جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل – كلية الآداب
قسم اللغة العربية

السلطة في روايات علي الشوك دراسة في ضوء النقد الثقافي

رسالة قدمها

علي محمد شهاب

إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / تخصص أدب

بإشراف

الأستاذ الدكتور

سامر فاضل الأسدي

١٤٤٤هـ **٢٠٢٣م**

﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية (٣٢)

الإهداء

إلى ... **والدي الذي فارقنا بجسده، ولكنه ما يزال موجوداً في آثاره وكلماته**...

إلى ... **والدتي نبع العطاء والكرم والسخاء، (حفظها الله)**...

إلى ... **أخوتي وأخواتي، سندي وقوتي في الحياة**...

أهدي إليكم رسالتي العلمية المتواضعة ...

قائمة المحتويات

الموضوعات	الصفحة
الآية القرآنية	أ
الإهداء	ب
قائمة المحتويات	ج – د
المقدمة	١ – ٣
تمهيد: السلطة وأثرها النقدي والثقافي	٤ – ١٩
الفصل الأول: سلطة الذات	٢٠ – ٧٣
المبحث الأول: ذات المؤلف وعلاقتها بالسلطة	٢٦ – ٤٨
المبحث الثاني: الذات الغرائزية وسلطة الدافع الجنسي	٤٩ – ٦١
المبحث الثالث: الذات الجمعية	٦٢ – ٧٣
الفصل الثاني: سلطة الآخر	٧٤ – ١٢٦
المبحث الأول: الآخر الديني	٨٠ – ٩٥
المبحث الثاني: الآخر الثقافي	٩٦ – ١١٣
المبحث الثالث: الآخر السياسي	١١٤ – ١٢٦
الفصل الثالث: تمثلات السلطة في الفضاء السردي	١٢٧ – ١٦٦
المبحث الأول: سلطة الزمن	١٣٢ – ١٤٨
المبحث الثاني: سلطة المكان	١٤٩ – ١٦٦
الخاتمة والنتائج	١٦٧ – ١٧٠
مصادر الدراسة	١٧١ – ١٨٤

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد بن عبد الله وعلى آله الطاهرين، واصحابه المنتجبين، واتباعه إلى يوم يبعثون، وبعد ..

مارست الثقافة العراقية دوراً مهماً في الحياة، إبان الخمسينيات، مما أثر في طبيعة الحياة وشكل التعامل بين افراد المجتمع على النحو الذي أسس لظهور طبقة مدنية في العراق، وهذا التأسيس أسهم في صناعة تنوع ثقافي واجتماعي وسلوكي في الحياة، وأن الدعم الذي تلقته الحياة، والثقافة، والوعي في نموها لم يأتِ من فراغ، إنما من ذلك الإحساس الذي تسرب من حركات اليسار في العراق، فلولا تجربة اليسار والأحزاب التحررية في العراق لم يكن السياب ولا نازك الملائكة، بمعنى أن التحرر الذي شهدته الثقافة في الشعر، والقصة، والرواية، والمسرح، والعمارة، والنحت، هو نتاج حركات فكرية وآيديولوجية داعمة لفكرة التجديد، وأن ثقافة عربية شعرية تجاوزت مدة زمنية كبيرة لا يمكن تهميش نسقها في ضوء وجود قاعدة جماهرية تؤمن برتابة الأشكال القديمة، لذلك ظهر البياتي ومحمود البريكان كنقطة انطلاقة تحررية متمردة على إشكاليات الهيمنة السلطوية بشتى تجلياتها.

ومن هذا التأسيس ظهر علي الشوك الذي يعد علامة إبداعية في الثقافة العراقية، إذ هو نتاج ثقافة يسارية، يؤمن بالآيديولوجية الشيوعية، ظهر لنا ليقدم سرديات مختلفة متجاوزة لحدود التابو السلطوي، جاءت على لسان (هشام المقدادي)، تعبيراً عن كل ارهاصات الحياة والوجود والعدم.

إن دراسة السلطة في روايات علي الشوك في ضوء النقد الثقافي جديرة بالبحث والاستقصاء، ولعل ذلك يعود إلى غياب دراسة تتناول رواياته في ضوء ثيمة السلطة، فضلاً عن قلة الدراسات التي تناولت تجربته والتي تكاد لا تذكر سوى دراسة

(مفارقات الفضاء السردي في روايات علي الشوك)، ودراستي هذه تتخذ منهجًا مختلفًا، فهي تحاول أن تكشف عن أنساق السلطة وتحولات انماطها في رواياته، لذا سعينا جادين لدراسة مضمرات السلطة في روايات الشوك التي تمثل التوجه لتلك الروايات.

يتكون عنوان الرسالة من شقين مهمين هما: السلطة في روايات علي الشوك، والنقد الثقافي، فعملية فهم حمولات السلطة في روايات الشوك لا يمكن أن يتم إلا من فهم السياق والنسق الثقافي والحضاري الذي قام بإنتاجها وعمل على تشكلها بوصفها مساراً يحرك تلك الروايات، ومن هنا فإن هذه الدراسة دراسة نقدية في محورين في النقد الحديث (السلطة/النقد الثقافي)، إذ يمثل كل منهما موضوعاً في تطور النقد في القرن العشرين.

وقد حرصت في هذه الدراسة على اعتماد منهج يقوم على القراءة الثقافية وتحليل النص للوصول إلى أنماط السلطة وتشكلاتها.

ومن الصعوبات التي واجهتني في هذه الدراسة، هي صعوبة الحصول على بعض رواياته المفقودة، ومنها رواية (تمارا، ورسالة من امرأة ليست مجهولة)

وتشتمل هذه الدراسة، بعد هذه المقدمة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

انبنى الفصل الأول (سلطة الذات) على ثلاثة مباحث، تحدثت في المبحث الأول عن (ذات المؤلف وعلاقتها بالسلطة)، وتناولت في المبحث الثاني (الذات الغريزية وسلطة الدافع الجنسي)، وأختص المبحث الثالث بدراسة (الذات الجمعية).

أما الفصل الثاني، فقد خصص لدراسة (سلطة الآخر) وانبنى على ثلاثة مباحث، فالأول اهتم بدراسة (الآخر الديني)، في حين أختص الثاني بدراسة (الآخر الثقافي)، واهتم الثالث بدراسة (الآخر السياسي)

وفي الفصل الثالث، تحدثت عن (تمثّلات السلطة في الفضاء السردي)، أنقسم هذا الفصل على مبحثين: أحدهما تناول (سلطة الزمن)، والآخر أهتم بـ (سلطة المكان)، وكل ذلك جاء بقصد الإحاطة والتمييز بين أنماط السلطة في روايات علي الشوك.

وحاولت في الخاتمة الوقوف على أهم النتائج التي توصلت إليها فكنت اعود إلى كل مبحث استجلي منه ما استوقفني في طريق البحث من حيث إن هذه الدراسة تطمح إلى أن تقدم إضافة نوعية إلى الجهود النقدية الحديثة في الدرس الأكاديمي العراقي.

ولا يفوتني أن أقدم شكري وامتناني إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور سامر فاضل الأسدي على قراءته ومتابعته في اثناء كتابة البحث فجزاه الله خير الجزاء.

وفي الختام هذا عملي أقدمه لله تعالى راجياً رضاه وعفوه ، فإن أصبت فمن نعمه ومنته عليّ، وإن أخطأت أو زللت فحسبي أني طالب علم أخطئ وأصيب، والله ولي التوفيق.

الباحث

التعليم

السلطة وأثرها من وجهة نظر نقدية وثقافية

التمهيد

يظهر مصطلح السلطة في أغلب الدراسات الثقافية التي تنبثق منها مفاهيم متعددة ذات علاقة جدلية تربط الفرد بما هو مسيطر وفعال ومهمين، إذ هي نوع من الاستجابة والمعالجة لخروقات مجتمعية، وقد تتجلى المفاهيم الكلية للسلطة في نصوص مختلفة الرؤية والطرح، فنجدها عند أهل الأدب غيرها عند أهل الاجتماع والفلسفة؛ لأنها عائمة تتغذى من التطورات الثقافية والحداثية، بهذا الصدد يظهر لنا مفهوم السلطة من تقاليد اللغة العربية، إذ يقدم بصورة سيمائيات غامضة تعطي شكلها البدائي والتقليدي الشمولي(١)، إذ نراها في لسان العرب تظهر على تلميح سطحي لا ينطوي على تعريف شامل، وجاء هذا من مفهوم ((السلاطة: القهرُ، وقد سلطه الله فتسلطَ عليهم، والاسم سُلطة، بالضم))(٢)، أما في القاموس المحيط، فهي التسليط وإطلاق القهر والقدرة(٣)، والأمر يتكرر في معجم الصحاح، إذ يطلق على المصطلح، القهر والقوة، وتسليط الشيء على الشيء(٤)، وفي معجم الوسيط فهي: السُلطة والتسلط والسيطرة والتحكم(٥).

ويتضح لنا أن المعاجم العربية لم تضف شيئاً متكاملاً حول مفهوم السلطة، إذ نلاحظ أن الجزء الأكبر من المعاجم جاءت بالمفهوم المحدود، وقد يترك لنا أن مفهوم السلطة قديماً ليس كمفهوم السلطة حديثاً، فالسلطة تتغير مفاهيمها بحسب التغيرات الزمانية والمكانية والآيديولوجية.

---

(١) ينظر: بنية السلطة وإشكالية التسلط التربوي في الوطن العربي، د. علي أسعد وطفة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٩م :١١٥.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة (سلط).

(٣) ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة (سلط).

(٤) ينظر: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصير إسماعيل بن حماد الجوهري، مراجعة زكريا جابر وآخرين، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٩م: ٥٥٢.

(٥) ينظر: المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة، تركيا، ١٩٨٩م، ج١: ٤٤٣.

وقد يتفق كثيرون على أن المعجم الفلسفي أعطى مفهوماً واسعاً وواضحاً لمصطلح السلطة، إذ جاء الدكتور (جميل صليبا) بتعريف لغوي شامل، إذ يقول: إن ((السلطة في اللغة القدرة والقوة على الشيء، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره))[١]، وكذلك يرى أن السلطة تتبلور في أنواع عديدة منها السلطة النفسية، والسلطة الشرعية، والسلطة الدينية، والاجتماعية التي تتفرع منها السلطات السياسية، والتربوية، والقضائية[٢].

لكن وجهة النظر تتغير قليلاً في المعجم السياسي، إذ ترى أن: ((السلطة هي المرجع الأعلى المسلَم له بالنفوذ، أو الهيئة الاجتماعية القادرة على فرض إرادتها على الإرادات الأخرى، إذ تعترف الهيئات الأخرى لها بالقيادة والفصل وبقدرتها وبحقها في المحاكمة وإنزال العقوبات، وبكل ما يضفي عليها الشرعية ويوجب الاحترام لاعتباراتها والالتزام بقراراتها، وتمثل الدولة السلطة التي لا تعلوها سلطة في الكيان السياسي)).[٣]

ويتحقق مفهوم السلطة أكثر عند (كارل ماركس) حين يربط إشكاليات السلطة بالاقتصاد الكلي، إذ يرى أن السلطة ظاهرة مرتبطة باللحظة التاريخية، تمثل وجهة نظر لطبيعة القوى الاقتصادية في المجتمع، ولا سيما الطبقات التي تهيمن على رأس المال التي هي الوجه الحقيقي للسلطة، وعلى وفق هذا تتصدر الطبقة المسيطرة اقتصادياً على الطبقات الأخرى وتفرض نفسها[٤].

---

(١) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتب اللبناني، ج١، بيروت، ١٩٨٢: ٦٧٠.

(٢) ينظر: م.ن: ٦٧٠.

(٣) معجم المصطلحات السياسية، مجموعة مؤلفين، معهد البحرين للتنمية السياسية، البحرين، ٢٠١٤م: ٤١.

(٤) ينظر: المثقف والسلطة، رؤى فكرية، د. مصطفى مرتضى، روابط للنشر، القاهرة، ٢٠١٦م: ٦٤، والنظرية الاجتماعية، دراسة لعلاقة الإنسان بالمجتمع، علي ليلة، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م: ٢٧٩/ ٢٨٥.

لكن في التصور الليبرالي، يأخذ مفهوم السلطة بعداً سياسياً واضحاً عبر علاقة الفرد بالحاكم، إذ تنظر إلى السلطة على أنها نظام انتخابي واجبها الحقيقي أن تحقق تطلعات الأفراد لتعطي أكثر حرية وفعالية للأفراد في اختيار الحكم(١)، وهذا يأتي من ردة الفعل القائمة على السلطات الشمولية التي يرث الحكم عندها.

وقد توسع مفهوم السلطة أكثر عند (ميشال فوكو) عندما شبه السلطة بالقوة المسيطرة على الفرد عبر المؤسسات، والشعائر، والحالات الاجتماعية(٢)، إذ يعد السلطة: ((مفهوماً شاملاً للحياة، تخرق الأفراد وتظهر عبرهم))(٣)، وقد وضع فوكو عدداً ممن الأسس لدراسة مفهوم السلطة، من بينها كيفية صنع السلطة أو الإخضاع الفعلي للذوات، أي الذوات بوصفها نتاجاً للسلطة، فنص على أن السلطة استراتيجية عامة وكلية، وهي لا تفعل فعلها إلا عبر آليات محلية للهيمنة(٤)، وهذه القراءة كانت تعارض المفهوم الليبرالي والماركسي الذي يرى أن السلطة قائمة على أجهزة التحكم والسيطرة على المجتمع، ومن الطبيعي أن ينتقد الليبراليون والماركسيون المفهوم الجديد للسلطة؛ لأن كلاً منهما لديه قراءة مختلفة عن الآخر(٥).

ويتجلى مفهوم السلطة أكثر عند (بول ريكور) بفاعلية الوعي الجمعي، إذ يربط مستويات السلطة بتعددية الأفراد؛ لأنها نتاج مشترك، فكلما يتشتت الأفراد

---

(١) ينظر: نقد فوكو للنظرية الليبرالية في السلطة، أشرف حسن منصور، الحوار المتمدن، العدد ٢٨٠٨، ٢٠٠٩/١٠/٢٣.

(٢) ينظر: نقد العقل الغربي، الحداثة ما بعد الحداثة، مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت، ١٩٩٠م: ٩٥.

(٣) ميشيل فوكو الفرد والمجتمع، حسين موسى، دار التنوير، تونس، ٢٠٠٩م: ١٨.

(٤) ينظر: نقد فوكو للنظرية الليبرالية في السلطة.

(٥) ينظر: يجب الدفاع عن المجتمع، ميشيل فوكو، دروس ألقيت في الكوليج دي فرانس، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٣م: ٢٤.

تتلاشى معهم مبادئ السلطة[١]، أي حقيقتها تظهر من الدعم والتفاعل المشترك بينها وبين جماهيرها، وهذا النظام يطلق عليه النظام الديمقراطي[٢]، الذي يستعين بأدوات تشتغل على تحويل السياقات الكاملة للسلطة لا سيما انتقال مبادئها من سلطة مهيمنة ذات وجه ديكتاتوري إلى منظمة استثمارية تسعى إلى قيادة المجتمع، وهذا المفهوم يتشابه مع معطيات (فوكو) عندما وضح التحول من تقنيات التعذيب والترهيب وإراقة الدم الى ((سلطة تراقب وتضبط وتطوع وتسجن وتستثمر))[٣]، وهذه الجزئية سميت بـ (تفرد السلطة)، إذ تهدف الى تحويل ممارساتها من الشكل الفوضوي والبدائي إلى الشكل المتطور الذي يتناسب مع طبيعة الحياة المجتمعية، وربما تتجلى هذه العوامل من وضوح الرؤية عند المجتمع الذي يتأثر بفاعلية المجتمعات الأخرى[٤].

ومن هنا نرى، إن النظام السياسي الحديث يتبنى نوعين من السلطة، وهي السلطة الشخصية، والسلطة المشخصنة، فالأولى هي التي تربط نظام حكمها بالشخص الواحد، إذ يهيمن على جميع المؤسسات والوزارات، زيادة على الامتزاج الكلي للسلطات الثلاث التنفيذية، والتشريعية، والقضائية، أما الأخرى فلها طبيعة أخرى تختلط بين طبائع الأشخاص المسيطرين (الرئيس أو الزعيم) الذين يمارسون عملهم في إطار المؤسسات، وبين ما هو مركزي قانوني، إذ تنهض على النظم

---

(١) ينظر: الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥م: ٣٨٦.

(٢) ينظر: السلطة في الرواية العراقية، احمد رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية، بغداد،٢٠١٣م: ٢٣.

(٣) ميشيل فوكو الفرد والمجتمع: ١٢٨/١٢٩.

(٤) علم الاجتماع السياسي، اسسه وابعاده، د. صادق الأسود، وزارة التعليم العالي، بغداد، ١٩٩٠م: ٣٠٤.

الشرعية[١]، وهذا يعني أنها تستند إلى طبيعة الممارسة الجمعية ذات الطرح المختلط والواقف على رؤية واحدة ومحددة في بناء الواقع المجتمعي.

يمارس كثيرٌ من الباحثين دورهم العلمي في إيجاد علاقة إشكاليات السلطة مع العقل العربي، إذ يرى الباحثون أن الجوهرة الأساس للسلطة السياسية هي أشبه بالغائبة عن الوعي العربي الذي لم يتحرر من شمولية التقاليد[٢]، مع ذلك يرى العربي أن السلطة بمعناها العام هي قائمة على الوجه الديكتاتوري والحاكم الفعلي الذي يسيطر على تفاصيل الحدود المجتمعية، إذ عليه تنفيذ طاعة الأمر[٣]، وهذه النمطية تثبت أن المجتمعات العربية تخلط بين فكرة التسلط وبين منطق السلطة[٤]، ولا سيما أن المفارقة تأتي حين نرى المثقف العربي يخاف من الديمقراطية، بسبب تجلي التكسر الطائفي والقومي[٥]، وهذا كله ينسجم مع طبيعة المجتمع العربي الذي يتسم ببنية فوضوية تتراوح في محاولتها للرغبة في التحرر من جهة، ومن جهة تخضع لواقع السيطرة السلطوية[٦].

وما دام دور السلطة في المجتمع العربي قائماً على مبدأ القوة، فإن: ((دور المثقف العربي مهم وضروري في ظل سيطرة السلطة التسلطية / السلطوية على الفضاء السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمعات العربية، فالدولة العربية ذات الطابع الوطني والشعبوي تقوم على منطلقات تعزيز الفساد السياسي والإداري

---

(١) ينظر: علم الاجتماع السياسي، اسسه وابعاده: ٤٥٩.

(٢) ينظر: الفرد والسلطة، إشكالية علاقة، محمود علي المحمود، جريدة الرياض، العدد ١٥٦٢٠، ٢٠١١/٣/٣١.

(٣) ينظر: منطق السلطة، مدخل الى فلسفة الأمر، ناصيف نصار، دار أمواج، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢: ٧.

(٤) ينظر: السلطة في الرواية العراقية: ٢٥.

(٥) ينظر: السلطة والمعارضة في المجتمع العربي، حازم نهار، الحوار المتمدن، العدد ٤٣٨، ٢٠٠٣/٣/٢٨.

(٦) ينظر: المثقف والسلطة، رؤى فكرية: ٣٠.

والمالي، وتحاول دائماً إغراء المثقف للانضمام الى أجهزتها وأحزابها وقنوات سيطرتها السرية))[١]، وهذا ابتزاز منظم تستعمله السلطة تجاه الآخر المثقف، والدور الحقيقي يأتي من الرفض التام والتمرد على التابو، لأن المستفيد الحقيقي من هذا الشأن هو الحاكم وليس المواطن[٢].

وانفرد الناقد السوري " أدونيس " برؤيته النقدية تجاه الشعر العربي الجديد؛ لأنه ممتزج بالسياسة، وذلك يعود الى أن الشاعر العربي يفهم السياسة فهماً خاطئاً، فهو في الواقع حزبي ومنخرط بعديد من التيارات السياسية التي تنفي الاتجاهات الأخرى، وهذا يعود بضيق الرؤية عنده[٣]، والتزامه بالمبدأ الآيديولوجي المسيطر عليه، زيادة على أن المثقف والمفكر في المجتمع ينقسمان على قسمين: أحدهما يضم الفئات المختلطة من معلمين وإداريين، والآخر: يضم المثقفين ذي النزعة الآيديولوحية، أي إنهم ملتصقون بالطبقات التي تمارس عملها لاكتساب مصالحها السلطوية عن طريقهم[٤].

ومن هذا الجانب، تتجلى سيميائيات الرؤية الآيديولوجية الطبقية في العملية الإبداعية بطريقة واضحة، إذ تترك انطباعاً شاملاً عن الكثير من الروائيين بوصفهم محمليّن بأفكار ضدية مع السلطة السياسية، وبهذا كشف الروائي السويسري (جوتفريد كيلر) عن هذه العلاقة عن طريق مقولته: ((بأن كل شيء سياسة))[٥]، بمعنى أن

---

(١) خيانة المثقفين، ادوارد سعيد، ترجمة أسعد حسين، دار نينوى، دمشق، ٢٠١١م: ٣٧.

(٢) ينظر: خيانة المثقفين، ادوارد سعيد: ٣٨.

(٣) ينظر: أدونيس، الحوارات الكاملة، ١٩٦٠/١٩٨٠، إسامة إسبر، دار بدايات، دمشق، ط٢، ٢٠١٠م: ٤١.

(٤) ينظر: المثقف والسلطة، ادوارد سعيد، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م: ٣٤/٣٣.

(٥) الرواية والسياسة، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ل،ت: ١٠.

المثقف يتصارع مع الحياة، ويضطر إلى توجيه الاتهام نحو السلطة التي يختلف مع مسعاها[١].

وهنا تظهر السلطة كالبنية لها أولياتها المتخفية والممتزجة مع تراكم لمضمرات آيديولوجية وانساق ذهنية مارست حضورها القامع للآيديولوجيات الأخرى فهي منفتحة ومؤثرة على المستويين الظاهر والباطن مسخرة لكل المعطيات السياسية والاجتماعية والثقافية الغير منفلته من التأثير والتأثر.

وهنا نرى إن الرواية العربية بجزئها الأكبر دخلت بنحوٍ عام بعلاقة ضدية مع السلطة، إذ أصبحت تؤثث لفكرة تأصيل الصراع الداخلي مع الأطراف الأخرى، ولاسيما أن الروائي العربي أدى دوراً حقيقياً في تجسيد الواقعية السياسية عن طريق خلق شخصيات مهزومة، ومتمردة على سلطة الحاكم، وبهذا الشأن صار للنظرية السردية ذات التجسيد السياسي مكانة عالية من الفنون[٢]، وفضلاً عن ذلك، صار المجتمع العامل الأساس في المعادلة الضدية، بوصفه حاضناً لنمطية السلطة والرواية، وبهذا تخرج العلاقة بصورة جمالية واقعية في النص[٣]، فمثلاً نجد رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، جُزء من سلطة فكرية جسدت واقعية السلطة الثقافية الحديثة، إذ واجهت في قفزتها الأولى سلطة التقاليد والأعراف الملتصقة بالعقل العربي، وبهذا مارست دوراً تنويرياً تجديدياً[٤]، وهذا الأمر يقودنا إلى أن السلطة لم تتمثل بالسياسة وحدها، بل تجلت بصورة مغايرة ومختلفة عن نطاقها القديم، إذ أصبح الفرد العربي يواجه إشكاليات متعددة ذات صبغة ثقافية، واجتماعية، ودينية،

---

(١) ينظر: الرؤى الثورية في القصة والرواية، د. احمد كريم بلال، دار المناهج، عمان،٢٠١٥م: ١٣٨/١٣٧.

(٢) ينظر: الرواية السياسية، طه وادي، المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م: ٥.

(٣) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي، د. محمد عبد الحسن هويدي، دار شهريار، العراق،٢٠١٨م: ٣٣.

(٤) ينظر: م.ن: ٣٣.

وايديولوجية كلها تندرج تحت مصطلح السلطة، ولهذا يضيف (الدكتور طه وادي) وظيفة فنية أخرى للرواية، تتمثل بالاقناع الآيديولوجي الذي يمارسه الروائي لتغيير حالة مجتمعية، إذ يقول: ((الإقناع الآيديولوجي إزاء قضية سياسية، قد تكون حادة وساخنة، لكن الروائي يحاول أن يقدمها بطريقة فنية هادئة))[١]، وهنا تكون وظيفة الكتابة بنحوٍ عام، والكتابة السردية بنحوٍ خاص، ذات ملامح سلطوية، لها نظريتها ومعاييرها الخاصة، إذ توجه سلطتها على سلطة المجتمع[٢]، وعلى هذا الأساس يقول: الدكتور الناقد فيصل دراج: ((إن سلطة الكتابة هي سلطة وظيفتها، وإن تاريخ الكتابة هو تاريخ سلطتها، أي تاريخ وظيفتها، وأن تاريخ الكتابة هو تاريخ الصراع الاجتماعي فلا كتابة بلا وظيفة، ولا سلطة كتابية بدون سلطة سياسية تمنحها الجذور))[٣].

هذه التطورات كلها التي فاقت العملية الإبداعية، عملت على تغيير أجزاء كبيرة من انسجة المجتمعات، ولا شك في أن المنفى أدى إلى استقرار وضع (الكاتب) العراقي في مواجهة المتغيرات المجتمعية، وفي هذا الشأن نجد (غائب طعمة فرمان) في روايته (النخلة والجيران) مجسداً لأحداث الحرب العالمية الثانية، ولا سيما رواياته التي كانت ملتصقة بالحقبة التاريخية، إذ عملت على تغيير جزء من الواقع العراقي في مكوناته السيكولوجية[٤].

---

(١) الرواية السياسية: ٧.

(٢) ينظر: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة، فيصل دراج، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٩م: ٢٩٤/٢٩٥.

(٣) الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة: ٢٩٦.

(٤) ينظر: الرواية العراقية المهاجرة بين وطن ومنفى، فاطمة المحسن، مجلة أبواب، العدد ١٣، ١٩٩٧/٦/١: ١٥٠.

وهذه التجليات التي حصلت في جميع نتاجات الأدباء والمثقفين المغتربين، جعلت كتاباتهم تأخذ منحى غير مرغوب فيه، لأنها اكثر خطورة على الطبقات السياسية العليا في مجتمعاتهم العربية، وبهذا الصدد يقول (كمال أبو ديب): ((كون الأدب على الدوام تقريباً، تعبيراً عن آيديولوجية الطبقة الحاكمة ومصالحها السياسية والاقتصادية، وقد أدى ذلك إلى بقاء الكتابة المعارضة هامشية تعيش خارج الثقافة السائدة، لا تنفذ إليها من الداخل لتلعب حتى دوراً تحويرياً، بكلمات أخرى، ظلت الثقافة السائدة ثقافة الداخل، وظل الخارجي خارجياً هامشياً))[١]، فالروائي المغترب، يتصارع بوصفه داعية سياسياً، كما يحاول أن يتصارع من أجل هويته الآيديولوجية الخاصة، وهذا لا يختلف عن الأدب العالمي[٢].

وفي هذا الشأن نرى أن الروائي العراقي المغترب لا يختلف تماماً عن الروائي العربي والأوروبي، ولهذا ضجت الساحة العراقية بالكثير من الروائيين، إذ عملوا على رسم المعادلة المنطقية التي انبثقت من إشكاليات السلطة وملامحها، ومن أبرزهم (علي الشوك) الذي كان نقطة مهمة في حياة الثقافة العراقية، وهو الهارب من مجتمع تجلت فيه كل التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية، مع انبثاق التناقضات المستحكمة، والتنوع الآيديولوجي، إذ استطاع أن يلتقط الصراع النسقي المستفحل في أنظمة المؤسسات العراقية[٣].

دخل الشوك أبواب الحزب اليساري العراقي، وأصبح لامعاً ومثقفاً يتصدر في الوسط الثقافي الحزبي، ولم يكن هذا شذوذاً في حياته، إنما كان تعبيراً عن حالة توسعت في الوسط الثقافي حين ذاك، إذ كان كاتباً وروائياً وفناناً[٤]، ولا سيما أنه

---

(١) الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول، العدد ٣، ١٩٨٤/٦/١: ٤١.

(٢) ينظر: الرواية السياسية: ٣٧.

(٣) ينظر: الكتابة والحياة، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ٢٠١٧م: ٩ .

(٤) ينظر: م.ن: ١١.

اعطى صورة للنموذج الثوري الذي ثار على جميع القيم الاجتماعية والسياسية التي أثرت سلباً في مجتمعه العراقي، فقد جاء وهو ينسج الأحداث التي تجذرت في المجتمع بصورة واقعية، إذ كان صادقاً في صياغة عمله الإبداعي، فضلا عن أنه تمكن من التقاط صورة حقيقة لواقع مرير مرّت به أحداث فوضوية ومتناقضة، كلها أثرت سلباً في واقع المثقف العراقي، بهذا نراه أنه لم ينجُ من الازدواجية، ((فهو ماركسي لكنه ينتمي إلى أسرة أرستقراطية، اشتراكي لكنه لا يمقت العالم الرأسمالي، طوباوي لكنه يعيش على أرض الواقع ويلهث خلف الحسناوات بحجة الإلهام الروائي))[١]، وربما نجد أن هذه المؤثرات هي السبب الحقيقي وراء تغذية الشوك تغذية ثقافية، إذ إنه استلهم الواقع ليعطي نتائج أكثر فاعلية ويضيف إلى نصّه روح المرآة التي تعكس الحالة الاجتماعية، ولهذا كانت الرواية عنده الهاجس الأكبر، فهو يقول: ((حين اتخذت قراراً في أن أصبح كاتباً، لم افكر في كتابة أي شيء سوى الرواية))[٢]، وفي ضوء هذا احتلت رواياته مركزاً واسعاً في الثقافة العراقية، فكُتب عنها كثيرٌ من المقالات النقدية والتعريفية، ولا شك في أنها جاءت على عناوين فاخرة (الاوبرا والكلب، وفرس البراري "اعترافات امرأة"، وأحاديث يوم الأحد، وتمارا، ورسالة من امرأة ليست مجهولة، وموعد مع الموت)، ولا سيما رباعيته التي تجسد سيرة مثقف متصارع مع الحياة وحيثياتها، فقد جاءت على عناوين (السراب الأحمر "سيرة حياة هشام المقدادي"، ومثلث متساوي الساقين " سيرة حياة هشام المقدادي"، وزنابق بين الألغام، وفتاة من طراز خاص)، وقد صورت هذه الروايات بُعدَ الايقونة الثقافية والاجتماعية، إذ دخلت في صراع عنيف مع إشكاليات الجدل السلطوي، ومع ذلك لا يفوتنا ذكر مؤلفاته ومنها " جولة في أقليم اللغة والاسطورة"، " الثورة العلمية

---

(١) علي الشوك يكتب سيرته (قبل ضمور الذاكرة)، عدنان حسين أحمد، الشرق الأوسط، العدد ١٤١٤، ٢٠١٧/٨/١٥.

(٢) الكتابة والحياة: ١٧.

الحديثة وما بعدها"، " أسرار الموسيقى"، "الموسيقى بين الشرق والغرب"، " الموسيقى والميتافيزيقيا"، الدادائية بين الأمس واليوم"، المسيح خارج الكتاب المقدس"، ولاسيما " الأطروحة الفنطازية " التي مزجت بين كل ما هو أدبي ورياضي وموسيقي، فقد عبر عن كل ثيمة أدبية بقانون ومعادلة رياضية، إذ حمل هذا النوع جُزء من روح الحداثة وما بعدها، ولهذا نجد إشادة كل من أدونيس ومحمود درويش بقيمة هذه الأطروحة؛ لأنها كانت مزيجاً بين العلوم الأدبية والمعادلات الرياضية والفنون والموسيقى، وهذا الامتزاج لم يأتِ من فراغ، فكان الشوك متخصصاً بالرياضيات وفي الوقت نفسه كان محباً للموسيقى والكتابة(١).

وهنا يمكننا القول: إن الجزء الأكبر من روايات الشوك أمتزجت بالسياسة إيماناً بقضية معينة، أي ظهرت في الوقت الذي تجلى فيه الحدث السياسي بصورة تناحرية، إذ أصبحت كالوثيقة التي صورت الملامح السياسية في مدة زمنية معينة(٢)، ولا سيما تغذيتها من الواقع، واتخاذها للسلطة محوراً رئيساً من محاورها(٣)، وعلى هذا الأساس نجد صناع العملية مجسدين للطابع السياسي ومصورين للإشكاليات الحزبية التي اتخذت صفة التمرد على الآخر، وفي ضوء هذا السبب أصبحت سمة الاتهام ((علامة فارقة في تجربتهم، ودفعت الكثير منهم الى التغريد خارج السرب في ظل مناخ سياسي مضطرب، لهذا ظهرت إشكالية الدائن والمدين بين شتى الاطياف الثقافية وعلى المستويات كافة وموقفهم من الدكتاتور وسلطة الاستبداد))(٤)، وعلى وفق هذا نجد الشوك معبراً عن همومه التي وضحتها سيرته لتعطي صورة أكثر

---

(١) ينظر: الكتابة والحياة: ١٥.

(٢) ينظر: الرواية العراقية والسياسة، سليمان البكري، مجلة الأقلام، العدد ٧، ١٩٨٥/٧/١.

(٣) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، سعيد يقطين، دار الأمان، الرباط،٢٠١٢م: ١٧٥.

(٤) اخوة يوسف، الإدانة في الثقافة العربية أزمة هوية، إشكالية وطن، د. اثير محمد شهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ج٢، ٢٠١٣م: ٣٦.

فاعلية، إذ يصرّح: ((كان انقلاب ١٩٦٣، أكبر مأساة في تأريخ العراق الحديث. كان مجزرة رهيبة للشيوعيين، ومحنة لكل الديمقراطيين. أنا اعتقلت وعذبت في قصر النهاية، ولم أنجُ من الموت تحت التعذيب البشع إلا بعد أن قدمت اعترافي))[١]، وهذه المضامين هي الجوهر الحقيقي مما قد ساعده في الابداع الروائي، ولا سيما أن أكثر الاعمال التي كُتبت في المعتقل هي القصة والرواية[٢]، ويبدو أن المنظومة النسقية هي من أكسبت الشوك روح التجسيد والمحاكاة، واعطت الطابع الروحي له في الغوص بعملية إبداعية صادقة.

إن الحديث عن تجربة الراحل (علي الشوك) يحتاج الى نظرة نقدية ذات بعد معرفي، يمكن عبرها أن نتعرف على مزايا النسق السلطوي، وتجلياته الثقافية، ولا يمكننا الكشف عن هذه التقنيات إلا عبر استعمال أدوات النقد الخطابي الذي يتبنى جوهرة الفحص الدقيق لجدلية الخطابات المؤسساتية، ولا شك في أن النقد الثقافي قد دخل في علاقة جديرة مع خطابات المؤسسة التي عملت على تسويق الأنساق وبثها في زوايا المجتمعات، وعلى وفق هذا مارس نقاد الثقافة عمليتهم النقدية في فحص مظاهر التمرد الحقيقي للسلطة ومؤسساتها عن طريق تحليل السياق الثقافي للخطاب السياسي[٣]، إذ عبرها صار النص يستعمل لاستكشاف أنماط معينة من الأنظمة والإشكاليات الآيديولوجية التي تتبنها الطبقة السياسية[٤]، وهذا جزء من الآليات التي

---

(١) الكتابة والحياة: ٤١/٤٠.

(٢) ينظر: عن الكاتب في السجن، جوزيف برودسكي، ترجمة فالح الحمراني، موقع ايلاف، ٢٠٠٤/١١/١٦.

(٣) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، د. حنفاوي بعلي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ٢٠٠٧م: ١٥١.

(٤) ينظر: النقد الثقافي وكشف آليات التسلط، سليم بن حولة، الحوار المتمدن، العدد ٢٠٠١، ٢٠٠٧/٨/٨.

وضعها الغذامي في فهم الجدلية النسقية للمستهلك الثقافي ورصد الهيمنة الشمولية وظواهرها[١].

ويتفق كثيرٌ من النقاد على أن إشكالية القيم التي تستند إلى أن منظومة النسق ذي الملامح المهيمنة هي جزء من تسلم لا شعوري يتكئ عليه صاحب الخطاب[٢]، ولأن السلطة في مراحلها الأولى تستند إلى جزء كبير من موروثها، فإنها على هذا الأفق تبدأ من الفحل السلطوي، ومن ثم تتطور لتكون فحلاً ثقافياً[٣]، يبدأ في ممارسة ملامحه السلطوية كجزء من قانون منظور نسقي يدعو إلى السكوت وتمجيد الخطابية، وهذه من نقاط المفارقة التي انتجتها الثقافة العربية، إذ تدعو إلى عدم البوح والسكوت وتجعله أعلى منازل الحكمة، لكنها في واقع الحال انتجت الفحل وجعلته عماد القول[٤]، وهنا تشتغل مساحة النقد الثقافي الذي يكمن في نقد من ((شرعن وجود هذه الأنساق، تلك التي تحتفي بقبحيات السلطة واللذة والتماهي مع الهيمنة والاستعمار))[٥].

ولا بد من الأخذ في الحسبان، أن وظيفة هذه الدراسات منذ تأسيسها إلى يومنا هذا، تنطلق من الرؤية التي وضعها (فنسنت ليتش) في تحليل التفرعات السوسيولوجية للمؤسسات التي دخلت في علاقة وثيقة بالمراكز العليا[٦]، إذ مارست كشوفاتها في الخطاب الأدبي بوصفه نظاماً رمزياً يبحث عن العلامة الآيديولوجية

---

(١) ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٥م: ٨١.

(٢) ينظر: م.ن: ١٩٣.

(٣) ينظر: م.ن: ١١٩.

(٤) ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ٢١٢.

(٥) النقد الثقافي العربي، نقد النص، نقد المؤسسة، علي حسن الفواز، موقع الحزب الشيوعي العراقي، ٢٠١٥/٦/٩.

(٦) ينظر: النقد الثقافي العربي، نقد النص: ٢٠١٥/٦/٩.

للمؤسسة[١]، فلذلك تكون الحيلة الرئيسة للدراسات الثقافية هي مسك المضمر المخاتل في الكينونة المجتمعية، ولا سيما الكشف عن الطرائق التي أدت إلى وضع المضمر بطريقة ذات مستوى إجرائي بحت، وهذا المنهج بدأ من المفكر (إدوارد سعيد) الذي وضع أسساً تعمل على تفكيك ملامح السلطة، إذ انطلق من الموقع الاستراتيجي، أي موقع المؤلف في عمليته الإبداعية، والتشكيل الاستراتيجي الذي يحلل العلاقة الروحية بين النصوص وبين ثقافة عامة[٢]، وهذا الدور يكشف لنا عن أن آلية الممارسات الخاصة بالسلطة تنتعش في النص بشبكة علاقات منسجمة مع بعضها، ولا يمكن فحصها إلا عبر النقد الثقافي.

وعلى وفق هذا، يتصدر الناقد الثقافي والمفكر الفرنسي (ريمون آريون)، في إيجاد العلاقة الكلية بين سلسة سياقات المجتمعات الثقافية، وبين أنساق المؤسسة السياسية، إذ يفصح أن عصر الانهيار السلطوي، يأتي مزامناً لنهاية الآيديولوجيا، ولاسيما أنه نظر إلى المجتمعات الغربية بنظرة سلبية بعدما تجلت صورتها الأولى بالعنف والاضطراب[٣]؛ بسبب سياساتها السلطوية، وفي هذا المنظور يهدف الناقد إلى استلهام الممارسات الثقافية المرتبطة في السلطة، إذ تكشف عن رؤيته النقدية المدى التأثري الذي جاء بفعل الارتباط بالممارسات الثقافية[٤]، ومن البديهي أن تغرس الهيمنة السلطوية سلوكياتها الثقافية في الممارسات المجتمعية، عن طريق محاولتين، إحداهما انقياد المجتمع (العمى الثقافي)، وهذ المسؤولية التي تقع على

---

(١) ينظر: النقد والايديولوجية، تيري إيجلتون، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ١٩٩٢م: ٢١٩.

(٢) ينظر: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، إدوارد سعيد، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م: ٦٨/٦٩.

(٣) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ١٦٠.

(٤) ينظر: م.ن: ١٥١.

عاتق المجتمع بوصفه مبتكراً للصنم الفحولي[١]، والأخرى الجبر والهيمنة عن طريق استعمال أدوات السلطة في تهميش سلوكيات الفرد.

وبما أن للثقافة دوراً كبيراً في تقوية النسيج المجتمعي، نجد في الواقع الأعم هو انقسام الوعي الثقافي على مفصلين، أحدهما تمثيل صورة ضدية نحو الماكنة السياسية، أما الآخر فهو الانسجام الرؤيوي مع الافكار السلطوية، إذ يمارس أصحاب هذا المبدأ في بلورة نظام آيديولوجي للمتلقي على نحو يتوافق مع المؤسسة السياسية، وعلى وفق هذا يتحول الفرد إلى أداة غير فعالة ملتصقة بالنظام السلطوي[٢]، وهذا لا يختلف تماما عن النسق المضمر في الخطاب الديني، إذ يشتغل بخصائص قادرة على تدجين الناس والجماهير، واتخاذ سلطة القداسة محوراً من محاورها[٣].

وفي هذا البعد يلتزم الخطاب الروائي بشبكة متماسكة من الذوات تلتقي مع الآخر بعلاقة ضدية ذات أبعاد متنوعة تبدأ من السلطة الاجتماعية والعرقية إلى الثقافي والغرائزي الجنسي، إذ يوظف المؤلف رمزية خاصة في تشكيل مفاهيم دلالية متنوعة، منها رمزية السلطة، الحزب، الحكومة، الطبقات الاجتماعية [٤]، وقد تصبح البنى متلاحمة بين ما هو مشترط ذاتي وواقعي، وبين شيء خيالي يجسده الروائي لدعم القضية الروائية.

---

(١) ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ٢٦٨.

(٢) ينظر: النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي (العراق أنموذجاً)، د. عبد الرحمن عبد الله، مشروع بغداد عاصمة الثقافة، ٢٠١٣م: ٣٨٨.

(٣) ينظر: النقد الثقافي، من النسق الثقافي الى الرؤيا الثقافية، عبد الرزاق المصاحبي، مؤسسة الرحاب، بيروت، ٢٠١٤/٢٠١٥م: ٧٤.

(٤) قضايا الرواية العربية الجديدة: ١٧٧.

الفصل الأول

سلطة الذات

المبحث الأول: ذات المؤلف وعلاقتها بالسلطة

المبحث الثاني: الذات الغريزية وسلطة الدافع الجنسي

المبحث الثالث: الذات الجمعية

الفصل الأول

سلطة الذات

إن الانطلاقة التي شهدتها الدراسات الإنسانية، ولا سيما الدراسات التي وجهت اهتمامها لعلم المنطق والفلسفة وعلم النفس اخذت صدى واسعاً بمقبوليتها على الصعيد الثقافي والحضاري، وهذا الأمر أدى إلى انتقال رؤيتها الثقافية إلى العملية الأدبية، وأصبح الأدباء والنقاد يلجون في هذه الدراسات عن طريق توظيفهم كثيراً من الأدوات التي تعد ركيزة العلوم الإنسانية ومنها الفلسفية والنفسية، ومن أهمها مصطلح "الذات" الذي يدرس جوهر الشخصية الفردية في المجتمع الإنساني وما يسيطر عليها من متغيرات خارجية تعد المُحرك الأساس لها، ولهذا فإن مفهوم الذات هو ما يطلق على عمق الشيء وصوابه[١]، بمعنى انه الجزء المسيطر على النفس بحالة لا شعورية، وقد خرج هذا المصطلح من سياقات الدراسات القديمة التي اهتمت بدراسة سلوكيات الانسان على وفق منهجيات فلسفية، ولا سيما الفلاسفة المسلمين، عبر استعمالهم لمصطلحات "الروح"، "الجسد"، "النفس"[٢]، والمعاجم الفلسفية التي اطلقت عليه "بالنفس المدركة"[٣].

وقد اعطانا التصور الأدبي مفهوماً ثقافياً معرفياً واسعاً وهو:((الشعور بالوجود الذاتي المستمر والمتطور بالاتصال مع العالم الخارجي والاختبارات والتثقف، ثم بالتأمل والاستنباط، وهذا الأنا هي مركز البواعث والأعمال التي تؤقلم الإنسان في محيطه))[٤].

---

(١) ينظر: المعجم الفلسفي: ٥٧٩/١.

(٢) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي: ٤٥.

(٣) ينظر: المعجم الفلسفي، ج١: ١٣٩.

(٤) المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م: ٣٦.

واهتم دارسو علم النفس الاجتماعي بمفهوم الذات في دراستهم على أنها: ((تكوين معرفي منظم وموحد ومنظم للمدركات الشعورية والتصورات والتعميمات الخاصة بالذات))[١].

ومن هنا نرى، إن الذات هي أشبه بالشخصية الكامنة التي يلتمسها الإنسان بدواخله، ذات العواطف والميول، وهي تربط بين النزعات الغريزية والواقع الخارجي للعالم[٢]، بوصفها مستقبلة ومنتجة من حيث الانفعالات والتأملات التي تندرج تحت سلطة الفرد، ولا سيما أنها محملة بمضمرات وهمية وفكرية ومجتمعية[٣].

وقد يتفق كثيرٌ على أن فلسفة الوجود عند "جان بول سارتر" سعت إلى إعطاء الذات مركزية مهمة في جعلها المحطة الرئيسة للعواطف الفردية[٤]، ولا سيما أنها أسست لنفسها مكانة ذات رؤية جدلية في رفض الآخر بوصفه صفة مقيدة لا يعطي الحرية الشاملة للذات[٥]. وهذه المغامرة التي انطلق منها المذهب الوجودي في قضية الذات جاءت على أمرين، أحدهما الإصرار على حرية الذات الفردية في افعالها، والآخر أن الفرد لا يستطيع أن يتجاوز ذاتيته الإنسانية، وهذا عندما يكون الفرد سابقاً على ماهيته[٦]، وهذه الخصيصة تعد الانطلاقة التي بدأ بها "جون ماكوري" في بحثه عن الذات الوجودية، إذ عد المستوطن الأول للذات، هي

---

(١) علم النفس الاجتماعي، حامد زهران، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤م: ٢٩١.

(٢) ينظر: شعرية الهوية، د. علاء عبد الهادي، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٦: ٢٨٤.

(٣) ينظر: الغريزة والثقافة، دراسات في علم النفس، سيغموند فرويد، ترجمة حسين الموزاني، منشورات الجمل، بغداد، ٢٠١٧م: ٦.

(٤) ينظر: الوجودية مذهب إنساني، جان بول سارتر، ترجمة عبد المنعم الحفني، الدار المصرية للطبع والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٤م: ٢٦.

(٥) ينظر: م.ن: ٩.

(٦) ينظر: مفهوم الذاتية في فلسفة سارتر، يونس البرودي، صحيفة المثقف، العدد ٥٨٩٧، ٢٠٢٢/١٠/٢٨.

الانفعالات وليست الأفكار، أي استبدال أنا المفكر بأنا الفاعل لتخطي كثير من المشكلات التي فرضت على الفلسفة الإنسانية[١].

وجدير بالإشارة، أن ثنائية الذات والآخر أو ما تسمى بالثنائية الضدية، هي ثنائية مزدوجة لا تقبل الانفصال، بمعنى أن الآخر هو سبب في وجود الذات على وفق أنظمة ومؤسسات أعطت إمكانية النشوء والتصرف في حدود غير مخترقة، لكن على الرغم من ذلك فإن الآخر جحيم كما عبر عنه سارتر في مسرحيته "جلسة سرية"[٢]، بوصف الذات هي مركز المبادرة ومقر الوجدان والشعور[٣]، وهذا ما كانت تعنيه الفلسفة العقلانية التي عدت الذات مصدراً للمعرفة[٤].

وقد تتناسب هذ الظاهرة مع الرؤية التي أسس لها " نيتشه " إذ إنه انحاز إلى ذات الفرد على حساب المجتمع الآخر، وهذا ما يمثل عنده تعظيم القيمة الفردية التي حرص بعض المثقفين من فلاسفة وأدباء على تأكيدها رغبة في التميز والاختلاف، أي تعظيم قيمة الذات للفرد[٥]، وهذا ما أطلق عليه "ميلر" ((مصطلح الهوية الذاتية العامة للتعبير عن إدراك الفرد لمظهره بالنسبة لجماعة خاصة))[٦].

وفي الحقيقة الاجتماعية أن الذات هي التي تدفع الإنسان إلى تصور الآخر وتصنيفه، سواء أكان عربياً أم غربياً، أو بهذا الشكل أو ذاك، إذ تبني المواقف منه[٧]. من هذا الشأن ظهر العديد من الدراسات التي تناولت ثنائيات الفردي

---

(١) ينظر: الوجودية، جون ماكوري، ترجمة امام عبد الفتاح امام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢م: ١٤١.

(٢) ينظر: مفهوم الذاتية في فلسفة سارتر، يونس البرودي، صحيفة المثقف، العدد ٥٨٩٧، ٢٠٢٢/١٠/٢٨.

(٣) ينظر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، اتحاد كتاب العرب، دمشق،١٩٩٩م: ١٨٤.

(٤) ينظر: جدل الأنا والآخر، قراءات نقدية في فكر حسن حنفي، احمد عبد الحليم عطية، دار مبدولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٧م: ١٧.

(٥) ينظر: الأنا والآخر في شعر المتنبي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ١٣١، ٢٠١٥: ١٤٤.

(٦) علم النفس الاجتماعي: ٢٩٢.

(٧) ينظر: نحن والآخر، في الرواية العربية المعاصرة، د. نجم عبد الله كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٣م: ٤٠.

والجمعي والذات والآخر، وهذه الدراسات اشتغلت على عديد من الافراد ذات البشرة السوداء، أو الفروقات بين الغربي والشرقي، أو عبر تحديد الهوية سواء كانت قومية أم عرقية أم دينية مذهبية.

ومن هنا فإن ثنائية الذات والآخر لم تقتصر على الدراسات الفلسفية والنفسية، إنما استدرجها النقاد إلى الحلقة الأدبية بوصفها مساحة سلطوية يخضع لها الروائي أو الناقد ويتقيد بها بادراك شعوري أو غير شعوري، وهذه الثنائية تكون مساحتها واسعة من حيث التجسيد للنظرية السردية(١)، و أن الرواية، من أكثر الفنون الابداعية التي تهدف إلى رسم الذات والآخر، إذ تهيئ الأمر إلى الذات للقول والتعبير عن أعماقها من أفكار وتطلعات(٢)، ولهذا أن كل ما يطلق على ذات المؤلف أو ذات الراوي، أي بمعنى حقيقته أو هويته الشخصية، أي بوصفه شخصاً متميزاً، أو كائناً اجتماعياً، ترتفع به روح التفرد(٣)، يسقط طروحاته الفردية على روبوتات ورقية تكشف لنا العمق الباطني لشخصيته.

إن مسارات هذه التجربة قد شكلت علامة فارقة في تاريخ النقد الثقافي، على النحو الذي أسس له الغذامي من حيث إرساء قاعدة العنصر السابع (النسق) الكامن في أعماق المؤلف، إذ استوحى هذا النسق مما تقصده الذات وما يخرج منها انفعالات وعواطف تعد دلائل مشيرة إلى واقعيتها الماضية، وهنا نشير إلى أن الثنائية الضدية تعد ((مفتاحاً للولوج إلى بوابة النقد الثقافي؛ إذ يشكلان نسقًا ثقافيًا متعدد العلاقات))(٤)، مختلفاً في الأوجه والصفات، وعلى وفق هذا المفهوم نرى التجربة

---

(١) ينظر: الذات عينها كآخر: ٢٩٤.

(٢) ينظر: إشكالية الأنا والآخر: ١٤.

(٣) ينظر: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ١٩٩٩م: ١٢.

(٤) الأنا والآخر في النقد الثقافي عرض وتقويم، د. وفاء عبد الأمير، د. ايمان مطر السلطاني، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، عدد ٤٢، ٢٠٢١/٦/٤: ٢٠٥.

الشعرية المتنوعة التي تناولها الغذامي في كتابه "النقد الثقافي" تعد مغامرة واسعة في استكشاف الثنائيات الضدية، وقد عد هذه القضية أشبه بالثقافة الخطرة، مع ذلك جعل الذات المتعالية جزءاً من مشروع نسقي مهيمن وطاغٍ جاء بفعل عوامل سوسيوثقافية مترسخة(١)، ولا سيما أن حركة النسق في الثقافة والوعي تعد قانوناً غير منظور.

وبذلك نرى الذات التي استقت تجربتها الإبداعية من الفلسفة الممزوجة بين واقع وآخر بوصف هذه التجربة جزءاً من الموروث الثقافي المتجذر في حينها يباشر الآخر برصده(٢)، وهذا الأخير يأتي متأثراً بعوامل مرتبطة ومتمسكة بعدد من القضايا النقدية والفكرية، ومن أبرزها: الاختلاف، والثقافة، والحضارة، والاستشراق، والعرقية، والأقليات، والمركز والهامش(٣)، إذ إن مناهج ما بعد الحداثة عمقت البحث في مثل هذه القضايا، ولا سيما الدراسات الثقافية التي تعد جوهراً ميكانيكياً في رصد المفعول النسقي الذي تزرعه الذات بوصفها منتجة ومستقبلة من المحرك الخارجي سواء كان ماضياً أم حاضراً وبهذه تظهر صفات الاستبداد الذاتي والإنتاج النسقي التي تعيدنا إلى قراءة البيئة التي أنتجت هذه الذات.

---

(١) ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية العربية: ١٧٥.

(٢) ينظر: نسقية التوازي الثقافي بين الأنا والآخر، نادية هناوي، جريدة القدس العربي، العدد ٨٧٩١، ٢٠١٧/٤/١١.

(٣) ينظر: النقد الثقافي وأنساق الغيرية، طارق بوحالة، مجلة عود الند، العدد ٩٦، ٢٠١٤/٤.

المبحث الأول

ذات المؤلف وعلاقتها بالسلطة

يعود نجاح العمل الإبداعي إلى منتجه، (المؤلف)، وارتفاع قيمة الأدب يعود إلى تفوق شخصية الكاتب وحياته، ذلك لأن العمل الإبداعي هو المعبر عن شخصية المؤلف ومفسر لها، وهذا يعد من أقدم الأساليب الأدبية وأكثرها رسوخاً[١].

وما يؤكد أن بعض الأعمال الأدبية عموماً والروائية على وجه الخصوص هي عبارة عن سيرة ذاتية، تروي سيرة حياة مؤلفها، وعلى وفق هذا الشيء، تتجلى سلطة الذات في حضورها الواسع في رسم الأحداث الماضية والصراعات في الرواية[٢]، وهذا يدل على أن ضمير المتكلم يعوم داخل النفس الإنسانية، ويعريها، ويكشف عن آثارها ويقدمها إلى المتلقي[٣].

وقد نجد كثيراً من الروائيين، قد عبروا عن حالتهم بكتابة تلك الفنون بحضور الذاتية الخفية، لربما كانت بسبب الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي قدمت رؤية جدلية عن مجتمعاتهم[٤]، إذ انطوت هذه الحالات على سحب المبدعين إلى دوامة التهميش الآيديولوجي بسبب المعتقدات المعارضة، إذ أصبحت اشبه بالحرب الباردة وسلاحها النص.

---

(١) ينظر: نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآران، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م: ١٠٣.

(٢) ينظر: صورة تعالق ذات المؤلف بذات السارد والشخصية في الرواية العربية الحديثة، توفيق الحكيم نموذجاً، د. بغداد عبد الرحمن، الملحقة الجامعية بمغنية، جامعة أبي بكر، الجزائر، بحث على شبكة الانترنيت: ١.

(٣) ينظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م: ١٥٩ .

(٤) ينظر: بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة احمد خليل، علي بن احمد الغامدي، كلية الادب، مركز البحوث، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م: ٧٩.

ارتبطت القصة العراقية بالحدث السياسي بسبب نشاط الطبقات الفكرية التي اخذت منحى يسارياً منذ بداية العشرينيات، مع ظهور الاتجاهات الأخرى من الفئات المثقفين البرجوازيين، إذ مارسوا نشاطاً فكرياً واضحاً، وخير دليل هو مجلة "الصحيفة" التي جسدت الكثير من النشاطات الإبداعية والفكرية(١)، وكانت الرواية هي النظام الخيالي الاوسع في خرق تابوهات الأنظمة المجتمعية، ولا سيما أنها مارست تمرداً واضحاً على المؤسسة السياسية والاجتماعية التي قيدت حريتها، إذ جعلت الروائي ينقل رؤيته إلى عددٍ من الرواة الضمنيين ليرسموا تحركاته في ظل تلك المناخات(٢).

وبهذا تنبثق الفكرة الحقيقية في روايات الشوك من صورة واقعية جسدت المدة التي مرّ بها المجتمع العراقي من نهاية الحكم الملكي حتى صعود القوميين، إذ رسمت الصراعات بطريقة اشبه بالفوتوغرافية الحقيقية، ولا سيما أن القراءة النسقية للدلالة الروائية فسرت لنا أن ذات المؤلف وسيرته كانت هي الثيمة الرئيسة في السياق العام، بمعنى أن المؤلف لم يباشر في بناء حدث سردي، بل عمل على نقل صورة كان هو جُزء منها(٣)، وبصدد ذلك يقول الشوك: ((اعترف بأنني كنت لصيقاً بعالم رواياتي الخاص بي، وهذا لم يتغير حتى في كتابتي عن حدث لا ينتمي إلي))(٤)، وهذا يكشف لنا عن أن الذات هي صاحبة القرار في رسم المشكلات والاحداث بطريقة بورتريه أشبه بالمرئية لسيرة حياة مناضل عراقي يواجه البطش بأشكاله جميعها، ولربما الاغتراب ساعده على تجاوز المحظور في تجسيد تلك

(١) ينظر: الأدب القصصي في العراق، منذ الحرب العالمية الثانية، د. عبد الإله أحمد، أتحاد كتاب العرب، ١٩٧٧م: ١/ ١٥٩.

(٢) ينظر: الذات والآخر في الرواية السورية، إبراهيم خليل الشبلي، دار فضاءات، عمان، ٢٠١٩م: ٧٠.

(٣) ينظر: بناء الرواية: ادوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥م: ١٠٦.

(٤) الكتابة والحياة: ٢٤١.

الصراعات التي شكلت عاملاً سلبياً على الواقع المجتمعي، ومن ذلك كان ((لحافز الهرب دورٌ كبيرٌ في تحريك الحلقات السردية))[١].

وتجدر الإشارة إلى أن تجليات العلاقة بين علي الشوك ورواياته هي علاقة وثيقة بين كاتب شخصي وسيرته، لكن الوجه المختلف فيها هو إضافة شخصيات خيالية تعمل على تلاحم النظام السردي واستكمال الفجوات لخلق حدث نصي يعكس الصورة الواقعية، أما شخصية هشام المقدادي فهي أشبه بالقناع الرمزي لعلي الشوك، إذ يعد الصوت الحقيقي لعلي الشوك على أن رمزية الأسم جاءت من التنظيم الحزبي حين ذاك[٢]، بمعنى أن الذات أخذت صدىً واسعاً في التأليف الروائي، مثلاً روايته "السراب الأحمر" كتبت بصيغة روائية لكنها لم تتجرد عن ذاته، وربما كان العامل النفسي هو السبب وراء هذه العملية أو اللاوعي مما يدخل الكاتب بحلقة لا يمكن الانسلاخ منها[٣]، ولعل ذلك يعود إلى الحالة التي مر بها الشوك، وهي أشبه بالظرف النفسي الضاغط[٤].

ولا يمكننا أن نغفل أن خصيصة الثنائية الضدية جاءت بحضورها المشتبك بالعلاقات السلطوية، وهي تمثل المحور الأساسي في روايات الشوك، إذ عمد المؤلف إلى اظهار رغبات (الآخر) سواء بسلبياته أو إيجابياته[٥]، وهذا يعني أن الآخر هو سبب جوهري في تغير المعادلة المنطقية التي كانت سبباً في جعل الشوك يخوض بعمل إبداعي.

---

(١) الذات والآخر في الرواية السورية: ٧٦.

(٢) جاء ذلك ضمن مكالمة هاتفية مع أمين الشوك (الأخ الأصغر لعلي الشوك)، الثلاثاء/ الساعة التاسعة مساءً/٢٠٢٢/١٢/٢٠.

(٣) ينظر: الكتابة والحياة: ٢٤١.

(٤) ينظر: علي الشوك وموت كامل شياع، فاطمة المحسن، جريدة الرياض، العدد ١٦١١٧، ٢٠١٢/٨/٩.

(٥) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي: ٤٦.

وهنا نرى التأسيس الحقيقي لنسقية الذات التي حضرت في رواية " السراب الأحمر " إذ جاءت الذات مقيّدة بين سلطتين إحداهما سلطة الحزب الحاكم، والأخرى سلطة الأنظمة المجتمعية، ونرى أن الراوي " هشام المقدادي " يحاول الهروب من إشكاليات السلطة بجميع نماذجها، " **وما يسمى بالكازينوهات لا تزال تستقبل روادها كالعادة، سوى أن الدكتور هشام المقدادي واصدقاءه لم يعودوا يرتادونها، تجنباً للعيون والآذان الراصدة** "[١] في هذه الجملة الثقافية، نرى أن الحدث ليس من واقعة تأريخية بل حدث تخييلي لجأ إليه المؤلف لإظهار ذاته دون اللجوء إلى الذاكرة التأريخية، فسلطة الذات كانت متمركزة على الأحداث السردية التخييلية لا الأحداث الواقعية التأريخية، وهذا النص يعطينا انطباعاً أن شخصية المؤلف هي القائدة في تحريك الاحداث، إذ جاء سرد الأحداث بضمير المتكلم الغائب "هشام المقدادي واصدقاؤه"

وتتداخل الذات في موضوع آخر بمحورين في رواياته : المحور الأول هي قراءة المؤلف لدواخل الشخصية الرئيسة من معاناة، والمحور الثاني تجسيد الصراع القائم بين الشخصية الرئيسة والحياة الاجتماعية، فما يجسد المحور الأول" **هناك شيء انثلم في نفس الدكتور هشام، ونغص عليه مزاجه، وحقه في ممارسة حياته الطبيعية في وطنه**"[٢] سلطة (الأنا) بدأت واضحة في خطاب المؤلف بمعنى ارتفاع قيمة سلطته على إدارة الأحداث، وهو من يسوق الحدث الروائي مع اختفاء أنا السارد، وهذه جاءت بالفعل (انثلم) أي استطاع المؤلف أن يرسم للقارئ دواخل الراوي وصراعاتها مع النفس وإقرار مزاج الراوي من سلطة ذاته مع التحام المدة الزمنية بين زمن الحدث الواقعي وزمن السرد.

---

(١) السراب الأحمر، سيرة حياة هشام المقدادي، علي الشوك، دار المدى، بغداد،٢٠٠٧م: ٥.

(٢) م.ن: ٧.

وفي المحور الثاني يجسّد وجود حالة من الصراع النسقي في نَفس المؤلف حين يوضع خريطة هذا البطل، " **وتسأل إن كان ورث هذا القلق من أبيه، الذي كان به رهاب من الحكومة. أم هو إحساس أصبح فطرياً لدى المواطنين الذين ينتمون إلى مجتمعات لم تعرف النظم الديمقراطية** "[١]، يبدو أن حضور العامل النفسي بدأ واضحًا في المساحة المشتركة بين المؤلف والراوي، إذ عمد المؤلف إلى عدم تشخيص حالة الراوي (البطل) في طبيعته النفسية، أي حدوث نوع من المواربة في الصياغة وعدم الثبات في تصوير ذات الراوي مع حضور الأنا النسقية المضمرة عند المؤلف في صياغتها لمثل هذه الحالة، وهي جزء من تصوير حالة الصراع الدائم بين المؤلف والسلطة السياسية والاجتماعية، أي كيف يصور نفسه في العالم الروائي وكيف يقرب المسافة بين ذاته وذات الراوي.

في حين نرى من جهة أخرى محاولة قصدية من المؤلف، إذ أراد بها ربط المسافة بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى، " **ربما كان عدنان الملاك ألمعهم ذكاء، إن يكن أكثرهم ثقافة. لكنه كان موضع إعجاب الجميع، بمن فيهم هشام، لموهبته الخارقة في الكتابة (الصحافية)، وفي مقدرته الفائقة على صياغة أية فكرة بأسلوب بليغ، وفور الطلب**"[٢] إن التباين القصدي الذي أراده المؤلف واضح جداً في سياقه، إذ يحاول أن يقرب المسافة بين البطل الراوي، وبين شخصية (عدنان الملاك)، بوصفه مثقفاً من الطراز الاول، إذ عمد في تركيب الحدث بطريقة بعيدة عن الاختلاف النسبي بين الشخصيات، ولا سيما وضعه للثيمة الثقافية التي تعد الكينونة الرئيسة للمساحة التي يسير بداخلها البطل المقدادي بوصفه شخصيةً مثقفةً يستخلص جهده لمشاركة اعضاء الوسط الثقافي والتعرف عليهم ومشاركتهم بالحديث، ليكونوا موضع اعجاب عنده.

---

(١) السراب الأحمر: ١٠.

(٢) م.ن: ٢٦.

في المستوى الثاني، تبين هناك حالة من التساوي بين الأنا المؤلف والأنا الراوي، " **ومشكلة هشام أنه كان مسكوناً بهاجسه العراقي. كان يفكر في اختيار موضوع لأطروحة يمكن أن يكون مفيداً للوطن** "[١] في هذا السياق يقدم لنا المؤلف أمرين، الأمر الأول: يكون الروائي داخل الحدث مشاركاً فيه، وفي الوقت نفسه يريد الانسلاخ والخروج ليعطي للراوي زمام التجسيد في رسم الأحداث، أي حضور الأنا النسقية عند المؤلف في رسم سيرته والتخفي وراء الراوي، والأمر الثاني: يحاول المؤلف إعطاء الراوي مشروعية لإظهار حالة التمركز، وإظهار أنا الراوي، لكن المؤلف يقع في مصيدة الزمن؛ لأن الحدث كان في حقبة ماضية، " **كان يفكر** " هذه دلالة واضحة على أن الزمن يثبت أن لذات المؤلف حضوراً واسعاً في تجسيد الحاضر، وهذا يدل على أن الروائي كان خارج النظام الحكائي ومتماثلاً داخل الحكائي، ويحاول الانصهار داخل أصوات الحدث لكي يقدم نشاطاً اجتماعياً[٢].

وفي مواضع أخرى، يكون المؤلف خارج السياق الروائي، لكنه مطلع على حدث السياق،" **أنا نادم جداً لأنني عدت الى الوطن. وإذا شئت الحقيقة، إنني لم أعتقد أن الأمور كانت ستتخذ هذا المسار**".[٣] يشير لنا السياق في تجلي الأنا بظاهرها، لكنها لم تظهر بدلالة نسقية إنما بحالة انكسارية، إذ فرضت على الراوي سلطة وجوده ضمن إطار مجتمعي، وقد تفصح هذه الحالة من تحول المسار الخطابي، إذ بدأ المؤلف يفسح المجال لذات الراوي لتفعيل سلطته في البناء الحكائي ويترك الأمر للأحداث أن تأخذ مجراها ضمن نطاقها، وهذا أدى الى توسيع المسافة

---

(١) السراب الأحمر: ١٨.

(٢) ينظر: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، د. عبد العزيز ضويو، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٤م: ١٣١.

(٣) السراب الأحمر: ٤٨.

بين الراوي والمؤلف مع انخماد ذاتيه المؤلف عبر إعطاء مشروعية ضمير المتكلم الى الراوي.

واحياناً تأتي الذات تسهم في احداث اخرى، إذ نرى في رواية (الأوبرا والكلب)، دخول المؤلف في التجسيد الكلي للعالم الداخلي والنفسي الذي تدور فيه الشخصيات، بمعنى سعي المؤلف إلى رسم الفضاء الداخلي للشخصية الرئيسة (ياسمين) وما تفرضه الذات من اشتراطات على المكان، " **تلبثت قليلاً متنحية عن التيار، ريثما يتجدد هواء الغرفة بالكامل، ثم أغلقت النافذة، وخلعت قميصها من جديد، وألقت بنفسها على السرير. إن هذه الساعة من التشمس الصباحي هي أهنأ فقرة، لأنها توفر لها فرصة في تحقيق هذه الرغبة وهي عارية**".(١) في هذه الجملة لا تنفك ذاتية المؤلف عن التجسيد الروائي وهو يشخص حالة نفسية تمر بها الشخصية الرئيسة، وبهذا يكتب المؤلف بضمير الأنا وبصيغة المتكلم الغائب، إذ يركز على تأصيل رؤية نفسية تعمل على تشخيص فرضية غرائزية تقود البطلة نحو عملية لا شعورية، إذ وهو يقود الأحداث الداخلية ويؤثث لفكرة تفاصيل تحريكية يفرضها على ذات الراوي حتى يستكمل جوهرة الأحداث.

في حين تتغير هذه المسارات أكثر حين يؤسس المؤلف حبكة تفصيلية لحياة البطل (هشام) وعائلته، وهذا السياق يظهر في رواية (فتاة من طراز خاص)، إذ يتجلى دور المؤلف في بناء الأساس الأسري لشخصياته، " **رن جرس التلفون في غرفة الاستقبال، فكانت داليا أول من أيقظها هذا النداء المتأخر على غير العادة. وقبل أن تخف إلى جهاز التلفون، أيقظت هشام ليجيب على النداء**".(٢) إن الدلالة التي يقصدها المؤلف في سياقه الثقافي دلالة قصدية واضحة للمتلقي، بمعنى إنه

(١) الأوبرا والكلب، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ١٩٩٩م: ٦.

(٢) فتاة من طراز خاص، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ٢٠٠٩م: ٥.

يريد القول: أن المجرى التفصيلي للسياق الثقافي مرتبط بي ارتباطاً واضحاً وأنا أسوق الحدث، وهذه سمة ذات صبغة نسقية في ظاهرها شيء اعتيادي وبباطنها شيء يحمل واحدة من الثنائيات النسقية وهي الأنا، وربما أن هذه الصيغة انتقائية نراها عند القليل من الروائيين تستدعي حضور الذات لكي تكمل المشهد التفصيلي للشخصيات الرئيسة، وهذا ما يقصده المؤلف في تجسيده للوحة حياته ربما أضاف عليها في بعض المواقف صبغة تخييلية لكي تدخل في خانة الفن الروائي.

وهنا يستمر المشهد التفصيلي الذي يقدمه المؤلف في رواية (مثلث متساوي الساقين) إذ يقوم المؤلف بإدارة الحدث المناسب لكي يرسم إلى المتلقي الخطوات التي اتخذتها الشخصية الرئيسة في مسيرتها الروائية، " **لدى وصولهم إلى براغ، عصر ذلك اليوم، الثلاثاء، وهو موعد رحلة طيارة الخطوط الجوية العراقية الأسبوعي، لم يجد هشام حقيبته. تسلم الجميع حقائبهم من حزام الحقائب الدوّار، إلاه هو. وتأخر زهاء ساعة بأمل أن يعثر على حقيبته**"[(١)] إن دلالة الخضوع للذات لم تنفك من المؤلف جاءت بقصدية تامة، ونبثقت لنا هذه الدلالة من إشارة المؤلف إلى الراوي –**إلاه هو**– وهذا يدخل في باب القصد بأن المؤلف أراد استكمال سمة الإطار التكميلي للأحداث التي مر بها الراوي حتى في الأطر البسيطة، من حيث (البحث عن الحقيبة)، ومن حيث (الوقت)، وهذا يبين لنا أن المؤلف يحمل صفة مميزة في تجسيده لأبسط الأشياء، حيث استعمل كل الأدوات التي تمر بها أي شخصية تريد الهجرة خارج المجتمع الذي يحتضنها، وبذلك يسعى المؤلف إلى تشريع سلطته الى جميع شخصياته، حتى يؤسس لنفسه صفة الزعامة، وبذلك تظهر (الأنا) لديه ويبدأ بتأسيس النسق.

---

(١) مثلث متساوي الساقين، سيرة حياة هشام المقدادي، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ٢٠٠٨م :١١.

ومن هنا يمكننا القول: إن المؤلف هو المسؤول عن إدارة اللعبة الحكائية، والكاشف الأول عن المنظومة النسقية التي يتبناها مجتمعه، وهنا واجبنا الرصد عن المدى الذي أثر في نفس المؤلف عن طريق فحص عمليته الإبداعية وتحليلها وما يدور خلفها من اشتراطات موضوعية يمكن كشفها عن طريق مسيرة البطل الروائي الذي يعد صناعة إبداعية بحتة، ومن الضروري الوقوف على أنساق السلطة بجميع فروعها وكيف جسدها المؤلف من جهة، وكيف تعامل الراوي البطل من جهة أخرى، أي وجب أن تنزاح ذات المؤلف عن مركزية الأحداث من دون أن تتخلى عنه، حتى تتوسع دائرة الحوار ووجهات النظر بين طبقات الرواية[١]."**حاول أن يوقف ذهنه عن التفكير، لأنه شعر بحاجة قصوى إلى النوم، لكن النوم لم يسلس له قيادة . . . كانت الأفكار، والهواجس، والصور، تتداخل في ذهنه بضبابية. وتراجعت في ذهنه كلمات العميد "أنصحك، دكتور بترك العراق"**.[٢] في هذا السياق الثقافي نرى استنزافاً قسرياً لنفسية البطل وهي متجهة في تصوير مرارة الواقع وما حدث به من ملابسات نسقية، ولا سيما أن المضمر الخفي المشترط في السياق يبين لنا تجلي الحالة الضاغطة الواقعية التي يمر بها المؤلف في مواجهة السلطة السياسية، والابرز من ذلك هو اسقاط التركيبة النفسية على البطل الراوي حتى يمرر بظاهرها كصيغة تخيلية، والمضمر الآخر الملتصق بخطاب (العميد) وهو أحد أدوات السلطة، الذي باشر في نقل الإدانة من مؤسسته إلى الراوي البطل، بوصفه شيوعياً وصيداً ثميناً للقوميين، وهذا الخطاب يؤسس لنسقية الترهيب والاطاحة بالفئة المعارضة آيديولوجياً.

وفي المؤشرات الأخرى لجملة الأحداث، يعمل المؤلف على خرق الحدث باستذكار خارجي، يضع فيه قرائن تشير إلى استقلالية طبقته الآيديولوجية في البيئة

---

(١) ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٥م: ٥٧.

(٢) السراب الأحمر: ٦٣.

العراقية، إذ يصرح: " **قبل انقلاب ١٩٦٣، أي في العهد الجمهوري الأول، كان هشام يشعر، لأول مرة – بأنه يتحرك ويمارس حياته في وطنه كالسمكة التي تسبح بالماء، محيطها الطبيعي**".[١] وهذا يدل على أن المرجعيات الثقافية للمجتمع العراقي قبل الانقلاب عام ١٩٦٣، هي إلى حد ما ثقافة يسارية، ولا سيما السلطة التي تعد المتنفس الوحيد لليساريين، وهنا التزم المؤلف بإلصاق ثيمة حركية ذات خصيصة زمنية متمثلة باستذكار خارجي يطلق عبرها الحدث التاريخي في حقبة ١٩٦٣، لكن يعيد توظيفها وتركيبها على الراوي بزمن داخلي حاضر، والامر الظاهر في أن نسقية السلطة قبل الانقلاب، جاءت بتأييد من الشيوعيين، إذ يرى هشام ورفاقه أن حكومة "قاسم" مبنية على مشتركات ومصالح تدرج تحت اطار المواطنة لتضمن حرية الاختيار والتفكير، والتنوع، والاختلاف، وهي القادرة على انقاذ الجيل المثقف.

لكن نجد أن المعادلة تتغير عند الراوي بعد انقلاب ١٩٦٣، إذ اخذت منحى منحرفاً بعين الجبهة اليسارية، ربما ما جاءت به ثورة القوميين من هواجس عند اليساريين، وهذا الامر بدا واضحاً عند القيادات والضباط ذات الانتماء القومي، إذ اغرتهم مسألة الانقلاب لإسقاط حكومة قاسم[٢]، والقضاء على جميع الحركات المختلفة فكرياً وعقائدياً ، لذلك نرى أن الانقلاب جاء بسمة الانتقام، أي الانتقام من الملاكات الحزبية المعارضة، عبر الإدانة والتعذيب والسجن، إذ يصرح الراوي: " **في واقع الحال إن عملية الإذلال بدأت منذ اللحظة التي عصبت فيها عيناي** "[٣] أي بدأت رمزية تقييد الحرية، وهي دلالة واضحة على انكسار ذات المؤلف في تجسيد

---

(١) السراب الأحمر: ٢٣.

(٢) ينظر: الحزب الشيوعي العراقي في عهد البكر ١٩٦٨-١٩٧٩، سيف عدنان القيسي، دار الحكمة، لندن، ٢٠١٤م: ٧٩، وينظر: حدث بين النهرين، عزيز الحاج، طبعة محدودة النشر، باريس، ١٩٩٠م: ٤٢-٤٣.

(٣) السراب الأحمر: ٢٦٤.

الحدث الماضي الذي اسقطه على الراوي، وهذا الأمر أدى الى إلزام الذات بمعطيات السلطة ذات النسق الطاغي وتحويلها الى عبدٍ مقيدٍ، " **يقول لي الشخص الذي قادني إلى غرفة التعذيب: "انت أستاذ، لو عربنجي؟" ويغضب لأنني لم أجبه، ثم يقول بحدة: أجب. فقلت له: "كما تشاء". ثم قال: يعني عربنجي**"[١] تصوير واضح لظاهر النسق السلطوي، وهذا الدليل يفي بأن التركيبات الفكرية للسلطة الجديدة جاءت عن طريق التعصب والتهميش الهمجي لكل فئات المجتمع وبالأخص الفئات المثقفة، وربما تعلم السلطة الانقلابية بأن حركة التغيير تبدأ من هذه الطبقات، بمعنى يتوجب استهدافهم واستئصال مؤسستهم الآيديولوجية، ولا سيما أنها وقفت في منهجها على مبدأ اللاإحترام، ولا يهمها أيُّ كان سواء مثقفاً أم شخصية محترمة، وهذا نسق الاستحقار جاء ردَّ فعل في المورث السياسي العراقي، والفكرة متعطشة في بدايتها، والدليل أن كل من يخالفهم بأفكاره يجب أن يسحق، وهذا ما يؤكده السياق، " **امسك بي هذان الشابان، وربطا يدي بحبل، علقاني به في ذراع المروحة السقفية، بصورة مقلوبة، أي وجهي إلى الأسفل، وقدماي إلى الأعلى. ثم قال المحقق أو المستنطق بطرقته الساخرة:**

" **أريا الأستاذ المحترم نجوم الضحى** "[٢] قد يفصح لنا المؤلف عن حالة التمرد العنفي الذي كان مصاحباً لسياسة السلطة الجديدة، وهي تستعمل أدواتها النسقية تجاه المنطق المعارض، ولا سيما اقتران هذه الأدوات والدلالات بحساسية المكان المغلق (المعتقل) الذي شكل علامة فارقة بحياة المثقف العراقي حين ذاك، وبذلك نرى أن انتهازية الآخر السياسي تجاه المختلف فكرياً وعقائدياً، قد أصبحت

---

(١) السراب الأحمر: ٢٦٤.

(٢) م.ن: ٢٦٦.

ثيمة رئيسة في سياق الزمن الدال عليها، وبهذا الشأن ظهرت لنا طروحات الدائن والمدين بين الأواسط الثقافية، للتعبير عن موقف السلطة والحاكم الديكتاتوري(١).

وفي إطار العلاقات المتضادة بين شمولية السلطة والطبقات المجتمعية، يصرح الناقد "فيصل دراج" في تعليقه موضحاً موقفه من الازدواجية الواقعية للأحداث في سياق رواية (السراب الأحمر) لعلي الشوك: ((إن في هذا السراب سراباً آخر تمثل في دولة تسلطية، فصلت نصف الشعب العراقي عن نصفه الآخر، واضعة "العروبة" في طرف و"الشعوبية" في طرف نقيض))(٢)، هذا يعني أن منهجيات سلطة الديكتاتور دخلت في حالة ازدواجية تعمل على تعظيم الشعار العربي، لكنها في الواقع عملت على كسر الهوية العربية.

ومن هنا نرى أن مسارات القضية حملت فلسفة التغيير في إدارة قضايا المعارضين بمعنى انها لم تقتصر على التعذيب والقتل والإهانة، بل تشكلت على إصرار في تغيير المعادلة الفكرية التي يتبناها هؤلاء المثقفون، " **كان المحالون إلى المحاكم لا يطلق سراحهم، أو تخفف أحكامهم، إذا امتنعوا عن إعلان براءتهم من الشيوعية، كتابة، وعلانية في المحكمة**"(٣) ولا شك في أن تغير الأفكار يأتي نتاجًا من ضغوط وصراعات سياسية وآيديولوجية، وبما أن المؤلف كان صادقاً في التعبير عن هذه الحالة التي عدت هزيمة كبرى عند هذه المؤسسات، ولا سيما أنها جاءت باستفحال نسقي واضح تركز على نسق الترهيب والقتل والعنف، والاجبار القسري في تغيير المعادلة الفكرية، وبما أن النص السردي يظهر بحالة دلالية انكسارية، لكن المؤلف عمد إلى بث جزء من شبكة نسقية، تؤكد استحقاره للسلطة، وفضلاً عن

---

(١) ينظر: الذات، الهوية، التشتت في تجربة يوسف الصائغ، د. أثير محمد شهاب، ج ١، الصدى نت، http://elsada.net.

(٢) السراب الأحمر لعلي الشوك، فيصل دراج، مجلة الجمل، ٢٠٠٧/٥/٨: ٢.

(٣) السراب الأحمر: ٢٨٥.

تمكينه من تقرير الموجة الحاضرة والمستقبلية التي سوف تصيب الوعي الجمعي في المجتمع العراقي، ولا سيما الطبقة اليسارية التي رافقت في تفكيك افكارها بسبب التغلب السلطوي، والدليل أن اغلب اليساريين قد أفصحوا عن أسرار الحزب وأعلنوا البراءة منه(١).

وكل هذه المتغيرات تركت آثارها في نفسية علي الشوك، إذ تعد كالطلقة التي تصيب الذات، زيادة على ذلك باشرت في تغير مجرى الحياة في لحظة معينة غير مدروسة، وربما هي كانت السبب في الضغط النفسي الذي يتعرض له المؤلف حين يرسم لنا الأحداث وكأن ضميره المتكلم وليس ضمير الراوي، وهذا يؤشر حين يقوم بقراءة شخصية سياسية مؤثرة جداً " **أكثر ما حيره هو أن شخصاً واحداً، لم يتجاوز مرحلة الشباب، يشغل منصب الرجل الثاني في الدولة، ويمارس دور الحاكم الفعلي للدولة**"(٢) ومن هذا السياق الثقافي، كان الشوك لديه نظرة ذات بعد رمزي في تحليل الشخصيات الكاريزمية، ربما لسعة اطلاعه وثقافته العالية، وفي الأغلب ابتعد عن ذكر الأسماء ربما لأسباب سياسية متعلقة بواجهة الاختلاف، وعلى وفق هذا الشيء، يكشف لنا عن أن هذه الشخصية ذات مكانة واسعة في التاريخ السياسي العراقي، ولاسيما أنها كانت ذات رأي متصلب يلتزم به جميع الأطراف، يتشبث بالقرار والرؤية، وهنا حاول الشوك إسقاط القناع الظاهر، والالتزام بالماورائي المتجذر، لكن في السياق الثقافي العام يتبين لنا أن النسق له ظهوره الخاص، لكن لكل ظاهر مضمر، كما يقول الغذامي(٣)، والمضمر الخفي، هو تعالي سلطة الذات لدى الحاكم، فهو أشبه بالطاغية، يمارس أدوات السلطة حتى في خطابه مع الآخرين،

---

(١) ينظر: البراءة بوصفها فساداً سياسياً، فلاح المشعل، موقع كتابات، ٢٠١١/١١/١٢، https://kitabat.com/.

(٢) السراب الأحمر: ٢١.

(٣) ينظر: النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ٧٨.

وتصرفاته أشبه بالإمبراطوري مع الطاقة الدكتاتورية الكامنة في ذاته، حتى في استعماله للأدوات، " **كانت أمامه علبة سيكار، يقال إنه كان يستلمها من كوبا هدية من فيدل كاستر**"(١)، وهذا يدل على أنه يلتزم بمبادئ النسق الارستقراطي، وربما هذا الامر هو المساعد الحقيقي في صعود هذه الشخصية إلى دفة الحكم، مع الهيمنة الحضورية في جميع الاجتماعات، والنقاش يكون له حصراً، والذات هنا حاضرة؛ لأنها تروي حدثاً لا توجد فيها إلا وهي شاهدة، وهنا "**علق أحد المداهنين المساكين بأن ذوي الحظ السعيد فقط يحظون بشرف تدخين السيكار في حضرة السيد النائب، فلم يكن من حضرة السيد النائب إلا أن يصعق هذا المسكين بقوله : لا بد انك تتمنى في دخيلتك أن تقطعني إرباً إرباً لو أتيح لك ذلك**"(٢)، إن تجليات النسق المتعالي، ليس دلالة إنسانية إنما دلالة نسقية تعيدنا إلى الحاضنة الماضية، إذ شكلت نسقاً متجذراً، ولا سيما أن بيئة العراق تساعد على خلق الكثير من الشخصيات التي تظهر بها صفة الاستبداد الثقافي؛ بسبب الأعراف المهيمنة، والعادات والتقاليد، والبيئة القبلية العصبية التي أنتجت هذا الفحل، وهذا النص الثقافي أوحى لنا دلالتين إحداهما: دلالة الاستكبار، والأخرى: دلالة الانكسار، أي انكسار الطبيعة السيكولوجية للمؤلف، عبر ما أفرزت له السلطة الجديدة من شخصيات سوف تعرض المجتمع العراقي إلى أبشع الأمور وتغير من سلوكياته، عن طريق التهميش والعبودية.

لم يقتصر الامر على السلطة السياسية فحسب، بل إن السلطة الاجتماعية أخذت منحى واسعاً في تغير المعادلة عند المؤلف، "**هذا يجعلني أشعر بأن هناك خللاً دائماً في حياتنا الاجتماعية، وربما في كل مجتمع. وهو على غرار قانون**

---

(١) السراب الأحمر: ٢٢.

(٢) م.ن: ٢٢.

السفينة البطيئة التي تتحكم في مسيرة قافلة من السفن الأسرع منها ".[١] إن العدوى المجتمعية المتمثلة بالطبقات والمتمسكة بالعادات والتقاليد، والقيم العشائرية، والسلطة الدينية المتشددة، وهيمنتها في المجتمعات العربية التي تتغير من مجتمع إلى آخر بحسب الظروف التي تتبنها البيئة، قد تفسر جملتها على انبثاق أنساقها التي تصدرت من الموروث الثقافي للمجتمعات، وهي خليط من أفكار مستوردة أو هيمنة لا شعورية بحيث تصبح انساق خطرة لا يعي أحد بها، وهذا يفسر حالة المؤلف ما لديه من تصور واضح عن مجتمعه العراقي، إذ نرى أن دلالة – **(السفينة البطيئة)** – هي الحالة المجتمعية التي أنتجت افراداً لا يملكون المؤهلات من حيث الالتزام بمبادئ قيادة المجتمع، و– **(السفن الأسرع)** – هي الخبرات والكفاءات التي افرزها المجتمع بنسب ضئيلة، وهي من طبقات المثقفين والخبراء، إذ يعدون حالة فريدة من المجتمع، وربما لا يتقبلهم الآخر بسبب طرحهم لأفكار تتجاوز التابو وتخرق المعتقد التقليدي، فالجزء الأكبر من المجتمع العربي يتشبث برأيه ولا يتقبل فكرة الاختلاف على رأي أو عقيدة، وقد لا يدرك أن غيره قد يكون مخلصاً[٢].

وهذا يأتي مسانداً لقول عزيز رفيق هشام. " **القيم المحافظة هي التي تتحكم في مسيرة المجتمع**"[٣]، وهذا سبب يدل على أن المؤسسة الآيديولوجية هي السلطة الكبرى التي تعطي مشروع القفز فوق الممارسات التحفظية، ولهذا نجد أن المجتمع العراقي قد يعيش حالة صراع بين البداوة الصحراوية وعاداتها المستوردة من الجوار، وقيم الحضارة المترسخة من تاريخه القديم، وهنا ينتج طريقان متعاكسان، يضطر الفرد أن يسير فيها في آن واحد[٤].

---

(١) السراب الأحمر: ٧٧.

(٢) ينظر: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، د. علي الوردي، جامعة بغداد: ٣٨١.

(٣) السراب الأحمر: ٧٧.

(٤) ينظر: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي: ١٢.

وفي منطلق آخر انبثقت منه الذات لتتحرر من قيود السلطة، والسبب من اختيار المؤلف لفكرة الهجرة، واختياره المنفى بدل العيش في مجتمع تسود فيه فحولة الطغيان والبطش والقتل والترهيب، وفحولة العادات والتقاليد، وقد ينطلق المؤلف من سياق روايته، (مثلث متساوي الساقين)، التي قدمت رؤية واسعة متحررة بعيدة عن الجدلية. " **قبل إقلاع الطائرة، وقع بصر هشام، في صالة الانتظار، على وجوه معروفة لديه من بين المسافرين. كان من بينهم الناقد الأدبي والأستاذ الجامعي الدكتور علي جواد الطاهر، وزوجته؛ والآنسة فخرية الصفار، مديرة ثانوية الكرادة الشرقية للبنات سابقاً** ".[١] إن التصورات الواضحة التي يفصح عنها السياق تجلت بصورة واضحة على سمة مهمة التصقت بجميع المثقفين العراقيين، وهي الإدانة التي طالت جميع الأصعدة الثقافية، ربما تتخذ منها السلطة كنزاً عظيماً لإجبار المثقفين من تمرير خطابها الفحولي، أي بحجة تمكينها في الترسخ على وفق مبدأ أنا السيادة والسلطة، ولهذا نرى الكثير منهم أسس لفكرة المنفى بدلاً من أن يكون ألعوبة بيد السلطة الغاصبة، ومع ذلك فصعوبة التأقلم مع المؤسسة النسقية التي تجعل خطابها مسترسلاً عن طريقهم، وعلى وفق هذا نرى أن ذات المؤلف تَحول دلالتها من الحالة النسقية الأشبه بالانكسارية (المهزومة) وتنطلق إلى دلالة نسقية أخرى وهي دلالة كسر القيود والدهشة الفردية، إذ جاء في السياق الذي يرويه الروائي ويقدم نفسه كشخصية روائية " **أحس هشام لأول مرة، منذ العام ١٩٦٣، أنه يتنفس هواء آخر، في بلد من نظام آخر، هو النظام الذي يحلم به، مع هذه الكوكبة من الرفاق، والأصدقاء، والمعارف، اليساريين**".[٢] وقد يشكل عامل المنفى ثيمة نوعية تقوم عليها صراعات الرواية، ولهذا نرى الشوك انحاز إلى تشخيص محنته حين وضع قرائن تدل على زمن الهروب، وزمن تكوين الحوادث، ومن ثمَّ فأن الاستذكار

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٧.

(٢) م.ن: ٣٥.

الذي وضعه المؤلف واطلقه على لسان البطل، ما هو إلا استذكار خارجي وقع خارج سياق الرواية متشكلاً من حوادث مجتمعية حقيقة، شكلت ملامحها السلطوية في نفسية الشوك، وفضلاً عن تصويره لتجليات الواقع الآخر الذي التجأ إليه عبر عامل الهروب، ولا سيما اعجابه بالواقع الأوروبي الذي انبثقت عبره جدلية خطابية نفسية بين رفضه لواقع مجتمعه العراقي وبين تمجيد صحوته الأوروبية، وقد يتناسب هذا الحدث مع الرؤية التي انبثقت في سياق رواية (فرس البراري) حين يطلق الشوك على لسان شخصيته الرئيسة (تمارا)، بأن أسلوب التعايش في المنفى هو الأمثل من التعايش في وسط مجتمع متمزق سياسياً[١]، ولهذا نرى المغامرة التي تشهدها روايات الشوك في نظامها الإبداعي متمسكة ومتلاحمة في حياة كاتبها، أي نشهد لذات المؤلف سلطة كبيرة في تحريك الأحداث، إذ نلاحظ البطل المقدادي عبارة عن رمز لكنه مطلع على هامش الأحداث، يختفي وراءه الشوك لنقد ملابسات الوقع الاجتماعي والثقافي، وربما جاء بفعل الخوف والرهبة من الضرر السلطوي، والدليل أن الشخصية الرئيسة ليس لديها حرية الحركة في مسارات الأحداث، لكنها مطلعة عليها ومشاركة فيها كشاهد ورقي[٢]، بمعنى أن الراوي والمؤلف يتداخلان معاً بصفة واحدة بحيث يصبح المؤلف مصدراً لتخيلات الراوي[٣]، إذ يضع انسجته الفكرية والعقلية والذهنية ويسقط واقعيتها في جوف الراوي مع تعزيزها بصبغة تخييلية لبناء الحدث الروائي، أي إن المؤلف على الرغم من كونه غير مرئي، ((فهو يتوارى خلف الشخصيات، ويحرك خيوط الأحداث، ويظهر عبر المقاطع النصية التي تحمل العلامات اللفظية))[٤]، وهذا ما يسمى بالخطاب المحول أو خطاب الغير المباشر،

---

(١) ينظر: فرس البراري، علي الشوك، دار جداول، بيروت، ٢٠١٥م: ٥٨/٥٩/٦٠.

(٢) ينظر: بنية النص السردي، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م: ٤٩.

(٣) ينظر: السرد، والاعتراف، والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠١١م:١٧٣.

(٤) النص الروائي، تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٩م: ٤٧.

إذ يمزج فيه خطاب الراوي والمؤلف تحت كينونة الذات[١]، وعليه فأن رسم الذات بصورتها الحقيقية يجب عبرها أن يتحرر المؤلف من القيود والأعراف المفروضة عليه، إذ تصبح الكتابة لديه فعلاً حراً غير مقيد، أي يقول ما يريد بوساطة شخصياته المتعددة، وهي إعادة إنتاج ذاته في حبكة تخييلية وشخصيات مركبة تقوم على الكشف عن نمط الوجود[٢]، والكشف عن النمط الواقعي الملتصق بمرجعيات الروائي.

وهذا يدل على أن علي الشوك قد عمل على تفكيك أبطال رواياته، وإعادة انتاجهم من جديد، مستعينا بصور حياته وإسقاطاتها، وهي دلالة للتحرر من انتمائه الأيديولوجي والاجتماعي[٣]، وفضلاً عن أن البناء الروائي يقتضي التغيير في بعض المسارات حتى لا يدخل في مجال السيرة الذاتية، وبهذا يحتاج الروائي الى وعاء فكري في بناء النظرية السردية من حيث استعمال الأدوات الجوهرية في بناء الرواية، ولهذا نرى المغامرة التي أسس لها الشوك في رواياته من نقل السيرة إلى عمل روائي مبطن مستعيناً بعنصرين مهميّن أحدهما: تحطيم وشق الزمن الخطي المستقيم، بزمن تنتجه من الذاكرة العفوية، والآخر تعددية الفعل الروائي الموزّع على الشخصيات[٤]، وفي إطار هذا المفهوم، تكون العلاقة متساوية بين المؤلف والشخصية الرئيسة، إذ أطلق عليها "تشومسكي" بالسرد الذاتي، ويتجلى ذلك بوضوح في الاتجاه الرومانتيكي أو اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي[٥].

---

(١) ينظر: التجريب في الرواية العربية المعاصرة: ١٠.

(٢) ينظر: الذات في السرد الروائي، هشام مشبال، مجلة الكلمة، العدد ٨٢، ٢٠١٤/٢.

(٣) ينظر: الكتابة والحياة: ١٤.

(٤) ينظر: السراب الأحمر لعلي الشوك، فيصل دراج: ٢.

(٥) ينظر: بنية النص السردي: ٤٨.

في حين أن المسار المتمثل في خصيصة الذات يتغير بمعادلة أخرى، وهذا نراه في رواية (زنابق بين الألغام)، إذ يؤسس الشوك مشروع روائي فرعي يستند إلى المشروع الروائي الأصل، وهذا ما تسميه الحداثة وما بعدها بـ(ميتا سرد)، أي تحول الأمر من السرد الى ما وراء السرد، وفي هذا الدور يعطي المؤلف المشروعية إلى ذات المؤلف الافتراضي الذي يرتسم الأحداث الميتاسردية، وهنا تقوم "داليا" وهي زوجة هشام المقدادي في تجسيد مشروعها الروائي، إذ تعبر عن صراعات ذاتها في يومياتها وكيف تختار أبطال روايتها وترسم أحداثهم، "**قر قراري على اختيار موضوع الرواية. إنه موضوع خطير، وعلى الضد من رغبتي، أو فلسفتي. وهذا يبدو أشبه بالمفارقة. فلماذا أختاره، وهو ضد رغبتي؟** "[١] وقد يتجلى المحور الرئيس في السياق الثقافي من أنانية الذات، وهي تدخل في صراع داخلي بين الأنا النسقية وبين الرغبة التي نشأت عبر التصاقها في بيئة ثقافية، وبمعنى أن (داليا) هي من اتخذت القرار للالتحاق بالركب الثقافي الذي نما وترعرع على يد زوجها هشام بوصفه مثقفا من طراز خاص، أو الخضوع لفلسفة عدم الرغبة، ولو رجعنا إلى شخصيتها كما يرويها المؤلف، هي من عائلة أرستقراطية ذات أصول لبنانية، أكثر ما يثير اهتماماتها هو التعامل مع جمالها وأناقتها وهو يأخذ الجزء الأكبر من انشغالاتها، فكيف تدخل عالم الرواية وهي لم تنشأ مخيلة سابقة في هذا الأمر، فهي بالأحرى تظهر تجليات سلطة الثقافة في مأخذها لتجبرها على الخضوع لكتابة حدث معين، وكما هي تذكر في يومياتها، " **أنا ابحث عن شخصيات روائية نسائية ساحرة. كانت الليدي تشاترلي أكثر شخصية أعجبتني، بعد ماتيلد. كما اعجبتني معالجة الجنس في الرواية** ".[٢] هذا يعطينا مؤشراً واضحاً على أن الأبعاد التي تشكلت بفعل السلطة الثقافية هي المهيمنة الرئيسة على شخصية داليا عبر اقترانها بهشام ذي

(١) زنابق بين الألغام، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ٢٠٠٩م: ١٩٥.

(٢) م.ن: ١٩٤.

النزعة الثقافية وكذلك دخولها الى بيئة (لندن) والتقائها مع عدد من المثقفين المغتربين، وكل هذه المتغيرات أثرت في شخصية داليا الروائية، ولو رجعنا الى جذور السياق نرى هناك نسقين أحداهما الأنا النسقية – **أنا أبحث –** ورغم قلق الذات تبين أنها تحمل رؤية ذات بعد شمولي من حيث التقيد في ترتيب الشخصيات الروائية وإعطائها مكانة متميزة في الكتابة، والآخر فكرة المعالجة الجنسية هي نسق ثقافي مستفحل بجميع أركان الفن الروائي، لغرض إثارة المتلقي وهذه أولى الخطوات التي اعتمدتها شخصية داليا من حيث دخولها لعالم الرواية.

وفي مقام آخر يظهر لنا خرق في ظاهرة (الأنا) وهي ليس كما ظهرت لنا في الدراسات الثقافية، بأن الأنا هي ظاهرة نسقية تعطي حالة من الاستكبار والفحولة، ولهذا نرى في سند ثانٍ تقول، " **بصراحة انا لا أستطيع أن أكون واثقة تماما من نجاح المشروع. الفشل يكون وارداً جداً. لذلك أنا أحس الآن بأنني قامرت بكل ما لدي من رصيد، لأن المشروع الروائي أصبح بالنسبة لي أشبه بمسألة حياة أو موت.**"[١] تتكون أبعاد الجملة الثقافية في عدد من الدلالات، ومن بينها المسيطر على السياق العام هو (الأنا) الانكسارية، وقد يتجلى وضوحها في دلالة الاستسلام، ربما لعدم إمكانيتها في الخوض بعالم إبداعي يتطلب ذهنية ذات خلفية ثقافية، وفضلاً عن ذلك أن الخوض في هذه الفنون يتطلب تجارب شخصية واحتكاكا مع الواقع المأساوي لكي تشكل لها مرجعاً أساسياً في بناء العالم الروائي، وبهذا جاءت بتشبيه المشروع بالحياة والموت، أي إما الفشل وإما النجاح، وكل هذه الأسباب هي عدم امتلاكها إلى رصيداً كافياً يؤهلها إلى ممارسة الكتابة، ولهذا فأن حدود بعض المؤلفين غير واسعة في إمكانية تركيب الاحداث والصراعات وجملة هذه الأمور توقعنا في دوامة نفسية، كدسِّ السم في العسل، وخير دليل أن نجد علي الشوك

(١) زنابق بين الألغام: ٢٣٥.

يجسد عمل زوجته الروائي وكيف تعاملت مع الحدث في يومياتها، " **أنا أريد أن تطول العلاقة بين الأستاذ وعطارد، أو تأخذ حقها بهذا الشكل أو ذاك. لكنني لا أدري كيف أفعل ذلك. أعني كيف أمط العلاقة بينها**".[١] يبدو أن ظاهرة التشتت، والحالة المأزومة أدخلتها في حيرة من تركيب الغرض السردي، وهذا السبب لعدم امتلاكها الخبرة الكافية في مجال البناء الروائي، والدليل على ذلك الوقوع في فجوة تسلسل الحدث، وهذا الأمر أجبرها على اجتياز هذه المرحلة والدخول في دوامة نسقية أخرى نعدها حالة من التسرع في رسم الحدث الروائي، " **فوجئت هذا اليوم بدخول الطالبة ميسلون كامل مرفق التواليت، الذي دخلته انا، ودفعتني قبل أن اغلقه خلفي، وصعقتني بقولها بصوت عالٍ، لكي تسمعها كل من في المرافق الأخرى: ‹‹ أرني مؤخرتك، يا (...)، لأفحصها. لا بد أنها مليئة (...) الأستاذ سمير... يا نصف عذراء، يا عشيقة الأستاذ سمير. لا بد أنه كان (...) من خلف ›› ".**[٢] وهنا تظهر أسباب التشتت السردي، إذ أسهمت (داليا) في خلق صراع جدلي بين شخصيتين من دون ذكر أسباب الصراع، والسبب الآخر لم تقدم لنا تمثلاً جسدياً سابقاً بين شخصية عطارد والأستاذ، وهذا الأسلوب الاخطر الذي اتبعته هي تمريرها لنسق الجنس الذي يعد سلوكاً بشرياً قائماً على خصيصة التابو الثقافي، وهذه الأنساق غالباً ما يلجأ إليها مثقفو المنفى لتمرير سلوك المجتمع الذي يحتضنهم ونشر ثقافة الجنس بطريقة مباشرة، أي عدم اللجء لثقافة فهم الجسد والجنس بصورة صحيحة وآمنة[٣].

---

(١) زنابق بين الألغام : ٢٣٨.

(٢) م.ن: ٢٤٣.

(٣) ينظر: الثقافة الجنسية في العالم العربي، فقر في المحتوى وهالة من العيب والعار، جوليان الحاج، موقع بي بي سي نيوز عربي. Bbc.com.

وقد أسهمت ذات المؤلف الافتراضي دورها الفعلي والآخر في رواية (موعد مع الموت)، إذ تعرض شخصية "رياض العبيدي" السلوكيات المتأزمة التي تعرض لها وسط مستنقع السياسة القذر من حيث تقديم جميع مذكراته كوثيقة صادقة، وما تعرض له من ضواغط نفسية وصراع داخلي بين الذوات، " **لماذا صرت أنا أؤمن بالأمر الواقع؟ وهذا يعني أنني سأصطف مع أحقر القوى والعناصر السياسية. أهذا لأنني تخليت عن السرديات الكبرى. ولماذا أتراطن بلغة ما بعد الحداثة؟**" [١] إن مؤشرات التنازع الذاتي التي وضحت في السياق بدت مباحة وظاهرة حقيقية، وهي ما بين الخضوع وعدم الخضوع، بسبب فاعلية السلطة الرأسمالية وطغيانها، ولا سيما أن سمة الخضوع تعطي دلالة انتزاع المبدأ، وهذا يأتي مسانداً لقوله: إن "**هناك صوتاً في داخلي يريد إسقاط صدام حسين. وهذه الخطوة لم تتم بغير دخول الجيوش الأمريكية بغداد. فما هو موقفي الحقيقي**".[٢] يبدو أن التعرض لمثل هذا الموقف يعد أمراً صعباً، فهو بين قبول فكرة التخلي عن الموقف الحقيقي، وقبول تفعيل الصراع الدولي، والجوهر الذاتي النسقي، يشير إلى أنه يريد التخلص من فاعلية سلطة الديكتاتور، وفي الوقت نفسه يبحث عن البديل النسقي للرأسمالية، والنتيجة واضحة جداً لا يمكن إزالة سلطة الديكتاتور إلا بمساعدة الدول الكبرى الرأسمالية، (أميركا وحلفائها)، والدلائل تشير الى أن رياضاً هو يساري من طراز خاص ولا يؤمن بالثقافة الرأسمالية، وهو في حالة من التشتت بين قبول فكرة التغير والخضوع لمؤسسة نسقية لا يؤمن بها وبين إبقاء الصنم الفحولي، وبهذا تصبح الازدواجية الفكرية متغلغلة، وهي بين فجوتين رئيستين تصبح كل منهما هي الأقوى، وهذا يُنتِج تأزماً ذاتياً يدخل في معادلة الوعي الفكري، ومن ثم يلجأ الشخص إلى كينونة تدخله في عالم اللاوعي حتى يتناسى المأزق الداخلي العقلي.

---

(١) موعد مع الموت، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ٢٠١٢م: ٥٦.

(٢) م.ن: ٥٦.

ويرى الباحث، أن الذات هي الكينونة الرئيسة في عملية البناء السردي، لكن في المنظور النقدي لم تستدرج ضمن العناصر البنائية والفنية، فضلاً عن ذلك، نرى روايات الشوك جاءت ململة للثنائية الضدية، إذ وضعت الريادة الكبيرة للصورة الواقعية التي مرت بها شخصية المؤلف، ولا سيما أن المؤلف لجأ إلى استعمال الأسلوب القصدي في الخلط بين فكرة السيرة الذاتية وبين فكرة الرواية، وهذا المبدأ التلقائي يجعل المتلقي الاعتيادي يدخل في مجال الحيرة في التميز بين فروقات العملية الإبداعية التي تستدرج سيرة مبدع وتمزجه بتأليف أدبي، وبهذا الصدد حاول الكاتب الاستمرار في جعل المسيرة القصصية تحمل معاناته وضواغطه النفسية، إذ أصبحت شاغلاً رئيساً في نصوصه الإبداعية، وربما كانت الطبيعة النفسية والذاتية للكاتب في سرد الاحداث داخلة في شبكة من الاستذكارات جعلته يتصارع بين شخصيته الحقيقية وشخصية بطله الروائية.

المبحث الثاني

الذات الغريزية وسلطة الدافع الجنسي

تعد الغريزة الجنسية واحدة من أهم الثيمات التي أخذت حيزًا واسعًا في الدراسات الاجتماعية والنفسية، ولا سيما الدراسات الأدبية والنقدية التي عبرت عن الجنس بوصفه خطاباً حركياً يُكشف عبره الأبعاد الثقافية للشخصية الفردية، بمعنى أنه مكون ذو بعد ثقافي وحيوي يتفاعل معه الأدباء لما فيه من مادة ثرية تعين القارئ على مشاهدة الواقع النفسي المأساوي للمجتمعات العامة.

فالذات الغريزية الجنسية واحدة من أهم المعطيات التي تقدمها حياة الكائن البشري[١]، إذ تمثل سلطة غرائزية فطرية متجذرة في ذات الإنسان تتأثر بعوامل عديدة منها اجتماعية واقتصادية وصحية، والفرد المتزن هو الذي يكيف غرائزه بحسب عوامل حياته وظروفها[٢].

ينطلق (فرويد) في بحثه من الغريزة الجنسية التي يعدها جزءاً ومصدراً مهماً في حقيقة الفرد، إذ يجعلها تشمل جميع مظاهر اللذة الحسية والعاطفية، ولا سيما أنه يرى مرحلة الطفولة من أهم وأعقد مراحل النمو الغريزي الجنسي من ناحية اكتساب المفاهيم والقيم بصورة غير شعورية[٣]، إذ تندرج هذه المراحل تحت سلطة التفاعلات الفسيولوجية المتعلقة بعملية التحفيز، فتستند إلى طبيعة المحفز وأبعاده المصنفة كمصدر للإثارة وكمحرك لليبيدو[٤]، وعلى وفق هذا المفهوم، يستند فرويد الى طبيعة العلاقة الوثيقة بين تكوينات الجسد من الأشياء النفسية والحسية وتفاصيل

---

(١) ينظر: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣م : ٣٧.

(٢) ينظر: كل شيء عن الجنس، مكتبة شوقي، القاهرة، ل،ت: ٦.

(٣) ينظر: فرويد بين الحداثة وما بعد الحداثة، د. ابراهيم الحيدري، موقع ايلاف، ٢٠١٢/٢/١٦.

(٤) ينظر: تشريح الغريزة، معتز عرفان، دار عرفان للنشر، المغرب، ٢٠١٩م: ١٠١.

الأعضاء[١]، إذ يمكن معرفة سلوكها عن طريق التعبير النفسي الذي يدخل الفرد بحالة لا شعورية.

وتتجلى الرؤية النقدية عند (فوكو) من توقعات تربط بين علاقة اشكال السلطة مع المادة الغريزية، إذ يرى: ((أن الجنس مادة أساسية تشرع حولها السلطة))[٢]، أي يمكن عبرها فهم جدلية الانسان من حيث الازدواجيات التي تطرأ عليه، وفي هذا الخصوص أسهمت الدراسات الثقافية بتفسير الملامح المتمثلة بالثقافة الجنسية، إذ عدتها محصلة رئيسة في تتبع السيطرة على المجتمعات العامة[٣]، من حيث الالتزام بالثقافة الأبوية التي تفرض إرادتها على البيئة العامة وتلجأ إلى تهميش الانثوية[٤]، وهذا المفهوم أدى إلى ظهور تيارات النظرية النسوية التي اندرجت تحت إطار الحداثة وما بعدها وسميت "بالنقد النسوي" إذ تبحث عن التغير الاجتماعي وتحرير المرأة من التهميش الثقافي الذكوري المهيمن، وإدراك ذاتها وجعلها تصب بالتفكير والشعور[٥].

قد يتفق كثيرٌ من الباحثين على أن نظرة المجتمعات إلى الغريزة الجنسية متداخلة بين موقف الصمت والإباحية[٦]، إذ يرى (أفلاطون) وفلسفته المثالية، أن الشهوة الجنسية هي موت متكرر يقود إلى العذاب، ولهذا قد أعلن حربًا على بعض

---

(١) الغريزة والثقافة، دراسات في علم النفس: ٣٧.

(٢) السلطة والقيادة، محمد زيعور، منشورات رشاد برس، بيروت، ١٩٩٠م: ١٢.

(٣) ينظر: دليل الناقد الادبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م ٦٣.

(٤) ينظر: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية: ٣٨.

(٥) ينظر: الجسد في الادب النسوي، منتهى طارق المهناوي، مجلة الأقلام، العدد ٣، ٢٠١٠/٧.

(٦) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي: ٧٠.

دعاة اللذة والغريزة[١]؛ لأنها صفة خارقة تسقط بسببها الاخلاق وتدخل في حالة ضدية مع الآلهة.

ومن هنا، دخلت الرواية العربية بعلاقة وثيقة وتامة مع الحالة الجنسية، إذ عدت مهمة تجسيدها كنسق ثقافي يظهر من التمرد على الحالة المتأزمة التي يمر بها الواقع، والسبب الآخر يتجلى من انفصال الذات عن القواعد الثقافية وإعادة نشاطها التلقائي عن طريق الاتصال الجسدي[٢]، وعلى وفق هذا الشيء نرى أن الظاهرة بحقيقتها انتقلت من الحالة المضمرة إلى الحالة الظاهرة، أي من الخفاء الى التجلي[٣]، وبدأ الروائيون بتجسيد هذه الظاهرة بطريقة بورنوغرافية، أي انتهاك جميع التابوهات والحواجز التي تتعلق بها داخل الأدب[٤]، لا سيما أنها أصبحت صورة مرئية لسلوكيات مجتمعية تعبر عن ضغط اجتماعي نسقي.

ويتصدر جميع النقاد الغربيون في مهمة قراءة نسقية العامل الجنسي في العملية الإبداعية، ولا سيما (رينيه جيرار) الذي أسس لفكرة دراسة الغريزة الجنسية منطلقاً من النظرية الفرويدية التي عدت الجنس صورة مرئية للإنسان وواحدة من أهم الوظائف التي تحكم الذات الفردية، إذ يقول: ((يجب دراسة الهواجس الجنسية في أدبنا المعاصر، فإننا سنجد فيه حتماً العجز المزدوج عن الاتحاد مع الآخرين وعن الوحدة))[٥]، لهذا السبب نجد عملية فحص الغريزة الجنسية في الرواية مسبوقة بالكثير من الشحنات والاضطرابات العاطفية التي تعوم بين الشخصيات ضمن إطار

---

(١) ينظر: ميشال فوكو الفرد والمجتمع: ٢٨.

(٢) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي: ٧١.

(٣) ينظر: تجليات الجنس في الرواية العربية، فريال جبوري غزول، مجلة الكلمة، العدد ٢٩، ٢٠٠٩/٥.

(٤) ينظر: الرواية والحب. حضور الجنس في روايات الكاتبات وقصصهن هو ما يصنع الحدث اليوم في آدابنا آدابنا العربية، حسن المودن، مجلة الفيصل، ٢٠٢٠/٥/١.

(٥) الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، رينيه جيرار، ترجمة رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٨م: ٢٠٢.

متدرج[١]، إذ يروض الروائي شخصياته عبر إعطاء جرعات عاطفية مسبوقة من حيث علاقة الذات الذكوري مع الآخر الأنثوي، لكي تصبح عملية التجسيد النهائي مناسبة لإعطاء صورة مماثلة لبيئة معينة.

وبهذا الصدد تقوم روايات الشوك بعرض التمرد الحقيقي للذات من طريق الكشف عن السلوكيات التي تنبثق منها المضمرات النسقية، ولا سيما المفارقات التي تقع على عاتق المؤسسة التي تعمل على بث الوعي الجنسي في زوايا المجتمع، ولهذا شكلت هذه الرؤية علامة فارقة في روايات الشوك، إذ أسهمت في إظهار الازدواجية النفسية التي قيدت الذات، وبذلك نرى أن الرؤية الحقيقية في رواية "الأوبرا والكلب" انبثقت لتكشف عن ممارسات القيم التحررية التي باشر بها المؤلف من طريق تجسيد شخصية (ياسمين) ذات الأصول العربية، إذ جاءت هذه الشخصية لتعزيز النظام الذاتي والنفسي وخضوعها لسلطة العامل اللبيدي، منتفعة من النظام الاجتماعي الغربي الذي كان وعاءً لها، " **إن هذه الساعة من التشمس الصباحي هي أهنأ فقرة من وقائع يومها، لأنها توفر لها فرصة تحقيق هذه الرغبة وهي عارية، وبمنأى عن عيون الآخرين. فالشمس توقظ عندها كل أحاسيس اللذة الجسدية** ".[٢] ومن هنا تصبح علاقة وثيقة بين الذات وبين الطبيعة الغريزية لشخصية (ياسمين)، إذ إن الحالة القائمة في سياقها الظاهر تظهر عبر الممارسة الحقيقية للذات في بحثها عن اللذة ولا سيما الانتفاع بنفسها من دون الآخر الذكوري، ولهذا نرى (ياسمين) تمارس فعل الانتصار للذتها من أجل تحقيق إشباعات سلطوية غريزية داخلية، فهذه الحالة في مجملها قائمة على أساس اجتماعي سري، لكن التمرد جاء من التجسيد الحقيقي الذي رسمه المؤلف لتعرية التابو، وهو جزء من مضمر خاضع لمؤسسة ثقافية تحاول عرض سلوكيات الافراد بحجج وهمية، وهذا

(١) ينظر: تشريح الغريزة: ٢٩.

(٢) الأوبرا والكلب: ٦.

الأمر ينطبق مع سياق رواية (السراب الأحمر) حين يفصح لنا المؤلف عن سلوك الشذوذ الجنسي الخارج عن المألوف، إذ جاء بإطار نسقي مؤسساتي مستوحى من الموروث القديم(١)، إذ يمارس فعله الخفي تحت سلطة اجتماعية رافضة لهذه السلوكيات، " **كان رمزي صغيراً، لا يكاد يتجاوز الثامنة أو التاسعة، لقد حاول ابن خاله ممارسة الجنس معه**".(٢) هذا يعني أن المؤلف يشخص حالة (رمزي) الثانوية التي دخلت في دوامة من الصراع الغرائزي المماثل والخارق للجدار الطبيعي، ولربما تحمل الجملة الثقافية تحليلاً باطنياً يزامن ويشخص عدة إشكاليات ومن بين هذه الإشكاليات، هي حالة الكبت التي توسعت في بعض المجتمعات العربية بسبب الحرمان المتشرع، وعدم توفر المزاجيات المتحررة في واقع المجتمعات، ويرجع ذلك إلى سلطة الأعراف والتقاليد التي هيمنت بنحو كبير، إذ ينشأ بسببها نوع من تعرج الهوية أو الميولة الجنسية، وخير دليل " ابن خاله " رمزي واحد من الكثرة المتوفرة في المجتمعات العربية، الذي لم يستجيب لسلطة الجنس بقدر ما استجاب لسلطته الشاذة المرضية، أي في هذه الحالة تكون سلطة العقل غير مفعلة لا تقف أمام سلطة الغريزية الشاذة التي تتخطى إدراك الإنسان الواعي، فضلاً عن ذلك الحالة النفسية التي أكدها المحللون النفسيون ووضعوها في خانة الظروف الخارجية التي أثرت سلبا على الذات(٣)، وقد تتكر المعادلة في تصويرها الآخر، إذ جاءت بوجه مشابه للحالة السابقة، لكنها تختلف في الظروف المزامنة، وهذا نراه في رواية (فتاة من طراز خاص)، حين تباشر الشخصية الروائية (الدكتورة خولة البحراني) لعرض هذه الإشكاليات، بوصفها باحثة في المجال الثقافي والاجتماعي العربي المحافظ،

---

(١) ينظر: أصول الدافع الجنسي، كولن ويلسون، ترجمة يوسف شرورو وسمير كتاب، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م: ٩.

(٢) السراب الأحمر: ٥٠.

(٣) ينظر: الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار، ترجمة سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ج٢، ٢٠١٥م: ١٥٥.

وكذلك من مراجعيها من الإناث والذكور، " **إن المحاضرة ذكرت أمثلة عن رجال راجعوها في عيادتها، يشكون لها، وهم يبكون، من عقد لم يستطيعوا التخلص منها بسبب اغتصاب آبائهم لهم في صغرهم** "[١] هذه جزء من المواريث التي دخلت كفايروس نسقي إلى البيئة الاسرية، إذ نشأ بسببها صراع غرائزي ناتج من حالة عقدية تعود إلى ارتفاع منسوب اللذة الغرائزية بطريقة خيالية توحي إلى العقل (نعومة جسد الطفل)، وفي الوقت نفسه نلحظ انخفاض قيمة (جسد الأم) لأنه تخطى حالة الاتزان الجمالي، واصبح كالماكنة المستهلكة، وبهذا الدور يصبح الاندفاع السلوكي إلى الميولة الشذوذية، وجملة تعليل هذه الامراض هي بسبب قلة الوعي الثقافي، والتلهف وراء الشهوات، وعدم السيطرة على الذات بوصفها جزءاً مهماً في تكوين السلطة الجنسية، والأهم من ذلك هو ضمور دور الأم في تحقيق متطلبات زوجها، وهذا الشيء يترك أثراً واضحاً في الذوات، وقد تتفاعل من طبيعة الذاكرة التي تقفز بمرور الزمن، إذ ينشأ عبرها نوع من العقدة أو الكبت، وتسند هذه الحالات لمؤسسة ثقافية فاعلة في أغلب المجتمعات الغربية، مما أدى إلى تشريع قانون يحمي هؤلاء الأفراد، ومن هذه الرؤية نستند إلى قول "كولن ويلسون":((إن مسؤولية الشذوذ الجنسي تقع على الشركة))[٢]، إذ إن هذه السلوكيات خرجت من مؤسسة نسقية حاضنة لها، تلتزم بحماية الطرفين سواء كان انثىً أم ذكراً، وقد يتبين هذا الجانب عند الأنثى بوصفها مركزاً للغرائز، إذ يأتي في السياق الروائي عندما يبوح (رمزي) إلى رفيقه (هشام) منطلقا من مصدر وقع بين يديه، " **ابتسم هشام في دخيلته، لان رمزي، الذي لا يكتم عنه شيئاً، حدثه مرة عن موبقات سلمى الجنسية. فهي سحاقية معروفة. وروت له قوادة تراجعه بين الحين والآخر، كيف أنها تقوّد**

(١) فتاة من طراز خاص: ٣٤.

(٢) ينظر: أصول الدافع الجنسي: ٩.

للساعيات وراء اللذة مع بنات جنسهن، بأجور".[١] وبذلك تدخل الهوية الجنسانية في حالة من الصراع لعدم تحديد نوعها بسبب التداخل المغاير المستحدث، ولا سيما دخولها ضمن مؤسسة راعية لها ومحافظة عليها، وعلى وفق هذا يتحول الجنس من شيء طبيعي الى شيء لا طبيعي ذي مضمرات نسقية، وهذا يتبين عند قراءتنا لشخصية (سلمى) أنها واحدة من الإشكاليات التي احتضنتها مؤسسة نسقية تحافظ على سلامتها، وتتجلى هذه الأسباب من نتاج الاشمئزاز صوب الآخر الذكوري، ربما لعدم امتلاكها آليات جنسية فاعلة.

وفي سياق آخر، يصوغ لنا المؤلف هيئة أخرى من النظام الغرائزي المتمثل بطبيعة تكوين الجسد، ولا سيما أنها تعد من الحالات الطبيعية غير المرتبطة في اتصال الذات بالآخر عبر آليات الجنس، إنما هي حالة متمثلة بالطبيعة والنظام الإلهي والبيولوجي، إذ إنها منغرسة في طبيعة تكوين الانسان ولاسيما الأنثى، وفي هذا الحقل يروي (هشام) مشروع زوجته الروائي وكيف تتخذ من بطلتها (عطارد) مركزاً للتفاعل والصراع بين نفسها وبين حالة جسدها الطبيعي، " **إن العادة الشهرية جعلتني أتضايق من جسدي، واحتقره طوال أيام نزول الدم، ووضع هذه ‹المخدة› الصغيرة المستطيلة على عضوي لامتصاص الدم**".[٢] هذه السمة جعلت من حياة (عطارد) لعنة لكونها أمراً لازماً ومستجداً بطبيعة الانثى، إذ نرى أن المعادلة الحقيقية للنظام الغريزي تسري بفعل البلوغ والقفز وإدراك سن الرشد، وعلى وفق هذا الشيء تقوم الذات بتفعيل حالة من الاشتباك النفسي الذي ينشأ بين طرفي الذات النفسية المتمثلة بنفسية عطارد، والذات الغريزية المتكونة بفعل الطبيعة الإلهية التي فرضت سلطتها على نفسها بوصفه أمراً متعلقاً بنشوء الإنسان، إذ إن العوامل البيولوجية تمثل

(١) السراب الأحمر: ٢١٣.

(٢) زنابق بين الألغام: ٢١٣.

عائقاً على المرأة التي تدخل في مرحلة الرشد، إذ تتصارع في دوامة الاضطرابات النفسية الأزمة العصبية[١].

وقد يتكرر المشهد في رواية (فرس البراري)، إذ تحاول الأخت الكبرى (ناديا)، من أن تكون كالأم الناصحة لأختها الأصغر (تمارا)، حين تبدأ بالتعرف على مزايا جسدها حين تصل إلى مرحلة النضج، ولا سيما المرور بسن البلوغ وإظهار طبيعة الغريزة الجسدية التي تفرض عليها[٢]، وهذا يعني أن فعل الغريزة وتفاصيلها متقوقع في النظام الروائي، ولهذا نجده يدخل بحالات متضاربة بين الشخصيات، وبين الشخصيات وذاتها النفسي.

وهنا يمكننا القول: أن على الشوك لم يقتصر على الحدود الغريزية الخارجة عن مألوف الطبيعة، ولا عن الغريزة الجسمية المتكونة بفعل الطبيعة، بل بنى من علاقته وعلاقة شخصياته مع النساء مركزاً مهماً في بناء عالمه الروائي، ومن هذا المقام نرى (شهرزاد) ابنة هشام المقدادي ذات الليبرالية الصارخة، التي نشأت في بؤرة المجتمعات الغربية، تقع في حالة من الحيرة بسبب عدم اقترانها بالشخص المناسب الذي يليق بمؤهلاتها، لكن هنا ينشأ صراع غريزي، عقلي في ذات الشخصية، " **فجاء جون ليسحرني بثقافته الفاغنرية، طبعا إلى جانب موهبته الفائقة في الرياضات، ورجولته، لكنه شدني إليه فيما بعد بفحولته. أنا لا أنكر أن فحولته كان لها تأثير ساحر عليّ ... لكنني أعترف الآن بأنني أمقته أشد المقت، لأنه كان وراء جسدي في المقام الأول**".[٣] من الطبيعي أن يحدث تحول نوعي في نفسية (شهرزاد)، إذ يتحول المشهد من عامل جذب ثقافي وجمالي إلى عامل جنسي ورغبوي، فالمضمر المخبوء هو مقت الإرادة والخضوع لسلطة الغريزة، فهنا يحدث ما

(١) ينظر: الجنس الآخر، ج٢: ٧٥.

(٢) ينظر: فرس البراري: ٧.

(٣) فتاة من طراز خاص: ٣١٢.

يشبه بالصراع المضاد بين (الأنا) العليا، والاعتراف الصريح، إذ انها تتخذ من القضية كصفقة جسدية، ومن جهة تخضع لسلطة الفحولة بتصريح شامل، وهذا يأتي بقولها " **إن فحولته كان لها تأثير ساحر عليّ**" وهذا جاء بفعل سلطة الأنا " **أنا لا أنكر**"، ربما جاء تصريحها لعدم استقرار جسدها من ناحية المتطلبات الجنسية والنفسية، وهذا قد يساعدها على أن تتصرف بكامل حريتها؛ لأنها نشأت بمجتمع غربي يفسح المجال للحرية الجنسية والعمل لمصلحة المؤسسة، وقد نستمد من قول شخصية (جون):"**أريدك، يا حبيبتي، أن تتصرفي في اللقاء القادم كمومس**"[١] وكذلك قول (شهرزاد) " **أعطني، إذن، عشرين أو خمسين جنيهاً، بعد أن تقضي وطرك معي، لكي أشعر أنني مومس! فقال: عظيم سأنقدك خمسين، لكي تشعري أنك مارست البغاء ممارسة حقيقية، وليست رمزية.**[٢] إن تفعيل هكذا نزوات ربما يعطي الكفاية المطلقة للجسد في حال تكوينه ضمن إطار مجتمعي غربي متبنٍ لهذه الأمور، وهذا يعني أن الممارسة الاعتيادية لا تعطي اللذة الكاملة بوصفها مستطرقة عند الشخصيتين، وهي أشبه بالرمزية كما أطلق عليها (جون)، أي اعتقاده أن المومس تعطي تجربة متفردة تتمثل بالانتعاش الجسدي الكامل بوصفها فعل (الممارسة) عند مؤسسة هذا العمل يأتي بصفة التنوع فهو لم يقتصر على امرأة واحدة بل بتعددية النساء وتعددية الأفعال.

ومن هذا المنطلق نرى (هشاماً المقدادي) يتكيف في علاقته العاطفية والجنسية مع النساء، وتنقسم هذه الظاهرة عنده على محورين: أحدهما الجنس الرغبوي الغريزي، الذي يأتي بفعل العلاقات المتعددة مع النساء وخارج الإطار الديني، والآخر الجنس المبجل، إذ يكون على وفق النظام الشرعي حصراً، وهذا نجده

---

(١) فتاة من طراز خاص: ٣١٣.

(٢) م.ن: ٣١٣.

في رواية (مثلث متساوي الساقين)، إذ يعتمد المؤلف على بناء فكرة الوصال الجسدي بين (هشام) وزوجته (داليا).

"**لا أزال نعسانة**"

" **إذا ذهبت الى الفراش ثانية، فسأستعمل عضلاتي لإحباط محاولتك!**"

" **أوه، هشام**"

" **ولا كلمة، وإلا سأرتدي ملابسي، وأبحث عن فندق معتدل الأجرة!**"

" **تعال، نم معي**"

" **بشرط**"

" **ما هو؟**"

" **أن أغتصبك!**"(١)

في هذه المحاورة، نرى أن (داليا) زوجة هشام، تستجدي من هشام النوم معها وتخضع لشروطه، وفي المقابل، يتعالى هشام على زوجته ويهينها بهذه الطريقة التي يجعلها تتوسل به، ولعل الأمر يجعل من هشام أن يخوض في سلطة الفحولة والهيمنة الذكورية عبر استعماله للأفعال، " "**فسأستعمل عضلاتي**"، " **أن أغتصبك**" وهو جزء من الموروث الثقافي التراثي الذي يلجأ إلى العنف بدلا من الترويض الجسدي، وهي حالة نسقية نجدها عند الجانب الذكوري، ولا سيما أن فعل التجربة مقبولة بكفاءة عالية عند الآخر الأنثوي.

وزيادة على ذلك، نجد (علي الشوك) قد غمر بطله بعالم العلاقات الجسدية بحجة الدافع الغريزي والعاطفي، لذلك هو أشبه بالمؤسسة الحاضنة لانساق مستفزة من متلقيها، والدليل على أن (هشاماً) يحاول أن يستعمل الفعل الإباحي الجمعي في

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٢٢٥/٢٢٦.

ممارسة الجنس حينما تطلب زوجته (داليا) أن يمارس الوصال أمامها ومع حبيبته الألمانية السابقة (أولريكا)، " **كانت أولريكا بدشداشة النوم، وعند دخولهما غرفة الزوجين، طلبت منها داليا خلع دشداشتها، ومشاركتهما الاستلقاء على سريرهما**".[١] فهنا يحدث الخرق والخروج عن القاعدة السائدة للعرف الأسري، ولا سيما أن تفعيل هكذا حالات يقودنا إلى تشتت الوضع النفسي لممارسيها، وقد يتجلى الاعتقاد من أن هذه الأدوات تصل بالشخص إلى الذروة المطلوبة، وهذه في المقابل نتاج اللاوعي النفسي الذي يعطي الأولوية لسلطة الواقع الأوروبي الذي أعطي صفة التحرر، وفضلاً عن حدوث نوع من التضارب الداخلي عند شخصية (داليا) التي طلبت بنفسها ذلك، والسبب رفعها لشعار سلطة اللذة وطمرها لمبدأ الغيرة والعرف الأسري، وغير أن الثقافة الغربية أثرت تأثيراً واسعاً فيها وحررتها من كامل القيود، " **قالت داليا : ((لا أريد أن أوجهك، فأنت بارع في الجنس، مثلما أنت بارع في كل شيء، أريد أن تهيجني إلى أقصى حد في ممارستك معها، بيدك، وشفتيك، ولسانك...))، وخاطبت أولريكا : ((أولريكا، هل انت مسرورة؟..))**

((جداً!))

((اريد منك أيضاً أن تستعملي فمك، ها؟))

ضحكت أولريكا، وقالت: ((لستُ في حاجة إلى أن تذكريني بذلك!))[٢]

وهذه دلالة واضحة على أن النسق الاجتماعي الماثل بالمجتمعات المنفتحة أخذ صدى واسعا في دواخل شخصية (داليا)، وهذا الموقف يتوافق مع الآيديولوجية الجنسية التي تتبناها المؤسسة الغربية التي جعلت من التحرر الجنسي شعارا لها، زيادة على ذلك، نجد أن شخصية (أولريكا) واحدة من افراد هذه المؤسسة، لأن فعل

(١) زنابق بين الألغام: ٢٥٤.

(٢) م.ن: ٢٥٥.

الاندهاش لم يكن من ضمن موقفها، لان الجملة الثقافية تعطينا دليلا بأن (أولريكا) متقدمة على (داليا) حتى في الفعل الجنسي، ولعل السرد لم يكتفِ بأظهار التحول في طبيعة (داليا) وانصهارها في بوتقة المجتمع الغربي وعاداته، بل أهانها بطريقة أظهرت تخليها الغبي عن عاداتها، فهي حتى في تخليها بدت غبية، إذ تطلب من (أولريكا) القيام بأدوار مردودة عليها لأن (أولريكا) غير محتاجة لهذه الطارئة الشرقية أن توجهها.

اما (هشام) فلم يشكل له الموقف حاجزا، إذ جاء رده بعدم الاعتراض والخضوع لهذا النسق الشاذ، إذ يصرح: " **أنا كنت سعيداً جداً لهذه البادرة، واعتبر تلك الليلة من أسعد الليالي في حياتي**"[١] لكن هنا تبقى نقطة سوداء شائكة إتجاه (هشام) بوصفه منطلقاً من بيئة عربية أخذ نصف عمره خاضعاً لسلطة اعرافها وتقاليدها، بمعنى نزع اللباس التقليدي الشرقي وإلباسه صفة التحرر والخضوع للمؤسسة الغربية، هذا يعني أنه يعد جزءاً لا يتجزأ من الأداة التي قصدت هذا النسق حتى تمرره بطريقة توازنية مبطنة، وهذا السياق يعطينا إشارة الى أن العلاقة الزوجية بين الشخصيتين هي علاقة متحررة لم تلتزم بقيود مجتمعية وعرفية والاجدر من ذلك هو أن الشخصية الأولى المتمثلة بالزوج (هشام) متفهم ومستوعب الشخصية الثانية (داليا) والعكس كذلك، أي إن طبيعة الفهم بينهما مفعلة بحيث تصل إلى الفصل بين العنصر الجسمي المتمثل بالرغبة والغريزة، وبين العنصر العاطفي المتمثل بينهما[٢].

وقد يتجلى هذا النظام أكثر في رواية (أحاديث يوم الأحد)، حين ينتقل الخرق الأسري إلى ابنة هشام (شهرزاد)، وهي في حالة قلقة بين التقبل للمبادرة السرمدية مع عشيقها، وبين الاكتفاء بزوجها (هوارد)[٣]، وربما يكون الاستعداد في تحقيق الطلب

---

(١) زنابق بين الألغام: ٢٥٧.

(٢) ينظر: سيكولوجية الجنس، يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م: ١٠٤.

(٣) ينظر: أحاديث يوم الأحد، علي الشوك، دار جداول، بيروت، ٢٠١١م: ٧/٦/٥.

لصالح مؤسسة عشيقها هو الأقرب لسلطة غريزتها، ولكن المفارقة الحقيقية هي دخول أبيها إلى المعادلة كنسق منظور، وقد أنشدت إلى أبيها كرجل يهوى النساء ويمارس بطريقة جاذبية أكثر، وهذا جاء من قولها: " **صرت أنظر إليه أكثر من أب. بدأت أعشقه. وهو يملك كل المواصفات التي تجعلني أعشقه**"(١).

وبناءً على ما تقدم، يرى الباحث أن آلية التوظيف التي قصدها الكاتب من استعماله لموضوعة العامل اللبيدي والرغبة الجنسية؛ جاءت على عدة مقاصد، كان من ضمنها خلخة النظام المركزي للطبيعة السوسيولوجية بقصد الإثارة ومعرفة طبيعة المعاناة التي تحكمها سلطة الغريزة، فضلاً عن كسر النمط والاختباء خلف النسق حتى تخرج له وجهات النظر بطريقة تحليلية نقدية نفسية، والأجدر من ذلك هو الكشف عن ثقافة المجتمعات وتفسيرها، وما سيطر عليها من مؤسسات راعية للأدوات الخارجة عن المألوف مما أعطت للكاتب فرصة الكشف عن الفعل الجنسي وما يدور خلفه من أزمات شكلت رغبات خارقة.

(١) أحاديث يوم الأحد: ٧.

المبحث الثالث

الذات الجمعية

تعد التجربة الأدبية فيما تراه البنيوية التكوينية، هي الجوهر الأمثل والأعظم في إعطاء صورة كاملة لرؤية العالم، إذ نرى أن المشتغلين في الدائرة الأدبية من وجهة نظر المنهج الغولدماني يمثلون الروح الشاملة للطبقة التي ينتمون إليها(١)، وعلى وفق هذا تصبح الأعمال الأدبية كثيرة ومتنوعة، لكنها تعبر عن وجهة نظر واحدة وحقيقية، والمرتكز الأساس فيها هو المشروع الآيديولوجي الطبقي.

وعلى الرغم من ذلك نرى أن المبدع الحقيقي ينطلق من بنية فردية، لكنه في الواقع الثقافي يبدأ من بنيات عقلية تمثل طبقة اجتماعية ينتمي إليها(٢)، بمعنى أنه يعبر عن تطلعات هذه المجموعة من وجهة نظر ذاتية أدبية، إذ إنه يسهم بقبول هذه الطبقة بوصفها فاعلةً حقيقيةً في المجتمع، وعلى هذا الأساس تتحول الصفة الدلالية للأنا من الفردية إلى الجمعية، وتصبح القواسم مشتركة في الآراء والمشاعر والرغبات، فهي تعبر عن الضمير الغائب للطبقة(٣).

ومن هذه الانطلاقة، نرى أن (لوسيان غولدمان)، تجاوز حدود الوجودية التي ترى أن الذات لا تتحقق إلا في نفسها، إذ إنها تعلو بقيمة الفرد على حساب الجماعة، وهذا لا يتفق مع الرؤية الكونية عند (غولدمان) الذي يرى أن الجدلية الماركسية هي التي تنطلق من حدود الفرد وتحقق تطلعات الطبقة(٤)، أي إنها

---

(١) ينظر: البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل، د. سامر فاضل الاسدي، الدار المنهجية، عمان، ٢٠١٨م: ٢٠٢.

(٢) ينظر: البنيوية التكوينية والنقد الادبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط٢، ١٩٨٦م: ٤٥.

(٣) ينظر: الذات الفردية والذات الجماعية صراع أم تكامل، د. عبد الرحمن الطريري، جريدة العرب الاقتصادية الدولية، ٢٠١١/٢/٧.

(٤) ينظر: البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل: ٢٠٤.

مرتبطة ارتباطاً شديداً بالفكر الديالكتيكي[١]، الذي يستند إلى الفاعلية الأدبية من دون إهمال الفاعل[٢]، وبهذه الرؤية تصبح نمطية الفاعل الأدبي جوهرة أساسية في قراءة طبقات المجتمع من وجهة نظر أدبية أو فلسفية، بخلاف ما نراه في الرومانتيكية التي أهملت دور الفاعل واستندت إلى المجموعة بوصفها فاعلاً حقيقياً، وكذلك في التجريبية والعقلانية والفنومنولوجية التي اعتمدت على الفرد اعتماداً مباشراً[٣]، وعلى وفق هذا الشيء لا يمكن خلق (رؤية للعالم) في ذوات جمعية متجاوزة ذاتية الفرد الذي يعد طرفاً فاعلاً ضمن الطبقة الاجتماعية[٤].

يتفق الكثيرون على أن منهج (غولدمان) عمل على توسيع الفكرة الجمعية الطبقية مستفيداً من مراجع صبت اهتمامها على واقعية الطبقات، إذ اعتمد في استقراء منهج أساتذه (جورج لوكاش) في توظيفه الروح والأشكال، وأطروحته (الإله الخفي)، وكذلك قراءته لحلقة (كارل ماركس) التي تبحث في جوهر الواقع الاجتماعي، ولا سيما استعانته بمنهجية (هيجل) التي ركزت اهتمامها في الواقع، وربط الأجزاء بالكل[٥].

ولهذا نرى أن الإبداع الأدبي في تصور البنيوية التكوينية التي اشتغلت على الذات الجمعية يتمثل، بـ ((تعبير عن رؤية للعالم وفي كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية))[٦]، إذ تخضع العملية الأدبية على العموم، والفن

---

(١) ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، محمد خرماش، مطبعة أنفو برانت، المغرب، ٢٠٠١م: ١٩، والبنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث، يمنى العيد أنموذجاً، نادر علي سلمان، رسالة ماجستير:٢٦.

(٢) ينظر: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، لوسيان غولدمان، ترجمة بدر الدين عرودكي، مجلة معهد السوسيولوجيا، بروكسل، ١٩٩٢م:٢٣٠.

(٣) ينظر: مقدمات في سوسيولوجية الرواية: ٢٣٠.

(٤) ينظر: البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل: ٢٠٣.

(٥) ينظر: م.ن: ٢٠٠/٢٠١.

(٦) البنيوية التكوينية والنقد الادبي:١٤.

والفن الروائي على الخصوص لطبيعة القوى الاقتصادية والأيديولوجية، وهي الجوهر الأساس في التصور الماركسي الذي يرى أن الأدب ليس قيمة فنية جوهرية[١]، إنما قيمة اجتماعية طبقية، وهذا النظام يتجلى في الخطاب الروائي العربي، إذ بدأ بعض الروائيين بتحويل بنية الخطاب من الحالة العجائبية الأسطورية الى الحالة الواقعية[٢]، إذ اسفرت عن تصوير الزوايا البعيدة والقريبة للواقع ولا سيما التمرد الطبقي الأيديولوجي، مما أدى إلى تحول الرؤية الشخصية للروائي الى رؤية اجتماعية طبقية تمزج الأساس المعرفي بتوجه آيديولوجي، وينشأ عن هذه البنية رؤية للعالم[٣].

وقد تظهر تمثيلات هذا الجانب في الخطاب الروائي عند علي الشوك، إذ مارس الشوك دوره التجسيدي في التعبير عن معاناة طبقته وما تعرضت إليه من فواعل السلطة، وقد جاء الخطاب ملتصقاً بنسقية أيديولوجية، مضادة لنسقية سلطوية معارضة، إذ إن التصوير الحقيقي للمؤلف في رواية (السراب الأحمر)، أعطى فوتوغرافية واضحة للمعاناة والآلام المفروضة على رفاق الحزب، ومنها الإدانة والتهميش والعبودية، وهذا يأتي على لسان (كمال) رفيق (هشام المقدادي): " **أكد كمال أن ما جرى في ٦٣، وفي ٦٨، كان تحولاً نوعياً في طبيعة الحكم. إنه حكم من أجل إلغاء القانون، أو تعطيله، والقضاء على المجتمع المدني.**"[٤] فالفكرة هنا متعددة الدلالات، قد تعطي دلالة انكسارية بسبب التعرض والتهميش، لكن مضمرها هو تعارض آيديولوجي بامتياز، وهذا لا يتناسب مع (كمال)، و(هشام) الملتصقين بالفكرة اليسارية التي تعارض شمولية السلطة القومية المبنية على الخطاب التعصبي، وربما لو لاحظنا خطاب (كمال) لوجدنا نوعاً من أنواع المناورة، ظاهرها يشمل

(١) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ٢٢٤.

(٢) ينظر: الرواية العربية بين الواقع والآيديولوجية، محمود امين العالم وآخرون، دار الحوار للنشر، سوريا، ١٩٨٦م: ١٥.

(٣) ينظر: م.ن: ١٧.

(٤) السراب الأحمر: ١٠٢.

تعصبية السلطة على جميع طبقات المجتمع العراقي، لكن مضمرها هو الانكسار الداخلي؛ لأن الشيوعيين حينذاك لم يحافظوا على استقلالية مناصبهم، وهذا الخطاب يأتي موآزراً للخطاب السابق: " **ارتعب هشام حال أن لمس الأبعاد الاجتماعية المخيفة في تفسير كمال هذه الظاهرة. ثم تساءل بصوت مسموع: " وهل نحن ماضون إلى عصور الغاب والظلام؟**"[١] هنا جاء تعبير آخر عند الشخصية الرئيسة (هشام) بوصفه صاحب المبدأ الشيوعي المتوسع الذي استطاع قراءة النسق الجديد للسلطة من حيث التحول السياسي الجديد، إذ إن (هشام) لا ينفك منه الصراع الداخلي مع الاشتباك بالدوامة النفسية التي تلزمه الخوف والارتباك من معطيات السلطة الجديدة والتحول الآيديولوجي الجديد الذي يصيب الطبقات من حيث تهجين الأنساق المجتمعية من المدنية وتحويلها الى انساق الهيمنة والفحولة، وزيادة عن أننا حين ندرك التعبير الخطابي والدلالة الانكسارية لم تعد في دائرة واحدة، انما ذهبت للتعبير عن أحوال الطبقة الماركسية في المجتمعات الأخرى، " **ماذا بوسع العالم التقدمي أن يفعل؟ ماذا فعل للمليون إندونيسي الذين ذبحوا في منتصف الستينات؟**"[٢] إن وحدة الموضوع ثابتة عند هشام ورفاقه، والفكرة موحدة، لكن هناك نوعاً من المواربة في الخطاب، يأتي هذا من كيل التهم على السياسات الجديدة وعلى المعسكر الرأسمالي، وربما يسأل سائل ما خص هشام ورفاقه بالشعب الاندونيسي؟ هل هناك ارتباط عند هشام والشيوعيين بإندونيسيا؟، بالطبع لا لكن السلطة الإندونيسية جاءت بمباركة الحزب الشيوعي الذي يعد في إندونيسيا ثالث أكبر حزب في العالم بعد الاتحاد السوفييتي والصين، إذ إن المعسكر الرأسمالي (اميركا وحلفاءها) قد مارسوا مذبحة كبيرة بحق هذه الطبقة مما جعل الخطاب الآيديولوجي يدين هذه الممارسات النسقية بفعل جمعي ولا يخصص الجهة المنتمي إليها، بمعنى

(١) السراب الأحمر: ١٠٢.

(٢) م.ن: ١٠٣.

أن مسارات القضية اتضحت عندما حاول (هشام) أن يمرر الخطاب من إدانة المذبحة التي مُورست بحق الشعب، لكن في المضمر هي إدانة بفعل التهميش والقتل الذي مارسوه بحق الشيوعيين، فالإدانة هنا هي جزء من حالة تنويرية ومحاكاة لأفراد طبقة كاملة، تستعمل كهوية روحية ملتصقة باللحظة التاريخية التي نشأ منها الحزب، وهذا الخطاب يتوحد بجميع روايات الشوك التي تبحث عن الموقف المشترك بين الشخصيات، ومن بينها رواية (أحاديث يوم الأحد)، التي جعل شخصياتها تشترك بالوعي الفكري والجمعي، إذ جعل من شخصية شهرزاد مركزاً لتقارب آيديولوجي، ولاسيما تقربها من حبيبها ذي النزعة اليسارية، إذ حاولت عبره ممارسة الحالة التنويرية(١).

وفي سياق آخر نرى (هشام) يحاول في كل محطة من حياته أن يجسد الأفعال والممارسات المقيتة التي مارست بحق الطبقة التي ينتمي إليها، وهو يروي: "**فقد لاحظ أن أكثر الطلاب الفاشلين أو الضعفاء في دروسهم ينتمون إلى اتحاد الطلاب الرسمي (عندما كانت السلطة في البدء تعترف بوجود تنظيمات أخرى)، وتناط بهم مسؤوليات إدارية في هذه المنظمة التي أخذت تفرض نفسها حتى على الإدارة وسير العمل والحياة في الجامعة. وصار يلاحظ أن هناك جواً مشحوناً بالتوتر يسود بين معسكري الطلاب، الرسمي والآخر المحسوب على اليسار الشيوعي. وأن الضغوط والاعتداءات مستمرة على المعسكر الثاني.**"(٢) في سياق هذا النص يلاحظ المتلقي ذلك الانكسار الواضح الذي أثر في نفسية هشام المقدادي، بحيث إن الدال يحمل بعداً مأساوياً يرافق المقدادي في مسيرته، ولاسيما أن دلالة الانكسار جاءت اشبه بالواضحة والاعتراف صريح من الراوي، لكن في صريح العبارة نقول: إن الخطاب لا يمكن أن يحمل دلالة واحدة أي من غير الممكن

(١) ينظر: أحاديث يوم الأحد: ٣٥٧/٣٥٨.

(٢) السراب الأحمر: ٦٣/٦٤.

أن تتخلى الدلالات عن بعضها، إذ جاءت أشبه بالضدية، أي تعارضها دلالة التعري والنقد الذي يحمل منظومة نسقية مضمرة، وهي ملتصقة ببنية خطاب الراوي، **(فقد لاحظ أن أكثر الطلاب الفاشلين أو الضعفاء في دروسهم ينتمون إلى اتحاد الطلاب الرسمي)**، وهذه دلالة واضحة في الخطاب تخرج بفعل معطيات النسق الخفي، إذ جاء الخطاب بحجة التعارض مع السلطة، لكن عمومه ينبثق بنحوٍ جمعي وكلي بلسان حال الجماعة التي ينتمي إليها (هشام)، إذ يصبح وجهة نظر واحدة معبرة عن آيديولوجية واحدة تفصح عن الصراع المتوارث بين المعسكرين.

وفي منطلقات أخرى نستنتج أن شخصية البطل تصارع الاحداث الماضية التي مرت في سلسلة غامضة أخذت منحى اشكالياً في نفسيته، " **لقد سَكَنتهُ حمّى الحياة السياسية منذ اليوم الأول لوصوله إلى العراق وحتى يوم انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣. كانت حمى بكل معنى الكلمة. فقد وجد العراق مسيساً عن بكرة أبيه، بكافة طبقاته الاجتماعي، وفئاته، وأجناسه. حتى، عمه، صاحب الأطيان، الذي كان منصرفاً إلى أطيانه، تذمر قائلاً: النوبة علينا بلتقية الإصلاح الزراعي.**[١] إن الدلالات الأساسية في هذا الخطاب جاءت اشبه بالمرتكز الدرامي الذي رسمه المؤلف بحيث يصر على رسم الصراع الآيديولوجي الذي أصاب طبقات المجتمع وحوله الى بنية درامية تنطلق من مبدئها النسقي الذي يحمله الانقلاب السياسي، وفي منحى آخر تخضع التجربة الذاتية الفردية الى تحول خطابي جمعي، إذ يظهر الخطاب محملاً بآلام تجربة طبقية يسارية كانت في سابقها مهيمنة على سياقات المجتمع، وفي لمحة بصر تنقلب جزئيات الموازين المجتمعية وتصبح ضدية مع بعضها.

---

(١) السراب الأحمر: ٢٥٦.

وفي مغامرة ثانية في رواية (مثلث متساوي الساقين) تأتي الذات فاعلة حقيقية مدافعة عن شعارات الطبقة ومتبنية لموقفها، وهذا مما جاء في المحاورة التي أجريت بين البطل (هشام المقدادي) والشخصية الثانوية (الست فخرية)، التي كانت من بين ألمع اليساريات العراقيات المغتربات، "**أنا لم أعد اعتمد على ذاكرتي كثيراً... قولي لي، ست فخرية، هل تعرضت أنت إلى الاعتقال بعد انقلاب ٦٣؟**"

" **كيف لا، عزيزي؟ قالت الست فخرية أصلا، أنا كنت في رأس قائمة النساء.**"(١)

" **وحدثته عن حملة الاعتقالات، التي لم توفر معلمة، أو مثقفة، من اليساريات. وتساءلت: أي زمان هذا، تعتقل فيه النساء، ويتعرضن إلى شتى الاعتداءات والاهانات؟**"(٢) ندرك هنا أن ظاهر الخطاب يحمل مغامرة اعترافيه ويلتزم بأبعاد انكسارية مما جرى من استلاب قصدي يشمل جميع افراد الطبقة، ولا سيما الآخر الانثوي الذي اشتمل المنهجية نفسها التي أدت الى تهميش الذات الذكورية الطبقية، وهذا المبدأ لا بد من أن يحمل مضمراً مختبئاً في الذات عبر اعتماد الراوي على الذاكرة الباهتة –**أنا لم أعد اعتمد على ذاكرتي كثيرا**– وهذا الأساس يزاوج ما بين الانكساري وما بين الاستكباري المهمين على ذاكرة الراوي التي تحمل أساسين: معاناتي انساني يحمل هموم الجمع الطبقي وتوارد نسقي غير بريء. وهذا يأتي مسانداً في خطابه، " **دكتور هشام، لماذا لا تمارسون الأساليب الانقلابية؟ فبغير ذلك لا تأتون إلى الحكم.**

ابتسم، وقال: الانقلابيون بحاجة إلى ظهر يسندهم ويحميهم، وقبل ذلك إلى من يساعدهم في الوصول إلى الحكم. ونحن ليس لدينا مثل هذا السند.(٣) وهنا يتحقق التعارض الثنائي، ويظهر المضمر بكامل حالاته، وهو يمثل الانغراس الفكري

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٤٠.

(٢) م.ن: ٤١.

(٣) م.ن: ٤٢.

الذي تشكل بفعل عوامل ثقافية متجذرة بطبيعة الأساس الطبقي الذي يلعب هشام ورفاقه داخل طبيعة هذه المساحة، إذ إن الاساليب الانقلابية هي حاضرة في ذهن الراوي ورفاقه ضمن الطبقة التي عبر عنها بضمير الجمع (نحن)، ولا سيما أن الأدوات الانقلابية المتمثلة بالقتل وإراقة الدماء كانت ذات مؤشر حقيقي من نفسية الجيل الفكري الذي يرى أن طبقته ذات الحدود الآيديولوجية المهمشة تستحق الصعود على سلم السطلة، وتتخذ اعلى المراتب في المؤسسة السياسية، ولا يتحقق هذا إلا عبر استعمال الأدوات الانقلابية النسقية، وهذا الأسلوب القصدي الذي يحمله الخطاب غير البريء الذي يكون حاضناً لمؤسسة نسقية نابعة من ارهاصات عصبية متواردة عبر الأجيال، يستقبله المتلقي من غير أن يعي لأبعاده، إذ ينشأ عبره العمى الثقافي.

وتمارس رواية (موعد مع الموت) مغامرة تحويلة في سياقات الخطاب بصيغة جديدة، فنرى شخصية (رياض العبيدي) ذات الطراز اليساري، تؤسس لتجربة عاطفية في البحث عن القيمة الوطنية والمجتمعية، " **أنا أشعر أنني أنتمي إلى العراق بكل وحله، وخرابه، وآلامه، أكثر من انتمائي إلى جمهور المحاضرة التي ألقيت فيها كلمة بطرة. أنا اريد أن أشارك أبناء وطني في القضاء على هذا الطاعون الذي حل به**"[١] في سياق الجملة، تتخلى الذات الفردية عن مصالحها الفردية بوضوح، وصارت تتحدث بمصلحة الجماعة ولست بمصلحة الطبقة الحزبية، إذ تسهم في إيجاد البديل الطبقي الذي يساعد على إطلاق الحلول من اجل انتعاش المجتمع وبنائه من ثم الاعتراف بهموم الطبقة المنتمي إليها، وهنا تصبح تحولات نمطية في الخطاب الروائي الذي يجعل من الراوي يتخطى الجزء ليبحث عن مشكلات الكل بوصف الجزء ذا ارتباط شديد بالكل، وهنا تصبح رؤية العالم متكاملة في جميع

(١) موعد مع الموت: ٢١.

انماطها، لكن في تعارض آخر واعتراف صريح، ندرك أن الراوي يدخل في دوامة نسقية يصارع نفسه في حل مشكلة إزلية بين قوى عالمية، إن " **هناك صوتاً في داخلي يريد إسقاط نظام صدام حسين. وهذه الخطوة لم تتم بغير دخول الجيوش الأمريكية بغداد. فما موقفي الحقيقي؟ لماذا صرت أنا أؤمن بالأمر الواقع؟ أهذا لأنني تخليت عن السرديات الكبرى. ولماذا أترطن بلغة ما بعد الحداثة؟**"(١) وهذا يعني أن الراوي يتماهى في اتخاذ قرار من حيث مبدئيات الموقف الحقيقي، وهل هو مع القوى النسقية التي تريد اخضاع كل الظواهر المجتمعية لها؟ أم هل من الضد، هذا يعطي انطباعاً بأن الذات تدخل في تشابك صراعي بين ما هو مقبول و ما هو غير مقبول، إذ إن اصطفافه مع المعسكر الأميركي يعني التخلي عن مبدئيات البيت اليساري الذي ترعرع في وسطه، لكن في الواقع العام أن اغلب المؤسسات اليسارية في المجتمع العراقي وقفت مع المعسكر الرأسمالي من أجل اسقاط النظامي القومي، وهذا يأتي إزاء ردة فعل الموقف اليساري الذي حمل المعاناة والتهميش من المعسكر الآخر.

وفي موقف آخر في رواية (زنابق بين الألغام) يزعم الراوي في محاورة إحدى شخصياته (عبد الرزاق) ذي النزعة الماركسية، إذ يستشف منه تعارض فكري مستتر لليسار العالمي، " **كل هذه الادبيات تتحدث بتشفٍ عن انهيار الاشتراكية. إنها تتحدث عن فشل التجربة الاشتراكية باعتبارها نظام نخبة من المفكرين تعيش في وادٍ بعيد عن عالم السوق**"(٢) ناهيك عن الرؤية للطبقة اليسارية بوصفها طبقة من المفكرين، تمثل ذاتاً واحدة فاعلة، لكن هذا التعارض الداخلي للشخصية الثانوية ينشأ من رحم الامزجة والديمقراطيات المستقرة التي تتأصل عبرها جذور التجربة الرأسمالية التي سيطرت على العالم وغيرت اغلب المفاهيم والآيديولوجيات، وهي اشبه بالوباء

(١) موعد مع الموت: ٥٦.

(٢) زنابق بين الألغام: ٥٢.

المادي الذي يهيمن على جميع الأسواق العالمية، إذ تتحول القيمة المالية من حالة الركود الى حالة التضخم، وهذا بخلاف ما نراه في الاشتراكية التي تقسم رأس المال على جميع الطبقات المجتمعية، فضلا عن أن الاشتراكية غالباً يكون أعضاؤها بعيدين كل البعد عن السياسات وملتزمين بالثقافات الابداعية والفنون الأدبية، وهذا المؤشر الجوهري والحقيقي الذي انطلق من ذات الشخصية الثانوية التي تبنت التجربة الرأسمالية وتفاعلت معها، و وخرجت من رحم الماركسية، بحيث يصبح هناك صراع داخلي يراود العقل بين الحجة والتبرير.

وفي (فتاة من طراز خاص) تتوجس الذات الجمعية من محاولة تسلطية داخلة ضمن سيطرة عالمية جاءت بفعل اجندات مضمرة تحاول فرض ارادتها في تسويق الثقافة ونشر الفكر العالمي بحجج تبريرية، لكن هنا يكشف الراوي والشخصية الثانية (كمال) عن هذه الجزيئات النسقية التي تحاول فرض سلطتها على الكينونات الثقافية، " **أعرب كمال عن توجسه، وتوجس الحزب، من هذه الخطوة السياسية الجديدة التي اتخذتها الولايات المتحدة في إصدار جريدة تدعو إلى تغيير الوضع في العراق. وأيده هشام في ذلك. وأكثر ما أقلق كمال هو خشيته من استقطاب الأقلام العراقية الديمقراطية، المعارضة، وحتى اليسارية، تحت خيمة هذه الجريدة، ولا سيما أن المساهمات فيها مدفوعة. وقد أيده هشام في توجسه هذا.**[١] إن الأزمات التي شوهت إطار المجتمع العراقي، دخلت في عملية استغلالية مدروسة من النظام العالمي، إذ أصبحت كالعملية التجنيدية في باطنها ونسقاً موضوعاً ومصنوعاً من قبل التحالف الرأسمالي الذي يهيمن على جزئيات الثقافة ومنها الثقافة اليسارية، وهذا يعطي مؤشراً للشخصيتين بأن مسارات هذه القضية جاءت لتسوق الذوات الطبقية وتحولها الى اجندات ثقافية بحجة معارضة ومقارعة نظام معين، وهذا

(١) فتاة من طراز خاص:١٤٦.

جزء من المغامرة النسقية تصنعها الأنظمة الكبيرة لكي تطيح بالآيديولوجيات المعارضة لها وتحول مساراتها وتدخلها في عملية تنشئة فكرية جديدة لكي تصبح جزءاً لا يتجزأ منها.

وفي منظور آخر ينشئ المؤلف بنية ازدواجية يطلقها من بطله (هشام) في ظاهرها دلالة دفاعية عن مجتمع، وفي بطانها هو تسجيل لحالة قصدية أراد منها إطلاق قيمة استنكارية لفئات معينة، في حين لو قارنا خطابه لا يختلف عن خطاب طبقته، وهذا جزء من الرؤية المضمرة في النص التي تعطي أزمة جدلية حاول عبرها المؤلف أن يسقط طروحات طبقته على البنية الجمعية حتى لا يكشف عبرها عن الالتزام الطبقي الذي يكون جزءاً من موروثه[١]، وهذا ينكشف عبر تعمد الراوي من تحليل الاشتباكات الفكرية والصراعات المجتمعية التي جرت في المجتمع العراقي، إذ يعتمد في قراءتها من وسائل إعلامية سوفيتيية، ومنها (مجلة نيو تايمز) [٢]، التابعة للحزب الشيوعي، وهذه جزء من تجليات الرؤية الفكرية الملتصقة بالراوي التي تحاول أن تستقبل من طرف مشابه وترفض الطرف الآخر.

إن براعة علي الشوك تكمن في توظيف عالم واقعي يحمل جميع جدليات التأريخ العراقي، إذ حاول عبره إعطاء الحيادية الشاملة لطبقته الآيديولوجية التي سيطرت على الواقع العراقي في حقبة معينة من الزمن، فضلاً عن ذلك كان الشوك أداة اتصال ونقل خطابات الطبقة إلى العالم الروائي، ولا سيما أنه كان قد أسهم في خلق شخصيات خيالية معبرة عن وعيها الطبقي والتزامها الحزبي، ومن بينها شخصية البطل هشام المقدادي الذي يعد الصوت الحركي لعلي الشوك، إذ حاول بوساطته أن يتيح للقارئ هويته وانتماءه الفكري الذي هيمن عليه وعلى رفاقه

(١) ينظر: زنابق بين الألغام: ١١٧.

(٢) ينظر: م.ن: ١١٦.

فأصبحوا أشبه بالذات المتوحدة التي تنبثق منها الطروحات الفكرية المفعمة بالثقة والمستندة إلى ماضٍ رفيع وممزق.

الفصل الثاني

سلطة الآخر

المبحث الأول: الآخر الديني

المبحث الثاني: الآخر الثقافي

المبحث الثالث: الآخر السياسي

الفصل الثاني

سلطة الآخر في روايات علي الشوك

إن الحديث عن الآخر يحتاج إلى وعي نقدي خاص يحضر في سوسيولوجيا الإنسان وعلاقته بالآخر، وهذا البحث هو جزء من معطيات ومتبنيات علم الاجتماع الذي أسهم في تقديم تصورات واضحة عن العلاقة الثنائية التي تقع ضمن دائرة البحث عن الهوية واشكاليتها المتجذرة في دراسات ما بعد الحداثة، ولعل الدراسات الاستشراقية أول من تناولت ظاهرة الآخر، وفي ضوء هذا يتفق الكثير أن ادوارد سعيد وغيره هم المؤسسون لفكرة الآخر، ولا سيما الدراسات التفكيكية التي سعت برؤية دقيقة في فحص الآخر وإشكاليات الآخر، وأن سلطة الآخر تتنوع بحسب الحضور والغياب التي تمارسه، فالصورة الثابتة عن الآخر كُسِرت بطريقة قائمة على فعالية الحضور والغياب.

وفي هذا المفهوم نرى أن المغامرة العلمية التي أسست لهذا المصطلح بدأت منذ الخطاب الكولونيالي وما بعده، بوصفها منطلقًا جوهريًا للفلسفة الفرنسية المعاصرة[١]، زيادة على سعي الفلسفة السارترية، وعلم النفس اللاكاني في إعطاء أهمية للآخر بوصفه مشروعًا في تكوين الذات[٢]، لذلك نرى الجوهر الأساس في تكوين الذات الفردية هي الإيقاعات الخارجية التي تسيطر وتترك أثرًا واضحًا في نفسية الفرد، وهي جزء مهم في تحريكه ضمن دائرة معينة.

(١) ينظر: دليل الناقد الادبي: ٢١.

(٢) ينظر: م.ن: ٢١.

ومن هذا المنطلق، ندرك أن وعي الفرد بتجسيده الحقيقي لا ينشأ إلا حين يبدأ بوعي علاقته بالآخر، الذي يعد المحرك والمكمل الأساس في تكوين الهوية[١]، بمعنى آخر أن الموروث الثقافي أخذ حيزًا واسعًا في تكوينات الفرد من مرحلة التكوين إلى مرحلة النضج[٢]، إذ يكون التعامل مع المكونات الخارجية على وفق أنظمة نفسية مترسخة في الذات تكون خاضعة لما هو متجذر في النفس، وفقاً للتصور الذي ظهر عليه في المرحلة الأولى للصدام مع الجدار الخارجي.

وبهذا الصدد تتصدر الفلسفة الهيجلية في وضع الذات؛ مجاور الآخر، بمعنى أن الذات انبثقت من الركون إلى كينونة المغاير[٣]، وكذلك فلسفة (سارتر) حين وضعت اعتقادها بأن ((الإنسان لا يكون إنساناً شريراً أو خيراً أو حسوداً أو حشوماً إلا إذا اعترف له الآخرون بذلك))[٤]، على الرغم من ذلك فإن الآخر عند الوجوديين يمثل مشكلة تواجه الذات وتقيد حريتها[٥]، وقد تظهر هذه المعادلة مع الرؤية الكونية لـ (بول ريكور)، واصفاً الجسد بأنه لا يظهر كجسد آخر بين كل الأفراد، بقدر ما تظهر به النفس بمظهرها الآخر بين الأفراد[٦]، وبرغم الصراع المتوارث بين الثنائيتين لكن وجود الذات مرتبط بوجود الآخر والعكس كذلك.

إن المستند الحقيقي المؤسس لفاعلية هذه التجربة هي التفرعات التي بدأت بظهور عوامل ثقافية وسوسيومعرفية انبثقت إلى الوجود مع ظهور شرائح مجتمعية مختلفة متمثلة بالسود، والغجر، والمثليين، والمدمنين، إذ أعطت صورة كاملة عن

---

(١) ينظر: صورة الغرب في الأدب العربي رواية (فياض)، لخيري الذهبي نموذجاً، د. غسان خيري، مجلة جامعة دمشق، العدد الثالث/الرابع، ٢٠٠٨: ٨٨.

(٢) ينظر: الأنا والهُو، سيجموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط٤، ١٩٨٢م: ١٦.

(٣) ينظر: علم ظهور العقل، هيجل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ٢٠٠١م: ١٣٤.

(٤) مشكلة الآخر في الفلسفة المعاصرة، ياسين بوغديري، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٤٩، ٢٠٠١: ١٠١.

(٥) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي: ١٠٠.

(٦) ينظر: الذات عينها كآخر: ٦٠٢.

الهوامش المجتمعية التي أطلقت عليها الفلسفة المعاصرة ب "الغيرية"، ومن البديهي أن تنتقل هذه الأشكال من الحقول الفلسفية إلى حقول الدراسات الأدبية والنقدية مكونة انساقاً تتشكل بها الهوية الغيرية(١)، ولا سيما أن يكون استنادها إلى حقيقة البواعث والخبايا المستترة في النص، تكُشف عبر التقصي الحقيقي للنص الأدبي، وفي هذا يظهر لنا التمرد الحقيقي بين الطبقات على وفق رؤية عنصرية، وقومية، وعرفية.

وفي هذا الأساس نلاحظ أن العملية الإبداعية لم تأخذ على عاتقها الكبير في تبني الغيرية بوصفها اختلافاً عرقيًا، أو جنسيًا، أو دينيًا، فالأهم من ذلك استثمارها للقيم التخييلية المختلفة والمشكلة في النص الأدبي(٢)، إذ إنها ركزت على الجانب الأدائي الذي يعطي قيمة حيوية للنص من الناحية الأدبية والنقدية، ومن ثم بحثت على إمكانات التواصل المشتركة مع الآخر، وهو ما نجده في أغلب أعمال توفيق الحكيم، وسهيل إدريس، ومهدي عيسى الصقر، وميسلون هادي، وسحر خليفة(٣)، فضلاً عن ذلك أن المشروع الغيري بوصفه قيمةً إنسانيةً ومشروعًا فلسفيًا ونفسيًا تحوّل إلى الرواية العربية في القرن التاسع عشر، مع انتشار الاستعمار الفكري والسياسي الغربي(٤)، كما أن المناهج النقدية الحديثة التي انبثقت ما بعد الكولونيالية، الكولونيالية، بدأت بالاهتمام بالآخر الذي كان معرضًا للإقصاء طوال المدة السابقة، فقد شكل الآخر الأنثوي حضوراً واسعاً في الأعمال الأدبية، مع ذلك استعادة تجربة

---

(١) ينظر: الفتنة والآخر:١٨.

(٢) ينظر: م.ن: ٢٨.

(٣) ينظر: نحن والآخر، في الرواية العربية المعاصرة: ٣٤/٣٣.

(٤) ينظر: الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، نجم عبد الله كاظم، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ٢٠٠٩م: ٦٦.

المتلقي غير الأوروبي الآسيوي والأفريقي[١]، إذ أصبحت علامة فارقة في تاريخ الأدب الذي كون من نفسه مرآة تعكس حالة الذوات المختلفة، ولا سيما التمظهرات المهمشة التي شكلت جوهرة شكلية في النص الأدبي بوصفها وعاءً للأنساق الثقافية التي تكون محملة بتصورات الذات وتصورات الآخر والحدود الفاصلة بينهما[٢].

لا شك في أن الآخر المختلف يمثل علامة فارقة لحظة حضوره في السرديات العربية والغربية، وأن رصد تحولاته ووجوده داخل المتن يحتاج إلى وعي نقدي يفسر الحضور والانصهار والاختلاف والتطابق، إذ يعطي خصوصية تامة للذات، وهذا البحث يأتي عن طريق مزج التحليل الثقافي بالتحليل الاجتماعي، إذ يتم الرصد عن أمزجة المجتمع وصراعاته، والعادات والتقاليد المهيمنة في جذوره[٣]، في حين ينتج هذا الصراع نسقًا ثقافيًا متوارثًا يعطي صورة حقيقة عن منظومة مجتمعية توارثت عندها الإشكاليات الطبقية.

وبهذا الصدد تنبثق فكرة الآخر في الروايات العربية عبر العلاقة بين صراعات اللحظة التاريخية وجغرافية المكان، بمعنى أن إمكانية العلاقة بين الثنائية تنشأ من الصراع الجمعي بين آيديولوجيات فكرية أو صراعات سياسية أو اقتصادية، أي تتعدى الحدود الفردية[٤]، وهذا الصراع يعد جزءاً من الموروث الثقافي الذي ساد في المرحلة الكولونيالية، أما في المستويات الأخرى وخاصةً بعد المرحلة الاستعمارية، تفرز حالة من التواضع بين الثنائية الضدية[٥]، بمعنى نشوء حالة من

---

(١) ينظر: صورة الآخر في الخيال الادبي، طوني موريسون، ترجمة محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٨م:١٦.

(٢) ينظر: صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، محمد الخباز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩م: ٢٤.

(٣) ينظر: م.ن: ٢٤.

(٤) ينظر: نحن والآخر، في الرواية العربية المعاصرة: ٢٣٩.

(٥) ينظر: م.ن: ٢٣٨.

الالتزام والتحفظ من إقامة العلاقة، وحالة أخرى هي الإعجاب بالآخر لإنشاء العلاقة بوصفه متمكناً ومثقفاً ومتفوقاً[١].

(١) ينظر: نحن والآخر، في الرواية العربية المعاصرة: ٢٣٨.

المبحث الأول

الآخر الديني

إن الحديث عن الآخر الديني يستدعي الخوض في مجالات متعددة، تحاول أن تقف عند الذات لنفسها، والذات المطاعة، أو العقل والتراث، والتمرد وصياغة قوانين جديدة، وهذه التجربة بوصفها نسقاً ثقافياً لا تلتزم بالذات إلا بوجود الآخر، بمعنى أنها قضية تستهدف الجمع وتحولهم إلى نظام مؤسسي وتياري[١]، وهي كما أطلق عليها (فنسنت ليتش) بالأنظمة العقلية واللاعقلية، بوصفها تعبيرًا يرجع إلى شبكة نسقية منظمة خاضعة إلى مؤسسة فاعلة في ثقافة من الثقافات[٢]، إذ إنها تستند إلى طبيعة الدور الفعلي في ممارسة الشعيرة على وفق أدوات معيارية مؤسساتية تخرج إلى الواقع لتكون حلقة مجتمعية تابعة لها.

وعلى الرغم من ذلك فإن الأنظمة العقلية واللاعقلية مارست في مرحلتها التأسيسية نوعاً من الثورة الشعبية ضد الأنظمة السياسية والطبقات، وفي طبيعتها أنها تريد تحويل نظامها المؤسساتي إلى نظام سلطوي مؤسساتي يخدم وجودها[٣]، كطبقة فاعلة حقيقية تمارس هيمنتها على وفق منظور عقائدي.

في هذا الشأن تظهر لنا السلطة الدينية بوصفها نوعاً سياسياً تتناغم مع طبقتها الآيديولوجية، ولا سيما يتحدد من نظامها الديني المتمركز حول فكرة القداسة نسقان، أحدهما النسق الإسلامي، والآخر النسق المسيحي، لكن في المنظور

---

(١) ينظر: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر، دمشق، ط٢، ٢٠٠١م: ٢٤.

(٢) ينظر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د. نادر كاظم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠٠٤م: ١٠١.

(٣) ينظر: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦م: ١٣٥.

الحداثوي "بوصفه مصطلحًا ليبرالياً" يكون فيها النسق موحدًا تحت إطار المواطنة[١]، وبالمعنى الصريح الذي نهجته الحداثة في خصوصية الثنائية الضدية فأنه لا يوجد صراع ذاتي بين أنا الأصل والآخر الفرع ضمن الدائرة الدينية، وهذا ينبثق على وفق دراسات معنية بالجانب الأنثروبولوجي والفلسفي الديني.

وفضلاً عن ذلك، نجد أن الأنظمة الدينية المعاصرة بعضها تؤثث لفكرة قبول الآخر ضمن فكرة تشكيل الوعي الجمعي واستقبال الآخر بوصفه إنساناً ولا سيما الوصول إلى قيم الحياة في الحرية والتساوي، وهذا ينبثق من المؤسسة الإسلامية التي وضعت مستلزمات أخلاقية راقية ومنضبطة للاعتراف بالآخر الديني[٢]، لكن في الوجه الآخر تنبثق من المؤسسة السياسية الدينية نظرة عكسية لما هو معتمد في المؤسسة الدينية المستقلة بحد ذاتها، فهي في جميع أنظمتها ترفض الآخر بوصفه كيانًا آيديولوجياً ومشروعاً استهدافياً، وهذا ما أسس له المفكر (محمد أركون) في مشروعه الفكري والنقدي حينما وضع قاعدة قصدية للرد على المستشرقين في دمج المشروع السياسي والآيديولوجي في المؤسسة الدينية[٣]، ومن البديهي أن يتضمن خطابًا مبطنًا في الرد على المؤسسة السياسية الدينية التي تأخذ مشروعيتها وغطاءها العرفي من الحاكم الديني للتستر على هيمنتها النسقية.

وبهذا الأمر يرى بعض الباحثين، أن الوعي الجمعي العربي مقيد بسلطة دينية إطارها الخارجي أعراف والتزامات في حين هيمنتها الواقعية هيمنة سياسية، هذا

---

(١) ينظر: الرمز والوعي الجمعي، دراسات في سيسيولوجيا الأديان، أشرف منصور، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠١٠م: ١٨٦.

(٢) ينظر: الاعتراف بالآخر الديني ومستلزماته الأخلاقية والحوارية، محمد إكيج، شبكة ضياء للدراسات والأبحاث: ٧ / https://diae.net/.

(٣) ينظر: الخطاب والتأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٣، ٢٠٠٨م: ١١١.

جاء مما أفرزته من قيم وتعليمات ضمن نسق ثقافي[١]، إذ إن العقل العربي في الموروث التاريخي يدور في حلقتين هما، سلطة النص الديني والسلطة السياسية الحاكمة[٢]، لكن في زاوية أخرى جاء في سياق المؤسسة الإسلامية التي عبّرت عن رفضها في التفاوت والمقارنة بين البشر إلا من ناحية الدين والتقوى، وهذا ما يبرر الشمولية في الدعوة الإسلامية.[٣]

ينطلق الروائي العربي في توظيفه لمستلزمات المؤسسة الدينية من أحداث، وشخصيات، وصراعات مستنداً إلى التقييم النظري والعلمي السوسيولوجي، ولا سيما الظروف التي استلهمها من الآخر الديني في تقديم مشروعه ضمن دائرة محددة، وهذه الظروف كلها جاءت تعبيراً عن رؤية يحاول الروائي توصيلها عن طريق موقفه الرمزي، أي إعطاء الروح الكافية في تجسيد آيديولوجية ذات مرجعية روحية تؤسس لنظام قداسي يمارس من أدوات معينة وشعارات مختلفة.

وينبثق الآخر الديني في روايات الشوك بطريقة درامية، إذ يتجلى الانسجام مع الآخر الديني عن طريق الارتباط الروحي والغرامي، وهذا ما جاء في رواية (الأوبرا والكلب)، إذ يقوم الشوك بعرض حدث قصصي عن طريق بطلة الرواية (ياسمين)، " **لدى اطلاعها على قصة (فلوار وبلانش) لاحظ أنها على غرار قصة (أوكاسان ونيكوليت)، سوى أن الانتماءات الدينية للمحبين معكوسة، فلوار ابن الملك مسلم، أما بلانش فلور، حبيبته، فمسيحية، تباع إلى تجار يأخذونها إلى بابل حيث تلحق بحريم السلطان. لكن فلوار ينقذها. بعد أن يدخل مقر الحريم**

(١) ينظر: الاستبداد في نظم الحكم العربية المعاصرة، إسماعيل نوري الربيعي واخرون، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥م: ١٦.

(٢) ينظر: الخطاب والتأويل: ١٢٩.

(٣) ينظر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط: ١١٨/١١٧.

مختبئاً في سلة زهور"[١] هذا المشروع يعطينا انطباعاً يوحي لنا بأن سياق الدلالة العام يتمثل بسقوط المثال (الآخر)المسيحي وخروج الوعي الثقافي الإسلامي الذي يهيمن هيمنة مؤسساتية ضمن قاعدة السلطة الدينية، إذ يصبح الآخر عبداً له، ويدخل ضمن دائرة الخضوع والتحكم به، وهذا ما يوحي لنا النص **(تباع إلى تجار يأخذونها إلى بابل حيث تلتحق بحريم السلطان)**، إذ تتجلى هذه الدلالة بتعارض نسقي آخر يخرق النظام، يأتي من انبثاق سلطة العاطفة، وهذا يبدأ من تمرد ابن الملك (فلوار) المسلم على قانون السيطرة العامة بمباركة سلطة الغريزة والعاطفة، إذ يقوم عبرها بالوصول إلى المرغوب وإنقاذه، وفي المقابل أن (فلوار) لم يستطيع الخروج على النسق بنحو صريح ومعلن، حتى خروجه جاء على نحو خفي متسللاً بين الزهور، ويستند هذا الحدث إلى دلالتين، أحدهما دلالة إستعظامية ذات موروث ثقافي إسلامي يقع على عاتقه التحكم بجميع الأجزاء الإنسانية الأخرى التي تشرعت بفعل الفتوحات والسيطرة الجغرافية، ولا سيما أنها عملت على طمس هوية الآخر الديني، أما الدلالة الأخرى فهي تتمثل بالدلالة الإنسانية التي انتصرت بفعل سلطة الغريزة والعاطفة.

في سياق آخر يحاول المؤلف تقريب المساحة لقبول فكرة الآخر، وهذا جاء من الشخصية الرئيسة (ياسمين) بوصفها باحثةً في المجال الفني الموسيقي، إذ تباشر بإعجابها بشخصية (فرانز ليست) الموسيقية، " **وجاءها فرانز ليست. صار يوافيها بحضوره هذه الأيام، بعد أن قرأت كتاباً عن حياته. يجيئها عندما تأوي إلى الفراش، أو في الفجر، بوقاره الجم وتسريحة شعره التي تذكر بقديس، ولباسه أيضاً الذي يذكر بكاردينال. إنها تحب رجال الدين**"[٢] إن براعة المؤلف تكمن في موقفين، الأول جعل الحدث تخييلي، حينما أراد إيصال فكرة أن (ياسمين) ذات

(١) الاويرا والكلب: ٥٥.

(٢) م.ن: ٦.

النزعة المسلمة تفكر في إيجاد رابط روحي بينها وبين رجال الدين المسيحيين، والثاني تقريب الآخر الديني عبر ربط كل ما هو إثاري في الجسد، إذ تصبح المسافة بين الشخصية الرئيسة والثانوية قريبة جداً، ومرتبطة بالشحنة العاطفية والغرائزية، وهذا هو النسق الذي يمرر من تقديم صورة لمؤسسة دينية تربط نفسها بالآخر عن طريق فهم ثقافة الجسد والغريزة، لتشكل صورة كاملة عن مؤسسات مختلفة أيديولوجيًا ومرتبطة غرائزيًا.

ومن هنا يمكننا أن نلاحظ أن المستوى الاجرائي الذي جاء في الرواية الثانية (السراب الاحمر) يستند إلى طبيعة الدور الفعلي للمؤلف، إذ يحاول إلغاء سيطرة الآيديولوجيا المهيمنة على ذات الراوي وارجاعه الى المعتقد الإسلامي الذي نشأ عليه في أواسط مجتمعه، وهذا يأتي عبر عقد القران مع زوجته الاوروبية (كارين) " **هناك مهمة أخرى لا بد من إنجازها: لكي يكون زواجهما شرعياً، لا بد من أن يتم عقد النكاح عن طريق جهة دينية. لذا اقتضى الحال أن يذهب مع كارين إلى الجامع ليفرغا من هذه المهمة. فاصطحب المسكينة إلى جامع الشيخ شكر في باب السيف، مع كمال، ليقوم بمهمة الترجمة وكشاهد**".[١]

يحيلنا النص مع دلالة مفرداته الواضحة (الجامع)، (عقد النكاح)، (الزواج الشرعي) بأن صورة الهيمنة الدينية هي الأصل في المرجع الإنساني، مع الأخذ بالحسبان أن (هشام المقدادي) ذات النزعة اليسارية والمتجرد نفسياً من سلطة الدين، لا يمكنه الفرار والتخلص من مرجعيات النسق الذي ترعرع عليه، وهذه البنيات النسقية هي جزء من منظومة مؤسساتية دينية التصقت التصاقًا شديداً بالشخصية الرئيسة ضمن عملية اللاوعي الفردي القادم من الوعي الطفولي المتمركز بالحيثيات الدينية، وهذه هي سلطة النسق التي تغلبت في مأخذها، ومع ذلك وبرغم ثبوت الفكرة

(١) السراب الأحمر: ٢٥٢.

الظاهرة عند الشخصية الرئيسة من حيث الأفكار الماركسية والليبرالية والعلمانية، لكنها خضعت مرة أخرى وتقبلت فكرة الارتباط مع الآخر الديني (كارين) الفتاة الاوروبية ذات الديانة المسيحية، وهذا ما يعطينا تصورًا بأن الغريزة العاطفية هي الجزء الآخر المسيطر عليه والمهيمن على شخصية هشام.

وهذا الحدث يتناسب كذلك مع زوجته (داليا) " **هشام، هل لديك مانع في أن يعقد قراننا هنا في لندن؟ أنا أريد أن أقطع خط الرجعة.**

لا مانع لدي، يا عزيزتي.

شكراً هشام. لننجز هذه المهمة."(١)

فإنجاز المهمة لا يتم عن طريق الرغبة وحدَها، بل بالركون إلى السلطة الدينية المهيمنة على الفكر، فعلى الرغم من سلطة العاطفة التي وضعت شخصية البطل بحالة التقبل مع الآخر الديني، وعدم رفض القرار الصادر منه، إلا أن المتحكم في إصدار القرار والسلوك على طريقة المجتمع هي السلطة الدينية المتغلغلة سيكولوجياً، لتصبح هي النسق المهيمن في النص.

وقد تظهر السلطة الدينية في زاوية أخرى وحدث آخر عندما نرى شخصية (عماد المقدادي) الأخ الأصغر لهشام المقدادي يروي أحداثاً تمثل التغلب السلطوي الديني على فئة معينة من المجتمع العراقي، وكاشفاً عن الصراع الديني داخل الاتجاه الواحد، مع الاختلاف في العقائد " **عندما زاره أخوه في اليوم التالي، حدثه عن تهجير عوائل بكاملها، ومصادرة أموالها وأملاكها بحجة التبعية الإيرانية**"(٢). إن المغامرة التي شهدتها أحداث الرواية تستند إلى إظهار طبيعة المؤسسة السياسية التي مارست أفعالها بوسائل متعددة تدخل في إطار الحجة بحيث يكون خطابها

(١) مثلث متساوي الساقين :٢٥٤.

(٢) السراب الأحمر: ٣٠٦.

بالدرجة الأساسية هو إدراج فئات موالية لدول الجوار بحجة توتر العلاقة بينها وبين هذه الدولة، لكن المضمر الخفي في الباطن يبين أن طبيعة السلطة ترفض الآخر المذهبي الديني بدوافع قويمة وسياسية، وتحاول السيطرة على وفق منهجيات وأدوات محددة تستند إلى طبيعة مؤسستها الدينية التي تظهر عبرها مرحلة التمايز والاختلاف في العقيدة والدين.

وقد ينتقل هذا التمايز إلى مرحلة اختلاف الأديان التي اظهرها التمثيل السردي، حين يكشف عن المنطلق العنصري الديني الذي يؤثث حالة من الهلع النفسي الذي يواجه الراوي في رواية (مثلث متساوي الساقين) التي تفصح عن أن المجتمع الألماني الغربي تعامل مع البطل على وفق نسقية عنصرية دينية، بناءً على تشكيل صورة عن الآخر الديني الذي يحضر في الذهن الغربي كأنه صورة لسلسلة متشنجة من الأفكار الرجعية، والمفارقة تأتي حين يرتبط البطل بعلاقة عاطفية مع (أولريكا) ذات الأصول الألمانية، إذ كانت هي الدافعة الرئيسة على الاضرار التي لحقت بالبطل، " **أمضيا ساعات ما بعد الظهر في مقهى (سلافيا)، ملتقى السياح، لا سيما من أبناء جلدتها. وقد تعرفت فيها اولريكا على سيدتين من ألمانيا الغربية، إحداهما أستاذة فلسفة في الجامعة. ودار بين هذه الأستاذة واولريكا حديث كان في بعض جوانبه متشنجاً، لأن الأولى لم تكتم امتعاضها من (الإسلام)، بعد أن علمت أن هشام عربي**"[١] هنا تتحول عملية التعاطي مع الافراد من بنية سلوك فردي إلى إعمام ديني عنصري، وهذه إشارة واضحة جداً توضح الكيفية التي تركب منها المزاج العنصري والديني في المجتمعات البرجوازية، وهي ترفق الآخر الديني في الخانة الضدية، ومن الطبيعي أن يتمثل الآخر الديني بأنه فاقد المعنى والإنسانية، ولربما يأتي هذا من تموضع النسق المرجعي عند هذه الشعوب عبر ما

(١) مثلث متساوي الساقين:١١٤.

انتجته الحروب والسياسات، وعلى وفق هذا نرى في إشارة البنية الأولى للسياق نوعاً من القصد الموضوعي من قبل شخصية (الأستاذة)، بمعنى لماذا تقصد المقهى الذي يتبنى السياح وهي لا ترغب فيهم؟ هذا يدخل ضمن إطار الاستهداف الشخصي (الاحتقار) الذي نما على يد المؤسسة النسقية ذات النزعة العنصرية التي ترفض الآخر وتعطي المقبولية لذاتها.

ومن جانب آخر ندرك أن الراوي يحاول إضافة صفة التقديس إلى الآخر ويجعله مركزًا عالياً بنظره، فيستعمل اللغة المجازية في تشكيل صورة عاطفية، مبنية على النسق الديني، أي وجود نوع من الطقوس الدينية ضمن مفاهيم الحب، وهي طقوس ليست حقيقية لكنها تكشف عن العلاقة المتلاحمة بين الطرفين.

" يا إلهي، لماذا تنسين حقيقة جوهرية؟

ما هي؟

إنني أعبدك؟

لكنك لم تترجم ذلك إلى واقع.

كيف، يا حبيبتي؟ أنا لا يمكن أن أكذّب نفسي حين أؤكد لك بأنني أعبدك. هذا شيء لا يقبل

المساومة عندي، يا حبيبتي."[١]

فاستعمال العبارة الخاصة بالعبادة في الديانات جميعًا ضمن التناغم العاطفي، لا يعني حقيقة وجوده على المستوى السلوكي، بل هو بناء قائم على فكرة استعارة المفردات من مكان مقدس إلى مكان آخر مقدس، لكن ليس حقيقياً، وهو ما يشي بوجود علاقة عاطفية قوية تقع تحت رداء الاختلاف.

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٢٠٦.

ويستمر الحدث أكثر.

" **أنا أعترف بأن ذلك كان خطأ كبيراً مني لن أغفره لنفسي. لكنه لا يغير من الحقيقة الأساسية، هي أنني أعبدك. فلماذا تجعلين انقطاع أخباري عنك دليلاً على فتور حبي؟**

لا تتمسكي بالقشور، يا حبيبتي، ما دام جوهر حقيقتي هو أنني أعبدك."[١] إن العلاقة الوثيقة بين الشخصيتين تساعد على خلق رابط يرتقي إلى ما يقرب القداسة، إذ هو أشبه بالديني النسقي الخارق لكل ما هو طبيعي، وهذا النسق يتولد من أرحام الطبقات المتحررة ذات الصبغة المدنية، والدليل يفي باستعمال وتكرار مفردة (أعبدك) التي تعطي تصوراً بأن البطل يحاول الخروج من العرف الديني السائد ويتخذ من الآخر سلطة يحاول أن يستمد قوته منه ويربط طقوسه وحقيقته به، وهذا يشير إلى أنه يتخطى المركزية الدينية الثابتة في السلوك، ويلصقها على الموجود في الواقع، أي ترحيل المقدس من الجانب الميتافيزيقي إلى الجانب الوجودي، فيجعل من زوجته أنموذجاً رهبانياً.

وهناك مفارقة تخرق القاعدة التي نشأ عليها الحدث، وهي القسم الذي يستعمله الراوي من حيث تجسيد أثر الصدمة التي تعرض لها من هيكلية الجسد النافر الذي تحمله زوجته[٢]، أي استدعاء الأدوات القسمية للتعبير عن فكرة اندهاش موضوعي موجه نحو مظهر يحمل صفة الجمال، وهذه هي جزء من تناقض المؤلف لفك الأزمة التي تحيط بالراوي.

وفي مفارقة سياقية أخرى، يباشر (هشام) في تطويق الآخر الديني وإضعافه وإلزامه صفة التكتل من ناحية المبدأ العاطفي الذي يجعله منخرطاً من العمل الديني،

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٢٠٧.

(٢) ينظر: م.ن: ٢٢٥.

ويتجه نحو الكينونة العاطفية ذات الطيات الساحرة التي يملكها الآخر الأنثوي، بمعنى أنه أراد تكوين نظرة ذات بعد عاطفي ديني تنطوي على تجريد الصفة الدينية والزامها صفة عاطفية، وهي محاولة كسر لحظة التقمص بالرداء والتوجه الديني ومواجهة الموجودات، " **المشكلة يا حبيبتي، أن هناك نساء لا يستطيع حتى الرهبان مقاومة سحرهن**"(١)

أما في استبداد آخر يأتي من الشخصية الثانوية (كمال) حين يقع في نزوة عاطفة شديدة مع فتاة مسيحية (أليس)، لكن لسوء الحظ تغلبت عليها الصفة الدينية بسبب خطابات الكنسية الرجعية التي لا تتناسب مع أفكار كمال الماركسية(٢)، ليصبح النسق فاعلاً في مجريات الحياة لدى الشخصيات.

في حين تؤسس رواية (زنابق بين الألغام) رؤية توضح التعقيد الذي يتبناه الإطار الثقافي والاجتماعي، وهو جزء بين وعي شخصيتين روائية، وهما (شهرزاد) ابنة المقدادي و(سوزان) حبيبة أخيها (زيد)، " **قالت لها سوزان: طيب، إذا كان ذلك يهمك، فأنا تخصصت في الفلسفة لأنني كنت أسمع بعض الطلبة يناقشون هل الله موجود، أم غير موجود.**

ما هذا الكلام، سوزان، طبعاً الله موجود.

لكن هناك من ينكر وجود الله. لذلك قررت أن أدرس الفلسفة لتنورني حول هذا الموضوع"(٣) هنا يظهر الخطاب في وجهين ونسقين مضمرين، أحدهما هو البحث عن الأساس المادي للآخر الديني بوصفه جزءاً لا يتجزأ عن مكونات الطبيعة، والآخر هو الامتداد الجزئي للوعي الوجودي الذي ينكر وجود الله، وهذا يتناسب مع

(١) مثلث متساوي الساقين: ٢٣٢.
(٢) ينظر: السراب الأحمر: ٤٣.
(٣) زنابق بين الألغام: ١٧.

أفكار الشخصية الرئيسة (هشام المقدادي) في حواره مع ابنته شهرزاد، " **قالت شهرزاد: ((لأن الفلسفة تقول: إن بعض الناس لا يؤمنون بوجود الله)).**

((ضحك أبوها، وقال: ثم ماذا، ما دامت الفلسفة حيادية في هذا الموضوع؟))

((بابا، ما معنى الحيادية؟))

((الحيادية تعنى أنها لا تفضل شيئاً على شيء آخر.))

((نعم، هذا ما قالته لي سوزان. لكنني لا أريد أن أسمع أن هناك أناساً لا يؤمنون بوجود الله.))

((ولماذا؟ ماذا يضيرك أنت إذا كان هناك أناس لا يؤمنون بوجود الله؟))[١]. إن انقسام الوعي بين جبهتين داخل جسد واحد يحيلنا على أن هذا الصراع متمثل حول التطبيع مع القيمة التحررية التي عاشها البطل المقدادي، زيادة عن انتشار الثقافة الوجودية في الوسط الثقافي الغربي التي وجهت الفرد نحو رفض الوجود وطمس نسقيات الدين والتحرر من قيود البرجوازية، وبرغم الصراع المتوارث بين المعسكر الوجودي والمعسكر الماركسي، لكن هناك جزءاً من النسقيات السارترية التي تأثر بها أغلب المثقفين والمفكرين الشيوعيين، بوصف الفلسفة السارترية جاءت لخدمة البروليتاريا[٢]، وهذا يعطي إشارة إلى أن المقدادي تأثر تأثيرًا واضحًا بالفكر الوجودي من ناحية رفض السلطة الكبرى للآخر الديني، لكن في الوجه الثاني يقع المقدادي في ازدواجية نفسية يحاول في ضوئها الدخول إلى دائرة الوعي الديني في استعمال أدوات المشهد الديني تيمُناً بحبه لمدينة (بيركلي) التي درس فيها أيام بعثته، وتعرف على زوجته الأولى (كارين) حينها، إذ يتناغم عبرها مع انساق المؤسسة الدينية للدخول إلى المدينة التي يحبها " **هشام كان يتحرق شوقاً إلى دخول مدينته**

(١) زنابق بين الألغام: ٢٣.

(٢) ينظر: مع سارتر.. ضد سارتر، سعد محمد رحيم، ملاحق المدى، ٢٠١٧/١١/٢٨.

الحبيبة، بيركلي. وقال لمرافقتيه: ستكون بيركلي محطتنا الأولى. وأنا أريد أن أصلّي فيها، أو أشعل شمعة في إحدى كنائسها، لأنني أحب بيركلي لعدة أسباب"[١] إن الصورة المشهدية للحدث تصور لنا بأن النسق الديني يستدرج الراوي على وفق سيطرة النزوة العاطفية والدخول إلى ثيمة الاشتياق، ولهذا نشاهد فاعلية النسق الذي جعل الراوي متقبلاً لمعيارية المؤسسة الدينية والأدوات التي يستعملها الآخر الديني في ممارسة طقوسه، وهذه هي نتاج السلوك المعرفي للشخصيات التي تنشأ في سياق سوسيولوجيا المجتمع الإسلامي، وبعد ذلك تنهض لديها فكرة نسقية أخرى تهيمن على عقلها السلوكي، مع تمركز البنيات الداخلية الناتجة من المرجعية التي أصبحت جزءاً من بنية اللاوعي، ومن هذا نعرف أن الراوي يستدرج خارج هذا المجتمع ليعيش طلباً لدحر النسق الباطن من ثم يعود لحل أزمة عاطفية عبر أدوات الموروث التي نشأ عليها السلوك، وهذا ما أكده عليه الحدث في الرواية.

وفي منحى آخر تنبثق مفاهيم الإقصاء للآخر الديني على وفق محددات دينية مختلفة، وقد نرى في مشروع (داليا) الروائي قصداً صراعياً بين شخصية عطارد المسيحية وأبيها للوصول إلى قناعة ورغبة يقصدها المؤلف، "((**بابا، أنت آخر من يحق لهم أن يلوموني على ذلك. فأنا فتاة غير متزوجة، ومن حقي أن أحب إنساناً يمكن أن أربط مصيري بمصيره.**))

((**لكنه مسلم، يا بنتي**))

((**لكنني، أحبه، يا أبي.**))

((**الحب ليس من ورائه خير، يا بنتي**))[٢].

---

(١) زنابق بين الألغام:٢٥/٢٦.

(٢) م.ن: ٣٤٢.

((ربما، وأريدك أن تفكري مرتين قبل أن تتخذي أي خطورة بشأن علاقتك بالأستاذ مازن))

((بابا، أنا أحبه))

((لكنك ستضعين عائلتنا في موقف صعب جداً. سوف تقاطعنا العوائل المسيحية، يا بنتي))[١]

هنا يحدث ما يشبه الخرق الثقافي بين أنانية الذات الأبوية والالتزام القطعي الذي تتمسك به شخصية (عطارد) من ناحية تقبلها للامتزاج بالآخر الديني، وأن عدم القبول بالآخر الديني من منظور الديانة المسيحية هو سبب جعل المؤسسة الدينية لقوانين لا تجيز الاقتران الآخر الديني من الناحية الشرعية، وهذا مبدا عام عند الديانات كلها وليست خاصاً بالمسيحية، إذ يصل في بعض الأحيان إلى التبرؤ من الأفراد لمخالفتهم قوانين المؤسسة، وفي ضوء هذا نرى خطاب الشخصية (عطارد) يعطي في بنية السياق دلالة انكسارية يضع شروطه في تكسير القيود السلطوية من أجل إشباع رغبة عاطفية، وهذه الدلالة تقابل دلالة رفض نسقية، ناتجة عن موروثها الثقافي، هي جزء من سلطة تتحكم بجميع أنظمتها.

وتستمر اشتراطات النسق الثقافي الديني في التمظهر ضمن سياقات الرواية، ففي رواية (موعد مع الموت) نجد صراعاً آيديولوجياً بين قوى طبقية معقدة تريد تحقيق رغباتها بعد فقدان سيطرتها وبين سلطة سياسية مؤطرة بصبغة دينية تحاول تحقيق هيمنتها، وهذا جاء عبر التعبير الذي مارسه البطل (رياض العبيدي) ذو النزعة اليسارية في إدراج معاناته ضمن خانة لا تفي بالأضرار المجتمعية، " **أنا أكون سعيداً عندما أقنع وكيل وزارة زميلاً بأن إقامة الشعائر الدينية، كالندب على**

(١) زنابق بين الألغام: ٣٤٢/٣٤٣.

الإمام الحسين، في مقر الوزارة غير صحيح."[١] فهنا تظهر الرؤية المغاير، ومن الواضح أن القدر السلطوي يتغلب على ذوات مختلفة تماماً عن الآخر، ولربما أن شخصية (رياض) تحاول فرض آيديولوجيتها عبر وسائل فعلية لا تشكل علامة سلطوية ذات قرار مفروض، ولهذا تتمسك بالأدوات السطحية، أما من ناحية الآخر يأتي من (وكيل الوزارة) الذي يعد جزءًا من هذه المنظومة السلطوية، إذ يرى أن الجزء الديني مهم في تثقيف أفراد المجتمع أولاً، وثانياً هو جزء من رد فعل قائم على مركزية سابقة منعت أغلب التنوعات المجتمعية من ممارسة شعائرهم الدينية، فيكون الحرمان من ممارسة الطقوس سابقاً محفزاً لظهورها في مفاصل المؤسسات، وعليها أن تقوم بفرض إرادتها على الآخرين من حيث الطقس الديني، وهذا المضمر الخفي الذي يلزم الفرد بالتمسك بهويته الفرعية من دون اللجوء إلى الأصل.

وفي صورة أخرى نجد الصوت الخافت للمؤلف، حينما يعبر عن تطلعاته في سؤال مبطن على لسان شخصيته البارزة (هشام المقدادي) ليعرف مدى التجربة التي خاضها (رياض العبيدي) في مقر وزارة الثقافة، "**حدثتني شهرزاد عن جهودك مع وكيل الوزارة في محاولة إقناعه بأن الوزارة ليست مكاناً لإقامة الشعائر الطائفية. هل تعتقد أن هذه أصبحت مهمة مستشار وزارة الثقافة في القرن الحادي والعشرين؟**"

"**ابتسم رياض بارتباك، وقال: ولم لا، إذا أصبح هذا قدرنا.**"[٢]

ومن هنا، تصبح الممارسات الشعائرية فرضاً سلطوياً ضمن مفاهيم القدر الدينية، فيحاول الراوي وضع إشارات واضحة للشخصية الثانوية، وهي أسئلة يطرحها للكشف عن الرؤى المختلفة تجاه الممارسات، ربما لتأكيد مدى قناعتها بالفعل الديني

(١) موعد مع الموت: ٢١/٢٠

(٢) م.ن: ٢٥

القائم، ومدى التقبل إن كان صادراً عن قناعة أم فرض، ومن جهة أخرى يحاول إعطاء مبرر واضح بأن هذه الأدوات لا تنتمي إلى الدائرة الثقافية، بمعنى يضع شخصية (رياض) على وفق منظور تقويمي يطلق على لسانه (شعار الطائفية) لكي يرى مدى استقبال هذا النسق في ضوء وجود الآخر المختلف، وفي الأحرى لم يحصل على إجابة واضحة، لكنه في المضمر الغائب هو جزء من عملية مرفوضة عند الشخصيتين.

وتتطابق الرؤى أيضاً في رواية (أحاديث يوم الأحد)، حين تتصارح **(فريال)** صديقة (شهرزاد) ابنة المقدادي، بأن الحرب الفكرية والمذهبية التي جرت في العراق سنة ٢٠٠٦، حرب عبثية، نشأت من نتيجة ردود أفعال همجية لا تقف على تقبل الآخر الديني والمذهبي، ولا سيما أنها تكونت من آيديولوجيا طائفية عصبية تتعامل بالتمرد والعنف واستعراض القوة على الآخر على وفق منظور عقائدي مذهبي[١].

والمفارقة الأكثر شيوعاً في مجتمع الرواية عند الشوك، هو انتصار الفكر العلماني الذي نجده في اغلب رواياته، حين تنتزع شخصياته روحها من المنظومة الدينية لتلتصق بأبعاد المزاج المدني، وقد نجد بعضها تنتقد القناعات الثابتة للآخر الديني[٢]، ربما بسبب الطوفان الكاسح للمجتمع العربي الإسلامي من جهة، ونشوء هذه الشخصيات في أحضان المؤسسات الغربية الرافضة لممارسات الآخر من جهة أخرى، إلا أن الحافز للكتابة في هذه المواضيع سواء على مستوى الرفض أم القبول هو تجذرات النسق الثقافي المهيمن على سلوك الإنسان، وطريقة تفكيره.

وبهذا يمكننا القول: إن روايات علي الشوك تحاول إيجاد مفارقة جزئية للآخر الديني من ناحية تأصيل بعض الأدوات والجزئيات المختلفة بين المؤسسات الدينية

---

(١) ينظر: أحاديث يوم الأحد: ١٠٠/١٠١/١٠٢.

(٢) ينظر: فرس البراري: ٢٠.

التي تتكئ على المعيار الثقافي الديني، فالروائي يدخل في شبكة محدودة من التوظيف الأدبي للأنساق الدينية، لعدم إمكانيته من التعامل مع الواقعية الحقيقية، أما من ناحية الظهور الحقيقي للآخر الديني فلربما عمد الروائي لعدم الخوض في غمار العلاقات الدينية بين الذوات كبقية الأدبيات الأخرى، بوصف العلاقات بين الافراد المختلفة في التوجه الديني تكشف عن تصورات وسلوكيات عميقة لها نتائج غير مرحب بها، فضلاً عن الاختلافات العقائدية التي تعد منزلقًا فكريًا، قد تصل إلى نتائج سلبية، وهذا يعطي تميزاً تصورياً بأن الآيديولوجيا السياسية والاجتماعية أخذت الحيز الأكبر في كتابته بوصفها جزءاً لا يتجزأ من نشوء فكرة المعارضة، وفي طبيعتها تشغل مرتكزاً ثقافياً مهيمناً يستقي منها المؤلفين معاناتهم لتكوين صورة أدبية ملهمة.

المبحث الثاني

الآخر الثقافي

لعل الثقافة من أكثر المفاهيم جدلية، لما حملته من معانٍ تتصل بالمعرفة، إذ تأخذ المعرفة المعنى الخاص والعام، فالعام هو ما نشط على مستوى الاستعمال في مرحلة زمنية طويلة، أما الخاص فهو نتاج تطور المفهوم على المستوى الاستعمالي.

ومن هنا لا بد من أن ننطلق من زاوية الاختلاف الثقافي الذي يعد من اشتراطات المعرفة التي تنشأ داخل المنهجيات الإنسانية وعلم الاجتماع الأدبي، إذ تعنى بدراسة التنوعات الفكرية والثقافية بين بيئة وأخرى، وعلى وفق هذا المفهوم، يسعى جميع الباحثين إلى تسليط الضوء لفكرة التنوع والاندماج بين الحدود المعرفية التي تسهم في إنشاء ثقافتين تتشابهان في الصفات وتختلفان في المفاهيم، ولهذا ركزت نظرية ما بعد الكولونيالية من إيجاد العلاقات التفاعلية في مناقشة علاقة الأنا والغير على وفق معطيات اجتماعية قائم على أساس ثقافي معرفي[١]، إذ يتم رصد العمق الاختلافي بين مفاهيم متنوعة ومتعددة تدخل في إطار ثقافة المجتمع الواحد وما يتركز عليه من أساسيات تختلف عن المجتمع الآخر، وهذا التمايز يظهر بالدرجة الأساسية على عقليات كثير من المثقفين المغتربين الذين يحاولون إيجاد الفروق الجوهرية بين واقع بلدانهم وبين المركزية الغربية[٢]، وبرغم القلق والوهم الذي يخيم على عقلية الكثير منهم يرجع ذلك بسبب الصراع النامي في الذات حول فكرة إعادة صياغة ماضيهم وبين السير على وفق نهج الثقافة الغربية، لكن في الواقع ظهر عديد من الدراسات التي اشتغلت على ثقافة الآخر وبينت النظرة القائمة على

(١) ينظر: نحن والآخر، في الرواية العربية المعاصرة: ٣٧.

(٢) ينظر: م.ن: ٣٨/٣٧.

أساس الاختلاف[١]، إذ ظلت ثقافة الاختلاف مبنية على علاقة المستعمِر والمستعمَر، وفي هذا النهج أصبح الحكم على المثقف العربي بالخطأ[٢]؛ لأن الخطاب الأسلوبي الذي تبناه يعد جزءاً من أدوات المقاومة التي فرضها على المستعمَر الآخر[٣].

ومن هذا المنطلق نرى أن أغلب النصوص الإبداعية التي نشأت في الحاضنة الغربية هي نصوص كتابها غير غربيين، مارسوا دورهم الفعلي في تشكيل صورة معينة عن الإشكاليات الثقافية النسقية المهيمنة التي تجلت بصورة واضحة لتقديم رؤية جدلية عن النسيج الاجتماعي المختلف[٤]، ولهذا تصبح عملية التلاقي بين الغرب والشرق هي عملية تدوينية تعمل في المستوى الإجرائي على ربط الأجزاء الأساسية بين الحضارات على وفق منظورين ثقافي واستعماري.

وبهذا الشرط أخذت الرواية العربية المساحة الكبيرة لعرض الرؤية الغيرية في الاختلاف الثقافي، إذ بدأ الروائي بتجسيد عملية استيعاب العالم المختلف مع بدء منطلقات أساسية لتغير الرؤية من الفردية الذاتية إلى الرؤية الجمعية الثقافية[٥]، ولا شك في أن العوامل المؤثرة التي بلورت صورة الاختلاف الثقافي هو عامل المنفى الذي كان الأهم في تكوين صورة معينة لثقافة معينة تلتزم تحت إطار الاختلاف.

---

(١) ينظر: الرواية العراقية المهاجرة بين وطن ومنفى: ١٥١.

(٢) ينظر: خطاب ما بعد الاستعمار في موسم الهجرة الى الشمال، حفناوي بعلي، مجلة المعرفة، العدد ٥٥٠، ٢٠٠٩/٧/١: ٤٩.

(٣) ينظر: في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، خالد سليمان، مجلة علامات في النقد، العدد ٥٤، ٢٠٠٤/١٢/١: ٨٩.

(٤) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ٧٤.

(٥) ينظر: وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، نبيل سليمان، دار الحوار، سوريا، ١٩٨٥م: ٦/٥.

ولهذا انبثقت ثيمة الآخر الثقافي في الروايات العربية بمستويين، أحدهما الوجه الاستعماري التسلطي، والآخر هو التلاحم الحضاري والثقافي[١]، وهذا الأخير يعد الحلقة التبادلية في المجال المعرفي بين الشرق والغرب، ومما لا شك فيه أن المزاج العربي دخل في حالة أنطولوجية مقتصدة لفهم الحالات المختلفة في المجتمعات العامة عن طريق تلقي الظاهرة الأدبية على نحو عام، والموازنة الفضائية بين العلاقات السوسيولوجية على نحو خاص في فهم الآخر الثقافي[٢]، ولا يفوتنا أن ننوه على أن الحركة السردية هي ثيمة حركية في الفضاء، تنطلق خارج حدود الذات الثقافية، وتتواجه مع الآخر المختلف ثقافياً[٣]، بمعنى أنها لا تعمل في فرضية الاستثناء، بل هي تستهدف بؤرة الآخر المختلف عنها.

ويتصدر المفكر إدوارد سعيد في رؤيته النقدية وعمقه المعرفي في دراسة العوامل الأساسية القائمة على حتمية الاختلاف الحضاري، حين رأى أن حدود الشرق هي الواجهة الثقافية عند الغرب، فالشرق هو الجوهرة المادية في تحديد صورة الغرب[٤]، والعكس كذلك، وبطبيعة الحال يتجلى البعد النقدي لدى سعيد عند محور الاستشراق، فهي المؤسسة الثقافية التي يخضع لها الغربيون في رؤيتهم الكونية عن الشرق، ولا سيما المستشرقون حين يجسدون الحالات المأساوية عن الشرق لخدمة مؤسساتهم الغربية[٥]، ومن البديهي أن نرى الآيديولوجية السياسية الغربية هي المركزية الكبرى في انتاج القوة الممكنة التي عدت الثقافة الشرقية كوجود موضوعي ثانوي، لا يمثل المركز، مع الأخذ بالحسبان في خصوصية استعمال المركز الذي

---

(١) ينظر: لقاء الحضارات في الرواية العربية، رجاء عيد، مجلة فصول، العدد ٤، ربيع ١٩٩٤: ٥٧.

(٢) ينظر: مدارس الادب المقارن، دراسة منهجية، سعيد علوش، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٧م: ٩.

(٣) ينظر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط: ٣٠٦.

(٤) ينظر: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق: ٤٤/٤٣.

(٥) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ٧٩.

يعد من نتاجات الحداثة وما بعدها لردم فجوات المركز والهامش، أو التركيز على الهامش بوصفه محفزاً لوجود المركز.

وهذا ما جعل من روايات علي الشوك تبدأ من لمحات سطحية ارتكزت على قيمة إعجابيه بالآخر، إذ وضعت إشارات تؤكد المزايا الدقيقة في فهم الآخر المختلف عنها على المستوى النظري الذي يزيد من إثارة الوعي ويطرح الإشكاليات الثقافية، ومن هذا التأسيس ينطلق الآخر الثقافي في روايات الشوك من فاعلية حركة الراوي حين يبدأ بعثته الأولى إلى (بيروت) لغرض اكمال الدراسة، إذ يبدأ بتجسيد المركز الفضائي للمدينة وما يدور في داخله من إشتراطات ثقافية تثبت ثقافة منتجيها، "**في العام الأول، كانت إقامته في بناية (ويست فسك)، التي كان مدخلها يستقبله دائماً بعزف لكونشرتو الكمان لبيتهوفن، كان طالباً لبنانياً أرمني متقدم يتمرن عليه في غرفة تقع فوق المدخل مباشرة. أحب هشام مواد الدروس كلها، التي كانوا يدرسونها باللغة الإنكليزية، بما في ذلك استطرادات الدكتور أنيس فريحة في درس التاريخ الإسلامي، حول الاشتقاقات اللغوية، والجذور الدنيوية للتعاليم الدينية**"[١]

وهنا ينطلق الراوي في استطلاعاته الموضوعية حول الامتلاك الثقافي الذي يطرأ على الحدود المركزية لبيئة معينة، وربما هي جزء من المواريث التي دخلت وتشرعت في هذا المجتمع، فضلاً عن ظهور الثيمات (عزف الكمان)، (بتهوفن)، التي وضعها المؤلف هي جزء من ثقافة المجتمع اللبناني المحب لفلسفة أسرار الموسيقى، ولا سيما أن الواضع الأساس لها هي التجربة الغربية المستوردة وآثار الانتداب الفرنسي على لبنان، مما شكّل ثقافة جديدة تكاد تكون مغايرة عن الثقافة

---

(١) السراب الأحمر: ٢٠٠.

* الدكتور أنيس فريحة: وهو من أهم الشخصيات الثابتة التي تأثر بها البطل (هشام المقدادي)، كان ماركسياً وأستاذاً لامعاً في جامعة بيروت الامريكية عندما ألتحق هشام لإكمال دراسته الجامعية عند تخرجه من الثانوية حينذاك.

العربية، وقد أعطت هذه التجربة اختلاط ثقافي مبني على تأسيس وعي معرفي يزيد من تطورات البنية المجتمعية، لكن الأمر الحقيقي والجوهري الذي طرأ على الخطاب، هو حضور النسق الديني في الخطاب الذي يعطي إشارة الى تناغم وإعجاب من الراوي اتجاه شخصية (الدكتور أنيس)، ومن البديهي تكون هذه الشخصية هي الحاضنة الرئيسة للنسق الماركسي الذي انطلق منه (هشام) للتعبير عن الذات والفكرة التي التصقت به التصاقاً شديداً، إذ كان هو المؤثر الحقيقي في شخصية البطل، وفي مسند آخر نرى حالة من التأزم تهيمن على ذات الراوي حين يعرض حالة تقرير المصير مع زوجته الأميركية (كارين) في مواجهة الواقع المجتمعي الذي يعيشه، " **كان وحده في استقبالها. هو أراد ذلك. وفي البيت كانت العائلة في الانتظار... وكان امتحاناً عسيراً، لأنه لم يستطع أن يكون فوق الجدار الفاصل بين الشرق والغرب**"(١). إن الفاعل النسقي في ثقافة المجتمع العربي يورث حالة سلبية في أنظار الشخصية الغربية، وفي هذا الشأن تدخل الشخصية الثانوية (كارين) في حالة (تقلُبية)، تتناغم مع العاطفة، وترفض الانتماء، وهذا الشيء يولد حالة من الصراع في مواجهة المصير المبهم؛ لأن سياسة ثقافة الآخر تحيل على عدم تقبل الآخر الثقافي العربي، إذ تعد نظرته أشبه بالفوقية، زيادة عن ولوج شخصية البطل في دوامة نفسية وهي تربط مصير الآخر الثقافي بمصيرها الغامض على وفق تقلبات ازدواجية ونسقية تحدث في دائرته الثقافية، " **ويقول في ذات نفسه: ما ذنب هذه المسكينة تترك وطنها، الذي يعتبر أرقى أمة في العالم، وتقطع آلاف الكيلومترات لتلتحق بزوج يُنزلها في بيت عائلته الذي يضم جيشاً جراراً من الأبناء؟**"(٢).

---

(١) السراب الاحمر: ٢٤٩.

(٢) م.ن: ٢٤٩.

ربما هذه التساؤلات والتجادلات التي تحدث بين الميكانيك العقلي والنفسي، تشكل نوعاً درامياً في الخطاب الروائي، إذ تثبت أن مصير الدائرة الثقافية التي يتجذر بها البطل الراوي هي أشبه بالقلقة والمتناقضة وهي في حالة من التصارع بين العادات والتقاليد الشمولية وبين المنهج الحداثي المستورد، لكن في طبيعة الحال نرى المقابل الآخر يتماشى مع هذا النظام ربما لخضوعه لسلطة العاطفة التي استولت على طبيعة عقله وخضعت لها الذات.

ومن زاوية أخرى نشاهد تصادماً سوسيوثقافياً في البيئات الداخلية للمجتمعات التي تركز في اختلافها مع الآخر على وفق محددات ثقافية وعرقية تثبت تمثيلاتها على اختلاف أجزاء أساسية بين طبيعة تكوين الجسد، إذ تنطوي على ألوان البشرة واختلافها، " **كنت أنا جالسة على مقعد في قطار المترو الذاهب باتجاه بيتي، وكان إلى جواري صبي في نحو الثامنة أو التاسعة، وأبوه. ثم وقف القطار في المحطة التالية، وصعد على مقصورتها رجل زنجي، فبدت على وجه الصبي علامات استغراب، لأنه على ما يبدو لم يصادف زنجياً في حياته، وقال لأبيه بصوت مسموع: بابا، بابا، هذا الرجل شوكولاتي، فضحك الجميع، وسُر الزنجي بذلك، وقال: هذه أول مرة في حياتي أنعت بهذه الصفة، ولا يقال لي أسود**"[1]. إن الموضوع الأبرز في هذا السياق، هو التكوين العنصري المختلف بين أجزاء المجتمعات، ولا سيما التكوين الملتصق الذي جاء عبر صراع الكينونة التاريخية، المتمثلة بين جبهتي الجسد الأبيض والجسد الأسود، ولا بد من الإشارة إلى أن البنية الدلالية النسقية تأكدت عن طريق خطاب الرجل: **(هذه أول مرة في حياتي أنعت بهذه الصفة، ولا يقال لي أسود)**، ولعل كان جواب الرجل الأسود هي محاولة لتأسيس تسويغ ثقافي تقوم عليه آليات توصيف الآخر، هذه جزء من النسقيات

(١) مثلث متساوي الساقين: ١١٤/١١٥.

الممتدة عبر الأزمان في ظاهرها التوافق وقبول الآخر، وتقيمه لا على وفق لون بشرته وتميزه العنصري وفي باطنها نسق الاحتقار والذم والاستكراه والإنكار، وهذا ما أوقع هذه الخطابات في ازدواجية بين التحرر من سلطة المجتمع والتحرر من القيود وتقبل الآخر مهما كانت صفاته، وبين الانصياع لشروط اللحظة التاريخية، بمعنى أن موضوع السود وقع في موقف متعارض ومحكوم بازدواجية الرغبة(١).

وفي ازدواجية ثقافية أخرى نراها مرتبطة ارتباطاً بالمجتمع العربي الذي يتسم بثقافة التحفظ والتمسك بالقيم المحافظة التي أصبحت أساسًا مشروطًا عليه، ولا سيما الشخصية العربية التي تكون سابقة على عصرها بالحداثة الحضارية لكن في داخلها ملتصقة بالمرجع الموروثي القبلي المتمسك بالعصبية، ولهذا نرى أن شخصية (الدكتور رمزي) تمارس عملها في خرق التابو المجتمعي، أي ممارستها الجريئة مع الجنس الآخر (نديمة) على وفق علاقة عاطفية، ولكن في نهاية الحدث يظهر شخص من عائلة (نديمة) يحمل سلاحاً ويطالب بغسل العار، أي وجوب الانتقام على وفق معتقد عصبي قبلي(٢)، ونحن هنا لسنا بصدد الدفاع عن فعلية (رمزي) بقدر ما نلتمس النسق المتستر الذي يحرك الشخصية الروائية الانفعالية المنتقمة التي هيمنت عليها العصبية القبلية، ومن الطبيعي أن القدر المختلف بين الشخصيتين هو ازدواجية الأطراف المجتمعية، إذ كل منهما يتخذ صفة التمسك والتحفظ والآخر يتخذ صفة التحرر.

ونجد رؤية ذات بعد مختلف مندمجة اندماجًا حقيقيًا في سمات الثقافة المتمثلة بين الذات والآخر على وفق محددات فكرية وثقافية، ناهيك عن أنه يخرق قاعدة الاختلاف المتمثلة بين الثقافات المتعددة، وهذا الخرق يحدث بين الراوي البطل

---

(١) ينظر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط: ٣٠٨.

(٢) ينظر: السراب الآحمر:١٢٦.

وبين ثقافة البلدان التي زارها " **أحس هشام لأول مرة، منذ العام ١٩٦٣، أنه يتنفس هواء آخر، في بلد من نظام آخر، هو النظام الذي يحلم به، مع هذه الكوكبة من الرفاق، والأصدقاء، والمعارف، اليساريين. ورغم علمه بأن الحكومة التشيكية الاشتراكية لا تتمتع بشعبية بين مواطنيها، إلا أن وجوده في بلد يوليوس فوتشيك، صاحب كتاب (على أعواد المشانق)، الذي ترجمه بالاشتراك مع صديقه كمال حمدان قبل زهاء ربع قرن، ولم يرَ النور، لأن المسودة صودرت من منزلهم يوم تعرض إلى التحري**"(١). هنا يحدث ما يشبه الالتقاء الثقافي بين الآيديولوجيا التي يخضع لها الراوي من جهة وبين أطراف المجتمع والسلطة من جهة أخرى، ولا سيما في المجال الثقافي الذي يتبناه المجتمع من هيمنة أفكار الثقافة الماركسية، وهي التي أدت إلى تحسن الحالة الفكرية عند الراوي، وربما جاء من مورثها الثقافي الذي أكدته صيغة الإعجاب بشخصية (يوليوس فوتشيك) وروايته وما قامت عليه من صراعات سياسية واعتقالات بحق الطبقة الماركسية التي أثارت مخيلته، وفي المنحى المتجذر من الخطاب، يمارس الراوي عنفه لتعرية ثقافات المجتمع العربي وما آلت إليه من صراعات وتقلبات وتشرع آيديولوجيات مختلفة تماماً عن الفكر المتبني لديه، إذ تصبح ثيمة الاغتراب هي الجوهر الأساسي في الرواية.

فالراوي يبحث عن الآخر المختلف، ولا سيما الآخر بالمنظور الشخصي، بمعنى التقاء الشخصيات والتعبير عن الذات التي تعد هي أشبه بالموجز الثقافي على المستوى الشخصي، ناهيك عن البحث عن الدائرة السوسيوثقافية، فالروائي هنا يقتصد في خلق شخصيات ثقافية تثير الصراع الخطابي وتدركها الشخصيات الروائية الأخرى، وهذا ما أكده الخطاب، " **كانت هيلما فارعة الطول، ليست بادية الجمال، لكنها لا تخلو من وسامة، وتبدو عليها أمارات امرأة مثقفة. فقد أنهت**

(١) مثلث متساوي الساقين: ٣٥.

الدكتوراه من جامعة لايبزج في الأدب الفرنسي، وكانت أطروحتها حول نظرية الرواية الجديدة في فرنسا"(١)، هنا يظهر أشبه بالمؤشر الذي يعطي انطباعاً بأن الروائي يبحث عن مساحات لتقريب الوجه الثقافي من الآخر الثقافي، بمعنى أنه أراد تكوين جزيئات متلاحمة ثقافياً تختلف في نقاط تكوينها السوسيولوجي، لكنها تتفق مع إطارها الثقافي، فضلاً عن ذلك يحاول الروائي بعقليته المبدعة أن يجعل من شخصياته ذات مساحة سلطوية في جعل الآخر يتأثر بفرضياتها، " **عندما دخلا في نقاش جاد حول فن الرواية الجديدة، فكان هشام يستعين بالإنكليزية، التي تشتمل على مفردات فرنسية كثيرة. ولاحظ هشام أن هيلما معجبة بهذه المدرسة الفنية، في حين أعرب هو لها عن عدم إعجابه بها. وقد استغرب أن تعجب هيلما بهذه المدرسة الفنية التي لم تكن موضع إعجاب كبير بين الأواسط الأدبية حتى غير الاشتراكية، ومع أنها هي، هيلما، آمنت بالأفكار الاشتراكية – مؤخراً–بتأثير طارق الصراف. لكن هيلما أعجبت بثقافة هشام الأدبية والفنية**"(٢)، هذه دلالة واضحة يلزمها المؤلف على شخصياته للتقرب من الآخر الثقافي والتعرف على مدى القناعات والاختلافات، ولو لاحظنا أن شخصية (طارق الصراف) هي جاءت لخرق هذا الحدث، إذ ألزمها الروائي بتكوين سلطة معينة لجذب الآخر الثقافي عبر أدواتها، وجدير بالإشارة، أن هذا الالتقاء هو جزء من المشروع النسقي المبطن عند المؤلف، ولربما جاءت هذه الأحداث تحت مقصدية تامة لتكوين صورة نمطية عن الآيديولوجيا الخاصة به، إذ يصر المؤلف على تكوين هذا الالتقاء لكي يرسم إلى المتلقي بأن آيدولوجيته هي ذات الحيز الأكبر في تشريع سلطتها على جميع البلدان الأوروبية.

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٨٣.

(٢) م.ن: ٨٣.

*طارق الصراف: هو أحدى الشخصيات النمطية في الرواية، وهو يعمل أستاذاً في ليبيا، وكذلك ضمن مجموعة الأصدقاء المقربين لهشام المقدادي، قليل الظهور، وملتوي الصفات، يعشق النساء، ويقيم علاقات جسدية ويفصح عن اسرار هذه العلاقة.

لكن في التمثيلات الأخرى، تظهر تجليات الآخر الثقافي في رواية (مثلث متساوي الساقين) من تزامنية المغزى، تحمل في باطنها الكثير من المعاني المتشابكة التي حاول الروائي إيصالها عبر أدواته السردية، فالآخر الثقافي جزء لا يتجزأ من صراعات المقدادي، فهو يشكل علامة إيجابية يهرب عن طريقها من الصراعات المجتمعية، ولربما كانت شخصية (اولريكا) هي الآخرى الأعمق في الرواية فهي جزء من فوتوغرافيا الشخصية الغربية المختلفة التي حاول الراوي عبرها التعرف على مزايا الإطار الثقافي للمجتمع الأوروبي، وبهذا الشأن تصرح هذه الشخصية عن التأزم القائم بينها وبين زوجها (يوهان) عندما خرق (هشام) التابو الأسري، ليقيم علاقة عاطفية معها، وفي هذا الإطار يصرح (يوهان): **يا اولريكا، أنه لا مانع لدي مطلقاً في أن يزورنا هشام، ويقيم في بيتنا ما شاء له أن يقيم، وبالأخص الآن، بعد أن تهيأت لنا شقة بهذه السعة**[١]" هذه مؤشرات واضحة تعطي المتلقي حيزاً لفهم ثقافة الآخر عن طريق مدركات نسقية تصويرية تقع في الخانة السوسيوثقافية، وفي الأمر الآخر يعطينا الخطاب جهدًا نسقيًا بأن الراوي مارس مهارات قصدية لخرق التابو الأسري عن طريق ولوجه لمؤسسة النسق الغربية وخرقه للأنساق العربية المبنية على وفق تقاليد وأعراف تدين الأعمال غير الشرعية، بمعنى أن حركة النسق تتغير على وفق مفاهيم ثقافية بين بيئة وأخرى، بحيث تصبح عاملًا رئيساً يجذب الذات عن طريق اللاوعي، وهذا ما وقع به الراوي. في حين نرى ازدواجية أخرى تقع على عاتق الأسلوب الخطابي لراوية (فتاة من طراز خاص)، إذ نشاهد تمثيلاً نسقياً رجعياً يتغلب على نفسية الراوي، فيصبح أشبه بالمحرك السلطوي يريد أن يخضع له الراوي من جهة، لكن من جهة أخرى يواجه سلطة النسق الغربي، وبطبيعة الحال يسبقنا السياق على إعطاء صورة تمثيلية لصراع النفسية عند الراوي حين تصبح له بنت تتربى

(١) مثلث متساوي الساقين: ١٤٥.

وتشب في البيئة الغربية، " **شهرزاد بدأت تعيش في عالمها الخاص أيضاً. فهي شابة تجتذب الأنظار، ولا بد أن تستجيب إلى نداء جسدها أيضاً. ولم يحذرها أبواها من عقد علاقة مع من تحب من الشباب. فهي ولدت في الغرب، وتعيش في هذا العالم. لذا بات من حقها أن تمارس الحياة الطبيعية التي تمارسها بنات جنسها. ومع ذلك كان أبواها يلمحان لها بأن العلاقات المبكرة هي في معظم الحالات ليست أفضل الخيارات**"(١)، في هذا السياق الخطابي ينكشف أمامنا الجدار الذي يصطدم به الراوي عن طريق خضوعه للعرف الغربي من جهة وتغلغل النسق الموروثي لديه من جهة أخرى، فهو لا يريد ممارسة سلطته الأبوية الصارمة التي تصطدم نع ما يقابلها من عادات المجتمع الغربي، ومن جهة هو يناور في التعليمات غير المباشرة حتى تصل الفكرة بأن هكذا أشياء ممنوعة لديه، بالمعنى الصريح، والذي يريده هو عدم دخول عائلته تحت معادلة الفكر التحرري التابع للمؤسسة الغربية.

وفي طبيعة الحال، نجد أن الانزياح الازدواجي الذي خرق الحدث الروائي لم يكن مخصصًا على الراوي وحده، بل دخل في عمق الشخصية الثانية (داليا) التي بدأت بتوفير مخرج للعمل السلوكي الغريزي لابنتها، وهذا بدأ من سلطة حركة النسق الذي يستهدف جميع الشخصيات الروائية، ولتوضيح ذلك تقول ابنتها: " **إنني أتساءل إلى متى أبقى عذراء، والبنات هنا في عمري مارسن الجنس منذ سنوات**".

سألتها أمها: " هل تحبين أن تمارسي الجنس، يا حبيبتي؟"

"**نعم، ماما. فأنا أظل محرجة أمام عذريتي**".

قالت أمها: "الأمر متروك لك، يا حبيبتي".(٢)

---

(١) فتاة من طراز خاص: ٩.

(٢) م.ن: ٤٥.

إن سلطة الحراك الحضاري الاجتماعي الذي أفرزته المؤسسة الغربية، وضع عدداً من الأدوات والأساليب من بينها إعطاء الجسد الأنثوي حريته في التعامل مع يقينياته، بمعنى أنه أراد خضوع فعالية الجسد إلى سلطة الغريزة واللذة حتى يحقق رغباته، وهذا الصراع يكشف عن طريقة التعامل مع الفرد حين يتخذ قراره في اختيار طريقه الثقافة التي توضح سلوكه من جهة، ومن جهة أخرى مواجهة الشرط الأسري الذي تربى عليه، وهذه الكيفية توضحت عند الشخصيتين في مواجهة نفسية ابنتهما (شهرزاد) المكبوتة وهي أمام سلطة يخضع لها جميع الافراد، ومن الضروري أن تمارس مؤسسة النقد النسوي دورها الفعال في إعادة الصورة الأولى للجسد الأنثوي؛ لأنها وضعت في إطار هامشي، وأصبح جسدها جزءاً من تنازع اجتماعي وثقافي(١). واستناداً إلى ما سبق تدخل شخصية (شهرزاد) لتبين حالة التأزم الذي هيمن عليها حين تقول:" **قالت له إنها لا تعتقد أن هناك فتاة في هذه البلد، في عمرها، لا تزال مثلها باكراً. هذا مع العلم أنها ولدت في الغرب، وعاشت كل عمرها في الغرب، ما عدا سنة واحدة أمضتها مع عائلتها في لبنان**"(٢)، فالتحولات المكانية هي جوهرة حقيقية في ازدواج ثقافة الفرد، وقد رسمت نبذة من تأزم النفسية عند (شهرزاد)؛ لأنها وقعت في حالة الرضوخ بين تقبلها لمعيارية مجتمعها العربي، وبين رفضها للمؤسسة الغربية، ولهذا نراها تلجأ إلى المحاورة مع عدد من الشخصيات لربما تأخذ منهم الكينونة الجوهرية لمعالجة وضعها.

وقد يختلف الإطار الثقافي في السياقات الأخرى، حينما نشاهد المؤلف يضع بين روايته أشبه بالمفارقة، لكل حدث صيغة أخرى، وهذا ما نراها في رواية (الأوبرا والكلب)، إذ تقوم الشخصية الرئيسة (ياسمين) التي نشأت في أجواء المجتمعات الأوروبية بخرق قاعدة العرف الأسري الذي يتبناه والدها، " **عاودتها الكآبة، لأنها**

(١) ينظر: السرد النسوي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠١١م: ٢١٥.

(٢) فتاة من طراز خاص: ٨٩.

كانت تعلم جيداً أنها كانت هي السبب في وفاته المبكرة، وغاية ما في الأمر أنها خالفت رغبته في الزواج برجل عربي"[١]، إن المؤشر الذي يظهر في هذا الخطاب يعطي تصورًا واضحًا بأن الحالة الدلالية قائمة على خصوصيتين، أحدهما (التجاوز) فشخصية (ياسمين)، بادرت في تجاوز التابوهات العرفية التي تمسكت بها عائلتها من ناحية الارتباط بالآخر المختلف ثقافيًا واجتماعيًا، والأخرى (الموروث التابو) إن والدها تعامل مع جسدها كمنطقة محظورة لا يجب الدخول إليه إلا إذا كان هناك مبرر ديني، بمعنى أنه متمسك بمنظومة الثقافة العربية التي استطاعت أن تقيد إدارة الجنس على وفق منظومة الزواج وعدم الخوض بمسألة الرغبات[٢].

ويتكرر المشهد السردي بطريقة أخرى في سياق رواية (فرس البراري)، حين تتخذ بطلة الرواية (تمارا) من أعراف وتقاليد مجتمعها ثيمة سلبية تتسلط على الفرد وتقيده على وفق انظمتها الرجعية بخلاف أنظمة المجتمعات الأخرى، ويأتي هذا الجدل حين يمارس أبوها دوره الفاعل في اقناعها لتتزوج بشاب عراقي ينتمي إلى أسرة ثرية ومعروفة، لكنها في المقابل خرقت آليات النظام الثقافي الأبوي ليستقر وضعها في الارتباط بشخص خارج العراق[٣].

ولكن في الاختلاف الثقافي المهم والمتنوع هي المؤشرات التي وضعتها (ياسمين)، حين استقرت دراستها العليا في وضع أسس جذرية لاختلاف تقنيات الآلات الموسيقية عند الشرق والغرب إذ تقول: " **إذا كانت طريقة التشطير في الشعر العربي أساس الفاصلة الموسيقية حتى عند الغرب، وإذا كانت الروندو هي الوريث المباشر للبشرف الإسلامي، فلا بد أن يكون ثمة تأثير عربي إسلامي على**

---

(١) الاوبرا والكلب: ١٦.

(٢) ينظر: خطاب الجنس، مقاربات في الادب العربي القديم: ٧١.

(٣) ينظر: فرس البراري: ٩٠/٩١.

الموسيقى الاوربية"[١]، إن التلميحات الحقيقية التي انبثقت في سياق هذه الجملة، تؤكد عن مدى تأثير الثقافة العربية في الأجزاء الكبرى من العالم، ولهذا نجد أن أغلب الأنماط الموظفة في المجال الثقافي الأوروبي، تمتد في أصولها إلى الحضارة العربية، ولا سيما أن الحضارة العربية كانت هي نقطة الانطلاق الثقافة اليونانية في أرجاء العالم، أي إنها حفظت التراث اليوناني من التلاشي[٢].

كذلك تنطلق رؤية الاختلاف في رواية (زنابق بين الألغام) من صراحة المنتج الثقافي المتكون من اشتراطات إبداعية محصورة تحت راية القصص والروايات العالمية التي يتلوها الشخصية النامية (زيد) على أخته (شهرزاد)[٣]، ولهذا نرى أن جميع مؤهلات هذه العائلة تنطلق من ثقافة الفنون الإبداعية المتكونة في ثقافة الموسيقى والرواية والشعر، وعلى هذه الأساسيات يكون المختلف عن هذه العائلة متجردًا من حدود الثقافة فهي تنظر إلى المختلف عنها بنظرة فوقية متعالية.

أما شخصية (هشام المقدادي) فقد مارست نشاطها في إدخال الأسرة إلى مسلك الدائرة الثقافية حين يقتحم عددًا من المناطق التي تمتلك رصيداً ثقافياً، " **كان بوده أن يمر على الحي الإيطالي، الذي اجتذبت مقاهيه وحاناته في الخمسينيات فناني الخنافس، والشعراء، والكتاب، مثل لورنس فيرلنغيتي، وجاك كيرواك، وألن غنسبرغ**"[٤]، وربما هذه الدلالات الثقافية هي انساق تجذب المتلقي والآخر الثقافي لها لكي يتعرف على المدى الواسع للثقافة التي تتكون منها الثقافة الأوروبية، فهذه الفضاءات كانت ذات صيغة مفضلة، جذبت البطل لكي يزورها ويتعرف منها على

---

(١) الاوبرا والكلب: ١٥.

(٢) ينظر: أصول التاريخ الأوربي الحديث، أشرف صالح محمد سيد، دار واتا للنشر، الكويت، ٢٠٠٩م: ٢٣.

(٣) ينظر: زنابق بين الألغام: ٨.

(٤) م.ن: ٣٤.

أصحاب الريادة، ويكشف عن البعد الاختلافي من ثقافته المبنية على الصراع والمفارقة.

وجدير بالإشارة، أن المنطلق الماركسي الذي حكم على عقلية (هشام) ورفاقه بدأ في موضوع تشكيك، إذ دخل في حيز التحليل المنطقي عند هشام ورفيقه عبد الرزاق، وربما أننا لو نظرنا إلى منطق المحاورة بينهما لرأينا أن هناك ما يمكن تلخيصه حول فكرة الاختلاف الآيديولوجي، إذ ينظرون إلى المختلف فكريًا وثقافيًا بأنه هو الجوهر الحقيقي في المعادلة، " **((إن الخلل في النظرية الماركسية؟))**

((ربما))، قال عبد الرزاق ((فالعبرة في النتائج))

((وماذا، إذن؟))

قال عبد الرزاق: ((الاعتراف بالهزيمة))"[١]

فالحوار يكشف عن التنوع الثقافي، على الرغم من أنه تنوع مستورد، أي تأثر الشخصيات بما أنتجته الثقافة الغربية. ففي محاورة أخرى تظهر الاختلافات في وجهات النظر، مما يعكس التأثر بالنظريات والثقافة الغربية.

" **نعم اليمين القذر، الذي كان دائماً ضد التقدم، ضد ابن رشد، وضد كوبرنيكوس، وضد غاليلي، وضد داروين، وضد الأفكار العقلانية في كل شيء، وبما في ذلك الفيزياء، وعلم الفلك. هل نعترف بالهزيمة أمامه؟))**"

"**علمياً، نعم، قال هشام ((أما نظرياً فلا أريد أن أنكس الراية))**"[٢]، إن السبب الرئيس الذي همش وأذاب جزيئات الفكرة الماركسية هي اشتراطات المستوى الإجرائي الذي قاده الآخر الرأسمالي أيام الثورة المالية، في تأسيس الصناعات، والملكية الفردية، إذ باشرت في تقدم البلدان، ولا سيما تفعيل التحرر البروليتاري، بخلاف ما

(١) زنابق بين الألغام: ٥٠.

(٢) م.ن: ٥١.

جاءت به تقنيات الاشتراكية التي وصفت نفسها بأنها مدافعة على الطبقة العاملة وفي الوقت نفسه تعاملت مع هذه الطبقة بطريقة سيئة، وخير دليل سياسة ستالين[١]، وربما تكون هذه المؤثرات والتقدمات هي التي أثارت الشخصيتين من ناحية التشكيك في مبادئ النظرية الماركسية، إذ جعلوا من (أدم سمث) عالم الاقتصاد رمزًا للحداثة والتقدم على حساب ماركس[٢]، في حين استند (عبد الرزاق) رفيق هشام إلى ضعف الماركسية بأنها نظام ثقافي لا يمتلك المؤهلات الاقتصادية بقوله: " **كل هذه الأدبيات تتحدث بتشفٍ عن انهيار الاشتراكية، إنها تتحدث عن فشل التجربة الاشتراكية باعتبارها نظام نخبة من المفكرين تعيش في وادٍ بعيد عن عالم السوق**"[٣] وهذا يعطي اعتقاداً بان الطبقة الماركسية تبحث عن الجدل الثقافي، إذ تبحث بالأساس عن ثقافة الفرد المجتمعي ووعيه لا عن سلوكه في العيش واقتناع رأس المال، وربما يكون التهميش الثقافي الذي انطلق من أحضان المؤسسات الرأسمالة هو سبب في جعل هاتين الشخصيتين في حالة من الصراع الذاتي، ولا سيما النظرة المختلفة عن الآخر بوصفه جزءًا متقدمًا عليها، وربما جاءت هذه النظرة على طبيعة العمل الحقيقي الذي تمارسه المؤسسة الرأسمالية، في حين المؤسسة الماركسية على رأي الشخصيتين تلج في الأعمال الثقافية وتنظر إلى المختلف الأيديولوجي باستحقار.

وقد تمارس رواية (موعد مع الموت) دورًا تشكيليًا في الصراع الفكري والثقافي، إذ نرى أن شخصية (رياض العبيدي) متمسكة بالموروث الاشتراكي، لكنها لا تغيب عن الوعي الرأسمالي بوصفها متمسكة بالهرم الجغرافي للمناطق الرأسمالية[٤]، وهذا المبدأ الاختلافي الذي نتج عند (رياض)، جاء ايماناً بأن السياسية

---

(١) ينظر: لماذا فشل النظام الشيوعي في الاتحاد السوفيتي والصين، رجاء الهبطي، موقع الجزيرة، ٢٠١٩/٥/٧.

(٢) ينظر: زنابق بين الألغام: ٥١.

(٣) م.ن: ٥٢.

(٤) ينظر: موعد مع الموت: ٤٨.

الاشتراكية تبقى لها أهميتها في لجم الفلتان الرأسمالي الذي يهيمن على السوق العالمي، لكن المفارقة الحقيقية في الرواية وبالأخص عند شخصية البطل، تكمن بأن (رياض) يرفض الواقع السوسيوثقافي الأوروبي الذي ترعرع فيه، وينهزم تحت واقع النسق المهيمن على شخصيته، ويأتي هذا من خطابه، " **لا جدوى من هذا الكلام. أنا أريد أن أعود إلى العراق. بالأمس كان ذلك متعذراً عليّ**"(١)، إن اللحظة التاريخية كانت هي الظرف الذي يمنع رياضاً من العودة إلى العراق، بوصفه شيوعياً ومُحاربًا من النظام البعثي، لكن جاء الإصرار من رفاقه على بقائه بسبب طرحه لأفكار لا تتناسب مع الوضع الجديد، ربما بسبب التهم التي يوجهها إلى الإطار السياسي الجديد، وفي هذا المنحى الخطابي والنصي الذي مارسه رياض وخاصة في الانتقادات السياسية اللاذعة، إذ عبرها كون صيغة إعجابيه نسقية أثرت في شخصية الآخر الثقافي الأوروبي، فماريان كان لها النصيب الأكبر في التأثر بشخصية رياض وهي تقول: " **وقرأت كتاباته الأخرى، فأعجبتني من بينها انطباعاته الأدبية عن الهموم العراقية الحالية، وهي صورة حية وصارخة عن المأساة العراقية**"(٢) هذا التأثر الواضح جاء من الانفتاح الاجتماعي لدى الشخصية الغربية وتقبلها لفهم الآخر عبر مواريثه المبنية الواضحة على شخصيته، وربما هذا التناسب والتفاهم بين (ماريان) و(رياض) جاء مسبوقا بعلاقة عاطفية، إذ إن نسقي العاطفة والانفتاح هما يحيلان على تقبل ماريان لثقافة الآخر، تحت أي اختلاف أيديولوجي أو اجتماعي أو ديني.

---

(١) موعد مع الموت: ٧٣.

(٢) م.ن: ١٢٣.

*ماريان: من الشخصيات الثانوية التي ظهرت في رواية (موعد مع الموت)، كانت طالبة جامعية متميزة، تأثرت بأستاذها رياض العبيدي، إذ نشأت علاقة عاطفية بينهما.

وضمن المواجهة المستمرة مع الآخر الثقافي، يتنصر (هشام المقدادي) لآرائه النقدية التي صبت محل اعجاب الشخصيات الأخرى من بينهم زميلته الدكتورة (جانيت)، وزوج ابنته (هوارد)، وهذه نتيجة التعريف والنقد بالنظريات التي شاعت في أوربا، وهذا نلتمسه من خطابه: " **هل نضبت باريس من الأفكار؟ كانت هناك الوجودية؟ بعد الحرب العالمية الثانية، طبعًا إلى جانب الماركسية. ويمكن أن نضيف الفينومينولوجية، فباريس تفرخ افكارًا دائماً، مع أن الماركسية كانت ظاهرة عالمية، لكن هناك حركات فكرية جديدة بدأت تظهر، وبخاصة البنيوية التي أضجرتنا في تحليلاتها اللغوية الجافة**"[١] هذا ضمن المواجهة الذاتية التي تحدث في نفس (هشام)، ربما لا يستطيع الاعجاب بالذهنية الفرنسية من جهة، لكن جهة أخرى يتناغم ويسير وراء التجديد والحداثة، وهو بين التقبل لطروحات الآخر وبين الرفض، وتحديدا يعطي هذا الشيء أجزاء من الازدواجية والصراع بين التمسك بالتراث العربي وبين القبول لاشتراطات الثقافة الغربية.

وبذلك ندرك أن الآخر الثقافي هو جزء مهم من التكوينات الروائية العربية، إذ أصبح انموذجاً تنويرياً متميزاً يزاوج بين المعرفة المطلقة المتمثلة في بيئة معينة وبين مرجعيته الثقافية، ومن الطبيعي نشاهد روايات الشوك تأخذ هذا الجهد الكبير في تجسيدها لأيقونات ثقافة الآخر سواء على الصعيد الحضاري أم على الصعيد الشخصي والفكري، إذ استندت في مستواها البنائي إلى تكوين مساحة كبيرة تشتغل بها الشخصيات ذات المعرفة الثقافية، ولا سيما الشخصيات المتجذرة في الامكنة الفكرية التي تصور ثقافة مجتمع يختلف عن المجتمعات الأخرى، وهذه جزء من إصرار المؤلف الذي عمل على تطويق الأفكار التي رآها في منفاه وجسدها بفوتوغرافية مصغرة في روايته.

---

(١) أحاديث يوم الأحد: ٨٠.

المبحث الثالث

الآخر السياسي

أدت الرواية العراقية دورًا أساسيًا في توظيف المشهد الدرامي للأزمة السياسية ولا سيما تعبيرها عن محور الاختلاف الأيديولوجي الذي يمثل مرتكزًا سلطويًا، فيقدم إشكالية خفية في تحديد الرؤية التي تنتج الصراع السياسي، ومن هذا المسار نرى أن الرواية هي المسرح الأكبر لعرض مقتنيات العنف السياسي الذي يشكل تجربة كبيرة تتشكل عبرها النظرة السردية.

وتظهر تمثلات الآخر السياسي في الرواية العربية من مرتكزات الرؤية الجدلية التي يصطدم بها المؤلف عبر قراءته للواقع الزائف، ولهذا نجد أن حركة السير التي نهج عليها المؤلفون في توظيف المادة السياسية تنطلق من قطبين، أحدهما، هو الآخر السياسي المختلف فكريًا وعقائديًا، والآخر المتزامن مع النموذج الفكري للراوي، والمعنى الجوهري والمقصود في النموذج الأول، يتمثل بالإدانة النقدية المستمرة التي وجهتها الرواية صوب الآخر السياسي الذي مارس أدواته القمعية والقهرية، زيادة على الممارسة في تسليط الرؤية لبث الوعي والحرية، ورصد نسقيات الأزمة الواقعية(١).

وفي هذا الأساس ظهرت لنا تحولات تأسيسية يصنعها الكتّاب جاءت من رغبة آيديولوجية، إذ يتم بناء عالم تلفيقي أشبه بالواقعي قائم على شخصيات مشوهة ترسم الأحداث والصراعات وتختلق الأزمات مع الآخر السياسي(٢)، لكون هذا الآخر مختلفًا عن مجريات المؤسسة الآيديولوجية والولاءات السياسية التي يتبناها المؤلف، وبالمعنى الصريح هو يتقصد في بناء عالم قصصي يخدم فكرية الولاء السياسي

---

(١) ينظر: الرواية السياسية: ١٧.

(٢) ينظر: رواية الاطروحة والرواية المغربية، سعيد علوش، مجلة الأقلام، العدد ١٢/١١، ١٩٨٦/١١/١: ٥٧.

والآيديولوجي للقارئ، ولكن نجد أن الكم الأكبر من الروائيين كانوا طرفًا في الأزمات السياسية، إذ يرتقي الروائي في التجسيد السردي إلى اتجاهين، أحدهما، يتمثل بالهروب من سلطة الآخر السياسي ويتجه نحو القضايا السوسيولوجية، والآخر يتطابق موقفه مع موقف بطله في مواجهة الآخر السياسي، إذ يظل أسيراً لهاجس الحيرة والتردد(١)، ولهذا نرى أن أكثر المؤلفين مستندين إلى قضايا واقعهم، فتصبح نتاجاتهم مرتسمة بصبغة واقعية تمثل سيرة بطل.

لذلك يكون المحتوى المضمون السياسي من أهم المرتكزات التي ركز عليها الروائيون، فالآخر السياسي ظاهرٌ في روايات الشوك، إذ إنه يمثل قيمة فكرية نموذجية تعكس حالة واقعية تجردت من الحالة الإنسانية، ولهذا ينبثق الآخر السياسي في رواية (السراب الأحمر) من سلطة المؤسسة التي كانت طرفًا في خضوع الراوي لأحداثها، " **كان هشام المقدادي غارقاً حتى الهامة في السياسة. كان يحب ألا يبقى على هامش الأحداث والحقائق**"(٢)، هذا الخضوع هو جزء من إشباعات فوضوية يمارسها (هشام) حتى يصل إلى أعلى درجة مركزية في الوعي الطبقي المنتمي له، ولا سيما أنها تستند إلى كتف المعتقد الآيديولوجي الذي يؤمن به ويكرسه لنفسه، فضلاً عن أن الانتماء المؤسسي يعطي أولوية سابقة للحصول على مراكز سلطوية، يهدف في ضوئها إلى إعادة خدمة المؤسسة التي تورث بنيتها الفكرية في ذاته، ومن جانب آخر، يصور لنا المشهد الروائي أن الذوات السياسية في طبيعة أمرها تبني سياستها على مصالح متعددة، إذ تدخل في عدة مشاهد زمنية مبنية على تصالح نسبي بينها، ومن ثم وبعد مدة من الزمن تدخل في صراعات بحجة خدمة وطنية، وهذا ما يدلي به الخطاب، " **كان ذلك في النصف الأول من عقد السبعينيات، الذي اتسم بتسامح نسبي من السلطة، وهو في حقيقته محاولة**

(١) ينظر: الرواية العراقية والسياسة: ٥.

(٢) السراب الأحمر: ١٤.

لإزالة اللطخة السوداء التي شوّهت سمعة حزب السلطة في السنوات الماضية. وقد اقترن ذلك بشيء من الإغراءات، لا سيما لذوي الكفاءات، الذين انعقدت النية لاجتذابهم ومنحهم تسهيلات"[١] هذه مؤشرات توضح الكيفية التي تمارسها الأحزاب من اجل الحفاظ على مستوى سلامتها السلطوية، إذ إن السلطة تمارس عملاً إغرائيًا لجذب الآخر السياسي عن طريق منحة تسهيلات وفرص مادية ووظيفية، بعد ما كان مهمشًا وفاقدًا للهيبة، وهذا لا يعني أن السلطة متعطشة للمصالحة العامة مع الآخر السياسي بقدر ما تريد أن تضع صورتها الحسنة في عيون الفئات المؤيدة، بمعنى أنها تدير من قبل (عصابة) تتظاهر بالانفتاح، لكنها في حقيقتها تبطن غير ذلك، ومن الطبيعي ينبثق من هذا العمل دور ترويضي لا يتناسب في أطلاق روبوتات آيديولوجية تفقد عبرها روحها السياسية، وربما جاء هذا الاستناد إلى رجعية النسق المتأصل في حساسية السلطة، فهو عمل سابق في تقيد الوعي الطبقي في بيئة السلطة جاء لعدم السماح للخطاب المعارض لسياستها بأن يأخذ دوره وفرصته.

لكن من جهة أخرى يتولد النسق ويخصّب ليظهر إلى فضاءات الرواية، إذ يبدأ الرئيس بخطاب استفزازي يواجه الطبقات الثقافية، " **كان رئيس الجمهورية، أحمد حسن البكر، تحدث أمام عدد من الأساتذة الجامعيين عن سياسية الحكومة النفطية، ملمحاً إلى لجم كل من تسوّل له نفسه رفع شعارات المزايدة مع السلطة (مع أن أحداً لم يكن في وارد المزايدة)**"[٢] يؤكد السياق أن الجدل الخطابي الذي مارسه (الرئيس) على الطرف الآخر جاء بسبب التمرد الثقافي والأكاديمي بوصفه فاعلًا حقيقيًا في المجتمع، ويغير مسار النظرة المجتمعية، فالغالبية الأكاديمية تنتمي تحت سقف الحراك الشيوعي الذي باشر في توجيه الخطاب الاستفزازي الممارس وإطلاقه على الآخر، ومن البديهي أن تكون الشعارات جزءًا من رد الفعل السابق

(١) السراب الأحمر: ٢٠.

(٢) م.ن: ٢١.

الذي وأصله القوميون في حكومة عبد الكريم، وربما عملت هذه الشعارات المعارضة على خلخة النظام السياسي التي يشعر منها (الرئيس) بارتباك وضعه السياسي وفقد مكانته السلطوية. ولا يفوتنا أن ننوه أن (هشام) واحد من هؤلاء الأكاديميين، إذ كان مرتبطاً باللجنة الحزبية أكثر من عالمه الجامعي، ولا سيما أنه كان يشعر بأنه أكثر ارتياحًا في العمل الحزبي، وفي وسط رفاقه الشيوعيين(١)، ومن البديهي أن تكون الغلبة الفكرية واسعة المكانة في ذاته، ولهذا نرى أن (هشام) كانت لديه نظرة ذات بعد سيميائي في قراءة الآخر السياسي السلطوي المختلف فكريًا وثقافيًا، ومن الطبيعي أن تتسلل هذه المؤشرات إلى سياق الخطاب حين نراه يشخص الحالة التي مرت بها طبقات المجتمع، " **ففي انقلاب ١٩٦٣ تملّك كل الانقلابيين جنون الاضطهاد، والتلذذ بممارسة هذه البارانويا، لقد مارسوا كلهم هذه البارانويا، من أعلى حاكم حتى أبسط حارس قومي. كل القيادة القطرية، وكل الكوادر توزعت على معتقلات بغداد**"(٢)، فالصورة في ضوء البنية السردية تكشف عن التعامل مع الآخر السياسي، وهي صورة حاضرة في تاريخ العراق، فالتركيبة التي نشأت عليها السلطة في العراق، هي أشبه بالتركيبة العصبية الرجعية، إذ تستعمل كل أدواتها القمعية من أجل إخماد الآخر المختلف، ولهذا نرى أن السياق التخييلي الذي أطلقه (هشام) في تحليله النفسي للآخر السياسي، فهو يمتلك صفة غريزية متمثلة بفقدان الثقة والارتياب من المؤسسة السياسية المنافسة له، فيدخل في دوامة القلق من الآخر المنافس؛ لأنه لا يمتلك رؤية تنويرية قائمة على أساس ديمقراطي، بوصف السياسية عاملة على أقصاء الآخر لوجود النزعة الداخلية المتصفة بالعجز والنفور من أي منافس لها، ومن البديهي أن يكون هذا الانحراف جزءاً من منظومة النسق ثقافي المتشرع داخل حدودها الاجتماعية، لكن في الجانب الآخر يعقب (هشام) على

(١) ينظر: السراب الأحمر:٢٤.

(٢) م.ن: ١٠١/١٠٢.

السمة التي استعملها حزبه السياسي قائلاً: " **في رأيي، كانت مقاومة الانقلاب، الشعبية، حماقة ارتكبها الحزب، بالرغم من أن حقد الانقلابيين على الحزب لم يكن أخف لو كان امتنع عن المقاومة. كانت حماقة كبيرة بعد أن كانت العناصر الموالية لعبد الكريم قاسم في الجيش مشلولة عن العمل**"[١]، هنا يتعمد الراوي مواجهة ذاته ومواجهة مصيره الفكري، ويعترف بالإخفاق الذي تشرع على طبقته الفكرية، ولا سيما المواجهة مع المجاهيل القومية، ومن الطبيعي أن يكون التأكيد الخطابي في البنية الدلالية هو نسقاً للآخر الذي وظّف سمة الترهيب المجتمعي.

والسلطة السياسية تتميز بحصولها على التأييد المجتمعي من الطبقات جميعها، ويظل (هشام) ورفاقه في حالة من المواجهة الجمعية، ولكن في منحى آخر تتجلى المحاورة الشخصية بين (هشام) ورفيقه (رمزي) على التأكيد بأن سلطة الآخر قائمة على أساس راديكالي تحكم عبر القرار الواحد والرأي الموحد، " **هل توجد ثغرة في قوانينهم تستطيع المروق منها؟**

أجابه هشام: المشكلة، يا سيدي أن دولتنا تمارس وجودها وسيرورتها بلا قانون. لا أحد يستطيع تحمل أي مسؤولية في محاولة لإيجاد مثل هذه الثغرة التي تتحدث عنها، لأن الصلاحيات تركزت في يد رجل واحد فقط"[٢] يحيل السياق الثقافي على توحد الرؤية بين الأعضاء في الحدث، فتنتج رؤية تفصيلية متمثلة بالآخر السياسي تظهر عبرها حالة ضجرية تصيب الذات، ومن الطبيعي أن يرجع هذا إلى الطريقة التي مارستها السلطة في وضع يدها بجميع مفاصل المؤسسات الحكومية، ومن بديهياتها الفحولية توعية الطبقات بالآيديولوجية القومية الشمولية، فتنبثق حالة أشبه بطريقة (السيد والعبد)، وهذا الدور الفعلي الذي يشمل فاعلية نسقية يُمارس من

---

(١) السراب الأحمر: ١٣٢.

(٢) م.ن: ١٠٧.

خلال الآخر السياسي المستحكم بطريقته الشخصية التي لا تقف تحت سقف القانون المؤسسي، وهذا ما أكدته رواية (زنابق بين الألغام)، إذ يصف الراوي الحالة التي حدثت معه ومع رفاقه، " **كانوا نخبة من المثقفين في هذا المعتقل الذي نُقل إليه هشام بصورة مؤقتة: أساتذة جامعيون، أدباء، وفنانين، وصحافيين، وموظفين مرموقين... وعانقه الدكتور خليل الخزرجي، أستاذ اللغة الروسية، وهو يتبسم خجلاً، ثم عاد إلى مكانه. كان هناك أثر لانسلاخ في جلدة رقبته**"(١)، ربما لو لاحظنا، أن سمة الإدانة التي اتخذها الآخر السياسي انحصرت على النخب الثقافية بوصفها فاعلاً رسمياً في المجتمع، وهذا الأمر يتجلى بشيئين، أحدهما: إن القطب المعارض للآخر السياسي كان أغلب أعضائه مفكرين وأدباء بارزين، ومن الطبيعي أن يكون السجن علامة بارزة في ذاكرتهم تنتمي إلى طبيعة السلطة التي طوقتهم تحت سقف المكان المعادي؛ وربما يعود بسبب التأثير الثقافي والفكري الذي مارسته الآيديولوجية الماركسية والمدنية في جذب الأنظار المجتمعية، والآخر: إن النسق الثقافي لسلطة الآخر كان مستفحلاً مكونًا من ردة فعل قائمة على أساس إقصائي يشتغل تحت سياسية تكميم الأفواه، وهذا جزء من تمثيلات النسق الرجعي الذي يتغلغل وسط اشتغالات السياسة الشمولية، وقد يكون هذا تسابقاً في ولاءات النص، وتكون جوهريتها السيمياء (التعذيب) و(انسلاخ الجلد)، بمعنى أنه لا يستند إلى نظام قانوني يرجع إلى طبيعة الحكم الديمقراطي الذي يأخذ في مجراه القضائي.

ومن بين المعطيات التي مارستها السلطة، هي الإقصاء الأيديولوجي الذي يهدف إلى القضاء على جميع الحركات الفكرية عن طريق مصادرة جميع الصحف والمؤلفات الخاصة بأعضاء الحزب الشيوعي، ومن بينها رواية (على أعواد المشانق) التي ترجمها (هشام) بالاشتراك مع رفيقه (كمال حمدان)، إذ تجسد المظلومية

(١) مثلث متساوي الساقين: ٢٤.

السياسية التي وقعت على حزب اليسار[١]. وفي المعبر الآخر الذي مارسته سلطة الآخر في تجربتها الدونية، هي تقييد المغتربين العراقيين الشيوعيين في المنفى عن طريق السفارة العراقية، إذ كانت متشددة تجاه الجالية العراقية (اليسارية) من حيث تقديم الخدمات لهم[٢].

في حين أن المسار الروائي يتغير حين يبدأ الراوي في الاعتراف بأن تجليات الطبقة المنتمي إليها مستمرة في المسار الذي شكل خللاً جوهريا في معادلتها السياسية[٣]، ولهذا انبثقت الفكرة اليسارية في أصلها من سيرورتها التاريخية منتقلة إلى عدة مراحل شكلت جدارًا بينها وبين الإصلاحات التي قدمها بعض المفكرين، وهذا الاعتراف يأتي من الخطاب الذي طرحه (عبد الرزاق) قائلاً: " **الثروات الاقتصادية الهائلة، التي يملكها العالم الرأسمالي كانت، في رأيي، هي الحاسمة في نتيجة الصراع، أو المعركة، أليس كذلك؟**"[٤]، وهذا يعني بأن الآخر الرأسمالي هو الجوهر الميكانيكي في تشغيل الثروات العالمية التي أنتجت الروح الصناعية، وهذا اعتراف يقر بالهزيمة اليسارية التي لم تفِ بضروریاتها السياسية.

وفي ضوء الواقعية التاريخية، يتقصد المؤلف في وضعه السردي أن يصنع من الراوي مرجعًا سياسيًا، ولا سيما وضعه في قلب الحدث السياسي، إذ يجبر الشخصيات على الرجوع إليه بوصفه فاعلاً سياسيًا ومرتكزاً ثقافيًا، وهذا يحدث عندما تؤسس زوجته (داليا) عملها الروائي حيث تضع شخصياتها المهزومة والمتمردة من جهة تحت سلطة الآخر السياسي، لكن من زاوية أخرى تقف تحت سقف التجهيل لأنها لا تمتلك الروح المعرفية في الأحداث السياسية، وهي تعبر عن ذلك قائلة: "

---

(١) ينظر: مثلث متساوي الساقين: ٣٦/٣٧.

(٢) ينظر: م.ن: ٢٤٩.

(٣) ينظر: زنابق بين الألغام: ٤٩.

(٤) م.ن: ٥٢.

والآن وقد اتخذت الأحداث الوجهة التي اتخذتها، سيتعين عليَّ أن أستعين بخبرة هشام في هذا الموضوع، لكي لا أكتبه من مخيلتي الجاهلة تماماً عن هذا العالم، أعني عالم السياسة، الذي يبدو أن مازن كان متورطاً فيه، بهذا الشكل، أو ذاك"[١]، هذه الصورة جاءت بالمعنى الحرفي الذي يريده الروائي حين يضع البطل في خانة الآخر السياسي عندما يستعمله كمرجع أول في الأحداث الروائية التي دخلت في حيز العمل السياسي، إذ أن الروائي عمد في جعل (داليا) تابعا وقاصراً بإزاء هشام الفحل الممتلئ بالمعرفة، ومن جهة قصدية أخرى ولجت الشخصية الثانوية (داليا) في القضايا السياسية التي شكلت نسقاً متوارثًا في الأحداث الروائية، ولا سيما أن اللبنة الأساسية في البناء الروائي يتطلب خلق اختلافات شخصية على المستوى السياسي، والآيديولوجي، والمجتمعي الثقافي، حتى يتمكن الروائي من خلق نظرة غيرية تشكل عامل جذب جوهرياً. واستناداً إلى هذا تبدأ الأحداث في رواية (داليا)، " **في الليلة نفسها ألقي القبض على الأستاذ مازن كنعان، أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة الحكمة. ولم تعلم عطارد عن خبر اعتقاله إلا مساء اليوم التالي. كان اعتقال مازن قد تم في آخر الليل، كما هي العادة في معظم الاعتقالات**"[٢] هذا جزء من محصلات الصراع التي وضعتها (داليا)، إذ أصرت على وضع دلالات تشير إلى هيمنة السلطة السياسية، ولا سيما المرجعية التي استقت منها صورة نمطية لتكوين هذه الأحداث جاءت في طبيعتها على أساسين، أحدهما، المساحة الواسعة في مسرح الرواية الذي يتبنى مشروع الذات والآخر بطرائقه المتعددة سواء كان بوليسيًا، أم اجتماعيًا، أم عاطفيًا، والآخر، هو التعداد الروائي العربي الذي يمتلك رصيدًا كبيرًا من النسقيات السياسية التي شغلت المنطقة العربية، وهذا هو التمسك الحقيقي الذي تمسكت به (داليا) في تكوين عالمها الروائي

(١) زنابق بين الألغام: ٢٥٢.

(٢) م.ن: ٣٥٣.

المتأزم سياسيًا، في حين نرى أن الانطلاقة الحقيقية التي شغلت المساحة الروائية جاءت من التدهور الوضعي التي اتخذته (داليا) ذريعة لتصوير الآخر السياسي الذي توسع عبر الرؤية التأثيرية التي تمسكت بها عن طريق زوجها (هشام)، ولهذا نراها تضع جزئيات الهيمنة السلطوية التي أصابت المجتمع العراقي، وهي تقول: " **العراقيون يتحاشون الحديث عن حوادث الاعتقالات بالتلفون**"(١)، هذه البنية تعطي أزمة جدلية واضحة بأن الآخر السياسي يمارس دوره النسقي في تجميد الدور الفعلي للطبقات المجتمعية، إذ يضع الفرد تحت التصرف الجبري الخاص به، ولا سيما تقييده ضمن حدود مؤسسية تعمل على ترسيخ النسق القومي حتى يتم تحويله من شخصية تحمل طبائع إنسانية إلى شخصية مستبدة عنفية، ولربما هي عملية تطهير الأنظمة المجتمعية من الاختلافات الفكرية حتى لا تتفاعل عليها الخطابات المعارضة والانتهاكية.

وبهذا تتضح لنا أن المسارات تخرج بصورتها الحيوية في خطاب (رياض العبيدي) بطل رواية (موعد مع الموت)، حين يبدأ بتعليل الوسائل التي يتخذها الآخر السياسي للحفاظ على طاقته الممكنة، " **كنت أعتقد أن نظام صدام حسين لم يعد يُطاق بأي شكل من الأشكال. لكنه محافظ على استمراريته بوسائل الإرهاب العنيفة التي يمارسها**"(٢)، هذا الانطباع يصور رؤية واضحة بأن السلطة تتخذ محور الفحولة وتحول سياستها من عامل احتوائي للمجتمع إلى عامل فاعلي يطلق قوة استبدادية يشتغل بأدوات ترهيبية تضع المجتمع على حافة الخوف والاستملاك.

لكن من جانب آخر نرى (رياض) يستبعد الحديث عن المشهد السياسي السابق، لكنه يعوم في تفاصيل الأحداث المجتمعية والسياسية التي ظهرت من بعد

---

(١) زنابق بين الألغام: ٣٥٤.

(٢) موعد مع الموت: ٥٦.

سقوط الطاغية وصعود السلطة الجديدة، " **أنا كنت محروماً من هذا المشهد في أيام النظام السابق. والآن صار في وسعي أن أعيش معه... انعدام الأمن؟ انفجارات. اغتيالات؟ عمليات اختطاف؟ هذا كله صحيح. لكنه لم يحل بيني وبين الوجه البريء للعراق.**"

قاطعته الخالة وداد قائلة: " لكن البلد، يا حبيبي رياض، في دمار مستمر، فماذا ترجو من عملك وسط هذا الحريق الشامل؟"

ضحك رياض، وقال: " أنا لا أؤمن بالكليات. أنا أؤمن بالجزئيات. وربما يجعلني هذا الاعتقاد ألتقي مع مفكري ما بعد الحداثة"(١)، إذ يكشف النص عن الوعي الذي تمتلكه الشخصية في تحليل الواقع المتشابك لأي مرحلة، هنا يحدث أشبه بالتداخل النفسي المتصادم بين ألم وحزن وفراق وبين هواجس النسق المتمثل بالآخر السياسي الجديد، وربما يشكل الاعتقاد الذي انبثق من خطاب (رياض) بأن دلالة الآخر لا تكمن سياستها على إقصاء الآخر برغم الاختلاف الآيديولوجي، لكنها تمارس عملها على وفق عملية غير منضبطة، بسبب الإفلات الأمني الذي شكل علامة فارقة في تاريخ المجتمع العراقي من جهة القتال الطائفي والعنصري والاغتيالات التي جهزت بين أطراف المؤسسة الدينية على وفق رؤية مذهبية وطائفية لا طبقية.

لكن في المنحى الآخر ينخفض الدور الفعلي الذي تمارسه (ياسمين) بطلة رواية (الاوبرا والكلب)، في تعبيرها عن كينونة الآخر السياسي، ربما يعود لكثرة الأسباب ومن بينها الاغتراب المجتمعي، والانشغال بدراستها الموسيقية، ودخولها بنزعات عاطفية مستمرة، لكن بالإشارة الجديرة أن القضية بحد ذاتها لا تبتعد عن ذهنها، بسبب توتر وضع المنطقة العربية سياسيًا، فضلاً عن التأزم الواضح الذي أصاب المجتمع العراقي، وتعبيراً على هذا تقول: " **السياسة صارت خبزنا اليومي**

(١) موعد مع الموت: ٢٠.

نحن العراقيون"[١]، هذه جزئيات من الشعور بالاحتقار الذي أصاب الذوات وبالأخص (الفرد العراقي) حتى لو كان مغترباً أو منفياً، وبرغم الهروب من الواقع البائس، تظل هناك أجزاء كبيرة من شبكة نسقية ذاتية تلتزم بعاطفتها الجذرية المجتمعية التي لم تكن بمقدورها مواجهته مع السياسات الأخرى.

وتتعدد مشاهد الأزمات السياسية في عالم (هشام المقدادي)، ولا سيما بشاعة الآخر الذي كان له دور كبير في تقديم خطاب مختلف، ولعل المقصود من الخطاب هذا جاء بسبب التشبع الآيديولوجي الذي يتغلغل بالذوات بطريقة اللاوعي، مما جعل (هشام) يطرح خطاباً نقدياً بطريقة نسقية موجهة إلى الآخر، وهذا الاستناد يأتي عبر المحاورة التي أجريت بين الشخصية النمطية (مصطفى عمران)، و(هشام المقدادي)، " **إن وجود اسمكم في جريدتنا مفخرة لنا، وسيعطي ثقلاً لجريدتنا. وسيسعدني جداً أن لا تخيبوا ظني، دكتور... مقال أسبوعي في أي حقل تشاؤونه**"

"**ضحك هشام، وقال: يا عزيزي، سيد مصطفى، أنت أشرت إلى عزوفي عن العمل في دنيا السياسة، فكيف تريد مني أن أكتب في جريدتكم المعروفة بمصدر تمويلها؟**"

"**هل تعتقد، دكتور، أنني أجهل ذلك؟ نعم؟ أنت وضعت إصبعك على الحقيقة، لكن ألا تتفق معي أن بعض الصحف العربية التي نشرت لك كلمات علمية تموّل من دول موالية إلى أمريكا؟**"

---

(١) الاوبرا والكلب: ١٥٤.

"**فقال له هشام: لكن جريدتكم، يا صديقي، ليست تمول من دولة موالية إلى أمريكا، بل من الاستخبارات الأمريكية مباشرة. وهناك فرق عزيزي**"(١)، هذا جزء من العزوف والعدمية مع الآخر السياسي الذي شكل مفترقًا فكرياً بين الشخصيات، وهذا السبب يعود إلى أن الراوي لا يتوافق مع الرأسماليين بسبب مصالحهم المبنية على المنفعة الشخصية، فضلاً عن أن فعالية النسق الذي يحاول استدراج (هشام) هو جزء من تكوين ريبوت ثقافي يضرب مصالح دائرته المجتمعية بحجج وهمية تستند إلى طبيعة المصلحة التي يراد الإفادة منها، إذ يدخل بطريقة وهمية في باطنها أداة مساومة، لكن في خارجها هي ضرب لسياسة المجتمع الذي ينتمي إليه هشام، ولكن يبدو أن (هشاماً) كان الأجدر في تلقي الشعار النسقي، وقد يتناسب مع قراءته للقوى التي تستملك المجتمعات الضعيفة، ومن بينها العراق، إذ يؤكد (هشام) أن خلاصة التحرك والتقيد مع السلطات والقوى الغربية يعطي نتائج العنف والآلام والقتل، وفي إشارته الأخيرة الموجهة لشخصياته، هي الدخول في حالة الندم لعدم تمكين مؤسسته الآيديولوجية من التسلق إلى الحكم وتمسك زمام السلطة(٢).

وقد يتناسب المشهد مع (تمارا) بطلة رواية (فرس البراري)، إذ تؤكد أنها لا تنتمي مع المجتمع الذي لا يحقق رغبات الفرد سياسياً وآيديولوجياً، بمعنى أنها لا تنتمي إلى العراق في ظل الحركات السياسية التي يقودها بعض قادة السلطة، ولهذا نراها تعبر عن ذلك في خطابها: " **أنا لا أريد وطناً كهذا**"(٣).

يتضح لنا أن روايات الشوك هي سلسلة حقيقية ذات جزء فوتوغرافي كبير في عرض الإشكاليات السياسية التي توسعت على الصعيد المجتمعي والفكري، ولا سيما

---

(١) فتاة من طراز خاص: ١١٠.

(٢) ينظر: أحاديث يوم الأحد: ٦٩/٦٨.

(٣) فرس البراري: ٩.

أنها اعتمدت على تأريخ طويل يحمل نسقية رجعية، ومن الطبيعي أن يكون الشوك في ظل هذه الأزمات صاحباً للريادة في تكوين صورة جدلية لمراحل متأزمة سياسيًا، ولهذا اعتمدت رواياته على مبدأ نقد الظاهرة السياسية المختلفة، وقد جعل من منطقها السردي أداةً للكشف والتعرية بما فيها تعرية المضمر السائد، ومع ذلك يصرّ في تقديم رؤية جوهرية إلى المتلقي في خصوصية الفحولة السياسية وخطابها.

الفصل الثالث

تمثلات السلطة في الفضاء السردي

المبحث الأول: سلطة الزمن

المبحث الثاني: سلطة المكان

الفصل الثالث

تمثّلات السلطة في الفضاء السردي

يتكئ الروائي في بناء عمليته السردية على الفواعل الرئيسة التي تشكل رؤيته الخيالية في التوظيف السردي، إذ ينطلق من العامل الأساس (الفضاء) الذي يضم عناصر جوهرية ذات أبعاد وجودية متكونة من عنصري الزمان والمكان، وعلى وفق هذا التحديد، يكون الفضاء السردي جزءاً شمولياً ينبثق منه خط السيّر الزمكاني المتعلق بجزء صغير من أجزاء الفضاء الروائي[١]، بمعنى أنه يتشكل من طبيعة العلاقة الجغرافية التي يخضع لها الكاتب ويتصارع مع مكوناتها الحيثية، إذ ينبثق من هذا الصراع مسرح لعرض ملحمة قصصية مبنية على وفق ملامح سلطوية مشكلة فضاءات منسجمة مع طبيعة العالم الخيالي.

لذا تتجلى دلالة الفضاء الروائي بعنصرين أساسيين، إذ يشكلان علامة سلطوية ضاغطة تفرض سيطرتها على الشخصيات الروائية، وقد يكون أساسها قائماً على المستوى التخييلي المحكي، أما في المستوى الإجرائي البنائي فهما يجسدان حدثاً تصويرياً في الرواية[٢]، وهذا الشيء جعل من ثنائية الزمان والمكان تقفز كهوية روحية مثالية تكون واضحة بأبعادها المعنوية والمادية[٣]، وبطبيعة الحال يجب أن يكون الروائي ملتزماً بتوظيف هذه الأبعاد التي تشكل جزءاً من واقعية الملامح التي خضع لها عبر استحضاره للأشكال المرئية التي تستند إلى فاعلية السلطة في بنيتها الزمانية والمكانية.

---

(١) ينظر: بنية النص السردي: ٦٣.

(٢) ينظر: م.ن: ٧٠.

(٣) ينظر: كيف يبني الكاتب عالمه الروائي، طارق سعيد أحمد، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٤٨٢٥، ٢٠١٩/٧/١.

أدى النقد الغربي دوراً مهماً في تشكيل مفهوم الفضاء السردي حين جاء على يد (يوري إيزنزفيغ) في دراسته "الفضاء في النص والآيديولوجيا: مقترحات نظرية" و(جوزيف فرانك) في دراسته "الشكل الفضائي في الأدب الحديث"[١]، وهذه الدارسات عملت على توسيع فكرة الوعي في قراءته للنص الأدبي، إذ ساعدتنا على كشف العمق الدلالي للنص الأدبي الذي تنبثق منه الأفكار الفرضية، وهذا الأساس قد أعطى للفضاء دوراً جوهرياً في الكشف عن فوتوغرافية الحدث الواقعي، وأن أي إلغاء للفضاء في النظرية الأدبية أنما هو قمع لهوية من هويات الخطاب الروائي[٢].

يتصدر (رومان جاكبسون) في تعليله النقدي لمفهوم الفضاء الروائي، إذ يسند الحركة التفصيلية للأحداث السردية عبر كينونة المبنى الحكائي الذي يراعي ظهور الأحداث عن طريق شبكة متماسكة تسمى بالحوافز المشتركة[٣]، إذ تتضمن وظائف مختلفة تهيمن على العمل الأدبي بوصفه سلوكاً نسقياً قائماً بذاته، ومع ذلك التفصيل يخلق الفضاء بنية واسعة تحمل مجريات النص وبنيته ضمن عوامل سوسيولوجية يتفاعل معها القارئ[٤]، ومن البديهي أن يحدث مع هذه العوامل انزياح معرفي متشكل عن عادة زمنية معينة من أجل تأسيس فضاء زمني جديد تنبثق منه التجربة التي تنتج الحدث التخيلي في إطار وجودي[٥]، ناهيك عن ذلك فقد تتعدد الوظائف

---

(١) ينظر: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن فهمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠م: ٧.

(٢) ينظر: م.ن: ٩.

(٣) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، رومان جاكبسون وآخرون، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م: ١٨٠/١٨٢/١٨٣.

(٤) ينظر: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، يوسف وغليسي، رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، ٢٠٠٢م: ١٢١.

(٥) ينظر: السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٨م: ٥٧.

في الحدود الفضائية إلى عناصر متغيرة وثابتة، فالمتغير هو الشخصيات، أما الثوابت فتمثل العناصر الأساسية التي يقوم بها الأبطال في ضوء الحدث[١].

وعلى هذا الأساس، يشترط الدكتور (حميد لحميداني)[٢]، بأن الفضاء يتموضع في عدة أشكال:

١- الفضاء الجغرافي هو جزء من مساحة يتحرك فيه الشخصيات عبر حدود خاضعة لمنهجية السلطة، وهو يقابل المكان.

٢-الفضاء النصي المتعلق بالمؤلف وكتابته الروائية.

٣-الفضاء الدلالي الذي يسعى إلى وضع صورة تنشئها دلالات الحدث، وترتبط بالدلالة المجازية بنحوٍ عام.

٤-الفضاء بوصفه منظوراً، إذ يشير إلى سلطة الروائي في الهيمنة على عالمه القصصي، وتحريك ابطاله على وفق منهجيات محددة.

ومن هنا نرى أن الفضاء الروائي في أبعاده المكانية والزمانية لم يأتِ عبثاً، إنما كانت هناك ضروريات نسقية (زمان، مكان) تسمى بالرؤية السردية[٣]، حيث تسعى إلى تنسيق شبكة حكائية متصلة بعضها ببعض عبر أدوات هندسية إبداعية يمكن توسيعها حسب رغبة كاتبها وحسب الظروف التي تحيط به، وهذا ما نراه في روايات علي الشوك حين يضع إمكاناته في زوايا فضائية متعددة تارةً يخضع لفضاء منغلق تمارس شخصياته دورها السلطوي، وتارةً بفعل خصوصية الفلاش باك التي تضغط بهيمنتها السلطوية على ذاته، ومن غير الأماكن التي انطلق منها صفة

---

(١) ينظر: بنية النص السردي: ٢٤

(٢) ينظر: م.ن: ٦١.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٣م: ١٦.

التمرد والانغلاق والتعذيب، وهذه بدورها تشكل أهمية كبيرة في بناء الفضاء الروائي، إذ استمد منها الروح الواقعية وحولها إلى عالم تخييلي فني.

المبحث الأول

سلطة الزمن

يمثل الزمن محوراً مركزياً وعنصراً مهماً في تشكيل بنية الخطاب السردي، ولاسيما الرواية التي تعد بؤرة زمنية تنطلق منها الملامح الواقعية للحدث، وهي من أكثر العمليات التصاقاً بالزمن(١)، وعلى وفق هذا الشيء، ينطلق رواد العملية من وهميات نسقية متراكمة تسيطر على الذات تنبثق من توظيفها الكرنولوجي لتكون حدثاً درامياً ملتصقاً بصبغة تخيلية.

ويتفق الكثير على أن الشكلانيين الروس هم النقاد الأوائل المتصدرون لفكرة دراسة الحدث التاريخي في المتن السردي، إذ يُقسم الزمن من وجهة نظرهم على زمن المتن الحكائي، وزمن السرد(٢)، بمعنى أن هناك نوعين من الزمن؛ زمن خارجي، وزمن داخلي، فالزمن الخارجي هو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، أما الزمن الداخلي فهو زمن العرض الحكائي، وهذا الأول يتجلى طبيعة المتن الحكائي الذي يكون خارج نطاق وقدرة الروائي، أما المبنى الحكائي فيكون صياغة فنية متقنة(٣)، وهذا يعني أنهم ركزوا على قيمة الأغراض الزمنية التي يتركب منها الحدث بنحوٍ عام.

وفي منحى آخر تتجلى الرؤية النقدية عند (تودوروف) بشكل واسع، لكن في بعدها المنطقي هي امتداد لفلسفة الشكلانيين الروس، وقد توصل إلى أن الرواية تحتوي على نوعين من الزمن، أحدهما: هو الزمن الخارجي الذي يدخل مع النص في علاقة وثيقة، ويتمثل بزمن الكاتب، وزمن القراءة، والزمن التاريخي النسقي، أما

---

(١) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٨٤م: ٣٧.

(٢) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٩٢.

(٣) ينظر: م.ن: ١٨١.

النوع الآخر، فهو الزمن الداخلي، ويتمثل بزمن التخييل، وزمن المحكي، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[١]، هذا يشير إلى أنه توسع في قراءته للزمن إذ استند الى البعد الشكلاني لكنه أخذ نطاقاً واسعاً معتمداً على النظرية السوسيولوجية في تشخيص النسقية الزمنية التي تبدأ من الموروث الخاص بالروائي وتنتهي بالمتلقي، وعلى وفق هذه المفاهيم النقدية يواصل (ميشال بوتور) تميزه لنظرية الزمن عبر تقسمه الثلاثي، حين يؤكد أن النظرية السردية تحتضن ثلاثة أزمنة متداخلة بين النص الروائي والكاتب والمتلقي، وهو زمن المغامرة، فالروائي يقدم خلاصة نقدية للواقع التاريخي، وزمن الكتابة، هو المدة التي استغرقت فيها كتابة الرواية، وزمن القراءة، أي المدة النافذة في قراءتها[٢].

وبهذا الصدد النقدي المتمثل بدراسة عنصر الزمن يتقدم نموذج معرفي آخر عند (رولان بارت) في قضية إثارة الزمن السردي، إذ جاء على وفق تحليله السيميائي حين يعلن بأن ((أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي))[٣]، بمعنى أن حقيقة الزمن مجردة لا يظهر مفعولها إلا عبر ارتباطها بالعناصر الأخرى[٤]، وهذا ما جاء في طبيعة السياق السردي الذي يكشف عن خصيصة الزمن، وأن الزمن على رأي بارت هو جزء من قسم بنيوي، إذ لا يوجد الا في شكل نسق أو نظام[٥]، يعني أن كل عمل سردي عبارة عن تركيبات نسقية معقدة

---

(١) ينظر: مفاهيم سردية، تودوروف، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر،٢٠٠٥م: ١١٠.

(٢) ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: ٥٨، وبحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة، قطر، ٢٠١٩م: ١٠٢.

(٣) م.ن: ٥٥، والكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٢م: ٤٨.

(٤) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٣٨.

(٥) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: ٥٣.

من الأزمنة[١]، تقفز من الذات بعد ما كانت مغلقة بشبكة نسقية، إذ ترسم حدودها الضاغطة مستعينة من سلطة الموروث الشخصي للكاتب.

ومن هذه الرؤية تؤسس الروايات العربية أجمعها مستويات إجرائية بنائية خاضعة لسلطة الزمن، إذ يعتمد الروائي على خصيصتين زمنيتين في مرحلة النشوء السردي، إحداهما المتمثلة بالمرجعية الثقافية للواقع السوسيولوجي المتفاعل بين الدافعية البشرية والمواقف التاريخية[٢]، يطلق عليه الزمن الخارجي أو التاريخي، والأخرى هو الزمن الداخلي النفسي الذي يعد كثافة سيكولوجية للحكي[٣]، إذ يفرض رؤية خاصة بالشخصيات والمواقف.

وحين نتفحص خط الزمن الخارجي في روايات علي الشوك، نشاهد تمثل السلطة الزمنية للواقع، إذ جاءت لتمارس ضغطها المتراتب في ذاته، لا سيما الملامح الازدواجية الخاصة بزمن معين، وهذه الضغوط أخذت صدى واسعاً في تكليفه لإنشاء الحدث في رواية (الاوبرا والكلب)، في حين اذا اعتمدنا سيرة الشوك التي مهد بها بأن تكوين الحدث الدرامي التخيلي جاء من ردة فعل قائمة على مشاهدة المأساة الواقعية المتمثلة بالطبقة المهمشة اولاً[٤]، وثانيا إن العقدة الأساسية المبنية هي المرأة التي عدها رمزاً ومخيلة واسعة لكتابة الرواية[٥]، وعلى وفق هذا التحديد، يبدأ الشوك بكتابتها سنة ١٩٩٣ويطمرها لخمس سنوات وهي لم تنشر ربما

(١) ينظر: الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م: ٧٥.

(٢) ينظر: القارئ الضمني، أنماط الاتصال من بنيان الى بيكت، ولفكانك آيزر، ترجمة هناء خليف غني الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠٠٦م: ٦٩.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: ٥٣.

(٤) ينظر: السيرة والحياة: ١٩٣.

(٥) ينظر: م.ن: ١٩٧.

لأسباب فنية تتعلق بخصوصية الفضاء الروائي، لكن يأتي مشروع نشرها حين يأخذ التوصية من صديقه الروائي فؤاد التكرلي عام ١٩٩٨[١].

وفي طبيعة الحال يفتح الشوك نصه الروائي بشخصيته الرئيسة (ياسمين) المحبة لأسرار الموسيقى، كان إلهامها الأول اكمال مشروعها الدراسي في الوصول إلى ملحني أغانٍ تراثية، إذ تبدأ عملية المغامرة الزمنية للنص السردي في حالة ازدواجية وهي متمثلة بين إطار خارجي مستذكر وحضور زمني نفسي، " **جاءها فرانز ليست. صار يوافيها بحضوره هذه الأيام، بعد أن قرأت كتاباً عن حياته. يجيئها عندما تأوي إلى الفراش، أو في الفجر، بوقاره الجم وتسريحة شعره التي تذكر بقديس**"[٢]، هذا جزء من تناغم نسقي يضغط على عقلية المؤلف حين يضع سلطة النسق التاريخي على أعقاب الزمن النفسي المحصور تحت سلطة الذات المتمثلة بشخصيته الرئيسة (ياسمين)، وربما جاءت هذه التفصيلات لتحقق بواعث جمالية تسحب الملتقي إلى الحدود المعرفية لصناع الموسيقى، فضلاً عن ملء الفجوات السردية لتخلق اضاءة نصية متكاملة، ولذلك يجب الأخذ بالحسبان بأن مساحة العملية السردية بين محور الخطاب وزمن الحدث طويلة جداً، وهي جاءت بقصد منطقي لتمهيد الحدث إلى المتلقي، كي يصبح المحور الرئيس في الرواية شخصية ياسمين ودراستها الموسيقية.

ويتحقق الاسترجاع الخارجي أكثر ليسند الزمن النفسي عند (ياسمين)، وهذا التفصيل الزمني لا يتحدد بمدة زمنية في النص السردي، إنما يتحدد بقرائن دلالية تعطي إشارة نسقية لزمن بعيد يخلقه الروائي، وخير دليل استدعاء شخصية موسيقية وتاريخية لا يغفلها التاريخ الثقافي والمعرفي، إذ جاء " **كانت الملكة فكتوريا قد**

---

(١) ينظر: السيرة والحياة: ١٩٤.

(٢) الاوبرا والكلب: ٦.

استقبلته بنفسها بعد أن أوعزت بأن تفرش له السجادة الحمراء عند ترجله من العربة، وهو تكريم لا يحظى به حتى رؤساء بعض الدول... وشهق الجميع. فرانز ليست يتقدم نحو البيانو"[١]، ربما كان هذا الاستدعاء جزءاً من الانحرافات التي قصدها الروائي في تمكين حلقته السردية على النهوض بالحدث واعطائها رؤية حديثة تزاوج بين الحدث الماضي والحدث الروائي، بمعنى أنها جزء من تنافر زمني يمزج زمنين في آن واحد، وهو كما أطلق عليه (جرار جنيت)، بالمفارقة الزمنية[٢]، و(تودوروف)، بالتشويهات الزمنية[٣]، وهذه الحالة خرقت سياق الرواية عندما بدأت ذاكرة الروائي بالانفتاح المباشر على الحدث الماضي دون اعلان عن حدث السرد لتكشف لنا بأن النسق التاريخي والذاكراتي لم يمح من ذاكرة الروائي، إذ أراد أن يقف على محطات تاريخية قد تكون سببت ضغطاً سلطويًا على نفسيته.

ومن جانب آخر يقوم المؤلف بتكسير الزمن الخارجي والدخول إلى الزمن النفسي عن طريق النفسية الذاتية لبطلة الرواية (ياسمين)، " **لكن ما أحوجني في هذا كله إلى أبي. عاودتها الكآبة، لأنها كانت تعلم جيداً أنها كانت هي السبب في وفاته المبكرة. غاية ما في الأمر أنها خالفت رغبته في الزواج برجل عربي**"[٤]، إن التشكيل الزمني في هذا السياق يؤطر حالة نفسية ضاغطة تفرض سيطرتها السلطوية على الذات، ومن ذلك يحاول المؤلف اللجوء إلى تسريع الاحداث الماضية عن طريق الزمن النفسي للشخصية الرئيسة (ياسمين)، ولربما السبب من هذه الازدواجية هو لسد الثغرة الحكائية عن طريق الاستذكار والاختصار لحدث ماضٍ طويل.

---

(١) الاوبرا والكلب: ٧.

(٢) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م: ٥١.

(٣) ينظر: التحليل البنيوي للرواية العربية، فوزية الجابري، دار صفاء للنشر، عمان، ٢٠١٤م: ١٥٥.

(٤) الأوبرا والكلب: ١٦.

ولهذا نرى أن الغرض من تقديم صورة زمنية متداخلة في مسارات خارجية – داخلية ونفسية، هي في حقيقتها توظيف الحديث لما يناسب الفضاء السردي من تداخلات زمنية تعطي القارئ صورة موحية من شبكة ماضية تختصر العلامات الاستفهامية التي تواجهه، ولهذا يلوّج المؤلف إلى وضع قفلة لكل حدث ماضي أو تسريعه زمنية، وهذا ما يشير إلية في السياق، " **لماذا لم يخطر ببالي أن رد فعل زواجي سيكون بهذا العنف**"(١)، ولا يفوتنا أن ننوه أن (ياسمين) ذات الوجه العربي والعقل الأوروبي هي السبب في خرق تابو التقاليد العربية التي يلتزم بها أبواها، ولاسيما أبوها الذي كان يريد لها زوج عربي، لكن في نهاية المطاف تقع في حب شاب أوروبي وتتزوجه، وفي طبيعة الحال يستعمل المؤلف لمحة ماضية سوسيولوجية تتعلق بطبيعة الحياة الشخصية لبطلته، ولهذا يستدرج الحدث ويخرق الحكاية بلمحة غير كثيفة من الزمن ثم يعود لقفلها، وعلى وفق هذا يقدم خلاصة استباقية للأحداث النفسية التي تشترع في الذات.

وفي منحى آخر يمارس المؤلف دوره الايجابي في بناء حدث جوهري على وفق مغامرة زمنية مؤكدة تنسجم مع الزمن الخارجي الذي يبث علامات تؤكد مدى الاسترجاع والاستباق للأحداث الواقعية، ولهذا تتجلى الرؤية والمغامرة الزمنية في رواية (السراب الأحمر) من جدلية زمنية عبثة وسلطوية خاضعة تمتد من الاربعينيات القرن الماضي إلى ما بعد الانقلاب الدموي عام ١٩٦٨(٢)، وهذه المغامرة لا تتوافق مع زمن الكتابة الذي صرح بها الشوك، إذ تمتد من ٢ حزيران ٢٠٠٤ إلى ٢١ حزيران ٢٠٠٥(٣)، بمعنى أن زمن الكتابة لم يستغرق أكثر من سنة واحدة، لكن زمن المغامرة الحقيقية داخل التمثيل السردي فتنحصر بين ثمانية

---

(١) الأوبرا والكلب: ١٨

(٢) ينظر: السراب الأحمر: ٣٣٦/٥.

(٣) ينظر: م.ن: ٣٣٦.

وعشرين سنة، اما من ناحية المسافة الزمنية بين المغامرة والكتابة تنحصر على ستة وثلاثين سنة، ومن البديهي أن يحدث فراغ ذاتي مبني على ذاكرة زمنية نفسية تسترجع الاشتراطات الموضوعية بأكملها التي دارت بها السنين السابقة، ومن طبيعتها أن تستغل سطوتها لتكون ملامح ضاغطة وسلطوية على ذاكرة الروائي، وعلى وفق هذه التفاصيل يبدأ الزمن الخارجي للرواية مبنية على طريقة السيّر في ممرات آمنة لتجنب الراوي من التقلبات الأيديولوجية والسياسية " **كان كل شيء على ما يرام. إشارات المرور تعمل بانتظام. وشارع ١٤ رمضان لا يزال قبلة المتنزهين، سابلة وركاباً، وما يسمى بالكازينوهات، لا تزال تستقبل روادها كالعادة، سوى أن الدكتور هشام المقدادي وأصدقاءه لم يعودوا يرتادونها، تجنباً للعيون والآذان الراصدة؛ وقد كثرت هذه العيون والآذان، على نحو ملحوظ في السنوات الأخيرة**"[١]، هنا يتخذ المؤلف من النسق الزمني طريقة غير انتظامية لفتح الحوار الروائي ومن ثم يبدأ ليخوض التجربة التصاعدية مبتدئا من المغامرة التاريخية المفتعلة في حوادث خارجة عن سياق الرواية ومن ثم يعود ليسوق الحدث إلى أزمان داخلية، وهذا ما يؤكده السياق " **كان كل شيء على ما يرام**" بمعنى أن الحالة السابقة والحاضرة هي مدة مستقرة نسبياً في مخيلة الروائي، لكن في ما بعدها يبدأ حضور النسق الزمني المتوتر والغير مستقر في ذهنية الروائي، وربما كذلك الحالة اليائسة اخذت نصف الحاضر " **وقد كثرت هذه العيون والآذان**"، " **لا يزال العالم بخير، على ما يبدو، رغم الصراع العنيف، تحت السطح، بين الكتلتين الجبارتين**"[٢]، هنا يبدأ الروائي بتجسيد جزءٍ من نسقية الحاضر للصعود إلى الاحداث المتشابكة في الواقع ومن ثم يسحبها إلى أجزاء الرواية. وفي مشاهدة درامية ثانية يتناغم الروائي مع مخرجات الزمن الخارجي ومن ثم يرتب استذكار داخلي يتخصص تحت الشخصية الرئيسة

(١) السراب الأحمر: ٥.

(٢) م.ن: ٥.

والثانوية " **تذكر كلمات الدكتورة نادرة، زوجة ابن عمه: في العهد الملكي كانوا يحاسبون الناس لتدخلهم**"(١)، وهذا يعني أن سلطة الواقع العراقي بأزمنته كانت ورقة ضاغطة على الروائي، ومن البديهي أن يفتعل سلطة الاستذكار النفسي بتجريد خارجي لكن جوهرية الأزمنة الخارجية كانت ذات كينونة نسقية ملتصقة في الذات.

ولعل المؤثرات الاجتماعية والسياسية كانت سبباً في تكثيف الحدث الروائي، وعلى وفق هذا الشيء يلجأ المؤلف إلى تقديم استباقية زمنية داخلية تعرف حال المسيرة التي خاضها المقدادي، " **كانت الدروس في جامعة شيكاغو، في الإحصاء، والرياضيات، والاقتصاد صعبة. والمنافسة بين الطلاب على أشدها دائماً في الولايات المتحدة، لأن الامتحانات فيها قائمة على نظام المعدل في الدرجات بين الممتحنين (وهذا من طبيعة النظام التنافسي في المجتمع الامريكي)**"(٢)، ومن هنا تنفتح الخطوات الزمنية الداخلية بمراجعات استباقية لسيرة الراوي، فالمؤلف يقوم بتكسير الزمن الخارجي ويخرق الحدث بحدود زمنية تتعلق بالبطل الروائي، وهذا لا يؤثر في سير الاحداث، انما يزيد الثبات والاشارة عند الملتقي، وبعدها يرجع المؤلف إلى الإصرار في ربط جزيئيات الشخصية مستعيرًا بالمادة الزمنية، " **تعرف هشام على رمزي قبل خمس وعشرين سنة. كان ذلك في منتصف الخمسينات، منذ عودة هشام الأولى من الولايات المتحدة. في تلك الأيام كان هشام يراجع وزارة المعارف العراقية بأمل أن يُنسّب للتدريس في كلية التجارة والاقتصاد**"(٣)، هنا يتحقق الاسترجاع بتحفيز سلطة المكان، وبرغم أن الاسترجاع هو بعيد المدى، لكنه يعطي وظيفة جمالية تمارس عملها في تقوية دلالة النص من بينها استحضار الشخصيات للتعرف على بعضها عبر المادة الزمنية المسترجعة، وهذا تبرير واضح يتخذه السارد

(١) السراب الأحمر: ٧.
(٢) م.ن: ١٥.
(٣) م.ن: ١٠٥.

ليكشف عن الجانب الآخر من حياة الشخصية ويمزج العلاقة ويقويها بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى، وقد يستند السياق الآخر فيه من حيث تعريف الشخصية الثانوية إلى طريق الاسترجاع الخارجي، وكما اطلق عليه (جنيت) بالاسترجاع التكميلي الذي يعوض الاسقاطات المؤقتة ليسد الفراغ الاستفهامي(١)، " **كان الدكتور رمزي قد فُصل من عمله في الدولة منذ انقلاب ١٩٦٣، ولم يفضل العودة إلى الوظيفة بعد إعادة المفصولين إلى وظائفهم في ١٩٦٨. كان عمله في القطاع الخاص مجزياً جداً كطبيب مختص بالأمراض النسائية**"(٢)، ولعل المسلك الزمني التاريخي ذا النسق الواضح يقترن بتقلبات سياسية ومتغيرات اجتماعية، ومن البديهي أن يحضر الاسترجاع عن طريق الحالة المتأزمة التي تنحصر عبر دلالات من بينها التعريف عن الجانب الشخصي للفردية الروائية، وكذلك تبلور مغامرة زمنية حقيقية حدثت في الواقع لتنسجم في الحدث الحكائي.

لكن في المظاهر الأخرى في الحدث الروائي، تستوحي من عملية الحنين الذي يشكل نقطة استذكاريه عند البطل، وهذا يأتي من سلطة الزمن النفسي الذي يقترن بدلالات عديدة، " **تذكر ترف النوم على السطح داخل الكلة (الناموسية)، أيام كان البعوض ينشط في ليل بغداد يومذاك، كانت بغداد أكثر براءة وعذرية. يوم كانت الإنارة تتم بالفوانيس واللمبات النفطية**"(٣)، قد ينحكم الزمن في هذا السياق بضرورة المعيشة التي كانت تفرض على البطل سابقاً، ولم تقف على سقف تاريخي ثابت، إنما اقترنت بإشارات متعددة كانت ملتصقة بماضي البطل، ولا سيما سيمياء الفضاء المقرون بعدة دلالات (ترف النوم)، و(البعوض)، و(الفوانيس) قد شكلت وأصبحت كينونة حقيقية وضاغطة استذكاريه على شخصية البطل.

---

(١) ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جنيت: ٦٢.

(٢) السراب الأحمر: ٢٠٨.

(٣) م.ن: ٥٩/٦٠.

وربما تنطوي هذه المظاهر مع انسجام الرؤية الزمنية التكاملية لرواية (مثلث متساوي الساقين) التي كانت سلسلة مكملة لرواية (السراب الأحمر)، إذ يباشر المؤلف بكتابة الرواية في ١٥ أيلول ٢٠٠٥، ويفرغ منها في ١٥ تشرين الثاني ٢٠٠٥[١]، بمعنى أنها لم تستغرق سوى شهرين، في حين يرافقها زمن المغامرة الذي كان متقوقعاً على ذاكرة عفوية، ومعتمداً على مذكرات كتبت في عام ١٩٨٠[٢]، وفي حين ذلك يبدأ الروائي بمغامرته الحكائية بدمج الواقعة الزمنية الخارجية مع تفاصيل الحاضر ليبدأ بحدث متسلسل وخطاب داخلي بين الشخصية الرئيسة (هشام) والثانوية (فخرية الصفار)، "**كانت سعيدة جداً بهذا اللقاء، فهما لم يلتقيا منذ العام ١٩٦٣ تقريباً، وكانت تتحدث إلية والدمعة تكاد تترقرق في عينها، حباً، وسعادة، وحنيناً إلى ماضٍ راحل كان عصراً ذهبياً لهما وللشق الآخر من المجتمع الذي هُمش منذ انقلاب ١٩٦٣**"[٣]، المعتمد في السياق والواضح منه هي محاولة الراوي في إيجاد صلة ترابط بين الزمن التاريخي واللحظة الحاضرة، وقد يكون نسق الفضاء الخاص باللحظة التاريخية هو المحفز الأكبر في سحب عنصر الزمن للمساحة التخيلية عن طريق الاسترجاع، ولا سيما حضور العامل النفسي الذي يلعب دوراً في تجسيد الحالة الزمنية الضاغطة، وكل هذه مؤشرات سابقة يتخذها المؤلف ويعالجها بطريقة الخاصة ليجعل من اللحظة التاريخية مرجعاً واضحاً في تقديم حادثة زمنية متنوعة.

في حين نرى أن المسارات الزمنية المحصورة بين عام ١٩٦٣ و١٩٦٨، هي جزء من الخيوط التي اثارت الراوي بفعل العامل السياسي والسلطوي، ولهذا نراه يقدم عملية استباقية في كل حالة زمنية معينة، تحضر من تفاوت عملية الاستذكار بسبب

(١) ينظر: مثلث متساوي الساقين: ٦.
(٢) ينظر: م.ن: ٦.
(٣) م.ن: ٧.

كبر المساحة الزمنية بين زمن الكتابة وزمن المغامرة، وفي حين نرى أن الزمن غير مبني على خصيصة تراتبية متسلسلة، وهذا ما أكده السياق، " **أن الانقلابيين لم يفتشوا محتويات المنزل، بعد اعتقاله، لأن هشاماً ورفاقه كانوا مدانين في نظر السلطة الجديدة مع سبق الإصرار**"(١)، فيعني أن ذاكرة الروائي انفتحت على إشارة ماضية نضدت لحالة الراوي الحاضرة والمستقبلية في ظل وجود السلطة الجديدة، ولا سيما وضعها لحدث منهجي يخص حياة البطل، ولو رجعنا إلى شخصية البطل (هشام) كان على أتم معرفة في نسق السلطة الجديدة، يعرف حاضرها قبل ماضيها، وهذه هي جزء من ذبذبة الزمن النفسي الذي يحضر من ضغوط الواقعة الزمنية التي مارست ملامحها السلطوية في نفس المؤلف، ولا شك أن سلطة الأفعال الماضية وهيمنتها جسدت تلك الهيمنة الاسترجاعية.

وفي الوجه الثاني يحاول المؤلف إعطاء الكفة إلى شخصياته ليروم في استعادة الاحداث التي بلغت ذروتها في معتقلات السلطة، " **وهنا استعادا ذكريات معتقل المثقفين، الذي التقيا فيه بعد الاعتقال الكاسح في العام ١٩٦٣. كانت هذه المحطة، التي انتقل إليها هشام من معتقل قصر النهاية. بعد أن قضى ليلتين في مديرية الأمن**"(٢)، فالحديث هنا يحمل أزمنة متشابكة منها زمن الفضاء العام الخارجي، والأزمنة الخفية التي ينطوي تحتها زمن الاعتقال، وزمن الافراج، وزمن الالتقاء الشخصي، وربما استعمل المؤلف آلية تسريع السرد لعدم الخوض في مغامرات الحوار والدخول إلى عالم ثانوي، فعمد إلى تخليص الحدث والإشارة إليه في قرائن متعددة، وقد جاء هذا التصريح باستعادة الذكريات مع الهيمنة الواضحة لصيغة الماضي.

---

(١) مثلث متساوي الساقين: ٨.

(٢) م.ن: ٢٢.

وفي لمحة سريعة وخاطفة استعاد هشام ورفاقه حادثة، الدكتور خليل الخزرجي، الذي اعتقل في مقر نقابة العمال، وفي وقت لاحق وجدوه مشنوقاً في سجن (قصر النهاية)، وقد شكلت هذه الاحداث سلطة زمنية ضاغطة لا يمكن نسيانها، وبالأخص رمزية المعتقل الذي شكل علامة فارقة في مسيرة المثقفين العراقيين(١).

وقد نجد استذكاراً آخر قد يطول إلى احداث أخرى في الرواية، وربما لا نجد فيه تواريخ محددة، لكن الإشارات تعطي انطباعات كاملة لخصيصة الاستذكار، وهذه قد جاءت في مجمل العلاقة التي ترسخت بين (هشام المقدادي) وحبيبته الألمانية (أولريكا)، " **حينما عدت إلى البيت، بعد أن ودعتني مساء الأربعاء، عشية سفرك لم أجد يوهان في البيت. وكان إحساس بالذنب يثقل عليّ لأنني سأطرق باب جارتي في ساعة متأخرة لآخذ زيغريد**"(٢)، هنا يحدث أشبه بالصراع الذاتي والنفسي في شخصية (أولريكا) وهي بين جبهتين جبهة الحبيب وجبهة الزوج، فيحدث استذكار زمني لبعض المواقف التي تشكلت بفعل عامل سلطة العاطفة والزمن النفسي، والدلالة العاطفية الموحية، وعلى وفق هذا التحديد، نرى أن العلاقات العاطفية الممزوجة بالسرد القصصي تتصل بعوامل زمنية، وقد يشكل الزمن علامة جوهرية لها، لأن من عبره يتم رصد الفعالية الحيوية التي تحدث بين الشخصيتين.

ويعالج المشروع الروائي الثالث لعلي الشوك حرية التبعات السردية التي صبغت بمادة زمنية كثيفة، إذ جاءت روايته (زنابق بين الألغام) محشوة بالضغوطات الماضية المتصارعة بين ما هو خيالي وما هو واقعي، وقد نقلت الاحداث إلى العمل الروائي بصبغات تخيلية أكثر من رواياته السابقة؛ ذلك يعود إلى مدى المسافة بين

---

(١) ينظر: مثلث متساوي الساقين: ٢٤/٢٥.

(٢) م.ن: ١١١.

واقعية الاحداث، وبين سعة الزمن الداخلي، وبين زمن الكاتبة، وهذا التنويه يأتي عندما يباشر الشوك بكتابتها في ٢٣ شباط ٢٠٠٧، وينتهي منها في ٦ تموز ٢٠٠٧[١]، بمعنى أن زمن الكتابة لم يستغرق سوى خمسة أشهر، لكن المفارقة أن أحداث الرواية تبدأ من عام ١٩٩٠، حين يبدأ (هشام) بتشخيص النضج الجسدي على عائلته وبالأخص زوجته (داليا)[٢]، ومن الطبيعي أن يحدث خرق زمني متشابك بين واقعية الاحداث التي قفزت من طفرات الذاكرة، وبين الموضوع المبتكر بصياغة سردية خيالية، وفي هذا الشأن نرى أن احداث هذه الرواية مرتبطة ارتباطاً بأحداث الروايات السابقة، وهي جزء من رباعية الشوك، وهذا التمثيل يأتي عندما يبدأ الراوي (هشام) بتسريع زمني متعلق بالزمن الداخلي السردي، " **كانت داليا قد نالت شهادة الماستر الفلسفية في علم الاجتماع، وهنا في شيكاغو منذ قدومها مع هشام. وتم تعيننها مدرسة في مدرسة ثانوية في أحد أحياء شيكاغو**"[٣]، وهنا يتلخص الزمن الداخلي في تناغم سريع، وهي جزء من خلط بين حالة ماضية متمثلة بشخصية (داليا) ودراستها العليا، وبين حالة حاضرة نشأت باشتراط مكاني حدث عن طريق كسب المعيشة التي تكونت في فضاء (شيكاغو) و (المدرسة)، وهذه الممارسة تأتي عندما" **اقترحت داليا على ابنتها شهرزاد أن تمضيا ساعة واحدة من الزمن سوية في إحدى مقاهي المدينة**"[٤]، بمعنى أن الجمود الزمني ينفك من هذه اللحظة، ويبدأ الراوي بالانفتاح الداخلي لرسم المواضع السردية في أزمان داخلية مستقرة.

أما في جانب آخر فتفرض سلطة المكان حيويتها على الراوي، إذ عبرها تثقل الحالة النفسية عن طريق استحضار بعض الدلالات التي التصقت بماضي المكان،

---

(١) ينظر: زنابق بين الألغام: ٤٣٢.

(٢) ينظر: م.ن: ٦.

(٣) م.ن: ١٣.

(٤) م.ن: ١٣.

" **كان يحترق شوقاً إلى دخول مدينته الحبيبة، بيركلي. وقال لمرافقتيه: ستكون بيركلي محطتنا الأولى. وأنا أريد أن أصلي فيها، أو أشعل شمعة في إحدى كنائسها، لأنني أحب بيركلي لعدة أسباب، في مقدمتها أن أول مظاهرة ضد حرب فيتنام خرجت من شارع تلغراف في بيركلي**"(١)، يكشف النص، عن أن الراوي في مسيرته يواجه مفاهيم ضاغطة من بينها، استذكار حالة سابقة ملتصقة بفضاء معين، فضلا عن تجلي النسق الديني من خلال تلاحم الحالة النفسية والزمن الماضي، وهذه المحفزات تأتي مصاحبة للمكان الذي يشغل الوعاء الفكري عند هشام ولحظته الماضية، وقد يستند هذا الشيء إلى سياق آخر عندما يكون المكان ذا تحفيز زماني أوسع، إذ يدخل (هشام) في حالة نفسية عندما يسترجع الاحداث التي التصقت بذاكرته، من بينها ديكورات الأشياء التي تجلت بسيمائيات فردية كانت الحاضنة الرئيسة للزمن النفسي، " **تذكر لحظة دخول أولريكا شقة ابن عمه الدكتور صادق، في اليوم الأول لوصوله برلين، كيف يفسر ذلك؟ كان المنظر ياقة بلوزتها الحمراء المطوية، والمحيطة برقبتها بلا فتحة، والتماعة عينيها الخضراوين**"(٢)، وقد تكون الدلالات اللونية من أكثر الضواغط التي أدت إلى استحضار الذاكرة، (بلوزتها الحمراء)، (التماعة عينيها الخضراوين)، ولا سيما أنهما شكلا علامة سيمائية ماضية مقترنه بزمن وحادثة معينة، والمحفز الرئيسي لها المكان، وعلى وفق هذا تجسد فلسفة اللون مداها التعبيري من حيث ارتباطها في الحالة السيكولوجية بوصفها تعبيراً نفسياً وتزييناً جمالياً(٣)، إذ تودي وضيفتها الجمالية في الذات من خلال استحضار الزمن عن طريق استذكار الوان الأشياء التي تعد من محركات الفضاء العام.

---

(١) زنابق بين الألغام: ٢٦.

(٢) م.ن: ١٨١.

(٣) ينظر: الديكور الشعري، محاولات تأسيسية، د. أثير محمد شهاب، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠١٢م: ١٥٩.

وفي مفارقة أخرى هي اشتباك النسق الجنسي مع جماليات المكان الذي كان محفزاً رئيساً عند (هشام)، " **حدث هشام داليا عما دار من كلام بينه وبين كمال، وتذكر أيام كوردرة، التي كانت ليلى لولبها، وتذكرت داليا أنها شقيقة سلمى، التي كان تصرفها يومذاك لا يجعل المقابل يرتاح إليها. وكيف تغيرت (سلمى) فيما بعد، وتخلت، أو هكذا يبدو، عن نزعتها الجنسية المثلية، وأصبحت رفيقة محببة لرمزي**"[١]، وهنا يكسر الراوي الزمن الخطي لأحداث الرواية، إذ يستعين بزمن نفسي كان حاضراً في روايته الأولى (السراب الأحمر)، التي حددت بقرائن معينة منها المكان (كوردرة)، إذ كانت أحداث هذه الرواية جزءًا من انساق مستخدمة ومحفزة لتهديم النمط التراتبي لسير احداث رواية (الزنابق)، والامر الآخر هو استدعاء النسق الماضي لشخصية (سلمى) التي اقحمت سياق الرواية في ماضيها السلبي، وأصبحت جزءاً من اللحظة الراهنة.

ويتكرس المشهد أكثر في رواية (أحاديث يوم الأحد)، إذ يسرد (هشام) الحدث بطريقة أكثر عمقاً وصراحة، لكن طريقة الاسترجاع تأتي ملازمة بالتحرر الجنسي، إذ جاء المحفز مبنياً على تحرر رفاقه بأيام (كوردرة)، مريم، ورمزي، يتجردان من ملابسهما ويعيشان لحظات مبنية على عاتق المؤسسة الغربية[٢].

وقد يواصل الحدث برؤية مشابهة لما سبق، إذ يتجلى التوارد الآخر في رواية (فتاة من طراز خاص) بزمن خارجي يتكلل بقرائن مقتبسة من الصراع التاريخي للسلطة في العراق، وهو صراع بين حالة نفسية ذات نسق متوارد في نصوص الروايات، وبين زمن يقيني لا يمكن نكرانه، " **كان الأب، إحسان عبد الكريم، يسارياً من المؤمنين بالكفاح المسلح. وقد اشترك في بداية صيف ١٩٦٨ مع خالد أحمد**

(١) زنابق بين الألغام: ٢٠٤.

(٢) ينظر: أحاديث يوم الأحد: ٩٠.

زكي، الذي كان معروفاً باسم خالد العراقي، في مغامرة مسلحة ضد مركز شرطة في إحدى قرى الجنوب في العراق، قُتل في أثنائها خالد العراقي"[١]، من هذا الجانب، يكشف لنا الراوي عن شخصيات متعددة مارست ثقلها الآيديولوجي في الساحة السياسية، إذ دخلت في نوع من التحدي للحصول على مكاسب السلطة، وهذا الحدث هو جزء من استرجاع متماسك بين ما هو خارجي ملتصق بحالة مجتمعية وما هو ذاتي نسقي مهيمن على شخصية الراوي، إذ نرى أن المحفز الرئيس هو التمظهرات الآيديولوجية، وعلى وفق هذا نشاهد المؤلف دخل في حاله تناصية في التوظيف مع العالم الروائي السابق، وربما جاء هذا التوظيف لكسر النمط الزمني، وكشف الهيمنة المؤسساتية.

وهذا المشهد يتكرر عند البطل (رياض العبيدي) في رواية (موعد مع الموت)، إذ يسند عملية الاستذكار بإيقاع فكري، ويبدأ في تحليل المؤشرات السلطوية في العراق قبل عام ٢٠٠٣، ولا سيما يضع طرفه مع المعسكر الرأسمالي "رغم الصراع"، لكي يجنب نفسه عقدة الإدانة وسلطة الديكتاتور[٢]، ومن هذه الزاوية نرى العامل السلطوي تشرع تأثيره بأزمنة مختلفة، إذ جعل من الشخصيات اطرافاً في المعادلة تتنافس على زمنها المستلب، والمفارقة الجوهرية ما بعد هذا الزمن .

وقد يسبق هذا الحدث بحدث زمني آخر في رواية (فرس البراري)، عندما يسرد شخصية (هيثم) تفاصيل المشهد السياسي في العراق أبان الحكم الملكي، إذ يرى أن مبدأ الصراع السلطوي بين العراق والكويت، نشأ منذ الحكم الملكي بتحفيز بريطانيا التي ترى أن العلاقات العراقية – الكويتية أمر يتعارض مع مصلحة بريطانيا، وهذه جزء مع نسقية الاشتراطات التي انعكست على الحياة اليومية

(١) فتاة من طراز خاص: ١٩.

(٢) ينظر: موعد مع الموت: ٥٦/ ٥٧.

والتصقت بزمنها العابر وكونت فحولة صراعية مترسخة عند الطرفين[١]، ولا سيما أنها استندت إلى ايقاعات المؤسسة التي رسمت حدود الطرفين من دون خلق توازن جوهري بينهما، وكل هذا يفضي إلى أن سلطة الزمن بشروطها القاسية متقوقعة داخل الذات تخرج بين مرة وأخرى كنسق عصبي فحولي.

ومن هنا نرى، أن المقاربة الزمنية هي جزء من تشكيل أداة منهجية لقراءة الفضاء السردي، إذ تعد بصمة محورية ومهمة في تأصيل الجدلية الواقعية التي صبت هيمنتها على الكاتب، وهي مرحلة مهمة في البحث عن الهوية الآيديولوجية التي تعبر عن ذات الكاتب بوصفه عائماً في فحص الواقع ولصقه بمادة أدبية تناسب الذائقة، وبطبيعة الحال نرى أن روايات الشوك هي جوهرة حقيقية معبرة عن مراحل زمنية ذات ملامح سلطوية، وحرصًا على التأريخ، نرى الشوك قد أستلهم اللحظات الراهنة في الزمن الماضي، إذ رَآهَا شبكة معقدة تمثلت بالإدانة على الطبقات الفكرية أجمعها، ناهيك عن أن عنصر الزمن قد شكل علامة فارقة في الروايات، إذ مارس المؤلف عمله في تكوين ثيمة زمنية ضاغطة عملت على انصهار شخصياته بالمادة الزمنية، ولهذا جاءت المفارقة الحقيقية في المادة السردية جزءًا من تراتب زمني لأحداث خارج السياق التخيلي، لأنها عملت على تصوير واقع المؤسسة السياسية منذ نشوئها إلى لحظات هيمنتها، وفي ضوء هذا تجلت ثيمة الاسترجاع بصورتها الحقيقية، واخذ ظاهرها بالتمركز، إذ نرى أن روايات الشوك مبنية على احداث واقعية، كانت جزءاً من حقبة مهمة في تاريخ العراق الحديث.

---

(١) ينظر: فرس البراري: ٢١١/٢١٢/٢١٣.

المبحث الثاني

سلطة المكان

يعد المكان محوراً مهماً وكياناً اجتماعياً يكشف حالة التفاعلات بين جميع الافراد، إذ نستطيع عبره قراءة الحالة السايكولوجية السكانية التي تنبثق من حدود المجتمعية، فهو يلخص الذاكرة التي تعطي قيمة تاريخية للمشهد(١).

ويتبلور هذا المفهوم من الفلسفة القديمة، وأول من يسهم في وضع مفهوم خاص بالمكان هو (افلاطون) عندما يطلق عليه، الحاوي، أو الموقع، أو المحل(٢)، ويتبعه (أرسطو) برؤية أوسع عندما يقسم البعد المكاني إلى قسمين: إحدهما هو العام الذي يكون مختزلاً لكل الاجسام، أما الآخر فهو الخاص الذي يحتوي جسماً واحداً(٣)، وهذا يعني أن ارسطو أعاد إنتاج مفهوم المكان بقراءة أكثر فاعلية، إذ شمل تقسيمه الأول باستهداف الفضاء العام، ومن ثم قراءة المكان الخاص برؤية دقيقة تحمل مجريات الجسم الملتصق بها.

انصب اهتمام الدراسات الحديثة في إعطاء قيمة للحيز المكاني، إذ عبرها حدد بمفاهيم متنوعة قد تقترب من الواقع الاجتماعي، وعلى وفق هذا يرى (يوري لوتمان)، أن المكان ودلالاته هو جزء من تكوين سلطوي يخضع له الفرد بحسب الطرائق المسيطرة عليه، ولا سيما أنه قد رمز إلى خصيصة المكان في أربعة أنواع، الأول: مكان الذات التي تمارس فيها سلطتها، والثاني: مكان الآخر، أي الخضوع لسلطة الغير، والثالث: العامة، إذ يعد ملكاً للدولة، والرابع: اللامتناهي الذي لا

---

(١) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م: ١٨/١٧.

(٢) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م: ٢٧.

(٣) ينظر: م.ن: ٢٨.

يخضع لسلطة الفرد[١]، وهذا يعني أن المبادرة التي تجلى بها (لوتمان) في فلسفته للمكان تفرض اشتراطاتها على النواة الداخلية وتلزمها بأدواتها.

وبهذا الأساس يلتجئ لوتمان إلى توظيف المكان توظيفاً ثقافياً، إذ يستند إلى قدرة الفرد في قلب معطيات الفضاء المحسوس وينظمها لسد حاجاته[٢]، ولا شك في أن العلاقة بينها تصبح علاقة وثيقة ومتبادلة يؤثر كل طرف منها في الطرف الآخر[٣]، وهذا التوظيف يؤكد لنا أن المكان ذو ملمح أساس في التوظيف القصصي إذ يختزل احتمالات البناء الفني أجمعها ولا سيما يصبح كالمختبر الذي تسير به مجموعة المشاهد، فالمكان النصي هو الذي ((تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها))[٤]، إذن هو جزء من ترتيب متغير للمعاني يعطي دلالته الحسية في الممارسة ولا شك في أنه الجوهر الرئيس[٥]، الذي يقوم على فكرة التأثيث بما ينسجم مع الفضاء.

وقد تدخل حدود المكان مع فاعلية السلطة بمظهرها الثقافي عبر نوعين، الأول: يجسده التمثيل السردي، إذ ينطلق من التحرك الفردي (الإنساني) الذي جرى في حدوده، أما الآخر، فتصوره الشخصية عبر ذاكرتها، وهو متشابك بأزمات سلطوية متنوعة[٦]، وربما يأتي هذا مصاحبًا للحظة التاريخية التي كونت نسقًا متداركاً في ذاكره الشخصية، فضلاً عن كونه قشرة محافظة على خصوصية الاحداث.

---

(١) ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم، الدار البيضاء للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٨٨م: ٦١/٦٢.

(٢) ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان: ٦٤.

(٣) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣١.

(٤) ينظر: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ج٣، ط٣، ٢٠٠١م: ١١٣.

(٥) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣٣.

(٦) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي: ٢٨١.

ومن هنا تنفرد اشتراطات المكان الروائي في حقيقتها المادية، إذ تمثل ((البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه، الحوادث))[١]، وإذ قلنا: إن المكان الواقعي الخارج عن حدود الرواية يمارس تعبيره السلطوي، فأن المكان الروائي يلزم شخصياته واحداثه لحرية الحركة والتفرد[٢]، طبقًا لأدواته المفروضة.

وقد تنفرد (سيزا قاسم) في مشروعها النقدي بدراسة المكان السردي عبر مظهرين، إحداهما: هو (الوصف) الذي ينطلق من سيميائيات المكان، إذ تبدأ من المظهر الخارجي وتنتهي إلى أدق الأشياء بعيداً عن سلطة الزمن[٣]، أما الآخر فهو (الصورة السردية) التي تعتمد على الفعل في قراءة الحالات الاجتماعية والاقتصادية، ومن ضمنها سير الشخصيات في حيزها المتحرك، مثلا الدخول إلى المقاهي، والمكاتب، وهذا يعني أن الزمن يدخل محوراً من محاورها، فضلاً عن أنها لا تعتمد على الأشياء الساكنة والثابتة[٤].

وعبر هذا التميز، تتجلى طبيعة دراسة نظريات المكان في المفاهيم النقدية على مستويات وابعاد تتسع نظراً لتعدد معايير الأوجه والاختلاف التي تنطلق من سيميائية المكان، ولهذا نراها ((تتوزع هذه النظريات بين مقاربات تهتم بأدبية المكان، وأخرى برمزية المكان، والثالثة تهتم بسوسيولوجية المكان))[٥]، فالروائي يكتفي بتقديم إشارات معينة في الحيز الجغرافي الذي يمثل نقطة انطلاق منهجية للقراءة النقدية[٦]،

---

(١) بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م: ١٣١.

(٢) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي:٢٦٠، والرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد، بيروت: ٢١٢.

(٣) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ١١٦.

(٤) ينظر: م.ن: ١٦١/١٦٢/١٦٣.

(٥) تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م: ١٠٠/١٠١.

النقدية[١]، وعلى هذا الأساس يسهم الحيز المكاني في ((خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون تابعاً أو سلبياً بل يمكن للروائي أحياناً أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم))[٢]، لكن المفارقة تأتي حين يلتزم الروائي بتقديم رؤية متجزئة عن تفصيلات المكان، فمثلا (البيت) يكون معوقاً أمام المفهوم الشامل للمكان بوصفه مساحة واسعة عابرة للإدراك[٣].

ومن ثم يظهر إيقاع المكان بشموليته عبر نافذة الشخصية التي تعطينها التصور الكامل، ولهذا نحن لا ((نواجه الفضاء خاماً بمعنى الكلمة، إنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية، التي تحملها الشخصية عن المكان، وتحيطنا علماً بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته))[٤].

ومن هنا تأتي المفارقة الحقيقية في توظيف المكان عبر روايات الشوك من تزامن الأدوار الحركية للشخصيات ومن ضمنها شخصية البطل التي يشكل المكان في ذاتها معوقاً سلطوياً، إذ جاءت ثيمة المكان في الروايات مضطربة بين ما هو جمالي وبين ماهو معادٍ؛ بسبب دوامة السلطة التي طوقت البطل في حدود امكنتها، وعبرها بدأ البطل بالقفز من حدود المكان السلطوي المعادي، إلى المكان الاليف الجمالي، وبالعكس، " **وما يسمى بالكازينوهات، لا تزال تستقبل روادها كالعادة، سوى أن الدكتور هشام المقدادي وأصدقاءه لم يعودوا يرتادونها، تجنباً للعيون والآذان الراصدة؛ وقد كثرت هذه العيون والآذان، على نحو ملحوظ في السنوات**

(١) ينظر: بنية النص السردي:٥٣ .

(٢) ينظر: بنية النص السردي:٧٠.

(٣) ينظر: م.ن: ٤٣.

(٤) م.ن: ٤٢.

الأخيرة"[١]، هنا يتحول سياق المكان من جمالي ترفيهي إلى مكان معادٍ يحمل دلالة سلطوية ذات بعد نسقي، وهذا يأتي منهجية السلطة التي قيدت حركة الشخصية المعارضة، وحولتها إلى روبوت هارب يتجنب الأمكنة العامة، ونتاجاً من هذا الشيء عمل الروائي على تلاحم ملامح السلطة مع روحية المكان (الكازينو) الذي تلتصق به رغبات الشخصية، فيقلبها من رغبة إلى عدم الرغبة.

وقد يتمثل الفضاء بهاجس عاطفي أكثر مما هو سلطوي، وهذا يرتبط بضرورة الابتعاد عن المكان؛ بسبب الضغط والهيمنة السلطوية، وهذا يأتي عندما تشرح ذات الراوي عن الأزمة النفسية التي أصابته، " **منذ تلك اللحظة أحس بأنه جُرد من كل شيء، على حين فجأة نأت عنه هذه المدينة التي كان كل ما فيها جزءاً لا يتجزأ منه ومن ذكرياته ومن الفضاء الذي يتحرك فيه، حتى سيارته، التي عاد فيها إلى بيته، لم تعد تبدو في نظره شيئاً يعود إليه**"[٢]، هنا يتشكل إطار الاحداث بمحفز دلالي مكاني، إذ يخلق نوعاً من الحنين إلى فضاء مسلوب، وربما أن أشياء الفضاء لم تخفَ من ذاكرة الراوي، وهي ممزوجة بين سلطة الحنين وتشكيل سلطوي نسقي يفرض إرادته على المكان ليحوله من مكان أليف إلى مكان معادٍ موحش. وهذا يأتي لاحقاً عندما تفرض أحد رجالات السلطة على هشام بترك العراق، " **أردف هامساً بعدما تلفت، كمن يخشى أن يسمعه آخرون، مع ان الغرفة كانت خالية إلا منهما: ((وأنصحك، دكتور، بترك العراق، ما دمنا على أبواب العطلة))**[٣]، هنا يشير إلى أن منافذ السلطة تسع كل الحدود المجتمعية، إذ تحصر الفضاء العام لمحصلاتها الأيديولوجية، ومن ثم تحول بنية الفضاء من شيء مرغوب فيه إلى مكون فحولي يمسك بالأطراف التي تؤمن بفكريته، ويقصي كل من يخالف الرأي.

---

(١) السراب الأحمر: ٥.

(٢) السراب الأحمر: ٩.

(٣) م.ن: ٩.

وفي هذا الشأن نرى أن الروائي يعزز المشهد المكاني الملتصق بالراوي، إذ يجعل من المكان الذاتي تجربة مربكة لشخصية البطل، "**انتبه إلى أنه أمضى فترة من الوقت واقفاً في غرفة الجلوس أمام النافذة المطلة على الشارع، كأنه يتوقع طارقاً أو يتوهم أن أحداً يراقبه من خلف سياج الحديقة، مع أن السياج أعلى من مستوى النظر. لقد زاد ارتفاعه عندما أجرى ترميماً للبيت قبل انتقاله إليه. كان هاجس الخلوة يلح عليه كثيراً. فالطرقات وكل مرافق البلد تضج بالفضوليين. والجلوس في الحديقة أمر لا مندوحة منه في العراق في معظم أشهر السنة. فمن باب الحيطة أن يكون السياج فوق مستوى البصر**"[١] وربما تتجلى تعزيزات أشياء المكان بأدوات تخفي أنفسها من دلالات السلطة المعادية، إذ نرى أن (ارتفاع السياج) يمثل بؤرة سليمة للحفاظ من الممارسات السلطوية التي تحيط بممارسات الحياة الاجتماعية، ولهذا تنبثق صورة لمكان ذاتي آمن وفي الوقت نفسه مربك ومتصارع مع حيثيات السلطة التي دخلت شرعنتها النسقية في أدق التفاصيل. وهروباً من قهر السياسة، جاء هشام المقدادي ورفاقه ليأخذوا من المكان الأليف مركزاً أمناً، إذ نرى التوجه يكون خارج أزمة فضاء العاصمة بغداد وبعيداً عن مفاعيل الأمكنة السلطوية المتشنجة، " **بدأت الاستعدادات لإقامة المخيم في أقصى الشرق من العراق، في أعالي نهر ديالي، كان رمزي وكمال ينتقلان بين بغداد وكوردرة**"[٢]، إذ تتلاشى سلطة المكان المعادي، ويدخل البطل ورفاقه في التمثيل السردي إلى سلطة الفضاء الأليف وحميمته، إذ يبدأ البطل في التصوير الممتد من فضاء المكان العام إلى تفاصيل الأشياء الصغيرة والمطلوبة في إقامة المخيم البعيد عن متبنيات السلطة السياسية، وهذا المؤشر يقفز من شخصية (كمال الثانوية)، التي تبدأ بتجميع آليات العمل على وفق أدوات تمسك الفضاء العام وتحوله إلى مكان ذي سلطة

(١) السراب الأحمر: ١٠.

(٢) م.ن: ٦٩.

عاطفية[١]، وفضلاً عن ذلك، يأتي المحفز عندما يترك الفضاء العام انطباعاً سلطوياً ذات إيقاع بدائي خالٍ من همسات المكان المزدحم، وهذا يتبين لنا عندما يفصح النص عن ذلك، " **وصلت القافلة بلدة كوردرة الخالية من البشر. ولدى وصولها كانت الشمس قد جنحت إلى المغيب منذ وقت، وزحف الظلام إلى المنطقة، فشعر الفريق للوهلة الأولى بوحشة المكان**"[٢]، هنا يقفز نسق المكان بذاكرة متألمة تسند إلى الطبيعة الوحشية للواقع العراقي واماكنه الخالية التي تكون جزءاً من لهيب سياسي سلطوي تخضع له الذوات المخالفة ايديولوجياً.

وفي مفارقة أخرى، تظهر لنا تجليات المكان الإيجابي بروحية آمنة، إذ يجسد التمثيل السردي تفاصيل الأمكنة التي تلاحمت بالفعل الروحي، ولا سيما كان المحفز الرئيسي لها شخصية ذات مكانة مرموقة في الحدث الروائي، وهذا يجدر عبر تعارف شخصية البطل (هشام) بصديقه (دكتور رمزي)، " **تم تعارفهما في كازينو بلقيس في شارع أبو نواس. عندما لاح قوام هشام من أعلى السلم المؤدي إلى كازينو بلقيس (في الطابق الثاني)**"[٣]، وهذه جزء من الاعشاش الآمنة التي تحتضن هشاماً ورفاقه، إذ يأتي التعبير على لسانه عندما يختلى.. عن الفضاء العام (الوطن) ويبحث عن التفاصيل الصغيرة التي تبتعد عنها الملامح السلطوية، وهذا ينكشف عندما يفصح (هشام) لرفيقه (رمزي): " **رضينا حتى بالتضحية بفضائنا العراقي، والاكتفاء بأعشاشنا الشخصية. كنا نستطيع أن نلتقي عندك، وعندي، وعند كمال، أو عزيز، ونستمع للموسيقى، ونحلم في فرص أخرى**"[٤]، وهذا قد ينبثق في روحية النفس التي تهرب من هيمنة الأمكنة التي تمارس ضغطها السلطوي عليهم.

---

(١) السراب الأحمر: ٦٩.

(٢) م.ن: ٧١.

(٣) م.ن: ١٠٦.

(٤) م.ن: ١٠٧.

ربما هذه جزء من رد فعل قائم على سوداوية السلطة السياسية (الديكتاتورية) التي مارست عملها الجاد في تطويق البطل، إذ ينكشف عندما يفصح به: " **رُفعت العصابة عن عيني بعد أن أدخلت إلى غرفة التعذيب. كانت غرفة واسعة، وفي مقدمتها، إلى اليسار، طاولة وأمامها كرسي يجلس عليه رجل، شاب، بمثل عمري**"(١)، وهنا تظهر أزمة البطل عبر نسقية المكان الذي ينبثق منه دلالات القهر التي تتخذها السلطة عرفاً سياسياً تنتزع اعترافات المعارضين بواسطته، وهذا يجعل من (هشام) شخصية هاربة من توترات الفضاء العام المقيد بسلاسل الحكومة.

وتستمر تجليات السلطة المكانية في روايات علي الشوك عبر توظيف الفضاء الروائي كسلطة باحثة تتصيد الاختلافات الفكرية، وبهذا نرى رواية (موعد مع الموت) أنموذجاً تمثيلياً لعرض الفضاء العراقي في حلته النسقية التي تتبادر إلى اذهان الشخصيات، ومنها شخصية البطل (رياض العبيدي) حينما يقول: " **إذا شئت الحقيقة، دكتور، هذه الحياة الصعبة، التي أشرت إليها، وحتى مسألة الأشباح التي تترصدني لم تعد تقلقني كما في السابق. أعترف بأن حز الرقبة بالسكين كان يؤرقني ويخفيني. لكن هذه الظاهرة توقفت لحسن الحظ. أما الاغتيال بالمسدس الكاتم الصوت، فلا يرعبني كثيراً. الموت بالعراق صار حدثاً عادياً**"(٢)، هذا يعني أن اشتراطات الإرهاب والسلطة السياسية المختلفة ايديولوجياً، تتزاحم على فكرة تشتيت المعارضة وتقليم أفكارهم، وربما تلعب سلطة المكان دورها في دحر التنوع المختلف فكرياً؛ بسبب خضوعها لمؤسسة سياسية متجذرة في الفضاء العام.

وتأتي المفارقة في السياق السابق، حين يلتزم المرفوض مكانياً بأن يفرض نفسه عليه، إذ عبره يتولد صراع بين نسق المكان وبين شخصية (رياض)، وهذا ما

---

(١) السراب الأحمر: ٢٦٥.

(٢) موعد مع الموت: ٢٦.

يعطينا انطباعاً بأن رياضاً كان ملزماً بمواجهة سلطة الفضاء العام بتعدد انساقها، إذ يفصح: " **هذه الملاحقة الخفية، التي لا أعرف مصدرها بالضبط تؤرقني بشكل غامض، وتقضيني أن أبقى حذراً، أن أعرف كيف أفلت منها**"(١)، وهذا يؤشر أن شخصية البطل كانت في دوامة انساق مبهمة تعطي إشارة في تخفيها، لكن في واقع الحال كان رياض ملزماً بمواجهة المؤسسة المتجذرة في الفضاء الحي، وما يدور بها من همينة مبهمة، " **أنا أشعر أن العراق هو مكاني**"(٢)، إذ إنه يتناغم مع الفضاء وتكويناته، ولا سيما أنه لا يقترن مع هيكليته بقدر ما يرتبط به نفسياً، بالإضافة إلى أن الهوية وتمثيلاتها هي جزء من ضغط نفسي مفروض عليه، وقد يظهر هذا الشيء من خصوصية العاطفة التي يحملها البطل اتجاه المساحة التي نشأ بها، إذ يصور لنا التمثيل السردي بأن سلطة المكان تفرض تمثيلها العاطفي أكثر من تمثيلها المؤسسي المهيمن، " **سأذهب إلى العراق. لكنني سأفقد ماريان. سأطلب منها أن تكون في انتظاري دائماً**"(٣)، بمعنى أن الانسجام مع الفضاء العراقي مترابط بشريحة عاطفية لا تعير أهمية للآخر العاطفي.

ومع ذلك يرتبط (رياض) في المظهر الآخر بالتمثيل المكاني المشتبك بالتواصل الثقافي، وربما تشكل الثقافة دوراً سلطوياً عليه عندما يقدمها المكان كسلعة تنويرية محققة أدوارها في حياته، " **وصلتني دعوة من جامعة فلورنسا لإلقاء محاضرة عن ابن خلدون، في سياق علم الاجتماع**"(٤)، قد تظهر تجليات المكان المغلق (الجامعة) في دورها التأثيثي، وتتلاشى صفات السلطة بأدوارها المتنوعة

---

(١) موعد مع الموت: ٢٥.

(٢) م.ن : ٢٥.

(٣) م.ن: ٥٧.

(٤) م.ن: ٥٩.

لتبقى سلطة متمكنة بحاجز الثقافة، إذ تصبح الثقافة سبباً في ربط البطل بمكان آمن تظهر موهبته به.

وقد يتنوع الحدث المكاني أكثر في رواية (مثلث متساوي الساقين)، عندما يفصح الراوي عن مجريات سلطة المكان وتمثيلاته المعادية، إذ يأتي هذا عن استذكار ضاغط، " **تذكر صيدلانية شاهدها في معتقل قصر النهاية، عندما دارت عليهم تسألهم عن شكواهم الصحية، بصحبة أفراد من الحرس القومي. كانت شابة، ومتخرجة حديثاً. وكانت معروفة بجمالها. ولا بد أن كبار مسؤوليهم لم يوفروها يومذاك. لابد أم كلاً منهم نال حصته منا**"(١)، وهنا يمارس الراوي دوراً مخاتلاً في تقريب ايقونة المكان السلطوي الذي يخضع لروبوتات آيديولوجية، ومن خلاله يصبح (قصر النهاية) نموذجاً مكانياً لأفعال ديكتاتورية خاضعة لسلطة أبوية لا تتمسك بالقانون، فضلاً عن أنه يظهر من نسقية الدور الفعلي المتمسك به اتجاه الفئة المعارضة، لا سيما أفعال المسؤولين اتجاه الآخر الانثوي المختلف فكرياً، وقد يعطي نتيجة أن السلطة وفضاءاتها لم تلتزم بحدود القانون الإنساني الذي يلزم الفرد بما هو مطابق لأفعال المؤسسة السياسية.

وقد يتوسع الاستذكار المكاني أكثر عندما تبقى أيقونة المعتقل معلقة في ذهن الراوي في مدة بعيدة، " **كان خالد يتعاون مع هشام في تحرير الصفحة الثقافية الأسبوعية لجريدة (صوت الأحرار) لصاحبها لطفي بكر صدقي، كلاهما بالمجان. وقد التقى هشام بخالد في معتقل (المثقفين)، في بناية مقابلة لسينما النصر، في شارع السعدون، أزيلت فيما بعد، وربما بنيت في موقعها سينما سميراميس**"(٢)، وهنا قد ينشط ذكر المكان بتنوع المحفزات، إذ يكون المحفز الجوهري بها شخصية،

(١) مثلث متساوي الساقين: ٩.

(٢) م.ن: ١٥.

لكن في الواقع يحفز من خلال الحالة التي ألزمت الشخصية، تارةً يكون (خالد) محفزاً لمكان السلطة (معتقل المثقفين)، وتارةً أخرى يكون محفزاً لمكان آمن. وربما يكون نسق المكان المعادي كان أكثر وضوحاً في الاستذكار الذاتي الذي يلجأ إليه (هشام)؛ ذلك يعود بسبب التهميش الذي هيمن عليه وعلى رفاقه في معتقلات السلطة، إذ كان نسق المكان المعادي جزءًا من التصاق في الذاكرة يسبب الارتباك عند الراوي(١)، ومن بين هذه المواقف تتردد الذاكرة على رفيقه (الدكتور خليل الخزرجي) عندما اعتقل في مقر نقابة العمال، قرب منطقة القصر الأبيض، إذ حاول (خليل) في البحث عن أدوات خارجة عن سياق المكان التي تستلزم دورها في إنهاء حياته تفادياً للتعذيب المستمر والمريب(٢).

وهذه التمثيلات تنقلنا إلى هجرة هشام من وطنه، واللجوء إلى الدول الأوروبية، وهذا يأتي عبر الإحساس المرهف بالخيال والاستقرار، " **أحس هشام لأول مرة، منذ العام ١٩٦٣، أنه يتنفس هواء آخر، في بلد من نظام آخر، وهو النظام الذي يحلم به، مع هذه الكوكبة من الرفاق، والأصدقاء، والمعارف، واليساريين**"(٣)، وهذا يشير إلى أن المكان الآمن عند شخصية البطل يقترن في حدود آيديولوجياً تتناسب مع عقليته التي يكون محفزها الرئيسي مكاناً واسعاً يتسع لجميع أبناء طبقته الفكرية، ولا سيما أن سيمياء الفضاء العام تترك أثرها الواضح في ذاته لترسم حالة من الاستقرار النفسي في جميع الجوانب المشتركة مع أفكاره ولاسيما النظر إلى شريحة الطبقات المختلفة في المجتمع الأوروبي، والبحث عن أسرار الموسيقى التي أخذت جهداً كبيراً عليه(٤)، وهذا الاعتراف يفصح عنه مجتمع الرواية

(١) ينظر: مثلث متساوي الساقين : ٢٣/٢٢.
(٢) ينظر: م.ن: ٢٥/٢٤.
(٣) م.ن: ٣٥.
(٤) م.ن: ٤٩.

عندما يجسد سمات الواقعية التي اتخذها البطل في المنفى، وهو لا يعير أهمية إلى فضائه العراقي ذي الأزمة السلطوية(١)، بمعنى أنه يبحث عن معادلة تعطي إشكالية سببية في تغير الهوية العراقية إلى هوية أوروبية.

وبالرغم من ذلك يظل الهاجس السياسي هو الشاغل الأكبر عند (هشام)، وهذا ينكشف من أحداث رواية (زنابق بين الألغام)، إذ يفصح لنا التمثيل السردي إشكالية الموروث الفضائي الذي يعد علامة مسيطرة على البطل، حتى لو كان خارج سلطته، " **كانت السنوات العشر، التي أمضتها أسرة هشام المقدادي في شيكاغو، حافلة بالمسرات والهموم: المسرات على الصعيد العائلي، والهموم على الصعيد العام، في إطار الهاجس السياسي الذي يشغل بال هشام على الدوام**"(٢)، وهذا يدل على أن مرجعات المكان الذي قفز منه (هشام) ورفاقه يدخل في علاقة أبوية مع السلطة، إذ يكون جزءاً منها، ومن نسقها المضاد، وهو يدفع الذات إلى الدخول في حالة انكسارية مشتبكة، بالإضافة أنه يكون عنصراً ضاغطاً على الذاكرة، لأنه جزء من مرحلة تاريخية لا يمكن مسحها.

والحضور لم يقتصر على جهة المعاديات، بل أنما يكون للفضاء الآمن حضور جوهري، وهذا ما تفصح لنا عنه الصورة السردية بأن المكان الأليف هو جزء من استذكار عاطفي يقيد النفس بدلالة شعورية محببة عند هشام حينما يستذكر: "**كنت أفكر في أن نقضي العطلة سوية في كاليفورنيا، لأنني أحب أن أزورها قبل أن نرحل إلى لندن، وفي الصيف، لكي أودع ولاية عزيزة على قلبي عشت فيها عدداً من السنوات الجميلة**"(٣)، قد يقترن شرط الشعور والاستذكار بسلطة عاطفية، إذ نرى (هشاماً) لم يمحُ دور الفضاء الاليف من ذاكرته، ربما بسبب محفزات الأشياء

(١) ينظر: مثلث متساوي الساقين: ١٦١/ ١٩٥.
(٢) زنابق بين الألغام: ٥.
(٣) م.ن: ١٢.

المتداركة التي نشأت بهذا الفضاء، وقد انطبعت بالنفس كدلالة جميلة تفرض سيطرتها العاطفية على البعد النفسي.

ويستمر الحدث العاطفي أكثر عندما زار (هشام) مدينة (بيركلي) التي درس فيها، إذ كانت سلطة المكان الأليف جزءًا من انبثاق النسق الديني عند (هشام)، ولهذا عملت سلطة المكان على استدعاء الأدوات الدينية في تقديس المحنة المكانية التي عملت على احتضانه، " **أنا أريد أن أصلي فيها، أو أشعل شمعة في إحدى كنائسها**"(١).

أما الصورة الثانية، فهي تشمل فضاء الوطن (العراق) المقترن بالأقرباء والأصدقاء، وقد جعل البطل من وطنه صورة مقترنه بالأصدقاء والمعارف الملتصقين بنفسه والمحببين إليه، " **فرمزي أعز صديق، وهشام يعلم أن مغادرته، هو، العراق، تركت فراغاً كبيراً في حياته، لا يُسد ولا يعَّوض. وهو الآن سعيد جداً بعودته، ويتمنى لو يقنع هشام بالبقاء في العراق (وهو أمر لم يعد متعذراً الآن)، لكي لا يترك غيابه الفراغ القاتل الذي عاشه طوال السنوات العشر الماضية**"(٢)، إن المتغيرات التي طرأت على البطل الروائي في حدوده المجتمعية جعلته في حالة مربكة وعدمية، إذ أصبح لا يعير لهويته الوطنية اهتماماً بقدر ما يرتبط بها بتفصيل تستند إلى اقربائه ورفاقه، وكل هذه المتغيرات جاءت لردة فعل على المؤسسة السياسية التي هيمنت على الفضاء العام وجعلته أداة من أدواتها النسقية.

ويستمر التمثيل السردي في عرض رد الفعل القائم على المشترط المكاني في الفضاء العراقي، إذ نرى أن الكفة تميل إلى قبول الفضاء الغربي كسلطة تجديدية تواجه الأعراف التي شكلت نسقاً ظاهراً في الفضاء العراقي، ولهذا نشاهد (هشام

(١) زنابق بين الألغام: ٢٦/٢٥.

(٢) م.ن: ٨٣.

المقدادي) ورفاقه يجولن في الفضاء الغربي كمساحة لا تخضع لآيديولوجيا محددة، " **حلّت زيارة الصديقين عبد الرزاق وإيفون في عطلة الميلاد ورأس السنة. وكان الطرفان سعيدين جداً بهذا اللقاء. وقد جاء الضيفان محملين بالهدايا. وقررا أن يبقيا أسبوعاً كاملاً في لندن، في صحبة أصدقائهما آل المقدادي؛ واسبوعاً آخر في فيينا، في زيارة عائلة إيفون. ولا بد أن يلتقيا بآل بارودي أيضاً**"(١)، وبهذا تتفرد روح الانتماء للفضاء الغربي أكثر من الفضاء السلطوي العراقي، إذ يشكل الفضاء الغربي رقعة ليبرالية تسعى إلى جذب جميع الحركات الأيديولوجية بمسعى تحريك ثقافة الاختلاف الفكري، وبهذا الصدد نرى أن البطل لم يتخذ رقعة محددة من الفضاء، إذ نراه يخرج من براغ، ويدخل إلى برلين، ومن ثم يودع أميركا مع حمل الحنين لأماكنها، ومن ثم يدخل إلى لندن، ويجسد اماكنها العاطفية كمساحة تدخل ضمن سلطة الثقافة والجمال(٢)، وهذه من أوضاع التأسيس التي أتخذها الشوك في بناء عمليته السردية، إذ عمل على وضع صفة التمرد على الفضاء العام (العراقي) بسلطته المتأزمة التي قفزت منها الشخصيات الروائية، ولا سيما أنه عمل على تكوين فضاء آخر يتمتع بسلطة جاذبية تتفرد بها روح التحرر والعاطفة، وهذا نراه كذلك في رواية (الأوبرا والكلب)، التي سعت على تكوين ملحمة مكانية متنوعة تقفز بها الشخصية الرئيسة من حدود إلى حدود أخرى تحت متبنيات تحفيزية تبحث عن علاقة الموسيقى الشرقية بالغربية(٣).

وبهذا الصدد تتصارع بطلة الرواية (ياسمين) مع مكونات الفضاء طلباً لاستجابة دراسية، إذ تأتي محفزات ذكر الفضاء في التمثيل السردي بروحية الشخصيات التي التقت بهم، " **غاية ما في الأمر أنها خالفت رغبته في الزواج**

---

(١) زنابق بين الألغام: ٢٢٨/٢٢٩ .

(٢) ينظر: م.ن: ١٩.

(٣) ينظر: الأوبرا والكلب: ١٦٦/٥.

برجل عربي (أحد أقاربه في عمّان ممن كان الوالد يراه مناسباً لها). لكن ياسمين لم تخالف هذه الرغبة فحسب، بل تعرفت بأكثر من شاب من طلاب جامعة فيينا، ثم بهيرمان غولتس الألماني الجنسية عندما كانت تدرس في جامعة reading البريطانية لنيل شهادة الماجستير في مادة الأنثروبولوجيا ورغبة منها في تحسين لغتها الإنكليزية"(١)، هذا يعني أن الفضاء الغربي العام قد أصبح تكويناً من جزئية سلطوية تفرض نفسها على شخصية البطلة، إذ عبره رفضت الفضاء الشرقي خوفاً من تقلب الحال، وأُلجِئت إلى مساحة أخرى للكشف عن مسارات العيش الدائم، ومن ثم اقترنت باشتراطات الفضاء التي تندرج تحته تكوين الاسرة، والمعارف، والأصدقاء، وسلطة العاطفة التي وظفت نفسها تحت صلة الترابط بين شخصيتها وشخصية حبيبها، " **اجتذبه إليها دمها المضرّب الذي يجمع بين محاسن الشرق والغرب: بشرة بيضاء على شعر أسود. وعيون هي بين العسلية والخضرة، وهو كوكتيل مذهل، على حد قوله. أما هي فقد شدّها إليه قوة شخصيته، وطموحه العلمي (كان يحلم في فك رمز كتابة كريتية قديمة لا تزال الآراء متضاربة بشأنها) وبهرتها بغزارة معلومته وثقافته**"(٢).

من هذا نكتشف أن المكان المغلق له دور ثانوي في البحث عن حقيقة الفضاء العام، إذ نرى أن (المكتبة) لها دلالة جوهرية في تفعيل سلطة العقل الواعي، " **وقفت أمام المكتبة تستعرض بعينها عناوين الكتب، المرتبة بعناية على عدة رفوف، وكان معظمها باللغة العربية، وبها مجموعة لا بأس بها من الكتب الألمانية والإنكليزية**"(٣)، وهذه جزء من متبنيات الحياة التي تعيشها (ياسمين) فقد جاءت لتعكس حالة مجتمعية لفتاة ذات جذور عربية ملتصقة بالواقع الأوروبي،

---

(١) الأوبرا والكلب: ١٦.

(٢) م.ن: ١٦.

(٣) م.ن: ١٠٧.

فضلاً عن دخولها في مساحة الدراسات العليا التي تستدعي حضورها لأماكن مغلقة حتى تفك الازمة الدراسية الشديدة، وقد نلاحظ هذا الشيء من ممارستها في المكان الآخر (البيت)، " **أطفأت سيكارتها قبل أن تتمها، ثم عادت إلى طاولتها. كان الخبر عن مقالة furnuss بعنوان (تفسير ومحاولة فك الرموز الموسيقية لمخطوطة اوكسان ونيكوليت) قد كهربها**"(١)، ربما يجسد المكان المغلق دوراً أساسياً في توظيف العلاقة التامة بين اشيائه، وبين سلطة الواقع الذي فرض على (ياسمين) ودراستها العليا، وقد يأتي هذا من دلالة (السيكار) التي تعطي أزمة وظيفية في تقليل مرارة الواقع بسلطته المهيمنة.

ويتناغم هذا المشهد بطريقة أخرى مع سلسلة احداث رواية (أحاديث يوم الأحد)، إذ نرى (المكتبة)، لا تعطي قيمة توعوية بقدر ما تعطي دلالة عاطفية تطرح الفرح والتأنس، " **أنا في شارع المكتبات التجارية لأبحث له عن بعض الكتب دون أن يكلفني هو بذلك. أردت أن أدخل المسرّة إلى نفسه. وقبل أن أشتري الكتب، دونت عناوينها على ورقة، وأتصلت به. تلقى ندائي بحبه المعهود. فأخبرته بأنني أكلمه من شارع المكتبات لأشتري له بعض الكتب ليقضي وقته بقراءتها**"(٢)، وتغدو هذه الأماكن معالم ذات سياق سلطوي ثقافي، ترتبط شروطها مع انشغالات ساكنيها، وهي تأتي بمحفزات الشخصية الواعية التي تدخل بعلاقة حميمية معها.

لكن المفارقة تأتي حين يتحول الشرط المكاني إلى ريبوت قاسي، يطرد ساكنيه، " **في صباح اليوم التالي نزلت إلى بغداد، في صحبة مريم، ولم يكن لذلك علاقة بموضوع حديثنا الليلي. نزلت لإنجاز معاملة السفر لكي أترك العراق ربما إلى الأبد لأسباب سياسية**"(٣)، وربما تشكل أزمة المكان قراراً غير واعٍ من الشخصية

---

(١) الأوبرا والكلب: ٥٧.

(٢) أحاديث يوم الأحد: ٨.

(٣) م.ن: ٩١.

الرئيسة، إذ يكون الهاجس الأساسي في رفض المكان هو القرار السياسي المختلف فكريًا، وهذا حال أغلب المثقفين المغتربين، إذ يغتربون بسبب الفاعل الأيديولوجي، ويتمسكون في المكان في لحظة تسنم طبقتهم للسلطة.

وتستمر تمثيلات الحدث بوجه مختلف، لكن برؤية متشابهة، عندما نرى رواية (فرس البراري)، تخضع لصورة المكان بفاعليته الرجعية التي يقفز منها الانحدار الثقافي المتكون بينه وبين أشيائه، وهذا التجلي يظهر عند شخصية البطلة (تمارا)، عندما تفصح: " **صحيح أن العراق تحسّن على مستوى الخدمات قبل غزو الكويت. لكنني مع ذلك لم أكن أستطيع أن أتناول أي وجبة حتى في أفضل مطعم، او نادٍ. مطعم فاروق؟ لا اطيقه، الطعام في نادي الصيد؟ لا أحتمله، حتى الأقداح التي تُقدم مع المشروبات الغازية، او الكحولية لا أستنظفها**"(١)، هنا تتصارع (تمارا) من الفضاء العام وأمكنته العامة، وربما شكلت هذه الأماكن دوراً سلبياً بنظر الشخصية الرئيسة، هذا يعود إلى تمسكها بالفضاء الأوروبي المنتعش بالجماليات، فضلا عن انطباع الذاكرة عن الموقف العراقي في حروبه مما أدى إلى تهشم الوضع المعيشي والخدمي، وقد شكلت أزمة صريحة بالفضاء العام.

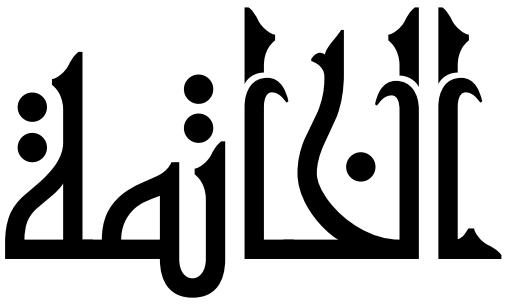
وفي الصورة الثانية يقفز (هيثم) وهيمنته العاطفية ليجعل من المكان المغلق رمزاً جنسياً، إذ يأتي دور المكان (المشتمل) بوصفه نوعًا ووعاءً وسلطوياً يحفظ الدوافع الجنسية، ويخرق تابو المجتمع، " **كنا نستأجر مشتملاً، ثلاثة أشخاص مثلاً، وكنا نخصصه لهذه المهمة. لكنك لا تستطيعين أن تستأجري مشتملاً لمثل هذا الغرض في أي مكان. هذه الأماكن محدودة**"(٢)، فهنا يبتعد المكان عن ضرورة القيم الإنسانية النبيلة، ويدخل في صراع جدلي مع محدودية الجنس بوصفه محركاً هارباً

(١) فرس البراري: ٩.

(٢) م.ن: ٣٢.

من سلطة الفضاء العام يبحث عن المكان المغلق ويتخفى به، وهذا النوع يتجادل مع الفضاء وسلطة عاداته، ويدخل بعلاقة حميمية مع الأماكن المغلقة ليحفظ اشتراطاته.

ومن هنا نفهم أن المكان هو شرط تحريكي يوظف الأزمة السلطوية التي تمارس نشاطها الفعلي في التمثيل السردي، إذ هو يقع في لحظة مشهدية تعبر عن صورتها الحكائية التخيلية، ومن هذا الدور نرى روايات علي الشوك قدمت المكان بوصفه شرطاً جوهرياً يتناغم مع الحدث ليعطي أزمة فاعلية، فضلاً عن استلهام المؤلف للمكان الواقعي مع إدراج اشيائه كمعتمدات صريحة تعرف المكان الواقعي في المجتمع العراقي، ولا سيما عن تصديرها لروبوت خاضع للهيمنة السلطوية بوصفها نسقاً يتغلب على المكان ودواخل المكان، ومن هذا السياق ظهر المكان المعادي كثيمة صريحة متغلباً على المكان الأليف في تفصيلاته وآلياته النسقية، ربما يمتد ذلك إلى خضوع المؤلف لفضاءات السلطة وامكنتها المعادية، وقد وظفها في عمليته كنوع من الدراما البوليسية.



الخاتمة

نصل في نهاية الدراسة إلى جملة من الاستنتاجات التي توضح بمجملها التمثلات النقدية في روايات علي الشوك، وهذه النتائج نجملها في ما يأتي:

- إن ظهور مفهوم السلطة في الدراسات النقدية يعود في حقيقته إلى أبعاد آيديولوجية قبل البعد النقدي والثقافي، وقد أسهم هذا الأخير في تطويره من حيث الاشتغال والتوظيف الأدبي.
- كشف البحث، عن أن الرواية العراقية على العموم ورايات الشوك في الخصوص هي في معظمها تمتثل للسلطة سلبًا وايجابًا بشتى تجلياتها.
- تبين لنا وعلى وفق قراءة نسقية، أن روايات علي الشوك ذات رؤية شمولية تعبر عن الأحداث التي تجذرت في المجتمع العراقي بصورة واقعية، وكانت ناقلة للحدث بصورة امينة ودقيقة، وربما ذلك يعود إلى التصاق الواقع العراقي بالسياسة والدين والمجتمع.
- كشف الاهتمام بنسق الذات والسلطة عن اهميتهما في روايات علي الشوك فانشغاله بالثنائيات الضدية ذات المرجعيات المتنوعة جاءت معاضدة ومساندة لثيمة السلطة مما يدل على عمق تجربته الروائية.
- إن حضور ذات المؤلف وتمثيلاتها في السلطة جعلت من الروائي يرسم الصراعات بطريقة فوتوغرافية ومرئية امام الجميع، مما تجعله مشخصاً لسلبيات ذلك الواقع وإيجابياته.
- يبين البحث أن المؤلف لديه القدرة على إدارة اللعبة الحكائية بوصفه كاشفاً للنسق الثقافي الذي أنتج تلك اللعبة مما يمنحها طاقة التجدد المشروطة على وفق رؤيته وأيديولوجيته، وهذا ما تفصح عنه روايتا (السراب الأحمر، وزنابق بين الألغام)

- اهتمام علي الشوك بالإنسان الفرد جعله ينوع ويختار شخصياته في رواياته أجمعها بصورةٍ دقيقة سواء من حيث الأسماء أم من حيث الاحداث وطبيعة الصراع مما يجعل القارئ يشعر ويتحسس النسق الثقافي العراقي.
- أن اهم ما يميز روايات الشوك صلتها الوثيقة بالذات الغرائزية، إذ عبر فيها عن الحالة المتأزمة للواقع العراقي، وهذا مكننا من الكشف عن سلوكيات الذات في مجتمعنا، وقد تمثل ذلك في روايات (زنابق بين الألغام، وفرس البراري، وفتاة من طراز خاص).
- كشف لنا البحث عن أن تجربة الشوك الروائية تعبر عن رؤية مجتمعية جدلية ومعاناة طبقية تجاه سلطة دكتاتورية، وتمثل ذلك في روايات (السراب الأحمر، ومثلث متساوي الساقين، وزنابق بين الألغام).
- توزعت أدوار الآخر في روايات الشوك بين الآخر الديني والآخر الثقافي، والآخر السياسي، إذ استطاع أن يعطي لكل آخر مكانته وتوجهه وأثره في بنية المجتمع، فنراه يتعامل من الآخر الديني عبر المعتقد والمؤسسة التي توجه المعتقد.
- تبين لنا أن الآخر الثقافي في روايات الشوك لم يأتِ على مشترط الاختلاف بل جاء من الالتقاء الثقافي الذي رسمه الراوي عبر مسيرته التي كانت سببًا جوهريًا للكشف عن نسقية المغاير.
- إن تعامل الروائي مع الآخر السياسي جاء عبر التمثل لطبيعة السلطة وايديولوجيتها التي كانت تمثل حالة صراع مستمرة ومعقدة في روايات الشوك كلها مما يمكننا القول: إن الآخر السياسي مارس استبداداً على رؤية الآخر الثقافي.

- عبّر الفضاء الزمكاني في روايات علي الشوك عن حالة سيكولوجية للذات والآخر في بنية المجتمع العراقي، التي عبرها نجرد طبيعة حمولات الزمان والمكان ونشخصها ونبين واثرهما النفسي في الشخصيات.

المصادر والمراجع

مصادر الدراسة

القرآن الكريم

الروايات:

- الأوبرا والكلب، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ط١، ١٩٩٩م.
- أحاديث يوم الأحد، علي الشوك، دار جداول، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
- زنابق بين الألغام، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
- السراب الأحمر سيرة حياة هشام المقدادي، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م.
- فتاة من طراز خاص، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
- فرس البراري، علي الشوك، دار جداول، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
- مثلث متساوي الساقين سيرة حياة هشام المقدادي، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.
- موعد مع الموت، علي الشوك، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.

المصادر والمراجع:

- اخوة يوسف، الإدانة في الثقافة العربية أزمة هوية، إشكالية وطن، د. اثير محمد شهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج٢، ط١، ٢٠١٣م.
- الأدب القصصي في العراق، منذ الحرب العالمية الثانية، د. عبد الإله أحمد، أتحاد كتاب العرب، ط١، ١٩٧٧م.

- أدونيس، الحوارات الكاملة، ١٩٦٠/١٩٨٠، إسامة إسبر، دار بدايات، دمشق، ط٢، ٢٠١٠م
- الاستبداد في نظم الحكم العربية المعاصرة، إسماعيل نوري الربيعي واخرون، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ادوارد سعيد، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر، دمشق، ط٢، ٢٠٠١م.
- أصول التاريخ الأوروبي الحديث، أشرف صالح محمد سيد، دار واتا للنشر، الكويت، ط١، ٢٠٠٩م.
- أصول الدافع الجنسي، كولن ويلسون، ترجمة يوسف شرورو وسمير كتاب، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
- الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- الأنا والهُو، سيجموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت.
- بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة احمد خليل، علي بن احمد الغامدي، كلية الادب، مركز البحوث، جامعة الملك سعود، الرياض، ط١، ١٩٩٢م.
- بناء الرواية: ادوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.
- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.

- بنية السلطة وإشكالية التسلط التربوي في الوطن العربي، د. علي أسعد وطفة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
- بنية النص السردي، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- البنيوية التكوينية والنقد الادبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة محمد سييلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
- البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل، د. سامر فاضل الاسدي، الدار المنهجية، عمان، ط١، ٢٠١٨م.
- التجريب في الرواية العربية المعاصرة، د. عبد العزيز ضويو، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٤م.
- التحليل البنيوي للرواية العربية، فوزية الجابري، دار صفاء للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٤م.
- تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
- تشريح الغريزة، معتز عرفان، دار عرفان للنشر، المغرب، ط١، ٢٠١٩م.
- تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي، د. محمد عبد الحسين هويدي، دار شهريار، العراق، ط١، ٢٠١٨م
- تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د. نادر كاظم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.
- جدل الأنا والآخر، قراءات نقدية في فكر حسن حنفي، احمد عبد الحليم عطية، دار مبدولى الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

- الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار، ترجمة سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ج٢، ط١، ٢٠١٥م.
- الحزب الشيوعي العراقي في عهد البكر ١٩٦٨-١٩٧٩، سيف عدنان القيسي، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠١٤م.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م.
- الخطاب والتأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٣، ٢٠٠٨م.
- دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، د. علي الوردي، جامعة بغداد، ل/ت.
- دليل الناقد الادبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م.
- الديكور الشعري، محاولات تأسيسية، د. أثير محمد شهاب، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- الذات والآخر في الرواية السورية، إبراهيم خليل الشبلي، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٥م.
- الرمز والوعي الجمعي، دراسات في سيسيولوجيا الأديان، أشرف منصور، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

- الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، محمود امين العالم آخرون، دار الحوار للنشر، سوريا، ط١، ١٩٨٦م.
- الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، نجم عبد الله كاظم، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- الرواية والسياسة، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولى، القاهرة، ل،ت.
- الرواية السياسية، طه وادي، المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- الرؤى الثورية في القصة والرواية، د. احمد كريم بلال، دار المناهج، عمان،٢٠١٥م.
- الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
- سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م.
- السرد النسوي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
- السرد، والاعتراف، والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
- السلطة والقيادة، محمد زيعور، منشورات رشاد برس، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- سيكولوجية الجنس، يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.

- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال، ج٣، ط٣، ٢٠٠١م.
- شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن فهمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصير إسماعيل بن حماد الجوهري، مراجعة زكريا جابر وآخرين، دار الحديث، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
- صورة الآخر في الخيال الادبي، طوني موريسون، ترجمة محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، عمان، ط١، ٢٠١٨م.
- صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، محمد الخباز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
- علم الاجتماع السياسي، اسسه وابعاده، د. صادق الأسود، وزارة التعليم العالي، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- علم ظهور العقل، هيجل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ٢٠٠١م.
- علم النفس الاجتماعي، حامد زهران، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤م.
- الغريزة والثقافة، دراسات في علم النفس، سيغموند فرويد، ترجمة حسين الموزاني، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
- الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.
- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٨م.
- القارئ الضمني أنماط الاتصال من بنيان الى بيكت، ولفكانك آيزر، ترجمة هناء خليف غني الدايني، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.

- قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، سعيد يقطين، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٢م.
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة (سلط).
- الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٢م.
- الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، رينيه جيرار، ترجمة رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
- كل شيء عن الجنس، مكتبة شوقي، القاهرة.
- لسان العرب، ابن منظور، مادة (سلط).
- ما وراء السرد ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م
- المثقف والسلطة، ادوارد سعيد، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- مدارس الادب المقارن، سعيد علوش، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.
- المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم، الدار البيضاء للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٨٨م.
- المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتب اللبناني، ج١، بيروت، ١٩٨٢م.
- معجم المصطلحات السياسية، مجموعة مؤلفين، معهد البحرين للتنمية السياسية، البحرين، ٢٠١٤م.
- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة، تركيا، ج١، ١٩٨٩م.
- مفاهيم سردية، تودوروف، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.
- مقدمات في سوسيولوجية الرواية، لوسيان غولدمان، ترجمة بدرالدين عرودكي، مجلة معهد السوسيولوجيا، بروكسل، ١٩٩٢م.
- منطق السلطة، مدخل الى فلسفة الأمر، ناصيف نصار، دار أمواج، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.
- نحن والآخر، في الرواية العربية المعاصرة، د. نجم عبد الله كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
- النص الروائي، تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م.
- نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآران، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م.
- نظرية المكان في فلسفة أبن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤن الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- نظرية المنهج الشكلي، رومان جاكبسون وآخرون، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

- النقد والايديولوجية، تيري إيجلتون، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٢م.
- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٥م.
- النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي (العراق إنموذجا)، د. عبد الرحمن عبد الله، مشروع بغداد عاصمة الثقافة، ط١، ٢٠١٣م.
- النقد الثقافي، من النسق الثقافي الى الرؤيا الثقافية، عبد الرزاق المصاحبي، مؤسسة الرحاب، بيروت، ط١، ٢٠١٤/٢٠١٥م
- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، يوسف وغليسي، رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، ٢٠٠٢م.
- الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب بالسياسة، فيصل دراج، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
- الوجودية مذهب إنساني، جان بول سارتر، ترجمة عبد المنعم الحفنى، الدار المصرية للطبع والنشر، ط١، ١٩٦٤م.
- الوجودية، جون ماكوري، ترجمة امام عبد الفتاح امام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢م.
- وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، نبيل سليمان، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٥م.
- يجب الدفاع عن المجتمع، ميشيل فوكو، دروس ألقيت في الكوليج دي فرانس، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٣م.

الرسائل والاطاريح:

- البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث، يمنى العيد أنموذجاً، نادر علي سلمان، رسالة ماجستير.

الصحف والمجلات:

- الأنا والآخر في النقد الثقافي عرض وتقويم، د. وفاء عبد الأمير، د. ايمان مطر السلطاني، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، عدد ٤٢، ٢٠٢١/٦/٤.
- الأنا والآخر في شعر المتنبي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ١٣١، ٢٠١٥.
- تجليات الجنس في الرواية العربية، فريال جبوري غزول، مجلة الكلمة، العدد ٢٩، ٢٠٠٩/٥.
- الجسد في الادب النسوي، منتهى طارق المهناوي، مجلة الأقلام، العدد ٣، ٢٠١٠/٧.
- الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول، العدد ٣، ١٩٨٤/٦/١.
- خطاب ما بعد الاستعمار في موسم الهجرة الى الشمال، حفناوي بعلي، مجلة المعرفة، العدد ٥٥٠، ٢٠٠٩/٧/١.
- الذات الفردية والذات الجماعية صراع أم تكامل، د. عبد الرحمن الطريري، جريدة العرب الاقتصادية الدولية، ٢٠١١/٢/٧
- الذات في السرد الروائي، هشام مشبال، مجلة الكلمة، العدد ٨٢، ٢٠١٤/٢.
- رواية الاطروحة والرواية المغربية، سعيد علوش، مجلة الأقلام، العدد ١٢/١١، ١٩٨٦/١١/١.
- الرواية العراقية المهاجرة بين وطن ومنفى، فاطمة المحسن، مجلة أبواب، العدد ١٣، ١٩٩٧/٦/١.

- الرواية العراقية والسياسة، سليمان البكري، مجلة الأقلام، العدد ٧، ١٩٨٥/٧/١.
- الرواية والحب. حضور الجنس في روايات الكاتبات وقصصهن هو ما يصنع الحدث اليوم في آدابنا العربية، حسن المودن، مجلة الفيصل، ٢٠٢٠/٥/١.
- السراب الأحمر لعلي الشوك، فيصل دراج، مجلة الجمل، ٢٠٠٧/٥/٨: ٢.
- السلطة والمعارضة في المجتمع العربي، حازم نهار، الحوار المتمدن، العدد ٤٣٨، ٢٠٠٣/٣/٢٨.
- شعرية الهوية، د. علاء عبد الهادي، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٦.
- صورة الغرب في الأدب العربي رواية (فياض)، لخيري الذهبي نموذجا، د. غسان خيري، مجلة جامعة دمشق، العدد الثالث/الرابع، ٢٠٠٨.
- علي الشوك وموت كامل شياع، فاطمة المحسن، جريدة الرياض، العدد ١٦١١٧، ٢٠١٢/٨/٩.
- علي الشوك يكتب سيرته (قبل ضمور الذاكرة)، عدنان حسين أحمد، الشرق الأوسط، العدد ١٤١٤، ٢٠١٧/٨/١٥.
- الفرد والسلطة، إشكالية علاقة، محمود علي المحمود، جريدة الرياض، العدد ١٥٦٢٠، ٢٠١١/٣/٣١.
- في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، خالد سليمان، مجلة علامات في النقد، العدد ٥٤، ٢٠٠٤/١٢/١.
- كيف يبني الكاتب عالمه الروائي، طارق سعيد أحمد، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٤٨٢٥، ٢٠١٩/٧/١.
- لقاء الحضارات في الرواية العربية، رجاء عيد، مجلة فصول، العدد ٤، ربيع ١٩٩٤.
- مشكلة الآخر في الفلسفة المعاصرة، ياسين بوغديري، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٤٩، ٢٠٠١.

- مفهوم الذاتية في فلسفة سارتر، يونس البرودي، صحيفة المثقف، العدد ٥٨٩٧، ٢٠٢٢/١٠/٢٨.
- نسقية التوازي الثقافي بين الأنا والآخر، نادية هناوي، جريدة القدس العربي، العدد ٨٧٩١، ٢٠١٧/٤/١١.
- النقد الثقافي وأنساق الغيرية، طارق بوحالة، مجلة عود الند، العدد ٩٦، ٢٠١٤/٤.
- النقد الثقافي وكشف آليات التسلط، سليم بن حولة، الحوار المتمدن، العدد ٢٠٠١، ٢٠٠٧/٨/٨.
- نقد فوكو للنظرية الليبرالية في السلطة، أشرف حسن منصور، الحوار المتمدن، العدد ٢٨٠٨، ٢٠٠٩/١٠/٢٣.

المكالمات والاتصالات:

- مكالمة هاتفية مع أمين الشوك (الأخ الأصغر لعلي الشوك)، الثلاثاء/ الساعة التاسعة مساءا/٢٠/١٢/٢٠٢٢

شبكة المعلومات:

- الاعتراف بالآخر الديني ومستلزماته الأخلاقية والحوارية، محمد إكيج، شبكة ضياء للدراسات والأبحاث/ https://diae.net/.
- البراءة بوصفها فسادا سياسيا، فلاح المشعل، موقع كتابات، ٢٠١١/١١/١٢، https://kitabat.com/.
- الثقافة الجنسية في العالم العربي، فقر في المحتوى وهالة من العيب والعار، جوليان الحاج، موقع بي بي سي نيوز عربي. Bbc.com.

- الذات، الهوية، التشتت في تجربة يوسف الصائغ، د. أثير محمد شهاب، ج١، الصدى نت، http://elsada.net
- صورة تعالق ذات المؤلف بذات السارد والشخصية في الرواية العربية الحديثة، توفيق الحكيم نموذجا، د. بغداد عبد الرحمن، الملحقة الجامعية بمغنية، جامعة أبي بكر، الجزائر، بحث على شبكة الانترنيت.
- عن الكاتب في السجن، جوزيف برودسكي، ترجمة فالح الحمراني، موقع ايلاف، ٢٠٠٤/١١/١٦.
- فرويد بين الحداثة وما بعد الحداثة، د. ابراهيم الحيدري، موقع ايلاف، ٢٠١٢/٢/١٦.
- لماذا فشل النظام الشيوعي في الإتحاد السوفيتي والصين، رجاء الهبطي، موقع الجزيرة، ٢٠١٩/٥/٧.
- مع سارتر.. ضد سارتر، سعد محمد رحيم، ملاحق المدى، ٢٠١٧ /١١/٢٨.
- النقد الثقافي العربي، نقد النص، نقد المؤسسة، علي حسن الفواز، موقع الحزب الشيوعي العراقي، ٢٠١٥/٦/٩.

Abstract

Iraqi culture played an important role in life, during the fifties, which influenced the nature of life and the form of interaction between members of society as it established the emergence of a civil class in Iraq, and this establishment contributed to the creation of cultural, social and behavioral diversity in life, and that the support that life, culture, and awareness received in its growth did not come out of the novel, theater, architecture, sculpture, is the product of intellectual and ideological movements supporting the idea of renewal, and that culture Arabic poetry has exceeded a significant period of time and its format cannot be marginalized in light of the existence of a mass base that believes in the monotony of the old forms, so al-Bayati and Mahmoud al-buraykan emerged as a rebellious liberal starting point on the problems of authoritarian domination in its various manifestations.

From this foundation, Ali al-Shuk appeared, which is a milestone in Iraqi culture, as he is a product of a leftist culture, believes in ideology and communism, he appeared to us to present different narratives that transcend the boundaries of the authoritarian taboo, came through the words of (Hisham al-muqdadi), an expression of all the harbingers of life, existence and nothingness.

Perhaps this is due to the absence of a study that deals with his novels in the light of the theme of power, in addition to the

lack of studies that dealt with his experience, which almost mentions only a study (the paradoxes of narrative space in Ali's novels), and this study takes a different approach for itself, it tries to reveal the patterns of power and the transformations of its patterns in his novels, so we seriously sought to study the implications of power in the novels of thorns, which represents the orientation of those novels.

The process of understanding the loads of power in the novels of thorns can only be done from understanding the context and the cultural and civilizational pattern that produced them and worked on shaping them as a path that moves those novels, hence this study is a critical study in two important themes in modern criticism (authority/cultural criticism), as each of them represents a topic in the development of criticism in the twentieth century.

In this study, I was keen to adopt an approach based on cultural reading and analyzing the text in the entire letter to reach the patterns of power and its formations.

One of the difficulties I encountered in this study is the lack of sources that deal with the experience of Thistle, especially the difficulty of obtaining some of his lost novels, as well as the lack of studies that dealt with his experience.

After this introduction, the study includes a preface and three chapters.

The first chapter (self and power in the novels on The Forks) was based on three investigations, in the first research I talked about (the author's self and its relationship to power in the novels on the forks), and in the second research I dealt with the instinctive self and the power of the sex drive), and the third Research specialized in the study of the collective self in the novels on the forks).

As for the second chapter, it was devoted to the study of (the authority of the other in the novels on the forks) and was based on three investigations, the first was interested in studying (the religious other), while the second specialized in studying (the Cultural other), and the third was interested in studying (the political other)

In the third chapter, I talked about (representations of power in the narrative space), this chapter was divided into two researchers: the first dealt with (the power of time), and the second concerned with (the power of place), and all this came in order to take note and distinguish between the patterns of power in the novels on the forks.

In conclusion, I tried to find out the most important results I reached, so I returned to each research paper to find out what stopped me on the way to research, as this study aspires to be presented in addition to modern critical efforts in the Iraqi academic lesson.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
and Scientific Research
University of Babylon - College of Arts
The department of Arabic language

in the novels of Ali Al-Shawk, a study in the light of cultural criticism

By
Ali Muhammed Shehab

To the Council of the College of Arts - University of Babylon, which is part of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic language and literature / major in literature

Supervised by
Prof. Dr.Samer Fadel Al-Asadi

2023 A.D. **1444 A.H**