النص وسيميائية الذاكرة الثقافية قصيدة النثر العراقية أنموذجاً

أ.د. أوراد محمد كاظم الباحث. حيدر جبار عطيه اليساري

كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل

Text and Cultural Memory Semiotics Iraqi Prose Poem as a Model

Prof. Dr. Awrad Muhammad Kadhim

Researcher. Haider Jabbar Atya Al-Yasari

College of Education for Human Sciences\ University of Babylon

aorad22.ham2016@gmail.com hedr1987@yahoo.com

Abstract:

This dissertation tackles the relationship between the literary and historical text, from a semiotic point of view, it is meant to deal with the theme of history and cultural memory, applied on specific samples of Iraqi prose poems, starting from the economic siege up till the political change. These two concepts encapsulate; the historical record, the continuation of memory, mythology, and oblivion. It begins with the semiotic-cultural approach in its study of history, memory and culture, which comprises literary work with outside content belonging to the historical and cultural context, considering the signs to be the intermediary of the meaning and significance of the social reality and the leveling or twisting of it. It has been able to stand on past and present historical representations, reconstruct it in the prose poem, the quality of the event, symbol or incident, And the techniques working on on overlooking or forgetting some of them**.**

Key Words: Semiotics, history, memory, culture, text, and prose poem.

الملخص

يتناول هذا البحث العلاقة بين النص الأدبي والتاريخ، ويعنى بشكل خاص بموضوعة التاريخ والذاكرة الثقافية من وجهة نظر سيميائية، مطبقة على نماذج مختارة من قصيدة النثر العراقية تمتد من الحصار الاقتصادي وحتى التغيّر السياسي، وبما يتضمن هذين المفهومين من متعلقات ترتبط بهما كالسجل التاريخي واستمرار الذاكرة والأساطير والإغفال والنسيان، وينطلق في معالجته لهما من المقاربة السيميائية – الثقافية في دراستها للتاريخ والذاكرة والثقافة، والتي تمزج بين العمل الأدبي وبين ما يقع خارجه من محتويات تنتمي إلى السياق التاريخي والثقافي، على اعتبار أن العلامات تعد الوسيط المتضمن للمعنى والدلالة في الواقع الاجتماعي وما يمر به من استواء أو التواء، وقد تسنّى له أن يقف على التمثيلات التاريخية الماضية والآنية، وإعادة بنائها في قصيدة النثر، ونوعية الحدث أو الرمز أو الواقعة المتذكرة، والآليات العاملة على إغفال أو نسيان بعضها.

الكلمات الدالة: السيمياء، التاريخ، الذاكرة، الثقافة، النص، قصيدة النثر.

مدخل:

يتمتع النص الثقافي بحكم نشاطيته وانتمائه الثقافي بإقامة سلسلة من العلاقات مع مفاهيم الثقافة ومجالاتها وأنظمتها المعرفية، وينطبق الأمر ذاته على النص الشعري، إذ يقيم علاقات مع العديد من مجالات الثقافة ومفاهيمها كالتاريخ، ومنذ القدم، كانت هناك علاقة وثيقة بين الشعر والتاريخ، فالمُسلّمة التي تم تأكيدها هي أن للسياقات التاريخية والثقافية حضورها الواضح في تشكيل النصوص؛ وذلك عبر التداخلات العديدة التي تكون بين ما هو أدبي وما هو تاريخي وثقافي بمعناه العام، فالتاريخي والثقافي يؤثر في الأدبي ويترك بصماته عليه، فإذا كان هناك أمر لا يمكن استبعاده مطلقاً ضمن علاقة النص بالبنيات التي تقع خارجه، فهو استلهام مواد التاريخ كالأحداث والوقائع والرموز وتسجيلها وتوظيفها في بنية النص الأدبي.

وقد حظي مفهوم التاريخ بمقاربات عديدة كالتي نجدها في الميدان الفلسفي عند أفلاطون وأرسطو وفيكو وماركس، ومقاربة النقد الأدبي عند سانت بيف وهيبوليت تين وبرونتير وغوستاف لانسون وباختين، والمقاربة السيميائية – الثقافية التي تتكأ على ما سبقها من

فكر علمي قام به مجموعة من الفلاسفة التاريخيين كفيكو وكارل ماركس، وما زاد من إثراء هذه المقاربة هو قيام مجموعة من النقاد الما بعد بنيويين من ذوي المعرفة الموسوعية بدراسة الثقافة والتاريخ من وجهة نظر سيميائية ولغوية، كيوري لوتمان وأمبرتو إيكو ومؤسس الفكر التاريخاني الجديد ستيفن غرينبلات وغيرهم.

إن هؤلاء الفلاسفة التاريخيين والنقاد الما بعد بنيويين وبعض من سبقهم لم ينظروا إلى التاريخ على أنه(سجل بما حصل أي أرشيف أحداث وإنما من منطلق سيميوطيقي باعتباره مجموعة من العلامات الدالة والعلامات النسقية، أي له نظامه وقواعده وأجروميته)[1]، فهو ليس مجرد سجل لمجموعة أحداث تراكمت عبر الزمن، بل مجموعة من العلامات الدالة، التي هي جزء من نظام العلاقات الاجتماعية، وهو في كليته عبارة عن حقل دلالي ونسيج تحوكه الأوضاع الاجتماعية، وبالتالي، فالتاريخ نص دال يتجسد سيميائياً في العلامات اللغوية، فقد انطلق فيكو في دراسته للتاريخ من علم اللغة؛ لمعرفة جذور الكلمات ودلالاتها وارتباطها بالأنظمة الاجتماعية المختلفة. فاللغة هي الشاهدة على عادات الشعوب وظروفها وتقاليدها وممارساتها وقيمها، إذ (تعكس مظاهر الحياة الاجتماعية للشعوب وتكشف عن الحياة العقلية ونوعية الأفكار المنتشرة فيها)[2]، وهي كالعادات من حيث كونها أجوبة تطلقها المجموعة الاجتماعية عن المحيط الذي تعيش فيه[3]، وذهب ماركس إلى أن مشاكل الصراع الطبقي تنعكس على مستوى التمثيل في الممارسات التمثيلية لأنظمة البناء الفوقي، وليس ببعيد عن هذا، ما ذهب إليه باختين بوصفه للعلامة أو الكلمة بأنها(المؤشر الأكثر ملموسية لكل التحولات المجتمعية)[4].

وعلى هذا، يتوفر في النصوص الأدبية التاريخ وحيثياته؛ لأنّ هذه النصوص وليدة ظروفها التاريخية والثقافية وأوضاعها الاجتماعية، وهي غير مفصولة عما يقع خارجها، ولهذا، تأخذ مسألة الربط بين النص وخارجه أهميتها في هذه المقاربة، إذ إن هذه النصوص هي نصوص ثقافية من حيث إشارتها إلى ما وراء عالمها، واستيعابها للسياقات والقيم الاجتماعية التي أنتجتها، فهي بكل الأحوال، تتضمن بشكل مباشر أو غير مباشر تلك السياقات والقيم[5].

وبحسب لوتمان، فإن قراءة النص قراءة تاريخية يجب أن تضبطها الإجراءات النصية في كل أبعادها البديهية والمنطقية حتى يتسنى فهم المعنى التاريخي الذي تضمنته[6]، فهناك معنى تاريخي يتجلى في ما هو نصي أو شعري، وإن كانت عملية التجلي هذه تتم بطريقة غير حرفية، أي فنية، تسعى لتحقيق غاية جمالية خاصة، تبعدها عن كل أشكال التجلي الأخرى كالتي عند المؤرخ، حيث يكون خطاب الأول جمالي يكون خطاب الثاني تاريخي، وهذا مكمن اختلاف طريقة تمثيل التاريخي عندهما.

ويذهب باختين إلى إن دراسة ما يحدث في وضع اجتماعي تكون من زاويتين، فيقول: (يجب درس نفسية الهيئة المجتمعية من زاويتين، أولا: من وجهة نظر محتواها أي: من حيث ما يتحقق فيها من أغراض وموضوعات خلال هذه الفترة أو تلك. ثانياً: من وجهة نظر نماذج الخطاب وأشكاله التي تُصاغ بها هذه الثيمات[الأغراض]، وتتشكل ويُعّلق عليها، وتتحقق، ويُحسُ بها ويُفكر فيها)[7]، فالمقاربات التاريخية للأدب واللغة والفن، تدرس العلامات من خلال وضعها في سياقها التاريخي والثقافي، وتقف على مسببات الأحداث التاريخية التي أفرزتها.

إن التاريخ كمفهوم فكري وثقافي على صلة حميمة بمفاهيم ثقافية واجتماعية ونفسية كالذاكرة وتنوعاتها والنسيان واشتراطاته، فالتاريخ يتضمن كل ما مضى الحقيقي والمتخيّل، ولا يمكن أن ينظر إليها باستقلال عن الذاكرة الثقافية التي هي بمثابة الخازن لهذه الوقائع وأشكالها، ويتحصل من هذا ارتباط وثيق بين التاريخ والذاكرة، فإذا (كانت مهمة الذاكرة حفظ الماضي، فإن مهمة التاريخ هي

(1) ينظر: علم العلامات(السيميوطيقا)– مدخل استهلالي، فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار التنوير، مصر، لبنان، تونس، ط1، 2014: 48.
(2) فلسفة التاريخ عند فيكو، عطيات أبو السعود، منشأة المعارف، مصر، 1997: 122.
(3) ينظر:السيميائية وفلسفة اللغة امبرتو إيكو، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005: 275.
(4) الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986: 30.
(5) ينظر: الثقافة والشعرية الثقافية، ستيفن جرينبلات: تر: معتز سلامة، فصول، المجلد(3/25)، العدد(99)، 2017: 316.
(6) ينظر: السيميائيات الثقافية- مفاهيمها وآليات اشتغالها، عبد الله بريمي، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2018: 137.
(7) الماركسية وفلسفة اللغة: 31.

إعادة بناء ما حفظته الذاكرة، ولما كانت الذاكرة عبارة عن صور، فإن التاريخ هو الصيغة اللفظية المعبرة عنها، وعليه فالذاكرة تشكّل خزّاناً تتجمع فيه كل الصور العقلية والفعلية والماضية والحاضرة، فهي عصب التاريخ الذي يحضر فيه الغياب)[1]، وفي الوقت ذاته، فإن المحتوى الذاكراتي يشكله بنسبة كبيرة محتوى التاريخ[2].

أما موقع الثقافة من كل هذا، فهو أنها ذاكرة غير موروثة للجماعة، لها آليتها الخاصة في التعبير عن ذاتها وفق نظام محدد ومسنن[3]، فمع أنها تملك من الاتساع ما يفوق القدرات الفردية الا ان لها آلية عملها المنظمة لمحتوياتها حتى لا تشوّه، وهي اجتماعية؛ لأنّ كل عناصرها نتاج العلاقات الاجتماعية والأنساق الثقافية والأوضاع التاريخية.

تستذكر كثير من النصوص ما وقع في الماضي، وتعيد بناءه في الحاضر، إذ إن للنص ذاكرة، ومن حيث ارتباطه بنصوص أخرى، فـ(كل نص مليء بالمعنى ومرتبط بنصوص أخرى، ليس بالضرورة عن طريق كونه مرجعية مباشرة لتلك النصوص، ولكن كجزء من الفضاء المعنوي للنص. إن مجموع السياقات التي يكتسب فيها سياق معين تفسيره، والذي هو جزء منها يمكن تسميته بـ(ذاكرة النص))[4]. الذاكرة الثقافية هي ذاكرة نصية؛ لأنّ الثقافة كما هي الذاكرة مجموعة من النصوص، وكل ما يتصل بالنص وفضاء معانيه السابق عليه يعد ذاكرة له.

وبناء على هذه المعطيات المستوحاة من المعرفة التاريخية والثقافية والسيميائية، يتم البحث عن نوعية الحدث التاريخي وإعادة بناءه وإنتاجه في القصيدة، وعلاقته بعمليات التبنين التاريخي ونوعية العنصر الذاكراتي المستحضر واقعي أم أسطوري، ماضوي أم آني، وانتمائه الثقافي إلى الفضاء الداخلي أم إلى الفضاء الخارجي، ومن هنا، فإن الحديث عن التاريخ وأشكاله والذاكرة ومتعلقاتها قد يكون متشعباً جداً، الا انه يمكن أن نحصره في المحاور الآتية:

أولاً: السجل التاريخي: أحداث ووقائع ورموز

يعرّف التاريخ بأنه: مجموعة من الحوادث أو الوقائع التي حصلت في وقت مضى في مكان ما يخص جماعة ما، ونحن نعتمد هنا التعريف التقليدي للتاريخ ابعاداً لمسائله الشائكة ووجهات نظره المتعددة، وعلى العموم، فإن التاريخ يرتبط بالماضي وما وقع فيه، والحاضر وما يجري به. وهو ما يعرف بالتاريخ الآني.

ولكل إنسان تاريخ يرتبط به، كأنه جذره الذي انحدر منه، وهو بالتأكيد الشيء الذي لا يمكن نسيانه[5]، ولأنّ الإنسان يعيش ضمن بنية زمانية– مكانية، فإن هذا الوضع سيعطي كل جماعة حوادثها الخاصة التي حدثت في مكانها وزمانها، وكلا النوعين يتضمنان ما يعرف بمواد التاريخ(الأحداث والوقائع والرموز) التي هي علامات دالة على الثقافات وما أصابها من صراع تاريخي وثقافي، وليس من السهولة عدم العناية بهذه العلامات، التي هي دوال على حياة الأمم والشعوب والثقافات، فهي ترتبط بماضيها ارتباطاً شديداً، وعلى أساسها تتوجه رؤية المستقبل الذي هو غير منقطع عن الماضي والحاضر.

يتسم المحتوى التاريخي – الذاكراتي في كل ثقافة بالاتساع، وعلى وفق المبدأ الاثناني، فإن هذا المحتوى أما يكون خاصاً بالفضاء الداخلي للثقافة أو بالفضاء الخارجي للثقافة، والشعراء بوصفهم جزءاً من القائمين بعملية التمثيل الثقافي للمجموعات الاجتماعية فإنهم يستندون على ماضيهم المشترك وعلى غير ماضيهم أيضاً، وعلى أساس ذلك، يتم استحضار جزءاً منها إلى النتاج الثقافي المعبّر عن الوضع الخاص بهم، ومن هذا المنطلق، تضمنت قصيدة النثر العديد من المواد التاريخية التي ما جيء بها كنصوص تاريخية الا لتأكيد فاعلية الماضي في تشكيل الحاضر، لكن كيف يشكل الماضي جزءاً من الحاضر ورؤيته؟ هنا تبرز المسألة المركزية وهي إعادة إنتاج أو تمثيل الماضي، أي أن ما حدث كيف يعاد في وقت تال لوقت وقوعه؟.

(1) السيميائيات الثقافية- مفاهيمها وآليات اشتغالها: 138.
(2) ينظر: الذاكرة والتاريخ والنسيان، بول ريكور، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009: 83.
(3) ينظر: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 334.
(4) الثقافة بوصفها نصاً- مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان، أليكسي سيمننكو، تر: سمر طلبة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع(99)، مج(3/25)، ربيع 2017: 297.
(5) ينظر: الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000: 520.

قد استعادت قصيدة النثر أحداثاً كثيرة لغايات دلالية مقصودة ومحددة، فمن حوادث الفضاء الداخلي حدث اجتياح المغول لبغداد سنة 656، وما فعلوه بأهلها من قتل وحرق وسلب، هذا الحدث استذكره سركون بولص في قصيدته(رجل يعبر التاريخ)[1]:

وكما للنهار
أجنةُ ظلامه، فالليالي لها
شمسُها: كتابُ أحرقه
المغول منذ قرونٍ
ما زال يحيا
بجمرة
واحدة
وما الحرائق
سوى مقاطع من نشيده
الذي يطرب له
الموتى في مقاصيرهم، بين
صفاحته المتربة

إذ استذكر واقعة تاريخية تتعلق بالذاكرة ومحوها عينياً، وهي ما قام به المغول من حرق لنصوص الذاكرة المودعة في الكتب وإلقائها في نهر دجلة حتى تغيّر لون مائه، هذه هي الذكرى الأولى، ويمثّل النص ذكرى ثانية تقوم على الذكرى الأولى، حيث تعد الثانية امتداداً للأولى، لكن(الذكرى الثانية ليست على الاطلاق تمثّلاً أو تصوراً: إنها تمثّل من جديد)[2]، فلم يشر إلى كل تفاصيلها، وقد ركّز على ذاته واغترابها، والحالة السوداوية التي تعتور أيامه ولياليه، وجعل ما يحدث نتيجة لواقعة مضت، أي إن ما يحصل في الحاضر يعد امتداداً لما سبق أن حصل.

ويتضمن الخطاب التاريخي رموزاً قد تكون حقيقية أو أسطورية، هذه الرموز هي(وحدات سيميوطيقية متغلغلة في مستويات الثقافة كلها وتؤدي دور الوسيط بين لغات الثقافة المختلفة، وبذلك تحفظ الثقافة من التفسخ إلى طبقات زمنية منفصلة)[3]، فهي تحقق للنصوص الثقافية اتصالات بالثقافات الأخرى، لذا نجد في القصيدة تلك الرموز، إذ يتخذها الشاعر كرمز للشر أو للخير بحسب السياقات السيميائية التي يريدها، كـ(الحسين)[4]، (نابليون)[5]،(الاسكندر المقدوني)[6]، (جمشيد)[7]...إلخ.

ويعتبر (شعلان أبو الجون) كرمز ثوري، مثالاً على الرموز التاريخية الداخلية، فهو في السياق التاريخي العراقي مفجر ثورة العشرين ضد الاحتلال البريطاني، وقد خصه حسن رحيم الخرساني بقصيدته(مطر النخيل)[8]، متخذاً منه رمزاً للمقاومة ورفض كل اعتداء، حتى أنه ضمن ما قاله للقائد الإنجليزي(أرجف ما أرجف.. هذا آنه)، وهو خطاب تاريخي حقيقي، أراد منه الشاعر إظهار قوة الرفض العراقي وعدم رضوخه للآخر، وهي ما عادت إلى نصه إلّا لاستعادة قوة الأجداد في الرفض.

(1) الأعمال الكاملة، سركون بولص، منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، أربيل، ط1، 2011: 2/ 94.
(2) الذاكرة والتاريخ والنسيان: 74.
(3) الثقافة بوصفها نصاً- مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان: 299.
(4) ينظر: قمر ليس للموت، حسن رحيم الخرساني، دار ألواح، إسبانيا، ط1، 2002: 73.
(5) ينظر: الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، ط1، 2007: 2/ 69.
(6) ينظر: الأعمال الشعرية، عبد الأمير جرس، أشرف عليها: حسين علي يونس، دار مخطوطات، ط1، 2014: 114.
(7) ينظر: عقائد موجعة، أحمد عبد الحسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2009: 5.
(8) سقوط مردوخ، حسن الخرساني، منشورات مجلة ضفاف، ط1، 2005: 76.

ويعتبر(نيرون) مثالاً على رموز التاريخية الخارجية، إذ يرتبط اسمه بحدث تاريخي شهير وهو(حرق روما)، وهو أحد رموزه السيئين، هذا الرمز التاريخي السيء قد استحضرته ولاء الصوّاف[1]:

نيرون كفاك عبثاً

المدينة ذات الإرث المجيد، دار الاوبرا،

المسرح الجاد، دائرة الهجرة، قصر الغرقات، الختم

الاسطواني للعبد الصالح، سوق الوراقين، السور الدفاعي الأول

لسلالة أيسن الثالثة، أماكن تتهافت كالفراش على النار..... ولا كف

تحيدهم عنها

ناد منادٍ

سبق القضاء سبق القضاء

وذبح الزهر بلا سكين

لقد استحضر الشاعر (نيرون) في نصه كرمز شر، بما يخدم سياقه الثقافي الخاص به الذي كان يشهد صراعاً وحرباً تقودها أميركا وحلفاؤها فعلت ما فعلت فيه من الخراب والويلات، بمعنى أن المقصود بـ(نيرون) هنا من يقع على قمة السلطة في أميركا، والشاعر يخاطبه بعد أن عبث بمقدرات فضائه أن يكف عن هذا الدمار وتأليب الآخرين عليهم، مبيناً ازدواجيته التي تجمع بين العناية بالإنسان وحقوقه وإهماله وتدميره، وعبثياته التي يرتبط بعضها بالحادثة الأصلية(المدينة ذات الإرث المجيد، دار الاوبرا، المسرح الجاد، قصر الغرقات)، – تلك التي دمرها نيرون في الواقعة الفعلية – التي تحقق للنص اتصالاً بالنص التاريخي الأصلي، وبعضها الآخر يرتبط بالفضاء الداخلي(الختم الاسطواني للعبد الصالح، سوق الوراقين، السور الدفاعي الأول لسلالة أيسن الثالثة) التي تحقق للنص اتصالاً بثقافته وسياقها التاريخي، كل هذه الأماكن والأشياء لها قيمتها الثقافية فلبعضها الفضل في تطور الثقافة الإنسانية جمعاء.

وعلى الرغم من معرفة تلك القيمة، فقد طالها العبث النيروني فأصابها الخراب، وهفتت كما يهفت الفراش على النار، دلالة على شراسة الهجمة ضدها مما أحال هذه البلاد ذات الإرث العريق إلى بلاد رماد، وأمام هذه المآسي لا يوجد أحد من الفضاء الخارجي يدفع عنهم هذا الدمار أو يخفف من وطأته عليهم مما يعكس وحدانية الذوات في مواجهة اجماع العالم، ويشير إلى أن حتى من يحسب على قوميتهم قد تخلّى عنهم وتركهم ليكونوا وقوداً للحرب، لتكون النتيجة مأساة كبرى تؤكد الحالات الشنيعة للذوات البريئة في الفضاء الداخلي التي كنى عنها الشاعر بالزهر.

وكما سبق، فإن الذكرى هي تمثّل من جديد، ويعني هذا أنها العودة إلى الوراء والجدة في الوقت ذاته[2]، وعلى هذا، فنيرون في هذا النص ليس نيرون الروماني، وإنما هو رمز للآخر المعادي، ويكون هذا المدلول الأخير أحد التمثيلات النصية المنبثقة عن النص التاريخي الأصلي، الذي يتغيّر معناه بتغيّر الزمن المستعاد به والسياق الثقافي المستذكر فيه، لكن يبقى تلقي معناه معتمداً على المدلول الأول كمفتاح ضروري لفهمه. ومن هنا تشتغل الذاكرة الثقافية كآلية لخلق نصوص، إذ (تلعب دوراً نشطاً في إنتاج وخلق نصوص جديدة، فالماضي لم يمض حقاً بل سيظل دائماً حاضراً، وبالتالي فإن الثقافة– من حيث المبدأ– لا يمكنها أن تعيد ماضيها؛ لأنها تعيد خلقه دائماً أبداً)[3].

يوضح ما سبق، أن لمحتويات التاريخ (الأحداث والوقائع والرموز) أهميتها الخاصة في تكوين النص، ومساهمتها – باستعادتها في بنيته– في تقديم مضامين دلالية خاصة بالوضع التاريخي الذي تعيشه الذات المنتجة.

(1) كاميكاز، ولاء الصواف، مكتب الغسق للحاسبات، بابل، 2000: 51.
(2) ينظر: الذاكرة والتاريخ والنسيان: 80.
(3) الثقافة بوصفها نصاً- مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان: 294.

ثانياً: المحكي الأسطوري

تعد الأسطورة الشاهدة المثلى على التفكير الإنساني البدائي، وواحدة من مقوماته الوجودية ومراحله الأولية، فهي أولى مظاهر اكتشاف العالم وتفسيره، وتنتمي إلى مجموعة الأشكال الرمزية، التي هي رموز ليس على مستوى الإشارة للواقع المعطى إيحائياً وتمثيلياً، وإنما أيضاً على مستوى القوى التي تولِّد ويضع كل منها عالمه الخاص به[1].

ولها بوصفها شكلاً رمزياً علاقات مع ما هو اجتماعي، كالتاريخ، لكن مع إنها ينظر إليها من بعض الجوانب على أنها تاريخ، إلا أنها ليست تاريخ بالمعنى الحقيقي للكلمة، إذ هي ليست حدثاً تاريخياً واقعياً، فهي وغيرها من الأشكال الرمزية (يتم اختزالها جميعاً إلى نوع من الخيال، خيال يزكي نفسه عن طريق جدواه الاستعمالية، ولكن لا ينبغي قياسه بأي معيار صارم للحقيقة)[2]، فهي من حيث المحاكاة، لا تحاكي الواقع، بل تصنعه وفق نظامها الخاص بها كشكل رمزي. كما يختلف في مسألة عدها كتاريخ بقدر اشتمالها على بقائها على صيغتها الأولى أو عدم بقائها[3].

أما وظيفتها في الثقافات، فإنها يمكن أن تحدد في عملها كآلية لتشكيل النصوص وإبداع تمثيل للعالم، وفي خلق مطابقة بين أكوان سيميائية متباعدة زمنياً[4]، لكن هذا التمثيل الرمزي كما قلنا غير واقعي، ورغم هذا، تبقى للأسطورة وظيفة هي خلق تواصل بين الأكوان السيميائية والعمل على تطابقها. والمساعدة مع الرمز على تحمل آلام الوجود[5]، وتكمن دلالتها في أنها تحكي عن أشياء وموضوعات تهم الإنسان[6]، فـ(كنه الأسطورة لا يكمن في أسلوب صياغتها ولا في نمط سردها ولا في تركيبها النحوي، بل في التاريخ الذي ترويه)[7]، وبذلك تكون لها علاقة بالثقافة وفضائها وبالتفاعل والتواصل الثقافيين، وعندما يتم اختيار بعضها لتدخل في سياق ثقافي جديد، فإنها تتعرض لعملية إعادة بناء على مستويي التركيب والتدليل من أجل دمجها وإعطائها دلالة جديدة تناسب السياق؛ لأنّ الأساطير كنصوص لها طابعها الخاص والمميز بنيوياً، وعندما تسقط في نصوص ذات طبيعة غير طبيعتها، فإن بنيتها تتعرض لتحولات عميقة وكبيرة، فـ(الآلية الثقافية المركزية المقترنة بتكوين الأساطير منظمة مثل فضاء طبولوجي، حينما نسقّط الأسطورة على محور زمني أفقي، من منطقة اللعب الطقوسي إلى دائرة النص اللفظي، فإنها تتعرض لتحولات كمية، إضافة إلى تميّزها بسمة الأفقية والانقطاع، فإنها تحصل على سمات النص اللغوي المبني على أساس مبدأ الجملة)[8].

تتنوع الأساطير وتتعدد، تبعاً للخصوصيات الثقافية والفضاءات السيميائية، فتكون إما منتمية لفضاء الثقافة الداخلي أو فضاء الثقافة الخارجي، وفي ضوء ممكنات العلاقة بين هذين الفضائين، تدخل في الإنتاج السيميائي والثقافي التابع لهما، وبناء على ذلك، فإن قصيدة النثر باعتبارها نتاجاً سيميائياً وثقافياً قد وظفت الكثير من الأساطير أولها أساطير الفضاء الداخلي، ذلك الفضاء الغنّاء أسطورياً، والذي يعد تاريخياً، المؤسس الأول للفكر الأسطوري ومبتدعه، كونه يمثّل أول حضارة إنسانية عرفها العالم ومنه انتقلت إلى بقية اصقاعه.

ليس الفضاء الداخلي كتلة تاريخية واحدة، إذ إن سياقه يحكمه أكثر من مبدأ بنيوي كالتعدد والاثنانية والحدودية والتعاقبية، فتكون أساطيره مختلفة ومتعددة وتنتمي إلى جغرافياته ومراحله التاريخية، ولذا نجد في القصيدة الاستلهام الكبير للأساطير السومرية والبابلية رموزهما الأسطورية كـ (جلجامش)[9]، و(سيدوري)[10]، و(آبسو)[1]، و(عشتار)[2]، و(أنكيدو)[3]، كل هذه الرموز لها دلالتها

(1) ينظر: اللغة والأسطورة، أرنست كاسيرر، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الأمارات، ط1، 2009: 30.
(2) اللغة والأسطورة: 29.
(3) ينظر: الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986: 55.
(4) ينظر: سيمياء الكون، يوري لوتمان: تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2011: 88.
(5) ينظر: السيميائية وفلسفة اللغة: 371.
(6) ينظر: سيمياء الكون: 90.
(7) ينظر: الإناسة البنيانية، كلود ليفي شتراوس، تر: حسن قبيصي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995: 230.
(8) سيمياء الكون: 108.
(9) ينظر: قمر ليس للموت: 73، الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي: 1/ 135- 141، عقائد موجعة:41.
(10) ينظر: عقائد موجعة: 201، الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي: 2/ 65.

الأسطورية الخاصة والمتعلقة بموضوع ما، فلو أخذنا (اينانا) كرمز أسطوري، فإنه يمكن أن يكون رمزاً للذات الأنثوية، وهي في حالات معينة، وهو ما نجده في قصيدة(اينانا والرماد) لفليحة حسن، تقول[4]:

[مدخل أولي]

لست في نقطة الاختيار

فأينما تبرك الناقة

ثمت منفاي..

النايات المتصاعدة

من رئة الرجل الشرقي

تحكي قصة

شر – وطأ الأرض السمراء

شر – طي الكتمان

تلتف عليه الأضلع

وهي مسافرة نحو البرد.

إذ يدور نسق الدلالي للقصيدة حول صراع العوالم الأرضية والذوات فيها، فأول ما أشارت إليه هو تبيين قضية الذات وأنها في موضع اللااختيار، بمعنى أنها مسلوبة الإرادة، مفارقة بذلك الحدث الذي اختارته اينانا في الأسطورة وهو(النزول إلى العالم السفلي) بملء ارادتها وكتحد لسيدة الموت(أريش كيغال)، أما هي فلا مستقر لها، حيث تشترط الآراء والأعراف وتحكم، وهي تقبل ويكون ما يتم تقريره مجبرة على قبوله مما يؤدي إلى اغتراب ذاتها في محيطها الثقافي، وتمنح المؤلفة النص بعداً واقعياً خاصاً بواقعها عندما تتحدث عن الحكايات والأصوات المؤلمة التي تبوح بها الذوات الرجولية الشرقية – مؤكدة بذلك على جغرافية الحدث وانتمائه– عن حالها، وتعرض بلادها لنمطين من الشر، الشر الظاهر وهو تعرض أرض العراق لحرب مدمرة، وشر غير ظاهر لم يظهر إلى العلن، إذ هو مكتوم لا تستطيع الذات أن تبوح به، هذان الشران كلاهما مدمر، وهما بحاجة إلى المواجهة، ولذا تقاومه (الأضلع) التي هي كناية عن المرأة التي غالباً ما كانت توصف بهذا الوصف في الفكر الديني على أنها ضلع الرجل، فتواجه الشر مع الرجل مع أنها في حالة منهكة ومتجهة نحو الانهيار أو التلاشي أو الموت.

أما في**[** مدخل ثانوي**]**، فإن الحديث يتخذ منحى دلالياً آخر، إذ يقترب أكثر من خصوصية الذات ومصيرها الحتمي، فتقول:

– هكذا قررت أن أغدو أميرة

غير أن المملكة أم تشأ ذلك

فاخترت أسيرة

ويحدثنا الصمت الراوي

ان للبعوض ممالك

فاجتنبوا مملكة البق

(1) ينظر: لا اريده صعوداً، ماجد الحسن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2008: 27، لم استعر وجهاً، عبد السادة البصري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2007: 39.

(2) ينظر: الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي: 65/2.

(3) ينظر: غياهب العزلة، رسول عدنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001: 47.

(4) خمسة عناوين لصديقي البحر، فليحة حسن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000: 19.

فالذات بعد إن كانت على معرفة بطبيعة ما يجري، ولم تستطع أن تكون حرة وتبوح عما بداخلها بسبب ما هو متسلط عليها كالمقيدات الاجتماعية التي حالت دون تحقيق قرارها، اختارت وهي لا تقوى على المقاومة الشاملة أن تكون ذاتاً خاضعة، تعيش حالة بين قرارات الأنا(أميرة)، واشتراطات الواقع الذي يفرض على الأنا في أن تكون(أسيرة)، ومع اختيارها للأخير، فإن سبيل المقاومة لا يزال غير مغلق، فهي مع استضعافها لديها حس المقاومة تجاه نظرة التصغير التي تجابه بها.

فيتأسس معنى (اينانا) على معرفة النص وسياقه وأسلوبه واختلافه نوعه وزمنه، فتكون (اينانا) رمزاً أسطورياً دالاً على الذات الشاعرة، ويتجسد ذلك في أسلوب النص وباستعمال الضمير الشخصي، ليكون المقصود دلالياً ليست اينانا السومرية في سياق نصها الأسطوري، وإنما الذات في سياقها الزماني والمكاني المعينين، وهكذا يتغيّر معنى الدال الأسطوري(اينانا) عند دخوله في سياق نص جديد، لكن يبقى النص الأسطوري بمثابة ذاكرة للنص.

أما أساطير العالم الخارجي، فهي بحكم اتساع هذا العالم أكثر بكثير من أساطير العالم الداخلي، وقد تمثّلت في مجموعة من أساطير الثقافات الأخرى، منها أساطير الثقافة اليونانية والرومانية ورموزهما، كـ(اوقيانوس)[1]، و(كيوبيد)[2]، و(فينوس)[3]، و(سيزيف)، و(اروفيوس)، وغيرهم.

إن سيزيف في المحكي الأسطوري اليوناني هو ذات عابثة، وقد حكم على عبثه بالعقاب الأبدي في عمل يتخذ نمطاً واحداً لا يتغيّر أبداً، وهو كحالة ذات يمكن أن يوجد في الثقافة ما يماثله من ذوات، وتظهر لنا مثل هذه المماثلة في نص فرج الحطاب الذي يقول فيه[4]:

من أعلى الجبل

تتهاوى أحلامي

إذن سأحمل الهاوية

للقمة

واترك سيزيف

للحجر....

ينتمي هذا المقطع إلى قصيدة طويلة عنوانها(قصائد البقاء)، أكّد الشاعر بها صمود ذاته أمام كل ما يمثّل حجر عثرة له، ومن هنا يندرج هذا الجزء ضمن علاقة الذات بالآخر أفراداً أو جماعات، الآخر الذي كان سبباً في ضياع ما يحلم به، وتستغل الذات الثنائية الأسطورية والثقافية وهي ثنائية(الأعلى/ الأسفل)، وما يعنيه كل طرف منها ثقافياً من حيث إيجابية الأعلى وسلبية الأسفل، فبعد تهاوى أحلامه بسبب الآخر وهي حالة انكسار(الأسفل) تحولت الذات إلى حالة الرجوع(الأعلى)، أي اختيار المقاومة، أي حمل المعاناة إلى الواجهة وتسجيلها وجعلها علامة في التاريخ، من خلال اجادته في نقلها، بعد هذا الفعل الذاتي يتوجه الخطاب إلى شخصية أسطورية هي (سيزيف)، الذي قد يقصد به كل من عمل على أساس تملق أو زيف أو كل متحذلق عابث بالحقائق التي حدثت، أي إن قبول سيزيف لدحرجة الحجر هو رمز لقبول عمل بصورة تقليدية ودون مقاومة، لتتسم الأنا بكونها غير عابثة، وغير تقليدية، ومقاومة، أما الآخر فيكون عابثاً ومقلداً وراضخاً.

وبناء على هذا التوجيه الدلالي، يكون سيزيف رمزاً للعابثين بالحقيقة والتقليديين بالرؤى وغير المقاومين، والشاعر هنا اتخذه رمزاً لسوء لا يمكن أن يتقنّع به أو ينطبق عليه، ومن هنا يصبح للدال الأسطوري معنيين: الأول هو المدلول الأسطوري، في كون سيزيف هو الشخص الذي حكم عليه بدحرجة الحجر من أسفل الجبل إلى قمته والعكس، والثاني هو مدلول القصيدة الجديد، المحدد في

(1) ينظر: الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي: 2/ 80.
(2) ينظر: خيول مشاكسة، ماجد الحسن، دار ضفاف للطباعة، بغداد، 2015: 21.
(3) ينظر: الأعمال الشعرية، سلمان داود محمد، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2012: 149.
(4) يجر وقاره بهدوء، فرج الحطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002: 44.

كل من قبل بالطريقة الرتيبة أو عمل على نمط تقليدي واحد أو مشوّه للحقائق، وما أكثر هؤلاء الذين كان الشاعر يعاني معهم من إشكاليات عديدة على أكثر من صعيد ثقافي.

وغالباً ما يرتبط الشخص بالرمز الأسطوري، من أجل أن يعمل هذا الرمز كمساعد له على التخفيف من الصراع الذاتي في الوجود، ولذلك يتخذه بعض الشعراء على سبيل المجاز لا على سبيل الحقيقة كوسيلة يتلبسون بها وينتحلون صفته ليساعدهم على اجتياز ضغوطات هذا الصراع، من ذلك ما قاله ماجد الحسن في قصيدته(يوميات ميثولوجية)، حيث يقول في المقطع المسمى(هبوط)[1]:

أنا... أورفيوس
القادم من هواء ثقيل
ثقيل...
كصرر النساء الذاهبات للتبضع
وهنّ يعلّقن النشيج
على قصب الذهول
فلا شأن لي...
بكل هذا الإرث،
الذي تركه الحكماء،
سوى عيون...
تلّم بقاياها من الورق
وتلوك بريقها على عجلٍ
قبل أن تجوع الحرائق
وهي ترتدي صراخها...
من سخام الأسئلة.

إن مجال المطابقة بين الأكوان الثقافية يكمن في تشبيه المؤلف لأناه بأورفيوس، من حيث حجم المعاناة عنده وصدقها وقوة اصراره على متابعة وعدم تنازله عما يبحث عنه ويهمه، وهذا هو مجال المطابقة بين الكون الأسطوري والكون الواقعي، ويكمن مجال الاختلاف في أن هدف الأنا في القصيدة هو غير هدف أورفيوس الأسطوري، فإذا كان أورفيوس قد أفاد من الإرث المادي والمعرفي المتجسد في وراثته قيثارة من الإله أبولو الذي علمه استعمالها، فإن الشاعر لا شأن له بالإرث الأخلاقي والمعرفي؛ لأنّه لم يعد له قيمة ثقافية ومن ثم فاعلية في معالجة مشكلة الذوات التي تفصح عنها حالاتهم ونظراتهم المحيرة.

ومن حيث القضية المعتني بها، تتشابه اهتمامات أورفيوس مع اهتمامات الشاعر في تمثّل عمق المأساة وحجم تحملها والعناية بها، أما الاختلاف فيكون في أن اهتمام اورفيوس الأسطوري هو اهتمام فردي منحصر في إعادة إحياء زوجته، في حين يكون اهتمام الشاعر اهتماماً جماعياً هو حمل مأساة جماعة بأكملها أو بلد بأكمله المتجسدة في الجوع وتهافت شبابهم، أما نوع الهبوط، فأورفيوس هبط إلى العالم السفلي، الشاعر هبط إلى عالم الذوات المتقهقرة والمتغيرة والهزيلة وتصويرها وانقاذها، وهذا يفترض ضمنياً عالماً علوياً هو العالم الغير، غير المكترث بعالم الذوات هذه الذي يعده العالم عالماً هامشياً، فالتلبس بالرمز الأسطوري ليس شكلانياً محضاً، وإنما فعل الرمز أي اللباس المضموني من حيث العناية بالمشكلة التي تخص المجموعة الاجتماعية في وضعها التاريخي المضطرب.

(1) لا أريده صعوداً: 46.

وكان لأساطير شرق آسيا حضوراً في قصيدة النثر، منها أسطورة من الثقافة الماليزية المسماة (ابيري)، التي تدور دلالتها على المكر والخداع، فتصنف ضمن أساطير الموت، وموضوعها هو الخير والشر والصراع الذي لا يزول بينهما، وقد وظفها الشاعر حسن رحيم الخرساني في أحد قصائده التي جاءت بالاسم ذاته(ابيري **Abere**)، يقول مخاطباً إياها[1]:

انحتكِ أرصفة وساقين للسواد
أخيط شهقتك.. لا لأحد
وكالفراغ تلتهمك العزلة...
انحتكِ بلا يدين
يتلاشى وجهك والعطش
كذلك النهايات..
ورغم شوارعي أصبح لونك كالذهول
.. أيتها الذهول
أدخلي مثلما يفعل الليل
كي تنثري رمادك الدبق
وسفرك المخادع
أمام الوردة البيضاء..

من المستحيل في تسقيط الأسطوري على غير الأسطوري أن يكون الشاعر هنا يخاطب رمزاً أسطورياً محضاً، فمن الواضح أن نسق مضمون القصيدة يدور حول الذات في مواجهة الشر، وتمثّل (ابيري) هنا كل شر يتعرض له الشاعر ويقاومه، فمثلما تتفنن ابيري في إغراء الرجال وقتلهم تتفنن الذات في طرق المقاومة كالنحت المتعدد الأشكال، وأن صح لنا القول، فإن ابيري هنا تعني كل شيء قاتل للذوات في عالمها الثقافي الخاص، كأن تكون الحرب أو كل مغري ومخادع ومريب، فالدال واحد لكن صار له بسبب الاختلاف الثقافي مدلولين: المدلول الأول هو المدلول الأسطوري في أن ابيري هو امرأة تغري الرجال وتذبحهم، والمدلول الثاني هي المدلول الخاص بالقصيدة والمرتبط بوضع الذات الثقافي.

يفهم من هذه الأمثلة، أن كافة أنواع المعتمد الأسطوري في النص الشعري تتعرض لعملية تسنين جديدة، تغيّر في دلالته الأصلية، وهدفها خلق مطابقة بين عالم قديم متخيّل وعالم حديث واقعي لكن بتدليل جديد، يتم بإكساب الرمز الأسطوري دلالة جديدة مستمدة من طبيعة السياق الاجتماعي والوضع التاريخي والحالة الفردية أو الجماعية التي يريد أن يصوغها الشاعر ويطرحها كعالم مُشكّل في سيرورة سيميائية، فـ(سيرورة للتبادل المستمر، تعد فاعلة داخل النص الأدبي: ما فقد، داخل سياق لغوي، أهميته الدلالية المستقلة، يعرف داخل الإطار الأدبي، تدليلاً ثانوياً، ذلك بشكل متبادل. هكذا، يعرف المحكي الميثولوجي تجديداً من درجة ثانية: يتوقف عن أن يظل عنصراً منظماً شكلياً خالصاً للمقاطع النصية من أجل حيازة دلالات جديدة، تفضي بنا. أحياناً، إلى الأسطورة، بشكل واع أو بطريقة لا واعية)[2]، فتختلف دلالة الأسطورة بين ثقافتين بينهما فارق زمني كبير، فإذا كانت(الأساطير الأولى تلائم الشعوب في طبيعتها وعواطفها وعاداتها)[3]، فإنها لا تلائم الشعوب الحديثة، مما يجعل حالة تذكرها ملزمة بتغيير دلالتها، حيث يعمد النص المختلف عن النص الأسطوري إلى تغيير بنية الأخير وعلاماته عند انضمامها إلى بنية النص الجديد، ويكون لدينا مع كل استعادة لرمز أو أي محتوى أسطوري دلالتين: أحدهما الدلالة الأسطورية، والأخرى الدلالة غير الأسطورية، ضمن حركة فاعلة تهدف إلى تأنيس الأسطوري وتأليه الإنسانوي.

(1) قمر ليس للموت: 43.
(2) سيمياء الكون: 107.
(3) New Science,Vico، نقلاً عن فلسفة التاريخ عند فيكو: 62، وهي المسلمة الرابعة والخمسون.

فما يجب تذكره – استعادة الأساطير– يجب أن يأتي مصحوباً بإعادة بنينته؛ ذلك لاختلاف نسق بناء النص الأسطوري عن النص غير الأسطوري حيث يكون بناء الأول دائرياً، والثاني أفقياً، وعند تسقيط الأول في الثاني في عملية إعادة تمثيله يتم فقدان أي تطابقات شكلية بين مستويات النص المختلفة، كما أن الشخصيات الأسطورية الموزعة على مستويات مختلفة تتوقف عن أن تكون مدركة كشخصيات حاملة لأسماء مختلفة من أجل صورة موحدة؛ لأنها قد انقسمت إلى فردانيات عديدة بناء على مسرحة النص لها، وهذا ما يستحيل وجوده في المحكيات الأسطورية الحقيقية[1]، هذا من حيث اختلاف البنى النصية، أما من حيث الاسماء، فإن اختلاف الأساطير يكون تبعاً لاختلاف الثقافات، فمثلاً (عشتار) هي آلهة الجنس والحرب والجمال والتضحية عند البابليين، تقابلها (ايننا) عند السومريين، و(عشتاروت) عند الفينيقيين، و(أفروديت) عند اليونان، و(فينوس) عند الرومان، والشاعر قد يستعمل الاسم الأسطوري المنتمي لثقافته وغير المنتمي كذلك. وهي بمجموعها تشتغل كرموز تاريخية وأسطورية تنتمي إلى طبقة من طبقات الثقافة وهي باصطلاح لوتمان (الطبقة الأسطورية)، حيث تكون (الأسطورة فراغ تشغله اسماء أعلام وأنواع مألوفة تصير جزءاً مهماً من مفرداتنا الثقافية؛ بحيث إننا نصنف – طبقاً لها – أحداثاً واقعية أخرى ذات معنى)[2]، إذ يقاس بوساطتها ما يحدث آنياً في العالم الواقعي بما حدث ماضياً في العالم الخيالي.

ويتضح في القصائد الحضور الكثيف لأساطير العراق القديمة المتمثلة بأساطير السومرية والبابلية التي تعد أساطير محلية خاصة بالكون الثقافي العراقي على الرغم من أوليتها وأثرها في تشكيل الأساطير في ثقافات العالم الأخرى، وتمثّل هذه الأساطير الوعي الأولي للإنسان العراقي القديم، وأن بحثنا عن سببه الثقافي، فإن مسألة استذكار ما ينتمي إلى ثقافة المنتج أكثر من استذكار ما ينتمي لثقافة غيره تفسرها المسلمة الخامسة والأربعون من مسلمات فيكو التي تنص على أن البشر يميلون بطبيعتهم إلى الاحتفاظ بذكرى القوانين الثقافية والنظم السيميائية المختلفة التي تربطهم بمجتمعاتهم[3]، بمعنى شامل، إلى كل ما يربطهم بثقافتهم كالأساطير الخاصة بها كما في الحالة التي نحن فيها.

وبسبب فاعلية الأنساق الثقافية وعملها في تحقيق امتداد الشعور بالانتماء الثقافي، فإن الشعراء وبغير وعي منهم يرون أنهم متحدرون منهم ومن سلالتهم، وهم يشعرون بحالة الامتداد والتواصل بينهم وبين القدامى، ولذا نجد الشعراء يحاولون بكثرة عقد صلة بين كونهم السيميائي القديم وكونهم السيميائي الحديث، من خلال التجلي الأسطوري لأساطيرهم وإعادة تمثيلها في الحاضر، فالأسطورة، وظيفياً، تعمل على خلق تطابق بين كون وآخر، وهي سواء كانت من مجال الثقافي الداخلي أو من مجال الثقافة الخارجي تندرج ضمن الوعي الأسطوري. لكن، وأن يكن هذا الأمر واضحاً ومفسراً على أساس هذا السبب، إلّا أنه خاضع لآليات عمل الذاكرة التي تعمل كورقة ترشيح تقرر من يعبر ومن لا يعبر، ما يجب تذكره وما يجب نسيانه كما سيوضحه المحور الأخير.

ثالثاً: استمرارية الذاكرة والتسجيل الآني

في عمل الذاكرة لا يسجل النص كل شيء، ولا يعيد كل شيء، فعملية إعادة الماضي تخضع دوماً لمبدأ الانتقاء؛ لأنّ للنص ذاكرته الخاصة التي تخضع لنظام سيميائي تحدده الثقافة، يتم على أساسه، حضور الفعل أو الحدث السيميائي المتذكر، وكل ما يستذكره النص يعد استمرارية للذاكرة الثقافية ببعديها الجمعي والفردي، وبمستوييها الخاص والعام، ما يعني أن ما تستحضره الذاكرة هو في استحضار لعوالم ثقافية حقيقية أو متخيلة.

إن كل ما مضى وبعض مما سيأتي يعد استمراراً لعدد من محتويات الذاكرة الجماعية، أما الذاكرة الفردية، فهي الأخرى لها طابعها الاستمراري الخاص، إذ تشمل كل ما عاشته الذات ومرت به من ذكريات؛ وذلك لارتباط الذاكرة بالتعولم **mondaneite**، ونتيجة لهذا الارتباط، تذكّر الـ(نحن) يسير معه جنباً إلى جنب تذكّر الـ(أنا). فالفرد لا يتذكّر ذاته فقط، بل يتذكّر أوضاع عيش في

(1) ينظر: سيمياء الكون: 91.
(2) الثقافة بوصفها نصاً- مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان: 287.
(3) ينظر:New Science,Vico ، نقلاً عن فلسفة التاريخ عند فيكو: 60.

العالم رآها أو أحس بها، والتي تتضمن جسده الخاص وجسد الآخرين ومساحة العيش وآفاق العوالم[1]، وتستمر كل هذه كمحتويات ذاكرة بشكل أو بآخر بالظهور تالياً في نصوص الذات التي تستذكر ماضيها، يقول سركون عن عودة الماضي وأثره في تشكيل نصوصه: (إني أعتقد بشكل أو بآخر أن ما حدث، أيا كان هذا الذي حدث، في طفولتك، سواء من حيث الظروف التي أحاطت بك، أو المكان والزمان اللذين عشت فيهما، أو في ما واجهته من حوادث، جميعها تُسهم في تشكيلك خصوصاً إذا ما كنت شاعراً، أو كاتباً، وسوف تعود فيما بعد إلى هذه المكونات ولتكتشف أنها رأسمالك الحقيقي. لذلك فأنا، كما قلت، أداوم في قصائدي الأخيرة على العودة إلى ذلك الزمان، لأشكّلها بشكل جديد، ولأراها بطريقة جديدة)[2]، ومن بين مجموعة النصوص التي يمكن أن نستشهد بها على طريقة الاستذكار هذه قصيدة(حلم الطفولة) التي يقول فيها[3]:

أية رغبةٍ كانت تأخذني
من يدي بين الفصول، وماذا يدل خطايَ
على تلك البركة التي اندثرت في بلاد الطفولة
... نورُ البساتين وطينُ السواقي
ونسيمُ يمر عليها
في الظهيرة –
يمر على بركة في الظهيرة
حيث ينام ثعبانُ كسولُ
يحب التمرغ في الشمس لساعاتٍ
كنتُ احيدُ عن طريقي
لأراهُ
يتألق وحيداً في عتمة الماء
أو يلتف مثل مسبحةٍ على تكيةٍ من الصلصال
في قلع بركة تظل رائقةً طالما الثعبان ينام، تحت صخرة مائلةٍ
بالقرب من البحيرة...

يهيمن على هذا الجزء من النص استعمال الضمير المتكلم المفرد الدال على الذاكرة الفردية، فالذات تتذكّر عالمها الأول البريء، ويتذكّر الشاعر فيه واحدة من ذكرياته أيام طفولته في مدينته كركوك، مركّزاً على عالمها الريفي لا المديني، البري لا الحضري، حيث البركة والسواقي والبساتين ونسائمها التي كان يمر بها، فالزمان ما مضى من أيام الطفولة والظهيرة، والمكان مدينته كركوك التي اغترب عنها مجبراً، والذكرى هي رؤيته لطبيعة عيش ثعبان في البركة، هذا إن سلمنا بالحد الأدنى من التشفير، أما إذا نظرنا إليها على أنها على درجة عالية من التشفير الجمالي، فإن هذه الدوال تمتلك مدلولات أخرى أكثر وأبعد مما هي عليه في العرف، تكمن مدلولاتها في ذهن الشاعر، وبالعودة إلى ملاحظتنا الأولى، نقول، إن الشاعر لا يستذكر في هذا النص ذاته فقط، بل يستذكر معه العالم الذي عاش في أوساطه وأقام علاقة مع أشياء هذا العالم على اختلاف طبيعتها، وما دعا إلى إعادة إحياء هذه الذكرى الفردية هو اغتراب الذات وابتعادها عن موطن نشأتها وترعرعها الأول.

(1) ينظر: الذاكرة والتاريخ والنسيان: 75.
(2) الوقوف على حافة العالم- محمود البريكان وسركون بولص، علي حاكم صالح، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، ط1، 2013: 99-100.
(3) الأعمال الشعرية: 1/ 193.

وكثيرة هي الذكريات وموضوعاتها التي تتعلق بالذات، إذ تتضمن مجمل الأحداث الخاصة التي مرت بها الأنا في العالم الذي عاشت فيه وأجرت علاقات مع أشيائه، كأن تكون مع وطنها، وأفراد أسرتها والأصدقاء، ومغامرات الحب، والأماكن...إلخ، ويطول بنا الحديث إن استشهدنا بكل تفاصيلها.

وتعمل الثقافة بوصفها آلية لتنظيم المعلومات والمعارف وحفظها عند الجماعة التي تنطوي تحت أنساقها على تحديد عمل الاستمرارية الثقافية لعناصر الذاكرة(النصوص)، أي استمرار علامات أو نصوص أو أنظمة سيميائية معينة في الوجود رغم مضي الزمن عليها، مما يجعلها عابرة لحدودها الزمنية، يمكن لهذه الاستمرارية أن ترصد من خلال وجهين[1]: الأول، هو استمرار النصوص المعرفية للذاكرة الجمعية، والثاني، هو استمرار القواعد الشفرية أو النظام الشفري للذاكرة الجمعية. فالاستمرارية الثقافية تكون أما بحضور النصوص ذاتها كاملة أو أجزاء منها، أو بحضور أنظمة تشفير الثقافة، وهذان هما سبيلا تواصل النص مع النصوص السابقة عليه التي هي عناصر للذاكرة الثقافية.

يتمثّل وجه الاستمرارية الأول في حضور علامات نصوص قديمة بلغتها داخل نصوص تالية لها زمنياً، بصرف النظر عن الطريقة التي تتناص بها مع النصوص السابقة، اقتباساً أو تضميناً أو غيرهما، وبمختلف أشكال التناص كالتاريخي، والديني، والشعري.

أما الوجه الثاني، فيتمثّل في أن النصوص القديمة لا تُعاد وتحضر في النص اللاحق بلغتها الأصلية التي كتبت بها، ويشمل هذا كل النصوص الثقافية التي ماتت لغاتها، لكنها قد حولت من نسقها السيميائي إلى نسق سيميائي آخر عن طريق الترجمة لتعيش بصورة أخرى غير صورتها الأولى، نحو ذلك النصوص الأسطورية التي كانت لغاتها تختلف باختلاف الثقافات كاليونانية أو البابلية وغيرهما، فنظام تشفير اللغة البابلية أو قواعدها مثلاً قد مات، ولم يعد يستعمله اليوم أحد في الثقافة، لكنه يأتي في نصوص الثقافة مترجماً باللغة الطبيعية في الثقافة، فهذا الجزء المحدد بالأقواس في نص أحمد آدم[2]:

((يا كوخ..

يا كوخ القصب

يا جدار،))

يا جداران..

حين غادرها مصلوباً

بقي هناك

هو في الأصل ليس مكتوباً باللغة العربية التي نتكلم بها اليوم، فالعلامات المقتبسة هي من نص أسطوري له مركزيته في الثقافة هو ملحمة جلجامش[3]، التي مضى على كتابة نصها بلغته البابلية أو السومرية أكثر من أربعة آلاف عام، أي أن نظام التشفير الخاص بهذا اللغة لم يعد يعمل سيميائياً في الثقافة، لكن النص أو أجزاء منه قد امتد واستمر، حتى وإن كان نظامه الشفري قد توقف عن إداء وظيفته السيميائية.

وقد يحدث العكس، وهو أن النظام الشفري يستمر في الوجود عبر عدد من علاماته لا بنصوص كاملة، وأن لم يكن عاملاً في الثقافة وتشفير نصوصها وإنتاجها كنظام مهيمن، مثل هذا ما جاء في قصيدة(رُقم غير مخرومة)[4]، التي تضمنت العلامات الآتية:

(1) ينظر: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 335.
(2) كون في داخلي، أحمد آدم، مكتب الزوراء للطباعة، كربلاء، 2000: 6.
(3) ينظر: ملحمة جلجامش، طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980: 151.
(4) كون في داخلي: 22.

فهذا استمرار لنظام سيميائي قديم خاص بالحضارة البابلية وثقافتها وأنظمة التشفير فيها، حيث ينتمي إلى المعرفة السيميائية لديهم وبأحد مكوناتها، الرياضيات، المرتبط ثقافياً بالمعرفة المنطقية والرمزية، ومن ناحية الدلالة، يعد واحداً من الأنساق السيميائية الدالة، إذ يشير إلى الأرقام المستعملة فيها، فهذه الدوال هي أرقام تمتد من الواحد إلى الستة، ومثل هذا النوع من الاستمرار قليل بالنسبة للنصوص التي قد كتبت بلغة الثقافة.

ويترابط في هذه الحالة من الامتداد وجهي الاستمرارية الثقافية: النص الثقافي ونظام التشفير، الا أنه يدخل ضمن عمل الذاكرة التي تسعى إلى إعادة نظام سيميائي ينتمي إلى أوليات الثقافة الخاصة بالفضاء الداخلي. حيث يخضع بناء النصوص وأنظمتها (لقانون عام لتطور الأنظمة السيميوطيقية يمكن على أساسه إدماج علامة معينة أو رسالة بأكملها(أو جزء من رسالة) في نص من نظام آخر من العلامات باعتبارها جزءاً مكوناً له؛ ويمكن، بالتالي، أن يظل هذا الجزء بكامل طاقته الأصلية(مع تغيّر في الوظيفة التي تصبح وظيفة جمالية بعد أن كانت أسطورية أو شعائرية))[1].

إن القاعدة السيميائية الأولى في عملية التسجيل الآني التي تمكّن من تحويل الخبرات والمعارف البشرية إلى عناصر ثقافية تكمن في وجود نظام سيميائي في ذات الثقافة قادر على إداء عملية التحويل هذه، فتتضمن كل ثقافة (نظام من طائفة من القواعد لترجمة الخبرة المباشرة إلى نص. ولكي يوضع أي حدث تاريخي في صنفه النوعي فإنه ينبغي أن يُعترف به قبل كل شيء كوجود حي، وينبغي أن يفصح عنه ماهيته عنصر متميز في اللغة، وهذا العنصر اللغوي هو الذي يحيله إلى الذاكرة. ها هنا يكون تقويم ذلك الحدث حسب كل الروابط المتسلسلة لتلك اللغة؛ وهذا يعني أن الحدث التاريخي سيسجل، أي أنه سيكون عنصراً في نص الذاكرة، عنصراً ثقافياً)[2]. فالدخول إلى مجال الثقافة يتوقف على أهمية العنصر الثقافي وترجمته إلى لغة.

تعاصر الذوات الأحداث، ويطلق على كتابة الذات لحدث ما معاصراً لها بـ(التاريخ الآني)، الذي يتكون خطه من القرب الزمني لعملية الكتابة من الموضوع المتطرق إليه[3]، هذا في ميدان البحث التاريخي، أما ما نقصده بالمصطلح، فهو وقوع حدث يعاصره الشاعر فيسجله بحسب الطريقة الخاصة بفنه ويضعه في نصه، أي هو شاهد عليه أو عاكس للحدث الذي وقع، ولذا يكون التاريخ جزءاً من الواقع الثقافي الخاص بجماعة ثقافية وأحداثه يعيشه أفرادها بلحظته أو تبعاته، إذ ليس مرور هذا النوع من الحدث بالمرور العادي؛ لأنّه حدث معيش، وبالتالي، أن هذا الحدث تتسرب مؤثراته إلى شعراء الجماعة، وهم بدورهم يقومون بتسجيله أو تمثيله في نتاجهم، ذلك أنهم جزء من جدل التاريخ وبنيته.

ونجد في المقاربة النقدية للتاريخ مصطلحات ترصد العلاقة بين النص والأحداث التاريخية التي يشير إليها، فمن هذه المصطلحات: التلميح، والرمزية، والترميز، والتمثيل، والمحاكاة، والمهم في هذه المصطلحات هو رصد طريقة تمثلها للمواد التاريخية عند انتقالها من مجال خطاب إلى آخر، فهي تنقلها من الخطاب الاجتماعي(التاريخي) إلى الخطاب الجمالي(الأدبي)[4]، ويكتسب الحدث التاريخي صفة جمالية في هذا الأخير.

كان الحدث التاريخي الأبرز الذي عاصره شعراء مرحلة الدراسة هو(الحرب)، التي خاضتها مجموعة من الدول على رأسهم أميركا، والتي امتدت لأكثر من عشر سنين، وعاش الناس تحت وطأة الحرب تحصد أرواحاً كل يوم، ولذا شكّلت الحرب جزءاً من حياة الشاعر ورؤيته، حيث صارت قصيدة الحرب ظاهرة بارزة في نتاج هذه المرحلة، ظاهرة جسدت كل تفاصيل أحداثها وما كان يجري فيها، لتكون هذه القصائد تمثيلات تاريخية آنية لهذا الحدث، وكشواهد على أثر ما هو اجتماعي في نصوص الثقافة.

(1) نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات- مطبقة على النصوص السلافية، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 361.
(2) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 335.
(3) ينظر: التاريخ الآني، جان لاكوتور، ضمن كتاب: التاريخ الجديد، إشراف: جاك لوغوف، تر: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007: 368.
(4) ينظر: الثقافة والشعرية الثقافية: 313.

وكما قلنا، فإن قصيدة الحرب تشكّل ظاهرة، ولهذا لا نجد شاعراً خلا نتاجه منها أو تهرب من تمثيلاتها وتسجيل بعض لحظاتها، ولا يسع الاستشهاد بكل قصائدها، وهنا نقف على العلاقة بين القصيدة وهذا الحدث التاريخي من خلال عدد من المصطلحات السابقة الراصدة لطبيعة هذه العلاقة.

إن التلميح، هو طريقة في قول شيء ما دون تقريره صراحة[1]، إذ تسجل بعض القصائد الوقائع من خلال الإشارة لما هو تاريخي، سواء كان الحدث أو الواقعة فردية أم جماعية، من هذه القصائد قصيدة (نخيل يتيم) التي ركّزت على حوادث فردية حصلت لأفراد، كالطفل الذي تحدث عنه هذا النص[2]:

أقفُ على راحة الموت

أقطعُ تذكرةً للعراق

أحملُ معي:

طفلاً بلا يدين

فيتجلى في هذا النص أكثر من منحى يرتبط بالظرف التاريخي: أولهما، حالة البلد الذي أصبح بلد الموت وهي حالة عامة، وثانيهما، حالة بعض الأفراد فيه الذين التهمتهم الحرب، إذ يشير بالطفل الذي بلا يدين إلى الطفل العراقي (علي) الذي فقد يديه نتيجة القصف الأمريكي الذي طال عالمه الطفولي الذي هو أبعد ما يكون عن أمثال هذه الصراعات الكونية.

وتلجأ بعض القصائد إلى مستوى تلميح أدنى من مستوى القصيدة السابقة، فتنقل بعض الحوادث وتشير إليها دون تفاصيل دقيقة تأتي في سياق التمثيل لانشغال الذات، من ذلك نص سلمان داود محمد الذي يسجل فيه واقعة بارزة، فيقول[3]:

قد أتسلسل" أولاً " في بلاط الضحايا وأغيب عن البيت،

لكني بريء من فردوس يلمع في مدافن الغرباء

وآمين لأصدقائي المشتعلين هناك

في

العامرية...

فهو عندما يخرج من بيته يمكن ألا يعود إليه ليتحول إلى عالم آخر ويحسب ضمن الضحايا، ويكفي تأكيده على استعمال الدال(المشتعلين) ليعطي مدلولاً واقعياً في العالم الخارجي قد رآه البعض بعيونهم، ويسجل الشاعر به ويشير إلى الحادثة الاليمة التي حدثت في ملجأ العامرية في بغداد يوم 13 شباط عام 1991 التي راح ضحيتها أكثر من أربعمائة مواطن عراقي جراء استهداف الصواريخ الأمريكية لهذا الملجأ، فهو قد سجل الحادثة دون ذكر كل تفاصيلها.

أما الرمزية، فتشير إلى(ممارسة تقديم الموضوعات والأفكار بواسطة الرموز أو إعطاء الأشياء معنى وطابعاً رمزياً(مترابط السمات))[4]، فالرمزية عملية تحويل الواقعي أو الطبيعي إلى رمزي ذهني عبر وسيط مادي ينوب عن ذلك الواقعي أو الطبيعي، وعلى هذا، فكل نص مصاغ سيميائياً عبر العلامات هو شكل رمزي، ويرتبط الترميز بمفهوم الرمزية وبمفهوم الرمز الذي هو شيء يقوم مقام شيء آخر، ولذا، فهو يرادف العلامة، ولكنه قد يفضل عليها كونه يبدو أكثر ثقافة منها[5]، فالرمز دال يحيل على موضوع ما، واستعمال العلامة وجعلها رامزة لشيء ما هو ما يعرف بالترميز الذي يكون مباشراً أو غير مباشر؛ وذلك لوجود (عدم تناسب بين الرامز

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة، تونس، 1986: 104.
(2) سقوط مردوخ: 55.
(3) الأعمال الشعرية: 188.
(4) معجم المصطلحات الأدبية: 172.
(5) ينظر: السيميائية وفلسفة اللغة: 322.

والمرموز، فالرامز يعبّر عن ميزة من ميزات المرموز، ولكنه يتضمن تحديدات أخرى لا علاقة لها بما يحيل عليه هذا الشكل)[1]، فلو نظرنا إلى نص نصير الشيخ الذي يقول فيه[2]:

أمضغُ صحو البداية من أول الرعدِ

من مطر لا يمتُّ لأرض بأي صلة.

نجد أن الرامز(الرعد) ليس صوت السحاب الآتي بعد وميض البرق، وإنما هو صوت الصواريخ(المرموز)، و(المطر) ليس قطرات الماء المتساقطة من السحاب، وإنما تساقط الصواريخ وتناثرها على أرض العراق، دلالة على كثافة السقوط عليهم، فجعل الرعد رمزاً لصوت الصواريخ، والمطر رمزاً لتساقطها، هو عملية ترميز للحدث الواقعي بنقله من الواقعية المحضة إلى الجمالية الرمزية.

وتنطلق المحاكاة، من علاقة الفن بالحياة الاجتماعية، وتتعلق بالأصل وإعادة إنتاجه، فالأصل هنا هو الحدث وإعادة الإنتاج هو النص الذي يمثله جمالياً، فالمنتج الجمالي(الشاعر) يقلّد الحدث التاريخي ولكن بطريقة غير حرفية، ومن هنا، تكون المحاكاة – بحسب نظرة أرسطو– لا تحاكي الحدث الواقعي كما وقع بالفعل، وعلى هذا فكل قصائد الحرب هي محاكاة لحدث الحرب.

فمن الأمثلة على مصطلح المحاكاة بعض القصائد التي تنحو نحو الشمولية في تصوير الحدث، كالقصيدة المأساوية لفاضل العزاوي المعنونة بـ(مرثية الأحياء)[3]، التي مثّلت بحق التسجيل الآني للحرب على العراق في مطلع التسعينيات أو ما يعرف بـ(العدوان الثلاثيني)، والقصيدة طويلة جداً، نجتزئ منها عدداً من الأجزاء، نحو هذا الجزء الذي يعمد إلى تصوير بداية العدوان ونتائجه تصوير ما يحدث:

موجة من طائرات تعقب أخرى. عيون تبرق في الظلام ومدافع ترعد فوق الأبراج. طيور ملتهبة تضرب الفضاء بأجنحتها قبل أن تحترق فوق المدينة. موت في السماء وموت في الأرض. موت في الحقول وموت في الصحارى. موت في الجسد وموت في الروح. موت في الماضي وموت في المستقبل. موت في الحياة وموت في الموت.

فهو يصور ابتداء العدوان ونتيجته الحتمية هي الموت في كل مكان مادي أو معنوي، إذ بلغ كل أفق الفضاء السيميائي وثنائياته المنظمة له: الفضائية(السماء/ الأرض)، الجغرافية(الحقول/ الصحارى)، الفلسفية(الجسد/ الروح)، الزمنية(الماضي/ المستقبل)، الإنسانية(الحياة/ الموت)، فالموت يتجاوز هنا مدلوله الشائع، ليدل على أشكال أخرى من الموت يمكن أن تشمل كل شيء، بمعنى انه لا يوجد غير الموت.

ويدور نسق المدلول في بقية مقاطع القصيدة الأخرى حول الشهداء وتحول التاريخ ليكون تاريخ القتلة وليس المقتولين وعويل أطفال العراق ووقوعهم تحت الانقاض ودمار بغداد، فيقول:

طائرات مقبلة من بعيد يقودها أعراب دكتاتوريون يضعون على أكتافهم النجوم، يخترقون الغيوم، مروعين الطيور في سمائها، حيث تنبسط الوديان تحتهم، مكبوتة بقوافل أسرى تقرع طبولاً، منطلقة من صحراء إلى أخرى. وعلى الأبراج تلتمع رؤوس المدافع، بازغة مثل عيون في كهف. مدن تحترق. مدن لا عظام لها كأفعى مطمورة في الطين. مقاتلات تتبادل القبل فوق دجلة، تقصف جسوره الواحد بعد الآخر.

فالقصيدة تمثّل مستوى من مستويات التسجيل الآني للحدث التاريخي ومحاكاة له، وبصيغة غير حرفية، فهو لا يصورها كما هي في الواقع، فقد صور رؤوس المدافع كأنها عيون في كهف، والمدن المحروقة كالأفعى المطمورة في الطين.

(1) المصدر نفسه: 347.
(2) في أعالي الكلام، نصير الشيخ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2000: 8.
(3) الأعمال الشعرية: 2/ 116.

ويعد التمثيل بمعناه الرمزي، أحد وظائف اللغة، حيث ينظر إلى علامات اللغة باعتبارها ممثلة لعالم التجربة والخبرة الواقعية[1]، فالكلمات(لا تنوب مناب واقع يتم أداؤه، بل هي تشكّل أو تكوّن ما يُعدّ واقعاً)[2]، فالكلمة ممثل مادي يدل على شيء في عالم الواقع، ويشمل كل الممارسات التي يقوم بها الإنسان بطريقة ما، كتمثيل الواقعي والتاريخي ورصده، فالنص الدائر حول الحرب كحدث تاريخي خاص بمجموعة اجتماعية يعد أحد التمثيلات الرمزية في الثقافة بغض النظر عن مدى اشتماله على مفهوم الحقيقة التاريخية، فهو يتكون من الكلمات كوسيط مادي وأدوات تمثيل للواقع يسجل النص بها الحدث التاريخي وينوب عنه.

من ناحية مسببات إنتاج هذه التمثيلات، ما كان لهذه النصوص أن تظهر في الثقافة ما لم يكن هناك صراعاً يدور بين مجموعتين اجتماعيتين غير متساويتين من ناحية القوة، هذا الصراع هو محرك للتاريخ، فليس تاريخ مجتمع ما سوى تاريخ صراع الطبقات[3]، قد يحدث هذا الصراع على مستوى خارجي – داخلي(الأمريكي– العراقي) أو داخلي– داخلي(العراقي– العراقي)، وينتج الاختلاف والهيمنة والسيطرة الصراع الطبقي، وينتج الصراع الطبقي الحدث التاريخي، والحدث التاريخي ينتج من حيث علاقته بعالم الفن تمثيلات رمزية كقصائد الحرب، فهناك صراع محتدم كان فاعلاً يقف وراء هذه النصوص وإنتاجها، حركة التاريخ في أوج صراعها وحركة اللحظات التاريخية تفترض هذه النتاجات السيميائية وتشكلها بهذه الطريقة، فهناك علاقة بين الممارسة الثقافية ومجتمعها وهي نتاج النظام الثقافي لهذا المجتمع؛ وذلك للارتباط الوثيق بين السياق الثقافي والظرف التاريخي. فلا(تخلو مرحلة من مراحل نمو المجتمع من وجود مجموعات من الأشياء الخاصة والمحصورة التي تكتسي قيمة خاصة بسبب كونها معرَّضة لاهتمام الهيئة المجتمعية بها. إن هذه المجموعة من الأشياء هي وحدها التي ستولد الأدلة، وتصير عنصراً في التواصل بالأدلة)[4]، فاللغة ومجمل متعلقاتها تكشف كما يرى فيكو عن أسلوب حياة وتفكير عند شعب ما، والتعرف على هذا يستلزم أن ندرس لغة هذا الشعب ونتتبع التطور الذي طرأ على علاماتها[5]، فالأشياء التي تهم المجتمع العراقي هي الحرب والحصار والغربة والتقيد، ولهذا جاءت القصائد ملأى معجمياً بدوال الموت والقتل والخراب والجوع والتحيّر والخوف والاغتراب.

إن الحس المشترك من حيث هو (حكم بغير تفكير يشترك فيه أفراد طبقة كاملة أو شعب بأسره أو أمة أو الجنس البشري كله)[6]، يلعب دوراً عظيماً في إنتاج الممارسات التمثيلية وتوجهها نحو ما يهم المجموعة الاجتماعية، فتتجلى قيمة الأحداث والوقائع التاريخية عند كل جماعة بحسب موقعها وطرفها في الصراع، باعتباره حدثاً يهمها ويخص كينونتها.

ولا تقتصر عملية الدخول إلى الذاكرة عبر اللغة بالحدث التاريخي فقط، وإنما كل شيء يشتغل سيميائياً يجب أن يتجسد عبر لغة خاصة به، فكل القصائد التي كتبت في مرحلة الدراسة حال ما انتجت وقيدت كتابياً، فإنها قد أصبحت داخلة في إطار الثقافة وعناصر ذاكرة فيها، وكذلك نتاجات عمل الترجمة؛ لأنّ (غرس حقيقة في الذاكرة الجمعية إنما يماثل الترجمة من لغة إلى لغة أخرى، وفي حالة الغرس هذه تكون الترجمة إلى (لغة الثقافة))[7]، وعلى هذا، فإن كل الترجمات التي قام بها شعراء قصيدة النثر العراقية في مرحلة الدراسة هي مثال تثبيت النصوص في الثقافة، حيث تعد كل ترجمة النصوص الشعرية لشعراء قصيدة النثر الغربية هو بمثابة دخولها في سياق الثقافة العربية والعراقية وعدّها كنصوص فيها، ومن ثم كمحتويات ذاكراتية.

وما يمكن استخلاصه من عمليات التسجيل الخاصة بالذاكرة واشتغالها السيميائي، هو أن الدخول إلى الذاكرة الثقافية لا يكون إلا من خلال التحول إلى أثر، وهنا نقصد الأثر المكتوب، أي التسجيل الكتابي، فإن يُسجل شيئاً ما لغوياً يعني أنه أصبح نصاً ثقافياً،

(1) ينظر: موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، تر: هناء الجوهري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014: 168.
(2) مفاتيح اصطلاحية جديدة- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت وآخرين، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010: 215.
(3) ينظر: البيان الشيوعي، ماركس وانجلر، تر: العفيف الأخضر، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2015: 45.
(4) الماركسية وفلسفة اللغة: 33-34.
(5) ينظر: فلسفة التاريخ عند فيكو: 81.
(6) New Science,Vico:21، نقلاً عن فلسفة التاريخ عند فيكو: 50.
(7) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 335.

عنصراً ذاكراتياً، تسجيلاً تاريخياً، تعبيراً اجتماعياً، حضوراً فردياً، مؤشراً جماعياً؛ لأنّ على الثقافة أن تنتج نصوصاً حتى لا تضمحل الذاكرة وتصاب بالنقص.

رابعاً: الإغفال والنسيان

تتشابه إلى حد كبير ذاكرة النص وذاكرة الثقافة، من حيث آلية العمل مع مواد الذاكرة والعناصر المكونة، فكلاهما يشتملان على عنصري الإغفال والنسيان، والنص يغفل وينسى مثلما الثقافة تغفل وتنسى؛ لأنّ(تحول سلسلة من الوقائع إلى نصوص أمر مصحوب أبداً بالانتخاب، أي تثبيت وقائع بعينها، وهي التي يمكن ترجمتها إلى عناصر في النص، وبإغفال(نسيان) وقائع أخرى يقال إنها غير أساسية. وفي هذا المعنى نجد أن كل نص لا يعزز فحسب عملية التذكّر بل إنه ليعزز عملية النسيان كذلك)[1]؛ ذلك أن منها ما هو غير مهم بالنسبة لمنتجي النصوص، فلا تحظى بعضها بعناية أحدهم؛ لأنّها تنتمي لآخر مختلف عنه فكرياً وثقافياً وإثنياً، فالشاعر يتذكّر ما يراه مناسباً له ولمجموعته ولا يتذكّر كل شيء.

لا يتذكّر النص كل شيء مضى سواء تعلق الأمر بالذاكرة الفردية أو الذاكرة الجماعية، لدرجة أن عدداً من النصوص قد لا تتضمن أية تمثيلات للماضي، ان كل النصوص السابقة قد استذكرت أشياء ونست أشياء أخرى، فما ذكر هو عدم النسيان وما لم يذكر هو النسيان ذاته، وهو أمر طبيعي، فالنسيان ليس عدو الذاكرة من كل النواحي، بل هي تتفاوض معه من أجل أن توازن ذاتها[2]. إذاً، هناك حضور (تذكر) وغياب (نسيان) في كل نص ثقافي.

ويعتبر كل من الإغفال والنسيان من بين الآليات السيميائية العاملة على تنظيم الثقافة باعتبارها ذاكرة جمعية، وينبغي أن يوضح الاختلاف بينهما من حيث إن النسيان عنصر من العناصر المهمة للذاكرة، والإغفال هو وسيلة لتخريب وهدم الذاكرة[3]، والنص كعاكس للثقافة تنطبق عليه العملية السيميائية السابقة، فذاكرة النص تقترب من ذاكرة الثقافة، فهو يتذكّر ويغفل وينسى ما يجب استذكاره وإغفاله ونسيانه.

ويتخذ كل من الإغفال والنسيان بوصفهما آليات لعمل الذاكرة الثقافية أكثر من مظهر منها إغفال النصوص القديمة، ففي مجال الشعر تعد قصيدة النثر سواء في الشعر الغربي أو الشعر العربي نتاجاً لحركات الحداثة الشعرية فيهما المدعومة إيديولوجياً بالمذاهب والحركات الفنية، وفي الواقع، إن اختلاف الحركات الفنية هو اختلاف نصوص؛ لأنّ لكل حركة قواعدها وأساليبها الخاصة بإنتاج النصوص، ولذا تتعارض نصوص حركة فنية مع نصوص حركة فنية أخرى، وعندما تبزغ حركة جديدة، فإنها تتعارض مع نصوص الحركة الفنية السابقة عليها أو المتزامنة معها، فكل(حركة فنية جديدة تبطل سلطان النصوص التي اعتدت بها عهود سبقت، ويتم ذلك بنقل تلك النصوص إلى صنف اللامدون، اللانص، أي إلى نصوص من منزلة مختلفة)[4].

الحال ذاته حصل مع مجيء قصيدة النثر في الشعرية العربية الحديثة، إذ وقفت من النصوص السابقة(العمودية والحرة) موقفاً مغايراً، فمن جهة، كان تمركزها في التسعينيات جعلها كنموذج حقيقي للإبداع الشعري للحركة الفنية الأقوى حضوراً في الساحة الثقافية والمُمثِلة لحركة الإبداع الشعري الجديد، ومن جهة أخرى، وهي الجهة الجمالية، فإنها قد جاءت بالخرق الكبير لسلطة النصوص الشعرية العمودية منها والحرة شكلاً ومضموناً، ويعني تصدرها المشهد الشعري أنها قد ازاحت النصوص العمودية والحرة إلى الوراء لتكون من رتبة ثانية، بناء على قوانين الثقافة التي تقرر أي نص يبرز إلى الواجهة الثقافية ليكون ممثلاً تاريخانياً عن المرحلة الثقافية، وأي نص يتراجع إلى الخلف.

وليس مسألة الاعتداد في الشعر بنصوص قصيدة النثر دون الاعتداد بغيرها هو عمل اعتباطي في آلية الذاكرة الجمعية، وإنما جاءت بناء على آلية عمل هذه الذاكرة وترتيبها للنصوص وإعطاء الأولوية لنموذج نصي على حساب آخر، إذ يحتم العناية بالنصوص

(1) المصدر نفسه: 336.
(2) ينظر: الذاكرة والتاريخ والنسيان: 603.
(3) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 337.
(4) المصدر نفسه: 337.

وإبعاد أخرى شرطاً أساسياً لعمل الذاكرة وحدود طاقتها، ومن هنا، فإن(لا وجود بعض النصوص يصبح بسبب عدم تناغمها الدلالي شرطاً ضرورياً لوجود نصوص أخرى)[1].

ومنها المظهر الذي يتجلى على مستوى التمثيل الثقافي وعلاقته بالصراع بين المجموعات الثقافية، إن للصراع الاجتماعي والطبقي أثرهما في عمل الثقافة كذاكرة، إذ تكتسب قضايا هذا الصراع أهميتها الخاصة في استبعاد نصوص ووقائع على حساب حضور أخرى. وتتوقف علاقة الذات بالآخر الثقافي وأثرها في الذاكرة على مستوى العلاقة بينهما، حيث(إن الاذلالات والمساس الحقيقي أو الوحي بالتقدير للذات، تحت ضربات الغيرية التي لا تلقى التسامح الواجب هي التي تغيّر العلاقة التي تقيمها الذات عينها بالآخرين من علاقة ترحاب إلى علاقة رفض وإقصاء)[2]، ويهمنا هنا نمط العلاقة الثاني.

فالثقافة أن نظرنا إليها من جهة تاريخية، هي سلسلة من العهود والمراحل التي تتراوح بين الاستقرار والاضطراب بحسب العلاقات بين الجماعات الثقافية وما يمكن أن تصل إليه من التوافق والاختلاف، ففي حالة التوافق الجماعات تشوب الثقافة حالة من الحرية في وجود النصوص الثقافية، فالكل يطرح تمثيلاته بحرية، وفي حالة اختلافها الحاد، فإن حال النصوص يتعرض – بحسب المسيطر – للتلاعب والتحديد والإغفال؛ ذلك (إن عهود النكوص التاريخي... عندما تفرض على الجماعة خططاً من التاريخ ذات طابع أسطوري طاغ، تنتهي بأن تطلب إلى الجماعة أن تغفل النصوص التي لا تندرج في مثل هذا التخطيط)[3].

والحالة التي يمكن تلمسها كمثال جلي على هذا المعنى لعمل الثقافة في مرحلة التسعينيات من القرن المنصرم في الثقافة العراقية هي الصراع بين طبقة السلطة والجماعات الثقافية الأخرى وتحديداً الشيعة، هذا الصراع المرير الذي عملت السلطة على كسبه بشتى الطرق والوسائل، وقد كسبته حقاً بناء على استراتيجية الخوف العاملة على إرهاب الآخر خاصة بعد حدث 1991، هذا الحدث أن نظرنا إليه من خلال رؤية المجموعتين للعالم يكون مختلفاً عندهما. إذ يتوقف معنى كل حدث تاريخي على رؤية كل طرف فيه، فقد يعني لطرف المجد بينما يعني للطرف الآخر المذلة[4].

إن ما يضبط ويحدد كل سلوك ثقافي هو أما الحياء وأما الخوف، وهنا يأخذ الخوف صداه بين العلاقات الاجتماعية وصراع الطبقات والهيمنة التي تحظى به احدها على الأخريات، حيث يتحول الخوف(إلى إوالية نفسانية أساسية للثقافة، فإذا كان(الحياء) يضبط ما كان مشتركاً بين الناس جميعاً، فإن (الخوف) كان يحدد خصوصية ذلك المشترك من حيث علاقته بالدولة، أو بمعنى أدق، يحدد ما كان في هذه المرحلة مهيمناً من الناحية الثقافية)[5].

فالمهيمن مادياً وثقافياً هو الفكر السلطوي، وهو المراقب لحركة الخطابات ومسارها وموضوعاتها في الثقافة، والمحدد لمن يجب أن يشيع ومن لا يجب، من منطلق(أن إنتاج الخطاب، في كل مجتمع، هو في نفس الوقت إنتاج مراقب، ومنتقى، ومنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل)[6]، أولى هذه الإجراءات هو القمع المسبب للخوف، ثم اختيار المتحدثين ليكونوا هم من لهم الحق في طرق الموضوعات التي تنسجم مع فكر السلطة.

تمثّل سيطرة البعثيين على نظام الحكم في العراق عهود تسلط بالنسبة للشيعة، كقوة رافضة لفكر هذا النظام وحزبه، فالسلطة بسبب اختلافها الفكري مع الشيعة فرضت قيوداً صارمة على مثقفي هذه الجماعة خاصة شعراء الداخل منهم، تحد من انفتاح نصوصهم وبنائها على ضوء ما يهمهم ويعنيهم ويبتغون التعبير عنه بحرية؛ لأنّها بمنظار السلطة نصوص معارضة، محرضة، انتقادية، لقد صادر النظام حرية الكتابة في موضوعات خاصة بالشيعة وأحوالهم وحركاتهم الثورية ضد النظام، كالحدث الأبرز وهو

(1) المصدر نفسه: 337.
(2) الذاكرة والتاريخ والنسيان: 138.
(3) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: 337.
(4) ينظر: الذاكرة والتاريخ والنسيان: 138.
(5) سيميائيات مفهومي الحياء والخوف، يوري لوتمان: تر: محمد الادريسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، العدد(23)، السنة 1999: 233.
(6) نظام الخطاب، ميشيل فوكو، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007: 8.

الانتفاضة التي وقعت بعد العودة من غزو الكويت والمعروفة باسم(انتفاضة 1991)، هذه الانتفاضة كحدث تاريخي مهم في حياة هذه الجماعة وتاريخها النضالي لم تأخذ بسبب الرقابة السلطوية ما كانت تستحقه من تمثيل عند الشعراء عامة وحتى الشعراء الشيعة أنفسهم من كتاب قصيدة النثر، إذ لم تسمح السلطة وأجهزتها القمعية بالتعبير الحر عنها وظهور النصوص المناصرة لها إلى العلن، بل على العكس من ذلك، فقد ينال من يناصرها ويطرح تمثيلاً عنها أشد العقاب؛ ولذا، يلجأ بعض الشعراء إلى تمثيلها بأسلوب عالي التشفير[1].

ويشكّل مثل هذا الحدث جزءاً من منظومة هوية أي مجموعة اجتماعية، التي تبنى هويتها جزئياً بالاستناد إلى ذاكرة المآسي الجمعية التي حدثت لها عبر تاريخها[2]، وبالنسبة للشيعة يمثّل هذا الحدث القمعي جزءاً من هويتها التي لها ارتباطاتها بتاريخها الخاص، فهو في الحقيقة لا يغفل أو ينسى، وإن قد أغفل كتمثيل في الواقع بسبب الرفض السلطوي، لكنها بقيت محفوظة كذاكرة في الذهن، حيث اجبر الشعراء المجموعة على أن يصمتوا ويغفلوا الكثير بسبب الخوف، فهو وإن لم يتجسد كتابياً فإنه يبقى عالقاً في الذهن، وعلى هذا، فإن جزءاً مما يخص الشيعة في تسعينات القرن الماضي قد أغفله النظام عمداً، ولو كانت هناك مساحات من الحرية لوجدنا تمثيلات عديدة لموضوعات وقضايا تخصهم غير التي وجدت.

الخاتمة

إن النص حامل لما سبق، فله ذاكرة يعيد بعض محتوياتها التي قد تكون أحداثاً أو وقائع أو رموزاً أو أساطير، ويتم استذكارها على أساس من الاشتغال السيميائي لآليات عمل الثقافة وأنساقها المتعددة، فهي من تقرر نوعية ما يستعاد من محتويات التاريخ والذاكرة وما يغفل منها، إذ يحدد الوضع التاريخي الذي تعيشه الذات والجماعة ما يجب أن تعتني به وتعيده، ويبين هذا الأمر، أهمية تمثيل الماضي بالنسبة للجماعات الثقافية وأثره في تشكيل حاضرها، فيعمل باعتباره سياقاً محركاً ومنتجاً لبنية النص على أن تأتي بهذا المحتوى التاريخي– إيجابي الدلالة كان أم سلبي الدلالة– دون غيره، من خلال عملية إعادة البناء، من أجل أن تمنح هذه المحتويات التاريخية دلالات جديدة تناسب وضع الذات وجماعتها، فإذا كانتا تعيشان مستقرتين، فإنها تتذكر عناصر ذاكراتية إيجابية، وأن كانتا تعيشان مضطربتين، فإنها تستذكر العناصر والرموز السلبية، وما نجده في قصيدة النثر العراقية هو الحالة الثانية، وبناء على دينامية الثقافة، اعتمدت قصيدة النثر على محتويات تاريخية تنتمي إلى مجال الثقافة الداخلي وأخرى تنتمي إلى مجال الثقافة الخارجي.

إن النص ممثل لما يقع، لكن على وفق قوانينه الجمالية الخاصة به، إذ يلجأ إلى أساليب نمذجة خاصة في تسجيله للحدث التاريخي، فقصيدة النثر باعتبارها نصاً جمالياً لا تسجل الأحداث التاريخية كما هي، وإنما تسجلها بطريقتها الفنية الخاصة من خلال أكثر من مفهوم كالتلميح والرمزية والتمثيل والمحاكاة، ويفرض كذلك الوضع التاريخي أن يسجل النص هذا الحدث دون ذاك، وذلك يتوقف على مستوى الهيمنة الذي تمارس جماعات على أخرى، مما يؤدي إلى الإغفال والنسيان.

(1) يقول الشاعر أحمد الشيخ علي في رسالة خص بها الباحث عن سؤال حول مدى مساعدة طبيعة اللغة وصياغتها على وفق قوانين قصيدة النثر على مراوغة السلطة السياسية وتضمين النقد لها:(كثيراً ما يقف المعنى خلف اللغة، سواء أكان ذلك بسبب السلطة أم لا. ومع ذلك فقد كتبت نصوصاً ناقدة ومعارضة بشكل دقيق إنما بتقنيات لغوية تشكّل جداراً نارياً منيعاً للتخلص من الوقوع في دائرة الرضوخ لبطش السلطة وغبائها).

(2) ينظر: الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر: وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009: 199.

المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب

- الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986.
- الإناسة البنيانية، كلود ليفي شتراوس، تر: حسن قبيصي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.
- البيان الشيوعي، ماركس وانجلر، تر: العفيف الأخضر، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2015.
- التاريخ الجديد، إشراف: جاك لوغوف، تر: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.
- الذاكرة والتاريخ والنسيان، بول ريكور، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009.
- الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر: وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
- سيمياء الكون، يوري لوتمان: تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2011.
- السيميائيات الثقافية– مفاهيمهما وآليات اشتغالها، عبد الله بريمي، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2018.
- السيميائية وفلسفة اللغة امبرتو إيكو، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
- علم العلامات(السيميوطيقا)– مدخل استهلالي، فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار التنوير، مصر، لبنان، تونس، ط1، 2014.
- فلسفة التاريخ عند فيكو، عطيات أبو السعود، منشأة المعارف، مصر، 1997.
- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000.
- اللغة والأسطورة، أرنست كاسيرر، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الأمارات، ط1، 2009.
- الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة، تونس، 1986.
- مفاتيح اصطلاحية جديدة– معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت وآخرين، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010.
- ملحمة جلجامش، طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980.
- موسوعة النظرية الثقافية– المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، تر: هناء الجوهري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014.
- نظام الخطاب، ميشيل فوكو، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007.
- الوقوف على حافة العالم– محمود البريكان وسركون بولص، علي حاكم صالح، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، ط1، 2013.

ثانياً: الأعمال والمجاميع الشعرية

- الأعمال الشعرية، سلمان داود محمد، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2012.
- الأعمال الشعرية، عبد الأمير جرس، أشرف عليها: حسين علي يونس، دار مخطوطات، ط1، 2014.
- الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، ط1، 2007.
- الأعمال الكاملة، سركون بولص، منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، أربيل، ط1، 2011.
- خيول مشاكسة، ماجد الحسن، دار ضفاف للطباعة، بغداد، 2015.
- خمسة عناوين لصديقي البحر، فليحة حسن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.
- سقوط مردوخ، حسن الخرساني، منشورات مجلة ضفاف، ط1، 2005.
- عقائد موجعة، أحمد عبد الحسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2009.

- غياهب العزلة، رسول عدنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
- في أعالي الكلام، نصير الشيخ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2000.
- قمر ليس للموت، حسن رحيم الخرساني، دار ألواح، إسبانيا، ط1، 2002.
- كاميكاز، ولاء الصواف، مكتب الغسق للحاسبات، بابل، 2000.
- كون في داخلي، أحمد آدم، مكتب الزوراء للطباعة، كربلاء، 2000.
- لا اريده صعوداً، ماجد الحسن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2008.
- لم استعر وجهاً، عبد السادة البصري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2007.
- يجر وقاره بهدوء، فرج الحطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

ثالثاُ: المجلات

- الثقافة بوصفها نصاً– مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان، أليكسي سيمننكو، تر: سمر طلبة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع(99)، مج(3/25)، ربيع 2017.
- الثقافة والشعرية الثقافية، ستيفن جرينبلات: تر: معتز سلامة، فصول، المجلد(3/25)، العدد(99)، 2017.
- سيميائيات مفهومي الحياء والخوف، يوري لوتمان: تر: محمد الادريسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، العدد(23)، السنة 1999.