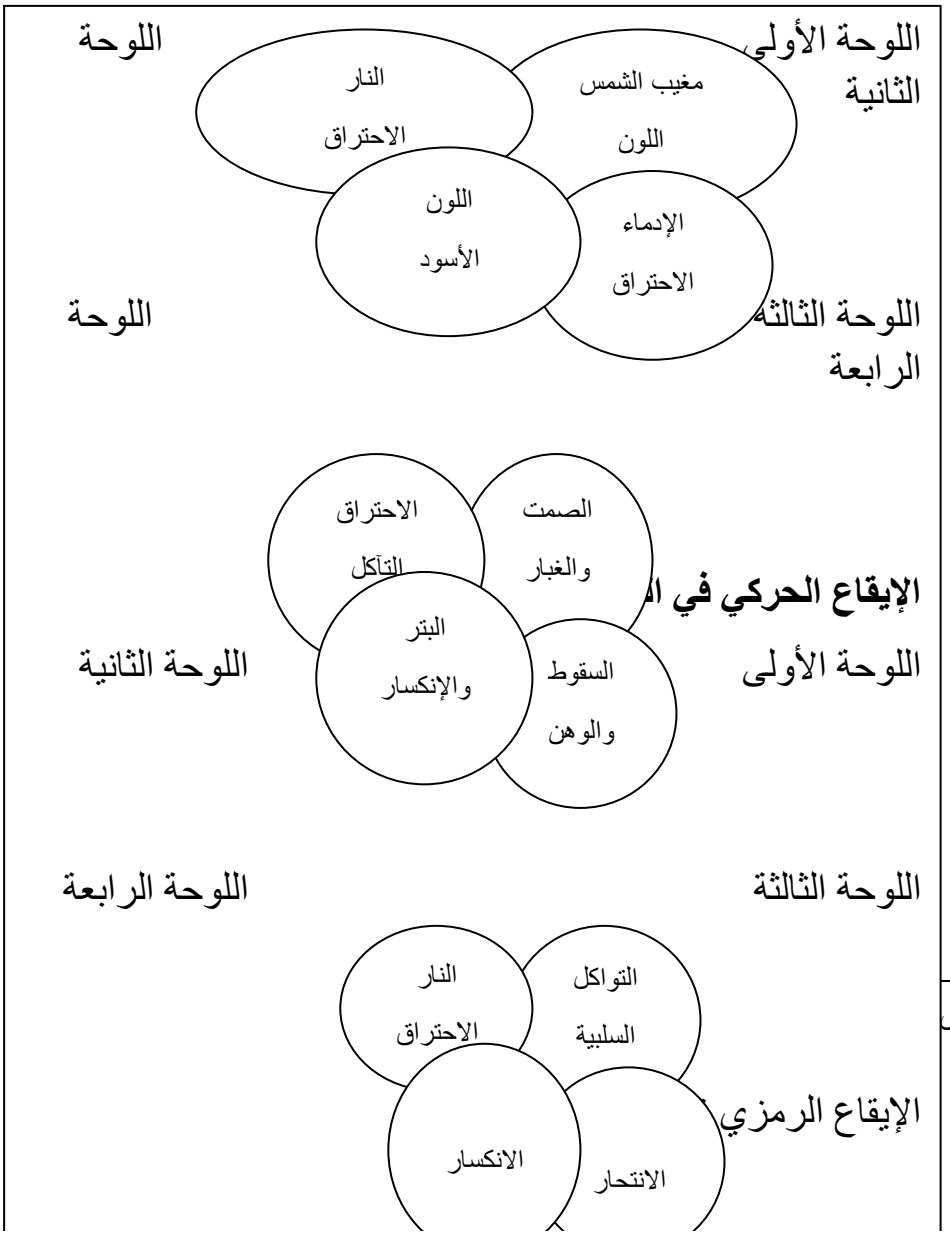
([169]) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، المجموعة الكاملة، ص316.

ينكسرون- كأسنان المشط

في لحية شيخ النفط)[170].

الحركة الأساسيةُ – في هذه اللوحة الأخيرة - هي البتر – والتي ترمزُ إلى تشرذم البلاد العربية - أمَّا اللون السائدُ فهو السواد – الذي يرمزُ إلى إعتام الرؤية الرؤية وقتامة المشهد وافتقاد الوصول إلى المستقبل – وقد ضمَّ النقشُ هنا نصًّا من الحديث النبويّ الشريف ، وبدت الدلالةُ التناصية – الناتجة من أسلوب التناص - لهذا الحديث – ذروةً دلاليةً معتمةً ؛ لأنَّها جسّدت ما آل إليه المجتمعُ من انعدام التوازن بينَ الطبقاتِ ، وما آل إليه من اضطراباتٍ قاسيةٍ بفعل التحولات الاقتصادية الكبرى التي شهدتها منطقة الخليج العربي .

إنَّ هذه القصيدة لأمل دنقل رغم ارتكازها على الصورة الشعرية المتعددة اللوحات – التشكيلية – إلَّا أنها تتمتّعُ بالوحدة العضوية ، والترابط الموضوعي بين أجزائها – وعناصرها – ويستطيعُ الناقدُ أن يثبتَ وجود هذه اللُّحمةَ– من خلال إبراز مدى التلاحم بين مُكوِّنات الإيقاع اللوني - و الحركي والرمزي الإشاري - فيها ، كما يتضح في الخطاطة الآتية:فيما يخص الإيقاع اللوني للوحة



([170]) أمل دنقل

وفضلا عن الترابط الموضوعي الواضح بين هذه اللوحات بما يُنتجُ مشهدا عاما متجانسا ، فإن لتقسيم المشهد الواحد إلى هذه المشاهد الصغيرة لهُ دلالته المتَّسقة مع مسار التجربة في القصيدة . من ذلك : إفراد الشاعر لكلّ تجربة عربية ـ هزائمية ـ بلوحة منفصلة ؛ بما يعكسُ شعوره بانعدام الوحدة بين البلاد العربية – على كل الأصعدة – وبما يدلُ – أيضًا – على شعوره بالانفصال العربي الراهن عن الهوية التاريخية – وما يتعلّقُ بها من أحداثٍ ـ إنَّ تقسيم اللوحة الشعرية الكبرى إلى لوحات تقنيةٌ فنيةٌ رمزَ بها الشاعرُ إلى تفرّق العرب وضياعهم

الصور المتنامية عبر المشهد الواحد المتصل:

ونقصد بها الصورة المتدفقة العناصر والتفاصيل والإيقاع الحركي ، في هيئة نامية تبدأ مع بداية التجربة وتكتمل باكتمالها . ومنالقصائد المشتملة على هذه الصورة قصيدة حجازي (أنا والمدينة) . يقول فيها :

"هذا أنا

وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابةُ الميدان، والجدرانُ تل

تبينُ ثم تختفي وراء تل

وريقةٌ في الريح دارتْ ، ثم حطَّت ثم ضاعت في الدروب

ظلٌّ يذوب

يمتدُّ ظل

وعينُ مصباح فضولي ممل

دستُ على شعاعه لما مررتْ

وجاش وجداني بمقطعٍ حزين

بدأتُه، ثم سكت

من أنت يا... من أنت؟

الحارسُ الغبيُّ

لا يعي حكايتي

لقد طُردت اليومَ

من غرفتي

وصرتُ ضائعا بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتي" [171].

إنَّ المواجهة – القاسية – بين الذات الإنسانية ، والمعالم الصلدة للمدينة –المعاصرة - هي الموقفُ النفسي – والفكري – الذي يُمثِّلُ دعامة التجربة في هذه القصيدة . وقد ارتكزَ " حجازي " على انتقاءٍ هيئةٍ بعينها للزمانِ والمكانِ ؛ لتجسيد هذا التأزّم الإنسانيّ ؛ فاختارَ (انتصاف الليل) ، كما أبرز عملقة المدينة ورحابتها – متجسّدة في الميدان والجدران – بما عبّر عن وحشةٍ المدينة وقسوتها ؛ و صور مشاعر الضياع – والاغتراب – التي استلبت الذات الإنسانية في هذه القصيدة . وقد رمز الشاعرُ إلى هذه الذات بمعادلٍ موضوعيٍ ، هو الوريقة – في صيغة التصغير - التي تتقاذفها الريحُ والجدران ؛ وقد وظَّفَ هذه المعادل للدلالة على هشاشة الذات الإنسانية – المُشار إليها – وتضاؤلها وضعفها .

وقد كشفَ حجازي هذه الدلالة الرمزية التي تربطُ بين الذات الإنسانية ، ومعادلها الموضوعي – في القصيدة – ؛ حيثُ وصف هذه الذات بمعاناة الضياع – في المدينة – كما كان حال الوريقةِ بين جدران هذه المدينة . يقولُ :

"لقد طُردت اليوم

من غرفتي

وصرتُ ضائعا بدون اسم"

كذلك اعتمد حجازي على الكناية في تصوير انتهاك المدينة للإنسان ، وذلك في قوله:

"وعينُ مصباح فضوليٍ ممل

دستُ على شعاعه لما مررت "

وقد خضعَ المسارُ الشعوري – والفكري – للتجربةِ - للتوالي العضوي ، وصولًا إلى ذروة التجربة - في قول الشاعر- :

"وجاشَ وجداني بمقطع حزين

([171]) أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ص175، 176، 177.

بدأتُه ثم سكت"

وهكذا وظَّفَ حجازي فعل الغناء – ثم السكوت عنه – توظيفًا رمزيًّا ؛ للدلالة على وحشة الذات الإنسانية – في المدينة – وافتقادها الحرية والبهجة – حيثُ الغناءُ رمزٌ للبهجة والانطلاق – كما رمز بالحارس الغبي إلى جهامة المدينة ، ووظَّفَ صيغة البناء للمجهول في الفعل " طردت" ليدلّ على كثرة من طردوه – ماديًّا ومعنويًّا – وقد برع الشاعر في اختيار صيغة الأفعال ، بما يتناسبُ مع مسار الدلالة – في هذه الصورة الشعرية – فاستعمل صيغة الماضي في الأفعال المنسوبة إليه – وإلى الوريقة – واستعمل صيغة المضارع – غالبًا - في الأفعال المنسوبة إلى المدينة ؛ ليدلّ على استمرار قدرتها على استلاب الذات الإنسانية .

نستطيعُ من خلال تأمل ملامح الصورة الشعرية – في القصيدة العربية المُعاصرة – أن نتبين مدى العلاقة بين تأزّم الواقع العربي الراهن - ومأساوية المشهد العربي – و ملامح هذه الصورة ؛ فقد اتصفت في شعر الاتجاه الواقعي الشعر الواقعي بهيمنةِ ملامح العجز والانهزاميّة – من ذلك قصائد أمل دنقل الموت في الفراش و"الساق الصناعية" و"الوقوف على القدم الواحدة".وكثيرٍ من قصائد السيَّاب الممتلئة بالفجائع ومشاهد الدم – كما اتصفت – الصورة الشعرية في قصائد الاتجاه الحداثيّ بهيمنة مشاهد الغرق والطوفان والحريق والرأس المقطوع ، كما في - كثيرٍ مما أوردنا من - قصائد أدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي .

الصورة السريالية في القصيدة المعاصرة:

الشعر في أساسه ينبجس- فطريًّا - من العمق الغامض في الإنسان ؛ ولذلك فهو في حاجةٍ ماسة إلى التنظيم والتنسيق . وتعدُّ الصورة الشعرية على رأس عناصر التعبير الشعري حاجةً إلى هذا التنظيم والتنسيقِ ؛ لما يشيعُ فيها من زخمٍ عاطفيٍ ، وتشابكٍ فكريٍ ، ولما يبدو من تعارضٍ ظاهريٍ بين عناصرها . وتعدُّ رؤيةُ الشاعرهي الوحدةُ التي تخضعُ لها الصورة – وغيرها من عناصر القصيدة - لأنَّها تكفلُ لها الانسجام بين الفكر والعاطفة ؛ بما يحقق الهارمونية في عموم التجربة .

وتعدُّ الصورة السريالية من أكثر أنماط الصور الشعرية- المعاصرة - غموضًا واستعصاءً على التلقي والتذوق ؛ وقد يرجعُ ذلك إلى انتسابها إلى المدرسة السريالية ، التي ولدت قبل الحرب العالمية الأولى كرد فعل على ما حل من تخريب في قيم الحضارة الأوروبية، ثم تطورت على يد مثقفي فرنسا - وعلى رأسهم تريستان تزارا المطور لها إلى مسمى الدادأ أو الدادية- فتحولت هذه النزعة من مجرد الفوضوية والحنق العاطفي إلى ثورة فنية منظمة على يد اندريه بريتون .

وقد تميَّز الاتجاهُ السرياليُّ بالاحتفاء بعالم الباطن - والرؤى والحلم "فكما أن الحلم يحتوي على بقايا نهارية فإن الواقع يحتوي أيضاً على بقايا ليلية، على عناصر آتية من الحلم، يحاول السرياليون تفصيلها وتكميلها في حالة اليقظة"[172]. وقد انعكست هذه المبادئ على طبيعة الصورة الشعرية ؛ فالاتكاء على الحلم يفتح باب الحرية الإبداعية، ويفتح آفاقاً واسعة للتجديد والتجريبِ - لم تعرفها الصورة في الشعر العربي القديم – كما يُسقط عبء المتلقي التقليدي من كلها الشاعر " يفتح الحلم - كما يقول جاستون باشلار- أبواب الجمال السحرية وإذا كان الحالم موهوباً فإنه سيحول حلمه إلى عمل إبداعي عظيم. والحلم الشعري هو حلم "كوني كلي" إنه يمنح الأنا حالة من اللاأنا. لكنها تنتهي إلى الأنا"[173].

ويفرض الغموض ذاته على القصيدة السريالية ؛ لأنَّ الشاعر يرتكزُ فيها على الإيحاء والرمز والتكثيف والتفكيك والتحويل –أو الإحالات بين العناصر ، كما يحطم منطق التعاقب الزمني ؛ فتخضعُ الصورةُ الشعرية لمناخ ، هو أقربُ لمناخات الحلم ، والتمرئي الصوفي . وقد أبدعَ شعراءُ الاتجاه الحداثي في هذا النمطِ من الصورة الشعرية ، ويعدُّ أدونيس أكثرهم تميزًا في ذلك ، خاصة في ديوان " المسرح والمرايا " - الذي كتب بين عام 1965-1967م –فقد اتسمت الصور الشعرية - فيه - بالسمة الحلمية أو الكابوسية. يقولُ في "مرايا وأحلام حول الزمن المكسور":

"2- الحاضرُ

زمنٌ يجري، زمن يهرب مثل الماء

وأنا أجري...

كل نهارٍ سكين في أحشائي

والليلُ حِراب

أشعر أن الشمس

تعري

ترقد فوق سريري مثل المرأة

حين يقال: "قطعنا رأس"..."[174].

([172]) هدى حجازي: السريالية والتحليل النفسي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع11، 1985م، ص21.

([173]) د. شاكر عبدالحميد: الحلم والكيمياء والكتابة، قراءة في ديوان أنت واحدها، مجلة فصول، أكتوبر1986م، مج8، مارس1987، ع2، 2، ص166.

([174]) أدونيس: المسرح والمرايا، المجموعة الكاملة، ص64.

اتسمت الصورةُ الشعرية بالطابع الكابوسيّ من خلالِ هذه الاستعارات المتسمة – بدورها – بالغرابة – مثل : "زمن يجري مثل الماء، "الشمس تعري"، "ترقد فوق سرير" ، الزمنُ / الحرابُ والسكاكينُ ، صورة قطع الرأس . وقد استطاع الشاعرُ – من خلال هذه الإيحاءات – أن يُجسّدَ شعوره بمداهمة الوقت / الزمن ، وأن يُجسّد تأزمه – الإنساني – من مطاردة الزمان ،- وانفلاته - كما رمز بقطع الرأس إلى انتهاكِ الحقيقة –في الواقع العربيّ – بينما رمز بصورة رقاد الشمس في سريره إلى امتلاكه هذه الحقيقة كشاعر حداثيّ يقتحمُ مجاهل السائد ، ويواجهُ المسكوت عنه .

وفي قصيدته " مرايا للممثل المستور" نطالعُ نموذجًا آخر للصورة السريالية . يقولُ أدونيس:

"3- مرآة لفارس الرفض":

حلمٌ بثلاثة أقمار

يتحطم، والجدرانُ رسوم

تقطر حبراً

والأشجار

-2-

كلُّ ينابيع القرى عبأت

جرارَها

وانكسرتْ فوقه

-3-

كان وراء صخرة

مدثَّراً بالرَّفض

مظللاً بشمس قاسيون

يغوص، محمولاً على سحابة

أعلى حنايا الأرض

فارسُ هذا الزمن المعجون

بالشمس والكآبة"[175].

نلاحظُ شيوعَ البِنى – الكونية - العملاقة في القصيدة السابقة – وهي : الأقمار الثلاثة ، الجدران، الأشجار، ينابيع القرى، الشمس، السحابة ، وقد اتخذ أدونيس من تحطّمها وتهاويها صورة رمزية يُعبر من خلالها عن تحطم المثال على يدِ الواقع، وانزياح الأمل من هذا الواقع – وهو يعتمدُ على هذا النهج الاستعاري في مواضع كثيرة من شعره - كما يُعبّرُ من خلال هذه الصورة – المُتشظية – عن دلالات الهدم ، والفشل ، والانكسار . أمَّا الذاتُ الإنسانية – في هذا الطرح – فهي ذاتٌ حداثيةٌ ، يصورها الشاعرُ متصفة بأبرز مبادئ الفكر الحداثي - وأعني الرفض – ومن هنا أطلق عليها مسمّى فارس الرفض . وقد عبّر أدونيس عن السمات الحداثية لهذه الشخصية عبرَ عدّة صورٍ ذات طابع غرائبيٍ سرياليٍ ، منها : "تظلله الشمس" – دلالة على اتصاله بالحقيقة - "غوصه إلى الأرض محمولا على سحابة" – دلالة على شمولية فكره - وهو فارس معجون بالشمس ، والكآبة ؛ فهو فارسُ الحقيقة والاغتراب معا .

وإذا نظرنا إلى زمن صدور الديوانِ- 1965- 1967م -أدركنا أن هناك علاقةً بين اضطرابات الواقع – وإرهاصات الهزيمة- وبين توجه الشاعر إلى الصورة السريالية ؛ حيث أفترضُ أنَّ مرارات الواقع وهزائمه – في كافة أشكالها - الهوة بين الممكن والمأمول تعدُّ العامل الأساسي للجوء الشعراء للصورة السريالية التي تعتمدُ على اللاوعي ، وعلى الحُلمي والكابوسيّ ؛ وكأنَّ هذا النمط من الصورة الشعرية كان بمثابة المعادل للواقع الكابوسي – اللّامنطقي – وكأنه – في الوقت ذاته – كان مهربًا فنيًّا من اللّامحتمل من المرارت .

على صعيدٍ آخر احتفى – بعضُ شعراء الاتجاه الواقعي – بالصورة السريالية في مراحل متأخرة من تجربتهم الشعرية ؛ حيثُ كانت مسرحًا جماليًّا مناسبًا لطرح رؤاهم حول الإشكاليات الميتافيزيقية – مثل الموت والاغتراب وماهية الروح والأشواق الصوفية – وكانت الصورة السريالية في الشعر الغربي نموذجهم الفني المُقتدى به – في هذا المجال - يقول البياتي: "وقد أخذتُ تقنياتها دون أن استسلم لمضمونها، فقد قمت بتفكيك قصائد أراغون وإيلوار وناظم حكمت وإعادة صياغتها لنفسي بالدرجة الأولى كتمرين روحي وثقافي"[176]. لكن البياتي لم يقف عند حدود التأثر بالنموذج الغربي ، بل عمدَ إلى الجمعِ السريالية والصوفية في محاولة لتأصيل التراث ، وطرحِ منهجٍ خاصٍ في كيفية تحويل ثقافة الآخر إلى نمط شخصاني . يقول: "أرى أن التراث يسعف إسعافا كبير في تمثل الحداثة، فالتقارب بين الشعر الصوفي والشعر السريالي جعل الشعر يكمل بعضه بعضاً، ما كان ينقص المتصوفة المسلمين الشعراء بخاصة هي الرؤيا السريالية للعالم، ولهذا نجد في شعرهم صراعا بين الخضوع للموروث

([175]) خليل حاوي: النار والريح، المجموعة الكاملة، ص159.

([176]) البياتي، مجلة الوحدة، ع55، ص224.

التقليدي والخروج عليه في كثير من الصور والمعاني، أما من حيث العطاء فالطريف أن الحركتين متعاكستان إذ أن كشوف السريالية النظرية أكبر من إبداعاتها الشعرية"[177].

من مواضع شعره التي اعتمد فيها " البياتي " على الصورة الشعرية السريالية ، قولُه :

"يا روح عناصر هذا العالم، يا أضواء الليل الفضية والزرقاء

ها أنذا أسجدُ في الحضرة سكران

ضيفا لمليكة هذا الليل المسكون بروح الصهباء

أهذي والخمرُ معي تهذي، قيثار العشق، أعريّك

أمامي في الحان

ما كنت أبوحُ بحبي، لو لم تسكب هذه الغابات

الملكية خضرتها في الماء"[178].

الإيقاع اللوني - في الصورة الشعرية السابقة – هو لونُ الأضواء - الفضية والزرقاء- ، وكذلك اللون الأخضر الخاص بالغابات - بما يشيرُ إلى انشغال الشاعر بأجواء كونية . أمَّا الإيقاعُ الحركي فهو إيقاع صوفي – مزيجٌ من السكر والسجود والهذيان وترنيم القيثار والبوح بالحب– وهذه – كلها - إيقاعات باطنية روحية . كذلك فإن عناصر الطبيعة تتسيد المشهدَ البصريّ ا، من ذلك : الليل والغابات والماء . ويبدو الشاعر هو النموذج الإنساني الوحيد في المشهد ؛ بما يرمزُ إلى رغبته في مواجهة الوجود والانفراد به ، ومساءلته .

وتمثّلُ الصورةُ الشعريةُ السريالية مجالًا ثريًّا لطرح الرؤى الشعرية حول الفكري التجريدي ؛ مثل ماهية الإنسان ، وتأرجحه بين النور والطين . من ذلك قصيدةُ صلاح عبد الصبور "الظل والصليب" التي عبَّر فيها من خلال الصورة السريالية عن تشوّه الجبلّة الإنسانية . يقولُ :

"هذا زمنُ الحقّ الضائع

لا يعرف فيه مقتولٌ من قاتله ومن قتله

ورؤوسُ الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيواناتِ على جثث الناس

فتحسس رأسك

([177]) البياتي، المرجع السابق، ص224.

([178]) البياتي: مملكة السنبلة، ص34.

فتحسس رأسك"[179].

إن هذه الصورة التي اختلطت فيها ملامحُ الإنسان بملامح الحيوان إنَّما تعبّر عن إحساس الشاعر بفوضوية الواقع الإنساني – وقنوطه من رجوع الإنسان إلى صفاء فطرته "وإذا كانت الصورة مستوحاة من مسرحية الخرتيت ليوجين يونسكو، فإن صياغة الشاعر لها قد وضعها ضمن تراثه الأصيل"[180]وقد ترددت هذه الصورة في أكثر قصيدة لعبد الصبور بما يدل على اتّساقها الفني مع رؤيته الفكرية – وإشباعها الجمالي لهذه الرؤية - فهو يقولُ في قصيدة " مذكرات بشر الحافي" – معبِّرًا عن تشوّه الوجود الإنساني في الرؤية الصوفية – من خلال بشر الحافي - و مصوّرًا اغترابه وقنوطه من الإنسانِ :

([179]) صلاح عبد الصبور: أقول لكم، المجموعة الكاملة، ص154.
([180]) أبو سنة: تجارب نقدية، ص65.

"حين فقدنا جوهر اليقين

تشوهتْ أجنة الحبالى في البطون

الشَّعرُ ينمو في مغاور العيون

والذقنُ معقود على الجبين

جيلٌ من الشياطين

جيل من الشياطين"[181].

الـــــــــــرمـــــز:

اعتمدَ الطرحُ الشعريُّ المُعاصرُ على استعمال الرمز المُستدَعى من الزمان والمكانِ والأحداث والوقائع التاريخية – والإنسانية عامة - و يختلفُ الشعراءُ فيما بينهم في حساسية التقاط الرمز – من سياقاته السابق ذكرها في الصورة الشعرية، وتفجير ما به من طاقات دلالية ؛ من حيثُ هو " وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة بل إنه يؤدي دور المشحب الذي تعلق عليه المعاني والدلالات فضلا عن أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفي للتجربة موضوع التعبير الأدبي"[182].

وتكمن أهميةُ توظيف الرمز– في التجربة الشعرية – في أنّهُ وثيق الصلة بطبيعة الشعر الإيحائية السحرية ، الحريصة على استثارة النفسِ وتنشيطِ أغوارِها "نؤثر الرموز لأن الطابع الثنائي وفقا لنظرية "فرويد" في الرموز هو الطابع الذي يجمع الحقيقي وغير الحقيقي الكامن فيها، وبهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة الاتصال بين الغرائز المتصارعة ، أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة، فشيء غاية في المرونة لا يمكن ضبطه"[183].

وقد تميَّز الطرحُ الشعري المُعاصرُ بتوظيف الرموز –والأساطير وكافة عناصر الإيحاء -نتيجة وعي الشاعر المعاصر بتاريخه القومي – والإنساني - وما اكتسبه من ثقافات متنوعة . كما كانَ وعي الشاعر " بمهمته ودوره في الحياة دافعا إلى توظيف الرمز والأسطورة في شعره، فقد أدرك بعض الشعراء أن للشاعر دوراً تاريخيا حضاريا، لا دوراً غنائياً أو وصفياً وآنيا، يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في ذلك "إذا كان بعض النقاد يقولون إن الفن هو إعادة بناء العالم فهذا القول يتحقق أصدق ما يتحقق بالنسبة للشاعر العربي الحديث، إنه مطالب بإعادة بناء العالم في شعره، مطالب بالاقتراب من الرياضي والفيلسوف اللذين يتعاملان

([181]) صلاح عبد الصبور: تأملات في زمن جريح، المجموعة الكاملة، ص264.

([182]) د. علي شلش: نيويورك في ست قصائد، مجلة فصول، مج3، ع4، أغسطس/سبتمبر1983م، ص56.

([183]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص139، 140.

مع الجوهر ممثلا لديهما في القضية والعدد، والذي يتمثل لدى الشاعر في الرمز إنه ثائر وفي الثورة نتخلص من أسر الشكل، والصورة والتقليد والعادة، أي أننا نصبح في أبهر لحظة من لحظات حريتنا فنحلق على الحقائق الكلية ونخلق علاقات جديدة بين الأشياء ونكتشف فيها إمكانيات ومعاني لم نكن نكتشفها من قبل: أي إننا نصبح مع الرمز وجها لوجه[184]. إن توظيف الشاعر لهذا الرمز يقتضي منه الوعي بدوره الحضاري، والوعي بكيفية تفجير ما في الرموز من طاقة إيحائية معبرة عن التجربة الشخصية والإنسانية معا إذا "ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق –الفردي والجمعي، فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي وفقدت نتيجة لذلك تأثيرها الشعري المنشود"[185]. وهذا – بدوره – يقتضي من الشاعر أنسنةَ الرموز ؛ لأنها اكتسبتْ بوضعيتها التاريخية المعروفة معنى ثابتًا في الذاكرة الإنسانية، لكنَّ توظيفَها الرمزيّ في القصيدة، يُحرّرها من علائقها التاريخية ،ويدفعها إلى الاتساعِ ؛ لتصبحَ (حالة) ودلالة رمزية عامة ؛ "فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها"[186]. ليس هذا هو المزلق الوحيد الذي يجب على الشاعر تفاديه في توظيفه للرموز، بل يبقى عليه أيضا أن ينجح في تفجير علاقة حية عضوية بين الرمز وعناصر الصورة الشعرية الأخرى، بل بين الرمز وسائر أجزاء القصيدة بحيث يتجنّبَ إقحامَ الرمز على القصيدة ، أو تحميله ما فوق طاقته ـ الدلالية – كما يتجنّبُ وضعهُ في سياقٍ غير ملائم لأصله الدلالي ، ويتجنّب تكديس الرموز بما يؤدّي إلى إعتام الدلالة و إحاطتها بالإبهام . وفي الصفحات القليلة الآتية نتوقفُ بالقراءة النقدية عند – بعض ـ أنواع الرموز التي كثرَ توظيفها في الشعر العربي المعاصر .

أنواع الرموز في الشعر العربي المعاصر:

- **الرموز المستقاة من التراث الإسلامي والعربي.**
- **الرموز المستقاة من الثقافة الغربية .**

أولًا : الرموز المستقاة من التراث الإسلامي والعربي: وتعدُّ الشخصياتُ التاريخيةُ على رأس هذا النوع من الرموز التي حظيت باهتمام الشعراء المعاصرين ؛ فقد عثر الشعراء المعاصرون في – كثيرٍ من – هذه الشخصيات على نماذج تصلحُ رمزًا – في حدِّ ذاتها – أو نمطًا رمزيًّا دالًّا – لما حظيتْ به هذه الشخصياتِ من تجربةٍ إنسانية عميقةٍ ، على الصعيدين الأفقي والرأسي .ويعدُّ رجالُ البيت الأموي على رأس هذه الشخصيات التاريخية الثرية الدلالة ؛ فقد كان – كثيرٌ منهم – رمزًا – دالًّا – على الاستلاب والقهر واللحكم الديكتاتوري المستبد ؛

([184]) أحمد عبد المعطي حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، المجموعة الكاملة لخليل حاوي، ص410، 411.

([185]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص204.

([186]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص199، 200.

بما أغرى كثيرًا من الشعراء باتخاذهم ورمزًا –أو معادلًا موضوعيا – لبعض رموز الحكم المعاصر . نطالعُ هذا التوظيف في قصيدة " أمل دنقل " "الأرض والجرح الذي لا ينفتح" - والتي أدارها الشاعرُ حول مناخات هزيمة 1967م – بما حرّضه على التوظيف الرمزي لكثيرٍ من الشخصيات التاريخية ، ومنهم المغول، والقيصر والترك ، ومعاوية بن أبي سفيان، وعبد الله بن سلول، والحجاج، وأسرة البرامكة - التي رمز بها إلى الهيمنة الغربية المعاصرة - وتآمرها على الحلم العربيّ - يقول أمل دنقل:

"أكلّ عام: نجمة عربيةٌ تهوي

وتدخل نجمةٌ برجَ البرامك"[187].

ويتميزُ أمل دنقل - وسط معاصريه – بالبراعة الفنية في إسقاط التاريخ – واتخذ شخصياته رمزًا – على الواقع .[188]

وفيما يخصُّ شعراء الحداثة ، فقد عكفوا على اتخاذ الشخصيات التاريخية رمزًا للحاكم العربي الديكتاتوري ، ورمزًا للتاريخ العربي الملئ بالدم و القمع والسفك والصراعات . من ذلك قولُ أدونيس :

"واستطرد الراوي:

"وصعد المنبر في يديه

قوس، وفوق وجهه لثام

وقال، بالسهام والقناع، لا بالصوت والكلام:

"أنا ابن جلا وطلاع الثنايا

.. أنا هو السؤال والنبراس

([187]) أمل دنقل: ديوان البكاء بيني يدي زرقاء اليمامة، المجموعة، ص120.

([188]) فهو يدين رمز الحاكم السياسي من خلال رمز الحجاج بن يوسف الثقفي ومعاوية بن أبي سفيان (2) وزياد بن أبيه (3) والقيصر (4) وكافور الأخشيدي (5) أما رجال السياسة أو بطانة الحاكم فهم زناة الترك (6) والخصيان (7) أما الفارس أو الشهيد أو الشعب فيسقط عليه دنقل رموزاً مثل: الحسين (8) وسبارتاكوس (9) وعنترة بن شداد (10) ورمز المسيح (11) وأحمس (12) وأوزوريس وإيزيس (13) ويوسف الصديق(14).

1- المجموعة الكاملة، ص118.
2- المصدر السابق، ص128، 24.
3- المصدر السابق، ص128.
4- المصدر السابق، ص118.
5- المصدر السابق، ص186.
6- المرجع السابق، ص118.
7- المصدر السابق، ص120، 123.
8- المرجع السابق، ص118، 314.
9- المرجع السابق، ص110.
10- المرجع السابق، ص123.
11- المرجع السابق، ص172.
12- المرجع السابق، ص175.
13- المرجع السابق، ص175، 176.
14- المرجع السابق، ص176.

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فرائسي.."

ومعاوية بن أبي سفيان رمز تاريخي أموي آخر يرد في شعر أدونيس دالاً على الظلم – ظلم الدهاء والكذب - فهو رمزٌ للحاكم العربي الداهية ، الذي يستطيعُ ركوب كل الرياح – في آن واحد – وقد وظّفَ أدونيس مقولة معاوية الشهيرة لإبراز هذه الدلالة – قوله "جعلت بيني وبين الناس شعره.." - يقول أدونيس في مرآة معاوية:

شعرة تقرأ الرياح وتبني

ملكها في تفجر البركان

في زفير الأمواج

والزمن الهائم بين الإعصار والربان"[189].

المدن: رموز تاريخية في الشعر العربي المعاصر:

كان الشعر في مرحلة الحلم القومي والتثوير والتبشير – في الخمسينيات - يتغنى باسم المدن العربية المحتلة، ويبث أفكاره الثورية عبر توظيف أسماء البلاد العربية-سوريا فلسطينالجزائر - أو يتغنى باسم المدن التي شهدت مقاومة فعلية للعدو واعتبرت رمزا للمقاومة والاستشهاد - مثل بورسعيد- السويس وغيرهما- وقد تحول الشعراء العرب المعاصرون بعد هزيمة 1967م إلى التاريخ العربي- قديمه وحديثه - يبحثون عن أسماء البلاد والمدن التي تكتنزُ أحداثًا فراقة في التاريخ العربي ؛ بما يجعلها طاقةً رمزيَّة دالّة . ونظن أن هذا التحول له ما يبرره حيث ترسخ في يقين الشعراء – ويقين كل عربي – أنّ المستلب لم يكن أرضًا – أو وطنًا بعينه – بل كان الهوية العربية ذاتها . ؛ ولذلك عكف الشعراء على التوظيف الرمزي للأندلس – باعتبارها رمزًا للحلم العربي المستلب – والهوية الضائعة - كذلك عكفوا على التوظيف الرمزي لبابل وبغداد - وحلب وجبل الأوراس –طرحًا للدلالة ذاتها . من أمثلة هذه المعالجة الرمزية (القصيدة الطويلة) للشاعر يوسف الخال ؛ حيثُ اتخذ بابل رمزا للهوية العربية الضائعة الهشة . يقول:

"عنقي من خشب، ورأسي طابة من التبن على

قامة من ورق الجرائد

اضرب، أنا بابلي. جنائني معلقة على ضجيج

الشارع[190].

كذلك يتُطرحُ " بابل " رمزًا للجرح عربي ، في (قصيدة بابل) لأدونيس ؛ فيقولُ :

"حين تجاهر: بابل جرح

يتدفق من دمه الفقراء

وبابل فقر

يتناسل في دمه الشعراء

([189]) أدونيس، المصدر السابق، ص179.

([190]) يوسف الخال: ديوان قصائد في الأربعين، المجموعة الكاملة، ص289.

وبابل سلطان

والتاج نبي أو تنين..

متهم"[191].

ويتميز " البياتي " ـ وسط شعراء الاتجاه الواقعي ـ بإكثاره من توظيف المدن الأندلسية رمزًا للحلم العربي الغائب المنتهب ؛ ومن هنا يضعُ بلادَ الأندلس في سياقاتٍ من الحنين والوجع – العربي – والهزائمية . يقول في قصيدة "رفاق الشمس" ـكتبت عام 1954م إبان أزمة العراق مع الديكتاتورية ـ:

"وعلى أبواب "مدريد" انتظرناك طويلا

ولعينيك، رفيق الشمس، خضبنا الحقولا

وافترشنا الأرض في أسواق (طهران) القديمة

وأكلنا الشوك والصبار في أحياء شيكاغو الدميمة"[192].

وفي قصيدة (قبر من أجل نيويورك) يطرحُ أدونيس أسماء المدن العربية في وضعية مقابلة ـ ضدية ـلنيويورك ؛ فيرمزُ بالمدن العربية إلى الانتهاك والتشرد والضياع، أمَّا نيويورك ، فيرمزُ بها إلى معاني الهيمنة والقوة، هكذا تمثّلُ نيويورك كينونة الغرب تمثيلًا قويا ، بينما تمثّلُ المدنُ العربية الهشاشةَ والهوان العربيين .يقول أدونيس:

"و" أعترف: نيويورك، لكِ في بلادي الرواق والسرير

الكرسي والرأس. وكل شيء للبيع: النهار والليل، حجر مكة

وماء دجلة. وأعلن: مع ذلك تلهثين- تسابقين في فلسطين

في هانوي، في الشمال والجنوب، الشرق والغرب، أشخاصا

لا تاريخ لهم غير النار"[193].

ويقول: "مع ذلك، ليست نيويورك لغوا بل كلمة، لكنه حين أكتب:

([191]) أدونيس: المطابقات والأوائل، المجموعة الكاملة، ص353.

([192]) البياتي: ديوان المجد للأطفال والزيتون، وعند كثير من الشعراء تتخذ المدن العربية دلالات رمزية مسقطة من الواقع الراهن المتأزم، وتحظى مدن الأندلس على وجه الخصوص بهذا الاحتفاء الشعري تشبهها في هذا مدن فلسطين، هكذا نطالع رمز غرناطة في شعر أمل دنقل، المجموعة، ص315 وأريحا، ص187 والقدس، ص193، 405 وإرم العماد ص230، والمنصورة ص260 وطروادة ص175، وسدوم، ص156.

([193]) أدونيس: ديوان هذا هو اسمي، المجموعة الكاملة، ص293.

"دمشق، لا أكتب كلمة بل أقلد لغوا. دال ميم شين قاف..

لا تزال صوتا، أعني شيئا من الريح. خرجت مرة من الحبر

ولم تعد. الزمن واقف حارسا على العتبة يسأل: من تعود متى

تدخل؟ كذلك بيروت القاهرة بغداد لغو شامل كهباء

الشمس

شمس، شمسان، ثلاث، مئة.."[194].

الهم الحضاري عند شعراء الاتجاه الحداثي –خاصة أدونيس- جعل من المدن التاريخية العربية رمزا للضياع لا للفخر، ولا فارق في ذلك بين المدن القديمة – منها - والحديثة .

لم يتوقف الشعراءُ المعاصرون عند حدّ التوظيف الرمزي لأسماء المدن العربية – والإسلامية – بل استطاعَ بعضُهم أن يبتكر مدينته الرمزية ، وأن يحمّلها الدلالات الرمزية المُتصلة بجوهر الرؤية الذي ينتظمُ تجربته الشعرية .من هؤلاء الشعراء : السياب " الذي استطاعَ أن يمنح قريته جيكور – مسقط رأسه ومرتع صباهُ – أبعادًا دلالية تعبّرُ عن همومه الشخصية والقومية ، كما اتخذها رمزًا للكينونة الضائعة . كما اختصّ السيابُ - قريته هذه - بأكثر من قصيدةٍ - في ديوان أنشودة المطر – منها : "مرثية جيكور" "تموز جيكور"، "العودة لجيكور"، "جيكور والمدينة"- فضلا عن إشارته إليها في عدّةِ قصائد أخرى -فجيكور رمز الضياع والعذاب والفقر، وجيكور هي هوية الشاعر التي تتطلب منه الفداء والتضحية . كما يقول في هذا الموضع :

"هيهات. أتولدُ جيكور

إلا من خضة ميلادي

هيهات. أينبثق النور

ودمائي تظلم في الوادي"[195].

وجيكور هي رمز الحلم المستحيل والمدينة الفاضلة كما يقول السياب في "جيكور والمدينة":

"وجيكور من دونها قام سور.

وبوابة

([194]) أدونيس: هذا هو اسمي، المجموعة الكاملة، ص303.

([195]) السياب: أنشودة المطر، ص90.

واحتوتها سكينة

فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يدمي على كل قفل يمينه"[196].

استطاع السياب أن يبتكر من جيكور رمزا ، بل استطاع – في افتراضي – أن يصنع من جيكور أسطورةً مشحونةً بالدلالات الإنسانية ؛ لذلك "يظل رمز جيكور أضخم ما خلفه لنا السياب لأنه من نتاج ذلك الحنين المكنون إلى تلك الأيام الخالية، الذي لم يفارقه قط"[197].

ب- الشخصية الدينية رمزا في الشعر المعاصر:

من أكثر الشخصيات الدينية التي وظَّفها الشعراءُ المعاصرون توظيفًا رمزيًّا ، شخصيات الرسل والأنبياء : عيسى وسليمان ومحمد – عليهم الصلاةُ والسلامُ - حيثُ تكتنزُ هذه الشخصيات بالمعاني السامية النبيلة ، وعلى رأسها : الفداءُ ، والإيثارُ والصدق ، والحكمة ، والاغتراب كما أنّ هذه الشخصيات تتصفُ بالمثالية النقية غير المشوبة . لكنها - في الوقت ذاته - تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا الرفيعة التي أغرت الشعراء بالإقبال عليها ، وتوظيف ما بها من معانٍ دالة معبّرة عن دراما الحياة الإنسانية. من القصائد المعاصرة الدالة على ذلك قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" – لخليل حاوي – والتي وظّفُ فيها قصة شق صدر الرسول – عليه الصلاة و السلام - وغسله – وتطهير القلب . وقد اتجه الحاوي بهذه القصة اتجاها دلاليا حداثيًّا ، حيثُ رمز بمسح الصدر إلى التخلص من الفكر التقليدي ، كما نسب إلى الذات الحداثية هذه القدرة بوصفها – في رأيه - ذاتًا مسؤولة مجابهة . يقولُ :

"لن أدعي أن ملاك الرب، ألقى خمرة بكرا وجمرا أخضرا

في جسدي المغلول بالصقيع، صفى عروقي من دم

محتقن بالغاز والسموم، عن لوح صدري مسح، الدمغات والرسوم"[198].

كذلك اتّخذ أدونيس رحلة الإسراء والمعراج ثيمةً أساسية في قصيدته "السماء الثامنة" ، لكنه منح هذه الرحلة صبغةً حداثية ، وجعلها رمزًا لانسلاخ الذات الحداثية عن المجتمع العربي التقليدي ، وارتحالًا صوب النقد التاريخي والحضاري .يقول أدونيس:

".. شددتُ فوق جسدي ثياب

وجئت للصحراء

كان البراقُ واقفا يقوده جبريل، وجهه كآدم. عيناه كوكبان

([196]) السياب: أنشودة المطر، ص97.

([197]) محي الدين إسماعيل، المجلة، ع169، يناير1971، ص28.

([198]) خليل حاوي: السندباد في رحلته الثامنة، المجموعة الكاملة، ص245.

والجسم جسم فرس. وحينما رآني

زلزل مثل السمكة

في شبكة.."[199].

أمَّا قصةُ الهجرةِ النبوية ، فقد عالجها الشاعرُ صلاح عبد الصبور معالجةً رمزيةً في قصيدته (الخروج) معبرا من خلالها عن معاناته مشاعر الاغتراب النفسي – والميتافيزيقي - ؛ ومن ثمَّ منح مفردة الخروج دلالةً ميتافيزيقية هي البحثُ عن الذات وسط ركام اليومي المكرور . يقول:

"أخرجُ من مدينتي، من وطني القديم

مطرحا أثقال عيشي الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملتُ سري

دفنتهُ ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت علي طلعة الصحراء

وظهرُها الكتوم

أخرجُ كاليتيم

لم أتخيَّر واحدا من الصحاب

يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى أنا القديم"[200].

كذلك وظَّفَ الشعراءُ المعاصرون شخصية " عيسى " - عليه السلام - كما وردت قصته في الإنجيل –رمزا للاستشهاد الحق والاغتراب والفداء والتضحية ؛ فقد أغرتْ قصة قتله – وصلبه – الواردة في الإنجيل – باتخاذه رمزًا للروح الإنسانية المغتربةِ عن سياقِها الاجتماعي - وعبثية نضال الإنسان من أجل الإنسان– وقد طُرح المسيحُ – في القصيدة المعاصرة – بحيثياته التي ورد بها في الإنجيل ؛ باعتباره يقعُ بين الإلهي والبشريّ ، فضلًا عن اضطلاعه برسالته وصولًا إلى ذروة التراجيديا التي تجعله ينافسُ أبطال الأساطير اليونانية في مجابهتهم

([199]) أدونيس: المجموعة الكاملة، ص255.

([200]) صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة، ص73.

حتمية المصير وعداء الآلهة .من هذه المنطلقات بدت شخصيةُ المسيح – للشعراء المعاصرين ـ ذاتًا إنسانية مشحونةً بالمعاني العميقة الدالة على الاغتراب والتأزّم ؛ فعكفوا على توظيفها رمزيا للتعبير عن هذه المناخات . والملاحظ في توظيف رمز المسيح في هذا السياق السياسي أن استخدام الرمز يتم بشكل نصي لا عضوي، فالشعراء يحرصون على ذكر اسم المسيح والصليب، والجليل وإكليل الشوك ويهوذا..إلخ، بينما تعامل الشعراء في المرحلة الناضجة – من تجربتهم الشعرية ـ مع ثيمة الرمز لا مع مفرداته .

بهذه الدلالة الرمزية طرحَ الشاعرُ أحمد عبد المعطي حجازي شخصية المسيح في قصيدته "دماء لومومبا" جاعلا من هذا الثائر مسيحا مقتولا"[201] كما وظّفه للتعبير عن أزمة انفصام الوحدة بين مصر وسوريا ، في قصيدة عودة فبراير[202]. كذلك اهتمّ السيابُ بالتوظيف الرمزي لشخصية المسيح ـ خاصة في ديوانه "أنشودة المطر" ـ مُفتتنًا بأنه – كما ورد في إحدى تراتيل الفصح ـ "وطئ الموت بالموت"[203]؛ ومن ثم اتخذه رمزًا للذات الإنسانية التي تردّ على الموتِ بالموتِ .لقد انتبه السيابُ إلى أنّ إمكانية توظيف شخصية المسيحنموذجًا للعذاب الإنساني – في مذاقاته المختلفة –ونموذجًا للعزاء والفداء والمكابدة ، والخلاص ، وأنه دليلٌ على اتسام الحياة الإنسانية بالشقاء والنقصِ . "إن رمز المسيح عند السياب يمثل الفعل ويكمل دور الشاهد الذي يعجز عن مقارعة القدر"[204].

وفي كثيرٍ من مواضع الشعر الحداثي تكتسبُ شخصيةُ المسيح بعدا حضاريا، ويُطرحُ رمزًا للهوية العربية المستلبة المصلوبة المُدماة التي – على النقيض من المسيح – لا ترجو عودة وبعثا . يطرحُ خليل حاوي هذه الدلالة في قصيدته (ليالي بيروت) . يقول :

"في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب"[205].

([201]) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان لم يبق إلا الاعتراف، ص115.
([202]) أحمد عبد المعطي حجازي: لم يبق إلا الاعتراف، ص129.
([203]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص136.
([204]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص137.
([205]) خليل حاوي: ديوان نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص22.

أمَّا في شعر يوسف الخال ؛ فشخصية المسيح "هو الكلمة، وهو المخلص وهو الحقيقة الوحيدة التي يمكن قبولها في عالمنا والمسيح أخيراً هو الإنسان الجديد الذي يستطيع أن يحمل صليبه ويفدي التناقض بين الذات والعالم"[206].

ولم يكتف الشعراءُ المعاصرون بالتوظيف الرمزي لشخصية الأنبياء ، بل قاموا باستثمار الطاقات الدلالية التي تحملُها بعض الرموز الدينية الأخرى – من الديانات المختلفة – مثل شخصية الخضر واليعازر ، ورموز البيت النبوي كالحسن وعلي والحسين وفاطمة الزهراء وغيرهم.

والحسين) من بين الرموز الدينية التي وظفها الشعراء المعاصرين، وكان ما استقطبه فيهم ذلك البعد الاستشهادي في سيرة حياته وتلك المحنة التي تعرض لها في كربلاء واتخذت معنى مأساويا، لذا يعد من الرموز الشائعة في شعر الشعراء المعاصرين، فالحسين مثل عيسى عليه السلام مثل النبلاء دليل على قسوة المجتمع البشري وهمجيته . وفي قصيدته "من أوراق أبي نواس" يلتقط أمل دنقل هذه الثيمة التي يدل عليها رمز الحسين: الموت وحيدا حسيرا ظامئا في كربلاء، والتي تصلح إسقاطا على الواقع العربي، وعلى الجندي العربي الضائع والمائت وحيدا ظامئا في 1948م، و1967م، يقول أمل دنقل:

"كنت في كربلاء

قال لي الشيخ أن الحسين

مات من أجل جرعة ماء

... ...

وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين"[207].

وتكتسب شخصية الحسين أبعادا خاصة عند بعض الشعراء المعاصرين وتمتزج بميولهم الفكرية كما في شعر أدونيس ـ الذي احتفى برموز الشيعة واستقطبه منها كثيرون-وهو عند أدونيس رمز الثورة وجمرتها المشتعلة الدائمة، وفي قصيدته (لون الماء) التي يعدد فيها أنواع

([206]) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص127.

([207]) أمل دنقل: من أوراق أبي نواس، ديوان العهد الآتي، المجموعة الكاملة، ص313.

الكلمات: الكلمات الميتة، الكلمات المأثورة، والكلمات المغيرة، يجعل شخصية الحسن الكلمة الثائرة والمثورة [208].

و الحسين ليس الرمز الشيعي الوحيد الذي يتردد بصورة أسطورية في شعر أدونيس بل تتردد رموز علي بن أبي طالب رضي الله عنه، الذي يبدو في صورة الشهيد[209]، والإله[210]، والمتغلغل في كل العصور[211]، وهو سيد الحزن[212]، ويتلبس شخصية موسى عليه السلام[213] إذ تعرض كلاهما للظلم والاستضعاف لذا فهو الثورة الكامنة أو هو وردة الرماد في شعر أدونيس أما علي فهو اللهب الساحر الممتد في التاريخ العربي إلى زماننا هذا لتثوير كل مستضعف، ولتصوير هوان العرب وانكسارهم، كذلك يكون رمز زيد بن علي في شعر أدونيس، كما يقول:

"ورأيت أني في الأزقة والزوايا

أمشي كزين العابدين

عبأت بالخبز الجراب

وركضت من باب لباب

أزكي لهيب الثائرين، أسد جوع الجائعين"[214].

إن الشعراء في تخيرهم لشخصيات الأنبياء أو الشخصيات الدينية عامة كانوا مندفعين إلى اختيار الشخصية الحاملة لسمات داخلية خاصة مثل النبل والرحابة الإنسانية والعطاء، والمتصادمة في ذات الوقت مع سياقها الاجتماعي بما يجعلها في وضعية درامية رامزة للتمرد وشاهدة على بشاعة المجتمع البشري في ذات الوقت. وأسس الاختيار هذه هي نفسها منطلق الشعراء المعاصرين في التعامل مع رموز الصوفية في التراث العربي. والصوفية مصطلح أطلق في منتصف القرن الخامس الهجري على أهل الباطن من المسلمين[215] والصوفية ذات علاقة وثيقة بالشعر فكل منهما يتعامل مع الوجود بمنطلق وجداني حدسي لا عقلي، ومن ثم فالحقائق عند الجانبين نسبية وليست مطلقة، ومن هنا كانت مكابدة أهل التصوف والشعراء في

([208]) أمل دنقل: ديوان العهد الآتي، المجموعة الكاملة، ص313، 314.
([209]) أدونيس، المجموعة، 253.
([210]) أدونيس، المجموعة، ص282.
([211]) أدونيس، المجموعة، ص285.
([212]) أدونيس، المجموعة، ص273.
([213]) أدونيس، المجموعة الكاملة، ص265.
([214]) أدونيس، المجموعة الكاملة، ص275.
([215]) دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الخامس، ص266.

التعامل مع الجانب المادي من الحياة، كذلك فإن "الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف"[216].

ومن هنا لم ينظر الشعراء إلى أهل الصوفية بمنظور فقهاء الدين إليهم ولم يحكمون على المغالين منهم أو المارقين بهذا الحكم لأنهم متفهمون لطبيعة التجربة الصوفية المشابهة للتجربة الشعرية في حدتها ومروقها عن المألوف، يقول صلاح عبد الصبور:"إن التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية. وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة"[217].

الصوفية والشعر يقومان على الكشف القلبي، فالتصوف –كما يقول أدونيس:"باختراقه للمرئي إلى غير المرئي يجعل العالم وحدة كاملة ويتيح فهم هذا العالم بال بالعقل البارد المشترك بين كل الناس وإنما يتيحه بما نسميه بالحدث أو بالقلب. كلنا نقول إن اثنين زائد اثنين يساوي أربعة، لك لا أحد منا يحلم كالآخر. والتصوف يركز على هذا الاختلاف، وفي هذا الاختلاف نفهم العالم أكثر مما نفهمه بهذه الوحدة المشتركة. هذه الوحدة المشتركة تحجب العالم"[218].

من هنا لا نستغرب اهتمام الشعراء المعاصرين برجال الصوفية حيث يعدونهم رموزا للحيوية الباطنية والتجربة الطازجة والحدس المتوجه والاتصال الفطري بالوجود، ويختلف الشعراء حسب اتجاهاتهم الشعرية والفكرية بعد ذلك في بعض الإضافات التي يضيفونها على هذه الرموز. فأدونيس لا يعتد بالحرية في الحدود التي يحتفي بها الشعراء بل ينطلق إلى مجالات أرحب تجعل الحرية قريبة من مبدأ (الخرق)، لذلك فهو يجد في الصوفية مجالا متسعا لهذا المعنى للحرية، يقول:"تجاوز الواقع، أو ما يمكن أن نسميه اللاعقلانية. واللاعقلانية في التصوف تعني الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق وعلى الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهرة، وعلى الفلسفة بالمعنى التقليدي، أو الأرسطوطالية هذه الثورة تعني بالمقابل التوكيد على الباطن أي على الحقيقة (مقابل الشريعة). وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية"[219]. وبهذا المعنى يتواجد رمز الحلاج في شعر أدونيس: الحلاج: رمز للباطن والحدس مقابل العقلية المادية التي يمثلها سقراط لذلك يموت الحلاج في منارات سقراط العقلية:

"وأنت، ما أضيقك –اتسع يا حقل الإشارات

بين طبعي والطبيعة رؤى ومكاشفات- نشوة واحدة

([216]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص197.
([217]) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص162.
([218]) أدونيس: حوار مع أخبار الأدب، العدد140، 17مارس1996م، ص11.
([219]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص131.

رعشة واحدة. في أخوة خفية- عتمة بلورية!

إنه الانخطاف تلغزه السريرة. إنه الرصد البصائري

وهم يطوف بين العناصر كأنه اليقين وأنت، أيها الذاهب صعدا في منارات سقراط

هل تلمح جثة الحلاج. والذباب الذي يحوم!"[220].

ويتخذ صلاح عبد الصبور الحلاج رمزا للعذاب لأنه كما يقول :"كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المكفرين في معظم المجتمعات الحديثة وحريتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية عن كواهلهم وكانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بعث لي نقيا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة"[221]. أما النفري فهو رمز للتمرد والحرية الفكرية ومخالفة السائد والاغتراب الفكري كما يقول أدونيس في قصيدة "النفري":

ساوتني شمسي بالأشجار

وبالأنهار

وبالبؤساء/سلوها

كيف نفتني

نشرتني في الطرقات وفي لهجات الغربة حرفا حرفا

لا تسلوها

أسلمت لتيه الشمس خطاي

رضيت لوجهي هذا المنفى"[222].

النفري عند أدونيس هو رمز "ذلك المجنون السماوي الذي أنحل- الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة وأن يقرأ ما كان يود أن يقرأه هو شيء منه"[223]. والصوفيون بوابة الحرية والكلمة الساحرة والحقيقة الساطعة في الشعر المعاصر.

جـ- رموز من التراث الأدبي العربي:

([220]) أدونيس: قصيدة والقضاء ينسج التأويل، المجموعة الكاملة، ص405.

([221]) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص162، 163.

([222]) أدونيس، المجموعة الكاملة، ص439.

([223]) أدونيس: قبر من أجل نيويورك، الأعمال الكاملة، ص301.

يعتبر التراث الأدبي العربي مادة رمزية ثرية للشعراء المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم، فهذه الاتجاهات الشعرية المختلفة لم تمنع شعراءنا المعاصرين من الاحتفاء بشخصيات أدبية تراثية مشتركة مثل أبي العلاء المعري والمتنبي وأبي فراس ووضاح اليمن وأبي نواس وأبي تمام وغيرهم ممن يعتبرون تمثيلاً قويا واضحا لازدهار الشعر والفكر والتجديد الأدبي وإن دل هذا على هذا استقطاب نماذج التمرد الأدبي والفكري التراثية للشعراء المعاصرين فهو يدل في نفس الوقت على أن موقفهم من التراث موقف انتقائي لا موقف تبعي أو موقف رفضي، هذا والموقف الانتقائي –تحدده ذائقة الشاعر وثقافته وميوله الفكرية والنفسية بالطبع، يقول أدونيس:"طرفة بن العبد وعروة بن الورد وامرؤ القيس وذو الرمة وأبو تمام وأبو نواس والمتنبي والشريف الرضي والنفري.. إنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا في مدينة واحدة. ذلك أن نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع"[(224)]. فانشغال هؤلاء الشعراء بجوهر الحياة وبحقيقة الوجود الكامنة وراء الوجود هي –عامل اهتمام أدونيس بهذه الشخصيات.

والمعري عند صلاح عبد الصبور رمز لمعان أخرى مختلفة غير حداثية، إنه رمز للشاعر المسئول الملتزم بقضايا الوجود الإنساني، المهموم بالعالم الميتافيزيقي، والزاهد في العارض من الحياة، يقول:"أبو العلاء المعري –عندي- سيد شعراء العربية غير منازع، شاعر معذب الضمير والوجدان، ملتهب الفكر والخاطر. لا يعنيه أن يجمع مالا أو يئول إلى غني بقدر ما يعنيه أن يحمل مسئولية هذا الكون بأرضه وشرائعه ونواميسه وأهله على كاهليه الناحلين.."[(225)]. بهذه الصورة يأتي رمز المعري في شعر صلاح عبد الصبور موافقا لاتجاهاته الفكرية ومنسجما مع قضايا شعره التأملية الميتافيزيقية، يقول عبد الصبور في قصيدة (أقول):

"وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغتفرون لي التقصير- ما كنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب

لأني لو قعدت بمحبسي لقضيت من صعب

ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل

يناغيه مغنيه

([224]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص140، 141بتصرف.

([225]) صلاح عبد الصبور، مقال الحديثة الموحشة، مجلة المجلة، ع147، مارس1969م، ص12.

ولكن تعذبت لكي أعرف معنى الحرف"[226].

فالمعري رمز للزهد والاستعلاء على البشرية، والمتنبي رمز للشاعرية الموهوبة الصاخبة – والأمير أحمد شوقي رمز للرفاهية والتنعم أما الشاعر فهو يصف نفسه في سياق هؤلاء بأنه شاعر معاصر مهموم يدرك دور الكلمة ومسئوليتها.

وينظر أدونيس إلى المتنبي من واقع اتجاهه الحداثي، فهو يمثل عنده الثورة، والتمرد، يقول أدونيس:"إنسان المتنبي موجة لا شاطئ لها- دائما على حركة. إنه أول شاعر عربي يكسر طوق القناعة. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز. إنه جمر الثورة في شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشري من هدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان"[227].

أما أبو نواس فهو بجرأته الفكرية والشعرية يعد رمزا صارخا للحداثة في رأي أدونيس، رمز للتمرد الميتافيزيقي وخرق المواضعات الأخلاقية يقول في قصيدته (أبو نواس):

"لغة- فتنة/كلمات- دم

والسماء مفترق

وأنا عابر

بالسماء يلتطم"[228].

وأبو نواس أكمل نموذج حداثي عند أدونيس بهذه السمات من حيث "فصل الشعر عن الأخلاق والدين معلنا أخلاقا جديدة هي أخلاق الفعل الحر والنظر الحر: أخلاق الخطيئة.. إنه الإنسان الذي لا يواجه الله بدين الجماعة، وإنما يواجهه بدينه هو، ببراءته هو، وخطيئته هو، ولعله من هذه الناحية، أكمل نموذج للحداثة في مورثنا الشعري"[229].

وهكذا تتعدد الرموز الأدبية التراثية في الشعر المعاصر، وتختلف دلالتها من اتجاه شعري إلى آخر، فتخضع شخصيات مثل ديك الجن الحمصي وذرياب ووضاح اليمن وامرؤ القيس وعروة بن الورد للنظرة الواقعية تارة للحداثة تارة أخرى.

وهناك ظاهرة في معالجة الرمز في الشعر العربي المعاصر هي ما نلحظه من توظيف بعض الشعراء لشخصية بعينها تتحول بها هذه الشخصية من حالة عامة إلى حالة خاصة أي تدخل

([226]) صلاح عبد الصبور: المجموعة الشعرية الكاملة، ص158، 159.
([227]) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص56.
([228]) أدونيس، المجموعة الكاملة، ص448.
([229]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص53 بتصرف.

في دائرة الابتكار الشخصي للشاعر فينحت لها ملامحاً خاصة برؤاه الشعرية.ومن أمثلة هذه الشخصيات مهيار الديلمي[230] الشاعر الشيعي العباسي المعروف، الذي تقنع أدونيس باسمه في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي"، فضلا عن توظيفه في دواوينه الأخرى توظيفا رمزيا. ومهيار بوضعيته التاريخية فارس شيعي وهو أحد شعراء حزب البرامكة أو الموالي في العصر العباسي، وهذه المواصفات من شأنها أن توجد بعض التصادم بينه وبين أهل عصره على مستويات كثيرة، ولعل هذه التصادمات والنتوءات هي بذرة الرمز في شخصية مهيار التي استقطبت أدونيس حتى نماها واستطاع من خلال إضافاته الخاصة أن يحول إلى رمز مبتكر غير شائع رغم وجوده التاريخي.

وقد أفاد أدونيس من الوضعية التاريخية لمهيار الديلمي في جعله رمزا للرفض والتمرد في الواقع العربي المعاصر، رمزا لإدانة التاريخ العربي بكل سياقاته، رمزا للثورة والخرق والتبشير بالحداثة والتطلع إلى واقع مغاير للمعيش، من هنا يصارع مهيار رموز الظلم والقهر. وهو رمز لرفض السائد بما يعد جنونا في أعراف الواقع العربي، وهو السيل الذي يجتاح الجمود، وهو الرؤية والهداية في واقع مظلم:

"مهيار

وجهك برج الضوء في سفينة الظلام

والحلم في أجنحة اليمام واليمام"[231].

مهيار شخصية متصادمة مع واقعها أو كما تقول د/خالدة سعيد:"هو ذو هوية متحركة مسافرة خصيصة لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصبر. وهنا تكمن خصائص الحداثة في شعر أدونيس"[232]. وفي نفس الوقت يحمل مهيار ملامح الشخصية الوجدانية المسئولة عن هويته، فهو متمرد على وضعيته التاريخية والحتمية الوجودية معا ."إن الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة سفره بين الهوية والهوية، بين التناقض والتأليف.. وهو رد الاعتبار للإنسان. كطاقة متنامية كاشفة مغتنية متعالية على ذاتها متخطية لأبعادها"[233].

([230]) مهيار الديلمي: هو "أبو الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي الديلمي الشاعر. كان مجوسيا فأسلم سنة 394هـ على يد الشريف الرضي، ثم سكن بغداد وتوفي سنة 428هـ، تخرج في نظم الشعر على الرضي، واقتدى به وهو مكثر جزل القول رقيق الحاشية طويل النفس، شديد النزعة الوجدانية، بارع في الوصف والتشبيه والمعاني الروحية". د. محمد التي نجي، المعجم المفصل في الأدب، الجزء الثاني، ص457 وذات التعريف نجده في دائرة معارف القرن العشرين لمحمد فريد وجدي، المجلد التاسع، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، ص484.

([231]) أدونيس، المجموعة الكاملة، ص215.

([232]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص122.

([233]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص122 بتصرف.

ومهيار رمز للشاعر الشاهد على عصره اللاملتزم –بالمعنى الحداثي للالتزام- لا بالمعنى الواقعي للمصطلح- وشهادة مهيار ليست للماضي فقط ولا للآني بل للآتي "مهيار إذن راصد في الدرجة الأولى: يقف على صراط تتقاطع فيه القيم والعوالم، يرصد الحركة الكلية ويستجلي الأسرار. ولذلك فإن المناخ الذي يسود "أغاني مهيار الدمشقي" هو مناخ التكوين: ثمة دوما شيء ما على شفا التكوين أو على شفا الزوال. حركة الموات هذه تطالعنا في المراثي"[234]. بهذه السمات يقترب مهيار من أن يكون أسطورة أدونيس الخاصة وهو في ملامحه الرمزية والأسطورية نموذج للرفض الذي سبق إليه أدونيس في الشعر العربي، وامتد –كما ترى- خالدة سعيد إلى الشعر والنقد العربيين المعاصرين[235]. من وقتها. لذلك يجعله أدونيس قناعا لشخصيته المعاصرة، ويؤكد في شعره أنه ينبش التاريخ والذكرى والماضي لتضيء ملامح مهيار وتشعل رفضه.

ويبدو مما سبق أن الشعراء المعاصرين قد تمكنوا من التعبير عن رؤاهم الشعرية وهمومهم الفكرية من خلال الرمز الأدبي، وأن متخيراتهم من التراث العربي كانت تخضع لذائقة خاصة وحس معاصر بالتراث بما يجعلنا نقول إن الرمز الأدبي من التراث العربي في الشعر العربي المعاصر يلقي الضوء على موقف الشعراء المعاصرون من التراث ويؤكد أن هذا الموقف موقف منطقي طبيعي اتخذه الشاعر مدفوعا بشخصيته وثقافته الشاملة، وموقفه المعاصر من القضايا المختلفة، فالشاعر يتخير رموزه التراثية مدفوعا بإحساسه بالتجانس الفكري والنفيس بينه وبين رموز التراث ومواقفه أو أحداثه وليس مدفوعا بمجرد الانتماء إلى التراث أو مجرد الرفض به. ومما يدل على اعتدال موقف المعاصرين الشعراء من التراث أن اتجاهاتهم الشعرية المختلفة ساهمت في تنوع مواقفهم من الرمز وتنوع توظيفهم له في السياقات الشعرية.

د- رموز التراث الشعبي في الشعر العربي المعاصر:

لم يكتف الشعراء المعاصرون بتغذية الصورة الشعرية برموز التراث العربي في صورته الرسمية، بل عمدوا إلى رموز التراث الشعبي أيضا يستقون منها موادا رمزية وعلى رأس هذه الرموز زرقاء اليمامة وسيرة عنترة بن شداد وأبو زيد الهلالي، وغير ذلك من شخصيات شعبية أقرب إلى الطابع الأسطوري الذي يشبع التجربة الشعرية ويتيح لها أفقا رحبة للتعبير وتأكيد على استمرارية الموروث الحضاري بكافة لغاته وأشكاله وأبعاده وصيغته في كل العصور"[236]. ويشيع هذا النوع من الرمز في قصائد الاتجاه الواقعي، فكان التراث الشعبي

([234]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص122.

([235]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص123.

([236]) د. نذير الفهد، مجلة المنهل، مج57، ع530، مارس1996م، ص248.

أداة للتعبير عن قضايا الواقع العربي وسلاحا فنيا يقاوم به الشاعر الشعور بالهزائم والنفسية والسياسية والحضارية.

ومن أبرز الرموز الشعبية وأكثرها تأثيرا في الواقع الأدبي العربي المعاصر رمز (زرقاء اليمامة) الذي كان عنوان ديوان شعري هو "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل. وزرقاء اليمامة تلك الرائية الوحيدة في مجتمعها الغافل، والمكذبة من قبل قومها حتى أتتهم الهزائم فبكى الشاعر بين يديها في أعقاب هزيمة 1976م لتكون هذه الرائية رمزا للشاعر الواعي الذي يلبس دور الرائي والمحذر والذي أهمل وكذب، وعزل واتهم –مثلها- بالعماء، فهي رمز لهذا الشاعر، ومن ثم يتحد الرمز بهذا الشاعر، كذلك يكون عنترة العبسي –في ذات القصيدة- رمزا للعربي المنتهك من حاكميه، المبعد عن الحقائق والقرارات، والضئيل الشأن والقيمة في ساعة الخطر، إنه رمز لهذه المفارقة المريرة"[237].

والخرافة الشعبية لون من ألوان التراث الشعبي انتبه إليه بعض الشعراء المعاصرين ووجدوا فيه مساحة واسعة للرمز الشعري، حيث تتيح الخرافة المجال للتعبير الحر غير المحدود بالمنطق، فهي بصوفها خرافة شعبية تضمن التواصل مع قاعدة عريضة من جمهور المتلقي وقد بني محمد عفيفي مطر ديوانه "الطمي" على هذه الخرافة والقصص الشعبي المتداول، وكان هذا إيذانا بتكوين شخصيته الشعرية المميزة التي تميل إلى عالم الميثولوجيا والأساطير والخرافات، وكل ما له علاقة بنشأة الإنسان وفطرته وحياته البدائية، وكل ما يتصل بالوجود في جانبه البدائي السحري الطوطمي.

وقد ناسب توجه عفيفي مطر إلى الخرافة الشعبية مثل تلك الموضوعات في مرحلة تفتح الحلم القومي، حيث عبرت الخرافة الشعبية عن عند المتلقي، مما جعل الشعر متواصلا مع متلقيه في مرحلة لحلم التي احتاجت إلى دعم شعري. والسندباد أحد أبرز رموز التراث الشعبي في الشعر العربي المعاصر، لامتلاكه طاقات تعبيرية كبيرة من خلال ثيمته القصصية فهو هذا الجواب الباحث عن الكنز في طول الدنيا وعرضها، والذي يعود من رحلته مليئا بالحكايا والآلام والمغامرات والكنوز، ومن هنا فهو يحمل السمات الشخصية للشعراء، فالشاعر جواب باحث مغامر برحلاته الإبداعية من خلال الكلمات بحثا عن المعرفة وطمعا في التجربة الخصبة.

وقد عكف الشعراء على شخصية السندباد من هذا المنطق ومنهم صلاح عبد الصبور الذي وجد ضالته في هذه الشخصية ليصور من خلالها تأملاته، كما في قصيدة (رحلة في الليل) التي انبنت على شخصية السندباد في ست فقرات متتالية. فالشاعر الذي يعاني من الوحشة والوحدة والسأم من الحياة، ويعاني من حتمية الموت، ويشكو إلى صديقه خوفه من الموت يتقمص أو يقتنع بقناع السندباد قائلا:

([237]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة الكاملة، ص124.

"في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم"[238].

والسندباد هنا هو رمز الشاعر الذي ارتحل عبر أوراقه وكلماته بحثا عن اليقين والمعرفة، وعاد خاسرا مهزوما. مواجها صلادة الوجود وغموضه. والسندباد هو الملاح المنهزم في قصيدة "الظل والصليب" وهو ذات الملاح في "الحرية والموت"[239]، وهو الإنسان المغامر دائما الضائع في قصيدة "الحب في هذا الزمان"[240]. وتتردد شخصية (السندباد) في الشعر الحداثي خاصة في شعر خليل حاوي "وجود السندباد" و"السندباد في رحلته الثامنة".وهو في (وجوه السندباد) رمزا حداثيا لذلك الثائر على جمود واقعه وتراثه، والباحث عن مغامرات الكشف عن أفق جديد[241]، وهو حين يصطدم بحضارة الآخر يكتسب وجها جديدا، يقول خليل حاوي/السندباد:

"وأنا عدت مع التيار وجها

ضاع في الحمى

وفي الموج تكسر"[242].

ويوطئ خليل حاوي قصيدته السندباد في رحلته الثامنة بمقدمة يفسر فيها دلالات هذا الرمز وإسقاطاتها على قضية الصراع بين المجتمع العربي والغربي، يقول :(عصف بالحنين إلى الإبحار مرثة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحث في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمي بها جميعا في البحر ولم

([238]) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، المجموعة الكاملة، ص10، 11.

([239]) صلاح عبد الصبور: ديوان أقول لكم، ص167.

([240]) صلاح عبد الصبور: ديوان أحلام الفارس، ص222.

([241]) خليل حاوي: ديوان الناي والريح، المجموعة، ص198، 199.

([242]) خليل حاوي، المصدر السابق، ص222.

يأسف على خسارة)[243]. وهكذا يدفع خليل حاوي الرموز الشعبية للتعبير عن الأزمة الحضارية فيعبر برمز خاتم سليمان عن جمود الواقع العربي وانسحاقه في عالم الخرافة والوهم والضلالات[244]. ويتردد هذا الرمز في قصيدته عند البصارة وقصيدة (الجذور) [245].

وكذلك يدل رمز شهرزاد على فراغ الشرق وكسله وعبوديته وشهويته، يقول الشاعر:

"وشهرزاد ما تزال تسرد الحياة ههنا حكاية

وشهرزاد جسد

كالورق الذي يهر، جسد

والسر في الجذور"[246].

رموز الثقافة الغربية في الشعر العربي المعاصر:

مثلما استقطب التراث العربي الشعراء المعاصرين برموزه التي تحمل قيم التمرد والثورة على السائد، والصراع والجمود والتقليد، وكذلك استقطبت بعض رموز الثقافة الغربية هؤلاء الشعراء بحملها ذات القيم. ومن هذه الشخصيات لوركا وبودلير وريلكة وسقطرات وإزرا باوند ومالارميه وأفلاطون ونيرون وغيرهم، ولعل الجامع بين هذه الرموز هو دلالتها على الصراع بين المبدع ومجتمعه الذي يحول بينه وبين نشر أفكاره الجديدة والتبشير بمنهج مغاير للمألوف. هكذا يبدو رمز لوركا في الشعر المعاصر، فهو الشاعر الغجري، هو شاعر الفطرة والبدائية،وهو صاحب المبدأ السياسي الذي أنهى حياته نهاية مأساوية على يد الفاشية[247]، يقول صلاح عبد الصبور:

"لوركا

نافورة ميدان

ظل ومقيل للأطفال الفقراء

لوركا أغنيات غجرية

([243]) خليل حاوي: ديوان الناي والريح، المجموعة الكاملة، ص225.

([244]) خليل حاوي، المجموعة الكاملة، ص156، 157.

([245]) يوسف الخال: ديوان البئر المهجورة، ص210.

([246]) يوسف الخال: ديوان البئر المهجورة، ص210.

([247]) الفاشية تيار سياسي نشأ في ظل الرأسمالية وهو يتصف بالديكتاتورية والإرهاب ويعتبر من أشد أعداء النظام الشيوعي. انظر المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، 1986م، ص328.

لوركا شمس ذهبية

لوركا أجراس قباب

لوركا قلب مملوء بالنور الرائق

لوركا صدر عريان من زبد ودخان

علم للشجعان"[248].

وهو رمز للشاعر المستبسل في سبيل مبدئه وسمو كلمته . ولا تبتعد رؤية السياب كثيرا عن هذه الرؤية فلوركا يمثل لديه الفكر الشيوعي المجاهد في سبيل الفقراء، والشهيد في ساحة الشعر والمذهب، كما يقول السياب في قصيدته (غارسيا لوركا) [249].

والبياتي يجمع لوركا مع طائفة أخرى من الرموز الأدبية الشاهدة على عصر الفاشية وظلم الطغاة وإذا كان التاريخ قد شهد مقتل هؤلاء على يد رموز الظلم، فإن البياتي، يعيدهم إلى الحياة في اللوحة الأخيرة من القصيدة ليثأروا لأنفسهم ويخرجوا من قبورهم متوهجين:

"من أبعد نجم، يخرج لوركا من بين الأقواس

كالريح فتيا، كالنور

يستقبل ألبرتي (عبد الله)

في قصر الحمراء

يتلاقى كل العشاق الفقراء"[250].

وإذا كان لوركا قد استقطب صلاح عبد الصبور والسياب والبياتي بصفته رمزا للثورة على الفاشية، والفكر الشيوعي الذي مال إليه الواقعيون في أول حياتهم، فإن لوركا يتواجد بشكل آخر في رؤية أدونيس الحداثية، يصف أدونيس طبيعة هذا التواجد بقوله :"إنني الآن أقرأ لوركا وأكتشف فيه شاعرا كبيرا لدرجة أنني أشعر حين أقرأ بعض قصائده كأنه آت لا من عمق إنساني تاريخي بقدر ما هو آت من عمق عربي مكبوت، كأنني أحس فيه شاعرا من أعماق تاريخ عربي أنا نفسي جئت منه"[251]. وهو يمثل لديه رمزا للشاعر المكبوت والإنسان المقهور تاريخيا وفنيا. ولوركا عند خليل حاوي رمز أيضا للقهر والكبت والشهادة على تاريخ

([248]) صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة، ص229، 230.

([249]) بدر شاكر السايب: أنشودة المطر، ص23.

([250]) البياتي: مملكة السنبلة، ص21.

([251]) أدونيس، حوار مع أخبار الأدب، العدد140، 17مارس1996م.

القتل، لذا فهو يرافق كل رموز القهر المعلقة على جدران البيت القديم –التراث- والتي ثار عليها الشاعر/السندباد في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"[252].

أما بودلير صاحب أزهار الشر فقد استقطب الشعراء المعاصرين بصفته رمزا للتمرد على المواضعات الأخلاقية والدينية والفنية في عصره، هو رمز للبساطة والحيوية والبدائية، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة (بودلير):

أنت لما عشقت الرحيل

لم توجد موطنا

يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار، وخدن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقي أنا"[253].

وبودلير عند أدونيس رمزا للحرية الجنسية، وإيقاظ لغة الجسد، يقول في قصيدة (بودلير):

"شعر في شهواني، بين جفوني، فوق سريري

شعر/جسد

كالأرض غريب

كالأرض أليف

والجنس قميص من نور"[254].

أما (وولت ويتمان) الشاعر الأمريكي صاحب (أوراق العشب) فهو أيضا رمز للفطرة الإنسانية عند شعرائنا المعاصرين، رمز للحب، للمفتقد في أمريكا، هكذا يبدو في قصيدة قداس جنائزي من أجل نيويورك –للبياتي- كما مر بنا- وهو في قصيدة أدونيس "قبر من أجل نيويورك" هو الروح مقابل المادية الأمريكية، هو الطبيعة النقية مقابل شوارع المال، هو رمز البساطة والجسد العفوي مقابل الآلة والتفرقة العنصرية، لذا لم يجد أدونيس ووالت ويتمان في أمريكا

([252]) خليل حاوي، المجموعة الكاملة، ص234.
([253]) صلاح عبد الصبور: ديوان أحلام الفارس القديم، ص231.
([254]) أدونيس: المطابقات والأوائل، المجموعة الكاملة، ص446.

لقد انتهى الزمن الجميل الذي رمز إليه وولت ويتمان، وتعرت أمريكا من ملامح شاعر الإنسانية وبدا قبحه، يقول أدونيس:

"لم أرك في مانهاتن ورأيت كل شيء"[255].

الأسطورة عنصر من عناصر الصورة في الشعر المعاصر:

الأسطورة إحدى الإنجازات الفنية الرائعة للشعر العربي المعاصر بما يجعل دراسة هذا الشعر غير ممكنة دون النظر في مدى ما وصل إليه هذا الشعر في التعامل مع الأساطير وعوامل لجوئه إلى هذا العنصر الفني.

ورغم شيوع استخدام مصطلح الأسطورة في الدراسات النقدية المعاصرة إلا أنه يحتاج إلى تعريف محدد، وهذا المصطلح "يرجع في أصله إلى الدلالة الاشتقاقية الأولى لكلمة Mythos فهذه اللفظة تعني في الأصل "الكلمة"[256] وقد تطورت اللفظة لتدل على معناها الاصطلاحي في البيئة النقدية "وفي أحدث معاجم اللغة الفرنسية وأشملها Le Robert نجد تعريفا يلم بكافة جوانب الكلمة ومعانيها ويقول أن الأسطورة قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبي، تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوي الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم"[257]. فهي من حيث طبيعتها الخرافية واتصالها بقوى الطبيعة لها جانب أنثروبولوجي وثيق الصلة بالتكوين البدائي للإنسان، فهي تذكر الإنسان بطفولته في الكون واتصاله المباشر بعناصر الطبيعة وتناغمه معها -في غضبها وعطائها- تشبع زاوية الحنين إلى التاريخ القديم للإنسان الذي افتقد الصلة العفوية والرعوية بالوجود، فضلا عن ذلك فإن الأسطورة تقدم تفسيرا خاصا لكثير من مشكلاتنا الإنسانية، ولكنه تفسير موسوم بمنطق الأسطورة.

وطبيعة تكوين الأسطورة تكفل لها القيام بهذه الوظائف -فهي تتكون من "العنصر القصصي الذي يأتي نتيجة لحكايات شعورية- تراثية أو شعبية أعيدت صياغتها من بعد على أنها نص أدبي، والعنصر الانفعالي أو العاطفي وهو تعبير عن اللاطبيعي أو الدين والعنصر التأملي يمكن أن نطلق عليه التفكير الأسطوري".

وقد قدم الشعراء الرومانسيون محاولات في التعرف على الأسطورة الغربية، ولكن هذه المحاولات لم تضف إلى القصيدة العربية تطورا ملحوظا، وفيما بعد ذلك كان للثقافة الغربية ممثلة في ت.س اليوت أثرها على الشعراء المعاصرين الذين أفادوا من كتابات اليوت النقدية

([255]) أدونيس، المصدر السابق، ص307، 308.

([256]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص223.

([257]) سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج16، ع3، ص109.

والإبداعية أكثر مما أفاد الرومانسيون، فقد كانت قصيدة إليوت "الأرض الخراب" و"الغصن الذهبي" لفريزر متزامنين في مطلع هذا القرن، بما أثر على الشعراء المعاصرين ولفت أنظارهم إلى هذا العنصر الفني. وقد ساهم إليوت في نضج مفهوم الشعراء المعاصرين للأسطورة وجعل لها منهجا فنيا خاصا بها هو المنهج الأسطوري الذي يعرفه "إنه طريقة خاصة لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائية من العبث والفوضى التي هي "التاريخ المعاصر". طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة في نسق فني متناغم"[258].

ساهم هذا المناخ الثقافي مع الحالة السياسية والاجتماعية والفكرية العامة لمرحلة الخمسينيات في تشكيل وعي الشعراء العرب المعاصرين بالمنهج الأسطوري، وناسبت طبيعة المجتمع العربي في هذه الفترة ما اتجه إليه الشعراء من اختيارات فنية. يقول د. عز الدين إسماعيل : " أصبحت اللحظة الحضارية متباينة في أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة 1948م، وعن الشوق العميق في لهفته وأساه إلى العودة إلى نبض الحياة والكرامة، وقد وجدوا في استعمال إليوت للمعنى المنضوي في أسطورة الخصب في قصيدة "الأرض الخراب" تعبيرا عن حب عظيم وتأكيدا على قدرة الإنسان على التضحية والعطاء"[259]. وقد كانت الثقافة الغربية هي الدليل أو المرشد في رحلة بحث العرب المعاصرين عن وسيلة التعبير الملائمة لواقعهم السياسي والحضاري المعقد، وكانت هي المحرض لاستخدام الأسطورة في هذه المرحلة على وجه الخصوص.

ولم يكن من المعقول أن يجد هذا المنهج الأسطوري في الشعر الغربي طريقة لدى الشاعر العربي لو لم يكن الأخير متأهبا لأن يتلقاه ويستوعبه –بطريقته الخاصة- لذا نفترض أن المرحلة التي شهدها الواقع العربي في منتصف الخمسينيات وبداية الستينيات قد لعبت دورا كبيرا في تأهيل الشاعر العربي للإحساس بالدراما والحس التراجيدي في الأسطورة الغربية، بما جعله يقبل عليها ويجد فيها صدى لمعاناته في مواجهة الأزمة السياسية والأوضاع الاجتماعية والتعقيد الفكري آنذاك. فالأسطورة بطبيعتها بطولة فردية خارقة تدور في توتر درامي مع قوى كونية خارقة طبيعية أو إلهية، وتدور الدراما في طابع تراجيدي مليء بالمآزق والمخاوف والأسى الشفاف والإحساس بالوحشة، بما يجعلها قريبة إلى نفس الشاعر العربي الذي تراكم في حسه آنئذ الألم من الهزائم الآتية ومن فشل أحلامه القومية، وتوطن لديه الشعور بصعوبة تكوين هوية خاصة مستقلة عن الآخر ومستغنية عنه، ومن ثم أسهم هذا في استقباله للطبيعة الدرامية التراجيدية للأسطورة، وأسهم أيضا في إقباله الثقافي على هذه الأسطورة التي تعبر عن ثقافة الآخر.

([258]) محمد عواد: الأرض البياب وأنشودة المطر، فصول، مج15، ع3، خريف1996م، ص133.

([259]) د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص52.

كذلك نفترض أن البطولات في الأساطير كانت تعويضا للشاعر عن هزائم الواقع، كما كانت لطبيعة المرحلة التي ظهر فيها التوجه إلى الأسطورة دورها في اهتمام الشاعر بأدوات تعبيرية تساعده قدر الإمكان والتركيز واللمحة والإشارة، ومضاهاة تعقيد الواقع وتشابك قضاياه بتعقيد القصيدة وتشابك أدواتها "وعن طريق استخدام الأسطورة تتكون إسقاطات القصيدة الرامزة وتتجنب بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق، كما يتاح للشاعر الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة والدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته"[260].

ويدلي السياب وهو واحد من شعراء الأسطورة في الشعر العربي المعاصر –يدلي بشهادته- حول أبرز العوامل التي وقفت وراء توظيف المنهج الأسطوري في الشعر العربي، يقول:"لم تكن الحاجة إلى الرمز إلى الأسطورة أمس كما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، إنني أعني أن القيم التي تسود قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التي لا تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم –عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح –من جهة أخرى- يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن"[261].

وهكذا كانت العوامل الجمالية مساهمة في اندفاع شعراء العرب إلى المنهج الأسطوري. وقد أطلقت تسمية الشعراء التموزيين على بعض الشعراء المعاصرين المولعين بالمنهج الأسطوري ومن أبرزهم السياب وحاوي وأدونيس والخال. واهتمام الشعراء المعاصرين بأسطورة تموز يشير إلى انشغالهم بدلالات هذه الأسطورة: البعث والخصب والحياة، وإذا ما ربطنا بين هذه الدلالات وبين طبيعة المرحلة التي اتجه فيها هؤلاء الشعراء إلى المنهج الأسطوري استطعنا أن نفترض وجود دلالة حضارية للبعث في هذه الأسطورة، وهذا ما يشير إليه خليل حاوي في مقدمة قصيدته (بعد الجليد) فيقول:"في هذه القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية"[262].

([260]) د. رجاء عيد، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، ص63.

([261]) عن د. أحمد عثمان، على هامش الأسطورة في شعر السياب، مجلة فصول، مج3، ع3، ع4، سبتمبر-أغسطس1983م، ص37.

([262]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص85.

هكذا يصور الشاعر صراع المجتمع العربي للخروج من أزمة الجمود و حين تتوالى على مخيلة الشاعر مشاهد الركود العربي وتبلغ القصيدة ذروتها فيوجه الشاعر ابتهالاته إلى تموز إله الخصب والقوة والنماء والممتزج بوجه المسيح، فيقول الشاعر:

"يا إله الخصب، يا بعَلا يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلها ينفض القبر

ويا فصحا مجيد

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجناء، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد"[263].

غير أن رؤية الشاعر الحداثية أبت إلا أن يكون البعث من المعاناة والانصهار أو الاحتراق عبر حلقات من الوعي والنضج والتأهب، وهنا تمتزج أسطورة العنقاء بالمناخ التموزي في ابتهالات قرابينية تطلق الروح من أسرها يقول الشاعر:

"إن يكن، رباه

لا يحيي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا

في القرار

فلنعان من جحيم النار

([263]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص89، 90.

ما يمنحنا البعث اليقينا"[264].

وإذا كانت الدعوة إلى الدين من بين الأفكار التي بثها إليوت في تصوير أزمته الحضارية، "حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان الدين ومن هذه النقطة بالتحديد تلتقي وجهة النظر الحضارية عند إليوت بتكنيكه الشعري الذي تعد الأسطورة من عناصره الرئيسية"[265] فإن هذه العلاقة بين الدين والبعث الحضاري قد وجدت صداها في الرؤية الحداثية لخليل حاوي ويوسف الخال حيث يتخذ تموز ملامح المسيح، ويرتبط بعث تموز وإخصابه بعودة المسيح إلى الأرض بعد أن يقدم نفسه قربانا وفداءا، وكأن العائد هو المسيح لا تموز، نستطيع أن نطلق رأي د. غالي شكري الخاص بيوسف الخال –على الخال وحاوي معا، فنقول: "إن العودة إلى الله ليست دعوى فكرية بقدر ما هي بناء شعري تتسلل خلاله صور المسيح والفداء وتموز والبعث وغيرها من الرموز برباط حي عميق يصل بين وجدان المتلقي والشعر من جهة وبين الشعر والمرحلة الحضارية التي يجتازها من جهة أخرى، وبين هذين العنصرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة"[266].

وتمتزج أسطورة تموز بأسطورة السندباد والعنقاء في شعر خليل حاوي لتؤكد قدرة الشعراء المعاصرين على تحقيق قدر كبير من التميز والخصوصية في توظيف المنهج الأسطوري – الغربي المنبت- ففي "وجود السندباد" يعود الوجه الجديد إلى الحبيبة/الوطن التي مازالت بوجهها القديم، وهنا يطلق الشاعر دعوته إلى الانصهار الحضاري، مزج القديم بالجديد، مزج الوجهين معا ليخرج من انقضاها البعث التموزي:

"إسندي الأنقاض بالأنقاض

شديها.. على صدري اطمئني

سوف تخضر

غدا تخضر في أعضاء طفل عمره منك ومني

دمنا في دمه يسترجع

الخصب المغني"[267].

وعلى الرغم من أن أدونيس من بين شعراء الحداثة الذين أطلق عليهم مسمى الشعراء التموزيين إلا أنه ينفرد بينهم في اختياراته الأسطورية التي تتخذ في الغالب وجها مغايرا

([264]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص95، 96، 97.
([265]) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص132.
([266]) د. غالي شكري، المرجع السابق، ص138.
([267]) خليل حاوي: الناي والريح، المجموعة اكلاملة، ص223، 224.

لوجودها عند غيره من الشعراء فأدونيس يحتفي بأسطورة (أورفيوس) التي وردت في كتاب "التحولات" للشاعر الروماني (أوفيد) ويكثر من توظيفها في شعره. وأورفيوس هو فنان له موهبة ذات سمة إلهية، يسحر الوجود بموسيقاه العذبة وغنائه ولكن النساء يناصبنه العداء ويقتلنه ثم يلقين برأسه في نهر (هبروس) ومع ذلك يظل رأسه وقيثاره يطلقان السحر والغناء في الوجود.وقد أعجب أدونيس بهذه الثيمة الأسطورية التي تغري الشعراء بتوظيفها في أكثر من سياق، حيث أنه يدل على الإنسان في رحلة معاناته الوجودية وعلى الشارع في عنائه الإبداعي، ففي "المسرح والمرايا" يقدم (مرآة لأورفيوس): نرى فيها هذه الشخصية الأسطورية رمزا للفنان المعذب العاجز عن تغيير مسار الحياة وطبائع الوجود، الفنان العاجز عن السعادة، حيث لا يستطيع أن يفتدي حبيبته أو يعيدها إليه. يقول أدونيس:

"قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغير الخميرة

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

في قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيرة

يموت من يموت أورفيوس

والزمن الراكض في عينيك

يكبو، وفي يديك ينكسر القيثار"[268].

وقد تأثر أدونيس بمعالجة أوفيد لهذه الشخصية الأسطورية فهو "لا يبتعد كثيرا عن الوصف الذي قدمه أوفيد لنهاية أورفيوس وإخفاقه في استرجاع يوريداس، كما لا يبتعد كثيرا عن النتائج الفكرية والصوفية المستخلصة من تقرير أوفيد فيما يخص عقم الوجود البشري مع حتمية الموت"[269]. ولعل هذا التأثر يبدو واضحا في قصيدة "الرأس والنهر" والتي يجعل فيها شخصية أورفيوس رمزا كاشفا للواقع السياسي العربي المهزوم، كاشفا لمأساة الزمن المكسور والوعي الغائب 389"

وبالنظر إلى أسطورة أورفيوس ودلالاتها التي تشير على الفنان المصارع لمجتمعه أو الإنسان المواجه لقدره ومصيره الوجودي والذي لا يمتنع عن العطاء رغم انكساره يتضح لنا أيضا الأبعاد الأسطورية التي اكتسبها رمز مهيار حين امتزج بهذه الأسطورة. وبامتزاج الشخصيتين فإن أدونيس يضيف إلى أروفيوس "شيئا من خلفيته الحضارية الخاصة ويمتزج معه لتصبح

([268]) أدونيس: المسرح والمرايا، المجموعة الكاملة، ص194.

([269]) د. علي أحمد الشرع، مجلة فصول، مج7، ع221، أكتوبر1986م، مارس1987م، ص107.

شخصية أورفيوس وشخصية الشاعر متآلفتين أو مندمجتين"[270]. ويتخذ موت مهيار شكلا طقوسيا حين تنعاه الجوقة في القصيدة، وتتردد حوله بكائيات تذكرنا برثائيات الشيعة لعلي رضي الله عنه وبنيه، وهنا تتعقد الشخصيات الأسطورية والرمزية في تداخلها وامتزاجها:

"الجوقة (غير منظورة):

رأسه الجرح والنزيف

رأسه حولكم يمامة

تحمل الأرض كالرغيف

رأسه حولكم علامة

(صمت. موسيقى موت قوية)"[271].

كما يتخذ مهيار الوجه الأسطوري لتموز، فمن موته يكون الخصب: كما تقول الجوقة راثية له، مبشرة بما سوف يبعثه من حياة المجتمع العربي، فشخصية أروفيوس مزيج أسطوري رمزي متعقد. فمهيار يبعث في صوته، كما يتوسل أدونيس بأسطورة تموز البعثية، ويتوسل بالفينيق ليبدو الشاعر من خلال كل ذلك باحثا عن البعث القومي الحضاري، وهكذا كانت قصيدة (الرأس والنهر) لأدونيس شاهدا قويا على إفادة الشاعر المعاصر من الأسطورة الغربية من جهة وشاهدا على قدرته على مزج هذه الأسطورة بالرؤى الفكرية الخاصة من جهة أخرى.

ومما يؤكد وجود الرؤى الخاصة في معالجة هذه الأسطورة أن في شعر أدونيس آثارا أورفية واضحة في مثل اعتنائه بالشخصيات مقطوعة الرأس (وضاح اليمن)، علي بن أبي طالب، الحسين رضي الله عنه، فضلا عن إلحاحه على صفة قطع الرأس، وهذا في ظني له علاقة بمأساة أورفيوس وله دلالة واضحة على رؤية الشاعر للواقع والتاريخ العربي بشكل عام من حيث هو تاريخ للقهر ووأد للفكر والإبداع والحرية، حيث الرأس المقطوع رمز الفكر المكبوت المقهور.

وربما يكون لاختيار أدونيس لاسمه ذي الدلالة الأسطورية في عام 1948م كما تشير د. خالدة سعيد دلالة خاصة على العلاقة بين الانهيارات العربية وبين اتجاه الشاعر إلى المنهج الأسطوري وكأنه يعلن إحساسه بالتراجيديا والدراما، واحتياجا إلى تفسير تاريخي إنساني للواقع.

([270]) د. علي أحمد الشرع، مجلة فصول، مج7، ع1، 2، أكتوبر 1986م، مارس1987م، ص109.
([271]) أدونيس: الرأس والنهر، المجموعة الكاملة، ج2، ص108.

إن الرمز التموزي في الشعر العربي المعاصر –عامة- لم يكن فقط نتيجة ترجمة "الغصن الذهبي" أو ازدهار الحفريات، ولكن "هذه مسألة يقررها المضمون الذي شحنت به الأسطورة وعلاقته بالمرحلة التاريخية"[272].

ويتضح من أساطير أدونيس –أنها لم تكن تعبيرا عن رغبة الشاعر في الغياب والهرب من الواقع بقدر ما كانت تعبيرا عن رغبته في مواجهة هذا الواقع والتمرد عليه، واتخاذ وقفة وجودية، هي الحرص على الماهية والحرص على تكوينها لا توارثها.أما السياب فقد كان في منهجه الأسطوري باحثا عن الحياة والبعث والنماء لذا فقد أكثر من اللجوء إلى أسطورة تموز ولكنه في بعض قصائده يجعل من الأسطورة مقابلا عقليا لمعنى ما دون أن يتغلغل في نسيج التجربة، ويتناول السياب أسطورة تموز بنفس المعالجة في قصيدته (رؤيا في عام 1956م) حيث شهد هذا العام الصدام العنيف بين التيار الشيوعي ومعارضيه في العراق ووقع الكثير من أهل العراق قتلى على يد الشيوعيين، فالرؤيا في عنوان القصيدة كانت رؤيا الشاعر الكابوسية الثقيلة لواقعه وهنا يمزج بين تموز وأكثر من رمز، يقول السياب:

"أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء

رافعاً روحي لأطباق السماء

رافعاً روحي غنيميداً جريحا

صالباً عيني تموزا مسيحيا

أيها الصقر الإلهي ترفق

إن روحي تتمزق

إنها عادت هشيماً يوم أن أمسيت ريحا"[273].

لقد استطاع السياب أن يعالج أسطورة تموز معالجة تتسق مع اتجاهه الواقعي في الشعر، فعبر في الأسطورة عن محنة المجتمع وحال واقعه السياسي، وتشوق هذا المجتمع إلى الحلم والخلاص، عبر الصراع بين الموت والحياة من أجل البعث القومي.

وهكذا تصور الأسطورة عالمي الحياة والموت لا بمعناهما الكوني الميتافيزيقي، ولكن من خلال ارتباطهما بواقع المجتمع العراقي والعربي كله: "إن بدرا في تموزياته يمزج في الواقع بين

([272]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص17. وهي تشير إلى حركة الحفريات في سوريا ولبنان والعراق والتي عن طريقها عرفت أسطورة أدونيس.

([273]) السياب: أنشودة المطر، ص105، 106.

أسطورتين الأسطورة البابلية المعروفة والأسطورة الجديدة التي راح هو يبتدعها: أسطورة جيكور. والصلة بين الاثنتين مباشرة وثيقة لأن كلتيهما لديه هي أسطورة الماء والخصب وتخطي الموت. والشاعر في هذه التموزيات الجيكورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة، أو صوت الأمة"[274].

فإذا كانت أسطورة تموز عند شعراء الاتجاه الحداثي قد عبرت عن رؤيتهم للواقع الحضاري العربي، وصورت مشروعهم الحداثي المقترح للبعث العربي، وعبرت أيضا عن الصراع بين الأناوالآخر أو بين الحضارة العربية والغربية فهي عند السياب باعتباره من شعراء الاتجاه الواقعي عبرت عن الهم القومي والانشغال بالخلاص العربي من أزماته الراهنة: الأزمات الإقليمية خاصة والعربية عامة "لم يكن تموز رمزا أسطوريا للخصب لدى سكان ما بين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسمها أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها بالإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان بالإضافة إلى ذلك علما على تيار سياسي عريض يؤمن بالمستقبل الذي يستعيد المجد العربي القديم"[275]. وإن كان الشاعر يتداركه اليأس أحيانا ويتملكه شك عظيم في إمكانية عودة هذا المجد، فهو في أحيان أخرى يفلت به الأمل من براثن الإحباط فينظر إلى الغد نظرة إشراق وانتظار غير عابئ بالثمن الباهظ الذي يدفعه المجتمع كله نظير استعادة الحياة والنماء.

في تجربة شعرية معاصرة أخرى نجد التوظيف الأسطوري ففي (الصورة والظل) يمزج البياتي بين أسطورة الفينيق أو العنقاء وبين الأسطورة الفرعونية "أوزوريس" للتعبير عن البعث بعد الموت أو التجدد بعد الاندثار، فالفينيق لا ينبعث إلا من احتراقه وأوزوريس لا يلتئم إلا من أجزائه الممزقة المبعثرة، ومن ثم يجد الشاعر في هذه الأساطير مجالا مناسباً لتصوير الواقع الحضاري العربي، يقول البياتي:

"لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة

إذن لقامت بابل المحترقة

تنفض عن أسمالها الرماد

ورف في الجنائن المعلقة

فراشة وزنبقة

وعاد أوزوريس

([274]) جبرة إبراهيم جبرة: النار والجوهر، ص52.

([275]) د. جابر عصفور، قصيدة المشروع القومي، مجلة فصول، مج15، ع3، خريف1996م، ص246.

لانطفأت أفراد حادي العيس

ونورت في سبأ بلقيس"[276].

وهذا الاكتمال والتكوين لا يتم إلا بالتئام أشتاتها: ذواتها المبعثرة وهنا تنهض مثل الفينيق، وتجتمع مثل أوزوريس، ويكتمل الكيان الذي رمز له الشاعر برمز فرعوني وآخر تاريخي قديم وتلتئم الذات المتنوعة الملامح، من تنوع الأساطير والرموز في القصيدة بما يعد شاهدا على وعي البياتي بإحدى وظائف الأسطورة ونعني الربط بين حلقات الزمان، وإتاحة مساحة فنية للشاعر يعبر بها عن رؤية تاريخية مكتملة لتجربته الشعرية، حيث تتيح الأسطورة هذه الإمكانات يقول البياتي مؤكدا هذا الوعي:"إحدى الوسائل التي أعبر بها هي البحث عن الرمز الأسطوري والتاريخي محاولات إيجاد الحلقة بين الماضي والحاضر والمستقبل... وليس الخوف وقد يخلق البطل الأسطوري أو التاريخي وجودا مستقلا عن الشاعر يبتعد به عن الغنائية أو الرومانسية التي تردى فيها أكثر الشعر العربي.. ذلك أن الانفعالات الأولى لم تعد تتشكل القصيدة –مضمونا- بل هي الوسيلة إلى هذا الخلق الفني المستقل"[277]. وهذه الشهادة دالة على وعي الشاعر العربي المعاصر بدور الأسطورة الدرامي والعضوي في التجربة الشعرية، ومدى مساهمتها في تحقيق التكثيف والتوتر الدرامي والبعد الإنساني للتجربة.

ومما مر من النماذج الشعرية العربية المعاصرة التي اتخذت من الأسطورة عنصرا هاما في تكوين الصورة يتضح لنا أن الشعراء العرب المعاصرين نظروا إلى الأسطورة بوصفها إرثا إنسانيا يتصل بالإنسان في تاريخه القديم ويعبر عن طفولة الوجود وبراءته وتجاربه العميقة، ولم يعتمد الشعراء كثيرا بالتصنيف الثقافي للأسطورة ما بين شرقية أو غربية، كأن هذا التصنيف أقل شأنا وقيمة مما تضيف الأسطورة للقصيدة دلاليا وإيحائيا وعمقا إنسانيا.

([276]) البياتي: قصيدة الظل والصورة، مجلة الكاتب، عدد ديسمبر1965م، ص91.

([277]) البياتي، حوار في مجلة الشعر بعنوان: رحلة في وجدان الشاعر عبد الوهاب البياتي، أدار الحوار الشاعر: أحمد سويلم، مجلة الشعر، ع6، أبريل1977م، ص147.