الفضاء السيميائي لثقافة الحصار في الرواية العراقية ما بعد 2003: التشكل والوعي

The Semiotic Space of Blockade Culture in the Post-2003 Iraqi Novel: Formation and Consciousness

أ.د. عزيز حسين علي الموسوي: أستاذ دكتور في كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العراق.

م.م. مصطفى محمد عباس: مدرس مساعد في مديرية تربية المثنى، وزارة التربية، العراق.

Prof. Dr. Aziz Hussein Ali Al-Mousawi: *Professor, College of Education for Human Sciences, Al-Muthanna University, Iraq.*

Email: Dr.azeezhali@gmail.com

Mr. Mustafa Muhammad Abbas: *Assistant Lecturer, Al-Muthanna Directorate of Education, Ministry of Education, Iraq.*

Email: er25.mustafa@mu.edu.iq

DOI https://doi.org/10.56989/benkj.v6i11.2181

تاريخ الاستلام: 2026-09-10 تاريخ القبول: 2026-10-08 تاريخ النشر 2026-11-01

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف الرواية العراقية المعاصرة في المدة التي تلت عام 2003م؛ لما شهده هذا العام من تحوّل كبير في بنية الثقافة والمجتمع والنظام السياسي، الأمر الذي أتاح فسحة من الحرية للكاتب العراقي لمراجعة الحقبة السابقة لهذا التاريخ. وقد خاض الروائيون في سردياتهم غمار موضوعات ثقافية جدلية، مثل المنفى والهوية والذاكرة والهامش الثقافي وغيرها. ومن بين هذه الموضوعات، تبرز ثيمة الحصار الاقتصادي الذي فُرض على العراق منذ عام 1990م حتى عام 2003م، إذ شكّل هذا الحصار انعطافة تاريخية تركت آثارًا وتحولات ثقافية في بنية المجتمع العراقي. وتستفيد الدراسة من مفاهيم السيميائيات الثقافية في دراسة هذه التحولات، ولا سيما مفهوم الكون السيميائي، الذي شكّل الفضاء المناسب لظهور ثقافة جديدة أسميناها «ثقافة الحصار». وتنطلق الدراسة من السؤال الآتي: كيف تشكّل الفضاء السيميائي لثقافة الحصار في الرواية العراقية بعد عام 2003م؟ وما حدوده؟ وكيف وظّف الروائيون لحظة الوعي بتشكّل ثقافة الحصار في النص؟ وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أبرزها أن روايات الحصار اهتمت بلحظة الوعي بتشكّل ثقافة جديدة، واتخذ هذا الوعي شكلين متباينين؛ أولهما وعي مفاجئ يقوم على المفارقة في إدراك الشخصيات، نتيجة حدث يقع بين ثقافتين: ثقافة آخذة في الأفول، وأخرى في طور التشكّل. وثانيهما وعي متدرّج يُبنى داخل النص من دون إحداث مفارقة أو تحوّل سريع في سلوك الشخصيات أو استجاباتها. كما توصلت الدراسة إلى أن الدلالات المرتبطة بالحدود الزمنية للكون السيميائي في روايات الحصار تبدو ثابتة، وتحمل دلالات ثقافية تأويلية؛ إذ يحيل الحاضر إلى الشحّة والعجز، ويدخل في تضاد مع الماضي المتّسم بالوفرة، في حين يرتبط المستقبل بالقلق والخوف والترقّب.

الكلمات المفتاحية: السيميائي، النموذج الثقافي، النص الثقافي، الرواية العراقية، الحصار الاقتصادي.

Abstract:

This study aims to explore contemporary Iraqi fiction in the period following 2003, a year that witnessed a major transformation in the structures of culture, society, and the political system. These changes provided Iraqi writers with greater freedom to reconsider the period preceding this date. In their narratives, novelists explored controversial cultural themes, including exile, identity, memory, and cultural marginalization. Among these themes, economic sanctions imposed on Iraq from 1990 to 2003 stand out, as they constituted a historical turning point that left significant cultural impacts and transformations on the structure of Iraqi society. The study draws on the concepts of cultural semiotics to examine these transformations, particularly the concept of the semiosphere, which provided the appropriate space for the emergence of a new culture that we term the "Culture of Sanctions." The study addresses the following questions: How did the semiotic space of the Culture of Sanctions take shape in Iraqi fiction after 2003? What are its boundaries? And how did novelists incorporate the moment of awareness of the formation of the Culture of Sanctions into their texts? The study reached several findings, most notably that novels dealing with the sanctions focused on the moment of awareness of the emergence of a new culture in two distinct forms. The first is sudden awareness, based on a moment of incongruity in the characters' perceptions, resulting from an event that occurs between two cultures: one in decline and another in the process of formation. The second is gradual awareness, constructed within the text without creating a moment of incongruity or a rapid transformation in the characters' behavior or responses. The study also found that the meanings associated with the temporal boundaries of the semiosphere in novels about the sanctions appear relatively stable and convey interpretive cultural connotations. The present signifies scarcity and helplessness and stands in opposition to the past, which is characterized by abundance, while the future is associated with anxiety, fear, and anticipation.

Keywords :Semiotic Space, Cultural Model, Cultural Text, Iraqi Novel, Economic Blockade.

المقدمة:

إن لمصطلح الثقافة دلالاتٍ عدّة تتطور وتختلف اتساقاً مع حركة الثقافات المستمرة عبر الأطوار التاريخية من جهة، وبحسب اختلاف المدارس العلمية أو النقدية التي ينتمي إليها المصطلح، فيختلف مفهوم الثقافة لدى كل منها مع اختلاف التنظير والمرجعيات التي تعتمدها، وتبعاً لذلك يُشار إلى صعوبة ضبط المصطلح، وتعدد استعمالاته[1]، ومن مظاهر اختلافه هو سعة المفهوم أو ضيقه، فهناك من يحصره في مجال الثقافة الرفيعة، وهناك من يتجنب ذلك، ليشمل جميع الأنماط السلوكية غير الموروثة من الطبيعة، التي اكتسبتها الكائنات البشرية في مواجهة العالم المعقد الذي تعيش فيه[2]، وهذا هو التعريف الكلاسيكي للثقافة الذي قال به إدوارد تايلور بأنها: (ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة، والمعتقد، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وأي قدرات أو عادات يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع)[3].

ولتلافي إشكال المصطلح يميز كل من يوري لوتمان، وبوريس أوسبنسكي، بين مفاهيم الثقافة المتنوعة قاسماً مشتركاً، يؤكد الطابع العام للثقافة أيّاً كان مفهومها، ويحددان هذا القاسم المشترك بأمرين: الأول أن لكل ثقافة سماتٍ نوعية، وهذه الفكرة تؤكد أن الثقافة ليست نظاماً عالمياً واحداً[4]، بل هي (نظام فرعي يتشكل طبق نمط مخصوص)[5]، والثاني أن الثقافة تتحدّد بكونها نظاماً من العلامات، وبذلك فإن كل ثقافة هي دائرة فرعية أو مجال مقفل يتحدد ما يخرج عنه على أنه "لا ثقافة"، فالثقافة (منطقة محددة تقابلها وقائع أخرى تنتمي إلى التاريخ والتجربة والنشاط الإنساني الذي يوجد خارج تلك المنطقة، فيصبح مفهوم الثقافة هكذا مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمفهوم المقابل له، وهو مفهوم "اللا ثقافة")[6].

---

(1) ميغان موريس، (2010)، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع – مفاتيح اصطلاحية جديدة، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ص225.

(2) إدجار، أندرو؛ وسيدجويك، بيتر. (2014). موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية (هناء الجوهري، ترجمة؛ ط. 2). المركز القومي للترجمة، ص229.

(3) سيمور سميث، شارلوت. (2009). موسوعة علم الإنسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية (مجموعة باحثين، ترجمة؛ ط. 2). المركز القومي للترجمة، ص245.

(4) لوتمان، يوري؛ وأوسبنسكي، بوريس. (د.ت.). حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. في سيزا قاسم؛ ونصر حامد أبو زيد (محرران)، مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مقالات مترجمة ودراسات) (ط. 1، ص296). دار إلياس العصرية.

(5) المصدر السابق، ص296.

(6) بوزيدة، عبد القادر. (2002، مايو). لوثمان وسيمياء الثقافة. مجلة بحوث سيميائية، (1)، ص10.

ويشير الباحثان إلى أن (التغير الثقافي (بخاصة في مراحل التغير الاجتماعي الحاد) يكون عادة مصحوباً باتساع في مدى السلوك السيميوطيقي (الذي قد يعبر عنه بتغير الأسماء والألقاب)، إلى درجة أن محاربة الطقوس القديمة قد تصبح هي ذاتها الطقس الجديد، ومن جهة ثانية فإن إدخال صيغ جديدة للسلوك وكثافة القوة السيميوطيقية لصيغ قديمة يمكن أن يفصحا عن تغير نوعي في نمط الثقافة)[1]، بمعنى أن لتشكل ثقافة جديدة مظهرين سيميوطيقيين، الأول هو أن تكتسب العلامات السابقة مدلولات جديدة أكثر عمقاً واتساعاً، والثاني هو دخول علامات جديدة تمثل سلوكاً سيميوطيقياً مغايراً للثقافة السابقة.

ويتعامل رواد هذه المدرسة (تارتو – موسكو) مع الثقافة بهذا الفهم على أنها ذاكرة غير موروثة للجماعة، تظهر على شكل نظام من الحدود والأعراف، مما يعني أن الثقافة ظاهرة اجتماعية، تتعدد زوايا التعامل معها، فيمكن أن تكون ثقافة إنسانية عامة، أو يمكن التعامل معها على أنها ثقافة منطقة مخصوصة، أو زمن بعينه، أو جماعة محددة، وهي ترتبط بالماضي والخبرة التاريخية؛ لأنها ذاكرة وسجل لتجربة الجماعة[2].

وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول: إن ما حدث في العراق نتيجة الانعطافة التاريخية المتمثلة بالحصار الاقتصادي[3]؛ تشكّل عنه مجموعة من الأعراف والقواعد والمصطلحات والمظاهر على مستوى الفرد والمكان واللغة وغيرها، بما يرقى لنصطلح عليه "ثقافة حصار"، لها علاماتها الخاصة بتلك الحقبة، وقد تحوّلت نصوصها إلى ذاكرة جماعية وسجلّاً لتجربة خاضها العراقيون، واستعادها الروائيون بكل تجلياتها، هذه هي الفرضية التي ننطلق منها، ونسعى إلى استجلائها في فقرات هذا البحث عبر التعامل مع هذه الثقافة على أنها نص واحد، يحتوي على الدلالة الثقافية التي تتناسل عنها النصوص الفرعية جميعها[4]، التي تمثلت بكل ما نتج عن تلك الحقبة، وحمل دلالتها الثقافية، من نصوص مكتوبة أو مرئية أو مسموعة، على تنوعها، وكل ما تم استعادته مما يخص تلك الثقافة، لا على صعيد اللغة الطبيعية وحسب، بل اللغة بمعناها الأوسع الذي يشمل النموذج السيميوطيقي المعقد والمركب من الطقوس، والعادات، وأنظمة التواصل الاجتماعي، وغيرها، مما يشكل هذا "الفضاء السيميائي" الذي أفرز ما أسميناه "ثقافة الحصار".

---

(1) قاسم، وأبو زيد (1986)، ص296.

(2) المصدر السابق، ص298.

3 – الحصار الاقتصادي على العراق هو حزمة عقوبات دولية شاملة، فرضها مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة بموجب القرار رقم 661 الصادر في 6 أغسطس 1990، بعد غزو العراق للكويت، واستمرت لأكثر من ثلاثة عشر عاماً حتى سقوط النظام السابق عام 2003.

(4) حمداوي، جميل. (2017، أبريل). سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجًا). مجلة تمثلات، (3)، ص62.

ومن هنا فإننا لا نهدف في هذا البحث إلى دراسة الحصار الاقتصادي على العراق بوصفه حدثاً سياسياً اقتصادياً، إنما نسعى إلى تتبع أثر هذا الحدث في تشكّل فضاء سيميائي أفرز أنساقاً وعلاماتٍ ثقافيةً جديدةً، اكتسبت دلالتها من انتمائها لهذا الفضاء، فتحوّلت مشاهد وأحداث من الحياة اليومية إلى نصوص ثقافية، بعد أن اكتسبت دلالة ثقافية مضافة في ثقافة الحصار، وقد وظّفها الروائي العراقي في استعادته لهذا الحدث، الأمر الذي سنبيّنه في الجانب التطبيقي من الدراسة، التي تستقصي جملة من الأهداف، أبرزها:

- بيان حدود وملامح الفضاء السيميائي لثقافة الحصار التي تشكّلت في المجتمع العراقي من خلال تمثيلاتها في الرواية العراقية ما بعد 2003.
- الكشف عن النموذج الثقافي الذي توحّدت بموجبه دلالات نصوص الحصار الثقافية، والكشف عن هذه الدلالة.
- تحليل تمثيلات رواية الحصار للحظة الوعي بتشكّل ثقافة جديدة لدى أفراد المجتمع العراقي، وأثر هذا الوعي على الشخصية في النص السردي من جهة، وعلى المسرود له من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن معيار البحث في اختيار الروايات المدروسة هو معيار سيميائي ثقافي؛ إذ يدرس الروايات التي جسّدت في تمثيلاتها "ثقافة الحصار"، فاتضح فيها تشكل فضاء سيميائي علاماتي يتعلق بموضوع الحصار الاقتصادي، ويستبعد الروايات التي يكون فيها موضوع الحصار الاقتصادي مجرد خلفية تاريخية للأحداث.

المبحث الأول: الفضاء السيميائي - مدخل مفاهيمي:

إن الحديث عن "ثقافة حصار" يستلزم أن ننطلق من مفاهيم نظرية تأسيسية نستند إليها في إيضاح حدود هذه الثقافة، وما تتضمنه من علامات أو أنساق أو دوال ثقافية تعبر عنها، ومن أهم المفاهيم التي يمكن أن ننطلق منها في إثبات وجود وحدود ما نصطلح عليه بـ "ثقافة الحصار" مفهوما: "الكون السيميائي"، و"النص الثقافي"، وهما من المفاهيم الأساسية التي اعتمدها السيميائي الروسي يوري لوتمان في نظريته حول سيميوطيقا الثقافة.

المطلب الأول: الفضاء السيميائي:

يأتي مفهوم "الفضاء السيميائي" بوصفه ضرورة تواصلية عند لوتمان، بناء على قصور الخطاطة التواصلية التقليدية من وجهة نظره، فهو يذهب إلى أن الخطاطة التواصلية المتكونة من مرسل ومرسَل إليه وقناة تربط بينهما لا تكوّن نسقا إجرائياً، إلا في حالة وجود فضاء سيميائي يتجذّر فيه جميع المشاركين في العملية التواصلية، أي أن يكون لدى كل منهم تجربة تخلق ألفة مع النسق

السيميائي[1]، بمعنى أن لوتمان لا يرى خطاطة جاكبسون وعناصرها الستة (المرسل، المرسل إليه، السياق، الإرسالية، القناة، السنن) كافية لإتمام فعل التواصل، ما لم يكن هناك تجربة سيميائية مشتركة بين عناصر العملية التواصلية، هي ما يصطلح عليه بـ "الفضاء السيميائي" أو "الكون السيميائي"[2].

وهذا الفضاء السيميائي الذي يتحدث عنه لوتمان يقيسه على مصطلح فيزيائي أورده العالم الفيزيائي الروسي فلاديمير إيفانوفيتش فيرناديسكي (1863–1946) هو "الكون الحيوي"، يقول فيه: (كل المجموعات الحية تعد مرتبطة حميميا، البعض بالآخر، لا يمكن للواحدة أن توجد بدون الأخريات، هذه العلاقة الثابتة بين مختلف المجموعات وطبقات الحياة، تعد أحد المظاهر التي لا تطمس للآلية الفاعلة داخل القشرة الأرضية (..) الكون الحيوي له بنية جد محددة، وهي تحدد بدون استثناء كل ما ينتج داخله..)[3].

وبهذا الشكل يشبّه لوتمان الكون الحيوي (البيولوجي) الذي تعيش داخله الكائنات الحية، حيث يشكّل البيئة الملائمة لها، بما بينها من علاقات ضرورية، ولا تعيش الكائنات الحية خارجه، بالكون السيميائي الذي تعيش داخله العلامات والأنساق والرموز والأفكار التي تنتمي لثقافة معينة، ولا تعمل خارجه، يقول لوتمان: (قياساً على مفهوم "الكون الحيوي"، (فيرناديسكي) يمكن أن نتكلّم عن "سيمياء الكون"، التي نحددها بأنها فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود واشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للغات الموجودة؛ بمعنى واحد سيمياء الكون لها وجود سابق على هذه اللغات وتوجد في حالة تفاعل دائم معها)[4]، ويضيف: (خارج سيمياء الكون لا يمكن أن يكون هناك تواصل، ولا لغة)[5]، بمعنى أن الكون السيميائي ليس مجالاً تجتمع فيه اللغات المختلفة وحسب، سواء كانت اللغة الطبيعية التلفظية التي تشكل النسق المهيمن، أو كل نسق دال آخر، وهي ما يسميها لوتمان الأنساق الثانوية[6].

فهو يستعمل مصطلح اللغة بمفهومه الواسع، ليقول أن الكون السيميائي هو الطاقة التي تغذي هذه الأنساق أو العلامات اللغوية بالدلالة الثقافية، مثلما يغذي الأوكسجين في المجال الحيوي الكائنات الحية بالطاقة التي تجعلها قادرة على الحياة، ويتيح لها التفاعل في ما بينها، كما يبيّن أن هذه العلامات لا يمكن لها أن تعيش وتعبر عن دلالاتها خارج فضائها السيميائي الذي اكتسبت

(1) لوتمان، يوري. (2011). سيمياء الكون (عبد المجيد نوسي، ترجمة؛ ط. 1). المركز الثقافي العربي، ص15.
(2) بريمي، عبد الله. (2018). السيميائيات الثقافية: مفاهيمها وآليات اشتغالها: المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السيميائية (ط. 1). كنوز المعرفة، ص105.
(3) لوتمان (2011)، ص18.
(4) المصدر السابق، ص15.
(5) المصدر السابق، ص15.
(6) مبارك، حنون. (1987). دروس في السيمياء (ط. 1). دار توبقال، ص88.

دلالتها منه، ويمكن ربط ذلك بثقافة الحصار؛ إذ تمثل حقبة الحصار فضاءً سيميائياً غذّى العلامات والأنساق الثقافية الخاصة به بدلالات معيّنة تُقرأ ضمن هذا الفضاء الخاص.

المطلب الثاني: حدود الفضاء السيميائي:

عن تنظيم الكون السيميائي، يطرح لوتمان مفهوم "حدود الكون السيميائي"، فيؤكد أن الحياة الثقافية لمجتمع ما، تفرض بنية مكانية–زمانية خاصة، لأن ثقافة ما تنتمي لكون سيميائي معين، يقوم بإنتاجها، لا يمكن أن توجد خارج إطاره، ومن خلال هذه الحدود تنتظم البنى التحتية لسيمياء الكون (في إطار نسق من المرجعيات: على طول محور زمني (يتضمن الماضي، الحاضر والمستقبل)، ومحور مكاني (يتضمن الفضاء الداخلي، الفضاء الخارجي والحد بين الاثنين)[1].

وهذه الحدود بإسقاطها على مصطلح "ثقافة الحصار"، تثبت تشكّل كون سيميائي خاص، أنتج هذه الثقافة عبر حدّ زمنيّ فصل بين ما قبل عن ما بعد، وحدّ مكانيّ ميّز بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي، وهو ما سيرد في الجانب التطبيقي من هذا المبحث، إذ يتشكّل هذا الكون السيميائي الخاص من مجموعة عناصر تشمل جميع مظاهر الحياة وأساليبها، سواء كان ذلك على مستوى التعبير أو المحتوى، من قيم ومبادئ واستراتيجيات وصور ونصوص وعلامات ومواقف وأدوار اجتماعية..[2].

بهذه الصورة نفهم الكون السيميائي بوصفه مجالاً حيوياً تعيش فيه مجموعة من العلامات والأنساق والأفكار الثقافية بوصفها نصوصاً ثقافية، ويقودنا ذلك إلى مصطلح آخر هو "النص الثقافي".

المطلب الثالث: النص الثقافي:

يمثّل مصطلح "النص الثقافي" ركناً أساسيّاً في نظرية لوتمان؛ وهو ما يدعو بالضرورة للوقوف عنده، إذ لا بد من التنبيه إلى أن استعمال مصطلح "النص" في سيميوطيقا الثقافة يأتي بمعنى خاص، فلا يُستعمل بالمعنى اللغوي المعروف، وإنما يُطلق مصطلح "النص" على أي حامل لمعنى نصي متكامل، ويؤدي وظيفة ثقافية، بمعنى أنه لا يقتصر على النص المكتوب أو الرسالة اللغوية المعروفة، وإنما يشمل كل ما يتضمن معنىً متكاملاً ويؤدي وظيفة ثقافية، أي يمكن أن يكون النص احتفالاً أو لوحة فنية، أو أغنية، أو زيّاً معيناً، أو طقساً من الطقوس..، فهذه الأشكال التواصلية تمثل نصوصاً

(1) لوتمان، مرجع سابق، ص41.

(2) بريمي، مرجع سابق، ص39؛ بوزيدة، مرجع سابق، ص14.

ثقافية، بينما قد لا تمثل النصوص اللغوية المكتوبة باللغة الطبيعية نصاً إذا لم تتضمن معنىً متكاملاً، أو لم تؤدّ وظيفة ثقافية[1].

ومن المبادئ الأساسية التي نعمل عليها لنبيّن مفهومنا لثقافة الحصار في هذه الدراسة، مما يتعلق بالنص الثقافي، مبدأ "النصية المتماثلة"[2*]، والنموذج الثقافي الذي يرتبط به، وهو ما يُعد من أسس نظرية لوتمان، والذي يقضي بأن الثقافة هي نص واحد متعدد اللغة وشديد التعقيد، لأن الثقافة تعمل بنظام، وبالتالي فإن لها عقلاً جمعياً ونصاً ثابتاً، وتعقيد النص يأتي من كونه مؤلف من نصوص تراتبية عدة، ومن لغات عدة، جميعها تؤدي الوظيفة الثقافية نفسها[3]، يقول لوتمان: (رأينا حتى الآن أن الثقافة تفرض الوحدة وتطلبها، إن على الثقافة –كي تنجز وظيفتها الاجتماعية– أن تتبدى بنية خاضعة لأسس بنائية موحدة. وتأتي هذه الوحدة على النحو التالي: في طور بعينه من تطور الثقافة تأتي لحظة تعي الثقافة فيها ذاتها عندما تبدع نموذجاً، والنموذج يحدد المتوحد –أي ما يجب أن تكون عليه الوحدة– وهو صورة تختزل إلى خطوط بطريقة مصطنعة، ثم تُرفع إلى مستوى الوحدة البنيوية، وعندما يفرض النموذج على واقع ثقافة من الثقافات فإنه يمارس تأثيراً منظّماً قويا، وينسق –مسبقا– بنية الثقافة من خلال إدخال النظام وإلغاء التناقض)[4].

ففي هذا النص يتحدث لوتمان عن الآلية التي تعي الثقافة بها نفسها، حينما تكوّن نموذجاً أو نظاماً بنيويّاً، يمثل وحدة مرجعية توحّد النصوص الثقافية في نص واحد، مهما تفرعت تلك النصوص، وتعددت لغاتها، فكل ما يندمج مع النموذج البنيوي سواء كان نصاً أدبياً، أو لوحةً فنيةً، أو نكتةً شعبيةً، أو أغنية أو طبيعة القيم والعادات والسلوك ... جميع تلك النصوص المتراتبة من لغات مختلفة، تشكّل بفاعلية النموذج النص الثقافي العام، وهكذا تكون الثقافة نصاً ثقافياً، وآلية لإنتاج النصوص، فكل نص بدوره يمكن أن يعكس الثقافة على مبدأ يراه لوتمان أساسيا هو العام في الخاص، والخاص في العام[5].

---

(1) 1. أوسبنسكي، ب. إ.، وآخرون. (1986). نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية) (نصر حامد أبو زيد، ترجمة)، ضمن كتاب: قاسم، سيزا؛ وأبو زيد، نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص323.

* يرد أيضاً بنفس المفهوم مصطلح "التماثل الثقافي"، ويعني أن الثقافة عقل جمعي ونص ثابت مركب ومتداخل يعبر فيه العام عن الخاص والخاص عن العام، بريمي (2018)، ص85.

(3) سيمنتكو، أليكسي. (2017). الثقافة بوصفها نصًا: مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان (سمر طلبة، ترجمة). مجلة فصول، مج 25، ع 66، ص286.

(4) قاسم؛ وأبو زيد، مرجع سابق، ص311.

(5) سيمنتكو، مرجع سابق، ص286.

فلوتمان يرى أن الثقافة متكونة من مجموعة نظم دالة، وهذه النظم مختلفة ومتعددة، ولكنها لا تعمل إلا ضمن وحدة ثابتة، يرتكز البعض فيها على البعض الآخر، فلا يعمل واحد من أنظمة الثقافة الدالة بصفة معزولة عن الوحدة العامة التي هي ما يسميه النص الثقافي العام[1]، هكذا يمكن القول أن النص الثقافي هو الوحدة الدلالية التي تتحقق فيها الأنظمة السيميوطيقية الناتجة عن فعل الثقافة، وأن الثقافة هي البنية الكبرى المتشكلة من مجموع هذه النصوص الثقافية، وهي في الوقت نفسه الآلية التي تولّد هذه النصوص[2].

وبناءً على ما تقدم نسعى في الجانب التطبيقي من هذا البحث للكشف عن لحظة الوعي الأولى بظهور ثقافة جديدة هي ما أسميناه "ثقافة الحصار"، بالاستناد إلى مفهومي الكون السيميائي والنص الثقافي، وبالاستفادة من مفهوم "حدود الكون السيميائي" عند "لوتمان"، في محاولة تأطير هذه الثقافة كما تجلت في النص الروائي الذي استعاد مرحلة التسعينات في العراق، ليكشف عن التحولات الجذرية العميقة التي أصابت بنية المجتمع العراقي وحياته بشكل عام في تلك الحقبة، منطلقين من أسئلة عدة، حول الطريقة التي وعت بها هذه الثقافة نفسها في ضوء النص الروائي، هل كان ذلك بشكل تدريجي، أم مفاجئ، وكيف تنوعت زوايا النظر تجاهها باختلاف الشخصيات، والأماكن، والأحداث، وكيف تم تحديد هذه الثقافة على المحور الزمني، والمكاني، وكيف تحولت مواقف ومشاهد من الحياة اليومية إلى علامات سيميائية تعبر عن هذه الثقافة الجديدة؟

المبحث الثاني: وعي ثقافة الحصار في الرواية العراقية ما بعد (2003م):

من خلال البحث عن لحظة الوعي الأولى بظهور هذه الثقافة في الرواية العراقية، بتتبع نصوصٍ روائية عدة مما صدر بعد العام (2003م)، نجد تبايناً في استعادة الروائيين لثقافة الحصار بوصفها الثقافة الجديدة، بين الصدمة المفاجئة التي تكشف عن نفسها من خلال مشهد أو حدث ما، وبين الظهور التدريجي الذي يتسلّل بشكل متصاعد ليخيّم على وجه الحياة بشكل عام، ويعتمد البحث للتمييز بين النمطين على معيارين: أولهما معيار الصدمة في الوعي المفاجئ؛ إذ يكون وعي الكون السيميائي الجديد نتيجة لاصطدام الشخصية مع علامة ثقافية تعبّر عن تحوّل ثقافي، فتعيد إنتاج وعيها بالمتغيرات الثقافية، وثانيهما هو معيار التراكم الزمني في الوعي المتدرّج حيث تغيب الصدمة بتآكل الكون السيميائي السابق، ويحضر الإدراك المتدرّج بالحدود الزمنية والمكانية للكون السيميائي المتشكّل، كما يأتي:

(1) بوزيدة، مرجع سابق، ص9.

(2) قاسم، سيزا. (1986). السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب: قاسم، سيزا؛ وأبو زيد، نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص42.

المطلب الأول: الوعي المفاجئ:

يشير الوعي المفاجئ إلى اللحظة المفارقة التي تشكّل حدّاً فاصلاً مفاجئاً في وعي الشخصيات بين ثقافتين: ثقافة آفلة وثقافة متشكّلة، مثل ما نجده في رواية "ليلة الثاني من آب" للكاتب "فلاح رحيم"، وهو نص روائي يتعالق فيه النص الموازي (العنوان) مع بداية زمن الأحداث في الرواية، فهذه الليلة التي جعلها الكاتب بداية زمن السرد، حيث يسترجع أحداثها هي الليلة نفسها التي سبقت نهار الأحداث التاريخية المفصلية في تاريخ العراق حين كان يستعد الجيش العراقي فيها لغزو دولة الكويت، جاء في مفتتح الرواية **(ظلّ يستعيد تلك الليلة، ليلة الثاني من آب 1990، كما تستعاد الغفلة بعد انجلائها)**[1]، لينطلق الحكي برؤية سردية من الخلف[2*] تروي قصة "سليم" (الشخصية الرئيسة) الذي بلغ الرابعة والثلاثين من عمره في تلك السنة، وأتمّ أداء الخدمة العسكرية الثانية بعد حصوله على الماجستير في اللغة الإنكليزية، فكان مجموع خدمته العسكرية ما يقارب عشرة سنوات[3]، آملاً بعد حصوله على التسريح من الجيش (بشرط العمل في مؤسسة حكومية) أن يبدأ حياته العملية والمهنية والزوجية بعد كل تلك المنافي العسكرية بهدوء في مدينته، ظنّا منه بأن انقشاع غبار الحرب مع إيران سيؤذن بالراحة والسلام الذي يصبو إليه[4].

غير أن "سليم" الذي يشعر بأن للدولة حرباً معه، لا هدنة فيها، لم يحصل على الوظيفة في بغداد بل قذفت به الوزارة بعيداً إلى الجنوب في جامعة القادسية[5]، وكان على وشك القبول بهذا النفي الجديد لولا علمه بأن مواليدَه قد تسرّحتْ من الخدمة العسكرية بلا شروط؛ فترك الوظيفة الحكومية وآثر العمل في القطاع الخاص؛ تمسّكاً منه بقرار اتخذه هو عدم مغادرة بغداد، فقدم أوراقه للعمل بصفة محاضر في كلية التراث الأهلية[6]، ولكن نتج عن هذا القرار الشخصي صراع بين ثلاثة أطراف رسمية بسبب ترك مرشح للعمل في السلك الحكومي وظيفته، فانطلقت المراسلات بعناد بين كلية التراث وجامعة القادسية ووزارة التعليم، وهو متمسك بقراره في العمل في كلية التراث[7]، وفي غمرة انهماك "سليم" في تسوية أموره بين هذه الجهات الثلاث، جاءت لحظة الوعي التي نسعى إلى

(1) فلاح، رحيم. (2025). ليلة الثاني من آب (رواية) (ط. 1). بغداد: دار الرافدين، ص9

* يُقصد بالرؤية السردية من الخلف أن للراوي معلومات كافية عن كل ما يجري، فهو يعرف حتى ما يدور في ذهن الشخصيات، ويفسّر انفعالاتها، ويطلعنا على أفكارها ومشاعرها...، العاني، شجاع مسلم، (1994)، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، (د.ط)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص174.

(3) رحيم، مصدر سابق، ص13.

(4) المصدر السابق، ص15، 30.

(5) المصدر السابق، ص14.

(6) المصدر السابق، ص17.

(7) المصدر السابق، ص42

رصدها، يقول الراوي: **(بينما سليم مستغرق في متطلبات حياته العملية الجديدة، منشغل باكتشاف قدرته على التدريس وتنميتها، كانت القرارات الصادرة من مجلس الأمن الدولي تحت البند السابع تتوالى وتتبعثر على نشرات الأخبار في دبيب لا يكاد لتواتره يثير الاهتمام، هنالك انبثاقات من الأرقام والتواريخ تتوالى دون توقف منذ الثاني من آب، انتظامها الوحيد أنها تكاد تكون أسبوعية، أربعة قرارات كل شهر...)**[1].

في هذا النص نلحظ غياب الوعي بدبيب القرارات، لأنها لا تزال أرقاماً في نشرة الأخبار، تتوالى بتراتب، لكن لحظة الوعي الحقيقية ظهرت مع علامة ثقافية جديدة ستأخذ محلها من الكون السيميائي الجديد، هي علامة الطابور، وهذه كانت لحظة الوعي المفاجئ بالثقافة الجديدة، في مشهد خروج "سليم" من وزارة التعليم أثناء مراجعاته، **(غادر الوزارة خائباً، على الرصيف المحاذي لمدخلها رأى طابوراً من الأساتذة قيل له أنهم جاءوا للحصول على حصتهم من السلع المعمرة وهو مصطلح بدأ يطفو على السطح بعد انطلاق شرارة الحصار، ميزة لا يتمتع بها إلا أساتذة الجامعات، سارع إلى ترك المكان غير آسف على شيء)**[2]، وهكذا نلحظ أن النص يهيئ القارئ (المسرود له)[3*] لتلقي علامات جديدة، لا يمكن لها أن تكتسب دلالاتها إلا بوجود كون سيميائي في طور التشكّل نتيجة التغير الحاد المتمثل بالحصار.

ويتجلى ذلك بتعبيرات الراوي (مصطلح بدأ يطفو) إشارة إلى تشكل معجم لغوي جديد، فضلاً عن أن الطابور ذاته مثّل علامة سيميائية دالة تتضمن معاني (الشحة، الحاجة، الانتظار..)، وبخاصة لأن الطابور يخص فئة رفيعة في المجتمع هي فئة الأساتذة الجامعيين الذين يصطفون في هذا المشهد لاستلام سلع معينة، فهو علامة لها دلالاتها ومحمولاتها الثقافية الخاصة في ثقافة الحصار، ولكن ظهور هذه العلامة للمرة الأولى يعني إيذاناً بانتهاء ثقافة الوفرة، وبداية حياة من التقنين، وتقييد الاستهلاك، فهو وعي بتحقق الحصار فعليّاً، وهذا ما يهمنا في هذا الصدد الوعي بالثقافة الجديدة، الذي جاء بشكل مفاجئ في هذا النص، حيث وضعت الصدفة "سليم" أمام الطابور ليتجسد أمامه الحصار بشكل فعلي، على الرغم من كون الشخصية "سليم" يعيش في الداخل، وقد صاحب تطور الأحداث، وتابع تسلسل القرارات بفرض الحظر والعقوبات الاقتصادية على بلده الذي

(1) المصدر السابق، ص46.

(2) المصدر السابق، ص45.

* إن كل خطاب سردي هو عملية تواصلية، تفترض وجود سارد هو عامل التواصل الأول، ومسرود له هو عامل تواصل ثان، ودور المسرود له لا ينحصر بعملية الاستقبال التواصلي وحسب، بل يشارك في إنتاج الخطاب من خلال عملية القراءة التي تعد فعلاً لتحقيق الدلالة عبر التأويل؛ لذلك يولي الدرس السيميوطيقي لعنصر التواصل الثاني اهتماماً كبيراً بوصفه جزءاً من عملية القول السردية، نوسي، عبد المجيد. (2002). التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة (ط. 1). شركة النشر والتوزيع المدارس، ص62.

يعيش فيه، بخلاف ما سيرد في رواية أخرى نجد فيها الوعي المفاجئ أيضاً، ولكن بفارق أن الشخصية تعيش خارج الحدود.

ففي رواية "فراسخ لآهات تنتظر" للروائي "زيد الشهيد"، وهي رواية المسافات البعيدة، والأحلام المؤجّلة، والأحزان المنتظرة، الأمر الذي تعبّر عنه أولى عتبات النص في العنوان، نجد الشخصية الرئيسة "مبدر داغر"، وهو الراوي نفسه، يسرد بلغة شاعرية قصة عودته بعد عقدين من الزمن للبحث عن حبه الأثير "نجاة"، حيث نوّع السارد في بنيته الزمنية بين النقطة التي التقطها على مشارف اكتمال السنة الأخيرة من القرن العشرين لتكون الزمن الحاضر، وهي لحظة عودته إلى مدينته "السماوة" بحثاً عن "نجاة"، والبدء برحلة بحث أخرى إلى الخارج من جديد[1]، وبين الاسترجاع[2]* الذي يعود إلى الماضي قبل عقدين من الزمن، حيث يروي بداية تشكل الوعي الثقافي له، ولأقرانه، من الشباب المثقف، يقول: **(كانت الأعوام الوسطى من السبعينات لقاءات حفاوتنا، مبدر، وعبد الرحمن، وكمال، وشلّة من الشباب الخارجين من بيضة المراهقة، نعوم على طفو قراءات هيمنت فيها أفكار "كولن ولسن"، و"ألبير كامو"، و"جون بول سارتر" المنفلتة من عقال الالتزام، والرافضة وجوداً يعجُّ بالمقيّدات.. ندخل سجالات محتدمة لآراءٍ عبث تواشجت وتغلغلت في أعماقنا وسط شغف لا نفقه كيف يتراغى ويعلو. نقرأ لغةً تنأى عن المألوف وترسو على مرافئ آراء جريئة تناهض السائد. لا نرى الما حول سوى هباء من حياة باهتة /مقيتة/ قذرة يحياها الغاطسون بمستنقع البلادة على أفضل وجه.. غيوم السريالية القادمة من آفاق الشيوعية تتسرب إلى الأوساط المحيطة فيتلقّفها شبابٌ صاخبو الأعماق بينما يقف شبابٌ آخرون على الحياد، أما نحن فتنكّرنا لها بشدة، حسبناها ريحاً مرّت ولم يعد لها ضرورة، التمسّك بها يعني اقتناء البلادة والاستغفال؛ لذا ركلناها بأقدام تطرّفنا، اعتبرناها وباء تفاهة يتساوى وأيدلوجيات الضحك على الذقون)**[3].

وهؤلاء الثلاثة هم شاعر (مبدر)، وناقد (عبد الرحمن)، ورسام (كمال)، فهم يمثلون شريحة اجتماعية محددة هي الفنانون والمثقفون، وكيف تعاملت معهم السلطة الدكتاتورية التي يرمز لها باسم "عريان"، منذ بدايات تسلمها الرسمي للحكم، وهم –كما يتضح في النص السابق– أصحابُ همٍّ معرفي وثقافي ووطني حُر مستقل عن أي أيديولوجيا كانت سائدة، يقول: **(أولئك الذين يُعلون من شأن**

(1) الشهيد، زيد. (2010). فراسخ لآهات تنتظر (رواية) (ط. 1). دمشق: دار الينابيع، ص36.

* الاسترجاع: هو عملية سردية يستعيد من خلالها الراوي أحداثاً وقعت قبل النقطة التي بلغها السرد، وهذا الاسترجاع الذي يعود إلى ما قبل بداية الرواية يُسمى استرجاع خارجي، العاني (1994)، ص62.

(3) الشهيد، مرجع سابق، ص44.

الحزبية والتحزّب اعتبرناهم يبعثون على الزيف والريبة لخّصنا موقفنا بقولنا: "إن هؤلاء بحماقاتهم يطيوحون بقامة الوطن ...)[1].

ويربط الراوي مصير هذه الفئة المثقفة مع قصة "نجاة" الضائعة، بقوله: **(تبدأ معرفتي بنجاة من ذلك الوقت المسائي؛ من أحد الأصياف قبل ثمانية عشر عاماً حيث اللحظات المُلغّمة بالحذر والفضاءات المُدلهمّة بالغمام، تعرفتُ عليها يوم تسلّم "عريان" مقاليد البلاد فانتشرت في مدينتنا عيونٌ لا نعرفها (..) صرنا نرى سيارت متفاوتة الطراز تحمل أرقاماً مموّهة طفقت تجوب الطرقات وتتّخذ من نهايات الشوارع مواقف لها. يهبط منها أو يقف عندها شخوصٌ لهم ملامح بدوية صارمة.. من المدن الأخرى صرنا نسمع عن أنباء اعتقالات ومضايقات تواجه الشرائح المتعلّمة والمثقفة...)**[2]، ممارسات استفحلت لتؤدي إلى حركة هجرة واسعة لشريحة المثقفين في العراق تُعد هي الحركة الثانية بعد هجرة اليساريين نهاية السبعينات بفارق أن الوجهة في الحركة الأولى كانت "بيروت"، بينما كانت الوجهة في الحركة الثانية "عمّان" وكلا العاصمتين تمثلان محطة عبور المهاجرين إلى بلدان أخرى أوروبية أو عربية[3].

وهذا ما حدث مع كل من عبد الرحمن ومبدر في الرواية، بينما آثر صديقهم كمال مصيراً أكثر سوداوية هو الانتحار بعد حملات من الاعتقال والمضايقات[4]، خاصةً بعد غزو الكويت وما تلاه من أحداث سوداوية، وحول ذلك يقول محمد غازي الأخرس في وصف عذابات هذه الشريحة في تلك الحقبة: (كان أغلب أولئك إما طلابا في الجامعات أو متسرحين أو هاربين من الجيش، لقد شعروا، حقيقة، بالضياع بعد غزو الكويت، خصوصا بالنسبة لمن قضوا أجمل سني شبابهم في جبهات القتال، يتشممون دخان البنادق بدل عطور النساء ويحملون القاذفات التي تنتجها مصانع حسين كامل بدل حمل الدفاتر الصغيرة التي كانوا يحتفظون بها في بيوتهم البائسة حيث الأشعار تكاد تنتحر هي الأخرى، من فرط خيبات أصحابها...)[5].

وربطاً بما نسعى إلى كشفه في ما يتعلق بوعي الحصار بوصفه كوناً سميائياً جديداً، ينكشف في الرواية عبر علامات خاصة بهذه الثقافة، يتحدث النص عن "مبدر" الذي وصل إلى طرابلس في ليبيا هرباً من ممارسات السلطة التعسفية[6]، وكان يعتمد على البريد في تبادل الرسائل مع أهله ومع

(1) المصدر السابق، ص44.
(2) المصدر السابق، ص55.
(3) الأخرس، محمد غازي. (2011). خريف المثقف في العراق (1990–2008) (ط. 1). بيروت: دار التنوير، ص75.
(4) الشهيد، مرجع سابق، ص46.
(5) الأخرس، مرجع سابق، ص65.
(6) الشهيد، مرجع سابق، ص182.

نجاة في العراق، فكان في البدء يفتح صندوق البريد لا يجد إلّا الفراغ[1]، وتدريجياً بدأت تتعاقب الرسائل بين حين وآخر، رسائل من الأم تحمل أخبار العائلة، في ظل الحرب مع إيران، ثم عن ما حصل بعد اجتياح الكويت، أو رسائل من نجاة تحمل أشواق الحبيبة[2]، غير أن الرواي يتحدث عن لحظة وعي مفاجئ صادمة شكّلت نقلة من ثقافة سابقة (ثقافة وفرة) إلى ثقافة جديدة (ثقافة حصار) بالنسبة له، حين عرّج على دائرة البريد ليتفاجأ بعدد كبير من الرسائل هذه المرة، يقول: **(كان الهاجس يدفعك إلى صندوق البريد خاصتك، تفتحه: أوه! يا إلهي لا أصدق! مظاريف حملت طوابع عراقية وأخرى أردنية. رسالة من أمك، رسالة من كمال، رسالة من جميل ابن خالتك (كيف تذكرك؟)، رسائل من أشخاص لا تعرفهم أو لعلّها الأعوام شوّهت ملامح تذكرهم، وأخيراً رسالة من نجاة..)**[3].

كان وجود رسائل من أشخاص بالكاد يعرفهم بمثابة مفاجأة وصدمة عبّرت عن تحوّل ما أثار فضول "مبدر"، وحين شرع بقراءتها انكشف أمامه الحصار واقعياً، يقول: **(ما كانت تدوينات شوق، ولا سؤال عن حال، ما كانت رغبة في معرفة مآل ولا "يا دار ما فعلت بكِ الأيامُ"، كانت رسائل استنجاد وطلبات لا بدّ أن تُستجاب، هو الحزن يتكئ على شرفات النفوس ويُدلي بهامته النازفة أسىً..(..) رسالة أمي مشحونة بالبكاء! نهرٌ دافق بالشكوى من وضع تتفشى فيه الفاقةُ كانتشار السرطان في جسدٍ خاوٍ، صفحة من التوصيف الذي يهرش القلب (..) وفي الأخير تطالبني بإرسال مالٍ كي يسد الرمق ويخفي صورة "عزيز قوم ذل")**[4].

إن هذه الرسائل التي وصلت إلى "مبدر" هي نصوص ثقافية نسجها الكون السيميائي الجديد، فهي نصوص الشحة والفاقة، تعكس صورة مجتمع ما، في زمن ما، يكتسي ملامح جديدة، يقول الكاتب العراقي علي عبد الأمير عجام: (ما إن بدأ الجوع يصبح الأكثر حضوراً في حياة العراقيين حتى بدأت ملامح الرفاهية تختفي شيئاً فشيئاً، من البيوت ومواقع الحياة المدنية، وبدا منظر لوحة فنية تزيّن جداراً في صالة كبيرة، فاقداً لمعناه مع الإحساس المتفاقم بالجوع أو الخطر الداهم حين يُصاب المواطن بالمرض ولا يجد مبلغاً يعينه على العلاج)[5]، إذن نحن أمام كون سيميائي يتجه للأفول، وهو ما وصفه الكاتب بـ "الرفاهية"؛ مما يجعل منظر لوحة فنية لا معنى لها في ظل الثقافة الجديدة؛ لأن اللوحة الفنية علامة تكتسب معناها من الكون السيميائي السابق.

(1) المصدر السابق، ص194.
(2) المصدر السابق، ص211.
(3) المصدر السابق، ص247.
(4) المصدر السابق، ص248.
(5) عجام، علي عبد الأمير. (2019). في مهب العراق: الحروب والحصار والتحولات العاصفة (1990–2003) (ط. 1). بيروت: دار الرافدين، ص88.

أما هذا الذي تشكّل فهو ثقافة حصار وفقر وجوع، وهذا الكون السيميائي يغذّي علامات تتناسب معه، نصوصها الثقافية هي رسائل الاستجداء، مثل رسالة الأم التي يمكن عدّها نصًا ثقافيّاً يحمل ملامح هذا الكون الجديد، تقول: **(يا ولدي: نحن في أشد الظروف فقراً، وأتعسها مقدرةً، المال، العملة عندنا لا قيمة لها فهي تنضب سريعاً كالدخان، الحصار استنزف المدخرات وأطاح بالماثل من الأشياء: أثاثاً وعفشاً وعقارات، الناس باتوا يبيعون أثمن ما يملكون؛ وانتهوا إلى قلع أبواب غرفهم وشبابيكها فيبيعونها سعياً لشراء ما يسد الرمق، ولو لأيام، الأولاد تركوا مدارسهم، العوائل تفككت، والكثيرات من البنات اليافعات انجررنَ إلى دروب الخطيئة لا لشيء إلا للتواصل في حياة أكثير ما يمنّينَ فيها أكل لقمةٍ تطيل الحياة ليوم آخر..ابعث لنا ما تقدر عليه من مال، فنحن ننهار)**[1]، تصف الرسالة ملامح العالم الجديد، العملة تفقد قيمتها، والناس تبيع مقتنياتها، حتى الأبواب والشبابيك، وتكشف عن النسق الاجتماعي، حيث تفكك العوائل، والانجرار لدروب الخطيئة، فرسالة الأم عبرت عن الأنساق الثقافية المتشكلة بفعل الحصار، وهو ما يعبر عنه أحد الباحثين بـ "التحول الثقافي الكبير" في تاريخ الثقافة العراقية حيث تشكلت أنساق جديدة بدءاً من العام (1991)[2].

بهذه الصورة جاء وعي الحصار في هذه الرواية من خلال النص الثقافي الذي أنتجه الكون السيميائي المتشكل، والذي جاء على شكل رسائل وصلت إلى الراوي من الداخل، وبالدلالة ذاتها كانت رسائل الآخرين من أقرباء أو غرباء، تذكر عناوين مكاتب تحويل أموال، وتطلب الأموال[3]، فالدلالة في هذه النصوص الثقافية واحدة؛ لأن هذه النصوص على تعدديتها تنتمي إلى النموذج البنيوي نفسه الذي أنتجها، النموذج الذي يتسم بالوحدة بحسب لوتمان، فتكون كل هذه النصوص تنويعات لنص ثقافي واحد[4].

ويُلحظ أن الروائي العراقي وهو يستعيد ذاكرة الحصار قد اهتمّ بلحظة وعي الحصار، لا سيّما الوعي المفاجئ؛ وهو ما يدعو للتساؤل حول عنصر المفاجأة هنا، لماذا اختاره الروائيون مراراً ليكون بوّابةً يلج منها القارئ إلى عالم ثقافة الحصار، بناءً على موقف أو حدث ما يترك تحوّلاً في إدراك الشخصية لما يدور حولها، هذا التحوّل المفاجئ الذي رأيناه في المثالين السابقين، نجده أيضاً في رواية "هروب وردة – وقائع صيف 1995" للروائي "ضياء الخالدي".

(1) الشهيد (2010)، ص248.

(2) النورس، حبيب. (2014). الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي: دراسة في تحولات الأنساق الثقافية (ط. 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص17.

(3) الشهيد (2010)، ص249.

(4) قاسم، مصدر سابق، ص311.

هذه الرواية التي تدور مجمل أحداثها في حقبة الحصار، جاءت برؤية سردية من الخلف اعتمد فيها الكاتب تقنية زمنية تُعرف بالـ"الاستشراف كإعلان"[1*]؛ إذ بدأت بمشهد استباقي يؤرخه الراوي بتاريخ (2007)، ويُعلن فيه التقاء الشخصيتين الرئيسيّتين في الرواية (وردة، وبسّام) في مدينة "سيدني" منذ افتتاح الرواية، ليعودَ بعدها بالزمن إلى التسعينات، وتحديداً إلى العام (1991) حيث بدأت التحولات التي شكّلت الشخصية الرئيسة "بسّام"، وتحديداً أثناء انسحاب الجيش العراقي من الكويت، حين كانت أرتال عجلات الجيش العراقي المنسحبة من الكويت هدفاً لقوات التحالف، وطائراتها المغيرة، فهو يستعيد ذلك المشهد الرهيب الذي يصفه "علي عبد الأمير عجام" بما يأتي: (احترقت العجلات والأجساد وقذف عصف الانفجارات بالجنود على الطريق، قتلى ممزقون، جرحى لم تتوقف عندهم يد تمتد بالعون، وظلوا ساهمين يتطلعون صوب الأفق بانتظار موتهم! وهؤلاء أوفر حظاً من الذين داستهم العجلات في الليل، العجلات والدبابات والمصفحات الثقيلة الشاردة وجعلتهم عبارة عن قطع متجلدة من القماش والأنسجة الحية والعظام!)[(2)]، هذا الحدث كان بداية تشكّل شخصية "بسام" في الرواية، فقد كان حينها جندياً يحاول النجاة بنفسه كمئات الجنود الآخرين، المحتشدين حول الشاحنات العسكرية لنقلهم شمالاً من البصرة، والحدث الأساسي هنا الذي أسهم في بناء شخصيته، والذي سيكون له أثر في انفعالاته ومواقفه من الأحداث أنه كان سبباً في سقوط أحد الجنود ووفاته تحت الشاحنات المسرعة[(3)].

ينتقل بعدها الراوي إلى العام (1995) العام الذي سيشهد الحدث الرئيس في الرواية، والذي يعبّر عنه النص الموازي فيها "هروب وردة"، فوردة هي المرأة التي تمثّل الهامش المقموع تحت سلطة النسق الأبوي الذكوري[4*]، إذ أُجبرت على ترك الدراسة في سن مبكرة، والزواج بمن لا تريد تماشياً مع الأعراف العشائرية؛ ونتيجة لذلك وجدت نفسها بين خيارين: الهرب أو الانتحار، لكنها فضّلت

* الاستشراف هو مفهوم سردي يتعلق بالبنية الزمنية، ويدل على المقاطع الحكائية التي تروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويُعرف الاستشراف الذي تكون غايته مجرد التطلع إلى الأحداث اللاحقة بشكل غير يقيني بـ "التمهيدي"، أما إذا أخبر عن أحداث يقينية مقبلة فهو "استشراف كإعلان"، بحراوي، حسن. (1990). بنية الشكل الروائي (ط. 1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص132–137.

(2) عجام، مصدر سابق، ص47.

(3) الخالدي، ضياء. (2020). هروب وردة: وقائع صيف 1995 (رواية) (ط. 1). بغداد: منشورات نابو، ص9.

* النسق الأبوي الذكوري أو البطريركي، بنية اجتماعية وسيكلوجية متجذرة في المجتمع العربي عامة، يقوم على هيمنة النظام الأبوي على العلاقات الاجتماعية الاقتصادية والثقافية، فيشكل مجتمعاً تقليدياً يتسم بتهميش المرأة واستلاب شخصيتها، ويعد من خصائص الذهنية العراقية وسماتها، الحيدري، إبراهيم. (2017). الثابت والمتحول في الشخصية العراقية: دراسة للتغيرات البنيوية التي حدثت في العراق حتى عام 2003 (ط. 1). بغداد: دار عدنان، ص134–140.

الهرب دون وجهة معينة[1]؛ لتبدأ بذلك رحلة المواجهة وتشكل الصراع، وتشابك خيوط الحبكة في الرواية، بين المركز المتمثل بتحالف بين سلطة العشيرة وسلطة الدولة للقبض على وردة[2]، وبين الهامش المتمثل ببسام وأصدقائه الباعة على الرصيف الذين قرروا إيواءها ومساعدتها للنجاة والهرب[3].

وتقدم الرواية لحظة الوعي بالحصار من منظور شخصيات عدة، لعلّ من أهمّها ما حدث مع "حورية"، وهي فنّانة كبيرة في السن، مثّلت في الرواية صورة المرأة القوية المثقفة المتحرّرة، وقد وافقت على إيواء "وردة" الهاربة عندها بطلب من "بسام" الذي جمعتها به علاقة عمل تطورت إلى صداقة[4]، وجدير بالذكر أنها كانت تميل إلى رسم لوحات من بنات أفكارها لتخرج من الوحدة التي تعيش فيها، ولكن بفعل الحصار كان تجار الفن يرغبون بنوع خاص من اللوحات التجارية، كلوحات الخيول والمستشرقين والصحراء ..؛ لذلك لم تكن تبيع لوحاتها، ولم تذعن لطلباتهم حتى جاءت لحظة الوعي بالحصار، يقول الراوي: **(حورية لم تكن بحاجة للمال لتذعن لمطالبهم، لكنها تغيرت بعد لقائها بامرأة طرقت بابها ذات مساء شتائي. كانت تحمل رضيعاً على صدرها، أم شحّاذة، تبغي نقوداً لشراء حليب صناعي بسبب جفاف ثدييها، لم تخجل المرأة من كشف ثدييها الضامرين أمامها بعدما أخذت خطوتين لداخل الشقة. الحليب الصناعي نادر وغالي الثمن، أعطتها المال الكافي، وعندما أغلقت باب الشقة وراءها جلست على الأريكة مذهولة من قدرة أولئك النسوة على مواصلة حياتهن)**[5]، وهنا يحضر السؤال: لماذا هذا الذهول أمام مشهد الثديين الضامرين، والمرأة الباحثة عن حليب لطفلها، علماً أن الزمن التاريخي في الرواية هو العام (1995)، بعد أن مضى على الحصار أربع سنوات، ألم تشعر حورية بوجود الحصار الذي اقتحم جميع جوانب الحياة في العراق خلال هذه السنوات حتى صدمها هذا الحدث، ولماذا يريد الكاتب خلق لحظة وعي مفارقة؟

يمكن القول أن هذه اللحظة يسخّرها الروائي لغاية ذات بعدين: الأول هو إحداث التحول في مسار الشخصية بإعادة تركيبها، وبناء وعيها داخل الرواية، على وفق نمذجة الكون السيميائي الخاص بالحصار، وهو ما حدث بالضبط مع "حورية"، فالراوي يتحدث عن فهم جديد نتج عن هذه اللحظة بالنسبة للشخصية، لأنها أصبحت بمواجهة مباشرة مع وقائع سمعت عنها، لكنها الآن تجسّدت أمامها: **(كانت تسمع حكايات الجوع كلما التقت بأصدقائها الفنانين والأدباء في المقاهي والندوات الثقافية، لكن الحزن وقتها يرتبط بزمن الرفقة فقط، فبيع أثاث المنازل قطعة فقطعة ومنها النوادر الثمينة**

(1) الخالدي مصدر سابق، ص45-51.
(2) المصدر السابق، ص142.
(3) المصدر السابق، ص36.
(4) المصدر السابق، ص113.
(5) المصدر السابق، ص206.

المحمّلة بذكريات عاطفية، وجلوس المعلّمين والمدرّسين والموظّفين على أرصفة الشوارع لبيع الصابون والمنظفات والبلاستيك و ..إلخ، يضاف لها قصص القتل والدعارة بسبب العوز، وحكايات النص والاحتيال كما فعل سامكو وعلاءكو بسحبهم قوت الفقراء لملذاتهم ثم تحولهم إلى ضحايا لرجال السلطة، جميع تلك الحكايات سمعتها حورية بحكم وحدتها وعدم تماسها المباشر مع الناس، لكن مع تجربة الأم الشحاذة انطبعت صورة الثديين المنكمشين المتهدلين في ذهنها فراحت ترسم اللوحات التجارية متجاوزة وجهة نظرها السابقة، لمد أمثال أولئك الأمهات بالمال، لديها الموهبة التي تستطيع بها الشعور بإنسانيتها أكثر، وأن يكون فنها داعماً بشكل مباشر المسحوقين أكثر من أفكار ذاتية ليست في أوانها)[1].

فحورية تعرف كل شيء عن ملامح الكون السيميائي الخاص بالحصار، الذي أنتج ثقافة خاصة تفرض على الناس نموذجا جديدا من السلوكيات؛ ذلك (أن الثقافة تلعب دور البرنامج، أي إنها تلك التعليمات التي تتحكم في كل سلوك الإنسان أو التي يصدر عنها كل سلوك إنساني..)[2]، غير أن حورية التي تعرف كيف يتصرف الناس في ظل الجوع والفقر والحرمان، وتسمع الوقائع المأساوية لم تكن تعيشها بشكل مباشر بسبب عزلتها، وهو ما يجعلها تتصرف ضمن سلوكيات الكون السيميائي السابق (ثقافة الوفرة)، فتترفع عن رسم اللوحات التجارية، وتميل إلى الأفكار الذاتية، وهو ما عبّر عنه النص بـ (أفكار ذاتية ليست في أوانها)؛ فهي –كما مرّ في ما سبق– لا تنتمي إلى هذا الكون السيميائي المتشكل (ثقافة الحصار)؛ لذلك لا يعود لها معنى معه.

هكذا كانت "حورية" ترفض الانخراط بالمشهد الغرائبي الذي طغى على مجمل جوانب الحياة، ووصل إلى الساحة الثقافية والفنية زمن الحصار فأدى إلى انهيار المؤسسة الثقافية، الأمر الذي عبّر عنه محمد غازي الأخرس بـ "تحطم بنية كاملة وتحولها إلى ركام"[3]، وهو ما جعلها تحتاج للحظة وعي مفاجئ أشبه بصعقة تنقلها إلى الكون السيميائي الجديد لتتصرف على وفق علاماته وأنساقه، وهو ما حدث حين أذعنت لرغبة السوق التجاري برسم لوحات معينة، بعد أن أصبحت بمواجهة مباشرة مع علامة سيميائية (ثديا المرأة الضامران) حملت دلالة ثقافة الحصار، وأدّت وظيفتها الثقافية حين عكست صورة الجوع والفقر والهزال أمام "حورية" لتخلق وعيها المباشر بثقافة الحصار، وتظل عالقة في ذهنها مع حالة ذهول.

أما البعد الثاني الذي يمكن أن نفسر به غاية الروائي من توظيف لحظة الوعي بثقافة الحصار في الرواية، لا سيّما لحظة الوعي المفاجئ فيتعلّق بالقارئ (المسرود له)، إذ يسعى الروائي إلى إحداث

(1) المصدر السابق، ص206.
(2) مبارك، مصدر سابق، ص87.
(3) الأخرس، مصدر سابق، ص53.

هزة في ذهن القارئ تجعله يميّز حدود هذا الكون السيميائي، وتباينه عما كان قبله أو ما سيكون بعده، وأن الحديث عن أنساقه وعلاماته الثقافية مختلف تماما عن المواجهة المباشرة معها، حيث تتضح دلالات ومعالم أكثر وضوحاً، وهو ما يتجلى في الروايات بردود أفعال الشخصيات إزاء العلامات الثقافية والأنساق السيميائية التي يواجهونها، فيستوعبون من خلالها الثقافة الجديدة وأنساقها.

وأحياناً يعمد الروائي إلى مزج لحظة الوعي المفاجئ، بالتساؤل التأملي حول هذه الثقافة الجديدة، وموقع الإنسان منها ومن العالم، وهذا ما تعكسه هذه الرواية بتقديمها لوعي الحصار من منظور "بسام"، حين اضطرّ لتضلِيل أخيه "يحيى" عنصر الأمن الذي كان يراقبه بحثاً عن المكان الذي يخبّئ فيه الهاربة "وردة"، فذَهَبَ "بسام" إلى منطقة المعامل، وهي منطقة بعيدة عن بيت "حورية" الذي يقع في الكرادة حيث كان يخبئها بالفعل، ومنطقة المعامل في بغداد تُعد من المناطق المعدمة، والأشد بؤساً وفقراً[1]؛ وهو ما فتح وعيَه على حقيقة ثقافة الحصار بعد ما شاهده من مناظر البؤس فيها، على الرغم من أن "سليم" يعيش حياة الهامش من خلال مهنته في بيع الكتب على الرصيف، ويعرف تفاصيل الصراع الذي يعيشه أقرانه على الرصيف من أجل تأمين لقمة العيش في ظل الحصار، **(لكنه لم يظن أبداً أن هناك أناساً يمارسون العيش في مناطق أخرى أكثر هشاشة من أناس الرصيف، حتى توقع وجود آخرين أسوأ من هؤلاء الذين رآهم في منطقة المعامل، ولا يمتلكون أصلاً عملاً يقتاتون منه.**

لم تعد جملة "الحصار الاقتصادي الظالم" التي تتردد في الجرائد اليومية التي صغر حجمها بسبب العقوبات الدولية، والتلفزيون، واليافطات المعلقة بالشوارع أمينة للمعنى الحقيقي عن شظف العيش الذي يعانيه غالبية سكان البلاد، ثمة أسئلة ولدت ونمت برفقة أسئلة أخرى. ما سبب محاصرة الناس في عيشهم؟ لماذا يعيش رجال السلطة الغنى وهم المسؤولون عن الحروب؟ لِمَ العالم يحاصر الجنود ويحولهم إلى جامعي قمامة ويترك القادة في قصورهم؟...)[2].

هذا النص المقتبس من الرواية عبّر بشكل جلي عن لحظة الوعي المفاجئ، حين يعيش الفرد في وسط ثقافي، ويتعامل على وفق أنساقه، ولكنه غير مدرك تماماً لدلالاته المباشرة، إلا بعد الاصطدام المباشر بعلامات ثقافية معينة، فـ"بسام" اكتشف أن "النصوص" التي ينتجها الخطاب الرسمي (الجرائد – التلفزيون– اليافطات في الشوارع)، والتي يريد من خلالها "عكس ثقافة الخطاب" لا تعبر في الحقيقة عن هذه الدلالة، ولا تؤدي الوظيفة المرجوّة منها؛ لأنها لا تحمل المعنى الحقيقي بعكس العلامات الثقافية الواقعية التي شاهدها في تلك المنطقة، فهذه النصوص (لم تعد أمينة للمعنى الحقيقي عن شظف العيش) كما جاء في النص، فنحن إذن أمام نصّين: الأوّل نص مكتوب في

(1) الخالدي، مصدر سابق، ص94–95.

(2) المصدر السابق، ص99.

الجريدة أو اليافطة أو مذاع في التلفاز، لا يتضمن المعنى الحقيقي، فلا يؤدي الوظيفة الثقافية، فهو ليس نصاً ثقافياً.

أما الثاني فقد تضمّن المعنى وأدّى الوظيفة الثقافية، وتمثّل بالمشاهد التي مرّ عليها "سليم" في منطقة المعامل؛ لأنها تعبّر بالفعل عن شظف العيش، عن الظلم الواقع على الناس، وعن أن أخاه الذي يعمل عنصراً عند السلطة شريك بإحداث هذا الظلم، وغيرها من الدلالات المتولّدة؛ لأن منطقة المعامل التي أخذ "سليم" أخاه إليها، مثّلت سيرورة علامات وضع سليم نفسه وأخاه بمواجهتها، من أجل الوصول إلى المعنى الحقيقي الذي أراده؛ جاء في النص **(إن سحب بسام لأخيه صوب تلك البقعة البائسة من العاصمة كان لأجل أن يريه حياتهم عن قرب، وأن يكون أكثر رأفة بكل إنسان يريد البقاء حياً، مثل وردة وغيرها من الذين يمكن أن يصادفهم في حياتهم مستقبلاً، التأثير المهول الذي حدث في كيانه جعله يتوقع تأثيراً ولو بحدود دنيا في دواخل أخيه، لا يمكن أن يبدو مثل حجرة صماء ويعود إلى البيت بعدها كما كان سابقاً..)**[1]، فالنص الثقافي هنا هو منطقة المعامل التي مثّلت سيرورة علامات، وهذه السيرورة لا تكتفي بدلالة واحدة، بل تقوم بإنتاج وتوليد الدلالات المتعددة، (فكل علامة تؤوّل أخرى ومن شأن أي فعل تأويلي أن يتحوّل بدوره إلى علامة ويولّد سيرورة سيميائية جديدة، وهو ما يضعنا بصورة واضحة أمام مفهومي التوليد والتأويل)[2]، فبسام الذي وجد نفسه أمام هذه السيرورة من العلامات الثقافية تلقّى أوّلا المعنى الثقافي، وهو ما أحدثَ عنه لحظة الوعي، جاء في النص: **(تأثر بسام برؤية عيش الناس هناك، بالأحرى صُدم بوجود بشر يعيشون تلك اليوميات القاسية، أدرك كما كان جاهلاً بالوسط الذي يعيش فيه، وأن وعيه ضئيل ومحدود، وأنه أشبه بمن يعيش في جزيرة معزولة..)**[3].

ولكن لم تقف السيرورة التدليلية عند لحظة الوعي المفاجئ عند بسّام، بل كما مرّ في منطوق النص المقتبس قوله (ثمة أسئلة وُلدت ونمت برفقة أسئلة أخرى)، بمعنى أن عملية التوليد الدلالي والتأويل ظلت مستمرة عنده، فقد انتقل من علامات ماثلة أمامه من مشاهد البؤس، مثل (الأطفال الحفاة، تلال القمامة، المياه الآسنة، الملابس القذرة، طفلة أكل الجرب قدميها، طبيعة القمامة التي أسماها "قمامة القمامات"، العاملون في معامل تكرير النفايات..)[4]، التي عبّرت عن شظف العيش، إلى أسئلة أبعد تتعلق بفلسفة هذا الحصار، معنى محاصرة الناس، أسبابها، جدواها، آلية تطبيقها..، وهكذا تبدأ تتوسع دلالة سيرورة العلامات تدريجياً، (هذه السيرورة التدليلية، تمتلك إحالات لا متناهية

(1) المصدر السابق، ص96.
(2) المصدر السابق، ص86.
(3) المصدر السابق، ص96.
(4) المصدر السابق، ص97.

ظاهرياً وباطنياً؛ مشروطة بحدود ثقافية وسياقية ولغوية تُسمى السيميوزيس)[1]، ويمكن وصف ذلك على وفق السيميائيات الثقافية بما يأتي: (إن كل شيء وكل ظاهرة قابلة لأن تتحول إلى علامة، والتحول إلى علامة يعني الدخول في سياق ونسق هذه السيرورة بوصفها سيرورة يتفاعل فيها التوليد بالتأويل فالعلامة شيء تفيد معرفته شيئا آخر. إن هذه المعرفة المضافة (..) تدل على أن الانتقال من نسق لآخر أو من تأويل لآخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء، ففي هذا المنظور، يصبح كل نسق باعتباره هو الآخر علامة، بناء سيميائيا قابلاً بدوره لتأويل آخر..)[2].

وبهذه الصورة تتضح غاية الروائي من تسخير لحظة الوعي المفاجئ بالحصار في إشراك القارئ في هذه السيرورة التأويلية، لينتقل من السماع عن حكايات الجوع إلى معايشتها مع الشخصيات والمشاركة بعملية التوليد والتأويل.

وبناء على ما تقدم في الأمثلة السابقة يمكن لنا الخروج بتعريف لما نصطلح عليه بـ "وعي ثقافة الحصار" –في ما يخص هذه الحالة المدروسة– بالصياغة الآتية "إن وعي الحصار هو اللحظة المرتبطة بالواقع التي يعي فيها الفرد أن نظاماً جديداً من الأنساق والعلامات الثقافية التي تتحكم بالحياة قد انتقل من كون سيميائي يتسم بالوفرة إلى آخر يتسم بالشحّة، وتحدث هذه اللحظة نتيجة المواجهة المباشرة مع علامة ثقافية أنتجتها الثقافة الجديدة لم تكن مألوفة في الثقافة السابقة، ويدرك من خلالها الفرد تحول هذه الأنساق والعلامات الجديدة إلى قواعد ومنظومة ثابتة تسيّر مجمل جوانب الحياة عامة".

أما إذا أردنا نقل هذا التعريف وتعميمه، بطريقة استقرائية تنتقل من المثال الفرعي إلى العام، يمكن لنا أن نعرّف "وعي الثقافة"، بشكل عام في السيميائيات الثقافية، بأنه "لحظة إدراك الفرد لنشوء كون سيميائي جديد يفرض علاماتٍ وأنساقاً سيميائية خاصة بثقافة جديدة، تتحول إلى قواعد ومنظومات تحكم حياته داخل مجتمع ما، وتنتج دلالاتها الخاصة، وتوجه نظرته للعالم، ولحظة وعي هذه الثقافة هي اللحظة التي ينتقل بها إدراكه من الثقافة السابقة إلى الجديدة بأثر الاصطدام بعلامة ثقافية جديدة".

(1) الظهري، فاطمة. (2025). السيميائيات الثقافية والبيولوجية بين النظرية والتطبيق (ط. 1). القاهرة: دار النابغة، ص16.

(2) بريمي، مصدر سابق، ص88.

المطلب الثاني االوعي المتدرج:

قد يعمد الروائي إلى توظيف أسلوب التدرّج في بناء الوعي بالثقافة الجديدة بدلاً من توظيف لحظة الوعي المفاجئ؛ ليميز حدود الثقافة الجديدة، عبر مجموعة من العلامات والأنساق التي تمرّ بها الشخصيات من دون الإعلان عن تحوّل سريع في استجابة الشخصية أو سلوكها أو صدمتها، ومن دون أن يكون هناك عزلة تفصلها عن الثقافة الجديدة، بل تُطرح على أنها تغيّرات استوعبت من خلالها الشخصية بشكل تدريجي حدود الثقافة المتشكلة، ووعت بشكل تام تبدّل الثقافة وانمحاء ملامح كون سيميائي بطريقه للأفول بعد أن كان مألوفاً سابقاً، ليحل محله كون سيميائي جديد أفرز علامات وأنساقاً ثقافيةً جديدة، لا بدّ من الامتثال لها بوصفها ثقافة متشكّلة تتحكم بمجمل أنماط السلوك والقيم والعادات والأخلاق وغيرها من مناحي الحياة في مجتمع ما، وهذه الحدود هي إحدى مبادئ تنظيم الكون السيميائي بحسب لوتمان، إذ يمثل مفهوم الحد الآلية التي يميّز بموجبها الفرد حدود الفضاء السيميائي الذي ينتمي إليه، فكل ثقافة تميز فضاءها الداخلي من الخارجي عبر خصوصيات تتعلق بمنظومة وأنساق القيم الخاصة بها[1].

ومن أهم المبادئ التي يقوم عليها مفهوم "الحد" عند لوتمان مبدأ "الزمان والمكان"، يقول: (كل ما يوجد هو موضوع للتحديدات الحصرية للمقولة الحقيقية (الزمان والمكان)، التاريخ البشري ليس سوى تمظهر لهذا القانون)[2]، وباستقصاء تجلي الوعي التدريجي بثقافة الحصار في الرواية العراقية نجد أن آلية تقديم هذا الوعي جاءت على شكل إبراز حدود الكون السيميائي الخاص بثقافة الحصار زمانياً ومكانياً، كما يأتي:

1. **الحد الزمني:** يتضح الحد الزمني في بعض روايات الحصار مثل ما نجده في رواية "غايب" للروائية "بتول الخضيري"، التي تدور أحداثها في زمن الحصار، وقد جاءت بما يعرف بـ "الرؤية السردية مع"[3*]، إذ أخذت دور السارد فيها الشخصية الرئيسة "دلال"، وهي فتاة يتيمة قام بتربيتها منذ أن كانت رضيعة كل من خالتها وزوج خالتها اللذان يسكنان في عمارة سكنية، في أحد مناطق بغداد، وتروي الساردة ظروف عائلتها ومن يجاورها في الشقق الأخرى في تلك الحقبة.

وقد عمدت هذه الرواية منذ صفحاتها الأولى إلى تحديد الزمن الخاص بثقافة الحصار من خلال العلامات الثقافية التي عرضتها على أنها أمر واقع، كما حرصت على الموازنة بين ثقافتين

(1) لوتمان، مصدر سابق، ص35؛ بريمي، مصدر سابق، ص120.

(2) لوتمان، مصدر سابق، ص37.

* في هذه الحالة من الرؤية السردية يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية (السارد=الشخصية)، فالسارد يعرف المعلومات التي توصلت إليها الشخصية، أي معرفته مساوية لمعرفة الشخصية، وتقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث، بوعزة، محمد. (2010). تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم (ط. 1). بيروت: الدار العربية للعلوم، ص 79.

من خلال التناوب الزمني بين الماضي، والحاضر، فحين تتحدث عن الأريكة المهترئة التي يرتمي عليها زوج الخالة "أبو غايب"، تقول: **(اشترى لها الأريكة في زمن الخير. كانت تتمنى أريكة بَصَليّة. بدلاً من أن يشتريها بالأقساط، أرجأ سفرة موسكو إلى الصيف الذي يليه لتغوص هي في أريكة جلد بلون الصنوبر وملمسه، يمرر يده على فخذها ثم يطبطب على قطعة الأثاث الجديدة المكتنزة، يفتخر باقتنائه الاثنتين، كان راتبه يسمح بذلك، وبمناسبة عيد ميلادها جاءها بالأصيص؛ كان لونه أصفر فاقعاً حينها، غنّت للنبات وله)**[1]، فالنص المقتبس يشير إلى علامات زمن سابق، لا سيّما التعبير الذي ذكرته الساردة "في زمن الخير"، فهي تتحدث عن ثقافة وفرة؛ وفي أحد تقارير الأمم المتحدة للوضع الإنساني في العراق قبل الحصار، يُشار إلى أن المؤشرات الاقتصادية والاجتماعية كانت أفضل وأعلى من المؤشرات على المستوى الإقليمي ومستوى الدول النامية، وتتحدث عن حالة رخاء في مستوى دخل الفرد، وتوفر السلع له[2]، وعمد النص إلى تثبيت هذه الحدود الزمنية لتلك الثقافية، بالتعبير عنها بـ "زمن الخير"، فالزوج "أبو غايب" الذي يعمل "دليلاً سياحياً"، يستطيع من خلال راتبه سابقاً أن يقوم بجولات سياحية حول العالم[3].

ونلحظ من خلال النص أنه يتباهى بتلك الوفرة التي يعيش فيها، من خلال مشهد تمرير يده على فخذ زوجته والأريكة الجديدة الفاخرة، مع علامات عدة تعكس صورة ثقافة الوفرة، كالاحتفال بعيد الميلاد، وشراء الهدايا، والغناء، في حين أن الزمن الحاضر جاء بعلامات معاكسة، ويتضح ذلك من خلال صورة الأريكة التي مثّلت علامة من علامات الوفرة في الزمن السابق، واستحالتها إلى علامة شحّة في الزمن الجديد، تقول: **(عندما يرتمي زوج خالتي بتعبه على سطح الأريكة، التي باتت تشبه لون بشرته مؤخراً، تنفتق جوانبها أكثر، مثل أفواه تهمس "بَوْوو" بتباطؤ..)**[4]، فهذا الاهتراء هو جزء من علامات الفضاء الجديد الذي أنتج ثقافة خاصة هي ما يريد النص إثبات حدودها.

واهتمت الرواية بهذه التناوبات الزمنية بين الماضي المتسم بالوفرة، والحاضر المتسم بالشحة، مع التركيز على الفارق الزمني الذي شكّل حداً بين ثقافتين، فحين تتذمّر الزوجة "أم غايب" من تكاسل زوجها عن العمل بالتجارة، مستاءةً من اعتماده على الراتب الذي لم تعد له قيمة في هذا

(1) الخضيري، بتول. (2004). غايب (رواية) (ط. 2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ص8.
(2) الراوي، محمد مهدي صالح. (2023). درء المجاعة عن العراق: مذكراتي عن سنين الحصار (1990–2003) (ط. 2). عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، ص81–82.
(3) الخضيري، مصدر سابق، ص12–16.
(4) المصدر السابق، ص8.

الزمن، يجيب: **(أنا الذي استشرتك في زمن الخير أن نحوّل رواتبنا إلى الخارج ورفضتِ بشدة، قلتِ: "عيني، كيف نطلع فلوسنا برّة؟" ألم تتهميني بأنني أُهرّب دينارنا إلى بنوك أجنبية؟..)**[1].

وهذا مثال آخر للحد الزمني "زمن الخير" الذي تبدّلت معه الأفكار والقيم، فتهمة تهريب "دينارنا إلى بنوك أجنبية" التي عبّرت عن حدود ثقافة سابقة، كانت فيها أمراً سلبياً، تحوّلت إلى ندم وخيبة في الثقافة الجديدة، نجد الأسلوب ذاته الذي اعتمدته الرواية في التنويع بين الزمنين، فحين تستعيد الساردة ذكرى الصورة القديمة حين كانت في العاشرة من عمرها، ترافق زوج خالتها في جولة سياحية في أوروبا، ثم بعدها بعامين الذهاب برحلة علاج إلى تركيا[2]، تنتقل مباشرة إلى الزمن الحاضر: **(خرجت إلى الشرفة أرقب الناس من بعيد. طوابير من رجال ونساء يحملون قسائم الحصة التموينية، ينتظرون الرز والسكر والشاي عند مراكز توزيع الغذاء، من شدة الحر، بدأ سرب رمادي يرتجف بيني وبينهم، حتى تراءوا لي كُتلا أخذت تسيح تدريجياً بشكل طولي، كانت القامات تستحيل إلى ما يشبه تجمعات بدوية، في حالة ذوبان، تنوي عبور الشارع لكن هياكلها مسمّرة في مكانها لا تقوى على العبور)**[3].

إن انتقال الساردة بشكل مباشر في هذا النص من الاسترجاع الزمني لثقافة وفرة، تنتظم سلوكيات الأفراد فيها على وفق هذا المعنى متمثلة بتعدد وجهات السفر حول العالم؛ مما يعكس الراحة الواضحة فيه، إلى مشهد من الزمن الحاضر تنتظم سلوكياته على وفق ثقافة الحصار، متمثلة بمشهد مجموعة من النساء والرجال تقف في طابور تحت الشمس الحارقة، وقد كثّف النص من صورة هذا الطابور تحت أشعة الشمس، حتى بدت الأجساد كأنها كتل سائحة بفعل الحرارة، ومسمّرة بمكانها، تعبيراً عن حالة العجز، في طابور لاستلام سلع غذائية بموجب ما عُرف بـ"الحصة التموينية"، وهي الآلية التي اتبعتها الحكومة وقتها لتقنين الاستهلاك، يقول محمد مهدي صالح الراوي، وهو الوزير الذي أطلق "البطاقة التموينية" حينها: (أصبح لزاماً أن يتم اعتماد نظام البطاقة التموينية الذي لا بديل له لمدّ كفاية الخزين من المواد التموينية إلى أطول مدة، وتوزيع الخزين الغذائي بالتساوي بين جميع من يسكن العراق لأنهم جميعاً مهددون بالمجاعة، وأن الاستمرار بتجهيز السوق من خلال وكلاء المواد الغذائية ووكلاء الطحين (الدقيق) بالطريقة السابقة قبل الحصار وفق تلبية حاجة السوق سيقود إلى استنزاف الخزين الغذائي في فترة زمنية أقل من أربعة أشهر..)[4].

(1) المصدر السابق، ص12.
(2) المصدر السابق، ص17.
(3) المصدر السابق، ص17.
(4) الراوي، مصدر سابق، ص89.

إذن نحن أمام ثقافتين متضادتين ثبّت النص زمنياً الحدود بينهما، من أجل أن يُرسّخ ملامح الكون السيميائي الجديد، ويعطي صورة الحياة الثقافية فيه، وهو ما يذهب إليه لوتمان في حديثه عن حدود الكون السيميائي، يقول: إن (الحياة البشرية الواعية، أي الحياة الثقافية، تفرض أيضاً بنية مكانية–زمانية خاصة، لأن ثقافة ما تنتظم داخل إطار ينتمي لمكان–زمن خاص، ولا يمكن أن يوجد خارج إطار هذه الحياة، هذا التنظيم يتحقق ماديا على شكل سيمياء كون تقوم في نفس الوقت بإنتاجه)[1]، وهذه الحدود كما تجلت في الرواية العراقية لها بنية زمنية ثابتة، تتماشى مع النموذج السيميائي الذي أنتجها، فدلالة الزمن دلالة مستنبطة من طبيعة الكون السيميائي، حيث الحاضر يمثل الشحة، والعجز، ويدخل في تضاد مع الماضي المتسم بالوفرة، بينما يتطلع بخوف ورهبة إلى المستقبل الغامض.

ويمكن أن نأخذ مثالاً آخر من رواية "بغداد 91" للروائي "منذر المدفعي"، وهي رواية تعتمد على مدوّنة شخصية تتمثل بمذكرات الكاتب منذ طفولته تبدأ بتاريخ 1991/1/1، أي بعد أربعة أشهر من صدور قرارات الحظر ضد العراق، والراوي في النص هو الشخصية الطفل "منذر"؛ ولذا يمكن أن نلتمس من خلالها وعي الطفل بالحصار، وتشكل الثقافة الجديدة، من خلال الموازنة بين الثقافتين، ومن أمثلة ذلك المشهد الذي ينقله الراوي عن حديث أمه مع النساء حول سفينة "ابن خلدون" التي انطلقت من الجزائر محملة بمواد غذائية لكسر الحصار عن العراق، وتم إيقافها، يقول: **(قبل أن تنتهي أمي ورفيقاتها من الحديث بشأن تلك السفينة دخلن في دوامة أخرى؛ ذلك القلق المتنامي بشأن ارتفاع أسعار المواد الغذائية، وانقطاع مواد أخرى لم يعد لها وجود في المحلات..**

– بالله أحنه شراح نسوي إذا بقت أسعار المواد الغذائية تغلى كل يوم؟

– الله يستر من الجايات!

– ذلك محور النقاشات السياسية التي أسمعها منهن منذ عدة أيام، كم تغيرت مواضيعهنّ واهتماماتهن؟!)[2].

تعبر الجملة الأخيرة التي جاءت على لسان الراوي عن التحول الثقافي الذي تحقق في وعي الطفل من خلال الاستماع لأحاديث أمه ورفيقاتها، فكل ما يتحدثون عنه يتعلق بالحصار، وغلاء الأسعار، والخوف من المستقبل، ويقوم الطفل بموازنة هذه الثقافة الجديدة بالزمن الماضي، يقول: **(لم**

(1) لوتمان، مصدر سابق، ص40.

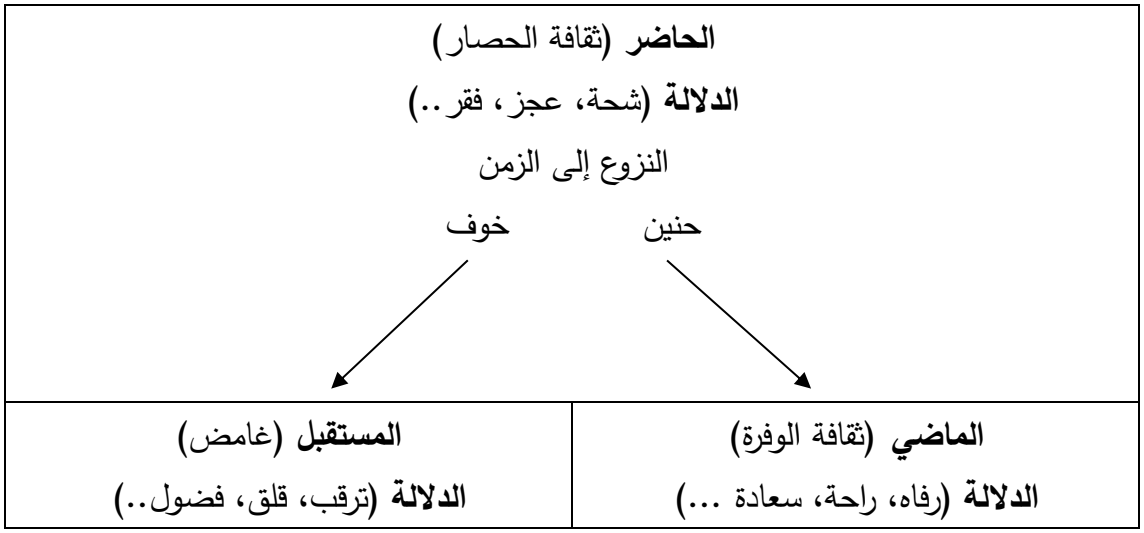
(2) المدفعي، منذر. (2023). بغداد 91: يوميات طفل عراقي في عاصفة الصحراء (رواية) (ط. 1). البصرة: منشورات وترجمة، ص29.

تعد مشاكلهن الزوجية أو فن الطبخ والعناية بالوجه، ولا حتى الخلطات الطبيعية التي تقوي بصيلات الشعر تشغل مساحة حديثهنّ!!

لم يعدن يفكرن بتجفيف قشور الرمان وخلطها مع الزيوت لتقوية الشعر، وما من رغبة بخلط القهوة مع اللبن وزيت الزيتون لتصفية البشرية، كلها أصبحت مواد باهظة الثمن همومهن أمست أكبر من العناية بالبشرة؛ كل شيء من حولي يتغير بسرعة)[1].

ففي هذا النص أيضا تتجلى الحدود الزمنية بين ثقافتين متضادتين، فالطفل يستعيد ملامح الثقافة السابقة، على الرغم من قرب العهد بالتحول الحاد الذي حدث في المجتمع، فالزمن التاريخي في النص هو (1991/1/3)[2]، ولكن على الرغم من ذلك تبدلت ملامح سلوك الأم ورفيقاتها، وتبدلت أحاديثهن واهتماماتهن، مما خلق في ذهن الطفل موازنة وعى من خلالها تشكل الثقافة الجديدة، وملامحها، ففي الزمن السابق كان الاهتمام يتعلق بالطبخ والجمال والمشاكل الزوجية، أما في ظل الثقافة الجديدة باتت الاهتمامات تتعلق بتأمين الحد الأدنى من الغذاء، ومما يعكس صورة التضاد بين السابق والحاضر هو أن المواد التي كانت تستعمل لخلطات الجمال (قشور الرمان، القهوة، اللبن..) أصبحت علامات ترف؛ ولذلك يعبر الطفل عن الوعي التدريجي بالحصار بجملته الأخيرة، "كل شيء من حولي يتغير بسرعة"، وبناء على ما تقدم في المثالين السابقين يمكن أن نقول أن النموذج السيميائي الخاص بثقافة الحصار ينتج دلالات تأويلية تتعلق بالحد الزمني الذي يفصل تشكل الكون السيميائي الخاص به على وفق المخطط الآتي:

مخطط رقم (1): الحد الزمني في ثقافة الحصار[3]



(1) المصدر السابق، ص29.

(2) المصدر السابق، ص24.

(3) مخطط سيميائي يكشف عن سيميائية الحد الزمني في رواية الحصار، ودلالاته الثقافية، من تصميم الباحث.

2. **الحد المكاني:** إن لغة الحدود المكانية بحسب لوتمان تتبع للنموذج البنيوي الثقافي الذي أنتجه كون سيميائي ما، فتكتسب دلالات تأويلية تصف الواقع، فمفاهيم مثل (يمين/ يسار، قريب/بعيد، أعلى/أسفل..) تكتسب دلالات ومعاني ثقافية مثل: (حسن/سيّء، سهل المنال/صعب المنال، أهل/غريب..)، وتختلف هذه الدلالات بحسب النموذج الذي أنتجها إن كان دينياً أو اجتماعياً أو سياسياً..، فالعلو دينياً يرتبط تأويله بالجنان، بينما اجتماعياً بالطبقة العليا وهكذا، وغالبا ما تأخذ السمات المكانية شكل التضاد مثل (السماء/الأرض) أو قد تأتي على شكل تدرج هرمي[1].

وقد تجلت الحدود المكانية في رواية الحصار على شكل تضاد ما بين (الداخل/الخارج)؛ إذ يبدو فضاء الداخل فيها متخماً بدلالات ثقافة الحصار، ومناقضاً للبعد المكاني الآخر (الخارج) الذي يتجلى على شكل منفذ الخلاص، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية "زيد الشهيد" التي سبق ذكرها "فراسخ لآهات تنتظر": **(أعدّ اللحظات التي أخالها تمطّت فبلغت دهراً، مثلما أحثُّ الحافلة التي تقلّنا-برجاءاتي المتوسلة- للإسراع والخروج من شِراك الفخ الملغّم الذي اسمه "طريبيل" (هذا المنفذ الحدودي الوحيد المتاح لنا للانزلاق من عنق الزجاجة/من دائرة الاختناق) (..) ها أنا أخرج ..وأتذكر عيون العتاب في الوجوه الشاحبة المتعبة التي التقيتها في الأسواق والمقاهي والطرقات واللقاءات العابرة وزحامات البحث الساحق عن بضاعة مفقودة..)**[2].

تتجلى بوضوح في النص دلالات الحدود المكانية المتضادة (الداخل/الخارج)؛ إذ مثّل الداخل فضاءً ضاغطاً عبّر عنه النص بـ (الفخ الملغّم، دائرة الاختناق، الزجاجة)، وهذا الفضاء متخم بعلامات ثقافة الحصار، (الوجوه الشاحبة، نظرات العتاب، التعب، الزحام، البحث الساحق عن البضاعة الفقودة..)، وبالمقابل حمل فضاء الخارج دلالات مضادة لفضاء الداخل، فمنفذ طريبيل هو (عنق الزجاجة) الذي سيخرج منه إلى فضاء (اللا حصار)، ليصف النص تبدل سلوك ومشاعر وحتى ملامح الأفراد بمجرد عبور الحد بين الفضائين: **(أتطلّع في شعاب وجوه الراكبين فتتمثّل مرايا استبدلت غيوم البَهَت وضبابيّة الفراغ بتباشير ألقٍ يتجمّع كما سحابة بيضاء (..) يكبر حجم المرأة الجالسة جوار زوجها العجوز في المقعدين المحاذيين لي بعد أن كانت منكمشة شأنها شأن جميع الركاب طيلة الطريق الصحراوي الذي قطعناه من بغداد حتى طريبيل..)**[3]، ويضيف في موضع آخر **(شيءٌ ما تبدّل عند دخول الحافلة الأراضي الأردنية، تمثّلت الأبنية المقتربة شيئاً فشيئاً**

(1) بريمي، مصدر سابق، ص122.
(2) الشهيد، مصدر سابق، ص14.
(3) المصدر السابق، ص15.

شواخص ارتياح وطرد زفير، تغيّر الهواء الذي كان ينهمر على الوجوه ساخناً؛ مستحيلا نسماتٍ طرية باردة، هل ينجلي التعب المزروع في أنسجة أعضائنا..)[1].

وإذا كان هذا النص المقتبس قد عكس تبدل نمط السلوك بمجرّد مغادرة الفضاء الثقافي الخاص بالحصار، فإنه في نص آخر يصف هذا التبدل بطريقة عكسية، وذلك بمشهد عودة "مبدر" إلى العراق، حين وصل إلى المنفذ الحدودي، فأثناء تفتيش الحقائب يندهش من سلوك الموظفين، ولكنه يعي بأن هذا الحد ينقله إلى فضاء ثقافة الحصار الذي يعدُّ هذا السلوك ملائماً لنموذجه، يقول: **(أن المفتشين كانوا يفوهون بكلمات تقطر صمتا وعيونهم تتابع قناني عطور ابتعتها هدايا لأمي ونجاة وأختي، وقمصان خمنت إهداءها لكمال وابن خالتي ومن يزورني من المعارف، وكانت أن امتدت أكفهم تختلس وبطرقٍ لا تخلو من المجاملة واحداً من الأنواع المرزومة وسط بهت عينيّ وانبثاق دهشتي؛ لكني قلت لا بأس فهم من شريحة الذين داستهم أقدام الحصار)**[2]، وبذلك تتضح بجلاء ثنائية (الداخل/الخارج) بما فيها من دلالات ثقافية عبّرت عن حدود هذا الكون السيميائي الذي تشكّل بفعل الحصار، فأنتج هذه الثقافة الخاصة، التي قدمتها الرواية العراقية عبر أسلوبين متمايزين، الأول كان بإحداث لحظة وعي مفاجئ تنقل بها الإدراك إلى ثقافة الحصار كما تقدّم، والثاني بالوعي التدريجي الذي تقدمه عبر تمييز الحدود المكانية والزمانية بما تتضمنه من علامات ثقافية تراكمية – كما في الأمثلة السابقة– تميز زمنياً ومكانياً حدود ثقافة الحصار.

الخاتمة:

بناء على ما تقدّم كشفت دراستنا هذه للرواية العراقية ما بعد 2003م، عن تحوّلات ثقافية تمثّلها الروائيون في نصوصهم السردية التي استعادت حقبة الحصار، وعبّرت تمثيلاتهم السردية عن تشكّل فضاء سيميائي جديد على المجتمع العراقي؛ نتيجة للمتغيرات الاقتصادية التي أعادت نمذجة مختلف شؤون الحياة الاجتماعية، وخلقت علامات ثقافية جديدة تستمد دلالاتها التأويلية من فضاء الحصار الثقافي، الذي أفرز نموذجه الثقافي الخاص.

ولعل ما يميّز هذه الدراسة عن الدراسات النقدية السابقة التي قاربت موضوعة الحصار الاقتصادي، من منظور فني أو موضوعي، في الرواية العراقية ما قبل 2003 أو ما بعدها، أنها طبقت منهجية نقدية صارمة، هي منهجية السيميائيات الثقافية، التي كشفت عن الحدود الدقيقة لتشكل كون سيميائي ثقافي جديد، من خلال تتبع التمثيلات السردية لثيمة الحصار؛ مما أسهم في الكشف عن التحوّل الجذري والعميق لثقافة المجتمع العراقي بأثر هذه الانعطافة التاريخية في العراق.

(1) المصدر السابق، ص25.

(2) المصدر السابق، ص265.

ويمكن إجمال أبرز نتائج الدراسة بما يأتي:

- إن روايات الحصار قد اهتمّت بلحظة الوعي بتشكّل ثقافة جديدة بشكلين متباينين: الأول أن تكون لحظة وعي مفاجئ تقوم على المفارقة في وعي الشخصيات؛ نتيجة لحدث ما بين ثقافتين: ثقافة آفلة، وأخرى في طور التشكّل، والثاني أن تكون لحظة وعي متدرّج يتم بناؤها في النص من دون إحداث مفارقة أو تحوّل سريع في سلوك الشخصيات أو استجاباتها.

- إن رواية الحصار توظّف لحظة الوعي المفاجئ لغاية ذات بعدين: الأول إحداث التحول في مسار الشخصيات وإعادة تركيبها، إما البعد الثاني فيتعلّق بالمسرود له؛ إذ يوظف لحظة الوعي المفاجئ؛ لإحداث هزة في ذهن القارئ تجعله يميز حدود كون الحصار السيميائي المتشكّل، وتباينه عما كان قبله.

- عرفت الدراسة لحظة وعي ثقافة الحصار بما يأتي: إن وعي الحصار هو اللحظة المرتبطة بالواقع التي يعي فيها الفرد أن نظاماً جديداً من الأنساق والعلامات الثقافية التي تتحكم بالحياة قد انتقل من كون سيميائي يتسم بالوفرة إلى آخر يتسم بالشحّة، وتحدث هذه اللحظة نتيجة المواجهة المباشرة مع علامة ثقافية أنتجتها الثقافة الجديدة لم تكن مألوفة في الثقافة السابقة، ويدرك من خلالها الفرد تحول هذه الأنساق والعلامات الجديدة إلى قواعد ومنظومة ثابتة تسيّر مجمل جوانب الحياة عامة.

- خرجت الدراسة بتعريف للحظة وعي الثقافة في السيميائيات الثقافية عامة بما يأتي: إن لحظة إدراك الفرد لنشوء كون سيميائي جديد يفرض علاماتٍ وأنساقاً سيميائية خاصة بثقافة جديدة، تتحول إلى قواعد ومنظومات تحكم حياته داخل مجتمع ما، وتنتج دلالاتها الخاصة، وتوجه نظرته للعالم، ولحظة وعي هذه الثقافة هي اللحظة التي ينتقل بها إدراكه من الثقافة السابقة إلى الجديدة بأثر الاصطدام بعلامة ثقافية جديدة.

- تكشف طريقة عرض الوعي المتدرّج بتشكّل ثقافة الحصار في الرواية العراقية ما بعد 2003، عن حدود الكون السيميائي زمانياً ومكانياً، وغاية النصوص في بناء هذا الوعي المتدرج هي ترسيخ حدود الكون السيميائي، والكشف عن دلالاتها التأويلية في النصوص.

- إن دلالات الحدود الزمنية للكون السيميائي في رواية الحصار تبدو ثابتة، وتعبر عن دلالات ثقافية تأويلية؛ إذ يعبر الحاضر عن دلالات الشحة والعجز، ويدخل في تضاد مع الماضي المتسم بالوفرة، بينما يرتبط المستقبل بالقلق والخوف والترقب.

- إن الحدود المكانية جاءت على شكل تضاد في ثنائية (الداخل/الخارج)، إذ ارتبط فضاء الداخل بدلالات العسر والتعب والعجز، بينما مثل فضاء الخارج دلالات الانعتاق والحرية والأمان.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: الروايات

1. الخالدي، ضياء. (2020). هروب وردة: وقائع صيف 1995 (رواية) (ط. 1). بغداد: منشورات نابو.
2. الخضيري، بتول. (2004). غايب (رواية) (ط. 2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.
3. رحيم، فلاح. (2025). ليلة الثاني من آب (رواية) (ط. 1). بغداد: دار الرافدين.
4. الشهيد، زيد. (2010). فراسخ لآهات تنتظر (رواية) (ط. 1). دمشق: دار الينابيع.
5. المدفعي، منذر. (2023). بغداد 91: يوميات طفل عراقي في عاصفة الصحراء (رواية) (ط. 1). البصرة: منشورات وتر.

ثانيًا: الكتب

1. الأخرس، محمد غازي. (2011). خريف المثقف في العراق (1990–2008) (ط. 1). بيروت: دار التنوير.
2. بحراوي، حسن. (1990). بنية الشكل الروائي (ط. 1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
3. بريمي، عبد الله. (2018). السيميائيات الثقافية: مفاهيمها وآليات اشتغالها: المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السيميائية (ط. 1). عمّان: كنوز المعرفة.
4. بوعزة، محمد. (2010). تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم (ط. 1). بيروت: الدار العربية للعلوم.
5. الحيدري، إبراهيم. (2017). الثابت والمتحول في الشخصية العراقية: دراسة للتغيرات البنيوية التي حدثت في العراق حتى عام 2003 (ط. 1). بغداد: دار عدنان.
6. الراوي، محمد مهدي صالح. (2023). درء المجاعة عن العراق: مذكراتي عن سنين الحصار (1990–2003) (ط. 2). عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع.
7. الظهري، فاطمة. (2025). السيميائيات الثقافية والبيولوجية بين النظرية والتطبيق (ط. 1). طنطا: دار النابغة.
8. العاني، شجاع مسلم. (1994). البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
9. عجام، علي عبد الأمير. (2019). في مهب العراق: الحروب والحصار والتحولات العاصفة (1990–2003) (ط. 1). بيروت: دار الرافدين.
10. قاسم، سيزا؛ وأبو زيد، نصر حامد. (1986). مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مقالات مترجمة ودراسات) (ط. 1). القاهرة: دار إلياس العصرية.

11. لوتمان، يوري. (2011). سيمياء الكون (عبد المجيد نوسي، ترجمة؛ ط. 1). بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
12. مبارك، حنون. (1987). دروس في السيمياء (ط. 1). الدار البيضاء: دار توبقال.
13. النورس، حبيب. (2014). الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي: دراسة في تحولات الأنساق الثقافية (ط. 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
14. نوسي، عبد المجيد. (2002). التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة (ط. 1). الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.

ثالثًا: المعاجم والموسوعات

1. إدجار، أندرو؛ وسيدجويك، بيتر. (2014). موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية (هناء الجوهري، ترجمة؛ ط. 2). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
2. موريس، ميغان. (2010). معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: مفاتيح اصطلاحية جديدة (سعيد الغانمي، ترجمة؛ ط. 1). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
3. سميث، شارلوت سيمور. (2009). موسوعة علم الإنسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية (مجموعة باحثين، ترجمة؛ ط. 2). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

رابعًا: الدوريات

1. بوزيدة، عبد القادر. (2002، مايو). لوتمان وسيميائية الثقافة. مجلة بحوث سيميائية، مج 1، ع 1، ص 9–10.
2. حمداوي، جميل. (2017، يناير). سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجًا). مجلة تمثلات، مج 2، ع 1، ص 59–82.
3. سيمننكو، أليكسي. (2017، ربيع). الثقافة بوصفها نصًا: مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان (سمر طلبة، ترجمة). مجلة فصول، مج 25، ج 3، ع 99، ص 279–302.
4. قويضي، إلهام. (2024). اقتباس الفضاء السردي من الرواية إلى الفيلم السينمائي. مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث, 4(11). https://doi.org/10.56989/benkj.v4i11.1271