جمهوريَّـــــــــــــة العـــــــــــــراق
وزارة التعلـــيم العـــالي والبحـــث العلمـــي
جامعـة بابـل / كليـة التربيـة للعلـوم الإنسـانيَّة
قســـم اللغـــة العربيَّـــة/ الدراســـات العليـــا

الأسطورة وتمثّلاتُها في الشعر العراقي التسعيني

أطروحة قدَّمَها

علي عامر جابر ظاهر تاج الدين

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانيَّة/ جامعة بابل

وهي جزءٌ من متطلباتِ نَيلِ درجة دكتوراه فلسفة في التربية/ اللغة العربية / الأدب

بإشراف

أ.د. فرحان بدري الحربي

جمادي الأوَّل١٤٤٢هـ كانون الأوَّل٢٠٢٠م

إقرار المشرف

أشهدُ أنَّ أطروحة طالب الدكتوراه (علي عامر جابر ظاهر تاج الدين) الموسومة بـ (الأسطورة وتمثُّلاتها في الشعر العراقي التسعيني) أُعِدَّتْ بإشرافي في قسم اللغة العربية/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات الحصول على درجة دكتوراه فلسفة في التربية اللغة العربية/ أدب.

التوقيع:

أ.د. فرحان بدري كاظم الحربي

التأريخ: ٢٠٢١/١٠/٣١

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشِّحُ هذه الأطروحة للمناقشة

التوقيع:

أ.م.د. محمد عبد الحسن حسين

رئيس قسم اللغة العربيَّة

التأريخ: ٢٠٢١/١٠/٣١

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا قد اطلعنا على الأطروحة الموسومة : (الأسطورة وتمثلاتها في الشعر العراقي التسعيني) وقد ناقشنا الطالب (علي عامر جابر ظاهر) في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ونرى بأنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير (مستوفي)

الإمضاء:
الاسم : أ.د. صفاء عبد حسين الحفيظ
التاريخ ٢١/ ١٠/ ٢٠٢١
رئيساً

الإمضاء:
الاسم : أ.د. إسراء حسين جابر
التاريخ :٢١/ ١٠/ ٢٠٢١
عضواً

الإمضاء:
الاسم :أ.د. فاطمة بدر حسين شميل
التاريخ :٢١/ ١٠/ ٢٠٢١
عضواً

الإمضاء:
الاسم : أ.م.د. عبد الرضا علي شعب
التاريخ :٢١/ ١٠/ ٢٠٢١
عضواً

الإمضاء:
الاسم : أ.م.د. سامر عبد الكاظم جلاب
التاريخ ٢١/ ١٠/ ٢٠٢١
عضواً

الإمضاء:
الاسم : أ.د. فرحان بدري كاظم الحربي
التاريخ :٢١/ ١٠/ ٢٠٢١
عضواً و مشرفاً

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة بابل على قرار لجنة المناقشة

الإمضاء:

الاسم : أ.م.د. محمود محمد حسن الشمري

العميد

التاريخ : / / ٢٠٢١

الإهداء

وأنتِ تلملمينَ أوجاعي

وتملئينَ سنادين قحطي بالرحيقْ

تشرقُ من وجهكِ الشمسُ

مُستلَّةً العفاريتَ التي تتقافزُ في روحي

إليكِ زوجتي

وإليكُمْ أيضاً

يا مَنْ أنرْتمْ أرضِ السواد.

إلى شهداء ثورة تشرين العظيمة

الباحث

شكرٌ وتقدير وعرفان

لا يسعني إلَّا أنْ أقفَ مبجِّلاً من آزرني وشدَّ من عضُدي على المُضيِّ في كتابة هذا البحث.

شكراً لأهلي .. الذين آزروني بصادق الدعاء..شكراً لعائلتي؛ زوجي وأطفالي بما تحملوا من أعباء طوال مُدَّة الدراسة.

وأتقدَّم بالشكر والتقدير لكلِّ من كانت له يدٌ في بنائي معرفيًّا، سواءً أكان ذلك في مرحلة البكالوريوس أم الماجستير أم الدكتوراه، من أساتذتي الأجلاَّء، أخصُّ بالذكر منهم: الدكتورة أوراد محمَّد ، الدكتور جاسم حميد، الدكتور عباس رشيد الدده، الدكتور عبد العظيم رهيف السلطاني، المرحومة الدكتورة وداد مكَّاوي، الدكتور حسن دخيل الطائي، الدكتور علي إبراهيم، الدكتور فرحان بدري الحربي، الدكتور عباس محمد رضا.

وعظيم شكري وامتناني إلى أستاذتي الفذَّة وملهمتي في البحث أ.د أوراد محمد كاظم، ورئيس قسم اللغة العربيَّة الأستاذ المساعد الدكتور محمَّد عبد الحسن، فقد تحمَّلا منِّي ما لا يقدر غيرهما عليه.

وكم أتمنَّى أنْ يكونَ حيَّاً فيقرأ شكري أستاذي ومشرفي السابق المرحوم أ.د قيس حمزة الخفاجي.

وأتقدَّم بالشكر والتقدير إلى زملائي طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية.

وأشكر كذلك أصدقائي: القاص والروائي فاضل القيسي والقاص والمسرحي حسن الغبيني والشاعر ولاء الصوَّاف والشاعر علي الإسكندري والشاعر ركن الدين يونس والشاعر محَّمد الكيِّم وزميلي الشاعر والناقد علي سرمد وكذلك الزميلين عيَّاد حمزة شهيد وزيد وفاق شاكر.

الباحث

الفهرست

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
الفصل الاول: الأسطورة وثقافيَّة الذاكرة.	**٥**
مدخل	٦
المبحث الاول: الذاكرة وتجلِّيات الأسطورة.	٩
المبحث الثاني: النسيان وتجلِّيات الأسطورة.	٣٧
الفصل الثاني: الأسطورة وبنية التوصيل.	**٥٤**
المبحث الاول: حوار الحضارات والأسطورة.	٥٥
المبحث الثاني: الكولونياليَّة والاستدعاء الأسطوري.	٧٤
الفصل الثالث: إشاريَّات الإشهار الأسطوري.	**٩٤**
المبحث الاول: الإشهار– وظائفه – أدوات اشتغاله	٩٥
المبحث الثاني: الأسطورة وفاعليَّة الإقناع.	١٠٩
الخاتمة	**١٢٦**
المصادر	**١٣٠**

المقدمة

المقدَّمة

الشعر العراقي التسعيني ينماز عن كلِّ ما أنتجته الشعريَّة العراقيَّة في عقودها السابقة، فهو شعر خرج من حربين طاحنتين: حرب الخليج الأولى والثانية، ثمَّ الحصار الاقتصادي على العراق لذلك من الطبيعي أنْ يكون الموت طاغياً في الشعر، لكن لا يستطيع الشاعر أنْ يذكر مآسي الحروب بما فيها الدمار والموت كون النظام السابق يريد من الشاعر التعبئة للحروب وتمجيدها والتركيز على صمود الشعب العراقي كون الشاعر صوت مجتمعه وانعكاساً له، لذلك يلجأ الشاعر إلى الترميز وأفضل وسيلة هي الأسطورة والتركيز على العذابات فيها والنهايات الدراميَّة اليونانيَّة والموت في العالم الأسفل وقدح الملك كلكامش، فضلاً عن أنَّ الشعر التسعيني يمثِّل أغلب النماذج العراقيَّة بمحافظتها على الموروث وتجريبها المتواصل نحو التجديد، وهذا سبب اختياري للتسعينيَّات، أمَّا سبب اختياري للعراق لأنِّي أرى أنَّ هناك خصوصيَّة للشعر العراقي التسعيني في استعمال الأسطورة، وأنَّ هذا البلد يحتوي على التغيير الشعري منذ الأربعينات حيث التفعيلة مروراً بالقصيدة المدوَّرة ثمَّ جماعة كركوك والموجة الصاخبة حيث قصيدة النثر مروراً بالقصيدة المعرفيَّة في السبعينات ثمَّ النص المفتوح، أمَّا الشعر الثمانيني فقد كان أكثره تعبويَّاً، كما لم أختَرْ جيلاً محدَّداً، كالجيل التسعيني الذي وصفه الناقد عباس عبد جاسم بـ (شعراء اللحظة الحرجة) بل كان متني هو المجموعات الشعريَّة التي طُبِعَتْ في التسعينيَّات من دون النظر إلى تقسيمات العمود، و(قصيدة شِعر) العموديَّة الجديدة، والتفعيلة، والنثر، والنص، والشعر التفاعلي، ومن دون النظر إلى كون الشاعر داخل العراق أو خارجه، اخترتُ عقداً كُتِبَ فيه الشعر أيَّ شعرٍ لا جيلاً كوني لا أؤمن بنظريَّة التجييل، فالشاعر التسعيني مازال يكتب ويبدع ويعتلي المنصَّات، وما اختُرِعَتْ هذه النظريَّة إلَّا لغرض السهولة على الطالب في التدريس والبحث.

كان هناك دراسات عدَّة سابقة أفدتُ منها في بحثي، منها كتبٌ معرفيَّة ومنها رسائل وأطاريح جامعيَّة، ككتاب ريتا عوض (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) وكتاب الناقد ناجح المعموري (متخيَّل الشعر في الأساطير) وكتاب الذاكرة الشعريَّة للناقد قيس كاظم الجنابي، فضلاً عن مجموعة من الأطاريح الجامعيَّة والرسائل العلميَّة ومنها أطروحة فاتن عبد الجبار جواد الحياني الموسومة بـ الذاكرة نصّاً في الشعر العراقي الحديث ـ التجربة الشعرية عند الروَّاد .، وكذلك أطروحة إقبال حسن علاوي الموسومة بـ (الذاكرة في الرواية النسائية

العراقية(١٩٩٠–٢٠١٥))، وأطروحة حيدر جبار عطية اليساري الموسومة بـ (سيمياء الثقافة في قصيدة النثر العراقيَّة (١٩٩٠–٢٠٠٣))، وأطروحة رائد حاكم شرار الكعبي الموسومة بـ (الهُويَّة في شعر الجيل التسعيني العراقي).

ومِنَ المعوِّقات التي صادفت هذا البحث هي تظاهرات تشرين وغلق الجامعات ومعها مكتباتها، وجائحة كورونا وحظر التجوال وبالتالي عدم ذهابي لأيِّ مكتبة وعدم حصولي على أي مصدر وقتها كذلك وفاة مشرفي وأستاذي العزيز أ.د قيس حمزة الخفاجي كذلك مصادفة مرضي اللعين ورحلات العلاج غير المنتهية وكذلك إصابتي بالفايروس.

وتكمن أهمِّيَّة هذا البحث كونهُ الأوَّل من نوعه الذي يعالج موضوعة الأسطورة من ناحية ثقافيَّة (ما بعد حداثيَّة) من ناحية الذاكرة والنسيان والحوار والكولونياليَّة والإشهار، وكلُّ تلك المباحث قد تمَّ معالجتها بصورة ثقافيَّة.

هذا وآليَّات تطبيق المناهج هي المرور بالمناهج النصيَّة أوَّلاً ثمَّ الولوج بالنقد الثقافي لم يكن الاعتماد هنا على الأنساق الثقافيَّة فقط، بل تمتين الهوامش والمسكوت عنه والهجنة الثقافيَّة والتعدُّديَّة ومحاولة تقويض السلطة والرؤيَّة السياسيَّة والاجتماعيَّة والنفسيَّة التربويَّة، ولم أستخرج الأساطير عينَها بشخوصها وأحداثِها فقد أشبعَتْ نقداً، لقد عنيتُ برموز الأسطورة أو ملامحها أو روحيَّة الأسطورة أو مظاهرها أو تنويعاتها أو أطراسها، باختصار: نظرتُ إلى ما بعد الأسطورة في الأدب، فأستطيع أنْ أسمِّي المنهجَ هذا بـ (النقد ما بعد الأسطوري / النقد الأسطوثقافي).

تكوَّن هذا البحث من مقدَّمة وثلاثة فصول: الفصل الأوَّل بعنوان الأسطورة وثقافيَّة الذاكرة يحوي مبحثين الذاكرة وتجلِّيات الأسطورة، والنسيان وتجلِّيات الأسطورة والفصل الثاني بعنوان الأسطورة وبنية التوصيل يحوي مبحثين الحوار الحضاري والأسطورة، والكولونياليَّة والاستدعاء الأسطوري والفصل الثالث بعنوان إشاريَّات الإشهار الأسطوري يحوي مبحثين الإشهار – وظائفُهُ – أدوات اشتغاله، والمبحث الثاني بعنوان الأسطورة وفاعليَّة الإقناع، وقد استغنى الباحث عن وضع تمهيد أوَّلي لعموم الأطروحة بأنْ وضع في مقدَّمات الفصول والمباحث التطبيقيَّة مباحث نظريَّة عالج فيها قضايا البحث النظريَّة يروم ما يقصد إليه منها بالإيضاح والتفضيل والمقارنة.

ولا يفوتني أنْ أسجِّلَ شكري الجزيل إلى مشرفي الأديب الكبير أ.د فرحان بدري الحربي، وكذلك أستاذتي المبدعة أ.د أوراد محمد كاظم التي تَعِبَتْ معي كثيراً، وأشكر كلَّ الأساتذة الذين درَّسُوني خلال البكالوريوس والماجستير والدكتوراه فكتبتُ هذا البحث.

الباحث

الفصل الأوَّل

الأسطورة وثقافة الذاكرة

المبحث الأوَّل: الذاكرة وتجلِّيات الأسطورة

المبحث الثاني: النسيان وتجلِّيات الأسطورة

مدخل

فكَّر الإنسان الأوَّل من أين جاء؟ وكيف؟ ومتى سينتهي؟ وهل الموت هو النهاية؟ وكيف يعلل حدوث الظواهر؟ فظهر السحر ومن ثمَّ الأساطير ثمَّ الأديان ثمَّ الفلسفة ثمَّ العلم.

سبب نشأتها (إيتيولوجيَّة الأسطورة):

لقد جهد الانسانُ دوماً في كشف حقيقة الحياة البدايات والنهايات، فظهر السحر أوَّلاً لفهم الطبيعة ومحاولة السيطرة عليها دون أن يُدْخِلَ الآلهة، ثم بعد تأريخ طويل من المرارة والفشل تحوَّل إلى الدين بشقَّيهِ الاعتقادي الأسطوري والطقسي متقرِّباً إلى تلك القوى الإلهيَّة ومستجدياً عطفَها، ووجد أنَّ الكون تبدِّياً ماديَّاً لتلك القوى والأسطورة تفكير في القوى البدئيَّة الفاعلة[1]، لهذا ظهرت بعدَّة أنواع:

- الأسطورة الكونيَّة : نتجت لأجلِ أنْ تفسِّرَ الظواهر الكونيَّة كوجود الأرض والسماء والشمس والقمر والنجوم والخصب والجدب ثنائيَّة (الخير– الشَّر).
- الأسطورة التعليليَّة : التي نتجت عن التأمُّل الموضوعي في ظاهرة تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل كظهور الشمس في النهار بلا نجوم وظهور القمر في الليل برفقة النجوم وكذلك توزّع الكائنات بين البحر والأرض والفضاء وغيرها.
- الأسطورة الحضاريَّة : هي الأسطورة التي تكشف عن صراع الانسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعيَّة إلى المرحلة الحضاريَّة
- أسطورة البطل المؤلَّه: حيث تصوِّر هذه الأسطورة قوَّة الانسان ومقارنة قدراته بقدرات الآلهة كجلجامش وهرقل حيث تصوِّر الأساطير الاغريقيَّة ذلك بصفة خاصَّة
- الأسطورة الرمزيَّة: هي مرحلة متقدِّمة قد صاغها خيال شاعر مبدع، وهذا النوع من الأساطير يكشف عنه اعتداد الانسان بنفسه وثقته بقدراته وثورته إزاء تسلُّط الآلهة،

[1] : مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة سوريا – أرض الرافدين، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط١١، ١٩٩٦
:١٠-١١

وهذا النوع من الأساطير هو الذي ألهمَ الشعراء فيما بعد أنْ يحوّروا ويزيدوا عليه مزيداً من الدلالات الانسانيَّة[١].

وأرى أنَّ هناك نوع سادس هي (الأسطورة الوجوديَّة) التي تبحث في نشأة الوجود والانسان ونهايتِهِ أو دمارِهِ، حسب ثقافة الشعب الذي ينتجُها.

أهمِّيَّة الأسطورة ووظيفتها:

"أي نظريَّة معرفيَّة لا بدَّ من أنْ تولي الخيال المكوِّن للأساطير من العناية بقدر ما تولي المنطق والمفاهيم المعرفيَّة النسقيَّة"[٢]، والأساطير بصورة عامَّة هي النواة الأولى والأهم للمعارف، وترى المدرسة الوظيفيَّة ورائدُها مالينوفسكي أنَّ الأسطورة مرتبطة بالأنشطة الروحيَّة والفكريَّة والاجتماعيَّة[٣]، لذلك فمن غير الممكن تجاوز الأسطورة لارتباطها بالوجود البشري وبالفكر عموماً، فوظيفتها هي دينيَّة في الغالب وما زالت أغلب الطقوس والممارسات الدينيَّة ذات جذور أسطوريَّة ومن هنا تتأتَّى أهمِّيَّتها، إضافة إلى أنَّها تشكِّل نظاماً خاصَّاً في بنية الخطاب الشعري[٤] أي أنَّ الأسطورة تزيد من أدبيَّة الأدب وتدفع به نحو الشعريَّة.

فلسفة الأقدمين:

تُقسَم الفلسفة العالميَّة على:

١. فلسفة ميتافيزيقيَّة

٢. فلسفة ماديَّة

والأسطورة هي طريقة التفكير الأولى عند الإنسان وهي مرتبطة بديانته دائماً.

"إنَّ الأسطورة تمثِّل أولى مراحل التفكير الفلسفي. وهذه المرحلة الفلسفيَّة الأولى، شأنها شأن المراحل الفلسفيَّة الأخرى، تنشأ نتيجة التأمُّل في ظواهر الكون وعلاقة هذه المظاهر بحياة

---

[١] : ينظر: الأسطورة، نبيلة ابراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعة الصغيرة ٥٤)، بغداد، د.ط، ١٩٧٩: ٢٧-٧٠

[٢] : اللغة والأسطورة، أرنست كاسيرر، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الامارات العربيَّة المتَّحدة، ط١ ، ٢٠٠٩: ١١-١٢

[٣]: الأسطورة، نبيلة ابراهيم: ١٥

[٤]: الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السيَّاب)، شيماء ستار جبار، مجلة ديالى، العدد السادس والاربعون، ٢٠١٠: ٣١

الانسان على الأرض. والتأمُّل ينجم عن التعجُّب، الذي يثير التساؤل للتكوَّن الإجابة عن طريق الحكاية التي تكشف أولى مراحل التفكير الفلسفي التي تسمَّى(الأسطورة)"[١]، فإنَّ الأساطير مهما تنوَّعت فهي نوع من التأمُّل الفلسفي[٢]، فهي نتاج العقل الانساني وإنْ خرجت أساطير متشابهة من بيئات مختلفة كما يرى جيمز فريزر في كتاب (الغصن الذهبي)[٣]، فالعقل واحد مهما اختلفت الحضارات والثقافات.

[١] : الأسطورة، نبيلة ابراهيم: ١٠

[٢] : ينظر: الانتروبولوجيا البنيويَّة، كلود ليفي- ستروس، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، د.ط ، ١٩٧٧ :٢٤٤

[٣] : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكيَّة، بيروت، ١٩٧٤ : ٥

المبحث الأوَّل

الذاكرة

وتجلِّيات الأسطورة

تُعّدُّ الذاكرة هويَّة الجماعة فهي ناتجة من أفكارهم المشتركة وثقافتهم الجمعيَّة ولا وعيهم الجمعي، وينتج عنها أحلامهم وتطلُّعاتهم وأيديولوجيَّاتهم المبثوثات في فنونهم وأدبهم، ومن هنا تكون الذاكرة الأسطوريَّة –وهي جزء من الذاكرة– هي ذاكرة جمعيَّة بالضرورة، وعند توظيفها بالأدب تحدث تقنيَّة المفارقة الزمنيَّة مما يضفي جماليَّة على النص.

إنَّ سبيلَ الإنسان الأفضل للذهاب في رحلة الى الماضي هي الذاكرة فليس هناك أجدى منها كي نؤكِّد أنَّ شيئاً قد وقع[١] .

وتكمن وظيفة الآلية الرابطة في عملية رصد مواطن الترابط والاتساق بين أحداث الماضي المختلفة ومن ثم الربط بينها عبر مراعاة بعدين لهذه الأحداث هما: البعد الاجتماعي والبعد الزمني التاريخي، فتتجلى الآليَّة الرابطة داخل الحضارات عبر ربط الإنسان الفرد بجماعته من جهة لأنَّها تشكِّل العالم الرمزي للقيم والمعالم المشتركة فضلاً عن مساهمتها في خلق المجال المشترك للتجارب والتوقُّعات وحركة الافراد، ومن جهةٍ أخرى عبر ربط الماضي بالحاضر إذْ من خلالها تتشكَّل التجارب المؤثرة والذكريات الفارقة التي تضمُّ صوراً وحكاياتٍ لأزمان متعاقبة مضت، فتجعلها حاضرة على الدوام في أفق زمنٍ حاضرٍ متقدمٍ باستمرار لتؤسس بذلك الذكرى فتكون الآلية الرابطة هي مظهر يؤسس أساس الحكايات الأسطورية والتاريخية أساساً متضمناً جانبين هما جانب الارشاد وتقويم السلوك الاجتماعي، وجانب الرواية والقص التاريخي لتكوين انتماء الفرد وهويَّته، حيث يتمكَّن الفرد من أنْ يقول كلمة نحن أي الهويَّة التي تضمُّ جماعة ما[٢].

وإنَّ أفضلَ آليَّة رابطة بين الماضي والحاضر هي الأسطورة.

وإنَّ جميع الدراسات المتعلِّقة بهذا الموضوع تتعامل مع الذاكرات التي تتشاركها مجموعة ما أو أفراد هذه المجموعة تنتمي إلى علم الاجتماع أو النفس وتبتعد عن الأدب، وفي هذا السياق قام عالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبواكس بتحديد البعد الاجتماعي المتعلِّق بالذاكرة في أعماله الأساسية عن الذاكرة الجماعية حيث افترض أنَّ الذاكرة الجماعية تتشكل في أطر

---

[١] : ينظر: الذاكرة تاريخ النسيان، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩: ٣٥.

[٢] : ينظر: الذاكرة الحضارية، يان أسمن، ترجمة: عبد الحليم عبد الغني رجب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، ٢٠١٣: ٣٠.

اجتماعية تتشكل بدورها عن الأفعال التواصليَّة ضمن الفئات الاجتماعية المختلفة كعائلات الجماعات الدينية والمجموعات المهنية والطبقات الاجتماعية[١].

و"إنَّها عنصر لمكوّن ثقافي تأسيسي يرتبط بحياة الجماعات وبشروط وجودها الاجتماعية والثقافية، فعبر الذاكرة الثقافية ينضج الشعور بالهوية ويترسخ، فتغدو نتيجة للرؤية والتأويل المشترك للماضي الخاص بالجماعة التي تمثلها. لذا فالذاكرة والهوية يشكلان وحدة متواشجة ومتداخلة من عوامل التأثير المتبادل بينهما"[٢]

يقترح بول ريكور في كتابيه (الزمان والسرد) و(الذاكرة التأريخ النسيان) وجود الذاكرة عابرة الأجيال أي الذاكرة التي تؤمن بالعبور بين الأجيال المعاصرة والأسلاف، وكيفيَّة تكرار التجارب عبر الأجيال، فالعلاقة الأجياليَّة هي التي تتفوَّق على البُعْد الجسدي[٣]. أي أنَّ أفكار الأسلاف تبقى عند مَن يخلفهم مهما طال الزمن، ومكمن الخطورة في هذا أنَّ الأيديولوجيات لم تمتْ ولن تموتَ وهذا ما حدث في مظاهرات النازيين في برلين عام١٩٥٥ حيث رفعوا أعلام السواستيكا أو ظاهرة النازيون الجدد أو حركة اليمين المتطرِّف[*]، وكذلك الماركسيون الجدد، أو الحلم بالعودة للخلافة الإسلامية بشكل مشوَّه مثل ما كان في حركة داعش المسيئة للإسلام أو حركات الأخوان المسلمين وغيرهم، أو المطالبات القوميَّة المتواليَّة في المجتمع العربي، وعند الكورد، وفي بعض مِن دول الاتحاد السوفيتي السابق، وما ضمُّ شبه جزيرة القرم ورضوخهم لذلك واستفتاؤهم إلَّا دليلٌ قوي على هذا الكلام.

أي هذا يؤدِّي إلى الافراط في حضور ماضٍ لا يتوقف عن التسلُّط على الحاضر، وبشكل مفارقي غياب حضور ماضٍ لا يمكن ابطاله اطلاقاً، والهروب المضطرب للماضي وجمود

---

[١] : ينظر: قوة التذكر، مارا البرشت و باسل عكر، نسيان ٢٠١٦، جامعة سيدة، لبنان: ١٠.

[٢] :الهُويَّة في شعر الجيل التسعيني العراقي، رائد حاكم شراره الكعبي، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، ٢٠١٧ : ٨٦ ، من كتاب الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر:وجيه أسعد، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩ : ١٣٥

[٣] :ينظر: الذاكرة تاريخ النسيان: بول ريكور:٥٧٨-٥٨٠ وينظر أيضاً الزمان والسرد،ج٣،بول ريكور، ترجمة:سعيد الغانمي، مراجعة عن الفرنسية جورج زيناتي، الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٦: ١٦١-١٧٠

*: ظهر هذا المنهج الفكري في أوروبا وأمريكا وبعض دول العالم ويحمله جماعات ما يسمون بحليقي الرؤوس بمعاداة كل مَن هو ليس أبيض البشرة ويعيش في بلدانهم كالسود والآسيويين والساميين والشرق أوسطيين وأديان كاليهودية والإسلام بحجة أنهم مهددون بتغيير طبيعة مجتمعاتهم الذي قد يؤدي لانقراض مجتمع البيض.

الحاضر، وعدم القدرة على النسيان والعجز عن التذكُّر مع الاحتفاظ بمسافة جيِّدة بعيداً عن الحدث باختصار: تراكم ما لا يُمحى عبر الذاكرة المشتركة[١].

والذاكرة هي " القدرة على إحياء حالة شعوريَّة مضت وانقضت مع العلم والتحقق أنها جزء من حياتنا الماضية"[٢] وتقسم الذاكرة على: الذاكرة الحركيَّة، والنفسيَّة، والانفعاليَّة، والعقليَّة، والحسيَّة، والإدارية، واللاإراديَّة[٣].

الذاكرة الأديولوجيَّة والمراوغة السياسيَّة:

ترتبط الذاكرة بالأديولوجيا ارتباطاً وثيقاً، والأخيرة هي نتاج من نتاجات السُّلْطة، وأهم وظائفها هي تبرير نسق أو نظام السلطة، وكذلك التحريف من أجل إضفاء الشرعيَّة على أنظمة السُّلْطة وملء حفرة التصديق التي تحفرها كلُّ أنظمة السُّلْطة بأنَّ القائد مبعوث من العلاء، وأنَّ أدْلَجة الذاكرة أمر ممكن وذلك عن طريق موارد التنوّع التي يقدِّمها الأدب[٤].

كما وجدتُ في الشعر العراقي التسعيني مراوغة سياسيَّة عكسيَّة، بالأخص بعد معاناة الحروب المتكرِّرَة، فالشاعر العراقي يملك من الدهاء السياسيِّ ما يجعله يمرِّر أفكاره المناهضة للسُّلْطة عن طريق توظيف الأسطورة المناسِبة، ليتَّضح النسق المُضاد.

تُعدَّ الذاكرة الأسطوريَّة هي محور هذا البحث وهي التي تتوظف في النصِّ لا شعوريَّاً، أمَّا إذا وظفَّها الأديب بصورة مقحمة أو متوالية في نصٍّ واحدٍ أو أكثر من نص فهي ذاكرة فرديَّة لأنَّها تنبع من اهتماماته العلميَّة والفكريَّة، علماً أنَّ الذاكرة الأسطوريَّة هي ذاكرة جمعيَّة لا شعوريَّة يسعى من خلالها الأديب إلى تغيير القناعات الثقافيَّة التي يخضعُ لها القارئ، وفي كلِّ الأحوال تحوي الذاكرة على مفارقات زمنيَّة سواء حملت دهاءً سياسيَّاً أم لا، ووجدُّتها عند الشاعر العراقي التسعيني بصورة (نسق سياسي مضاد) حتى عند الشعراء المُصنَّفين كشعراء سُلطة، كما أنَّ هذا النسق موجود عند الشعراء غير المحسوبين على النظام، فهذه الظاهرة شائعة عند الشعراء العراقيين التسعينيين، بل تتسع هذه الظاهرة لتكون عند الشعراء العراقيين عموماً، كقول الشاعر

---

[١] : ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان:٥٧٣.

[٢] المعجم الفلسفي،ج١،جميل صليبا، سليمانزاده، إيران، ط١، ١٣٨٥هـ : ٥٨٥

[٣] :ينظر: م.ن : ٥٨٦

[٤] :الذاكرة، التأريخ، النسيان: ١٤٠-١٤١-١٤٣

علي الإمارة في قصيدة (الأرث):

" **دارت بي الأرضُ مصلوباً على حجرٍ الماءُ لي وطنٌ والنارُ لي وطرُ**

وعلى حافَّةِ النار

تلمعُ برقاً

وترنو إلى الرعد

يُتمٌ هو العمرُ

إنْ لم نعمَّدْ بماء الحقيقةِ أوجاعَنا"[1]

من المفترض أنْ يكونَ عنوان القصيدة (الإرث)، الشاعر هو ابن البصرة القريبة من مدينة (أريدو)، فبالتأكيد يذكرُ الماءَ ليكون هو وطنه الأم، ويتعمَّد به أيضاً، ذلك التعميد السومري بـ (نمُّو) إلهة الماء الحي القديم الأزلي أو (أنكي) إله الماء لتصل هذه العقيدة للديانة الصابئيَّة[2]، لكنَّ الأهمَّ هو صَلْبُ الشاعر في وطنه (العراق) وقوله (حافَّة النار) التي هو في خضمِّها يرنو ويتأمَّل ويحلم بالحريَّة والخلاص من الشموليَّة بدلالة ارتقابه للمطر الذي سيغسل الأوجاع العراقيَّة بل يطهِّرها، حينها (يتمٌ هو العمر) وهذا النسق المضمر جاء خلف إشاراتٍ أسطوريِّة عدَّة (الصلْب المسيحي)، (الماء)، (النار) وهما أحَدَا عناصر الطبيعة الأربع مع عنصرين آخرين غير مذكورين في القصيدة هما (الهواء)، و(التراب).

وكقول الشاعر فاضل عزيز فرمان في قصيدة (أمنية):

" **لو أني**

أقدرُ أن أصغر

أصغر

أصغر

---

[1] الركض وراء شيء واقف، علي الإمارة، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة البصرة، البصرة-العراق، د.ط، ١٩٩٨: ٨-٩

[2] ينظر: جذور الديانة المندائيَّة، خزعل الماجدي، مطبعة صفاء حسين الناصر، بغداد، د.ط، ١٩٩٧ : ١٢

وأعودُ إلى

رحم حبيبة روحي ـ أمي ـ

فأشدُّ الروح

إلى....

دفء مشيمتها..

وأنام.... "[1]

العودة إلى الرحم هي عودة إلى البدايات المقدَّسة، الرحم يعني الأمَّ، والأم أوَّل عبادة عرفها الإنسان ورسمها على الكهوف كون اللاوعي الجمعي يجمعُنا كلُّنا بالأم، لهذا كانت عبادة منتشرة في بدايات أغلب الحضارات القديمة[2]، كذلك ارتبطت العبادة الأموميَّة بالعبادة القمريَّة وعبادة الأرض كما حدث في سومر، وهو بذلك ضد النظام الأبوي (الديكتاتوري) البائد.

وكقول ريم قيس كبَّه في قصيدة (النهر):

" قد تولدُ آلاف الحلقات

فإنِّي النهر

إذا حالفني الحظُّ

بقيتُ كذلك

ماءً

ودوائره من ماء"[3]

---

[1] بيت الشاعر، فاضل عزيز فرمان، دار الشؤون الثقافيَّة العامة / منشورات إتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعريَّة)، د.ط، ١٩٩٤: ٢٤

[2] : ينظر: لغز عشتار الألوهة المؤنَّثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢: ٢٥

[3] نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبَّه، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط، ١٩٩٩ : ٦٨

مكوِّن النهر الرئيس هو الماء الذي قامت عليه كلُّ حضارات العراق القديمة وديانـاته ومثيولوجيَّاته لذلك من الطبيعي جدَّاً حضوره في ذاكرة الفرد العراقي بل إنَّ الماء تحوَّل مركزاً للطهارة كـ(مقدَّس) في كلِّ الأديان الوثنيَّة والإبراهيميَّة على السواء، في محاولة لمركزة نفسها عن طريق الإشارة الأسطوريَّة (الماء) وتهميش(السُّلْطة) التي تنأى عن الطهارة.

وكقول الشاعر جواد الحطَّاب في قصيدة (مراثي صاحب الشاهر أو حارس المقبرة):

" **احرقي (الحرمل) في عتبة الباب**

ولتمشِّيه ثلاثْ

فلعلَّ الطفلَ يصحو

من هوى الجنِّ

وتأثيرِ الإناثْ" [1]

هذه المقطوعة أراها من ضمن التنويعات المتكئة على الرُّقى السومريَّة للحفظ من الشرور، فكلُّ التمائم والطلاسم والرُّقى هي وجه من أوجه الأسطورة وتداعياتها وما بقيَ منها في النفس العراقيَّة لتتحوَّل إلى فولكلور، وما زالت هذه الممارسات موجودةً من الزمن الأسطوري وإلى اليوم كعادات وتقاليد يوميَّة كما يرى فريزر وفراي، لكنَّ الطفلَ الذي يُرْقى هنا هو رأس النظام الذي ستصحِّيه الأساطير من الأهواء بنظر الشاعر.

وكقول الشاعر طالب عبد العزيز في مطلع قصيدة (حرب أخي):

" **قم يا أخي لقد انتهت الحرب**

وأخذوا دبَّابتكَ إلى مصهر الحديد

لكن بندقيَّتك مازالت على الجبل

وها قد أتت الرمال على بسالتك أخيراً." [2]

---

[1] يوم لإيواء الوقت، جواد الحطَّاب، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ١٩٩٢ : ٤٣

[2] تأريخ الأسى، طالب عبد العزيز، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ١٩٩٤ : ٧٦

هذه الحرب هي المسبب الرئيس في فقدان أخ الشاعر، ولأنَّه لا يستطيع قول هذا بصراحة بسبب الرقيب، فقد التجأ إلى الأسطورة وموت الإله الشاب القتيل تموز في العالم الأسفل (الحرب) ورثاء أخته (كشتن–أنا) له[١]، لا سيَّما أنَّه طبع هذه المجموعة في دار الحكومة الرسميَّة (دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة) أي يوجد في توظيف الأسطورة نسق ثقافي مضادٌّ للدولة/المركز وحروبها المتوالية.

وكقول الشاعر محمد مظلوم في قصيدة (أيُّها الموت) :

" **أتذكَّرُكَ، وَأنتَ تحرسنِي،**

فِي معارِك تجتازنِي مصادَفاتها.

أتذكَّرُكَ، فِي انقِفالِ أبوابِ الدبابةِ،

وهيِ تعبر غاباتِ« التاو»

فِي الأَشجارِ الَّتِي تُنِيمُ مصائِدها عِندما أَقترِب،

أتذكَّرُكَ،

فِي جَثثٍ مكبوبةٍ عَلى ألْوجوهِ، تصرخ: أنا."[٢]

بعيداً عن القراءة التي تأخذ بظاهر الأشياء والنظر لغابات التاو الأفريقيَّة، ففي هذه القصيدة إدانة صريحة لكلِّ الحروب، والحربين اللتين تقتربان من العراقيين ذاتيَّاً هما: الحرب العراقية الإيرانية، وحرب الخليج الثانية، الحرب لا تجلب سوى الدمار والموت، أي الظلام والطاقة السلبية التي دلَّت عليها الحكمة التاويَّة الصينيَّة القديمة والتي كانت عماد الدين عند الطاويين، فالأبيض عندهم هو اليانغ، والأسود عندهم هو الين، وهناك حالة من التوازن بين القطبين[٣]، وقد ذكرَ هذه الحكمة محمد مظلوم صراحةً (وهيِ تعبر غاباتِ «التاو») فالدبابات والصناعة بصورة عامَّة هي (السواد) –حسب نظر مدرسة فرانكفورت في جيلها الأوَّل– السواد

---

[١] ينظر: أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود ، دار الزمان ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٨ :١٥٤

[٢] محمد والَّذين معه، محمد مظلوم، منشورات كرَّاس، المغرب – لبنان، ط١، ١٩٩٦ :٩

[٣] ينظر: كتاب التاو تي-تشينغ إنجيل الحكمة التاويَّة في الصين، لاو-تسو، صياغة عربيَّة للنص تقديم وشرح وتعليق فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط ١، ١٩٩٨: ١٠

الذي يمرُّ في الطبيعة (البياض)، ولا أحد يستطيع قبل ٢٠٠٣ إدانة الحرب إلَّا بالترميز والأسطورة هي إحدى وجوه الرمز، وهي أداة ناجعة في المراوغة السياسيَّة.

ويقول أيضاً من قصيدة (الخابور):

"هذا الشجر

أثماره أحزان.

لكَأنَّ قوارِب الهارِبين

توابِيت عيدٍ فاسِدٍ.

لكأنَّ كلَّ تتِمةٍ لِليلِ

تتِيه نوافِيرها

فِي ألْبقيةِ مِن جنونٍ.

هذا الشجر

أحزان من هربوا،

كُنَّا نعلِّق أرواحَنا

على مداخلِ ظلالِهِ

وكُنَّا نرافقه

إلى آخر دموعنا"[١]

الحزن سمة غالبة على الشخصيَّة العراقيَّة منذُ سومر إلى اليوم، تتمظهر في الشعر العراقي بشقَّيه: الفصيح، والشعبي، وأغانيه، بل حتى في الطقوس والأعياد حتى في أشكال العراقيين ونظَراتهم، بسبب الأصل الأسطوري المتمثِّل في نواح السومريين على الإله دوموزي بعد بقائه مقتولاً في العالم الأسفل، حتى أنَّ (ثمار) الشجر –في القصيدة– تبعث على الأحزان عند الشاعر

[١] محمد والَّذين معه، محمد مظلوم:٢٨

العراقي (محمد مظلوم) والمفترض أنَّها تبعث على الأفراح لأنَّها الأملُ المرجوُّ بعد تَعَبِ الفلَّاح، حتى أنَّ شكلها بألوانها الزاهية يبعث على الفرح والتفاؤل، يربطُ الشاعرُ كلَّ هذا بالسياسة الشموليَّة المتمثِّلة بالبعث في العراق بدلالة الهروب بـ(القوارب) كأنَّ مشهد الهروب من الحرب في بحر إيجة لم يكن الأوَّل في التأريخ، فالقوارب عبارة عن توابيت أي أنَّ الهاربين موتى، إذْ كان البلدُ ومازال طارداً للكفاءات بسبب ديكتاتوريَّة حُكَّامِهِ، لتبقى الأشجار حزينة (بصبغة سومريَّة) كجزء باقٍ ممَن هربوا من الحروب والموت والحصار وتكميم الأفواه، ومن نظرة أسلوبيَّة فالشاعر وعلى المحور العمودي يختار ألفاظ: (أحزانه ـ توابيت ـ جنون الشجر ـ تعليق الأرواح ـ دموعنا) وهو اختيار عراقي سومري بروح معاصرة، وهذا الأمر ينسحب على السياسات الحاكمة أيضاً.

وكقول الشاعرة دنيا ميخائيل في نصِّها الطويل (يوميَّات موجة خارج البحر) :

" **وفي اللحظة الفاصلة التي التقت فيها السماء مع الأرض، خرجت تلك**

الروح الهائمة من الجسد الأرضي المتعفِّن لتهيمَ في مملكة اللاوجود.." [١]

سرَّة الأرض: نيبور هي المكان المقدَّس في الذي تلتقي فيه السماء مع الأرض، وتُعَد أولى المُدُن المقدَّسة[٢]، لكنَّ نيبور أصبحت غير مقدَّسة بنظر الشاعرة، والدليل أنَّ نيبور صاحبة (جسد أرضي متعفِّن) وهي (مملكة اللاوجود)، وأصبحت مدنَّسة بسبب السلطة الفاشستيَّة آنذاك.

وقول الشاعر حسين عبد اللطيف في قصيدته (تعزيم):

"**احترقْ**

احترقْ

ثم قام طائرا

من جديد

---

[١] يوميات موجة خارج البحر، دنيا ميخائيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥ : ٨

[٢] : ينظر: الأعمال الشعرية، خزعل الماجدي، ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠١ : ٧٦٦

أيهذا الفينيق" [١]

جعل من الفينيق معادلًا موضوعيًّاً لنفسه المنكسرة، فهو حين يموت حتماً سوف يبعث من جديد، (قد يكون هنا الموت رمزيًا) وهو التفكير بالموت، الفينيق هو طائر يحترق وينبعث من رماده من جديد، إنَّه رمز التحدي والاستمراريَّة والخلود، فمهما ستتكالب على الانسان العراقي المِحَن من حروب وحصار اقتصادي فإنَّه يقف بوجهها متحدِّياً الصعاب وإذا ما حرقته فإنَّه سيبعثُ من جديد.

وقوله أيضاً في نص (الريح لا تعرف القراءة) من المجموعة نفسها:

"**هي الريح**

تمضي

تجوب القفار

...

إلى أن يقول

ولكنها الريح .. تأتي

لتنفث فيَّ أساها

وتبكي

كبوم .. على خربات البيوت" [٢]

الريح رمز ليليث الليليَّة السومريَّة التي تجوب القفار وتظهر حليفتها البومة في المصوَّرات، فهي طاغية في نظر الحضارة الجديدة الذكورية التي تريد تغيير الحضارة الأنثوية، هذا الصراع الأبدي بينهما يفيد منه الشاعر في نصِّه مصوِّراً كيف كان الطاغية كلُّه أسى لكنه بثَّ أساه في الشاعر.

---

[١] نار القطرب، حسين عبد اللطيف، دار الشؤون الثقافيَّة العامة "آفاق عربية"، بغداد ١٩٩٤: ١٠

[٢] م.ن ١٤.

وقول الشاعر كاظم الحجَّاج في نص ("قصة شعرية" حكاية العبد آدم وعين الغزال):

"تدرَّب آدم حدَّ المماتْ

ركَّضوه إلى آخرِ الأرض

أعطوه اسماً جديداً [١٧٥٣](*)

قصُّوا له شاربيه

وأعطوه قِطّاً رضيعاً ليخنقه بيديه !

ولمَّا تردَّد بالُوا عليه ! "(١)

وهنا تحوير في قصَّة آدم وحوَّاء التوراتية، فآدم بهبوطه إلى الأرض بدأت المعاناة عنده وربط الشاعر هذا التعذيب بالعذابات العراقيَّة لتكون القصَّة عراقية، فيتعالى النسق الديني ، ويذكر الشاعر هنا ثلاث طرائق من التعذيب في زنازين العراق وأقبية أمنِهِ وحتَّى في معسكرات التدريب، وهي: (ركَّضوه إلى آخر الدنيا)، و(قصُّوا له شاربيه)، و(ولمَّا تردَّد بالُوا عليه).

وقول الشاعر سامي مهدي في قصيدته (اللعبة المضجرة):

"بل أنتَ وحيدْ

في هذا النَفَقِ الرطبِ المسدودْ

تشعرُ بالعزلةِ،

والوحشةِ،

مثلي

والبردُ شديدْ

لا دِفءَ، ولا أنْسَ هنا،

---

* رقم هوية الشاعر التقاعدية.

١ غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ١٩٩٩: ٨٨.

لا شيء سوى رقعةِ شطرنجٍ

وشريكٍ مرتبكٍ مطرود." [١]

إنَّه تموز في العالم الأسفل يحاوره الشاعر في الظلمة، ظلمة الحصار والعزلة عن العالم الخارجي، بسبب الحماقات السياسية آنذاك، حتى أنَّه مطرود، هنا ربما هو الإقصاء الثقافي، ما أنَّ الشاعر لا يتحدَّث عن نفسه بالضرورة بل هو انعكاسٌ للآخرين حيث تتكرَّس في ذهنه بنية الشعب الجمعيَّة.

أمَّا الشاعر معد الجبوري في قصيدته (القفص):

"ملكُ القنصِ أنا،

كيف تهاويتُ على الرَّمل،

وهذا الشَّررُ المنهمرُ المفزعُ،

جمر أم بردْ؟"[٢]

(ملك القنص) هو كلكامش الملك الخامس في قائمة الملوك السومريين[٣]، الذي يجعله معادلاً موضوعياً له، كونه أيضاً بطلاً منكسراً بدلالة قوله (تهاويتُ)، فلم يأتِ كلكامش بالعشبة (في الملحمة) ومثله معد في انكساراته، التي جاءت نتيجةً حتميَّة للفشل السياسي.

ويقول الشاعر ياسين طه حافظ في قصيدة (حياة خاصة):

"دويدةُ المشمش نائمةْ

ملتمّةٌ

بجلدها

تعلق بالغصن فلا تحسُّ، لا تهسُّ، لا ترى.

---

[١] الخطأ الاول، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٩: ٣١.

[٢] طرديات ابي الحارث الموصلي، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦: ٢٤

[٣] : ينظر: الأسطورة والتأريخ دراسة في ملحمة كلكامش، محمد خليفة حسن أحمد، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط١، ١٩٨٨ :٢٢ ، وينظر أيضاً مقدّمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الورَّاق، ط١، ٢٠١٠ :١٥٥

الموسم استطالَ فوق جِلدِها

والعالَمُ اكتأَبْ."[1]

الأنثى والشجرة دائماً ما تقترنان في الأساطير، وفي المصَّورات التي وصلت لنا، كحوَّاء والتفَّاحة، وإنانا وشجرة الخالوب، هنا كناية عن رأس السلطة، فهو الدويدة، حيث يؤنِّثه، والبداوة ترى ذلك انتقاصاً، فصفات البداوة تُعلي من الذكورة وتُدني من الأنوثة، إضافةً أنه يجعله حشرة ضارَّة بالشجرة (العراق)، وهنا نجد "المراوغة السياسية العكسية" واضحة.

أمَّا الشاعر محمد تركي النصار فيقول في قصيدته (عسل أسود):

"عسلٌ بهيئة أفعى

يتقلَّب تحت القش المذهَّب

والأمس يطبق على العتبة

تفق هنا،

وهناك لا تدري

أتطعم سخط السنبلة

أم تنظف هذه الكلمات

من نار الندم والتلفّت"[2]

في النص عدَّة إشارات أسطوريَّة، فقد كانت الأفعى في سومر الأمومية المنحى تدلُّ على الخصب والديمومة، لكنَّها تحولت الى دلالة ثانية بعد صعود الحضارة الذكورية البابليَّة، فهي تدلُّ على القتل والمكر، وفي القصيدة رمز الأفعى بذكوريته، يدلُّ على السلطة القمعية آنذاك، أمَّا السنبلة فهي دلالة على الزراعة في سومر ثم بابل، والسخط هو سخط الأرض أو إله القمح على السلطة آنذاك، وعندما نربط الأفعى مع السنبلة مع القمح تكون النتيجة مَيْل الشاعر بلا وعيه

[1] في الخرائب حِلْيَةٌ ذهبيَّة، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط١، بغداد ١٩٩٣: ٥٠

[2] تنافسني على الصحراء، محمَّد تركي النصار، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط١، بغداد ١٩٩٣: ١٨.

إلى الحقل كون هذه الرموز تقترن بالحقل ومن ثَمَّ ميله للزراعة لا للصناعة التي جلبت الحروب بعد ثورة العقل.

أمَّا الشاعر حميد قاسم فيقول في قصيدة (أغنية الجندي):

"يا إبني نَمْ

فانا نعسانْ

والليلةُ باردةٌ جداً

يا ابني نَمْ"[١]

هذا لقمان الحكيم، أو الحكيم الآشوري أحيقار، وهنا (الإبن) الجندي تَعِبٌ من الحروب، فهي بنظر الشاعر –ونظر الجميع– لا تجلب إلَّا الويلات والتقهقر الاجتماعي والاقتصادي، وهو هنا يتقمَّص دور الحكيم الذي يقوم بفعل النصح لرأس السلطة.

أمَّا الشاعر لهيب عبد الخالق فيقول في قصيدته (أحلام محارب):

"هذا دمعي،

خمر للحرب واغنية

تُشعل جسدي بعض نهار

الأرض تُعد زهورَ حدائقها

وتراقص سروتها،

وتؤوب الى جرحٍ في خاصرتي

وجدار" [٢]

[١] رقيم ايمين، حميد قاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣: ١٢.
[٢] وطن وخبز وجد، لهيب عبد الخالق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٩: ٩.

النص ضدٌ الحروب ومع الطبيعة، وبالتالي فالنصُّ ضدٌ قرارات السلطة، الأرض هي الأم الأولى (حضارة أموميَّة) حتى الزهور لها دلالة أنثوية، وكلُّ الحروب – إلَّا ما ندر– مفتعلوها ذكور فهي نتاج ذكوري بحت.

أمَّا الشاعر محفوظ داود سلمان فيقول في قصيدته (مملكة الظلام):

"**يدعونها مملكة الظلام أو مملكة الرمال**

وكان فيها ملك يعيش في الضلال

متوج بالخمر والقيان

يهيم في الظلال

وعابثاً يبحث عن سلوان

في سوقها القديم افواج من العبيد ..."[١]

أرى أنَّ الملك كلكامش هو رأس النظام، ومملكته ومن ثَمَّ هي العراق لا أور، والدليل قول الشاعر: (مملكة الظلام أو مملكة الرمال) كون ثقافة السلطة أنذك هي ثقافة البادية (الرمال).

ويقول الشاعر محمد راضي جعفر في قصيدته (دعوة):

"**الآن قول :**

أيُّنا البخيل؟

وأيُّنا القاتل

في اللعبة والقتيل؟

الآن ... لا تستسلمي

فالملك العنين

يريق ماء ظهره

[١] عالم بلا حدود، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧: ٢٤.

هباء

يريق ماء وجهه

هباء"[1]

الأصح نحويَّاً (قُلْ)، لكن ما يهمُّنا هو الجانب الأسطوري من النص، في هذا النص ذاكرة تحوي دهاءً سياسيَّاً معكوساً، فـ(الملك العنين) هو كلكامش السومري، هو الذي (يريق ماء وجهه هباء) في اتفاقيَّة الجزائر وهزيمته النكراء بعد غزو الكويت عام ١٩٩١، وفرض الحظر الجوِّي على شمال العراق، وكلكامش له خمس أساطير في سومر، وملحمة واحدة في بابل، وما يهمُّنا هو الوجه الأسطوري السومري لكلكامش لا الوجه الملحمي.

ويقول أيضاً في قصيدة (سيرة ذاتية):

"**أولد من جديد**

فقد قتلت قبل عامين

على سجادة الصلاة

كان فتى حاورني"[2]

أرى هنا أنَّ البطل الأسطوري بألف وجه(*)، الشاعر هو البطل، البطل الذي يتكرر بعَوْد أبدي(**)ويتجدد دائماً (أولد من جديد)، والبطل هنا هو= علي بن أبي طالب، وكان الاقتراب منه في العام ١٩٩٧ كان بحد ذاته بطولة.

---

[1] أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧: ١٣.

[2] م.م: ٦٧.

* البطل بألف وجه هو كتاب للأمريكي جوزيف كامبل.

* * أسطورة العَوْد الأبدي هو كتاب لمرسيا الياد.

الذاكرة والمفارقات الزمنية:

تدلُّ المفارقة الزمنية على كلِّ أشكال التنافر والاختلاف بين ترتيب "زمن القصة وزمن الخطاب[١] فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكِّل نموذجاً مثالياً للمفارقة، في علاقتها باللحظة الراهنة فإنَّها اللحظة التي يتوقف فيها الحكي المتساوق مع الزمن ليتيح نطاقاً لها ليمكِّنها من أنْ تعود بنا إلى الماضي بواحدة من الأفعال الآتية:

(retrospection الاستعادة/analepsis الاسترجاع/flashback اللقطة الاسترجاعية)[٢].

ويصف جيرار جنيت المفارقات الزمنيَّة بأنَّها " تعني الترتيب الزمني لحكاية ما، أو مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة نفسها في القصَّة، وذلك لأنَّ نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه." [٣]

ولدراسة هذه المفارقات يجب علينا أنْ نقارن بين زمن الحكاية وزمن الخطاب باستعمال التقنيَّات السابقة من استرجاع أو استعادة، ووجدتُ أنَّ الشاعر يريد أنْ يتحدَّث عن العراق في التسعينات لكنْ بالزمن الغابر (الأسطوري) وبذلك ينجو مِن سطوة الرقيب، ويصف بحريَّة أكثر، فكان استعمال هذه التقنيَّة لأغراض ثقافيَّة وبالأخصِّ سياسية.

"فهناك ما يسمَّى بـ (الزمن الفيزيائي للعالم)، وهو خطِّي ولا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية، ومن جهة ثانية هناك ما يسمى بـ (الزمن الحدثي) وهو زمن الأحداث الذي يغطِّي حياتنا كمتوالية من الأحداث وما نسميه عادة بالزمن، والزمنان معاً مزدوجان ذاتياً وموضوعياً "[٤]

---

[١] : للتوسُّع في زمن القصَّة(الحكاية) وزمن الخطاب (الكتابة) ينظر كتاب في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة٢٤٠، الكويت، د.ط، ديسمبر ١٩٩٨ : ١٧٩ ، وتحدده بصورة وافية إقبال حسن علاوي آل عيسى في أطروحتها (الذاكرة في الرواية النسائية العراقية١٩٩٠-٢٠١٥) كليَّة التربية، جامعة بابل،٢٠١٨ : ١٧٠، علماً أنَّ أوَّل مَن أبدع ذلك هو الشكلاني الروسي توماشفسكي، ينظر (نظريَّة المنهج الشكلي)، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، لبنان، ط١، ١٩٨٢: ١٩٤

[٢] : ينظر: المصطلح السردي: جيرالد برانس، ترجمة: عباد خزندار، مراجعة محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ٢٤.

[٣]: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون ، المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧: ٤٧.

[٤] : تحليل الخطاب الروائي – سعد يقطين – المركز الثقافي العربي للطباعة – بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٧ : ٦٤ .

وأرى أنَّ الزمن الفيزيائي ثابت لدى الجميع ولا يتغيَّر، لكنَّه متغيِّر نسبيَّاً (حسب النظريَّة النسبيَّة)، ومِن هنا تكون الذاكرة المقصودة هنا هي سمة غير موجودة في حياة الشاعر نهائيَّاً، بل هي عبارة عن خبرات تعلَّمها في يومٍ ما عن طريق القراءة أو الحكي كونهُ مروٍ له أو غيرها، وصار يبثُّها في نصوصه حسب ثقافتِّهِ ورؤيتِهِ الإيديولوجيَّة.

وبالتالي فهناك زمنان: الأوَّل هو الزمن الواقعي، والثاني هو الزمن الأسطوشعري أي الزمن المتخيَّل بين زمن الأسطورة القديم (المقدَّس) وزمن كتابة القصيدة التي وظَّف بها الأديب تلك الأسطورة، وهذه المفارقة تعمل على زيادة الشعريَّة في نصِّه.

وأرى أنَّ الأسطورة هي ذاكرة طفولة العقل الأولى لكنَّ الأديب حينما يطبِّقها في نصِّه تتحول من الوعي الى اللاوعي بل إلى اللاوعي الجمعي (اليونغي) لذا تترتب ترتباً لا زمانيَّاً فالأسطورة تجدَّد مازالت هناك ذاكرة.

وكلُّ ذلك يحدث في الشعور أمَّا الذاكرة الأسطوريَّة فهي – كما يرى الباحث– غير شعورية ولم تمرُّ الأحداث التي وقعت بها يوماً في عُمرِ الأديب الذي مضى لا زمانيَّاً ولا مكانيَّاً، بل هو ماضٍ جمعيٌّ يدخل في سياق التجربة عموماً، وهي تدخلُ في الشعر ويجب أنْ تكون غير منظَّمة وغير عقلانيَّة .

كما يدخل في النص الأدبي عنصر الخيال، لهذا سنجد – في الجانب التطبيقي – أنَّ الشعراء يمزجون بين الأسطورة والذاكرة والخيال. علماً أنَّهما (الذاكرة – الخيال) ينفصلان في المنظور الفكري[١].

وفي إطار نقد ميري ورنوك لهيوم ترى أنَّ هنالك فرق بين الذاكرة والخيال هو (الزمن) فتبدو الصورة الذهنية التي نتأمَّلها في الذاكرة التي قد استهلكت بفعل الزمن، لكننا نتأملُّها في مخيَّلتنا كما هي[٢].

---

[١] : ينظر: الذاكرة ، التاريخ، النسيان، بول ريكور: ٣٤-٣٥.

[٢] : ينظر: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورنوك، ترجمة: فلاح رحيم، الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٧: ٣٥

لذا أنَّ هناك نصوص لشعراء عراقيين تسعينيين فيها ذاكرة تحتوي على مفارقات زمنيَّة فقط بلا دهاء سياسي حيث يطفو على السطح الفرق بين زمن كتابة الأسطورة والزمن الحقيقي الذي كتبت فيه النصوص الموظِّفة لتلك الأساطير.

كقول جمال علي الحلاق في قصيدة (بكارة):

" **البدايات الأولى**

التي أجهلها تماماً

دائماً تطاردني

بغموض طاعن

كما لو أنَّها ترهب

افتضاضها" [١]

الأسطورة بصورة عامَّة هي بدايات التفكير الإنساني، سومر التي وِلِدت فيها بدايات الأساطير، وهذه الأساطير تطارد الأدباء، بغموضها، بأسرارها، بطقوسها، بكنوزها، فالشاعر هنا (يجهل/ها) تماماً لكنَّها بلا وعيه حاضرة وبقوَّة.

يقول فاضل العزَّاوي في قصيدة (الجندي):

" **وقف الجندي، يحدِّقُ في ملكات،**

يخرجنَ من الرملِ

...

كان الجنديُّ فتى

لا يتقن فنَّ الحرب

والكوفة أبعدُ من نفسِهِ...

[١] صعَّدات، جمال علي الحلاق، استنساخ، ١٩٩٧ : ١٧

ورأى الملكات الحوريَّات ينادينَ: تعالْ"[1]

من المتعارف عليه أنَّ الحوريَّات لها صفة الجمال، وغير المقصود (هنا) حوريَّات البحر اليونانيَّات لوجود لفظة (الرمال) المكوِّن الأساسي للصحراء، حيث توجد الجميلة ليليث السومريَّة ذات الشَّعْر الأسود الفاحم الطويل[2]، التي تستدرج الرجال لتقتلهم في الصحراء، الشاعر هنا يمثِّل حرب الخليج الأولى أو الثانية بليليث القاتلة والفارق آلاف السنين باستدعاءٍ رمزيٍّ أسطوريٍّ.

ويقول أيضاً من المجموعة نفسها في قصيدة (كل صباح تنهض الحرب):

" إنقلابٌ أسودٌ، ينفثُ دماً فوق الأرجوان، يزحف مثل وحش خرافي قادمٌ من لانغلي ستريت في واشنطن دي.سي، "[3]

من العنوان هو يرفض الحرب كونها متلازمة له حتَّى في أجمل الأوقات وأهدئها (الصباح) والانقلابات العسكريَّة هي جزء من الحروب بل العسكرتاريا هي المحرِّك الديناميكي لها، الانقلاب الأسود هو انقلاب العسكر، إنقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ المدعوم أمريكيَّاً (في واشنطن) الذي يشبِّهه بالتنين الصيني، بالنفثِ، أمَّا الدم فوق الأرجوان فهو دم أدونيس فوق الزهور بعد أنْ قتله الخنزير البرِّي، والمفارقة هنا تكمن بين زمني الأسطورتين وزمن الانقلاب الأسود، مع وجود النسق السياسي المضاد أيضاً.

ويقول كمال الحديثي في قصيدة (في البدء كان العراق):

" ينشقُّ.. فينثال الألق الأخضر

ينثالُ.. يسافرُ في نهرينِ

يطيران على شوق اللقيا

---

[1] رجل يرمي أحجاراً في بئر، فاضل العزَّاوي، دار رياض الريِّس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٠: ٤٧

[2] للاستزادة ينظر: النظريَّة الأدبيَّة الحديثَّة والنقد الأسطوري، حنا عبود، منشورات إتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ط١ :١٣٧ وما بعدها.

[3] رجل يرمي أحجاراً في بئر، فاضل العزَّاوي: ٩٢

يتوثَّبُ طوفان النور"[١]

"في البدء كانت الكلمة"[٢] هذه الآية الإنجيليَّة تُظهر أنَّ الكلمة هي أوَّل ما خُلِقَ وسيتبيَّن لاحقاً قداستها، وإنَّ أساطير الخليقة كلَّها تبدأ بإلهٍ يولِّد نفسه من طريق نطقه بكلمة[٣]، أي أنَّ اللغة هي المنبع الأساس للأساطير، ويتجلَّى في عنوان مجموعتِهِ(في البدء كان العراق) سحرُ البدايات، حيث كانت الأساطير دائماً ما تبدأ بالزمن الأسطوري المقدَّس (الميطيقي)، باختيار كلمة (البدء) وبما أنَّ الكلمة مقدَّسة ولها عمق أسطوري لذا فإنَّ:

الكلمة = العراق في القداسة

الزمن متباعد بين خلق الكلمة وخلق العراق الحديث، لكن القداسة (الأسطوريَّة) واحدة، حتَّى أنَّ الطوفانات في المدوَّنات العراقيَّة القديمة تتكرَّر بصور أخرى بهذا المكان السحري نفسه بصوَر أكثر عنفاً كالحروب المتلاحقة والحصار (الجوع) والعَوْد الأبدي للديانات لكن بزمن آخر غير الأزمان الأسطوريَّة الميزوبوتوميَّة.

ويقول الشاعر محمد راضي جعفر في قصيدته (بكاء) المهداة الى "الى روح أمه":

"**أحمل حين تسكن الجروح**

وتهدأ العاصفة الجموح

أحمل أشعاري اليكِ

متعب الاشواق

ومطفأ الاحداق

فباركيني"[٤]

الشاعر يريد مباركة الأم كونها معبودة قديمة فهو يناجيها بحزنٍ جنوبي أسطوري، وكأنَّ الزمن قد تساوى.

---

[١] في البدء كان العراق، كمال الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ١٩٩٤: ١٧٠

[٢] انجيل يوحنَّا: ١:١٨

[٣] ينظر: اللغة والأسطورة، أرنست كاسيرر: ١٥

[٤] أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر: ٣٥.

وعبادة الأمِّ الكبرى قد تشاركت فيها جميع الشعوب، حتى أنَّها رُسِمَت على جدران الكهوف، عبادة تدلُّ على الخصب والديمومة، يرى يونغ أنَّنا ولدنا من رحمها وتفتَّحت عينانا على وجود تلك الأم التي تربَّينا في كنفها ودفعت عنَّا الأخطار لذا فمن الطبيعي أنْ يعبدها الإنسان في القِدَم بمناطق مختلفة من الكوكب لأنَّ وعيهم الجمعي دفعهم لذلك، لكلِّ الأسباب السالفة.

وقال باسم فرات في قصيدة (اللافتات):

" تضمُّني أشجاري وتبكي

ضاربةً جذورَها في ساقي "[1]

في كل الحضارات دائماً ما يرتبط الرجل بالشجرة ويكون جزءاً منها كشجرة جوز الهند (الهنديَّة)، ووردة النرجس (نركسوس) (الإغريقيَّة).

أما الشاعر أديب ناصر فيقول في قصيدته (الدم المتموج):

"قتلوه واقتادوا يدي

تركوه مذبوحاً وما تركوا يدي

تسعين يوماً ظَلَّ في كَفَنٍ من النيرانِ

يصبحُ تارةً ريحاً

ويصبح تارةً مَطَراً

ومن وَجَعٍ يصيحُ

ولا مجيبْ

تسعين شهراً

بَدَّل الأكفانَ من دَمِهِ

لتبتدئَ الجَنازَةُ

[1] أشد الهديل، باسم فرات، دار ألواح، مدريد، ط١، ١٩٩٩: ٧٦

والنحيبْ"[1]

هو ديموزي الراعي القتيل، الذي اقتادوه شياطين العالم الأسفل بدلالة ألفاظ (قتلوه، إقتادوا يدي، مذبوحاً، النيران، تبتدئ الجنازة، النحيب) وبقي هناك ميتاً في العالم الأسفل، ليبدأ النحيب السومري عليه، وكأنَّ التداخل مع الأسطورة أصبح نسقاً لغوياً ليتحول إلى نسق ثقافي مُستلٌّ من الذاكرة الجمعية التي تحرِّك الأفعال العراقيَّة وتترجمها لطقوس مقدَّسة مهما تباعد الزمن بين الأسطورة وتلقِّيها، وهذا سرٌّ من أسرار ديمومة الأساطير.

إنَّ الغايات الثقافيَّة من ذاكرة الشاعر التسعيني المخياليَّة هي محاولته خلقَ وطن متعالٍ مزدهر بلا حروب، وإنسانٍ حرٍّ بلا قيود سياسيَّة أو اقتصاديَّة.

[1] الدم المتموج، أديب ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣: ٨.

المبحث الثانـي

النسيان

وتجلِّيات الأسطورة

النسيان هو الوجه الآخر من الذاكرة وهو على نوعين: النسيان المتعمَّد (التناسي) (التجاهل) النسيان المؤدلج، والنسيان غير المتعمَّد، أو ما يسمَّى بـ(الإغفال)، وقد أُخضعَ للبحث والتحليل في حقول عدَّة نحو علم النفس والاجتماع والفلسفة.

هو الفقدان المؤقت أو النهائي لما حفظته النفس من الصور، والمهارات الحركيَّة، وهو قسمان : نسيان طبيعي كما في العجز عن التذكُّر الإرادي، ونسيان غير طبيعي كما في أمراض الذاكرة[١].

والنسيان حتميَّة إنسانيَّة، وهذا ما يمكن ملاحظته في "التذكر الأفلاطوني" الذي اكتسى طابعاً أسطورياً عندما ربطه أفلاطون بمعرفة عائدة إلى ما قبل الولادة ، وكما يراها مجهود السباحة عكس تيار نهر الليثيس[٢].

والنسيان المتعمَّد هو تجاهل أو غض النظر أو تجاوز أو تناسي فكرة ما في الذاكرة لأجل الغفران أو لأغراض ثقافيَّة أخرى، وقد يكون صادراً من جهة مؤسساتيَّة مثل (العفو العام)[٣]، وقد يكون فرديَّاً (النسيان البرغماتي)[٤]. وإنَّ النسيان أغلبه متعمَّد وممارس وممنهج، فقد يكون المخزون في الذاكرة غير محبب استرجاعه أو غير مرغوب فيه أو غير مهم.

فمثلاً نيتشه يقوم بنسيان متعمَّد للمثل النسكيَّة[٥] واليابان تناست القنبلتين الذريَّتين اللتين ألقتهما أمريكا عليها في نكزاكي وهيروشيما فور انتهاء الحرب العالميَّة الثانية عام ١٩٤٥ أو تناسي الشعب الألماني الجرائم النازيَّة بحقِّهم بعد انتهاء الحرب لأجل التعايش، والأمثلة كثيرة ولا حصرَ لها، لكنَّ الفرد المُؤدلج لن ينسى، فالصهاينة مثلاً لن ينسوا الهولوكوست، والقوميَّة العربيَّة لن تنسى أنَّ القدسَ عربيَّة، وكذلك الخلافة الإسلاميَّة التي دائماً ما تظهر بين الحين والآخر وبصورٍ شتَّى، فلن يحصل الغفران إلَّا بإقصاء الأدلَجَة.

---

[١] :ينظر: المعجم الفلسفي،ج٢، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، ١٩٨٢ : ٤٦٨.

[٢] :ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان: بول ريكور، ترجمة: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، ط١، ٢٠٠٩: ٦٤.

[٣] :ينظر: م.ن : ٦٥٤ وما بعدها.

[٤] : م.ن: ٦٠٨

[٥] : ينظر: في جينالوجيا الأخلاق: فريدريك نيتشه، ترجمة: فتحي المسكيني، مراجعة ، محمد محجوب، دار سيناترا، تونس،ط١، ٢٠١٠ : ٢١٣-٢١٤.

والنمط الثاني من النسيان هو النسيان غير المتعمَّد أو غير المقصود (الإغفال) كونه عفويَّاً ولم يدَّعيه الانسان[١].

وعلى هذا الأساس يقسِّم يوري لوتمان الثقافة على نوعين:

١. ثقافات متَّجهة نحو التعبير، تُعَدُّ الممكن الوحيد أو الحاسم.

٢. ثقافات متَّجهة نحو المضمون، تُعَدُّ الممكن الاعتباطي (غير المقصود)[٢].

ويقسِّم بول ريكور النسيان على تقسيمات أخرى، تقسيمات قشريَّة دماغيَّة نفسيَّة ويناقش كتباً[*] لعلماء آخرين:

١. النسيان ومحو الآثار

٢. النسيان وثبات الآثار

٣. نسيان الاستذكار: الاستعمال وإساءة الاستعمال

٣-١- النسيان والذاكرة المُعاقة

٣-٢- النسيان والذاكرة المُتلاعب بها

٣-٣- النسيان المأمور: العفو العام

---

[١] : حوار مع أستاذتنا الفاضلة أوراد محمَّد كاظم في ٢٠٢٠/٩/٨

[٢] : ينظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، جمع وترجمة: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، التنوير، بيروت- القاهرة-تونس، ط١، ٢٠١٤ :٣٣٨ ومابعدها ضمن مقالة (حول الآليَّة السيميوطيقيَّة للثقافة)، بقلم يوري لوتمان وبوريس أوزبنسكي، ترجمة: عبد المنعم تليمة.

* مثل كتاب (المادة والذاكرة)و(الفكر والمتحرِّك) لهنري برغسون، و(علم النفس المرضي للحياة اليوميَّة) لسيجموند فرويد، و(نقد العقل المحض) لكانت، و(الأخلاق) لاسبينوزا، و(تناذر فيشي) لهنري روسو وغيرها.

فالأولى والثانية نفسيَّتان والثالثة ثقافيَّة تحتوي ضمناً على النسيان المتعمَّد وغير المتعمَّد[١].

لا غنى عن النسيان وبالتالي الغفران لأجل التعايش والإفلات من الماضي بكلِّ سلبيَّاته وكراهيَّاته والمضي نحو المستقبل وتذكُّر من التأريخ ما هو سعيد فقط (الذاكرة السعيدة)، فعلى سبيل المثال لا تتحقق الهويَّة الوطنيَّة إلَّا بنسيان كلِّ ما كان من كراهيَّات بين الطائفتين: الشيعيَّة، والسنيَّة بعد ٢٠٠٣[٢]بالاستعانة بأخلاقيَّات التواصل الهابرماسيَّة والاعتراف بالآخر والانفتاح على كلِّ الهويَّات الأخرى، والنصوص الشعريَّة تحتوي على عناصر غير مهمَّة بالنسبة لمنتجي النصوص فلا تحظى بعناية أحدهم لأنَّها تنتمي لآخَر مختلف عنه فكريَّاً وثقافيَّاً وأثنيَّاً، فالشاعر يتذكَّر ما يراه مناسباً له ولمجموعته ولا يتذكَّر كلَّ شيء[٣]. وعن طريق نسيان شيء من الأسطورة بصورة متعمَّدة أو غير متعمَّدة يصل الشاعر إلى مبتغاه الثقافي، فنجدُ في النسيان المتعمَّد قول الشاعر بهنام عطا الله في قصيدة (التَّرجُّل) قائلاً:

" صديقي..

أنتَ أحرقتَ الزمن النازف بالأوهام

...

وأنا ...

مملكة للنسغ الصاعد والنازل

أحملُ تعويذة تأريخ العمر/أترجَّل/أسكن

في القدر جنوناً،

وظنوناً،

ومشاعلْ" [٤]

---

[١] : ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور : ٦٠٩-٦٥٩

[٢] : ينظر: لماذا نكره أو كراهيَّات منفلتة: نادر كاظم، دار سؤال، دمك، دط، ٢٠١٠: ١٠٦و١٦٣

[٣] :سيمياء الثقافة في قصيدة النثر العراقيَّة (١٩٩٠-٢٠٠٣)، حيدر جبَّار عطيَّه اليساري، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، ٢٠١٩ :١٣٨

[٤] فصول المكائد، بهنام عطا الله، سلسلة نون، سلسلة يصدرها اتحاد أدباء نينوى على نفقة المؤلِّف، ١٩٩٦ :٤٣

الشاعر هو الإله النبات، لكنَّه متألِّمٌ من الحياة وقساوتها ومن القَدَر بدمج الرومانسيَّة بالواقعيَّة بدلالة سكونه فيه (جنوناً، وظنوناً، ومشاعل)، الرومانسيَّة تُحمِّل القَدَر كلَّ الهموم، والواقعيَّة تُحمِّل الأنظمة والجهل كلَّ شيء، لكنَّه تناسى أنَّ كلَّ همومه جاء بها (الذَّكَر) في قوله (صديقي، أنا) برؤية نسويَّة منه.

وتقول الشاعرة سهام جبَّار في قصيدة (محرم):

" **جميلة فقدت عيونها وما زالت تنظر كالقطط النائمة.**

كلما حدَّثتُها عن الفجر قالت؟

– **أكنتِ ابنة فرنسي؟** " [1]

القصيدة تحمل رؤية أوديب الإغريقيَّة للعالم بعدما فقأ عينيه، لكن الشاعرة تناست عمداً سبب سمل عيني الشخصيَّة الأسطوريَّة جرَّاء زواجه بأمِّه جوكستا دون أنْ يعرف أنَّه ابنها وكذلك هي، والتقارب المناطقي بين فرنسا واليونان خير دليل، لكن الشاعرة حوَّرت وغيَّرت في الأسطورة بذكاء كامل لتجعل الأعمى أنثى لا ذكراً ، وهذه مسألة (جندريَّة) في العمق، وسياسيَّة في السطح إذْ تنتصر الشاعرة للمناضلة الجزائريَّة (جميلة بوحيرد).

ويقول الشاعر عدنان الصائغ في قصيدة (مرثيَّة عازف النشيد الوطني):

" **عندما أخرجوه**

من الكوَّة المقفلة

بعد عشرين عاماً

لم يجد غير كنس الشوارع ممَّا تخلِّفه المرحلة

هكذا ظلَّ يحلم ...

للثورة المقبلة

غير أنَّ السياط

[1] الشاعرة، سهام جبَّار، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، منشورات أسفار، بغداد، د.ط، ١٩٩٥ : ٣٩

التي ملَّحت جلده فوق طاولة الأسئلة" [١]

هنا نسيان متعمَّد، لأنَّ الضمير يعود على مواطن لعنَ الحربَ فرماه زبانية الطاغية في السجن (الكوَّة المقفلة) وخرج بعد عشرين عاماً، وتمَّوز البابلي دخل إلى العالم السفلي وخرج بعد ثلاثة أيَّام، فالشاعر تعمَّد ذكر الجندي بهذه الحالة وهذه المدَّة الزمنيَّة بعد التحقيق، لكنَّه تناسى أنَّ هذه الأسطورة لها علاقة بالديمومة والعطاء عكس السوداويَّة المطروحة في القصيدة.

ويقول الشاعر جمال جاسم أمين في قصيدة (النبع بمعنى العطش):

" **كمريضٍ لا يشكو مرضاً..**

أحدِّثكم عن النبع

وأقصد: أن أشد انتباهكم إلى العطش.

لذا أقفُ ببلاهة." [٢]

هناك تناسي واضح ومقصود لوظيفة النبع الرئيسة في الديانة المسيحيَّة، حيث تعدُّ هذه العين هي بئر مريم أو عين العذراء[٣]، والماء هو مقدَّسٌ ومبارك وطاهرٌ في كلِّ الأديان: الأرضيَّة، والسماويَّة، ومن غير المعقول أن يكون النبع بمعنى العطش بل بمعاني البركة، الشفاء، السقاية...، إنَّ هذا التناسي هو قفزٌ على الأديان التي تلتصق بالإنسان حتَّى ليكون (مريض لا يشكو المرض) على حدِّ قول الشاعر.

ويقول الشاعر حاتم حسام الدين في قصيدة (تآنيس*):

" **ماذا عن:- الوطن المدبَّج بالمراثي**

وانحلال النهر في نيسان

والخبز المُمَّوه و...

---

[١] صراخ بحجم وطن مختارات شعريَّة وإضاءات ، عدنان الصائغ، دار المنفى، السويد، ط١، ١٩٩٨ :٢٢

[٢] سعادات سيِّئة الصيت، جمال جاسم أمين، استنساخ، بغداد، ١٩٩٥ : ٣١

[٣] ينظر: لغز عشتار الألوهيَّة المؤنَّثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السوَّاح، علاء الدين، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢ :١٦٦

* مدينة مصريَّة قديمة، هي محافظة الشرقيَّة حاليَّاً.

الطريق إلى أعالي البئر"[1]

النهر هنا هو نهر النيل كون الأسطورة المقترن بها هي أسطورة مصريَّة، ونيسان هو الشهر الرابع حيث وقت البذار واحتفالات الفلَّاحين السحريَّة، وقوله (الخبز المموَّه..) هو إله الحنطة أو إله الأنهار القتيل أوزوريس[2]

حيث قام الشاعر باللجوء إلى الأسطورة والنسيان المتعمَّد دون ذكر قاتل أوزوريس (سيت) لنقد السلطة بطريقة غير مباشرة، قد يكون الشاعر قد تناسى السلطة لأنَّها غير مهمَّة في نظره أو لا تستحق وجودَها في المتن الشعري.

ويقول الشاعر عبد الأمير جرص في قصيدة (غبار الشعر):

" كلُّهم من تراب. أمَّا أنا فمن عبث خُلقتُ

بلا وسخٍ أو تراب" [3]

هنا نسيان مقصود لعمليَّة الخلق الكاملة، فالإنسان يُخلق في كلِّ الحضارات من الطين إلَّا عبد الأمير كان خلْقه مغايراً، فهو قد جعل من نفسِهِ شخصيَّةً أسطوريَّة بخلقٍ خاصٍ بها (أسطورة خاصَّة بالشاعر). فالخلق العبثي هو خلق غير طيني (وسخ) أي غير ديني، من ثمَّ هناك تجاهلاً للخلق المقدَّس.

ويقول الشاعر ركن الدين يونس في قصيدة (جميلة أنتِ.. أو ما أسمِّيه مراياي المحدَّبة[*]):

" بيني وبينكِ سُحُب دمى رُبَّما نحتمي بغبار

المدافن أو ما أسمِّيه يتسلَّقكم سحر الموت مشعشعين

بحقائب الزوَّار بصوف الجلود حبيسة الدفوف

بعطور النَّماء الأوَّل يتركها ثدي الرغبة لدى

---

[1] اكتشاف ذات أخرى، حاتم حسام الدين، دار الشؤون الثقافية العامة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩ : ١٩

[2] أوزوريس هو إله الحنطة المصري، وروح الشجرة، وإله الخصب، وإله الموتى، ينظر: الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة: نايف الخوصي، دار الفرقد، دمشق،ط١، ٢٠١٤ : ٤٩٣-٤٩٨

[3] أحزان وطنيَّة، عبد الأمير جرص، استنساخ،١٩٩٧ : ٢٩

[*] الفراغات في الجُمَل يقصدها الشاعر، حسب قوله في المجموعة.

المشهد الأوَّل القراءة الأولى نعني بمقولة الببغاء

جليس المكانس سحرها نعني بمقولة البوم سيِّد

الظلمة رُبَّما نلتقي في هواء المدافن" [١]

الكلام هنا يُحيل إلى المخلوقة الليليَّة (ليليث)[٢] كونها أنثى متمرِّدة وقاتلة للذَّكَر، بدلالة قوله: (بيني وبينكِ) (سحر الموت) (النماء الأوَّل) (ثدي الرَّغبة) (البوم سيِّد الظلمة)، فهذه كلُّها قرائن تدلُّ على الجميلة ليليث ذات الشَّعَر الأسود الفاحم الطويل، النسيان هنا هو نسيان لوظيفتها الأولى والأهمِّ وهي مساعدة الأمَّهات السومريَّات في أطفالهنَّ، أي نسيان الأمومة (الأنثويَّة) والميلان نحو الذكوريَّة.

وتقول الشاعرة سهام جبَّار في قصيدة (أعطاني القمر..):

" **بعد كثير مما يفصل القمر عنِّي**

أعطاني استداراتٍ كثاراَ الى الوصول

وأعطاني نمشَ العري " [٣]

القمر مرتبط بالأنثى وبالعبادة الأموميَّة وبالزراعة والخصب، وكان السومريون –كونهم أموميَّين– يعبدون القمر، وبعد صعود الحضارة البطرياركيَّة في بابل عُبِدتِ الشمسُ، وتسلل القمر باللاوعي الجمعي إلى الشاعرة سهام جبَّار، فهي ترى أنَّ القمرَ هو مَن أعطاها الأنوثةَ، لكنها تناست –كونها أنثى– أنَّ القمرَ له دلالات أخرى فهو يدلُّ على الظلام أي الجهل والسكون أي قلَّة النشاط وكثرة الرعب، أي تناست الجانب المُظلم من القمر وأراه الجانب الآخر للأحزاب الثيوقراطيَّة.

---

[١] استنساخ، ركن الدين يونس،١٩٩٩، استنساخ: ١٨-١٩

[٢] للتوسُّع في هذه الأسطورة ينظر: النظريَّة الأدبيَّة الحديثة والنقد الأسطوري، حنَّا عبُّود، اتِّحاد الأدباء العرب،،دمشق، ٢٠٠٠ : ١٣٧ وما بعدها

[٣] الشاعرة، سهام جبَّار: ٢٥

أمَّا الشاعر كاظم الحجَّاج فيقول في قصيدة (شجرة الأقزام):

"**شجرة الأقزام هذه**

تخيّرني بين أن تخدش رأسي

أو أنحني لها،

فتخدشه كلَّ يوم

حين أمُرُّ تحتها .." [١]

يتجلَّى هنا الاقتران الشديد بين الشجرة والرجل لكنَّ الشجرة هنا ضدَّ الرجل وليس هو جزء منها كما في شجرة المعرفة وشجرة جوز الهند وزهرة النرجس، الشاعر لا ينتمي للشجرة ولا ينحني لها، وهو قد تناسى كلَّ أنواع الاضطهاد النفسي والجسدي الذي تعرَّض له الفرد العراقي، ووصَفَ السُّلْطة بالشجرة التي لا تستحقَّها –وهو الشاعر المتمرِّد على سُلطة البعث– كون الشجرة تدل على العطاء والديمومة فهي أحد تمثُّلات الطبيعة (الحياة)، فكان الأحرى به أن يذكر أي دال عدا (الشجرة).

وقد يرد النسيان بصورة غير مقصودة، فيكون النسيان غير المتعمَّد أو (الاغفال)، كما أرى في قول الشاعرة دنيا ميخائيل في نصِّها الطويل (يوميات موجة خارج البحر):

" **حمل السماويُّ المرأةَ بأجنحتِها البيض إلى الأعالي**

أمَّا الأرضيُّ فدخلَ في الشجرة لينبتَ له ضلعٌ جديد.." [٢]

السماويُّ هو المقدَّس الذي يصعد بالأنثى (المقدَّسة) إلى السماء المقدَّسة هي الأخرى، أمَّا المدنَّس الأرضي فهو الذَّكَر بحد ذاته حيث بقي في الأرض المدنَّسة ودخوله في الشجرة إنَّما هو ترديد للرجل الذي يكون جزءاً مِنَ الشجرة/النبات، وقد أغفلت الشاعرة بشكل غير مقصود مساواة الرجل بالمرأة، وإنَّ الانسانَ مقدَّسٌ بشكل عام مهما كان جنسه.

ويقول الشاعر عبد الأمير خليل مراد في قصيدة (ألفة الحقل):

---

[١] غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج: ١٩

[٢] يوميات موجة خارج البحر، دنيا ميخائيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥ : ٣٤

" **كان النهر نشيداً**

تلمُّ شواطئُهُ في كفِّي بلاداً

فأرى نسغَ الفرحة يقطرُ من روحي" [١]

النهر هو مصدر الحياة لأنَّ المكوِّن الرئيس له هو الماء أحد عناصر الطبيعة الأربع مع الهواء والنار والتراب، وعُبِد الماء في العراق القديم فهو أنكي في سومر وأيا في بابل، لكن ينسى الجميع أنَّ النهر المتكوِّن من اجتماع ذرَّات الماء مع بعض هو مصدر للموت (الغرق)، وهو مكانٌ معادٍ وليسَ أليفاً وحسب.

وتقول الشاعرة وداد الجوراني في قصيدة (قبل أنْ تستنطقني الحقيقة):

" **في الطوفان، قبل أن تدركني ألواح نوح** " [٢]

لا يقتصر الطوفان على النبي نوح فقط، فقبله كانت في الثقافة العراقيَّة القديمة ثلاثُ طوفانات:

الأوَّل هو الطوفان السومريَّ والمخلِّص هو زيوسدرا، وطوفانان بابليَّان، أحدهما بطلُهُ إتراحاسيس والثاني بطلُهُ أتونابشتم المذكور في الرقيم الحادي عشر من ملحمة كلكامش.[٣]

أغفلت الشاعرة أغلب موتيفات أسطورة الطوفان، فالنسيان هنا غير مقصود بسبب الاعتماد الكلِّي على الثقافة القرآنيَّة.

ويقول الشاعر أديب كمال الدين في قصيدة (محاولة في الحروف):

" **كلَّ يوم أطلق عليك النار ولا تموت**

أشفقُ عليك لأنَّك قوي كالثور المجنَّح

ووحيد كمرآة أعمى

---

[١] صحيفة المتلمِّس، عبد الأمير خليل مراد، استنساخ، ١٩٩٩ :٢٣

[٢] ياء..نون السيِّدة، وداد الجوراني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣ : ٨٥

[٣] الطوفان في المراجع المسماريَّة، فاضل عبد الواحد علي، طُبع على نفقة رئاسة جامعة بغداد، دمك، دط: ٣٥-٣٩، وينظر أيضاً: ملحمة كلكامش، طه باقر، دار الوراق، لندن، ط٢، ٢٠٠٩: ٢٨٠ و ٢٨٦-٢٩٢، وينظر أيضاً مقدّمة في أدب العراق القديم، طه باقر: ١٤٨-١٥٤

وغامض كرأس مقطوع" [١]

الذي لا يموت هو الإله الثور أنليل، هو إلهٌ وحشيٌّ ويكره البشر، وهو الذي عمل الطوفان، بل كل الآلهة لا يموتون (خالدون)، لكنَّه أغفل الجانب المشرق والإيجابي عندهم في الخلق والتكوين للإله، من بثِّه لكلِّ أشكالِ الحياة.

ويقول الشاعر عمَّار المسعودي في قصيدة (أحبَّائي الذين لا رأيَ لهم):

" **فيا أمَّنا الحقيقة، كوني سهلاً،**

كي نتغرَّسَ أشجاراً

كوني نهاراتٍ لا تنشغلُ يوماً

بتقاسيمي. " [٢]

قد تكون الأم هنا هي نمُّو أو ننخورساج السومريَّتان، أو أرورو البابليَّة، أو أثينا اليونانيَّة أو السيِّدة مريم العذراء، وهو غرسُها بتماهيه أسطوريَّاً مع (الشجر) في قوله "كي نتغرَّس أشجاراً" لكنَّه تناسياً غير مقصود للإله الذَّكَر الذي شارك في عمليَّة الخلق والتكوين.

أمَّا الشاعر كاظم الحجاج فيقول في نصِّه (زوّار):

"**تفكّ صُرّةَ الحزنِ**

بوجه الضريح

نبكي ..

– يقول والدي –

.. لنستريحْ

---

[١] النقطة، أديب كمال الدين، استنساخ، وزارة الثقافة والأعلام، دائرة الإعلام/الرقابة/المسودات، بغداد، ١٩٩٩ :٢٨

[٢] ما يتعطَّل من الأسئلة، عمَّار المسعودي، دار الشؤون الثقافية العامة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩ : ١٣

فالشرقُ دمعتانِ:

للحسين – يابُنيّ –

.. والمسيح !" [1]

البكاء هنا على الإله القتيل دوموزي/تموز ولكن بصيغة الحسين والمسيح، فالنواح دمغة أنثروبولوجيَّة عراقيَّة خالصة متجذِّر باللاوعي الجمعي، لكن الشاعر هنا قد أغفل السبب الحقيقي لقتل تمُّوز، رُبَّما أهمل ذلك بصورة غير متعمَّدة أو متعمِّداً ليهرب من الصبغة الدينيَّة.

أما في نصِّه (مساء – داخلي) قصيدة سيناريو فيقول الحجَّاج:

"**فجأةً ..**

خنجر البرق يثقب بطن الغيوم ..

يتفجّر خزّانُها

ويبلّل (ثور السماء!)

فيطلق حنجرة الرعد ثورُ السماء!" [2]

ما مِن أحد لا يعرف مدلول الثور (الثور السماوي)، أدخل الثور كرمزٍ للأبويَّة السياسية الممزوجة بالبطرياركية غافلاً الدمار الذي سيحدثه الثور حينما ينزل على المدينة (أوروك) ثم يعيده في المجموعة نفسها في نص (لقاء إذاعي مع العريف المتقاعد حطّاب):

"**برجي برجُ الثور ..**

و أنا لست عنيداً جداً مثل الثورْ

لكنّي في كلّ صباحٍ

أتصدّى لمدير الصحة في قريتنا

---

[1] غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج: ١٤

[2] م.ن: ٤٥

وأحَيّيهِ: كيف الصحةُ يا دكتور؟!" [1]

أمَّا الشاعر ياسين طه حافظ فيقول في قصيدته (مصائر):

"**وتفنى الشمسُ، توقدُ آخرُ الأشجارِ**

نافذةً على الأفُقِ

وأنتَ هناك منتظرٌ

وحيدٌ فارغٌ الكفَّين تطفو في فضاء

اللهْ."[2]

في لا وعي الشاعر نرى الشجرة تهيمن على كل شيء حتى على الشمس كأنَّها الإله، (بعض الهنود يعبدون الأشجار الكبيرة)، غافلاً الدور الإيجابي للشجرة.

أمَّا الشاعر لهيب عبد الخالق يقول في قصيدته (ضربة طائشة):

"**بضربة واحدة،**

تجمع الاطفال في حكاية

يلهو بها النخيل

وسرّح الجندي في عروقها

من دمه النبيل.

بضربة تلهو بها سيدة الاصيل

يتساقط اليمام دون رأسه

وينزف الهديل"[3]

---

[1] غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج:٦٥

[2] في الخرائب حِلْيَةٌ ذهب، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ١٩٩٣: ١٤

[3] وطن وخبز وجسد، لهيب عبد الخالق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٩: ص٤٥.

بإشارات (الاطفال)، (حكاية)، و(النخيل) الذي ينمو في جنوب العراق، أرى أنَّها ليليث السومرية (سيدة الأصيل)، وليليث عنده تجمع الاطفال فقط ويغفل أنَّها تخطف الرجال وتقتلهم، رُبَّما ينتصر للأنوثة في صراعها الأزليِّ مع الذكوريَّة، ورُبَّما هو مطَّلع على تلك الأسطورة ويتناسى ذلك متعمِّداً، على العموم، وأرى أنَّ (ليليث) هي صورة رمزيَّة لتمرُّد الأنثى على الذَّكَر، فتنتصر تارةً وتخسر تارةً أخرى.

أمَّا الشاعر علاوي كاظم كشيِّش فيقول في قصيدته (مراث ليست لأرميا):

"سيردّني عطشي الى انهارها

سيردني عطشي فتصلبني

على أسوارها"[1]

في هذه القصيدة تتراءى مرثية أوروك الأثيرة بدلالة قوله (أسوارها)، وهي واحدة من المراثي العراقيَّة للمدن، هنا تتجلَّى مدينة أوروك وليست أورشليم ولا يوجد لـ (أرميا) ذِكْر في القصيدة، رُبَّما الشاعر أغفل ذلك دون قصد، أو متعمِّداً لإظهار جانبٍ من هويَّتِه العراقيَّة.

[1] خاتمة الحضور، علاوي كاظم كشيش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣ :٦٠.

الفصل الثاني

الأسطورة وبنية التوصيل

المبحث الأوَّل: حوار الحضارات والأسطورة

المبحث الثاني: الكولونياليَّة والاستدعاء الأسطوري

المبحث الأوَّل

حوار الحضارات

والأسطورة

أولاً:. ماهيَّة الحوار

ليس المقصود بالحوار هنا هو الحوار في الأدب الحداثوي (السرد أو المسرح)، ولا المبدأ الحواري الباختيني، بل الحوار النقدي ما بعد الحداثوي الثقافي.

يتحدَّد الحوار برؤية هابرماس في أنَّ عمليَّة الوصول إلى الفهم هي عملية تحصيل الاتفاق على أساس قبلي يتمثَّل بادعاءات الصلاحيَّة التي تعترف بها الأطراف المشاركة وذلك بدءاً من أرضيَّات أو حيثيَّات مشتركة لتفسيرات مسَلَّم بها من المشاركين في الحوار، ليصل المتحاورون إلى نقطة تفاهم في أفق العالم المعيش[١].

اللغة تؤدِّي إلى ظهور ما يدعوه هابرماس بالمصلحة العمليَّة، وبالتالي التأويليَّة، وإنَّ سوء الفهم وتظليل البشر يكون بشكل منضَّم ويمكن أنْ يصابوا بعمى القلوب[٢].

أي أنَّ الحوار الهابرماسي أخلاقيَّاً وشفَّافاً وعقلانيَّاً، ويميل إلى الوضوح في إيصال الأفكار.

ثانياً: الأسطورة أداة حواريَّة.

إنَّ الحوار الأسطوري شكل من أشكاله الأساسيَّة ينتمي إلى نظام اللغة فالأسطورة كلام وتتعلق بالكلام بحسب تعبير شتراوس ولذلك كانت الأسطورة مثلها مثل اللغة ذات طبيعة بنيويَّة تتجلَّى هذه الطبيعة البنيويَّة في اللغة على شكل حزمة من العلاقات القائمة على أساس أبسط وحدة دلالية هي الفونيم أمَّا في الخطاب الأسطوري بحد ذاته فإن الميثيم وهو ما يماثل الفونيم كوحدة بنائية أساسية[٣]، وبالتالي فإنَّ الأسطورة بطبيعتها هي عبارة عن حوار لغوي بحت.

---

[١] : ينظر: الإشكالية السياسية للحداثة من فلسفة الذات الى فلسفة التواصل : د. علي عبود المحمداوي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٥: ٢٠٠-٢٠١

[٢] : ينظر: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس : ايان كريب، ترجمة: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، دط، ١٩٩٩: ٣٠٨.

[٣] : يُنظر: سيميائية الخطاب الأسطوري للتصور الشعبي للكون : عائشة الدرمكي، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين، ع١٩، ٢٠١٢: ٢٣.

ثالثاً: الترجمة

بعد أنْ يتحقق الحوار وبصورة سليمة تنتج الترجمة فهي الغاية الرئيسة ووسيلتها الحوار الهابرماسي، فهو يعدُّ الحوار تواصلاً عقلانيَّاً بحتاً يُعلي من سُلْطَة العقل ويحطُّ من النرجسيَّة والمطارق البلاستيكيَّة للذات بمحاولة خلق مجتمع يحوي التعدُّديَّة الثقافيَّة وتقبُّل الآخر بنبذ العنف والتَّطرُّف والتعصُّب.

يهدف هابرماس من خلال الحوار الديني إلى خلق مجتمع ما بعد حداثي متسامح متعدد ثقافيَّاً، وتكون شروط الحوار هي المعرفيَّة والمقاميَّة والقصديَّة بإطلاق الحجج وبذلك يكون الحوار غير الجدل الذي يعتمد على الخصومة والعناد والتمسُّك بالرأي[١].

والتعدُّديِّة الثقافيَّة هي اندماج أكثر من عرق وأكثر من ثقافة ومن ثمَّ تقترب الأديان، والعادات والتقاليد واللغة إنثروبولوجيَّاً في أمَّة واحدة بكلِّ كما حدثَ في أستراليا وكندا وبريطانيا وأمريكا استجابة للإعلان العالمي عن حقوق الإنسان عام ١٩٤٨[٢].

يمكن تعريف مفهوم التعدُّديِّة الدينيِّة بأنَّها " ضرورة الاعتراف المعرفي، وليس فقط الاجتماعي والأخلاقي بكافة الأديان والمذاهب، وإعطاء المعذورية للمؤمنين بها، وبالتالي عدَّلت من مفهوم النجاة الذي كان يعني في الماضي حصر الخلاص في طائفة دينيةٍ واحدةٍ بحيث صار أكثر شمولاً واتساعاً ليشمل أكثريَّة أبناء الديانات والمذاهب، كما عدَّلت من مفهوم التعايش من مجرد كونه ضرورةً مرحليةً الى حاجةٍ إنسانيةٍ ثابتة "[٣]، وهذا تطبيق لحقِّ المواطنة في صورتها الكبرى[٤].

إذْ رأى هابرماس أنَّ التسامح لا يقتصر فقط على المتدينين بل وجب على العلمانيين أنفسهم أن يتسامحوا مع عقائد أخرى ويحترموا آراء الآخرين ، الذين يحفزُّهم الإيمان الديني فمن

---

[١] : ينظر: أخلاقيات الحوار في الفلسفة الغربيَّة يورغن هابرماس أنموذجا: شريقي أنيسة، رسالة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية ، الجزائر، ٢٠١٧: ٢٢-٢٣.

[٢] :ينظر: التعدُّديَّة الثقافيَّة، علي راتانسي، ترجمة: لبنى عماد تركي، مراجعة: هاني فتحي سليمان، هنداوي، مصر، ط١، ٢٠١٣ :١٧ وما بعدها

[٣] : فلسفة الدين المصطلح من الإرهاصات الى التكوين العلمي الراهن: غيضان السيد علي، العتبة العباسية المقدسة، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٩: ١٥١.

[٤] : ينظر: م.ن: ١٥١

غير المعقول أنْ نتصور أنْ يتخلى المتديّنون عن قناعاتهم عند دخولهم الفضاء العام والحل الأفضل هو أنْ نفكِّر في شيء شبيه بتلك المثالية الدينيَّة التي بثت الحياة في حركة الحقوق المدنيَّة التي نادى بها (مارتن لوثر كنغ جونيور) في خمسينيات القرن العشرين وستينياته والتي تشكل مثالاً مثيراً للإعجاب على الطريقة التي يمكن بها أنْ يؤتى بقيمة دينية، كقيمة العدل، لمعالجة مشكلات اجتماعية معاصرة"[١].

نجدُ أنَّ المواطن في نظر هابرماس أصبح عنصراً مهمَّاً في المشاركة في القوانين، وبالتالي فهو ينتقل من مرحلة أنَّه مجرد عضو في المدينة إلى مساهم فعَّال في صنع القوانين وهذا عن طريق المناقشة والحوار، وهو يسعى بذلك إلى مواطنة عالمية، وبالتالي نجده يتحرر من المفهوم الضيق للمواطنة، وتبنى ذلك باختيار المواطنة الدستورية ويقصد بها هابرماس أنها انسجام أفراد المجتمع السياسي مع الأهداف القانونية، وهدف هابرماس هو تأسيس مواطنة مبنيَّة على المناقشة والحوار، وذلك إيماناً منه بأنَّ العدالة هي رهن حريَّة تواصل حقيقي[٢].

وهابرماس من خلال التسامح والحوار الديني يهدف إلى تجديد الخطاب العالمي وعلى عمل استبدال خطاب العنف بين الأطراف الدينيَّة بإيجاد علاقات الحوار كذلك قبول الآخر من خلال إيجاد التعدُّديَّة الثقافية التي تقوم على التسامح وهنا تكون العقلانيَّة التواصليَّة غايتها التفاعل بين الأفراد، وهنا تكون مبرراته أخلاقيَّة بحتة جلُّها نبذ العنف والتعصب الديني والعرقي والدعوة إلى الحوار، ففي الشعر العراقي التسعيني نجد حوار الحضارات والأديان عن طريق الأسطورة، ووجدتُ أنَّ الشاعر العراقي متقبِّلاً جميع الحضارات والأديان محترِماً أفكار غيره ومعتقداتهم، ليس لأنَّه يوظِّف أساطيرهم وقناعاتهم فحسب بل لأنَّه ينغمس فيها وأحياناً يتبنَّاها.

ومن الأمثلة على هذا ما جاءت به ريم قيس كبه حيث تقول في قصيدة (رحيل):

" قالت الأفعى بصدر الذاهب/الآتي

بقلب الناظرينَ إليه من ثقب العبارة

---

[١] : ينظر: جدليَّة الدين والحق عند هابرماس: عامر عبد الزيد الوائلي : ١٩ وينظر أيضاً: الدين والعلمانية في الفكر الغربي من هيغل إلى هابرماس، ثائر ديب، مجلة الحوار المتمدِّن، ع١٦١٠، ٢٠٠٦/٧/١٣.

[٢] : فلسفة التواصل، جان مارك فيري، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٦: ١١٣.

راودت أفعاهُ دنياه الحبيسة

بالبنادقِ والعظايا واللهاث المستديم"[1]

الأفعى: رمز سومري يدلُّ على الأنثى بتجدُّدها وديمومتها ثمَّ أخذته باقي الحضارات، وحوَّلتها الحضارات البطرياركيَّة[2] لاحقاً إلى رمز المكر والشر، وهنا إحالة على الأسطورة العبرانيَّة زليخة والنبي يوسف حينما أغرته[3](راودت أفعاه)، وهذه القصَّة موجودة أيضاً في القرآن الكريم، بفهم عميق للتقارب بين الديانتين.

وتقول أيضاً من قصيدة (غودو ميِّتاً):

"فاقترفَ وأداً سريعاً للأجنَّة

قتلوا غودو ..

قُبيلَ ولادة الأيام

غودو قد يجيءُ ملطَّخاً

غودو سيمنحنا

بقايا

الانهيار"[4]

غودو: هو Gaad هو المسيح المخلِّص، وأخذه الأدب العربي من مسرحيَّة صاموئيل بيكيت (في انتظار الكَودو) وفي المذهب المسيحي الكاثوليكي نجد المسيح هو الله نفسه، وموضوعة المخلِّص نجدها في كلِّ الأديان، فغودو المُخلِّص هو ديموزي وتمُّوز وأدونيس وبعل وأوزوريس وشيفا وبوذا، فالشاعرة تؤمن باللاوعي بتعدُّد الأديان.

---

[1] إحتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبَّة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق ـــ ،١٩٩٩ :١٢

[2] عن التحوّل البطرياركي ينظر: الجنس في التوراة وسائر العهد القديم، ،شفيق مقَّار، الكتاب الأوَّل الإلاهة الأم إلى الإله الأب، دار يعرب للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٨ : ١٢٤

[3] ينظر: تأويل النص التوراتي (قميص يوسف)، ناجح المعموري، تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٥ :٣٠-٣٢

[4] إحتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبَّة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق ـــ ،١٩٩٩: ٣٢ ـ ٣٣

ويقول ابراهيم زيدان من مجموعة (القمر والقَتَلّة) في قصيدة (النحَّال):

" صرخَ القمر

لا تتعبوا

لا أرضَ تأويكم

ولا حتَّى شجر

دمكم يغني ما تيسَّر

من سور

ويرتِّل الآيَ الذي يدعو ملائكةً

إلى القدَّاس

يعطي رغبةً أخرى

لأطفال الغيوم"

إلى أنْ يقول:

"حتى تصير هوية المصلوب فوق جراحنا"[1]

يتنقَّل الشاعر هنا بين القمر السومري إلى القُدَّاس كطقس مسيحي وصلبه على جبل جلجثَّة إلى أطفال السماء بإشارة إلى كيوبيد إله الحب الروماني.

تتعدد الحضارات الثلاثة في هذه القصيدة لتكون بالضد من الحرب وعبثيَّتها المدمِّرة، بل إنَّه يكون هو المصلوب، أي يكون المسيح معادلاً موضوعياً له كضحيَّة شأنه شأن السيَّاب من قبل، لكنه هنا ضحيَّة للحروب.

كما يقول في قصيدة (الأسود والأبيض) من المجموعة نفسها:

[1] القمر والقَتَلَة، ابراهيم زيدان، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ١٩٩٨: ٢٨-٢٩

"قال أبي:

- الصدق هراء.

والكذبُ دعاء.

فلماذا تخشى لومةَ لائم

الكلُّ بما يسمعُ واهم

قلْ كلمتكَ الموعودة،

وامشِ.

فنجاتكَ في الكذبِ الأبيض

وضياعكَ في الصدقِ الأسود"[1]

الشاعر هنا يتحاور مع الحكيم العراقي أحيقار أو أي أحد من حكماء الزِّن[*]، فهنا تحاور بين الحضارة العراقيَّة القديمة والحضارة الآسيويَّة القديمة والحضارة الاسلاميَّة كون النبي (لقمان) حكيماً أيضاً.

ويقول الشاعر علَّاوي كاظم كشيِّش من مجموعة (خاتمة الحضور) من قصيدة (التجلِّيات):

"متسربلاً بالماءِ أتلو سورة الشجر العظيمْ

وأضيء قنديل التجلِّي بالغناء... أعدُّ أسماء

---

[1] القمر والقَتَلَة، ابراهيم زيدان:٢٣

* هم حكماء صينيون ويابانيون، حظيت فلسفتهم باهتمام واضح في الأوساط الفلسفيَّة والثقافيَّة الغربيَّة كون الأخيرة انغمست في الماديَّات بعد هيمنة العقْل، أمَّا حكماء الزن فقد كانت تعاليمَهم وقيمَهم ومبادئَهم تُركِّز على التسامح والمحبة ووعي للذات واحترام الطبيعة للوصول إلى النيرفانا، وهم اسمرار لتعاليم بوذا غوتاما، ومِن هؤلاءِ الحكماء: بوذيدهاما، هوي كو، سنغ- تسان، تاو- هسين، هونك-جين، هوننغ، ينظر: فلسفة الزِّن رحلة في عالم الحِكمة، جان لوك تولا-بريس، ترجمة: ثريا اقبال، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الامارات، ط١، ٢٠١١ :٨، ١١، ٥٩ وما بعدها، ٧١.

الذين سيرحلون بلا وداعْ

ما ضاع ضاعْ

لكنني أمشي ليحرق زهرتي

مطرُ ويطعنني شعاعْ "[١]

لا يتوانى الشاعر عن مزج الديانة المندائيَّة حيث (متسربلاً بالماء) فالتعميد بالماء طقس مندائي مقدَّس يمارسونه كل عيد خليقة، بالتعميد المسيحي، وهو كذلك مصدر طهارة في الديانة الإسلاميَّة أيضاً، كل ذلك يمزجه (بالغناء) الهندوسي أو الأفريقي حينما يدورون حول الطوطم أو النار بطريقتهم الطقسيَّة.

كما يقول فاضل العزَّاوي من قصيدة (رجل وامرأة):

" رجلٌ يخرجُ من كهفٍ

ويحدِّق في ديناصور

يتجوَّل في مرعى مهجور

إمرأةٌ تهبط من جبل

تقصدُ ينبوعاً

يتدفَّقُ بين صخور

رجلٌ ما إمرأةٌ ما"[٢]

الرجل هو آدم والمرأة هي حوَّاء[*] بدلالة وجود أجواء التأريخ في النص والهبوط، الهبوط التوراتي والإسلامي، والدلالة الأخرى في قوله (مرعًى مهجور) المكان الذي يدلُّ على الجنَّة قبل

---

[١] خاتمة الحضور، علّاوي كاظم كشيِّش، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ١٩٩٣ :٤٢

[٢] رجل يرمي أحجاراً في بئر، فاضل العزَّاوي، رياض الريِّس، لندن، ط١، ١٩٩٠: ١٦

خلق آدم وحوَّاء، والينبوع في قوله (تقصدُ ينبوعاً) ذو دلالة مسيحيَّة، والصخور في قوله (يتدفَّقُ بين صخور) لها دلالة يهوديَّة، في هذا النص تجتمع كلُّ الأديان الإبراهيميَّة بصيغة أسطوريَّة.

ويقول جواد الحطَّاب في قصيدة (الطوفان):

" **حين ابتدأ الخلق**

تقسَّمتْ الكرة الأرضيَّة

الأنهارُ إلى بلدٍ

والأشجارُ إلى بلد

والأقمارُ إلى بلد

وتناسانا الله"

ويقول فيها أيضاً:

" **لم يشأ الخالقُ – ثانيةً– ترتيبَ الكون**"[1]

القصيدة هنا تتناغم مع التكوين السومري والبابلي وسفر التكوين التوراتي والمسيحي وحتَّى مع تكوين حضارة المايا، بل إنَّ الشاعر يختار (عموديَّاً) لفظة (تقسَّمت) دلالة على فكره المتعدد والقبول بالآخَر مهما كان، وبالأخصِّ في قوله: (ترتيب الكون) التي تحيل لكلِّ الميثولوجيَّات المعنيَّة بالتكوين، أمَّا قوله: (تناسانا الله) فهي جملة نيتشويَّة تبتعدُ عن الخلق في الأساطير.

ويقول خزعل الماجدي من مجموعة فيزياء مضادَّة:

" **يأتي الإنسان**

من نقطةٍ داخلَ ظلام اِلرحم

---

* شخصيَّتا (آدم)و(حوَّاء) هما شخصيَّتان دينيَّتان وأسطوريَّتان بالوقت نفسه، للاستزادة ينظر: السومريون، صمؤيل نوح كريمر ترجمة: .فيصل الوائلي، مكتبة الحضارات، بيروت ،ط١ ،د.ت: ١٩٩ ، على أنَّ الأسطورة ليست خرافة.

[1] شتاء عاطل، جواد الحطَّاب، أزمنة، عمَّان، ط١، ١٩٩٧ :١١

...

ويصوغ إصبعاً سادساً اسمه الكتابة

...

ويعود نقطةً لا داخل ظلام اِلرحم

بل داخل ظلامِ الأرض

من الظلام يخرجُ

وإلى الظلام يعود

وما بين الظلامين

يأتي الإنسان ." [1]

الظلام هو السديم الأوَّل الذي يدلُّ على السواد، هو التكوين بصوَرِهِ المتعددة وبالأخصِّ البابلي، ومنه تكوَّن الماجدي وإليه يرجع(يعود)، بتكرار كلمة (ظلام) أكثر من مرَّة ، بلِ الإنسان بصورة عامَّة يُخلَقُ من بين الظلامين (وما بين الظلامين يأتي الإنسان).

وفي إشارة أخرى لبابل فإنَّ (إصبعاً سادساً اسمه الكتابة) هي وجه مهمٌّ من وجه إله الحكمة والمعرفة نابو إبن الإله مردوخ ووزيره، وهنا تحاورٌ مع الدين البابلي واستلهاماً له أيضاً.

ويقول سامي مهدي في قصيدة (نوح الحمام):

"**بعد أكثر من خمسةٍ وثلاثين عام**

ما الذي تجدينَ هنا غير هذا الحطام؟

ما الذي تجدينَ سوى هيكلٍ خَرِبٍ من عظام؟

فلتكنْ هذه ساعةً للرثاءِ إذن ..

[1] فيزياء مضادة (١٠٠ قصيدة نثر) ،خزعل الماجدي، مطبعة صفاء الناصر، بغداد ، ط١، ١٩٩٧ : ٤٩

ساعةً للبكاء

فهو الخطأُ الأَول المستبدُّ

يروّضنا

ثم يعلكنا

ثم يبصقنا في الفضاء."[١]

هو يشبِّه نفسه بالإله (أنكي) في دلمون السومرية أو بالنبي آدم في التوراة اليهودية. أنكي أكلَ النباتات الثمانية في دلمون، وآدم أكلَ التفاحة في الجنة هذا هو الخطأ الأول. وهو دائماً ما يذكرُ هذا الخطأ الأول في مجموعته هذه لذا سمَّاها بـ (الخطأ الأول).

ويقول أيضاً في قصيدة (اللعبة):

"**لعبةً كانتْ وكنا واهمين ..**

ضربوا في التيهِ أحقاباً، وظلوا تائهين.

لم يكن آدمُ، بل كان سواه

سيِّدَ اللعبةِ، والخيط الذي دُسنا عليهْ

لم يكنْ في يدِهِ يوماً، وكلتا عقدتيهْ

في يدٍ أخرى، فزلَّتْ قدماه،

وإذا بالخيطِ أفعى ظنَّها يوماً عصاه."[٢]

يقترب الشاعر هنا مع التوراة وأساطيرها ومن التيه في صحراء سيناء ٤٠ سنة، ويُكنّي بموسى عن صدام وعن تيهه، وكيف أنه تيَّهَ العراقيين معه، وكيف أنَّ القومية لعبة أمريكية والدليل المقطع الثاني هنا حينما يتناص مع سفر التكوين وكيف أنَّ الأول لم يكن آدم، (في يدٍ

[١] الخطأ الأوَّل، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٩: ٥١.

[٢] مراثي الألف السابع وقصائد أخرى، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧ :٤٠

أخرى) فزلت قدما آدم (صدَّام) والخيط عبارة عن (أفعى) التي تدل على الموت عند الحضارة البابلية القديمة الذكورية، فهو يمازج ليصل إلى نسقه المضمر (الضد السياسي) بين الحضارات البابليَّة والكنعانيَّة والإسلاميَّة.

ويقول الشاعر معد الجبوري في قصيدة (طرديَّة الخروج):

"**طلعتُ،**

من غياهبِ الصحراءِ ..

رميتُ في بئر انتظاري،

حجراً،

فأعشيتْ يداي"

"**أطلقُ في الفضاء ..**

سبْعَ يماماتٍ"[1]

في المقطع الأول محاكاة لخروج اليهود بقيادة موسى من صحراء سيناء، أمَّا الرقم سبعة فهو رقم سحري في أغلب الأديان، نجد في القصيدة أعلاه يحاور التوراة اليهودي، في محاكاة لسفر العبور وسفر الخروج.

ويقول الشاعر ياسين طه حافظ في قصيدته (توسل):

"**أتوسّلُ في وجهكِ أنْ يمنحني موسيقى الله**

أن يُرخي ظلًا وسَطَ الصخب الهائج والفورانْ.

التاريخُ، الحيوان الدمويُّ،

يصيح ويرفس في رأسي.

أتوسّلُ في وجهكِ أن يمنحني ساعةَ أمْنٍ

[1] طرديات أبي الحارث الموصلي، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦: ٣٠

أن يغمر بالرحمة نفسي.

ما عاد الحبُّ، ولم تعد الرغبة

فأنا محكوم، منذ رأيت جمالَكِ في قبح العالم،

بالخبز المرّ"[١]

نجد هنا تمازج الدعاء الاسلامي الصوفي مع التراتيل المسيحية، رُبَّما عن طريق أيقونة (الخبز)، مَن يتوسل إليه هو الموصِل الى الله برؤية دينيَّة بحتة، الدعاء بصفته الأنثربولوجيَّة جزء من المثيولوجيا بصفة عامَّة.

ويقول أيضاً في قصيدة (تساؤل):

"تعالت عن خطاياهم

وعن لغة مهدّمة الحروف تدبُّ كالديدانْ

أحبَّتْ عشبَ هذي الأرضْ

وشَجْرَتها، أحبَّت وردَها واللهَ والانسانْ

وكانت تشتهي الأوراقَ والثمرة

تقولُ جذورُ كلّ عليقة، شجرة

جذوري، والتراب أنا

وروحي الوردة النضرة."[٢]

هذه هي الشجرة المتعالية الموجودة في أغلب الحضارات والأديان (شجرة المعرفة، سدرة المنتهى، شجرة مريم العذراء –التي ولدت تحتها–، شجرة أعياد الميلاد، شَفَّيِّ الشجرة: في الغابة وفي البستان، شجرة الخالوب، شجرة جوز الهند، شجرة بوذا، شجرة المر السوريَّة، شجرة السارية

[١] في الخرائب حِلْيَةٌ ذهب، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط١، بغداد ١٩٩٣ :٢٥

[٢] طرديات ابي الحارث الموصلي، معد الجبوري: ٢٩.

الكنعانيَّة، الأشجار الطويلة الضخمة الأفريقيَّة، شجرة ديانا الرومانيَّة في بحيرة نيمي، ذات الأنواط والعزَّى العربيَّة).

أمَّا الشاعر لهيب عبد الخالق فيقول في قصيدته (إرمْ .. "مدينة مرسومة بالدم") :

"**شطأتْ من غصوت الحجر.**

بذرة النار في رحمها،

كلما حاصروها

أضج دماً ضوعها،

يا لتلك المدينة"[١]

في هذه القصيدة تجتمع كلُّ اليوتيوبيات في حضارات العالم وثقافاته، دلمون، عدن، جزر السعداء التاويَّة، جمهورية افلاطون الفاضلة، الأولمب، أمريكا أرض الأحلام والفرص.

ويقول أيضاً بالقصيدة نفسها:

"**تلوث أفخاذها بخطانا**"[٢]

هذه المدينة ستبقى افلاطونية كما كانت وستظل ضحية لأفكارنا وتلوث افخاذها بخطانا.

أمَّا الشاعر محفوظ داود سلمان فيقول في قصيدته (لأنك أنت الاجمل):

"**اليوم سأكتب شعراً فيك لأنك أنت الأجمل**

وسيبقى اسمك كالوشم على أحجار الدرب

... كنجمٍ لا يأفل

يبقى أسمك مثل جذور الطين جذور الصفصاف"[٣]

---

[١] وطن وخبز وجد، لهيب عبد الخالق، ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٩: ٧٣.

[٢] م.ن:

[٣] عالم بلا حدود، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧:ص٨٧

في هذا النص حوار مع الحضارة السومرية وقصائدها الغزليَّة الدينيَّة* ومع نشيد الإنشاد المسيحي الذي يُتلى في الكنائس أثناء عقد القران.

أمَّا الشاعر مهدي القريشي فيقول في قصيدة (الأمنيات سقطت سهواً):

" **فتِّش عن ضلعك يا آدم**

نشِّفْ جرحك برذاذ الضوء

خدعوك أبانا

أخذوا منك الألف

وأعطوك الدم؟

-٢-

ضلعك

أضناه الاغواء

فلا تخجلْ يا آدم

إنَّ الضلع سيأخذ شكل هلالٍ

لا شكل الخنجر"[١]

هنا حوار ديني مع سفر التكوين العبراني ومع العهد الجديد المسيحي ومع القرآن الكريم، ليكوِّن القريشي حكاية عراقيَّة خالصة ممزوجة بـ(الدم) في شخصيَّة آدم.

أمَّا الشاعر ماجد الحسن فيقول في قصيدة (قفص الأخطاء):

" **٤-موت**

* يجد القارئ ذلك في كتاب ديوان الأساطير الجزء الأوَّل (أعطني أعطني ماء القلب) لقاسم الشوَّاف بتقديم أدونيس، الساقي، لبنان،ط١، ١٩٩٦.

[١] أخطاء، مهدي القريشي، دار الورقاء للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٧ :١٧

لا أحد يرى،

يمر السيد المنتفخ

يسنّ عصاه في شجر الروح

يقلبنا كالخرق...

ويقطفنا من جيوب...

الامهات

إذا صحا من نومه

تتساقط...

في وليمته" [١]

في الحضارات القديمة كان هناك إلهاً للموت هو/هي (نركال) و(أريشكيجال) و(موت) و(سِيد المصري) و(هاديس اليوناني والروماني) حيث تجتمع الحضارات كلُّها في هذا النص برؤية واحدة فالحوار هنا حوار حضارات لا أديان، والحواران بصورة عامَّة ينتج عنهما التقارب الفكري والروحي بين شعوب الأرض، وهذا ما أراه قد كان جليَّاً في الشعر العراقي التسعيني.

[١] خيول مشاكسة، ماجد الحسن، دار الشؤون الثقافية (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩ :٤٦

المبحث الثانـي

الكولونياليَّة والاستدعاء الأسطوري

عملت أوروبا وأمريكا على بثِّ ثقافتيهما من أسطورة وديانة وفلسفة وسياسة واقتصاد وأسلوب حياة وأزياء وطعام إلخ... عندما استعمرتا دول العالَم، وتلقَّفتِ الدول المستَعمَرَة جزءاً من تلك الثقافات وترجمت منجزات حضارات الدول الغازية واستلهمتها وهذا ما أسميه بالاستعمار الإيجابي، وقد وصل التفاعل مع الغرب باستقبالٍ مزدوج المعنى: الاستقبال بمعنى التلقِّي والسعي الى التفاعل البنَّاء، واستقبال بمعنى اتخاذ المكان أو الجهة قِبلةً[١] أي انعدام الصِّدَام والكُره. والكولونياليَّة هي عبارة عن الاستغلال الثقافي الذي تنامى مع التوسُّع الأوروبي خلال القرون الأربعة الفائتة، ووصْف الغير بالدونية والسذاجة ومحدودية الخبرة الاجتماعيَّة والثقافيَّة والتدنُّس[٢]، والاستعمار بصورة عامَّة "هو غزو أراضي وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليها"[٣] ولا أقصدُ هنا أي استعمار بل الاستعمار الأوروبي خاصَّةً. ومنذ سنواتٍ عدَّة تُشكِّل الهَيمَنة الغربيَّة موضوعاً لمُراجعات نقديَّة مهمَّة، ففي أفريقيا وأميركا الجنوبيَّة وآسيا وفي العالَم العربيِّ عاود رجالُ فكر إطلاق ورشة عمل نظريَّة مفتوحة أعقبت عمليَّات إنهاء الاستعمار، وأثار هؤلاء المثقّفون مسألة استمرار المركزيَّة السياسيَّة والفكريَّة للغرب، متسائلين: كيف يحصل أنَّه بعد عقود عدَّة من نهاية الإمبراطوريَّات الاستعماريَّة، لا يزال عالَمُنا يعتمد على المَعارف التي تمَّ تعميمها أصلاً لترسيخ أقدام الفتوحات الإمبرياليَّة؟ لماذا لم يترافقْ إنهاء الاستعمار السياسي مع إنهاء الاستعمار العِلمي وجميع تلك المشروعات هدفت إلى إعادة النظر في الارتدادات التي نجمت عن تعميم الفكر الأوروبي، وظهرت حركتان رئيسيتان هما «الكونفوشيوسيَّة الجديدة »، التي بدأت في مطلع القرن العشرين في آسيا، ثمَّ أُعيد إحياؤها عند منعطف السبعينيَّات والثمانينيَّات من قبل باحثين أميركيين ينحدرون من أصولٍ صينيَّة، و«دراسات ما بعد الكولونياليَّة »، وهي ثمرة التعاون بين مفكِّرين عرب وهنود يعملون كذلك في جامعات أميركا الشماليَّة[٤].

---

[١] : ينظر: استقبال الآخَر الغربي في النقد العربي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤: ٥

[٢] :ينظر: دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة، بيل إشكروفت وآخرون، ترجمة: أحمد الروبي و آخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠ :١٠٥ وما بعدها

[٣]: في نظريَّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ترجمة: محمد عبدالغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٧ : ١٨.

[٤] : ينظر: انزياح المركزية الغربية نقد الحداثة لدى مثقفي ما بعد الكولونيالية الصينيين والعرب والهنود: توماس بريسون، ترجمة: د. جان ماجد جبّور، مؤسسة الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٩م، ١٤٤١هـ: ٩-١٠.

"ومن الواضح أنَّ صفة الحديث التصقت بالمضمون الأيديلوجي الذي أشاعته الثقافة الغربيَّة بما يوافق منظورها، ويترتَّب ضمن الأفق العام لتصوّراتها، بما يخصُّ العالم والانسان. وأفضى كلُّ ذلك إلى نوع من التمركز حول الذات بوصفها المرجعيَّة الأساسيَّة لتحديد أهميَّة كلَّ شيء وقيمته، واحالة (الآخَر) إلى مكوِّن هامشي"[١]

والعرب المسلمون أيضاً قد تمركزوا حول ذاتِهِم، خصوصاً مع بلورتهم لمفهوم (دار الاسلام) الذي انبثق منه مصطلح (العالم الاسلامي) وهمَّشوا (العوالم الأخرى)، والتقسيم هنا ديني بالدرجة الأولى، فهذا المصطلح انَّما هو تشكيل رمزي له قيمتُه الثقافيَّة الخاصَّة[٢].

وإنَّ الأمم ـ عبر التأريخ ـ دائماً ما تبتكر سرديَّاتها الخاصَّة بها لتصنع هويَّتها فهي" تنسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تُمنح طبيعة الحقيقة التاريخيَّة، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيَّاً، وتدخل في هذه الحكاية، أو السرديَّة، مكوِّنات الدين، واللغة، والعرق، والأساطير والخبرة الشعبية، وكل ما تهتزُّ له من النفس المتخيلة "[٣]

وإنَّ الأمم تحوي نظام ثقافي هجين وبيني وأنَّ ثمَّةَ تواجه وتبادل متواصلان بين الأمم يؤديان إلى إنتاج الهويَّة الثقافيَّة من خلال الهجنة الثقافيَّة والتعدُّديَّة مثلما يرى هومي بابا[٤](*).

---

[١] : المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيَّات الثقافيَّة، عبد الله ابراهيم، المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤ :٢٢

[٢] : ينظر: م.ن :٣٢١

[٣] : من مقدمة كمال أبو ديب لكتاب إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة وتقديم: كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، ط٤، ٢٠١٤: ١٦-١٧.

[٤] :ينظر: موقع الثقافة ، هومي ك بابا ، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت،ط١، ٢٠٠٦: ١١-١٢.

*: يظهر إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية السمة الإمبرياليَّة في الراوايات الأوروبية (كون المحمولات االكولونياليَّة يكتنزها السرد أكثر من الشعر) خصوصاً في القرنين التاسع عشر والعشرين بقراءة ثقافيَّة واعية حيث يُظهر القبح الثقافي (الاستعماري) القابع تحت الجمال الفني، ويأخذ مثلاً بلزاك وديفو وكونراد وكبلنغ وجورج أوريل وإي.أم.فورستر وهنري جيمس وغيرهم، وهو يقترب من كولن ولسن في كتابه (اللامنتمي) حيث يعدَّ هذان الكتابان فهرسين للروايات العالميَّة، على أنَّ (الثقافة والامبرياليَّة) يحوي الدراسات الفكرية أيضاً، وإنَّ الغاية من هذا العرض هو تبيين الفكر الاستعماري المبثوث داخل الأدب العالمي=

ما بعد الكولونياليَّة

وهي" كل الثقافات التي تأثَّرت بالعملية الإمبريالية من لحظة الاستعمار حتى يومنا الحالي، ذلك أنَّ هناك خطًا متصلاً من الاهتمامات، على مدار العمليَّة التاريخيَّة التي بدأها العدوان الإمبريالي... ونحن نشير كذلك إلى ملاءمة المصطلح للنقد الجديد العابر للثقافات الذي ظهر في السنوات الأخيرة، وللخطاب الذي تكوَّن من خلاله ذلك النقد. وبهذا المعنى، فإن كتابنا هذا – كما يقول بعض القائلين بنظريَّة ما بعد الاستعمار– يهتم بالعالم كما كان خلال فترة الهيمنة الإمبريالية الأوروبية وبعدها، وتأثير ذلك على الآداب المعاصرة... وعلى هذا النحو، تكون آداب البلاد الأفريقية، واستراليا وبنجلاديش وكندا وبلاد البحر الكاريبي والهند... وعلى هذا النحو كلها آداب ما بعد الاستعمار... وما يجمع بين هذه الآداب – بعد سماتها الإقليمية الخاصة – أنها ظهرت بشكلها الحالي في أعقاب تجربة الاستعمار، وأكدت نفسها من خلال إبراز التوتُّر مع القوة الإمبرياليَّة، وبالتركيز على ما يميِّزها عن فرضيَّات المركز الإمبريالي. وهذا هو ما يجعلها آداباً ما بعد استعماريَّة"[1].

وأرى أنَّ الاستعمارَ باقٍ – رغم الانسحابات العسكريَّة – بصورٍ شتَّى: ثقافيَّاً، وعلميَّاً، واقتصاديَّاً، ولغويَّاً، وأنثروبولوجيَّاً وكلُّ ذلك أراه ايجابيَّاً سوى العسكري الذي يتبدَّى بالحروب بالإنابة من أجل ديمومته، ولأجل تقويضه لا بدَّ من دراسته وتحليله.

مفهوم الخطاب الكولونيالي

إنَّ أغلبَ المشتغلين بهذا الحقل قد ربطوا بين الاستعمار والخطاب كإدوارد سعيد وهومي بابا وجيتاري سبيفاك، فحددوا الخطاب الكولونيالي، والمهم –هنا– هو الخطاب الذي تبثُّهُ دول الاستعمار. الذي هو منظومة من المقولات التي يمكن إطلاقها على الشعوب المستعمرة أي هو

=فمثلاً هو يقول:" أنَّ روبنسون كروزو عمليَّاً غير قابل للخطور ببال في غياب المهمة الإرسالية الاستعمارية التي تسمح له بأنْ يخلق عالماً جديداً خاصاً به في أقاصي البراري النائية في أفريقيا ومنطقة المحيط الهادي والأطلسي (ص١٣٢-١٣٣) أي كان هناك (إغفال) في النقد العالمي الأدبي للاستعمار.

[1] : الامبراطوريَّة ترد بالكتابة آداب ما بعد الاستعمار: النظريَّة والتطبيق، بيل اشكروفت، غاريث غريفيث، وهيلين تيفين، ترجمة: خيري دومة ، أزمنة، عمَّان، ط١ ، ٢٠٠٥: ١٢-١٣.

عبارة عن منظومة نشأ بداخلها مجموعة من الممارسات والاتهامات تصف المستعمَر بالمتخلِّف وآكل للحوم البشر والدونيَّة والتخلُّف والوضاعة والهمجيَّة وبالتالي هو أداة لفرض السلطة[١].

والخطاب عند فوكو "الميدان العام لمجموع المنطوقات وأحياناً أخرى مجموعة متميِّزة من المنطوقات وأحياناً ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدلُّ دلالة وصف على عدد معيَّن من المنطوقات وتشير إليها"[٢]

والمنطوقات عنده تدلُّ على الوحدات الأوَّليَّة للخطاب أو هي ذرَّة الخطاب فعلاقتها بالخطاب كعلاقة الجزء بالكل[٣].

وهناك مقولات متطرِّفة تصف الخطاب فـ"فكلُّ خطاب هو خطاب استعماري"[٤]

ولا أرى أنَّ هذا الكلام دقيقاً فأكثر الخطابات حاليَّاً هي غير استعماريَّة وغير سلطويَّة، والأفضل هي رؤية ميشيل فوكو للخطاب.

وإنَّ أوَّل لساني هو ز.هاريس مَن حاول توسيع موضوع البحث اللساني مِن الجملة إلى الخطاب[٥]، وبهذا أرى أنَّ الخطاب أوسع وأشمل من النص.

وهو أيضاً "مركب العلامات والرموز والممارسات الذي ينظم الوجود الاجتماعي والتوالد الاجتماعي داخل العلاقات الكولونياليَّة"[٦].

ويلاحظ أنَّ الحضارة الأوروبية الغربية إنَّما هي الصورة الأخيرة لحضارة ولدت ونشأتْ في حوض البحر الأبيض المتوسِّط حيث في البدء كانت الحضارة المصرية القديمة ثم الانتقال إلى

---

[١] :ينظر: دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة: بيل إشكروفت وآخرون: ١٠١-١٠٢

١:مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، دمك، د.ط، ٢٠٠٠: ٩٤-٩٥

[٣]:ينظر: م.ن: ٩٥

[٤] في نظريَّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا: ٦٢

[٥]: ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السَّرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب-لبنان، ط٣ ، ١٩٩٧ : ١٧

[٦] : دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة، بيل إشكروفت وآخرون: ١٠١.

اليونان ثمَّ الرومان،[١] لذلك ستكون في الجانب التطبيقي نظرة للأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة على حدٍّ سواء.

الكولونياليَّة والاستشراق

يُعدُّ الاستشراق حسب رؤية إدوارد سعيد هو التفاهم مع الشرق بأسلوب، قائم على المكانة الخاصَّة التي يشغلها هذا الشرق في الخبرة الأوروبية الغربيَّة وهو أسلوب للخطاب أي للتفكير والكلام، تدعمه مؤسسات ومفردات وبحوث علميَّة ومذاهب فكريَّة بل وبيروقراطيات استعماريَّة، وهو مبحث أكاديمي خاص، وهو أسلوب تفكير يقوم على التمييز الوجودي والمعرفي بين ما يسمَّى الشرق وبين ما يسمَّى في معظم الأحيان الغرب، وهو أسلوب غربي للهيمنة على الشرق وإعادة بنائه والتسلُّط عليه [٢].

والاستشراق علم العالم الشرقي، وهو ذو معنيين، عام ويطلق على كل غربي يشتغل بدراسة الشرق كلِّهِ أقصاه ووسطه وأدناه، في لغاته وآدابه، وحضارته وأديانه، ومعنى خاص وهو الدراسات الغربية المتعلِّقة بالشرق الإسلامي في لغاته وآدابه وتاريخه وعقائده[٣].

وعُرِّفَ عند آخرين بأنَّه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق بإصدار تقارير حوله، وبوصفه وتدريسه، والشرق يشير إلى الدول التي تقع شرق البحر الأبيض المتوسِّط[٤]، بالنسبة لأوروبا وما وما يسمَّى بالغرب الأمريكي.

وبهذا فمصطلح الاستشراق هو نتاج لما بعد الكولونياليَّة في نقدها للاستعمار، علماً أنَّ الكولونياليَّة فيها غزو لجنوب أمريكا وأفريقيا واستراليا والجزر المتعلِّقة بها، بل أنَّ أوروبا قدْ غزتْ أمريكا الشماليَّة نفسَها وقتلت سكَّانها الأصليين (الهنود الحُمُر) لذا فهذا المصطلح غير كافٍ لوصف الكولونياليَّة بل جزء منها، والشاعر العراقي قد تمثَّل الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة – وهي

---

[١] الحضارة، حسين مؤنس، عالم المعرفة ٢٣٧ ، الكويت، ط٢ ، سبتمبر ١٩٧٨ :١٩٥

[٢] : ينظر: الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، دار رؤية، مصر، ط١، ٢٠٠٦ :٤٣-٤٦

[٣] : ينظر: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، محمود حمدي زقزوق، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٩٧ : ١٨

[٤] : الاستشراق رسالة استعمار، تطور الصراع الغربي مع الإسلام، محمد إبراهيم الفيومي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٣ :١٤٤.

عِماد المركزيَّة الغربيَّة وأساسها– غيرَ عابئٍ للهيمنة الثقافيَّة، بل انَّه وجدَ الأساطير نتاج عالمي مُلك للجميع، فيقول الشاعر كاظم الحجَّاج في قصيدته (لون):

"حين وقفتُ في طفولتي

– للمرَّة الأولى –

أمامَ فتاةٍ خضراء العينين

كنتُ مرتبكاً

وأكاد أعتذر لها عن .. لوني الأخضر

فهكذا ظننتُها ترى الأشياء!"[1]

فهنا استدعاء لآلهة الجمال الإغريقيَّة (أفروديت) والتي هي شقراءٌ، وهي تتشابه بوظائفها مع الإلهة السومريَّة إنانا أو البابليَّة عشتار لكن مع تغيُّر الاسم.

ويقول الشاعر سامي مهدي في قصيدته (الصحوة العظمى):

"أطلعُ من جذوري

أخرج من موتي الى نشوري

أنزع عني القشرةَ الاولى

وأرقى صهوةَ الريح مع الطيورِ

هذا أوانُ الصحوةِ العظمى"[2]

إلى أنْ يقول:

"لقد تمردّتُ على الطينِ

---

[1] غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج:٤٢

[2] الخطأ الاول، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٩: ٨٣

وصارت رحلتي وجودي." [١]

ألاحظ هنا التمرُّد الوجودي الكاموي كما حدث مع الإغريق عندما تمرَّد سيزيف على الآلهة (لقد تمردّتُ على الطينِ) فالطين هو نتاج مزج إلهين عظيمين في العراقي ، وكانت عاقبة سيزيف بأنْ يحمل الصخرة، في العالم الأسفل إلى أعلى الجبل ثمَّ ترجع تتدحرج، وهكذا دواليك، وهذا مثل العذاب التوراتي أو الإسلامي الأبديَّين في جهنَّم (كلَّما نضجت جلودهم أبدلناها بجلود أُخَر).

ويقول أيضاً في قصيدة (طيران):

"**وطرتُ طويلا ..**

بعيداً ..

رأيتُ مدائنَ من ذهبٍ

وجَواري من مخملٍ وحَريرْ

وأقسم أنّي رأيتُ ملائكة

وشياطينَ .."[٢]

هنا أرى تحوُّل الشاعر الى إيكاروس اليوناني ويرى مدن الذهب – برؤية استعماريَّة – كأطلنطا والأقصر (بممازجة بين الحضارتين)، كما أنَّه يرى لوسيفر واقرانه، وميخائيل وأقرانه، أي أنَّه حينما طار (ارتفع) كُشِفت عنه اللامرئيات، وأصبح أكثر حكمة، فرأى كل شيء –ككلكامش الذي رأى كلَّ شيء– وأصبح كالنبي، وهذا واضح في المقطع أدناه من القصيدة نفسها:

"**ولكنني طرتُ حتى رأيت،**"[٣]

ويقول أيضاً في قصيدة (دهاليز):

"**كان يمشي الى ذاتهِ**

---

[١] الخطأ الاول، سامي مهدي،: ٨٣

[٢] مراثي الألف السابع وقصائد أخرى، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧: ٤٦

[٣] م.ن: ٤٧

في دهاليزَ ضيِّقةٍ لا تقود الى ذاتهِ

بل الى ظلمةٍ وفراغ.

ويرى، وهو يمشي، خراتيت تَصحو، تلملم ما بعثرتْ

من هياكلها في زمانٍ سحيقٍ، ويمشي، فتتبعه

كلَّما زاغَ عنها وراغ."[1]

يصوِّر مهدي نفسَهُ البطلَ الخارقَ المنقذَ تيتيوس ليقتلَ الشر والظلام ليقتلَ الميناثور (الوحش) في المتاهة الإغريقية بزيادةٍ على الأسطورة حيث أنَّه (يزوغ ويروغ) في المتاهة التي لا يجدُ فيها ذاتَهُ، ويقتربُ البطلُ العراقيُّ (كلكامش) من تيتيوس في قتلِهِ لـ(ثور السماء) و(خمبابا).

أمَّا الشاعر هادي الربيعي فيقول في قصيدته (البحر):

"كُلّ مساءٍ ..

يمضي صوبَ البحر وحيداً

يصغي لهديرِ الامواج،

وأعماق البحر،

وحينَ يفيضُ بهِ الشجنُ الارضيْ

يكتبُ فوقَ رمالِ الشاطئِ،

حكمتَهُ ..

ويعود."[2]

إنَّه إله البحر الإغريقي بوسيدون وهو نبتون عند الرومان بشوقه لليابسة، والإغريق يعتمدون على البحر في السياسة والتجارة، والعراق يطلُّ على بحر أيضاً، وهو الخليج العربي، لكن لا

[1] مراثي الألف السابع وقصائد أخرى، سامي مهدي: ٤٨.

[2] العشاء الاخير، هادي الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣: ١٢.

يوجد إله للبحر في أساطيره، على أنَّ لفظة (بحر) لا تحيل دائماً على (بوسيدون) بل يعتمد التأويل على السياق الذي وضِعَتْ فيه هذه اللفظة، فالشاعر هنا قال (وحين يفيضُ به الشوق الأرضي) كون الإله متعالٍ في السماء حيث جبل الأولمب.

ويقول الشاعر محمد تركي النصَّار في قصيدته (سهو أورفيوس):

"**وألقي نظرة الوداع على حلم بروميثيوس الانسان**"[١]

والسؤال هنا لماذا ذكر الشاعر ذلك الشخص الأسطوري دون غيره؟ هل هو الإنسان الوحيد؟ والجواب لأنَّه المنقذ للبشر، ففي الأسطورة اليونانيَّة نرى أنَّه قد سرق النار من الآلهة وأعطاها للبشر(علَّمَهم) ، وعلمتْ بفعلته الآلهة وعقاباً له، قيَّدته في أعلى جبل لتأكلَ النسور من كبده وفي اليوم الثاني ينمو كبده من جديد وتأكلُ منه النسور مرَّةً أخرى دلالة على سرمديَّة العذاب، ودلالة أخرى على المعرفة المُسبقة لليونان في الطب بنموٍ وتجدُّد الكبد، أمَّا في لأدبيَّات العراقيَّة نجد المنقذ متمثِّلاً بـ(أتونابشتم) الخالد الذي أنقذَ البشريَّة من الغرق بواسطة سفينته.

أمَّا الشاعر محفوظ داود سلمان فيقول في قصيدته (الاستعراض الجميل):

"**يجيء الإله الرحيم**

ويمنحكم سلوة المن يأتي ببغداد يجمع منها الشظايا ويرجم فيها الخطيئة

وآلهة الحرب تنزلُ من عرشها الملكي تكرس

أرغفة أو خمور"[٢]

إله الحرب هي أمريكا وإله الموت الشرير (موت) أو هو إغريقياً إله العالم الأسفل (هاديس)، أو رومانياً (بلوتو)، بصورة عامة هو نص ما بعد حداثي فهو يهتم بالهوامش وبالشعوب المقهورة وكولونيالي فهو يوظِّف بصورة غير مباشرة رموزهم الأسطوريَّة التي تتشابه في وظائفها مع (نركال) و(أريشكيجال).

ويقول الشاعر محمد راضي جعفر في قصيدته (ليلى):

---

[١] تنافسني على الصحراء، محمد تركي النصار، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٣: ٥٧.

[٢] عالم بلا حدود، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧: ٦.

"أتعبني الغناء

فليس لي بعدك

من عزاء

سواه ليس لي

عزاء

لكن صوتي غيرته الريح

والوتر الجريح

يموت حتف أنفه

غريب"[1]

هنا أجد بصورة غير مباشرة أسطورة الإله المغنِّي الإغريقي القتيل (أورفيوس)، الذي فقد حبيبته وبقي يغنِّي رغم قطع رأسه، ولم يقترب الشاعر من القيثارة السومريَّة ولا من ناي الإله الراعي دوموزي/تموز، وهذا دليل آخر على اقتراب الشاعر العراقي من الغرب واستلهامه رؤاهم وحضارتهم، أو هذا رُبَّما الهروب نحوهم، وهذا ما حدث جسديَّاً بعد عام ٢٠١٤ بقوارب أوديسيوس في بحر إيجه حيث الموت المحدق.

أمَّا الشاعر علَّاوي كاظم كشيش فيقول في قصيدته (قصائد):

"خطبة سيزيف

استمرُّوا.... استمرُّوا

راقص

حين أبصر ما تحته ضاع في الهاوية

[1] أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧: ٤٦.

وهو منذ سنين يواصل رقصته الدامية"[1]

هو أوَّل متمرد في الكرة الأرضية، وطقوس الرقص والغناء مرتبطة بالإله الاغريقي ديونوسيوس ونظيره في الشرق هو الإله أدونيس (السوري)، والشاعر ابتعد عن المتمرِّدتين عشتار وليليث وأشاح بنظره نحو الغرب.

عشتار تمرَّدت على الإله تموُّز في بابل، وليليث تمرَّدت على البطرياركيَّة في أواخر العهود السومريَّة فكانت تخطف الرجال إلى الصحاري وتقتلهم.

ويقول كشيش أيضاً في قصيدته (التجليات):

"في شمسهم ما ينبغي لكنهم سقطوا تباعاً تحت قوس الروح

وانكسروا أمام الملحمة

شاهدتهم في التيه يغترفون رمل الحزن بحثاً عن غزالة شعرهم

وعن البديل

فأتيت .. قلتُ: لقد رأيت غزالة عربية تمشي فتنتفض

الينابيع الفتية. صاح من أقصى الجفاف صغيرهم: اني

القتيل فدلّني أني القتيل"[2]

تتراءى هنا أسطورة إيكاروس، حينما أذابت الشمسُ الشمعَ الذي كان يلصق الريش في جناحه عندما صعد عالياً إلى الشمس أكثر من اللزوم (رُبَّما لأجل اكتساب المعرفة) فوقع ومات في البحر.

أمَّا الشاعر ماجد الحسن فيقول في قصيدة (يقين):

" (البحر يندبنا خارج رقصته)

---

[1] خاتمة الحضور، علاوي كاظم كشيش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣: ٢٨.

[2] م.ن: ٣٩.

- **كيوبيد...**

لا تقتلني مرتين

على مرآى من النافورات" [1]

هو إله الحب الروماني، ودائماً ما يُنحت أو يُصوَّر بهيئة طفل يحمل قوساً وسهماً يصيبُ به القلوبَ فتقع في الحُبِّ، والشاعر قد وظَّف إله الحب الروماني (الغربي) نتيجة هيمنة الثقافة الغربيَّة التقدُّميَّة.

وتقول الشاعرة ريم قيس كبَّه في قصيدة (ماريا):

" **ياماريا يا طالعةً من البحر**

البحرُ أرسل شباكه بعيداً

لئلَّا تعلق بحراشف ماريا

وماريا هي الموت

ضاجعها الذباب ولفضتها الشواطئ

وماريا هي الزفير..

بعيد شهيق أطال عمر القلوع

بياضُ قلبك زنابق أذبلها الجمود

وثلج رأسكِ رمادُ لحرائقَ

أنارت ليل الموانئ"[2]

هنا تداخل مع إلهة الجمال الإغريقيَّة التي خرجت من زبد البحر(أفروديت)، الجميلة الفاتنة القاتلة، ولم تكن في هذا النص إشارة لإنانا أو عشتار، الإلهتين العراقيتيَّن الجميلتين اللتين

[1] خيول مشاكسة، ماجد الحسن، دار الشؤون الثقافية العامَّة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩: ١٤

[2] إحتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبه: ٩٦-٩٧

تحملان الوظائف نفسها (الحب، الرغبة)، وماريًّا أو ماري هي السيِّدة مريم العذراء في اللغات الأوربيَّة، وحينما قال (لفضتها الشواطئ) فإنَّما يركِّز على الجانب الأسطوري الأفروديتي.

ويقول الشاعر نصير الشيخ في قصيدة (لذائذ الورد):

" ٢

شعركِ

أوقيانوس التماثُلِ

بين موج البحرِ

وآنثيال العاصفةِ..." [١]

أوقيانوس: وهو يشير إلى المحيط في الحضارة الإغريقيَّة، هو إله المحيطات والأنهار، وهو ابن أورانوس ووصلَ في المصوَّرات الإغريقيَّة في النصف الأعلى منه على أنَّه رجلٌ ذو جسم عضلي والنصف الأسفل منه على أنَّه سمكة، وهو أبُ حوريَّات البحر[٢]، وقد ذكره الشاعر صراحةً وبـ (الاسم) متزامناً مع البحر بوظيفته أيضاً، بدون الخروج عن الهيئة الأسطوريَّة، وهذا الإله يقترب من الإله (أنكي) إله الماء العراقي التي تظهر الأسماك بداخل النهرين (دجلة والفرات) وهما ينبعان من كتفية كما يظهر في المصوَّرات.

ويقول الشاعر مازن المعموري في نص (ترتيل):

" ... /كاسك ياباخوس غاية

الأفق وامتداد الروح في بشرة الضفدع الأزرق "[٣]

باخوس هو إله الخمر الروماني، واشتهر بزراعة الكروم، ويعلِّم الناس فائدتها[٤] يذكره الشاعر مقروناً بالكأس صراحة، ولا يدعْ للمتلقي فسحةً للتأويل، حتى أنَّه يقرن الكأس بهذا الإله

---

[١] مساقط الظل، نصير الشيخ: ٩

[٢] ينظر: الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة، أمين سلامة، د.ط، د.ت :٨٨

[٣] كتاب الموتى، مازن المعموري، استنساخ ، ١٩٩٨ :١٤

[٤] ينظر: الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة، أمين سلامة :٩٤

ممَّا يقلل الشعريَّة (وهذا غير مهم في هذا البحث)، كما أنَّه يؤكِّد على الحضارة الرومانيَّة بهامشه الذي يذكر كتاب (التحوّلات) بصورة مباشرة أيضاً:

" **قصة التحوّلات تبدأ بتشكُّل ذلك الكائن الخرافي...**"[١]

وكتاب (التحوّلات) متعارف عليه هو كتاب مثيولوجي للشاعر الروماني أوفيد، حتَّى أنَّ مجموعة مازن المعموري هذه بعنوان (كتاب الموتى) وهو كتاب يحوي طقوس وعقائد الموتى عند الفراعنة، لكنَّ الشاعر حوَّل الموت إلى موتٍ رمزيٍّ عراقيٍّ –وهذا ما يحسب له– نتيجة الحصار الجاثم في تسعينيَّات القرن المنصرم.

ويقول خزعل الماجدي في نص (عكازة رامو):

"**لم تحبّهُ النساء . . أحبّتهُ تلةٌ من الأرض فلم يَمِل إليها ، وفي الليل عندما ألقى عصاه ونزعَ ثيابَهُ حضنتهُ وناسلَتهُ بالقوةِ ، صباحاً كانت الأعشاب ترفُّ في السهول وفي الغابات خرجَ العاجُ من فمِ الفيلةِ والبنُّ في البذور.**"[٢]

"**يبحث الآن عن أبنائهِ ويتاجرُ بهم . . يحبُ وقاحةَ جسدهِ حزنُ فيرلين ينمو في زهرةٍ قربَهُ.**"[٣]

في النص أعلاه يقترب كثيراً من أسطورة نرسيس اليونانية، ذلك الرجل الذي نظر في البركة فانعكست صورته فهام بنفسه حتى مات فظهرت من مكانه زهرة النرجس، وفي النص: لم تحبُّه النساء بل أحبَّته تلَّة (صعيدٌ من الأرض) ونما زهرةً، فكان اختيار الشاعر لرامبو الفرنسي الذي أراه توالياً لمركزية الغرب.

وتقول الشاعرة دنيا ميخائيل في نصِّها الطويل (يوميَّات موجة خارج البحر):

" **كلَّما مرَّ الموتُ فوقَ جسدِ الوقتِ مقطِّبَ الجبينِ، أعرفُ أنَّكَ لن تأتيَ**

---

[١] كتاب الموتى، مازن المعموري:١٤

[٢] عكَّازة رامبو، خزعل الماجدي، أمد، بغداد، ط١، ١٩٩٣ :١٣

[٣] م.ن :١٤

كالمعتادِ مضرَّجاً بالوردِ الأحمرِ. "[1]

أدونيس الصيَّاد قتله الخنزير البرِّي ومن دمائِهِ خرجت الزهور الحمراء، قُتِلَ بسبب غيرة الآلهة في اليونان من البشر أو أنصاف البشر، ذهبت إليه الشاعرة ولم تدنُ من الإله الشاب القتيل العراقي أو الشامي.

ويقول الشاعر بهنام عطا الله في (نصوص قصيرة جدَّاً):

" **طقوسي ترتدي رداء الشهوات،**

تخلع تاجي المبرقع،

برماد العدم،

تتلاشى"[2]

إنَّه يتماهى مع ديونيسوس اليوناني إله الخمر والاحتفالات والفرح والسعادة بعقائده وطقوسه، لكنَّه يضفي (بإضافة شعريَّة) عليه صفة الملوكيَّة، ليعود الشاعر بلا وعيه للألم العراقي مبتعداً عنه الذي أرى أنَّ جميع الشعراء العراقيين ينمازون بذلك الألم وبصفة الحزن الشفيف، وهذا له أصول أسطوريَّة (سومريَّة) أيضاً، متمثّلةً بالنواح على إلههم وهو قد أُلقيَ في العالم الأسفل.

ويقول الشاعر رعد فاضل في نصِّهِ الطويل (فليتقدَّم الدهاء إلى المكيدة):

" **أو طعنة الرمح الثلاثي والأعلاف–هناك–أبداً مردودةً**

إلى الأخشاب والفوضى أبداً من قشٍّ وريح ليدوَّن: " [3]

صاحب الرمح الثلاثي هو من آلهة الخير اليونانيَّة وهو بوسايدون إله البحر.

تقول ريم قيس كبَّه في قصيدة (الفنارات تحزم أمتعتها):

---

[1] يوميات موجة خارج البحر، دنيا ميخائيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥ : ٦

[2] فصول المكائد، بهنام عطا الله، سلسلة نون، سلسلة يصدرها اتحاد أدباء نينوى على نفقة المؤلِّف، ١٩٩٦ :٥٣

[3] فلْيتقدَّم الدهاء إلى المكيدة، رعد فاضل، منشورات اتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعرية ٢)، ط١، ١٩٩٤ :٢٠

" **ونارسيس يحطِّم مرآتَه ليتقنَ فنَّ العيش المنفرد**" [١]

في الأسطورة اليونانيَّة نركسوس (نرسيس) نظرَ في البحيرة الصافية فرأى وجهَهُ الجميل فماتَ ولهاً بنفسِهِ فنبتتْ مكانَهُ زهرة النرجس، ومنه استنبطَ فرويد العقدة النفسيَّة النرجسيَّة[٢]، ودائماً ما يرتبط في المثيولوجيا الرجل بالشجرة.

وتقول أيضاً في قصيدة (شيطان البحر):

" **ماذا يا شيطان البحر**

أما كنتَ تحب الحوريَّة

أعلم أنَّك تعشقها"[٣]

شيطان البحر هو هاديس إله العالم الأسفل في المثيولوجيا اليونانيَّة، لكنه لم يحب حوريَّة البحر (أفروديت) أبداً[٤]، لقد وظَّفت الشاعرة هذين الإلهين اليونانيين بقصيدتها وربَّما كنَّت عن النظام بـ (شيطان البحر) الذي لم يحبُّ أحداً مطلقاً.

---

[١] إحتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبَّه، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط، ١٩٩٩ : ١٢

[٢] ينظر: أساطير إغريقيَّة، ج١ أساطير البشر، عبد المعطي شعراوي، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، د.ط، ١٩٨٢ :١٤٣ وما بعدها.

[٣] نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبَّه، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط، ١٩٩٩ : ٨٢

[٤] ينظر: أساطير إغريقيَّة، ج٢، عبد المعطي شعراوي: ٢٠٥ و٣٠١

الفصل الثالث

إشاريَّات الإشهار الأسطوري

المبحث الأوَّل: الإشهار – وظائفُهُ – أدوات اشتغاله

المبحث الثاني: الأسطورة وفاعليَّة الاقناع

المبحث الأوَّل

الإشهار – وظائفُهُ – أدواتُ اشتغالِه

لم يكُنِ الإعلان بعيداً عن الإشهار الذي تخلخلَ في الشعر العراقي ما بعد الروَّاد، فكانَ ومازالَ منفذاً مهمًّا تظهر من خلاله القصائد وتُقنِع المتلقِّي، فقد أصبح الشعر عقليًّاً لا كعهدِهِ قلبيًّاً يتحرَّكُ بقوَّة العاطفة، الشعر الآن يخاطبُ العقلَ من خلال استراتيجيَّة المعرفة، ومن هنا تتأتَّى أهمِّيَّة ولوج الاشهار في هذا البحث كونه يحمل خاصيَّة الإقناع، إقناع المتلقِّي بأديلوجيَّة الشاعر الهويَّاتيَّة والجيوسياسيَّة، فالنظر إلى الإشهار في هذا البحث سيكون من الناحية الثقافية إذْ سينصب تركيزنا على دراسة الأسطورة في النصوص الشعريَّة بوصفها بعداً ثقافيّاً، كون الشِّعْر وسطاً مُنتَجَاً يسمَحُ للتواصل بين المُنتِج، المُرسِل، المُشهِر، وبين المُتلقِّي، المُرسَل إليه، المُشهَر له.

النشأة التأريخيَّة:

" الإشهار لم يكنْ حديث العهد، بل هو قديم قِدمَ الإنسانية حيث يرجع تأريخه إلى ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد، عندما كان يُعتمد فيه على المناداة فقد ورد في بعض الكتب عن وجود إشهار يعود إلى ذلك التاريخ مفاده البحث عن هارب، وقد اقترن الإشهار في تلك الفترة بالحكام والساسة ورجال الدين الذين استخدموه للتعبير عن أرائهم ومبادئهم أو تبليغ رسائلهم، وتعود البدايات الأولى للإشهار إلى البابليين الذين استخدموا النقوش والمجسمات على الخشب والطين والصخور "[١].

وقد استحدثَ اليونانيون القصيدة الموزونة المغنَّاة لغرض الدعاية، وكذلك ظهور المنادِي، الذي يهتفُ – مع حضور الموسيقى – بوصول السُّفُن التجاريَّة التي تحمل البضائع[٢].

"بعدهم جاء الرومان الَّذينَ ساهموا في تطوير الإشهار حيث استخدموا اللافتات والرموز خاصة في المجال التجاري، كما كانوا يقومون بتخصيص مساحات على جدران منازلهم، يقومون بدهنها وإعدادها ورسم الصُّور الخاصة بالمنتجات التي يروِّجون لها"[٣].

---

[١] : أساليب الاقناع في الاشهار المطبوع الجزائري- دراسة سيميولوجية لعينة من الإشهارات في يوميَّة الخبر الوطنيَّة- ، عشوري ربيعة و معوش سمية، رسالة ماجستير ، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانيَّة، الجزائر، ٢٠١٤-٢٠١٥: ٦٤.

[٢] :ينظر: صورة المرأة في الإشهار التلفزيوني في الوطن العربي (دراسة تحليليَّة مقارنة)، عواج سامية، أطروحة دكتوراه، جامعة دالي ابراهيم، الجزائر،٢٠١٠-٢٠١١ ٩١-٩٢

[٣] : أساليب الاقناع في الاشهار المطبوع الجزائري- دراسة سيميولوجية لعينة من الإشهارات في يوميَّة الخبر الوطنيَّة- ، عشوري ربيعة و معوش سمية :٦٤

الإشهار في العصر الحديث:

عرَّفه سلاكرو بأنَّه "تقنيَّة تسهِّل نشر الأفكار من جهة جملة العلاقات التي يمكن أنْ تبرم بين أشخاص على الصعيد الاقتصادي في الترويج لسلعهم وخدماتهم من جهة أخرى"[١].

كما عرَّفه داستو بأنَّه "العلامة أو مجموعة العلامات ذات البنية الإيحائيَّة التي تحمل قيماً معرفيَّةً نحو حاجة أو فكرة ما"[٢].

وهو "استنفار لطاقات مبهمة داخل الذات المستهلكة، وتعتبر القدرة على استمالة هذه الانفعالات إحدى الوسائل الأساس لنجاح الإرساليَّة الإشهاريَّة"[٣].

وهو "ممارسة خطابيَّة لا يمكنها الانفلات من إشكاليَّة التواصل الذي يتطلَّب تفاعلاً بين هيئات مرسلة ومتلقيَّة كما يستدعي حضور المعيار اللساني الثقافي المشترك"[٤]

"الخطاب الإشهاري هو خطاب ذو سيادة يرتبط بالسلطة والمال من أجل استمالة المتلقِّي، واقناعه بالخدمة أو السلعة المعلن عنها"[٥].

بيد أنَّ للإشهار بعداً آخر أكثر أهميَّة من الترويج للمنتجات، ألا وهو البُعد الثقافي، فهو يقوم بتوجيه الرأي العام داخل جماعة أو دولة أو دُوَل بفضل قدرته على تمرير الأيديولوجيا إلى المتلقِّي[٦].

وفي هذه المساحة يرى كاتولا أنَّ الإشهار ليس دعاية وحسب، بل على العكس، إنَّه يرفع من شأنِ نمط الحياة بما يتناسب والعصر الذي يعيشه الإنسان، وهذا كلُّه نابع من رؤيته ذات

---

[١] :الخطاب الإشهاري في النص الأدبي (دراسة تداوليَّة)، مريم الشنقيطي، دار الفيصل، الرياض، د.ط، ١٤٤٠ :١٣

[٢] م.ن :١٣-١٤

[٣] : سيميائيَّات الصورة الإشهاريَّة الإشهار والتمثُّلات الثقافيَّة، سعيد بنكراد، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، ٢٠٠٦ :٩

[٤] : الإشهار الدولي والترجمة إلى العربيَّة: رهانات الاحتواء وإكراهات اللغة والثقافة، محمد خاين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، لبنان، ط١ ، ٢٠١٥ :٣٨

[٥] : الخطاب الاشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنلوجيا، هادي نهر، أربد للبحوث والدراسات والنشر، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني، ٢٠١١: ١٢٧

[٦] :ينظر: استراتيجيَّة الخطاب الحجاجي –دراسة تداوليَّة في الإرساليَّة الإشهاريَّة العربيَّة-، بلقاسم دفة، مجلة المُخبِر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر،٢٠١٤: ٥٠٧

الطابع الحجاجي[1]، إذ إنَّ "الإشهار هو المكان الثابت لجدليَّة غنيَّة بين الفن والتقنية وبين الحدس والصرامة وبين الكمي والنوعي. ولهذا السبب، فإنَّه اكتسب وضعاً اجتماعيَّاً وليس تجاريَّاً فقط: ففي الإشهار، أكثر من غيره، تنبثق قضايا أساسية خاصة بتصورنا للإنسان ولعلاقته برغباته وعلاقته بجسمه الاجتماعي"[2].

وهو كوسيلة اتِّصال يعدُّ مزدوج الاتِّجاه، ومتعدِّد الأغراض. وهو السلطة الهادئة، تمارسها المؤسَّسات لضمان استمرارها ونفوذها، وله تأثيرٌ في الجمهور يكون أغلبه عن طيب خاطر، لكنَّه يتضمَّن عنفاً رمزيَّاً لأنَّه يدفع إلى استهلاك المنتوجات لا إراديَّاً، وهو خطاب لغوي إعلامي، وهو جزء لا يتجزَّأ من الثقافة[3].

أنواع الإشهار:

للإشهار أنواع متعددة وكثيرة ومتنوِّعة، إذ يوجد عدة أنواع من الإشهار وهذا حسب الهدف المرجو تحقيقه وكذلك المعلن، فمن بين هذه الأنواع نذكر ما يلي:

١. إشهار العلامة (La publicité de marque): يعمل على التعريف بالمنتج ومميزاته.

٢. الإشهار الانطباعي (La publicité institutionnelle): الهدف منه هو بناء فكرة وصورة حسنة عن المؤسسة.

٣. الإشهار الجماعي (La publicité collective): هو إشهار تقوم به مجموعة من المؤسسات مثل: الحليب، اللحوم الحمراء أو البيضاء...، وهذا من أجل تحسين المنتج أو العلامة.

٤. إشهار الفكرة (la publicité d'idées): من أجل تحسيس الجمهور المستهدف ودفعه إلى تمويل بعض المسائل الاجتماعية والإنسانية مثل: البحوث الطبية، مساعدة ضحايا الكوارث الطبيعيَّة.

---

[1]:ينظر: الإشهار والمجتمع، بيرنار كاتولا ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠١٢: ٦٨.

[2]:م.ن: ١١٥

[3] : ينظر: مدخل في نظريَّة النقد الثقافي المقارن، حفناوي بعلي، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧ :٣١٠-٣١٩،٣١٦،٣١١

٥. إشهار المنفعة العامة(La publicité d'intérêt générale): هو إشهار وقائي مثلا: الصحة كالوقاية من مرض الأنفلونزا، الوقاية من حوادث المرور.

٦. الإشهار التعاوني (La publicité Coopérative): هو إشهار موجه إلى التعاونيات مثلا: التعاونيات الفلاحية[١].

وللإشهار أنواع أخرى أكثر شموليَّة:

١. الإشهار السياسي

٢. الإشهار الاجتماعي

٣. الإشهار الديني

٤. الإشهار التجاري

٥. الإشهار الإرشادي

٦. الإشهار الاعلامي[٢]

وأضيفُ هنا (الإشهار الأسطوري)، حيث يحاول المشهِر إقناع المشهَر له بفائدة الأسطورة وقوَّتها وهيمنتها على حياتنا، وعظمة الأماكن الأسطوريَّة إلي يسكنها المشهِر –حاليَّاً– وطقوسها وعوالمها وأسرارها الأنثروبولوجيَّة ورموزها الخفيَّة التي تثري العقل وتعيد صياغته.

و"لم يعُدِ الخطاب الاشهاري اليوم في حاجة الى بيان، لقد غدا بديهة معلومة، خصوصاً وقد غذَّته الميدياقراطية فجعلت منه سلطة هادئة تمارس نفوذها من حيث لا نشعر، بل إننا لم نعد نقوى على ردِ صداه، فقد غزا عالمنا، وثورته يحفها نجاح متواتر، إذْ نصادفه في كلِّ منحى ننحوه، فهو في بيوتنا، في اكلنا وشربنا، ولباسنا ويدغدغ اسماعنا، ويسترق ابصارنا، ويناجي دواخلنا، ويستفز إراداتنا، ويضفي طابع الأحلام على أشيائنا، فيجردها من ثوب العادي ليكسيها

[١] : سياسات الاتصال دراسة حالة الجزائر، منصوري خيرة، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، ٢٠١٥-٢٠١٦: ٧٣-٧٤

[٢] : ينظر: خطاب الإشهار في الشعر العربي من القرن الأول إلى نهاية القرن الثالث الهجري، قاسم كريم عبد الجاسم، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، ٢٠٢٠ :١١-١٢

ابعاداً شاعرية، تهز اوتارنا وتجعل الرغبة فيه لا تخنو بغير إشباع (الشراء) لمنتجاته، وتبعث فينا مشاعر التوق الدائم الى مطلق وهمي في الكينونة والامتلاك، كونه لا يقود الى التحرر من قيود حاجاتنا بقدر ما يخلق حالات استعباد لا يمكن إشباعها"[١].

وإنَّ ذهاب المشهِر الى الميثولوجيا يثير انشغالات كثيرة تخصُّ السببية والكيفية، لاسيما قد اشبعت الأسطورة خيالا، وإنَّ الاشهار أصلاً لا يتعدى الوهم، ولهذا ليس غريباً اللجوء الى المتخيَّل ليزداد الاستيهام في النصوص، ويحدث ذلك وفق تراتبية ابداعية في الوصف، والترميز[٢].

الثابت أنَّ الأسطورة –اليوم– تبدو من المفارقات المدهشة، بسبب شحنتها الخيالية، فلم تعد غير ما يُذكِّر بصنيع الأوَّلين الذين احتجبت عنهم الحقيقة فابتدعوا الأسطورة ليعلِّلوا الوجود وما يتخلَّله من مظاهر (الأسطورة التعليليَّة)، والحق أنَّهُ لو افترضنا حرمان الانسان المعاصر من المعرفة العلمية ولواحقها فلن يسلم فكره من مثل ذلك الذي يعدُّ من فساد المنطق عند سابقيه، نظراً الى ما يصطنعه من طقوس عابثة تماثل تلك الطقوس الوثنية القديمة عساها تُرضي ذلك النزوع الأسطوري الجارف لديه[٣].

وظائف الإشهار:

تتعرَّض "الثقافة المفتوحة" لسلسلة مستمرَّة من المعلومات مصدرها ثقافات بعيدة ومختلفة أو مجاورة، وما يمنح هذه المعلومات أهميَّة هو النسق المحلِّي للوسائط الجماهيريَّة والذي يقوم بغربلتها وإخراجها وتكرارها.

وأوَّل وظيفة هي وظيفة اللاقط: أي تجميع المعلومات الغريبة وغربلتها وضبطها.

وثاني وظيفة هي وظيفة التضخيم: أي خلق نوع من النفور تجاه الأبعاد المشكلة لكل مجتمع.

---

[١] : استراتيجيات الاقناع من خلال الأسطورة في الخطاب الاشهاري : أسماء حمايدية، مجلَّة كلية الآداب واللغات، العدد الثاني والعشرون، جانفي ٢٠١٨، جامعة محمد خضير/بسكرة /الجزائر:١٨٦

[٢] : ينظر: استراتيجيات الاقناع من خلال الأسطورة في الخطاب الاشهاري : أسماء حمايدية، م.ن: ١٨٨، بتصرُّف.

[٣] : ينظر: استراتيجيات الاقناع من خلال الأسطورة في الخطاب الاشهاري : أسماء حمايدية : ١٨٨

وثالث وظيفة هي وظيفة تبئيريَّة: وهي عبارة عن استثارة وتحديد والتقاط ردود الفعل هاته والقيام بالانتقاء والتركيب، فهي عبارة عن بوصلة ثقافيَّة، عن بؤرة لضبط التيَّارات السوسيو– ثقافيَّة للتغيير.

ورابع وظيفة هي وظيفة انعكاسيَّة: وهي تمارس دوراُ مبدعاً وخلَّاقاً، فهي تقترح على المتلقِّين نماذج جديدةً للمواقف والسلوك، ومعايير جديدةً وأحكاماً واختيارات متلائمة مع البنية الاجتماعيَّة الجديدة، فهي تقوم بدور المجدد الثقافي.

والوظيفة الأخيرة هي وظيفة الصدى: وهي المرآة القارَّة المطمئنة والشاهدة على حالة اجتماعيَّة وعلى استمراريَّتِها[١].

وقد أحصى تاتيلون وظائف الإشهار وهي:

١. الوظيفة التعريفيَّة.

٢. وظيفة المدح.

٣. وظيفة المجاز والتنغيم.

٤. الوظيفة التذكيريَّة.[٢]

وتؤدي الرسائل الإشهاريَّة جملة من الوظائف إذ يزود المستهلكين بمعلومات عن السلعة التي يرغبون في شرائها، وكذا فوائدها مبرزاً خصائصها بأفضل الطرق ويمكن تلخيص أهم وظائف الإشهار فيما يلي:

١. توفير المعلومات: يقوم الإشهار بتوفير المعلومات التي يمكن أن تستخدم كأساس للتمييز بين السلع المتنوعة حيث أن زيادة الإنتاج وتنوع السلع التي نتجت عن الثورة الصناعية خلق مشكلة إمكانية الاختيار بينها، كما أتاح التطور التكنولوجي الفرصة لعرض كم هائل من السلع، التي تدفع المتلقي لأخذ قرار الشراء.

---

[١] :ينظر: الإشهار والمجتمع، بيرنار كاتولا: ٩٤-١٠٠

[٢] :ينظر: لغة الخطاب الإشهاري في النص التراثي القديم مقاربة لسانيَّة لمقطوعة قُلْ للمليحة، عبد العزيز بومهرة ومليكة حيمر، جامعة قالمة، الجزائر: ٥

٢. تحقيق الإشباع: يلعب الإشهار دوراً هامًّاُ في تسويق الخدمات والسلع، خاصةً عندما تتشابه المنتجات من حيث الخصائص، هنا يتدخل الإشهار الخصائص التي تحققها للمستهلك وربطها بمؤثرات سلوكية ونفسية تحقق الإشباع الذاتي له[١].

ويذكرها فيصل الأحمر:

- الوظيفة الجماليَّة
- الوظيفة التوجيهيَّة
- الوظيفة التمثيليَّة
- الوظيفة الدلاليَّة.[٢]

وهي بإضافة "الوظيفة الإيحائيَّة"[٣]تكون أكثر اكتمالاً، فإيحاء المخاطِب للمشاعر الإنسانيَّة عبر الرموز متَّسِع في الخطاب الإشهاري، كما أرى أنَّ للإشهار وظيفة أخرى هي (الوظيفة الثقافيَّة) التي بوجودِها يمرر المُشهِر رؤاه الأيديولوجيَّة.

فالجماليَّة: تعمل على إغراء المتلقِّي بمضمون الرسالة، والتوجيهيَّة: تعمل على إرشاد المتلقِّي نحو تأويل الصورة، والتمثيليَّة: تعمل على التعبير عن الأشياء والمواضيع التي تعني الإنسان، والإيحائيَّة: لها قدرة عالية على ملامسة الأحاسيس والخيال، فتخاطب كل متلقِّي على حسب أفكاره ومشاعره، والدلاليَّة: هي النتيجة لتلاحم وتفاعل كلِّ الوظائف السابقة[٤].

ولأنَّ طبيعةَ الإشهار ذاتُ بعدين (إتصاليَّة وتسويقيَّة)، فوظائفه عبارة عن أهداف يقوم بتحقيقها:

---

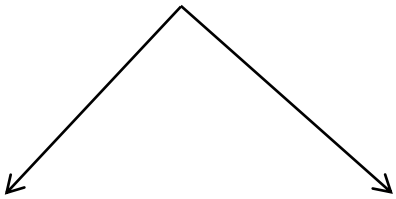
[١]:ينظر: الرسالة الاشهارية في ظل العولمة: فنور بسمة ، دراسة تحليلية للرسالة الاشهارية في الفضائيات العربية- قناة mbc نموذجا، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨: ٨٨.

[٢] : معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠: ١١٤-١١٥

[٣] القيمة الحجاجيَّة في الخطاب الإشهاري – موبيلس، نجمة، جيزي- أنموذجاً مقاربة تداوليَّة، صايرة هجرس، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي-، الجزائر،٢٠١٢-٢٠١٣ :٤٣

[٤] :ينظر: الخطاب الإشهاري: دراسة في الأنساق والوظائف ومضة قسنطينة عاصمة الثقافة العربيَّة ٢٠١٥ أنموذجاً، بكاي نور الهدى، مجلة تنوير، ع٥،مارس ٢٠١٨ :٣٨٨

أهداف الإشهار



١. إعلاميَّة

٢. تأكيديَّة

٣. إقناعيَّة

٤. تذكيريَّة.[١]

وأرى أنَّ الهدف/الوظيفة الإقناعيَّة هي وسيلة للإشهار(الغاية) لا هدف/وظيفة، كما أنَّ الإشهار هو وسيلة لغاية أعمق وأكبر هي الهويَّة الثقافيَّة، كما سيتأكَّد ذلك في المبحث الثاني.

ويذكر الباحثُ نفسُهُ أهدافاً أخرى، يجدها أكثر شيوعاً هي:

- التعريف بوجود المنتوج.
- شرح كيفيَّة العمل واستخدام المنتوج.
- إقامة صورة انتاجيَّة.
- خلق تفضيلات وميولات لدى المستهلكين اتجاه المنتوج.
- ابراز بعض خصائص وقيم المنتوج.
- تغيير طريقة إدراك السوق للمنتوج (مكانته).
- تدعيم الأشكال الأخرى للاتصال.
- إثارة سلوك الشراء.

[١] : صورة المرأة في الإشهار التلفزيوني في الوطن العربي (دراسة تحليليَّة مقارنة)، عواج سامية، أطروحة دكتوراه، جامعة دالي ابراهيم، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١ : ٩٦

- اقتراح فرص أخرى للاستعمال.
- تشجع وفاء المستهلكين للمنتج[١].

لكنَّني أرى أنَّ هذه الأهداف هي أهداف تسويقيَّة (تجاريَّة) حصراً لا توصيليَّة.

أدوات اشتغال الإشهار:

المؤلِّف هو المُشهِر الأوَّل حين يكتب كتابَه، فلفت أنظار القارئ يقوم باختيار صورة الغلاف الملائمة لمحتوى الكتاب وللسنن الثقافيَّة المجتمعيَّة عند المستهلكين، وهذا ينطبق على الإهداء أيضاً، لكن من المهِّم هنا أنْ أشير إلى أنَّ الإشهار في الغلاف يكون عن طريق الايقونة، وفي الإهداء يكون لساني، وهذا الأمر يحيلنا إلى معرفة مستويات الخطاب الإشهاري، والناشر أيضاً يقع عليه جزء من مسؤوليَّة الإشهار،فيقوم الناشر بفعل الإشهار من خلال المناص النشري (الإفتتاحي) من خلال (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الحجم، السلسلة) لجذب انتباه القرَّاء[٢].

مستويات الخطاب الإشهاري:

تتنوع مستويات الاشهار بتنوع الباحثين انطلاقا من مساحة الاشتغال، غير أن الضابط الذي يُقنن تلك المستويات هو البعد التداولي، أي التفاعل بين الذات والموضوع[٣]، فضلاً عن قناة الإرسال، وجدير بالذكر أنَّ الارسالية الإشهارية ليس بالضرورة أنْ تكتفي بالمظهر الإخباري للإشهار، أي أنْ يكون بطريقة واعية وموضوعا لنقاش عقلاني، بل قد يكون ذات بعد إيحائي أيضاً، أي شبه واعي[٤]، وهنا يتعالى الرمز في الإشهار.

---

[١] : صورة المرأة في الإشهار التلفزيوني في الوطن العربي (دراسة تحليليَّة مقارنة)، عواج سامية :٩٧

[٢] :ينظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨ :٤٥

[٣] للاستزادة حول هذا الموضوع ينظر: استراتيجية التواصل الاشهاري، سعيد بنكراد وآخرون: ١١٧.

[٤] :الاشهار والمجتمع، بيرنار كاتولا: ١٧٥

أولا–**المستوى اللساني:**

يتحدَّد هذا المستوى للخطاب الاشهاري من طريق البنية العميقة للغة، ذلك لأن اللغة تعد من أهم وسائل الاشهار، حتى وإن كانت تحمل بين طيَّاتها طابعاً رمزياً، ويمكن إجمال هذا المستوى من الخطاب بالنقاط الآتية:

١–بساطة الجملة وكثافة الدلالة.

٢–تداخل المستويات اللغوية: ونقصد بها تداخل اللغة العامية مع الفصحى.

٣– براعة الانتقال من أسلوب الوصف إلى السرد أو التفسير أو التعليل أو الدمج بين هذه الأساليب.

٤– الإغراق في الوهم والخيال" وهذا من شيم الخطاب الإشهاري عن طريق تجسيد الأشياء المقدمة بأشياء، واقعية حتى تتمكن من نشر ولفت انتباه المتلقي.

٥– السجع والتكرار.

٦– هيمنة الفعل الطلبي المباشر[١].

ثانيا: المستوى الإيقوني:

يعد هذا المستوى من أهم مستويات الخطاب الاشهاري، لأنه وليد إدراك بصري، وعليه فإن تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات، أي النظر إليها بوصفها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية ومعه يصبح الإدراك البصري نفسه بؤرة تجليها[٢].إذ إن التفكير في الصورة الإشهارية لا يمكن أن يتم بعيدا عن نمط بناء العلامة البصرية ذاتها، وعن الموضوعات الثقافية والاجتماعية التي تنتجها الممارسة الإنسانية، وهذا التداخل هو ما يجعل من الصورة الإشهارية واقعة دلالية من نوع خاص[٣]. وعليه فإن الايقونة تساهم في نقل الدلالة من اللسانيات إلى البصريات، وبهذا فإن عملية بناء

---

[١]:ينظر: استراتيجيَّة الحجاج في الخطاب الاشهاري "مقاربة تداوليَّة"، بوفكرون خديجة، رسالة ماجستير، جامعة د.مولاي الطاهر سعيدة، ٢٠١٥-٢٠١٦: ٥٨-٥٩.

[٢]:ينظر :سيميائية الصورة الاشهارية الإشهار والتمثُّلات الثقافيَّة، سعيد بنكراد، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، ٢٠٠٦: ٣٣

[٣]:ينظر : م.ن: ٣٦

الدال الايقوني–كما يرى ايكو– ينقسم إلى ثلاثة مستويات من التسنين، يغطي كل مستوى منها حقلا من حقول الممارسة الإنسانية، وهي:

١–التسنين الأيقوني: والمقصود به القدرة على تحويل دال لفظي إلى دال بصري، إذ تتعلق المسألة من طريق إعطاء المضمون المدرك أصلا من خلال الحقل اللساني، معادلا صوريا .

٢– التسنين الإيقونوغرافي ، والمقصود به مجموع التمثيلات البصرية التي تحيل على تشكيل صوري يحتوي في داخله مدلولا مُسنّنا بشكل اعتباطي، ويشتمل إما على تشكيل صوري ذي صبغة تاريخية : «عصابة سوداء» على العين تعني قرصان، وإما على تشكيل بصري مرتبط بحقل الإشهار ذاته، فالعارضة تتميز بطريقة خاصة في الوقوف والمشي واللباس والنظرة .

٣– الحقل البلاغي، ويتعلق الأمر بإعطاء صورة بلاغية متجلية من خلال حامل من طبيعة لسانية مقابلا بصريا (طاولة مزدحمة بأنواع المأكولات: كناية عن الغنى)[١]. ضمن هذه التسنينات تتبدَّى بطريقة رمزيَّة الصورة الإشهاريَّة، فتكون المقاربة السيميائيَّة هي الأنجع لها، والمستوى اللساني يُقارب برؤية حجاجيَّة تداوليَّة، على أنَّ النظرة الاجتماعيَّة تكون حاضرة في كلِّ المحايثات، وكلُّ ما سبق من اقتراحات للتحليل هي نسبيَّة وليست مطلقة.

[١]:ينظر: سيميائية الصورة الاشهارية الإشهار والتمثُّلات الثقافيَّة، سعيد بنكراد: ٣٧و ٣٨.

المبحث الثاني

الأسطورة وفاعليَّة الإقناع الاشهاري

يأتي الإشهار الأسطوري وسيلة لغاية كبيرة هي عَرِض الهويَّة الثقافيَّة ونَمَط الحياة إلى الآخر ومحاولة إقناعه بها ثمَّ تسليط قناعات المُشهِر على المُشهَر له، والنص الأسطوري أصبحَ مادَّةً إعلانيَّةً ثقافيَّةً من خلالها تكون نصوص الأديب مطلوبةً ومقبولةً وأكثر انتشاراً، فلكي تصل الفكرة التي يطرحها الأديب للمتلقِّي لا بدَّ أنْ يقنعَه من خلال الأسطورة ورموزها أو غيرها، وقد يُظهِر الأديب نصَّه ويذيعه لكي يكون أكثر مقبوليَّةً بإضافة الأسطورة، لكن بدون استخدامه لعنصر الإقناع.

والإقناع والتأثير جزء مهمٌّ في بلاغة الإشهار[١]ولكي يستميل المُرسِل رغبات شريحة معيَّنة من المجتمع يلجأ إلى المحاججة والإقناع، ويدفعهم إلى فعل الشراء[٢] وأراه أنَّه يدفعهم إلى فعل القراءة، قراءة نصوصهم، والمشهِر دائماً ما يبثُّ رؤاه وثقافته وهويَّته وقناعاته من خلال الجملة الإشهاريَّة.

عناصر العمليَّة الاقناعيَّة

إنَّ عناصر العمليَّة الإقناعيَّة هي نفسها عناصر عملية الإتصال في نماذج الاتصال المعروفة التي تتكون – على الأغلب – من المصدر، الرسالة، الوسيلة، المستقبِل.

أولا: المصدر (المرسل، المقنع، القائم بالاتصال)

ثانيا: المضمون: (الرسالة ،المحتوى)

ثالثا: الوسيلة

رابعا: المتلقي (المستقبل، الجمهور المستهدف)

خامسا: التأثير[٣]

[١] : ينظر: بلاغة المرئي والخطاب الإشهاري، سوادي فرج مكلف وأسامة حسين شاهين، جامعة البصرة : ١٢٩

[٢] : ينظر: الإعلان التجاري والكفاءة الحجاجيَّة، كاظم جاسم العزَّاوي، مركز بابل للدراسات الإنسانيَّة، ٢٠١٨، المجلَّد ٨، العدد١، جامعة بابل: ١٣٣

[٣] : ينظر: أساليب الإقناع في الإشهار المطبوع الجزائري – دراسة سيميولوجيَّة لعيَّنة من الإشهارات في يوميَّة الخبر الوطنيَّة، عشوري ربيعة ومعوش سميَّة:٢٤-٢٩

وإنَّ أوَّل مَن ذكره وظائف هذه العناصر هو الشكلاني رومان ياكوبسون في كتابه (قضايا الشعريَّة) حيث وجد أنَّ لكلِّ عنصر وظيفة ثابتة كما في المخطط الآتي:

" **مرجعيَّة**

إنفعاليَّة **شعريَّة** **إفهاميَّة**

انتباهيَّة

ميتالسانيَّة"[١]

وأرى أنَّ وظيفة المشهِر هي وظيفة إقناعيَّة تأثيريَّة، لأنَّ "غاية الخطاب الإعلاني بمختلف أنواعه تقوم على فكرة الإقناع"[٢]، وإنَّ دومنيك مانغونو تركِّز على عنصر السياق في الخطاب، فتعرض رؤى الذين ينظرون إلى السياق بأنَّه اجتماع المشاركين والزمان والمكان والغاية ونوع الخطاب والقناة واللهجة المستعملة والقواعد التي تحكم التداول في صلب جماعة معيَّنة.[٣]وهذا الأخير هو الأهم في التحليل الإشهاري المتعلِّق بهذا البحث حيث أنَّ التحليل سيكون ذا بعدين:

١. حجاجي كون الإشهار مبني على الإقناع، أركِّز فيه على السُّلَّم الحجاجي[٤].

٢. تداولي كون الإشهار لسانيَّاً ينحو منحى التأثير في المجتمع، وكيفيَّة اختيار الألفاظ على أساس التأثير والإقناع.

لذا ستكون المقاربة حجاجيَّة تداوليَّة.

وأضاف عبد الله الغذامي عنصراً سابعاً هو العنصر النسقي ذو الوظيفة النسقيَّة.

---

[١]: قضايا الشعريَّة، رومان ياكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨ :٣٣

[٢] : الإعلان التجاري والكفاءة الحجاجيَّة (قلْ للمليحة أنموذجاً)، كاظم جاسم منصور العزَّاوي: ١٣٤

[٣] : ينظر: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، دومنيك مانغونو، : ٢٧ ومابعدها

[٤] : ينظر: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليَّات اشتغاله، رضوان الرقبي، مجلة عالم الفكر (الحِجاج)، الكويت، العدد٢، المجلَّد٤٠ أكتوبر- ديسمبر، ٢٠١١ :١٠٠-١٠٨

"الشفرة

السياق

المُرسِل **الرسالة** **المرسَل إليه**

أداة الإتصال

العنصر النسقي"[1]

وهذا المخطَّط أضفته لأنَّ العنصر النسقي مهم جدَّاً في الإجراء الاحق كون الدراسة تراعي الجانب الثقافي في النصوص.

وهذه العناصر موجودة في السرد والخطاب، فسعيد يقطين يذكرها بتركيز على العناصر الثلاثة الأهم (الكاتب، النص ، القارئ)[2].

ولن أستغرقَ أكثر في عناصر الإتصال فقد كتب فيها الكثير، ولا إضافة لعنصر جديد في هذا البحث سوى ما ذكرتُ من تغيير في وظيفة المشهِر (المُرسِل) حيث تكون حسب الخطاطة الآتية:

مرجعيَّة

إقناعيَّة/تأثيريَّة **شعريَّة** **إفهاميَّة**

انتباهيَّة

ميتالسانيَّة

[1] :النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافيَّة العربيَّة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥ :٦٦

[2] : ينظر : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السَّرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥ : ٣٨٦

ووجدتُ في الشعر العراقي التسعيني – من خلال الأسطورة – مادَّة مليئة بعنصر الإشهار عن طريق (الرمز) الذي يقنع الشاعر المتلقِّي من خلاله، وهو الغالب أو غيره من الرموز، فعناصر الوجود الأربع (الماء – الهواء – التراب – النار) تجلس على عرش البحث، منه قول الشاعر حميد سعيد في قصيدة (أصداء الخروج إلى المحال):

" **ماذا سيبقى .. من تراتيل المعابد ..**

حين تدخل في حناجر منشديها النارُ

تأتي من مسيل القارْ

نذرٌ..

لأمِّ النهرِ أبناءٌ يقيلون العثارْ

فقراء سومر يبدأون نشيدهم ليلاً

يمدُّون النشيد إلى النهارْ"[1]

هناك عدَّة إشارات إشهاريَّة أسطوريَّة في القصيدة مثل (المعابد– النار– النذر– النهر–النشيد– النهار) فالمعبد مكان أسطوري ديني، والنار هي إحدى عناصر الطبيعة الأربعة وهي عبادة قديمة تُعَد صنو الشمس كالإله جيبيل وأوتو السومريَّان وشمش البابلي والآشوري ورع وحورس المصريان وشي خي الصيني والعبادة الزرادشتيَّة وأبولو اليوناني وسول إنفكتوش الذي لا يُقهر الروماني، والنذر هو طقس مقدَّس قامتْ بممارسته كافَّة الحضارات القديمة ومازال يُمارس إلى اليوم بدلالة وجود الأضاحي، والنهر هو الرمز العراقي المقدَّس (الماء)، كذلك (النشيد) المرتبط بالمقدَّس أي الغناء الجماعي الذي يمتلئ بالشجن والنواح فالمنشد ليس سومريَّاً فحسب بل فقيراً أيضاً، من كل هذه الإشارات يريد الشاعر حميد سعيد أنْ يقنع القارئ بفكرته التي تدور حول (النار) التي ستأكل العراق لينوح بعده أبناؤه إذا ما نأى عنه (الماء).

ويقول الشاعر أحمد الشيخ علي في قصيدة (خلاصة الريح):

" **لتكنْ خلاصة أناشيجنا هذه ..**

[1] فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٦ :٦

لكن خلاصة دمنا

وموسيقاها،

-"أمِّي ..أمَّي"

تلك قولة الريح "[1]

الأمُّ هي المعبودة الأولى في التأريخ، حتَّى أنَّ الانسان البدائي عبدها لأوَّل مرَّةٍ في الكهوف، هي (كي وننماخ ومامي وأورورو وعشتار وشاكتي وإيزيس وأثينا ومريم العذراء) فمن الطبيعي أنَّ كلَّ شيء يعبدها ويقدِّسها من (الأناشيج) العراقيَّة القديمة إلى الدم إلى الموسيقى إلى الريح، فاللاوعي الجمعي يحيلنا إلى تقديس الأم فقد ولدنا من رحمها ونشأنا في كنفها كما يرى يونغ[2]، يريد الشاعر أنْ يقنع المتلقِّي بالحرن (النواح) العراقي من خلال رموز (الأم) (الريح).

ومثل هذا يقول طالب عبد العزيز في قصيدة (العشاء الأخير):

" أيَّتها القديسةُ، الأرض

يا أمَّنا الأولى ..

رفقاً بأشيائنا.. "[3]

الأرض هي الآلهة الأم في كلِّ الحضارات، (كي) (ننماخ) في سومر وإيزيس في مصر و(أثينا) عند الأمازيغ واليونانيين، الأم الكبرى عبدها كلُّ البشر، حتَّى أنَّ الانسان البدائي رسم الأنثى الممتلئة (الأم) على جدران الكهوف، كانت معبودةً بلاوعي جمعي، لذلك هي مقدَّسة بالطبع عند الجميع، النص يحمل ذات الحجَّة الاقناعيَّة باستعمال الوسيلة الرمزيَّة نفسها (التراب/الأرض/الأم).

ويقول أحمد الشيخ علي أيضاً في قصيدة (أسئلة):

---

[1] طائر الآن، أحمد الشيخ علي، المدى، بغداد، ط١، ١٩٩٧ : ٢٠

[2] يونغ واليونغيون والأسطورة، يونغ واليونغيون والأسطورة، ستيفن .إف ووكر ، ترجمة: جميل الضحاك ، مكتبة الأسد ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٩ : ٢٦ و ١٠٨ وما بعدها.

[3] تأريخ الأسى، طالب عبد العزيز :٣٢

" إنَّما يحقُّ لي أنْ أسأل عنك أيُّها البحر..

يحقُّ لي أنْ أدَّعيكَ فأنا منك،

ويحقُّ لكَ فأنتَ منِّي

أيُّها البحر

يا بلادي الساقطة

من الأطلس ....."[1]

يتماهى الشاعرُ هنا مع الماء الذي هو الإله البابلي (أيا) أو الإله السومري (أنكي) أو الإله اليوناني (بوسيدون)، على كلِّ حال فإنَّ (الماء) هو عنصر من عناصر الطبيعة الأولى، هي مكوِّنات الوجود الأساسيَّة استعملها الشعراء العراقيون في تقديم الحجَّة لإقناع القارئ بأفكارهم ورؤاهم.

كما أنَّ هناك الكثير من القصائد التي تحوي شيئاً من الإشهار، ولا يمكن أن تكون إشهاريَّة بذاتها لأنَّها لا تحمل في عمقها وسائل إقناعيَّة، وهذا النمط من النصوص أو القصائد أستطيع أنْ أسميه الإظهار، إذْ يذكر الشاعرُ الشخصيَّات الأسطوريَّة صراحةً وبلا تغيير في بنية الأسطورة[2].

---

[1] براثا، أحمد الشيخ علي، ألواح، مدريد، ط١ ، ١٩٩٨ :٣٢

[2] ومنها : مجموعة (بيت الشاعر)، فاضل عزيز فرمان، دار الشؤون الثقافيَّة العامة / منشورات إتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعريَّة)، د.ط، ١٩٩٤ : ١٥ في قصيدة (طائر)، ومجموعة (نوارس تقترف التحليق)، ريم قيس كبَّه: ٩٠، في قصيدة (صقر)، ومجموعة (يوم لإيواء الوقت)، جواد الحطاب، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ١٩٩٢ : ٣٥ في قصيدة (الرحلة الثانية لكلكامش)، ومجموعة (لأنَّني فتاة)، فليحة حسن، مشورات الوفاق، النجف، ط١، ١٩٩٢ :٩ ، في قصيدة (هذيانات السندباد)، و مجموعة (مساقط الظل)، نصير الشيخ، نصوص، بغداد، د.ط، ١٩٩٧ : ٢٣، في قصيدة (قصاصات من أوروك)، ومجموعة (رصد مخاوف الحسن بن ناصر)، حسن دكسن، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط، ١٩٩٦ : ٧٣، ومجموعة (جوائز السنة الكبيسة)، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، ١٩٩٥ : ٤٢، في قصيدة (سنة ٢٠٨٤ التسريحة الامبراطورية)، ومجموعة (تهجِّيات)، أحمد الحلِّي، المركز الهندسي، بغداد، ١٩٩٩ : ٧٣، في قصيدة (أسفار الرؤيا)، ومجموعة (مراثي الألف السابع وقصائد أخرى)، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧: ٢٦، في قصيدة (النزهة الأولى).

وعنصر الإقناع الإشهاري يتحقَّق أيضاً عن طريق المكان الأسطوري الذي بَقِيَ لليوم لكن بمسمَّيات أخرى، أو قد يبقى لذلك المكان الأسطوري الاسم نفسه مثل مدينة بابل، لذلك تدخل هذه الأسماء الأثيريَّة في نصوص الأدباء باطِّراد وتُعَدُّ مرتكزاً لهم، يقول الشاعر رعد فاضل في نصِّهِ الطويل (فلْيتقدَّم الدهاء إلى المكيدة):

"**بالعاهل آشور ومراهمه الجلديَّة، بذكرى الزئير الذي يبدو**

هذه المرَّة فحيحاً لأسد التراب، بكسرة مدوَّنة لشرقاط

رُفِعت منها القواعد " [1]

هنا ذكر صريح للملك آشور، وللأسود (المنحوتات) الآشوريَّة، كما أنَّه يبتدئ نصَّهُ بلفظة (آشوريا)*لأنَّه من مدينة الموصل، تلك المدينة المتَّصلة بتأريخ الحضارة الآشوريَّة، كما أنَّه يعرج على ذكر التدوين السومري قبل ٢٠٠٠ عام ق.م وهذا في الصفحة الثامنة، دلالة تملُّكه لخواص الحضارات العراقيَّة كلِّها، وما ذكره للأمكنة إلَّا ليقنع المتلقِّي بكون العراق قويَّاً كالأسدِ وسط باقي الحضارات التي ركعت له كون الحضارة الآشوريَّة معروفةً بقوَّتها العسكريَّة التي وصلت لأعتاب مصر الفرعونيَّة.

ويقول الشاعر عبد الزهرة زكي في قصيدة (أوهام أوروك):

" **إبتهالات أوروك الخربة لا يسمعها الجنود**

تضرُّعات كائنات سماويَّة

يذبلها التيه الذي

تجفِّفه القلوب "[2]

ويقول أيضاً من المجموعة نفسها في قصيدة (الحدائق الخلفيَّة):

" **في حدائق أوروك**

---

[1] فلْيتقدَّم الدهاء إلى المكيدة، رعد فاضل، منشورات اتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعرية ٢)، ط١، ١٩٩٤ : ١٤

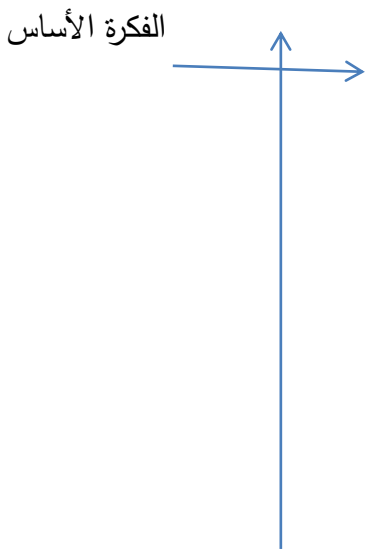
* م.ن :٥

[2] اليد تكتشف، عبد الزهرة زكي، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة (أسفار) ، بغداد، ط١، ١٩٩٣ :٣٠

تلك التي لا يراها الملوك،

تفرِّغ الأوراق من صلواتها"[1]

أوروك هي المدينة السومريَّة (أور) وبما أنَّ الشاعر من البصرة حيث المدينة السومريَّة (أريدو)، وقد عانت الكثير هذه المدينة (البصرة) من الحروب فلم يذكرها الشاعر إلَّا بالألم والخراب والذبول والفراغ (تفرُّغ الأوراق من صلواتها)، كان الأَوْلى به أن يذكر المدينة أريدو لكنَّه ذكر أوروك كون الأخيرة قد ذُكِر خرابها في الأدب العراقي القديم[2]، ذكر الشاعر مدينة أوروك كحجَّة إقناعيَّة كي يقنع القارئ بخراب مدينته (البصرة)، ويتَّضح ذلك جليَّاً من خلال السُّلَّم الحجاجي الآتي:



ويقول الشاعر عبد الهادي الفرطوسي في قصيدة (سيرة بانيقيا):

" -١-

قبل أنْ يجذبه بريق الصورة.

قبل أنْ يغادر جدِّي الأوَّل عماء الهيولي

تمخَّضَ النهرُ، فأنجبَ بانيقيا

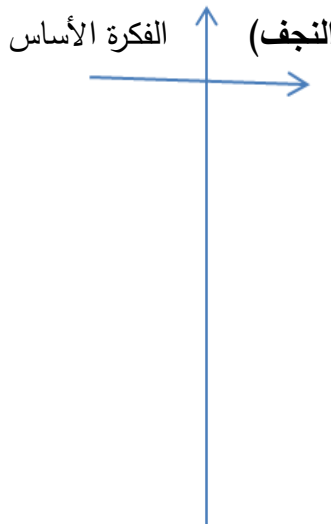
---

[1] اليد تكتشف، عبد الزهرة زكي: ٤١

[2] ينظر: مقدَّمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الوراق، بيروت،ط١٠١،٢٠١٠ : ٢٦٣-٢٦٦

إلى حافَّة السرابِ رماها" [1]

للقارئ غير المختص تُسمَّى النجف بانيقيا وهي مدينة الكوفة حاليًّا[2]، والشاعر هنا يصوّر تكوين هذه المدينة، باعتزاز كاملٍ بنجفِيَّتِهِ وبجدِّهِ الأوَّل (آدم) الذي تكوَّنَ من العدم – كما يرى الشاعر– فتكوَّنت المدينةُ في رحم الماء (أنكي) بإشارةٍ إلى قدسيَّة المدينة وطهارتها أسوةً بمدينة بابل وأور، يريد الشاعر أنْ يقنع المتلقِّي بأسبقيَّة بانيقيا على باقي المُدُن الأسطوريّة من خلال التكوين الأوَّل فيها:



أمَّا الشاعر كاظم الحجاج فيقول في نصِّه (من ألواح الشاعر السومري "أنا هو"):

"سومر قد تعني أرض السُمْر،

فالصيف يُذكّر كلَّ الدنيا ببلادي

ولهذا .. صيف الأوربيين Summer !

فتبصَّرْ يا أنا هو !

---

[1] بوصلات، عبد الهدي الفرطوسي، مطبعة الأدباء، النجف، د.ط، ١٩٩٨: ٥

[2] : ينظر: النجف في الشعر العربي، صباح نوري المرزوك، مؤسسة البابطين، الكويت، ٢٠١٢ : ٢٢

.....

وعرف أنا هو أخيراً أنَّ كلمة الرب:

تبصَّرْ تعني: كن بَصْرِيَّاً !

*** ***

لماذا الجنوبْ. طيّبٌ يا أنا هو ؟

ورجال الجنوبْ

سومريون سُمْرٌ كخبز الغروب؟"[1]

يفتخر الجنوبيون في العراق بأنهم سليلو سومر، والشاعر كاظم الحجاج أنَّه شاعر سومري (أنا هو)، فاختياره للألفاظ (عموديًّا) ((أرض السُّمر)) وهي صفة للجميل، ولفظة(**Summer**) دلالة اقتباس الإنكليز هذه اللفظة الأصيلة، وهذه دلالة أخرى على تبدِّي الهويَّة العراقيَّة العربيَّة والسومريَّة في آنٍ معاً، ولفظة (تبصَّرْ) فعل الأمر الذي لا يدلَّ عند الشاعر على أنْ يُعمِلْ المتلقِّي بصيرته بل أنْ ينتمي لثقافة البصرة، ولفظة (طيِّبٌ) لإضفاء هذه الصفة المحبَّبة على الجنوبيين لتتجلَّى الهويَّة السومريَّة عنده مرَّة أخرى، وكلُّ تلك الألفاظ هي عبارة على حجج إقناعيَّة للوصول إلى غاية واحدة هي أنَّ البصرة قرينة سومر.

وفي هذا الصدد يقول الشاعر علي الأمارة في قصيدة (مفارقات):

"إيهٍ يا شطَ العرب

عندما تجفّ أنتَ من الشعرِ

أجفّ أنا من الماء

إيهٍ يا تمثالَ السياب

إنَّك تتحدَّى مصرف الرافدين

[1] غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩: ٧٩

بجيبٍ مثقوب

إيهٍ يا فراهيدي

حين أرادوا أنْ ينقلوا تمثالكَ

انتقلت بناية المحافظة.."[1]

يريد الشاعر أنْ يقنع القارئ بشعريَّته العميقة المتَّصلة بسومر بواسطة رمزين أسطوريين متآصرين هما (الماء/شطَ العرب) و(المكان/البصرة) حيث شطّ العرب ومدينة أريدو، بتماهٍ كامل بين ذاته وبين ذات شط العرب المؤَنْسَن حتَّى أنَّه يتوسَّل بشخصيَّات تأريخيَّة بصريَّة لها اتصال عميق بالشعر هما السيَّاب والفراهيدي، وكأنَّه يريد القول إنِّي شاعر لأنِّي من مدينة أسطوريَّة شاعرةٍ، والسلَّم الحجاجي هنا لا يتكوَّن من مجموعة من الملفوظات الدالَّة وحسب، بل من ميتاملفوظات أيضاً:

(الذات السومريَّة الشاعرة) **الفكرة الأساس**

٤. البصرة الشاعرة

٣. الفراهيدي الناقد للشعر

٢. السيَّاب الشاعر

١.شطَ العرب الشاعر

ويقول الشاعر عبد الأمير خليل مراد في قصيدة (صحيفة المتلمِّس):

" **أحصي المدن الباقية (بابل، دلمون، الحيرة، سومر،**

وأكد)

والمُدُن الباقية (نحْنُ)

وتاريخ الأشخاص (ملوكاً، صعاليكَ، غُلاةً

[1] أماكن فارغة، علي الأمارة، مطبعة دار الكتب، البصرة، د.ط، ١٩٩٨ : ٦

شعراء)

من كلكامشَ إلى عبد الأمير...و...و...و

(ولا تاريخ إلا تاريخ الأشخاصِ)" [١]

الشاعر هنا يذكر صراحةً المدن العراقيَّة القديمة مدن الأساطير الأولى، ويذكر معها (دلمون) الجنَّة السومريَّة[٢]، ويأتي ذِكْر المُدُن الأسطوريَّة عند الشعراء العراقيين في إطار محاولتهم لإقناع المتلقِّي بأفكارهم المبثوثة في نصوصهم، وهنا الفكرة تتجلَّى في بقاء الأثر رغم فناء المدن وشخوصها، لكنَّ الشاعر إختار على المستوى العمودي ألفاظ (بابل، دلمون، الحيرة، سومر، أكد، كلكامش) ليُشهرَ هويَّته العراقيَّة.

وعنصر الإشهار يتحقَّق أيضاً عن طريق إيراد الشهور والفصول في قصائد الشعراء.

يقول الشاعر عمَّار المسعودي من قصيدة (ألم أكثر من هذا):

"أراه عوداً منكسراً

الربيعُ يأبى دنوَّاً من أرضي

أرضي المشققة

أرضي المستوية

أرضي المنحنية"[٣]

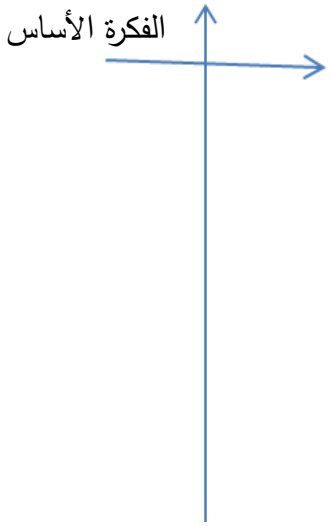
الإنسان السومري مرتبط ارتباطاً كبيراً بأرضِهِ، كونه أوَّل مَن اخترع الزراعة، وأوَّل مَن سقى الأرضَ بالرَيِّ ، والشاعر هنا ينوحُ نواحاً سومريَّاً على أرضه التي لم يقربها الربيع، لم يقربها أنكي (إله الماء)، فأرضه دون باقي الأراضي قاحلة جرداء مشّقَّقَة منحنية كالأمِّ الثَّكلى دلالة الألم والكَمَد والحزن، الحزن السومري المتجذِّر نتيجة النواح على الإله الشاب القتيل دوموزي، الإله

[١] صحيفة المتلمِّس، عبد الأمير خليل مراد، استنساخ، ١٩٩٩ :٨١-٨٢

[٢] الأسطورة السومريَّة في شعر خزعل الماجدي، علي عامر جابر، رسالة ماجستير، جامعة بابل، ٢٠١٥ :١٥

[٣] ساعة يلمع الماس، عمَّار المسعودي، استنساخ، ١٩٩٦: ٢١

الراعي، يحاول الشاعر عمَّار المسعودي إقناع المتلقِّي بخراب الأراضي العراقيَّة نتيجة الحروب المتوالية من خلال ألفاظ (عوداً منكسراً، الربيع يأبى دنوَّاً، المتشقِّقة، المنحنية) لتكون هذه الألفاظ مفازاتٍ للدمار، وذلك حسب السُّلَّم الحجاجي الآتي:



ويقول الشاعر حاتم حسام الدين في قصيدة (تآنيس*):

" **ماذا عن:- الوطن المدبَّج بالمراثي**

وانحلال النهر في نيسان

والخبز المُمَّوه و...

الطريق إلى أعالي البئر "[١]

النهر هنا هو نهر النيل، ونيسان هو الشهر الرابع حيث وقت البذار واحتفالات الفلَّاحين السحريَّة، وقوله (الخبز المموَّه..) هو إله الحنطة القتيل أوزوريس[٢] وهو إله النيل أيضاً[٣]، لكن الصورة الإشهاريَّة هنا تتبدَّى في لفظة (نيسان) و(إنحلال) فمن خلالهما يحاول الشاعر إقناع

---

* مدينة مصريَّة قديمة، هي محافظة الشرقيَّة حاليَّاً.

[١] اكتشاف ذات أخرى، حاتم حسام الدين، دار الشؤون الثقافية العامة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩ : ١٩

[٢] أوزوريس هو إله الحنطة المصري، وروح الشجرة، وإله الخصب، وإله الموتى، ينظر: الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة: نايف الخوصي، دار الفرقد، دمشق،ط١، ٢٠١٤ : ٤٩٣-٤٩٨

[٣] ينظر: الأسطورة، نبيلة ابراهيم : ٣١

المتلقِّي بازدواجيَّة النظرة للعراق فكيفَ يكون مشبعاً بالمراثي (دلالة الموت) وهو في شهر نيسان الذي يدلُّ دائماً على الربيع والخضرة والحياة، ووجود النهر فيه! لكنَّ هذا النهر ينحلُّ لا تنحلُّ فيه باقي الجزيئات، ليتحوَّل ضمنيَّاً من نهر يدلُّ على الفرح حيث مصر إلى النهر العراقي الحزين الذي يطغى الموتُ فيه على الحياة، هذه فكرة الشاعر الرئيسة ولكي يقنعَ المتلقِّي بها توسَّل بالعناصر الإشهاريَّة الأسطوريَّة مظهِراً هويَّته العراقيَّة المنكوبة على صفحات مجموعته الشعريَّة.

الخاتمة

الخاتمة

من خلال هذا البحث وكيفيَّة توظيف الأساطير وآليَّات استعمالها، والغرض من هذا التوظيف توصَّلتُ لعدَّة نتائجَ:

١. وجدتُ الأسطورة موظَّفةً في الشعر الحر (التفعيلة) بكُثرة، وقليلة جدًّاً في الشعر العمودي وفي قصيدة النثر أيضاً، وهذه بحدِّ ذاتِها محاولة للانجرار خلفَ السيَّاب (التفعيلي) الذي طالما وظَّف الأساطير في قصائدِهِ، ولم تُركِّز هذه الدراسة على الناحية التشكيليَّة للقصائد بل على الناحية الثقافيَّة.

٢. تبدَّتِ الهويَّة العراقيَّة من خلال الذاكرة الأسطوريَّة بصورة جليَّة، وكذلك من خلال استعمال الشعراء للرموز الإشهاريَّة الأسطوريَّة وللأمكنة ذات البُعد الأسطوري والتي ينتمون لها مثل بابل، البصرة (أريدو)، أوروك، كوثا، النجف (بانيقيا)، الشرقاط (نينوى).

٣. الشعراء العراقيُّون التسعينيُّون دائماً ما يذكرون ألفاظ النهر أو الماء لوجود دجلة والفرات والأهوار في السطح ووجود نمُّو وأنكي وأيا في العمق.

٤. الأساطير السومريَّة هي الأكثر توظيفاً في الشعر العراقي التسعيني من غيرِها.

٥. لا يتقرَّب الشعراء العراقيُّون من الأساطير اليابانيَّة أو الأوقيانوسيَّة أو الأفريقيَّة أو أساطير أمريكا الشماليَّة والوسطى والجنوبيَّة لقلَّة مصادر تلك الأساطير من جهة ولعدم اهتمام مجتمعنا بها من جهة أخرى.

٦. لا يتورَّع الشعراء العراقيون من تضمين مرموزات أديان (ابراهيميَّة) أخرى وهذا دليل على انفتاح الشعب العراقي على كلِّ الأديان وما شعراؤهم إلَّا عيِّنة منهم.

٧. ديموزي/تموُّز حاضرٌ في الشعر العراقي، وهو نموذج بدئي، لذا أستطيعُ أنْ أجترح النسق التمُّوزي الذي يُعنى بالعذابات والعالم الأسفل، وهو- بالتالي- معادل موضوعي للحروب والموت والحصار.

٨. الشعراء العراقيُّون يقتربون من الأساطير اليونانيَّة (غربيَّاً) بكثرة، ويضمِّنون الأساطير الرومانيَّة والمصريَّة قليلاً جدَّاً، لقلَّة المصادر التي تُعنى بتلك الأساطير، فمثلاً: لا يوجد مصدر عربي أو مترجم عن الأسطورة الرومانيَّة، كذلك عدم الاكتراث لتلك الأساطير

٩. لا يوجدُ في الشعر العراقي التسعيني توظيف لأساطير الخلق والتكوين أو أساطير البعث والخلود أو أساطير الربيع، فقط أساطير الموت ونهاية العالم والطوفان والإله الشاب القتيل موت الإله النبات في العالم الأسفل، نتيجة حضور الحروب في البيئة العراقيَّة، من الحرب الإيرانيَّة العراقيَّة التي استمرَّت لثمان سنوات ثمَّ الأنفال ثمَّ حرب الخليج الثانية ثمَّ الانتفاضة العراقيَّة وما تلاها من مقابر جماعيَّة والحصار الاقتصادي وما رافقه من جوع (الموت الرمزي عن طريق الحرب الاقتصاديَّة).

١٠. المجموعات الشعريَّة المطبوعة بطريقة الاستنساخ فيها تمرُّد على السلطة الحاكمة، أمَّا المجموعات الشعريَّة المطبوعة بدور النشر المُعترف بها من قِبَل السطلة فلم تكن كذلك، سوى نسق التحدِّي الأسطوري أو نسق الضِّد –بصورة مواربة– كما ذُكِرَ في الأطروحة.

١١. تخرج الأساطير التي وظَّفها الشعراء العراقيُّون إلى مدلولاتٍ ثقافيَّةٍ كـ (الذكورة والأنوثة، التعدديَّة الدينيَّة وحوار الحضارات من خلالها، تمتين المهمَّش، نقض المركز).

١٢. وجدتُ نسقاً مضمراً يحمل دلالة ضديَّة للسلطة عند شعراء متعارف عليهم بأنَّهم بعثيون وشعراء سلطة وأبواق لها وأحبُّ أنْ أسمِّيه النسق (الضدسياسي).

١٣. ليس كلُّ جملة إشهاريَّة تحوي على الإقناع، فبعض الجُمل لا تحوية فأسميتهُ الإظهار، وجدتُ أنَّ الكثير من الشعراء العراقيين التسعينيين يُدخلون الأسطورة لأجل إظهار نصَّهم وتمييزهِ عن غيرِهِ من النصوص بل يضمِّنون الأسطورة بحذافيرها وبأسماء أبطالها الصريحة كـ (كلكامش–عشتار–تمُّوز–أدونيس) وغيرهمَّ وبدون أي إضافة شعريَّة أو رؤية ثقافيَّة.

المصادر والمراجع

روافد البحث

إنجيل يوحنَّا

أوَّلاً: المصادر

١. الأخلاق والتواصل يورغن هابرماس، أبو النور حمدي، أبو النور حسن، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت . لبنان، دط ، ٢٠١٢.

٢. أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود ، دار الزمان ، دمشق ، ط١، ٢٠٠٨

٣. أساطير إغريقيَّة، ج١ أساطير البشر، عبد المعطي شعراوي، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، د.ط، ١٩٨٢ .

٤. الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة، أمين سلامة، د.ط، د.ت

٥. استراتيجية التواصل الاشهاري، سعيد بنكراد وآخرون، الحوار، سوريا، ط١، ٢٠١٠

٦. الاستشراق رسالة استعمار، تطور الصراع الغربي مع الإسلام، محمد إبراهيم الفيومي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٣.

٧. الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضارية، محمد حمدي زقزوق، قطر، ط١، ١٤٠٤هـ.

٨. الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، دار رؤية، مصر، ط١، ٢٠٠٦

٩. استقبال الآخَر الغربي في النقد العربي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤

١٠. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكيَّة، بيروت، ١٩٧٤

١١. الأسطورة والتأريخ دراسة في ملحمة كلكامش، محمد خليفة حسن أحمد، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط١، ١٩٨٨

١٢. الأسطورة، نبيلة ابراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعة الصغيرة ٥٤)، بغداد، د.ط، ١٩٧٩

١٣. الإشكالية السياسية للحداثة من فلسفة الذات الى فلسفة التواصل : د. علي عبود المحمداوي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٥.

١٤. الإشهار الدولي والترجمة إلى العربيَّة: رهانات الاحتواء وإكراهات اللغة والثقافة، محمد خاين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، لبنان، ط١، ٢٠١٥

١٥. الإشهار والمجتمع، بيرنار كاتولا، ترجمة:سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠١٢

١٦. الامبراطوريَّة ترد بالكتابة آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق، بيل أشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفين، ترجمة: خيري دومة ،أزمنة، عمَّان، ط١ .

١٧. الانتروبولوجيا البنيويَّة، كلود ليفي- ستروس، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، د.ط ، ١٩٧٧

١٨. انزياح المركزية الغربية نقد الحداثة لدى مثقفي ما بعد الكولونيالية الصينيين والعرب والهنود، توماس بريسون، ترجمة: د. جان ماجد جبّور، مؤسسة الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٩م، ١٤٤١هـ.

١٩. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، جمع وترجمة: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، التنوير، بيروت- القاهرة-تونس، ط١، ٢٠١٤

٢٠. تأويل النص التوراتي (قميص يوسف)، ناجح المعموري، تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٥

٢١. تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السَّرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب-لبنان، ط٣ ، ١٩٩٧

٢٢. تنمية مهارات الذاكرة، عاطف جابر، الدار الجامعية، الاسكندرية، ٢٠١٠.

٢٣. الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة وتقديم: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت ،ط٤، ٢٠١٤.

٢٤. جدلية الدين والحق عند هابرماس: عامر عبد الزيد الوائلي، مؤمنون بلا حدود، ٢٠١٥.

٢٥. جذور الديانة المندائيَّة، خزعل الماجدي، مطبعة صفاء حسين الناصر، بغداد، د.ط، ١٩٩٧

٢٦. الجنس في التوراة وسائر العهد القديم، ،شفيق مقَّار، الكتاب الأوَّل الإلاهة الأم إلى الإله الأب، دار يعرب للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٨

٢٧. جينالوجيا الاخلاق: فريدريتتش نيتشه، ترجمة: فتحي المسكيني، مراجعة ، محمد محجوب، دار سيناترا، ترونس، ٢٠١٠.

٢٨. الحضارة، حسين مؤنس، عالم المعرفة ٢٣٧ ، الكويت، ط٢، سبتمبر ١٩٩٨

٢٩. الخطاب الإشهاري في النص الأدبي (دراسة تداوليَّة)، مريم الشنقيطي، دار الفيصل، الرياض، د.ط، ١٤٤٠

٣٠. خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة– المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧

٣١. دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة، بيل إشكروفت وآخرون،ترجمة: أحمد الروبي و آخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.

٣٢. ديوان الأساطير الجزء الأوَّل (أعطني أعطني ماء القلب) ، قاسم الشوَّاف، تقديم أدونيس، الساقي، لبنان،ط١، ١٩٩٦.

٣٣. الذاكرة التاريخ النسيان، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٣٤. الذاكرة الحضارية، يان أسمن، ترجمة: عبد الحليم عبد الغني رجب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، ٢٠١٣.

٣٥. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، جمال شحيِّد، دار الفارس، الاردن، ط١، ٢٠١١.

٣٦. الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورنوك، ترجمة: فلاح رحيم ، الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٧

٣٧. الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر، وجيه أسعد، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩

٣٨. الزمان والسرد، ج٣، بول ريكور، ترجمة:سعيد الغانمي، مراجعة عن الفرنسية جورج زيناتي، الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٦

٣٩. السومريون، صموئيل نوح كريمر ترجمة: .فيصل الوائلي، مكتبة الحضارات، بيروت، ط١، د.ت

٤٠. سيميائيَّات الصورة الإشهاريَّة الإشهار والتمثُّلات الثقافيَّة، سعيد بنكراد، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، ٢٠٠٦

٤١. الطوفان في المراجع المسماريَّة، فاضل عبد الواحد علي، طُبع على نفقة رئاسة جامعة بغداد، دمك، دط

٤٢. عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨

٤٣. عشتار ومأساة تمُّوز، فاضل عبد الواحد علي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣

٤٤. العلم والتقنية كإديولوجيا، يورغن هابرماس، ترجمة:حسن صقر، منشورات الجمل ، كولونيا. المانيا، ط١، ٢٠٠٣.

٤٥. الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة: نايف الخوصي، دار الفرقد، دمشق،ط١، ٢٠١٤

٤٦. الفكر الاخلاقي المعاصر: جاكلين روس، ترجمة: عادل العوا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت . لبنان، ط١، ٢٠٠١.

٤٧. فلسفة التواصل، جان مارك فيري، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٦

٤٨. فلسفة الدين المصطلح من الإرهاصات الى التكوين العلمي الراهن، غيضان السيد علي، العتبة العباسية المقدسة، بيروت . لبنان، ط١، ٢٠١٩.

٤٩. فلسفة الزِّن رحلة في عالم الحِكمة، جان لوك تولا–بريس، ترجمة: ثريا اقبال، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الامارات، ط١، ٢٠١١

٥٠. في نظرية الاستعمار و ما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ترجمة: محمد عبدالغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط٢٠٠٧،١.

٥١. قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى، ط٢، ٢٠١٣

٥٢. قضايا الشعريَّة، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨

٥٣. كتاب التاو تي–تشينغ إنجيل الحكمة التاويَّة في الصين، لاو–تسو، صياغة عربيَّة للنص تقديم وشرح وتعليق فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط ١، ١٩٩٨

٥٤. كراهيات منفلتة، د. نادر كاظم، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

٥٥. اللغة والأسطورة، أرنست كاسيرر، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الامارات العربيَّة المتَّحدة، ط١ ، ٢٠٠٩

٥٦. لغز عشتار الألوهة المؤنَّثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢

٥٧. مدخل في نظريَّة النقد الثقافي المقارن، حفناوي بعلي، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧.

٥٨. مذكرات دولة، السياسة والتاريخ والهوية الجماعية في العراق الحديث: إريك دافيس.

٥٩. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.

٦٠. المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيَّات الثقافيَّة، عبد الله ابراهيم، المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤

٦١. معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠

٦٢. المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب العالمي، بيروت، دط، ١٩٩٤.

٦٣. المعجم الفلسفي، مجدي وهبه، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ٢٠٠٧.

٦٤. مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة سوريا – أرض الرافدين ، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط١١ ، ١٩٩٦

٦٥. مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، دمك، د.ط، ٢٠٠٠

٦٦. مقدّمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الورَّاق، ط١، ٢٠١٠

٦٧. ملحمة كلكامش، طه باقر، دار الوراق، لندن، ط٢، ٢٠٠٩

٦٨. من تجلِّيات الذاكرة دراسات في نصوص عراقيّة، نادية العزاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٥

٦٩. موقع الثقافة، هومي ك بابا ، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠٦

٧٠. النجف في الشعر العربي، صباح نوري المرزوك، مؤسسة البابطين، الكويت، ٢٠١٢

٧١. النظريَّة الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ايان كريب، ترجمة: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، دط، ١٩٩٩.

٧٢. النظريَّة الأدبيَّة الحديثَّة والنقد الأسطوري، حنا عبود، منشورات إتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط١ ، ١٩٩٩

٧٣. النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.

٧٤. نظريَّة المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، لبنان، ط١، ١٩٨٢

٧٥. النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافيَّة العربيَّة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥

٧٦. يونغ واليونغيون والأسطورة، ستيفن .إف ووكر ، ترجمة: جميل الضحاك ، مكتبة الأسد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٩

ثانياً: الرسائل والأطاريح

١. اخلاقيات الحوار في الفلسفة الغربيَّة يورغن هابرماس أنموذجا، شريقي انيسة، ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية ، الجزائر، ٢٠١٧

٢. أساليب الاقناع في الاشهار المطبوع الجزائري- دراسة سيميولوجيَّة لعيِّنَة من الإشهارات في يوميَّة الخبر الوطنيَّة- ، عشوري ربيعة ومعوش سمية، رسالة ماجستير ، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي–، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانيَّة، الجزائر، ٢٠١٤-٢٠١٥

٣. استراتيجيَّة الحجاج في الخطاب الاشهاري "مقاربة تداوليَّة"، بوفكرون خديجة، رسالة ماجستير، جامعة د.مولاي الطاهر سعيدة، ٢٠١٥-٢٠١٦

٤. الأسطورة السومريَّة في شعر خزعل الماجدي، علي عامر جابر، رسالة ماجستير، جامعة بابل، ٢٠١٥

٥. خطاب الإشهار في الشعر العربي من القرن الأول إلى نهاية القرن الثالث الهجري، قاسم كريم عبد الجاسم، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، ٢٠٢٠

٦. الذاكرة في الرواية النسائية العراقية(١٩٩٠-٢٠١٥)،أطروحة دكتوراه، إقبال حسن علاوي آل عيسى، جامعة بابل،٢٠١٨

٧. الرسالة الاشهارية في ظل العولمة، فنور بسمة، دراسة تحليلية للرسالة الاشهارية في الفضائيات العربية- قناة mbc نموذجا، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨

٨. سيمياء الثقافة في قصيدة النثر العراقيَّة (١٩٩٠-٢٠٠٣)، حيدر جبَّار عطيَّه اليساري، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، ٢٠١٩

٩. صورة المرأة في الإشهار التلفزيوني في الوطن العربي (دراسة تحليليَّة مقارنة)، عواج سامية، أطروحة دكتوراه، جامعة دالي ابراهيم، الجزائر،٢٠١٠-٢٠١١

١٠. القيمة الحجاجيَّة في الخطاب الإشهاري – موبيلس، نجمة، جيزي- أنموذجاً مقاربة تداوليَّة، صايرة هجرس، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي–، الجزائر،٢٠١٢-٢٠١٣

١١. الهُويَّة في شعر الجيل التسعيني العراقي، رائد حاكم شرار الكعبي، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، ٢٠١٧

ثالثاً: الدراسات والبحوث

١. الاستدلال الحجاجي التداولي وآليَّات اشتغاله، رضوان الرقبي، مجلة عالم الفكر (الحِجاج)، الكويت، العدد٢، المجلَّد٤٠ أكتوبر- ديسمبر، ٢٠١١

٢. استراتيجيات الاقناع من خلال الأسطورة في الخطاب الاشهاري : أسماء حمايدية، مجلَّة كلية الآداب واللغات، العدد الثاني والعشرون، جانفي ٢٠١٨، جامعة محمد خضير/بسكرة /الجزائر

٣. استراتيجيَّة الخطاب الحجاجي –دراسة تداوليَّة في الإرساليَّة الإشهاريَّة العربيَّة–، بلقاسم دفة، مجلة المُخبِر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر،٢٠١٤:

٤. الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السيَّاب)، شيماء ستار جبار، مجلة ديالى، العدد السادس والاربعون، ٢٠١٠

٥. الإعلان التجاري والكفاءة الحجاجيَّة، كاظم جاسم العزَّاوي، مركز بابل للدراسات الإنسانيَّة، ٢٠١٨، المجلَّد ٨، العدد١، جامعة بابل

٦. بلاغة المرئي والخطاب الإشهاري، سوادي فرج مكلف وأسامة حسين شاهين، جامعة البصرة

٧. الخطاب الاشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنلوجيا، هادي نهر، أربد للبحوث والدراسات والنشر، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني، ٢٠١١

٨. الخطاب الإشهاري: دراسة في الأنساق والوظائف ومضة قسنطينة عاصمة الثقافة العربيَّة ٢٠١٥ أنموذجاً، بكاي نور الهدى، مجلة تنوير، ع٥،مارس ٢٠١٨

٩. سيميائية الخطاب الأسطوري للتصور الشعبي للكون، عائشة الدرمكي، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين، ع١٩، ٢٠١٢

١٠. قوة التذكر، مارا البرشت و باسل عكر، نسيان ٢٠١٦، جامعة سيدة، لبنان.

رابعاً: اللقاءات الخاصَّة

١. حوار مع أستاذتنا الفاضلة أوراد محمَّد كاظم في ٢٠٢٠/٩/٨

خامساً: الشبكة العنكبوتيَّة

١. الدين والعلمانيَّة في الفكر الغربي من هيغل إلى هابرماس، ثائر ديب، مجلة الحوار المتمدِّن، ع ١٦١٠، ٢٠٠٦/٧/١٣

٢. الذاكرة والهوية إضاءة ابستيمولوجيَّة، عبد الرحيم الحسناوي.

سادساً: المجموعات الشعريَّة والدواوين

١. إحتفاءً بالوقت الضائع، ريم قيس كبَّة، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٩٩

٢. أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧

٣. أحزان وطنيَّة، عبد الأمير جرص، استنساخ،١٩٩٧

٤. أخطاء، مهدي القريشي، دار الورقاء للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٧

٥. استنساخ، ركن الدين يونس،١٩٩٩

٦. أشد الهديل، باسم فرات، دار ألواح، مدريد، ط١، ١٩٩٩

٧. الأعمال الشعرية ، خزعل الماجدي، ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠١

٨. اكتشاف ذات أخرى، حاتم حسام الدين، دار الشؤون الثقافية العامة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩

٩. أماكن فارغة، علي الأمارة، مطبعة دار الكتب، البصرة، د.ط، ١٩٩٨

١٠. براثا، أحمد الشيخ علي، ألواح، مدريد، ط١ ، ١٩٩٨

١١. بوصلات، عبد الهدي الفرطوسي، مطبعة الأدباء، النجف، د.ط، ١٩٩٨

١٢. بيت الشاعر، فاضل عزيز فرمان، دار الشؤون الثقافيَّة العامة / منشورات إتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعريَّة)، د.ط، ١٩٩٤

١٣. تأريخ الأسى، طالب عبد العزيز، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ١٩٩٤

١٤. تنافسني على الصحراء، محمد تركي النصار، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط١، بغداد ١٩٩٣

١٥. تهجِّيات، أحمد الحلِّي، المركز الهندسي، بغداد، ١٩٩٩

١٦. جوائز السنة الكبيسة، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ١٩٩٥

١٧. خاتمة الحضور، علاوي كاظم كشيِّش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣

١٨. الخطأ الاول، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٩

١٩. خيول مشاكسة، ماجد الحسن، دار الشؤون الثقافية العامَّة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩

٢٠. الدم المتموج، أديب ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط١، بغداد، ١٩٩٣

٢١. رجل يرمي أحجاراً في بئر، فاضل العزَّاوي، دار رياض الريِّس، لندن، ط١، ١٩٩٠

٢٢. رصد مخاوف الحسن بن ناصر، حسن دكسن، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط، ١٩٩٦

٢٣. رقيم ايمين، حميد قاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣

٢٤. الركض وراء شيء واقف، علي الإمارة، دار الكتاب للطباعة والنشر/ جامعة البصرة، ١٩٩٨

٢٥. ساعة يلمع الماس، عمَّار المسعودي، استنساخ، ١٩٩٦

٢٦. سعادات سيِّئة الصيت، جمال جاسم أمين، استنساخ، بغداد، ١٩٩٥

٢٧. الشاعرة، سهام جبَّار، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، منشورات أسفار، بغداد، ١٩٩٥

٢٨. شتاء عاطل، جواد الحطَّاب، أزمنة، عمَّان، ط١، ١٩٩٧

٢٩. صحيفة المتلمِّس، عبد الأمير خليل مراد، استنساخ، ١٩٩٩

٣٠. صراخ بحجم وطن مختارات شعريَّة وإضاءات ، عدنان الصائغ، دار المنفى، السويد، ط١، ١٩٩٨

٣١. صعَّادات، جمال علي الحلاق، استنساخ، ١٩٩٧

٣٢. طائر الآن، أحمد الشيخ علي، المدى، بغداد، ط١، ١٩٩٧

٣٣. طرديات ابي الحارث الموصلي، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦

٣٤. عالم بلا حدود، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧

٣٥. العشاء الأخير، هادي الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣

٣٦. عكَّازة رامبو، خزعل الماجدي، أمد، بغداد، ط١، ١٩٩٣

٣٧. غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ١٩٩٩

٣٨. فصول المكائد، بهنام عطا الله، سلسلة نون، سلسلة يصدرها اتحاد أدباء نينوى على نفقة المؤلِّف، ١٩٩٦

٣٩. فلْيتقدَّم الدهاء إلى المكيدة، رعد فاضل، منشورات اتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعرية ٢)، ط١، ١٩٩٤

٤٠. فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٦

٤١. في البدء كان العراق، كمال الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ١٩٩٤

٤٢. في الخرائب حلية ذهبيَّة، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط١، بغداد ١٩٩٣

٤٣. فيزياء مضادة (١٠٠ قصيدة نثر) ،خزعل الماجدي، مطبعة صفاء الناصر، بغداد ، ط١، ١٩٩٧

٤٤. قراءة في معلَّقة العراق، محمد الشريفي، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، د.ط، ١٩٩٣

٤٥. القمر والقَتَلَة، ابراهيم زيدان، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ١٩٩٨

٤٦. كتاب الموتى، مازن المعموري، استنساخ ،١٩٩٨

٤٧. لأنَّني فتاة، فليحة حسن، مشورات الوفاق، النجف، ط١، ١٩٩٢

٤٨. ما يتعطَّل من الأسئلة، عمَّار المسعودي، دار الشؤون الثقافية العامة (ثقافة ضد الحصار)، بغداد، ١٩٩٩

٤٩. محمد والَّذين معه، محمد مظلوم، منشورات كرَّاس، المغرب – لبنان، ط١، ١٩٩٦

٥٠. مراثي الألف السابع وقصائد أخرى، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٧

٥١. مساقط الظل، نصير الشيخ، صوص، بغداد، د.ط، ١٩٩٧

٥٢. نار القطرب، حسين عبد اللطيف، دار الشؤون الثقافيَّة العامة "آفاق عربية"، بغداد ١٩٩٤

٥٣. النقطة، أديب كمال الدين، استنساخ، وزارة الثقافة والأعلام، دائرة الإعلام/الرقابة/المسودات، بغداد، ١٩٩٩

٥٤. نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبَّة، العراق، ط١، ١٩٩١

٥٥. وطن وخبز وجد، لهيب عبد الخالق، ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٩

٥٦. ياء..نون السيِّدة، وداد الجوراني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣

٥٧. اليد تكتشف، عبد الزهرة زكي، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة (أسفار)، بغداد، ط١، ١٩٩٣

٥٨. يوم لإيواء الوقت، جواد الحطَّاب، درا الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ١٩٩٢

٥٩. يوميات موجة خارج البحر، دنيا ميخائيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥

Introduction

Thank God, who has witnessed to himself that there is no God but him and thank him for the number of his angels, his books, his messengers and the number of his creatures.

But after

The 90-year-old Iraqi poetry is different from all that Iraqi poetry produced in its previous decades, it is a poetry that came out of two grinding wars: the first and second Gulf War, and then the economic embargo on Iraq, so it is natural that death is overwhelming in poetry, but the poet cannot mention the tragedies of wars, including destruction and death, because the former regime wants the poet to mobilize and glorify wars and focus on the steadfastness of the Iraqi people, the poet being his voice and reflection, so the poet resorts to coding and the best way is the legend on The sufferings in it and the greek dramas and death in the lower world and the king's mug, as well as the 90th poetry is the epitome of the poetry of the twentieth century in Iraq and this is an optional reason for the 1990s, but the reason for my choice for Iraq, regardless of being my country because this is subjective and a departure from objectivity, but this country contains a poetic change since the 1940s, where the activation through the poem cycle, then the group of Kirkuk and the loud wave where the poem of prose through the poem of the knowledge in the 1970s and then the open text, and the 80th poetry was the most tiring, I did not choose a generation specific to the 90th generation, which the critic Abbas Abd Jassim described as "poets of the critical moment", but that Matni was every poetry collection printed in the 1990s without looking at the divisions of the column, the

new vertical (poem), the activation, the prose, the text, and the interactive poetry, I chose a decade in which poetry was written, no There ؛poetry, no generation, i do not believe in the theory of blasphemy have been several previous studies, including knowledge books, such as the philosopher Paul Recour's "Memory of Oblivion" and Rita Awad's Book (The Myth of Death and Rebirth in Modern Arabic Poetry), The Book of The Critic Najah Al-Mamouri (Imagine poetry in Mythology), the book of poetry memory of the critic Qais al-Janabi, and the thesis of Faten Abdul Jabbar Jawad al-Hayani, tagged with memory, a text in modern Iraqi poetry, the poetry experience of pioneers, as well as the thes of The Fruits of Salman Bouma in the novel. Contemporary Iraqiya 1990-2010, as well as the thesis iqbal Hassan Allawi tagged B (Memory in the Iraqi Women's Novel (1990-2015)) and Haidar Jabbar Attia's left-wing thesis tagged with (Semia culture in iraqi prose poem (((1990-2003

One of the obstacles that i encountered in this research are the demonstrations of Tishreen and the closure of universities with them libraries and the corona pandemic and curfew, and therefore I did not go to any library and did not get any source at that time as well as the death of my supervisor and my dear professor A.D. Qais Hamza Al-Khafaji as well as the coincidence of my dreaded illness and my going to India and Erbil for the purpose of treatment.

The importance of this research lies in the fact that it is the first of its kind to address the subject matter of myth in terms of cultural (post-modern) in terms of memory, forgetfulness, dialogue, colonialism and publicity, and all of these investigations have been addressed culturally.

There have been several previous studies, including knowledge books, such as the philosopher Paul Recour's "Memory of Oblivion" and Rita Awad's Book (The Myth of Death and Rebirth in Modern Arabic Poetry), The Book of The Critic Najah Al-Mamouri (Imagine poetry in Mythology), the book of poetry memory of the critic Qais al-Janabi, and the thesis of Faten Abdul Jabbar Jawad al-Hayani, tagged with memory, a text in modern Iraqi poetry, the poetry experience of pioneers, as well as the thes of The Fruits of Salman Bouma in the novel. Contemporary Iraqiya 1990-2010, as well as the thesis iqbal Hassan Allawi tagged B (Memory in the Iraqi Women's Novel (1990-2015)) and Haidar Jabbar Attia's left-wing thesis tagged with (Semia culture in iraqi prose poem (((1990-2003

One of the obstacles that i encountered in this research are the demonstrations of Tishreen and the closure of universities with them libraries and the corona pandemic and curfew, and therefore I did not go to any library and did not get any source at that time as well as the death of my supervisor and my dear professor A.D. Qais Hamza Al-Khafaji as well as the coincidence of my dreaded illness and my going to India and Erbil for the purpose of treatment.

The importance of this research lies in the fact that it is the first of its kind to address the subject matter of myth in terms of cultural (post-modern) in terms of memory, forgetfulness, dialogue, colonialism and publicity, and all of these investigations have been addressed culturally.

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Babylon

College of Education For Human Science

The legend and its representations in the nineteenth Iraqi poetry

A Dissertation Submitted To the Council of the College of education University of Babylon As a Partial Fulfillment of the /for Human Science Requirement s for the Degree of Doctor Of Philosophy in Educational /Arabic language/

Literature.

by:

Ali Amer Jaber Daher

Supervised

Prof.Farhan Badri Al-Harbi.

2020 A.D. 1442 A.H.