Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (105) المجلد (1) ايلول 2025

تعالق الفنون في رواية مقام الكُرد لمها حسن – الموسيقى مثالاً – دراسة ثقافية

The Intertwining of Arts in Maha Hassan's Maqam al-Kurd: Music as a Cultural Lens

م.م آشتي كمال جهان بخش غفور
كلية التربية للعلوم الانسانية- جامعة ديالى

Abstract

In Maqam al-Kurd, music is not merely employed as a décorative aesthetic element; rather, It evolves Into a cultural structure that raises deep questions surrounding identity, belonging, and the self.

This study adopts a cultural perspective to trace the manifestations of music within the narrative and to deconstruct its layers as a signifier of shifts In identity and selfhood within broader social and historical contexts.

The analysis seeks to uncover how music functions as a cultural bridge, connecting art with memory and Identity, and how It contributes to the creation of meaning within the fictional world. Ultimately, music emerges as a symbolic medium through which marginalized communities reclaim space and resist erasure and authoritative power.

Email:
Ashti.ar.hum@uodiyala.edu.iq

Published: 1- 9-2025

Keywords: الموسيقى ، مقام الكرد، الدراسة الثقافية، الهوية، الذاكرة الجمعية

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

لا تُوظَّف الموسيقى في رواية مقام الكُرد بوصفها عنصرًا جماليًا زخرفيًا فحسب، بل تتحوّل إلى بنية ثقافية حاملة للأسئلة المتعلقة بالهوية والانتماء والذات.

تنطلق هذه الدراسة من منظور ثقافي لرصد تمظهرات الموسيقى في النص السردي، وتفكيك أبعادها بوصفها علامة دالّة على تحوّلات الذات والهُوية ضمن سياقات اجتماعية وتاريخية.

وتهدف القراءة إلى الكشف عن كيفيّة تحوّل الموسيقى إلى جسر ثقافي يربط بين الفن والذاكرة والهوية، واستجلاء أثرها في إنتاج المعنى داخل العالم الروائي، بما يجعل منها وسيطًا رمزيًا يُعيد تموضع الجماعة المهمَّشة في مواجهة النسيان والسلطة.

المقدمة

تُعدّ ظاهرة تعالق الفنون في الرواية الحديثة من أبرز تجليات التحوّل الجمالي في الكتابة السردية المعاصرة، حيث لم تعد الرواية جنسًا أدبيًا مغلقًا، بل فضاءً تفاعليًا منفتحًا على أشكال تعبير متعددة، كالموسيقى، والفن التشكيلي، والسينما، وغيرها. وفي هذا السياق، ترى الدكتورة (نادية هناوي) أن الرواية، منذ نشأتها الأولى، تأسّست على التفاعل بين أنماط خطابية متنوّعة كالمقامة، واليوميات، والأغنية، مما أكسبها قدرة فريدة على الانفتاح على الأجناس والفنون الأخرى دون أن تفقد هويتها السردية. وهو ما تسمّيه بـ"العبور الأجناسي"[1].

من هذا المنطلق، تتقاطع هذه الدراسة مع الدراسات الثقافية بوصفها حقلًا نقديًا يُعنى بتمثيلات الهوية والسلطة والمعنى، ويركّز على علاقات الهيمنة وتكوين الوعي الثقافي، بدلًا من الاكتفاء بتحليل الجماليات[2]. وبهذا الفهم، لا تُقرأ الموسيقى في النص الروائي كعنصر زخرفي، بل كقوة رمزية تُفعّل الذاكرة، وتعيد إنتاج الهوية، وتقاوم التهميش الرمزي.

تحضر الموسيقى في الرواية بوصفها لغة ثانية، تُعيد تشكيل العلاقة بين الذات والعالم. وهي تتقاطع مع مفهومي الهوية الجمعية – بوصفها بناءً ثقافيًا ينشأ تدريجيًا من الممارسات الرمزية والثقافية داخل الجماعة[3] – والذاكرة الجمعية باعتبارها منظومة من الصور والمشاعر والتجارب المشتركة التي تستعاد عبر اللغة، والفن، والطقس الجماعي[4].

كما يُمكن قراءة هذا الحضور الموسيقي بوصفه تمثيلًا لـ الذهنية الجمعية، باعتبارها استعدادًا عقليًا مشتركًا أو ملكة مفكّرة جماعية" تُنسب إلى جماعة بشرية معينة، وتنعكس في مجموعة من المبادئ والتصورات والميول الذهنية التي تُنتَج وتُستعاد داخل الثقافة، ويعاد إنتاجها في الخطابات المعرفية والإيديولوجية[5]. وهي لا تمثل بنية عقلية ثابتة، بل انعكاسًا للمنظومة الثقافية السائدة في زمنها ومكانها.

يرى الناقد (كه يلان محمد) أنّ من الطبيعي تتفاعل الرواية مع التشكيلة الموسيقية على مستوى البنية والتركيبة السردية، بل وقد تتحوّل الموسيقى إلى ثيمة أساسية في التناول الروائي،[6]. ويُعزّز هذا الطرح ما نلمسه في عدد من الروايات العربية التي وظّفت الموسيقى كثيمة دلالية مركزية، مثل شوبان الصدرية للروائي حسن فالح، وأمطار صيفية لأحمد القرملاوي، والبيت الأندلسي لواسيني الأعرج، واللحية الأميركية لعبدالكريم العبيدي، وعازف الغيوم لعلي بدر، حيث تُستثمر الموسيقى بوصفها وسيطًا هوياتيًا ودلاليًا لا مجرد خلفية.

ضمن هذا الأفق، تأتي مقام الكُرد لمها حسن كنموذج سردي يتفاعل مع الموسيقى بوصفها طقسًا ثقافيًا يؤطّر التجربة ويستحضر التاريخ الكردي المهمّش. تقول الكاتبة في مستهل الرواية: «ساعدتني الموسيقى الكردية على كتابة هذه الرواية؛ فهي التي خلقت لديَّ الفكرة الأولى ثم أخذت تُكمل معي مسيرة السرد لتجلب لي الصور والحكايات والأفكار والشخوص، فأدوّن هذا كله بانفعال مختلف وطازج[7]» ما يبيّن أن بنية الرواية تنشأ من تفاعل أصيل بين الصوت والسرد.

وبما أن الرواية تُعيد تمثيل الثقافة الهامشية، فإنها تُقوّض أيضًا ما يسميه (بيير بورديو) بالسلطة الرمزية، التي تُمارَس من خلال التعليم واللغة والذوق الثقافي، وتُفرض على الأفراد بوصفها مسلّمات لا تُناقش[8]. فالموسيقى هنا ليست ملاذًا وجدانيًا فقط، بل وسيلة لإعادة كتابة الذات والجماعة في مواجهة الإقصاء.

وعليه، تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة حضور الموسيقى في مقام الكرد من منظور ثقافي، بوصفها ممارسة رمزية لإنتاج المعنى، وتشكيل الهوية، وتفكيك السلطة، في سياق سردي يُعيد تشكيل العلاقة بين الفن والواقع من موقع المقاومة الرمزية.

❖الموسيقى بوصفها ممارسة ثقافية وطقسًا هويّاتيًا

لم تعد الموسيقى، في الرواية الحديثة، مجرّد زخرف جمالي أو تقنية سردية، بل غدت بنية ثقافية متشابكة، تعبّر عن أنساق الهويّة، وتستبطن صراعات التاريخ والجغرافيا والذاكرة. فالرواية، بوصفها خطابًا ثقافيًا، تُعيد عبر الموسيقى تمثيل الهويّات المهمّشة، وتمنحها حضورًا رمزيًا وماديًا يُقاوم المحو. في رواية مقام الكُرد لمها حسن، تتجلى الموسيقى كحقلٍ ثقافي مركّب، لا ينفصل عن قضايا الانتماء والذاكرة والسلطة، بل يتداخل معها في تشكيل فضاءٍ روائي يُعلي من صوت الجماعة المهمّشة، ويجعل من الطقس الموسيقي فعلًا مقاومًا.

منذ العتبة العنوانية، توظّف الكاتبة مفهوم "المقام" لإنتاج معنى ثقافي متعدّد الأبعاد. فـ"مقام الكُرد" ليس مجرد نسق موسيقي، بل علامة ثقافية تُحمَّل بدلالات تاريخية وقومية، تُستعاد في سياق استعماري أو ما بعد استعماري يحاول محو الخصوصيات المحلية. وحين يُعترض داخل الرواية على العلاقة بين المقام

والكُرد بوصفها إثنية، تُعيد الشخصية الأخرى تعريف هذه العلاقة بوصفها "ذاكرة جينية"، وهو ما يعكس الطابع الأنثروبولوجي للهوية، بوصفها بناءً متوارثًا لا بيولوجيًا، بل ثقافيًا تُنتجه الجماعة وتستبقيه بالرغم من الإقصاء.

وفي هذا الإطار، يمكن فهم الهوية على أنها «تميّز الذات من جهة، وإثبات وجودها في دائرة معينة في حدود واضحة المعالم، انطلاقًا من قناعة راسخة وفكرة مهيمنة تحتم على صاحبها عدم الذوبان في غيرها[9]»، وهي بهذا المعنى تمثّل حصنًا رمزيًا للمقاومة في وجه محاولات الطمس والتذويب الثقافي. ويُجسّد النص الآتي هذا التمثيل الرمزي للهوية من خلال اللغة والموسيقى: "***اعترض سوزدار قائلاً: مقام الكُرد لا علاقة له بالكُرد... ابتسم كرم الدين بمكر، وهز رأسه: بل له علاقة بجينات الكُرد الموسيقية المنتشرة في العالم، وبالذاكرة الكُردية الجمعية. هز سوزدار رأسه: نعم صحيح، مقام الكُرد الذي تقشعر له الأبدان."[10]***

الموسيقى هنا تتحوّل إلى جهاز ثقافي فاعل، لا إلى خلفية زخرفية. فهي تؤسّس لما يسميه (غروسبرغ) بـ"الخرائط العاطفية"، حيث تصبح الأنغام حاملةً للانتماء، ومعادلاً وجدانيًا للمكان والماضي. ويقصد غروسبرغ بـ"الخرائط العاطفية": تشكيلات وجدانية تبنيها الممارسات الثقافية (مثل الموسيقى) لتموضع الفرد عاطفيًا داخل العالم، من خلال علاقته بالمكان، والتاريخ، والانتماء[11]. وهكذا يُعاد إنتاج الهوية الكُردية ليس عبر السرد المباشر، بل من خلال التوظيف الرمزي للموسيقى التي تُعيد وصل الجماعة بجذورها، وتُفعّل ذاكرتها في مواجهة قوى التهميش والنسيان. ويظهر هذا البُعد العاطفي للموسيقى في أحد المقاطع الروائية حيث كتبت ڤالنتينا لسامان رسالة خاصّة:

- ***هذه الأغنية ساحرة... سمعتُها عشرات المرات .***

  بعد قرابة ساعة، جاءها رد سامان:

- ***إنه مقام الكُرد، يا ڤالنتينا ... هذا هو السر [12]***

في هذا المقطع، يتحوّل مقام الكُرد من مجرد مصطلح موسيقي إلى علامة ثقافية مشحونة بالعاطفة، تُستخدم لفكّ شيفرة التأثير الآسر الذي يُحدثه اللحن في المتلقي. فالإشارة إلى "السر" لا تُحيل فقط إلى جماليات المقام من حيث بنيته النغمية، بل تؤكد كذلك على حمولته الوجدانية العميقة، المرتبطة بالهوية الجماعية والذاكرة التاريخية.

بهذا المعنى، يغدو مقام الكُرد تجليًا لما يسمّيه (غروسبرغ) بـ"الخرائط العاطفية"؛ إذ يُفعّل الانتماء الثقافي من خلال الإحساس، ويُعيد وصل الفرد – سواء أكان من داخل الهوية الكُردية أم من خارجها – بتراث موسيقي يتجاوز حدوده الجغرافية ليلامس وجدانًا إنسانيًا مشتركًا.

ويكتسب هذا البُعد العاطفي أبعادًا أكثر تعقيدًا حين نضعه في سياقات المنفى والشتات، حيث لا تعود الموسيقى مجرد خلفية سمعية أو زخرفة سردية، بل تتحول إلى أرشيف حميم للهوية، يُستعاد في لحظات التصدع والاغتراب بوصفه وسيطًا رمزيًا يُعيد تشكيل الذات، ويمنحها نقطة ارتكاز وسط عالم متشظٍ.

في هذا السياق، لا تَظهر الأغاني الكردية بوصفها إرثًا جمالياً فحسب، بل بوصفها مساحة استعادة وجدانية للانتماء الثقافي والسياسي المقموع. وعندما تستحضر الشخصيات أغاني مثل "أز كجم كجا كوردانم" أو "موختارو"، فإنها لا تفعل ذلك بدافع الحنين فقط، بل عبر فعل ثقافي مقاوم يعيد توطين الذات الكردية المنفية في فضاء سمعي مُشبع بالمعنى والانتماء. ***"أوقف جوان محادثته مع أخته ثلاث مرات، وهو يعتقد أنه يسمع أغنية مختارو... ثم يقول مجددًا: في باريس؟ في هذا الليل؟ من سيستمع إلى أغنية كُردية؟"***[13]

في هذه اللحظة، لا تُمثل الموسيقى حضورًا صوتيًا فحسب، بل تؤدي وظيفة مزدوجة إن تكرار جوان لسماع الأغنية دون أن تكون فعليًا موجودة في الفضاء الخارجي، يشير إلى تحوّل الأغنية إلى صوت داخلي مستمر، يُعيد إنتاج الذات ويحفظها من التفكك.

ولأن الإحساس بالهوية يمثل «مركبًا من المشاعر المادية، ومركبًا من مشاعر الانتماء، والتكامل، والإحساس بالاستمرارية الزمنية، والتنوع والقيم، والإحساس بالوجود[14]»، فإن التوتر بين الموسيقى والمكان يبلغ ذروته مع ڤالنتينا، التي تسمع الأغنية في حالة هذيان، حين تندمج الحمى بالحنين: ***"أدركت ڤالنتينا، وهي بين النوم واليقظة، أنها تُهلوس بسبب حرارتها المرتفعة. من يعرف هذه الأغنية في هذا الحي الباريسي، ويسمعها في هذا الليل؟"***[15]

هنا لا تعود الأغنية مجرد صوت خارجي، بل تتوغل في الوعي وتتحول إلى جزء من الهذيان الوجداني. إنها مساحة داخلية من الأمان. كما يرى (هومي بابا)، فإن الهوية ليست جوهرًا ثابتًا، بل أثرًا يتشكّل عند تقاطع الزمان والمكان عبر فعل "الترجمة الثقافية"، حيث يُعاد إنتاج الذات من خلال التفاعل مع الآخر. إذ إنَّ "الترجمة الثقافية" تنفي وجود أصل ثقافي نقي، وتُظهر أن جميع أشكال الثقافة تخضع باستمرار لعمليات الهجنة والتحوّل[16].

الموسيقى، بهذا المعنى، لا تؤدّي دورًا زخرفيًا أو ترفيهيًا فحسب، بل تُمارس فعلًا ثقافيًا عميقًا، يعيد موضعة الذات داخل خريطة وجدانية غير مرئية للانتماء، تتجاوز الجغرافيا المادية والتقسيمات الهوياتية التقليدية.

يرتقي المشهد حين تُستعاد الأغنية في حوار مباشر بين الشخصيات، حين تقول ڤالنتينا:

"هناك أغنية لطالما غنّتها أمي، لا أذكر عنوانها ولا أية كلمة منها..."

فيردّ بلال: "أز كجم كاجي كوردانم؟"

فتجيبه فرِحة: "نعم بابا... أز كجم كاجي كوردانم."[17]

في هذا السياق، تتجاوز الأغنية الترفيه أو التذكّر العاطفي، وتتحوّل إلى تصريح هوياتي واعٍ يُعبّر عن الانتماء الثقافي والنسوي الكردي. عبارة "أز كجم كاجي كوردانم" – "أنا فتاة، فتاة كردية" – ليست جملة عابرة، بل تجسيد لفعل مقاومة ناعمة ضد التهميش والتمزق الثقافي، تُستعاد بوصفها ممارسة ثقافية حية تربط الذات بجماعتها وذاكرتها الجمعية.

وتُصبح الأغنية هنا أداة تواصل أعمق من اللغة: فبينما تعجز الذاكرة اللفظية عن استرجاع كلماتها، تستعيدها الذاكرة الحسية – نغمةً، شعورًا، وجدانيةً – كأثر ثقافي محفور في الجسد. هكذا، يتحوّل اللقاء إلى طقس اعتراف بالهوية، حيث الصوت يجسر الصمت الثقافي، ويُعيد إنتاج الذات في مساحة وجدانية تُعلِن عن الوجود الكردي النسوي، بكل قوّته ورقّته في آنٍ واحد.

وفي هذا السياق، تتجلّى رؤية (موريس هالبواش)، الذي يرى أن «الذاكرة الفردية لا توجد بمعزل عن الجماعة، بل تتشكّل داخلها، وتُعاد صياغتها ضمن ما يسمّيه "الإطار الاجتماعي للذاكرة[18]"»؛ فالفرد، في نظره، لا يتذكّر إلا بقدر ما تسمح له الجماعة بالتذكّر، وما يبدو تجربةً فردية ما هو إلا استعادة موجَّهة ثقافيًا لما تنتجه الذاكرة الجمعية وهكذا، تُستعاد الأغنية لا كتفصيل ذاتي عابر، بل كأثر جمعي متجذّر يُعيد تشكيل الوعي والهُوية في الحاضر.

لا تظهر الموسيقى في مقام الكُرد كأداة فنية محايدة، بل تؤدى غالبًا في سياقات سرّية، عائلية، هامشية، أو غير شرعية اجتماعيًا. هذه السرّية ليست هامشًا سرديًا، بل هي في صلب تشكيل المعنى؛ إذ تُحوّل الأداء الموسيقي إلى فعلٍ رمزيّ للمقاومة، حيث يُعاد خلق الفضاء الثقافي للجماعة بعيدًا عن الرقابة والسطوة المؤسسية: ***"هل تذكر حين أخذنا أبي إلى حفلة جميل هورو في الشيخ مقصود، كُنا أطفالاً... أخذنا أبي المعجب بجميل هورو إلى درجة أنه أطلق علي اسمه، لنلتقي بذلك المغني الشعبي الذي يُغني سرًا في بيوت الأصدقاء."[19]***

لا تقتصر هذه الذكرى على استحضار المغني الشعبي، بل تُظهر كيف يُنتج الإعجاب الفني انتماءً هوياتيًا عميقًا: فالأب لا يُشاهد فقط، بل يُطلق على ابنه اسم المغني، مانحًا هذا الانجذاب بعدًا عائليًا متجذرًا. كما يُفصح السرد عن طبيعة الممارسة الموسيقية كفعل محاصر سياسيًا، إذ تُقام التجمعات "سرًا"، في البيوت، لا علنًا، ما يعني أن الغناء ذاته يحمل شبهةً رمزية في ظل قمعٍ مؤسسي للثقافة الكردية.

يتواصل هذا البُعد العائلي والوجداني للغناء الشعبي حين يتذكّر الأخوان غناء "جدو عفيف"، إذ يستعيدان طقسه الغنائي عبر المحاكاة الجسدية والضحك:

"هل تذكر غناء جدو عفيف؟

ضحكا معًا وراحا يُقلدان طريقة غناء جَدهما، حين يضع يَديه على أذنيه، كأنه يؤذن، وهو يُغني..."[20] في هذا المشهد، لا يكون الغناء مجرد ترديد لكلمات محفوظة، بل يتحوّل إلى أداء بصري–صوتي يُعيد استحضار الجد وتجربته الغنائية والجسدية في آنٍ معًا، بما يشبه استدعاءًا حيًا للذاكرة والحنين.

وقد اقترحت الباحثة (آشتي كمال) توصيف هذا النمط من الأداء بمصطلح «المعنّاة»، للدلالة على الشكل التعبيري الذي يجمع بين الغناء والأداء الجسدي الانفعالي؛ حيث يتماهى المغني الشعبي مع صوته في لحظة اندماج تام، فيضع يده على أذنه ويغني كما لو كان مفصولًا عن العالم الخارجي. هكذا يغدو الغناء تجربة حسية وروحية معًا، تُخاطب الذاكرة والجسد في آنٍ واحد..[21].

بهذا المعنى، تتحول الذاكرة الغنائية العائلية إلى فعل ثقافي أدائيّ، لا يستند إلى التوثيق أو الاستذكار فقط، بل إلى المشاركة الحسيّة والتمثيل الجسدي، ما يضفي على الموروث الغنائي بعدًا حيًا ومتجددًا في الفضاء العائلي.

ويُجسّد هذا المشهد طقسًا خاصًا مرتبطًا بكبار السن، يمزج بين الغناء والأداء الموروث، ليُعيد إنتاج الذاكرة الجمعية في لحظة حميمية. هذا النمط من الأداء يُصنَّف ضمن الفنون الشفهية، التي لا تنفصل عن بنية الثقافة الشعبية. فالشفاهية – كما يرى الدكتور (سعد سرحت) – "ثقافة قائمة على السمع والمشافهة، وهي نمط أصيل وقديم يسبق الكتابية تاريخيًا، لكنها لا تختفي حتى في المجتمعات الحديثة المتقدمة، إذ تظل حاضرة في المستويات الشعبية والنخبوية معًا. ويرى أنّ الشفاهية قادرة على الصمود أمام التحولات الحضارية[22].

من هنا، يغدو الغناء الشفاهي طقسًا يوميًا محمّلًا بدلالات هويّاتية وثقافية، يُستعاد لا بوصفه أداءً فنيًا فحسب، بل كأداة ترابط عائلي ووجدان جمعي، يجدّد حضوره باستمرار في الذاكرة الجسدية لمن يتلقّاه ويؤدّيه.

في الرواية، لا تُستحضر الموسيقى بوصفها عنصرًا جماليًا منفصلًا، بل تُمارَس كطقس ثقافي مشحون تُعاد عبره صياغة الذاكرة الجمعية، وتُستعاد من خلاله هوية مقموعة ومهمّشة. فالموسيقى هنا ليست أداءً صوتيًا يُقاس بجمالياته، بل أداة رمزية لاستحضار الذات وتأكيد الانتماء ضمن فضاءات موازية للهامش، تتشكّل خارج البنية السلطوية للفضاء العمومي.

إن الفن في مثل هذه السياقات لا يُمارَس في العلن لأنه "أكثر أصالة"، بل لأن العلنية نفسها مشروطة سياسيًا. فالفضاء العام لا يفسح مجالًا للتعبير غير المؤطر أو الخاضع للسلطة. لذلك، يُصبح

الغناء فعلًا مواربًا، يُؤدى في السرّ، في بيوت الأصدقاء، وفي المساحات غير الرسمية التي تنتجها الجماعة بوصفها بُنى مقاومة تُعيد إنتاج الثقافة من خارج مركز الهيمنة.

في هذا السياق، لا تُغنّى الأغنية الكردية سرًا لأنها أكثر "عذوبة"، بل لأنها منزوعة الشرعية في الفضاء السياسي والاجتماعي، ومهددة بالتجريم، فتتخذ شكل ممارسة شبه سريّة، مشحونة بالتوتر والوعي الدائم بخطر الانكشاف، ما يجعلها وسيلةً لحفظ الذات من المحو، أكثر مما تعبّر عن جمالٍ فنيّ مجرد.

تظهر هذه الديناميكية بوضوح في أحد المشاهد التي تتسم بالكتمان والتوجس: "***لم يعرف أحد من تكون هذه الطفلة، وكيف جاءت إلى هذا البيت النائي الذي ليس فيه نساء أو أطفال... بيت خصص لتلك السهرة.***[23] هنا، يُعاد تشكيل الفضاء الاجتماعي وفق منطق المقاومة الثقافية البيت النائي ليس مجرد مكان، بل "فضاء بديل" – بتعبير الدراسات الثقافية – يُنتَج خارج الرقابة، وتُمارَس فيه طقوس تحفظ ما لا يُسمح له بالظهور في الحيز العام. حضور الأطفال والنساء مُغيّب عمدًا، لا بفعل إقصاءٍ ذاتي، بل بفعل الشعور بأن الفن نفسه محفوف بالمخاطر، ويحتاج إلى حماية طقوسية.

وهذا التحول في وظيفة المكان يذكّر بما يسميه (هومي ك. بابا) بـ"الحيّز الثالث" (Third Space)، وهو فضاء رمزي تفاوضي يتشكّل عند تقاطع الثقافات، ويعيد إنتاج الهوية بعيدًا عن أي جوهر أصلي ثابت. يرى بابا أن "الفعل الترجمي الثقافي" يُنتج هذا الحيّز، فيكشف عن هجنة الثقافة ويقوّض سرديات النقاء والأصالة[24] . وفي هذا السياق، يصبح الفضاء المنزلي الخاص فضاءً بديلًا للتمثيل والمقاومة، تتجلى فيه الهويات المكبوتة من خلال الأداء والفن والذاكرة الجماعية.

وفي هذا السياق، يمكن فهم الغناء السري، أو الدندنة الطقسية، بوصفها شكلاً من التمرد الرمزي على واقع الإقصاء. فكما يشير أحد الباحثين، فإن «التمرد بوجه عام تجاوز للواقع واحتجاج في وجه الأعراف والتقاليد، كما أنه رفض للكون كما هو... واحتجاج في وجه الطبيعة الصامتة... وعمل على خلخلة القيم السائدة... وبحث للإنسان عن مخرج من أزمة الوجود والحرية والصيرورة»[25]. فالغناء في مقام الكرد ليس مجرد مقاومة لسلطة خارجية، بل هو ممارسة وجودية تُناهض الصمت، وتستدعي الذات عبر صوتها، بوصفه وسيلة إثبات للكينونة.

وإذا كان الفضاء المنزلي يُنتِج هوية هامشية تقاوم القمع عبر الأداء والذاكرة، فإن الطقس الفني ذاته يتجلى بوصفه ممارسة تُعيد تنشيط الروح الجماعية. وفي هذا الإطار، يكتسب مشهد تقبيل "البزق" قبل العزف بعدًا روحيًا–ثقافيًا، إذ يستحضر طقسًا يارسانيًا[*] عميقًا:

"***في الحفل حين أمسك البزق ليبدأ بالعزف، جالت عيناه تبحثان عنها، قبّل البزق، متعلمًا هذه العادة من اليارسانيين الذين يُقبّلون البزق قبل العزف، وبعد الانتهاء منه... اعتاد جوان أن يعزف بإصبعه، دون استعمال الريشة، مؤمنًا بأن الريشة تعزل بين القلب والوتر***[26]"

المشهد يكشف عن البعد الرمزي والروحي للموسيقى؛ فالممارسة الفنية هنا ليست تعبيرًا ذاتيًا فحسب، بل فعل طقسي يُجسّد ذهنية جمعية ترتبط بجماعة ثقافية–دينية محددة، وتعكس رؤيتها للعالم من خلال الحواس والوجدان. إنها ذهنية تنتج أنماطًا من السلوك والانفعال تُمارَس ضمن نسق رمزي مشترك، وتُعيد تفعيل الذاكرة الروحية للجماعة عبر الجسد والصوت.

وهذا ما يتوافق مع رؤية (إرنست كاسيرر) في كتابه "مقال في الإنسان: مدخل إلى فلسفة الثقافة"، حيث يُعدّ الإنسان "حيوانًا رمزيًا"، مؤكدًا أنّ الثقافة تُبنى أساسًا على أنظمة رمزية مثل الدين والفن واللغة. يقول كاسيرر: «كل فعل ثقافي هو في جوهره فعل رمزي؛ لا يمكن فصل الفكر الإنساني عن الرموز التي يخلقها[27]».

بذلك، يُصبح تقبيل البزق فعلًا رمزيًا للفناء في الموسيقى، وتجليًا لما يمكن تسميته بـ"الإيمان الجمالي"، إذ يتداخل الفن مع الإيمان، وتتجسّد الذهنية الجمعية لا من خلال الفكر المجرد، بل عبر الأداء، والإحساس، والمقدّس الشعبي.

وإذا كانت الممارسة الطقسية الفردية، مثل تقبيل البزق، تُعيد تفعيل البعد الروحي للهوية، فإن التعبير الجسدي الجماعي يتّخذ بُعدًا تواصليًا وثقافيًا مختلفًا حين تتجلى الموسيقى في الرقص، لا سيّما في طقسٍ كـ"الدبكة".

فـ"الدبكة" لا تُقدَّم في الرواية كأداء فلكلوري فحسب، بل كفعل ثقافي متجذر، يُكرّس وظيفة الموسيقى كطقس اجتماعي جامع، تتقاطع فيه العاطفة الفردية بالانتماء الجماعي.

فحين تتحوّل الدبكة من رقصة جماعية إلى وسيلة للتعبير عن الحب أو لطلب الزواج، تتجاوز وظيفتها الترفيهية لتُصبح طقسًا حميمًا يربط العاطفة الفردية بالانتماء الثقافي، كما في المشهد: ***"نعم ... كان يمسك برأس الدبكة في عرس ابن عمّي .. حين من فرط حبي، أخذتُ رأس الدبكة عنه، وأمسكتُ بيده ورحتُ أرقص... فهمس لي بعد أن انتهينا من الرقص: – هل تتزوجينني؟(28)"*** هذا التداخل بين المشاعر الفردية والطقس الجمعي يجعل من الرقص وسيلةً لقول ما يصعب قوله لفظًا، ويُضفي على الدبكة طابعًا اعترافيًا حميمًا.

وهذه اللحظة لا تعبّر عن شعور فردي معزول، بل تنبع من "الوعي الجمعي' كما يصفه (إميل دوركايم): «فليس المجتمع مجرد مجموعة من الأفراد، ولكن المركب الذي ينشأ بسبب اتحاد هؤلاء الأفراد، وتكون الظاهرة الحقيقة لها جنسها الخاص وصفاتها الخاصة، فإن نفوس الأفراد حينما تتجاذب، وحينما يؤثر بعضها في بعض ويندمج بعضها في بعض تؤدي إلى وجود كائن جديد ونفسي، ولكن لهذا الكائن شخصية نفسية من جنس جديد[29]».

فالدبكة هنا تمثل هذا "الكائن الجديد" الذي يولد من اتحاد الأفراد، حيث تذوب التجربة الفردية في نسيج الوعي الجمعي، وتكتسب معنى اجتماعيًا وثقافيًا مضاعفًا.

هذا ما يتقاطع مع تصور (كلود ليفي–شتراوس) للثقافة كمنظومة دلالية، حين يقول:

«أن تقول: "إنسان" يعني أن تقول "لغة"، وأن تقول "لغة" يعني أن تقول "مجتمع[30]"».

فالدبكة، بهذا المعنى، ليست مجرد حركة إيقاعية، بل لغة جماعية تعبّر بها الشخصيات عن انتمائها ومشاعرها، لتتحوّل الرقصة إلى خطاب ثقافي حيّ، يربط الفرد بالمجتمع، ويُجسّد هوية الجماعة وروحها.

وهكذا تُظهر الرواية كيف تتحوّل الأفعال الموسيقية والراقصة إلى تعبيرات رمزية عن الهوية الجمعية، وفي الوقت نفسه، تُشكّل قناة لتظهير العواطف الفردية، ضمن علاقة تكامل بين ما هو خاص وما هو جمعي.

وهو ما ينسجم مع تصور الدراسات الثقافية للهوية، حيث تُفهم على أنها «كنسيج علائقي متواشج مبني على ثنائيات الوحدة والتعدد، والتماثل والاختلاف، والانكماش والانفتاح، والثابت والمتحول؛ لهذا لا يمكن اختزالها وحصرها بحدود، لأنها معاشة على مدى الأزمان، واختلاف الأمكنة، وتحول حركة التاريخ، واتساع الفضاء الثقافي والإنساني[31]».

وهكذا تتجلّى الموسيقى والرقص في الرواية كطقوس وجودية وجمعية في آن، تدمج بين البُعد الجمالي والهووي، فتُعيد رسم حضور الجماعة داخل السرد كحقيقة حسيّة ورمزية.

ويبلغ هذا التجلّي ذروته في يوم "نوروز"، حيث تأخذ الموسيقى بُعدًا احتفاليًا يتقاطع مع الهوية السياسية للجماعة. فحضور البزق والدسمال، وتأنّق الشخصية، لا يُعبّر عن الفرح فقط، بل عن تأكيدٍ رمزيّ للوجود الثقافي في وجه التهميش: ***"للتوجه إلى حفل النوروز المدعو إليه، والذي سوف يُغنّي فيه، مُصطحبًا البزق، خرج جوان من شقته بكامل أناقته، ارتدى قميصه الأبيض مع بنطال من القماش الأسود، وعلى رقبته وضع الدسمال أو المنديل ذا اللونين الأبيض والأسود، وبدت بشرته تضج بالحيوية والفرح[32]***. هذه الاحتفالية، بتفاصيلها السمعية والبصرية، تُعيد إنتاج الجماعة بوصفها فاعلًا ثقافيًا حيًّا، يُعيد تعريف وجوده خارج مركز السلطة.

ويُضيء هذا البعد ما يقوله الفارابي في كتابه «الموسيقى الكبير»، إذ يرى أن الموسيقى ليست مجرد ترفٍ أو زينة، بل هي: «أشدّ الأشياء مداخلة في نفوس الناس، وأعظمها تأثيرًا في أخلاقهم، وهي تثير فيهم الانفعالات المختلفة من حزن وفرح وشجاعة وطمأنينة...[33]».

وبالاستناد إلى رؤية الفارابي، فإن الموسيقى تُؤدّي في المشهد السابق دورًا أخلاقيًا وانفعاليًا في آنٍ واحد، إذ تُحفّز الحضور الداخلي للشخصيات، وتُفعّل انخراطها في اللحظة الجمعية بوصفها لحظة

استعادة رمزية للهوية. بهذا المعنى، يتجاوز الاحتفال بنوروز كونه طقسًا موسميًا، ليغدو إعادة إنتاج للهُوية الثقافية عبر الفعل الجمالي والموسيقي، بما يحمله من شحنة وجدانية ونَفَس سياسي غير مباشر.

يستطيع المتلقي أن يلحظ بوضوح عمق الثقافة الموسيقية لدى الروائية، إذ لا تكتفي بتوظيف الأغاني ضمن النسيج السردي، بل تُراعي التعدّد اللهجي داخل اللغة الكردية، بما يعكس الثراء الرمزي والهوياتي للشخصيات والجماعة في آن واحد.

فعلى الرغم من أن معظم الأغاني الواردة في الرواية باللهجة البادينية، نجد أيضًا حضورًا للهجة السورانية، كما في المقطع الآتي: ***«راحت البنات الحاملات لقيثارات يغنين: La Kas Naprsy. تداخل أصوات البنات مع غناء الشاب يأتيها من بعيد...»***[34]

هذا التنويع لا يُفهم بوصفه خيارًا جماليًا فحسب، بل ينهض بوظيفة ثقافية رمزية، إذ يُجسّد ما يمكن تسميته بـ تعدّدية الهوية الجمعية، ويقوّض التصوّرات الأحادية للثقافة الكردية، مُبرزًا إياها كفضاء متنوع وغني، تتقاطع فيه اللكنة واللهجة مع الجغرافيا والانتماء.

فاللهجات هنا لا تُستخدم كأدوات تزيينية، بل كأفعال لغوية تُفعّل الذاكرة الجمعية، وتُعيد إنتاج الذهنية الجمعية للجماعة الكردية، حيث تُصبح الموسيقى وسيلة لمساءلة مفهوم "الهوية الثابتة"، وإعادة تعريفها كهوية متحوّلة ومعيشة.

في السياق ذاته، يُظهر مشهد تداخل الغناء بين البنات والشاب كيف يُعيد الإيقاع إنتاج نوع من الانصهار الجماعي عبر الصوت، حيث تُصبح الموسيقى وسيطًا حسّيًا يُجسّد قيم الجماعة وتضامنها العاطفي والرمزي.

كذلك تتردّد في الرواية مجموعة من الأغاني التي ترافق الشخصيات على امتداد السرد، مثل: Ez Kovok Im، Seren Malan، Sabah El Xer ، وEger Dinya Hemi Gul be Xanm. هذا الحضور لا يُستخدم كمجرد خلفية موسيقية، بل يتحوّل إلى خيط سردي يُشكّل ذاكرة جمعية حميمة، تربط الشخصيات بجذورها، بعوالمها الداخلية، وبـ إحساسها الجماعي بالانتماء، حيث تعمل الموسيقى كبنية تحتية للهوية الثقافية، لا كزينة شكلية.

بهذا المعنى، تُصبح الأغنية في الرواية وسيطًا رمزيًا يتجاوز الطرب أو التعبير العاطفي، لتقوم بوظيفة ثقافية مقاومة، تحافظ على ما يُقصى من الذاكرة الجمعية، وتُعيد إنتاج الهوية الجمعية في ظل سياقات من القطيعة والنفي والتشظّي.

فكل استماع سري، وكل تكرار لغناء الأم، وكل طقس غنائي يُؤدَّى على هامش الفضاء العام، هو في جوهره ممارسة مضادة للاستلاب الرمزي، واستعادة للسلطة الثقافية التي يُقصيها المركز. فالفن، حين

يُمارَس من الهوامش، لا يفقد معناه، بل يتكثّف كوسيط وجوديّ وهويّاتيّ للنجاة والانتماء، ينقل الفرد من موقع التلقي السلبي إلى فعل الإحياء الرمزي لذاكرته وهويته الجمعية.

❖الموسيقى كفضاء لإعادة خلق الهوية

تُعد الموسيقى في الرواية أداة جمالية تنفتح على وظيفة ثقافية عميقة، إذ لا تُستعمل كخلفية فنية، بل لتتحول إلى فضاء رمزي يُعيد خلق الهوية في سياقات التهميش والقمع. ففي هذه السياقات، لا تعود الهوية معطًى ثابتًا يُستعاد كما هو، بل تصبح مشروعًا قيد التشكيل يُعاد صياغته عبر أدوات رمزية مقاومة. ومن بين هذه الأدوات، تبرز الموسيقى بوصفها فضاءً حيًّا لإعادة بناء الهوية، لا على نحو شعاراتي أو مباشر، بل من خلال طقوس جمالية تُراوغ السلطة وتوسّع أفق الذات.

في هذا السياق، لا تُقدَّم الموسيقى بوصفها فقط علامة على الانتماء الإثني أو التراثي، بل كأداة تفاوض ثقافي تُعيد من خلالها الشخصيات تشكيل هويتها عبر التجربة والانفعال. إذ تخرج الهوية هنا من كونها معطًى جوهريًا ثابتًا إلى مشروع يتكوّن عبر الأداء والطقس والتفاعل مع الآخر. فالأغنية في الرواية ليست تكرارًا لما هو موروث، بل لحظة خلق رمزي تُوسّع الهويّة من الداخل، بما يجعل من الموسيقى فعلًا ثقافيًا هجينيًا، تتقاطع فيه الذات بالجمع، والجمال بالسياسة.

في الرواية، تتحول الموسيقى إلى أداة ذات رمزية عميقة تعيد من خلالها الشخصيات بناء علاقتها بذاتها وهويتها وبيئتها، لتصبح بذلك فضاءً ثقافيًا مقاومًا يعكس الصراع بين المركز والهامش، وبين السلطة والذات، وبين اللغة والسيادة الرمزية.

تنقل الرواية شخصياتها من فضاءات الانتماء المغلق إلى فضاءات هجينة تصوغ من خلالها ذواتها في مواجهة قوى الإقصاء. في هذا السياق، تتحوّل الموسيقى إلى طقس رمزي يعيد تموضع الهوية، لا بوصفها جوهرًا ثابتًا، بل بنية متحوّلة تتشكّل تحت ضغط الذاكرة، والسلطة، والرموز المهدّدة.

يبرز مثال ڤالنتينا – كشخصية مزدوجة اللغة والانتماء – بوصفها نموذجًا لهوية منفتحة تصوغ علاقتها بالموسيقى من موقع هشّ ومعقّد: فهي تُقصى لغويًا وثقافيًا داخل مجتمع النسوة المتحدثات بالكردية، وتُقمع رمزيًا حين تُكسر أشرطتها الموسيقية بوصفها أدوات لهوية غير مرغوب فيها –سياسيًا–. ومع ذلك، لا تنهار ذاتها بل تبحث عن مساحات مقاومة ناعمة، كما في مشهد لجوئها لأغنية ديمس روسوس وسط ضجيج متداخل:

"تتحدث النسوة بالكُردية بطلاقة وسرعة، يصعب على ڤالنتينا فهم كل ما يقال ومجاراتهن بالكلام... بينما يضع السائق شريط قرآن بصوت مرتفع، يتداخل مع كلام النساء، لتهرب من تلك الأصوات فتحت ڤالنتينا جهاز هاتفها، وراحت تسمع أغنية ديمس روسس[35]

هذا المشهد لا يقتصر على هروب حسّي، بل يكشف عن تفكيك للعنف الرمزي الذي تمارسه البنى الثقافية المحيطة: لغة النسوة، الذاكرة المكسورة، كل ذلك يصنع طوقًا محكمًا حول الذات، فلا تجد ڤالنتينا سوى الموسيقى الفردية العابرة للانتماءات لتعيد امتلاك توازنها.

وينبع هذا الشعور بالعزلة من تجربة شخصية مؤلمة سابقة: ***"حين عاقبها عمّها دون رحمة، حين كسر أمام عينيها، الأشرطة الموسيقية كلّها، لمطربين ومطربات، اعتادت سماع أغانيهم، إذ جلبت لها خزامى تلك الأشرطة، لتعوضها عن حرمانها من القرية***[36]

وإذا كان كسر أشرطة ڤالنتينا يُمثّل انتهاكًا فرديًا لذاكرتها الموسيقية وذائقتها الناشئة، فإن الرواية توسّع هذه التجربة لتكشف عن صراع جمعيّ أعمق، تُمارَس فيه أشكال متنوّعة من الإقصاء الرمزي تجاه التعبير الموسيقي الكردي.

تُطرح العلاقة بين الموسيقى والهوية هنا كساحة صراع غير متكافئة، لا يُمارَس فيها المنع بشكل مباشر، بل تُمارَس السلطة الرمزية عبر آليات تربوية، اجتماعية، وعائلية، تُقنّن ما يجوز التعبير عنه وتكبت ما يُخالف المألوف. يُكسر شريط، يُضرب طفل، يُصادَر صوت... كلّها شواهد على قمع ناعم تُمارسه المنظومة من الداخل والخارج في آنٍ واحد:""***سألتنا المعلمة، من منكم صوته جميل؟ فقال الجميع: سامان، إنه يغني دائمًا في الأعراس. وحين نهض سامان يُغني، اختار أغنية جادّة، حتى لا يغني عن الحب، فقال: هاتن بيشمركة! صرخت به المعلمة التي لم تكن تعرف اللغة التي يغني بها سامان، ....وشكته للمدير... حين جاء المدير غاضبًا لم يعرف أن هناك مسمارًا في العصا التي ضربه بها بقوة كلّها...وراحت يده تنزف***[37] هذا المشهد ليس مجرد عقاب، بل محاكاة مفرطة لعنف الدولة على جسد الهُوية، حيث تتحوّل الأغنية إلى جريمة، والصوت إلى خطر، واللغة إلى تهديد غير مرئي. تتحول المؤسسة التربوية إلى أداة فرض سلطة رمزية مركزية تُقصي ما لا تفهمه أو لا تعترف به.

ويُعبّر هذا المشهد عن أحد تمثّلات السلطة الرمزية التي لا تكتفي بمنع اللغة، بل تعاقب وجودها، مما يجعل الأداء الفني الكردي نفسه موضعًا للرقابة والعقاب.

يرى (بيير بورديو) أن الذائقة الفنية لا تتشكّل بصورة تلقائية، بل هي بناء اجتماعي معقّد تحدده علاقات السلطة والتربية والتاريخ الشخصي للفرد؛ إذ يقول: «الذائقة ليست مجرد ميل فردي، بل بناءٌ اجتماعي يعبّر عن موقع الإنسان في العالم الاجتماعي[38]»

وفي هذا السياق، تتحوّل الذائقة الموسيقية لڤالنتينا إلى سجل نضالي داخلي للنجاة من القسر الثقافي الذي تعرّضت له في طفولتها. فحين كُسر جزء من ماضيها الموسيقي، لم يُمحَ أثره من وجدانها، بل صار أساسًا تبني عليه هوية مركّبة تستوعب المتناقضات: تُدندن فيروز، تردد عبد الحليم، تستمع إلى أغنيات روسيّة، وتعود خفية إلى الغناء بالكردية. إنّها تفكّك ما فُرض عليها من تصوّرات جاهزة، وتُعيد

إنتاج ذاتها عبر الذائقة، لا بوصفها ترفًا جماليًا، بل كفعل مقاومة ناعمة وتحايل على ما يُقصيها:

"***ابتسمت ڤالنتينا وقالت بالكُردية:***

- ***هذه الأغنية جميلة!***

قالت خزامى دون أن تتأكد أنها فهمت ما قالته ڤالنتينا:

- ***هذه فيروز!*** [39]

هنا لا تكون الموسيقى مجرّد خلفية صوتية، بل فضاءً لتكوين الذات في ظلّ القيود. فالمشهد يُشير إلى قدرة ڤالنتينا على الاحتفاظ بما تحبّ سرًا، وتحويره إلى أداة تواطؤ واعتراف مع من حولها: كما يُبرز النصّ كيف تشرع ڤالنتينا في التكيّف مع واقعها الجديد، لا عبر الانصهار، بل عبر بناء ذائقة هجينة، تحفظ عناصر من ماضيها وتدمجها في سياقات جديدة: ***"أخذت ڤالنتينا تدندن أغنية توبة بحيوية متذكرة الكلمات بدقة، كأنها تسمعها اليوم، من الشرفة ذاتها، مع خزامى.***[40] بهذا المعنى، لا تكون الذائقة خيارًا جماليًا فحسب، بل وسيلة لإعادة بناء العلاقة مع الذات في عالم تحكمه تصنيفات ضيقة تفترض تطابقًا حتميًا بين الهوية والصوت، والانتماء والخطاب. لكن الرواية تُقوّض هذه التصنيفات، وتطرح الموسيقى كفضاء للتداخل والتعدد، حيث لا يُعبّر الصوت عن جوهر مفترض أو تطابق مسبق، بل يُعيد تشكيل الذهنية الجمعية عبر تفاعله مع الذاكرة والانتماء.

في المحصلة، تتجلّى الموسيقى في الرواية بوصفها فضاءً بديلًا تُمارَس فيه الهوية وتُعاد صياغتها بعيدًا عن أنماط الهيمنة الثقافية. فليست الأغاني والدندنات والطقوس السمعية مجرد أدوات للتسلية أو الحنين، بل هي أفعال مقاومة رمزية، تُفعّل الذاكرة الجمعية وتُعيد وصل الذات بجماعتها. بذلك، تتحوّل الموسيقى من خلفية شعورية إلى وسيلة ثقافية لإعادة خلق الهوية في وجه النفي والتهميش، حيث يُصبح الصوت شكلًا من أشكال البقاء، والانتماء، وإعادة تعريف الذات في تخوم الثقافة لا في مركزها.

❖التشكيل البصري للموسيقى في الرواية: تمثيل ثقافي للهويّة والذاكرة

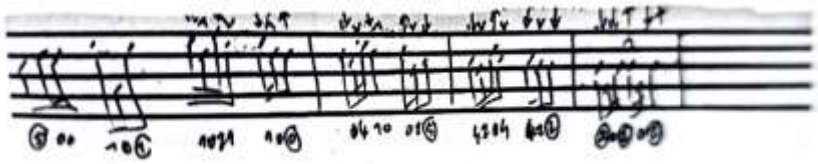
في رواية مقام الكرد، لا تُقدَّم الموسيقى بوصفها بنية صوتية أو خلفية وجدانية محايدة ترافق مسار السرد، بل تُمارَس ضمن استراتيجية ثقافية أوسع تُعيد إنتاج الموسيقى كوسيط بصري، رمزي، وذاكروي. هذه الاستراتيجية لا تعكس فحسب إدراكًا سرديًا جماليًا، بل تكشف عن بنية دلالية مشبعة بتوترات الهوية والسلطة والتمثيل، حيث تتحول الموسيقى إلى علامة ثقافية مركبة داخل نظام المعنى.

ولفهم هذا التوجّه البصري، يمكن استحضار تعريف (محمد الصفراني) للتشكيل البصري بأنه «كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال[41]»؛ بناءً على هذا التصور، لا تعود الموسيقى مجرّد أصوات تُسمَع، بل تتحوّل في السرد إلى صور تُرى وتُتخَيَّل، فتُصبح جزءًا من البنية البصرية للنص ومكوّنًا تعبيريًا يؤسّس للمعنى.

تمارس الرواية، وفقًا لهذا الفهم، نوعًا من "التهجين الثقافي (Cultural Hybridity) الذي أشار إليه (هومي بابا)، إذ تُنتج صوتًا سرديًا يتقاطع فيه السمعي والبصري، التقليدي والرقمي، الفردي والجمعي[42].

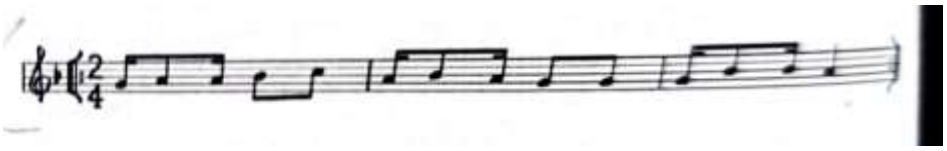
فحين تُرسَم النوتة الموسيقية داخل النص، لا يكون ذلك توثيقًا لحظة موسيقية فحسب، بل ترميزًا لوجود ثقافي مقموع يُنتزَع من الهامش ليُجسَّد بصريًا. أي أن الصوت الكردي لا يُستعاد هنا كأثر سمعي فقط، بل يُعلَن عنه كموقف بصري مقاوم للطمس، وتُستعاد به الذاكرة الجمعية، لا بوصفها سردية فردية، بل باعتبارها فعلًا جماعيًا لإحياء ما أُقصيَ من الثقافة، يُلاحظ هذا في مشهد تدوين النوتة داخل دفتر ملاحظات الشخصية: ***"فوجدت دفتر ملاحظاتها الصغير، راحت تُدون النوتة التي تسمع موسيقاها"[43]***

هذا الفعل، تنتقل الموسيقى من كونها انفعالاً حسّياً زائلًا إلى أثر مادّي مكتوب، يُرسّخ داخل



الذاكرة النصّية والجسدية في آن. فالموسيقى تُجسَّد هنا كبنية للكتابة، وكأن الرواية تعلن ما لا يُقال، يمكن أن يُدوَّن صوتيًا–بصريًا، في مساحة تُفلت من قبضة السلطة اللغوية والسياسية على حد سواء.

في السياق ذاته، يكتسب التشكيل البصري للنوتة الموسيقية دلالة سيميائية مزدوجة: من جهة، هو توثيقٌ ثقافيّ لذاكرة صوتية مهددة بالنسيان، ومن جهة أخرى، هو جسد لغوي بديل يُمارس فيه الصوت حضوره المادي. وفقًا لذلك، تتجاوز النوتة وظيفتها كأداة موسيقية لتغدو أرشيفًا ثقافيًا مكتوبًا – نوعًا من المقاومة المادية للنسيان.

وتزداد أهمية هذا الأثر حين لا يظل حبيس الورق، بل يُنقَل ويُدوَّل عبر الوسائط الرقمية، مما يمنح الصوت الكردي حياة جديدة في بيئة تكنولوجية تؤسس لأرشيف جمعي حيّ كما في النص التالي: ***"وصلتها النوتة من جوان عبر الواتس آب، فنقلتها إلى ملف الكتاب الذي تشتغل عليه، وتُدون فيه كل ما يتعلق ببحثها حول الموسيقا الكُردية من خلال اختباراتها الشخصية."[44]***

هذا المزج بين "التقليدي" و"الرقمي" يُنتج ما يمكن تسميته بالنص العابر للوسائط (Intermedial Text)، حيث يُعاد تشكيل الهوية الموسيقية الكردية من خلال بنية متعددة الوسائط تُقوّض الفصل الحداثي بين الصوت والصورة، بين الورق والشاشة، بين الفردي والمؤسسي. ويظهر هذا التداخل بوضوح في مشهد الفيديو الموسيقي الذي تتعرّف فيه ڤالنتينا على سامان: ***لم تصدّق ما رأت! وهي تتفرج على فيديو أغنية: Te bi xwe re bir u çu مجموعة شباب يُغنّون مع جوان، لصقت ڤالنتينا وجهها بالشاشة لتتأكد: إنه سامان لا يمكنها أن تُخطئ به***[45] هذا المشهد يُجسّد ما يسميه (رولان بارت) بـ "اللحظة البصرية المشبعة بالدلالة"، حيث لا تُرى الصورة كما هي، بل تُقرأ بما تحمله من رمز وعاطفة. الموسيقى هنا لا تُسمَع، بل تُرى في لحظة انفعال مشبعة بالذاكرة[46].

حيث تتحول الموسيقى إلى بنية بصرية–عاطفية–هوياتية متشابكة. فالفيديو ليس مجرد توثيق بصري، بل حدث ثقافي يعيد توزيع الحضور والغياب، ويُفعّل علاقة الذكرى بالحنين، كما تلصق ڤالنتينا وجهها بالشاشة في لحظة وجدانية تذوب فيها الحدود بين الواقع والصورة. هذا التداخل بين الصوت والصورة لا يظل حبيس المشهد الروائي، بل يتسلّل إلى بنية النشر ووسائط التلقي.

وفي منحى يُجسّد وعيًا عميقًا بتداخل الوسائط، تُدرج الكاتبة في نهاية الرواية روابط إلكترونية للأغاني التي ورد ذكرها في المتن، لتتجاوز بذلك البنية الورقية المغلقة نحو فضاء رقمي تفاعلي يعيد تشكيل العلاقة بين النص والقارئ، وبين السرد والموسيقى. هذا التوسيع الجمالي يُقارب ما يُعرف بـ "الأدب الممتد" (Expanded Literature) أو "النص العابر للوسائط" (Intermedial Text)، حيث لا تبقى الأغاني إشارات لغوية داخل السرد، بل تتحوّل إلى مكوّن سمعي–بصري فعّال يُفعّل حضور الموسيقى كممارسة ثقافية داخل الرواية. وهكذا، لا تُستثمر الموسيقى كخلفية عاطفية أو توظيف زخرفي، بل تُستدعى كبنية رمزية لتوليد معنى، واستعادة هوية، وتفعيل الذاكرة الجمعية. بهذا الأسلوب، تنفتح الرواية على جماليات الوسائط المتعددة، وتتحوّل إلى مشروع سردي–ثقافي يُعيد تعريف الذات من خلال وسيط الصوت، ويؤسس مساحة مقاومة للطمس والاختزال، حيث تلتقي الكتابة بالصورة، والحنين بالتقنية، والهوية بالمشاهدة السمعية.

الأغاني المذكورة داخل الرواية حسب تسلسل ورودها.

رقم الأغنية	المقام	اسم الأغنية	الرابط
1	بيات	Ez keçim keça kurda nim	
2	بيات	Ez kovok im	
3	كرد	Te bi xwe re bir û çû	

تظهر الرواية نوعًا من التمثيل الثقافي غير المباشر عبر ما يمكن تسميته بـ"التشكيل البصري الذهني" لشخصيات موسيقية بارزة، كما في استحضار صورة مريم خان. هذه الصورة لا تعرض كأثر بصري واقعي داخل النص، بل تُستحضر في ذاكرة الجماعة كأيقونة ثقافية تمثل "الذات الموسيقية الكردية" المنفية والمغيّبة عن المشهد الرسمي.

يركز النص على قوة الرمز وتأثيره في تكوين الهوية من خلال هذا الحضور الثقافي الرمزي، معتمدًا على الفراغ الذي يتركه الغياب البصري المباشر لاستدعاء معنى أعمق.

ويعبر الحوار التالي عن هذا الحضور الذهني والرمزي:"***رأيتُ صورة مريم خان، وتفاجئتُ، فهي ليست مشهورة كثيرًا لديكم، في سورية.***

مريم خان، سيدة الغناء الكُردي... لقد عاشت في سورية لفترة قبل أن تعود إلى العراق.[47]"

هنا، لا تُعرض صورة مريم خان بصورة مباشرة في النص، بل تُستحضر في وعي السارد والشخصيات، لتصبح صورة ذهنية يكوّنها القارئ عبر معرفته وخياله. هذا الحضور غير المباشر يضفي على التشكيل البصري بعدًا دلاليًا عميقًا؛ إذ تتحول صورة الفنانة من مجرد "مرئي" إلى رمز ثقافي يحمل ذاكرة جماعية وهوية موسيقية تُستدعى عبر السرد.

وبذلك، يعكس التشكيل البصري في الرواية أبعادًا ثقافية تتجاوز البصر المحسوس لتشمل ذاكرة الجماعة وتخيلها الرمزي، مما يؤكد على دور الفن والموسيقى كوسيط ثقافي حيّ ومقاوم في مواجهة محاولات الطمس والهيمنة.

وفي هذا السياق، يذهب (صلاح فضل) إلى أن على صانع النص البصري أن «يعيد خلق الصور البصرية وينفث فيها حياة لم تتح لها من قبل في الأنماط التشكيلية القديمة، ويزاوج بينها وبين اللغة بما يجعلها مفتوحة على نظم إشارية متعددة ومتداخلة... ويترك فيها ثغرات للتخيّل اللامرئي حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء[48]».

يتجلى التمثيل الرمزي للموسيقى والهوية أيضًا في وصف غرفة دلشان التي تتحول إلى فضاء ثقافي ذي دلالة عميقة: "***لطالما وصفتها زهرة بالمعرض، وصحح لها سليم بل بأنها تبدو كمتحف، وأحيانًا وصفها آراس، حين يمر أحيانًا على أربيل ليزور ابنته،...بأن غرفة دلشان موحية، كأنها صالة الانتظار في السينما حيث أفيشات الأفلام ومصلقات صور الفنانين***[49]" الغرفة ليست مجرد مكان عادي، بل تُمارَس كمخزن حي للذاكرة الموسيقية والهوية الثقافية، حيث تتوزع صور وأفيشات وملصقات تُمثل جسدًا ثقافيًا للشخصية. هذا الفضاء يعكس تعددية الهوية النسوية الكردية عبر العلاقة المتشابكة بين

الموسيقى، الصورة، والذاكرة، ويبرز كيف أن المكان يتحول إلى ممارسة ثقافية حية تحفظ الذات في مواجهة التهميش.

يكشف التشكيل البصري للموسيقى في الرواية عن استراتيجية ثقافية لمقاومة الطمس وإعادة إنتاج الذات عبر الصوت المكتوب والصورة المتخيلة، حيث تتحول الموسيقى إلى رمز دلالي يجمع بين التجربة الفردية والذاكرة الجمعية.

يتفق هذا مع رؤية الناقد (د.خالد ياس) الذي يرى أن الرواية العربية ما بعد الحداثية لا تكتفي بإعادة انتاج الواقع كما هو مدركًا حسيًا، بل تخلق «واقعًا مطلقًا مدركًا رؤيويًا» يعيد إنتاجه بصورة جديدة وجمالية مختلفة[50].

في «مقام الكرد»، تصبح الموسيقى وسيطًا هوويًا يتقاطع فيه الفردي بالجماعي، والمرئي بالمتخيل، مقدّمةً نموذجًا سرديًا ما بعد حداثي يتجاوز المركزية التقليدية، ليستكشف الهوية والذاكرة من خلال بنى فنية هجينة ومنفتحة على إمكانات جديدة للتمثيل الثقافي والمقاومة الرمزية.

الخاتمة

- تكشف رواية مقام الكُرد عن وعي روائي حاد بتعالق الموسيقى مع قضايا الهوية الفردية والجمعية، الذاكرة الثقافية، والسلطة الرمزية، حيث لا تُقدَّم الموسيقى بوصفها عنصرًا جماليًا مكمّلًا، بل كبنية دلالية فاعلة تُعيد إنتاج المعنى والذات في سياقات التهميش والطمس.
- تُوظّف الرواية الموسيقى بوصفها طقسًا جمعيًا يوميًا، وملاذًا سرديًا، وشيفرة رمزية تُستعاد من الهوامش، لإعادة تشكيل الهوية الجمعية في مواجهة محاولات الإقصاء، مما يجعل من الأداء الفني فعلًا مقاومًا ينبع من الذهنية الجمعية ويمتد إلى ممارسات الحياة اليومية.
- كما تستثمر الرواية الطيف الواسع للغناء الكردي، ولهجاته المتعددة، لتجسيد الهوية الكردية لا كجوهر ثابت، بل كهوية تعددية، متحوّلة، ومعاشة، تُمارَس في الجسد واللغة والصوت، لا تُعرَّف من الخارج.
- تعيد الرواية بناء الذاكرة الجمعية عبر استحضار الغناء الشفاهي، والممارسات الطقسية، والصور الذهنية التي تحوّل الغياب إلى حضور. وفي هذا السياق، تُستعاد الشخصيات والرموز لا كأفراد فقط، بل كحوامل لذاكرة جماعية مضادة للنسيان.
- يتقاطع الصوت في الرواية مع الصورة والكتابة، لتغدو الموسيقى وسيطًا ثقافيًا وسائطيًا مركبًا يدمج بين الشفاهي والمكتوب، بين الورقي والرقمي، بين المتخيل والواقعي، ويُنتج نصًا عابرًا للوسائط يقوّض السلطة الرمزية التقليدية، سواء اللغوية أو التربوية أو المؤسساتية.

- لا تُستعاد الموسيقى في مقام الكرد كأثر وجداني فقط، بل كممارسة رمزية تؤسّس للهوية الجمعية، وتُعيد تفعيل الذهنية الثقافية للجماعة بوصفها قدرة على المقاومة والتخيل، وعلى تحويل الصوت إلى أداة لإعادة كتابة الانتماء داخل اللغة والجسد.
- وبهذا، تتجاوز الرواية حدود التخييل، لتقترح تصورًا ثقافيًا جديدًا للهُوية، حيث تُصبح الموسيقى بنية رمزية تُعيد تشكيل العلاقة بين الذات والعالم، وتؤسس أفقًا مضادًا للهيمنة، يستند إلى الذاكرة الجمعية، ويتجدد عبر الممارسة الفنية، والوسائط المتعددة، والوعي النقدي.
- كما تُظهر الرواية ارتباط الموسيقى بتجربة المرأة الكردية، حيث تتحول الأنثى من كائن صامت إلى ذات ناطقة عبر الغناء، والتذوق الموسيقي، وامتلاك الذائقة الخاصة. في هذا السياق، تصبح الذات النسوية – من خلال الأداء أو التذكر – حقلًا للصراع، تُمارس عليه السلطة الرمزية، لكنها أيضًا مجال للمقاومة الناعمة واستعادة الصوت الشخصي والجمعي في آنٍ. وهذا ما يُبرز البُعد الجندري للموسيقى بوصفها أداة تمكين واسترداد للذات.

المراجع

[1]ينظر: القصة القصيرة أكثر قدرة على العبور من الرواية وقصيدة النثر والمقالة: د. نادية هناوي، جريدة العرب، السنة ٤٦، ع ١٢٩٩٣، الأحد:٢٠٢٣/١٢/٢٤.

[2]ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية: عبد الله الغذامي، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط3، ٢٠٠٥: ١٥.

[3]ينظر: الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية والسلوكية

ديفيد، أ. سنو وكاثرين، كوريغال براون

ط٢. أمستردام، ٢٠١٥، ٩٨٩.

[4]ينظر: الخيال الاجتماعي: ملامحه في النقد الأدبي– الخطاب النقدي عند مصطفى ناصف أنموذجًا: م.د منجد رمضان صالح_ م.م سعد رفعت سرحت، مجلة آداب الفراهيدي، ٢٠٢٣: ٧٩.

[5]ينظر: دراسات بينيّة في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الاستشراق اللغة الفلسفة: سعد سرحت، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١،٢٠٢٣م:

[6]ينظر: التخييل الموسيقي في رواية "الشتاء في ليشبونة": كه يلان محمد:https://share.google/uxWN7mVSxSL9RwxyM

[7]مقام الكُرد: مها حسن، منشورات المتوسط، ط١، ٢٠٢٣م: ٧.

[8]ينظر: التفكير العملي: بيير بورديو، ترجمة: نظير جاهل، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧: ١٧٠.

[9] الهوية في الخطاب السردي بين سلطة اللغة وهيمنة الانتماء: عمار حلاسة ، الملتقى الدولي حول السرديات، جامعة ورقلة، الجزائر: ٣٥٤.

[10]مقام الكرد: مها حسن: ١٧٢.

[11]ينظر: علينا أن نغادر هذا المكان: المحافظة الشعبية والثقافة ما بعد الحداثية: غروسبرغ، لورنس، نيويورك ولندن: دار روتليدج، ط١، 1992: ٥٦.

[12]مقام الكرد: ٢٢٢.

[13]المصدر نفسه:١٠٣.

[14]الهوية: اليكس ميكشيللي، ترجمة: د. علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، ط١، ١٩٩٣م، : ١٢٩.

[15]مقام الكرد: ١٤.

[16]ينظر: موقع الثقافة: مومي ك بابا، روتليدج، ط١، ١٩٩٤: ٢١٠– ٢١٢.

[17]مقام الكرد: ٥١ .

[18]ينظر: الذاكرة الجمعية: موريس هالبواش، ترجمة: نسرين الزهر، دمشق–بيروت: بيت المواطن للنشر والتوزيع، ٢٠١٦: ٥٨.

[19]مقام الكرد: ٤٩.

[20]المصدر نفسه: ٤٧.

[21]ينظر: صورة المرأة في الرواية العربية والكُردية بين سعد سعيد وشيرزاد حسن دراسة تحليلية: آشتي كمال جهان بخش غفور، رسالة ماجستير، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ٢٠٢٢م: ١٢٥.

[22]ينظر: دراسات بينيّة في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الاستشراق اللغة الفلسفة: سعد سرحت، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١،٢٠٢٣م: ٨٩.

[23]مقام الكرد:١٧٢.

[24]ينظر: موقع الثقافة: مومي ك بابا، روتليدج، ط١، ١٩٩٤: ٢١٠– ٢١٢.

[25]ينظر: ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر: محمد أحمد العزب، أطروحة دكتوراه جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد ١٩٧٦: ٨.

[*]اليارسان: مكوّن اجتماعي له معتقداته الدينية المميزة ، ظهرت في القرن الرابع عشر ميلادي، ومُعظم أتباعها من الكُرد القاطِنين وسط المناطق الحدودية بين العراق وإيران. ينظر: يارسان دراسة تاريخية دينية: أيوب روستم، من منشورات هورامان الثقافي، ط١، ٢٠٠٦. وينظر https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%87%D9%84_%D8%AD%D9%82

[26]مقام الكرد: ٢١٥.

[27]مقال في الإنسان مدخل إلى فلسفة الثقافة: كاسيرر، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1993:51.

[28]مقام الكرد: ٩٠.

[29]ينظر: قواعد المنهج في علم الاجتماع: إميل دوركايم، ترجمة: محمود قاسم، مراجعة: السيد محمد بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١: ٢١٣.

[30]كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية: أدموند ليتش، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ٢٠١٠م : ٥٨.

[31]تشظي الهوية في رواية حارس التبغ للروائي علي بدر: أ.م.د سحر ريسان حسين، مجلة آداب الرافدين، ع٨١،

[32]مقام الكرد: ٢١٤.

[33]الموسيقى الكبير: الفارابي، تحقيق د. زكريا يوسف، ج١: ٩٢.

[34]مقام الكرد:١٤٧.

[35]المصدر نفسه: ٨٤.

[36]المصدر نفسه: ١١٨.

[37]المصدر نفسه: ١٢٢.

[38]التمييز – نقد الحكم الاجتماعي: بيير بورديو، ترجمة جلال بدلة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2012: 28.

[39]مقام الكرد: ١٢٠.

[40]المصدر نفسه: ٢٦٧.

[41]التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤م: د. محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض، ط١،

[42]موقع الثقافة: هومي ك. بابا، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي بيروت، ط١، 2006، ٣٠.

[43]مقام الكرد: ١٤.

[44]المصدر نفسه: ١٣٩.

[45]المصدر نفسه: ٦٤.

[46]ينظر: تأملات في التصوير الفوتوغرافي: رولان بارت، ترجمة: أحمد عارف، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007: ٤٥.

[47]مقام الكرد: ١٦٢.

[48]ينظر: قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧: ١٢.

[49]مقام الكرد: ١٢٦.

[50]ينظر: السرديات المصطنعة نظرية موت الواقع في الرواية العربية ما بعد الحداثية: د. خالد علي ياس، دائرة الثقافة، الشارقة، ط١، ٢٠٢٢م: ١٦.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- آليات التخييل الموسيقي في رواية "الشتاء في ليشبونة" – كه يلان محمد.
- https://share.google/uxWN7mVSxSL9RwxyM
- التمييز – نقد الحكم الاجتماعي – بيير بورديو، ترجمة: جلال بدلة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2004م – د. محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض، ط1.
- التفكير العملي – بيير بورديو، ترجمة: نظير جاهل، دار الفارابي، بيروت، 2007.
- الخيال الاجتماعي: ملامحه في النقد الأدبي – الخطاب النقدي عند مصطفى ناصف أنموذجًا – م.د منجد رمضان صالح، م.م سعد رفعت سرحت، مجلة آداب الفراهيدي، 2023.
- الذاكرة الجمعية – موريس هالبواش، ترجمة: نسرين الزهر، بيت المواطن للنشر والتوزيع، دمشق – بيروت، 2016.
- السرديات المصطنعة: نظرية موت الواقع في الرواية العربية ما بعد الحداثية – د. خالد علي ياس، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2022م.
- صورة المرأة في الرواية العربية والكردية بين سعد سعيد وشيرزاد حسن: دراسة تحليلية – آشتي كمال جهان بخش غفور، رسالة ماجستير، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2022م.
- ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر – محمد أحمد العزب، أطروحة دكتوراه، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، 1976.
- علينا أن نغادر هذا المكان: المحافظة الشعبية والثقافة ما بعد الحداثية – غروسبرغ، لورنس، نيويورك ولندن: دار روتليدج، ط1، 1992.
- قراءة الصورة وصور القراءة – صلاح فضل، دار الشروق، ط1، 1997.
- قواعد المنهج في علم الاجتماع – إميل دوركايم، ترجمة: محمود قاسم، مراجعة: السيد محمد بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1961.
- كلود ليفي شتراوس: دراسة فكرية – أدموند ليتش، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، 2010م.

- مقام الكرد – مها حسن، منشورات المتوسط، ط1، 2023م.
- مقال في الإنسان: مدخل إلى فلسفة الثقافة – كاسيرر، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.
- موقع الثقافة – مومي ك. بابا، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.
- الموسيقى الكبير – الفارابي، تحقيق: د. زكريا يوسف، ج1.
- الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية والسلوكية – ديفيد أ. سنو، كاثرين كوريغال براون، ط2، أمستردام، 2015.
- النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية – عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط3، 2005.
- تشظي الهوية في رواية "حارس التبغ" للروائي علي بدر – أ.م.د سحر ريسان حسين، مجلة آداب الرافدين، ع81.
- تأملات في التصوير الفوتوغرافي – رولان بارت، ترجمة: أحمد عارف، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007.
- دراسات بينية في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والاستشراق واللغة والفلسفة – سعد سرحت، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2023.
- هوية في الخطاب السردي بين سلطة اللغة وهيمنة الانتماء – عمار حلاسة، الملتقى الدولي حول السرديات، جامعة ورقلة، الجزائر.
- هوية: أليكس ميكشيللي، ترجمة: د. علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، ط1، 1993م.
- يارسان: دراسة تاريخية دينية – أيوب روستم، منشورات هورامان الثقافي، ط1، 2006.
- القصة القصيرة أكثر قدرة على العبور من الرواية وقصيدة النثر والمقالة – د. نادية هناوي، جريدة العرب، السنة 46، العدد 12993، الأحد 2023/12/24

References

- The Holy Qur'an
- An Essay on Man: Introduction to the Philosophy of Culture – Cassirer, Translated by: Imam Abdel-Fattah Imam, Madbouly Library, Cairo, 1993.
- Artificial Narratives: The Theory of the Death of Reality in Postmodern Arabic Novels – Dr. Khalid Ali Yas, Department of Culture, Sharjah, 1st ed., 2022.
- Camera Lucida: Reflections on Photography – Roland Barthes, Translated by: Ahmed Aref, Center for Arab Unity Studies, Beirut, 2007.
- Claude Lévi-Strauss: An Intellectual Study – Edmund Leach, Translated by: Thaer Deeb, Dar Al-Farqad, Damascus, 2010.
- Collective Memory – Maurice Halbwachs, Translated by: Nasreen Al-Zahr, Bayt Al-Muwatin for Publishing and Distribution, Damascus–Beirut, 2016.
- Cultural Criticism: A Reading in Arab Cultural Patterns – Abdullah Al-Ghadhami, Arab Cultural Center, Casablanca–Beirut, 3rd ed., 2005.
- Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste – Pierre Bourdieu, Translated by: Jalal Badlah, Arab Organization for Translation, Beirut, 2012.
- Fragmentation of Identity in the Novel "The Tobacco Keeper" by the Novelist Ali Badr – Asst. Prof. Dr. Sahar Risan Hussein, Adab Al-Rafidain Journal, Issue 81.
- Great Book of Music – Al-Farabi, Edited by: Dr. Zakaria Youssef, Vol. 1.
- Identity – Alex Mikschelli, Translated by: Dr. Ali Wutfa, Al-Waseem Publishing, Damascus, 1st ed., 1993.
- Identity in Narrative Discourse between the Authority of Language and the Dominance of Belonging – Ammar Halasah, International Conference on Narratives, University of Ouargla, Algeria.
- Interdisciplinary Studies in Anthropology, Sociology, Orientalism, Language, and Philosophy – Saad Sarhat, Dar Kunooz Al-Ma'rifah for Publishing and Distribution, Amman, 1st ed., 2023.
- International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences – David A. Snow, Kathryn Corrigall-Brown, 2nd ed., Amsterdam, 2015.
- Maqam Al-Kurd – Maha Hassan, Al-Mutawassit Publishing, 1st ed., 2023.

- Mechanisms of Musical Imagination in the Novel "Winter In Lisbon" – Kahilan Mohammed.
- https://share.google/uxWN7mVSxSL9RwxyM
- Phenomena of Rebellion In Contemporary Arabic Poetry – Mohammed Ahmed Al-Azab, PhD Dissertation, Al-Azhar University, Faculty of Arabic Language, Department of Literature and Criticism, 1976.
- Practical Reason – Pierre Bourdieu, Translated by: Nadhir Jahel, Dar Al-Farabi, Beirut, 2007.
- Reading the Image and the Images of Reading – Salah Fadl, Dar Al-Shorouk, 1st ed., 1997.
- Rules of Sociological Method – Émile Durkheim, Translated by: Mahmoud Qasim, Reviewed by: Al-Sayyid Mohammed Badawi, Al-Nahda Al-Masriya Library, Cairo, 1961.
- Short Story is More Capable of Transcending than the Novel, the Prose Poem, and the Essay – Dr. Nadia Hanawi, Al-Arab Newspaper, Year 46, Issue 12993, Sunday, 24/12/2023.
- Social Imagination: Its Features In Literary Criticism – The Critical Discourse In the Works of Mustafa Nasif as a Model – M.D. Munjid Ramadan Saleh, M.M. Saad Rifaat Sarhat, Fahd Al-Farahidi Journal, 2023.
- The Image of Woman in Arabic and Kurdish Novels between Saad Saeed and Sherzad Hassan: An Analytical Study – Ashti Kamal Jahan Bakhsh Ghafour, MA Thesis, University of Diyala, College of Education for Human Sciences, Department of Arabic Language, 2022.
- The Location of Culture – Homi K. Bhabha, Translated by: Thaer Deeb, Arab Cultural Center, Beirut, 1st ed., 2006.
- Visual Formation in Modern Arabic Poetry 1950–2004 – Dr. Mohammed Al-Sufrani, Literary Club, Riyadh, 1st ed.
- We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture – Lawrence Grossberg, New York and London: Routledge, 1st ed., 1992.
- Yarsan: A Historical and Religious Study – Ayoub Rostam, Hawraman Cultural Publications, 1st ed., 2006..