مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ٧

تمثيلات الهامش والهويات المقموعة في رواية عذراء سنجار لوارد بدر سالم دراسة في ضوء النقد الثقافي

الأستاذ المساعد الدكتور

حوراء عزيز عليوي الكيم

كلية التربية / جامعة القاسم الخضراء/ قسم اللغة العربية

البريد الإلكتروني Email : hawrra.alqaim@wrec.uoqasim

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، تمثيل الهامش، الهويات المقموعة، رواية عذراء سنجار

كيفية اقتباس البحث

الكيم، حوراء عزيز عليوي، تمثيلات الهامش والهويات المقموعة في رواية عذراء سنجار لوارد بدر سالم دراسة في ضوء النقد الثقافي،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٧ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Representations of the Margin and Repressed Identities in Ward Badr Salem's novel The Virgin of Sinjar: A Study in Cultural Criticism

Assistant Professor Dr.
Hawra Aziz Aliwi Al-Kim
College of Education / Al-Qasim Green University / Department of Arabic Language

Keywords : Cultural Criticism, Marginal Representations, and Suppressed Identities in Ward Badr Al-Salam's The Virgin of Sinjar**.**

How To Cite This Article
Al-Kim, Hawra Aziz Aliwi, Representations of the Margin and Repressed Identities in Ward Badr Salem's novel The Virgin of Sinjar: A Study in Cultural Criticism ,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2026,Volume:16,Issue 7.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

ABSTRACT:

This study examines the representation of marginality and suppressed identities in *The Virgin of Sinjar* (*ʿAdhraʾ Sinjar*) by the Iraqi novelist Ward Badr Salem through the lens of cultural criticism. The research investigates how the novel articulates voices of the marginalized—particularly Yazidi and female identities—within the sociopolitical and religious frameworks that have historically silenced them. Drawing on the premise that narrative discourse functions as a cultural text, the study explores how fiction reconstructs relations of power, identity, and otherness, thereby transforming the literary text into a site of cultural resistance.

Adopting the cultural criticism approach, the research employs key concepts such as representation, identity, hegemony, and hybridity as formulated by theorists including Edward Said, Stuart Hall, Homi Bhabha, and Abdullah al-Ghadhami. Through close textual analysis, the study reveals the hidden cultural codes embedded in narrative structure, character formation, and symbolic language. The novel's engagement with trauma and memory enables a redefinition of Yazidi suffering from a localized tragedy into a universal human condition. By deconstructing binaries such as center/margin, male/female, sacred/profane, and self/other, *The Virgin of Sinjar* articulates a discourse of resistance grounded in empathy and reclamation of identity.

The study concludes that Salem's novel transcends its historical setting to construct a cultural text that merges aesthetics with social critique. It demonstrates how narrative art becomes a means of confronting hegemonic ideologies and restoring agency to silenced voices. Ultimately, the novel stands as an act of cultural remembrance and symbolic resistance that reimagines identity from the perspective of the marginalized subject.

الملخص

إنَّ هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن آليات تمثيل الهامش والهويات المقموعة في رواية *عذراء سنجار* للروائي العراقي وارد بدر سالم، في ضوء النقد الثقافي الذي يُعنى بتفكيك الخطابات المضمرة في النصوص الأدبية، وربطها بالبنى الاجتماعية والسياسية والثقافية المنتجة لها. تنطلق الدراسة من فرضية أنّ النص السردي لا يكتفي بتقديم حكاية سردية فحسب، بل يؤسس فضاءً موازياً للواقع الاجتماعي، تُعاد فيه صياغة علاقات السلطة والهوية والاختلاف. ومن هذا المنطلق، فإنَّ الرواية تعيد الاعتبار للهامش الإيزيدي والأنثوي، بوصفه مركزاً دلالياً يقاوم التهميش والإقصاء من خلال اللغة والتخييل الرمزي.

إنَّ البحث يعتمد النقد الثقافي، مستفيداً من مفاهيم التمثيل والهوية والآخرية والمركز والهامش، كما صاغها نقّاد مثل إدوارد سعيد، ستيوارت هول، وعبد الله الغذامي. ويقوم بتحليل النص من منظور يكشف الأنساق الثقافية التي تعمل في خلفية السرد، سواء في بنية الشخصيات أم الخطاب الروائي أم اللغة المضمّخة بالمقدّس والذكوري. ويتتبّع البحث كيفية اشتغال الرواية على تحويل المعاناة الإيزيدية من تجربة محلية إلى خطاب إنساني شامل، ويتجلى هذا من خلال تفكيك ثنائيات المركز والهامش، الذكر والأنثى، المقدّس والمدنّس، والذات والآخر.

تُبرز الدراسة أنَّ الروائي وارد بدر سالم قدّم عبر روايته "عذراء سنجار" نموذجًا سرديًا يتجاوز حدود التوثيق الواقعي إلى بناء خطاب ثقافي مقاوم، يستعيد المسكوت عنه في الذاكرة العراقية المعاصرة. ويخلص البحث إلى أنّ الرواية تُشكّل نصًا ثقافيًا بامتياز، إذ تتقاطع فيها الأبعاد الجمالية مع الوعي النقدي بالسلطة والهوية، فتغدو الكتابة الروائية فعل مقاومة رمزيّة يواجه التهميش بالبوح والتأويل، ويمارس إعادة إنتاج للهوية من موقع الوجع الإنساني والوعي الجمعي المهمّش .

المقدمة :

شهدت الساحة النقدية العربية في العقود الأخيرة تحوّلاً نوعيًا في مقاربتها للنصوص الأدبية، بعد أن تجاوزت حدود التحليل الجمالي واللغوي لتتجه نحو تفكيك الخطابات الثقافية والاجتماعية الكامنة في البنية النصيّة. وفي هذا السياق برز النقد الثقافي بوصفه طريقة يسعى إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة التي تُنتجها الثقافة وتعيد إنتاجها داخل النص الأدبي، إذ لم يعد الأدب يُقرأ بوصفه تعبيرًا فنيًا وجماليًا فحسب، بل بوصفه فضاءً تتقاطع فيه المركز والهامش، والهوية والاختلاف، والسلطة والمعنى.

شهد العراق في العقود الأخيرة العديد من التحولات السياسية والاجتماعية أفرزت أشكالًا متعدّدة من الهامش الثقافي والاجتماعي، وأعادت طرح أسئلة الهوية والانتماء والمواطنة. والرواية التي نحن بصدد دراستها تعدّ نصًا سرديًا يشتبك مع هذه الأسئلة الكبرى من خلال استحضار مأساة الأقلية الإيزيدية في سنجار، وما تعرّضت له من اضطهاد وتمييز وإقصاء. فالرواية لا تقف عند توثيق الحدث المأساوي فحسب، بل تتجاوزه إلى مساءلة البنية الثقافية العميقة التي أسهمت في إنتاج هذا العنف، كاشفةً عن الصراع بين المركز المهيمن والهامش المقصيّ في المجتمع العراقي.

ومن الملاحظ أنَّ أهمية هذه الدراسة تأتي من سعيها إلى قراءة الرواية بوصفها خطابًا ثقافيًا يتجاوز حدود السرد التقليدي إلى تفكيك الأنساق السلطوية والدينية والجندرية التي تستنبطنها البنية الاجتماعية. فهي تُقدّم تمثيلًا للهويات المهمّشة والمقموعة، ولا سيّما المرأة الإيزيدية التي تحضر في النص كرمز للمعاناة الجماعية وكصوت مقاوم في مواجهة التهميش المزدوج: الديني والذكوري. ومن خلال هذا التمثيل، تُعيد الرواية صياغة مفهوم الهوية بوصفها كيانًا متحوّلًا يتشكّل في فضاء الصراع والمقاومة لا في إطار الانتماء الثابت.

وتعتمد هذه الدراسة النقد الثقافي الذي يُعنى بقراءة النصوص الأدبية من زاوية علاقتها بالبنى الثقافية المضمرة، وبالكشف عن التوترات بين السلطة والمعنى، وبين المركز والهامش. كما تستند

إلى مفاهيم التمثيل والهوية والآخرية كما قدّمها نقّاد مثل إدوارد سعيد، ستيوارت هول، وهومي بابا، إلى جانب ما قدمه النقاد العرب في هذا الحقل، وفي مقدّمتهم عبد الله الغذامي الذي دعا إلى نقل مركز الاهتمام من النص إلى الثقافة التي تُنتجه.

يمكن القول إنَّ هذا البحث يسعى إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات الجوهرية، من أبرزها: كيف تمّ تمثيل الهامش والهويات المقموعة في رواية عذراء سنجار؟ وما الآليات السردية والرمزية التي اعتمدها الكاتب لتفكيك الخطابات السلطوية المهيمنة؟ وكيف يوظّف النصّ مقولات النقد الثقافي لتعرية البنية القمعية الكامنة في المجتمع العراقي؟

إنَّ اختيار رواية (عذراء سنجار) نموذجًا للتحليل لا ينطلق من بعدها التوثيقي فقط، بل من قدرتها على تحويل المأساة الفردية إلى خطاب إنساني شامل يعيد الاعتبار للهوامش المقموعة. فهي تمثل نصًا ثقافيًا بامتياز، يُعيد تعريف الأدب بوصفه أداة لتفكيك الهيمنة الثقافية وإعادة بناء الوعي الجمعي من موقع الهامش. ومن هنا تتأسس فرضية البحث على أنَّ الرواية تُجسّد مقاومة سردية تُعيد إنتاج الهوية عبر اللغة والتخييل، وتكشف في الوقت نفسه عن هشاشة المركز الذي يحاول إقصاء المختلف.

وبذلك، فإنَّ الدراسة تسعى إلى تقديم قراءة نقدية تتجاوز حدود التحليل الأدبي التقليدي نحو رؤية ثقافية تُمكّن من فهم الأدب بوصفه فعلاً اجتماعيًا مقاومًا، له أثر في إعادة تشكيل الوعي بالذات والآخر، ويعطي الصوت لمن تمّ تهميشهم أو إسكاتهم في السردين الاجتماعي والتاريخي معًا.

الدراسات السابقة:

تتوزع الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع البحث على ثلاثة محاور: دراسات تناولت رواية وارد بدر سالم من منظور جمالي أو بنيوي، ودراسات اعتمدت النقد الثقافي في تحليل روايات عراقية معاصرة دون أن تشمل رواية عذراء سنجار، ودراسات تناولت الأقليات الدينية في الأدب العراقي من منظور توثيقي أو اجتماعي بعيد عن أدوات النقد الثقافي.

ومما يمنح هذا البحث أصالته أنه يجمع لأول مرة بين تحليل رواية عذراء سنجار بوصفها نصاً ثقافياً، وتطبيق منظومة نقدية متكاملة تدمج أدوات ستيوارت هول وهومي بابا وعبد الله الغذامي، والكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة التي تُعيد إنتاج التهميش الإيزيدي داخل بنية اللغة السردية.

عذراء سنجار

تُعدّ رواية عذراء سنجار لوارد بدر سالم(*) نصًا سرديًا يتناول مأساة الجماعة الإيزيدية في سياق العنف الذي تعرّضت له سنجار عام ٢٠١٤، من خلال بناء روائي يُعيد تمثيل علاقة الهامش

بالسلطة ضمن إطار ثقافي معقّد. لا تكتفي الرواية بتوثيق الحدث، بل تُحوّله إلى خطاب سردي يُفكّك أنساق الإقصاء الديني والاجتماعي، ويعيد مساءلة مفاهيم الهوية والانتماء من منظور المهمّشين.

تنطلق الرواية من الهامش بوصفه موقعًا للرؤية لا للشفقة، وتُبرز المرأة الإيزيدية بوصفها ذاتًا فاعلة تواجه التهميش المركّب، الديني والجندري، عبر مقاومة رمزية تستند إلى الذاكرة واللغة. كما يعتمد السرد على تشخيص داخلي للشخصيات، حيث تتقاطع التجربة الفردية مع البعد الجمعي، ليغدو النص فضاءً لتجسيد أثر العنف في تشكيل الهوية.

ومن هذا المنطلق، تتيح الرواية مقاربة تحليلية في ضوء النقد الثقافي، لما تنطوي عليه من تفكيك للسرديات المهيمنة، وإعادة توزيع للصوت بين المركز والهامش، بحيث يتحوّل النص إلى مساحة لإعادة إنتاج المعنى من موقع الإقصاء ذاته.

مفهوم النقد الثقافي

يُعدّ النقد الثقافي من أبرز التحولات المعرفية في النقد الأدبي الحديث، إذ تجاوز المقاربات الشكلانية التي عزلت النصوص عن سياقاتها الاجتماعية، متجهًا إلى قراءتها بوصفها تمثيلات ثقافية تُسهم في إعادة إنتاج أنساق السلطة والمعرفة داخل المجتمع. ويعد فنسنت ليتش من أوائل من استخدموا هذا المصطلح، إذ طرحه مرادفًا لتوجهات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. وقد نشأ هذا التوجه في إطار الدراسات الثقافية في السياقين الأمريكي والبريطاني قبل أن يمتد إلى النقد العربي، يقوم النقد الثقافي على مساءلة الخطابات لا بوصفها أنظمة لغوية فقط، بل كبنى معرفية تعكس تواطؤ الأدب مع المؤسسات الاجتماعية والسياسية[١]. وفي هذا السياق يوظف النقد الثقافي أدوات من السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة، من دون أن يتخلى عن التحليل الأدبي، رابطًا النص بالأيديولوجيا والسياسة والاقتصاد والاجتماع في محاولة لتفكيك هذه البنى والكشف عن مضمراتها [٢].

وقد تناول عبد الله الغذامي هذا التحول مستعرضًا أثر ميشيل فوكو وإدوارد سعيد في الكشف عن دور المؤسسة الثقافية في إنتاج المعنى. ويوضح الغذامي أن الأدب لم يعد يُقرأ بوصفه بناءً جماليًا مستقلًا، بل خطابًا ثقافيًا يعكس علاقات الهيمنة أو يقاومها، وهو ما يتقاطع مع تصورات ريموند ويليامز وستيوارت هول حول الطبيعة المركبة للأدب بوصفه جزءًا من البنية الثقافية والاجتماعية[٣].

ويؤكد عبد الله الغذامي أن مهمة النقد الثقافي لا تقتصر على تحليل النصوص بوصفها وحدات لغوية أو جمالية، بل تتجاوز ذلك نحو تفكيك البُنى الثقافية العميقة التي تُنتج النص وتُشكل

معانيه. فالنص الأدبي، في هذا المنظور، لا يُعد كيانًا محايدًا، بل حاملاً لأنساق ثقافية مضمَرة تتسرب عبر اللغة والصورة الجمالية، وتُسهم في إعادة إنتاج التصورات الاجتماعية والرمزية المهيمنة، مما يُزحزح مركز الاهتمام من سطح النص إلى خلفياته الثقافية المنتجة للمعنى(٤).

ويمتاز النقد الثقافي بقدرته على تفكيك الخطابات السلطوية التي تتخفى خلف الشكل الجمالي، كأنساق الذكورة والتدين والطائفية والطبقية والعرق، انطلاقًا من وعيه بأن الأدب يُعيد إنتاج هذه الأنساق بطريقة غير مباشرة داخل بنيته السردية والرمزية. وبهذا يغدو الناقد الثقافي باحثًا عما هو مهمش أو مسكوت عنه في النص، أي ما تخفيه اللغة من منظومات هيمنة ومقاومة.

مفهوم الهامش والمركز في الدراسات الثقافية

تُعدّ ثنائية المركز والهامش أحد المرتكزات المفهومية في النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية، إذ يحيل المركز إلى منظومة الهيمنة التي تحتكر سلطة إنتاج المعنى وتوجيه الخطاب وتحديد ما يعد مشروعًا أو قابلاً للتمثيل، في حين يدل الهامش على تلك الفضاءات الاجتماعية والثقافية التي جرى تهميشها أو إسكاتها أو دفعها خارج السرد الرسمي، بحيث لا تقصى ماديًا فحسب، بل تستبعد رمزيًا من دوائر الاعتراف والمعرفة.

يشير إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" إلى أن صورة "الشرق" لم تُنتج بوصفها انعكاسًا موضوعيًّا لحقيقة جغرافية أو حضارية، بل صيغت ضمن إطار معرفي سلطوي شكّله الغرب، حيث تم توظيف هذا الآخر/ الشرقي في بناء خطاب أيديولوجي يرسّخ تفوق (الذات الغربية) وشرعنة هيمنتها. ويؤكد إدوارد سعيد أيضًا، انطلاقًا من تصوره حول العلاقة بين المعرفة والسلطة، أن الاستشراق لا يقتصر على كونه خطابًا أكاديميًا، بل هو ممارسة مؤسسية تُنتج معرفة مشروطة بالسياق الاستعماري، تسهم في تشكيل وعي جمعي غربي يُصنّف الشرق بوصفه كيانًا جامدًا، غير عقلاني، ومختلفًا جوهريًّا. ونلاحظ أنَّ هذا الخطاب أعاد إنتاج الشرق كموضوع خاضع للرؤية الغربية، يخدم مشاريع السيطرة والاستحواذ، سواء عبر الدراسات الأكاديمية أم الأنظمة التعليمية والمؤسسات البحثية. لذلك، فإن الاستشراق يتجاوز حدود التحليل الثقافي البريء، ليغدو أداة لإعادة تشكيل العالم وفق منطق المركزية الأوروبية، وتثبيت مواقع التفوق الرمزي والمعرفي للغرب(٥).

يرى إدوارد سعيد أن السيطرة الغربية لم تتأسس على التفوق العسكري أو الاقتصادي فحسب، بل قامت في جوهرها على بناء معرفي معقد أنتج تمثلات ثقافية عن الشرق جرى تنظيمها وتداولها ضمن خطاب يخضع لمنطق السلطة. فالاستشراق في نظره، ليس خطاباً علمياً محايداً، بل نسق فكري ارتبط بالبنى السياسية والثقافية للإمبريالية، وأسهم في إعادة إنتاج علاقة غير متكافئة بين

الشرق والغرب، حيث جرى تمثيل الشرق بوصفه موضوعًا للمعرفة والسيطرة. وبهذا المعنى غدا الخطاب الاستشراقي أداة ثقافية لترسيخ الهيمنة تحت غطاء معرفي مشروع [٦] .

يتجه النقد الثقافي المعاصر إلى إعادة النظر في مفهوم الثقافة، بتوسيع دلالاته ليشمل ما كان يُعدّ في السابق هامشيًا أو خارج دائرة الاهتمام الأكاديمي الرسمي. فبدلًا من الاقتصار على الإنتاج الثقافي النخبوي أو الراقي، أصبح النقد يهتم بجميع الممارسات اليومية التي ينتجها الإنسان، بوصفها حوامل للمعنى ودلالات رمزية . وقد أدى هذا التحول إلى تقويض التقسيمات التقليدية بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا [٧]، حيث باتت الثقافة تُفهم في ضوء شامل يدمج بين المقدس والمدنّس، النخبوي والعامي، المهيمن والهامشي. ومن هذا المنطلق، لم تعد موضوعات النقد الثقافي حكرًا على النماذج الكبرى، بل انفتح على دراسة التفاصيل المعاشة، والأنشطة المهمّشة، بوصفها حاملة لموقع جديد في إعادة توزيع المعنى والسلطة داخل البنية الثقافية[٨].

الهوية والاختلاف والسلطة في منظور النقد الثقافي

ينظر النقد الثقافي إلى النص الأدبي بوصفه ميدانًا صراعيًا ذا طبقات متعددة، لا يقتصر على الجوانب الفنية والجمالية، بل يتضمن أيضًا تمثيلات نسقية لقضايا الهوية والاختلاف والسلطة. وفي هذا الإطار، فالهوية الثقافية "تتعرض لعوامل خارجية وداخلية تسهم في تغير ملامحها وسماتها، وقد تكون عمليات مقصودة أو نتيجة تطور طبيعي يتماشى ومسار التطور العام"[٩] لذلك يمكن القول إن الهوية بناء رمزي متحوّل، لايمكن اختزاله في جوهر ثابت أو كيان مكتمل، بل تتشكل ضمن سيرورة تاريخية وخطابية معقدة. ووفقًا لهذا الفهم، فإنَّ الهوية لا تُنتج خارج أنساق التمثيل الثقافي، بل يعاد تشكيلها باستمرار داخل شبكة من السلطة والمعنى، لتغدو نتاج عملية تفاوض دائمة مع قوى الهيمنة والاختلاف.

يرى ستيوارت هول أن الهوية لا تعبّر عما نحن عليه، بل عما نصبحه عبر الزمن، حيث تتموضع باستمرار ضمن علاقات تمثيل وصراع رمزي داخل الفضاء الثقافي[١٠]. أما هومي بابا، فقد قدّم مفهوم (التهجين الثقافي) بوصفها فضاءً ثالثًا ينشأ من التفاعل بين المركز والهامش، ويُعيد توزيع المعنى خارج ثنائية التماثل والاستقرار. ومن هذا المنطلق، تُفهم الهوية ليس بوصفها معطى سابقًا، بل كعملية تفاوض رمزية تنتج تمثيلات هجينة تعيد تشكيل علاقة الذات بالآخر[١١].

في السياق العربي، يسلّط عبد الله الغذامي الضوء على ما يعرف بـ (الأنساق المضمرة)، وهي البُنى التي تعمل بشكل خفيّ داخل اللغة، وتسهم في إعادة إنتاج الوعي الجمعي دون الإفصاح المباشر، مشددًا على أن النص الأدبي لا يتمتع بالبراءة، بل ينطوي على هذه الأنساق بوصفها

أدوات أيديولوجية تسهم في تشكيل المعنى [١٢] . فالنص، من هذا المنظور، لا يُنظر إليه ككيان جمالي مغلق، بل كحامل لمضامين أيديولوجية واجتماعية تتسلل من خلال اللغة وتُعيد إنتاج القيم والتمثيلات السائدة. وعليه، فإنَّ مهمة الناقد الثقافي تتمثل في الكشف عن هذه الأنساق التي تعمل تحت سطح النص، وتُنتج شبكة من الدلالات اللاواعية التي تتحكم في تمثيل الذات والآخر داخل الخطاب الأدبي[١٣].

الرواية والنقد الثقافي: تمثيلات السلطة والهوية

شهدت الرواية العربية المعاصرة تحولات ملموسة على مستوى البنية والمضمون، مما جعلها شكلًا سرديًا قادرًا على استيعاب التوترات الثقافية وتجسيد صراعات الهُوية في المجتمعات العربية الحديثة. ولم تعد تُقرأ بوصفها مجرد نص حكائي ذي طابع جمالي محض، بل كخطاب ثقافي يُعيد إنتاج القيم والتمثيلات، ويكشف عن الأنساق المضمرة الكامنة خلف بنية اللغة.

وفي هذا الإطار، يُمثل النقد الثقافي أداة تحليلية فاعلة لتفكيك هذه البنى، عبر مساءلة النصوص لا من حيث جمالياتها، بل من حيث ما تحمله من مضامين أيديولوجية يتم تمريرها من خلالها. وقد أوضح عبد الله الغذامي أن النص الأدبي لا يمكن أن يكون محايدًا أو بريئًا، إذ إنَّ النسق الثقافي يعمل في الخفاء من خلال اللغة، ليعيد تشكيل الوعي الجمعي بما يخدم النظام الرمزي السائد[١٤]. وبناءً على ذلك يصبح النص ميدانًا للكشف عن علاقات السلطة وتجليات الهيمنة المتغلغلة في الخطاب دون الإفصاح المباشر عنها.

يشير سعيد يقطين إلى أن الرواية العربية الحديثة قد تخطت الإطار التقليدي للحكاية، لتغدو شكلاً مفتوحًا يتفاعل مع الواقع الثقافي، ويطرح تساؤلات سردية حول التمثيلات السائدة[١٥]، الأمر الذي يجعل منها ميدانًا مناسبًا لتوظيف النقد الثقافي ومفاهيمه.

وفي ضوء هذه الرؤية، تغدو الرواية خطابًا يتداخل فيه البعد الأدبي مع الثقافي، حيث تُفهم الشخصيات واللغة والأحداث كوسائط لتمثيل قضايا الذات والهامش والآخر. وقد أوضح بروكمبير وكربو أن الهوية لا تُبنى في عزلة فردية، بل تتشكّل سرديًا عبر التفاعل مع الخطابات الثقافية واللغوية التي تمنح الأفراد مكانة ضمن الجماعة[١٦]. وعليه، فإن تمثيل الذات داخل الرواية يُعدّ ممارسة رمزية لإعادة إنتاج الهوية ضمن سياق يتسم بالصراع.

انطلاقًا من هذه الأطر النظرية، تتجلى أهمية تناول رواية "عذراء سنجار" لوارد بدر السالم، لا بوصفها مجرد توثيق لمأساة جماعية، بل كخطاب سردي يُعيد رسم ملامح الهامش، ويُبرز المرأة الإيزيدية كذات فاعلة داخل سياق الألم. إذ تعمل الرواية على إعادة توزيع الصوت بين المركز

والهامش، وتجعل من السرد أداة للكشف والتعبير عن الذات، واستعادة الهُوية، من خلال اللغة التي سبق وأن همّشتها.

تمثيل الهامش الإيزيدي في الرواية

يقدّم وارد بدر سالم في روايته عذراء سنجار فضاءً سرديًا مشحونًا بتمثيلات الهويات المهدّدة والهامش الإيزيدي، خصوصًا في أعقاب اجتياح تنظيم داعش لمنطقة سنجار عام ٢٠١٤ وما تبعه من انتهاكات واسعة طالت الجماعة الإيزيدية. ولا تبدو الرواية في هذا السياق توثيقًا لوقائع محددة، بل تعيد بناء الحدث بوصفه خطابًا ثقافيًا يعمل على كشف الأنساق العميقة للسلطة وآليات حضورها عبر التهميش والقهر وتفكيك البنية الاجتماعية للجماعات الصغيرة. ومن ثمَّ، لا يظهر الهامش الإيزيدي في الرواية كضحية وحسب، بل كمساحة تنتج فيها الذات أشكالاً من المقاومة والمعنى، وإن جاءت هذه المقاومة محكومةً بحدود الألم والخوف. ويتوافق هذا التصور مع ما يقدمه عبد الله إبراهيم الذي يرى أن الرواية الحديثة لا تقتصر على توثيق أحداث بعينها، بل تؤدي دورًا معرفيًا فعالاً في مساءلة الكينونات المهمشة، وتفكيك الأصول المستبعدة من منظومات السلطة والاعتراف، مؤكدًا أن الرواية لا تستعيد الهامش بوصفه طارئًا، بل بوصفه موقعًا يعاد من خلاله بناء الوعي بالتاريخ والذاكرة والهوية(١٧).

استنادًا إلى هذا الإطار النظري، تتضح أهمية المقطع الروائي الذي يستهل به الكاتب مشاهد السطح في الصفحات الأولى من الرواية؛ حيث يتحوّل المكان إلى عنصر فاعل يُظهر هشاشة الذات الإيزيدية وتوتر علاقتها بالحيز المحيط بها. فالمرأة الحامل تقف على سطح ضيّق كما لو أنَّها في فضاء معلّق لا يمنحها الأمان، بل يكشفها أمام المخاطر المحدقة بها. ويغدو السطح – بوصفه منطقة فاصلة بين الداخل والخارج–مرآة للاضطراب الداخلي الذي يسبق لحظة الانهيار، وتسهم الطبيعة في تكثيف هذا الشعور عبر المطر المتقطّع والرعد والسماء المثقلة بالغيوم.

وتزداد كثافة المشهد الرمزي من خلال حضور الحيوانات التي تضيف إلى الفضاء بعدًا دلاليًا إضافيًا، إذ تتشارك فيما بينها في نسق واحد هو إعادة توزيع الأدوار الرمزية التقليدية. فالغراب، بوصفه رمزًا للخراب والنذير، لا يقتصر دوره على المراقبة، بل يتحدث بلغة تعبر عن قلق المكان وخوفه، ساخرًا من حال الصقر بقوله: " عبر الغراب عن لحظة الصقر الكئيبة قائلاً : أصابتني الكآبة والمدينة متروكة.. خائف كل الوقت(١٨)". ويُضاف إلى ذلك قوله في موضع آخر من السخرية المريرة:

" ضحك الغراب هههه وهو يقول: – حياتنا أصبحت بين رصاصة ورصاصة"(١٩) وهو قول يكشف اختلال رمزية القوة التقليدية، إذ يتجلّى الصقر – الذي يُفترض أن يكون رمزًا للحماية –

كائنًا كئيبًا عاجزًا، فيما يمارس الغراب دور الشاهد الذي يقرأ العالم من موقع الهامش، وكأن الحيوانات نفسها تُجسّد حالة الخوف التي تعيشها الجماعة الإيزيدية. وفي هذا المشهد، يقف الكلب الأبيض عند السياج مترصدًا الحركة، ليشكّل علامة بصرية واضحة على اقتراب التهديد، فيتحوّل المكان – بما فيه من رموز وحيوانات ومؤثرات طبيعية – إلى وعاء للصراع الداخلي وهشاشة الوجود.

وفي هذا الإطار، يتوافق تصوير المكان في الرواية مع ما يطرحه جاستون باشلار، الذي يرى أن المكان لا يُختبر في أبعاده الهندسية فحسب، بل في قدرته على احتواء حالات الذات من خوفٍ وطمأنينةٍ وارتباك، وأن الفضاءات المعلّقة أو غير المستقرة تكشف غالبًا هشاشة الإنسان وانكشافه أمام تهديدات الواقع[٢٠].

وانطلاقًا من هذا التصور، يمكن عدّ السطح في الرواية أكثر من مجرد مكان مادي، فهو يتحوّل إلى علامة ثقافية تُعبّر عن لحظة مفصلية وصادمة في التجربة الإيزيدية، وتُهيّئ القارئ للدخول في عالم روائي تتشابك فيه السلطة بالذاكرة، والواقع بالخوف، والرموز بالمصائر المهدورة. غير أن ثمة سؤالاً نسقياً يفرض نفسه هنا: لماذا اختار الروائي تحديداً أن تكون المرأة الحامل هي بوابة هذا العالم لا سواها؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يعمل في صمت داخل بنية السرد؛ إذ يجعل الجسد الأنثوي المساحةَ الأولى التي تُكتب عليها الفاجعة الجماعية. وهذا الاختيار السردي لا يتعلق بالهشاشة البيولوجية للمرأة، بل يُعيد إنتاج ما يسمّيه الغذامي (النسق الذكوري المضمَر)الذي يجعل الجسد الأنثوي حاملاً للشرف الجمعي، فيتحوّل الاعتداء عليه إلى رمز للاعتداء على الجماعة بأسرها[٢١]. ولا يُصرَّح بهذا النسق في أي موضع من النص، لكنه يُنظّم المشهد الافتتاحي بالكامل: المرأة هنا تُرى ولا تُرى، وتشهد ولا تُسمع، وهو تجسيد سردي للنسق نفسه الذي يُقصيها من فاعلية الكلام ويُعلّق وجودها بالتهديد، بدلاً من أن يجعله مشروطًا بإرادتها وفاعليتها الخاصة.

جمهورية الطين وتمثيلات الهوية المنسيّة في سرد الهامش الإيزيدي

تشكل عبارة "جمهورية الطين" بنية دلالية متكررة تتجاوز كونها عنوانًا لتغدو استعارة سردية كبرى تجسّد ملامح الهوية الإيزيدية في لحظة انكسارها. فالطين الذي يرد في أكثر من موضع داخل النص، لا يُقدّم كمادة بناء تقليدية فحسب، بل كذاكرة مكثّفة تختزن طبقات من الزمن، وتحمل في طياتها حكايات الجماعة ومعناها الثقافي الأول. ولهذا يعود الطين في حديث حجي خان حين يقول موجهًا كلامه إلى عبد الحافظ المسلم/ دلشاد الايزيدي: " – كل بيوتكم طين.

– (...).

– تعرف أن بيوت الطين صحية ونظيفة ولا تنقل الأمراض"

– هذا يا حجي خان.

– سنجاركم بيئتها نظيفة بلا أمراض لكن قلوبكم ليست كذلك في كل تاريخكم لأنكم لم تكونوا مسلمين.

(...)

قال كما لو إنه يؤكد حقيقة أخرى:

–الطين فيه رائحة الأرض والزرع والنبات عكس الطابوق والأسمنت" [٢٢].

بهذه العبارة يوضع الطين في مواجهة حاضر المدينة المنهار، فتبرز المفارقة بين ماضٍ مستقر وحاضر مهدّم ؛ وبين مكانٍ كان حاملًا للثبات وبين واقعٍ صار فيه الطين نفسه شاهدًا على الإبادة والتحلّل.

يوظف الروائي هذا الرمز بوصفه بؤرة توتّر هوياتي تتكشف من خلالها الطبقات العميقة لتهديد الوجود الإيزيدي. فعند عودة السارد إلى البلدة القديمة يصف انشطاره الداخلي بين (دلشاد وعبد الحافظ) قائلاً: "يتقدم في داخلي دلشاد فأزيحه إلى علبة السردين الليلية، وأُظهِر عبد الحافظ المسلم الذي عليه أن يكون جاهزًا للموافقة وهزّ الرأس لهذا الكائن الكابُلي البليد، لكن يبقى دلشاد يراقب بألم ويبكي في كل خطوة وهو يعيد اكتشاف المكان على نحو واضح وفرته هذه الجولة الميدانية التي رأى فيها خراب المدينة وتغيير هيكلها ومسح بيوت الطين التي كانت تشكل مستعمرات من الحياة متضامنة ومتكافلة عقودًا طويلة"[٢٣] في هذا الموضع، لا يعود الطين رمزًا للراحة والانتماء، بل يغدو مرآة تعكس دمار ما بعد الجريمة، ومساحة تستحضر الذاكرة الجريحة، حيث تصبح "جمهورية الطين جمهورية رمزًا للوجع والسؤال لا رمزًا للاستقرار والسكينة.

تبرز الرواية هذا التوتر بشكل جلي عندما يخاطب السارد(دلشاد/ الشرطي الأفغاني) في مونولوج داخلي بقوله: " كل التاريخ البشري كان طينًا وسنجار هي الطين الذي بقي حتى هذا اليوم لكنكم أزلتموه بالجرافات والمتفجرات وتركتموه وحيدًا"[٢٤].

يُقدّم الراوي الماضي كحقلٍ المقاومة؛ فالتاريخ الفعلي للمدينة – تاريخ الطين – بقي عصيًا على الفناء، في مقابل التاريخ القامع إعادة تشكيل المكان وفقًا لخطاب السلطة. ويتجلى ذلك بوضوح في المقطع الذي يخاطب فيه دلشاد نفسه، لا الشرطي فقط، حيث يُوجّه حديثه إلى نسخته الداخلية المنكسرة قائلاً: " أيها الشرطي المرتبك دلشاد لا تترك التاريخ الشخصي للمدينة حتى لا يضيّعها جلاوزة الدين في فتاوى وفرمانات جاهلية"[٢٥] ، بهذه الطريقة تتجسّد لحظة الانقسام الداخلي، حيث يُوجَّه الخطاب إلى الذات بوصفها طرفًا مهدَّدًا بالذوبان في سردية القامع، وليس

كعنصر خارجي. ويمزج هذا المقطع بين الثأر الرمزي والتعرية النقدية، ليظهر أن السلطة لا تكتفي بإخضاع الجسد، بل تسعى إلى إعادة تشكيل السردية التاريخية بطريقة تُقصي الهامش وتطمس هويته. ويتسع البعد الثقافي للطين عندما يقول السارد": نحن أبناء الطوفان وأحفاد الحية التي أنقذت سفينة نوح من الغرق. نحن أبناء ينابيع سنجار التي تناوب على حكمها الاتابكة والأيوبيون والمماليك والعثمانيون"[٢٦]، هذا التصريح الهويّاتي يعيد الجماعة إلى جذورها الحضارية، ويواجه الخطاب الإقصائي الذي يحصر الإيزيديين في إطار هوية دينية ضيّقة. وهنا يغدو الطين حيّزًا ينهض فيه التاريخ السفلي – تاريخ المهمّشين – ليواجه رواية المنتصرين الذين يحتكرون السرد.

يتوافق هذا التصور مع ما يطرحه عبد الله إبراهيم في سياق حديثه عن اقتلاع الجماعات من ذاكرتها عند تغيّر المكان أو اقتلاعها من جذورها، حيث يرى أن الجماعات التي تُنتزع من مواطنها الأصلية تفقد جزءًا من انتمائها وتتعرض هويتها للاهتزاز نتيجة الاندماج القسري والتاريخ المفكك[٢٧].

بهذه الطريقة تتخطى (جمهورية الطين) إطار المكان لتتحول إلى تجسيد لهويّة بحد ذاتها؛ هويّة تنتقل بين ملامح الماضي وشظايا الحاضر، وتخوض مقاومتها من خلال الذاكرة لا عبر السلاح. غير أن التساؤل الذي يفرضه النقد الثقافي هنا هو: لماذا اختار الروائي الطينَ تحديداً رمزاً للهوية الإيزيدية، ولم يختر رمزاً آخر؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يعمل في عمق الخطاب السردي؛ إذ إن الطين في خطاب حجي خان لا يُوصف بالنظافة وحدها، بل يُوصف في السياق ذاته بـ"قلوب غير مسلمة"، وهنا يعمل نسق مضمَر خطير يربط بين المادة الطبيعية والهوية الدينية بطريقة تجعل النظافة المادية نقيضاً للنقاء الديني، فيكون النسق المضمَر: الطبيعي/الأصيل في مقابل المُقام/الشرعي. والأخطر أن الرواية تكشف كيف يُعيد هذا النسق تأسيس نفسه بعد الإبادة؛ فالجرافات التي تُزيل بيوت الطين لا تُعيد فقط تشكيل المكان المادي، بل تمحو الدليلَ على الوجود السابق وتُلغي المسوّغ التاريخي للهوية الإيزيدية. وهذا هو جوهر اشتغال النسق: محو الأثر المادي لمنع إثبات الحق التاريخي.

العقاب بوصفه خطابًا ثقافيًا: مسرحة الجسد الإيزيدي تحت سلطة القامع

تستعرض الرواية أبرز المشاهد التي تكشف عبرها آليات السلطة في إنتاج الهامش الإيزيدي وقمعه، حيث يتحوّل الجسد إلى مسرح تُمارس عليه قوانين القامع وطقوسه القمعية. ومنذ اللحظة الأولى يضع الروائي القارئ في مواجهة اصطدام سردي مكثّف؛ إذ يدخل الشاب الإيزيدي ساحة الجامع مرتبكًا وقد " خرج من الجامع الكبير بلا ملامح مثلما يدخله مرتبكًا وهو يخطو وعيناه

تتخاطفان كما لوكان هناك من يتتبعه"[٢٨]، في إشارة إلى أنَّ الفرد لا يدخل فضاءً دينيًا خالصًا، بل ينخرط في مؤسسة عقابية تُعاد فيها صياغة هويته على أساس الخضوع والطاعة.

وتتجسّد فكرة (المسرحة العقابية) في الكيفية التي تُعرَض بها العقوبة أمام حشد كبير من الناس، حيث يُقدَّم الشاب على (الخشبة) تحت أنظار الجمهور الذي حضر لمشاهدة الجسد وهو يُجلَد، ليغدو العقاب طقسًا جماهيريًا تتقاطع فيه الأبعاد الدينية مع الطابع الاستعراضي. ويبلغ هذا التوظيف ذروته في المشهد الذي جاء فيه: " ربطوه مثل المسيح في لحظة صلبه كما باعدوا رجليه على مسندين يسندان العارضة(...) كان يبكي ويتوسل ويعلن التوبة حتى إنه صاح أكثر من مرة بالشهادتين "[٢٩]، لتتحوّل صورة الجسد إلى رمز ثقافي للاضطهاد، يتجاوز كونه مجرد أداة لتنفيذ العقوبة.

تُبرز الرواية الجسد بوصفه مركزًا لإعادة إنتاج القوّة؛ فالسوط يُسلّط على: " لشاب دخن سيجارة في مقهى حتى ينسلخ جلده"[٣٠] في تصوير يُظهر هشاشة الجسد في مواجهة صلابة السلطة. وتظهر "الرأس [الذي] تدحرج من عنق الشاب"[٣١] كأبشع تمثيل لهيمنة القامع على الضحية. ولأن العنف هنا لا يمارس بوصفه عقوبة فردية بل يُقدَّم كعرض يُرسّخ الخطاب السلطوي، فإنَّ الجماهير تتقدم بصورة منظّمة، حيث :"تقدمت الصفوف الأولى مرتبكة، وكل رجل يحمل نعاله ليصفع به ظهر الرجل"[٣٢]، ما يجعل الجماعة نفسها شريكة في صناعة الذلّ، وممثِّلة لإرادة السلطة التي تُحوّل الهامش إلى كائن دوني يستحق العقاب.

في قلب هذا المشهد يقف دلشاد ممزقًا بين هويته الأصلية وهويته المفروضة عليه. فهو يراقب مشهد العقوبة بصفته (عبد الحافظ) – الاسم الذي يضمن نجاته – لكنه يرتجف داخليًا بوصفه دلشاد الإيزيدي الذي يشعر أن كل جلدة تُسلّط على الضحية تصيب جسده هو أيضًا. وتبرز هذه الازدواجية بوضوح عندما يشير السارد إلى شعوره بالخطر قائلاً: " كلما أريد أن أخرج وأنا أشعر بالاختناق يعيدني صوت المايكرفون لعقوبة جديدة، والفتى يصور بموبايله– مرتبكًا– المشاهد التي يراها ويأتيني محاولاً أن يتشجع وهو يرى الموت سهلاً يمشي بيننا والعقوبات الكيفية تجري بطريقة تعسفية"[٣٣]. أما المكان فكان مكتظًّا بالملتحين والهراوات، ما يُبرز أن السلطة لا تكتفي بمعاقبة الجسد الآخر، بل تفرض رقابتها أيضًا على جسد الشاهد، ملزمة إياها بالصمت والانضباط، ليكتمل بذلك تمثيل الهامش الذي لا يُسمح له حتى بالحداد أو الاحتجاج.

إن هذا المشهد في عمقه، لا يعرض فعلًا عقابيًا معزولًا، بل يقدّم ما يمكن تسميته بالخطاب الثقافي للعقوبة؛ خطاب يُستثمر في إعادة رسم حدود الهويّة، وتكريس هيمنة المركز على الهامش عبر الجسد لا عبر الفكر فقط. إذ يُعاد تعريف الجسد الإيزيدي في هذا الطقس بوصفه

جسدًا مستباحًا للجلد والتمزيق، بينما يتحوّل الحضور الجماهيري إلى شاهد متورط في استكمال فعل الإذلال، بما ينتج دائرة مغلقة من القهر الجسدي والرمزي.

العنف الطقوسي وتمثيل الجسد الإيزيدي: سردية الألم بوصفها هوية مقاومة

تقدّم رواية (عذراء سنجار) أحد أكثر المشاهد كثافةً في تمثيل العنف الذي تعرّض له الجسد الإيزيدي، حيث لا يظهر الجسد كضحية فحسب، بل كميدان تُمارس عليه السلطة طقوسها العقابية، ليتحوّل الألم إلى خطاب يكشف عن دلالات أعمق من الحدث الظاهري. ويتجلى هذا المعنى عبر سلسلة من المشاهد التي ترسمها الرواية[٣٤]، حيث تتداخل فيها القسوة مع الطقس، والموت مع الرمز، ليغدو الجسد الأنثوي على وجه الخصوص علامة ثقافية تختزن تاريخ الجماعة ومأساتها.

يتجلى هذا التمثيل بوضوح في مشهد المرأة الحامل التي تقف على تخوم الحياة والموت وهي تستعيد مأساة زوجها:" ذبحوا زوجي أمامي وفصلوا رأسه عن جسده كالشاة. كنت أرى ذلك وأنا صامتة. انغلق فمي وضاع الصراخ من حنجرتي لكن عينيّ زوجي الميتتين بقيتا تنظران لي"[٣٥]. لا يعرض السالم هذا المشهد كحدث معزول، بل يعيد إنتاجه ضمن نسق يربط القتل الطقوسي بمحاولة السلطة المتطرفة محو أثر الجماعة وإعادة تشكيل وجودها وفق خطاب ديني مزعوم. ولهذا يتكرّر في الرواية ذكر الرأس المفصول والجسد المسحول والدم، وكأنها طقوس ممنهجة لإذلال الهويّة قبل تصفية صاحبها.

تتعمق دلالات الجسد عندما يصبح موضوعًا للرائحة التي تتجاوز بعدها الحسي إلى بعد رمزي، كما يظهر في قول السارد للمرأة الحامل: "فيها رائحة غريبة طارد. يشمّها القتلة فقط .. رائحة لا نعرفها نحن لكنهم يعرفون قوة نفاذها في أنوفهم وأرواحهم النجسة"[٣٦]، هنا تتحوّل الرائحة إلى وسيلة لكشف الشر القابع في هوية القاتل، لا في جسد الضحية. الرائحة هنا ليست وصفًا، بل علامة على التحوّل الوحشي للعالم، إذ يعرف القتلة بعضهم بعضًا عبر رائحة الموت، في حين تبقى رائحة الضحية مجهولة لأنها ليست طرفًا في فعل الشر، بل في فعل الألم. غير أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا التفسير نحو سؤال أعمق: لماذا يختار الروائي توظيف الرائحة تحديداً لا أي حاسة أخرى؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يشتغل في عمق الخطاب الديني التكفيري ذاته؛ إذ إن الرائحة في الموروث الديني الشعبي مرتبطة بثنائية الطهارة والنجاسة، فجعْل القتلة وحدهم من يشمّون هذه الرائحة يعني أن النسق الذي يُعرّف الإيزيدي بالنجاسة الدينية قد انقلب ضد صاحبه، فصارت النجاسة الحقيقية في روح القاتل لا في جسد

الضحية. وبهذا لا يكتفي الروائي بتوثيق العنف، بل يُفكّك النسق التكفيري من الداخل مستخدماً أداته اللغوية نفسها.

وفي مواضع أخرى، يرسم الروائي الجسد الأنثوي وهو يخرج من دائرة الخوف إلى دائرة التجلّي، كما في قول الحامل وهي تضع يدها على بطنها : "هذا شاهد ولا أريده أن يكون شهيدًا... لهذا ولدته في بطني ولن يرى نور شنكال حتى يجف دمها وتنبت أرضها من جديد بالتين والزيتون"(٣٧).

الجسد هنا سلطة مضادّة؛ فالمقاومة لا تأتي من الخارج بل من رحم الذات نفسها، فيتحوّل الألم إلى إعلان هويّة، وتصبح الأمومة شكلًا من أشكال الرفض الثقافي للقدر المفروض. إنّ حماية الجنين هي حماية للذاكرة، لذلك يصبح الجسد ليس مجرد مكان للأذى بل موضعًا للمقاومة الثقافية. بيد أن ثمة سؤالاً نسقياً يفرض نفسه هنا: لماذا تختار المرأة حماية جنينها بإبقائه في رحمها لا بالفرار به؟ والإجابة تكشف عن نسق مضمَر يقلب النسق الذكوري رأساً على عقب؛ إذ بدلاً من أن يكون الجسد الأنثوي أداةً في يد الآخر يصير قراراً في يد المرأة نفسها، وبدلاً من أن تكون الأمومة امتثالاً للسلطة تصير فعلاً من أفعال العصيان الثقافي.

وتشتغل الرواية على تحويل مشاهد العنف إلى طقوس سردية تكشف آليات اشتغال السلطة. فعندما يتحدّث الفتى عن آثار الدم وبقعة الطين الملطّخة بالحائط، لا يفعل ذلك بوصفه وصفًا خارجيًا، بل لتأكيد أن كل بيت سنجاري أصبح مفتوحًا للوجع، وأن الجسد الإيزيدي الذي جرى تمزيقه أو أسره أو تشريده لم يُقهر بوصفه فردًا، بل بوصفه ذاكرة جمعية . وبهذا يتحوّل الجسد في الرواية إلى خريطة تُقرأ فيها طبقات الألم التي أُسقطت من التاريخ الرسمي.

إن هذا المشهد في مجمله لا يعرض مشاهد عنف معزولة، بل يقدّم ما يمكن تسميته بالخطاب الثقافي للجسد المقهور؛ خطاب يُستثمر في إعادة رسم حدود الهوية، وتكريس هيمنة المركز على الهامش عبر الجسد لا عبر الفكر فقط. إذ يُعاد تعريف الجسد الإيزيدي في هذا الطقس بوصفه جسداً مستباحاً للجلد والتمزيق، بينما يتحوّل الحضور الجماهيري إلى شاهد متورط في استكمال فعل الإذلال، بما ينتج دائرة مغلقة من القهر الجسدي والرمزي. بيد أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا الوصف نحو سؤال أعمق: لماذا لا تكتفي السلطة بتنفيذ العقوبة بنفسها، بل تستدعي الجمهور ليكون شريكاً فيها؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يتجاوز فعل العقوبة ذاته؛ إذ إن ما يبدو عقوبةً فردية هو في جوهره نسق لإنتاج الخزي الجمعي وتوزيع المسؤولية على الجميع، فحين يحمل كل رجل نعله ليصفع به ظهر المعاقَب، لا تُمارَس السلطة من الأعلى إلى الأسفل فقط، بل يُحوَّل كل فرد في الجمهور إلى أداة تنفيذية لها، وبذلك تتوزع الإدانة وتُمتصّ

المقاومة المحتملة قبل أن تنشأ. أما الشاهد الإيزيدي دلشاد المُجبَر على المشاهدة دون أن يستطيع الاحتجاج، فهو داخل النسق نفسه لكن من موقع مختلف؛ إذ يتحول صمته القسري إلى موافقة ضمنية داخل منطق السلطة، وهو ما يُعيد إنتاج الهامش حتى في لحظة شهادته.

وما كشفه التحليل النسقي لهذه المشاهد أنَّ الروائي لا يعرض الألم لذاته، بل ليكشف من خلاله أن السلطة لا تكتفي بقتل الجسد، بل تسعى إلى قتل سرديته، فيما يحاول السرد الروائي أن يستعيد هذه السردية من قلب العنف ليمنحها معنى جديدًا لا يمكن للقاتل السيطرة عليه.

تمثيل الإخضاع الديني في مشهد "شهادة غير كافر"

يعدّ مشهد "شهادة غير كافر"[٣٨] من أبرز المقاطع التي تعبر عن آليات القمع الرمزي التي تمارسها السلطة تجاه الإيزيديين، إذ تتحول الهوية الدينية إلى مجرد وثيقة إدارية قابلة للتعديل بحسب رغبة السلطة، لا بناءً على قناعة الفرد أو اختياره. وتتجلى هذه المفارقة بوضوح في قول السارد: " "الرب أرسل لي ورقة إذن بواسطة حمامة زاجل.. الآن أنا حرّ. لست كافراً مثل قبل. عندي شهادة عدم كفر هههه "[٣٩]. في سخرية مريرة تكشف عبثية الواقع، وتفضح كيف تُمارس الهيمنة حتى على الإيمان الفردي من خلال أدوات بيروقراطية تنتزع المعنى من العقيدة، وتحيله إلى وثيقة خالية من الجوهر.

وهو ما يشير إليه عبد الله إبراهيم حين يؤكد أن الجماعات المقموعة اضطرت إلى تبني هوية جديدة، واستعارتها كقناع تتخفى خلفه أمام الأنظمة المهيمنة بهدف تجاوز التحديات التي تواجهها[٤٠].

وتجسد الرواية هذا المنطق بوضوح في المشهد الذي يصف فيه السارد إحساسه لحظة استلام الوثيقة، إذ يقول: "ظلت صامتة تنتظر ما يقوله، رأت لحيته غير المناسبة وشعره الأشعث وجهه المحبط"[٤١]، في تصوير يعكس الهوية المستعارة التي بات يحملها، والمظهر الذي يُفرض عليه ليحاكي ما تتطلبه السلطة، في مقابل الانكسار الداخلي الذي يعيشه.

في هذا الموضع تتجلى لحظة الانكسار الهوياتي بوضوح؛ إذ تهتزّ الشخصية تحت وطأة اضطرارها لتقبّل تعريف جديد ومفروض لذاتها، تعريف مكتوب ورسمي تفرضه سلطة تُحدد من هو (الكافر) ومن هو (الآخر المقبول). وبهذا يتحول الهامش الإيزيدي إلى كيان يُعاد تشكيله لغوياً؛ حيث لا تعدّ الوثيقة مجرد شهادة، بل أداة لضبط الهوية، يُعاد من خلالها إنتاج الفرد داخل منظومة السلطة الدينية.

تصل السردية إلى ذروتها حين تكشف الرواية أن الاعتراف القسري بالهوية الجديدة يؤدي إلى موت رمزي للشخصية، ويتجلى ذلك في اعتراف السارد للمرأة الحامل بتحوله وتغير هويته

(اضطرارًا) للبحث عن ابنته الأسيرة لدى تنظيم داعش، إذ يقول: " كنت سربست.. الحساس.. العاشق.. المخدوع.. المغدور.. مهندس الجمال.. (...) الآن غادرتُ سربست وصرت آزاد.. تحولت إلى غيري(...) سربست مات منذ أول يوم هرب إلى الجبل "[٤٢]، في دلالة عميقة على أن التحول الهوياتي المفروض لم يكن مجرد تغيير في الاسم، بل قطيعة مع الذات الأصلية، وانهيار داخلي يُنهي ما تبقى من ملامح الهوية الأولى.

إنه تصريح واضح بأن القمع لا يكتفي بإفناء الجسد، بل يبدأ بإماتة الهويات قبل الأجساد ذاتها. فسربست، بوصفه يمثل هوية إيزيدية حرّة، يلفظ أنفاسه الرمزية حين تُفرض عليه هوية قسرية، ليكشف عن انقسام داخلي بين هوية أصيلة تمثل الجذور والذاكرة والانتماء (سربست)، وأخرى مفروضة تمثل النجاة القهرية (آزاد). ويعد هذا الانشطار، كما يشير النقد الثقافي، إحدى آليات محو الذات وإحلال ذات بديلة منسجمة مع منطق السلطة. وبهذا السياق تغدو "شهادة غير كافر" تمثيلاً دقيقًا لنظام تطويع الهويات الذي تناوله عبد الله إبراهيم، حيث تُجبر الشخصية على الاحتواء بهوية متحولة، تتخفى خلف قناع تتكري يحميها من بطش القوى المهيمنة[٤٣]، لتعيش بذلك في حالة منفى داخلي لا مرئي منفى، منفى يحدث في الجسد والاسم والذاكرة معًا دون حدودٍ أو ملاذ.

وتبلغ المأساة ذروتها في لحظة قراءة الوثيقة للمرأة (شهادة غير كافر)، حين يعبر السارد عن معاناته للحصول عليها: " ثمانية أشهر استنجد بالسماء والأرض من أجل ابنتي حتى منَّ الله عليَّ بهذه الوثيقة الهوية.. ألقتها حمامة زاجل في يوم كان كثير المطر"[٤٤] في تصوير ساخر مرير يُظهر حجم الانكسار الذي يُجبر فيه الإنسان على استجداء الاعتراف بهويته، وتحويلها إلى هبة مشروطة تُمنح لا استحقاقًا، بل خضوعًا، مما يكشف كيف تتحول أوراق الهوية إلى أدوات للخلاص الكاذب، لا للانتماء الحقيقي. يتجسد هنا الخضوع الكامل: ليس دفاعاً عن كرامة الذات، بل بدافع الخوف على الوثيقة التي تمنح الإنسان اعترافًا قانونياً بوجوده. فتغدو الورقة أثمن من الهوية ذاتها، لأنها تمثل الضمان الوحيد للبقاء. وبهذا تكشف الرواية كيف يُختزل الوجود الإيزيدي في ورقة تصفه بـ "غير كافر"، في مفارقة تعكس بأقصى درجاتها عمق القمع الذي يعانيه الهامش.

غير أن ثمة سؤالاً نسقياً يفرض نفسه هنا: لماذا تختار السلطة أن تُعرّف الإيزيدي بالسلب لا بالإيجاب، فتجعله (غير كافر) لا (مؤمناً) أو (مواطناً)؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر بالغ الخطورة؛ إذ إن تعريف الهوية بالنفي يعني أن الإيزيدي لا يملك هويةً مستقلة معترفاً بها، بل هو كيان يُعرَّف دائماً من خلال علاقته بالآخر القامع الذي يمنحه أو يسلبه صفة الشرعية.

وبهذا تتحول الوثيقة من وثيقة اعتراف إلى أداة إخضاع مستمر؛ فحتى حين يُحرَّر الإيزيدي رسمياً يظل محاصراً في إطار التعريف الذي صنعه قامعه، وهو ما يجعل هذا النسق أشد فتكاً من العنف المادي لأنه يُعيد إنتاج التهميش في اللغة القانونية ذاتها.

وهكذا يصوغ الروائي في روايته مشهداً بالغ التأثير يكشف كيف تتحول الهوية إلى ساحة صراع وأداة للضبط، وكيف يُرغم القمع الديني المهمّش على تقبّل هوية مفروضة لا تمثّله، فيضطر إلى النجاة بالخضوع لا بالتعبير عن ذاته. وتغدو الشهادة في هذا السياق رمزاً لمأساة الإيزيدي الذي يُطلب منه إثبات "براءته من الكفر" في وطنه وعلى أرضه، في مفارقة تكشف جوهر البنية القمعية التي تحكم هذا الصراع.

نجمة سنكال وتمثيلات الطفولة الإيزيدية وضياع الهوية

تقدّم رواية عذراء سنجار أحد أكثر مشاهدها الرمزية كثافة عبر شخصية نجمة سنكال، بوصفها تمثيلاً سردياً للطفولة الإيزيدية في مرحلة ما بعد الإبادة، ومرآة لوعيٍ مأزوم يسعى للعثور على جذوره في فضاءٍ منهار. فالطفلة التي تظهر لآزاد في لحظة خوف وجودي لا تُقرأ بوصفها شخصية واقعية فحسب، بل كدالٍّ ثقافي عميق يكشف عن تفكك الهوية وتشتت الذاكرة داخل جماعة تعرضت للاجتثاث والاقتلاع.

ويبدأ هذا المشهد بلحظة ضياع أولى، حين يسمع آزاد صوتاً يناديه من إعماق الظلام، فيلتفت ليجد "نجمة صغيرة " تبحث عنه: " نجمة فضية هبطت ودارت حوله قليلاً مشعة كمصباحٍ من الثلج.

-تبحث عن نشتمان..! أنار ضوؤها حيز السطح الذي هو فيه فشعّ المكان بوميض فضي يميل إلى الزرقة فأنار المكان بأطياف لامعة(...)

-نشتمان في كل مكان يا عم.

-ضاعت مني الاتجاهات كلها.. أين أمضي!"[٤٥].

هذا التيه في الاتجاهات لا يُفهم كمجرد ارتباك مكاني، بل يُمثّل الضياع الوجودي الذي اجتاح الهوية الإيزيدية بعد سقوط سنجار؛ فكل الاتجاهات فقدت معناها، وكل الطرق باتت تقود إلى العدم أو الغياب.

ويزداد هذا البعد الرمزي عمقًا عندما يبوح الرجل المرتبك للنجمة الصغيرة بقوله: " كنتُ ضعيفاً وخائفاً ومرتبكاً

تأسفت النجمة وارتعشت قليلاً.. لكنه استطرد:

- ما حسبتُ الأمر جدياً، كنتُ أعتقد أن كل شيء سيتوقف بعد لحظات" [٤٦]

يمثل هذا الاعتراف لحظة انهيار لليقين الذاتي، وانكسار صورة (الراشد الحامي) التي تنسبها الثقافة للرجال داخل البنى الاجتماعية التقليدية. فالطفلة هنا لا تظهر كضحية فقط، بل تصبح رمزًا كاشفًا لعجز الكبار وخوفهم وتيههم.

أما حضور النجمة ذاتها – التي (ترفع رأسها إلى السماء) وتشير نحو الفضاء – فهو تجسيد لما يُعرف في النقد الثقافي بـ (خطاب النجاة الرمزي)، حيث تلجأ الهوية المهمَّشة إلى الأسطورة والسماء والذاكرة كي تسترد قوتها. ويؤكد هذا البعد الرمزي قولها للسارد، عندما سألها عن هويتها: "أنا ابنة الله الصغيرة.. مكاني السماء الواسعة "[٤٧].

هذا التصريح لا يندرج ضمن إطار السرد الواقعي، بل يُمثّل تجليًا لهوية مقموعة تسعى لإثبات شرعية وجودها بعيداً عن إرث الاضطهاد التاريخي الذي ألصق بها تهمة (الدين المختلف) أو(الآخر الإشكالي).

ويتقاطع هذا البعد الرمزي مع بنية الإقصاء الديني التي عانى منها الإيزيديون، حيث تُذكّر النجمة آزاداً بجذور الصراع: "ولدتُ في هذه السماء منذ زمن طويل قبل أن تولدوا كلكم(...)، لكني حزينة من أجل سنجار التي تغرق في الظلام .. نحاول أنا وأخيّاتي النجيمات الباقيات أن نضيء ليلكم قدر الإمكان "[٤٨].

فالنجمة هنا لا تُجسّد مجرد عنصر تخييلي، بل تتحول إلى حاملة لذاكرة الجماعة، وتعيد صياغة حكاية الفقد بوصفها جرحاً ممتداً متجذرًا في تاريخ المكان، ومرتبطًا بذاكرة الأجداد الذين عاشوا على هامش الاعتراف والسلطة.

ولا يأتي توظيف النجمة اعتباطاً، إذ إنَّ النجمة في المخيال الإيزيدي ترمز إلى الطهر والنقاء والحماية، وهي دلالات متجذرة في ثقافة الجماعة وطقوسها الروحية. ويتجلّى هذا البعد الرمزي بوضوح في عبارتها الختامية لحظة اختفائها التدريجي:

"رفرفت النجمة وسط ضيائها وهي تحلّق وتبتعد بالتدريج ناشرةً طيفاً فضيًا في روحه"[٤٩].

فالنجمة هنا لا تغادر بوصفها كائنًا منهزمًا، بل ترحل ككائن سماوي يحمل معه الأمل، ويُفعّل طاقة الذاكرة الجمعية بوصفها وسيلة للمقاومة. إنَّها تغيب لتؤكد أنَّ النجاة لا تكون فقط عبر القوة، بل أيضًا عبر التمسك بالرموز والأساطير التي تمنح الجماعة قدرتها على الصمود والبقاء.

وهكذا تتحول نجمة سنكال إلى استعارة سردية كبرى تتشابك فيها ثلاثة مستويات ثقافية متداخلة:

١.الطفولة بوصفها هوية مهدَّدة: إذ ترمز النجمة إلى براءة الطفولة الايزيدية التي لم تنجُ من آثار العنف والاقتلاع، فتظهر ككائن هش يسعى للنجاة في عالم تهيمن عليه القسوة.

٢.الضياع كتمثيل لاضطراب الهوية: فالتيه المكاني والارتباك الوجودي الذي يعانيه آزاد في حضور النجمة يعكس حالة التشظي التي عاشتها الذات الإيزيدية بعد التهجير والإبادة، حيث لم يعد المكان آمنًا ولا الهوية مستقرة.

٣.الذاكرة الروحية كأداة للمقاومة: إذ تمثل النجمة حضورًا رمزيًا للذاكرة الجمعية والروحية التي تحاول رغم الخراب أن تبقي جذور الجماعة حية، مستعينة بالأسطورة والإيمان العميق لتوليد المعنى من وسط العدم.

غير أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا التحليل نحو سؤال أعمق: لماذا لا تُختار النجمة شاباً أو رجلاً أو امرأة، بل طفلةً تحديداً؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يشتغل في عمق الخطاب السردي؛ إذ إن النسق المهيمن يُصنّف الإيزيديين بأنهم دون السماء: كفار، مدنّسون، متخلفون. في مقابل ذلك يُشغّل الروائي نسقاً مضاداً يجعل الإيزيديين أبناء السماء الحقيقيين عبر قول النجمة: "ولدتُ في هذه السماء منذ زمن طويل قبل أن تولدوا كلكم". وهذا التوظيف ليس استعارة جمالية فقط، بل هو نقيض النسق الإقصائي الذي يحصر الشرعية الإلهية في جهة بعينها. ويزيد هذا التوظيف عمقاً أن الشخصية طفلة لا بالغة؛ لأن الأطفال في النسق الثقافي العربي يُمثّلون البراءة المطلقة، وبذلك يُفكّك الروائي نسق الكافر المذنب بتجسيد الهوية الإيزيدية في شكل طفلة لا يمكن لأي منطق أن يتهمها.

وهكذا لا تكون نجمة شنكال مجرد عنصر سردي، بل بؤرة رمزية تكثّف أزمة الهوية في سياق ما بعد الصدمة والاقتلاع، وتُسقط عليها الشخصية مخاوفها وأسئلتها الوجودية في لحظة اغتراب حاد، وتُصاغ من خلالها الهوية الإيزيدية داخل فضاء سردي يدمج بين الأسطورة والوجع والرغبة في النجاة، ليصبح الهامش فيه ليس موضعاً للفقد فحسب، بل فضاءً لاستعادة الصوت في عالم يزداد عزلةً وقسوة.

تمثيل الهامش الإيزيدي في فضاء السوق – صناعة الوصم والشيطنة والعنف الرمزي

يشكّل هذا المشهد من عذراء سنجار نموذجًا واضحًا لكيفية اشتغال الخطاب الثقافي على إنتاج الهوية من خارج الذات، حيث يُسلّط الضوء على السوق كمكان رمزيّ تتقاطع فيه القوى الاجتماعية التي تُعيد إنتاج الهامش وتثبيت صورته النمطية.

تُظهر الرواية[٥٠] بوضوح أنّ الإيزيدي لا يُعامَل كفرد ضمن نسيجٍ اجتماعي متعدّد، بل يُدرَك منذ اللحظة الأولى بوصفه (علامة) و(هوية جاهزة) تسبق حضوره الشخصي، وتصنعها نظرة الآخر

قبل أن يصنعها هو. تتجسد هذه الرؤية في خطاب البائع الموجّه إلى آزاد" :أعرفك.. لحيتك ونظارتك وعصاك غيّرتك كثيرًا.. مثلما أنا تغيّرت بنظرك (...)
-أعرفك يا سَرْبَسْت حق المعرفة. أنت ابن شنكال ومهندسها الوحيد"(٥١).

في هذا المقطع، يوظّف الروائي لغة تستثمر العلامات الجسدية بوصفها أداة تصنيف هوياتي، بحيث يتحول الجسد إلى مرجع للتمييز، لا مجرد مظهر خارجي. فـ اللحية، والنظارة، والعصا تعمل داخل السياق السردي كآليات فرزٍ اجتماعي تُحدّد موقع الفرد داخل شبكة السلطة الرمزية، وتعيد إنتاج مخيال جمعي رسّخته التراتبيات الدينية والطقسية التي اعتادت اعتبار الاختلاف الجسدي دليلاً على اختلاف جوهري في الهوية والانتماء. بهذا يصبح الجسد نفسه ساحة للصراع:

•اللحية: تُقرأ ضمن السياق كدليل على التديّن السني، وهو ما يضع الإيزيدي في موقع التقمّص القسري لهوية الآخر كوسيلة للنجاة، لكنها أيضًا تصبح دليل إدانة مزدوج؛ فهو مَن تخلّى عن "أصله"، ومَن لن يُقبل كـ "حقيقي" في الانتماء الجديد.

•العصا: ترمز إلى القوة أو التسلّط، لكنها في يد الإيزيدي تصبح أداة دفاع رمزي أكثر من كونها دلالة على سيطرة. إنها دفاع هشّ في وجه مجتمع يقرأ الإشارات بمعايير ثابتة.

•النظارة: تُعطي انطباعًا بالتعلّم أو الارتقاء الطبقي، لكنها لا تُكسب صاحبها القبول الكامل، بل تُضاف إلى الشكّ في تغير الهامش، وهو تغيّر يُنظر إليه بخوف أو استهجان. أما الإيزيدي، فإن هذه العلامات حين تتقاطع مع موروث الصورة النمطية عنه، تُعاد قراءتها بطريقة تعزّز وضعه داخل الهامش، مهما حاول إخفاءها أو تثبيت قراءة مختلفة لها.

ومن خلال مثل هذه الجملة العابرة ظاهريًا، يكشف الروائي قدرة الثقافة على إنتاج لغة محمّلة بالريبة، لغة تُعرّف الإنسان من خلال ما يرى الآخر فيه، لا من خلال ما يقدمه هو عن ذاته، فتتجدد آليات الوصم وتتجذّر دون أن تحتاج إلى سلطة مباشرة لفرضها.
كما يشير بورديو، فإنَّ العنف الرمزي لا يحتاج إلى أدوات قمعية مباشرة، بل يبلغ ذروته حين يتم تقويض إمكانات الفرد الاجتماعية ضمن نظام ثقافي يعيد إنتاج التهميش بوسائل رمزية(٥٢).
يتجلى ذلك في اعتراف بائع الزيتون لآزاد/ سربست قائلاً له:
"فقدتُ وظيفتي لأن شنكال خالية من الناس إلى حدٍّ كبير كما ترى، عدا من خانوها. هرب الكثيرون لكني لم أستطع الهرب. أنا مسمار مدقوق في شنكال يا سيد سربست.. لكني حافظت على أولادي بطريقة خجولة"(٥٣).

لا يُعَدّ هذا الاعتراف مجرد تسجيل لخسارة وظيفة، بل هو تفكيك لبنية كاملة من التهميش تجعل الفرد الإيزيدي عالقًا في جغرافيا الخوف، ومقيدًا بهوية لا يستطيع الانفلات منها. فعبارة (مسمار مدقوق) تحمل كثافة دلالية بالغة؛ إذ تشير إلى ثبات قسري في مكان لم يعد حميميًا ولا آمنًا، لكنها أيضًا تعكس انعدام الخيارات أمام من تنزع عنهم الثقافة المهيمنة حقّ الحركة وحقّ النجاة. وتكشف عبارة (بطريقة خجولة) مقدار ما تركه الخطاب الاجتماعي من أثر على وعي البائع بذاته؛ إذ يحمّل نفسه مسؤولية القصور، رغم أنّ ما يعيشه ليس خطأ فرديًا بل نتيجة منظومة إقصائية تُعيد تشكيل إحساس المقموع بقيمته وبمكانته. هنا يتداخل العنف الرمزي بالعنف الوجودي؛ فالعجز عن الهروب، والاضطرار إلى البقاء، ليسا قرارين شخصيين بل نتاج تاريخ طويل من الوصم وتوارث الشعور بالدونية.

بهذا تقدّم الرواية صورة دقيقة للكيفية التي يعمل بها العنف الثقافي على تفكيك ثقة الفرد بنفسه وإعادة صياغة علاقته بالمكان وبأسرته وبمصيره. فالوظيفة، والمكان، والقدرة على الحركة – كلها تتحول إلى مرايا تُظهر مقدار ما تتعرض له الهوية الإيزيدية من قهر رمزي يضيق معه هامش العيش ويُختزل حضور الفرد إلى هوية تُعرَّف من الخارج لا من الداخل.

غير أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا الوصف نحو سؤال أعمق: لماذا يستطيع الجار أن يعرف دلشاد رغم تغيير اسمه ومظهره؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يتجاوز الأسماء والوثائق؛ إذ إن اللحية والنظارة والعصا لا تعمل كعلامات جمالية أو وصفية، بل كوثائق هوية مرئية مفروضة على الجسد لا يستطيع الفرد محوها بتغيير الاسم. وما يكشفه المشهد بعمق أن النسق الثقافي للتصنيف يعمل عبر منظومة من العلامات الجسدية المتراكمة تاريخياً، وبذلك يكشف السرد أن التهميش ليس حالة عابرة بل بنية ثقافية مُجسَّدة في الجسد ذاته لا تزول بتغيير الاسم ولا بتبديل المظهر.

تمثيلات الفراغ الوجودي وانهيار المكان في سردية الهامش الإيزيدي

يعرض السرد مشهداً يعاد فيه بناء علاقة الإيزيدي بالمدينة ضمن فضاءٍ فقد حيويته السابقة، حيث يتحوّل البيت شبه الفارغ، والصالة المعتمة، والأزقة التي تخترقها أصوات متقطعة، إلى فضاء تستعيد فيه الذاكرة جرحها. فالأصوات المخنوقة التي يسمعها الفتى – من حركات خفيفة أو بكاء مكتوم أو وقع خطوات غريبة – لا تُفهم كأحداثٍ عابرة، بل تعد صدى رمزيًا لمدينة فقدت أهلها، ووجود مهدّد ما يزال يبحث عن معنى للبقاء. لذا يأتي وصف الصوت بأنه: " لحظات هي ما كان آزاد يقتنصها ليرى البيوت الساكنة كالمقابر فيخفق قلبه وهو يتلاشى مع

الظلام يرهف السمع ويسير دون هدف.. روحك ميتة يا سنجار لكني أتنفسك"[٥٤] وهو توصيف يجسّد الفراغ المكاني وارتباك الهوية في آنٍ معًا.

يتعمق شعور الفراغ مع لقاء آزاد بالرجل الذي يفتح الباب بتحفظ، ويتحدث إليه بنبرة يغلب عليها الخوف والرجاء في آنٍ واحد. إذ يقول له: "قبل يومين سمعت خطواتك تمر من هنا لكنك لم تقف"[٥٥]. تكشف هذه العبارة عن تحوّل الإيزيدي إلى كيان يُقرأ من خلال حركته، وصوته، ومظهره؛ أي عبر مؤشرات الهشاشة والتهديد التي غدت سمة من سمات الحياة اليومية عقب الفاجعة. إن خوف الرجل من طرقات الباب وحدها يدل على أن المدينة فقدت معناها الاجتماعي، وتحولت إلى فضاء متوتر يعيد إنتاج مشاعر الخوف والارتياب.

ويتعمّق البعد الرمزي أكثر عندما يغدو البيت ذاته – بصالته المعتمة وستائره المغلقة ورائحة الأعياء المتراكمة – انعكاسًا لوعي الشخصيات الممزق. فبينما يبدو البيت مكانًا للسكون الظاهري، لكنه يحمل داخله توترًا مشحونًا بالتساؤلات، يتجلى في كلمات آزاد وهو يخاطب سالار: "أوقفني الليلةَ صوتٌ خرجَ من بيتك يا أخ. سحبني من ياقتي وأرجعني إليك؟"[٥٦]. يكشف هذا التساؤل أن الضوضاء الداخلية لا تمثل مجرد صوت، بل هي انعكاس لذاكرة ترفض الخمود، وتفرض وجودها بقوة على الإيزيدي في أكثر فضاءاته خصوصية. وعندما يبوح آزاد بشيء من همه للرجل الجالس معه، تتقاطع اللغة الانفعالية مع ألفاظ تعبّر عن تمازج الحزن بالفرح، والضحك بالدموع، كما يظهر في قوله: "أنت وأنا والأخ عبارة عن فراغ.. يعني عندما يغني أحدنا فالبقية فراغ"[٥٧].

فالفراغ هنا ليس مادياً، بل يعبر عن حالة وجودية تصف ما تبقى من الروح الإيزيدية بعد الصدمة: بيوت خالية، أصوات مكسورة، ووجود يستند إلى الذاكرة أكثر مما يستند إلى الواقع.

كما تتكثف رمزية الهامش في الحوار الدائر حول الأبناء، وحول معنى البقاء في مدينة تتعرّى من أهلها. ويبرز ذلك في السؤال المتكرر: "وأين أولادك يا عمّ..!"[٥٨]. ويصل توتر المكان إلى ذروته في المشهد الذي يبوح فيه الرجل للفتى قائلاً: " – أولادي في البئر يغنون هههههه. حدس آزاد أن شيئًا ما في قرارة الرجل منذ أن سمع الصوت المخنوق وهو في الزقاق يسير بلا هدف:

- الغناء في البئر أكثر صفاءً وطراوة وعذوبة"[٥٩]؛ وهي جملة تمثل إحدى أكثر اللحظات رمزية في الرواية. إذ لا يُقدَّم البئر كموقع موت أو قبر، بل كملاذ اضطراري يختاره الأب لإخفاء أطفاله درءًا لخطر المهاجمين. غير أنَّ هذا الفعل الوقائي، يضفي على البئر بعدًا جنائزيًا، إذ يتحول الأحياء فيه إلى هيأة الغياب. فالعزلة المظلمة في أعماق الأرض تعيد تشكيل صورة

الأبناء بوصفهم (غائبين)، وكأنّ البئر يحمل في داخله وظيفتين متضادتين: حماية من التهديد، وتمثيل دائم لاحتمال الفقد.

ومن هذا المنطلق يتخطى البئر وجوده المادي ليغدو فضاءً تخييليًا للذاكرة؛ طبقة من طبقات الوعي المثقل بالألم، تُسقِط فيها الذات الإيزيدية مخاوفها، وتستدعي من خلاله أصوات أحبائهم الذين بات فقدهم وشيكًا في الواقع. فالصوت الذي يتخيّله الرجل منحدرًا نحو الأعماق قبل أن يعود إليه صداه، ليس مجرد صوتٍ عابر، بل محاولة يائسة للحفاظ على صلة توشك أن تنقطع. والغناء المتصف بالصفاء داخل البئر لا يُعدّ حدثًا صوتيًا فحسب، بل طقسًا رمزيًا لمقاومة التهشّم، حيث يتحوّل تردد الصدى بين العمق والسطح إلى شكل من أشكال الترميم الرمزي للعلاقة المتداعية بين الأب وأطفاله.

وتتوافق هذه الصورة مع ما يشير إليه بول ريكور حول (الأمكنة المتخيَّلة للذاكرة)، وهي أماكن لا تُعرَّف من خلال وجودها المادي المحسوس، وإنَّما بما تحمله من بقايا التجارب وآثار الانفعالات التي تراكمها الذاكرة عبر الزمن. ويؤكد ريكور أنَّ بعض الأماكن – حتى وإن غابت مادتها الحسية – تبقى قادرة على أداء وظيفة حاملة للذكرى، لأنها تحتفظ بما يطلق عليه علامات الاستذكار التي تتيح للذاكرة مقاومة النسيان والانطفاء. فجوهر المكان في هذا السياق لا يكمن في حدوده الفيزيائية، بل في قابليته لتنشيط الوعي مجددًا بما انطوى عليه من ألم أو فقد أو دهشة، ليتحول إلى فضاء داخلي تستعيد فيه الذات صلتها بتاريخها الجريح [٦٠]. وبناءً على ذلك، فإنَّ البئر في الرواية لا يعدّ مكانًا منظورًا، بل فضاءً مستعادًا، تنعكس فيه هواجس الإبادة، وتتجلى فيه طبيعة الذاكرة الإيزيدية وهي تعيد رسم جراحها عبر استعارات مكانية تهبط بالذات إلى أعماقها من غير أن تبرح مكانها.

وبذلك يغدو البئر رمزاً للغياب المؤجل ولفقد لم يقع بعد لكنه يبقى قائماً كاحتمال مؤلم. غير أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا التحليل نحو سؤال أعمق: لماذا يختار الروائي البيت والبئر تحديداً فضاءين للخوف لا للأمان؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر يقوم على انقلاب كلي لأعمق الثنائيات في الوجدان الجمعي؛ إذ إن البيت في النسق الثقافي العربي هو الفضاء الأكثر أماناً وخصوصية والمكان الذي يُحدد انتماء الإنسان وهويته، لكن ما يكشفه هذا المشهد أن البيت لا يعني الأمان بل يعني الخوف من طرق الباب، والبئر لا يعني الموت بل يعني الملاذ الأخير. وهذا الانقلاب النسقي هو أحد أعمق تجليات العنف الثقافي؛ حين تُصبح الأماكن الأكثر صميمية في وجدان الجماعة فضاءات للخوف والمراقبة يكون النسق الثقافي للبيت/الأمان قد انهار انهياراً كلياً. والأطفال الذين يغنون في البئر استعارة مضغوطة لجماعة بأسرها تُخفي

وجودها في الأعماق كي تنجو، في انقلاب تام لنسق الأطفال في البيت بوصفه رمزاً للاستمرارية والأمل.

تقنيات السلطة الحيوية وإخضاع الجسد الإيزيدي

تقدّم الرواية فضاءً سرديًا يسلط الضوء على آليات القهر الممارسة على الجسد الإيزيدي ضمن منظومة سلطوية تتجاوز حدود العنف المادي المباشر، لتتجسد فيما يُعرف وفقًا لميشيل فوكو بـ السلطة الحيوية؛ وهي سلطة لا تهدف إلى الفتك بالجسد فقط، بل تسعى إلى تنظيمه، تهذيبه، مراقبته، وإعادة إنتاج هويته بما ينسجم مع البنية القمعية المحيطة به[٦١]. وتبرز في النص السردي مشاهد متعددة تتجلى فيها هذه السلطة، كصور للتهديد، والإذلال، والطاعة القسرية، وإعادة إنتاج الذات ضمن خطاب السلطة، حيث تُمارَس الهيمنة على الإنسان من خلال الجسد أولًا، ثم تنتقل إلى الوعي.

١- الجسد بوصفه سطحًا لكتابة السلطة

من الملامح البارزة للسلطة الحيوية في الرواية أنَّ الجسد يتحول إلى ميدان تُمارس فيه السلطة قوتها، وتترك عليه بصماتها من الخوف والانضباط. ويتجلى ذلك في وصف المرأة لحركة الفتى الذي يعيش حالة ارتباك وجودي: " كان المطر في الخارج بدأ يزخ وثمة برق يومض خلف النافذة واختلج ضوء الشمعة الجديدة قليلاً.

فكّ الفتى عينيه ولكي يغالب نعاسه جعل نفسه بوضع جنيني وترك البطانية على ظهره"[٦٢].

إنَّ اتخاذ هذا الوضع لا يعكس حاجة جسدية، بل هو فعل دفاعي يحاكي ما يسميه فوكو بـ (التحكم الدقيق في وظائف الجسد)، ذلك التحكم الذي يجعل الجسد نفسه أداة لإنتاج الطاعة، ومعبّرًا عن هشاشته ضمن البنية السلطوية، حتى دون الحاجة إلى عنف مباشر. فالسلطة كما يرى فوكو لا تفرض سيطرتها على المكان والسلوك فقط، بل تُعيد تشكيل الجسد ليغدو سجلاً ماديًا للخضوع، عبر أوضاع وانكماشات وإيماءات تعكس موقع الفرد ضمن المنظومة القسرية[٦٣].

وعليه فإنَّ تقوقع الجسد في وضع "جنيني" في الرواية يعدّ تمثيلاً حيًا لحضور السلطة كقوة تخترق الجسد وتعيد تشكيله، لا كقوة تضربه، بل كقوة تُعيد بناء لغته الصامتة.

٢- السلطة كمنتِج للهوية: إجبار الفرد على تعريف نفسه

تبلغ السلطة ذروتها عندما تُرغم الفرد على إعادة إنتاج هويته وفق الشروط التي تفرضها، وليس تبعًا لوعيه الذاتي بها. ويتجلّى ذلك بوضوح في الحوار بين الجندي والفتى، حيث تتحول المحادثة إلى سلسلة من الأوامر التي تُعيد تعريف موقعه الاجتماعي والديني: "

-أنت بلا شغل يا ولد..!

-بلا شغل عمي المجاهد..

-كلمني عنك الشرطي عبد الحافظ..

-كلكم خير وبركة..

-ستكون ضمن خدمات أحد أمرائنا المجاهدين بصفة خادم..

-الحمد لله والشكر له.

-نعفيك من دخول دورة دينية قصيرة لأنَّك مسلم أصلي ولستَ أيزيديًا كافرًا..

-أنا حاضر لكل شيء يا عمي المجاهد.

-عليك أن تتعلم كتم الأسرار لأنك ستكون ضمن مجموعة مجاهد كبير.

-إن شاء الله سأكون عند حسن ظنكم ..

-بخلافه سنقطع رقبتك..

-سأكون أخرس وأعمى. لا أنطق. لا أرى.. "[٦٤]

إنها لحظة تنطبق تمامًا على ما يُعرف بالفكر الفوكوي؛ إذ إنَّ السلطة في هذا السياق لا تطرح أسئلة عن الهوية، بل **تفرضها**، ولا تسعى إلى اكتشاف الحقيقة، بل **تُنتجها** عبر الخطاب. فهي تُلزم الفرد بالإفصاح عن حقيقته كما تحددها هي، لا كما يدركها هو. ويتلاقى هذا المشهد مع مفهوم فوكو *للاعتراف* كأداة سلطوية، حيث لا يكون الحديث تعبيرًا عن حرية، بل يصبح ضرورة من أجل البقاء، وتتحول الذات إلى كيان منقاد يعيد تعريف ذاته تحت وطأة الخوف والتهديد[٦٥].

٣- صناعة الطاعة: الرعب بوصفه تقنية حكم

لا يظهر التهديد في الرواية كفعل عنفٍ عابر، بل كأداة سلطوية تُنتج الطاعة عبر إدخال الجسد في منظومة من الخوف والانضباط. ويتجلى ذلك في مشهد بارز تروي فيه المرأة الحامل ما تعرّض له الخال عفدال على يد الجماعات المتطرفة، حيث يُقدَّم كمثال على تحويل الجسد إلى موضوعٍ للترويض القسري وإعادة صياغة الهوية: " - عاملوه بقسوة بالرغم من كبر سنه. أهانوه وضربوه بالعصي والأسلاك وشققوا جسده. سخروا من كونه أيزيديًا. قالوا له أنت كافر ولا بد من إسلامك أو نزهق روحك. فأمهلوه يومًا واحدًا إما الإسلام وإما الذبح وعليه أن يكون بينهم تائبًا في اليوم التالي في الجامع الكبير وهو مكان لتوبة الايزيديين الكفرة (...) كانوا مجموعة مهووسين بالقتل والدم"[٦٦] .

تكشف هذه اللقطة أن السلطة هنا لا تمارس العقوبة بوصفها نهاية، بل تستخدم التهديد كوسيلة تمهيدية للعقوبة؛ أي كآلية قائمة على رهن المصير بشروطٍ طقوسية/خطابية (التوبة/الإعلان) تعيد دمج الفرد في نظام الطاعة. ويقترب هذا المشهد من تصور فوكو للسلطة الانضباطية التي لا تكتفي بإيقاع الألم، بل تهدف إلى تشكيل (جسد طيّع) عبر ضبط السلوك، وتحديد ما هو مسموح وممنوع، وربط النجاة بالامتثال(٦٧).

كما أن حضور "الجسد السلطوي"– في خطواته ونظرته وهيأته – يتجاوز كونه حضورًا ماديًا ليغدو علامة مراقبة؛ إذ يكفي استحضار هذا الحضور أو مجرد تخيّله حتى يعيد الجسد المهدَّد تنظيم حركته وخياراته وإدراكه لذاته. ومن هنا لا تقوم العلاقة بين الطرفين على توازن أو تكافؤ، بل على تفاوت بنيوي واضح: جسدٌ هشّ مكشوف يُدفع نحو الطاعة، في مقابل أجسادٍ "مُؤطَّرة وظيفيًا" داخل بنية فسرية قائمة على التهديد والتصنيف وإعادة إنتاج الطاعة.

4 .السلطة الحيوية كتحكم في الحياة والموت

تكشف الرواية عن نمط من السلطة لا يمارس فيه القتل كفعل مباشر، بل تُدار فيه الحياة عبر التهديد المؤجَّل والتطمين المشروط. ففي المشهد الذي يُستدعى فيه الفتى للتوظيف، لا يُواجه بحكم حاسم، بل بخطاب يُعلّق مصيره على شرط الطاعة والانخراط في بنية الجماعة، حيث يُمنح الأمان مؤقتًا مقابل الامتثال. ويُعاد تأكيد هذا الوضع حين يُقال له : " – ستكون ضمن خدمات أحد أمرائنا المجاهدين بصفة خادم.

-الحمد لله والشكر له.

-نعفيك من دخول دورة دينية قصيرة لأنك مسلم أصيل ولستَ أيزيديًا كافرًا.

-إن شاء الله سأكون عند حسن ظنكم..

-بخلافه سنقطع رقبتك.

-(...)

-غدًا تجلب أوراقك الثبوتية وستفهم من المسؤول الإداري وضعك كله بما فيه راتبك وإجازاتك.. ولكن لا تنس.. نحن في جهاد في سبيل الله. يوم هنا ويوم في مكان آخر حسب ما يقتضيه توسع دولة خلافتنا الإسلامية المنصورة بإذن الله تعالى"(٦٨).

في هذا السياق لا تمنح الحياة كحق، ولا يُسلب الجسد بالقتل المباشر، بل يُترك الفرد في منطقة وسطى بين القبول والإلغاء، حيث يصبح وجوده معلقًا بقرار لم يُتخذ بعد. وهذا التعليق المستمر هو جوهر ممارسة السلطة في الرواية، إذ يُحوَّل البقاء ذاته إلى أداة للخضوع.

بهذا المعنى، فإنَّ السلطة لا تمارس فعل الإعدام بشكل مباشر، بل تبقي الجسد على قيد الحياة تحت وطأة التهديد، وهو ما يقترب من منطق السلطة الحيوية كما صاغه فوكو؛ إذ تصبح إدارة الحياة، لا إنهاؤها، الوسيلة الأشد فاعلية للسيطرة، ويتحول الجسد إلى موقع سياسي تُمارَس عليه السلطة عبر الانتظار، والخوف، واشتراط النجاة(٦٩).

ومن هذا المنظور تقدّم الرواية تمثيلاً سردياً دقيقاً لآليات السلطة الحيوية، حيث لا يُستخدم العنف كغاية بحد ذاتها بل كوسيلة لإخضاع الجسد والتحكم في وعيه وإعادة إنتاج هويته. وتكشف الرواية في هذا السياق عن نمط من السلطة لا ينهي الحياة بل يديرها، ويحوّل النجاة إلى وسيلة للسيطرة، ليصبح الجسد فضاءً سياسياً للصراع تُطبَّق عليه أدوات الحكم المادية والرمزية معاً. وهذا ما يمنح النص بعده النقدي والإنساني ويُبرز وعيه العميق ببنية القهر وأدواتها.

غير أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا التحليل نحو سؤال أعمق: لماذا لا تُبيد السلطة الجسد الإيزيدي بل تُبقيه على قيد الحياة؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر أخطر من العنف المادي ذاته؛ إذ إن الجسد الإيزيدي لا يُستبقى رحمةً به، بل لأنه مفيد: خادم ووثيقة حضور وشاهد على هيمنة القامع. وهذا النسق يشتغل في اللغة دون أن يُصرَّح به؛ فكلمة "خادم" في قول الجندي تنطوي على بناء هرمي كامل يجعل الاعتراف بالكيان الإنساني للآخر مشروطاً بجدواه الاستعمالية، أي أن حق الوجود الإيزيدي مرتبط بدرجة الطاعة لا بالإنسانية ذاتها.

الهامش بوصفه مركزًا سرديًا: من طرف المكان إلى قلب الدلالة

لا تتعامل الرواية مع الهامش على أنَّه مجرد فضاء ثانوي أو خلفية محايدة للأحداث، بل تعيد تنظيم العلاقة السردية بين المركز والهامش، بحيث يتحول الهامش – بمستوياته المكانية والإنسانية والوجدانية – إلى النقطة التي تُنتج فيها الحقيقة وتُختَبَر الذات. فالمواقع مثل: المخيم، الكراج، الجبل، السوق، وأماكن العبور المؤقتة لا تُطرح كفضاءات عابرة، بل كبُنى وجودية تشكلت بعد انهيار المركز السياسي والاجتماعي والأخلاقي. وبذلك لم يعد المركز مرادفًا للمدينة المستقرة أو للسلطة المحددة أو الحدث المركزي، بل أصبح كيانًا غائبًا أو ضاغطًا، في حين تتكثف تفاصيل الحياة بكل قساوتها وهشاشتها في الأطراف.

ويبدأ هذا التحول في مشهد السطح في فصل "غُراب على جبل الغسيل"، حيث لا يُعرض المكان كخلفية بصرية، بل كمنصّة رؤية تُشاهد منها المدينة من الخارج، أي من زاوية غير رسمية وغير محمية. وتقول الرواية على لسان الحامل: " رأت السطوح الأخرى مقفرة وهي تتلفت في الاتجاهات كلها ببطنها الثقيلة المدورة.

في السماء طائرة تسحب وراءها عمودًا منبطحًا من دخان كانت تراه واضحًا وهو ينتفخ بالتدريج، وثمة غراب يدور حول السطح كان ينخفض في طيرانه ويقترب منها دائمًا كلما اتجهت إلى جهة وهي تعكف على ترتيب الثياب على حبل الغسيل"[٧٠].

ولا تقتصر هذه اللقطة على تصوير الفراغ المكاني، بل تشير أيضًا إلى تحول مركز الإحساس من المدينة بوصفها كيانًا صلبًا وصامتًا، إلى الأطراف التي تُقدَّم كمساحات مكشوفة للحقيقة. ففي الوقت الذي تفقد فيه المدينة صوتها ودلالتها، يكتسب السطح وظيفة الشهادة، ويتحول الهامش إلى موقع للرؤية لا يقل أهمية عن أي موضع سلطوي.

ولأن الهامش في الرواية ليس مكانًا فقط، بل كأسلوب في وجود، يصبح الغراب وسيطًا سرديًّا ينقل الأخبار ويعيد توزيعها، بحيث يتحول العنصر غير الإنساني (الطائر/الظل/الحركة) إلى جزء من آلية كشف الواقع. ويتجلى هذا في الحوار حول مصير الغائب، عندما تسأل الحامل عن أخبار شنكال: " سمعت أنه تم إلقاء القبض على عيدو..

شهقت الحامل وتوقفت عن نشر آخر قطعة سوداء:

-صحيح..؟

-هذا ما قاله الشرطي دلشاد في السوق..

-مسكين عيدو..

-(...)

-ماذا تتوقع أن يحكموا عليه..؟

{ليأتي الجواب مشبعًا بالهشاشة والتنبؤ بالقادم}

-هؤلاء لا دين لهم.. سيصلبونه مثلما صلبوا غيره"[٧١].

في هذا السياق لا تُفهم الجملة بوصفها مجرد خبر عابر، بل كمعرفة هامشية تُنتجها الشخصيات خارج المؤسسات السلطوية، وتشكل وعيًا يوميًا بالعنف في ظل غياب المركز أو إعادة إنتاجه للحقيقة وفق منطقه الخاص.

ويترسخ هذا التصور في المقاطع التي تأخذ شكل (نقاط ومعلومات) عن بيت الشيشاني وحركته والوافدين إليه[٧٢]، إذ يذكر السارد آزاد/ سربست بناءً على ما نقله له الفتى (بعد لقائه بسالار) عن بيت الشيشاني الذي يعمل فيه الفتى خادمًا : " بلغ العم أن خادمات الشيشاني كلهن ايزيديات لكنهن تحت رقابة صارمة ولا يسمح لهنَّ بالخروج من البيت"[٧٣] .

إنَّ اختيار السرد لصيغة التعداد ليس إجراءً حياديًا، بل يحوّل المعرفة إلى أرشيف شفهي تتناقله الهوامش – السوق، البيوت، الخادمات، الناس – بدلاً من أن تحتكره مؤسسات الدولة. وهكذا

يصبح الهامش مركزًا لإنتاج المعرفة، لا لأنه الأقوى، بل لأنه الأقدر على ملامسة التفاصيل اليومية التي تُنظم بها الحياة تحت وطأة القهر.

يبلغ الهامش ذروته عندما يتحوّل من مركزٍ مكاني ومعرفي إلى مركزٍ أخلاقي، كما يتجلى ذلك في لحظة الاعتراف المؤلم التي يُقدم عليها آزاد/ سربست بشأن تخليه القسري عن ابنته، حيث يقول: "نشتمان غضة في حلقي. هربتُ وتركتها. لن أعفي نفسي من هذه الجريمة الأبوية. أنا نذل وحقير. في اللحظة التي عليّ أن أكون فيها أبًا تنكّرتُ لي ولها. طار مني عقلي وصوابي. تحولتُ إلى حيوان مطارد لا أعرف كيف أتصرف. اعتمدتُ على أختي شيرين. صار الرصاصُ حاجزًا بيني وبين نشتمان"[٧٤].

لا يُفهم هذا الاعتراف على أنَّه مجرد تعبير انفعالي أو نوع من جلد الذات الأخلاقي، بل يُقرأ كأثر مباشر لآليات الإكراه التي تمارسها السلطة في أقسى صورها. فهي لا تكتفي بإجبار الفرد على ارتكاب أفعال تخالف قناعاته، بل تدفعه لاحقًا إلى محاكمة ذاته بلغة القهر ذاتها. فآزاد لا ينطق بوصفه ذاتًا حرة، بل كذاتٍ مكسورة استوعبت خطاب السلطة، وحمّلت نفسها وزر فعل فُرض عليها في لحظة تهديد وجودي.

وتكشف هذه اللحظة أن الهامش ليس فضاءً خارج السلطة، بل هو الحيز الذي تنفذ فيه السلطة بأعمق صورها، عبر إنتاج ذاتٍ منقسمة تتحدث ضد نفسها قبل أن تواجه القامع. فالهامش هنا يتحوّل إلى فضاء لإعادة صياغة الأخلاق تحت وطأة الضغط، ويُختبر فيه مدى إنسانية الفرد عند اضطراره للاختيار بين البقاء الجسدي والانهيار القيمي.

وتتوسع الرواية في منح الهامش مركزية متنامية عبر شخصية أبو يقين ومشهد الكراج[٧٥]. إذ يتحول الكراج، كونه فضاء عبورٍ مهمّش في المنطق الرسمي إلى نقطة محورية في السرد، لأن الحرب تغيّر دلالات المكان ووظائفه: "في ظروف الحروب تخرج الهوامش إلى المتن... وتتحسر المدن في بطن الهوامش (...) في مخيم إيسيان. مخيم شاريا. مخيم مهتي. مخيم عذرا. مخيم خانك. مخيمات سرسنك. في أي مخيم للمهجرين الشنكاليين والبحزانيين والبعشيقيين صعد الهامش إلى الحد الذي بدا وكأنَّه المتن وانحسر المتن حتى صار هامشًا"[٧٦]. وتعد هذه العبارة بمثابة قانون سردي يلخص طبيعة اشتغال الرواية كله: فالحرب لا تكتفي بتدمير البيوت، بل تعيد تشكيل منظومة المعنى، بحيث يصبح ما كان هامشيًا وصغيرًا مثل (الكراج، المخيم، السطح، الجبل) هو الفضاء الوحيد الممكن لقول الحقيقة.

تُصوَّر المدينة على أنَّها (آلة قهر) لا (وطن)، ويتجلى هذا من خلال تعابير مثل "محكمة الأقفال عليهم"[٧٧] وفي المدينة "جيش كامل هناك وقادة ونظام صارم وانتحاريون بالمئات يتدفقون

من كل العالم.. من البلاد العربية والأوربية.. إنهم دولة تتمدد ولا تقف عند حد وتعرف طريقها الذي تمضي إليه"[٧٨]. فالمركز لا يُقدَّم بوصفه مصدرًا للشرعية، بل كرمز للإغلاق والتحكم؛ مما يجعل الانتماء إليه محاطًا بالتباس، في حين يتحول الهامش إلى فضاءٍ أرحب للتنفس، حتى وإن كان ذلك في ظل ظروف قاسية ومؤقتة.

وتظهر ملامح الهوية القسرية بوضوح في الحوار الذي يدور بين (بروشي) وزوجها دلشاد/ عبد الحافظ، إذ تقول له: "– أنت الآن عبد الحافظ... انسَ دلشاد القديم.

-لو أنساه أكون مثل الأفغاني والفلسطيني والشيشاني القاتل.

-تطبّع على اسمك الإسلامي.. وخودا هو الحافظ..

-تعبت من هذا الدور .. أريد حياتي الكريمة.

-لا كرامة مع الاحتلال.. هذه قاعدة..

-لا أستطيع الهرب بعد.. القفل كبير والباب ضيّق"[٧٩] .

ويكشف هذا المقطع أن السلطة لا تكتفي بإحكام السيطرة على المكان، بل تمتد إلى تشكيل الهويات الفردية عبر إعادة التسمية وتبديل الانتماءات. غير أن النقد الثقافي يدفعنا إلى تجاوز هذا الوصف نحو سؤال أعمق: لماذا يرفض دلشاد نسيان اسمه رغم أن ذلك يُهدد حياته؟ والإجابة تكشف عن نسق ثقافي مضمَر جوهري؛ إذ إن الاسم في الثقافات القمعية ليس مجرد تعريف بل ملكية تُصادَر، فحين تقول زوجته "انسَ دلشاد القديم" فهي لا تُقدّم نصيحة عملية فقط بل تُعيد إنتاج نسق القامع الذي يرى في الاسم الإيزيدي تهديداً وجودياً. وردّ دلشاد يكشف بدوره نسقاً مضمَراً موازياً؛ إذ يُعيد تعريف الاسم بوصفه الفاصل بين الوجود الأخلاقي والاندماج القتلي. والنسق الذي يعمل هنا في صمت هو أن نسيان الاسم يساوي نسيان الضمير الأخلاقي، وهو ما يجعل قضية الهوية في هذا النص قضية أخلاقية بامتياز لا مجرد قضية انتماء.

لذا فإنَّ الرواية لا تتعامل مع الهامش كعنصر تجميلي للمشهد، بل تجعله محركًا سرديًا ومعرفيًا وأخلاقيًا فاعلاً: من خلاله تُرى المدينة وعبره تُنقل الأخبار، وفيه تُصاغ الشهادة، وتنبثق منه أصوات الخوف والذنب والرغبة في النجاة. وبذلك تصبح المركزية في الرواية ليست مركزية جغرافيا، بل مركزية دلالة، حيث يستقر المعنى في الأطراف، لأنها هي التي تُرغم على الرؤية والتذكر وتحمّل الأعباء التي يمر عليها المركز بوصفها إجراءات إدارية أو عسكرية عابرة.

من هنا يمكن القول إن الرواية جزءًا من سرديات تُعيد الاعتبار للمهمش بوصفه صاحب التجربة التاريخية الأكثر صدقًا، وتُعيد تشكيل الواقع من الأسفل، لا من موقع القوة. فالهامش في هذا

النص لا يمثل فقط موقعًا للفقد، بل فضاءً كشف، حيث تُعرّى بنيات العنف، وتظهر هشاشة المركز، وتُستعاد إنسانية الشخصيات بعيدًا عن أي خطاب سلطوي رسمي.

خاتمة

يُبيّن البحث أن الرواية لا تتعامل مع الهامش بوصفه حالة عارضة أو وضعاً اجتماعياً ثانوياً، بل تنطلق منه بوصفه بنية ثقافية مركزية يُعاد عبرها تشكيل العلاقة بين المكان والهوية والسلطة. فالهامش في الرواية ليس نتيجة للإقصاء فقط، بل مساحة فاعلة تُنتج المعنى وتُعيد تأطير العالم من وجهة نظر المهمَّشين لا من موقع المركز أو الخطاب السائد. ومن خلال تحليل تمثيلات الانهيار المكاني والشخصيات المنكسرة والأزمنة المعلّقة، يتّضح أن السرد يُبنى انطلاقاً من التجربة الإيزيدية العميقة، حيث تتداخل الذاكرة مع الخوف، وتتماهى النجاة مع الإحساس بالذنب، ويغدو البقاء معضلة أخلاقية وليست مجرد خيار.

وقد كشف التحليل أن الرواية تشتغل على تفكيك الأنساق الثقافية المضمَرة التي أسهمت في تهميش الإيزيديين عبر آليات معقّدة لا تقتصر على العنف الجسدي، بل تتوسع لتشمل العنف الرمزي والخطاب الديني الإقصائي وإعادة إنتاج الصور النمطية والسيطرة على الجسد وتشكيله كأداة للضبط والإخضاع. وفي هذا السياق تظهر الهوية الإيزيدية بوصفها هوية مهددة ومفتّتة، تُجبر أحياناً على إعادة تعريف ذاتها وفق خطاب القامع، كما يتجلى ذلك في مشاهد الاعتراف التي تعكس استبطان لغة السلطة لا الحرية الأخلاقية للفرد.

كما أظهر البحث أن الرواية تمنح الهامش قيمة معرفية وأخلاقية تتجاوز كونه فضاءً للمعاناة فقط، فالهامش يتحول إلى موقع للرؤية والشهادة وصناعة الحقيقة، بينما يظهر المركز بوصفه موقعاً للهيمنة والإقصاء وإدارة العنف. وتصبح الأمكنة الطرفية كالسطح والمخيم والكراج والسوق ليست مجرد خلفيات سردية، بل أمكنة مشحونة بالمعنى تحتفظ بذاكرة الفاجعة وتكشف هشاشة المركز وتعيد إنتاج الواقع من منظور التجربة لا السلطة.

وبالاعتماد على أدوات النقد الثقافي في صيغته النسقية، يتضح أن الرواية تتجاوز توثيق حدث تاريخي أو تمثيل مأساة جماعية إلى أداء وظيفة نقدية تفضح البنى العميقة التي تنتج الإقصاء والتشويه والعنف. كما تعيد مساءلة مفاهيم الهوية والانتماء والنجاة بعيداً عن التصنيفات الجاهزة والخطابات الرسمية. وتكمن قيمة الرواية في قدرتها على تحويل الألم إلى معرفة نسقية، والضياع إلى ذاكرة مقاوِمة، والهشاشة إلى وعي، بما يجعلها نموذجاً دالاً على إمكانات السرد العربي المعاصر في إعادة كتابة التجربة الإنسانية من موقع الهامش لا من موقع القوة، وتحويل الصمت إلى معنى والهامش إلى مركز.

الهوامش:

•وارد بدر سالم : كاتب وروائي عراقي، ولد في مدينة البصرة عام ١٩٥٦. حاصل على دبلوم فني من معهد الفنون التطبيقية. وقد برز اسمه في المشهد الأدبي العربي من خلال إسهاماته المتنوعة في القصة والرواية. نال جائزة دبي الأولى للقصة القصيرة عام ٢٠٠٧ عن البار الأمريكي، وجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلات في أبو ظبي، مما عزّز مكانته بين الكتّاب العرب.

من أبرز مؤلفاته، نذكر منها : طيور الغاق ، شبيه الخنزير، مولد غراب، عجائب بغداد، وغيرها التي تميزت بتناولها لثيمات الذاكرة والمكان والهوية بأسلوب سردي خاص. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، منشور في الانترنت.

(١)ينظر: النقد الثقافي" قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥: ٣٤.

(٢)ينظر: نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها، د. ملحة بنت معلث بن رشاد السحيمي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة طيبة في المدينة المنورة: ٦ .

(٣)ينظر: النقد الثقافي" قراءة في الأنساق الثقافية العربية" : ٣٢-٣٥ .

(٤)ينظر: م.ن : ٧٨-٧٩ .

(٥)ينظر: الاستشراق" المفاهيم الغربية للشرق"، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦: ٥٠-٥١.

(٦)ينظر: م.ن : ٥٨-٥٩ .

(٧)ينظر: تمارين في النقد الثقافي، صلاح قنصوة، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧: ٥

(٨)ينظر: النقد الثقافي مظلة الهامش، سلمى أوكسل، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج١٦، ع٢، ٢٠٢٤ : ٤٤٥.

(٩)الهوية الثقافية بين جدلية المفهوم وواقعية الوظيفة، أسماء بلعالية دومة، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، مج٣٣، ع١، ٢٠١٩: ٣٨١.

(10)Hall, Stuart. (1990). "Cultural Identity and Diaspora." In Jonathan Rutherford (Ed.), Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart,pp:222.

(١١)ينظر: موقع الثقافة.، بابا، هومي ك، ترجمة: ثائر ديب، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥: ٨٩-٩٣.

(١٢)ينظر: النقد الثقافي" قراءة في الأنساق الثقافية العربية": ٧٧-٧٨.

(١٣)ينظر: إشكالات النقد الثقافي " أسئلة في النظرية والتطبيق"، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٢٣: ٢٣.

(١٤)ينظر: النقد الثقافي" قراءة في الأنساق الثقافية العربية": ٧٩.

(١٥)ينظر: انفتاح النص الروائي" النص والسياق"، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١: ٣٣.

(١٦)ينظر: السرد والهوية " دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة"، جينز بروكمبير، ودونالد كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥: ٤٦-٤٧.

(١٧)ينظر: موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، ٢٠١٦م/١٤٣٨هـ، ج١: ٧١-٧٢.

(١٨)عذراء سنجار، وارد بدر سالم، منشورات الضفاف، بيروت، ط١، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م : ١٦.

(١٩)م.ن: ١٧.

(٢٠)ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م: ٦٨.

(٢١)ينظر: المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦: ٨. ينظر: النقد الثقافي " قراءة في الأنساق الثقافية العربية": ٨٦.

(٢٢)عذراء سنجار: ٦٩- ٧٠.

(٢٣)م.ن: ٧٠.

(٢٤)م.ن: ٧٠.

(٢٥)م.ن: ٧٠.

(٢٦)م.ن: ٧١.

(٢٧)ينظر: السرد والاعتراف والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١: ١٢-١٣.

(٢٨)عذراء سنجار: ٧٣.

(٢٩)م.ن: ٧٥.

(٣٠)م.ن: ٧٤.

(٣١)م.ن: ٧٥.

(٣٢)م.ن: ٧٧.

(٣٣)م.ن:٧٦.

(٣٤)م.ن: ٧٨-٨٧.

(٣٥)م.ن: ٨٤.

(٣٦)م.ن: ٨٧.

(٣٧)م.ن: ٨٧.

(٣٨)م.ن: ٨٨- ٩٢.

(٣٩)م.ن: ٨٨.

(٤٠)ينظر: السرد والاعتراف والهوية: ١٤٩.

(٤١)عذراء سنجار: ٨٨.

(٤٢)م.ن: ٨٩.

(٤٣)ينظر: السرد والاعتراف والهوية: ١٤٩.

(٤٤)عذراء سنجار: ٩٠.

(٤٥)م.ن: ٩٤.

(٤٦)م.ن: ٩٥.

(٤٧)م.ن: ٩٥.

(٤٨)م.ن: ٩٥-٩٦.

(٤٩)م.ن: ٩٧.

(٥٠)م.ن: ٩٨-١١٠.

(٥١)م.ن: ١٠٠.

(٥٢)ينظر: العنف الرمزي (بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، بيير بورديو، ترجمة: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ١٣-١٥.

(٥٣)م.ن: ١٠١.

(٥٤)م.ن: ١١٢.

(٥٥)م.ن: ١١٣.

(٥٦)م.ن: ١١٣.

(٥٧)م.ن: ١١٤.

(٥٨)م.ن: ١١٦.

(٥٩)م.ن: ١١٧.

(٦٠)ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، فرنسا، ط١، ٢٠٠٩: ٨٢.

(٦١)ينظر: المراقبة والمعاقبة " ولادة السجن"، ميشيل فوكو، ترجمة: د. علي مقلد، مراجعة وتقديم: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠: ١٥٨.

(٦٢)عذراء سنجار: ١٣١.

(٦٣)ينظر: المراقبة والمعاقبة: ١٥٨-١٥٩.

(٦٤)عذراء سنجار: ١٤١.

(٦٥)ينظر: المراقبة والمعاقبة " ولادة السجن": ١٥٨-١٥٩.

(٦٦)عذراء سنجار: ١٢٨-١٢٩.

(٦٧)ينظر: المراقبة والمعاقبة " ولادة السجن": ١٥٨-١٥٩.

(٦٨)عذراء سنجار : ١٤١.

(٦٩)ينظر: المراقبة والمعاقبة: ١٥٨-١٥٩.

(٧٠)عذراء سنجار: ١٥٩.

(٧١)م.ن: ١٦٠.

(٧٢)م.ن: ١٦٣-١٦٥.

(٧٣)م.ن: ١٦٣.

(٧٤)م.ن: ١٦٦.

(٧٥)م.ن: ١٦٨.

(٧٦)م.ن : ١٦٨.

(٧٧)م.ن: ١٧١.

(٧٨)م.ن: ١٧١.

(٧٩)م.ن: ١٧٢.

المصادر والمراجع

- الاستشراق" المفاهيم الغربية للشرق"، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
- إشكالات النقد الثقافي " أسئلة في النظرية والتطبيق"، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٢٣.
- انفتاح النص الروائي" النص والسياق"، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١.
- تمارين في النقد الثقافي، صلاح قنصوة، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، –بيروت، ط٢، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.
- الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، فرنسا، ط١، ٢٠٠٩.
- السرد والاعتراف والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١.
- السرد والهوية " دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة"، جينز بروكمبير، ودونالد كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥.
- عذراء سنجار، وارد بدر سالم، منشورات الضفاف، بيروت، ط١، ١٤٣٧هـ – ٢٠١٦م.
- العنف الرمزي (بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، بيير بورديو، ترجمة: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦.
- المراقبة والمعاقبة " ولادة السجن"، ميشيل فوكو، ترجمة: د. علي مقلد، مراجعة وتقديم: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠.
- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، ٢٠١٦م/١٤٣٨.
- موقع الثقافة.، بابا، هومي ك، ترجمة: ثائر ديب، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.
- النقد الثقافي" قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥.

الدوريات:

- نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها، د. ملحة بنت معلث بن رشاد السحيمي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة طيبة في المدينة المنورة.
- النقد الثقافي مظلة الهامش، سلمى أوكسل، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج١٦، ع٢، ٢٠٢٤ : ٤٤٥.

•الهوية الثقافية بين جدلية المفهوم وواقعية الوظيفة، أسماء بلعالية دومة، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، مج٣٣، ع١، ٢٠١٩:

المصادر الأجنبية :

• Hall, Stuart. (1990)."Cultural Identity and Diaspora." In Jonathan Rutherford (Ed.), Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart.

Sources and References

•Ibrahim, Abdullah, 2011, Narrative, Confession, and Identity, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, First Edition.

•Ibrahim, Abdullah, 1438 AH/2016 CE, Encyclopedia of Arabic Narrative, Qandil Printing, Publishing, and Distribution, UAE.

•Oxel, Salma, Cultural Criticism: The Umbrella of the Margin, Journal of Arabic Language and Literature, Vol. 16, No. 2, 2024.

•Baba, Homi K., 2005, The Site of Culture, translated by Thaer Deeb, Damascus, Ministry of Culture.

•Bachelard, Gaston, 1404 AH - 1984 CE, The Poetics of Space, translated by Ghaleb Halsa, University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution, Beirut, Second Edition.

•Brockmeier, Jeans, and Karbo, Donald, 2015, Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self, and Culture, translated by Abdel-Maqsoud Abdel-Karim, National Center for Translation, Cairo, First Edition.

• Baali, Hafnawi, 2007, An Introduction to Comparative Cultural Criticism Theory, Hafnawi Baali, Arab House for Science and Publishing, Beirut, First Edition.

•Belalia Douma, Asma, 2019, Cultural Identity Between the Dialectic of Concept and the Reality of Function, Asma, Journal of the University of Prince Abdelkader for Human Sciences, Vol. 33, No. 1.

•Bourdieu, Pierre, 1994, Symbolic Violence (An Inquiry into the Origins of Educational Sociology), translated by Nazir Jahel, Arab Cultural Center, Beirut, First Edition.

• Tabarmasin et al., Abd al-Rahman, 2012, On Marginal Literature, Publications of the Laboratory of Training and Research in Reading Theories and Methodologies, University of Biskra, Algeria, First Edition.

• Al-Khalil, Samir, (n.d.), Spaces of Cultural Criticism: From Text to Discourse, (n.p.), (n.p.), Third Edition.

• Woman and Language, Abdullah Al-Ghadhami, Arab Cultural Center, Casablanca, 3rd edition, 2006.

• Al-Ruwayli, Mijan, and Al-Bazai, Saad, 2008, A Guide for the Literary Critic, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, Third Edition.

• Ricoeur, Paul, 2009, Memory, History, Forgetting, translated by George Zenati, Dar al-Kitab al-Jadeed al-Muttahida, France, First Edition.

• Said, Edward, (2006), Orientalism: Western Conceptions of the Orient, translated by Muhammad Anani, Ru'ya Publishing and Distribution, Cairo, First Edition. • Salem, Ward Badr, The Virgin of Sinjar, 1437 AH/2016 CE, Al-Difaf Publications, Beirut, First Edition.

• Abbasi, Al-Daraji, Center and Margin in the Algerian Novel After the 1990s, PhD Dissertation, Mouloud Mammeri University – Tizi Ouzou, 2021.

• Al-Ghadhami, Abdullah, (2023), Problems of Cultural Criticism: Questions in Theory and Practice, Arab Cultural Center, Casablanca, First Edition.

• Al-Ghadhami, Abdullah, 2005, Cultural Criticism: A Reading of Arab Cultural Patterns, Abdullah, Arab Cultural Center, Casablanca, Third Edition.

• Foucault, Michel, 1990, Discipline and Punish: The Birth of the Prison, translated by Dr. Ali Muqallad, reviewed and introduced by Mutaa Safadi, National Development Center, Beirut.

Qansuh, Salah, 2007, Exercises in Cultural Criticism, Merit Publishing House, Cairo, First Edition.

• Al-Suhaimi, Malha bint Ma'lath bin Rashad, The Theory of Cultural Criticism: Its Merits and Demerits, Journal of the Faculty of Arts and Humanities, Taibah University, Madinah.

• Ni'mah Hamza, Hani, 2013, The Poetry of the Marginalized in the Pre-Islamic Era: A Study According to Cultural Patterns, Dar Al-Aman, Al-Ikhtilaf Publications, First Edition.

• Wikipedia, the free encyclopedia, published online.

• Yaqtin, Saeed, (2001), The Openness of the Narrative Text: Text and Context, Arab Cultural Center, Casablanca, Second Edition.

•Hall, Stuart. (1990)."Cultural Identity and Diaspora." In Jonathan Rutherford (Ed.), Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart.