الغرائبية والأسطورة في الخطاب الشعري الراهن
(بحث في إنتاج الشعرية وأنثروبولوجيا الخطاب).
نصوص مختارة من ٢٠١٥ حتى ٢٠٢٠م.

محمد سليم شوشة*
msa06@fayoum.edu.eg

ملخص

تنشغل هذه الدراسة بمقاربة ظاهرة الغرائبية والقناع الأسطوري في قصيدة النثر العربية المعاصرة، وذلك لاستجلاء أثر هذه الغرائبية وكذلك توظيف الأسطورة في إنتاج الشعرية، ومحاولة كشف جذور الأنثروبولوجيا العابرة للثقافات ودورها في إثراء النص الشعري أو توسيع مدى النص وجعله قابلا للتأويل الرمزي والاسقاط الدلالي، والكشف عن المكونات الإنسانية الممتدة والجذور الفكرية التي تشكل ذهنية الشاعر فتتخذ من النص وظواهره سبيلا لمقاربة الجذور التكوينية في عقل منتج الخطاب الشعري وانشغالاته أو همومه وأفكاره. ومن حيث المنهج تميل الدراسة في الأساس إلى تطبيق دراسات الشعرية poetics studies دراسة وصفية تنطلق من مكونات النص وجمالياته وروافد الامتاع فيه بداية من اللغة والتصوير وصولا إلى العناصر السردية والأسطورية وحال التشويق وتشكيل موقف شعوري أو نفسي متسق، وكذلك البحث في الأنساق الثقافية الكامنة في الخطاب الشعري والفاعلة فيه مثل نسق المهجر أو الموت أو فكرة عودة الموتى وقدر ما تمنح بعض هذه الانساق الخطاب الشعري من الغرائبية والطابع الكوني أو السمت الماورائي للخطاب.

كلمات مفتاحية: الغرائبية – قناع الأساطير القديمة– قصيدة النثر العربية المعاصرة

* أستاذ مساعد الأدب العربي كلية دار العلوم جامعة الفيوم

مقدمة

تتشغل هذه الدراسة بمقاربة ظاهرة الغرائبية والقناع الأسطوري في الخطاب الشعري العربي الراهن، وذلك لاستجلاء أثر هذه الغرائبية وكذلك توظيف الأسطورة في إنتاج الشعرية، ومحاولة كشف جذور الأنثروبولوجيا العابرة للثقافات ودورها في إثراء النص الشعري أو توسيع مدى النص وجعله قابلا للتأويل الرمزي والإسقاط الدلالي. والكشف عن المكونات الإنسانية الممتدة والجذور الفكرية التي تشكل ذهنية الشاعر. فتتخذ من النص وظواهره سبيلا لمقاربة الجذور التكوينية في عقل منتج الخطاب الشعري وانشغالاته أو همومه وأفكاره.

ومن حيث المنهج تميل الدراسة في الأساس إلى تطبيق دراسات الشعرية poetics studies دراسة وصفية تنطلق من مكونات النص وجمالياته وروافد الإمتاع فيه بداية من اللغة والتصوير وصولا إلى العناصر السردية والأسطورية وحال التشويق وتشكيل موقف شعوري أو نفسي متسق، وكذلك البحث في الأنساق الثقافية الكامنة في الخطاب الشعري والفاعلة فيه مثل نسق المهجر أو الموت أو فكرة عودة الموتى وقدر ما تمنح بعض هذه الأنساق الخطاب الشعري من الغرائبية والطابع الكوني أو السمت الماورائي للخطاب. وهكذا فإن الدراسة ربما تميل كذلك إلى تطبيق التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي أو أنثربولوجيا الخطاب الأدبي.

أما فيما يتصل بالدراسات السابقة، فإن أغلب الدراسات التي اطلع عليها الباحث وتختص بمقاربة الأسطوري والغرائبي في الشعر العربي ربما تتوقف عند مرحلة زمنية متقدمة نسبيا، وقلما تمتد إلى قصيدة النثر أو المراحل المتأخرة

والحقبة الراهنة، وقد اطلعنا على عدد من الدراسات الخاصة بالقناع والأسطورة في الشعر الحديث والمعاصر منها: دراسة الدكتور جابر عصفور أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول العدد ٤ يوليو ١٩٨١م، وكذلك دراسة الدكتور يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر دار الآداب بيروت ط١، ١٩٩٤م ، وكذلك دراسة الدكتورة خالدة سعيد حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م، وغيرها من الدراسات التي ركزت على المرحلة الوسيطة من شعر بدر شاكر السياب وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور كما نجد ذلك لدى الدكتور عز الدين إسماعيل ضمن كتابه المهم الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. وقد انشغل صاحب هذا البحث بالأسطورة في أبحاث سابقة أخرى موازية أو سابقة، مثل دراسة "شعرية الأسطورة عند محمد آدم" المنشورة في مجلة فصول في العدد ١٠٠، صيف ٢٠١٧م، ودراسة: العادات والطقوس الشعبية: الرمز الأسطوري وإنتاج الشعرية دراسة في أدبية النص الشعري المعاصر، مجلة كلية دار العلوم جامعة الفيوم يونيو ٢٠٢٢م، وكذلك الغابة والنهر.. بحث في شعرية الفضاء الأسطوري والغرائبي في قصيدة النثر العربية. مجلة الدراسات العربية الصادرة عن كلية دار العلوم جامعة المنيا عدد يناير ٢٠٢٣م. وهو ما قد يشكل انشغالا ممتدا يحاول الباحث أن يفيد منه ويستثمره بما يصنع من تراكم معرفي قد يسهم في إضاءة أفضل للظاهرة الأدبية ومقاربة النص الأدبي على نحو أعمق.

تمهيد:

يمثل حضور الأسطورة وأقنعتها في النص الشعري مجالا رحبا للإسقاط والتأويل، وهكذا تكون بابا من أبواب إنتاج الشعرية وإنتاج الدلالة، وتوسيع مدى

النص، وقد قامت دراسات كثيرة على مقاربة حضور الأسطورة في الخطاب الشعري العربي في مراحله التاريخية المختلفة، لكن ذلك الجهد والمقاربة الأسطورية تكاد تكون متوقفة عند مرحلة معينة، ولا تتعمق كثيرا مع قراءة الخطاب الشعري الراهن وبخاصة قصيدة النثر، وفي تصور الباحث أن العلاقة بين الشعري والأسطورة عميقة ولها أسس ومنطلقات كثيرة منها ما يتصل باللغة في ذاتها، ومنها ما يتصل بالغرائبية وتصور الشاعر للعالم أو لذاته أو لعلاقته مع العالم، وكذلك علاقة الأسطورة بالتخييل أو المحاكاة والرمز والإسقاط والتمثيل، أو ما يتصل بالتكوين الذهني والمعرفي للشاعر، وحتما منها ما يتصل بالناتج أو الأثر الجمالي لهذا التشكيل الأسطوري والغرائبي في النص الشعري؛ ولهذا فإن مقاربة حضور الأسطورة وأقنعتها في الخطاب الشعري الراهن ربما يكون فرصة مناسبة لاستكشاف جوانب جديدة في ملامح هذا الخطاب وفرصة كذلك لاستكشاف تباين الشعراء في هذا التوظيف واختلافهم في استثماره، كما أن هذه الغرائبية الناتجة عن حضور الأسطورة وأبعاد توظيفها في الخطاب الشعري تمثل تمديدا لتخييل النص الشعري وتوسيعا لعالمه وتجاوزا للمباشرة وفتح المجال بدرجة أكبر وأرحب أمام الرمزية والإسقاط.

وبرغم ما قد نتصور من التطابق بين الفنتازيا والغرائبية والأسطورة فإن بينها كلها اختلافات دقيقة سعى الباحثون والنقاد من عقود لاستكشافها والعمل على تمييزها من بعضها، "فالفنتازيا تشغل الفترة التي يغيب فيها اليقين أو هذه الحال من الريبة، وبمجرد أن نختار إجابة أو أخرى، فنحن نبتعد عن الفنتازيا إلى النوع المجاور؛ الغرابة uncanny أو العجائبية marvellous، والفنتازيا هي تلك خبرة من التردد بين شخص يعرف فقط قوانين الطبيعة، في مواجهة ما

يبدو حدثا فوق– طبيعي supernatural event، وبالتالي فإن مفهوم الفنتازيا يكون محددا في إطار العلاقة بين الحقيقي والتخييلي"[١]. ومن بدايات الطروح النظرية التي اشتغلت على التحديد العلمي لهذه المصطلحات المتشابهة نسبيا ما نجد لدى نورثروب فراي Northrop Frye في كتابه تشريح النقد من النظر في دور القارئ ومقدار تصديقه، لكنه كذلك رجع في تحديد هذه الأنواع الأدبية إلى علاقتها بالقارئ وقياس قدراتها عليه من حيث التفوق والضعف[٢]، ولكن ربما تكون التجربة الأكثر شمولا وقد رجعت إلى ما سبقها من محاولات هي تجربة تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov الذي استند إلى عدد من السمات والخصائص المميزة لكل نوع منها. وقد تبدو الغرابة والغرائبية أوسع أو أشمل ويمكن تفسيرها لديه استنادا إلى أنواع من الأسباب الطبيعية أو الفوق–طبيعية، واحتمالية التردد بينهما يخلق الأثر الفنتازي the fantastic effect[٣]. ويقف تودوروف طويلا مع هذا التصنيف لهذه الأنواع استنادا لأثر العمل بالنسبة للقارئ أو المتلقي وأحيانا بالنسبة للشخصية نفسها، وحال التردد هذه التي يشير إليها بين الطبيعي وفوق الطبيعي. واستنادا كذلك لنوع البطل وحاله من حيث التفوق أو التساوي في القوة بالنسبة لقوانين الطبيعة من جانب وبالنسبة للقراء أو المتلقين من جانب آخر.

وهكذا يمكن ملاحظة أن الغرائبية أوسع نطاقا وأكثر مرونة من الفنتازيا أو العجائبية، فالغرائبية حال عامة من الخروج عن المألوف وحال من الصدمة والمجاوزة أو التخييل غير النمطي، في حين تبدو العجائبية مقتصرة على نوع أدبي محدد يأخذ سمتا من الخلط بين الطبيعي وفوق–الطبيعي، وملامح أدبية ثابتة ومهيمنة على العمل من أوله لآخره أو تحكم العمل الأدبي كله. فكل فنتازيا

أو عجائبية هي بالضرورة غرائبية أو تنتمي للغرائبي، في حين ليس كل غرائبي فنتازيا أو عجائبي، إذ يمكن أن يكون الغرائبي حالا عارضة أو لمحة عابرة تبلغ حدودا بعيدة من الدهشة أو الخروج عن المعتاد أو المألوف. والغرائبية كذلك يمكن أن تكون مقابلا للمنطق العقلي أو نقيضا للعقلانية أو العلمي القائم على التجريب والملاحظة.

ويميل تودوروف إلى قياس انتماء الحكاية إلى الفنتازيا تبعا لأثرها في المتلقي أكثر من البحث في نوايا المؤلف، فتكون من الفنتازيا إذا جرب القارئ عبرها شعور عميق بالخوف والرعب، وكذلك من حضور عوالم وقوى غير متوقعة(٤).

أولا: الموت وعودة الموتى

يُعدّ الموت وعودة الموتى من الموضوعات التي تشكلت بشكل غرائبي وكانت منفذا وبابا للأسطورة والغرائبية في القصيدة العربية الراهنة، ولذا فضلنا تناولهما منفردين لأن نصوص الموت قد تبدو منفصلة عن الموضوعات السابقة، فهي مقاربة لسؤال مركزي ولإحدي الكليات التي تشغل ذهن الشعراء وتحدد بعض تصوراتهم للوجود. وكانت ثمة تكنيكات شعرية واستراتيجيات بنائية للنص الشعري مختلفة جعلت توظيفات الموت وعودة الموتى ذات ناتج دلالي وجمالي بارز، وجعلت منه مقابلا للحياة التي تصبح هي الجامدة والميتة، أو جعلت من بعض تصورات الموت نوعا من التمرد على السكون والجمود الذي قد يبدو جوهريا في الموت، بأن جعلت الأموات أبطالا محاربين ومتحركين لا مسلوبين الحركة والفعل تماما. وبالطبع في بعض هذه النصوص تتكشف تصورات الشعراء للعالم الآخر وما وراء هذا الوجود.

فمن التمثُّلات الأسطورية والغرائبية في الشعرية العربية الحديثة فكرة عودة الموتى، أو ما يملكون من قدرة على تجاوز حدود العالم الآخر بأفعال ومعجزات ويبدون كأنهم أحياء، ولكنهم أحياء أكثر قدرة وأكثر حرية. يصبحون نماذج خارقة وفوق بشرية، يمنحهم الموت وجودا جديدا وهيئة مغايرة فكأنهم كائنات جديدة تجمع بين ما كان لهم قبل الموت بالإضافة إلى قدرات أخرى. وفي الأساطير القديمة تتوافر فكرة العودة مرة أخرى في أرواح، وكذلك فكرة البعث، حيث "خلق الكون يُعاد إذن في كل سنة. ويسمح هذا التكرار الأبدي لفعل ولادة الكون الذي يتحول في كل عام جديد إلى بداية لعهد، يسمح بعودة الأموات إلى الحياة ويداعب أمل المؤمنين بقيامة الجسد"(٥).

صورة الموتى في الشعرية العربية الحديثة من الصور المتكررة والمهيمنة بشكل كامل على الأصوات الشعرية المدروسة هنا، ويكاد لا يخلو منها ديوان شعري تقريبا، بما يؤكد أنها تمثل مجالا خصبا لتحفيز المخيلة وإنتاج الدهشة والصور الجديدة والقدرة على منح النص الشعري فضاء إضافيا يتسم بخصوصية كبيرة في أبعاده الزمانية والمكانية بشكل خاص، فهناك أسئلة منطقية يفرضها علينا حضور الموتى في النص الشعري حول طبيعة المكان والزمان والفعل أو الحدث. أين يتواجد هؤلاء الموتى؟ أو ما هو الفضاء الذي يضمهم؟ ما الزمان الذي يتحركون فيه وما هي أفعالهم؟ كيف كانت أحوالهم وأمزجتهم وأفعالهم الخارقة؟ علاقتهم بالأحياء أو علاقة الأحياء بهم؟ هذا ما تكشف عنه نصوص الشعراء.

وربما من القديم نسبيا في الشعر العربي الحديث أن نجد الموت يرتبط في بعض أشكال الوعي الشعري بنوع من الغرائبية أو التصور المثالي الأقرب

للأسطورة، حيث الموت يمنح اللذة والقوة والمعرفة ويعيد ما ضاع وتبدد من أعضاء الجسد ويكون به الاكتمال والوصول إلى أرض الحكايات العجيبة، يقول عامر الدبك[٦]:

وسألتُ أمِّي

أين غَابتْ جدّتي

قالتْ

إلى أرضِ الحِكَايَاتِ

العجيبة

هل ستأتي؟

....." [٧]

هنا نلمس أن الصورة الشعرية مالت إلى تجسيد الوعي الطفولي الذي ينطوي على قدر من براءة الأطفال وسذاجتهم، حيث الأم تبرر موت الجدة أو غيابها بأنها ذهبت إلى أرض الحكايات العجيبة التي اقترنت بها وكانت تحكيها للحفيد. هل إجابة الأم تنطوي على خدعة حقيقية لهذا الطفل أم أنها بالفعل الإجابة التي تؤمن بها الأم؟ الخديعة واردة في المعنى والفهم ومنها تتشكل قيمة جمالية نابعة من تبلور سذاجة تلك الذات الطفلية المخدوعة عن الموت الذي سيشكل مفاجأة لها في المستقبل حين تبرز إجابة أخرى عن الموت بحقيقته وما يشكل من خوف وقلق. ولكن لا يمكن كذلك أن نتجاهل أن الأم هي الأخرى ربما تخدع نفسها بتلك الإجابة أو قد تكون مؤمنة بها، فما وراء الموت أكثر اتساعا وأكثر ازدحاما بالحكايات.

لَمْ أَنْتَبِهْ

وأنَا أُرَتِّبُ

فِي القَصِيْدَةِ

وَجْدَهَا

قَالُوا

أَبِي

تَبِعَ الحِكَايَةَ

ثُمَّ غَابَ[٨].

الموت هنا يتجسد هو بذاته حكاية أو لنقل إنه أشبه بالنداهة والحكاية بطبيعتها مغوية، أغوته بما وراءها من السحر والبراح والمساحات، وهذا ما نلمسه من كلمة (تبع) التي تشكل إرادة حرة في الاختيار والذهاب أو الغياب الطوعي. ليكون النصُّ الشعري قد شكّل صورة مغايرة للموت تقترن هذه الصورة بالسحر والاطلاع والمعرفة والاقتران بالحكايات أو الفضول نحوها.

ويجعل قاسم حداد[٩] من الموت شيئا جميلا كأنه مصدر للتباهي والفخر، وفي مرة أخرى يكون وحشا له عين يترصد بها الفرائس، فيشكل صورة مغايرة وغرائبية للموت والموتى، حين يقول:

مَا مِنْ مَوتَى أجملُ مِنْ قَتْلانَا

فلنذهبْ عَبْرَ المَاءِ

لئلا تعرفُ عَيْنُ المَوْتِ خُطَانَا

مَا دُمْنَا فِي شَمْسٍ يَائِسَةٍ

لا أملَ يُنقِذُ هَذَا البَحْرِ سِوَانَا[١٠].

فالطريف هنا وربما مصدر المفارقة كذلك أن تكون هناك رغبة في مراوغة الموت بالذهاب عبر الماء وإنقاذ البحر، على أن هذا التركيب الشعري فيه جماليات كثيرة أولها كم المفارقات الضمنية المتمثلة في الهارب القادر على إنقاذ غيره، وكذلك استعارات عين الموت التي تجعل منه وحشا يترقب ويصطاد الفرائس، وكذلك ذلك البحر الذي يحتاج للبشر لإنقاذه وتخليده. وفي مجموعة شعرية أخرى هي (تعديل في موسيقى الغرفة نجد تصويره للموت قريبا من هذا حين يقول:

قبورٌ تتناسلُ في تجاعيدِ الأرضِ هَالاتٍ، كأنَّ الجَثَامِيْنَ تَحْبَلُ وتأخذُ المَوتَ فِي نُزْهَةٍ أبديَّةٍ.

تؤخَذُ الأَرْضُ، بَحرٌ يَتَكَاثَرُ. سُفنٌ تدَّخِرُ تَارِيْخَ القَتْلَى وتؤجِّلُهُم، تُؤوِّل لَهُم جَحِيْمًا وفراديسَ، كَي لا تسأمَ تِلكَ الأحداقُ فِي انْتِظَارَاتِها.

قبورٌ تَزْدَرِدُ خَوْفَ القُرى والقَرَابينَ. مَوْتَى يَتَرحَّلُونَ، يَعْبُرونَ القُرونَ، يَجْمَعُونَ القرائنَ، يَسْتَنْفِرونَ بَرِيْدَ التِّلالِ. يَتَوغَّلونَ فِي تَفَاسِيْرِ الأسْرى، فِي انْتِظَارٍ قَديمٍ. بريد ينفخ في الصور[١١].

وقريب من هذه الصورة الشعرية الغرائبية للموت تلك التي نجدها لدى الشاعر العماني زاهر الغافري[١٢] حين يقول:

يُقَالُ إنَّ المَوْتَ يَمْتَلِكُ أَبْوابًا سِرِّيَّةً

سَنَدْخُل مِنها ذاتَ يَومٍ

عِنْدَما نُصْبِحُ أطْفَالا

لَكِنْ فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ

لَنْ نَذْهَبَ إلى مَكَانٍ

طَالَمَا تُمْطِرُ السَّمَاءُ مِنْ خَلْفِ النَّافِذَة"(١٣).

الموت حسب هذا التصوير الشعري يتجرد تماما من الرهبة والخوف والقلق، يصبح مالكا لأبواب سرية، وهذه الأبواب بطبيعتها ووفق هذا الإيحاء الشعري تصبح مغوية، فالأسرار بذاتها مغوية، وبخاصة إذا كان التعبير المستخدم هو (يملك) أي يحوز، وللمفردة الشعرية هنا قدرتها على الحسم ناحية الدلالة الإيجابية لأن مفردة يملك تعني الحيازة أو الاستحواذ أو أنه يمتلك ما يميزه ويجعله مغويا. والطريف في هذه الصورة الشعرية هي أنها قَصَرَتْ دخول أبواب الموت السرية على الطفولة، ويبدو أن الطفولة هنا ليست طفولة عادية أو المألوفة، بل طفولة معكوسة أو ارتدادية، حين يرتد إليها الإنسان. هنا صورة شعرية بسيطة أو ربما معتادة وراسخة في الوعي الجمعي تشبِّهُ الشيخوخة بالطفولة، أو تجعلها صورة من صور الطفولة، ولكن القيمة الجمالية المركزية في هذا التصوير الكلي إنما تكمن في ربط أبواب الموت السرية بتلك الطفولة/ الشيخوخة وكأنها شرط مكافأة، ويؤكد فكرة المكافأة ما يوحي به التصوير الشعري هنا من معنى الانتظار، وذلك حين قال الشاعر (لكن في هذه اللحظة/ لن نذهب إلى مكان) لارتباط معنى الاستدراك – في لكن – بالعودة إلى النقيض. أي يريد أن يقول لكن في هذه اللحظة التي يسقط فيها المطر من وراء النافذة لا نملك إلا الصبر والانتظار حتى بلوغ لحظة الارتداد إلى الطفولة ليكون مسموحا لنا بولوج أبواب الموت السرية. فجعل التصوير الشعري هنا الموتَ حركة ومغامرة في مقابل الانتظار والجمود، وتتعمق المفارقة حين يجعل الموت في مقابل الحياة، الموت هنا هو المقدم أو السابق في النص بما يمثل من طاقة حركية ونوافذ حيوية على الأسرار ومفارقة للجمود والثبات، والموت يتم التعبير

عنه بالتصريح في مقابل الحياة التي يوحي بها الشاعر عبر تعبير تساقط المطر الدال عليها، وكأن الموت هنا هو الجدير بالذكر والتغني به في حين يحيد الشاعر عن التصريح بالحياة ويدل عليها بأقوى العلامات الدالة وهو المطر دليل الاستمرار والإنبات والتوالد.

وفي نص آخر بعنوان (حديقة الموت الخلفية) نجد أن زاهر الغافري أقام حوارا مع الحياة، وتحدث إليها بوصفها قيدا مؤقتا ويرجوها أن تطلق سراحه الآن ليذهب إلى اللامكان، وينطلق إلى الموت ناسيا هذه الخرقة التي لا يسميها ويمكننا أن نستنتج في قراءتنا أنه يقصد الجسد أي التكوين المادي له، وكأنه هو نفسه قيده، وبخاصة حين يذكر أنه يتمايل في الريح ويسميه نغمة المأساة. يقول في هذا النص موجها قوله للحياة:

أَطْلِقِي سَرَاحِي الآنَ، لأذهبَ إلى اللامكانِ،

ناسيا هذه الخرقةَ،

نَغَمَةُ المَأسَاةِ هَذِهِ وَهْيَ تَتَمَايَلُ فِي الرِّيْحِ"(١٤).

لنكون هنا أمام المعاني نفسها التي تجسد الموت براحا وتحرُّرًا ومساحات رحبة وأنه هو الأصل، في حين تغدو الحياة هامشا وقيدا مؤقتا ينتظر الإنسانُ الخلاص منها، وهذا ما يتأكد من استعارة العنوان التي تجعل الموت حديقة خلفية أو هو وجود له حديقة خلفية سحرية وتمتلك أسرارا مشوقة وجذابة. على أن القيمة الجمالية الأبرز في تقديرنا تتمثل في الحال الحوارية التي أنشأتها الذات الشاعرة مع الحياة وتوجيه الرجاء لها بأن تطلق سراحه، فهذه الحال الحوارية فيها تشخيص يجعلنا أما ثلاث ذوات هي الحياة والموت والذات الشاعرة، والأخيرة هي الأضعف ولا تملك إرادة كما قد يبدو من الظاهر، فالإنسان هنا هو العاجز

الذي يريد الحديقة الخلفية للموت ويرغب في أسرارها، لكنه لا يملك القدرة التي تنجز له إرادته هذه، فيبدو مصيره هنا معلقا بيد الحياة إذا أرادت أن تطلق سراحه وتحرره من قيد الجسد؛ رمز ضعفه. ونلمح قدرة النص الشعري على تحويل الأفكار إلى تجسيد حركي ومشهدي، فالجسد لا يتم التصريح به على الإطلاق ويصبح (نغمة المأساة)، والنغمة تعني الثبات والتكرار أو المعاودة وفق مسافات محسوبة، وبخاصة في حال ضعفه أي في حال تمايله مع الريح.

وعند الشاعر المصري أسامة بدر[١٥] يصبح الموت مجالا للهروب والفضاء المتسع ومثيرا للفضول والاتصال بالموتى الغائبين والأرواح الخفية. يقول:

أمِّي كانتْ تَخَافُ القِطَطَ
قالتْ لِي يَومًا كأنَّهَا تَبُوحُ بِسِرٍّ عَظِيْمٍ
"يا ولد لا تضربِ القِطَطَ بِالليل
قَدْ تَكُونُ رُوحًا
أو جنيّا يَخْطَفُكَ لِتَحْتِ الأَرْضِ"
أَعْجَبَنِي ذَلِكَ
كُنْتُ أَضْرِبُ القِطَطَ بِاللَّيْلِ
عِنْدَمَا لا تُشْبِهُ أحَدًا
لا قريبَ أو أصدقاءَ مَوْتَى
أرغبُ فِي رِحْلَةٍ لِتَحْتِ الأَرْضِ".[١٦]

في هذا النص يمتزج الفكر الشعبي والموروث القديم من الخرافات والأساطير بمشاعر ذلك الطفل الراغب في تجربة جديدة. في التراث الفرعوني

المصري القديم كانت القطط مقدسة وتحمل أرواحا وقوة شريرة يخافها البشر، وكانت تمثل الحكمة وقوة البصيرة في بعض التصورات والإلهة باستيت كانت على هيئة قطة، وكان تحنيط القطط في مصر القديمة منتشرا، ويبدو أن بقايا من هذا الفكر ظلت ممتدة في لاوعي الشعوب وأذهانهم وينتقل من الأم إلى الأبناء، لكن الابن هنا يحمل روحا مغامرة تملك فضولا شديدا إلى ما وراء الحياة وتحت الأرض من الأرواح والجنيات أو العفاريت. ومما يؤكد أن الشاعر لا يرى الموت عجزا ويرفع الحاجز تماما بين الحياة والموت تصويره للجثث بشكل عام وبخاصة في هذه الصورة الشعرية التالية حين يقول:

بالأمسِ وجدتُ جثَّةً على سَريري
من تلك التي يتركها الغرباءُ عادةً
كانتْ بلا وجهٍ
رغمَ ذلك رحّبْتُ بِها.. كأنَّها جثّتي
كانتْ أُنثى جَمِيْلةً
عامَلْتُها باحترامٍ زَائدٍ
كأنَّهَا زَوْجةُ لأحدِ الجيرانِ
حِيْنَ رَمَيْتُهَا مِنَ الشبَّاكِ
نَبَتَ لها جِناحانِ.. وطارتْ.(١٧)

طيران الجثة هنا له دلالته على القوة والانطلاق أو التحرر من قيود الأرض، ولكن الجميل في هذا النص هو التحول المفاجئ ومحاولة الخطاب الشعري في بداية المشهد الشعري أن يجعل الشيء الخارق عاديا أو ينزع عنه الغرائبية في الوهلة الأولى ليؤكد حضوره ويجعله راسخا، أو يطرحه كما لو كان

هو الأصل وليس الاستثناء. ثم تأتي المفاجأة بالطيران في آخر المشهد تجسيدا لكلية هذه الحال من الغرابة والتصوّر الغرائبي للموت والموتى وقدراتهم. على أن فعل الطيران بذاته ليس هدفا فالحركة إنما تكون لهدف، وهو قد يكون الانتقال إلى العالم الآخر الأكثر غرائبية وله تصورات عجائبية تستعصي على الجمود وفق هذا التصور الشعري، فانفلات الجثة وطيرانها من الشباك هو انطلاق نحو حقيقتها أو عالمها الذي ترجوه أو إلى اكتمالها؛ لأنها في الأرض كانت ناقصة بلا رأس. "تحليق طائرة مثلا يعني في الخيال التخلص من ربقة الأرض، وهذا ما ترمز إليه الطيور بطريقة محددة. الطير يرمز إلى تخلص الروح من أسر الأرض، تماما كما أن الأفعى ترمز إلى عبودية الأرض، والطائرات تلعب دورا في هذا المجال"[١٨].

ثانيا الغرائبية في أصوات الشتات والمهجر:

يربط بعض دارسي الغرائبية بينها وبين حالات من الحنين أو النوستالجيا للوطن المفقود وحالات نفسية أخرى أكثر عمقا، ويتخذونها سبيلا لمقاربة ظواهر نفسية عميقة تتجلى في النصوص الأدبية، على نحو ما نرى لدى الباحث الألماني لوري روث جوهانسن، الذي يقول: "لتكون متأكدا أن التكرار الغرائبي للمادة المكبوتة هو حالة مصحوبة بأعراض الكآبة melancholy والنوستالجيا nostalgiaأو الحنين للوطن المفقود"[١٩]. وهكذا نرى أن الغرائبية والأسطورة كذلك تتجسدان بتجليات مختلفة لدى عدد من شعراء المهجر، وهو ما نراه توظيفا جديدا لهذين المكونين في هذه القصائد تحتاج إلى وقفة. فعند الشاعر العربي الفلسطيني غسان زقطان[٢٠] تتشكل في القصيدة ملامح ذات إنسانية غرائبية مشتتة بين المهجر والوطن، هذه الذات الغريبة والغرائبية في الوقت نفسه

لها من الصفات والأفعال ما يجعلها تفتح الأفق التخييلي للمتلقي على نموذج مفارق للطبيعة البشرية. تتشكل بهذه السمات تحت وطأة حال الألم المهجري، ويكاد يكون الأمر مختلفا عن الألم في ذاته، ويبلغ حالا من غياب التحقق أو عدم إدراك الذات لنفسها، يقول في قصيدة (الواقف خلف النافذة):

للواقفِ خلفَ النافذةِ في هذه الجِبَالِ الباردةِ حَيثُ الشمالُ لا يبارحُ الجهةَ أسبَابُهُ التي تَحْدُثُ وغايَاتُهُ التي تَتَجَمَّعُ.

لأن هناك الناقصةَ فِي هَذا الكَمَالِ، يَبْدُو فِي نُقْصَانِهِ مَلْحَمِيًّا عَلَى نَحْوٍ خَاصٍّ.

ولأنه أيضا يقفُ في المَمَرِّ المسحورِ حَيْثُ الوقوفُ يُشْبِهُ التعرضَ لِمِهْنَةٍ غَامِضَةٍ.

كأنْ يَرعَى نِسَاءَ كَاوابَاتَا أو يَعْتَنِي بِمَصَائِرِهُنَّ المُرْتَبِكَةَ وإضافةَ أسماءَ عربيةً للأشْبَاحِ الهَشَّةِ التي يَرْسِمُهَا بَيْنَ الظِّلالِ وَيَبْعَثُها مِنْ عُزلَتِهِ بِبُطْءِ العَارِفِ.

يُواصِلُ مِنْ مَعزَلِهِ مَدَّ خُيُوطِ الحَرِيْرِ الزَّائِدَةِ لِتلكَ التي تَصْعدُ أدراجًا غَيْرَ مَرْئيَّةٍ، نَسِيَ في انشغالِهِ أنْ يُكْمِلَهَا وَتَمْشِي عَلَى حَصَائِرَ نُسِلتْ أَطْرَافُهَا، وَلا تَصِلُ.

ولَكِنَّهُ يَسْمعُ صَوتَهَا يَتَرَدَّدُ فِي الرُّدهاتِ الضّيّقَةِ للبيوتِ الجَبَلِيّةِ

ويَسْعَى تَحْتَ الأَسْيِجَةِ القَصِيْرَةِ لِلْفَنَاءاتِ"(٢١).

يبدو نموذج الفلسطيني الغريب/المغترب/ أو المهاجر الذي يعبر عنه الشاعر هنا شبحا يشكل هو الآخر عالما من الوهم والأشباح، حتى حبيبته، تلك الأنثى المنتظرة التي تصعد إليه عبر سُلَّمٍ من الوهم، غير مرئية درجاته وغير مكتملة بعدما نسي أن يكملها في خياله. يتنقل بين الجبال الشمالية والبيوت الجبلية المتروكة وراءه عبر تلك الحيوات المتخيلة والعوالم التي تدور كلها في الذهن والوجدان فقط. وتحت وطأة الشتات يميل غسان زقطان إلى تصوير

الوجود والعالم تصويرا سوريواليا طريفا وكأنه يتمرد على صورته العادية المنتظمة؛ يقيم القيامة أو يجعل الكون يمضي نحو حتفه وينهي العالم أو يصوّره في مشهده الأخير في قصيدة (المشهد الأخير لليابسة) وكذلك في قصيدة (غرقي يتذكرون الخيول)، حيث يجعل العرب مختزلين في الطفل الغارق في المتوسط ويخرجون جميعا موتى حتى وهم أحياء! يتشتتون في الطرقات وفي دروب الوجود، لا هم أحياء ولا أموات، يصاحبون الأشباح وظلال البشر في حال من العبثية الكاملة والمهيمنة، بينما يجعل الأماكن هي الأكثر ثباتا وهي صاحبة الحنين والذكرى لا البشر. ويتشكل الشاعر بصورة أقرب للشبح بعد أن يكتمل التلاشي ويعم الخراب ليكون وحده شاهدا على كل شيء.

يقول في قصيدة "الوصول إلى البحيرات":

الذين وصلوا البحيرات – وهم قلة على أي حال، ويكثر بينهم المدّعون –

قالوا إنهم، يقصدون الموتى، يصلون هناك فرادى

يحملون شهقاتهم على أذرعهم مثل أغطية من العالم الآخر.

قالوا أيضاً، إنهم، الموتى، يبدؤون بإخراج ذكرياتهم من صدورهم كما تخرج النواة من اللب.

وإنهم يرصفونها على الرمل قطعةً قطعةً فتسعى وحدها، مثل طيور فرغت من حبسها، إلى الماء.

آخرون – أقل حنكةً – قالوا إنهم – أي الموتى – يجفّفون أيامهم على الرمل مثل خرقٍ مغسولةٍ، وهناك من قال مثل أثاث مستخدم بهّتته كثرة الاستعمال، ويبدؤون بروايتها لإزالة الغبار من الزوايا المعتمة وعن مقابض الأبواب ومساند

المقاعد والملابس المعلّقة على حبال الغسيل وزجاج النوافذ والمرايا وصور الرحلات والزواج."[٢٢].

فيبدو هذا السمت ممتدا في ذهنية غسان زقطان وتصوراته، وتكوينه الشعري. فهو قديم لديه، وهو في رأينا ما يمكن أن يمثّل حالا من التلفت والانقسام بين الحياة والموت، فتلك النماذج المهجنة أو الخليط بين الحياة والموت تبدو كاشفة عن انقسام الذات الشاعرة داخليا، وكاشفة ربما عن درجة من التمرد على الواقع أو رفضه.

ومن الأنساق الجمالية في خطاب غسان زقطان الشعري إقامته للموتى وإحياؤهم مرات أخرى سواء في أرض فلسطين أو من أقطار عربية أخرى أحيانا، يوقظ موتى من حرب لبنان أو يستأنس بحكايات شاب عراقي مات في انفجار أو يبعث الفلسطينين جميعا في مشهد عجائبي من العودة إلى الأرض مرة أخرى، أو يحاور شبحا وروحا هائمة لميت أو يوقظ قتيلا أو قتيلة، وهكذا في نوع من التصرُّف الشعري المختلف مع الموتى يمنحهم حيوات أخرى وينفذ إلى الشعرية عبر تماس عالمه المادي مع عالم المطلق أو المنفتح على الغيب وغير المحدود بحدود الحياة المدركة بالحواس، فيجعل الوجود كله نسيجا ممتدا سائل الحدود أو مفتوحها فلا حاجز بين حياة أو موت أو بين أحياء وأموات. يقول في قصيدة في مجموعته الشعرية (مشاة ينادون إخوتهم):

الصِّياحُ الذي خِلْتُهُ ذِئْبَةً أَوَّلَ الأَمْرِ يَأتِي مِنَ الحَرَشِ
كانَ نداءً طويلاً لمقتولةٍ في الخَرَائِبِ،
نَادتْ عَلَى أَهْلِهَا مِنْ هُنَاكَ بِصَوتٍ القَتِيْلِ
وفي السَّفْحِ كَانَ الصُّنوبَرِ والسَّرْوِ يَهْبِطُ نَحْوَ الشَّوَارِعِ

والدورِ
والماءِ".(٢٣)

والحقيقة أن المخيلة الشعرية هنا تحاول أن تشكِّل صورة كلية للمشتتين من الفلسطينيين يتّحد ويجتمع فيها الأحياء والأموات ويتساوون، ويبدو ألم المهجر فيها ممتدا لا يقدر الموت على إنهائه، فمازال الموتى يعانون آلامه وينتظرون الرجوع تماما مثل الأحياء دون أدنى فرق. يتحول العالم إلى مزيج من أشباح أحياء وأشباح أموات، في تصوير مغاير للوجود يرسخ هذا التصوير حالا شعورية كثيفة في وجدان المتلقي ويجعله يشعر بالمشكلة الفلسطينية على نحو مختلف عما تم طرحه في الشعرية العربية من قبل من الحنين والذكريات أو ما يقترب من البكاء على الأطلال، وهو ما قد يُعدّ هنا إلى حدٍّ ما تمثيلا حداثيا وعصريا للقضية القديمة ويطرحها الخطاب الشعري بشكل مختلف.

وقريب مما لدى غسان زقطان نجد أيضا أن ملامح المرأة العربية المهاجرة تتشكَّل لدى الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل(٢٤) بشكل غرائبي أقرب للسحري أو الأسطوري وكأنها كائن مختلف وغير بشري، والغرائبية تشكّل منها هوية مغايرة وبعيدة عن البشر حولها ومختلفة تماما، فالغرائبية تأخذ شكلا غير تقليدي؛ لأنها تبدأ بالغرابة ثم في نهاية النص تميل إلى الغرائبية أو السحرية بتصاعد يعمّق الفجوة بينها وبين الإطار الذي حولها، وهو المجتمع الجديد الذي تعيش فيه؛ مجتمع المهجر. وهذه الغرائبية هي كذلك إشارة مكثفة وإيحائية إلى موطنها الشرقي الغريب بالنسبة لبلد المهجر وثقافة أهله، وهذه الغرائبية دليل على ذهنيتها الشرقية المزدحمة بأساطير العراق والشرق العجائبي، تقول:

لأنَّ الغَرِيْبَةَ سَتَأتِي اليَومَ

بِتَائِهَا المربوطَةِ.

يَقُولُ أَحَدُهُم بِأَنَّهُ رَأى النُقْطَتَيْنِ

تُضِيْئَانِ، نَافِيًا القولَ الآخرَ

بِأَنَّهُمَا عَيْنَا قِطَّةٍ فِي الظَّلامِ"(٢٥).

هذه الملامح الغرائبية شكلتها، فبدت وكأنها كائن عجيب يحتاج لتفسير أو تكهنات من الآخر الذي يراها، وتتشكل هذه الغرائبية مع بداية النص الشعري ومع قدومها على هؤلاء الجالسين المتحاورين في النص، وهو ما قد يشكل مفاجأة أو صدمة الاكتشاف والصدام بالآخر المختلف. ونلاحظ أن النص الشعري قد مال هنا إلى تمثيل أصوات الآخر أصحاب المهجر أو أهله الذين تفد عليهم الغريبة ويتداولون الرأي عنها كأنها كائن خرافي مختلف عنهم، وهو ما يضع القارئ من البداية أمام مفارقة الهوية التي تمثل صدمة وتساؤلا يظل معه إلى نهاية النص. واستخدام نقطتي التاء المربوطة ليصيرا عينين تضيئان يمثل هنا نوعا من الفانتازيا المخففة لأن فيها تواطؤا لغويا مفهوما من المتلقي. فآلام الغربة والمهجر تتضاعف بشكل خاص مع المرأة أو مع اختلاف النوع أو الجنس، ولذا ربما بعفوية مالت الاستراتيجية الشعرية إلى جعل الأصوات المقابلة لأهل المهجر المتسائلين ذكورا، فكأننا أمام حال من المواجهة المعرفية وصدام هوية النوع بين مجموعة من الذكور في مقابل أنثى مفردة. ليكون النوع والعدد وتلك الغرابة في مقابل الألفة هي المشكّل لمحددات الاغتراب ومفارقة الإطار الاجتماعي الحاوي لهذه الأنثى من البداية، ثم جاءت تساؤلات هؤلاء الذكور عن هويتها تكريسا وترجمة للاستغراب وتعميقا للفجوة. وتظل هذه الحال من

الاستغراب والفجوة بين ذكور وأنثى من عالم آخر ممتدة في النص إلى أن تصبح حالا سحرية وتحذيرية حين تقول:

شَخْصٌ ثَالِثٌ يُحذّرُ

بأنَّ كَلَّ مَنْ يَلْمِسُ الغَرِيْبَةَ

يُصْبِحُ زَهْرَةً

فَيَسْعَدُ لَحْظَةً

ثُمَّ يَذْبُلُ بِسُرْعَةٍ ويَمُوتُ"(٢٦).

تصبح الغريبة عبر هذا التصور الشعري أقرب إلى نموذج (الندّاهة) التي تجمع بين المتعة والغواية والضياع أو الموت والفقد النهائي، فمن يقترب منها تسحره فيكون زهرة، فهي تملك قدرات على تحويل الأشياء والبشر بقدراتها السحرية لتجعلهم شيئا آخر أو تمنحهم هويات جديدة، والمهم أن فعل التحويل اقترن بفعلين آخرين أكثر أهمية وهما معا ينتجان المفارقة النهائية والمهمة في هذه الصورة الشعرية وهي (يسعد لحظةً/ ثم يذبل بسرعة ويموت) لربطها بين السعادة والموت واقترانها كأثر حتمي للاقتراب من هذه الغريبة أو لمسها أو كأنها ملكة النحل التي تقتل الذكر بعد التزاوج. وللبُنى اللغوية هنا دور في تشكيل الشعرية عبر الصور المركزة التي تنتجها جمل مضارعة قصيرة ومتلاحقة، فضلا عن تماوج الفعل المضارع المطرد في الفضاء اللغوي وتلاحقه في الفضاء الزمني كذلك، فهي جمل مضارعة متلاحقة ومتراتبة بعضها على بعض تراتب النتائج على الأسباب بما يجعلها تمثل كتلة حتمية، تسهم في تماسك النص شكلا ومضمونا. ليتحقق في النص تجاوب الشكل والمعنى وارتباطهما.

ثالثا من تجليات الأسطورة عند باسم فرات ودنيا ميخائيل:

وعند دنيا ميخائيل تأخذ الأسطورة شكلا مختلفا في قصيدتها الطويلة (ألواح) التي اتخذت أرقاما للتمايز فيما بين فقراتها، فتأخذ القصيدة شكل تدوينات شعرية مكثفة فيما يشبه الألواح الأثرية القديمة؛ وهي مختلفة لأن التجربة المهجرية هي التي حكمت حضور الأسطورة في النص الشعري، حيث تمثيل النموذج الإنساني وتجسيده تحت وطأة آلام الغربة وفراق الوطن ويتشكل ذلك عبر الحنين إلى تاريخ العراق القديم ومجده البابلي والسومري، فنجدها تميل إلي رغبة تدوينية ولكن بعقل وروح سومريتين، ترجع إلى الإنسان العراقي القديم في مراحل قوته أو استقراره المكين في الأرض وقت أن كان قادرا على الكتابة والتدوين والتسجيل وفي تصورنا النقدي أن نصها الشعري عن (نسيابا) يتصل بشكل جوهري بالروح الشعرية التي تجسدت في نص (ألواح) وهو النص الأطول في المجموعة.

ففي قصيدة نيسابا تحضر بشكل مباشر نسيابا إلهة الكتابة بوصفها شاهدا على تلك العراقية المهاجرة أو الغريبة التي ضاعت منها بلادها. تكشف الجُمَلُ التي تخاطب بها الذات الشاعرة إلهة الكتابة السومرية أبعاد تلك الحال الشعرية ولكن الأهم من ذلك أنها تأتي عبر حال خطابية أقرب للمناجاة، فاستلهام نيسابا واستحضارها واستنهاضها من سباتها التاريخي هو في الأساس كاشف لقدر احتياج الذات الشاعرة ولجوئها إليها، وهو في الوقت ذاته نوع من استعادة التاريخ بوصفه حضنا أو مآلا أفضل من المهجر، فإذا كان الوطن لم يعد متاحا بأبعاده المادية الآنية فهو في عقلها ووجدانها بأبعاده التاريخية والثقافية ويبدو في متناول الشخصية، ويتم استنهاضه من الذاكرة ليشكل بديلا وتعويضا نفسيا وروحيا للإنسان العراقي المهاجر.

أما في قصيدة (ألواح) الطويلة فإن إلهة الكتابة السومرية حاضرة بشكل غير مباشر، كامنة وراء فكرة التدوين والألواح، فإذا كانت الذات الشاعرة في النص الأول قد ناجتها وباحت لها بأوجاعها تمهيدا للكتابة والتدوين ففي النص الآخر قد حدث التوحد بينهما واندمجت الذات الشاعرة بنيسابا وكانت النتيجة هذه الألواح.

وفي قصيدة أخرى تجعل دنيا ميخائيل التاريخ بروعته وجماله شاهدا على الحاضر بخيباته وسقوطه وترديه. تقول في قصيدة (قبر جدّتي):

أولا كانَ السُّومَرِيُّونَ

يَخُطُّونَ أحلامَهم على ألواحٍ طِيْنِيَّةٍ.

رَسَمُوا نَخْلا فَنَضَجَ التَّمْرُ قَبْلَ أَحْزَانِهِمْ،

رَسَمُوا عَيْنًا لِتَطْرُدَ الشَّرَّ

عَنْ مَدِيْنَتِهِمْ.

رَسَمُوا دَوَائِرَ وَصَلّوا لَهَا:

قَطْرَةَ مَا

شَمْسًا

قَمَرًا

عَجَلَةً تَدُورُ أَسْرَعَ مِنَ الأَرْضِ.

توسّلوا: (أَيَّتُهَا الآلهةُ لا تَمُوتِي وتَتْرُكِيْنَا وَحِيْدِيْنَ)."[٢٧]

لتختزل عبر هذا المقطع من القصيدة تاريخ حضارة العراقيين وكيف آمنوا بالحياة وأسسوا وبنوا وتركوا آثارا وعقيدة جمعت بين المادي والروحي، فهم بعدما زرعوا وبنوا وشكلوا توسلوا إلى الآلهة وآمنوا بها ليكملوا بها الجانب الروحي

والوجداني. وتصوّر القصيدة حال هؤلاء العراقيين القدماء في زمن الأسطورة وتقارب مشاعر التردد والخوف لديهم من الغيبي، وهي حال قد تكون موازية لحال الذات الشاعرة، أو تجسد إسقاطا لما لديها من التردد والخوف. والغرائبي بالأساس كما ذكرنا سابقا إنما يجسد هذه الحال من التردد hesitation وينقلها أحيانا إلى المتلقي. ثم في مقطع تال من القصيدة ذاتها تصور الشاعرة مراحل السقوط والحروب والخذلان الذي مر بالعراق والمخاطر التي هددت سفينة الوطن حين قالت في صورة مكثفة تُفصِّلُها تباعا:

كُلَّ دَقِيْقَةٍ ثُقْبٌ جَدِيْدٌ فِي جَسَدِ السَّفِيْنَةِ.

هَبَطَتْ عَلَيْنَا الغُيُومُ

حَرْبًا حَرْبًا

الْتَقَطَتْ سَنَوَاتِنَا

جَنَائِنَنَا المُعَلَّقَةَ

وَمَضَتْ مِثْلَمَا تَفْعَلُ اللَّقَالِقُ.

قُلْنَا لَيْسَ هُنَاكَ أَسْوأُ لِيَأْتِي.

والآنَ جَاءَ البَرَابِرَةُ إِلى أُمِّ الرَّبِيْعَيْنِ.

كَسَرُوا قَبْرَ جَدَّتِي: لَوْحِيَ الطِّيْنِيِّ،

هَشَّمُوا الثَّيْرَانَ المُجَنَّحَةَ.

عُيُونَهَا الواسِعَةَ المَفْتُوحَة.

زهراتُ عَبَّادِ الشَّمْسِ

تَنْظُرُ مَدَى الحَيَاةِ

إِلَى أَشْلاءِ أَحْلامِنَا الأُوَلَى.

يَدِيْ عَلَى الخَرِيْطَةِ
كَأَنَّمَا عَلَى أَثَرِ جُرْحٍ قَدِيْمِ"(٢٨).

أبرز القيم الجمالية في هذا النص هو جمع تاريخ العراق في وحدة كلية متسقة، ربطت القديم والجديد في اتساق كامل وشخصية واحدة ثابتة قوامها الإنسان العراقي والوطن/المكان، وهما الاثنان يمران بمراحل من التحول من الميلاد إلى القوة إلى الضعف؛ التحول من النور والحضارة والبناء والتماثيل والحدائق البابلية المعلقة إلى الغيوم والحروب والتخريب والجثث التي تطفو على النهر، وفي آخر المطاف تأتي المرحلة الأشد قسوة؛ غزو البرابرة الذين حطموا قبر الجدة وآثار العراق.

النص حافل بالصور الشعرية العميقة والجديدة، بداية من أن يكون الوطن سفينة يصبح في جسدها في كل دقيقة ثقب جديد، وأن يكون الوطن على الخريطة مثل أثر جرح قديم حين تضع الشاعرة يدها عليه لتشير إلى بلادها التي خرجت منها أو بالأحرى حين تحاول أن تشير إلى نفسها لأن بوطنها دائما ما تعرّف نفسها حين يسألها الآخرون عن أصلها. وعيون زهرات عباد الشمس تنظر إلى أشلاء أحلام العراقيين الأولى. فالأحلام الأولى التي هي من أول التاريخ تتحول إلى جثث آنية تنظر إليها الآثار الأبدية وتعاينها لتكون شاهدةً عليها، فهذا الجمع لأطراف الزمن وتوحيد تاريخ العراق في جسد واحد يجمع أطراف النقيضين هو جوهر المفارقة وجوهر الشعرية الكامنة في التحول من القوة إلى الضعف ومن العزة إلى الذلّ ومن الانتصارات إلى الهزائم والخيبات. هكذا هي أبعاد الحال الشعورية لدى الذات الشاعرة كما تصورها وتجسدها القصيدة في حال من الأسف المديد والمتدافع سرديا يتهادى في إيقاع يشببه في حال الحزن.

ويتخذ مواطنها الشاعر العراقي باسم فرات[٢٩] من جلجامش في بعض قصائده قناعا له يرى نفسه فيه في تلك النصوص التي تجسد رحلاته في أمريكا اللاتينية، يعبر الجبال ويجوب البريّة والأماكن الوعرة، والأهم من ذلك أنه يرتد عبر قناع جلجامش إلى الأزمنة الأولى لبعض قبائل السكان الأصليين في الإكوادور، فيستمد من روح جلجامش المستكشف نافذة وبصيرة يرى ويتابع بها الطقوس والشعائر القديمة لهذه القبائل ويعيد مفرداتهم وأساطيرهم بما فيها من المعاني، وما لديهم من هتافات وصراخ وعويل ورقص وتقديس لنوع من الطيور، يقول في قصيدته (جلجامش يعبر الأنديز):

الكناريُّونَ حَمَلُوا دُمُوعَهُمْ فِي سِلالِ الذَّاكِرةِ

خَلَطُوا السُّؤالَ مَعَ العَوِيْلِ

وَفِي صُرَاخِ الرِّيْحِ رَمَوه

رُحْتُ أَلْتَقِطُ سُؤالَهُمْ التَّائِهَ فِي غَابَاتِ قَلَقِي

وَمِنْ يَدِي يَلْتَقِطُ الكُوندورُ قَصَائِدَهُ"[٣٠].

ثمة حال طقسية متوارية وراء تلك الرموز التاريخية التي تلقي بجلجامش وسط هذه الإثنية الأصلية في الإكوادور. الكناريون هم أحد الأعراق الأصلية في الإكوادور، ودموعهم أو أوجاعهم المبهمة هنا التي وضعوها في سلال الذاكرة تجعل المتلقي أمام حال من الحزن الثقيل أو الغريب وبخاصة أنه استخدم لفظة (حمّلوا) وليس جمعوا فالأولى تدل على أشياء ثقيلة كالأحجار؛ وكذلك لأن السلال في الغالب لجمع الثمار، وهم على هذا النحو لم يجمعوا في سلال ذاكرتهم إلا الدموع. الاستعارات هنا تمضي في نسق توافقي عفوي يجعلها تبدو متصلة، تحميل الدموع/ سلال الذاكرة/ خلطوا السؤال مع العويل). كلها تبدو

متلاحقة وتصدر عن ذات جماعية، أي أفعال مجموعة، وهذا ما نفيده من واو الجماعة (التي هي الفاعل هنا) حمّلوا وخلطوا، وتستمر هذه الأفعال الجماعية لتشكل نسقا مهيمنا على القصيدة كلها، وتبدو هنا أشبه بطقوس؛ لأن الطقوس بطبيعتها جماعية، بالإضافة إلى بعض الأعمال الزراعية في الحصاد أو الممارسات الرياضية والاحتفالات والأعياد، ويؤكد كونها طقوسا الهتاف أو الصراخ والعويل.

جلجامش هنا لم يكن خاليا تماما من الألم والقلق، بل ربما لديه ما يزيد عما لدى هذه القبيلة، ولهذا قال: ألتقط سؤالهم في (غابات قلقي)، فهو يملك من البداية غابات من القلق لن يزيدها سؤالهم كثيرا، ثم يأتي طائرهم الذي يُعرفون به أو يتخذونه شعارا لهم، وهو الكوندور الطائر المقدس لديهم ليلتقط من يد جلجامش قصائده. فالقصائد إنما جاءت هذه المرة من الطائر الذي يلتقط من يد جلجامش بذور هذه القصائد أو ربما يلتقطها هي نفسها من يده كما يلتقط طائر أليفٌ الحَبَّ أو البذور. هنا ثمة رفع للفواصل المكانية والزمانية والعرقية، جلجامش يذهب من العراق إلى الإكوادور ليمتزج بثقافة عرق أو قبيلة فيها ويحكي لنا حكايته معهم على لسانه، فتصبح النزعة السردية في الخطاب الشعري مجسّدةً لإحدى سماته وقيمه الجمالية.

في قصيدة باسم فرات (أمازونيون) تتبدى كذلك الملامح الأسطورية ويتجلى الاتكاء على المرجعية الأسطورية القديمة عن المحاربات الأمازونيات وهي أسطورة يونانية معروفة عن نسوة محاربات شكلن شعبا من الكارهات للرجال اللائي كن يبترن أثدائهن حتى لا تعوقهن عن الرمي بالقوس وليتمكنَّ من إجادة المهام القتالية. لنكون أمام ذات شاعرة تحلم بأن يكون لها شعبها من

الأمازونيين، على غرار أسطورة الأمازونيات، هذا الشعب هو من ينتصر له ويعيد له الحلم والورد والآس وفي ختام النص الشعري يصارحه كاهنُ هؤلاء الأمازونيين بأن هذا هو كل ما يرجو من أرض سومر، أي من بني جنسه في العراق.

التنينُ... الوحشُ في القصيدةِ الجديدةِ

التضحيةُ بمدينةِ التنينِ مِنْ أَجْلِ لقاءِ شَاعِرٍ(٣١).

من قصيدة باسم فرات (خيبة جلجامش).

وعبر القناع والتماهي ندرك لماذا يخاطب باسم فرات أذينة بن خيران ملك تدمر الطموح في قصيدته، فهو يتماهى مع هذا الرجل العربي الطموح الذي وحّد العرب في وجه الإمبراطورية الرومانية، ولكن المعنى الأساسي الذي أراد أن يستمده منه هو الإخفاق أو الخيبة التي تأكدت والفشل الذي يبدو نبيلا بعد محاولات مخلصة من البطل العربي الذي خانه آخرون، يقول:

لَقَدْ امْتَلأَ الطَّرِيْقُ بالأَشْواكِ

والجراءُ تَنْهَشُ نُبَاحَ أُمَّهَاتِهَا

هل رأيْتَ القَوَارِبَ؟

إنَّها مليئةٌ بالشواطئِ والأصدافِ المُلَوَّنَةِ

بالنَّظَرَاتِ الأخيرةِ للأَحْفَادِ

إيه يا أذينةُ بنُ خَيْران

لم تبقَ مَدِيْنَةُ بَعْدُ

جَاءَ وَقْتُ دَفْعِ الحِسَابِ(٣٢).

تركز القصيدة على تلك المرحلة الأخيرة التي بلغها هذا الملك الطموح، وهي لحظة السقوط بعدما اكتمل له ما يريد من توحيد العرب، وبلوغه المرحلة الأخيرة حيث الجراء التي تنهش نباح أمهاتها، ويكون السقوط على يد بني جنسه ذاتهم، حيث لم تبق مدينة بعد، ويأتي وقت دفع الحساب عن المسيرة كلها. الخلاصة أن الذات الشاعرة وجدت في لحظة السقوط وضياع الحلم هذه بعد اكتمال المجد مجالا مناسبا للتعبير عن حالتها المناظرة، هذه الذات التي تسكن القصيدة تريد أن تحيلنا عبر أقل قدر من الكلمات والسرد الشعري إلى مسيرة كاملة لهذا الملك الطموح وتحوله من قمة الطموح والمجد إلى السقوط السريع، حال ضياع البلاد وفقدها والتيه في المهجر.

ولدى باسم فرات أيضا في قصيدة أخرى من مجموعة (أهز النسيان) ما يجسد تلك الحال من التبدد والضياع حتى الذاكرة نفسها والحكايات تم دفنها مع نابش القبر وآكل الجثث وهو ابن آوى، وهي الدالة على ضياع التراث أو التاريخ والحكايات، يقول:

بلا أكفان تُدْفَنُ حَكَايَا الرَّعَايا

مع ابنِ آوى"[٣٣].

ابن آوى هو واحد من أكثر الحيوانات ارتباطا بالأساطير القديمة، فهو من الحيوانات المفترسة ونوع من الذئاب التي كانت ترتبط بالمقابر ونبشها لتتبعه الجيف وقد ربطوا بينه وبين الموت، حتى إن المصريين القدماء قدسوه ورمزه الإله أنوبيس إله الموت والتحنيط، فيرتدي الكاهن الذي يقوم بالتحنيط قناعا على شكل هذا الحيوان[٣٤]، وذلك بعد أن اكتشفوا أنه يحول دون البعث ويأكل الجثث، وله مجسمات وتماثيل كثيرة عندهم وكانوا يحنطونه. وهذه الصورة الشعرية التي

يطرحها نص باسم فرات إنما تركز على حكايا الرعاة التي لا تبقى ويتم دفنها بلا أكفان لهذا الزهد في تخليدها، وكأن الدفن لمجرد التخلص منها والأشد قسوة أن دفنها يكون مع ابن آوى الذي مهمته نبش القبور والتهام الجثث. فثمة حال من العبثية والرغبة في التخلص من هذه الحكايا تماما أو إكمال ضياعها وفقدها.

رابعا دراما الأساطير القديمة وأقنعتها:

عند الشاعر المغربي صلاح بوسريف[٣٥] توظيف خاص للأسطورة، فالنص الشعري يبدو غارقا فيها، أو يمكن القول بأن الأسطورة ومفرداتها وأبطالها وعالمها كله تهيمن على النص الشعري بشكل كامل، وفي المقابل يفيد النص الشعري منها بعض الملامح والسمات ويحقق نواتج جمالية معينة أبرزها الطابع السردي وتعدد الأصوات واقتراب القصيدة من أن تكون نموذجا جديدا لكتابة مسرحية غير مكتملة، فهو أقرب لسيرورة كاملة من مسرحة القصيدة، وجعلها تضج بالجدل والحركة وتمثل أطرافا عديدة، وتستعيد حركة العالم القديم وأساطيره، وبخاصة أنه ركز على كافة أنواع الأساطير وبشكل خاص أسطورة الخلق السومرية، أسطورة الخلق العربي

يبدو النص الشعري مُرتَّبًا بشكل أقرب إلى المسرح ويرتبط بالروابط والدوافع والأسباب التي تحضر في المسرح اليوناني أو الدراما اليونانية التي شرّحها وحللها ودرسها أرسطو. نصوص مجموعته الشعرية تتشكل من نصوص هي أقرب لفصول مكثفة مرتبة بترتيب درامي، تبدأ بقصة الخلق أو التكوين، ثم الصراع بين الآلهة، حال التعب التي تدرك الآلهة القديمة فيكون خلق الإنسان. حال المعاندة والشر لدى الإنسان الذي يظن أنه مهيمن وأنه إله. جلجامش وصولاته وجولاته في الكون، قصة الطوفان. كلها نماذج لحالات شعرية مشحونة

بالتوتر والقلق ولها نموذجها البطولي الذي يصبح قناعا للذوات الشاعرة، أو للذات الشاعرة التي تتشكل بحالات عديدة ولا يكفيها نموذج واحد للتعبير عنها.

الحقيقة أن النظرة المدققة تثبت أن نصوص صلاح بوسريف لم تكن منغلقة على الأساطير العراقية القديمة، بل ثمة مزج خاص لها برافدين شعريين آخرين لا يقلان في الأهمية، وهما الأديان الإبراهيمية، أو التصور الديني التوحيدي الوارد في العهد القديم والعهد الجديد والقرآن. فيمزج القديم بالوسيط بالجديد، يحضر لديه تعدد الآلهة والأساطير القديمة عن صراع الآلهة وأساطير الخلق والتكوين عند العراقيين كما يحضر التصوير التوحيدي، فهو يريد تجسيد حالة كونية ومقاربتها بصرف النظر عن مصدرها، وكأنها تبدو واحدة أو منعكسة بالتوتر والقلق نفسه سواء كانت في الأساطير الوثنية أو الأديان التوحيدية. وفي مستوى اللغة تحضر لديه كثيرا الاقتباسات من العهد القديم كما تتجلى كذلك لغة القرآن في أكثر من موضع على نحو من قوله (قُصَّ رؤياك يا جلجامش)[٣٦]. في استرفاد للنص القرآني وقصة يوسف عليه السلام، أو قول الشاعر كذلك: (هيا نَسِرْ إلى أُورُوك ذات الأسوار)[٣٧] في اقتباس من لغة القرآن الكريم في وصف المدن، إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد، أو غيرها الكثير من مظاهر التضمين وأنواعه.

في نصوص هذه المجموعة تُشَكِّل الرموزُ الأسطورية نزعة سردية تهيمن على القصائد وتجعل مصائر هؤلاء الأبطال الأسطوريين غامضة ومرتقبة ويحيطها القلق والحوادث الكبرى والأحلام الغامضة مثل تلك الرؤيا التي يقصها جلجامش عن جبروته المنزوع أو تهيمن عليه قوة أخرى لتحمي العالم شر القادم الغريب أو تحصنه من النزق. فيراكم النص الشعري عبر سرده المتدفق نماذج

متراتبة ومتفاوتة في السلطة والقوة؛ منها الظاهر والخفي، الواضح والغامض، المصرح به والمبهم أو المتروك تماما لفهم القارئ واستنتاجه. يقول:

فأنا يا أمِّي،

لم تَعدِ الأرضُ تَسعني وَحْدي.

ثَمَّةَ مَن يبدو نازعًا عنّي جبروتي الذي به أحمي الخلقَ

في أُورُوكَ

من شرِّ القادمِ الغريبِ،

ممن يسعى للعبث بالبلادِ(٣٨).

وتجنح النصوص عبر هذا التشكيل الأسطوري الكامل إلى حال حوارية أو تعدد للأصوات تقترب كثيرا من المسرح، وتصنع توسيعا لمدى النص الشعري. فلا هيمنة للصوت الواحد، بل ثمة حالات عديدة تكسر رتابة وجهة النظر الواحدة، بل أحيانا يكون الصوت الآخر نافذة تسمح بمزيد من الاستطراد أو تشكل مبررا له أو يكون لصاحب الصوت الآخر سؤال يفتح أفق الإجابة أو الاستطراد ويبررهما أو يجيب عن سؤال غامض أو يحل لغزا أو يكشف عن مفاجأة، أو يكشف عن مستوى آخر أعلى من المعرفة، فتفاوت الأصوات هو في الأساس تفاوت في الرؤية يجعل النص الشعري متعدد الرؤى، يقول في نص (قص رؤياك يا جلجامش) على لسان أمه بعد أن تحدث لها هو وأخبرها بأمر النجم الغريب الساقط من السماء الذي لم يخضع له إلا بالحبّ ولم تقدر عليه القوة:

مَنْ انْحَنَيْتَ عَلَيْهِ،

كَمَا تَنْحَنِي عَلَى امْرَأَةٍ،

قَالتْ نِينسون

سَيَكُونُ لَكَ رَفِيْقًا

لَنْ يَدَعْكَ تَذْرَعُ الأهْوَالَ وَحْدَكَ

شديدٌ بأسُهُ يَا جَلْجَامِش

لا تُرْعِبُهُ المَفَاوزُ

ولا شِراكُ الطرقِ والمسالكِ.

سَيُلازمُكَ

وَلَنْ يَتَخَلَّى عَنْكَ.

سَيَكُونُ لَك[٣٩].

ويمكن أن نسلم بقول خالدة سعيد "إن مقومات الشعرية منذ أرسطو حتى الجرجاني والقرطاجني وصولا إلى أعلام النقد العالمي والعربي الحديث قد ترجمت بمصطلحات وتسميات من قبيل: الاحتمال، التخييل، الاستغراب، التعجب، الإدهاش، خرق العادة، المفاجأة، الابتكار، الغرابة، الغموض، الرفض، الضدية، الفجوة، الانزياح، المفارقة، الفضائحية، وهي جميعها تعبير عن تميز النص عن مراجعه ومكوناته، كما أنها تعبير عن قيام الشعرية والفنية عامة على التوتر"[٤٠]. وغالبية هذه المعاني متحققة في نصوص صلاح بوسريف التي تتأسس على الأساطير القديمة، ففيها أبطال ضد بعضهم، فيها قدر من الفضائحية وفيها كذلك غموض الأبطال والآلهة القديمة وغرابة الغابة ومخاوفها ومفاجآتها وضديتها كما شرحنا من قبل حين وقفنا مع الغابة بوصفها مناوئة لجلجامش. فيها قصة الخلق والتكوين، وتعارض المصالح، وتركيز على (إنليل) أو (أنليل) وعرف لاحقا باسم إليل هو إله سومري قديم يُعَدّ إله الريح والهواء

والأرض والعواصف. اعتبر في البداية رئيس آلهة البانثيون السومري لكن عبده الأكاديون والبابليون والآشوريون والحوريون لاحقا. وكان معبد إكور في مدينة نيبور مركز عبادته واعتُقد أن أنليل بنى معبده بنفسه واعتبر كذلك الرابط بين الأرض والسماء أو همزة الوصل بينهما وظل مهيمنا على ديانات تلك المنطقة في العراق حتى خلع على يد الإله البابلي مردوخ، وقد لعب أنليل تحديدا دورا كبيرا في أسطورة الخلق عند الذين اعتقدوا فيه. مغامرة العقل الأولى[٤١]. كما نجد فيها غضب الآلهة على الإنسان وكيف أنها تمنع الماء وتقطعه فتجف الأنهار وتقل الزروع والثمار والخبز[٤٢].

ونصوص صلاح بوسريف الشعرية في مجموعته (رفات جلجامش) تتحرك بين جماليات المسرحي والدرامي وشعرية المزج بين الجديد والقديم، كما أنها تعتمد شعرية اللغة البيانية وشعرية النص الحديث القائم على الاختزال وطرائق التوزيع الكتابي والإشارة المرجعية والهوامش داخل القصيدة وغيرها، ليشكل نصوصا مختلفة تماما، فيها اختلاف كبيرة، وهو ما يشكل مفاجأة وخروجا على المألوف الشعري، وفيها كذلك المعتاد والمألوف، ومن هذا المزيج بين القديم والجديد وتذويبهما تتشكل هوية شعرية جديدة تماما وخاصة به أو بصوته الشعري. لكن السؤال المهم بالنسبة لنا هو ما الذي أفاد نصه الشعري من حضور الأسطورة بهذا الشكل الموسع؟

يبدو أن من أول المنجزات الجمالية التي حققها نص صلاح بوسريف الشعري من حضور الأسطورة ذلك التشويق والقلق والتوتر الناتج عن الصراع الدرامي بين الآلهة القديمة وأبطال الأساطير. حال التوتر الحاصلة من صراع جلجامش ضد أعدائه وحركته في الكون، وأحداث الخلق التي تتركز حول أنليل

إله الريح والأرض عند السومريين. "إن الشاعر يكتشف العالم كما لو كان شاهدا على خلق الكون وكما لو كان معاصرا لليوم الأول للخلق. من وجهة نظر معينة، يمكننا القول إن الشاعر الكبير يعيد صياغة العالم؛ لأنه يجدّ ليراه كما لو أن الزمان والتاريخ لم يكن لهما وجود. هذا القول يذكّر – بصورة مدهشة– بسلوك (البدائي) وبسلوك إنسان المجتمعات التقليدية القديمة"(٤٣).

وفي قراءة نصوصه لابد من التركيز على صاحب الصوت في القصيدة؛ لأن هذه النقطة كاشفة عن جمالية تعدد الأصوات والطابع الدرامي ونزعة مسرحة القصيدة، وكسر رتابة الصوت الواحد، وتعدد الأصوات هو نفسه يصنع تعددا وتفاوتا في الإيقاع والوتيرة الكلامية داخل النص الشعري، "فالمؤلف أي الشاعر لا يقول القصيدة، وكيما يكتبها يتخيل المؤلف أحدهم أو إحداهن أو صوت آخر يقول القصيدة. وأن تقرأ قصيدة هو أن تضع نفسك في موقع الذي يقول هذه الكلمات أو أن تتخيل صوتا آخر يقول هذه الكلمات؛ وكثيرا ما نقول إنه صوت الراوي أو المتكلم الذي بناه المؤلف. وبذا لدينا من جانب الشخص التاريخي وهو الشاعر، ولدينا من جانب آخر صوت هذا المنطوق المعيّن. وفيما بين هاتين الشخصيتين ثمة شخصية أخرى؛ صوت الصوت الشعري التي تبرز من دراسة سلسلة من القصائد لمؤلف واحد، وتتباين أهمية هذه الشخصيات المختلفة من شاعر إلى آخر، ومن هذا الضرب من الدراسة النقدية إلى تلك. ومن بالغ الأهمية في عملية التفكير في الشعر الغنائي التمييز بين الصوت الذي يتكلم والشاعر الذي ألف القصيدة، ومن ثمّ خلق شخصية الصوت هذه"(٤٤). النظرة الأقرب للدقة الآن للنص الشعري أو القصيدة هي أنها ليست قولا لذات واحدة، بل هي خطاب مكون من طبقات وتراكمات من القول والأصوات

المختلفة، هي خطاب بمعنى أنها فعل "أما فيما يتعلق بالقصيدة بوصفها فعلا، فإن السؤال الرئيس هو العلاقة بين فعل المؤلف الذي يكتب القصيدة وفعل المتكلم أو الصوت، إنها قضية معقدة، فالمؤلف لا يقول القصيدة؛ وكيما يكتبها فإنه يتخيل أحدهم أو إحداهن أو صوتا آخر يقول القصيدة"(٤٥). أي أن القصيدة نفسها والقول الشعري أقرب لقناع يتخفى وراءه الشاعر الذي يمسك بكل خيوط القول والتأثير في يده ويتلاعب بها بحسب طاقاته التصويرية والإنشائية وتحكمه في الأصوات كافة داخل القصيدة.

خاتمة:

وهكذا نلاحظ في ختام هذه الدراسة أن الأسطورة أخذت عددا من المظاهر والتجليات في القصيدة، وتجلت بشكل خاص في فكرة عودة الموتى وتصورات الذات الشاعرة عن الموت وما وراء الحياة أو الميتافيزيقا، وكذلك أخذت تجليا خاصا لدى المهاجرين، فكانوا يقرؤون عبر الأسطورة ذواتهم الغريبة التي تعاني من التشتت والتشرذم والانقسام، ويتخذون منها سبيلا للعودة إلى ماضي الوطن وتاريخه وأمجاده يستعيدونها ويحاولون إعادة قراءته، وأن الأسطورة كذلك من الناحية الجمالية أخذت مسارات متعددة اختلفت بحسب قريحة كل شاعر وذائقته وهضمه وتخييله أو قدراته التخييلية والشعرية، فقد أمدت الأسطورة عبر حضورها النصَّ الشعري بسمات من الغرائبية والتشويق ومعطيات درامية جعلت القصيدة/النص الشعري مشحونا بالتوتر والقلق والصراع، ويمكن القول بأن الأسطورة كانت مرآة للذات، انعكست فيها حال الشاعر وأعماقه ومشاعره وذاكرته ومعارفه أو مرجعياته المعرفية البعيدة أو الأعمق تاريخيا. وهكذا تكون الأسطورة وأقنعتها متجددة ولا تقف عند مرحلة

معينة من تاريخ الشعرية العربية، بل تتجدد في أنماط حضورها وأشكال توظيفها أو استثمار القرائح الشعرية لها.

توصيات الدراسة:

ومن هنا يمكن أن نلمس ضرورة العودة إلى دراستها في فترات من الشعرية العربية وتجاربها الجديدة مع مراقبة تطورها وعلاقتها المتجددة بالتخييل والتمثيل والاستعارة واللغة بشكل عام وعلاقتها بالشعر بشكل أكثر خصوصية، وأن الأسطورة قادرة على التجاوب مع تطورات الشعر العربي واستجابته للتحولات الثقافية المحيطة به، ذلك لأنها جزء من العوامل المحيطة بالشعر، فتستجيب للاختزال والتكثيف والطبيعة البصرية للنص الشعري وكذلك للاستراتيجيات البلاغية الجديدة مثل التصوير السينمائي أو التطور الإيقاعي أو غيرها من مظاهر التطور والتحول في الإنتاج الشعري العربي.

الهوامش

([1]) Tzvetan Todorov, The Fantastic a Structural Approach to literary Genre, translated from French by Richard Howard, The Press of Case Western Reserve University Cleveland/London 1973, p. 25.

([2]) look at, Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, tenth printing,1990, p. 33, 34.

([3]) look at, Tzvetan Todorov, The Fantastic a Structural Approach to literary Genre, p.26.

([4]) look at, Tzvetan Todorov, The Fantastic A Structural Approach to literary Genre, p. 34 and 35.

(٥) مرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧م، ص١١٦.

(٦) عامر الدبك شاعر سوري من مواليد ١٩٦٦م، خريج جامعة حلب ١٩٩٢م، نال عددا من الجوائز الأدبية من سوريا وخارجها، وله عدد من الدواوين الشعرية منها كلام بحجم الخيبة، والخوافي وعتبات.

(٧) عامر الدبك، عتبات، كتاب الشارقة، دائرة الشارقة الثقافية، عدد ١٠١، سبتمبر ٢٠١٥م، ص٢٣.

(٨) عامر الدبك، السابق، ص٢٤.

(٩) قاسم حداد شاعر من مملكة البحرين من مواليد العام ١٩٤٨م، ترجمت أشعاره إلى عدد من اللغات الأجنبية وحاصل على عدد من الجوائز أبرزها جائزة ملتقى القاهرة الدولي للإبداع الشعري ٢٠١٧م، وأصدر عددا كبيرا من الدواوين الشعرية.

(١٠) قاسم حداد، ثلاثون بحرا للغرق، دار المتوسط، إيطاليا، ط١، ٢٠١٧م، ص١٣٣.

(١١) قاسم حداد، تعديل في موسيقى الحجرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٧م، ص٩.

(١٢) زاهر الغافري شاعر من سلطنة عمان مواليد العام ١٩٥٦م، حاصل على جائزة كيكا في الشعر، وأصدر عددا من المجموعات الشعرية.

(١٣) زاهر الغافري، في كل أرض بئر تحلم بالحديقة، كتاب مجلة نزوى العمانية، الإصدار الأربعون، أكتوبر ٢٠١٨م، ص٤٤.

(١٤) زاهر الغافري، في كل أرض بئر تحلم بالحديقة، ص٦٢.

(١٥) أسامة بدر شاعر مصري من مواليد العام ١٩٧١م محافظة بني سويف، صدر له عدد من المجموعات الشعرية عن الهيئة العامة للكتاب والهيئة العامة لقصور الثقافة.

(١٦) أسامة بدر، لا يمكنك الاختباء من الموتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ص٦٣.

(١٧) أسامة بدر، لا يمكنك الاختباء من الموتى، ص٨٠.

(١٨) جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص٤١.

(19)(Laure Ruth Johnson, Aesthetic Anxiety Uncanny symptoms in German literature and Culture, Rodop B.V, Amsterdam- New York, 2010, p. 13.

(٢٠) غسان زقطان شاعر وصحفي وروائي فلسطيني من مواليد العام ١٩٥٤ أصدر عددا من المجموعات الشعرية منذ الثمانينيات مثل: في أوائل الصباح، والأسباب القديمة، وبطولة الأشياء.

(٢١) غسان زقطان، تحدث أيها الغريب تحدث، المتوسط، ميلانو إيطاليا، ط١، ٢٠١٩م، ص٤٧.

(٢٢) غسان زقطان، مشاة ينادون إخوتهم، دار بلومز بري، ٢٠١٥م، قطر، ص٧.

(٢٣) غسان زقطان، مشاة ينادون إخوتهم، مؤسسة قطر للنشر بلومزبري، ٢٠١٥م، ط١، ص١٢.

(٢٤) دنيا ميخائيل شاعرة وروائية عراقية من مواليد ١٩٦٥م مقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية بعدما هاجرت إليها في التسعينيات، نالت عددا من الجوائز الأدبية المهمة.

(٢٥) دنيا ميخائيل، الغريبة بتائها المربوطة، دار الرافدين، بغداد، ٢٠١٩م، ص٨.

(٢٦) دنيا ميخائيل، الغريبة بتائها المربوطة، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٩م، ص٩.

(٢٧) دنيا ميخائيل، الغريبة بتائها المربوطة، ص٣٢.

(٢٨) دنيا ميخائيل، الغريبة بتائها المربوطة، دار الرافدين، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠١٩م، ص٣٣ وما بعدها.

(٢٩) شاعر من مواليد العراق ١٩٦٧م، فائز بجائزة السلطان قابوس للآدب والثقافة والفنون في فرع أدب الرحلات، صدر له عدد من الدواوين الشعرية والكتب في أدب الرحلات.

(٣٠) باسم فرات، أهز النسيان، صهيل للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م، ص ٦٠.

(٣١) باسم فرات، أهز النسيان، ص٥٣.

(٣٢) باسم فرات، أهز النسيان، ص٥٤.

(٣٣) باسم فرات، السابق، ص٥٥.

(٣٤) روبير جاك تيبو، موسوعة الرموز والأساطير الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٤٨٢، ٢٠٠٤م، ص١٣.

(٣٥) شاعر من المغرب مواليد ١٩٥٨م، وأكاديمي متخصص في اللغة العربية، أصدر عددا من المجموعات الشعرية منذ التسعينيات، وفاز ديوانه رفات جلجامش بجائزة المغرب للكتاب فئة الشعر عام ٢٠١٨م.

(٣٦) صلاح بوسريف، رفات جلجامش، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص١٢٨.

(٣٧) صلاح بوسريف، السابق، ص١٢٥.

(٣٨) صلاح بوسريف، رفات جلجامش، ص١٢٩.

(٣٩) صلاح بوسريف، رفات جلجامش، ص١٣٢.

(٤٠) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص٣.

(٤١) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في أسطورة سورية وبلاد الرافدين)، ط١١، ٢٠٠٢م، ص٣٢ وما بعدها. وكذلك ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور (الكتاب الثالث)، ترجمة قاسم الشواف، دار الساقي، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص١٢٣.

(٤٢) صلاح بوسريف، رفات جلجامش، ص٤٨.

(٤٣) ميرسيا إلياد، الأساطير والأسرار والأحلام، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٢م، ص٤١.

(٤٤) جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٤م، ص91. بتصرف محدود جدا.

(٤٥) جوناثان كولر، السابق، ص٩١.

المصادر والمراجع

١. أسامة بدر، لا يمكنك الاختباء من الموتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.

٢. أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة د. منذر بدر حلوم، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ص٢٠٠٠م.

٣. إرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، الإمارات، ٢٠٠٩م.

٤. باسم فرات، أهز النسيان، صهيل للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.

٥. تيري إيجلتون، كيف نقرأ الأدب، ترجمة د. محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات جامعة يال، ط١، ٢٠١٣م.

٦. جرج جرارد، النقد البيئوي، ترجمة عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط١، ٢٠٠٩م.

٧. جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار كلمة، سورية دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

٨. ــ، قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

٩. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٤م.

١٠.خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

١١.دنيا ميخائيل، الغريبة بتائها المربوطة، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٩م.

١٢.روبير جاك تيبو، موسوعة الرموز والأساطير الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٤٨٢، ٢٠٠٤م.

١٣.زاهر الغافري، في كل أرض بئر تحلم بالحديقة، كتاب نزوى، الإصدار الأربعون–أكتوبر ٢٠١٨م.

١٤.صلاح بوسريف، رفات جلجامش، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

١٥.عامر الدبك، عتبات، كتاب الرافد ١٠١، دائرة الشارقة الثقافية، سبتمبر ٢٠١٥م.

١٦.عبد الستار عبد الله البدراني، السحر المضاد قراءة أنثروبولوجية إجرائية في المكونات الأولى للقناع، كتاب الرافد، العدد ٩٧، يوليو ٢٠١٥م.

١٧.غسان زقطان، تحدث أيها الغريب تحدث، المتوسط، ميلانو إيطاليا، ط١، ٢٠١٩م.

١٨.ـــ، مشاة ينادون إخوتهم، مؤسسة قطر للنشر بلومزبري، الدوحة، ط١، ٢٠١٥م.

١٩.فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في أسطورة سورية وبلاد الرافدين)، ط١١، ٢٠٠٢م.

٢٠.قاسم حداد، ثلاثون بحرا للغرق، دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط١، ٢٠١٧م.

٢١.ـــ، تعديل في موسيقى الحجرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٧م.

٢٢.كارين آرمسترونج، تاريخ الأسطورة، ترجمة د. وجيه قانصو، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٣.كاميلي باليا (Camille Paglia)، أقنعة جنسية، ترجمة ربيع وهبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
٢٤.ميرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧م.
٢٥.ميرسيا إلياد، الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين، ترجمة عدنان فرحة، مجلة حكمة، ٢٠١٥م.
٢٦.ميرسيا إلياد، الأساطير والأسرار والأحلام، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة السورية ٢٠٠٢م.
٢٧.ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١م.
٢٨.نورثروب فراي، المدونة الكبرى، ترجمة سعيد غانمي، مشروع كلمة أبو ظبي ودار الجمل بيروت لبنان، ٢٠٠٩م.
٢٩.يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

المراجع الأجنبية:

1. Tzvetan Todorov, The Fantastic a Structural Approach to literary Genre, translated from French by Richard Howard, The Press of Case Western Reserve University Cleveland/London 1973.
2. Laure Ruth Johnson, Aesthetic Anxiety Uncanny symptoms in German literature and Culture, Rodop B.V, Amsterdam-New York, 2010

3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, tenth printing,1990.