# المضمر والظاهر في رواية حجاب العروس للروائي محمد الحمراني مقاربة في التاريخانية الجديدة

م. د. أحمد عبد الرزاق ناصر الحسني
كلية الإمام الكاظم (ع) للعلوم الإسلامية
Ahmed.abed67@yahoo.com

## الملخص:

تقوم أطروحة التاريخانية الجديدة في هذا البحث على مقاربة الخطاب السردي في رواية (حجاب العروس) للروائي محمد الحمراني التي كتبت بعد الاحتلال الأمريكي للعراق في التاسع من نيسان عام ٢٠٠٣،والبحث في كيفية دخول آثار الماضي وتصوراته إلى الثقافة المعاصرة، وصولا إلى إدراك العمل الأدبي ضمن سياقه التاريخي، ومن ثمّ تأويل شفرات النص السردي، وممارسة الأعمال الحفرية للإمساك بالأنصاف الثقافية الكامنة في النص الجمالي، هذه الأنساق التي تتستر في النص الروائي في أثناء تصويره المتخيل للواقع تصويرا من وجهة نظر معينة قد تتفق مع الأحداث التاريخية وقد تختلف فيها؛ لذا سيعمل البحث على تقويض الخطابات المركزية السائدة في النص الجمالي للكشف عن جزء الجبل الجليدي الغاطس في خطابات النص.

البحث مقسم على قسمين: الأوّل مهاد نظري، وفيه التمييز بين النقد التاريخاني التقليدي والنقد التاريخاني الجديد، ومدى اشتراك الأخير مع النقد الثقافي، أمّا الثاني فيتضمن مقاربة للنص الروائي الذي بُنيَ عليه البحث.

**الكلمات المفتاحية:** (التاريخانية الجديدة، التاريخانية التقليدية، النقد الثقافي).

## Implicit and apparent in "the veil of bride" a novel by Muhammed Al Humrany

**Ahmed Abdul RazaqNasir**
**Al- Imain Al khadhim College for Islamic Sciencess**
**Ahmed.abed67@yahoo.com**

## Abstract:

The thesis of New Historicism in this research stand on an approach the narrative discource in a novel named "the veil of bride" by Muhammed Al Humarany an Iraqi novelist. It's written after American occupation to Iraq in 9 April 2003. The approach also try to know how the traces of past enter the modern culture, and put the literary work in the historical Context, and then interpretate the codes of narrative text, and deeply digging to grasp the cultural systems, that lies in aesthetic text. This systems that disguise in the novels meanwhile its imagenativelyportartes the reality, from point of view agree or disagree with the historical events. So this resaearch try to deconstruct the central and dominant discourses in the aesthetic text, to reveal the part of diver mountain in the discourses of texts. The research diveds into two parts: First is a theoritcal approach, which distinguish between the traditional historical criticism and New Historical criticism, and how are they connect with the cultural criticism. Second is try to approach the novel of this research.

**Keywords:** (New Historicism, Traditional Historicism, Cultural Criticism).

**أولاً/ المهاد النظري:**

بدأت مسيرة نظريات النقد الأدبي متجهة من خارج النص إلى داخله، متمثلة بالنقود السياقية؛ النقد السيري، والنقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي، وغيرها، ثمّ اتجه النقد إلى داخل النص، اتجاها بنيويا، فاتخذ النموذج اللساني مطية له، فاللسانيات– كما يقول رولان بارت– تستطيع أن تعطي للأدب إنموذجا وصفيا توليديا، وانطلاقا من هذا النموذج نستطيع أن نعرف كيف تلد جمل اللغة[١]، وبذلك تحول اتجاه النقد ليكون من داخل النص إلى خارجه، متمثلا بالنقود الشكلانية، ومن ثم اتجهت النظريات النقدية إلى خارج النص مرة أخرى، وهي مرحلة يسميها النقّاد مرحلة ما بعد البنيوية، أمثال ما بعد الماركسية، والتفكيكية، ونقد استجابة القارئ، والنقد النسوي، والتاريخانية الجديدة، والنقد الثقافي.

غير أنّ النظريات النقدية تلتقي وتتداخل بطرق عدة، فالماركسية تستخدم مفاهيم مستعارة من التحليل النفسي للوصول إلى الآثار النفسية الهدّامة التي تفرزها الرأسمالية، كذلك تستخدم المدرسة النسوية مفاهيم ماركسية لتحليل القمع الاقتصادي والاجتماعي للنساء، وقد نحلل قوانين التأويلات الأدبية مستخدمين مزيجا من الطرق البنائية ونظرية استجابة القارئ[٢]. وهذا المبدأ يسري على النقد التاريخاني الجديد أيضا، فقد اجتمعت فيه عناصر عدة هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى منها الماركسية، والتفكيكية، فضلا عمّا توصلت إليه أبحاث الأنثربولوجيا وغيرها[٣].

إنّ التداخل الحاصل في بعض النظريات لا يلغي الأهداف المختلفة في طرائق تحليل النصوص، فالماركسية تهدف إلى كشف النظام الاقتصادي– الاجتماعي، والنقد النسوي يهدف إلى كشف النظام الذكوري وتسلطه وعكس الأهداف على التجارب النسوية في المجتمع، وهدف التحليل النفسي هو كشف الصراعات النفسية المكبوتة داخل الشخصيات وتأثيرها في تجاربنا، كذلك البنيوية فهي تكشف عن النظام البنيوي البسيط الذي يجعلنا نفهم عالما فوضويا، وتهدف نظرية استجابة القارئ إلى كشف الطرق التي يستعين بها القارئ لخلق النصوص التي يقرؤها[٤].

وبالرغم من وجود الاختلافات بين النظريات النقدية الحديثة إلّا أنّ تعاظم التداخل يؤدي في بعض الأحيان إلى صعوبة فك الاشتباك بين بعض النظريات النقدية، والمثال على ذلك هو التداخل الحاصل بين النقد التاريخاني الجديد والنقد الثقافي، لذا سيعمل الباحث على فضّ الاشتباك الحاصل بينهما بشرح سمات كلا النقدين، ولتوضيح ذلك يبدو لي أنّ من الواجب التطرق إلى التفريق بين النقد التاريخاني التقليدي والنقد التاريخاني الجديد لتتوضح معالم الأخير، ومن ثمّ يبرز الفرق بينه وبين النقد الثقافي. لكن قبل هذا يتعين على الباحث تتضيح نشأة التاريخانية الجديدة، والتعريفات التي ساقها المختصون بهذا الاتجاه النقدي.

## ١ – نشأة النقد التاريخاني الجديد:

يُعَد المصطلح النقدي من الاتجاهات النقدية المهمة في أواسط تسعينيات القرن العشرين، وكان هذا الاتجاه قد تنامى في نهاية السبعينيات، ومطلع الثمانينيات في الولايات المتحدة الأمريكية على يد عدد من الباحثين الأكاديميين، وعلى رأسهم الأستاذ في جامعة كلفورنيا– بيركلي ستيفن غرينبلات، الذي بيّن الإجراءات القرائية وطورها مع مجموعة من زملائه المنتمين لهذه المدرسة والمختصين في أدب عصر النهضة الإنجليزي والأمريكي مثل: لوي مونتروز، وريتشارد هيلغرسن، وجونثان غولدبيرغ، وكاترين غالاغر، وستيفن أورغل، ويعد غرينبلات هو أوّل من أطلق مصطلح " شعرية الثقافة" على هذا الاتجاه النقدي الجديد، غير أنّ مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه بوصفه تسمية إجرائية لهذا الاتجاه[٥].

ذكر النقاد تعريفات عدة للتاريخانية الجديدة نذكر أبرزها، فقد بين غرينبلات أنّها " ميدان أو ممارسات قرائية تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما يبحث الناقد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص عبر إسلوب ديناميكي أنماط السلوك للمجتمع، وتديمها وتشكلها، أو تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة"[٦]. وعليه فإنه غرينبلات يشير "إلى أنّ التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمنا على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكّننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويريّة لهذه الخارطة"[٧].

عمل زملاء غرينبلات على تطوير الاتجاه بوصفه إنموذجا منتظما بمجموعة من الأسئلة والاشكاليات التي يطرحها التاريخاني للوصول إلى أنّ النصوص لا تمثل أشكال المعرفة والمرجعية المبنية ثقافيا فحسب، بل إنّها في الحقيقة تحيي أو تعيد إنتاج الممارسات الحقيقية والشفرات التي تتجسد في تلك النصوص، ومن هؤلاء الذين طوروا النقد التاريخاني الجديد مونتروس في مقالته (الشعرية وشعرية الثقافة) عام ١٩٨٦، إذ قدم في هذه المقالة ما يتفق به مع غرينبلات، مفيدا من بعض الأفكار النصية، ومن التفكيكية، ومن الجدير بالذكر أنّ الأخير انحرف عن الفلسفة التفكيكية حين ناقش أنّ الثقافة وليست اللغة هي ما تخلق عدم استقرارية الموضوع. كذلك أفاد النقد التاريخاني الجديد من معظم النظريات التي جاءت ما بعد البنيوية، إذ يرى مونتروس أنّ الهدف الأوّل للتاريخانية الجديدة هو إعادة تشكيل العلاقة بين النصوص والنظام الثقافي بعد أن عمل المنهج البنيوي على تغريب النص وقطع كل الصلات الخارجية، فقد رفض التاريخاني الجديد كون الأدب نظاما جماليا مستقلا يسمو بالحاجات والاهتمامات، رافضا في الوقت نفسه فكرة الانعكاس المباشرة في أنّ الكتابة تعكس آيديولوجية مستقرة ومرتبطة يصادق عليها أفراد الشعب كلّه، وبذلك

أعاد مونتروس التفكير في العلاقة بين الكتابة والثقافة، وأعاد الاعتبار إلى الطرق التي يتفاعل فيها المؤلفون خصوصا والبشر عموما مع الأنظمة الاجتماعية[٨].

قدم معجم التراث الأمريكي ثلاثة افتراضات لمصطلح التاريخانية الجديدة:

١- الاعتقاد بأنّ الممارسات تكون بالعمل في إطار التاريخ فيتمكن المرء من العمل قليلا بغية التغيير.

٢- النظرية التي تقول إنّ على الناقد التاريخاني أن يتجنب كل الأحكام القيمية في دراسته للفترات الزمنية الماضية أو الثقافات السالفة.

٣- تبجيل الماضي وتبجيل العرف.

ذكر يوسف عليمات أنّ معظم الكتابات التاريخية تعمل ضدّ هذه الافتراضات، وقد ساق نصا للناقد التاريخاني غرينبلات مفاده: أن التاريخانية الجديدة " لا تفترض الممارسات التاريخية بوصفها راسخة أو مستقرة، ولكنّها تتجه لكي تكشف المحددات والتقييدات بعيد تدخل الفرد بالقوة"[٩]. والحقائق تؤيد ما ذهب إليه يوسف عليمات، فهذا مونتروس يصرّ على أنّ الشعرية الثقافية ليست في حدّ ذاتها إنموذجا منتظما لإنتاج المعرفة، ويرى أنّه وأصحابه يجب أن يكونوا ضليعين في النظرية الأدبية والاجتماعية ويجدوا أنماطا متنوعة من التحليل[١٠].

وقد يفضي الكلام إلى شيء من الاختلاف ما بين التاريخانيين الجدد أنفسهم، فالتمييز الذي يمنحه غرينبلات للنصوص الأدبية لا يجد صداه عند الباحثين الآخرين الذين ساووا النص الأدبي بغيره من النصوص الفلسفية والدينية والاقتصادية، بيد أنّ الاختلاف لا يعدو أن يكون طفيفا بالقياس إلى محاور الالتقاء التي هي الأخرى تعدّ مرتكزات نظرية للنقد التاريخاني الجديد [١١]:

أ- ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه بوصفه مفسرا للأدب أو قوة مهيمنة عليه أو حضورا منعكسا فيه ( كما هو الحال في النقد الماركسي)، بل إنّ النص الأدبي جزء من السياق التاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما شابه ذلك. ومن هنا فإن التفاعلات التاريخية لا تتقدم بوصفها وقائع، بل بوصفها نصوصا قابلة للتأويل[١٢].

ب- إنّ المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية بوصفها خصيصة مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم آيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية، وهذا يعني أنّ المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الآخر.

ت- القارئ كالمؤلف معرّض للمؤثرات الآيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير موضوعي أو تقييم للنص الأدبي، بل ما يحدث هو أنّ القارئ إمّا أن يطبع النص- في حالة اتفاق

آيديولوجيته مع آيديولوجية الكاتب– فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، وإمّا أن يستعيد النص– في حالة اختلافه مع الكاتب– بإسقاط فرضياته على ذلك النص.

ث– تهدف التاريخانية الجديدة إلى ربط النص بالسياق التاريخي والثقافي، فلابدّ للتحليل الثقافي أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص لتحديد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة، لأجل الوصول إلى الآيديولوجيات التي تتحكم في الخطاب. فضلا عن اهتمامها بالعلاقات التي تربط الفرد أو الجماعة بالبيئة أو المحيط المعيش، كون الظواهر التاريخية لا تتمّ من غير هذه العلاقة سواء اتسمت بالتجاور أو بالتصادم.

## ٢– النقد التاريخاني التقليدي والنقد التاريخاني الجديد:

يسأل التاريخاني التقليدي الذي يتقصّى حدثا ما كتبه أحد المؤرخين، أسئلة من قبيل، هل كان عرضه لهذا الحدث دقيقا؟، أو ماذا يخبرنا الحدث عن روح العصر الذي حدث فيه، بينما يركز التاريخاني الجديد على العمل الذي نقل تلك الحادثة، مثلا كيف جرى عرض الحدث، أو كيف جرى عرضه في كتب التاريخ، والمجلات، والصحف، والوثائق الرسمية الحكومية، والقصص، وهل يخبرنا العمل عن الصراعات السياسية والآيديولوجية الثقافية التي أنتجت هذا العمل[١٣]. وبذلك يعمل التاريخاني الجديد على تقطيع أوصال جسم التاريخ الموروث ليعيد تركيبه من جديد[١٤].

يبدو جليا من هذه الأسئلة التي يطرحها كلٌ من التاريخاني التقليدي والتاريخاني الجديد أنّ كلا منهما يرتكز على خلفية تختلف عن الآخر في فهم التاريخ. فالتاريخ بالنسبة للأوّل سلسلة من الأحداث تسير في خط مستقيم، تربطها علاقة سببية، أي أنّ (أ بسبب ب، و ب بسبب ج) وهلم جرّا، كما يعتقد التقليدي أنّه يمكن الوصول إلى الحقائق التاريخية من طريق التحليل الموضوعي للأحداث، ومن ثم، أنّ الحقائق سوف تكشف عن روح العصر، أي كيفية رؤية العالم من منظور الثقافة التي أنتجت هذه الحقائق. بينما لا يعتقد التاريخاني الجديد أنّه يصل إلى الحقائق، بل يمكن أن يصل إلى روحها[١٥]، فمثلا أنّ العباسيين ثاروا على الأمويين ونقلوا مركز الدولة الإسلامية من الشام إلى العراق، لكنّ فهمنا لما تعنيه هذه الحقائق ومكانها في الشبكة المعقدة من الآيديولوجيات المتصارعة والمشاريع السياسية التي كانت تدور في ذلك العصر لا يعدو أن يكون مجرد تاويلات، أو تفسيرات، لا حقائق، فكيف لنا فهم الماضي ونحن لا نملك شروطه، وهي شروط لم نعد نحن المعاصرين نتشاركها، وأصبحت مفقودة بشكل ما[١٦]،بل يعتقد المؤرخون الجدد أنّ الوصول إلى هذه التأويلات والتفسيرات يعد أمرا صعبا،لأنّ الأحداث التي كتبت أو لم تكتب على يد عباقرة، قد

أعيدت كتابتها من كتّاب آخرين، وبدلا من أن تكون هذه الأعمال ذخيرة للحقائق الخالدة، فإنها تجسد الاهتمامات والمعتقدات المتغيرة لأولئك الناس الذين زوّدهم مكانهُمُ في التراتبية الثقافية بالقدرة على أن يقرروا أي الأعمال تستحق الذكر وأيها لا يستحق[١٧]. وهذا الشيء يسري على التاريخانيين الجدد على الرغم من ادعاء التزامهم بالحقائق المعروضة، واعتقادهم أنّهم موضوعيون، غير أن وجهات نظرهم، وطريقة كتابتهم للأحداث واعتقادهم بالخطأ والصواب مما يرتبط بتجاربهم الشخصية المنبثقة عن ثقافتهم الخاصة كلها تؤثر في طريقة تأويلهم للأحداث.

والصعوبة الثانية تكمن في اعتقاد المؤرخين الجدد أنّه لا يمكن فهم التاريخ "على أنّه أحداث تسير بخط مستقيم، فكلّ فترة من فترات التاريخ قد تشهد تقدم ثقافة ما في حقول ما، وتتراجع في حقول أخرى، وأي مؤرخينِ قد يختلفان في تحديد ما تقدم وما لم يتقدم، وهذا يعني أنّ التاريخ ليس عبارة عن استعراض عسكري يتقدم باستمرار نحو مستقبل أفضل كما يؤمن العديد من المؤرخين التقليديين، بل هو نوع من الرقص المرتجل الذي يتكون من عدد لا يحصى من الخطوات التي تتجه إلى مكان جديد في أي وقت وبلا وجهة، أو هدف معينين، وإذا كان للأفراد أهداف فليس للتاريخ أهداف".[١٨]

الآن يمكن التفريق بين التاريخانية التقليدية والتاريخانية الجديدة، فكما هو واضح من الحديث في أعلاه أنّ الأولى تمثل قراءة تاريخية ذاتية وأيديولوجية للأحداث التاريخية، وهي قراءة غير بريئة، ومقاربة شخصية في خدمة السلطة والأيديولوجية السائدة، فيكون عملها انتقائيا تهتم بالبطولات الفردية، والمؤسسات السياسية والثقافية الحاكمة، أما الأخرى؛ فهي "قراءة علميَّة موضوعيَّة إلى حدٍّ ما، تَمتح آليَّاتها المنهجيَّة ومُعطياتها الاستقرائيَّة والاستنباطيَّة من التاريخ، والسياسة، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وتَرتكز على استكشاف الأنساق التاريخيَّة والثقافية المُضمرة؛ بُغية تَفكيكها وتقويضها، وتَعْرِية خطابات المؤسَّسات الحاكمة، والمراكز المُهيمنة؛ تَشتيتًا وتأجيلاً" [١٩]. وبعبارة أخرى إنّ الأختلاف بين الاتجاهين يتمركز حول محور جوهري واحد: إنّ النقد التاريخاني التقليدي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبي، مما يعني أنّ التاريخ شيء والأدب شيء آخر، ومهمة الناقد الكشف عن مفردات تاريخ العصر الذي كتب فيه النص، أما التاريخانية الجديدة؛ فترى أنّ التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين، بل هما كيان واحد[٢٠].

يدلّ الكلام الأخير على واقعيته بامتياز مادام التاريخ يقرأ من وجهة نظر مختلفة تؤدي إلى تأويلات مختلفة أيضا من الكاتب أو القارئ على حدّ سواء، زد على ذلك أنّ النص يضمن التاريخ لأغراض شتى؛ منها لتعضيد ما ذهب إليه النص، أو لتحليل الحاضر المعاش، أو لإيهام القارئ بحقيقة ما يقال وغيرها، وهذا الحقّ الذي أثبته النص لنفسه يأتي من باب الاعتقاد بداهة أنّ قسما

ضئيلا من المعلومات حول الماضي خاضع إلى التوثيق، أمّا القسم الأكبر فهو دائما مفرغ في تصور عام يمثل جانبا من ثقافتنا[٢١].

إنّ التاريخانية الجديدة تعتقد بعدم وجود حدث تاريخ أو أعمال فنية أو أيديولوجية يمكن فهمها بمعزل عن العديد من الأعمال التاريخية، والأعمال الفنية، والأيديولوجيات الأخرى السائدة في ذلك الوقت، كذلك لا يتم تأويل الأحداث أو الأعمال الفنية بمنأى عن تجارب ثقافة القراء، لأنّها تؤثر في استيعابنا، وهذا يعني بالضرورة أنّ الموضوعية مستحيلة، فنحن لا نستطيع الوقوف خارج دائرة ثقافتنا ونحلل النص من الخارج[٢٢]. وعليه تلغى سلطة النص وترفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجته، وعن الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية التي أنتجتها القوى التاريخية[٢٣].

## ٣- التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي:

تتشابه هاتان المدرستان تشابها كبيرا إلى حدّ لا يستطيع بعض الباحثين التفريق بينهما، فعلى سبيل المثال[٢٤]:

أ- تتفق المدرستان على أنّ التاريخ والثقافة البشرية ساحة معركة تتصارع فيها قوى لا نستطيع معرفة إلا جزء بسيط منها وبشكل غير موضوعي.

ب- تتفق المدرستان على أنّ عدم موضوعية البشر يتطور في إطار علاقة متبادلة مع البيئة الثقافية. وبينما نحن مقيدون داخل حدود ثقافتنا قد نثور على هذه الحدود، أو نغيّرها.

ت- تعادي كلتا المدرستين الضبط الصارم للتجارب البشرية التي هي موضوع الثقافة والتاريخ، والمنبثقة من تقسيمات أكاديمية مصطنعة ومنعزلة بعضها عن بعض، مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، والادب ... وغيرها.

ث- ومما لاشكّ فيه أنّ كلتا المدرستين تعتمد على المراجع الفلسفية نفسها، ولاسيّما أعمال الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو.

لهذا نجد من الصعوبة بمكان التفريق بين المدرستين ولاسيّما عند التطبيق.

أمّا في ما يخص الاختلاف بين المدرستين فيمكن تلخيصه بالنقاط الآتية[٢٥]:

١- إنّ النقد الثقافي يعتمد على النظريات السياسية، فهو يميل إلى الطابع السياسي أكثر من النقد التاريخاني الجديد.

٢- يعود النقد الثقافي في تحليلاته عادة إلى مدارس نقدية كالماركسية، والنسوية، ونظريات سياسية أخرى ذات طابع سياسي، مثل تحليل النتاج الثقافي لمجموعة مضطهدة، بينما لا يكتفي النقد التاريخاني الجديد بهذه المدارس؛ لأنّها لا تستطيع الإحاطة بعمليات الثقافة البشرية المتعددة.

٣- نستطيع القول إنّ النقد الثقافي الأكثر اهتماما بالثقافة الشعبية.

**ثانياً/ الإجراء:**

تتألف رواية حجاب العروس من ستة وعشرين فصلا فيها ثلاث شخصيات رئيسة؛ شخصيتان (مطر أو نور، وأخوه رمضان)، تدور إحداث الفصول الخاصة بالشخصيتين في نهاية العهد العثماني في جنوب العراق وتحديدا في مدينة العمارة، أما الشخصية الثالثة فهي شخصية الراوي التي تعد سردا ذاتيا خاصا بكاتب الرواية الذي جاء وجوده بوصفه شخصية نتعرف منها الماضي القريب أيام حكم صدام مرورا بالاحتلال الأمريكي للعراق في ٢٠٠٣، والسنوات التي تلت الاحتلال.

تبدأ أحداث الرواية مع الشخصية الأولى (نور) الذي يصاب بعيار ناري ويقوم شيخ الصابئة المندائيين (جنزيل) بانقاذه من الموت بعد أن يهمس بأذن نور، ومكافأة لهذا الشيخ تنذر الأم ابنها له، فينتقل إلى بيت الشيخ الذي يعدّه ليكون خليفته من بعده. قرأ نور كتبا مختلفة موجودة في المعبد منها الكتب الموجهة للصغار التي تتحدث عن عالم الأنوار والخوف من الربّ، واطلع على كتب من نوع آخر مثل كتاب الدولة الاموية، وكتاب اسمه هارون الرشيد فيقرا فيه قصة البهلول ورحلات السندباد، أثرت الشخصيات التاريخية في نور لاسيّما حين أيقن في سره أنّها شخصيات غير واقعية ومن صنع الأكاذيب، فبدأ نور يقصص القصص على الصابئة الذين يأتون لزيارة المعبد، فيبني له مكانا في قلوب الصابئة، ومن ثمّ يستغل (نور) حادثة سقوطه من سطح المعبد، فيخبر الناس البسطاء بأكذوبة طيرانه إلى السماء ومقابلته للملك جبرائيل، فتكون هذه الأكذوبة مع أكاذيب أخرى منها؛ معرفته الغيبيات ومصائر الناس، جسرا لتسلق نور إلى سلطة بنيت على أكاذيب، غير أنّ نور لم يستمر بوجوده على رأس الهرم، فقد جلب عدو الصابئة المعماري اليهودي (اسطنبولي) ليبني ضريحا للشيخ جنزيل، ومن ثمّ يبني كوخا له بجانب المندى، فيكون هذا الفعل سببا لغضب الصابئة على نور، ويفقد مكانته عند الصابئة، وبعد ذلك يفقد نور مكانته نهائيا في المعبد بعد أن يقوم شقيقه رمضان بهدّ المعبد[٢٦].

أمّا الشخصية الثانية فهو (رمضان) شقيق نور الذي يستغل دراسته في النجف الأشرف فيعود إلى قريته في مدينة العمارة ليتزعم ناسها بعدما يثور على الاقطاعي (عبود)، فتبارك له السلطة العثمانية هذه الانتصارات ليكون رجلها القوي في القرية، يسارع رمضان في صعود سلم السلطة بزواجه من بنت السلطان العثماني درءا للفضيحة، وينتهي به المطاف كما انتهى أخوه نور بخسارته السلطة حينما اعترض قطّاع طرق قافلة الوالي العثماني ليغتصبوا زوجة رمضان ويتركوه يعاني سكرات الموت.

أمّا الشخصية الثالثة فهي سيرة ذاتية للراوي المؤلف يسرد فيها أيام الطاغية صدام وأيام احتلال الأمريكان للعراق وما جرى من أحدث بعدها.

الرواية من إنتاج ٢٠٠٨ وهي آخر روايات الراحل محمد الحمراني، إذ كُتبت في هذه السنوات روايات كثيرة تعبر عن دخول العراق في نفق الارهاب المظلم، سواء كتبت الروايات داخل العراق أو خارجه، فهي تتضمن خطابا سائدا مفاده فضح النظام الحاكم في العراق قبل ٢٠٠٣، وتصوير حال العراق بعد هذا التاريخ والدمار الذي لحق به جراء الاحتلال الأمريكي وما حصل بعده من حروب طائفية أدّت إلى قتل الكثير من أبناء الشعب العراقي والتهجير القسري من بعض المناطق، والهجرة إلى خارج البلد، فقد هاجر الكثير من المسلمين والمسيحيين والصابئة، تاركين وطنهم حفاظا على أرواحهم. فنقرأ في الرواية على لسان الراوي " إخوتي الصغار توسلوني وقال لي أحدهم: أين أنت ذاهب؟ لقد أصبحت بغداد مقبرة، ونحن نخاف عليك أن تموت، أما آخر أخبار حيِّ الدورة فعمارة أحدى الجنائن المعلقة أخذتها إحدى الحركات السياسية بحجة أنّ صاحبها كان ضابطا في الحرس الجمهوري، والمعارك انتشرت في شوارع الدورة، بين الشيعة الذين يسكنون جانب أبو دشير، والسنة من منطقة الطعمة، ونظم الطرفان مليشيات ووزعت أسلحة بين الصبيان، وبين الحين والآخر تغير المليشيات على بعضها، الكثير من الكلدان والأرمن تركوا الحيّ، وذهبوا إلى كردستان بعد أن شنت عليهم المليشيات من الطرفين هجومات ليلية تطالبهم بالدخول في الإسلام أو قتلهم، وقتلت أكثر من فتاة مسيحية بحجة أنها غير محتشمة. المليشيات السنية طردت كلّ الشيعة خارج حدودها، والمليشيات الشيعية طردت السنة أيضا..."[٢٧]. ففي هذا النصّ يحاول الراوي استدعاء ذاته ليتأمل الحاضر المرير[٢٨]، فقد عانى معظم العراقيين مرارة تلك الأيام التي فرمتهم فأصبحوا يشعرون بعدم الأمان، وانتشار رائحة الدم في كلّ مكان.

نذكر بعضا من الروايات* التي تضمنت خطابات حولتها أشعت الشمس الحارقة إلى لون واحد، لتتصهر في نفق المتن العراقي الكبير، فتعبر عن الخراب والدمار الذي شهده العراق أثناء حكم الطاغية وبعده، من هذه الروايات: سواقي القلوب: انعام كجه جي ٢٠٠٥. بوهيميا الخراب: صلاح صلاح ٢٠٠٩. حمار وثلاث جمهوريات: كريم كطافه ٢٠٠٨. سيدات زحل: لطفية الدليمي ٢٠٠٩. خضر قد والعصر الزيتوني: نصيف فلك ٢٠٠٨. عين الدود: نصيف فلك. صورة يوسف: نجم والي ٢٠٠٥. بغداد مالبورو: نجم والي ٢٠١٢. نجمة البتاويين: شاكر الانباري.٢٠١٠: هواء قليل .جنان جاسم حلاوي ٢٠٠٩. نلحظ التشابه القائم بين الروايات وذلك من تضمنها السيرة الذاتية لبعض كتاب هذه الروايات، ومن ضمنها روايتنا التي نحن بصدد تحليلها ودراستها دراسة تاريخانية ، ولا تقتصر نوعية الخطاب على الكتب الأدبية فقط، بل صدرت كتب كثيرة في السنوات التي تلت سقوط النظام الحاكم في العراق؛ كتب سياسية، واجتماعية، وتاريخية وغيرها، تظهر تسلق حزب البعث إلى السلطة وطغيان الأسرة الحاكمة وعلى رأسها صدام حسين، وتشظي الشعب العراقي في معظم بلدان العالم، وتصور الكتب ما عاناه الشعب من حروب طائفية،

وصراعات عرقية نتيجة لمسائل غير محلولة[٢٩]،ومحاولات البعض الوصول إلى السلطة بوسائل شتى، منها من طريق الاحتلال، وأخرى من طريق أحزاب شيعية أوسنية، ومنها من طريق الدين، ومنها من طرق أخرى كانت تؤمّل الشعب بالحرية والمستقبل الزاهر ... وهلم جرا.

ومن هنا يمكننا أن نبين واقع أنّ النصّ أي نصّ هو حبيس شبكة واسعة ومتنوعة من العلاقات والسياقات الثقافية التي تحيط به من كلّ جانب، فهو فضاء خاص تتحرك في حيّزه قوى عدة، لا باعتبارها من نتاج الخيال، بل بوصفها مشروطة بسياق ثقافي يؤطر كتابة ذلك النص ويمنحها طابع العلامة التي يمتد مفعولها خارج النص، فالنصوص تعد مساهمة، بشكل وآخر، في العالم الذي ولدها وأنتجها، فليس النص كيانا معزولا قائما على كمال ذاتي، ولا هو إعادة إنتاج للواقع المادي. وهذا ما تؤكده التاريخانية الجديدة وتقودنا إليه[٣٠].

تضمنت رواية حجاب العروس خطابا يدور حول التعايش السلمي بين الأديان والطوائف والقوميات الموجودة في العراق أيام العهد العثماني في جنوبي العراق وتحديدا في العمارة، فنجد الشيعي والسني واليهودي والصابئي والكردي، يعيشون جنبا إلى جنب في هذه المدينة، وهذا التشكيل يستمر بوجوده في بقية مناطق العراق إلى تاريخ قبل سقوط النظام الحاكم فالراوي يصف منطقة الدورة التي كان يسكن بها، إذ يقول: "قبل سقوط النظام الدكتاتوري كنت أعيش وحيدا في بغداد ولكنني كنت.. أجول في الطرقات ليلا، أجلس في الحدائق العامة أذهب إلى المسرح وأشاهد عروضا سينمائية، سكنت في حي الدورة واحدا من أكبر الأحياء و**أغربها**، يوجد بها مجتمع متشابك، مسلمون من الشيعة والسنة وكلدانيون وأرمن وأكراد وصباح كل يوم يستمع أهالي الحي إلى أجراس الكنائس وأصوات مؤذني الحسينيات والمساجد، ويذهبون إلى الأسواق من دون أن يختلف أحدهم مع الآخر يشترون الفواكه والخضر التي تأتي من قرى البعثية وعرب جبور وهور رجب وقرى المحمودية، المسيحيون هم الأكثر تحضرا في المدينة، فاغلبهم أتى إلى حي الدورة من احياء بغدادية قديمة مثل كم سارة وبغداد الجديدة ومدينة الثورة، والسنة في الأغلب نزحوا من المحافظات الغربية والقرى المحاذية لحي الدورة"[٣١].

لقد برّزت لفظة (أغربها) لأبيّن أنّ النص يحمل خطابا يعبر عن أيديولوجية سائدة في زمن كتابة الرواية؛ ألا وهو التناحر الطائفي والحروب الأهلية التي مرت على البلد في تلك المدة، وإلّا ما الغريب بوجود هذا النسيج الديني والقومي في هذا الحيّ، فمعظم أحياء بغداد القديمة تضمّ طوائف عدة ولا إشكال في ذلك، ولكن النص يفضح نفسه فتنتشر منه رائحة نسق طائفي مضمر. فقد أوضحت الرواية هذا النسق حين بدأ السرد يحفر في تاريخ مدينة العمارة في الأيام الأخيرة للحكم العثماني قبل الاستعمار الإنجليزي حين جلب نور المعمار اليهودي (اسطنبولي)، ليبني على قبر جنزيل قبة صغيرة نقش عليها اسم العجوز الميت وتاريخه، يذكر نور هذه الحادثة فيقول "

فقلت لـ[اسطنبولي] ابن لك كوخا قرب المندى. وفي أول أحد بعد موت شيخ الطائفة الصابئية استغرب الصابئة لوجود كوخ قرب المندى، فقلت لهم أنه اسطنبولي اليهودي الذي بنى قبر أبينا جنزيل، فساد القاعة صمت مخيف، وبعد أن أكملنا الصلاة كلمني رجل عجوز من الصابئة، وقال لي ... ألا تعلم أن اليهود هم الذين قتلوا أجدادنا وطردونا من حران؟"[٣٢].

إنّ النص يخالف ما يفصح عنه خطاب الرواية الظاهر، الذي يبيّن تعايش مختلف الطوائف في منطقة واحدة، فضلا عن ذلك تضمنت الرواية نصا آخر يدعم النسق الدلالي الذي يفضح علاقة الأديان والطوائف فيما بينها، هو الهجوم الذي شنه الفلاحون بأمر من رمضان لهدم معبد الصابئة في مدينة العمارة وتشريدهم، فلم يكترثوا لوجود نور في المعبد، حتى أنّهم أطلقوا على معبد الصابئة بيت الشّر، إذ إنّهم دخلوا في طور العصبية الأنوية (الأثنية أو المذهبية أو القبلية) التي من الآن فصاعدا ستتعامل مع الآخر/ المختلف بمنظار المغاير لعصبيتها والمعارض لعقيدتها والمنافس لمصلحتها والمهدد لوجودها[٣٣]: " الشيخ رمضان أمرنا بتهديم قصر الشياطين ولا نريدك أيها المرتد"[٣٤].

لو عدنا إلى تاريخ كتابة الرواية لعلمنا أنّ الخطاب يتناغم مع الأيديولوجية التي كانت سائدة قبل سقوط النظام لكن لم تكن قد وجدت الظروف المؤاتية للخروج من تحت الأرض إلى خارجها، وهذا ما تضمنه خطاب الراوي حينما وصف أهالي الدورة بعد توزيع قطع الأراضي من الحكومة على ضباط الشرطة والمخابرات " فأصبح سكان هذا الحي حين يرمي أحدهم حذاءه يقع على منزل عقيد أو مقدم في الشرطة او الحرس الجمهوري، في الدورة لا يوجد فقراء، وحين سكن قادم من الأحياء الفقيرة مثل الثورة أو حي التنك يمنعه ضابط الأمن أو المخابرات ويقولون إنه يسيء إلى سمعتنا وإنه (مو وطني)"[٣٥].

لقد استطاعت الرواية أن تعكس الخطابات السائدة قبل السقوط من استدعاء الماضي الذي لجأ إليه ليس صاحب رواية حجاب العروس فقط، بل كثير من الروائيين العراقيين بعد عام ٢٠٠٣م، فالروائي يمرر عبر الاهتمام بالتاريخ، بطريقة وأخرى، خطابه المعرفي أو الأيديولوجي ويقدم رؤيته للحاضر ويجسد موقفه الخاص من الماضي[٣٦]. ليتيح فهما أفضل للحاضر الممزق بين مطرقة الاحتلال وسندانة الحرب الطائفية المقيتة، فلم يكن من قبيل الصدفة تأجج نار الطائفية، بل كانت خاملة أيام حكم النظام الصدامي، وقد أدى غياب السلطة وعدم مبالاة الاحتلال إلى هذا التأجج.

تضمنت الرواية أيديولوجية أخرى هي حقيقة حصول البعض على السلطة بطرق شتى، فمرة من طريق الأكاذيب وأخرى من طريق الدين، وهذه أنساق ثقافية متجذرة عند بعض الساعين إلى السلطة، فالشخصية (نور) وصل إلى زعامة الطائفة المندائية بعد وفاة الشيخ جنزيل بالأكاذيب التي حاول أن يقنع بها الناس البسطاء، فقد استغل حادثة سقوطه من سطح الكوخ ليخبر الناس

بأكذوبة جعلت له مكانة في قلوب الصابئة المندائية، إذ يقول: " فظهر إلي رجل ذي أجنحة مد يده إلى قلبي وحاول اقتلاعه، ولكنني خفت فانهزمت ومن دون أن أعلم سقطت من السطح. فقال العجوز إنّ من يخذ قلبه إلى السماء، هو من الصالحين، بعد أيام انتشرت هذه الحكاية في القرية، ولكن بطريقة أخرى، قالوا فيها أن جبرائيل الملاك تكلم مع مطر، فسقط مغشيا عليه، وانفتح رأسه. هذه الحكاية هي التي رسمت الهيبة لي أمام سكان القرية وبدأوا يتتبعون أخباري"[٣٧]. والكذب ليس جديدا على هذه الشخصية فهو منذ الطفولة كان يروي لأصدقائه الحكايات من نسج الخيال[٣٨].

هنا يجدر بنا التوقف عند هذا الخطاب للامساك بالأنساق التي يتضمنها النص الجمالي، إذ تروى الكثير من الحكايات حول الطائفة الصابئية على لسان المسلمين الذين تعايشوا معهم، غير أنّ فيها شيئا من الضبابية بسبب تكتم أصحاب الطائفة على ديانتهم، فهم على مذهب من قال جرى القلم وأغلق الباب، ولهذا السبب قيل عن عبادتهم من باب الظن: إنّهم من عبّاد الكواكب، وقال آخرون: هم فرقة بين النصارى والمجوس، وقال الزمخشري: هم قوم عدلوا عن دين النصارى واليهود وعبدوا الملائكة[٣٩]، وهذا الظن دفع الكثير إلى اتهامهم بممارسة التنجيم والسحر والكذب[٤٠]، فالنص تضمن ظلما نسقيا للديانة الصابئية والاستخفاف بها فهم مستضعفون مثل باقي الأقليات؛ إذ يعدون من الأوائل الذين سكنوا في جنوبي العراق قرب الأنهار، حتى أنّهم مارسوا المهن الأقل شأنا من الزراعة، مثل المهن اليدوية التي يحتاج إليها الفلاحون والصيادون؛ كالنجارة والحدادة وصناعة القوارب الخشبية وغيرها، فضلا عن ذلك أنّهم كانوا ومازالوا يتعاهدون مع العشائر الجنوبية ويتخذون من أسماء هذه العشائر اسما لهم. بسبب قلة عددهم وخوفهم من البطش الذي قد يصيبهم من العشائر القوية.

أما الذين جاؤوا من طريق الدين؛ فقد تمثل بوصول رمضان شقيق نور الذي عاد من النجف إلى مدينته العمارة فقد مرّ علينا في بداية البحث كيف سعى إلى السلطة، فالكاتب هنا يحاول من سرده حكاية رمضان بيان الذين جاؤوا إلى سدة الحكم بعد سقوط النظام متسترين بستار الدين ومستغلين في الوقت نفسه حبّ الناس واحترامهم البسطاء، وأقصد هنا الشيعة تحديدا في العراق واحترامهم لرجال الدين الذين عزفوا على وتر ظلم الحكومات السابقة لهذه الطائفة.

إنّ الخطاب يتماهى مع الأيديولوجية التي سادت بعد السقوط بأنّ لابدّ للشيعة من أن تحكم هذه المرة، وأن تأخذ حقوقها المغتصبة طوال العقود المنصرمة، غير أنّ الذي حصل، كما هو واضح في خطاب الرواية، مجرد استبدال الاقطاعي (عبود) رجل الاحتلال العثماني بالشيخ (رمضان) الذي أصبح رجل العثمانيين الجديد، ففي النص نلحظ استبدال طاغية بطاغية آخر، ويحل الظلم الجديد بلباس جديد محل الظلم المزاح[٤١].

إنّ ما فعله رمضان مشابه لما يحصل في أيام كتابة الرواية، فقد وصل الكثير من طريق الانتخابات التي حاول فيها البعض استغلال الناخبين للوصول إلى السلطة، إذ جعل الزيّ الديني الرسمي غطاء له، وفي اللحظة التي وصل فيها إلى الحكم بدا عليه الغنى وعدم الاكتراث للناس البسطاء الذين انتخبوه، فمثلا نقرأ في الرواية: "حين وصل رمضان إلى القرية، استقبلته جموع من الفلاحين وارتفعت الزغاريد ووزعت الهدايا على الفقراء، وأغلب هذه الهدايا جلبها رمضان معه من النجف، كبار السن فرحوا بهذه العودة واعتبروها انقاذا لأولادهم من مخاطر الفساد التي بدأت تنتشر في القرية حتى أنه أحد الرجال واسمه سعد المسعودي، قرأ ابياتا من الشعر تؤكد حاجة القرية إلى رجل دين يحميها، واختتم قصيدته القصيرة بهوسة رددها بعده العديد من الرجال في رقصة جماعية،. ثم قام أحد الفلاحين برفع رمضان على كتفه، والقى فيها رمضان كلمة أن يلتفتوا حوله وأنه سيستنقذهم من جميع الشرور..."[٤٢]. وهكذا يبدأ التسلط، فقد بنى مسجدا في القرية مع بيت خاص له مشابها للبيوت في النجف الأشرف: " أقام رمضان بجانب المسجد بيتا جميلا له مشابها لتلك البيوت التي كان يشاهدها في النجف ويتحسر، حتى يحافظ على منزلة خاصة، وكذلك حتى لا ينسى تلك الأيام الجميلة التي أمضاها في النجف"[٤٣].

يبقى أن نقول إنّ الرواية تحمل نسقا متخفّيا تؤكده طريقة السرد من سحب الماضي ليكون حاضرا معادا بنسخة جديدة، فهي تغرف من الماضي البعيد والقريب بالكمية نفسها، وفي كلا البعدين لا يكون الماضي دائما محاولة لرأب صدوع الحاضر وتفسير كثير من أحداثه، ولا يعد، في بعض الأحيان، وسيلة للاحتماء من الحاضر، ومحاولة لرفع الستار عنه لكشف عورته، وفضح ما حاول الحاضر إخفاءه، بل أعادت الرواية، ومن النسق الذي حملته، قراءة التاريخ على وفق الحاضر المعيش، فالنسق المتجذر في الزمن لا يعبا بمروره، بل يجدد نفسه في كل مرة[٤٤].

فالجنوبي المهاجر إلى بغداد، قبل أكثر من خمسين سنة، ينظر إلى نفسه نظرة دونية قبل أن ينظر إليه غير الجنوبي بالنظرة نفسها، فهو قادم من ظلم الاقطاعي الذي كان ينزّل سوطه على ظهر الفلاح بسبب أو من غير سبب، والحال لم يتغير سواء في زمن الاحتلال العثماني او الاحتلال الإنجليزي. هذا القادم لم يتفاجأ بالنظرة الدونية في بغداد فالكلّ يعامله على أنّه غير متعلم لا يصلح إلّا لأعمال الدرجة الثانية، إذا صح التعبير، مثل الشرطي، أو الحارس، أو الحمّال، أو عامل الخدمة، وغيرها. واستمرت هذه النظرة في زمن حكم حزب البعث، فكان القادم من محافظة العمارة يحمل خوفا من كل شخص يرتدي البدلة الزيتونية، ويحاول عدم المرور من الأماكن التي تشغلها السلطة الحاكمة.

يبدو واضحا أنّ الكاتب لا يخفي شعوره بهذه النظرة التي كان ينظر بها غير الجنوبي إلى القادم من الجنوب؛ إذ إنّه استعمل لفظة ( مو وطني) التي زعم أنّها كانت تطلق من أهالي حي

الدورة من الضبّاط والاستخبارات على أهالي الثورة وحي التنك، فمن الجدير بالذكر أنّ القارئ لم يسمع بهذه الكلمة، فلم يُتهم العراقي الجنوبي قبل سقوط النظام بالولاء الخارجي وتحديدا إلى إيران، يبدو أنّها معدلة من لفظة (شروقي)، التي تطلق على القادمين من الجنوب، ويدل هذا على أنّ التعامل مع الماضي لا يتم دائما بشكل واع، بوصفه ماضيا مؤلما لذا يتعرّض إلى بعض التحريف للتخلص من الاحساس بالدونية.

**الخاتمة:**

زمن الرواية مقسم على قسمين بالنسبة إلى مؤلف الرواية، الأوّل هو الزمن البعيد الذي لم يعشه الكاتب، أما الثاني؛ فهو الزمن الذي عاش فيه الكاتب وعاصره؛ فالزمن الأول يبعد مئة عام عن الزمن الثاني، ولا يعني أنّ دقة الأحداث معدومة في الأول وموجودة في الثاني، إذ إنّ التاريخانيين الجدد لا يأبهون بدقة الأحداث المنقولة فلا حقيقة في التاريخ، وكلّ الأحداث المنقولة مجرد تأويلات وتفسيرات عن المجتمعات المصورة في الرواية التي نحن بصددها، فهي تساعدنا على فهم الخطابات التي شكلت بيئة الرواية.

يساعدنا البعد عن الاحداث المروية في فهم الخطابات في ذلك الوقت؛ إذ نفهم من هذا العمل أنّ الناس أحاط بهم الفقر والجهل من كل جانب، فقد تآكّلت عقولهم بسبب التفكير في موضوع واحد هو من ينقذنا من فقرنا ومن جهلنا، غير أنّ الانقاذ يأتي بغير ما تشتهي السفن، فالطاغية يأتي محله طاغية آخر لكن بلباس مختلف، والمستعمر يذهب ليحل محله مستعمر آخر لا يهمه ما يحدث للناس الضعفاء.

حاولنا في البحث العثور على أنساق مضمرة تسربت مع أحداث الرواية لتنقل لنا ما تفضحه قراءة التاريخ من وجهة نظر الكاتب وبعض شخصيات الرواية.

وأخيرا نلحظ من مقاربة رواية حجاب العروس مدى قرب نظرية التاريخانية الجديدة من النقد الثقافي، ومدى تشابه الأدوات بين النظريتين، ويظهر أنّ الاثنين تعاملا مع موضوع الثقافة وتأثيرها في المجتمع، ومن ثمّ تأثيرها في الأفراد سواء كانوا قراء أو كُتّابا.

## الهوامش والمصادر:

[١]ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء، ط١، ١٩٩٤، ينظر: ص٩١.

[٢]لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، ترجمة: د. أنس عبد الرزاق مكتبي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٤، ص٢٧١.

[٣]ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠، ص٤٥.

[٤]ينظر: لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة ، ص٢٧١.

[٥]ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص٤٥؛ كذلك معن الطائي، التاريخانية الجديدة وإشكالية العلاقة مع اليسار الجديد، مجلة الأقلام، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة، العدد: الثاني، نيسان، السنة الرابعة ةالأربعون، ٢٠٠٩، ص١٩.

[٦]سهيل نجم (محرر ومترجم)، في الحداثة وما بعد الحداثة، دراسات وتعريفات، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٩، ص١٣٤.

[٧]يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٢٧.

[٨]ينظر: بشرى موسى صالح، بيوطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط١، ٢٠١٢، ص٢٧.

[٩]يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، ص٢٩.

[١٠]ينظر: بشرى موسى صالح، بيوطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، ص٢٨.

[١١]ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص٤٦.

[١٢]ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، االمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص١٠٦.

[١٣]ينظر: لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة ، ص٢٧٢.

[١٤]وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص١٩١.

[١٥]ينظر: لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة ، ص٢٧٢.

[١٦]ينظر: سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح عمران، عالم الفكر، العدد: ٤٢٥، يونيو، ٢٠١٥، ص٩١.

[١٧]ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة للقصور الثقافية، ط١، ٢٠٠٨، ص٧٥.

[١٨]لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة ، ص ٢٧٣.

[١٩] جميل لحمداوي، التاريخانية الجديدة، موقع الألوكة، تاريخ النشر ١٥/٣/٢٠١٢، http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39328/#_ftnref5

[٢٠]ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧.، ص٥٥.

[٢١]ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٢، ص٢٣.

[٢٢]ينظر: لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، ص٢٨٧.

[٢٣]ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص٦٠.

[٢٤]ينظر، المصدر نفسه، ص٢٨٣.

[٢٥]ينظر: المصدر نفسه، ص٢٨٤.

[٢٦]محمد الحمراني، حجاب العروس، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٨، ص١٤، ص٥٣.

[٢٧]المصدر نفسه، ص٩٢.

[٢٨]ينظر: فيصل درّاجي، الرواية وتأويل الحاضر نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤، ص١٠.

*المقام هنا لا يتسع لذكر روايات أخر، فهناك كم هائل من الروايات العراقية التي تناولت موضوع الظلم والقتل والتهجير سواء كتبت داخل العراق أو خارجه، لذا اكتفيت ببعض النماذج القليله في المتن.

[٢٩]ينظر: شركو كرمانج، الهوية والامة في العراق، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٤، ص٣٣.

[٣٠]ينظر: إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، ع: ٧، المجلد الثاني، ٢٠١٤، ص١١٨، ١١٩.

[٣١]المصدر نفسه، ص٨٤.

[٣٢]المصدر نفسه، ص١٠١.

[٣٣]ينظر: ثامر عباس، الهوية الملتبسة– الشخصية العراقية وإشكالية الوعي بالذات، الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٢١.

[٣٤]ينظر: المصدر نفسه، ص ١٠٧.

[٣٥]المصدر نفسه، ص٨٥.

[٣٦]حسن سرحان، هاجس العودة إلى التاريخ في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣، صحيفة القدس. http://www.alquds.co.uk/?p=512914

[٣٧]المصدر نفسه، ص١٤.

[٣٨]ينظر: المصدر نفسه، ص٩٨.

[٣٩]ينظر: عبد الرزاق الحسني، الصابئون في حاضرهم وماضيهم، لبنان، مطبعة العرفان، ط٣، ١٩٦٣، ص١٠.

[٤٠]بيد أنّ كتابهم (كنزا ربا) ينبذ كل هذه الأعمال، فقد ذكر في باب الوصايا "لاتبدلوا في الكلام، ولا تحبوا الكذب والآثام"، " نزهوا أفواهكم من الكذب"، " اعلموا أنّ السحرة والمنجمين في الظلام قابعون فلا تقصدوهم"؛ كنزا ربا الكتاب العظيم الكتاب المقدس للصابئة المندائيين، اليمين، بغداد، شركة الديوان للطباعة، ١٩٩٩، ص١٠– ١٩.

[٤١]ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠١٢، ص١٩٥.

[٤٢]محمد الحمراني، حجاب العروس، ص٥٦.

[٤٣]المصدر نفسه، ص٥٧.

[٤٤]قد تختلف رواية (حجاب العروس) عن بعض الروايات التي أنتجت بعد الاحتلال الامريكي، إذ حاولت الروايات أن تعود إلى الماضي هروبا من الحاضر المرير، ومحاولة لردم هوته، وتفسير أحداثه، من هذه الروايات: يا مريم، سليم إنطوان، ورواية خريطة كاسترو، خضير فليح الركابي. ورواية ذاكرة آنجا، محمد علوان جبر. ورواية حفيدة الـ بي بي سي،، ميسلون هادي. ورواية سيدات زحل، لطيفة الدليمي. ورواية السيد أصغر أكبر، مرتضى كزار. ورواية مدينة الصور، لؤي حمزة. ينظر: أثير محمد شهاب، الاعتراف والذاكرة، موقع جريدة الصباح، http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=110503