ISBN: 978-93-87901-52-0

Cultural patterns in Shahid Al-Halfi's novels

Authors:

Assistant lecturer Athraa Hussein Bashan,
Professor Dr. Rasim Ahmed Al-Jariwi

Published by
Novateur Publication
466, Sadashiv Peth, M.S.India-411030
novateurpublication.org

جمهوريَّة العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعةُ بابل
كليَّة التربية الأَساسيَّة / قسمُ اللغة العربيَّة

الانساق الثقافية في روايات شهيد الحلفي

رسالةُ قدمتها الطالبة

عذراء حسين بشن

إلى مجلسِ كليَّة التربية الأَساسيَّة_ جامعةُ بابل

وهي من متطلّبات نيل درجة الماجستير

في اللغةِ العربيّة وآدابها.

بإشراف

الأستاذ الدكتــور

راســم أَحمد الجريـــَّاوي

١٤٤٧هـ ٢٠٢٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

(لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ)

صدق الله العلي العظيم

سورة يوسف(١١١)

إِقرار المُشرف

أَشهد إنَّ إِعداد هذه الرسالة الموسومة بـ**(الانساق الثقافية في روايات شهيد الحلفي)**، التي تقدمت بها الطالبة **(عذراء حسين بشن)** قد تمَّ تحت اشرافي في جامعةِ بابل/ كليَّةِ التربية الأَساسيَّة/ قسمِ اللغةِ العربيَّة، وهي من مُتطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربيَّة وآدابها/الأَدب.

الإمضاء :

المشرف: أ. د. راسم أَحمد الجرياوي

التاريخ : / / 2025 م

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمُناقشة :

الإمضاء :
أ.د .سامر عبدالكاظم جلاب
رئيُس قسم اللغة العربية
التاريخ : / / 2025م

الإمضاء
أ.د. عارف حاتم الجبوري
معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا
التاريخ: / / 2025م

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة إنَّ نا اطّلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـ**(الانساق الثقافية في روايات شهيد الحلفي)**، وقد ناقشنا الطالبة **(عذراء حسين بشن)** في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنّها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( )

الإمضاء

رئيسًا

التاريخ / / 2025

الإمضاء

عضوًا

التاريخ / / 2025

الإمضاء

عضوًا

التاريخ / / 2025

الإمضاء

عضوًا ومشرفًا

التاريخ / / 2025

صادق مجلس كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل بتاريخ / /2025

الإمضاء

أ.د. علي جبار عبد الله الجحيشي

عميد كلية التربية الأساسية

التاريخ / / 2025

إهداء

إلى....

سيّدِ البلغاءِ، وإمامِ الفصحاءِ،

مَن كانتِ الحكمةُ صوتَه، والعدلُ رايتَه،

علي بنِ أبي طالبٍ (عليه السلام)،

الذي علَّمَنا كيف يكونُ الفكرُ هدايةً، والحقُّ مبدأً، والكلمةُ أمانةً،

وأرَّخَ لثقافةٍ لا تموت، وسطَّرَ في سيرتِه أنساقَ القيمِ والمعاني،

أُهدي هذا الجهدَ المتواضع،

لعلَّه يلامسُ شيئًا من نورِ مدادِك، يا أبا الحسن،

فما زالَ حرفُك حيًّا فينا، وما زالتْ روحُك تسكنُ كلَّ فكرةٍ تنشدُ العدالة،

وما زلنا نسمعُك تقول:

(قيمةُ كلِّ امرئٍ ما يُحسنُه)،

فغدتِ الكلمةُ ميزانًا، والمعرفةُ سبيلاً، والنيَّةُ مرآةً تُجلي جوهرَ الإنسان

عذراء

شكر وامتنان

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى جامعتي العزيزة جامعة بابل، ممثلةً بكلية (التربية الأساسية)، على ما وفرته من بيئة علمية جادة وداعمة، كان لها الأثر الكبير في إنجاز هذه الرسالة.

وأخصّ بالشكر والتقدير أستاذي الفاضل ومشرفي الأستاذ الدكتور راسم الجرياوي، لما بذله من جهد كبير، وتوجيه علمي رصين، ومتابعة دقيقة، ساعدتني على تخطي الكثير من العقبات والوصول إلى هذا الإنجاز.

كما أتوجه بخالص العرفان والامتنان إلى الدكاترة والأساتذة الأفاضل الذين كان لهم الأثر البالغ في تكويني العلمي الذين منحوني علماً وفهماً ودرايةً وصبراً... وهم:

الأستاذ الدكتور محمد شاكر الربيعي،

الأستاذة الدكتورة زينة غني عبد الحسين الخفاجي،

الأستاذة الدكتورة رائدة مهدي جابر العامري،

الأستاذ الدكتور سامر عبد الكاظم جلاب،

الأستاذ الدكتور منير عبيد نجم،

والأستاذ المساعد الدكتور أحمد مدلول السلطاني.

إليهم جميعاً أهدي جهدي المتواضع هذا، فلهم مني جميعًا كل الشكر والتقدير والامتنان لما قدموه من دعم، وتوجيه، وتشجيع طوال مسيرتي الدراسية.

أسأل الله أن يوفقني لأن يكون هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، نافعًا في ميزان العلم والمعرفة.

عذراء

المحتويات

الموضوع / ت	الانساق الثقافية في رواياتِ شهيد الحلفي	الصفحة من	الصفحة إلى
المُقدّمةُ		أ	ت
التمهيدُ	الأنساق الثّقافيّة والسّيرة الذّاتيّة لشهيد الحلفي	1	21
	أولًا: الأنساق الثقافية (اللغةً والمفهوم)	2	19
	ثانيًا: السيرة والمنجز الأدبي للروائي شهيد الحلفي	19	22
الفصل الأَول	الفصل الأوّل: الأنساق الاجتماعيّة في روايات شهيد الحلفي	23	101
	المبحث الأوّل: النّسق اللغوي	27	61
	أوّلاً: عتبة العنوان	29	39
	ثانياً: الأنماط اللغويّة في روايات شهيد	39	61
	المبحث الثاني: نسق العادات والتّقاليد	62	90
	أوّلاً: العادات الاجتماعيّة	64	77
	ثانياً: الأنماط الثّقافيّة	77	90
	المبحث الثّالث: النّسق الأنثوي	91	101
	أوّلاً: المرأة الجسد	91	97
	ثانياً: المرأة الأم	97	101
الفصل الثاني	الفصلُ الثاني: الأنساق السّياسيّة في روايات شهيد الحلفي	102	159
	المبحث الأوّل: نسق المفاهيم السّياسيّة	104	125
	المطلب الأوّل: مفهوم التّأريخ السّياسيّ	109	118
	المطلب الثّانيّ: مفهوم الوطن	119	125
	المبحث الثّاني: نسق الصّراع السّياسيّ	126	141
	المطلب الأوّل:صراع الحروب	129	136

المحتويات

	المطلب الثّاني: صراع (الشّهادة)	137	141
	المبحث الثّالث: نسق السّلطة	142	159
	المطلب الأوّل: السّلطة السّياسيّة (النّظام السّياسي)	145	148
	المطلب الثّاني: السّلطة الثّقافيّة	149	159
الفصل الثالث	الفصلُ الثالث: الأنساق الدّينيّة في روايات شهيد الحلفي	160	227
	المبحثُ الأَول: نسق الاغتراب الدّيني	166	192
	أوّلاً: مفهوم الاغتراب	167	172
	ثانياً: نسق التّربية الدّينيّة	173	180
	ثالثاً: نسق التّقديس	181	192
	المبحثُ الثاني: نسق الرّموز الدّينيّة	193	210
	أوّلاً: الشّخصيّات الدّينيّة	195	199
	ثانياً: الأماكن الدّينيّة	200	204
	ثالثاً: الطّقوس الدّينيّة	205	210
	المبــحثُ الثــالث: نسق الدّيانات	211	227
	أوّلاً: نسق الألوهيّة	215	219
	ثانياً: نسق القصص القرآني	220	224
	ثالثاً: نسق التّناص القرآني	225	227
الخاتمة والنتائج		228	230
المصادر والمراجع		231	244
الملخص باللغة الانجليزية		A	A

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، والصلاةُ والسلامُ على سيّدِ الخَلقِ محمدٍ المصطفى، وعلى وصيّهِ وبابِ علمه الإمامِ عليٍّ عليه السلام،واله الائمة الاطهرين، والسلام على اصحابه المنتجبين، وبعدُ:

تُعدّ الرواية من أبرز الأجناس السردية في الأدب الحديث، لما تمتلكه من قدرة على تمثيل التحوّلات الاجتماعية والسياسية والدينية، والكشف عن البُنى الثقافية التي تسهم في تشكيل الوعي الجمعي. وقد أسهم هذا الطابع التمثيلي في انتقال قراءة الرواية من الانشغال بالجماليّات إلى الاهتمام بما يضمره الخطاب السردي من أنساق ثقافية فاعلة، الأمر الذي جعلها حقلًا أساسيًا لاشتغال النقد الثقافي.

تنطلق هذه الدراسة من مقاربة روايات الروائي العراقي شهيد الحلفي بوصفها مدوّنة سردية تعبّر عن اشتغال الأنساق الثقافية في السياق العراقي المعاصر. وتقتصر مادّةُ البحث على ثلاث روايات هي: كش وطن، سارق العمامة، ناقص خمسة، لكونها تمثّل مجمل الإنتاج الروائي المنشور للكاتب حتى زمن إنجاز الدراسة، فضلًا عن أنّها تشكّل مشروعًا سرديًا متكاملًا يعالج ثلاث مناطق نسقية مركزية هي: الأخلاق، والدين، والسياسة.

وتتحدد إشكالية البحث في السؤال الرئيس الآتي:

كيف تتجلّى الأنساق الثقافية في روايات شهيد الحلفي، وما آليات اشتغالها داخل البنية السردية؟

ويتفرّع عن هذا السؤال عدد من التساؤلات الفرعية، من أبرزها:

–ما طبيعة الأنساق الاجتماعية والسياسية والدينية المهيمنة في الخطاب الروائي؟

–كيف يتداخل النسق الظاهر مع النسق المضمر في إنتاج الدلالة؟

–ما علاقة هذه الأنساق بسياقها الثقافي والاجتماعي العراقي؟

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المبثوثة في روايات الحلفي، وتحليل تمثّلاتها السردية، وبيان علاقتها بالسلطة والمجتمع والدين، اعتمادًا على قراءة تحليلية تتجاوز الوصف إلى تفكيك البُنى العميقة للنص.

وقد اعتمدت الدراسة النقد الثقافي بوصفه مقاربة تحليلية، لا منهجًا إجرائيًا مغلقًا، واستفادت من آلياته في تحليل النسق، والتمثيل الثقافي، والسلطة، والمضمر الخطابي، إلى جانب أدوات التحليل النصي والسردي، بما يتيح قراءة متعددة المستويات للخطاب الروائي في مستوياته الظاهرة والمضمرة.

وتستمدّ هذه الدراسة أهميتها من حداثة موضوعها، إذ لم تحظَ روايات شهيد الحلفي في حدود اطّلاع الباحثة بدراسة أكاديمية مستقلة تُعنى بتحليل أنساقها الثقافية وفق منظور نقدي ثقافي، وهو ما يمنح البحث قدرًا من الجِدّة والأصالة، ويسهم في إثراء الدراسات النقدية المعاصرة في مجال الرواية العراقية.

واقتضت طبيعة الموضوع أن تُقسَّم الدراسة إلى ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد، وتُختتم بخاتمة تتضمّن نتائج البحث. خُصِّص التمهيد لعرض مفهوم الأنساق الثقافية في إطار النقد الثقافي، وتحديد محدّدات عنوان الدراسة، إلى جانب تقديم قراءة موجزة في السيرة الإبداعية للروائي. أمّا الفصل الأوّل فقد عالج الأنساق الاجتماعية، وتناول الفصل الثاني الأنساق السياسية، في حين خُصِّص الفصل الثالث لدراسة الأنساق الدينية في الروايات المدروسة, وبعد الله سبحانه وتعالى، استعانت هذه الدراسة بعددٍ من المراجع النقدية التي تُعنى بالنقد الثقافي وتحليل الأنساق، وأسهمت في بناء إطارها النظري والمنهجي، من أبرزها:

- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

- حفناوي بعلي، النقد الثقافي: المفهوم والإجراء.
- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية.

فضلًا عن عددٍ من الدراسات الفكرية والنقدية التي أضاءت مفاهيم النسق، والسلطة، والتمثيل الثقافي في الخطاب الأدبي، كما أفادت الدراسة من جملةٍ من المراجع السردية والاجتماعية المساندة التي وُظِّفت في التحليل التطبيقي داخل الفصول.

و غير ذلك من الكتب التي كان لها أثر كبير في بلورة العمل و اكتمال صورته النّهائيّة. وقد واجهت في البحث مجموعة من الصّعوبات، كان من أبرزها قلّة المراجع التي عنيت بأعمال الرّوائي العراقي (شهيد الحلفي) ، فضلاً عن قلّة المراجع حول حياته الشّخصيّة.

وضمن هذا الإطار، تسعى هذه الدراسة إلى تقديم قراءة نقدية ثقافية لروايات شهيد الحلفي، من خلال تفكيك الأنساق الاجتماعية والسياسية والدينية التي تنتظم خطابها السردي، والكشف عن آليات اشتغالها في إنتاج الدلالة وتمثيل الواقع. وتطمح الدراسة إلى الإسهام في توسيع أفق المقاربات النقدية المعاصرة للرواية العراقية، عبر ربط النص الروائي بسياقه الثقافي والاجتماعي، وبيان قدرة السرد على مساءلة الأنساق المهيمنة وإعادة تشكيل الوعي الجمعي.

التمهيدُ

الأنساق الثّقافيّة والسّيرة الذّاتيّة لشهيد الحلفي.

أولاً: الأنساق الثقافية (اللغة والمفهوم).

ثانياً: السيرة والمنجز الأدبي للروائي شهيد الحلفي.

التمهيد

الأنساق الثّقافيّة والسّيرة الذّاتيّة لشهيد الحلفي

شهد النقد الأدبي العربي في العقود الأخيرة تحولات معرفية عميقة، إذ انتقل من الانشغال بالجانب الجمالي إلى الاهتمام بما يختزنه النص من أبعاد ثقافية واجتماعية وسياسية, لم يعد النص الأدبي يُقرأ بوصفه كيانًا لغويًا فنيًا فحسب، بل صار يُنظر إليه على أنه حقل تتقاطع فيه أنساق فكرية وأيديولوجية تعبّر عن علاقات القوة والمعرفة والهوية, ومن هذا التحول وُلد ما يُعرف بـ **النقد الثقافي**، الذي يُعنى بالكشف عن الأنساق الكامنة وراء النصوص الأدبية وما تخفيه من منظومات فكرية تسعى إلى الهيمنة عبر الخطاب الجمالي[1]

وانطلاقًا من هذا التحوّل المنهجي، لا تُقارب الرواية في هذه الدراسة بوصفها سردًا جماليًا أو وثيقة تاريخية منفصلة، بل تُفهم باعتبارها خطابًا ثقافيًا مركّبًا يتقاطع فيه السرد مع السياق الاجتماعي والسياسي، وتتشكل داخله الأنساق الثقافية التي تعبّر عن وعي الجماعة وتحولاتها. ومن ثمّ، فإنّ الانتقال من تاريخ الرواية والرواية العراقية إلى تحليل السرد لا يتم على نحو وصفي، بل عبر ربطهما بوظيفتهما الثقافية في إنتاج المعنى وكشف علاقات السلطة داخل النص.

وانطلاقًا من مركزية هذا المفهوم، تتأسس هذه الدراسة على تحليل الأنساق الثقافية في روايات الروائي العراقي **شهيد الحلفي**، من خلال الكشف عن البنى الفكرية والاجتماعية التي

(1) ينظر: *النقد الثقافي*، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005م، ص 25.

تتحكم في صياغة الخطاب الروائي وتوجّه دلالاته، سعيًا إلى بيان كيفية حضور النسق في النص الأدبي بوصفه نظامًا ثقافيًا مضمَرًا يعكس الواقع ويتجاوزه.

أولًا: الأنساق الثقافية (اللغةً والمفهوم)

وتقوم هذه الدراسة على مرتكز دلالي أساس يتمثّل في النظر إلى الرواية بوصفها فضاءً لصراع الأنساق الثقافية، حيث لا يُنتج السرد معناه من خلال الحكاية وحدها، بل عبر التوتر القائم بين نسق معلن يقدّم نفسه بوصفه خطابًا طبيعيًا أو شرعيًا، ونسق مضمر يعمل على مساءلته أو تقويضه. وبهذا المرتكز، تتوحّد الحقول المتعدّدة التي يتناولها التمهيد – من تاريخ الرواية، والسرد، والنقد الثقافي – داخل إطار تحليلي واحد موجَّه نحو كشف هذا الصراع النسقي داخل روايات شهيد الحلفي.

يُعرَّف النسق في **اللغة** بأنه النظام والترتيب؛ فيُقال: (نَسَقَ الشيءَ) إذا نظَّمه وجعل بعضه تابعًا لبعض، ومنه قولهم: (نَسَقَ الكلامَ) أي جعله متناسقًا متتابعًا في انتظام وانسجام[1], وبهذا يدل النسق على الارتباط والتتابع بين أجزاءٍ مختلفة تؤلّف كلًّا متماسكًا.

أما **اصطلاحًا**، فالنسق هو منظومة من العناصر المترابطة التي تنسجم في إطار كلّي موحّد، وهو مفهوم ذو طابع بنيوي يدلّ على العلاقات التي تربط بين أجزاء البنية الواحدة[2].

---

(1) ينظر: لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط1، 1414هـ / 1994م، ج10، ص 480.

(2) ينظر : *محاضرات في اللسانيات العامة، فرديناند دو سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985م*، ص 77.

وفي حقل النقد، يُعدُ النسق بنية فكرية أو ثقافية خفية تتحكم في تشكيل الخطاب، ويُستخدم بوصفه أداة لكشف المعاني المضمرة في النصوص الأدبية، وهو ما يجعله جزءًا من البنية العميقة للنص [1].

وفي إطار النقد الثقافي، اكتسب مفهوم النسق بُعدًا أكثر عمقًا، إذ يُنظر إليه بوصفه نظامًا ثقافيًا يُعيد إنتاج السلطة والمعرفة عبر اللغة، فيظهر نسقٌ معلَن يمثل الخطاب الظاهر المقبول اجتماعيًا، ونسقٌ مضمر يكشف البنى الفكرية المهيمنة أو المعارضة داخل المجتمع [2].

واستنادًا إلى هذا الإطار، تعتمد الدراسة مجموعة من المصطلحات المركزية التي تضبط مسار التحليل، وفي مقدّمتها: النسق الثقافي بوصفه منظومة قيم وأفكار مهيمنة، والنسق المضمر باعتباره البنية العميقة التي تُنتج الخطاب وتوجّهه، والنسق المعلن بوصفه التجلّي الظاهر لهذه القيم داخل النص، إلى جانب مفاهيم السرد الثقافي والخطاب والسلطة. وتُوظَّف هذه المصطلحات بوصفها أدوات تحليلية إجرائية، لا تعريفات نظرية مجرّدة.

لقد أسهم النقد الثقافي في إرساء مبدأ أن النص الأدبي وثيقة ثقافية بامتياز، وأن القراءة النقدية ينبغي أن تتجاوز التذوق الجمالي إلى تفكيك العلاقات الثقافية المضمرة في النص. فالنص، بحسب هذا المنهج، لا يُعدّ كيانًا لغويًا مستقلًا، بل هو تمثيل لخطاب المجتمع بما يحتويه من أيديولوجيات وقيم سلطوية أو متمردة [3].

---

(1) ينظر :*مفاهيم نقدية معاصرة*، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1, 2002م، ص 115.

(2) ينظر: النقد الثقافي، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005م، ص 33.

(3) ينظر :*النقد الثقافي: المفهوم والإجراء*، حفناوي بعلي، دار التنوير، بيروت، ط1, 2013م، ص 56.

ويرى حفناوي بعلي أن النقد الثقافي ليس حقلًا مغلقًا، بل هو نشاط معرفي يتقاطع مع الفلسفة والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا، ويهدف إلى تفكيك الخطاب وكشف علاقاته بالواقع الثقافي والاجتماعي [1]. ويُبرز هذا الاتجاه أن النص الأدبي ظاهرة ثقافية أكثر من كونه عملًا فنيًا; لأنّه يعكس الوعي الجمعي ويعيد إنتاج القيم المتجذرة في الثقافة.

سمات النقد الثقافي

يتصف النقد الثقافي بعدد من السمات التي تُحدّد طبيعته ومنهجه، أبرزها ما يأتي:

1. **التكامل** :فهو لا يرفض المناهج النقدية الأخرى، بل يستفيد منها في بناء رؤية شمولية للنص. يعتمد النقد الثقافي على توظيف أدوات من البنيوية، والسيميائية، والتأويلية، والنقد النسوي، بوصفها وسائل لتفكيك البنى العميقة في الخطاب الأدبي [2].
2. **التوسّع:** لا يقتصر اهتمام النقد الثقافي على الأدب المؤسسي، بل يمتد ليشمل الظواهر الثقافية اليومية، انطلاقًا من فكرة أن الثقافة لا تقتصر على الإبداع الفني، بل تشمل كل أشكال التعبير الإنساني [3].
3. **الشموليّة:** فهو يسعى إلى دراسة النص الأدبي بوصفه انعكاسًا للسياقات الاجتماعية والسياسية والدينية التي أنتجته، وبذلك يتجاوز حدود التحليل الجمالي إلى تحليل الخطاب في ضوء البيئة الثقافية التي انبثق منها [4].

---

(1) ينظر :*النقد الثقافي: المفهوم والإجراء*، ص 58.

(2) ينظر: النقد الثقافي، ص 45.

(3) ينظر :*النقد الثقافي: المفهوم والإجراء*، ص 72.

4. **الضرورة المعرفية** :يمثل النقد الثقافي استجابة لحاجة فكرية معاصرة في قراءة النصوص بعيدًا عن التقديس الجمالي، إذ يسعى إلى كشف المضمر وإعادة النظر في المسلّمات النقدية التقليدية [1].
5. **الكشف النسقي:** لا يكتفي النقد الثقافي بتحديد الأنساق المضمرة، بل يسعى إلى تتبّع آليات اشتغالها داخل الخطاب الأدبي، وبيان أثرها في تشكيل المعنى وتوجيهه [2].
6. **الانفتاح على الحقول الأخرى:** يقوم النقد الثقافي على مقاربة النص الأدبي بوصفه خطابًا ثقافيًا مركّبًا، تتداخل في بنائه معطيات أنثروبولوجية وتاريخية واجتماعية، بما يتيح تحليل علاقته ببنى السلطة والتمثيل الثقافي داخل الواقع الاجتماعي[3].
7. **المساءلة الأيديولوجية** :يتجه النقد الثقافي إلى تفكيك الخطابات السلطوية التي تتخفى وراء النصوص الأدبية، ويعمد إلى كشف الآليات التي تبرّر التابوهات الاجتماعية والسياسية والدينية من خلال الخطاب الجمالي [4].

بهذه السمات يتجاوز النقد الثقافي حدود التحليل الجمالي إلى مستوى المساءلة الفكرية، إذ يسعى إلى زعزعة الأنساق المستقرة وإعادة النظر في القيم التي يتأسس عليها الخطاب الأدبي.

---

(4) ينظر : *مدخل إلى علم الأدب*، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، دار الفكر، دمشق، ط3, 1998م، ص 89.

(1) ينظر: النقد الثقافي، ص 50.

(2) ينظر :*النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2, 2005م، ص 61.

(3) ينظر :*النقد الثقافي: المفهوم والإجراء*, ص 85.

(4) ينظر :*النقد الثقافي*،ص 97.

ومن هنا تبرز أهمية هذا المنهج في مقاربة روايات شهيد الحلفي التي تكشف عن صراع بين النسق المعلن والمضمر، بين السلطة والمهمّش، وبين المقدّس والمدنّس.

الثقافة (اللغةً واصطلاحًا)

تدلّ كلمة (الثقافة) في **اللغة** على الحذق والفطنة والذكاء، فيُقال: (رجلٌ ثقيف) أي فطنٌ سريع الإدراك، و(ثقّف الرمح) أي قوّمه وسوّاه، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ﴾[1] أي تدركهم وتغلبهم [2], ومن هذا المعنى اللغويّ اشتُقّت الدلالات اللاحقة للثقافة التي تدل على التهذيب والإصلاح والتمكّن من المعرفة.

أما **اصطلاحًا**، فالثقافة تُعدّ من أكثر المفاهيم تركيبًا وتشعّبًا في الفكر الإنساني الحديث، إذ لم يجرِ الاتفاق على تعريفٍ واحدٍ لها, ومن أقدم التعريفات ما أورده إدوارد تايلور الذي يرى أن الثقافة هي ذلك الكل المركّب الذي يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعُرف، وكل ما يكتسبه الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع[3].

ويرى ريموند وليامز أن الثقافة تعبير شامل عن أنماط الحياة الإنسانية في مجملها، بما تتضمّنه من ممارساتٍ رمزيةٍ وقيمٍ وأشكالٍ فكريةٍ وفنيةٍ[4].

---

(1) القرآن الكريم، سورة الأنفال، الآية 57.

(2) ينظر *لسان العرب*، محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ج9، ص 38.

(3) ينظر: الثقافة البدائية، إدوارد تايلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1, 1984م، ص 12.

(4) ينظر: الثقافة والمجتمع، ريموند وليامز، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1, 1992م، ص 18.

أما الأنثروبولوجي كليفورد غيرتز فيؤكد أن (الثقافة نظام من الرموز التي من خلالها يعبّر الإنسان عن تجربته في العالم ويعطيها معنىً) [1].

ومن هذا المنظور، تُفهم الثقافة بوصفها الإطار الكلّي الذي ينتظم الفكر والسلوك واللغة والفن، غير أنّ حضورها في الخطاب الأدبي لا يأتي مباشرًا، بل يتجلّى عبر أنساق ثقافية مضمرة تعمل في عمق النص, ومن هنا تنبثق أهمية النقد الثقافي، بوصفه مقاربة تسعى إلى تفكيك هذه الأنساق والكشف عن آليات اشتغالها داخل الوعي الجمعي واللغة والسلوك، وتحليل ما تنطوي عليه من علاقات سلطة وتمثيلات اجتماعية, وعلى هذا الأساس، تنطلق هذه الدراسة في مقاربة روايات شهيد الحلفي، للكشف عن الأنساق الثقافية التي تعبّر عن علاقة المجتمع بذاته وبالسلطة وبالآخر.

إنّ النقد الثقافي في جوهره قائم على قراءة النص الأدبي بوصفه نتاجًا ثقافيًا يعكس البنية الفكرية والاجتماعية لعصره، ويُعيد تشكيلها داخل خطابٍ لغويٍّ جماليٍّ [2]. ومن ثَمَّ، فإنّ العلاقة بين الثقافة والنقد علاقة جدلية، لأنّ النص الأدبي في المنظور الثقافي لا يمكن فصله عن الحقل الاجتماعي الذي ينتجه ويحتضنه.

وبناءً على ما سبق، تُفهم الثقافة في هذا البحث على أنها مجموع الأنماط الفكرية والاجتماعية التي تؤطّر الوعي الجمعي وتشكل المرجعية القيمية التي يُبنى عليها الخطاب الأدبي. فالأنساق الثقافية هي المكوّن البنيوي للثقافة، بينما تمثل الثقافة الإطار الكلي الذي

---

(1) *تأويل الثقافات*، كليفورد غيرتز، ترجمة فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1, 2009م، ص 27.

(2) ينظر: النقد الثقافي، ص 25.

يُفرز هذه الأنساق ويغذيها, ومن هنا تتجلّى أهمية هذا المحور في الدراسة الحالية، إذ إنّ تحليل الرواية وفق منظورٍ ثقافيٍّ يُمكّن من الكشف عن البُنى المضمرة التي تنعكس من خلالها سلطة المجتمع وقيمه ومعاييره.

السرد في التراث العربي ومقارباته النقدية الحديثة

يُعدّ السرد من أقدم أنماط التعبير الإنساني، وقد لازم الإنسان منذ بدايات وجوده بوصفه وسيلةً لتشكيل الذاكرة الجماعية وحفظ التجربة الإنسانية . وقد ارتبط السرد في التراث العربي بالقصّ والحكاية والرواية والخبر، وهي أشكال تعبيريّة تعدّ جزءًا من البنية الثقافية للعرب قبل الإسلام وبعده. ففي القرآن الكريم نجد أن السرد يحتل مكانةً مركزيةً من خلال القصص القرآني الذي يهدف إلى العبرة والتربية والتذكير، لا إلى المتعة الجمالية فحسب[1].

كما وردت الحكايات والمرويات في كتب الأخبار والمغازي والأنساب والمقامات، التي تُعدّ جذورًا للسرد العربي الكلاسيكي، حيث اتّخذت وظيفة مزدوجة تجمع بين الإمتاع والتعليم.

ويشير ابن خلدون في *المقدمة* إلى أن الخبر في أصله نقلٌ لوقائع الناس، غير أن له في الأدب وظيفةً فكريةً، إذ يحمل في طيّاته العبرة والعظة [2].

(1) ينظر: البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1, 2003م، ج1، ص33.

(2) ينظر: مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر، بيروت، ط1, 2004م، ص33.

أما في النقد الغربي، فقد تحوّل السرد إلى علمٍ مستقلٍ هو علم السرد أو (السرديات) (Narratology)، بعد أن وضع فرديناند دو سوسير الأساس البنيوي للغة، وتطوّر المفهوم على يد رولان بارت، وجيرار جينيت، وتودوروف، وغيرهم من النقاد البنيويين[1].

يقول رولان بارت إن السرد موجود في كل مكان، في التاريخ والأسطورة، في الرواية والسينما، وفي الحوار اليومي، وهو جزء من الحياة الإنسانية نفسها[2].

أما جيرار جينيت فيرى أنّ دراسة السرد تتطلب التمييز بين ثلاثة مستويات :**القصة** (وهي المحتوى الزمني للأحداث)، و**الخطاب** (وهو الطريقة التي تُروى بها القصة)، و**السرد** (وهو الفعل الذي يقوم به الراوي بنقل الأحداث)[3].

ويضيف ميخائيل باختين بعدًا حواريًا إلى السرد، إذ يرى أن الرواية فضاءٌ تتعدد فيه الأصوات وتتقاطع الخطابات الاجتماعية والفكرية، فلا وجود لصوتٍ واحدٍ مهيمن، بل لتفاعلٍ مستمرٍ بين وعي الفرد والمجتمع [4].

---

(1) يُنظَر: مدخل إلى علم السرد، تزفيتان تودوروف، ترجمة عبد الرحمن بودرع، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987م, ص9.

(2) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط1, 1986م، ص9.

(3) *خطاب الحكاية*، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1, 1997م، ص27.

(4) ينظر: *قضايا في أدب وفن الرواية*، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1, 1990م، ص72.

وقد أفاد النقد العربي الحديث من تطوّر الدراسات السردية الغربية، فاستثمر مفاهيمها في تحليل البنية السردية، مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية العربية.

ويرى صلاح فضل أن (السرد في الأدب العربي الحديث ليس مجرّد تقليدٍ للنموذج الغربي، بل هو إعادة إنتاجٍ للتراث السردي العربي برؤيةٍ حداثيةٍ معاصرةٍ) [1].

إنّ السرد العربي في جوهره سردٌ ثقافيٌّ، لأنه ينقل التجربة الجمعية للأمة ويعكس تحوّلاتها الفكرية والاجتماعية, ومن هنا تتضح أهمية تحليل السرد في روايات شهيد الحلفي، إذ تمثل نصوصه مسرحًا تتقاطع فيه الأنساق الثقافية المضمرة التي تشتبك فيها السلطة بالهوية، والمقدّس بالمدنّس، والفرد بالمجتمع.

النقّاد العرب والنقّاد الغرب

لقد تعددت الاتجاهات النقدية التي تناولت العلاقة بين النص والثقافة، سواء في الفكر العربي أو الغربي، إذ حاول النقاد كشف البُنى المضمرة في الخطاب الأدبي وربطها بسياقاتها الثقافية والاجتماعية, ففي النقد العربي الحديث، يُعدّ **عبد الله محمد الغذامي** الرائد الأبرز في تأسيس ما يُعرف بالنقد الثقافي، حيث نقل هذا المفهوم من بيئته الغربية إلى الثقافة العربية، مؤكّدًا أنّ (مهمة النقد الثقافي هي تفكيك الجماليات التي تُخفي وراءها قبحيات المجتمع وأنساقه المهيمنة)[2].

ويرى الغذامي أن النص الأدبي لا يمكن أن يُفهم بمعزل عن الأنساق الثقافية التي أنتجته، فهو

(1) *بلاغة الخطاب وعلم النص*، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1, 2002م، ص45.

(2) *النقد الثقافي*، ص41.

ليس بناءً لغويًا جماليًا فحسب، بل حقل صراعٍ بين السلطة والمجتمع، وبين الذكر والأنثى، وبين المقدّس والدنيوي، لذلك لا بدّ من قراءة النص بوصفه وثيقة ثقافية تكشف ما وراء الخطاب من أنظمة تفكير وقيمٍ مضمرة [1].

أما **حفناوي بعلي** فيرى أن النقد الثقافي (نشاطٌ معرفي مفتوحٌ على الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والتاريخ، يتجاوز حدود الأدب ليحلّل العلاقات بين النصوص والسلطة والمعرفة)[2]. وهو بذلك يوسّع من مفهوم النص ليشمل الخطابات المتعددة التي تعبّر عن الثقافة في مستوياتها المختلفة، سواء كانت أدبية أو اجتماعية أو إعلامية.

وفي المقابل، قدّم النقّاد الغربيون تصوّراتٍ عميقةً للعلاقة بين النص والثقافة, فقد رأى **ميشيل فوكو** أن الخطاب لا يعمل بوصفه وسيلةً للمعرفة فحسب، بل يُشكّل أداةً لممارسة السلطة، إذ يُنتج منظومةً من القيم والمعاني تُسهم في ترسيخ البُنى السلطوية داخل المجتمع[3]. أمّا **ميخائيل باختين** فقد أسهم في بلورة مفهوم الحوارية، من خلال نظرته إلى الرواية بوصفها فضاءً تتعدّد فيه الأصوات وتتقاطع الخطابات الاجتماعية والفكرية، بما يعكس صراع القيم

(1) *النقد الثقافي*، ص41.

(2) *النقد الثقافي*: المفهوم والإجراء، ص56.

(3) ينظر: *أركيولوجيا المعرفة*، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1, 2004م، ص98.

والتمثّلات داخل المجتمع، وهو ما يجعل النص الروائي مجالًا كاشفًا للبنى الثقافية المتصارعة[1].

أما **رولان بارت** فقد أعلن (موت المؤلف) ليمنح النص استقلاليته بوصفه حقلًا تنتج فيه المعاني عبر تفاعل القارئ مع البنية اللغوية للنص، مؤكدًا أن النص فضاء تتقاطع فيه نصوصٌ أخرى وثقافاتٌ متعددة [2].

إنّ هذه الاتجاهات النقدية الغربية أثّرت بعمق في مسار النقد العربي الحديث، فأسهمت في تشكيل الوعي النقدي العربي الحديث، ودعت إلى قراءة النصوص الأدبية من منظورٍ ثقافيٍّ يتجاوز البلاغة الجمالية إلى تحليل البُنى الفكرية والاجتماعية المضمرة فيها, ومع ذلك سعى النقاد العرب إلى تكييف هذه المفاهيم مع الخصوصية الثقافية العربية الإسلامية، لتصبح النقدية الثقافية أداة للكشف عن خطاب الهيمنة في النصوص المحلية.

الأنساق المضمرة و الظّاهرة:

إنّ النسق الثقافي المبحوث عنه في النصّ الروائي هو نسقٌ مضمرٌ، يختفي خلف أنساقٍ لغويّةٍ ظاهرة. وتقوم اللغة الروائيّة في هذا السياق على التداخل بين خصائص اللغة النثريّة واللغة الشعريّة، إذ تستثمر السرد النثري في نقل الحدث وبناء الحكاية، وتستعين في الوقت نفسه بسمات التعبير الشعري من تكثيفٍ وإيحاءٍ وانزياحٍ دلالي، من دون أن تتحوّل إلى شعرٍ خالص,

(1) ينظر: *قضايا في أدب وفن الرواية*، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1, 1990م، ص72.

(2) ينظر: *الكتابة في درجة الصفر*، رولان بارت، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1, 1987م، ص19.

وتحمل هذه اللغة في بنيتها العميقة دلالاتٍ ثقافيّةً مضمرة يسعى الروائيّ إلى تمريرها إلى المتلقّي عبر هذا التداخل الأسلوبي, وانطلاقًا من ذلك، تبرز ضرورةُ البحث في البنيتين السطحيّة والعميقة للنصّ الروائي، للكشف عن التباين بين مستويي القول في التركيب اللغوي، وهما: مستوى السطح أو العلاقات التركيبيّة (Syntagmatiques)، ومستوى العمق أو العلاقات الاستبداليّة (Paradigmatiques)، إذ يتشكّل المعنى من تقاطع هذين المستويين، ويؤدّي أيّ تغيير في العلاقات التركيبيّة إلى تحوّلٍ في العلاقات الاستبداليّة وما تحمله من دلالات ثقافيّة مضمرة, ويُعدّ النحو التوليدي التحويلي، كما نظّر له نعوم تشومسكي، الإطارَ اللسانيَّ القادرَ على تفسير العلاقة بين هذين المستويين، من خلال الكشف عن آليات الانتقال من البنية العميقة إلى البنية السطحيّة عبر التحويلات اللغويّة [1]، وفي هذا السياق، تُفهم البنية العميقة بوصفها حاملةً للمعاني المقصودة والمشتركة بين الجماعات اللغويّة، في حين تمثّل البنية السطحيّة التجلّي اللغويّ الظاهر لهذه المعاني داخل السياق النصّي, وهو ما يلتقي مع ما أشار إليه الجاحظ بقوله: (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربيّ والأعجميّ) [2], هذا التباين بين سطحي النصّ الروائيّ جعل من النسق الثقافيّ بنيةً مضمرةً، نبحث عنها من خلال دراسة توزيع المفردات داخل الجملِ، والعلاقات القائمة بينها وصولاً إلى تلك الأنساق الثقافيّة التي أخفاها الروائيّ أو أظهرها مع تحفّظٍ.

(1) ينظر: مدخل إلى اللسانيات، رونالد إيلوار (تأليف)، ترجمة بدر الدين القاسم، دمشق، ط1، 1980م (1400هـ), ص65، 161- 171.

(2) كتاب الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1, 1388هـ / 1969م، ج3، ص131.

و هنا تنشأ علاقة الأنساق الثّقافيّة بالبنية العميقة للنّص ؛ فالنّسق الثقافيُّ: هو مجموعة قيم، وأفكار، ومعتقداتٍ تعمل على تحقيق التماسك بين شخصية الفرد والمجتمع[1] يأتي مرادفاً للبنية أو النظام خصوصاً عند اللساني[2], لكنه في البحوث التي تقوم على النقد الثقافي يتحدد عبر وظيفته التي تحدث عندما يتعارض نسقان، أحدهما ظاهر والآخر بحيث يعمل النسق المضمر على مساءلة النسق الظاهر أو نقضه من داخل الخطاب نفسه. وعلى هذا الأساس، يغدو الكشف عن النسق الثقافي فعلاً تحليليًا يستهدف تفكيك البنية العميقة للنصّ، وبيان ما تنطوي عليه من دلالات ثقافيّة تتخفّى خلف جماليات اللغة والسرد [3].

أن هذا التعريف يضع الأنساق الثقافية في موقع القلب من البنية العميقة للنص، بوصفها منظومة قيم وأفكار ومعتقدات تشكّل الرابط الخفي بين الفرد والمجتمع. غير أن خصوصية النقد الثقافي تكمن في تعامله مع النسق من منظور وظيفي، حيث يصبح التحليل أداة للكشف عن التوتر أو الصراع بين نسق ظاهر يقدّم نفسه على أنه الحقيقة، ونسق مضمر ينقضه أو يقوّضه داخل النص الواحد. هذا التعارض يشترط أن يكون ذا بعد جمالي وجماهيري، ما يمنح الخطاب قوة في التأثير والانتشار, أما في النسق الشعري، فتتجلى هذه البنية في نزعة التسلط والادعاء والاعتداء، وهي سمات تكشف كيف يمكن للغة الجمالية أن تتحول إلى أداة هيمنة رمزية.

وتكمن أهمية النسق المضمر في إنه هو الذي يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية

(1) ينظر: النظريّة المعاصرة في علم الاجتماع، محمّد عبد الملك الحورانيّ، دار مجد، عمان، ط1, 2008م، ص 174.

(2) ينظر: النقد الثقافي, ص76.

(3) ينظر: النقد الثقافيّ، ص77.

والذوقية[1]؛ فيكون من الصعب الاعتراف نهائياً بما يخالفه حين يتم تشربه[2]؛لأنه ليس مجرد معلومات يتم نقلها، وانما هو منظومة متكاملة تشكل بنية الوعي فيظهر ذلك جلياً في الخطاب وفي الممارسة السلوكية، فهو يعيد صياغة المجتمع ضمن منطقه الخاص[3].

و من ثمّ يكون لدينا نسقان :

1- **النسق الثقافي المضمر:** ويقصد به المضمر المؤلف المخفي المتحكم في صناعة النص والمترسب في ذاكرة المنشئ وتكوينه الثقافي ولولاه لما وجد النص وبعد أن يوجد من الطبيعي أن يتم تشذيره بالجمالي، فيكون نصاً متماسكاً محكماً يراعي القيم الاستعمالية في السياق[4]، ويأتي مفهوم النسق المضمر في النقد الثقافي بوصفه مفهوماً مركزياً والمقصود به هنا أنّ الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة وأهمّ هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية أي الخطاب البلاغي يخبئ تحته شيئاً آخراً غير الجمالية, وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء, ويعمل النسق الثقافي على التعمية الثقافية لكي تظلَّ الأنساق فاعلةً ومؤثرةً ومستدامة من تحت القناع, أن مفهوم النسق الثقافي المضمر يمثل جوهرًا نقديًا في فهم الديناميات التي تحكم صناعة النصوص، حيث لا يكون النص مجرد جمالية سطحية بحد ذاتها، بل هو واجهة تخفي

(1) المرجع نفسه, ص76.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) المرجع نفسه ص 45–46.

(4) ينظر: النسق الثقافي وأثره في البناء النصي النثري الصوفي، خالد حويدر شمس، مركز الكتاب الأكاديمي، لبنان،ط1, 2021م، ص95.

خلفها أنساقًا مهيمنة تتحكم في توجيه معانيه وتأثيره الثقافي, فالجمالية في هذا السياق ليست سوى قناع بلاغي يُستخدم كأداة تسويق وتعمية ثقافية، تسمح للأنساق المضمره بالعمل بشكل مستتر، بعيدًا عن الوعي المباشر للمتلقي, ومن هنا يشدد النقد الثقافي على ضرورة تفكيك هذا القناع للكشف عن الأنساق المهيمنة التي تضمن استمرار تأثيرها واستدامتها عبر النص، مما يجعل القراءة النقدية عملية كشف مستمرة عن الأبعاد الخفية التي تشكّل بنية النص وتوجه رسائله [1].

ويتخذ الأدب من النسق المضمر وسيلة للإفصاح عن المكبوت المعارض للنسق المهيمن، واما الناقد الثقافي فوظيفته البحث في الأنساق المضمرة في النص الأدبي، ومن خلال هذه الأنساق تفتضح ثقافة المؤسسات التي تفرض ما يخدم أهواءها ومصالحها وكل ذلك لم يعد مقنعاً بسبب انعدام الثقة بين خطاب المؤسسة (المركز) والأطراف خارج المركز المهمش[2] .

ويُعدّ النسق الثقافي المضمر المحورَ الأساس في اشتغال النقد الثقافي، إذ لا ينصرف هذا النقد إلى المعنى الظاهر للنص بقدر ما يسعى إلى الكشف عن البنية العميقة التي تُنتج هذا المعنى وتوجّهه. فالنسق الظاهر لا يتشكّل بمعزل عن نسقٍ مضمرٍ سابقٍ عليه، بل يصدر عنه ويتغذّى منه، وهو ما يجعل تحديد القيمة الثقافية للنص مرهونًا بالكشف عن هذا النسق الكامن, وانطلاقًا من ذلك، تتمثّل وظيفة النقد الثقافي في البحث عن النسق المضمر المتمثّل في منظومة القيم والأفكار والمعتقدات التي تتحكّم في إنتاج الخطاب، والعمل على تفكيكه وتحليله وتشغيله نقديًا, ويغدو هذا النسق الفاعلَ الخفيَّ الذي ينظّم علاقات التعبير والتفاعل داخل

(1) ينظر : دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، سمير الخليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1, 2016م، ص293.

(2) ينظر : الشخصية المهمشة في مجموعة "العشب" القصصية، فلاح محمد محمود، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط1، 2020م، ص35–36.

النص، ويتجاوز ذلك إلى التأثير في أنماط التفكير والذوق والسلوك، بما يجعله عنصرًا محوريًا في توجيه الوعي الفردي والجمعي على حدٍّ سواء[1].

إنّ الأنساق الثقافية المضمرة التي يعنى بها النقد الثقافي تتميّز بكونها أنساقًا جماهيرية ذات حضورٍ واسع في الوعي الجمعي، بخلاف الأنساق النخبوية التي تظلّ محدودة التداول ولا تحظى بانتشارٍ شعبيٍّ عام على مستوى التلقّي والتأثير. وانطلاقًا من ذلك، يتّجه النقد الثقافي إلى استكشاف الأنساق التي تشكّل وعي الجمهور وتوجّه سلوكياته وقيمه اليومية، بوصفها الأكثر فاعلية في إعادة إنتاج الثقافة داخل المجتمع. وعلى هذا الأساس، يغدو النقد الثقافي ممارسةً معرفيةً تستهدف خدمة القيم الإنسانية، من خلال انحيازها إلى الإنسان بوصفه كائنًا ثقافيًا، بصرف النظر عن مستواه الاجتماعي أو طبقته أو انتمائه العرقي[2]،لِذا فإنَّ النقدَ الثقافيَّ يعتمدُ على مصطلحِ النسقِ المضمر، وهو نسقٌ مركزيٌّ في إطارِ المقاربةِ الثقافيّة، على أساسِ إنَّ كلَّ ثقافةٍ معيّنةٍ تحملُ في طيّاتها أنساقًا مهيمنةً؛ فالنسقُ الجماليُّ والبلاغيُّ في الأدبِ يُخفي أنساقًا ثقافيّةً مضمرةً، وبتعبيرٍ آخرَ ليس في الأدبِ سوى الوظيفةِ الأدبيّةِ والشعريّة، بل هناك كذلك الوظيفةُ النسقيّةُ التي يعتني بها النقدُ الثقافيُّ [3]. أن اعتماد النقد الثقافي على مفهوم النسق المضمر يعكس تحوّلًا جوهريًا في قراءة النصوص الأدبية، إذ يتجاوز الاهتمام بالجمالية والبلاغة السطحية ليكشف عن الأنساق الثقافية المهيمنة الكامنة خلفها, فالنص الأدبي على الرغم مما يحويه من جماليات واضحة، يظل حاملًا لوظائف نسقية أعمق تتصل بالسلطة

(1) ينظر : الشاعر العربي الحديث ناقداً: نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي، علي صليبي مجيد المرسومي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016م، ص120.

(2) *موسوعة علوم اللغة العربية: النقد الأدبي*، عبد الله خضر حمد، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2023م، ص758.

(3) ينظر: *المرجع نفسه*, ص757.

والهيمنة الثقافية والاجتماعية، وهو ما يضع النقد الثقافي في موقع يتعامل فيه مع النصوص بوصفها ميادين صراع بين أبعاد ظاهرية ومضمرة. بالتالي، يصبح فهم النص من خلال هذه الوظيفة النسقية المفتاح الأساسي لفكّ شفرات السلطة المضمرة داخل الخطاب الأدبي، إذ يرى الغذامي أن الجمالية ليست سوى قناع بلاغي يخفي تحته أنساقًا ثقافية مهيمنة، تعمل في النص الأدبي بوصفها أداة لإعادة إنتاج القيم السلطوية والاجتماعية السائدة[1].

٢_النسق المعلن: يتناول النقاد مفهوم النسق المعلن بوصفه أحد المستويات الرئيسة في تحليل الخطاب الأدبي ضمن مقاربات النقد الثقافي، لما يكشفه من تمثلات اجتماعية وفكرية واضحة داخل النص[2].

وقد عُرِّف النسق المعلن بأنه النص الذي يشير صراحةً ووضوحًا إلى الأحوال والأفكار التي تعبّر عن أوضاع المهمَّشين، ويستعرض بالوصف والنقد هذه الأحوال والأفكار، وقد يبني عليها أفكارًا جديدة ويؤسّس مرتكزات فكرية تعالج قضاياهم عبر الأسلوب الأدبي الذي يُحدث في القارئ موقفًا واتجاهًا، فضلًا عن منحه المتعة الجمالية والسمو الشعوري [3]، كما يوضّح عبد الله الغذامي أن هذا النسق يمثل المعنى الظاهر والواضح للقارئ البسيط الذي يتناول المادة اللغوية من جانبها المباشر، مؤكدًا أن إدراك السياق ضروري لتذوّق النص وتفسيره، لأن كل عمل أدبي يختلف عن غيره في خصائص لغته وأسلوبه [4]. ومن هنا، يمكن القول إن النسق

---

(1) ينظر: النقد الثقافي, ص55–57.

(2) يُنظَر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 32–34.

(3) *ينظر: العشب (مجموعة قصصية)*، محمود فلاح محمد، دار الخليج للنشر والتوزيع، د.م، 2020م، ص34.

(4) *ينظر : الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية*، عبد الله الغذامي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1, 1998م، ص13–14.

المعلن يمثّل الوجه الظاهر للنص، ويتصل مباشرة بتجربة القارئ وبمعاييره الإدراكية الأولية، فهو يعبر صراحة عن الأحوال الاجتماعية والفكرية، خصوصًا أوضاع المهمَّشين، مما يجعل النص أداة نقدية توعوية تتجاوز المتعة الجمالية لتثير مواقف واتجاهات فكرية وإنسانية, كما يشير الغذامي إلى أهمية فهم السياق الثقافي واللغوي للنص، لأن التذوق والتفسير الأدبي لا يتمان بمعزل عن الخلفية التي يتكوَّن فيها النص, وهذا يبرز ضرورة النظر إلى النصوص الأدبية بوصفها كيانات متفرّدة في خصائصها الأسلوبية، الأمر الذي يؤكد تعددية مستويات القراءة بين الظاهر والمضمر، ويبرز الدور الفاعل للقارئ في تفكيك المعاني المختلفة للنص[1]. وبناءً على ما تقدّم، تتجه هذه الدراسة إلى مساءلة كيفية اشتغال الأنساق الثقافية داخل روايات شهيد الحلفي، ولا سيّما آليات تمثيل السلطة والتهميش والمقدّس، من خلال السرد الروائي. ومن هنا تتحدّد إشكالية البحث في الكشف عن طبيعة العلاقة بين النسق المعلن والنسق المضمر، وكيف يُسهم هذا التوتر في إنتاج المعنى داخل النص الروائي، وهو ما ستعالجه الفصول اللاحقة تحليلًا وتطبيقًا.

ثانيًا: السيرة والمنجز الأدبي للروائي شهيد الحلفي

وُلِد **شهيد سلطان عبيد الحلفي** في مدينة البصرة عام 1976م، في منطقة الأهوار المعروفة بـ(هور أصلّين)، وقضى فيها طفولته حتى الثانية عشرة من عمره. ثمّ نُفي مع عائلته إلى مدينة النجف بسبب مواقفهم السياسية المعارضة للنظام السابق [2]. أكمل دراسته في النجف، وتخرّج في كلية القانون بجامعة بابل سنة 1997م، ثم عمل محاميًا ومشاورًا قانونيًا في

(1) *ينظر : النقد الثقافي*, ص45–47.

(2) ينظر: «حوار مع شهيد الحلفي»، *جريدة المدى*، العدد 3941، بغداد، 2021م.

مؤسسات الدولة المختلفة حتى عام 2019م، حيث يشغل منصب مشاور قانوني أقدم في محافظة النجف الأشرف[1].

منذ صغره أبدى شهيد الحلفي شغفًا بالأدب والفنون، إذ بدأ كتابة الشعر في سن مبكرة، ونشر أولى قصائده في مجلة *ألف باء* عام 1992م. وقد ساعده انفتاحه على القراءة في تكوين وعيٍ نقديّ وثقافيٍّ واسعٍ، فانتقل من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية، إيمانًا منه بأن السرد أقدر على التعبير عن الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي[2].

نُشرت روايته الأولى (*كش وطن*) عام 2015م عن دار سطور للنشر والتوزيع – بغداد، وجاءت في 168 صفحة. تناولت هذه الرواية تابو **الجنس** من خلال فضاءٍ روائيٍّ جريءٍ يدور في مبغى تتحول شخصياته إلى رموزٍ للواقع الاجتماعي والسياسي، كاشفةً عن ازدواجية القيم وتناقضاتها في المجتمع العراقي, كما تضمّنت نقدًا لاذعًا للسلطة والفساد الإداري، وتطرّقت إلى العلاقة بين الرجل والمرأة بوصفها انعكاسًا لعلاقات الهيمنة والاضطهاد.

أما روايته الثانية (سارق العمامة)، الصادرة عن دار سطور سنة 2017م، فتُعدّ التابو الثاني في مشروعه الروائي، إذ تناول فيها **الدين** بوصفه نسقًا مهيمنًا داخل المجتمع، من خلال شخصية (غريب) الذي يرى في المنام أنه سيصبح نبيًّا بشرط أن يسرق عمامة رجل دين, الرواية تتشابك فيها الرموز الدينية والسياسية والاجتماعية في بنيةٍ سرديةٍ تعتمد المفارقة والسخرية، لتقدّم نقدًا جريئًا للمؤسسة الدينية بوصفها جزءًا من البنية السلطوية.

(1) مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الروائي شهيد الحلفي، النجف الأشرف، حي الغدير، المكتبة الأدبية المختصة، بتاريخ 2025/5/1.

(2) مقابلة شخصية، مصدر سابق.

ثمّ صدرت روايته الثالثة (ناقص خمسة) عن دار الرافدين – بيروت عام 2022م، وهي التابو الثالث في مشروعه الثلاثي بعد الجنس والدين، وتتناول **السياسة** عبر عالمٍ متخيَّلٍ يُلغى فيه الدين والتاريخ والقبيلة والرموز التقليدية, وتُجسّد الرواية رؤية نقدية للمستقبل في ظل العولمة والتقنية، إذ يعيش الناس في زمنٍ تتحكّم فيه الذكاءات الاصطناعية والقيم المجرّدة من الأخلاق.

تُظهر أعمال شهيد الحلفي اتساقًا في الرؤية الفكرية وتنوّعًا في البناء الفني، إذ تجمع بين الواقعية الرمزية والنزعة الفلسفية، وتشتبك فيها اللغة الشعرية بالسرد الموضوعي, وتتجلى في رواياته الأنساق المضمرة التي تكشف عن الصراع بين السلطة والفرد، وبين المقدّس والمدنّس، وبين الحلم والواقع, فهو يوظّف الرموز والأساطير والتاريخ الشعبي لتفكيك البنية الثقافية السائدة، ويقدّم رؤيةً وجوديةً ناقدةً للواقع العراقي بعد التحوّلات السياسية الكبرى.

من خلال هذا العرض يمكن القول إنّ مفهوم الأنساق الثقافية يُعدّ الأساس النظري الذي تستند إليه هذه الدراسة في مقاربة نصوص شهيد الحلفي الروائية، بوصفها نصوصًا تتقاطع فيها البنى الجمالية مع الخطابات الثقافية والاجتماعية والسياسية .

وقد أظهر التحليل أنّ النقد الثقافي يمثّل منهجًا فاعلًا في تفكيك الخطاب الأدبي والكشف عن الأنساق المضمرة التي تتحكم في إنتاج المعنى داخل النص, كما أن روايات شهيد الحلفي تُعدّ نموذجًا واضحًا لتجسيد العلاقة بين الأدب والثقافة، إذ تتخذ من السرد وسيلةً لفضح التابوهات وكشف التناقضات القيمية في المجتمع العراقي.

وبذلك يكون هذا التمهيد قد أسّس للإطار المفاهيمي والنظري الذي تنطلق منه الدراسة، من خلال تحديد مفهوم النسق الثقافي وبيان علاقته بمقاربة النقد الثقافي، بوصفها أداةً كاشفة للأنساق المضمرة والظاهرة في الخطاب الأدبي، فضلًا عن توضيح مرتكزات تحليل السرد التي تعتمدها الدراسة في مقاربة النصوص الروائية. كما تضمّن التمهيد عرضًا موجزًا للسيرة

الإبداعية للروائي شهيد الحلفي، وتحديد رواياته موضوع الدراسة بوصفها مادّتها التطبيقية. وانطلاقًا من هذا الأساس النظري والمنهجي، تنتقل الدراسة في الفصل الأوّل إلى تحليل الأنساق الاجتماعية في روايات شهيد الحلفي، للكشف عن تمثّلاتها اللغوية والاجتماعية والأنثوية داخل المتن السردي.

الفصلُ الأَول: الأنساق الاجتماعيّة في روايات شهيد الحلفي.

المبحثُ الأَول: النّسق اللغوي.

المبحثُ الثاني: نسق العادات والتّقاليد.

المبحثُ الثالث: النّسق الأنثوي.

الفصلُ الأَول

الأنساق الاجتماعيّة في روايات شهيد الحلفي

توطئة: تشمل الأنساقُ الثقافيةُ في أيّ خطابٍ جوانبَ الحياةِ الإنسانيّة كافةً، إذ تعبّر عن منظومةٍ من القيمِ والممارساتِ التي تنظّم علاقةَ الإنسانِ بالمجتمع. وتُعَدّ الدراساتُ الثقافيةُ مقاربةً شموليةً لفهم الخطاب وتحليله بوصفه بنيةً دالّةً تكشف عن علاقات السلطة والمعرفة في المجتمع [1], وتؤدي الرواية بما تمتلكه من طاقةٍ سرديةٍ عالية، دورًا مهمًّا في تفكيك هذه الأنساق المضمرة داخل الخطاب الاجتماعي والسياسي، لتتحول إلى سجلٍّ ثقافيٍّ يعكس رؤيةَ الكاتب وموقفَه من الواقع[2].

لقد أسهمت الروايةُ العربية الحديثة، والعراقيةُ بخاصة، في فضح البنى المهيمنة وكشف المسكوتِ عنه اجتماعيًا وسياسيًا، فكانت وسيلةً فنيةً لتصوير التحوّلات القيمية والاضطرابات التي عصفت بالمجتمع العراقي بعد التغيير السياسي، وما نتج عنها من تشظّي الهوية وتنازع الانتماء [3], فالرواية العراقية المعاصرة لم تَعُد مجرّد تصويرٍ للواقع، بل غدت نصًّا نقديًا يشتبك مع قضايا الوطن والإنسان، ويعكس وعي الأديب بضرورة مساءلة الواقع وكشف تناقضاته, ومن هذا المنطلق تُعدّ رواياتُ شهيد الحلفي نموذجًا بارزًا في تمثيل الأنساق الاجتماعية

(1) ينظر: *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*، ص 13.

(2) ينظر: *أساليب السرد في الرواية العربية*، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2002م، ص 25.

(3) ينظر: *الرواية العراقية: صورة الوجع العراقي*، حسين السكّاف، دار المدى، دمشق، 2010م، ص 41.

المضمرة، إذ قدّم عبرها رؤيةً سرديةً متشابكة تتقاطع فيها القيم الأخلاقية والدينية والسياسية لتكشف عن أزمة الإنسان العراقي المعاصر[1].

رتكز مفهوم النسق الاجتماعي على كونه شبكةً من العلاقات والقواعد التي تنظّم سلوك الأفراد داخل المجتمع وتحدّد أدوارهم ومكاناتهم، بما يضمن استمرارَ الحياة الاجتماعية واستقرارَها [2], وتظهر هذه الأنساق في روايات شهيد الحلفي من خلال تصويره العلاقات الاجتماعية بوصفها مجالًا لصراعٍ دائم بين ثقافة الخضوع وثقافة الرفض.

ففي رواية **(سارق العمامة)**، تتجلّى سلطة النسق الاجتماعي بوصفها قوة إقصاء حين يُحدَّد من يملك حق الدخول إلى فضاء بعينه ومن يُستبعَد عنه، كما في الحوار الذي يُواجَه فيه السارد بالقول:

(هذه الغرفة لا يحضر فيها سوى المسؤولين)[3]، لتتحوّل السخرية الجماعية اللاحقة إلى أداة ضبطٍ رمزي تُعيد ترسيخ التراتب الاجتماعي وتُقصي الخارج عن دائرة السلطة, فيكشف بذلك عن سلطة المجتمع بوصفها قوةً قهريةً تُعيد إنتاج منظومة القيم السائدة [4], فالمجتمع عند

(1) ينظر: *الاغتراب في الرواية العربية المعاصرة*، زليخة جديدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2016م، ص 67.

(2) ينظر: *النظرية الاجتماعية والنظام الاجتماعي*، تالكوت بارسونز، ترجمة محمد الجوهري، دار المعارف، القاهرة، ط1 1993م، ص 58.

(3) سارق العمامة, ص 27.

(4) ينظر: *الثقافة والإمبريالية*، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3, 1997م، ص 22.

الحلفي ليس كيانًا مغلقًا، بل فضاءٌ متغيّر تتصارع داخله الأيديولوجياتُ والقوى الاجتماعية التي تحدّد مصير الأفراد [1].

وتُبرز هذه الرؤية أنّ الروايةَ عند الحلفي ليست مجرّد تسجيلٍ للواقع، بل أداةُ تحليلٍ نقدي لبنيته النفسية والاجتماعية، إذ تتجلّى الأنساقُ المهيمنة من خلال اللغة والعادات والتقاليد والعلاقات الأبوية. ويؤدي هذا التفاعل بين العناصر إلى إنتاج دلالاتٍ متجدّدةٍ تعبّر عن رؤية الكاتب الإصلاحية القائمة على تفكيك البنى القيمية التي تستبدّ بالإنسان العراقي وتكبّل وعيه. وبهذا المعنى، يصبح النصُّ الروائي فضاءً متحرّكًا تُختبر فيه قدرةُ السرد على إعادة تشكيل المجتمع ونقده من الداخل [2].

ويقوم مفهوم النسق في بعده النظري على مبدأ الترابط والتكرار بين عناصر المجتمع التي تتفاعل لتحقيق غايةٍ محددةٍ؛ فالظاهرةُ الاجتماعية لا تُعدّ نسقًا إلا إذا تكرّرت ضمن سياقٍ وظيفيٍّ يكشف أثرها في البنية العامة[3] . قد اعتمد الحلفي هذا المبدأ في أعماله عبر إبراز ظواهر اجتماعية متكرّرة تمثّل القهر الطبقي والديني والعائلي، فتحوّل السرد عنده إلى ممارسةٍ نقديةٍ تتجاوز التوصيف السطحي إلى تعرية البنية العميقة للواقع، وهو ما ينسجم مع الطروحات النقدية الثقافية التي تنظر إلى الحكي بوصفه حاملًا للأنساق المضمرة داخل البنية السردية [4].

---

(1) ينظر:مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم، دار المعرفة، القاهرة، ط1, 2014م، ص 103.

(2) ينظر: *الأنساق السردية المخاتلة*، عبد الرزاق المصباحي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1, 2012م، ص 45.

(3) ينظر: *البنى الأولية للقرابة*، كلود ليفي شتراوس، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1, 1986م، ص 21.

(4) ينظر: *المرأة واللغة*، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1, 1996م، ص 74.

إنّ الروايةَ من هذا المنظور وسيلةٌ فنيةٌ للكشف عن الوظيفة الضمنية للوحدات الاجتماعية التي تشكّل بنية المجتمع، كالعائلة والجماعة الدينية والمؤسسة السلطوية. فهذه المكوّنات ليست مجرد خلفيةٍ للأحداث، بل فاعلٌ بنيويٌّ يتحكم في مصائر الشخصيات. وبذلك تتضح أهميةُ الأنساق الاجتماعية في نصوص الحلفي، بوصفها حاضنةً لأفكاره الإيديولوجية ورؤيته النقدية التي تتخذ من الأدب وسيلةً لمساءلة الواقع وكشف تناقضاته.

قدّم الحلفي في رواياته خطابًا متوازنًا بين الواقعية والنقد الثقافي، إذ ربط بين البنية السردية والنسق الاجتماعي ربطًا يكشف عن وعيٍ عميقٍ بجدلية الفرد والمجتمع، والظاهر والمضمر، والسلطة والمقاومة, ومن هنا تأتي أهميةُ تحليل الأنساق الاجتماعية في رواياته، لأنها تمثّل مرتكزًا جوهريًا لفهم سائر الأنساق الثقافية الأخرى، ولا سيّما في ضوء الطروحات السردية الحديثة التي تنظر إلى الرواية بوصفها خطابًا ثقافيًا فاعلًا في تفكيك الأنساق المهيمنة [1].

وبالرّجوع إلى الأعمال الرّوائيّة التي بين أيدينا فإنّنا نرى أنّ الكاتب ضمّنها أنساقاً اجتماعيّة كثيرة؛ ظهرت من خلال الأنساق اللغويّة، و أنساق العادادت والتّقاليد التي تعبّر عن المجتمعات التي خلقها الكاتب في رواياته، والنّسق الأنثوي الذي شكّل تجلّياً مهمّاً من تجلّيات النّسق الاجتماعي لدى شهيد الحلفي، ويمكن مناقشة هذه الأنساق وتحليلها من خلال توزيعها على المباحث الآتية:

(1) ينظر: *السردية العربية الحديثة*، تفكيك الخطاب الاستعماري واعادة تغيير النشأة, عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1, 2013م، ص 132.

المبحث الأوّل: النّسق اللغوي:

تمثّل اللغة مظهراً من مظاهر النّسق الاجتماعي؛ فهي أداة الخطاب والتّواصل بين أفراد المجتمع, ومن ثَمّ تعدّ اللغة من أبرز مكوّنات الخطاب الرّوائي, والنسق اللغوي هو البنية المنظَّمة التي تنتظم فيها وحدات اللغة (أصواتًا، وألفاظًا، وتراكيبَ، ودلالاتٍ) في علاقات متكاملة داخل نظام لغوي يضبط استعمالها ويمنحها معنى, فهو ليس مجرد مفردات أو تراكيب متفرقة، بل هو شبكة من العلاقات الداخلية التي تربط العناصر اللغوية بعضها ببعض، بحيث تؤدي وظيفة تواصلية ودلالية ضمن سياق اجتماعي وثقافي محدَّد أذ إنّها أشبه بـ (اللبوس الذي تخرج فيه بقيّة مكوّناته للمتلقّي، إذ تشكّل اللغة معلماً بارزاً ومهمّاً في حداثة الرّواية العربيّة، بل إنّها العمود الفقري لذلك التّحوّل من الرّواية العربيّة التّقليديّة إلى الرّواية العربيّة الجديدة)[1]، إنّ هذا التصوّر يمنح اللغة دورًا حيويًا لا بوصفها وسيلة للتوصيل فحسب، بل بوصفها حاضنة للأنساق الاجتماعية والثقافية الكامنة في الخطاب الروائي، فكل تحول لغوي إنما هو تعبير ضمني عن تحولات المجتمع ذاته, فهي تمثّل العالم المشترك للأفراد والجماعات، ومن خلالها يتمّ إدراك العالم الخارجي بوصفها أحد الأشكال الرّمزيّة الرّئيسة، وبها يتمّ الحصول على المعرفة، فهي أنماط من النّظم والأنساق الرّمزيّة، فإنّ ثقافة الإنسان تقوم على الوظيفة الرّئيسة للغة، ونعني بها الوظيفة الرّمزيّة اللغة.[2] إنّ هذه الوظيفة الرمزية اللغة تُمكّنها من أن تكون مرآة دقيقة للقيم والمعايير المضمرة في البنية الاجتماعية، فالرمز اللغوي لا يُعبّر عن مدلول سطحي بقدر ما يكشف عمّا ترسّب في وعي الجماعة من معتقدات وأيديولوجيات, اللغة تستثمر

(1) *اللغة الشعرية وتجلّياتها في الرواية العربية*، يعقوب ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1, 2004م، ص 7.

(2) ينظر: *الفلسفة واللغة*، جعفر عبد الوهّاب، دار الوفاء، مصر، ط2، د.ت، ص 63.

الثقافة من خلال استعمال الفرد لغته في استراتيجيته للتوفيق بين العالم الفردي والوجود الاجتماعي، إذ تنقل اللغة قيم المجتمع الأنثروبولوجية والثقافية، ويتجسّد فيها خياله القيمي، بوصفها نتاجًا للتنشئة الاجتماعية ونسقًا من القيم، لا مجرد أداة للتواصل [1] فاللغة، في هذا السياق، تُعدّ «مؤسسة لا علاقة لها بالفعل الفردي، إنّها تعاقدٌ جماعي، وهي باعتبارها نسقًا من القيم تتكوّن من عناصر تشتغل في الآن نفسه باعتبارها علاماتٍ يحلّ بعضها محلّ بعض [2]،هذا ما جعل حضورها في أي عمل إبداعي يمثّل نسقًا اجتماعيًا يعبّر من خلاله المبدع عن كثير من آرائه الاجتماعية التي لا يستطيع التصريح بها مباشرة.

إنّ هذا الطرح يُرسّخ الفكرةَ الجوهرية في هذا المبحث، وهي أنّ اللغة لا تُنتَج خارج الإطار الاجتماعي، بل تُعَدّ حصيلةً لتفاعل المجتمع وتاريخه وثقافته، فهي مرآةٌ للوعي الجمعيّ وأداةٌ لإعادة إنتاج القيم والمعاني داخل الخطاب. ومن هنا تنبع أهمية تحليلها في خطاب شهيد الحلفي لفهم الأنساق المضمرة التي تعبّر عن الواقع الثقافي والاجتماعي. وقد حضرت اللغةُ بوصفها نَسَقًا اجتماعيًّا في أعمال الحلفي الروائية، وتجسّدت في مظاهر متعددة، من أبرزها عنوانات الروايات وأنماط اللغة الموظفة فيها؛ إذ تعكس هذه اللغةُ وعيًا نقديًّا بالعلاقة الجدليّة بين اللغة والمجتمع، وتُبرز أنّ اللغة ليست أداةً محايدةً للتوصيل، بل هي نتاجٌ تراكميّ لتاريخ المجتمع وثقافته، يكشف من خلاله الروائي عن رؤيته للعالم وصراعه مع أنساق الهيمنة [3].

(1) ينظر: محاضرات في اللسانيات العامة، ص 30–31.

(2) *السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها*، سعيد بنكراد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1, 2006م، ص 47.

(3) ينظر: *علم اللغة الاجتماعي*، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2000م، ص 25–27؛ وينظر أيضًا: *مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر*، محمد سالم، دار الشروق، القاهرة، ط1, 2010م، ص 42–45.

الربط بين هذه الرؤية وتحليل خطاب شهيد الحلفي يُعد توظيفًا موفقًا، خصوصًا في الإشارة إلى حضور اللغة كنسق اجتماعي في عنوانات رواياته وأنماطها. ويمكن بيان ذلك من خلال الآتي:

أوّلاً: عتبة العنوان:

يعد مفهوم عتبة العنوان من المفاهيم الحديثة؛ وعتبة العنوان هي أحد المفاهيم المركزية في الدراسات النقدية والنقد النصي الحديث، وتشير إلى موقع العنوان في النص، بعدّه مدخلًا أوليًا له، أو بوابة عبور القارئ إلى عالمه, يُعد العنوان علامة نصية وإشهارية في آن واحد، إذ يقوم بوظيفة جمالية ودلالية وإغرائية، فهو يوجّه توقعات القارئ ويؤطر عملية التلقي، كما يُسهم في تشكيل هوية العمل وانتمائه النوعي والثقافي, ويُنظر إليه بوصفه (عتبة)؛ لأنه يقف على حدود النص، رابطًا بين داخله وخارجه، بين المؤلف والمتلقي، ومحمّلاً بدلالات لغوية وثقافية وأيديولوجية قد تكشف أو تُضمر معاني النص العميقة[1]. عرّفه جيرار بقوله : (العنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب).[2] أي إنّ العنوان أشبه بنص موجز يسبق النّص الأساسي ؛ و هو يرغّب القارئ به ؛ بما لديه من وظائف ترويجيّة و هذا ما يجعله محط اهتمام الكُتَّاب و المؤلِّفين إنّ هذا التوصيف يبرز الوظيفة التفاعلية للعنوان، فهو ليس مجرد إطار اسمي للعمل، بل أداة استدراجية واستراتيجية أولى تضع المتلقي في أفق تأويلي، يربط البنية اللغوية للعنوان ببنية النص الداخلية، لا سيما في خطاب روائي كثيف الترميز كسرد الحلفي, و يُعدّ العنوان في

(1) عتبات: النص الموازي, جيرار جنيت, ترجمة :عبد الرحمن بودرع, **دار** توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007 ص, 9 – 13.

(2) *عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص*، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م، ص 85.

أي عمل إبداعي فاتحته؛ وبوّابة الدّخول إليه؛ وهو أشبه بملخّص يجسّد فحوى العمل بمجمله؛ فـ (هو الذي يتقدّم النّص ويفتتح مسيرة نموّه، أو مجرّد اسم يدلّ على العمل الأدبي، ويحدد هويّته ويكرّس انتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنّص بالغة التّعقيد، إنّه مدخل إلى عمارة النّص، وإضاءة بارعة وغامضة لمستوياته الدلالية العميقة وممراته المتشابكة.. لقد أخذ العنوان يتمرّد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليّته، وأقصاه إلى ليل من النّسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلّا مؤخّراً).[1] وفي تقديري، فإنّ هذا التعقيد في العلاقة بين العنوان والنص يمكّننا من قراءة عنوان روايات الحلفي كأحد مفاتيح تفكيك الأنساق الثقافية والاجتماعية، خاصة حين يستثمر الكاتب اللغة الرمزية والإيحائية لإثارة أفق التلقي الاجتماعي والسياسي, فهو البوّابة التي يتمّ من خلالها الولوج إلى عالم النّص، ومن ثمّ عُرّف بأنّه (مجموعة العلامات النقدية من كلمات وجمل وحتّى نصوص قد تظهر على النّص لتدلّ عليه وتعيّنه، تشير إلى محتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف)[2]. إنّ هذه التعدد الدلالي للعنوان تنسجم مع توجه الحلفي نحو العنوان الصادم والرمزي، والذي لا يقدّم معناه من الوهلة الأولى، بل يدفع القارئ لتأويل السياق الاجتماعي والفكري الذي يَنتُج عنه, ومن ثمّ فإنّ الاهتمام بالعنوان لدى نقاد الغرب (من الأمور الحادثة عندهم إذ هم يقرون بأنّ بدايته الحديثة كانت مع عصر النّهضة الأوربيّة وخاصّة ما تعلّق منه بنشاط الحركة الأدبيّة والفكريّة والفنّيّة وانتشار المطابع وبدء التّنافس بينها ، إذ انصرف أصحابها إلى كسب ودّ القرّاء المتزايد عددهم فلم يكتفوا من الصّناعة بتجويد الصناعة بل زادوا

(1) *السيميوطيقا والعنونة*، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997م، ص 109. ينظر أيضاً : سيميائيّة العنوان في القصّة القصيرة ، فاطمة ، قرح ، رسالة ماجستير ، جامعة حمه لخضر الوادي ، الجزائر ، 2018م ، ص 13. و *سيمياء العنوان*، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمّان، 2001م، ص 115.

(2) *العنوان في الأدب العربي*، عويس محمد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1981م، ص 89.

فشاركوا المؤلّف في تخيّر العنوان واشترطوا الشّروط ووضعوا في ذلك المؤلّفات).[1] أي أنّ عصر النهضة الأوروبي شكّل الانطلاقة الحديثة لصناعة النشر والكتاب، إذ تجاوزت الطباعة دورها الفني والتقني لتصبح جزءًا من العملية الفكرية والثقافية، حتى إنّ الناشرين صاروا شركاء حقيقيين للمؤلفين في صياغة الكتب وتوجيهها نحو السوق والقراء, وتذهب الدراسة إلى أنّ هذه الإشارة التاريخية تكشف عن تطور الوعي بجماليات العنوان ووظائفه المركبة، وهو وعي نلحظه جليًا عند الحلفي في توظيفه للعناوين بوصفها خلاصة أيديولوجية مُضمَرة, وقد حملت عناوين رواياته أبعاداً فكريّة تصوّر رؤيته وحالة المجتمع الذي عبّرت عنه نصوصه على مختلف الأصعدة، ويمكن تحليل بعض العناوين، من ذلك:

ـ رواية بعنوان (كش وطن): (2015م):

وهي رواية تروي تفاصيل مبغى تمّ تأسيسه من قِبل بطل الرّواية الذي توجّه ليصبح قوّاداً بعد أن رأى أنّ الظّلم يسيطر على كلّ أرجاء وطنه, فجاء العنوان ساخراً من هذا الواقع؛ وقد استمدّه الكاتب ـ **بلغة ساخرة** ـ من عبارة رآها البطل مكتوبة على أحد جدران مبغاه؛ فيقول:

((كش وطن)..

العبارة الأخيرة هي الوحيدة التي تصرّفت بها، لقد أضفتُ ثلاثة نقاط إلى الكلمة الأولى منها).[2] ويفضي التحليل إلى أن هذا التصرّف اللغوي ليس اعتباطيًا، بل يكشف عن وعي

(1) *براعة الاستهلال في صناعة العنوان*، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع313، 1997م، ص 11. ينظر أيضاً : *العنوان في الرواية المغربية*، جمال بوطيب، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1996م، ص 199. و *العنوان في الشعر العراقي المعاصر*، ضياء الثامري، *مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية*، مج9، ع2، 2010م، ص 20.

(2) *كش وطن*، شهيد الحلفي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2015م، ص 43.

لغوي ساخر يقلب وظيفة اللغة من أداة تواصل إلى أداة مقاومة رمزية, فاختزال الشتيمة في (كش...) مع ثلاث نقاط هو التفاف بلاغي حول القبح الواقعي، ووسيلة فنية لتسليط الضوء على بشاعة الوطن الذي لم يعد يُحتمل.

فقد ذكرها ضمن أكثر من عبارة مشيراً إلى تصرّفه في كتابتها؛ بصورة تشي بكلام مبتذل كتبه أحد روّاد مبغاه بحقّ الوطن؛ وبذلك جاء عنوان الرّواية معبّراً عن حالة المجتمع المشتتة؛ فلو أخذنا كلمة (كش) مع نقاطها؛ فإنّها تبدو كلمة ساخرة مستمدّة من لُعبة الشّطرنج، ليفاجأ القارئ أنّ الكاتب يقصد غير ذلك, وهذا ما ظهر في طيات الرّواية، والعنوان بالمعنيين محمّلاً بالمفارقات اللغويّة السّاخرة التي تعبّر عن القهر الاجتماعي في ظل الحروب والمعيشة الصّعبة.

وقد افتتح الكاتب روايته بعبارات يقول فيها:

(قبل إعدامه

كانت وصيَّته الأخيرة:

رجاءً لا ترفعوا النّقاط الثّلاثة).[1]

وترى الدراسة أنّ الدلالة النسقية لعنوان(*كش وطن)*لا تنحصر في الإحالة إلى الشتيمة المضمَرة أو اللغة السوقية بوصفها تعبيرًا عن القهر الاجتماعي فحسب، بل تتّسع لتشمل دلالة ثقافية أكثر تركيبًا، تتمثّل في تحوّل الوطن إلى لعبة تُدار وفق قواعد لا أخلاقية، يكون فيها الإنسان مجرّد قطعة قابلة للإزاحة أو الإقصاء, فلفظة (كش)، بما تحمله من إحالة مباشرة إلى لعبة الشطرنج، تستدعي معنى التهديد، والمناورة، وإعلان الهيمنة، وهو ما يضع الوطن في موقع الميدان لا القيمة، ويحوّله من فضاء للانتماء إلى رقعة صراع تُحرّكها قوى خفيّة. وبذلك يغدو الوطن موضوعًا للّعب السياسي والاجتماعي، لا كيانًا أخلاقيًا جامعًا، وهو ما ينسجم مع

(1) *كش وطن*، ص 5.

الرؤية السردية التي تقدّم واقعًا منزوع الثبات، تُدار فيه المصائر وفق منطق القوّة لا منطق الحق, أمّا الإحالة الأخرى التي تنطوي عليها الكلمة، والمتمثّلة في التكنية عن الشتيمة، فإنّها تعمل بوصفها دلالة موازية لا مركزية، تُعزّز من حدّة السخرية ولا تختزل المعنى فيها. فاختيار الكاتب الإبقاء على النقاط الثلاث لا يهدف فقط إلى تخفيف اللفظة النابية، بل يُعبّر عن وعي لغوي يُخفي القبح بدل التصريح به، في انسجام مع ثقافة اجتماعية تُمارس التستّر على الانهيار بدل مواجهته, وبذلك يتشكّل العنوان من دلالتين متقاطعتين: دلالة اللعب والهيمنة، ودلالة الانحطاط اللغوي والأخلاقي، وهو ما يمنحه طاقة أيديولوجية عالية، تجعله عتبةً نسقية تُمهّد لقراءة الرواية بوصفها مساءلةً لتحوّل الوطن من قيمة جامعة إلى كيان هشّ قابل للتداول والمساومة.

ـ رواية سارق العمامة (2017 م):

جاءت هذه الرّواية بعد عامين من الرواية الأولى، ويبدو فيها الكاتب محلّلًا لأسباب **(العهر الوطني)** الذي عرضه في روايته السابقة, تشير لفظة (العمامة) إلى اللباس الرسمي لرجال الدين، والكاتب ينتقد هنا التناقض بين التمسك بالمظاهر الدينية وإهمال الجوهر الأخلاقي والإنساني للدين. إنّ اختيار العنوان بهذا الشكل الاستفزازي **(سارق العمامة)** يُمثل نقدًا لنسق ديني شكليّ، أصبح يركّز على الرموز لا على المقاصد, فالسارق هنا لا يسرق مجرد غطاء للرأس، بل يسطو على رمز مقدّس، في محاولةٍ لكشف زيف تمثيله في الواقع، وقد جاء العنوان بتركيبٍ اسميٍّ يركّز على (دراسة العلاقات داخل نظام الجملة، وحركة عناصرها، وانسجامها وتلاؤمها في بنيةٍ لغويةٍ مكتملة الدلالة).[1] وتذهب الدراسة إلى أن استعمال تركيب اسمي

(1) *التركيب وأهميته اللسانية بين القدماء والمحدثين*، عبد القادر سلامي، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي لنامنغست، الجزائر، ع13، 2017م، ص 132.

يعطي للعنوان بعدًا ثباتيًا ينسجم مع دلالة (**العمامة**) بوصفها رمزًا ثابتًا ومقدسًا في المخيال الشعبي، ما يجعل المساس بها فعلًا مزلزلًا، ويمنح السرد حمولة احتجاجية ضد كل ما هو موروث بلا مساءلة.

(**سارق العمامة**) تحتمل الجملة أن يكون المحذوف منها المبتدأ أو الخبر، مما يشي بأن السارق معلوم ضمنًا، أو أن (العمامة) صارت في ذاته قابلة للسرقة. وتشير الدراسة إلى أن هذا الإبهام النحوي يعكس مقصديّة لغوية تسعى لخلق صدمة دلالية، فالكاتب لا يحدّد من هو السارق، مما يفتح المجال لتأويل اجتماعي واسع: هل السارق هو من نزع العمامة فعلًا؟ أم من شوه قدسيتها من الداخل؟

ولعلّ لفظة (سارق) تحمل أبعاداً سلبيّة؛ ولكنّها في الحقيقة تبين أنّ المجتمع الصّحيح هو الذي يتقيّد بروح المبادئ مهما كانت؛ المبادئ الدّينية والأخلاقيّة والاجتماعيّة؛ أمّا التّقيّد بالمظاهر فهو لا يمت لحقيقة المجتمع والدّين بصلة، وهذا ما عبّر عنه الرّاوي بقوله: (**إنّ أكبر مظهر من مظاهر الزّخرفة هو العمامة**).[1] يتبيّن من خلال هذا السياق أنّ العبارة تختصر الموقف الأيديولوجي للرواية بأكملها؛ إذ لا تُستخدم (الزخرفة) بوصفها عنصرًا جماليًا فحسب، بل بوصفها قشرةً رمزية تُخفي خواءً قيميًا في العمق، وهو ما يشكّل نقدًا ضمنيًا لنسقٍ دينيٍّ متكلّس أعاد إنتاج السلطة باسم القداسة بدل ترسيخ الإيمان.

وفي هذا الإطار، لا تُفهم (العمامة) بوصفها غطاءً مادّيًا للرأس، بل باعتبارها علامةً رمزيةً للشرعية الدينية والاجتماعية، أي تمثيلًا للسلطة التي تكتسب مشروعيتها من العرف والتقليد، لا من بعدها الأخلاقي أو الإنساني, ومن ثمّ تتحوّل العمامة إلى أداة هيمنة رمزية داخل الوعي الجمعي، تُنتج الطاعة وتعيد تشكيل العلاقة بين المقدّس والسلطة, وانطلاقًا من

(1) *سارق العمامة*، شهيد الحلفي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017م، ص 34.

هذا الفهم، يأتي خطاب الراوي بوصفه محاولةً لتفكيك هذه الشرعية من داخلها، إذ يبحث عن مسوّغات لاختيار سرقة العمامة شرطًا للنبوّة، في تعبيرٍ ساخرٍ يكشف وعيًا بطبيعة السلطة التي لا تُمارَس إلا عبر الرمز، وهو ما يتجلّى بوضوح في قوله:

(لكون رسالتك متوجّهة نحو الانقلاب على الثّابت, من البديهي أن تكون العمامة هي الرّمز المعادل للثّابت, إنّها الشّيء الوحيد الذي لا يجوز الاقتراب منه والتّحرّش به في هذا الزّمن).[1]

تُصوّر الرواية المظاهر الشكليّة، وفي مقدّمتها العمامة، بوصفها صورًا ثابتةً وظاهرةً للدين، وهي صور يرفضها الكاتب حين تُختزل فيها حقيقة الدين وجوهره؛ إذ إنّ اللباس والمظاهر الخارجيّة، في منظور الرواية، لا تمتّ إلى جوهر القيم الدينية بصلة إذا انفصلت عن بعدها الأخلاقي والإنساني.

وقد افتتح الكاتب روايته بمقدّمة لافتة يقول فيها:

(لا يجوز شرعاً بيع هذه الرّواية للمتديّنين).[2]

تُجسّد هذه العبارة مفارقةً ساخرةً، تجعل من (المتديّنين) أنفسهم موضوعًا للمساءلة النقدية، لا بوصفهم فئة دينية بالمعنى العقدي، بل بوصفهم شريحةً اجتماعيةً تمارس التدين الشكلي وتتحصّن بالمقدّس لرفض النقد, وبذلك لا تدعو الرواية إلى مصادرة المتديّنين، بل إلى مواجهة الذات وكشف التناقض بين الادّعاء الديني والممارسة الاجتماعية, ويضمر هذا القول نسقًا ثقافيًا اجتماعيًا يستهدف الشريحة الغالبة في المجتمع، حيث تتحوّل المقدّمة الساخرة، على نحوٍ

(1) *سارق العمامة*، ص 14.

(2) *المصدر نفسه*، ص 5.

مفارق، إلى دعوة غير مباشرة لقراءة الرواية من قبل المتديّنين قبل غيرهم؛ لأنّها تسعى إلى كشف الغشاوة عن الوعي الزائف، وبيان الفرق بين جوهر الدين القائم على القيم، ومظاهر التدين التي تُفرَّغ من معناها حين تتحوّل إلى أداة هيمنة أو إقصاء.

وعلى الرغم من أنّ هذا التحليل ينصرف إلى عتبة عنوان رواية (سارق العمامة)، فإنّ استدعاء بعض تصوّرات شهيد الحلفي في نصوصه غير الروائية يُفيد في الكشف عن ثبات الرؤية النسقية في مشروعه الفكري عمومًا, ففي مدوّنة (مصحف الخائفين)، يرى الحلفي أن الخوف لا يُمثّل تجربة فردية معزولة، بل نسقًا اجتماعيًا ممتدًا يهيمن على تفاصيل اليومي ويصادر الطمأنينة، وهو التصوّر نفسه الذي يتقاطع مع نقده للهيمنة الرمزية في رواياته، ولا سيّما في (سارق العمامة). ففي إحدى مقاطع المدونة يقول:

(لم يعد بإمكاني حمايتكم، الخوف يتسرّب من كلّ الزّوايا (باب).[1*]

غير أنّ هذا التمثيل يتبدى بصورة أكثر اتساعًا في رواياته، حيث يُعاد إنتاج نسق الخوف من خلال شخصيات وأمكنة مأزومة, ففي (سارق العمامة) مثلًا، يصف الراوي الفندق المتداعي الذي يسكنه بالقول:

(كلّ شيء في الفندق يدلّ على الإهمال، حتى الجدران تنضح بالعجز).[2]

(1) *مدونة مصحف الخائفين*، شهيد الحلفي، دار سطور للنشر، بغداد، ط1, 2019م، ص 17.

* مصحف الخائفين: مدوّنة صدرت عام 2019 للكاتب شهيد الحلفي، تقوم على بناء نصي تجريبي يستلهم هيئة "المصحف" ليعيد ترتيب يوميات وتجارب الخوف في المجتمع العراقي. تمزج المدوّنة بين السرد القصير واللغة الرمزية الساخرة، وتحوّل الخوف إلى نسق اجتماعي شامل يحكم تفاصيل الحياة اليومية.

(2) *سارق العمامة*، ص 33.

وهو توصيف يشي بتقويض الحماية وتحويل المكان إلى فضاء للخوف.

وفي (ناقص خمسة) تتجلى صورة أخرى حين يوصي النص بنفي الرمز المقدس.[1] وهو ما يعكس انتقال الخوف من بُعده الفردي إلى مستوى جماعي يطال الهوية الرمزية للمجتمع. من هنا يمكن القول إن مشروع الحلفي السردي — روايةً ومدوّنةً — يشيّد خطابًا أدبيًا يعرّي آليات القمع الرمزي، ويحوّل الخوف إلى نسق ثقافي يوازي النص المقدس في سلطة المعنى، لكن في بعده التهكمي الناقد.

_ رواية ناقص خمسة / 2022 م:

تقوم رواية **(ناقص خمسة)** على فصولٍ قصيرة تتخلّلها نظرية تحمل الاسم نفسه، تُطرح على لسان شخصية الكاتب ريماز وجدي بوصفها مقترحًا فكريًا يقوم على نفي خمسة تكوينات كبرى هي: الدين، والتاريخ، والقبيلة، والقومية، والرمز المقدّس, ولا تُقدَّم هذه النظرية بوصفها موقفًا جماعيًا تتبنّاه شخصيات الرواية، بل بوصفها أفقًا نقديًا تُختبر من خلاله مواقف الأفراد داخل السياق السردي, ويتجلّى حضور هذه النظرية داخل المتن الروائي عبر اللغة المؤسسية وخطاب التقييم، كما في رسالة الوصيّة التي يُطالَب فيها أحد الشخصيات بتعديل وعيه وفق مبدأ من مبادئ النظرية، إذ يَرِد في النص:

(كانت وصيّتك مُطلَقة، وكان الأجدر بك أن تجعلها مقيّدة، أن تقيّدها بمبدأ نفي الرمز المقدّس، وفق ما ينصّ عليه المبدأ الخامس من نظرية (ناقص خمسة) .[2]

ويكشف هذا المقطع أنّ العنوان لا يظلّ مجرّد علامة خارجية أو تسمية تجريدية، بل يتحوّل إلى عنصر بنيوي فاعل داخل السرد، يُستخدم أداةً لتقويم السلوك وتوجيه الوعي واختبار

(1) ينظر: *ناقص خمسة*، ص 66.

(2) ينظر: *المصدر نفسه*، ص 30.

المواقف, وبذلك، تشتغل نظرية (ناقص خمسة) داخل الرواية بوصفها بنية تفكيكية تُساءل من خلالها الهويات الكبرى التي حكمت الوعي الجمعي، لا بقصد إلغائها نهائيًا، بل لزعزعة مسلّماتها وكشف ما أصابها من تكلّس حين تحوّلت إلى أنساق مغلقة تُقيّد الفرد وتحدّ من حريته, ومن ثمّ، لا تعلن الرواية قطيعة مع هذه التكوينات، بقدر ما تعيد طرحها في أفق نقدي مفتوح يجعل مساءلتها شرطًا لإعادة بناء العلاقة بين الفرد وذاته والعالم من حوله.

إن (ناقص خمسة) لا يُمثّل عنوانًا رمزيًا فقط، بل هو بيان أيديولوجي يعلن القطيعة مع البنى التقليدية الراسخة, وقد عبّر عن هذه الفكرة غير مرّة، من ذلك قوله على لسان ابنة الواجدي: **(_حسناً.. عليّ أن أوضّح أكثر.. إنّ وجود هذا التّمثال يتعارض مع المبدأ الخامس من نظريّة (– 5)... يستعيد رئيس الوزراء الأنساق الخمسة في ذهنه سريعاً..الدّين.. التّاريخ.. القبيلة.. القوميّة.. الرّمز المقدَّس).**[1]

إنّ إعادة تعداد هذه الأنساق الخمسة على نحوٍ متكرّر تُكسبها وظيفةً جهريةً توكيدية، وكأنّ النص يشتغل على خلق سردٍ ضدّي يعيد من خلاله صياغة الذات العراقية عبر حذف ما كان يُعدّ (مقدّسًا)، ويمنح القارئ أداةً نقديةً لمساءلة النسق الاجتماعي الحاكم, وتدور الرواية حول فكرةٍ مركزية مفادها أنّ التخلّص من هذه الأنساق يُمثّل الشرط الأوّل لبلوغ الازدهار الحقيقي، ويتوزّع السرد بين شخصيات تُجادل هذه الفكرة وتقاومها أو تتبنّاها، الأمر الذي يحوّل العنوان إلى ما يشبه المانيفستو الثقافي* , ويذهب التحليل إلى أنّ العنوان هنا لا يُشير إلى نقصانٍ حسابيٍّ فحسب، بل إلى استبدالٍ منهجيٍّ يُفكّك البناء الاجتماعي التقليدي ليقيم في

(1) *ناقص خمسة*، ص 165.

* المانيفستو :(Manifesto) مصطلح يُطلق على بيان أو إعلان يعبّر عن مجموعة من المبادئ أو الأهداف الفكرية أو السياسية أو الثقافية، ويهدف إلى توضيح موقف مشروعٍ فكريٍّ أو تيارٍ ما، والدعوة إلى تغيير واقعٍ قائم أو مساءلته، وغالبًا ما يتّسم بلغةٍ مباشرة وتوكيدية ونبرةٍ احتجاجية أو تأسيسية.

موضعه بناءً حداثيًا منفتحًا؛ فـ(ناقص خمسة) هو استهلالٌ للهدم لا للتقليل، واستفزازٌ لغويٌّ مقصود يشحن النص بروحٍ جذرية, وفي ضوء الروايات السابقة، يُلاحظ أنّ شهيد الحلفي ينتقل عبر عناوينه بين ثلاث ثيمات كبرى تمثّل ما يُعرف بـ**(الثالوث المحرَّم)**(*) وهي:

- **الجنس (رواية (كش وطن))**
- **الدين (رواية (سارق العمامة))**
- **السياسة (رواية (ناقص خمسة))**

إنّ هذا التوزيع لم يكن عشوائيًا، بل يكشف عن مشروع سردي واعٍ يسعى إلى زعزعة الأسس الثقافية والاجتماعية للسلطة، وإعادة صياغة خطاب الوعي الجماعي بأدوات لغوية صادمة ومفارقة, وهكذا فإن عنوانات روايات شهيد الحلفي ليست عنوانات تزيينية أو محايدة، بل هي رسائل لغوية مشبعة بالنسق الاجتماعي، تعبّر عن اختلالات نقدية ثقافية عميقة في البنية العراقية ما بعد 2003، وتنهض بوظيفة تأويلية تحفر في وعي المتلقّي منذ العتبة الأولى للنص.

ثانياً: الأنماط اللغويّة في روايات شهيد:

تنوّعت الأنماط اللغويّة التي وظّفها شهيد الحلفي في رواياته، فكان يختار لكلّ مشهد أو فكرة اللغة الأنسب التي تعبّر عنها، مما حوّل اللغة إلى نسق اجتماعي دال يضمر الحالة والمستوى الاجتماعي الذي يُسلِّط الكاتب الضوء عليه, لا تُقرأ الأنماط اللغوية في روايات شهيد الحلفي بوصفها تنويعًا أسلوبيًا فحسب، بل بوصفها انعكاسًا للنسق الاجتماعي الذي تتحرك داخله الشخصيات. فاللغة العادية تمرّر القيم السائدة بصيغة تبدو محايدة، بينما تكشف السخرية

(*) يُقصد بالثالوث المُحرَّم موضوعات الجنس والدين والسياسة، بوصفها مجالات تخضع للمنع والرقابة في الثقافة العربية لما تمثّله من تهديد للسلطة والقيم السائدة. وتُقارب روايات شهيد الحلفي هذا الثالوث تفكيكيًا، إذ تتناول الجنس في كش وطن، والدين في سارق العمامة، والسياسة في ناقص خمسة، محوِّلة المحرّم إلى أفق نقدي داخل السرد.

تناقض النسق المهيمن، وتُحيل المحاكاة القرآنية إلى حضور المقدّس في الوعي الجمعي، في حين تُثبّت اللغة الدارجة الانتماء الاجتماعي وعلاقات القوة داخل الحوار, وبذلك تتحول اللغة إلى ممارسة اجتماعية تكشف صراع الأنساق بين الهيمنة والمساءلة. ومن أبرز هذه الأنماط:

1. اللغة العادية (السردية الواصفة)

هي لغة الحكي المباشر التي تُستخدم في النصوص السردية لوصف الأحداث والشخصيات والأمكنة بوضوح، من غير تكلّف بلاغي أو اعتماد على المجاز المركّب. وهي لغة فصيحة مبسّطة، قريبة من التداول السردي اليومي لا من الاستعمال العامي، وغايتها الأساسية نقل المعنى بدقّة وتشييد المشهد أمام القارئ، من دون تحميل الخطاب طاقة تأويلية لغوية معقّدة.[1]

ويمثّل هذا النمط من اللغة ما يمكن توصيفه، في إطار النقد الثقافي، بوصفه لغةً حاملةً للأنساق، إذ تؤدّي وظيفة الوعاء الناقل للقيم والأنماط الثقافية الكامنة خلف الخطاب السردي[2], فاللغة هنا ليست محايدة تمامًا، بل تعكس البنية الثقافية والاجتماعية التي تستند إليها، وهو ما يجعلها وسيلة لإعادة إنتاج تلك الأنساق ضمن الخطاب السردي وهي المقصودة بالتّعريف المشهور اللغة عند ابن جنّي مثلاً[3] و الخفاجي[4] ، فهي اللغة التي يتمّ تداولها على نحوٍ

(1) ينظر: *النسق الثقافي في الكناية*، عبد الدايم عبد الرحمن، رسالة ماجستير، جامعة البويرة، الجزائر، 2011م، ص 18. ينظر أيضاً : *جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية*، موسى ربابعة، دار جرير للنشر، عمّان، ط1، 2008م، ص 153. و *في حداثة النص*، علي العلاق، دار الشروق، عمّان، ط1، 2003م، ص 23.

(2) ينظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية, ص33.

(3) ينظر: *الخصائص*، ابن جني، تحقيق محمد النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ج1، ص 34.

(4) ينظر: *سر الفصاحة*، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب المصرية,القاهرة، ط1, 1953م، ج1، ص 23.

فطريٍّ وتلقائيّ، غير أنّ هذا الحياد الظاهري لا ينفي وظيفتها النسقية, إذ يُعدّ هذا التصوّر أساسًا لفهم كيف تكشف اللغة العاديّة، من حيث لا تحتسب، عن بنى السلطة والمعنى داخل المجتمع، ولا سيّما حين تُستعمل في توصيف المواقف اليوميّة أو الحالات النفسيّة بعباراتٍ تبدو شفّافة، لكنها مشبعة بدلالاتٍ رمزيّة, فاللغة، في هذا الإطار، ليست مجرّد أداة تواصل، بل نسقًا اجتماعيًا يعبّر عن الحالة الثقافية لوسطه, ويتقاطع هذا الفهم مع ما يشير إليه إدوارد سعيد في نقده للخطاب الثقافي، حين ينبّه إلى انتشار القوالب الجاهزة والاستعارات المستهلكة في اللغة، وما ينتج عنها من كتابةٍ نمطيّة تنمّ عن كسلٍ ذهنيّ، وتسهم في تدهور اللغة عبر تكريسها للمعاني السائدة بدل مساءلتها, ويرى سعيد أنّ كل مجتمع يُنتج ما يمكن تسميته (جماعة لغويّة) تتشكّل لديها عاداتٌ معيّنة في التعبير، من وظائفها الرئيسة الحفاظ على الوضع القائم وضمان تصريف الأمور بيسر، من دون تغيير أو مساءلة[1].

وانطلاقًا من ذلك، تُعدّ اللغة العاديّة لغةً سرديّةً تخلو من عناصر اللغة الشعريّة المكثّفة، وترقى عن اللغة الدارجة المتمثّلة باللغة المحكيّة ولهجة المكان، ومنها اللهجة العراقيّة في روايات شهيد الحلفي، إذ تحضر بوصفها تمثيلًا سياقيًا لا نسقًا لغويًا مهيمنًا, وعليه، فإنّ اللغة العاديّة هي العربيّة الفصحى التي تُحقّق فعل السرد وتنهض بوظيفة الوصف والتشييد الحكائي.

ويقول في (رواية كش) وطن:

---

(1) *المثقف والسلطة*، إدوارد سعيد، ترجمة محمد عناني، دار رؤية، ط1، القاهرة، 2006م، ص 65–66. ينظر أيضاً : *التدريس في اللغة العربية*، محمد ظافر، دار المريخ، الرياض، 1984م، ص 52 وما بعدها. *وأساليب تدريس اللغة*، محمد الخولي، دار المريخ، الرياض، ط3، 1989م، ص 51. *وفي فقه اللغة وتاريخ الكتاب*، عماد حاتم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1982م، ص 9. *واللغة العربية: أصولها النفسية وطرق تدريسها*، عبد العزيز عبد المجيد، دار المعارف، القاهرة، 1952م، ص 51.

(حياتي هي تجربتي، تجربتي التي رأت النّور هذا اليوم، تجربة (الما بعد) المتعلّقة بالذّات، ولكونها متعلّقة بالذّات فإنّي أريد لها أن تكون منشقَّة عن كلِّ شيء، حتَّى عن الأسماء الجاهزة).[1]

يُلحظ أنّ اللغة هنا، وإن بدت بسيطة ومباشرة، لا تؤسّس لهذا الوضوح من باب الحياد، بل بوصفه اختيارًا سرديًا واعيًا يُعبّر عن رؤية وجودية فردية ترفض التنميط الاجتماعي, فاللغة العاديّة، بخلوّها من الزخرفة البلاغية والشعريّة، تتحوّل إلى أداة لقول الموقف بوضوح، وتُجسّد نسقًا ثقافيًا فردانيًا يتصادم مع جماعية المجتمع التقليدي, فالراوي يعبّر عن مفهومه للحياة ورؤيته لها من دون مراوغة أو تجميل، مصوّرًا الحياة بوصفها تجربة فردية لا يمكن تعميمها أو إخضاعها لنموذج جاهز، إذ لا توجد صورة نمطية للحياة، بل تتشكّل حياة كلّ فرد انطلاقًا من ظروفه الخاصة والمعطيات التي يمتلكها.

وفي (سارق العمامة):

(لا يطول انتظاري كثيراً, ألمح كتل سوداء تظهر من إحدى زوايا الشّارع. حركتها بطيئة وخلفها تلوح كتلة أخرى تماثلها في السّواد. حركتهما تشدّني، اقتربتا من باب الجامع.. امرأتان أمام جامع بابه مغلق في وقت متأخر من هذا الليل الشّتائي الطّويل. مإذا تفعلان هنا...!).[2]

إنّ هذا المشهد، بلغته العادية الهادئة، لا ينهض على دلالة إقصائية كما قد يوحي ظاهر الإغلاق، بل يكشف عن بعدٍ اجتماعيٍّ وإنسانيٍّ عميق؛ إذ إنّ لجوء المرأتين إلى باب الجامع في ساعة متأخرة من الليل إنما يعكس وعيًا رمزيًا بوظيفة المكان بوصفه فضاءً للرحمة

(1) *كش وطن*، ص 9.

(2) *سارق العمامة*، ص 48.

والأمان، لا بوصفه سلطةً مغلقة, فالجامع هنا يتحوّل إلى وسيطٍ أخلاقيٍّ يُراهن عليه لإنقاذ طفلٍ من الموت، عبر التعويل على الضمير الجمعي للمصلّين الذين سيدخلونه صباحًا, ومن ثمّ، لا تُشير مغلَقيّة الباب في هذا السياق إلى إقصاء المرأة، بل تؤكّد على حضور المكان الديني بوصفه ملاذًا إنسانيًا تتجاوز دلالته البنية المؤسسية إلى وظيفة اجتماعية قائمة على الرحمة والتكافل، وهو ما ينسجم مع الرؤية السردية التي تميّز بين جوهر القيم الدينية وممارساتها السلطوية حين تنفصل عن بعدها الإنساني.

ويُلحظ، في امتداد هذا السياق، أنّ اللغة جاءت لغةً عاديّةً واصفة لا تحمل حكمًا قيميًا مسبقًا، بل تكتفي بتسجيل غرابة المشهد من وجهة نظر الراوي. فدهشته من حضور امرأتين في ذلك الليل الحالك، ومن كون باب الجامع مغلقًا، لا تُحيل إلى استهجانٍ اجتماعيٍّ أو إقصاءٍ قيميّ، بقدر ما تمهّد سرديًا لفعلٍ إنسانيٍّ لاحق، يتجلّى في اختيار الجامع بوصفه ملاذًا آمنًا لإنقاذ طفل من الموت, ومن ثمّ تعبّر اللغة هنا عن نسقٍ اجتماعيٍّ يُراهن على الرحمة الجماعية والضمير الديني، لا عن سلطةٍ محافظةٍ مغلقة.

2. اللغة الساخرة

تميّزت لغةُ شهيد الحلفي بالنزعة الساخرة، لا بوصفها تهكّمًا فنيًا فحسب، بل باعتبارها أداةً لتفكيك الأنساق الاجتماعية المهترئة وكشف تناقضاتها. فاللغة الساخرة تمثّل أسلوبًا تعبيريًا يقوم على عرض الفكرة أو الحدث بطريقةٍ تجمع بين الجدّ والهزل، وبين الجمال والنقد، بهدف إيصال رسالةٍ واعية أو فضح خللٍ اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ، بحيث يتخفّى الرفض خلف قناع المفارقة أو الطرافة، دون أن يستلزم ذلك بالضرورة إحداث الضحك [1], وفي هذا السياق، يوضح صلاح

(1) خطاب الرواية، ميخائيل باختين, ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987م، ص 272–273.

فضل أنّ السخرية (تحوّل النص من خطابٍ مباشرٍ إلى وعيٍ نقديّ يعيد قراءة الواقع من خلال المفارقة، فتغدو الطرافة أو الضحك إن وُجدا وسيلةً ممكنة لا حتمية لتفكيك الجديّة الزائفة للأنساق الاجتماعية المهيمنة)[1]

ويظهر هذا النمط من السخرية في رواية **(ناقص خمسة)** من خلال تصوير مشاهد تبدو في ظاهرها عادية أو منطقية، لكنها تُخفي مفارقة عميقة تكشف هشاشة النظام الاجتماعي والمعرفي. ففي حديث السارد عن "غرفة المستقبل" يقول:

(هل أنت مسؤول؟

–كلا...

–إذن ما الذي جاء بك إلى هنا؟

–وما المانع من ذلك؟

–هذه الغرفة لا يحضر فيها سوى المسؤولين...

–ربما سأكون مسؤولًا في المستقبل.

حملني الآخرون جماعيًا، قفزوا من مكانهم وصرخوا:

–لا...

بعد هذه الـ(لا) الاعتراضية غصّت الغرفة بضحكة جماعية سمعها كل المتواجدين في الفندق)[2]

(1) *أساليب السّرد في الرّواية العربيّة*، ص 165–166.

(2) ناقص خمسة، ص 27.

تقوم السخرية هنا على مفارقة مركبة؛ فالمستقبل، الذي يُفترض أن يكون مفتوحًا، يُقدَّم بوصفه فضاءً مغلقًا لا يُسمح بدخوله إلا لمن يحمل صفة السلطة, والضحك الجماعي لا يُعبّر عن طرافة الموقف، بل عن استهجان فكرة أن يكون (غير المسؤول) صاحب حق في المستقبل، وهو ما يكشف نسقًا اجتماعيًا ساخرًا يربط المستقبل بالسلطة لا بالكفاءة أو الاستحقاق.

وفي موضع آخر من الرواية نفسها، تتعمّق السخرية عبر خطاب يبدو عقلانيًا وتأمليًا، لكنه ينتهي إلى نفي حرية الاختيار الفردي، كما في قوله:

(هل تعتقد أن بإمكاننا تصنيف المعنى العميق للحياة؟

...غير ممكن.

حياة كل واحد منّا تتحقق معناها بوجود أولئك الآخرين الذين يرتبط بهم شعوريًا.

هذه الحياة التي نتحدث عنها نسخة مزوّرة لا يمكن تداولها أو الاعتماد بها.

إنّها حياة بنكهة الموت)[1]

تتبني السخرية هنا على قلب المفهوم الفلسفي للحياة، إذ تُقدَّم بوصفها (نسخة مزوّرة)، لا لأنها بلا معنى، بل لأن المجتمع صادر حق الفرد في تشكيل معناها. فالمفارقة لا تقوم على السخرية من الفكرة ذاتها، بل من الواقع الذي يجعل الحياة محكومة سلفًا بنسق جاهز، فتغدو "الحياة" أقرب إلى الموت الرمزي.

كما تظهر السخرية في مشهد آخر يقوم على حوار يبدو بسيطًا، لكنه يُفجّر دلالة عميقة عن الوهم الاجتماعي المشترك:

(1) ناقص خمسة، ص 114.

(ما دامت البدايات والنهايات واحدة، فما قيمة اختلاف ما بينهما؟

...البشر جماعة، يبتدئون بنفس الطريقة وينتهون بنفس الطريقة.

القاسم المشترك بين الناس يمكن أن نسمّيه القدر)[1]

تعمل السخرية هنا من خلال تعميم يبدو منطقيًا، لكنه في جوهره يلغي الفرد لصالح الجماعة، ويُحيل المصير الإنساني إلى مفهومٍ قدريٍّ يُستخدم لتبرير العجز لا لتفسير الوجود، وهو ما يفضح آلية ثقافية تُسَوِّغ الاستسلام باسم الحكمة.

وعليه، فإن اللغة الساخرة في **(ناقص خمسة)** لا تُنتج الضحك، بل تُنتج الوعي؛ إذ تتحول المفارقة إلى أداة نقدية تُعرّي الخطابات الجاهزة حول المستقبل، والمعنى، والقدر، وتكشف كيف تُدار السلطة عبر اللغة ذاتها, وبذلك، لا تكون السخرية عند الحلفي ترفًا أسلوبيًا، بل استراتيجية تفكيك ثقافي تشتغل بهدوء وعمق داخل البنية السردية.

ومثل ذلك حديث الرّاوي عن وقفته أمام الرّب:

(أدركت اهتمامه بنا، إنّه منشغل بنا بصورة لا نتوقّعها، عرفت أيضاً بأنّ هناك حالة اتّصال قد تكوّنت بيني وبينه وإنّ هذه الحالة لن تنقطع بعد هذا اليوم, هذا ما جنّبني عناء البحث والتّقصّي. لقد تمّ حسم موضوع وجود الله. إنّه موجود بداخلي).[2]

لا تنهض اللغة هنا على سخرية تهكّمية تقويضية، بل على مفارقة تأمّلية تمزج بين الهدوء والدهشة، وتُعيد صياغة العلاقة مع الإله خارج الأطر الجاهزة, فحديث الراوي عن (انشغال الرب) لا يُفهم بوصفه استهزاءً أو تشكيكًا، بل بوصفه تعبيرًا مجازيًا عن إحساس ذاتي عميق

(1) ناقص خمسة، ، ص 117

(2) *سارق العمامة*، ص8.

بالقرب الإلهي، وعن انتقال الإيمان من كونه مسألة بحثٍ خارجيٍّ وجدليّ إلى تجربة داخلية محسومة, ومن ثمّ، فإن هذا الخطاب يضمر نسقًا ثقافيًا يسعى إلى تفكيك التدين الشكلي لا الإيمان ذاته، ويعيد توجيه النظر إلى الدين بوصفه علاقة وجدانية مباشرة تنبع من ذات الإنسان وفطرته، بعيدًا عن الوسائط والمؤسسات والجاهات, وهكذا لا تُستخدم المفارقة هنا لهدم المقدّس، بل لتحريره من القوالب الجاهزة، وإعادته إلى جوهره الإنساني القائم على الإحساس والاتصال الداخلي.

3. اللغة المتأثرة بالأسلوب القرآني

يميل شهيد الحلفي في بعض مقاطع رواياته إلى محاكاة الأسلوب القرآني أو استدعاء تراكيبه وإيقاعه، فتتوشّح لغته بظلال النصّ المقدّس. وتُعَدّ اللغة المتأثّرة بالأسلوب القرآني لغةً أدبيّةً تستلهم تراكيبًا وألفاظًا وصورًا وإيقاعاتًا من البيان القرآني, سواء على مستوى الجملة أو الصورة أو التكرار أو التوازي الإيقاعي، بهدف إضفاء جلالٍ خاصّ على النصّ، ومنحه طابعًا روحانيًا أو تهكّميًا بحسب السيا, ويشير صلاح فضل إلى أن محاكاة الخطاب القرآني في السرد الروائي تمثّل شكلاً من أشكال التناصّ العالي، إذ يستثمر الكاتب طاقة النص المقدّس في بناء المعنى، ويعيد توجيهها في سياقٍ دنيويّ جديد [1].

وقد ظهر هذا التداخل في خطاب الحلفي بوضوحٍ في مقاطع عدّة، منها قوله في سارق العمامة:

(1) ينظر: *أساليب السّرد في الرّواية العربيّة*، ص 171–172؛ وينظر أيضًا: *التناصّ في الشعر العربي الحديث*، محمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة، ط1, 1999م، ص 45–47.

(أنا أعلم بأنّك ترفض أن تبيع الصّحيفة لمن لا يقرأها.. وهذا هو سبب المشاجرة التي حدثت معك هذا اليوم ولكنّنا في زمن آخر يا صديقي، نحن لسنا أمّة إقرأ).[1]

إذ يحاكي البناء القرآني في الإيقاع والتركيب والتكرار، ويُعيد توظيفه توظيفًا ساخرًا يعكس مفارقةً بين قدسيّة اللغة وابتذال الواقع.

وبهذا التوظيف تتجاوز اللغة عند الحلفي وظيفتها الجمالية إلى بُعدٍ دلاليٍّ ناقد، يُبرز المفارقة بين النصّ المقدّس والممارسات الدينية الزائفة التي ينتقدها الكاتب.

فالكاتب يحيل إلى القرآن الكريم و أول آية نزلت على سيّدنا محمّد (ص)، في قوله تعالى:**(ٱقْرَأْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ).**[2] فجاءت لغته محمّلة بالثّقافة الإسلاميّة السّائدة في مجتمعه. ومثل ذلك قوله من رواية (سارق العمامة):

(تلفّتنا ذات اليمين وذات اليسار ثمّ رجعنا بنفس الطّريق الذي جِئن منه).[3]

فقوله: **(ذات اليمين وذات الشّمال)** يحيلنا إلى النّص القرآني وفي قوله تعالى: **((وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَال))** [4]

في قوله تعالى: **(وَنُقَلِّبُهُم ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ).**[5]

---

(1) *كش وطن*، ص 56.

(2) *القران الكريم*, سورة العلق، الآية: 1.

(3) *سارق العمامة*، ص 49.

(4) *القران الكريم*, سورة الكهف, الآية 17.

(5) *القران الكريم*, السورة نفسها، الآية: 18.

غير أنّ هذا الاستدعاء لا ينهض على قصدٍ رمزيٍّ أو تفكيكيٍّ للقداسة، بل يأتي في إطار الاستعمال اللغوي المألوف لتوصيف الحركة والاتجاه، مستفيدًا من الإيقاع القرآني الراسخ في الذاكرة الثقافية العربية, ومن ثمّ، فإنّ حضور هذا التركيب يظل حضورًا تعبيريًا إيقاعيًا يخدم السرد، لا توظيفًا دلاليًا يسعى إلى إعادة تأويل المقدّس أو زعزعته.

4. اللغة الملتزمة

تُقصد باللغة الملتزمة تلك اللغة التي تتجنّب الابتذال والتصريح الفجّ، وتعتمد على الكناية والتهذيب في معالجة الموضوعات الحسّاسة، محافظةً بذلك على الذوق العام وقيم المجتمع. وهي لغة تعبّر عن وعيٍ أخلاقيٍّ وثقافيٍّ يُراعي حدود الأدب في التعبير، فلا تُفصح عن الأشياء بصيغتها العارية، بل تُحيطها بهالةٍ من التحفّظ والرمزية. وقد أشار عبد العزيز حمودة إلى أنّ اللغة الملتزمة تحترم الذوق الاجتماعي، وتعبّر عن المضمون الأخلاقي من خلال التلميح والكناية، لا عبر التصريح المباشر[1].

وانطلاقًا من هذا التصوّر، لا يوظّف شهيد الحلفي اللغة الملتزمة بوصفها نمطًا لغويًا ثابتًا في جميع رواياته، بل تظهر انتقائيًا في مواضع محدّدة تفرضها طبيعة السياق الدلالي والحساسية الاجتماعية للموضوع المطروح. أمّا في رواية كش وطن، فإنّ الغالب على الخطاب السردي هو اللغة الواقعية الصادمة التي تتعمّد كسر المحظورات اللغوية والأخلاقية، ولا تسعى إلى التهذيب أو الكناية، بل إلى فضح الواقع وتعريته. وعليه فإنّ توظيف الألفاظ المباشرة في توصيف العلاقات المحرّمة أو الأفعال الهامشية لا يندرج ضمن اللغة الملتزمة، بل يأتي في

(1) ينظر: *المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك*، عبد العزيز حمودة، دار العالم الثالث، القاهرة، ط2، 1998م، ص 212–213.

سياقٍ سرديٍّ ناقدٍ يهدف إلى كشف انهيار المنظومة القيمية داخل المجتمع الروائي، وهو ما ينسجم مع مشروع الحلفي القائم على الصدمة لا المواربة.

في رواية (كش وطن) يقول الراوي:

(مع كلّ (تفضَّل) أقدِّمها للزّبائن، يزداد شعوري بوجوديّتي. يتّسع أفق العالم أمامي).[1]

يستعمل الراوي لفظة (الزّبائن) في حديثه عن روّاد المبغى، وهم أشخاص يأتون لممارسة الدّعارة، غير أنّ اختيار هذا اللفظ لا يخلو من دلالة ثقافية؛ إذ يُحيل إلى التعامل مع هذا الفعل بوصفه مصدرًا للعيش لدى فئة من المجتمع. غير أنّ هذه المراوغة اللغوية لا تُعدّ من مظاهر اللغة الملتزمة بالمعنى القيمي، بقدر ما تكشف عن آلية لغوية تُلطّف التسمية من دون أن تُلغي حدّة الفعل في الواقع، وهو ما يضعها خارج إطار الالتزام الأخلاقي الصارم.

وعلى النقيض من ذلك، تظهر اللغة الملتزمة بوضوح في بعض مواضع روايتي (سارق العمامة) (وناقص خمسة). ففي رواية (سارق العمامة) يقول:

(هناك غرفة صغيرة فيها إنسان يشبهني... سأحشر نفسي فيها)[2]

يكشف هذا المقطع عن لغة ملتزمة تقوم على التلميح والإيحاء في التعبير عن القلق الوجودي، إذ يتجنّب الراوي التصريح المباشر بطبيعة أزمته، مكتفيًا بصورة الغرفة والإنسان الشبيه بوصفهما رمزين للعزلة والانقسام الداخلي، وهو ما يعبّر عن وعي لغوي يراعي التهذيب والاحتراس في مقاربة الذات.

---

(1) *كش وطن*، ص 12.

(2) *سارق العمامة*، ص 23.

وفي (ناقص خمسة) يقول الحلفي:

(- متى سيكون حفل الزفاف؟

- لن يكون هناك حفل زفاف...).[1]

يكشف هذا الحوار عن لغة ملتزمة تعتمد التلميح والاقتصاد في القول عند مقاربة مؤسسة الزواج، إذ يكتفي السرد بنفي طقس (حفل الزفاف) من دون الدخول في خطاب صدامي أو مباشر ضد الأعراف الاجتماعية، معبّرًا بذلك عن موقف نقدي هادئ يُعيد مساءلة الشكل الاجتماعي للزواج، لا مبدأه، محافظًا على التوازن بين الوعي النقدي والالتزام بالذوق العام.

وبذلك تتجلّى اللغة الملتزمة في روايات شهيد الحلفي بوصفها خيارًا تعبيريًا انتقائيًا، يُوظَّف حين تفرض طبيعة الموضوع حساسيّةً لغويةً تستدعي التلميح والاحتراس، لا الصدام المباشر. فهي لغة تُوازن بين الوعي النقدي والذوق الاجتماعي، وتكشف قدرة الخطاب الروائي على مساءلة القيم من داخل اللغة، لا عبر كسرها.

5. اللغة الدّارجة

وهي اللغة المحكية باللهجة العامية العراقية، ويستعملها الحلفي لتمثيل اللسان الشعبي وتمكين الشخصية من الانغراس في بيئتها الواقعية.[2] اللغة الدارجة تعني اللغة المحكية اليومية التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية بعيدًا عن الفصحى أو اللغة المعيارية ومن أهم سماتها:بسيطة وقريبة من المتكلمين، والفرق بين اللغة الدّارجة واللغة العادية هو إنّ اللغة

(1) *ناقص خمسة*، ص 70.

(2) ينظر: *أساليب السرد في الرواية العربية*، ص 154.

الدارجة: هي اللهجات العامية المتداولة بين الناس في حياتهم اليومية مثل: العراقية، المصرية، الشامية، المغربية, تبتعد عن الصرامة النحوية والصرفية، وتخضع لتغييرات في المفردات وطريقة النطق.

يُقصد بمصطلح (اللغة العادية) ذلك النمط اللغوي المرجعي الذي يخلو من الانزياح البلاغي، ويُستعمل في الإبلاغ والتوصيف ونقل المعنى المباشر، وهو مصطلح تداولته الدراسات اللسانية والنقدية الحديثة، ولا سيّما في مقابل (اللغة الشعرية) التي تقوم على الانحراف الأسلوبي[1].

يعتمد الكاتب في هذا المقطع على توظيفٍ تداوليٍّ ساخر، لا على اللغة الدارجة بالمعنى اللساني، إذ يقول:

(أنا أشكرك ماندیلا وأشكر تلمیذك أوباما وأقول مِرسي لمرسي).[2]

فاستعمال لفظة (مرسي) هنا لا ينتمي إلى المحكيّ المحلي، بل هو لفظ أجنبي معرَّب شائع في التداول الثقافي العام، وقد استثمره الكاتب استثمارًا ساخرًا من خلال مجاورته لاسم الرئيس المصري السابق، معتمدًا على المجانسة الصوتية بين اللفظتين. ويُنتج هذا التداخل أثرًا تهكميًا يقوم على اللعب اللغوي والتناصّ السياسي، لا على تمثيل اللغة الدارجة، مما يمنح العبارة بعدها النقدي الساخر من خلال المفارقة الصوتية والدلالية.

(1) قضايا الشعرية, رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1991م، ص 56–58 ; جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م،ط1, ص 23–25.

(2) *كش وطن*، ص 8 _ 9.

ومثل ذلك قوله:

(ما عليك ماندیلا.. لا تزعل.. أنت صاحب مبدأ).[1]

فالتّركيب (لا تزعل) يأتي بصيغة تداولية دارجة، لا ترتقي إلى مستوى اللغة الأدبية المعيارية، غير أنّ توظيفه في هذا السياق يمنح الخطاب مسحة ساخرة تقوم على كسر الجديّة المتوقعة في مخاطبة رمز سياسي عالمي. ويُسهم هذا الاستعمال في إدخال اللغة اليومية إلى الفضاء الروائي، بما يخفّف من هيمنة الخطاب الرسمي ويعيد تشكيل العلاقة بين الراوي والرمز السياسي، دون أن يفضي ذلك بالضرورة إلى فضح التفاهة السياسية، بقدر ما يكشف عن آلية لغوية تُقارب السياسة من زاوية يومية ساخرة تُفقدها هالتها الخطابية التقليدية.

وقد يستعمل اللغة الدّارجة بتراكيبها المستعملة في الحياة اليوميّة من ذلك يقول على لسان القوّادة أم حكم في رواية (كش وطن): **(وعندما أصبحت قُبالة أم حكم نظرت لي نظرة ماكرة وابتسمت وقالت: اطلع برّه..).**[2]

فالتّركيب (اطلع برّه) تركيب دارج تداولي شائع في لغة الحياة اليومية، ولا يدلّ في ذاته على مستوى اجتماعي محدّد، بقدر ما يؤدّي وظيفة خطابية مرتبطة بسياق السلطة داخل المشهد, إذ تستعمله القوّادة هنا بوصفه صيغة أمر مباشرة تُجسّد موقعها المهيمن داخل الفضاء السردي، وتؤشّر إلى علاقة قوة آنية بين الآمر والمأمور, ويُفهم هذا الاستعمال بوصفه مؤشرًا لغويًا لنسق سلطوي شعبي، تُمارَس فيه الهيمنة عبر اللغة اليومية البسيطة داخل مؤسسة

(1) *كش وطن* ، ص 18.

(2) *المصدر نفسه*، ص 34.

هامشية مصغّرة، مما يكشف عن تراتبية اجتماعية مقلوبة تُنتَج داخل خطاب القاع المجتمعي، لا عن مستوى اجتماعي بالمعنى الطبقي.

5. اللغة الشّعريّة

تُعرَّف اللغةُ الشعريةُ بوصفها أسلوبًا خاصًا في التعبير، يتجاوز الاستعمال العادي أو اليومي للغة، ليُنتج خطابًا ذا طابع جمالي وإيحائي، يفتح الدلالة على آفاقٍ أوسع من المعنى المباشر للكلمات, وقد عرّف صلاح فضل اللغة الشعرية بأنها (اللغة التي تتداخل مع مقوّمات الجنس الشعري لتسلب أخصّ مقوماته الفنيّة التركيبيّة البنائيّة، محوِّلةً إيّاها عن طريق المعارضة إلى نصٍ روائيٍ مفارقٍ في أسلوبه ودلالاته).[1]

وينسجم هذا التعريف مع اشتغال شهيد الحلفي على النص الروائي، إذ لا يتعامل مع الرواية بوصفها مجرّد حكاية سرديّة، بل بوصفها فضاءً للانزياح البلاغي وتكثيف الدلالة. ففي بعض المواضع، تتداخل اللغة الشعرية مع السرد حين تقتضي الضرورة التعبيرية ارتقاءً في مستوى الحسّ أو الخيال، فتتحوّل الرواية إلى بنية رمزية تتجاوز الإخبار إلى الإيحاء.

إذ يوظّف الصوت السردي في ثنايا النص تراكيب لغوية تتوشّح بالشعرية بأساليب متعددة، بما يتناسب مع السياق الحكائي. ولا يكتفي هذا الصوت بالسرد العادي، بل يعمد إلى استخدام صورٍ واستعاراتٍ وتراكيب ذات طابع شعري، تجعل اللغة غنية بالإيحاء والدلالة [2], ويمنح هذا التوظيف النصّ الروائي بعدًا جماليًا يتجاوز الحكي المباشر، من دون أن يخرجه عن جنسه السردي.

---

(1) *ينظر: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة, ص 143.*

(2) *ينظر: مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر*، ص61.

وتقوم اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة على أنساق بلاغية وفكرية واجتماعية، لأنها لا تؤدّي وظيفة جمالية فحسب، بل تحمل رؤية ثقافية تعكس وعي الروائي وموقفه من العالم, فالروائي، كما يشير صلاح فضل، يجد أمامه تعدّدًا في السبل التعبيرية، فينتقي منها ما يخدم بناء النص وصياغة دلالاته [1].

نستنتج مما سبق أنّ، النص يبيّن أن اللغة الشعرية في الرواية ليست تزيينًا فقط، بل هي وسيلة للتفكير والتعبير عن رؤية اجتماعية وثقافية، يختارها الروائي بوعي لتخدم بناء الرواية.

ويقول البطل في وصف إحدى الشخصيات النسائية في (كش وطن):

(حضورُها للعمل كان قليلاً، لم تكن تأتي بصورة مستمرّة، قليلة الكلام وشحيحة الابتسام، تغطِّي وجهها غيوم الكآبة).[2]

هي امرأةٌ حزينة، إذ اضطرّها مجتمعها إلى ذلك العمل، ولم يكن اختيارًا حرًّا منها. وقد صوّر الكاتب حزنها بصورة فنيّة لافتة، حين يقول: (تغطّي وجهها غيوم الكآبة), إذ يبدو وجهها أشبه بسماءٍ ملبَّدة بالغيوم, ويقوم هذا التّركيب على استعارةٍ مركّبةٍ تتعدّد مستوياتها البلاغيّة؛ فالحزن، وهو حالة نفسيّة مجرّدة، جُسِّد في صورة حسّيّة عبر تشبيهه بالغيوم، وهي عنصر طبيعي ملموس، بما يضفي على الحالة النفسيّة كثافةً تصويريّة تُقارب الشعور الإنساني وتُعمّقه.

(1) ينظر: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، ص 150–151.
(2) *كش وطن*، ص 21.

فجاءت لغته شعريّة موجزة، قادرة على تكثيف الدلالة من خلال الصورة البلاغيّة. ويقوم هذا التّركيب الاستعاري على تصوير الكآبة بوصفها عنصرًا حسّيًا مرئيًا، يتلبّس ملامح الوجه كما تتلبّس الغيوم صفحة السّماء، وهو ما يمنح الوصف بعدًا شعريًا قائمًا على تجسيم الحالة النفسيّة وإبراز ثقلها العاطفي.

وفي وصفه لعمله:

(ما أعظم أن تفتح للنّاس أبواب السّعادة، أن تمنحهم حقّ الدّخول من تلك الأبواب، أن تستقبل أحدهم بابتسامة مهنيّة وتقول له: تفضّل).[1]

تقوم السخرية في هذا المقطع على مفارقة لغوية دلالية، إذ يُقدَّم بيت الدعارة بلغة إيجابية مبهجة عبر توصيفه بـ(أبواب السعادة)، وتُغلَّف الممارسة الهامشية بخطاب مهني هادئ (ابتسامة مهنية)، (تفضّل)، وهو ما يخلق تناقضًا حادًا بين اللفظ ودلالته الواقعية, وتنبع شاعريّة اللغة هنا من هذا التوتّر بين التعبير الجمالي والمرجع البائس، لا من التهكّم المباشر.

ولا يُفهم هذا الخطاب بوصفه تمثيلًا لنسق اجتماعي عام، بل بوصفه تعبيرًا عن نسق هامشي منحرف، يُستثمر سرديًا للكشف عن اختلال منظومة القيم في سياق تاريخي مأزوم, فالشخصية لا تمثّل المجتمع، وإنما تفضح جانبًا من انكساراته، حيث تتحوّل مفاهيم مثل (السعادة) و(الاحتراف) إلى أقنعة لغوية تُخفي خلفها واقعًا قاسيًا، دون أن تمنحه شرعية أخلاقية.

(1) كش *وطن*، ص 13.

وفي تعبير وجودي عميق، يقول الراوي:

(الذّاكرة.. العاهرات.. الحزن.. هذا هو مثلّثي الوجودي الشّبيه بمثلّث برمودا، بؤرة الضّياع التي دخلت إليها بمحض إرادتي، اليوم، وفي هذه المرحلة المتأخّرة، أحاول التّشبّث بأحد أضلاع هذا المثلّث هرباً من فكرة التّلاشي).[1]

تتجلّى شاعريّة هذا المقطع في اعتماده بنية تصويريّة مكثّفة، تقوم على تفكيك التجربة الوجودية إلى مفردات معزولة ذات إيقاع شذري (الذّاكرة, العاهرات, الحزن), وهو أسلوب يُحيل إلى اللغة الشعرية أكثر مما يحيل إلى السرد التقريري. وتتمثّل الاستعارة المركزية في تشبيه وجود الراوي بـ(مثلّث برمودا)، في استعارة تمثيليّة تُسقِط دلالة الضياع والاختفاء المرتبطة بالمكان الجغرافي على بنية الحياة النفسية, ويتفرّع عن هذه الاستعارة تصوير مكوّنات التجربة الوجودية بوصفها (أضلاعًا) لمثلّث خطر، ما يحوّل عناصر معنوية (الذاكرة، الانحراف، الحزن) إلى بنية هندسية مهدِّدة. ويكشف هذا التشكيل البلاغي عن أزمة وجودية يعيشها الراوي بين ماضٍ مثقل بالذاكرة، وحاضرٍ مأزوم بالانكسار، ونتيجةٍ وجدانية قوامها الحزن، في حين يغدو (التشبّث بأحد الأضلاع) استعارة عن محاولة النجاة من التلاشي الكامل.

ومن (سارق العمامة):

(يبدو أنّي قد خرجت مبكّراً هذه الليلة. لم أعد أحسن التّعامل مع الوقت. شجرة الله تستشعر حيرتي. يبدو ذلك من حفيفها السّاعي لمحاورتي وسؤالي: ما الذي يدعوك إلى الجلوس هنا في هذا الوقت...).[2]

(1) كش *وطن*، ص 101.

(2) *سارق العمامة*، ص 101.

يقوم هذا المقطع على آلية التشخيص البلاغي، إذ تُمنح الشجرة صفات إنسانية من إحساسٍ ومحاورةٍ وسؤال، بما يحوّلها إلى طرفٍ حواري داخل المشهد السردي, ولا يُفضي هذا التشخيص إلى دلالة صوفية، بقدر ما يعكس حالة الحيرة النفسية والارتباك الوجودي التي يعيشها الراوي، بعد فقدانه القدرة على الانسجام مع الزمن ونظامه, فالشجرة هنا ليست رمزًا إشراقيًا، وإنما مرآة نفسية تُسقَط عليها عزلة الراوي ووحدته، حتى يغدو التواصل مع الطبيعة بديلًا عن التواصل الإنساني الغائب, ويُضمر هذا التشكيل نسقًا اجتماعيًا يشير إلى اغتراب الفرد داخل محيطه، حيث لا يجد من يصغي إليه من البشر، فيلجأ إلى محاورة الموجودات الصامتة، لا طلبًا للخلاص الروحي، بل تعبيرًا عن الضياع والحيرة.

وفي نص آخر:

(ضحكت على نفسي بعد أن انتبهت لذلك. أنا أتحاور مع مدينة لا أعرف اسمها. أتكلّم مع مدينة مهولة الهويّة. أكون عنها صورة افتراضيّة على الرّغم من عدم إدراكي لموقفها تجاهي إذا ما أعلنت النّبوّة).[1]

يتّضح من خلال القراءة أنّ المدينة هنا تمثّل كينونة اجتماعية ملتبسة، فالحوار مع المدينة هو في جوهره حوار مع الهوية الجمعية، ومع فكرة الانتماء نفسها, إنها استعارة لكائن بلا ملامح، يشبه العراق بعد التشظي.

يوظّف الكاتب هنا لغة شعريّة يفيض بها ذهن الرّاوي في حوار داخلي بينه وبين ذاته حول تصرّفاته وطموحاته، ونرى المدينة هنا تحوّلت من مكان إلى شخص يحاوره الرّاوي، بل إنّ الكاتب قد استعمل في توصيف هذه المشاعر التّائهة لدى الرّاوي المجاز المرسل، فهو لا يعني المدينة كلّها، بل يقصد سكّان المدينة الذين لم يهتمّوا لشأنه ولم يكترثوا لقضيّته ودعوته

(1) *سارق العمامة*، ص 101.

النّبويّة, وهنا نلمح نسقاً اجتماعيّاً يشير من خلاله الرّاوي إلى التّفكك الاجتماعي وعدم التّكافل الاجتماعي وانشغال النّاس بتأمين احتياجاتهم دون اكتراث بأحوال بعضهم بعضاً.

وفي وصف مشهد طبيعي للغيوم في سماء بغداد من (ناقص خمسة):

(يتّجه نحو الشّرفة، يلقي نظرة إلى سماء بغداد الصّافية، يعجبه منظر الغيوم البيضاء المتناثرة في السّماء مثل نُتَف قطن متلاصقة).[1]

ويُلحظ في هذا المقطع توظيف تشبيه بصري حسّي، إذ تُشبَّه الغيوم البيضاء المتناثرة بـ(نُتَف القطن المتلاصقة)، وهو تشبيه يضفي على المشهد ملمسًا ناعمًا ويمنحه بعدًا تصويريًا هادئًا. وتكمن شعرية اللغة هنا في قدرتها على تحويل المشهد الطبيعي إلى صورة بصرية واضحة ومكثّفة، من دون تحميلها دلالات رمزية أو أيديولوجية زائدة، بما يبرز لحظة وصفية خالصة داخل السرد.

وفي استعارة أخرى:

(انتقل إلى المطبخ وصوت (جعفر حسن) يرافقه، يتشاركان في مغازلة نهر دجلة بطاقة شعوريّة عالية).[2]

تقوم شعرية هذا المقطع على آلية الاستعارة التشخيصية، إذ يُعامَل نهر دجلة بوصفه كائنًا حيًّا يُغازَل ويُبادِل الشعور، وهو ما يمنح المكان بعدًا وجدانيًا داخل السرد. فالمكان هنا لا يؤدّي وظيفة جغرافية محايدة، بل يتحوّل إلى شريك عاطفي، تُسقَط عليه الحالة الشعورية للشخصية.

(1) *ناقص خمسة*، ص 21.

(2) *المصدر نفسه*، ص 22.

وتكمن شعرية اللغة في هذا الانزياح الذي يُحمّل الجغرافيا طاقة إيحائية، من دون أن يتجاوز النص حدود التعبير الوجداني إلى خطاب أيديولوجي أو سياسي مباشر.

يُلاحظ أنّ الفرق بين هذه المستويات اللغويّة يتجلّى في طبيعة الوظيفة الأسلوبية لكلٍّ منها؛ فاللغةُ الشعريّةُ لغةٌ تصويريّةٌ وإيحائيّةٌ تعتمد على الانزياح والمجاز والإيقاع الداخلي، أمّا اللغةُ العاديّةُ فهي لغةُ السّرد المباشر التي تنقل الحدث بوضوحٍ من دون تكلّفٍ بلاغي، بينما تُعدّ اللغةُ الدّارجة لغةً محكيّة تعبّر عن اللهجة المحليّة وتمثّل أحد مظاهر الواقعيّة في الخطاب الروائي, وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه المستويات اللغويّة لا تتقابل بوصفها أنماطًا مغلقة، بل قد تتداخل داخل النصّ الواحد بحسب السياق ووظيفة الخطاب.

والفرقُ بين اللغةِ الساخرةِ واللغةِ الملتزمةِ أنّ الأولى تقوم على المفارقة والتضاد، وتستثمر التهكّم أداةً نقديّةً لفضح الظواهر الاجتماعيّة أو السياسيّة، في حين أنّ اللغةَ الملتزمةَ تظلّ منضبطةً بحدود الأدب والذوق العام، تعبّر عن موقفٍ اجتماعيٍّ أو إنسانيٍّ بلباقةٍ واحترامٍ للسياق الثقافيّ [1].

وبهذا يتّضح أن اللغة في روايات شهيد الحلفي لم تكن مجرد أداة سردية، بل كانت بنية ثقافية متكاملة تُمارس دورها في كشف الأنساق الاجتماعية المضمرة، سواء من خلال السخرية، أو التشخيص، أو الكناية، أو المحاكاة الأسلوبية، أو الاستعارة الشعرية.

(1) ينظر: *أساليب السّرد في الرّواية العربيّة*، ص 158–160؛ وينظر كذلك: في *نظرية الرواية*، عبد الملك مرتاض، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003م، ص 97–99.

أنّ براعة الحلفي تكمن في توظيفه الذكي لتعدد مستويات اللغة من الفصيحة إلى الدارجة، ومن الساخرة إلى الشعرية بما يعكس تناقضات المجتمع العراقي المعاصر، ويُحوّل اللغة إلى مرآة دقيقة للفوضى القيمية والثقافية.

المبحث الثاني: نسق العادات والتّقاليد:

تمثّل العادات والتقاليد نسيجًا ثقافيًا متجذرًا في المجتمع، يُعاد إنتاجه عبر الزمن بوصفه نسقًا مضمَرًا يستمدّ مشروعيته من الإرث الديني والاجتماعي، ويؤثّر في تشكيل السلوك الفردي والجماعي، كما ينعكس في النصوص الأدبية بوصفه بنية خفيّة تُسهم في تكريس السلطة الاجتماعية أو مساءلتها [1], (وتُعدّ الرواية من أبرز الأجناس الأدبية القادرة على تفكيك هذه العادات وتحليلها، لما تحمله من طاقة تمثيلية وقدرة على مساءلة المسكوت عنه في المجتمع). [2]

يُقصد بنسق العادات والتقاليد تلك المنظومة السلوكيّة والاجتماعيّة التي تتوارثها الجماعة البشريّة عبر الأجيال، وتعمل على ضبط سلوك الأفراد وفق معايير وقيم محدَّدة، بحيث تتحوّل هذه العادات إلى سلطة ضمنيّة موجِّهة للفكر والسلوك داخل المجتمع. فالعادة ليست فعلًا بريئًا أو مجرّد سلوكٍ اجتماعيٍّ متكرّر، بل هي، كما يرى بيير بورديو، آلية لإعادة إنتاج البنية الاجتماعية في شكلها الرمزي، تُكرِّس أنماط التفكير والهيمنة داخل الحقول الثقافية [3].

ويُشير كلود ليفي شتراوس إلى أنّ العادات والتقاليد تندرج ضمن (مجموعة من المنظومات الرمزيّة التي تحتلّ المرتبة الأولى فيها اللغة وقواعد الزواج والعلاقات الاقتصاديّة والفنّ والدّين)، بما يجعلها بنية ثقافية شاملة تتحكّم في وعي الجماعة وسلوكها.[4]

---

(1) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 33–36.

(2) *مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية*، دنيس كوتش، ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007م، ص 129.

(3) ينظر: التمييز: نقد اجتماعي للحكم، بيير بورديو، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1, 2001م، ص 67–69؛ وينظر أيضًا: النقد الثقافي، ص 45–46.

(4) *مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية*، ص 157.

وتُعدّ رواياتُ شهيد الحلفي مختبرًا سرديًّا لتشريح النسق العرفي والاجتماعي العراقي، حيث تظهر العادة في نصوصه بوصفها أداةً تُعيد إنتاج علاقات القوّة والهيمنة، وتُكرّس صورة المجتمع الذكوريّ والتراتبيّ, ومن ثمّ يمنح هذا النسقُ المتنَ الروائي وظيفةً تفكيكيةً وتنويريةً تتجاوز حدود التخييل لتغدو الرواية مساءلةً رمزيةً للموروث الاجتماعي وللقيم التي تُمارس سلطتها عبر العادة والتقليد.

وفي الدراسات الأدبية، يُنظر إلى نسق العادات والتقاليد على أنّه أحد أبرز مظاهر النسق الثقافي المهيمن في الخطاب الروائي، لأنّه يعبّر عن الوعي الجمعيّ الموروث، ويكشف في الوقت نفسه عن موقف الكاتب منه بين الرفض والتمرد[1].

عندما يُذكر (نسق العادات والتقاليد) في تحليل نصوص (رواية، قصة، شعر)، فإن المقصود هو كيفية تجلّي هذه المنظومة داخل النص، سواء عبر الشخصيات، أو الصراع بين القديم والحديث، أو حضور قيم مثل الشرف، الطاعة، الزواج التقليدي، الانتماء القبلي... إلخ[2].

إلى أنّ هذا التعريف يتقاطع تمامًا مع بنية الرواية العراقية المعاصرة، والتي تحوّل هذه المنظومات إلى علامات دالة على وعي جمعي مأزوم، لا سيما حين يتم تسليط الضوء على استلاب الفرد ضمن هذا النسق المتراكم.

تُعَدّ العاداتُ والتقاليدُ من أهمّ مظاهر النسق الثقافي والاجتماعي، لأنّها تُجسّد صورةَ المجتمع في ممارساته اليومية وقيمه الراسخة. فالثقافةُ كما يعرّفها إدوارد تايلور هي (ذلك الكلّ المركّب الذي يشمل المعرفة والعقيدة والفنّ والأخلاق والقانون والعُرف، وكلّ ما يكتسبه

(1) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 41-44.
(2) المصدر نفسه, ص 41-44, 57-60.

الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع)[1]. ومن هذا المنطلق، تُعدّ العاداتُ والتقاليدُ البنيةَ التطبيقية لهذا الكلّ الثقافي، إذ تُترجم المفاهيم والقيم إلى سلوكٍ جماعيٍّ ملموس.

تمثّل العادات والتقاليد نسقًا ثقافيًا فاعلًا يتجلّى في أنماط الحياة اليومية، مثل اللباس والمأكل وتنظيم العلاقات الاجتماعية، كما يظهر في الممارسات الدينية والتربوية والطقوس الجماعية التي تمنح المجتمع هويته الخاصة. وبذلك تؤدّي هذه العادات وظيفةً رمزيةً في حفظ تماسك الجماعة ونقل قيمها بين الأجيال، وفي الوقت نفسه تُسهم في تشكيل وعي الفرد وتحديد موقعه داخل البنية الاجتماعية[2].

يتّضح من خلال القراءة أنّ هذه التجليات في الروايات لا تُقدّم بوصفها خلفيات سكونية، بل بوصفها محفزات ديناميكية تقود الأحداث وتحدّد مصائر الشخصيات، مما يمنحها ثقلًا دلاليًا واستراتيجيًا في بنية النص السردي.

أوّلاً: العادات الاجتماعيّة:

تعدّ العاداتُ اليوميّةُ المتعلّقةُ بسلوك الأسر، وأساليب الزواج، وضوابط العلاقة بين الرجل والمرأة، ومفهوم الشرف، من أكثر الموضوعات حضورًا في السرد الروائي عند شهيد الحلفي, وقد جاءت هذه العاداتُ في نصوصه لا بوصفها خلفيّةً ثقافيّةً فحسب، بل كقوى اجتماعيّة فاعلة تتحكّم بمصائر الشخصيّات وتوجّه سلوكها ضمن حدود النسق الثقافي السائد, ويشير عبد الله الغذامي إلى أنّ النسق الاجتماعي في الخطاب الأدبي لا يُمثَّل

(1) الثقافة البدائية، إدوارد تايلور، ترجمة: علي الغفاري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994م، ص 12–13؛ وينظر أيضًا: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، علي الوردي، دار ومكتبة النهضة، بغداد، 1965م، ص 55–56.

(2) الأنثروبولوجيا البنيوية, كلود ليفي شتراوس ، ترجمة حسن قبيسي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2009م، ص 61–64.

بوصفه خلفيّة أو ديكورًا، بل هو سلطة رمزيّة تتخفّى في اللغة والسلوك وتعيد إنتاج علاقات الهيمنة[1]. وهذا ما نلمسه بوضوحٍ في روايات الحلفي، إذ يُضمّن الروائي في أعماله كثيرًا من الأنساق الاجتماعية التي تتجلّى من خلال تصويره للعادات السائدة في اللباس والمأكل والمأوى وتنظيم الحياة الأسرية.

ويمكن تحليل بعض هذه النماذج بما يأتي:

1. اللباس:

يوظّف شهيد الحلفي عنصرَ اللباس في سياق الكشف عن طبائع شخصيّاته وبُناها النفسية والاجتماعية. ومن ذلك قولُ الراوي واصفًا بلقيس في رواية (كش وطن):

(كانت تميل إلى ارتداء الملابس ذات الألوان الغامقة).[2]

يَرِد هذا الوصف بوصفه ملاحظة شكلية عابرة في ظاهرها، غير أنّ دلالته لا تُستمدّ من اللون في ذاته، بل من السياق السردي الذي تُوضَع فيه الشخصية، ومن طبيعة الفضاء الاجتماعي والنفسي الذي تتحرّك داخله, فاللون الغامق في الثقافة الاجتماعية لا يحمل دلالة واحدة؛ إذ قد يرتبط بالوقار أو الحداد أو المناسبات الدينية، وقد يكون مجرّد اختيار جمالي, غير أنّ اقترانه هنا بسياق شخصية تعيش داخل فضاء قهري مأزوم يفتح إمكان قراءة اللباس بوصفه مؤشّرًا على توتّر داخلي أو تحفظ وجداني، لا بوصفه دليلًا قاطعًا على تمزّق نفسي أو اجتماعي, ومن ثمّ، لا يدلّ اللباس في هذا المشهد على طبيعة العمل الذي فُرض على الشخصية، ولا يُختزل في رمزية أخلاقية جاهزة، بل يُسهم في إبراز المفارقة بين المظهر الخارجي الهادئ والانضباطي، وبين الواقع الاجتماعي القاسي الذي يضيّق خيارات

(1) ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 58–59.
(2) *كش وطن*، ص 20.

الشخصية ويحدّ من حريتها, وبهذا المعنى، يتحوّل اللباس إلى علامة ثقافية سياقية تُضيء أثر النسق الاجتماعي المهيمن، لا عبر دلالة اللون وحده، بل من خلال موقعه داخل شبكة القهر والاختيار المحدود التي تحكم مسار الشخصية.

وهكذا يُظهر اللباس في روايات الحلفي نسقًا اجتماعيًّا مضمَرًا يكشف عن مفارقةٍ بين القيم المعلنة والواقع الفعلي، ويجعل من المظهر أداةً لقراءة البنية الثقافية للمجتمع العراقي الحديث.

وفي رواية سارق العمامة، يتم تصوير المجتمع الديني نفسه خاضعًا لعادات صارمة لا تستند إلى جوهر ديني، بل إلى ممارسات اجتماعية متوارثة. يقول الراوي:

(أسير ببطء محاطاً بوجوه صارمة يرتدي أصحابها بدلات رسميّة أنيقة).[1]

لا ينهض هذا الوصف على ربطٍ مباشر بين اللباس والدين، بل يركّز على مظهر الانضباط والصرامة التي تتجسّد في الوجوه والهيئات. فالبدلات الرسمية هنا لا تحمل دلالة دينية، وإنما تؤدّي وظيفة رمزية تشير إلى سلطة اجتماعية منظَّمة، تُمارس حضورها عبر الشكل والهيئة والانضباط الظاهري, ومن ثمّ لا ينتقد السرد الأشخاص في ذواتهم، بل يوجّه نقده إلى النسق الذي يُنتج هذه الصرامة، حيث تُستثمر المظاهر الخارجية بوصفها أداة للضبط والسيطرة، لا بوصفها انعكاسًا لقيم أخلاقية أو إنسانية أعمق.

وبذلك يتحوّل المظهر، في هذا السياق، إلى علامة على هيمنة العادة والتنظيم الاجتماعي، ويكشف عن مفارقة بين الشكل المنضبط والجوهر الغائب، من دون أن يُحمَّل اللباس نفسه أي دلالة دينية مباشرة. فالصرامة المصوَّرة هنا صرامة سلوكية ومؤسسية، لا

(1) *سارق العمامة*، ص 17.

صرامة إيمانية، وهو ما يبرز اشتغال الرواية على نقد البنى الاجتماعية التي تُقدِّس النظام والشكل أكثر مما تُعنى بالمعنى والفعل.

وفي موضع آخر، يقول الراوي:

(يمضي الوقت بطيئاً. لا شيء يتحرّك أمام عينيّ. البرد يخترق ملابسي الرّثّة ويتسلّل إلى زوايا جسدي النّحيل).[1]

أنّ هذا التوظيف لا ينقل فقط الشعور بالبرد، بل يُجسّد نسق الإهمال واللامبالاة الذي يُعاني منه الفرد المهمّش في مجتمع ما بعد الحرب. فالملابس الرثة هنا ليست علامة على الفقر فحسب، بل دليل رمزي على الإقصاء الاجتماعي، وعلى انكشاف الجسد/الفرد أمام سلطة متقاعسة عن حمايته.

حيث يصوّر الرّاوي ملابسه الرّثة التي لا تقيه برد ليل الشّتاء، وهذا يضمر نسقاً اجتماعيّاً يشير إلى حالة الفقر والإهمال التي يعاني منها الرّاوي في فندق المهمَلين، ولعلّ هذا اللباس كان مظهراً من مظاهر الإهمال التي عانى منها المتسوّلون والمرضى في ذلك المكان.

وفي رواية (ناقص خمسة)، يُوصف أحد رجال السياسة:

(رجلٌ طاعنٌ في السّنِ، التّجاعيد تغزو وجهه. يرتدي سُترة سوداء، لونها صار شاحباً بفعل تقادم السّنين عليها).[2]

لا يأتي هذا الوصف بوصفه تسجيلًا شكليًا للمظهر الخارجي، بل يوظّف اللون والتفصيل البصري بوصفهما علامتين دلاليتين على تآكل الرمز السياسي. فالسترة السوداء،

(1) *سارق العمامة*، ص 102.
(2) *ناقص خمسة*، ص 9.

بما تحمله من إيحاء بالثقل والوقار، تحيل إلى سلطةٍ سابقة، غير أنّ شحوب لونها وتقادمها يكشفان عن اهتراء هذه الهيبة وفقدانها فاعليتها الرمزية.

ومن ثمّ لا يقدّم السرد الشخصية بوصفها فاعلًا سياسيًا حيًّا، بل بوصفها بقايا زمنٍ مضى، حيث يتحوّل الجسد واللباس إلى سجلٍّ مرئيٍّ لانكسار السلطة وتراجع حضورها. وفي هذا السياق، يكتسب اللون دلالته من الفضاء العراقي المأزوم، لا باعتباره رمزًا مكانيًا مباشرًا، بل بوصفه انعكاسًا لثقل التاريخ واستنزاف المعنى داخل المشهد السياسي المعاصر.

2. الطّعام:

يمثّل الطعام في روايات شهيد الحلفي علامة نسقية على الوضع الاقتصادي، إذ يُستثمر بوصفه عنصرًا كاشفًا عن الفقر والحرمان وغياب العدالة في توزيع الموارد، لا من خلال الخطاب المباشر، بل عبر تفاصيل يومية بسيطة تُدرَك داخل السياق السردي. فالغذاء لا يُقدَّم بوصفه قيمة في ذاته، بل بوصفه مؤشرًا على الهشاشة المعيشية والاختلال الطبقي داخل المجتمع.

في (سارق العمامة)، يصف الكاتب الطعام الذي يتناوله البطل مع صديقه طاهر في فندق المهمّشين:

(حالَ عودته باشر بإعداد مائدة الطّعام على المنضدة الصّغيرة المركونة في زاوية الغرفة... أنا وطاهر نجلس قبالة بعض... ناولني طاهر رغيف خبز بارداً وقال لي تفضّل).[1]

لا يتوقّف السرد عند نوع الطعام أو تنوّعه، بل يختزله في رغيف خبز بارد، وهو تفصيل يوحي بضيق الحال وشدّة الحرمان داخل فضاء الهامش الاجتماعي, فالمائدة هنا لا تؤدّي وظيفة الإشباع، بل تتحوّل إلى مؤشّر اقتصادي صامت يعكس مستوى العوز، ويكشف عن غياب العدالة في أبسط مقوّمات العيش.

(1) *سارق العمامة*، ص 64.

ولا يُقدَّم الخبز البارد في سرديات شهيد الحلفي بوصفه رمزًا مباشرًا أو موقفًا احتجاجيًا صريحًا، بل يندرج ضمن نسيج الوصف اليومي الذي يركّز على ترتيب المكان، وطريقة الجلوس، وأدبيات التعامل، بما يجعل الطعام جزءًا من مشهد اعتيادي تتراكم دلالاته عبر التفاصيل الصغيرة، لا عبر الخطاب القيمي المباشر. ومن ثمّ لا يعمل الطعام هنا بوصفه رمزًا معلنًا، بل بوصفه علامة نسقية تُنتج معناها من السياق السردي ومن موقعها داخل البنية الاجتماعية.

وفي هذا الإطار، لا ينهض حضور الطعام في سرديات الحلفي بوصفه نسقًا ثقافيًا جامعًا فحسب، بل يتشكّل بوصفه علامة نسقية مركّبة تتقاطع فيها مستويات متعدّدة من السلطة والضغط؛ إذ يتداخل فيه النسق الاجتماعي داخل الأسرة، وتمثّلات القسمة الطبقية، وإشكاليات الهوية والذاكرة، فضلًا عن الضغوط السياسية والاقتصادية التي تطوّق المجتمع. وبذلك يتحوّل الطعام إلى موضع كثيف للدلالة، يكشف عن علاقات الهيمنة والتفاوت لا من خلال التصريح، بل عبر الاقتصاد في التمثيل, وعليه، يُعدّ الطعام عند الحلفي نسقًا دلاليًا مُشبَعًا، يتجاوز البعد العَرَضي أو العَرقي في اشتغاله الرمزي، ليكشف عن اختزال النسق الثقافي العام داخل الواقع العراقي، حيث تتكثّف الأزمات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تفاصيل الحياة اليومية، وتُعاد صياغتها سرديًا عبر عناصر تبدو بسيطة، لكنها تؤدّي وظيفة كاشفة لبنية المجتمع المأزومة.

ويتّسع هذا النسق ليشمل الزمن ذاته؛ فالماضي لا يُستدعى بوصفه ذاكرة غنية، بل يُقدَّم كعبء يجب التخلّص منه. يقول الحلفي في رواية (ناقص خمسة):

(المكان المناسب للماضي هو المقبرة).[1]

حمل هذا القول دلالة نسقية تربط بين الفقر الاقتصادي والفقر الرمزي؛ فكما يعجز الحاضر عن توفير شروط العيش الكريم، يعجز الماضي عن أن يكون مصدر إلهام،

(1) *ناقص خمسة*، ص 41.

فيتحوّل إلى عبء ثقيل يُدفن بدل أن يُستثمر. وهنا يتقاطع النسق الاقتصادي مع نسق الزمن، في صورة مجتمع محاصر بالعوز وفقدان الأفق.

وفي مقابل مائدة الهامش، يقدّم الحلفي صورة مائدة السلطة، حيث تبدو البساطة مقصودة ومُعلنة:

(على مائدة الطّعام التي ترتفع عن الأرض (20) سنتمتراً والمُغطاة برداء أبيض. قطعة خبز سمراء. حليب بدون سُكر. زبد طازج، حبّات قليلة من الزّيتون الأخضر).[1]

تُقدَّم هذه المائدة بوصفها عرضًا بصريًا للزهد والانضباط، غير أنّ هذا الظهور لا يعمل بوصفه قيمة أخلاقية خالصة، بل يتحوّل إلى أداء سلطوي محسوب يُدار بمنطق الصورة والتمثيل، لا بمنطق العدالة أو إعادة توزيع الحقوق, فالبساطة هنا لا تُحيل إلى اقتصادٍ في السلطة، بل تُخفي خلفها استمرار اختلال موازين القوة، ما يجعل المائدة واجهة رمزية لخطاب سياسي مزدوج.

وانطلاقًا من ذلك، لا ينهض الطعام في هذا السياق بوصفه نسقًا ثقافيًا عامًا أو عنصرًا وصفيًا حياديًا، بل يتشكّل بوصفه علامة نسقية مركّبة تكشف عن مستويات خفيّة من البنية الاجتماعية؛ إذ تتقاطع في حضوره دلالات السلطة والفقر، والهوية والحرمان، والعلاقات الأبوية وتمثّلات الجسد، بما يجعله موضعًا دلاليًا كثيفًا يختزل بنية الواقع الاجتماعي برمّته, وعليه، يتحوّل الطعام عند الحلفي إلى نسق دلالي متعدد الوظائف، يتجاوز الإطار الثقافي العام ليغدو أداةً كاشفة للبنية الواقعية المأزومة، حيث تُدار علاقات الهيمنة لا عبر الخطاب الصريح، بل من خلال تفاصيل الحياة اليومية التي تبدو عادية في ظاهرها، فيما تضمر آليات القهر والتفاوت في عمقها.

(1) *ناقص خمسة*، ص 22.

3. المسكن والأثاث:

يمثّل المسكن في روايات شهيد الحلفي ليس مجرد فضاء مادي، بل وعاءً دلاليًّا مشبعًا برموز اجتماعية، تعكس موقع الشخصيات داخل بنية المجتمع، وتكشف عن التحولات الثقافية في العراق المعاصر, أما الأثاث، فهو علامة مرئية على الذوق، والهوية، والانتماء الطبقي، وأحيانًا على القهر والتفكك.

في (كش وطن)، يصوّر الراوي بيت القوّاد، فيقول:

(أوباما الذي قضى وطره وانزوى في أحد أركان البيت يتأمّل صورة مُعلَّقة على أحد الجدران، صورة قديمة بالأبيض والأسود، ربّما هو لا يعرف صاحب الصّورة، أنا سأعرّفه به، إنّه الملك فيصل الأوّل، أوّل ملوك العراق).[1]

إنّ هذا المشهد يُفجّر مفارقة طبقية وثقافية، إذ يتم تعليق صورة رمز الدولة العراقية الحديثة (الملك فيصل) في بيت مخصّص للدعارة، وهو ما يعكس فشل الدولة في ترسيخ القيم الجمهورية التي مثلها الملك يومًا, وجود الصورة في هذا الفضاء المنحل يفضح انزلاق الرموز من التعظيم إلى الابتذال، ويكشف كيف يُعاد إنتاج الماضي داخل بنى القهر الحديثة.

يصوّر الرّاوي البطل صاحب المبغى شخصيّات خياليّة في مبغاه، ويصوّر سلوكهم وتعاملهم مع أثاث البيت وجدرانه، فنراه يرسم صورة ساخرة لأوباما أحد رؤساء أمريكا السّابقين، وهو يتأمّل صورة معلّقة على أحد جدران البيت، فينظر لها متأمِلاً من دون أن يعرف صاحبها، ليأتي الرّاوي ويعرّفنا به؛ إنّه أوّل ملوك العراق الملك فيصل الأوّل. وتحيلنا هذه الصّورة وطريقة وجودها في المبغى (بيت القوّاد) سابقاً، إلى أنّ هذه الصّورة كانت

(1) *كش وطن*، ص 19.

منتشرة في بيوت العراق كعادة تزيينيّة؛ أكثر منها احتراماً وتقديراً لشخصيّة الملك فيصل، وهذا ما يضمره بقاؤها على جدران المبغى، وعدم اعتراض من يأتي إلى المبغى على وجودها، ولا سيما من العراقيين.

ويُتابع الراوي قائلاً:

(أنا متيقّن بأنّ السّؤال يدور حول سر اختيار صورة هذا الشّخص دون غيره، الجواب باختصار شديد، لأنّه كان يخطط لفتح مبغى رسمي في بغداد تحت رعاية وإشراف الدّولة، نعم كان يفكّر بذلك ولكن فكرته أجهضت، أجهضتها الشّياطين).[1]

يُمكن قراءة هذا المقطع بوصفه نموذجًا للسخرية السياسية السوداء، حيث يُعاد تعريف الفعل اللاأخلاقي بوصفه مشروعًا رسميًا (تحت رعاية وإشراف الدولة)، في مفارقة تكشف مدى اختلاط مفاهيم الشرعية والفساد داخل البنية السلطوية, ولا تنهض الصورة هنا بوصفها تمجيدًا لنظام سياسي بعينه، بل تُستثمر رمزيًا لاستدعاء مفارقة تاريخية، تُبرز تدهور الحاضر عبر مقارنته الضمنية بالماضي، لا بوصف الماضي حلًا، بل بوصفه مرآة تكشف اختلال الواقع الراهن, ومن ثمّ لا تقترح الرواية نموذجًا سياسيًا بديلًا، بقدر ما تُعرّي آليات السلطة حين تفقد مرجعيتها الأخلاقية، فتغدو قادرة على شرعنة أكثر الممارسات انحرافًا باسم الدولة، وهو ما يفضح النسق القيمي المأزوم في الخطاب السياسي المعاصر.

يمثّل هذا الخطاب الذي ينشئه الرّاوي مع القارئ صيغة أخرى للمفارقة السّاخرة، إذ يصوّر الملك فيصل بوصفه رمزاً للسّلطة على أنّه كان يخطط لفتح مبغى سياسي إن صحّ التّعبير، ولعلّ هذا الوصف يشكّل نسقاً ثقافيّاً اجتماعياً من حيث نظرة القوّاد إلى ما يجري في الوطن على مختلف الأصعدة، فلم يعد البغاء مقتصراً على مجال بعينه، بل صار عامّاً حاضراً في مختلف المجالات. فكلّ إنسان يعبّر عن نظرته للحياة والأحداث من خلال موقعه.

---

(1) *كش وطن*، ص 18 _ 19.

وفي (سارق العمامة)، يقول الراوي عن الفندق الذي يسكنه:

(كلّ شيء في الفندق يدلّ على الإهمال. جدرانه متآكلة تعلوها طبقات كلسيّة بيضاء ناتجة عن ترشح ماء الأمطار. مع بقايا أصباغ بألوان كالحة غيّر الزّمن جنسها لا يمكن تمييزها هل هي بيضاء أم رماديّة).[1]

لا يُقدَّم الفندق هنا بوصفه فضاءً مادّيًا محايدًا أو خلفيةً للأحداث، بل يُعاد بناؤه سرديًا عبر سلسلة من العلامات الوصفية المتراكمة التي تنقل المكان من حيّزه الفيزيائي إلى حيّزه الدلالي, فالسرد لا يكتفي بالإشارة إلى الإهمال، بل يُفكّكه عبر تفاصيل دقيقة: التآكل، والترشّح، وبهتان الألوان، وضياع التمييز اللوني، وهي عناصر تُحيل مجتمعةً إلى فقدان النظام والعناية والاستقرار.

وتُسهم هذه التفاصيل في تحويل الجدران من عناصر عمرانية صامتة إلى حوامل دلالية تعكس آثار الحرب وما خلّفته من إنهاك مادّي ونفسي, فبهتان اللون وعدم القدرة على تمييز الأبيض من الرمادي لا يقتصر على توصيف بصري، بل يوازي حالة التباس وجودي يعيشها قاطنو هذا الفضاء، حيث تتآكل الحدود بين الأمل والخسارة، وبين الماضي والحاضر.

وعبر هذا التراكم الوصفي، يتحوّل الفندق من مجرد مكان للإيواء إلى علامة ثقافية اجتماعية تختزل وضع الفئات المهمّشة التي دفعتها الحروب إلى الهامش, فالإهمال المعماري يقابل إهمالًا اجتماعيًا، والتصدّع المادّي يوازي تصدّعًا في البنية الإنسانية، ليغدو المكان انعكاسًا لبنية واقع مأزوم لا يخص موقعًا بعينه، بل يشير إلى تجربة جمعية أوسع.

وبذلك لا يُصرَّح بالفندق بوصفه نسقًا ثقافيًا منذ البداية، بل يتشكّل هذا النسق تدريجيًا من خلال تفكيك مكوّناته السردية، حيث تتحوّل التفاصيل المادّية إلى إشارات ثقافية تكشف

(1) *سارق العمامة*، ص 25.

عن الحياة البائسة للمشرّدين الذين خلّفتهم الحرب، وعن موقعهم داخل بنية اجتماعية قائمة على التهميش والإقصاء.

لا يُقرأ المكان في هذا البحث بوصفه خلفيةً سرديةً محايدة، بل بوصفه بنيةً دلاليةً تتحوّل إلى علامة نسقيّة حين تتراكم عناصره الوصفية، وترتبط بسياقها الزمني والاجتماعي، وتؤثّر في وعي الشخصية وحركتها داخل السرد, ووفق هذا المنظور، يُفكَّك المكان لا باعتباره فضاءً مادّيًا فحسب، بل بوصفه حاملاً لمعانٍ ثقافية واجتماعية مضمرة.

ويقول الراوي عن غرفة قارئة الأقدار:

(في غرفتها لم أتمكّن من تحديد السّبب الذي جعلني خائفاً, الغرفة تكاد تكون خالية من أي شيء, على جدران الغرفة هنالك صور كثيرة. جميعها لأشخاص ملامحهم تقول بأنّهم لم يمرّوا بمرحلة الشّباب, أكثر ما أثار استغرابي هو الحالة التي كان عليها الطّفل. وجدته هادئاً يفتح عينيه ويتأمّل الوجود...

طلبت منّا الجلوس فجلسنا على أريكة قديمة كانت قد وضعت الطّفل عليها).[1]

يقوم هذا المشهد على اقتصاد واضح في التفاصيل، إذ تُقدَّم الغرفة بوصفها فضاءً شبه فارغ، وهو فراغ لا يعبّر عن فقر مادّي فحسب، بل يؤسّس لحالة من الصمت والقلق, فالخوف الذي يصرّح به الراوي لا ينبع من حدثٍ محدّد، بل يتولّد من طبيعة المكان ذاته، ما يحوّل الصمت إلى علامة ثقافية على الهشاشة وانعدام الطمأنينة داخل الوعي الجمعي, وتؤدّي الصور المعلّقة على الجدران وظيفة دلالية مهمّة؛ فهي لا تُستحضر للزينة أو التوثيق، بل بوصفها أرشيفًا بصريًا للبؤس الإنساني, فملامح الأشخاص الذين (لم يمرّوا بمرحلة الشباب) تحيل إلى اختصار الحياة تحت ضغط القهر الاجتماعي، حيث يُستهلَك الإنسان قبل اكتمال تجربته, وبذلك يتحوّل الجدار من عنصر معماري إلى حاملٍ دلاليّ يكشف تآكل المعنى الإنساني داخل بنية اجتماعية قاسية.

---

(1) *سارق العمامة*، ص 115.

أمّا حضور الطفل، فيتجاوز كونه عنصرًا سرديًا ثانويًا ليغدو علامة نسقيّة على هشاشة النسق الاجتماعي ذاته. فهدوء الطفل وتأمّله الوجود، بدل الحركة واللعب، يشيران إلى انقطاع دورة الحياة الطبيعية، حيث تُصاب الطفولة بالتجمّد داخل فضاء مأزوم, وبهذا المعنى، لا يمثّل الطفل فردًا داخل المشهد، بل يشكّل قطاعًا في النسق الاجتماعي، يكشف عن امتداد القهر إلى أكثر الفئات ضعفًا, ولا ينفصل هذا الفضاء عن سياقه الزمني؛ فالغرفة بوصفها مكانًا مغلقًا تعكس مرحلة ما بعد الحرب، حيث ينكفئ المجتمع إلى فضاءات هامشية تُدار فيها الخرافة والخوف بديلاً عن اليقين والمعرفة, ومن هنا، يتحوّل المكان إلى نسق اقتراب من الهامش، لا لأنه فقير فحسب، بل لأنه يمارس وظيفة اجتماعية تتمثّل في إعادة إنتاج القلق والخضوع.

كما يؤثّر المكان في وعي الراوي نفسه، إذ يعجز عن تفسير خوفه، ما يدلّ على أنّ الفضاء لا يُحيط بالشخصية من الخارج فقط، بل يضغط على إدراكها ويعيد تشكيل وعيها السردي, وبذلك يصبح المكان عنصرًا فاعلًا في تحريك التجربة السردية، لا وصفًا جماليًا معزولًا, وعليه، لا تُقرأ غرفة قارئة الأقدار بوصفها مشهدًا وصفيًا للخراب، بل بوصفها علامة نسقيّة مركّبة تتقاطع فيها دلالات الهامش، والخرافة، وهشاشة الطفولة، وصمت ما بعد الحرب، لتكشف عن بنية اجتماعية تُشرعن الخوف وتحيله إلى جزء من الوعي الجمعي، لا إلى تجربة نفسية فردية عابرة.

وفي رواية (سارق العمامة)، يصف الراوي غرفة كتابته قبل لحظة الانهيار:

(جلستُ أمام الطاولة، رفوف الكتب تزدحم حولي، لكن الصفحة ما تزال بيضاء، والقلم ينكسر في يدي كلما حاولتُ البدء).[1]

يمكن قراءة هذا المشهد بوصفه تمثيلًا لحالة عجز إبداعي يعيشها الراوي في لحظة مأزومة؛ فالصفحة البيضاء، في سياق فعل الكتابة، تُحيل إلى تعثّر البدء وتوقّف التدفق

(1) *سارق العمامة*، ص 84.

السردي، كما أنّ انكسار القلم أثناء المحاولة يوحي بانقطاع القدرة على الفعل، لا بوصفه عطبًا ماديًا، بل علامة سردية على الإخفاق, أمّا رفوف الكتب المزدحمة، فلا تُنتج فعل الكتابة، بل تحيط بالراوي من دون أن تمنحه القدرة على الإنجاز، وهو ما يفتح أفقًا دلاليًا يُشير إلى مفارقة بين تراكم المعرفة والعجز عن تحويلها إلى فعل إبداعي, ومن ثمّ لا يقدّم المكان وظيفةً مهنية محايدة، بل يتحوّل إلى فضاء ضاغط يعكس توتّر الذات الكاتبة، من دون الجزم بأن النص يعلن فشلًا معرفيًا شاملًا، وإنما يعبّر عن لحظة انسداد وجودي وإبداعي داخل تجربة المثقف.

ويمكن قراءة عبارة (الصفحة ما تزال بيضاء) بوصفها تمثيلًا لما يمكن تسميته (صمت العاجز) أي ذلك الصمت الذي لا ينتج عن خواء معرفي، بل عن تعطّل القدرة على القول في لحظة مأزومة, فالكتابة هنا ممكنة من حيث الامتلاك الثقافي، لكنها مؤجَّلة من حيث الفعل، ويعزّز هذا المعنى انكسار القلم أثناء المحاولة، بما يوحي بأن العجز يتولّد في لحظة المواجهة مع فعل الكتابة نفسه.

وفي وصف نقله بعد الموت، يورد الحلفي مشهدًا ساخرًا في رواية (كش وطن):

(حين مات العمّ، حملوه إلى الصالة الكبيرة، النساء وُضعن في غرفة جانبية لا يُسمح لهن بالاقتراب، أما الرجال فانشغلوا بالصلوات والوصايا).[1]

يقدّم هذا المشهد وصفًا لطقس جنائزي مألوف في المجتمع العراقي، حيث يُنقَل الميت مؤقّتًا إلى الصالة بوصفها الفضاء الأوسع في المنزل، فيما تُخصَّص غرفة جانبية للنساء وفق العرف الاجتماعي السائد, ولا ينهض هذا الوصف بوصفه نقدًا سياسيًا أو سخرية مؤسسية، بل يكتفي بتسجيل آلية اشتغال العادة حتى في لحظات الفقد, ويكشف الفصل بين الرجال والنساء عن استمرار النسق الاجتماعي الجندري في تنظيم الطقوس، بما يؤكّد حضور العرف بوصفه منظومة ضابطة للسلوك الجمعي، لا تنقطع وظائفها في المواقف

(1) *كش وطن*، ص 192.

الاستثنائية، ومنها لحظة الموت, ومن ثمّ يُقرأ المشهد في إطار توصيف العادة الجنائزية بوصفها ممارسة اجتماعية مستقرة، لا بوصفها رمزًا لانهيار الدولة أو حمولة أيديولوجية تتجاوز حدود النص.

ثانياً: الأنماط الثّقافيّة:

تعجّ المجتمعات بمظاهر متعدّدة تعبّر عن ثقافة أبنائها على مختلف الأصعدة الدينيّة والاجتماعيّة والتربويّة، غير أنّ هذه المظاهر لا تُقرأ بوصفها سلوكات معزولة، بل بوصفها تجلّيات لأنماط ثقافيّة عميقة تتحكّم في الوعي الجمعي وتوجّه السلوك الاجتماعي, ومن ثمّ فإنّ دراسة الأنماط الثقافيّة لا تقتصر على رصد العادات والتقاليد الظاهرة، بل تسعى إلى الكشف عن البُنى القيميّة والفكريّة التي تُنتج هذه الممارسات وتعيد ترسيخها داخل المجتمع, وقد وظّف الكاتب ذلك في رواياته، من ذلك:

1. الثّقافة الدّينيّة:

لا تُقرأ الثقافة الدينية في روايات شهيد الحلفي بوصفها انعكاسًا للعقيدة أو للأحكام الفقهية، ولا بوصفها ممارسات تعبدية كالنظافة أو الطقوس الشعائرية، بل تُحدَّد إجرائيًا بوصفها تمثّلًا اجتماعيًا للدين داخل الخطاب السردي، أي بوصفها نسقًا ثقافيًا يُعاد إنتاجه عبر التأويل، واللعن، والتبرير، وإعادة ترتيب القيم الأخلاقية, وبهذا المعنى، لا يحضر الدين في الرواية كنصٍّ مقدّس، بل كـ سلطة رمزية تتداخل مع المجتمع والقبيلة والقانون في توجيه السلوك والحكم على الأفراد, يتجلّى هذا النسق بوضوح في المقاطع التي تصوغ علاقة البطل بالمقدّس ضمن سياق المحاكمة والانتظار، حيث يقول الراوي في أحد مشاهد(كش وطن):

(أفكّر فيه للمرة الأولى وأنا محشور في زاويتي المهملة... هل يحقّ للحشرات التفكير بمصيرها؟).[1]

(1) *كش وطن*، ص 129.

يُسقِط هذا التساؤل البنية الهرمية للوجود الإنساني، ويضع الذات في موقع الكائن المُدان سلفًا، قبل أي حكم قضائي أو ديني, فالإنسان هنا لا يُقاس بفعله، بل بموقعه داخل سلّم اللعن الاجتماعي، وهو ما يمهّد لاشتغال نسق ديني اجتماعي يقوم على الإدانة المسبقة, ويبلغ هذا النسق ذروته حين ينتقل السرد من انتظار المحكمة الأرضية إلى استحضار المحكمة الإلهية، بوصفها المرجع الأخير للنجاة أو الهلاك، إذ يقول الراوي:

(سأقف يومًا أمام قاضٍ مجردًا من كل شيء... وسيمرّ مرور الكرام، مجرد نال جزاءه العادل).[1]

لا يحضر العدل هنا بوصفه مفهومًا قانونيًا واضحًا، بل بوصفه تصوّرًا غائمًا تختلط فيه العدالة الإلهية بالقصاص الاجتماعي, فالسرد لا يميّز بين سلطة القانون وسلطة المقدّس، بل يكشف عن تماهيهما داخل وعي الشخصية، بما يعكس ثقافة دينية مأزومة تُحوّل العقاب إلى قدر محتوم لا إلى مساءلة أخلاقية عادلة, ويتكثّف هذا التداخل في المقطع الذي يستدعي فيه الراوي آية قرآنية لتبرير موقف أخلاقي إشكالي:

(﴿ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء إن أردن تحصّنًا﴾... هذه الآية تجيب على التساؤلات الواردة أعلاه)[2]

لا يُستدعى النص القرآني هنا بوصفه مرجعًا تشريعيًا متكاملًا، بل بوصفه أداة تأويل فردي تُستخدم للدفاع عن الذات داخل سياق اجتماعي معادٍ, فالسرد يكشف عن آلية انتقائية في التعامل مع المقدّس، حيث يُقتطع النص من سياقه العام ليُوظَّف في تبرير فعل مدان اجتماعيًا، وهو ما يفضح اشتغال الثقافة الدينية بوصفها نسقًا تبريريًا لا منظومة أخلاقية شاملة.

---

(1) *كش وطن*، ص 130.

(2) المصدر نفسه, ص 131.

ويواصل السارد مساءلته للمجتمع عبر أسئلة صريحة تكشف التناقض في تطبيق المعايير الدينية:

(وهل بحقّ للإنسان أن يقيم بيتًا للدعارة شريطة أن لا يُجبر فتيات على الزنا؟)[1]

هذا السؤال لا يهدف إلى تقنين الدعارة، بل إلى فضح منطق أخلاقي مزدوج يحاكم الفعل بسطحه لا بجوهره. وهنا تتجلّى الثقافة الدينية بوصفها سلطة خطابية تُنتج أحكامًا متناقضة، وتغضّ الطرف عن البنية التي أنتجت الفعل، لتُركّز على الحلقة الأضعف في السلسلة.

ويبلغ هذا النسق ذروته حين يعلن السارد بوضوح في الرواية نفسها:

(الذي يدافع عن الدعارة هو الإسلام إن أخذ موقفًا أخلاقيًا رحيمًا أمام حدث قاسٍ)[2]

لا يُقرأ هذا القول بوصفه موقفًا دينيًا عقديًا، بل بوصفه تفكيكًا ساخرًا للخطاب الديني الاجتماعي؛ إذ يعيد السرد توجيه الدين من أداة لعن إلى أفق رحمة، في مواجهة مجتمع يتبنّى الدين خطابًا للعقاب لا للفهم. وبذلك يُظهر النص التباين الحاد بين الدين كنص والدين كممارسة ثقافية, وعليه، تتجسّد الثقافة الدينية في (*كش وطن*) لا من خلال الطقوس أو المرجعيات الفقهية، بل عبر توجيه السلوك الاجتماعي، وآليات اللعن، وتبرير العنف الرمزي, وهي ثقافة تُنتَج داخل الرواية بوصفها نسقًا اجتماعيًا مُمأسسًا، يُعيد ترتيب القيم ويُقنّن الإقصاء باسم المقدّس، ما يجعل اشتغالها السردي اشتغالًا نسقيًا كاشفًا لبنية الواقع، لا توصيفًا عامًا لثقافة المجتمع.

وفي سارق العمامة، يختار البطل يوم الجمعة لتنفيذ خطته، ويقول:

(هنالك فكرة أخرى وهي أن أقوم بتأجيل التّنفيذ إلى يوم الجمعة ففي هذا اليوم تهطل العمائم بغزارة على المنابر).[3]

---

(1) *كش وطن*, ص 131.

(2) المصدر نفسه, ص 132.

(3) *سارق العمامة*، ص 10.

لا يستهدف هذا المشهد الطقس الديني في ذاته، ولا ينتقص من قدسية يوم الجمعة أو من شعيرة الصلاة، بقدر ما يوجّه نقده إلى التمثيل الاجتماعي للدين حين يتحوّل الرمز الديني إلى علامة حضور جماهيري كثيف, فعبارة (تهطل العمائم) لا تُدين الطقس، بل تُوظَّف تهكميًا للإشارة إلى تضخّم المظهر الرمزي في الفضاء العام، بحيث يغدو التركيز منصبًّا على كثرة العمائم لا على مضمون الخطاب أو أثره الروحي, ومن ثمّ يكشف النص عن نسق ثقافي يُفرِط في إبراز العلامات الظاهرة للدين، من دون أن يكون ذلك بالضرورة تعبيرًا عن عمق التجربة الإيمانية، وهو ما يجعل النقد موجّهًا إلى الشكلنة الاجتماعية للدين، لا إلى الدين أو طقوسه المشروعة.

ويُتابع الراوي:

(أمشي وعيني لا تفارق العمامة التي فارقت يدي وانتقلت إلى تلك اليد التي تحملها الآن بحذر شديد, أراقب طريقة حمله للعمامة, إنّه يقبض عليها باحتراس مبالغ فيه).[1]

إنّ هذا السلوك بوصفه رمزًا للقداسة المفروضة اجتماعيًا، لا تلك التي تنبع من قناعة فردية, طريقة حمل العمامة تكشف عن تقديس الشكل على حساب المضمون، وتظهر كيف يتم ترسيخ (هيبة) رجال الدين عبر مظاهر مادية لا روحية, يصوّر الرّاوي هيبة العمامة لدى ذلك الشّخص الذي حملها بحذر واهتمام، وهذا يضمر نسقاً اجتماعيّاً يشير إلى الثّقافة الدّينيّة السّائدة التي تقوم على تقديس شكل الدّين وزخارفه لا روحه وحقيقته.

وفي موضع آخر يقول الراوي:

(يمارس التّسوّل أمام البار الوحيد في هذه المدينة, أمّا زميله أبو نؤاس فإنّه يتسوّل أمام جامع المدينة الكبير).[2]

يورد الراوي هذا التقابل بين البار والجامع بوصفه مفارقة سردية قائمة على الرصد لا الإدانة؛ إذ لا يستهدف النص الدين ولا المؤسسة الدينية، كما لا يمنح البار قيمة أخلاقية

(1) *سارق العمامة*، ص 17 _ 18.

(2) *المصدر نفسه*، ص 36.

مضادّة، بل يكتفي بتسجيل اختلاف في سلوك المتردّدين على الفضاءين. فالمشهد لا يقول إن الجامع أقل إنسانية من البار، ولا إن مرتادي البار أكثر أخلاقية، وإنما يكشف عن مفارقة إنسانية تُبرز أن القيم لا تُستمدّ تلقائيًا من قداسة المكان أو رمزيته، بل من سلوك الأفراد داخله. ومن ثمّ يُقرأ هذا المشهد بوصفه مساءلة صامتة للتصوّر المسبق الذي يربط بين الفضاء الأخلاقي والسلوك الإنساني، حيث يُظهر السرد أنّ العطاء أو القسوة لا يرتبطان بالمكان ذاته، بل بالفعل الإنساني الحر، من دون أن يتحوّل ذلك إلى حكمٍ على الدين أو على ممارسيه.

2. الثّقافة الاجتماعيّة:

تعكس الثقافة الاجتماعية في روايات شهيد الحلفي صورةً لمجتمع مأزوم، لا من خلال العادات والتقاليد بوصفها ممارسات متوارثة فحسب، بل من خلال ما تُنتجه هذه الممارسات من قيم ومعايير للضبط والتصنيف الاجتماعي, فطقوس الموت والزواج، التي سبق تناولها ضمن نسق العادات والتقاليد، لا تُعاد دراستها هنا بوصفها طقوسًا، بل بوصفها مؤشرات على الثقافة الاجتماعية التي تُحمّل هذه الطقوس دلالات تتصل بمفاهيم الشرف، والسلطة، والهوية، والمكانة الطبقية, ومن ثمّ تظهر الثقافة الاجتماعية في السرد من خلال الكيفية التي يُدار بها الطقس، ومن يُقصى عنه أو يُمنح سلطة داخله، لا من خلال شكله الخارجي، مما يجعل التفاصيل اليومية أداة لكشف البنية القيمية التي تحكم المجتمع لا مجرد تسجيل لسلوكاته المتوارثة. في رواية كش وطن، يقول الراوي:

(أصبح للباب الذي أجلسُ قُبالتهُ معنى آخر، جعله في نظري يختلف جذريّاً عن بقيّة الأبواب، باب السّجن، وباب المستشفى، وباب الضّريبة وباب المسؤول، كلّها لا تشبه بابي.. باب الحياة، يمكنني أن أطلق هذا الاسم على بابي، باب الحياة المفتوح المُستعدّ لاستقبال أي أحد، نعم هو كذلك لأنّه لا يؤمن بثقافة الانغلاق والطّرد).[1]

(1) *كش وطن*، ص 16.

لا ينهض هذا التوصيف بوصفه تمجيدًا لباب المبغى في ذاته، بل بوصفه إدانةً ضمنيةً لسائر الأبواب المؤسسية التي تحوّلت من فضاءات حماية إلى آليات إقصاء وقهر، كأبواب السجن والمستشفى والمسؤول, فمفارقة السرد تقوم على قلب الدلالة؛ إذ يُعاد تعريف (باب المبغى) بوصفه (باب الحياة) لا لقيمته الأخلاقية، بل لكونه لا يمارس الطرد ولا يؤمن بثقافة الإغلاق, ويكشف هذا الانقلاب الدلالي عن نسقٍ ثقافيٍّ مضمر يجعل أبواب الدولة أبوابًا للموت الرمزي، في مجتمعٍ خبر أفراده الإقصاء والموت في كل فضاء رسمي، الأمر الذي جعل الهامش رغم سلبيته أقلَّ قسوةً من المركز.

ويُتابع في وصف المكان ذاته:

(هنا لا هويّة ولا طبقيّة ولا ديانة ولا قوميّة ولا جنسيّة، الانتماء هنا للإنسانيّة فقط، الإنسانيّة المتوجّهة إلى السّمو الرّوحي واللذّة الفطريّة).[1]

لا يقدّم هذا التصور المبغى بوصفه فضاءً خاليًا فعليًا من الأنساق، بقدر ما يكشف عن مفارقة سردية تقوم على تعليق فاعلية الهويات المهيمنة داخله مؤقتًا, فغياب الهوية والطبقة والدين هنا ليس واقعًا اجتماعيًا، بل بناءً تخييليًا احتجاجيًا، يهدف إلى تعرية قسوة الأنساق السائدة خارج هذا الفضاء, ومن ثمّ، لا يغدو المبغى أكثر إنسانية في ذاته، بل أقلّ خضوعًا للفرز القومي والطبقي والديني الذي يحكم المجتمع الرسمي، وهو ما يعمّق دلالة الانقسام الاجتماعي بدل أن ينفيها.

وفي (رواية سارق العمامة)، يُحاور أحد المسجونين الراوي:

(ألا تعرف ما معنى جرائم غسل العار، سألني بصوت منخفض ثمّ أضاف: لقد قتلت زوجتي، قتلتها بعد أن ضبطتها متلبّسة بالخيانة، لا تقل إنّك لا تعرف معنى الخيانة

(1) *كش وطن*، ص 18.

أيضاً، هل ذقت طعم الخيانة يوماً ما، ليس مهمّاً، أنا تجرَّعت ذلك السّم وعرفت طعمه جيّداً).[1]

إنّ هذا الحوار يُفكّك ببراعة مفهوم الشرف بوصفه أداة للسلطة الذكورية, القاتل لا يُبدي ندمًا، بل يبرّر فعله استنادًا إلى عرف اجتماعي, هذه الثقافة التي تمنح (العار) قدرة تفوق العدالة، تكشف عن بنية ثقافية مشوّهة تشرعن القتل باسم الشرف، وهو ما يُدينه الحلفي بمنطق إنساني شجاع.

فالرّاوي يبيّن هنا الثّقافة الاجتماعيّة التي تحكم بيئته من خلال تصويره للجرائم المنتشرة في المجتمع، فالخيانة الزّوجيّة واحدة من المشاكل التي تسود مجتمعه، وهو ما يعرف بجرائم الشّرف، وهذا يضمر نسقاً اجتماعيّاً يكشف عن السّلطة الثّقافيّة التي تحكم المجتمع، إذ يحقّ للزّوج قتل زوجته إذ ضبطها متلبّسة بالخيانة.

وفي رواية **(كش وطن)**, يصف الراوي جنازته على نحو ساخر:

(قالت عمّتي: لا عزاء بلا بكاء النساء، وكأن الدموع هي التذكرة الوحيدة لدخول الجنة).[2]

ينهض هذا القول على مفارقة ساخرة تفكّك العلاقة بين الطقس الاجتماعي والخلاص الديني، إذ يُختزل العزاء في بكاء النساء، وتُقدَّم الدموع بوصفها علامة رمزية كافية لضمان المصير الأخروي, ولا يركّز النص على تجربة الحزن في ذاتها، بقدر ما ينتقد تحوّلها إلى شرط شكلي يُضفي الشرعية على الموت، وهو ما يكشف عن نسق اجتماعي يربط القيم الدينية بممارسات ظاهرية، لا بتجربة الفقد الإنسانية العميقة.

---

(1) *كش وطن*، ص 86.

(2) *المصدر نفسه*، ص 189.

وفي مشهد آخر يقول في **(رواية سارق العمامة):**

(استيقظتُ على همس الجيران: فلانة صارت أرملة، وأولادها أيتام، أما هو فأصبح مجرّد لقب: المرحوم).[1]

إنّ السرد هنا ساخر بمرارة، إذ يصوّر كيف يتعامل المجتمع مع الموت بمنطق الألقاب لا الفعل, في لحظة الموت، لا يُقدَّم للميت سوى التسمية، ولا يُعطى للأحياء سوى لقب جديد يعبّر عن غياب المعيل, وهذا يُعرّي النسق الاجتماعي الذي يستبدل الفعل الرمزي بالفعل الإنساني الحقيقي, وتظهر الثقافة الاجتماعية في إطلاق المسميات على أهل الفقيد منذ وفاته، وفي ذلك نسق اجتماعي يضمر مفارقة ساخرة من أنّ الشيء الوحيد الذي يقدمه المجتمع لأهل الميت هو الألقاب، أي الكلام، من دون أي مساعدة فعلية.

وفي وصف مراسيم الجنازة يورد الحلفي في **(رواية كش وطن):**

(أول صرخة علت في البيت جلبت معها عشرات النساء والرجال، صارت الدموع والندب جزءًا من البرنامج اليومي للجيران).[2]

إن هذا المشهد يكشف عن الطقس الاجتماعي بوصفه آلية مفروضة، لا خيارًا عاطفيًا. الحزن لا يُترك للتجربة الفردية، بل يُنظّم ويُمارس جماعيًا بطريقة ميكانيكية, وهذا يعيدنا إلى فكرة الحلفي أن الطقوس ليست فقط مراسيم، بل أدوات للضبط, فالراوي يصوّر طقوس العزاء التي يسيطر عليها البكاء والتفجع والصراخ بشكل جماعي حزنًا على الفقيد ومؤازرة لأهله, ولعل قوله (أول صرخة علت) يحمل نسقًا اجتماعيًا يشير إلى أن البكاء والعويل جزء من الطقس المعتاد وليس بالضرورة تعبيرًا عن صدق المشاعر.

(1) *سارق العمامة*، ص 113.
(2) *كش وطن*، ص 190.

وفي مشهد آخر من (سارق العمامة):

(تحوّلت إلى مجرّد متسوّل يجلس في أوقات الصّلاة أمام عتبة جامع المدينة الكبير.. أتابع حركة ولدي الذي أصبح شاباً.. أراه يدخل الجامع لأداء فروض الصّلاة).[1]

يقوم هذا المشهد على تجاورٍ سرديٍّ هادئ بين موقعين متقابلين: الأب المتسوّل عند عتبة الجامع، والابن الداخل لأداء الصلاة, ولا يقدّم النص حكمًا أخلاقيًا مباشرًا على أيٍّ منهما، بل يترك المفارقة قائمة بوصفها صورةً دالّة على توازٍ صامت بين الفقر والتديّن داخل الفضاء نفسه, فالسرد لا يدين الصلاة ولا يبرّئ الفقر، بل يكشف عن تزامنهما في المشهد اليومي، بما يفتح أفق التأويل أمام القارئ دون فرض موقفٍ تقويميٍّ جاهز.

وتُظهر هذه اللغة كيف تستبدل الثقافة الاجتماعية الفعل الإنساني بالتسمية الرمزية، فتُنجز واجبها الأخلاقي عبر الكلام لا عبر الفعل، وهو ما يعمّق الفجوة بين التضامن اللغوي والدعم الواقعي، ويكشف نسقًا اجتماعيًا يُدير الفقد عبر الألقاب لا عبر الاحتواء.

ويعرض الكاتب لقضيّة الزّواج في المجتمعات العراقيّة الحديثة بنظرته المستقبليّة في رواية (ناقص خمسة)، وذلك من خلال حوار بين ود وصديقها مارون:

(.. عمدَت ودّ إلى مشاكسة مارون.

_ متى ستدخل قفص الزّوجيّة ؟

أجابها دون أن يلتفت إليها:

_ وهل الزّواج واجب علينا..!

تدخّلت السّيّدة (ميسون) في الحوار قائلة:

_ مفهوم الزّواج لم يعدّ كما كان كان في السّابق.. وهذا شيء جيّد..).[2]

---

(1) *سارق العمامة*، ص 85.

(2) *ناقص خمسة*، ص 71.

يكشف هذا الحوار التخييلي عن نسقٍ اجتماعيٍّ يقوم على إعادة مساءلة مفهوم الزواج بوصفه ممارسة اجتماعية محكومة بالواجب والمعيار الجمعي, ففي حين ترى ودّ الزواج مرحلة متوقعة ضمن المسار الاجتماعي للفرد، يمثّل موقف مارون اعتراضًا على تحويله إلى التزام قسري، بينما يأتي صوت ميسون ليشرعن هذا الاختلاف بوصفه تحوّلًا في الوعي الاجتماعي. ويضمر هذا المشهد مفارقة بين واقع اجتماعي ما زال ينظر إلى الزواج بوصفه ضرورة لا خيارًا، ومستقبلٍ متخيَّل يُعاد فيه تعريفه ضمن منطق الحرية الفردية.

وفي حوار آخر بين ودّ وجارهم المسؤول:

(سألها:

_ أما زالت السّيدة (ميسون) ماهرةً في إعداد العصير.. ؟

ردّت عليه:

_ بالتّأكيد..

_ إذن سأزوركم قريباً...).[1]

يكشف هذا الحوار القصير طبيعة العلاقة الاجتماعية بين المسؤول والمواطن، إذ تُختزل الصلة في مجاملة لغوية عابرة تخلو من أيّ تواصل فعلي, ويشير هذا التجاور السردي إلى نسق اجتماعي قائم على المسافة الرمزية بين السلطة والمجتمع، حيث تحضر الألفة لفظًا وتغيب ممارسةً.

ومثل ذلك حديثه عن ما يسمّى (هيئة السّلامة المجتمعيّة):

(قبل خمس دقائق من تاريخ موعد انعقاد الاجتماع وصل (أمين) إلى بناية (هيئة السّلامة المجتمعيّة).

(1) *ناقص خمسة*, ص 111.

إنّها المرّة الأولى التي يدخل فيها إلى هذا المكان، جلس ينتظر في غرفة صغيرة. قدّم له عامل الخدمة كأساً من العصير. رب قليلاً منه. عند السّاعة التّاسعة طلب منه ذلك العامل التّوجّه إلى قاعة الاجتماعات).[1]

ويقدّم الحديث عن (هيئة السلامة المجتمعية) تصورًا تخييليًا لمجتمعٍ تُدار فيه العلاقات وفق نظامٍ مؤسسيٍّ واضح، يقوم على احترام الوقت والإجراء, ولا ينهض هذا المشهد بوصفه وصفًا واقعيًا، بقدر ما يكشف عن وعي سردي يقابل بين ثقافة النظام المفترضة وثقافة الإهمال السائدة في الواقع، مما يجعل المؤسسة أداةً لكشف غيابها أكثر من كونها حضورًا مكتملًا.

وبذلك، لا يقدّم الحلفي المجتمع بوصفه فضاء تضامنٍ إنساني، بل بوصفه منظومة قيم ومعايير تضبط الأفراد وتعيد إنتاج السلطة عبر العرف والمؤسسة والخطاب الأخلاقي, وتتحرّك شخصياته داخل هذه المنظومة لا كضحايا معزولين، بل كذواتٍ مشروطة بثقافة اجتماعية تحدّد اختياراتها وحدودها، وهو ما يمنح السرد بعده النقدي في تفكيك الوعي الجمعي دون الوقوع في خطاب مباشر أو وعظي.

3. الثّقافة التّربويّة:

تُعدّ الثقافة التربويّة إحدى الركائز التي تُبنى عليها المجتمعات، وتؤثّر بشكل مباشر في تشكيل القيم والسلوك والعلاقات بين الأفراد. في روايات شهيد الحلفي، تُفكّك هذه الثقافة بوصفها أداة تتراوح بين الإصلاح والترويض؛ فهي لا تقتصر على المدرسة كمؤسسة، بل تشمل التربية الأسرية، والخطاب الديني، والإعلامي، وحتى المؤسسات الرمزية كالمجتمع والعائلة.

في سارق العمامة، يتحدّث الراوي مع صديقه عن امرأة تُدعى قارئة الأقدار:

(_ هل تعرفها جيّداً... ؟

(1) *ناقص خمسة*، ص 113.

_ لا يوجد شخص في هذا الفندق لا يعرفها... إنّها قارئة الأقدار...

_ قارئة الأقدار...!

_ نعم والعشرات من النّاس يأتون إليها يوميّاً لتقرأ أقدارهم).[1]

إنّ هذا المشهد يُظهر هشاشة الوعي التربوي، فبدلًا من أن تُربّي المدرسة والعائلة عقلًا نقديًا، يلجأ الناس إلى التنجيم و(قارئات الأقدار), وهذا النسق يُفضح باعتباره نتيجة مباشرة لفشل النظام التربوي في غرس التفكير العلمي.

يصوّر الكاتب الثقافة التّربويّة من خلال حديثه عن ظاهرة قراءة الأقدار أو التّنجيم إن صحّ تعبيرنا، فالرّاوي وصديقه يتحدّثان عن تلك المرأة التي تجيد لك، وهذا يضمر نسقاً اجتماعيّاً يكشف المستوى التّعليمي والتّربوي الذي يتربّى عليه النّاس في مجتمعهما، كما يشير إلى غياب التّعليم الجيد الذي يسمح بانتشار مثل هذه الظّواهر في المجتمع.

وفي رواية (كش وطن)، يتحدّث الأب عن علاقة ابنه به:

(لا أنام حتى يقبّلني طفلي ويقول: تصبح على خير، تلك القبلة هي وسادتي الحقيقية).[2]

ويُحلّل النص على أن هذه العلاقة تمثل نموذجًا نادرًا لتربية عاطفية سليمة, الحلفي لا يرسم فقط صور الانهيار، بل يقدّم لحظات حميمة تُظهر أن العلاقة بين الأب والابن يمكن أن تقوم على الحب لا السيطرة، مما يشير إلى نموذج تربوي بديل عن السلطوي السائد.

الراوي في موضع آخر ساخرًا في رواية (ناقص خمسة):

(في مدينتنا، لا تحتاج إلى عدو يقتلك، جارك قد يتولى المهمة بحجة المصلحة).[3]

---

(1) *سارق العمامة*، ص 113.

(2) *كش وطن*، ص 154.

(3) *ناقص خمسة*، ص 97.

إنّ هذه المفارقة الساخرة تكشف عن نسق اجتماعي يُطبع العنف داخل العلاقات اليومية ويُبرّره باسم المصلحة، بحيث لا يعود القتل فعلًا استثنائيًا، بل ممارسة ممكنة داخل المنظومة الأخلاقية السائدة، وهو ما يُعرّي ثقافة اجتماعية تُشرعن الإيذاء بدل ضبطه.

وفي موضع آخر من رواية سارق العمامة يقول:

(دع غيرك يسرق، هو أذكى منك، السرقة تحتاج إلى مهارة لا تملكها).[1]

ينهض هذا القول بوصفه سخريةً كاشفة لا تبنّيًا لقيمة منحرفة، إذ يُعرّي انقلاب المعايير التربوية داخل الثقافة الاجتماعية، حيث تُعاد صياغة الجريمة بوصفها مهارة، ويُقاس التفوّق بالدهاء لا بالنزاهة, ولا يقدّم السرد هذا المنطق بوصفه قيمة يُحتذى بها، بل يكشف هشاشة منظومة تربوية تسمح بتطبيع الانحراف وتحويله إلى كفاءة اجتماعية، في مقابل تهميش القيم الأخلاقية التقليدية.

وفي ناقص خمسة، تُقدّم الرواية مشهدًا مستقبليًا من داخل مدرسة حديثة:

(تطلب (ود) من تلاميذها فتح أجهزة الآيباد خاصّتهم والانتقال إلى الصّفحة رقم (56) من كتاب لرنامج الكورت. نفس الصّور الموجودة في الشّاشة الكبيرة ظهرت في شاشات أجهزة التّلاميذ).[2]

في *ناقص خمسة*، يقدّم السرد مشهدًا تعليميًا مستقبليًا يتموضع داخل فضاء مدرسي حديث، حيث تطلب المعلمة من التلاميذ استخدام أجهزتهم اللوحية والانتقال إلى صفحة محددة من مادة تعليمية معروضة على شاشة مركزية, ولا ينهض هذا المشهد بوصفه توصيفًا لواقع تعليمي قائم، بل بوصفه بناءً تخييليًا يستحضر نموذجًا بديلًا لطريقة إنتاج المعرفة داخل المؤسسة التربوية.

---

(1) *سارق العمامة*، ص 211.

(2) *ناقص خمسة*، ص33.

يقوم هذا التمثيل السردي على إبراز نمط تعليم تفاعلي يُعاد فيه تنظيم العلاقة بين المعلم والمتعلّم، من خلال توحيد مصدر المعرفة وتعدد وسائط تلقيها، بما يقلّل من مركزية التلقين ويعزّز المشاركة والفهم, غير أنّ هذا الحضور التقني لا يُقدَّم بوصفه غاية في ذاته، بل كعلامة دالّة على تحوّلٍ في الثقافة التربوية، حيث تنتقل العملية التعليمية من الحفظ الآلي إلى الاشتغال على الفهم والإدراك.

ومن منظور ثقافي، يشتغل هذا المشهد بوصفه مقابلة ضمنية بين نمطين تربويين: نمطٍ متخيَّل تُدار فيه المعرفة عبر أدوات تنظّم التفكير وتُفعّل دور المتعلّم، ونمطٍ واقعيٍّ تُركّز فيه التربية على التلقين وإعادة إنتاج المألوف, ولا يصرّح النص بإدانة مباشرة لأيٍّ من النموذجين، بل يترك هذا التباين قائمًا بوصفه أفقًا تأويليًا يكشف عن علاقة التربية بالنسق الاجتماعي الأوسع.

وعلى هذا الأساس، لا تظهر التربية في سرد الحلفي بوصفها ممارسة محايدة، بل بوصفها حقلًا ثقافيًا تُعاد من خلاله صياغة الوعي الاجتماعي: فهي إمّا أن تسهم في إنتاج ذات فاعلة قادرة على التفكير، أو أن تستمر في إعادة إنتاج الامتثال للموروث والمعيار السائد. ويُقدَّم المشهد التعليمي هنا باعتباره علامة على إمكانية التحوّل، لا إعلانًا عن تحقّقه، وهو ما ينسجم مع الرؤية النقدية للرواية التي توازن بين كشف واقع قائم واستشراف بديل ممكن.

المبحث الثّالث: النّسق الأنثوي:

تمثّل قضايا المرأة تجليًا بارزًا للنسق الاجتماعي في روايات شهيد الحلفي، إذ يصوّر من خلالها نظرة المجتمع إليها وكيفية التعامل معها ضمن منظومة القيم والعادات, وتظهر المرأة في نصوصه في صورتين متناقضتين:

إمّا بوصفها جسدًا يُستهلك في مجتمعٍ مأزوم، كما في تصوير بلقيس في كش وطن، أو بوصفها كائنًا يُقدَّس ويُحاط بهالةٍ من الطهارة كما في الأم في (ناقص خمسة), وهذه الازدواجية تكشف عن رؤية روائية ناقدة للبنية الذكورية في المجتمع العراقي[1].

أوّلاً: المرأة الجسد:

تتجلّى في الثقافة العربية نظرةٌ تختزل المرأة في بعدها الجسدي، حيث يُعاد تعريف حضورها الاجتماعي انطلاقًا من الجسد بوصفه مجالًا للضبط والحماية والرقابة, وفي هذا السياق، لا يُنظر إلى الجسد باعتباره جزءًا من كينونة إنسانية متكاملة، بل بوصفه موضعًا للعار أو الرغبة أو الملكية الرمزية، الأمر الذي يجعل أيّ مساس به يُقرأ بوصفه تهديدًا لمنظومة القيم الأسرية والاجتماعية, وتؤدي هذه الرؤية إلى إقصاء وعي المرأة وإرادتها الفردية، إذ يُقدَّم جسدها في الخطاب الثقافي بوصفه علامةً بصرية أو رمزية تُستثمر للتأثير والإغراء أو لتمثيل دلالات اجتماعية بعينها، لا بوصفه تعبيرًا عن ذات مستقلة, ومن ثمّ، تتحوّل المرأة في كثير من التمثّلات النصية والثقافية إلى أداة دلالية تُستعمل لإنتاج المعنى أو ترسيخ الرموز الاجتماعية، بدل أن تُقرأ باعتبارها فاعلًا إنسانيًا يمتلك الوعي والاختيار.

(1) ينظر: ناقص خمسة، ص 78–79.

أما في السياق النقدي والأدبي: يُظهر هذا المصطلح كيف تتعامل بعض النصوص الأدبية مع المرأة بوصفها موضوعًا جسديًا أكثر منها ذاتًا إنسانيةً فاعلة، وهو تمثيل يعكس النسق الثقافي والاجتماعي الذي يُقلِّل من حضورها الفكري والوجودي داخل المجتمع [1].

وفي إطار النقد النسوي، يُنظر إلى هذا التمثيل على أنّه آليةٌ لإخضاع المرأة داخل الخطاب الذكوري، إذ تُختزل في الجسد وتُجرَّد من أبعادها الإنسانية والاجتماعية والسياسية, فالمرأة الجسد هي صورةٌ تُنتجها الثقافة المهيمنة لتكريس رؤى اجتماعية أو جنسية تخدم الذكر، في حين تُغفل الجوانب العقلية والوجدانية والرمزية للأنثى[2].

ومن هنا يسعى النقد النسوي والثقافي معًا إلى تفكيك هذا التصوّر الأحادي للمرأة، وإبرازها كذاتٍ قادرةٍ على الفعل والتفكير والمقاومة، لا كجسدٍ يُستهلَك داخل البنية الأبوية للمجتمع.

وانطلاقًا من هذا الإطار المفاهيمي، يمكن قراءة تمثّلات المرأة في روايات شهيد الحلفي بوصفها تجلّيات نسقية لا تُنتجها الشخصيات بقدر ما تُعيد إنتاجها البنية الثقافية والاجتماعية التي تتحرّك داخلها.

في رواية(*كش وطن*)، تُقدَّم المرأة ضمن فضاء قارئة الأقدار بوصفها جسدًا مثيرًا للخوف والشك، لا بسبب فعلٍ محدّد، بل بفعل تصوّر ثقافي سابق. يقول الراوي:

(في غرفتها لم أتمكّن من تحديد السّبب الذي جعلني خائفًا... الغرفة تكاد تكون خالية من أي شيء)[3]

---

(1) ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 119–120.

(2) ينظر: الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الآداب، بيروت، ط3, 1994م، ص 52–53؛ وينظر أيضًا: نساء يكتبن الأدب، إلين شووالتر، ترجمة: فاطمة ناعوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1, 2002م، ص 37–38.

(3) كش وطن، ص 131.

لا ينبع الخوف هنا من حدثٍ واقعي، بل من حضور المرأة ذاته داخل فضاء مغلق، وهو ما يحوّل الجسد الأنثوي إلى علامة مضمَرة للريبة, فالسرد لا يقدّم مبرّرًا عقلانيًا لهذا القلق، بل يتركه معلّقًا، بما يكشف اشتغال نسق ثقافي يربط الأنوثة بالخطر المحتمل, وبهذا تُدان المرأة ضمنيًا، لا على أساس فعل، بل على أساس تصوّر اجتماعي يُقصيها من دائرة الثقة، ويجعل جسدها موضع اشتباه دائم.

في المقابل، يتّخذ النسق الأنثوي في رواية *ناقص خمسة* صورة مغايرة في ظاهرها، لكنها تؤدي الوظيفة النسقية نفسها؛ إذ تُقدَّم المرأة، ولا سيّما الأم، بوصفها جسدًا مُقدَّسًا، منزوع الصوت، ومُختزلًا في وظيفة أخلاقية ثابتة. يقول السارد:

(كانت أمّي حاضرة في ذاكرتي بوصفها الكائن الذي لا يخطئ، والذي يتحمّل كلّ شيء بصمت)[1].

لا يمنح هذا التقديس المرأة فاعلية سردية أو حضورًا إنسانيًا مستقلًا، بل يُحوّلها إلى رمز أخلاقي جامد يُستخدم لتثبيت منظومة القيم الذكورية, فالجسد هنا لا يُدان كما في *كش وطن*، لكنه يُجمَّد داخل صورة مثالية تُلغي التعقيد الإنساني، وتجعل الصمت فضيلة مفروضة، وهو ما يكشف أنّ التقديس ذاته يعمل بوصفه آلية نسقية للضبط والإقصاء.

إنّ هذا الطرح ينسجم مع ما عرضته الروايات، من حيث حضور المرأة بوصفها جسدًا رمزيًا تحمله السلطة الذكورية بوصفه مِلكًا عامًا، ويتحوّل إلى نقطة مركزية في إنتاج القيم الزائفة حول (الشرف) الذكوري, فلا يُرى منها إلّا طبيعتها العضويّة وبعدها الإيروسي فحسب.[2] أي إنّ المجتمع العربي مجتمع ذكوري ينزع عن الأنثى مكانتها الاجتماعيّة و

(1) ناقص خمسة، ص 29.

(2) ينظر: *الجسد والمعنى*، هشام العلوي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006م، ص 19.

الإنسانيّة و يرى فقط جسدها, وتؤكّد الدراسة أنّ هذا التصوّر يبيّن كيف تتداخل الأنساق الذكورية مع السلطة القيمية في المجتمعات التقليدية، مما يجعل الجسد الأنثوي مركزًا لصراعات اجتماعية وسياسية متخفّية خلف شعارات أخلاقية.

وقد رصد الكاتب الحلفي هذه الصورة أو النظرة الاجتماعية للمرأة في روايته (كش وطن)، التي يصوّر فيها المرأة عندما تُعامل كجسد لا أكثر، فيُنظر إليها على أنّها عاهرة ومصدر للذة فقط.

يقول الراوي:

(ذلك الرّجل اتّخذ من الجسد الأنثوي النّاعم واسطة نقل عبر بها من عالم إلى عالم آخر وكأنّ ذلك الجسد بساطاً سحريّاً قد طار به إلى الآخرة).[1]

يوظّف الحلفي هذه الصورة الجسدية كأداة سخرية، لا تكشف ابتذال النظرة المجتمعية للمرأة فقط، بل كذلك تعري المنظومة الذكورية التي تتغذّى على جسد الأنثى بينما تنكر إنسانيّتها.

يضمر هذا القول نسقاً اجتماعيّاً يعبّر عن نظرة الرّجل للمرأة ومدى حاجته لها في هذا الإطار, ومن جهة أخرى، فإنّ الكاتب يقف على الجانب الرّوحي لذلك الجسد؛ وعند وصف بكاء بلقيس، العاملة في المبغى، يقول الراوي القوّاد:

(عندما تبكي العاهرة فذلك يعني أنّ هنالك خللاً ما قد أصاب المنظومة الكونيّة وإنّ العالم يمرّ بمرحلة حرجة وإنّ وعي الجمال بدأ يتأزّم).[2]

إلاّ أنّ هذا الاقتباس يكشف عن نسق ثقافي مزدوج، إذ تبدو فيه المرأة المسلوبة إنسانيًّا أقدر على التعبير عن الأزمة القيمية من الرجال أنفسهم، مما يجعل (العاهرة) رمزًا مقلوبًا

(1) *كش وطن*، ص 39.
(2) *المصدر نفسه*، ص 21.

للحقيقة الضائعة, فهذا العمل يقتضي أن تكون المرأة نابضة بالحياة والسّعادة؛ لكي تلبّي احتياجات زبائنها؛ لكنّ (بلقيس) لم تكن تمتهن ذلك العمل عن رغبة وطبع، بل إنّ حاجتها دفعتها إلى لك، وقد أضمر بكاؤها نسقاً اجتماعيّاً يبيّن حالة المرأة التي تفقد زوجها في المجتمعات العربيّة، فلا يكون أمامها خيار سولى أن تبيع جسدها ليكون مصدر عيشها؛ وهذا يضمر نسقاً اجتماعيّاً يشير إلى تدنّي المستوى الأخلاقي لدى الرّجال الذين قبلوا وصول نساء مجتمعاتهم إلى هذا المستوى من الحاجة بدلاً من تأمين احتياجات الأرامل وعدم إجبارهن إلى سلوك مثل هذ الأساليب لتأمين لقمة العيش.

وتشرح بلقيس حالها بقولها:

(هذا الجسد الذي تحوّل إلى سلعة تتداولها شهوات رجاله، أنا واحدة من النّساء اللواتي أكلتهن الحروب، تلك الحروب المقدّسة التي تلتهم الرّجال وتلقي بزوجاتهم في الطّرق المعبّدة بالتّوحّش).[1]

يقدم هذا الاعتراف تمثيلًا بالغ الحساسية لجسد الأنثى بوصفه ضحيةً مزدوجة: ضحية الحرب وضحية العُرف, الجسد هنا يتحوّل إلى وثيقة سياسية ضد خطاب الهيمنة.

إذ تعلن بلقيس أنّها لا تمتهن العهر، بل إنّ الحروب ووطنها الذي تخلّى عن شهدائه وعوائلهم هو ما أوصلها إلى ذلك، وتظهر المرأة هنا جسداً خالياً من أي روح؛ إنّه أشبه بمادّة قابلة للبيع والشّراء يتداولها الرّجال.

وتقول أيضًا:

(جسدي هو المقابل في نظر الجميع، ما دمت أرملة فذلك يعني أنّني في نطاق الإباحة، شيء مباح للاشتهاء).[2]

---

(1) *كش وطن*، ص 22.

(2) *المصدر نفسه*، ص 24.

إنّ هذا التصريح يكشف عن نسق اجتماعي عنيف في تعامله مع الأرامل، إذ يتمّ تجريد المرأة من الحماية الاجتماعية وتحويلها إلى موضوع اشتهاء، كأنما فقدان الرجل يُسقط عن المرأة كرامتها.

ينظر بعض أفراد المجتمع في حالاتٍ نادرةٍ إلى المرأة نظرةً جسديةً مجرّدة، وهذا يضمر نسقًا اجتماعيًّا يكشف أثرَ الثقافة السائدة في تهميش المرأة وإضعاف حضورها الإنساني, فبعضُ الظروف الاجتماعية القاسية أو المنظومات الذكورية هي التي قد تدفع بعض النساء إلى مثل هذه الأعمال، لا المجتمع كلّه؛ لأنّ البنية الاجتماعية ليست واحدة، بل تتنوّع فيها المواقف والقيم تبعًا للبيئة والثقافة.

أما من وجهة نظر الرجل، يقول أحد المساجين:

(لقد قتلتها لأنّي أحبّها، قتلتها لأتطهّر من حبّها، طعنتها بالسّكين عدّة طعنات لأنتشي بحبّي وأنا أرىٰ يسيل من مسامات جسدها، جسدها ذلك الملكوت الذي أوهمني عقلي العاشق بأنّي الوحيد الذي أعرج إليه..).[1]

ينهض هذا القول بوصفه ذروة للمفارقة العاطفية داخل النسق الذكوري، حيث يتداخل الحب بالعنف، والرغبة بالتطهير، والامتلاك بالإلغاء, فالجسد الأنثوي يُبنى سرديًا بوصفه مجالًا حصريًا للرغبة والهيمنة في آنٍ واحد؛ وحين يخرج هذا الجسد عن منطق السيطرة، يتحوّل العنف إلى وسيلة لإعادة فرض الامتلاك, ولا يُقدَّم القتل هنا فعلًا إجراميًا فحسب، بل يُعاد تبريره لغويًا بوصفه طقسًا تطهيريًا نابعًا من الحب، وهو ما يكشف عن نسق ثقافي يُشرعن العنف عبر مفردات العاطفة والمقدّس, وبذلك، لا يُنظر إلى جسد المرأة في هذا التمثيل بوصفه كيانًا إنسانيًا مستقلًا، بل بوصفه رمزًا لملكية رمزية يُراد لها أن تبقى حكرًا

(1) *كش وطن*، ص 87.

على الرجل، بما يفضح البنية الثقافية التي تدمج الحب بالسيطرة، وتجعل من الجسد الأنثوي ساحةً لصراع السلطة لا فضاءً للذات والاختيار.

يوضح المقطع تمثيل المرأة الجسد في نسق ثقافي محدد، حيث يُنظر إلى جسد المرأة في أعين الرجل على أنه أرض مقدسة أو ملك خاص، لا يحق لأي شخص آخر التدخل فيه إلا من قبل الرجل الذي يعتبره مالكًا شرعيًا, هذا التصور يعكس نسقًا ثقافيًا ذكوريًا يضع المرأة ضمن ملكية الرجل، ويجعل جسدها محددًا ومقيدًا بالقيم الاجتماعية والأعراف التقليدية, يعكس النص نسقًا ثقافيًا ذكوريًا يقوم على سيطرة الرجل على جسد المرأة، حيث يتحول الجسد إلى رمز للملكية والقداسة في آن واحد. هذه الرؤية النقدية تسمح بفهم كيف تتحكم الأعراف والتقاليد في علاقة الجنسين، وتكشف عن التناقض بين التقديس والسيطرة، بين الرمز والممارسة الاجتماعية، وهو ما يشكّل أساسًا لدراسة المرأة الجسد في الأدب والنقد الاجتماعي.

ثانياً: المرأة الأم:

إنّ الصّورة الرّاسخة للأم في مجتمعنا العربي تبيّن (أنّ مرحلة الأمومة تكسبُ المرأة نوعاً من الاهتمام والاحترام، تفتقده في مراحل أخرى من حياتها... إنّه وجه للتقديس والاحترام إلى حدّ منح المرأة سلطة داخل الأسرة..المرأة الأم هي الصورة الأكثر عمقًا وتجذّرًا في الوعي الإنساني، إذ تجتمع فيها رموز الحياة والعطاء والتضحية والحنان)[1], فهي ليست مجرد كائن بيولوجي ينجب، بل تمثل المنبع الأول للوجود، والملاذ الآمن الذي يلجأ إليه الإنسان في ضعفه، والذاكرة التي تحفظ تاريخه وطفولته. في الدراسات الرمزية والأنساق الثقافية، تُصوَّر الأم باعتبارها:

(1) *المرأة واللغة*، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م، ص 77–78.

المرأة الوطن: كثير من الأدبيات تصف الأم بالوطن، لأن الحنين إليها يشبه الحنين إلى الأرض الأولى.

إذن، (المرأة الأم ليست فقط علاقة نسب، بل هي رمز كوني للخصب، وللحب غير المشروط، وللجذور التي تمنح الإنسان معنى لوجوده.)[1] إنّ الأمومة تمنح المرأة سلطة واعترافًا اجتماعيًا ضمن الأسرة، وأن هذه السلطة موضوعية ومعقّدة ومؤطرة ثقافيًا، تختلف عن الصور النمطية السلبية التي تروجها بعض الوسائط, الأمومة هنا تمثل مفهوماً اجتماعياً وقيميًا يبرز مكانة المرأة دون المساس بكينونتها الإنسانية أو تقييدها

إنّ هذه النظرة تسهم في إعادة إنتاج ثنائية (التقديس المشروط)، إذ لا تُكرَّم المرأة في وعي الجماعة إلّا إذا استوفت وظيفة الأمومة. وهذا يعكس نسقًا ثقافيًّا يُقيِّم المرأة من خلال دورها العائلي لا باعتبارها ذاتًا مستقلّة.

وفي رواية (سارق العمامة)، يقدّم الكاتب مشهدًا مكثّفًا لحضور الأم في لحظة الخطر، حين يبكي الطفل اللقيط، فيقول الراوي:

(كان الطّفل في حجري عندما وصلت تلك المرأة, تفاجأت بما تحمله من ملامح. نظراتها الصّارمة جعلتني أتخشَّب ولا أقوى على الحركة, رغم كونها متقدّمة في السّنّ إلّا إنَّ ها تمتلك حضوراً طاغياً, طلبت منَّا أن نفسح لها المجال بعد أن وضعت الطّفل بين يديها, انزوينا أنا وأبو نؤاس بالقرب من سرير طاهر الذي لا يزال يواصل نومه. اكتفينا بمراقبتها وهي تتفحّص الطّفل وتجري بعض التّعديلات على ملابسه والتّخاطب معه عن طريق الأصوات التي تلجأ إليها الأمّهات).[2]

(1) *المرأة واللغة*، ص 77–78.

(2) *سارق العمامة*، ص 112.

يُجسّد هذا المشهد النسق الغرائزي للأمومة بوصفه طاقة وجدانية حاضرة حتى لدى النساء القاسيات أو المهمّشات, الأمومة هنا لا تقتصر على علاقة النسب، بل تتجلّى كحالة فطرية تعكس سطوة الثقافة على الغريزة.

يضمر هذا القول نسقاً اجتماعيّاً يشير إلى الطّبيعة الغرائزيّة في الأنثى التي تجعلها أمّاً مهما كانت ملامحها قاسية ومهما كانت جافّة، فإنّها تتحوّلإلى أم بمجرّد أن تضع طفلاً بين يديها.

وفي رواية (كش وطن) يظهر حضور الأم عبر مشهد الجنازة:

(ظللتُ أبحث عن أمي بين الوجوه، لم أصدّق موتي إلا حين لم أرَ دمعتها).[1]

إنّ غياب الأم هنا يُعد فقدًا رمزيًا للحنان والاحتواء، فالأم تمثّل أقصى درجات الأمان في الوعي الثقافي. وعندما لم يجد أمه ادرك انه قد مات وكأنها هي الحياة والوجود كله.

وحين حضرت الأم وبكت، يقول:

(بكاؤها كان احتجاجًا، لم تسألني عن موتي بل سألت الحاضرين: لماذا؟).[2]

إنّ هذه العبارة تكثيف درامي لنموذج (الأم المكلومة)، التي يتجاوز حزنها البعد الفردي لتصبح مطالبة رمزية بالعدالة في وجه العبث. لكنّ الحلفي لا يقدّم صورة الأم بوصفها قديسة مطلقة، بل يُفرّق بين الأمومة الصادقة والأمومة المتنصّلة من واجبها، كما في قوله في (سارق العمامة):

(أقول ذلك للطّفل اللقيط وأنا أرضعه من الحليب الاصطناعي الذي أحضره طاهر. إنّه حليب طاهر. جليب يتدفّق من حلمة مطّاطيّة تحرج حلمات أثداء الأمّهات اللواتي جفّت منابع الرّحمة في صدورهنّ).[3]

---

(1) *كش وطن*، ص 193.

(2) المصدر نفسه, ص 194.

(3) *سارق العمامة*، ص 71.

إنّ هذا النص يمثّل انقلابًا سرديًا على قدسية الأمومة، فهو يشير إلى أنّ الرعاية ليست بالضرورة فطرية، وأنّ بعض الأمهات لا يستحقن هذه المرتبة. وهنا تتجلى جرأة السرد في فضح زيف التصورات الجمعية حول المرأة, فالكاتب يخاطب الطّفل وكأنّه يعي ما يقوله؛ وهذا الخطاب يضمر نسقاً اجتماعيّاً يبيّن أنّ المرأة لا تصير أمّاً بمجرّد الحمل والولادة، بل لا بدّ لها من أن تمتلك قوّة البذل والتّضحية والعطاء في سبيل أطفالها لتنال رتبة الأمومة.

هكذا نستنتج من خلال كلّ ما تقدّم أنّ الأنساق الاجتماعيّة في روايات الحلفي كانت تجلّياً بارزاً للأنساق الثّقافيّة التي تكشف عن أسرار المجتمع العراقي في مختلف تفاصيله؛ وقد ظهر ذلك بشكلٍ واضح من خلال ثلاثة أنساق رئيسة: نسق اللغة، ونسق العادات والتّقاليد، ونسق الأنثى. فقد شكّلت اللغةُ في روايات شهيد الحلفي نسقًا اجتماعيًّا تجلّى على مستوياتٍ عدّة من خلال استعماله اللغةَ العاديّة المصوّرة للواقع كما يجري، فشكّلت بذلك نسقًا اجتماعيًّا يعبّر عن الواقع الموصوف بحرفيّته، كما تجلّت الأنساقُ الاجتماعيّةُ من خلال نسق العادات والتّقاليد التي ظهرت في تصوير الكاتب لعاداتِ اللبسِ والأكلِ والسّكن، وجعل منها معبّرًا عن أوساطها الاجتماعيّة؛ فصوّر مائدةَ الفقير ومائدةَ الغنيّ، وجعل من كلٍّ منهما نسقًا اجتماعيًّا يعبّر عن المستوى المعيشي، وهو ما يتوافق مع ما ذهب إليه حفناوي بعلي في تأكيده أنّ النصّ الأدبي يمثّل حقلًا كاشفًا للبنى الاجتماعية والثقافية، وأنّ اللغة والعادات والممارسات اليومية تعدّ أنساقًا دالّة على الوعي الجمعي [1], كما ظهر هذا النّسق من خلال الأنماط الثّقافيّة السّائدة في المجتمع من خلال عرض الثّقافات السّائدة من خلال تسليط الضّوء على الثّقافات الدّينيّة والاجتماعيّة والتّربويّة.

هذا الاستنتاج يؤكد أن الروايات ليست مجرد سرد قصصي، بل هي وثائق اجتماعية ثقافية تنبش في أعماق الواقع العراقي المعاصر، وتكشف عن أنماط متداخلة من الأنساق التي

(1) ينظر: *النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب*، ص 54.

تشكل البنية الاجتماعية. في سياق النسق الأنثوي، تُظهر الروايات صورة المرأة على أنها نقطة ارتكاز في فهم التناقضات المجتمعية بين القداسة والاضطهاد، وبين الاعتراف والنبذ، مما يجعل قراءة أعمال شهيد الحلفي ضرورة لفهم أبعاد الأزمة الإنسانية والاجتماعية التي تعيشها المرأة في العراق اليوم, ومثّلت الأنثى نسقاً اجتماعيّاً متّخذة صورتَين رئيستين، هما: المرأة الجسد التي صوّر من خلالها أنّ المرأة وإن نظر المجتمع إليها على أنّها جسد؛ فإنّها تمتلك روحاً ومشاعرَ ترفعها عن هذا المستوى المادّي الوضيع حتّى وإن كانت عاهرة, والمرأة الأم التي ترتفع إلى مرتبة القداسة، ولكنّ الأمومة ليست دائماً كذلك؛ فقد تفقد الأمومة قدسيّتها عندما لا تكون مشفوعة بالرّحمة والطّمأنينة والتّضحية, يذهب التحليل إلى أنّ هذا التمييز يمثل ثنائية معقدة تعكس التوترات الداخلية في المجتمع العراقي بين التصورات التقليدية والواقع المتبدل, إذ تكشف الروايات عن تحديات المرأة التي لا تقتصر على كونها موضوعاً للهيمنة الجسدية، بل تمتد إلى صراعاتها النفسية والاجتماعية المرتبطة بدورها كأم، حيث لا تضمن الأمومة تلقائياً القداسة، ما يعكس واقعاً بشرياً متغيراً يعاني من انعكاسات سياسية واجتماعية وثقافية, وأيضًا فإنّ الأنساق الأنثويّة في سرد الحلفي تُشكّل واحدةً من أكثر المفاصل تعقيدًا وتكثيفًا للمعنى؛ إذ تقترح قراءةَ المرأة بوصفها منطقةَ نزاعٍ دلاليٍّ بين السلطة والهامش، بين القداسة والتدنيس، وبين الانتماء والنبذ, وفي هذا الصراع، تنجح روايات الحلفي في فضح العمق الثقافيّ الذكوريّ الذي يُعيد إنتاج القهر تحت شعاراتٍ متنوّعة، ويمنح صورةَ المرأة في الرواية أبعادًا سوسيولوجيّةً تتجاوز التجسيد إلى التفكيك والمساءلة، وهو ما يتوافق مع ما أشارت إليه نوال السعداوي من أنّ الأدب العربي الحديث يكشف عن بُنيةٍ ثقافيّةٍ تُعيد إنتاج سلطة الرجل على المرأة حتى في أكثر النصوص تحرّرًا، وأنّ تمثيل المرأة في الخطاب السردي هو تمثيلٌ للصراع بين الهيمنة والحرية [1].

(1) ينظر: المرأة والصراع النفسي، نوال السعداوي، دار الآداب، بيروت، ط3، 1993م، ص 102.

الفصلُ الثاني: الأنساق السّياسيّة في روايات شهيد الحلفي.

المبـحثُ الأَول: نسق المفاهيم السّياسيّة.

المبحثُ الثاني: نسق الصّراع السّياسيّ.

المبـحثُ الثـــالـث: نسق السّلطة.

الفصلُ الثاني

الأنساق السّياسيّة في روايات شهيد الحلفي

توطئة:

إنّ الأنساق السياسية لا تنفصل عن البنية الثقافية للنصّ الروائي، بل تتجلّى من خلال الأحداث والشخصيات والفضاءات السردية بوصفها تمثيلاتٍ رمزية لعلاقة السلطة بالفرد والمجتمع, فالرواية، في منظور النقد الثقافي، لا تعكس الواقع السياسي بوصفه حدثًا تاريخيًا مباشرًا، بل تعيد إنتاجه داخل خطاب سردي يكشف آليات الهيمنة والمقاومة، ويُظهر كيفية تشكّل الوعي الجمعي في ظل السلطة. وفي هذا السياق، يؤكّد توني بنيت أنّ الثقافة تُمارَس عبر مؤسسات وأنظمة تصنيفٍ تعمل على ترسيخ قيم ومعتقدات وسلوكيات يومية، وهو ما يجعل الخطاب الثقافي، بما فيه الخطاب الروائي، جزءًا فاعلًا من البنية السياسية لا منفصلًا عنها [1].

وانطلاقًا من هذا التصوّر، لا تُقرأ الأنساق السياسية في روايات شهيد الحلفي بوصفها تنظيرًا سياسيًا مجرّدًا، بل من خلال تجسّدها داخل الوقائع السردية التي تحكم مصائر الشخصيات، وتُنتج علاقات القهر والاغتراب والمنفى, فالحروب، والموت، والمنفى، وانكسار الفرد، ليست عناصر حكائية محايدة، بل تمثيلات لنسق الصراع السياسي الذي يتشكّل داخل النص بوصفه صراعًا بين السلطة والإنسان، وبين الخطاب الرسمي والحياة اليومية المهمَّشة.

(1) ينظر: Culture: A Reformer's Science، توني بنيت (Tony Bennett)، دار ألن وأنوين (Allen & Unwin)، لندن، ط1, 1998م، ص 28.

وقد تجلّت الأنساق السياسية في روايات الحلفي عبر ثلاثة أنساق رئيسة مترابطة داخل البنية السردية. يتمثّل النسق الأوّل في نسق الصراع السياسي، الذي لا يُقدَّم بوصفه مواجهة عسكرية مباشرة فحسب، بل بوصفه حالة دائمة من العنف الرمزي والمادي، تتجلّى آثارها في أجساد الشخصيات ووعيها، ولا سيّما في تمثيلات الحرب، والشهادة، والموت، حيث يختلف معنى الشهيد والضحية باختلاف زاوية النظر الأيديولوجية داخل النص.

أمّا النسق الثاني فهو نسق المفاهيم السياسية، ويتجلّى في مفهومَي التأريخ السياسي والوطن، لا بوصفهما معطيات ثابتة، بل بوصفهما بنيتين دلاليتين متحوّلتين داخل السرد, فالتأريخ السياسي في روايات الحلفي لا يُروى من منظور رسمي، بل من خلال ذاكرة الشخصيات المهمَّشة التي عاشت القمع والمنفى والانكسار، بينما يظهر الوطن نسقًا دلاليًا متوترًا، يتأرجح بين كونه فضاءً للانتماء والذاكرة، وكونه مكانًا للخذلان والاغتراب والاقتلاع.

ويتمثّل النسق الثالث في نسق السلطة، الذي ينبثق من الحياة اليومية للشخصيات ومن علاقات السيطرة والخضوع داخل المجتمع, فالسلطة في روايات الحلفي لا تُحصر في النظام السياسي المباشر، بل تمتد إلى السلطة الدينية والثقافية والاجتماعية، بوصفها أنساقًا متداخلة تُعيد إنتاج القهر من داخل المجتمع نفسه، لا من خارجه فقط.

بالتالي، فإنّ هذا الفصل لا يهدف إلى تقديم تنظيرٍ سياسيٍّ منفصلٍ عن النص، بل يسعى إلى الكشف عن كيفية اشتغال الأنساق السياسية داخل البنية الروائية ذاتها، من خلال تتبّع تمثّلات الصراع، والوطن، والتأريخ، والسلطة في الأحداث والشخصيات واللغة السردية، بوصفها عناصر فاعلة في إنتاج الدلالة وكشف البنية الثقافية المضمَرة في روايات شهيد الحلفي.

وعليه، فإنّنا سنبحث في هذا الفصل حول أهم تجلّيات الأنساق السّياسيّة في أعمال شهيد الحلفي الرّوائيّة من خلال العناوين الآتية:

المبحث الأول: نسق المفاهيم السّياسيّة:

إنّ البنية الكلية أو المنظومة التي تنتظم داخلها المفاهيم ذات الطابع السياسي (كالسلطة، الدولة، الشرعية، الحرية، المعارضة، الديموقراطية، العدالة، المواطنة...) بحيث لا تُفهم هذه المفاهيم بصورة فردية أو معزولة، بل ضمن شبكة مترابطة من العلاقات التي تحكمها خلفيات فكرية وثقافية وتاريخية وأيديولوجية النسق هنا هو الإطار المنظم الذي يمنح المفاهيم السياسية معناها ويحدد وظائفها (السّياسة هي بوّابة أي تغيير وفاتحة كلّ عهد جديد ولأنّها مفتاح كلّ شيء؛ الرّزق، والأمن، والحريّة، والعدالة، والعمل في السّياسة هو مواجهة مستديمة متصاعدة معلنة مع السّلط السّائدة وأجهزتها ومواليها).[1]

إنّ هذا التصوّر للسّياسة بوصفها البوّابة لكلّ تغيّر يجعل من الرواية السياسية حقلًا للنقد الثقافي للسلطة، وهذا ما عمل الحلفي على ترسيخه في رواية **(ناقص خمسة)**.

ونظراً لمكانة السّياسة في حياة المجتمعات وتأثيرها عليها فقد ظهرت كثير من المفاهيم التي اتّخذت دلالاتها من الإطار السّياسي، وصارت السّياسة تحدد دلالتها، إذ إنّ فلسفة السّياسة تفهم بهذه الصّيغة القانونيّة الشّرعيّة، بوصفها آليّة وأداة لتنفذ فعلها السّياسي الأيديولوجي الذي يتجسّد بأدلجة وتسييس المجتمع في قوال أفكارها ومفاهيمها وقوانينها، التي تعمل على تنظيم المجتمع على وفق نسقها الخاص، المتضمّن للأفكار التي تحكم وتنظّم السّلوك الاجتماعي والسّياسي والأخلاقي وتفسره _نسقها_ في مجتمعها لتعمل به بطريقة

(1) *الأبطال وملحمة الانهيار: دراسة في روايات عبد الرّحمن منيف*، نجوى الرياحي القسنطيني، مركز النّشر الجامعي، تونس، 1999م، ص 85.

طوعيّة.[1] وعليه فإنّ المفاهيم السّياسيّة تحدد مفردات العمل السّياسي ومعطياته، وتتحدد دلالاتها في الأدب الرّوائي من خلال ورودها في سياقات الحياة السّياسيّة، ومن ثمّ فإنّ ورودها في إطار عمل روائي محدد يشكّل نسقاً ثقافيّاً يتّصل بالسّياسة ومفرداتها.

وقد بثّ الرّوائيّ شهيد الحلفيّ في أطواء رواياته كثيراً من المفاهيم السّياسيّة التي تمثّل نسقاً سياسيّاً مهمّاً يكشف عن رؤاه الفكريّة، من ذلك مثلاً مفهوم المصير الذي يتكرّر في أعماله، من ذلك قوله على لسان الرّاوي في رواية (كش وطن):

(تمَّ إبلاغي بأنّ المحكمة قد حدّدت موعداً لمحاكمتي وإنّ مصيري سيتحدّد بتلك المحاكمة.. المصير، ذلك العالم المبني للمجهول، أفكِّر فيه للمرَّة الأولى وأنا محشور في زاويتي المهملة، هل يحقّ للحشرات التّفكير بمصيرها، أحتك بذاتي الضَّئيلة، أحاول أن أضع الأجوبة المناسِبة للأسئلة الرَّنَّانة المتعلّقة بذلك الشَّيء الضّبابي المُسمَّى مصير).[2]

إنّ هذه الرؤية السردية تُجسد نزعة اغترابية حادة، تجعل من المصير السياسي للفرد خاضعًا لمعادلة الخوف والتهميش. وتقرأ الباحثة هذا النص بوصفه انعكاسًا لتفكيك نسق (القدر السلطوي)، حيث يغدو المصير ليس نتيجة اختيارات إنسانية، بل نتيجة قرارات تعسفية تصدرها الدولة. وهنا يتموضع المفهوم داخل نسق ثقافي سياسي مركب يتقاطع فيه القمع مع فقدان الأمل، وهو ما يعكس أحد أبرز ملامح الواقع العراقي المعاصر ما بعد الدولة الشمولية.

يحلّل الرّاوي مفهوم المصير من وجهة نظر واقعه ؛ ويسقطها على مختلف المجالات، فيعبّر عن هذا المفهوم في سياق سياسيّ من خلال تجربته، إذ إنّ مصير المحاكمة يشي

(1) ينظر: *الإيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفيّة المعاصرة*، عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري، دار المناهل للنشر والتوزيع، بيروت، 2005م، ص 19.

(2) *كش وطن*، ص 94.

بالمعنى السّياسي للمصير، فهو يشبّه مصيره في السّجن ومحاكمته بمصير الشّعوب العربيّة والشّعارات الرّنانة التي تتحدّث عن وحدة المصير العربيّ، وهنا يحاول تحديد مفهوم المصير مؤكداً أنّه مفهوم ضبابيّ عصي على الفهم، وهو في ذلك يطرح نسقاً سياسيّاً يبيّن من خلاله أنّ المصير الذي يعني قدر المرء صار عالماً مجهولاً لا يمكن تحديده في ظلّ السّياسات القمعيّة والجائرة التي تحاول تقرير مصائر الشّعوب وترى صلاحيّتها في كلّ ذلك.

ومن المفاهيم السّياسيّة مفهوم الثّورة، إذ الثورة هي حركة جماعية شاملة يقوم بها الشعب أو جزء واسع منه لإحداث تغيير جذري في البنية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، غالباً عبر إسقاط نظام قائم واستبداله بآخر (تعدّ الثّورة شكلاً من أشكال الحركات الاجتماعيّة، بل وأبرز أنواعها على الإطلاق، حيث إنّها تسعى إلى إحداث تغيّرات في المجتمع، وغالباً ما تحوي العنف كي تحقق هدفها، ويظهر العنف عندما يصارع البعض من أجل التّخلّص من الحرمان الذي فرض عليهم لحساب الأغنياء، وحين يصارع هؤلاء دفاعاً عن امتيازتهم).[1]

ويظهر ذلك المفهوم في أطواء تعريفه للدّعارة من وجهة نظر صاحب المبغى في رواية (كش وطن)، يقول:

(الدّعارة نشاط فلسفي ينطوي على رؤى احتجاجيّة عميقة، أنت مثلاً في نظري إنسان منتفض تحمل أفكاراً ثوريّة لا تقلّ ثوريّة عن أفكار جيفارا وغيره من أصحاب الرّسالات الانقلابيّة، كلّ شيء ضدّ المألوف هو ثورة، الدّعرة خطيئة صغرى تعترض على خطيئة كبرى...).[2]

(1) *الثّورة بوصفها تأسيسًا للحرّيّة*، نورهان عمار، المجلّة العلميّة بكلّيّة الآداب – جامعة القاهرة، العدد 45، القاهرة، 2021م، ص 2.

(2) *كش وطن*، ص 29.

إنّ هذه العبارة تستبطن رؤية تهكمية تشي بإعادة إنتاج المفاهيم السياسية في سياق عبثي. إذ تعيد الرواية بناء مفهوم الثورة بمعناه النقيض، متوسّلة الدّعارة كتشبيه احتجاجي. وهنا، ترى الدراسة أن النص لا يبرّئ الدّعارة، بل يستخدمها كـ(صورة مراوغة) لفضح السلطة حين تمارس أشنع صور (الاغتصاب السياسي), وبهذا، يُعاد إنتاج النسق الثوري بوصفه يأسًا ثقافيًا لا يجد وسيلة للاعتراض سوى في تشويه المعاني التقليدية، في محاكاة لحالة المواطن العراقي الذي سُلب حتى أدوات الرفض النبيل.

فالدّعارة ظاهرة اجتماعيّة تعبّر عن انحراف أخلاقي وانحلال في المعايير السّائدة في المجتمع، لكنّها في عين الرّاوي ثورة من نوع آخر، هنا يبرز مفهوم الثّورة وهو ذو طابع سياسيّ في الثّقافة العامّة، ويعرّفه الرّاوي بوصفه خروجاً عن المعتاد، فالدّعارة ثورة ؛ لأنّها خروج عن المعيار الاجتماعي السّائد، والسّؤال هنا: هل هذا التّعريف إساءة لمعنى الثّورة أو أنّه مديح لفعل الدّعارة ؟!

لعلّ هذا التّعريف يضمر نسقاً سياسيّاً يدعو إلى الثّورة في كلّ شيء ضدّ النّظام السّائد الذي يفرض الظّلم والألم على كلّ الشّعب، وقد (تميّزت الأزمنة الحديثة بظاهرة طغيان السّياسة فوق كلّ شيء إلى درجة أنّ النّاس بدؤوا يربطون كلّ عمل لا أخلاقي بالسّياسة فهي عندهم ذلك الميدان الذي يمكن صاحبه خلط المفاهيم والإتيان بأشياء لا يصدّقها العقل، من هنا يرى البعض أنّ ممارسة السّياسة متعة في مستوى الجنس والمقامرة، وذلك من أجل المغامرة والانتشاء)[1]، ولذا رأى الرّاوي في امتهان الدّعارة تخفيفاً لضغوط الحياة، ومن جهة أخرى فإنّ

(1) *البطل السّجين السّياسي في الرّواية العربيّة المعاصرة*، علي منصوري، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر–باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007م، ص 37–38.

الرّاوي يسخر ممّن يحدد المعايير الاجتماعيّة والأخلاقيّة على مستوى المجتمع، بينما يمارس هو أسوأ أنواع الدّعارة على مستوى السّياسة.

ولعلّ أبرز المفاهيم التي احتلّت أهميّة بارزة في روايات شهيد الحلفي والتي شكّلت نسقاً سياسيّاً ضخماً يضمّ في أطوائه كثيراً من المعاني والمفارقات مفهوما التّأريخ والوطن، فقد ظهرا بطابع سياسيّ واضح يضمر أنساقاً سياسيّة يمكن فضّ أغوارها من خلال ما يأتي:

المطلب الأوّل: مفهوم التّأريخ السّياسيّ:

إنّ للتّأريخ السّياسي علاقة مباشرة بالأحداث الواقعيّة، ذلك أنّ هذه الأخيرة تتميّز بمراحل زمنيّة محدّدة، كما أنّ للمكوّن التّاريخي حضوراً على مستوى الإبداع الأدبي والرّوائي.[1] إذ يمنح للنّص مصداقيّة القراءة الموضوعيّة، وذلك باتّكاء القارئ على أهمّ المرجعيّات التي يحفل بها النّص.

وقد حضر التّأريخ السّياسيّ بوصفه نسقاً سياسيّاً في روايات شهيد الحلفيّ، فقد حدّد ماهيّة التّاريخ انطلاقاً من الأعمال السّياسيّة.

ويظهر التّأريخ السّياسيّ بشكل لافت في رواية (ناقص خمسة) التي يبنيها الرّوائيّ شهيد على رؤية مستقبليّة لوطنه العراق، فيصوّر انفتاحه على الحرّيّات واحترام الإنسان وانتهاء الحروب، معبّراً بذلك عن أنساق ثقافيّة عدّة يمكن سبرها من خلال بعض النّماذج، إذ يقول الرّاوي مثلاً:

(الشّعب العراقي حاليّاً لا يشغل نفسه بهكذا أمور.. بالإضافة إلى أنّ سياسة الدّولة في الوقت الرّاهن تركّز على عدم إعطاء الماضي أيّ أهميّة.. هذه الأفكار التي تؤرّقك ما عادت ذات أهميّة لدى الفرد العراقيّ.. لذلك عليك نسيانها..).[2]

إنه في هذا المقطع، يتكشّف نزوع سردي نحو إعادة تخييل الزمن كوسيلة لفضح الحاضر. ترى الباحثة أن هذا الشكل من التخييل المستقبلي يُعيد صياغة النسق التاريخي بوصفه أداة هيمنة معرفية تمارسها الدولة. والرواية، في تجاوزها للتأريخ الرسمي، تطرح ما

(1) ينظر: *النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي*، سليم بركان، ط1، جامعة الجزائر، الجزائر، 2004م، ص 122.

(2) *ناقص خمسة*، ص 89.

تسميه الباحثة بـ(البديل التخييلي التقدّمي) الذي يتخلى عن الماضي المحنّط لصالح حلم تحرري قائم على رفض الإعادة وإعادة التكرار, وهكذا يتحول التأريخ السياسي في الرواية إلى نسق مقاوم للهوية التاريخية المختطفة.

فالمواطن العراقي في المستقبل لا يعنيه التّاريخ الذي يوثّق الماضي، بل إنّه يتطلّع إلى مستقبله، وسياسة دولته كلك، وهذه الرّؤيا تضمر نسقاً سياسيّاً ناقداً للواقع العراقيّ الذي يركّز على الماضي، إذ يقتتل العراقيّون باسم اختلافات فكريّة تاريخيّة مضت وانتهت، ولا قيمة لها اليوم.

ومن أبرز ملامح هذا النسق السياسي، ما ورد في وصف الراوي لمشهد المدينة، إذ يقول:

(الشّوارع مضاءة بألوان أغلبها يميل إلى اللون الأخضر تناغماً مع لون العلم العراقيّ الذي تمَّ اعتماده عام (2027)).[1]

إنّ هذا التخييل الرمزي لتغيير العلم بوصفه إعادة هندسة للهوية الوطنية. إنّ اختيار اللون الأخضر واستبعاد الرموز القديمة يشي بمحاولة الرواية التحرّر من التسييس الديني والأيديولوجي الذي أُلصق بالعلم منذ سنوات, وهكذا يتحول الرمز الوطني إلى ساحة صراع مفاهيمي، يُعلن فيه الحلفي رغبة شعبية دفينة في طيّ صفحات القهر المتلبّسة بالشعارات. وهذا يُبرز نسقًا سياسيًا يعيد مساءلة المقدّسات الوطنية المتكلّسة.

هذا التصوير يُجسّد البُعد الرمزي للتغيير السياسي في المستقبل، إذ يصبح اللون الأخضر ـ المرتبط دلاليًا بالحياة والأمل والسلام ـ جزءًا من هوية الدولة القادمة، وكأن الحلفي يوظف اللون ليمرّر رؤية طوباوية عن عراقٍ يتجاوز الخراب، ويؤسس لشرعية وطنية جديدة، لكن بصيغة

(1) *ناقص خمسة*، ص 92 _ 93.

رمزية. فتبنّي هذا العلم الجديد، والمؤرخ مسبقًا، يعكس تعطّشًا لدولة قائمة على وعي مستقبلي يتجاوز رموز الحاضر المتآكلة.

فهو يعلن زمن تغيير العلم العراقي من ألوانه الأحمر والأسود والأبيض الذي يتوسّطه لفظة (الله أكبر) إلى اللون الأخضر من دون تحديد أي علامة فارقة فيه، وهو يحدّد ذل بعام (2027 م) وهو زمان مستقبلي، وهو إذ يحدّد تاريخاً بعينه يضمر نسقاً ثقافيّاً يشي برغبته في جعل الأمر يبدو واقعيّاً وكأنّه حصل ومضى، كما يشي في رغبته في أن يقع هذا الأمر، ويشعر القارئ بإمكانيّة وقوعه.

ومن جهة أخرى فإنّ تغيير العلم يضمر نسقاً سياسيّاً يحمل في أطوائه تغيير النّظام السّياسي جملة وتفصيلاً، إذ يعدّ العلم أحد أبرز معالم الأنظمة السّياسيّة ومن أهم مكوّنات نظام الدّول، ومن ثمّ فإنّه بذلك يدعو إلى تغيير الواقع العراقيّ بكلّيته.

ومن تأريخاته السّياسيّة ما أورده حول طلب مظاهرة مقدّم من الشّعب إلى رئيس الوزراء في العراق الجديد، يقول:

(السَّيِّد رئيس الوزراء المحترم

تحيّة طيّبة وتقدير..

م / تظاهرة

يُرجَى التّفضُّل بالموافقة على إقامة التَّظاهرة التي نعتزم إقامتها يوم (5 / 3 / 2035) وسيتم تحديد مكان إقامة التّظاهرة بعد صدور الموافقة الرَّسميّة.

ولكم الشّكر والتّقدير).[1]

(1) *ناقص خمسة*، ص 97.

إنّ توثيق طلب التظاهر في مستقبل متخيّل هو تكتيك سرديّ يُمارَس ضد واقع يمنع الحرية, إذ يُظهر الحلفي أن أبسط حقوق التعبير في الواقع العراقي لا تتحقق إلا في المستقبل المتخيّل، وهكذا يتحول الخطاب الروائي إلى وثيقة احتجاج ضد نسق المنع والقمع الذي يحكم العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

فهو يعطي تاريخاً للمظاهرة التي ينوي الشّعب إقامتها ؛ وهو بذلك يضمر نسقاً سياسيّاً يشير إلى الحريّة المرغوب فيها وغيابها التّام عن الواقع العراقي، فهي حلم وأمنية وتطلّع ينبغي تحقيقه في مستقبل العراق، وإعطاؤه تاريخ محدّد يضفي على الأحداث شيئاً من الواقعيّة.

ومثل ذلك قوله:

(في أحد الصّباحات الشّتائيّة الباردة من عام 2025 كان هناك شخص ذو وجه مألوف يتجوّل في شوارع بغداد..).[1]

فهو يعطي تاريخاً محدداً زمامناً (2025 م) ومكاناً (شوارع بغداد). ومثل ذلك قوله:

(بعد أن قامت الدّولة بتخصيص هذا البيت لإيواء (طالب أمانة) وبعد أيّام قليلة من دخوله إليه بدأت العديد من الشّخصيّات بالتّوافد عليه... كان أغلبهم من المسؤولين الذين تولّوا السّلطة في العراق بعد عام 2003).[2]

وهذه التّواريخ بمجملها في هذه النّماذج وأمثالها تضمر أنساقاً سياسيّة عدّة أوّلها أنّ واقع العراق على نقيض ما في هذه الرّؤيا المستقبليّة، ومن جهة أخرى فإن هذا التّأريخ الوهمي

(1) *ناقص خمسة*، ص 56.

(2) المصدر نفسه، ص 58.

يفضح السّلطة السّياسيّة القمعيّة التي يعيش في ظلّها الكاتب، وكأنّه يعبّر عن ما ينبغي أن يكون عليه الواقع، لكنّه يرسمه بعين المستقبل تفادياً للملاحقة الأمنية.

ونراه في كثير من النّماذج لا يحدد زمناً بعينه، بل يتركه مبهماً، كأن يقول:

يتحسَّر رئيس الوزراء بصوت مسموع ويقول دون أن يغيّر وجهة نظره:

(منذ خمسة عشر سنة لم تحدث أي تظاهرة في العراق.. ربّما لسوء حظي أن يحدث ذلك في فترة إدارتي للدولة وفي سنتي الأخيرة بالذّات.. أرجو المعذرة.. سيادة رئيس الوزراء.. أنا أُخالفك الرّأي في هذه النّقطة.. إنّ التّظاهرات تحدث في أغلب دول العالم.. حتّى الدّول التي بلغت مرحلة التّكامل.. أنا أرى أنّ ذلك مؤشِّر إيجابيّ لكونه يدلّ على امتلاك الشّعب لحرّيّة التّعبير السّلمي وإنَّ الدّولة راعية لتلك الحرّيّة وهذا ما موجود فعلاً في بلدنا).[1]

يشير الرّاوي على لسان رئيس الوزراء في العراق الجديد إلى أنّ الشّعب لم يخرج في مظاهرة منذ زمن بعيد، فهو يؤرخ لتاريخ العراق الجديد على أنّه خال من التّظاهرات التي تشي باحتجاج الشّعب على مظهر حكومي أو فعل ما، ويجيء تعليل ريس الحرّيات العامة في العراق الجديد مبيّناً أنّ التّظاهرة ليست دليل تقصير، بل هي مظهر من مظاهر التّعبير عن الرّأي ولا ضير فيها، وفي الوقت نفسه فإنّ رئيس الوزراء ينفعل بسبب هذا الطّلب، ليس خوفاً من الشّعب، بل خوفاً من أن يكون مقصِّراً في خدمة ذلك الشّعب, وكلّ ذلك يضمر أنساقاً سياسيّة تؤرّخ بشكل غير مباشر لواقع العراق الحالي الخالي من كلّ هذه المظاهر التي تؤكد حريّة الشّعب وتحميها.

(1) *ناقص خمسة*، ص 101.

وفي تأريخه ليوم المحبّة العراقي يصف فرحة النّاس فيه فيقول الرّاوي:

(هذا اليوم يعني له الكثير، يحفظ تاريخه عن ظهر قلب وينتظر قدومه على أحرّ من الجمر، يستيقظ مبكّراً ويرتدي نفس الملابس التي يرتديها في كلّ عام ثمَّ يتوجَّه إلى ساحة (تشرين).[1]

فهو يؤرّخ الحدث مكاناً وزماناً وكأنّه يجري فعلاً، فيقول (هذا اليوم / كلّ عام) هذه العبارات التي تؤكد وقوع ذلك اليوم بشكل دوري والاحتفالات تعمّ البلاد، وكلّ العراق يسعد فيه زماناً ومكاناً، وهذا يضمر نسقاً سياسيّاً يشي بعدم اجتماع العراق الحالي على يوم فرح أو انتصار موحد بين حميع أبناء الشّعب العراقيّ.

وفي حوار بين رئيس الوزراء السّابق وأحد الشّخصيّات في بيت المغفرة يجري الحديث الآتي:

(ولكن أين ذهب رئيس الجمهوريّة ؟ منصب رئيس الجمهوريّة أُلغيَ منذ فترة طويلة.. أُلغيَ.. ! كيفَ يُلغَى.. وهو منصوص عليه في الدّستور.. أُلغيَ بعد تعديل الدّستور).[2]

تسجّل هذه الدّراسة التحليليّة هنا أن الرواية تُسقط هالة الرمزية عن المناصب العليا، وتؤكد أن السلطة في العراق لا تتحدد بالموقع، بل بمن يسيطر على أدوات الحكم, وهو نقد مباشر لثقافة تقديس الكراسي السلطوية التي ترى في الرئاسة تجسيدًا للوطن, وفي هذه التعرية الرمزية، يكشف الحلفي عن نسق سياسي لا شخصيّ يعيد إنتاج أشكال القيادة من دون استبداد.

(1) *ناقص خمسة*، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

إنّ هذا المسؤول مستغرب من غياب شخص رئيس الدّولة الذي ينصّ عليه الدّستور العراقي حاله حال أي دستور، ليُفاجَأ بأنّ هذا المنصب مُلغى في أتون العراق الجديد, وهو بذلك يضمر نسقاً ثقافيّاً يبيّن من خلاله رفض فكرة تقديس أو تعظيم شخصيّة الرّئيس وتصويره على أنّه رمز للوطن أو الدّولة.

ويناقش الكاتب فكرة التّأريخ السّياسي بصورة أعمق من خلال حديثه عمّا يسمّيه (مؤسسة إدارة التّاريخ) وهي مؤسسة قائمة في العراق الجديد، ويصفها الرّاوي قائلاً:

((مؤسّسة إدارة التّاريخ) تُدار هذه المؤسّسة من قبل هيئة مكوّنة من عدد من الخبراء تتولّى وضع الآليّات الخاصّة بالتّعامل مع الوقائع التّاريخيّة التي تخصّ الدّولة والشّعب العراقي).[1]

يشير التحليل إلى أن هذه الثنائية الساخرة تفتح جرحًا عميقًا في آلية صناعة التاريخ الرسمي. فالرواية لا تنتقد التوثيق بحد ذاته، بل تنتقد التحكّم في الذاكرة الوطنية عبر مؤسسات انتقائية تعمل لصالح السّلطة. وتفسّر الباحثة هذا على أنه تمثيل دقيق لـ(سياسة النسيان) التي تُمارَس في كثير من الأنظمة، إذ يُحذف ما يهدّد السلطة، ويُضخّم ما يكرّسها.

فهو يتحدّث عن التّأريخ السّياسيّ بوصفه عملاً ممنهجاً يجري بإشراف مختصّين، وهذا يحيل إلى نسق سياسي تاريخي في آن معاً، إذ إنّ السّلطة السّياسيّة على مرّ العصور هي من تدوّن التّاريخ، ليس في العراق فحسب، بل في العالم أجمع، فهو ينتقد هذا الأمر ويدعو إلى تقنينه وجعله يدار من قبل مختصّين.

ويشرح عمل هذه المؤسسة بصورة أعمق، فيقول:

---

(1) *ناقص خمسة*، ص 18.

(بعد أن يتمّ تصنيف المادّة من قِبل قسم الضَّبط ؛ يتمّ ترحيلها بعد ذلك إلى قسم المُصادقة. هنالك خيارين فقط ؛ إمَّا أن تذهب إلى قسم (التّاريخ الأبيض) فتكون مادّة صالحة للاستعمال ويُسمَح بتداولها واستعمالها بكافّة الطّرق باعتبارها نسق إيجابي لا يشكّل خطراً على وعي الفرد العراقي. أو تذهب إلى قسم (التّاريخ الأسود) حيث يتمُّ الحجر عليها وحفظها بعيداً عن متناول المواطنين باعتبارها مادّة ضارّة).[1]

إلى إنّ هذه الثنائية الساخرة تفتح جرحًا عميقًا في آلية صناعة التاريخ الرسمي. فالرواية لا تنتقد التوثيق بحد ذاته، بل تنتقد التحكّم في الذاكرة الوطنية عبر مؤسسات انتقائية تعمل لصالح السّلطة. وتفسّر الباحثة هذا على أنه تمثيل دقيق لـ(سياسة النسيان) التي تُمارَس في كثير من الأنظمة، إذ يُحذف ما يهدّد السلطة، ويُضخّم ما يكرّسها. فالتّأريخ عمل مقنّن ومنتظم، وليس عملاً اعتباطيّاً، ومعيار التّأريخ أن يكون الحدث المؤرّخ يصبّ في مصلحة الشّعب، فكلّ حدث يعود بالنّفع على الفرد العراقي يعدّ تاريخاً أبيضاً، وكلّ حدث يشكّل خطراً على الفرد العراقي يعد تاريخاً أسوداً، إنّها معايير جديدة وخاصّة تضمر نسقاً ثقافيّاً يصوّر فوضى التّأريخ السّياسي لدى الدّول والشّعوب التي تؤرّخ ما يفيد السّلطة ويعود بالنفع عليها لا على الشّعب.

وفي بوستر آخر:

(لا تتركوا مصير أبنائكم بيد مؤرّخ لا تعرفون عنه شيئاً).[2]

وهو قول يحمل أبعاداً ساخرة تؤكد أهميّة مجال التّاريخ ودوره في تطور الشّعوب، وكأنّه يضمر بذلك نسقاً ثقافيّاً يحمّل سوء التّأريخ السّياسي جلّ أزمات الدّول.

(1) *ناقص خمسة*، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

وفي بوستر آخر:

(لكلّ زمن وعيه. عيشوا زمنكم بوعيكم أنتم لا بوعي أجدادكم).[1]

وفي هذه البوسترات تلخيصًا لرؤية الحلفي حول ضرورة الانفكاك من أسر التاريخ. فالوعي، كما يظهر في الرواية، لا يمكن أن يُبنى على أطلال الأجداد بل على اجتهاد الأحياء.

ويُحيل هذا الموقف السردي إلى ما يُعرف في النقد الثقافي بـ النوستالجيا السياسية، وهي نزوع أيديولوجي إلى تمجيد الماضي واستدعائه بوصفه مرجعية نهائية للهوية والشرعية، بما يؤدّي إلى تعطيل الوعي بالحاضر وإجهاض إمكانات التفكير بالمستقبل, فالنوستالجيا هنا لا تعمل بوصفها حنينًا عاطفيًا بريئًا، بل بوصفها نسقًا ثقافيًا مهيمنًا يُعاد من خلاله إنتاج الفشل السياسي عبر اجترار التاريخ وتقديسه, ويمكن إن نربط هذا التصور بنقد (النوستالجيا السياسية) التي تعيشها المجتمعات العربية، ومنها العراق، في استمرارها في اجترار الماضي لتبرير الفشل في الحاضر.

وفي هذه البوسترات تلخيصًا لرؤية الحلفي حول ضرورة الانفكاك من أسر التاريخ[2] الدراسة تكشف أنّ الحلفي يستعمل البوسترات كوسيلة لـ تفجير وعي القارئ؛ إذ يضعه أمام حقيقة أنّ التاريخ ليس قدرًا مطلقًا، بل سردية يمكن نقدها والانفكاك من أسرها.

---

(1) ناقص خمسة، ص 42.

(2) ينظر: تضمّن السرد الروائي في رواية (ناقص خمسة) مجموعة من العبارات ذات طابع شعاري تُعبّر عن موقف الكاتب من التاريخ والسلطة، من ذلك:

" –من غير اللائق أن يقودنا الأموات"

" –لا تكونوا ضحيّة لأفكار غيركم"

" –التّاريخ يعني أنّ هنالك أشخاصاً قد ماتوا ولكن أدواتهم الجارحة لا تقبل أن تموت" (ص 42)

" –التّاريخ السّيّئ وجه قبيح يجب إخفاؤه عن أجيالنا القادمة" (ص 40)

" –في السّنوات الأخيرة أصبح العراق صاحب أصغر دستور في العالم" (ص 98)

وبوستر اخر:

(الحياة تُعاش بالتَّقدّم.. لا بالتَّراجع.. من يريدنا أن نلتزم بالتَّاريخ يريد لنا أن نتراجع).[1]

هذه البوسترات جميعها تعبّر عن فكرة واحدة وهي عدم إعطاء التّاريخ أكثر من حجمه والاحتفاظ به في إطاره الزّمني، فهو يدعو إلى اعتبار التّاريخ دروس نأخذ منها العبر وليست قائداً يقود الحاضر والمستقبل.

وقد تم حذف هذه العبارات من المتن للاختصار، مع الإبقاء على ما يدعم التحليل السياسي المباشر للنسق، دون إغفال دلالتها الرمزية.

(1) *ناقص خمسة*، ص 42.

المطلب الثّانيّ: مفهوم الوطن:

يظهر الوطن في روايات شهيد الحلفي بوصفه مفهوماً سياسيّاً يشكّل نسقاً ثقافيّاً يبلور قناعة المؤلّف ووجهة نظره في هذا المعنى الكبير الذي يُعرّف بأنّه (المنزل الذي يحلّ به المرء مع أهله وعشيرته)[1] ؛ فالمكان الذي يولد فيه الإنسان هو الوطن ؛ سواء أبقي فيه أم رحل عنه. ومن التّعريفات المعاصرة أيضاً أنّه (إقليم الدّولة التي ينتمي إليها ويحمل جنسيّتها بحسب التّقسيم الإقليمي لدول المعاصرة)[2] ؛ وهذا التّعريف ذو بعد سياسي جغرافي فهو يحدد الوطن بالانتماء والمكان.

والواقع أنّ التّعريفات آنفة الذّكر جميعها تحقّق مفهوم الوطن، فالوطن هو المكان الذي ينشأ المرء فيه وينتمي إليه ويعيش في ظلاله ويحمله بين جوارحه أنّى ذهب، فحبّ الوطن (هو الميل إلى البلد الذي ينسب إليه الإنسان ويعيش فيه سواء ولد فيه أو لم يولَد فيه، بحيث ينتج الدّفاع عنه، والعمل لرقيّه وتطوّره وِفق ضوابط الشّريعة)[3] ، وهذا الشّعور هو تجسيد لفكرة الوطن والانتماء .

---

(1) *القوميّة والإنسانيّة في شعر المهجر الجنوبي*، عزيزة مريدن، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966م، ص 64. ينظر أيضًا :*أروع ما قيل في الوطنيّات*، أميل ناصيف، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1992م، ص 9. *ورؤية جديدة لشعرنا القديم*، حسن فتح الباب، دار الحداثة، بيروت، 1984م، ص 262. *والمضامين الوطنيّة في شعر الدكتور أحمد السالم*، إبراهيم الدّهون، دراسة تحليليّة، جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية، د.ت، ص 244.

(2) *الفقه الإسلاميّ وأدلّته*، وهبة الزّحيلي، دار الفكر، دمشق، ط2 , ج 2، 1985م، ص 494.

(3) *حبّ الوطن في الشعر العربي الإفريقي*، إسحاق هود محمد بللو، *مجلة دراسات إفريقية*، المجلد 2، العدد 10، جامعة أفريقيا العالمية، الخرطوم، 2023م، ص 232.

وقد (اتّسع مفهوم الوطن في العصور الحديثة، وتشعّبت أوجه العلاقة به، وتعددت دلالاته بعد أن صارت الأوطان كيانات سياسيّة، واقتصاديّة من مرشّحات العصر الحديث في تشظِّي الوطن وتطوّر العلاقة به. لذلك نلحظ أنّ الوطن أخذ ينحو منحيين، الأوّل غايته العموم، إذ الوطن في هذا المنحى هو حصّة المشتركين جميعاً في الانتماء إلى أرض محددة، ويتشكَّل في ضوء المفاهيم الجغرافيّة، والتّاريخيّة، والسّياسيّة، والوطن _ في هذا البعد _ هو ما يحدد جنسيّة الفرد، ويمكن أن نطلق عليه: (الوطن العام).

أمّا الآخر، فغايته الخصوصيّة، إذ تحدده العلاقة الوجدانيّة الحميمة بين الإنسان، وما تنتمي إليه ذاته، وأمّا تجده الذّات ملاذاً من الوطن العام، وهذا هو الوطن الخاص، أو ننعته: بـ (الوطن الذَّات).[1] أي إنّ الوطن العام هو الانتماء السّياسي والجغرافي والوطن الخاص هو الانتماء الرّوحي والنّفسي .

وقد عبّر شهيد الحلفي عن هذين المعنيين في رواياته مبرزاً رؤياه الخاصّة، إذ يعرّفه في مدوّنته (مصحف الخائفين) فيقول:

(الوطن) الشّيء الوحيد الذي لا يمكن تعريفه إلّا بعد التّخلّص منه).[2]

يمكن تفسير ذلك بأن هذا التعريف المفارق هو تفكيك لنسق الوطن كقيمة مطلقة. فالوطن ليس المفهوم العاطفي الطاهر، بل هو أيضًا فضاء القهر حين يتحوّل إلى أداة للابتزاز العاطفي

(1) *الوطن في شعر السّيّاب: الدّلالة والبناء*، كريم مهدي المسعودي، دار صفحات للنشر والتوزيع، دمشق، 2011م، ص 22.

ينظر أيضًا: *قضايا حول الشّعر*، عبده بدوي، دار ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1986م، ص 69.

(2) *مدونة مصحف الخائفين*، ص 70.

من قبل السلطة. وتربط الدراسة هذا التحليل بواقع العراق ما بعد الاحتلال، حيث تعرّض مفهوم الوطن للتشويه بفعل استغلاله كذريعة للتمجيد السلطوي، في حين أُهملت قضايا الكرامة والمعيشة.

وهو تعريف يبدو مبهماً، فكيف للمرء أن يعرّف الوطن بعد الخلاص منه؟ وهذا ما يستدعي توضيحاً آخر على لسان الراوي في رواية سارق العمامة، إذ يقول:

(الوطن كائن غريب ما دمنا فيه.. الوطن هو مأزقنا المزمن يا سيادة القاضي..).[1]

في رواية سارق العمامة تتشكّل لحظة الوعي الجديدة على لسان الشخصية المتهمة حين تعرّف الوطن بقولها: (الوطن هو مأزقنا المزمن), فالوطن هنا لا يُستدعى بوصفه أرضًا أو هوية، بل بوصفه بنية قهر مستمرة، يعيشها الفرد ما دام داخلها, وبهذا التعريف، ينتقل الوعي من تقديس الوطن إلى مساءلته، ويتحوّل الانتماء من قيمة أخلاقية إلى عبء وجودي، وهو ما يمثّل انقلابًا جذريًا في التصوّر السردي للوطن, ويحمل هذا التعريف مفهوم الوطن ببعديه الخاص والعام، ومن وجهة نظر مختلفة عن المعتاد، فالوطن ليس الانتماء أو مسقط الرأس، لكنه مأزق يسيطر الفشل على أساليب التعامل معه.

بل إن الحلفي يربط المشاعر الوطنية بالكذب، وهذا ما يظهر في اعتراف يقدّمه على لسان مطرب في رواية كش وطن:

(كنتُ صادقاً معكم، في الأغاني الوطنية فقط كنتُ مضطراً للكذب).[2]

تتجلّى لحظة الوعي الجديدة في رواية كش وطن من خلال شخصية المطرب، الذي يتحوّل من أداة لتكريس الخطاب الوطني إلى شاهدٍ على زيفه, ففي اعترافه: (كنتُ صادقًا

(1) *سارق العمامة*، ص 142.

(2) *كش وطن*، ص 211.

معكم، في الأغاني الوطنية فقط كنتُ مضطرًا للكذب)، يبلغ السرد ذروة تفكيك نسق الوطن، إذ يُعرّى الخطاب الوطني بوصفه ممارسة قسرية تُفرض حتى على من يُفترض أنهم صوت الشعب, هنا لا يعود الوطن قيمةً وجدانية، بل خطابًا زائفًا يُنتَج قسرًا، ويتحوّل الوعي من التماهي مع الوطن إلى فضحه من الداخل, ويُفكّك الحلفي هنا وظيفة الفن الوطني، الذي غالبًا ما يتحوّل إلى بروباغندا سياسية تسوّق للهوية الزائفة. وترى الباحثة أن هذا الاعتراف يفضح تسليع الوطن وتحويله إلى نشيد خادع.

قول الراوي في رواية ناقص خمسة:

(في هذا الوطن المعطاء إثبات وجودك مرتبط بمدى استعدادك للمشاركة في كرنفال الموت الجماعي ويبدو الوطن نسقاً ثقافياً من خلال تصوير الكاتب لعلاقة الشعب بوطنهم، من ذلك...).[1]

تبلغ لحظة الوعي الجديدة في ناقص خمسة ذروتها حين يربط الراوي الاعتراف بالوجود بالمشاركة في (كرنفال الموت الجماعي), فالوطن هنا لا يمنح الحياة، بل يشترط الموت بوصفه بطاقة انتماء, وبهذا يتحوّل الوطن من كيان جامع إلى آلة استنزاف، ويغدو الوعي الجديد وعيًا ناقدًا يرى في الوطنية ممارسةً إقصائية لا أخلاقية، تُكافئ الفناء وتقصي الحياة. ينطوي هذا القول على مجموعة من الأنساق الثقافية التي تحدد علاقة المواطن العراقي بوطنه، إذ تنكشف المفارقة الساخرة في وصف الوطن بالمعطاء، رغم أنه يرفض انتماءك ما لم تقدّم روحك قربانًا للحرب, وهنا يطرح الحلفي تساؤلات كبرى: هل الوطن هو مجرد الأرض؟ هل الدفاع عن الأرض التي يفقد فيها الإنسان كرامته واجب؟

(1) *ناقص خمسة*، ص 98.

إنّها تساؤلات كبرى تضمر رؤى الكاتب الذي يرى أنّ الوطن ليس فقط الأرض التي نولد عليها ونعيش فيها، الوطن هو الانتماء إلى المكن الذي يحفظ كرامة شعبه ويلبّي احتياجاتهم، ومن ثمّ فإنّ الحروب غالبً لا تكون دفاعاً عن الوطن كما يتم التّرويج لذلك، بل هي دفاع عن أشخاص سلطويّين يمثّلون أنفسهم على أنّهم رمز الوطن.

يُفضي تحليل نسق المفاهيم السياسية في روايات شهيد الحلفي إلى اكتشاف بنية سردية تشتبك اشتباكًا وثيقًا مع الخطاب السياسي العربي والعراقي المعاصر، وذلك من خلال تفكيك المفاهيم الكبرى التي شكّلت الوعي الجمعي: المصير، الثورة، التأريخ، الوطن. لقد أظهرت هذه الروايات كيف أن المفاهيم السياسية لم تعد كليات مفهومية ثابتة، بل تحوّلت إلى أدوات إيديولوجية تُعيد السّلطة تشكيلها بما يخدم أجنداتها، (وفي الواقع فإنّ الإيديولوجيا في المجتمع الطّبقي غير منفصلة نهائيّاً عن السّياسة وهي شكل من أشكالها روحاً وجوهراً).[1] وهو ما ينعكس بوضوح في بنية السرد المتوتر، الذي يراوح بين التهكم، والمفارقة، والحلم، والاحتجاج.

وقد اتّضح من تحليل مادة هذا المبحث أنّ شهيد الحلفي لم يقدّم مفاهيم سياسية مجرّدة، بل ألبسها لبوسًا ثقافيًا مركبًا، يجعل منها مشاهدَ حياةٍ وتجارب وجودية تعكس تصدّع العلاقة بين المواطن والدولة، وبين الفرد والوطن، وبين الإنسان وتاريخه. يُفكك مفهوم (المصير) في الرواية عبر رمزية السجن والمحاكمة، بوصفه تعبيرًا عن القَدَر السلطوي الذي يُحكم به على الأفراد دون إرادتهم. أما (الثورة) فتعاد صياغتها بوصفها احتجاجًا على المألوف، يعكس هشاشة الاعتراض في المجتمعات المقهورة، حيث قد لا يتخذ الاحتجاج شكلًا نبيلًا دائمًا.

(١) *الفن والإيديولوجيا*، ف. ف. ريابوف، ترجمة خلف الجراد، ط1، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، 1984م، ص 4.

وفي مستوى آخر، يكشف المفهوم السياسي للتأريخ عن وعيٍ عالٍ بأدلجة الذاكرة الجماعية، (فالسّياسة في المجتمع الطّبقي تقتحم القانون، والأخلاق، والعلم، والفن، والفلسفة، والدّين، وتظهر كقوّة محدّدة لاتّجاه التّطوّر في جميع مجالات الحياة، ومنها المجالات الفكريّة والإبداعيّة والإيديولوجيّة وهي تعبّر عن مصالح هذه الطّبقة أو تلك تضفي على السّياسة وعلى نفسها في آن واحد معان طبقيّة كجزء من الحياة الاجتماعيّة).[1] والرواية لا تقف عند حدود السخرية من التاريخ، بل تعيد اقتراح آليّات منهجيّة لإدارته، مثل (مؤسسة إدارة التاريخ) التي تقسم الوقائع بين تاريخ أبيض صالح للتداول وتاريخ أسود يُخزَّن بعيدًا عن وعي المواطنين. وهنا يظهر بجلاء نسق ثقافي سياسي يرى في التاريخ أداة قمع حين يُستخدم لإعادة إنتاج الخوف، لا لبناء الوعي.

يُعدّ مفهوم الوطن من أكثر المفاهيم إشكاليةً في روايات شهيد الحلفي، إذ لا يظهر بوصفه أرضًا أو جنسيةً أو رمزًا سياسيًّا، بل كـ مأزقٍ وجوديٍّ مزمن، ومصدر تعبٍ نفسيٍّ واجتماعيٍّ، ومنصّةٍ للابتزاز العاطفي. ففي النصوص الحلفيّة، لا يُعرَّف الوطن بحدوده الجغرافية أو شعاراته الرسمية، بل بمدى ارتباطه بالكرامة الإنسانية. يُعرّفه الراوي ضمنيًا بأنّه كيانٌ لا يُدرك إلا بعد الخلاص منه، أي عندما يُدرك الفرد أن الوطن ليس قيمةً مطلقة بقدر ما هو علاقة عدلٍ وكرامةٍ ومسؤوليةٍ متبادلة بين الدولة والمواطن [2].

(١) *الفن والإيديولوجيا*، ص 4.

(2) ينظر: كش وطن، ص 93.

ومن هنا تتقاطع رؤية الحلفي مع الطروحات النقدية الحديثة التي ترى أنّ الخطاب الرسمي غالبًا ما يُقدّس الوطن بوصفه قيمةً عليا مفارقةً للواقع، فيما تعمل الرواية على إزاحة هذا التقديس وإعادة بنائه من منظور إنساني، يجعل من الانتماء موقفًا أخلاقيًا لا شعارًا سياسيًا [1].

وبهذه الرؤية، تتحوّل روايات الحلفي إلى فضاءٍ رمزيٍّ يُعيد تعريف الوطن بوصفه سؤالًا ثقافيًا مفتوحًا، لا حقيقةً منجزة، تُقاس بالكرامة والعدالة أكثر ممّا تُقاس بالحدود والانتماءات الشكلية.

لقد أظهرت روايات شهيد الحلفي من خلال معالجتها لهذه المفاهيم أن النسق السياسي ليس مجرد مضمون سياسي داخل النص، بل هو جهاز إنتاج ثقافي يعكس اختلالات الواقع السياسي والاجتماعي والفكري، ويفضح التواطؤ بين الخطابات الرسمية والوعي الجمعي المُستلب.

وعليه، فإنّ نسق المفاهيم السياسية في روايات شهيد الحلفي لا يتوقّف عند حدود التسمية أو التشخيص، بل يقدّم بدائل سردية، ويقترح وعيًا جديدًا يحرّر اللغة والمفاهيم من سلطة التوظيف السلطوي، ويدعو إلى إعادة بناء الإنسان بوصفه فاعلًا حرًا في مجتمعه، لا تابعًا لمفاهيم جاهزة تُحقَن في وعيه تحت شعار الوطنية أو الحماية أو المصلحة العامة.

(1) ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 127–129؛ وينظر أيضًا: الثقافة والإمبريالية، ص 58–60.

المبحث الثاني: نسق الصراع السّياسي:

يمثّل الصّراع موضوعاً رئيساً متّصلاً بالقضايا السّياسيّة التي تهدف إلى فرض رؤية طرف ما على غيره، وقد يتطوّر الصّراع ليتّخذ أشكالاً عدّة، فقد يكون صراعاً فكريّاً أو صراعاً عسكريّاً، أو صراعاً وجوديّا، ونسق الصراع السياسي هو البنية الثقافية التي تكشف تجاذبات السلطة والمعارضة داخل المجتمع، وتتمثل في النصوص الأدبية بوصفها خطابًا رمزيًا يفضح القمع ويعكس جدلية المقاومة والتحرّر إذ إنّ (السّياسة وظيفة بيولوجيّة سمتها الأساسيّة الصّراع مع الآخر).[1]

يفتح هذا التعريف أفقًا تفسيريًا لقراءة الصراع في روايات شهيد الحلفي، حيث لا تُقدَّم السياسة بوصفها فعلًا عقلانيًا تنظيميًا، بل بوصفها اندفاعة غرائزيّة تُمارَس من أعلى، وتُدار من خلالها الحروب والموت باعتبارهما أدوات لإثبات السيادة. فالمواطن في هذه الروايات لا يُساق إلى الحرب دفاعًا عن قيمة إنسانيّة، بل يُدفع نحوها لإشباع نرجسيّة المؤسّسة الحاكمة وإدامة خطابها السلطوي.

ويُفهم الصراع السياسي في هذا السياق بوصفه نابعًا من طبيعة السلطة ذاتها، إذ إنّ السياسة، مثلها مثل أي حاجة بيولوجيّة، تتحرّك بدافع الغريزة والمصلحة، بمعنى أنّ السّلطة نزعة غرائزيّة قائمة على الصراع، فهي (معقل الغريزة والمصالح والصّراع الضّروري والمفتعل ومختبر البرهنة الدّائمة على كمّيّة ونوعيّة المؤامرات)[2].

نسجم هذا التصوّر مع البنية السرديّة في روايات الحلفي، حيث تُصوَّر السلطة ككيانٍ مؤسَّس على الشكّ والمؤامرة لا على الشفافيّة أو الرعاية. ويتجلّى ذلك بوضوح في رواية **(سارق**

---

(1) *في البحث عن جذور الشر*، أحمد حيدر، وزارة الثقافة، بغداد، ط1, 1997م، ص 73.

(2) *المثقف والسلطة وإشكالية الأشباح والأرواح*، ميثم عبد الجبار الجنابي، مجلة الأقلام، ع3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م، ص 40.

العمامة) من خلال فضاء المحكمة، حيث يتحوّل المشهد القضائي إلى مسرح صراع غير متكافئ بين الفرد الأعزل والمؤسّسة، ويغدو مصير الشخصيّة رهين خطاب جاهز لا يملك حياله سوى التأمّل والانتظار. يقول الراوي واصفًا حالته داخل هذا الفضاء السلطوي:

(أفكّر في المصير للمرة الأولى وأنا محشور في زاوية المهمَل... هل يحق للحشرات التفكير بمصيرها؟)[1]

تكشف هذه اللحظة السرديّة عن صراع وجودي عميق، تتحوّل فيه السلطة إلى قدرٍ مفروض، ويُجرَّد الإنسان من إنسانيته ليُعامَل بوصفه كائنًا هامشيًا لا يمتلك حق السؤال، فضلًا عن حق المقاومة.

ينعكس هذا التصوّر العبثي للصراع السياسي في روايات شهيد الحلفي من خلال بناء دلالي يجعل الصراع قائمًا على التعلّق المرضي بالرموز والشعارات، لا على القيم الإنسانيّة, فالصراع في هذه النصوص لا يُدار دفاعًا عن الإنسان، بل يُعاد إنتاجه بوصفه ممارسةً سلطويّة تُفرغ الحياة من معناها، وتحوّل التضحية إلى فعلٍ آليٍّ لا يُفضي إلى خلاص, ويؤدّي هذا النمط من الصراع إلى تآكل المعنى الوجودي للفعل السياسي، حيث يصبح الموت نتيجةً حتميّة لمسارٍ صراعيٍّ مغلق، لا أفق له سوى الفناء.

ويكتسب هذا المعنى قوّته من خلال السّياق السردي، إذ إنّ السّياق يُعدّ (القرينة الفنّيّة الكاشفة للوجه المراد من المفردة ؛ إذ يقوم بعمليّة ترشيح دلالي للاكتناز المعنوي الموجود في المفردة الواحدة).[2] ومن هذا المنظور، تتكثّف الدلالة السياسيّة في الرواية عبر إشارات لغويّة

---

(1) سارق العمامة، ص 129.

(2) *جدليّة السّياق والدّلالة في اللغة العربيّة*، سيروان عبد الأمير الجنابي، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد 9، مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، النجف الأشرف، 2008م، ص 33.

ورمزيّة لا تصرّح بالموت مباشرة، بل تحيله إلى نهاياتٍ صامتة تعبّر عن الاستسلام والخضوع، بوصفهما المآل الأخير لصراعاتٍ تُدار خارج أفق العدالة والإنسانيّة.

أمّا في رواية **(ناقص خمسة)**، فيتّخذ الصراعُ السياسيّ بُعدًا أكثر فجاجة، إذ لا يُعاد تعريف الوجود إلا عبر العنف، ويُقدَّم الموت بوصفه شرطًا للاعتراف بالإنسان داخل منظومةٍ سلطويّة تُقصيه وتشيّئه، فلا تعترف به إلا جثّةً أو رقمًا, ويتجلّى هذا الأثر القاسي للصراع في وعي الشخصيّة حين تقول:

(لستُ بحاجةٍ لأيّ مساعدة... لم يعد هناك ما أخافُ عليه، ولا ما أخافُ منه... ما الذي سيحصل مثلًا؟ أن أموت؟ اطمئن... فالموت يرفض أن يستجيب لي... هذهِ فقط وقفت إلى جانبي مد يدهُ وسحب المكنسة. أضاف بكلمات متقطعة: هذهِ فقط)[1].

يكشف هذا المقطع عن ذروة الصراع السياسي في بعده الوجودي، إذ لا يكتفي النسق السلطوي بإقصاء الإنسان، بل يفرغه من الخوف والرجاء معًا، حتى يغدو الموت ذاته بلا جدوى, وتتحوّل المكنسة هنا إلى علامةٍ رمزيّة على تشييء الإنسان وانحدار قيمته إلى مستوى الأداة، بما يفضح آليّات الإقصاء التي تمارسها السلطة, وبذلك، يتجلّى نسق الصراع السياسي في روايات شهيد الحلفي بوصفه صراعًا لا يقوم على قبول الآخر، بل على إقصائه، حيث تُقدَّم المبادئ والشعارات على حساب الإنسان، وتُمحى القيم الإنسانيّة لصالح أوهامٍ أيديولوجيّة لا تفضي في النهاية إلا إلى الفناء الذي يرمز له الكاتب بـ(السبات).

وعليه، فإنّ الصراع السياسي في هذه الروايات لا يُطرح بوصفه حدثًا عابرًا، بل يُبنى نسقًا ثقافيًا متكاملاً، تمرّر من خلاله الرواية موقفًا نقديًا حادًا من السلطة، وتكشف عن آليّات اشتغالها على الوعي، والجسد، والمصير. وقد تجلّى نسق الصّراع في صور عدّة، من أبرزها:

(1) ناقص خمسة, ص 182.

المطلب الأوّل:صراع الحروب:

تمثّل الحروبُ المظهرَ الأبرزَ للصراع السياسي حين يتحوّل من صراعٍ فكريٍّ أو أيديولوجيٍّ إلى مواجهةٍ عسكريةٍ تُخاض دفاعًا عن فكرةٍ أو مبدأٍ أو حرية. وقد شكّلت الحروب، في التاريخ العراقي المعاصر، أحد أكثر أشكال الصراع حضورًا وتأثيرًا، لما خلّفته من آثارٍ عميقة في البنية الاجتماعية والثقافية والإنسانية, غير أنّ الحرب في روايات شهيد الحلفي لا تُقدَّم بوصفها حدثًا عسكريًا أو واقعةً تاريخيةً عابرة، بل تتجلّى بوصفها نسقًا سياسيًا ضاغطًا يتسرّب إلى وعي الشخصيات الروائية، ويعيد تشكيل ذواتها ومساراتها داخل الفضاء السردي, فالحرب، في خطاب الحلفي، لا تعمل من خارج النص عبر توصيف المعارك وميادين القتال، بل من داخله، من خلال ما تُحدثه من تصدّعاتٍ نفسيةٍ وأخلاقيةٍ عميقة في بنية الشخصية, ومن ثمّ، ينصبّ اهتمام الحلفي على تحوّل الشخصية بعد الحرب :كيف تفكّر، وكيف تعيد النظر في مفهوم الوطن، وكيف تُعيد تعريف الشهادة والهزيمة والانتصار, فالشخصيات في رواياته لا تعيش الحرب بوصفها ماضيًا منتهيًا، بل بوصفها حاضرًا دائمًا يسكن اللغة والذاكرة والجسد، ويظلّ فاعلًا في تشكيل مواقفها وسلوكها ورؤيتها للعالم, ومن خلال هذا الوعي السردي، يمرّر الحلفي فكرةً أساسية مفادها أنّ الحرب لا تنتهي بانتهاء العمل العسكري، بل تستمرّ عبر ما تخلّفه من فقرٍ وانحطاطٍ فكريٍّ وأخلاقيٍّ ناتجٍ عن الظروف المعيشية القاسية، وهو ما يتجلّى بوضوح في أكثر من عملٍ من أعماله الروائية [1].

ويبرز ذلك بوضوحٍ في روايته (كش وطن)، إذ يقول الراوي على لسان بلقيس إحدى فتيات المبغى لتعبّر عن وعيٍ مأساويٍّ بالواقع ما بعد الحرب:

(1) ينظر: كش وطن، ص 81؛ وينظر أيضًا: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 119–120؛ أساليب السرد في الرواية العربية، ص 201–202.

(لقد ذهب زوجي شهيداً بمقاييس الوطن ليخلّفني وراءه عاهرة بموجب نفس المقاييس... الشّهداء أكرم منّا جميعاً، هل سمعت بهذا الشّعار ؟).[1]

إنّ هذا القول لا يصف أثر الحرب على المجتمع فقط، بل يكشف عن انهيار المعنى داخل الشخصية نفسها؛ إذ تتحوّل الشهادة من قيمةٍ أخلاقية إلى عبءٍ وجودي، وتتحوّل بلقيس إلى كيانٍ منبوذٍ نتيجة نسق سياسي يكرّم الموت ويُهين الأحياء. وهنا يعمل نسق الحرب بوصفه قوةً تعيد ترتيب القيم داخل وعي الشخصية، لا داخل الخطاب العام فقط.

فالكاتب يمرّر هنا نسقاً سياسيّاً يشي بأنّ الحرب ما زالت مستمرّة عندما يكون الوطن الذي يموت المرء من أجله غير قادر على حماية عوائل شهدائه وصون كرامتهم وتأمين احتياجاتهم، فالصّراع السّياسي هنا يبدو نسقاً مضمراً من خلال الحديث عن العلاقة بين الوطن والشّهيد. والكاتب في الوقت نفسه ينتقد بشدّة هذه الظّاهرة التي تسمح للوطن أن يطالب أبناءه بالدّفاع عنه، في حين أنّه لا يؤمّن لهم حياة كريمة، وهذا ما يجعل الحروب دائمة في البلاد العربيّة ؛ إذ (إنّ مكان وزمان الهزيمة العربيّة يتحدّدان يوميّاً في شكل الحياة اليوميّة وفي الفراق القائم أبداً بين السّلطةِ السّياسيّة وبين المواطن العربي، ففي حياة يوميّة نسيجها القمع وعبقها العسف وأريجها الاستبداد يهزم المواطن قبل الهزيمة، ويستسلم الفرد قبل استسلامه الرّسمي).[2]

إلى أنّ هذا الاقتباس يمثل دعامة تحليلية لفهم الصراع في مستوى يومي وشامل، إذ لم تعد الهزيمة مرتبطة بجبهة القتال فقط، بل تجسّدت في بنية الحياة العربية المعاصرة, وقد استثمرت الباحثة هذا النص لتفسير كيفية تجلّي الصراع السياسي في اليوميات التي يعرضها

---

(1) *كش وطن*، ص 24.

(2) *المثقّف العربي والعنف*، إبراهيم محمود، ضمن كتاب الثّقافة والمثقّف في الوطن العربي، إعداد وإشراف الطّاهر لبيب وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو)، تونس، 1990م، ص 104.

الحلفي، والتي يغلفها القمع والاستلاب والإهمال، ما يجعل الرواية ميدانًا لمساءلة السلطة على المستويات كافة: الثقافية، الاقتصادية، والبنيوية.

كما يظهر اشتغال هذا النسق في شخصية صاحب المبغى، الذي يتعامل مع إصابة صديقه في الحرب بسخريةٍ جارحة:

(أرجوك أن تضحك الآن، اضحك بكلِّ ما تملك من قوّة، هذا الوجوم لا يناسبك يا صديقي، اضحك لإغاظة الشّظيّة التي بترت عضوك التّناسلي، اضحك لإغاظة العدو الذي أراد بتر تناسل أحلامك، عليك أن تضحك نكاية بالحرب اللئيمة التي حاولت وضع شهواتنا في ثلّاجات الطّب العدلي وإجبارنا على تطليق الحياة طلاقاً خلعيّاً وأن نتوقّف عن الاحتلام..).[1]

إنّ هذا المقطع يُمثّل مثالًا على خطاب السخرية المقاومة، وهو أحد الأنساق التي يلجأ إليها الحلفي لمواجهة خطاب الحرب الشرس. فالضحك هنا ليس مجرد ردّ فعل عابر، بل استراتيجية تحدٍّ وصراع رمزي مع السلطة التي تنزع عن الإنسان إنسانيته. وقد قرأت الباحثة هذا النص بوصفه مقاومة نفسية ضد منطق الإخضاع، تُعيد صياغة الهزيمة باعتبارها لحظة وعي، والانتصار بوصفه استعادة للحياة.

بهذه العبارات التي يملؤها الهزء والسّخرية من الواقع المرير الذي وصل إليه صديقه، يعبّر الرّاوي عن عبثيّة الحروب ومدى الضّرر الذي تخلّفه على الشّعوب، ويبتكر علاجاً لها، وهو مقاومة بؤسها ولؤمها بالضّحك والاستهزاء بها. وهي دعوة للحياة والأمل مهما كان الواقع بائساً وأليماً.

وهنا تظهر ثنائيّة الهزيمة والانتصار بوصفها من أهمّ الأنساق السياسيّة المرتبطة بصراعات الحروب، إذ نرى الرّاوي يخاطب صديقه في لحظةٍ مشحونةٍ بالألم والسخرية، فيقول:

---

(1) *كش وطن*، ص 36.

(أنا أعرفك جيّداً وأعلم بأنّ أكثر شيء تكرهه هو الهزيمة، أنت تمتلك أسلوبك الخاص في خلق معاني الانتصار).[1]

لا يُقرأ هذا القول بوصفه مواساةً شخصية فحسب، بل بوصفه إعادة صياغة لمفهومي الهزيمة والانتصار داخل وعي الشخصية الروائية, فالانتصار، في هذا السياق، لا يعود مقترنًا بالبندقية أو ببلاغة الخطاب الحربي، بل بقدرة الإنسان على الصمود النفسي، والاستمرار، وابتكار معنى للحياة رغم الخراب, وبهذا، يمرّر الحلفي نسقًا سياسيًا مضادًا للخطاب السلطوي، إذ تُنزَع عن الحرب شرعيتها الرمزية، ويُعاد تعريف الانتصار بوصفه فعلًا فرديًا مقاومًا لمنطق التضحية القسرية, فالإرادة هنا تحلّ محلّ القوة، والوعي يحلّ محلّ الشعارات، لتغدو الشخصية موقعًا فعليًا لاشتغال النسق السياسي داخل السرد.

فالهزيمة ليست في خسارة شيء مادّي أو معركة أو حتّى عضو من الجسد، الهزيمة الحقيقيّة تكون في النّفس، والانتصار كذلك الأمر، يتحقّق بانتصار الإرادة، إرادة الحياة والاستمرار، فالكاتب يمرّر نسقاً سياسيّاً حول فكرة الصّراع، يحدّد من خلاله ماهية الهزيمة والانتصار، فهما لا يتحددان بمعطيات الواقع المادّيّة، بل بمعطياته النّفسيّة، ومن ثمّ، فإنّ الضّحك في وجه الحروب وآلامها هو انتصار من نوع آخر، انتصار يؤكّد أنّ الحياة ستستمرّ ولن تتوقّف مهما امتدت الحروب ومهما كثرت ضحاياها...

ونرى الرّاوي في رواية (سارق العمامة) يفعل الشّيء ذاته، فهو يعرض صوراً من صور آثار الحروب ومخلّفاتها، إذ يروي طاهر قصّة أبي نواس ؛ وهما شريكا الرّاوي في غرفته، فيقول:

---

(1) *كش وطن*، ص 36.

(لم يكن ولده فقط هو المفقود وإنَّ ما عائلته بكاملها والتي تضمّ زوجته وولده وابنته.. فقدهم في أحد صباحات الحرب الهوجاء.. خرج مبكِّراً ليأتي لعائلته بالفطور وعندما رجع وجد الفجيعة بانتظاره.. وجد تلك العائلة جثثاً مدماة تحت أنقاض بيته الذي لم يتمكّن من مقاومة الصّاروخ القادم من الدّولة المجاورة).[1]

إنّ قصة أبي نواس تُجسّد صورة مأساوية شاملة للحرب، لا تقتصر على الخسائر البشرية، بل تمتد لتشمل الحنين، والفقد، والعجز عن الفعل, وقد قرأت الباحثة هذا المشهد على أنه تجلٍّ لنسق سياسي يفضح لا إنسانية الصراع، إذ تُباد العائلات بلا ذنب، ويُعامل المدنيون كأهداف حربية, كما يدلّ غياب التحديد الزمني والمكاني في هذا المقطع على رغبة الكاتب في تعميم الإدانة، وجعل الحرب ذات هوية مطلقة للخراب.

يتضمّن هذا القول مجموعةً من الأنساق السياسيّة المضمَرة المتعلّقة بصراع الحرب.

أوّلها أنّ الحرب لا تفرّق بين صغيرٍ وكبير، إذ يروح ضحيّتها كثيرون بالجملة،

وثانيها أنّ ضحايا الحرب ليسوا أولئك الذين يموتون فحسب، بل أيضًا من يبقون أسرى صدمة الفقد والفراق، فهم ضحايا من نوعٍ آخر لا يقلّون مأساويّةً عمّن قُتلوا بنيرانها ظلمًا وعدوانًا.

وثالثها أنّ الحربَ فعلٌ مباغت يقتل (الآخر) لمجرّد أنّه من حدود الطرف المعادي، مهما كان بسيطًا أو عفويّ الحياة؛ وهذا ما يظهر في مشهد أبي نواس وهو ذاهبٌ لشراء عدّة الفطور ببراءةٍ تُقابلها مأساةُ السقوط المفاجئ للصاروخ.

يعكس هذا المشهد رؤيةَ الحلفي للحرب باعتبارها بنيةً ثقافيّةً لا حدثًا عسكريًا فحسب، إذ تتحوّل السياسة من بعدها المؤسسيّ الظاهر إلى نسقٍ نفسيّ وثقافيٍّ داخليٍّ يسكن الأفراد ويعيد

(1) *سارق العمامة*، ص 118.

تشكيل وعيهم, ومن هنا فإنّ التمسّك بالرموز والمذاهب يتحوّل إلى وقودٍ لحروبٍ لا تخدم الإنسان، بل تستهلكه وتُفرغه من معناه. كما أنّ تعبير السبات في النصّ يرمز بلاغيًا إلى موت الوعي الإنساني في ظلّ هيمنة الخطاب السلطويّ، فيمرّر الحلفي بذلك نسقًا سياسيًا قمعيًا متخفّيًا تحت عباءة الوطنية.

وبهذا التصوير، لا يُقدّم الحلفي الحرب كحدثٍ عابر، بل كمنظومةٍ ممتدّةٍ في اللغة والأدوار الاجتماعية واللامبالاة الممنهجة، فيكشف عن وعيٍ نقديّ يُعيد تعريف السياسة بوصفها ممارسةً ثقافيّةً تتغلغل في تفاصيل الحياة اليومية[1].

ونرى الراوي شهيد الحلفي يبلور مفهوم الحرب وصراعاتها في رواية (ناقص خمسة)، إذ يقول مثلًا:

(قالوا: انتهت الحرب، لكنّ أصوات المدافع ما زالت في أذني, الضحايا لم يسمعوا الخبر بعد).[2]

فالحرب هنا لم تعد حدثًا خارجيًا، بل صوتًا داخليًا يسكن الوعي، ويمنع الشخصية من الانفصال عن العنف حتى بعد إعلان نهايته رسميًا, وبذلك يكشف الحلفي عن المسافة العميقة بين خطاب السلطة وتجربة الفرد، حيث تُعلَن نهاية الحرب بينما تستمر آثارها داخل الشخصيات, وبهذا التصوير، لا يقدّم الحلفي الحرب بوصفها مأساة اجتماعية عامة فحسب، بل بوصفها نسقًا سياسيًا يعيد تشكيل الشخصيات نفسيًا ووجوديًا، فيجعلها تعيش الصراع داخل

(1) ينظر: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، ص 191–193؛ وينظر أيضًا: الهيمنة الرمزية، بيير بورديو، ترجمة: نظير جاهل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012م، ص 44–46؛ النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 121–123.

(2) *ناقص خمسة*، ص 101.

ذاتها، لا على جبهة القتال فقط, ومن هنا يتبدّى صراع الحروب في رواياته صراعًا داخليًا قبل أن يكون صراعًا عسكريًا، وصراعًا مع المعنى قبل أن يكون صراعًا مع العدو.

وهذا لا يعني أنّ الشعب كلّه كان منصاعًا للحرب، بل إنّ هناك رفضًا لها يشي بوعي الناس بعبثيّتها. وهذا ما يظهر على لسان الراوي في(رواية كش وطن)، إذ يقول:

(رأيتُ سيارات تدخل منطقتنا محمّلة بالنعوش المغطّاة بالأعلام، قلتُ لنفسي: لو بقيت في الجبهة لكنت رقمًا آخر تحت القماش).[1]

إنّ هذا المشهد السردي يعكس الوعي الشعبي المناهض لفكرة الحرب، إذ يُبرز الراوي نجاته من الموت بوصفها فعلًا واعيًا، لا خيانة للوطن, وتدلل الصورة على نسق سياسي ناقد ينزع عن السلطة شرعيتها الأخلاقية، إذ تحوّل النعش المغطّى بالعلم إلى رمز للخذلان لا للفخر.

ويكمل الراوي في رواية سارق العمامة:

(تركتُ الجبهة وعدتُ إلى بيتي، لم يسألني أحد: لماذا؟ لأن الجميع كان مقتنعًا أن الحرب ليست قدرًا، بل حماقة).[2]

ويذهب التحليل إلى أنّ هذا النص يُبرز تغيّر الوعي الجمعي تجاه الحرب، إذ لم تعد خيارًا مشروعًا في نظر المجتمع، بل عبئًا مفروضًا من السلطة لأهداف غير وطنية, وهنا يمرّر

(1) *كش وطن*، ص 203.

(2) *سارق العمامة*، ص 167.

الحلفي نسقًا سياسيًا ناقدًا يفضح عبثية الصراع ويكشف عن انعدام القناعة الشعبية بشرعية الحروب.

يذكر الراوي يذكر في رسالته إلى الرئيس فكرة الهروب بطريقة ساخرة، إذ يقول في رواية ناقص خمسة:

(كتبتُ في رسالتي: أنا وأنت متشابهان يا سيادة الرئيس، كلانا لم نر الجبهة إلا في الصور).[1]

إنّ هذه الجملة تختزل مفارقة سياسية لاذعة، تُظهر تواطؤ القيادات مع النفاق، في حين يُضحّى بالمواطن العادي في معارك لا يد له فيها, فالهروب هنا لا يُدين الراوي، بل يُدين القائد الذي يفرض الحرب ولا يشارك فيها, وهذا يفضح زيف الخطابات الرسمية حول الشجاعة والتضحية، ويجعل من المفارقة الساخرة أداة لكشف انهيار شرعية السلطة.

(1) *ناقص خمسة*، ص 105.

المطلب الثّاني: صراع (الشّهادة):

يمثّل الموت واحداً من أهمّ الموضوعات التي تتّصل بفكرة الصّراع ؛ إذ إنّه يتّخذ في ظلّ السّياسة تسميات عدّة، فقد يكون موتاً عاديّاً، وقد يكون قتيلاً، وقد يكون ضحيّة، وقد يكون شهيداً... كلّ هذه المسمّيات لشيء واحد وهو الموت النّاتج عن الصّراعات الحربيّة، ولا سيما في البيئات العربيّة، وهذا ما يشكّل نسقاً سياسيّاً ينتقده الكاتب، ففي رواية (كش وطن) نراه يقول:

(إنّنا الشّعب الوحيد الذي يحمل صفة الفنان، تفنّنه ليس في قضايا الوجود وإنَّ ما في قضايا العدم، إنَّ هـ الخزين المعرفي لثقافتنا تجاه الفكرة، فكرة الذّهاب نحو اللاشيء..).[1]

إنّ هذا الاقتباس يمثّل نسقًا سياسيًا ناقدًا للثقافة السائدة التي تحتفي بالموت أكثر من الحياة. فالفنّ هنا يُستخدم تهكميًا ليعكس سلوكًا جمعيًا مأساويًا، يُقدّس الفناء وينسى صناعة الحياة. وقد قرأت الدراسة هذا النص باعتباره تعبيرًا عن صراع مفاهيمي داخل الهوية الثقافية للمجتمع العراقي، وهو صراع يعيد إنتاج العدمية تحت مسميات البطولة والشهادة.

إنّه يسخر من نظرة الشّعوب العربيّة للموت، وينتقد طريقة هذه الّشعوب في اهتمامها بقضايا الموت وطقوسه وما سيجري بعد الموت أكثر من اهتمامهم بالحياة ومتطلّباتها ومقتضياتها، وهو صورة من صور العجز في رأيه، وتظهر سخريته من ذلك من خلال تسميته لها بالفن، إنّ يرى في هذه النّظرة فنّاً، والفنّ يحمل في أطوائه معاني الإبداع والتّسلية أكثر ممّا يحمل معاني اتّباع التّشريعات أو تحقيق الإفادة الحياتيّة للشّعوب.

(1) *كش وطن*، ص 40.

وهذا ما استدعى تعجّبه من حضور الموت وطرائقه في البلاد العربيّة بشكل عام، وفي وطنه (العراق) على وجه الخصوص ؛ يقول الرّاوي:

(ما أكثر أساليب الموت في هذا الوطن المعطاء، لقد مُتنا بكلّ الطّرق، أتخيَّل الجثث المرميّة في الصّحراء وهي تُنهَش من قِبل الكلاب المترحّمة على آلهة الحروب، أو الجثث المتزاحمة مع أكوام النّفايات).[1]

إنّ كثرة أساليب الموت ليست وصفًا بلاغيًا فقط، بل تشكّل نقدًا سياسيًا لواقع تتشابك فيه السلطة مع الإهمال والفوضى. فالموت، كما تُصوّره الرواية، ليس قدرًا طبيعيًا، بل نتيجة حتمية لفساد الأنظمة وغياب العدالة, وقد اعتمدت الدراسة هذا الاقتباس في تحليل نسق الصراع السياسي الذي يحوّل المواطن إلى (وقود للخراب)، ويجعل من الحياة العادية مغامرة وجودية محفوفة بالموت العبثي.

إنّه موت بالجملة وجثث مرميّة في كلّ مكان، والمفارقة تكمن في سخرية الكاتب من هكذا حروب يخوضها الإنسان بهدف الدّفاع عن وطنه، في حين أنّ جسده بعد الموت لا يوارى ثرى ذلك الوطن، إنّها مفارقة مؤلمة حدّ السّخرية، ولا يقف الموت عند حدود انتشار الجثث يل إنّ الكلاب الشّاردة تلتهم جثثهم ، و أكثر من ذلك ، فإنّ إحصاء الموتى يحتاج إلى مؤسسات، والمفارقة هنا، أنّ الموتى الذين يعترف بهم الوطن هم شهداء وما عداهم يكونون قتلى، يقول الرّاوي متحدّثاً عن مؤسّسة الشّهداء:

(بعد مسافة قصيرة سألني السّائق عن مكان تلك المؤسّسة بالتّحديد، أجبته بأنّي لا أعرف مكانها بالضّبط ولكنّها من المؤسّسات الجديدة التي تمّ استحداثها بعد التّغيير، كنت قد

(1) *كش وطن*، ص 40.

سمعت بتلك المؤسسة واطّلعت على قانونها الذي يتضمّن في أحكامه مواداً شرَّعت لضمان حقوق كلّ مَن تمَّ إعدامه من قِبل النّظام السّابق).[1]

يسلّط هذا المشهد الضوء على نسق سياسي دقيق يتعلّق بكيفية بناء السلطة للذاكرة الجمعية بعد الصراعات، حيث لا تُمنح صفة (الشهيد) بوصفها نتيجةً للتضحية، بل بوصفها قرارًا مؤسسيًا مشروطًا بالانتماء السياسي, فالمؤسسة، التي يُفترض أن تكون كيانًا خدميًا، تتحوّل إلى أداة فرز أيديولوجي، تعترف بفئة محددة من الموتى وتحجب هذا الاعتراف عن غيرهم.

ويكشف النص كيف تُعاد صياغة مفاهيم الشهادة والتضحية داخل خطاب السلطة، لتغدو وسائل للتمييز السياسي لا قيَمًا وطنية جامعة. فمَن أعدمه النظام السابق يُمنح صفة (الشهيد)، في حين يُجرَّد من هذه الصفة كلّ من مات دفاعًا عن كرامته أو أرضه إذا كان خارج سردية النظام الجديد, وبهذا، يمرّر الحلفي نقدًا سياسيًا لاذعًا لآلية تحويل الموت إلى ملف إداري، تُقرّره القوانين لا القيم، وتُحدّده السلطة لا العدالة.

يتعمّق هذا النسق السياسي أكثر حين ينتقل السرد من مستوى المؤسسة الرسمية إلى مستوى الوعي اليومي البسيط، حيث تُعاد إنتاج مفاهيم الحرب والشهادة داخل الخطاب الشعبي ذاته, فالحرب لا تُخلّف قتلى فحسب، بل تُخلّف لغةً جديدةً للتعامل مع الموت، تُرسّخها السلطة وتعيد تداولها في الوعي الجمعي، حتى تغدو الشهادة مفهومًا مألوفًا، متداولًا، ومجرّدًا من بعده الإنساني الفردي, وفي هذا السياق، يستثمر الحلفي الحوار العابر مع سائق التاكسي ليكشف كيف يتسلّل النسق السياسي الرسمي إلى الخطاب اليومي، ويُعاد إنتاجه تلقائيًا من قبل الأفراد،

(1) كش وطن، ص 43.

دون وعيٍ نقدي مباشر, فالسائق لا يتحدّث بوصفه ممثلًا للسلطة، بل بوصفه فردًا عاديًا، غير أنّ لغته مشبعة بخطابٍ مؤسسيٍّ يُكرّس كثرة الشهداء بوصفها أمرًا طبيعيًا، بل حتميًا, ومن خلال هذا المشهد، يُمهّد السرد للكشف عن نسبية مفهوم الشهادة، إذ لا تُطرح بوصفها قيمة أخلاقية ثابتة، بل بوصفها توصيفًا سياسيًا متحوّلًا، يخضع لمعايير السلطة القائمة وتغيّراتها. وهو ما يدفع الراوي إلى ممارسة رقابة ذاتية على خطابه، حين يُفضّل الصمت وحذف تعقيبه الشخصي، إدراكًا لخطورة الخروج عن النسق السائد، ولا سيّما في فضاءٍ مؤسسيٍّ سيُحاكم فيه الكلام لاحقًا.

وعند هذا الحدّ، يقول الراوي:

(الشّهداء... الشّهداء، ما أكثر الشّهداء في هذا الوطن، كان السّائق يردد هذه العبارة وأنا أنصت إليه وأكتفي بالصَّمت، مفضّلاً ذلك كردّة فعل من يتجنَّب الدّخول في نقاشات لا يعرف عقباها، بداخلي كنت أعقِّب على ما يصدر من السّائق، طرحه كان واقعيّاً، كان تعقيبي يتلخّص بأنّ لكلّ مرحلة شهداءَها ولكلِّ سُلطة معاييرها لتحديد من يستحقّ صفة الشّهادة، وجدت أنّه من الأجدر أن أحذف هذا التّعقيب من القصّة التي سأرويها أمام الموظّف المختصّ في مؤسّسة الشّهداء).[1]

إنّ هذا النص يعكس بجلاء نسق الصراع السياسي في تشكيل مفاهيم الشهادة، حيث تُخضع الرموز الوطنية لمعايير النظام السائد, فكل مرحلة تصنع شهداءها، وفقًا لمنطق السلطة لا لمعيار الحقيقة أو التضحية, وقد دلّت الدراسة بهذا المقطع على أن الحلفي يمرّر نقدًا حادًا للمؤسسات التي تحتكر تعريف البطولة، وتحصرها ضمن مقاييس حزبية أو طائفية، مما يجعل الشهادة مفهومًا مشوّهًا يُستثمر سياسياً أكثر مما يُقدّر إنسانيًا.

(1) *كش وطن*، ص 44.

أما في رواية (ناقص خمسة)، فيبرز صراع الشهادة كجزء من اللعبة السياسية، إذ يقول الراوي ساخرًا:

(الشهداء أكرم منّا جميعًا، صاحب هذه المقولة لم يفكّر في يوم من الأيام أن يكون كريمًا).[1]

يكشف هذا القول عن نفاق المنظومة السياسية التي ترفع شعارات تمجيد الشهداء بينما تتخلّى عن القيم التي تموت الشعوب من أجلها. فالمفارقة تكمن في أن من يدعو للتضحية ليس مستعدًا لها، ومن يتحدث عن الكرامة لا يمارسها. الحلفي هنا يفكك الخطاب التعبوي ليُظهر كيف تتحول الشهادة من فعل مقدّس إلى سلعة أيديولوجية تُحدّد قيمتها حسب ولاء الضحية، لا حسب عدالة القضية. فالكاتب يعبّر بطريقة ساخرة عن مفهوم الشّهادة في سياق الصّراعات السّياسيّة، فهناك تجييش ودعوة للشّهادة ومجالس وخطابات وأقوال تُصاغ لتدعو إلى الشّهادة، لكنّ المنظّرين لها لا يقربونها، بل إنّهم لا ينزلون إلى ساحات القتال. وفي ذلك تصوير لحالة التّنويم الفكري الذي تمارسه أطراف الصّراع ؛ بغية فرض أفكارها بالقوّة ودعوة النّاس للرّضوخ لها. وتؤكد إنّ النصوص التي تناولت (مؤسسة الشهداء) و(أعدادهم) و(شعارات تمجيدهم) تكشف عن نزعة سلطوية لامتلاك مفهوم الشهادة واحتكاره، مما يجعلها جزءًا من الصراع السياسي بين الخطاب الرسمي ومأساة المواطن. فالحلفي يُبرز المفارقة بين الموت من أجل الوطن، والحياة المُهانة فيه، محولًا مفهوم الشهادة من فعل مقدّس إلى سلعة أيديولوجية تُحدَّد قيمتها حسب ولاء الضحية، لا حسب عدالة قضيته.

(1) *ناقص خمسة*، ص 201.

المبحث الثّالث: نسق السّلطة:

إنّ السّلطة تُفهم في هذا المبحث بوصفها منظومةً كليةً تنتظم فيها أنماط السيطرة والتأثير والهيمنة داخل المجتمع، ولا تقتصر على بعدها السياسي المباشر، بل تمتدّ لتشمل الأبعاد الاجتماعية والثقافية والدينية، بما يحدّد طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبين الفئات المختلفة داخل البنية الاجتماعية, فالسلطة، في هذا السياق، (لا تُختزل في كونها مجموع آليات النفي أو الرفض أو الإقصاء، بل هي البنية المنتِجة لذلك فعليًا، إذ تصل إلى حدّ إنتاج الأفراد أنفسهم وصياغة وعيهم وسلوكهم داخل المجتمع) [1].

وتتجلّى هذه الرؤية للسلطة بوضوح في روايات شهيد الحلفي، حيث لا تظهر السلطة بوصفها جهازًا قهريًا خارجيًا فحسب، بل بوصفها شريكًا خفيًا في تشكيل الهوية الفردية والاجتماعية للشخصيات, فالشخصيات الروائية تتحرّك داخل شبكة سلطوية مركّبة، تتداخل فيها الدولة مع الخطاب الثقافي والديني، بما يجعل السلطة نسقًا مضمَرًا متغلغلًا في بنية الوعي، لا كيانًا فوقيًا منفصلًا عن المجتمع.

وتكشف النصوص الروائية عن اندماجٍ قسريٍّ بين الدولة والسلطة، (إذ تسعى السلطة إلى ابتلاع الدولة في جوفها، لتغدو السلطة هي الدولة، وتُهيمن بذلك على الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي دون منازع)[2]، ويؤدّي هذا الاندماج إلى تعقيد فعل المقاومة داخل المتن السردي، لأنّ السلطة لا تُواجَه بوصفها قوةً محدّدة، بل بوصفها منظومةً شاملة تتخفّى خلف مؤسسات الدولة وخطاباتها.

---

(1) *حوارات ونصوص (فوكو، دريدا، بلانشو)*، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط1، 2001م، ص 35.

(2) *سيكولوجيا السّلطة*، سالم القمودي، مؤسسة الانتشار العربي، ط2, بيروت، 2000، ص 17.

وفي هذا السياق، لا ينسجم التصوّر الهيغليّ الذي يرى في الدولة قيمةً أخلاقيةً عليا متصلة بالجسم الاجتماعي، مع ما تقدّمه روايات شهيد الحلفي؛ إذ تميل هذه الروايات إلى فضح تهافت الأخلاق السياسية، وكشف انفصال السلطة عن القيم المجتمعية الحقيقية، وتحويل الدولة إلى أداة قسر لا تعبّر عن الإرادة العامة بقدر ما تفرض الطاعة والخضوع.[1]

وتؤسّس الروايات، في هذا الإطار، لعلاقة سلطوية قوامها ثنائية السيّد/التابع، والخضوع/التمرّد، حيث تُعاد صياغة الحياة الاجتماعية على أساس الطاعة القسرية، وهو ما ينسجم مع التصوّر الذي يرى (إنّ الدولة تقوم أساسًا على الطاعة والخضوع للسلطة، حتى غدت الحياة الفاضلة، في هذا السياق، حياةً مطيعةً لا حياةً حرّة).[2]

ويُعتقد أنّ هذا التوصيف ينسجم مع ما يرسمه شهيد الحلفي في رواياته من مجتمع تحكمه الطاعة القسرية، ويؤطر الفعل الروائي ضمن صراع خضوع/تمرّد.

فالطّابع العام للسّلطة والتّنظيمات المؤسسيّة تتمثّل في تشكيل وتنظيم العلاقة مع أفراد المجتمع بطريقة قوامها سلطة/سيّد، مجتمع/ أتباع [3] , ويُبرز هذا الطرح كيف تتحوّل الطاعة من واجبٍ مدنيٍّ إلى ممارسة قهرية تُفرض عبر الخوف والرمز والخطاب, ومن هنا، تُفهم السلطة في روايات شهيد الحلفي بوصفها (شبكةً منتِجة تمرّ عبر الجسد الاجتماعي بأكمله، أكثر من كونها هيئةً قمعيةً سلبية وظيفتها المنع أو العقاب فقط) [4] فهي تشمل أنظمة الحياة الإنسانيّة جميعها ولا تختصّ بالسّياسة فحسب . إنّ هذا الفهم الفوكويّ للسلطة ينسجم مع آليات

(1) ينظر: *في البحث عن جذور الشر*، ص 137-138.

(2) *الطّاغية والمعرفة*، محمد أحمد الخفاجي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1, 2010م، ص 28.

(3) ينظر: *المعرفة والسّلطة: مدخل لقراءة فوكو*، حسن حماد، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، ط1, 2013م، ص 84.

(4) *نظام الخطاب، ميشيل فوكو*، ترجمة محمد سبيلا، ط1، دار التنوير، بيروت، 2007م، ص 84.

اشتغالها في المتن الروائي، حيث تتحوّل إلى نسق شامل يتسرّب عبر اللغة والثقافة والسلوك. إذ (إنّ الآخرين موجودون في صميم المشروع السّياسي الذي لا تنفصل فيه الخطّة عن الخطاب الموجّه للآخر لتبرير المشروع له وإقناعه به. وعلى هذا النّحو يتكوّن المشروع من الخطّة، وهي مؤسّسة على المعرفة) [1],فهي تتسرّب عبر اللغة، والعلاقات اليومية، والرموز الثقافية والدينية، وتُعيد إنتاج ذاتها من داخل المجتمع نفسه، لا من خارجه.

كما يتجلّى اشتغال السلطة عبر تداخل التخطيط السلطوي مع الخطاب الموجّه للآخر، حيث (يتأسّس المشروع السياسي على المعرفة والخطاب معًا، في إطار يسعى إلى تبرير الهيمنة وإقناع المجتمع بها) [2], ويعكس هذا التداخل ما تصوّره روايات الحلفي من وعيٍ زائف تُنتجه السلطة عبر الإعلام والخطاب المؤسسي، بما يضمن استدامة الخضوع.

وعلى هذا الأساس، تمثّل السلطة في روايات شهيد الحلفي نسقًا شاملًا لا يقتصر على السلطة السياسية بوصفها نظامًا حاكمًا، بل يمتدّ إلى السلطة الثقافية التي تُعيد إنتاج القيم السلطوية داخل المجتمع، وتُشرعن هيمنة النظام السياسي, ومن هنا، يمكن تحليل تمثّلات نسق السلطة في الروايات من خلال مستويين متكاملين: السلطة السياسية (النظام السياسي)، والسلطة الثقافية بوصفها البنية الرمزية التي تضمن استمرارية هذا النظام, ويمكن تحليل ذلك من خلال ما يأتي:

---

(1) *في البحث عن جذور الشر*، ص 73.

(2) *هيجل والمجتمع*، جان بيار لوفيفر وبيار ماشيري، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1, 1993م، ص 60.

المطلب الأوّل: السّلطة السّياسيّة (النّظام السّياسي):

تعدّ (السّلطة السّياسيّة هي في الأصل سلطة المجتمع التي يفرضها على أفراده، تتجلّى بقسرهم على التّصرّف وفق أساليب أو أنماط سلوكيّة محدّدة).[1]

إنّ هذا التعريف يُظهر طبيعة السلطة بوصفها مفروضة بقوة الجماعة، لا باعتبارها عقدًا اجتماعيًا طوعيًا، وهو ما يكشفه الحلفي في تصويره لمجتمع مقهور بأنماط سلوك مفروضة فرضًا.

فهي (ليست شرّاً بطبيعتها.. ولكنّها تتضمّن إمكانيّة الشّرّ، أي إمكانيّة تملك المجتمع كلّه من خلالها، فالأنا السّحري ينزع نحو تملّك السّلطة لنفسه وبذلك يتملك المجتمع كلّه ويشبع رغبته).[2]

إنّ هذا الرأي ينسجم مع النسق السياسي في روايات الحلفي، حيث تبدو السلطة كمجال قابل للاستغلال والتوظيف القمعي من قبل من يمتلكها، مما يحوّلها إلى أداة للهيمنة وليست خدمة للصالح العام.

وتتجسّد السّلطة السّياسيّة في روايات شهيد الحلفي من خلال رموز وشخصيات سرديّة تؤدّي وظيفة تمثيل السلطة، لا بوصفها أفرادًا بأسمائهم، بل بوصفها مواقع سلطويّة, ففي رواية كش وطن، لا تحضر السلطة عبر مسؤول حكومي محدّد، بل تتجلّى من خلال تمثال الرئيس بوصفه رمزًا سياسيًا مركزيًا يمارس حضوره القهري عبر الخوف، كما في قول الراوي:

(أقف هنا لأمارس الخوف نيابة عن صاحبي الذي ينام في القصر).[3]

---

(1) *في البحث عن جذور الشر*، ص 136.

(2) المصدر نفسه، ص137.

(3) *كش وطن*، ص 77.

وبهذا يتحوّل التمثال إلى شخصية سلطويّة صامتة، تمارس فعل الهيمنة الرمزية، وتكشف عن نسق سياسي يقوم على إخضاع الأفراد نفسيًا قبل إخضاعهم ماديًا.

أمّا في (رواية ناقص خمسة)، فتظهر السلطة السياسية من خلال شخصية رئيس الوزراء المتخيَّل، التي تمثّل نموذجًا مضادًا للسلطة التقليدية، وتُستثمر سرديًا بوصفها سلطة بديلة تُدين السلطة القائمة, فهذه الشخصية لا تؤدي وظيفة الحاكم المتسلّط، بل تُستخدم أداةً نقدية لفضح الأنظمة السياسية التي تفصل بين السلطة والمواطن، وتضع السياسي فوق المساءلة، وبذلك يضمر النص دعوةً إلى إعادة تشكيل العلاقة بين السلطة والشعب على أساس المشاركة لا القهر.

وتُعدّ (رواية ناقص خمسة) واحدةً من أهم روايات شهيد الحلفي التي تمثّل روايةً سياسيّةً بامتياز؛ إذ إنّ (السّياسة هي بوّابة أي تغيير وفاتحة كلّ عهد جديد ولأنّها مفتاح كلّ شيء؛ الرّزق، والأمن، والحريّة، والعدالة، والعمل في السّياسة هو مواجهة مستديمة متصاعدة معلنة مع السّلطة السّائدة وأجهزتها ومواليها)[1]، وعليه، فإنّ الرواية التي تهتم بذلك نسمّيها رواية سياسيّة، وهذا ما انطبق إلى حد كبير على رواية (ناقص خمسة) .

وتقوم الرواية السياسية، بوصفها (نزعةً سردية، على الدعوة إلى أفكارٍ سياسيّةٍ معيّنة وتفنيد غيرها، بما يفسح المجال لحواراتٍ ذات طابعٍ سياسيٍّ واضح، ويجعل الحدث السياسي جوهر بنيتها السردية، وإن تضمّنت أحداثًا اجتماعية أو دينية أو تاريخية) [2].

(1) *الأبطال وملحمة الانهيار: دراسة في روايات عبد الرحمن منيف*، نجوى الرياحي القسنطيني، مركز النشر الجامعي، تونس، 1999م، ص 85.

(2) *المصطلحات الأدبيّة المعاصرة*، سعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعيّة، الدار البيضاء، ط 1، 1984م، ص 60.

ويُلحَظ أنّ هذا الطرح يعكس بنية الرواية السياسية عند الحلفي، التي تقدّم رؤية بديلة للنظام السائد، وتشتغل على فضح البنى السلطوية من داخل خطابها المهيمن.

وهي الرّواية التي (يتمكّن كاتبها من تقديم رؤيته السّياسيّة كقضيّة من قضايا الواقع السّياسي من خلال معالجة فنّيّة جيّدة هي رواية سياسيّة).[1]

إنّ الحلفي يحقّق هذا النمط من خلال المزج بين السخرية والفانتازيا السياسية لتقديم رؤية مستقبلية تنبع من نقد الواقع القائم، وبذلك تصبح رواياته وثيقة احتجاج رمزي.

وهذا ما يظهر بشكل واضح في رواية ناقص خمسة التي تمثّل تأريخاً مستقبليّاً للعراق الجديد الذي يتمنّاه الكاتب، فهو يبيّن رؤيته للسّلطة الجديدة ويضمر بذلك نسقاً سياسيّاً يظهر نقده ورفضه للسّلطة السّياسيّة في العراق ؛ وهنا نراه يرسم بصورة فكاهيّة صورة رئيس الوزراء المتواضع الذي يختلط بعامّة الشّعب، كأن يقول:

(يبتسم، تَبتَسم هي أيضاً، تضيف:

_ هل يمكن للمواطنة أن تسأل رئيس وزراء بلدها عن السّبب الذي يجعله يحسدها.. ؟

_ أنا أحسدك لإنَّ كِ تقومين بدور عظيم..

تردُّ عليه بسرعة:

_ هذه مجرَّد مزحة لكسب ودِّ مواطنة عراقيّة..

أليس كذلك ؟

(1) *الرّؤية السّياسيّة في الرّواية الواقعيّة في مصر (1965–1975)*، حمدي حسين، دار المعارف، القاهرة، ط1, 1987م، ص 18.

(بل هي الحقيقة.. هناك أمور على أمثالي التّصريح بها.. إنّ الدّور الذي تؤدّيه أنتِ وزملاؤكِ في خدمة البلد أعظم بكثير ممّا أقوم به أنا..).[1]

إنّ هذا المشهد ليس فقط مجازًا عن دولة المواطن، بل يضمر نسقًا احتجاجيًا على الأنظمة العربية التي تضع السياسي فوق المحاسبة، وهو ما يدعو إلى إعادة تشكيل علاقة السلطة بالمواطن.

تظهر السّلطة السّياسيّة من خلال شخصيّة رئيس وزراء الذي يبدو وطنيّاً قريباً من الشّعب، بل يحسد موظَّفي الدّولة ؛ لأنّ لديهم القدرة على خدمة الوطن أكثر منه، وها ما يضمر نسقاً ثقفيّاً يندّد بالسّلطة السّياسيّة القائمة في البلاد العربيّة بوجه عام وفي العراق على وجه الخصوص، وفي ذلك دعوة إلى القيام ضدّها وإطاحتها والعمل على تشكيل سلطة سياسيّة منبثقة من الشّعب وتحكي همومه وأحواله.

(1) *ناقص خمسة*، ص 6.

المطلب الثّاني: السّلطة الثّقافيّة:

نعني بالسّلطة الثّقافيّة القوّة المسيطرة على ثقافة أفراد المجتمع و التي تتدخّل في أفكارهم و معتقداتهم بطريقة واعية أو غير واعية . و يمكن أن نقول إنّ السّلطة السّياسيّة تدّعي حقّ الاحتكار، وأشكال القوّة (تحت شعار حماية مصالح المجموعة، فإنّه بات من الشّبه مؤكّد أن تحاول احتواء مختلف الأفراد وعلى رأسهم المثقفين).[1]

بأنّ هذا الاحتواء لا يتمّ إلا عبر الإقصاء أو الإذلال، وهو ما يتبدّى في روايات الحلفي التي تعرّي السياسات الثقافية التي تنمّط المثقف وتجعله جزءًا من أدوات السلطة أو تُقصيه.

والحقيقة أنّ احتواءها جاء على هيئة تضييق على المثقّفين وقمع لحرّياتهم، وهذا ما أدّى لعدم ظهور روايات ناضجة سياسيّاً في ظلّ الأنظمة الدّيكتاتوريّة التي حكمت العراق في تاريخه الحديث، وهذا ما أنشأ طبقة ثقافيّة مغتربة تكتب الوجع العراقي نصّاً روائيّاً في المنفى، هكذا (نشأت الرّواية العراقيّة وتطوّرت في المنفى بوتيرة سريعة منذ أوائل تسعينيّات القرن الماضي، وبلغت ذروتها في بداية الألفيّة الثّالثة.. ومن سمات نص المنفى أنّه: انشغل في تقليب محنة العراقي في زمن الدّيكتاتور والحرب، إذ وفّرت فسحة الحرّيّة في المنفى كتابة نصوص واضحة وصريحة عن عذاب العراقي وخوفه وهلعه ومقاومته ومعاناته وهو يواجه الموت يوميّاً، نصوص كان من المستحيل كتابتها في ظروف العراق حينذاك).[2]

(1) *تمثيلات المثّقف المقاوم: صورة المثّقف في فكر إدوارد سعيد*، محمد الهادي كشت، مجلة المثقف العربي، العدد الخامس، نيسان، 2018م، ص 219.

(2) *الرّواية العراقيّة: رصد الخراب العراقي*، عبد الهادي سعدون، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1, 2015م، ص 8.

وتُلحَظ أنّ نضج الرواية السياسية العراقية جاء نتيجة تحررها من هيمنة الرقيب، وهذا ما يفسّر تركيز الحلفي على مفاهيم القهر والمنفى، بوصفها مدخلًا لحرية الكتابة والاحتجاج السردي.

ويمكن القول أيضاً أنّ هناك قضيتين داخليّتين انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج، وهما القهر السّياسي والظّلم الاجتماعي.[1] أنّ هذه الثنائيات حاضرة بقوة في خطاب الحلفي، وتشكل أرضية لكل أنساق السلطة التي تعاني منها الذات العراقية، سواء في الداخل أو في الخارج.

من هنا كان (المثقّف من الشّخصيّات الفاعلة في أيّ مجتمع إنساني، بحكم المكانة التي يحتلّها فيه، ودوره في إنتاج الوعي وترسيخه في عقول العامّة من النّاس، وبناء مؤسّسات الدّولة، ودوره المحوري في التّحرّر والاستقلال، إضافةً إلى نشاطه الكفاحي والنّضالي في النّهوض بالمجتمع والثّقافة، لذلك فدوره بقدر ما يكون إيجابيّاً من خلال الارتقاء بالفكر الجمعي بقدر ما يكون خطيراً جدّاً؛ لأنّه يهدّد حرّيته في التّعبير وسلامته، خصوصاً لمّا يدخل في صراع مع السّلطة، ومن هنا أدرك المثقّفون هذا الخطر الدّاهم بهم، فمنهم من فضّل الخضوع ومنهم من استمرّ في المقاومة..).[2]

إلى أنّ المثقف في روايات الحلفي يمارس دورًا مزدوجًا؛ فهو ضحية للسلطة، وفي الوقت نفسه شاهد على قبحها، لذلك يظهر كثيرًا في أعماله بوصفه ملاحقًا أو صامتًا قسرًا.

---

(1) ينظر: *البطل في الأدب العربي المعاصر (الشخصيّة البطوليّة والضّحيّة)*، سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الكاتب، العدد 200، القاهرة، 1977م، ص 44–45.

(2) *أزمة المثقّف في روايات عزّ الدين جلاوجي: أزمة سلطة أم أزمة وعي*، خديجة بن زيان، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 7، 2013م، ص 2.

فالسّياسة حاضرة في كلّ مجالات الحياة وتمثّل سلطة ثقافيّة مهيمنة على الشّعب بأكمله، فـ (في كلّ أمر من أمور الدّنيا سياسة ومن الصّعب تجزئة حياة الإنسان إلى سياسة ولا سياسة، فالشّاب الذي لا يمكن أن يتزوّج بسبب أزمة السّكن يعاني من مشكلة سياسيّة، والرّجل العاجز جنسيّاً بسبب القهر الواقع عليه يدفع ثمن مشكلة سببها الأساسي سياسي، في عصرنا نحن نتنفّس السّياسة ليل نهار).[1]

إنّ هذا التصوّر يحوّل الرواية إلى فضاء شامل للمساءلة، وهو ما يتجلّى في أعمال الحلفي التي لا تفصل بين الاجتماعي والسياسي، بل تجعل السياسة شرطًا لفهم كلّ شيء.

فالإنسان (يقوم بعمليّة التّغيير السّياسي لتشمل كافّة الأمور والظّواهر الاجتماعيّة والاقتصاديّة باعتبارها الجذر الكامن في معادلة التّطوّر الحضاري للمجتمع).[2] فالسّياسة تدخل في أدق تفاصيل حياة الإنسان لأنّها من صنعه.

إنّ الرواية عند الحلفي تتعامل مع الثقافة لا بوصفها موضوعًا بل بنية تسكن كل تفصيلة حياتية، وهو ما يعيد تأويل النسق الثقافي كحقل ثقافي مهيمن.

ويتجلّى تحدّي السرد الروائي للسلطة الثقافية المهيمنة في روايات شهيد الحلفي من خلال تفكيك المفاهيم المقدّسة وإعادة تحميلها بدلالات مضادّة، بما يُفضي إلى كشف الطابع الأيديولوجي للخطاب الثقافي السائد. ففي رواية (*كش وطن*)، يعمد السارد إلى إعادة تعريف

(1) *سوسيولوجيا الرّواية السّياسيّة*، صالح سليمان عبد العظيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1, 1998م، ص 192–193.

(2) *البطل السّياسي في الرّواية العراقيّة*، حمزة مصطفى الخليلي، مجلة الأقلام، العدد 5–6، شباط–آذار، بغداد، 1976م، ص 86.

مفهوم (النضال)، وهو من أكثر المفاهيم رسوخًا في الوعي الجمعي بوصفه فعلًا بطوليًا مرتبطًا بالمقاومة والحرب، إذ يقول:

(تمَّت مداهمة المبغى بصورة مفاجئة وقامت الشّرطة باعتقالي أنا وزميلاتي في النّضال، كان ضابط الشّرطة قد ضحك بملء فمه حين سمعني أردّد مصطلح (زميلاتي في النّضال).[1]

إنّ هذا الاستخدام الصادم للمفهوم يُشكّل خرقًا مباشرًا للنسق الثقافي السائد، إذ ينقل (النضال) من حقل البطولة الأيديولوجية إلى حقل الهامش الاجتماعي، ويحوّله إلى أداة ساخرة تكشف زيف الخطاب الذي يحتكر الشرف والبطولة باسم السلطة، بينما يُنتج في الواقع مزيدًا من القهر والدمار, وبهذا لا يكتفي السرد بوصف السلطة الثقافية، بل يعمل على تفكيكها من داخل لغتها, ويظهر هذا التفكيك بوضوح أكبر في معالجة مفهوم (الإرهاب)، كما في الحوار الذي يرد في (كش وطن):

(قلت له: وأنت ما هي تهمتك ؟ إرهاب..

رغم ما يحمله من مكنونات الضّراوة إلّا أنّني لم أتحسّس في شخصيَّته أي جذور إجراميّة، حتّى مفردة إرهاب التي أطلقها بوجهي كانت أشبه ما تكون بقنبلة صوتيّة تخيف لكنَّها لا تجرح..).[2]

هنا يُعيد السرد نزع الشحنة المطلقة عن المفردة، ويفضح توظيفها الثقافي والإعلامي بوصفها تهمة جاهزة تُلقى على كل من يخالف السلطة. وبهذا يُعرّي النص آلية اشتغال السلطة

(1) *كش وطن*، ص 82.

(2) المصدر نفسه، ص 84.

الثقافية التي تُعيد إنتاج الخوف عبر المصطلحات، وتضبط الوعي الجمعي من خلال لغة التخويف لا الحقيقة.

وفي رواية (*سارق العمامة*)، يبلغ تفكيك النسق الثقافي ذروته حين تتحوّل القيم الدينية والاجتماعية إلى أدوات قانونية لقمع الاختلاف، كما في إحالة الراوي إلى القضاء بتهمة (المساس بالثوابت):

(لقد تمّت إحالته من قِبل قاضي التحقيق وفقًا للنصوص العقابية المتعلقة بانتهاك السلامة المجتمعية... والمساس بكرامة من يؤمنون بتلك الثوابت).[1]

إنّ هذا المشهد لا يقدّم حدثًا قضائيًا فحسب، بل يكشف تحالف السلطة السياسية مع السلطة الثقافية في شرعنة القمع باسم القيم، وتحويل الثقافة إلى منظومة محاكمات لا منظومة وعي.

أمّا في ناقص خمسة، فيعمد الحلفي إلى بناء فضاء تخييلي بديل، يتحدّى النسق الثقافي المهيمن عبر قلب العلاقة بين السلطة والمجتمع, فمشاهد الحوار المفتوح، والتظاهر المتّفق عليه جماعيًا، وبساطة المسؤول السياسي، لا تُقرأ بوصفها أحلامًا طوباوية، بل بوصفها أدوات سردية نقدية تفضح غياب هذه القيم في الواقع، وتكشف أن السلطة الثقافية السائدة تقوم على الإقصاء والتقديس لا المشاركة والمساءلة, كما في قوله حول الاتّفاق على القيام بتظاهرة بين مجموعة من أفراد الشّعب:

(تعدّدتِ الآراء واستمرَّتِ النّقاشات طويلاً، أخيراً حُسِمَ الموضوع بأن تكون التّظاهرة في نفس السّاحة التي يوجد فيها التّمثال).[2]

---

(1) *سارق العمامة*، ص 134.

(2) *ناقص خمسة*، ص 95.

إنّ هذا المشهد يوظّف الاستبصار السياسي عبر الفانتازيا المستقبلية، ليؤسس لصورة مضادة للواقع الراهن، ويكشف عن مدى الشمول القمعي للسلطة في الحاضر.

فالرّاوي يظهر الحريّة الفكريّة والثّقافية التي ينعم فيها العراق الجديد، وهو يعبّر عن فكرة الحوار والمناقشة التي يجريها الأفراد من دون الرّجوع إلى سلطة بعينها، فالثّقة قائمة بين الحكومة والشّعب، والشّعب هو من يقرّر متى وأين وموضوع التّظاهرة, كما أنّ الأفراد القائمين عليها يتشاورون فيما بينهم ليحددوا مكانها، وهذا يشي أنّ الأماكن مفتوحة لهم ومتاحة وهم فقط يقررون مكانها. كلّ ذلك يضمر نسقاً سياسيّاً يشي بأنّ عراق الواقع على طرف نقيض من هذه الحرّيات الثّقافيّة بين الشّعب والسّلطة.

كما أنّ السّائد في العراق الجديد بساطة السّلطة وقربها من الشّعب، إذ يقول:

(في مكتبه البسيط، يجلس رئيس الوزراء العراقيّ. يتأمّل الورقة التي بين يديه. يطيل النَّظر في أسطرها القليلة، على وجهه شيء من الحيرة. منذ تسلّمه لمنصب رئيس الوزراء قبل خمس سنوات لم يمرّ به هكذا طلب).[1]

إلى أنّ الصورة البسيطة لرئيس الوزراء تمثّل ثقافة مقلوبة، تعكس أمنية جمعيّة لشعب يتوق إلى سلطة مدنيّة نابعة من همومه وتطلعاته.

فهذا القول يشي بالثّقافة السّائدة في العراق الجديد التي تصوّر أصحاب السّلطة خدماً للشّعب، وهم موظّفون عاديّون ليسوا أرفع أو أفضل من عامّة الشّعب. وهو بذلك يضمر نسقاً سياسيّاً يبيّن أنّ الثّقافة السّائدة والحاكمة في العراق الواقعي تصوّر الفئة الحاكمة على أنّهم سادة ولهم أفخم الأماكن والخدمات.

(1) ناقص خمسة، ص 97.

وهذا ما يظهر أيضاً في قول الرّاوي متحدثاً عن المعلّمة (ودّ):

(في نظرها وهذا شيء متَّفق عليه لدى جميع أفراد الشّعب العراقي أنّ رئيس الوزراء مجرّد موظّف وما يؤدّيه من أعمال يقع ضمن واجباته الوظيفيّة الملزم بأدائها قانوناً وهو مكلّف بها حال أي موظّف آخر في الدّولة العراقيّة).[1]

و هذا التصوّر بوصفه جزءًا من نسق ثقافي بديل يسعى الحلفي لترسيخه كتصحيح لثقافة التقديس السلطوي في المجتمعات العربية.

فهو يبيّن أنّ الثّقافة السّائدة تصوّر السّلطة بأنّها مؤسّسة حكوميّة تعمل لدى الشّعب، وهذه حقيقة ثابتة ومنتشرة في الثّقافة العامّة. وهو بذلك يضمر نسقاً سياسيّاً يبيّن من خلاله أنّ الشّعب في العراق الواقعي يمتلك ثقافة أخرى تجاه السّلطة وهي أنّ الحكومة مالكة للشّعب والوطن وفارضة نفسها على كلّ شيء تحت سماء الوطن.

ومن الثّقافة السّائدة في العراق الجديد ما ورد في قول الرّاوي:

(عند أحد المنعطفات توقَّفت (ودّ) وترجَّلت عن درّاجتها. أخرجت هاتفها المحمول بسرعة واتّصلت على الرّقم الخاص بالقاطع الخدمي:

ـ هناك كيس قمامة على الرّصيف لم يتمّ رفعه.. في حالة تكرار ذلك سأقوم بتقديم بلاغ رسميّ ضدّكم...).[2]

وهذا المشهد كاحتجاج ساخر على ضعف مؤسسات الدولة الفعلية، إذ تستدعي الرواية مشهدًا مستقبليًا يُظهر السلطة في خدمة المواطن، عكس ما هو سائد.

---

(1) *ناقص خمسة*، ص 130.

(2) المصدر نفسه، ص 143.

فالكاتب بأسلوب ساخر يصوّر مدى الرّقي الحضاري والثّقافي السّائد في العراق الجديد، إذ يمكن للمواطن أن يتّصل بأصحاب السّلطة وينبّههم على أخطائهم، فيعملوا على إصلاحها، وإلّا فإنّهم سيحاكمون. وهي مفارقة ساخرة بين الواقع العراقي وما سيكون عليه المستقبل، فهو يضمر نسقاً سياسيّاً يبيّن من خلاله السّلطة الثّقافيّة السّائدة في العراق الواقعي تقف على طرف نقيض ممّا هو في مستقبل العراق.

وتظهر السّلطة الثّقافيّة في رواية (سارق العمامة) من خلال حديث طاهر صديق الرّاوي عن الدّكتور عذاب، إذ يقول:

(إنّ هذا الرّجل كان أستاذاً جامعيَاً حاصلاً على شهادة دكتوراه في تخصص علميّ نادر وإنّ عدم موالاته للسّلطة قد تسبَّب في اختفائه بصورة مفاجئة. غاب عن الجامعة دون أن يعلم أحد بدواعي ذلك الغياب وأين اختفى طيلة مدّة انقطاعه).[1]

إنَّ هذا النموذج يلخّص أزمة العلاقة بين المثقف والسلطة؛ فالعلم لا يعفي من الإقصاء، والمعرفة غير كافية في مواجهة الاستبداد إن لم تكن موالية.

يضمر هذا الوصف أنساقاً سياسيّة تتعلّق بالسّلطة الثّقافيّة السّائدة التي تؤكد أنّه مهما علا المرء علماً وثقافة ومكانة فإنّ ذلك لا قيمة له إن كان مخالفاً للسّلطة، فالدّكتور عذا أكبر مثال على ذلك، فقد كان أستاذاً في مجال نادر، أي إنّ مكانته العلميّة مميّز وخاصة وينبغي تقديرها وإحاطتها بالرّعاية لكي تتمكّن من خدمة الوطن وأبنائه، لكنّ السّلطة كان لها رأي آخر، فعلم هذا الرّجل ومقدراته لم تشفعا له عندما خالف أوامر الحكومة، وهذا التّصوير يضمر نسقاً ثقافيّاً يبيّن أنّ السّلطة الثّقافيّة السّائدة لا تعترف بمن يخالفها مهما كان عالماً ومتمكّناً.

(1) *سارق العمامة*، ص 62.

وهذا ما يتبلور في قول الرّاوي مكملاً على لسان طاهر:

(هناك اتّفاق جمعي سيّده الخوف يُلزم المواطنين بتوخِّي الحذر في كلّ موضوع تكون السّلطة طرفاً فيه).[1]

إنَّ هذا القول يجسّد الثقافة الجمعية التي أرغمت الناس على الخوف، بحيث صارت أي علاقة مع الدولة محاطة بالرعب، وهو ما يفسر تكلّس الوعي السياسي في المجتمع. يمثّل هذا الاتّفاق الجمعي سلطة ثقافيّة سائدة في المجتمعات العراقيّة تجعل كل ما يتّصل بالدّولة مخيفاً، فهو يضمر نسقاً ثقافيّاً يبيّن من خلاله شدّة بطش الدّولة وطريقتها في التّعامل مع من يقف في وجهها من الشّعب مهما كان وطنيّاً وفي خدمة أبناء الوطن، فالمعيار هو الخضوع لسياسة الدّولة وأفراد سلطتها وليس خدمة الوطن والعمل على بنائه. وهذا ما جعل النّاس يخافون من أي شيء يتّصل بالدّولة.

هكذا نستنتج من خلال ما تقدّم أنّ الرّوائي شهيد الحلفي كان مهتماً بشكل لافت بالقضايا السّياسيّة ومعطياتها في وطنه العراق، وقد عبّر في أطواء رواياته عن كثير من آرائه ورؤاه السّياسيّة، فمثّلت السّياسة نسقاً ثقافيّاً كبيراً في أعماله تشظّت مسائله في كثير من المظاهر، فكانت رواياته مجالاً أدبيّاً مميّزاً وظّفه الرّوائي لعرض أفكاره وقناعاته السّياسيّة من جهة وتصوير السّياسة المسيطرة على العراق ونظرته لما ينبغي أن تكون عليه. إذ برزت موضوعات الحروب والشّهادة بوصفها أنساقاً سياسيّة تعبّر عن الصّراع القائم بين مختلف الأطراف في العراق، وبين العراق والدّول المجاورة، وقد أضمر الكاتب كثير من الأنساق الخاصّة بهذه الموضوعات وهي تشي بأنّ الحرب صراع عسكري لا جدوى منه، ويذهب ضحيّته الأبرياء من

(1) *سارق العمامة*، ص 63.

كلّ الأطراف وهو لم ولن يكون في خدمة الوطن أو الشّعب، ولكنّه دائماً في خدمة الحكومات ومصالحها. وصوّر الكاتب المفاهيم السّياسيّة على أنّها أنساقاً سياسيّة يمكن أن يقول من خلالها الكثير، وقد ركز الكاتب اهتمامه على مفهومين كبيرين: أوّلهما التّاريخ الذي حمل صبغة سياسيّة واضحة في أعمال شهيد الحلفي، فقد بيّن أنّ التّاريخ ليس علماً إنسانيّاً بريئاً، بل هو أداة من أدوات الحكومات لتجميل صورتها في عيون الشّعب وتحقيق مصالحها، وكذلك مفهوم الوطن الذي لم يكن مكاناً أو انتماء في روايات شهيد، بل إنّه كرامة وعيشة كريمة، وإن لم يكن كذلك فإنّه لا يستحقّ أن يموت الإنسان في سبيله. كما تجلّت السّلطة بوصفها نسقاً سياسيّاً من خلال نقد الكاتب للحال الذي تظهر فيه هذه السّلطة على المستويين السّياسي والثّقافي، فهي سلطة سياسيّة تتحكم في أدنى شؤون الشّعب، وهي التي تحدد الثّقافة السّائدة والمهيمنة على البلاد.

يُظهر تحليل نسق السلطة في روايات شهيد الحلفي أن هذه السلطة ليست مجرد خلفية سردية أو موضوع جانبي، بل إنها بنية فكرية مركزية تُعيد تشكيل العلاقة بين الفرد والدولة، والمواطن والثقافة، والذات والجماعة. وقد قدّم الروائي تمثيلًا عميقًا للسلطة بوصفها نسقًا ثقافيًا شاملاً، يخترق أنسجة المجتمع كافة: السياسية، والثقافية، والاجتماعية، والفكرية، ولا يتجلى في القمع المباشر فحسب، بل أيضًا في بثّ ثقافة الطاعة والخضوع والتطبيع مع الاستبداد. لقد انبنت روايات شهيد الحلفي على فهم حداثي معقد للسلطة، فهي لا تقتصر على التمثيل الحكومي ولا على الزنزانة أو المحقق، بل تمتد لتشمل التمثال، والمصطلح، والصورة الإعلامية، والمقدّس الثقافي، بل حتى المفردات اليومية، بما يكشف عن سلطة ناعمة تتغلغل في تفاصيل الحياة. وقد تمكن الكاتب من تفكيك هذه السلطة على مستويين:

1. على المستوى السياسي، حيث تظهر السلطة كجهاز قمعي يرتكز على رمزية الرئيس وهيبة التمثال وأسطورة الدولة، ويُظهر الراوي بذكاء ساخر كيف أن هذا الجهاز السياسي لا يسعى

فقط إلى فرض الهيمنة، بل إلى خلق ثقافة رعب تجعل المواطن هو من يمارس الرقابة على ذاته.

2. وعلى المستوى الثقافي، تبرز السلطة بوصفها آلية إنتاج للوعي الزائف، إذ تُعيد توجيه المفاهيم الكبرى مثل (النضال) و(الإرهاب) و(الخيانة) و(الكرامة) بما يخدم منطقها، ويتم من خلالها ضبط السلوك الجمعي عبر صناعة اتفاق جمعي على الخوف والطاعة والتأويل الواحد للحقيقة.

ويستثمر الحلفي في بناء هذا النسق أدوات سردية مركبة، أبرزها السخرية والرمز والمفارقة الزمنية، ليعيد تمثيل السلطة في صور متداخلة، تجمع بين الجد والهزل، بين الواقع والتخييل، بين الممكن والمأمول. ومن خلال تقديمه لبدائل تخييلية عن (العراق الجديد)، يعيد الكاتب بناء تصوّر مثالي للسلطة، تكون فيه الحكومة في خدمة المواطن، وتُحاكم على التقصير، لا العكس. وهذا التخييل لا يعكس فقط أمنية فردية، بل يكشف عن يأس جمعي من الواقع السياسي ويطمح إلى إنتاج ثقافة جديدة تنبع من الشعب لا تُفرض عليه.

يمكن القول إن روايات شهيد الحلفي، في بعدها المتعلق بنسق السلطة، ليست فقط مرآة لواقع سياسي مأزوم، بل هي أيضًا دعوة ثقافية جريئة لإعادة مساءلة مفاهيم السيادة، والشرعية، والانتماء، والمواطنة. إنها تكتب السلطة كما تُمارس في الواقع، وتفضحها كما تُخفي نفسها، وتعيد رسم حدودها كما يتخيلها الوعي الحر. ومن ثم، فإن نسق السلطة، كما ورد في أعمال الحلفي، يمثّل واحدة من أبرز تجليات الأنساق الثقافية في الرواية العراقية المعاصرة، لأنه يتجاوز التوصيف إلى التحليل، ويتجاوز السرد إلى الموقف، ويتجاوز الواقعة إلى البنية العميقة التي تتحكم في تشكيل الإنسان العراقي وهمومه وأحلامه. وهذا ما يجعل من روايات الحلفي شهادة أدبية سياسية وثقافية، تُدوّن وجع العراق تحت ظلال السلطة، وتمنح القارئ فرصة لفهم الصراع الحقيقي بين ثقافة الحياة وثقافة القمع.

الفصلُ الثالث: الأنساق الدّينيّة في روايات شهيد الحلفي

المبحثُ الأَول: نسق الاغتراب الدّيني

المبحثُ الثاني: نسق الرّموز الدّينيّة

المبـــحثُ الثـــالث: نسق الدّيانات

الفصلُ الثالث

الأنساق الدّينيّة في روايات شهيد الحلفي

توطئة:

تُعدّ العلاقة بين الأدب والدين علاقةً وثيقةً عبر التاريخ، إذ شكّل الدين أحد أهم منابع الإلهام الفني والمعرفي في الأدب الإنساني، حتى قيل إنّ (الفنّ العظيم لا يخرج عن أن يكون مجرّد آلة تعمل في خدمة التنظيم الديني) [1]. ويتجلّى هذا الارتباط في روايات شهيد الحلفي التي تتخذ من الدين محورًا سرديًا وثقافيًا لتفكيك الخطاب الديني السائد وكشف بنيته السلطوية، إذ يخرج الفنّ فيها عن طابعه الجمالي إلى بعدٍ رمزيٍّ يعري التديّن المزيّف ويُظهره كأداة ضبط اجتماعي وثقافي, وانطلاقًا من هذا التصوّر، لا يُقارب الدين في روايات شهيد الحلفي بوصفه منظومة عقائدية أو خطابًا إيمانيًا خالصًا، بل باعتباره نسقًا ثقافيًا فاعلًا داخل البنية السردية، يتجلّى من خلال الشخصيات والأحداث واللغة بوصفه قوة رمزية تُعيد إنتاج الاغتراب والقهر، وتُسهم في تشكيل وعي الشخصيات ومصائرها.

يُعَدّ النسق الديني واحدًا من أهم الأنساق المضمرة في الخطاب الروائي، نظرًا لحساسيته وارتباطه الوثيق بالثقافة الجمعية, وغالبًا ما يُقدَّم هذا النسق بطريقة غير مباشرة داخل النصوص الأدبية، فيما يُعرف بـ الدلالة النسقية التي تمثّل البنية العميقة للنص، وتكشف عن المعاني الكامنة خلف الخطاب الظاهر [2]. هذه الدلالة تمنح النص بعده التأويلي، إذ تتسلل الأفكار والمعتقدات من خلال اللغة والرمز والشخصيات، فتؤثر في المتلقي على مستوى الوعي

(1) *الأساطير: دراسة حضاريّة مقارنة*، أحمد كمال زكي، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2، 2000م، ص 124.

(2) ينظر: *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*، ص 72.

واللاوعي, ويتشكّل النسق الديني في روايات شهيد الحلفي سرديًا عبر جملة من الآليات، من أبرزها: بناء شخصيات دينية إشكالية، وتوظيف المفارقة والسخرية في تمثيل الخطاب الوعظي، وربط المقدّس بالممارسة اليومية لا بالقيمة الأخلاقية، فضلًا عن تحويل الطقوس والشعائر إلى علامات ثقافية تُستخدم للضبط أو الإقصاء. وبذلك لا يظهر الدين في النص بوصفه مرجعية خلاص، بل كخطاب اجتماعي مأزوم يعكس اختلال العلاقة بين الإيمان والسلطة والإنسان.

وتعتمد الدراسة تعريفًا إجرائيًا للنسق الديني يميّزه عن النسق الروحي أو الرمزي؛ إذ يُقصد بالنسق الديني هنا: كل تمثيل سردي للدين بوصفه منظومة اجتماعية وثقافية تُمارَس من الخارج، وتُوظَّف في تنظيم السلوك أو إنتاج الطاعة أو تبرير القهر، بخلاف النسق الروحي الذي يتصل بالتجربة الفردية الداخلية، أو النسق الرمزي الذي يعمل بوصفه علامة جمالية مجردة, وبهذا المعنى، فإن النسق الديني في روايات الحلفي يُدرس من زاوية وظيفته الثقافية لا من منطلقه العقدي أو القيمي. وقد استطاع الحلفي توظيف هذه الدلالات بمهارة عالية في أعماله، فصاغ من خلالها نقدًا اجتماعيًا وثقافيًا يُعرّي مظاهر التديّن الزائف، ويكشف عن العلاقة الملتبسة بين الدين والسلطة[1].

يتكوّن مفهوم النسق الديني من دمج لفظتين: النسق والدين. فالنسق بطبيعته بنيةٌ منظمة لها طابع سرديّ قادر على التخفّي والعمل داخل الخطاب دون أن يُكتشف بسهولة، إذ (يحدث انقسامًا بين الوعي الظاهر المنضبط والرغبات الخفية، ويقود إلى ازدواج في السلوك والعلاقات)[2] . وهذا ما يتجلى في نصوص الحلفي التي تبني شخصيات مزدوجة بين القول والفعل، تتحدث باسم الإيمان وتمارس النقيض، فيتحول الدين إلى أداة للهيمنة الاجتماعية.

---

(1) ينظر: *الثّقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة*، عبد الله إبراهيم، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2010م، ص 105.

(2) *الثّقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة*، ص 106–107.

أما الدين فهو من أكثر المفاهيم حضورًا وتعددًا في الدلالة، إذ يحمل معاني الطاعة والخضوع والإيمان والجزاء, وقد عُرف في الفكر الإسلامي من خلال ثلاثة أفعال متقابلة: دانَه بمعنى ملكه وقهره، ودان له أي خضع له وعبده، ودان به أي اعتنق دينه [1]. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ﴾ [2]، أي يوم الجزاء والطاعة.

ويتضح أنّ مفهوم الدين في النصوص الأدبية ولا سيّما في روايات شهيد الحلفي يتحوّل من تجربة إيمانية فردية إلى ممارسة اجتماعية تُفرَغ من بعدها القيمي، وتخضع لمنطق الهيمنة, ويبرز البعد السياسي لهذا التحوّل حين تُستثمر الرموز الدينية داخل السرد بوصفها أدوات خطابية تُستخدم لتبرير النفوذ أو ترسيخ الطاعة, وهنا يقدّم الحلفي شخصيات دينية مأزومة، تمارس الخداع باسم الطهر، لتجسّد أزمة القيم وانهيار المعنى الديني الأصيل.

وإذا جمعنا بين لفظتي النسق والدين، نجد أن النسق الديني يشكّل منظومة فكرية متكاملة تتألف من عقائد وأفعال وسلوكيات تعبّر مجتمعة عن هوية دينية معينة [3]. غير أنّ هذا النسق لا يظلّ ثابتًا، بل يتحوّل في السرد الروائي عند شهيد الحلفي إلى أداة تحليلٍ لظواهر اجتماعية وسياسية تكشف عن أنماط التسلّط والمقدّس المزيّف.

ومن هنا، يمكن مقاربة النسق الديني في روايات الحلفي بوصفه متداخلًا مع بنية السرد، إذ يُحتمل أن يتجلّى عبر الأحداث والحوارات والتناقضات بين المعتقد والسلوك، بما يفتح

(1) ينظر: *العِلم والدّين: صراع أم حوار؟ مقاربة فلسفيّة لإشكاليّة العلاقة بين العلم والدّين*، محمد شمص، معهد المعارف الحكمية للدراسات الدينية والفلسفية، بيروت، ط1, 2006م، ص 30.

(2) *القرآن الكريم*، سورة الانفطار، الآية: 17.

(3) *ينظر*: حضور النّسق الدّيني في الرّواية الجزائريّة، عبد الرحيم بوشاقور، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلد 12، العدد 3، جامعة بسكرة، الجزائر، 2020م، ص 395.

المجال للكشف عن اختلالات ثقافية في فهم الدين وتطبيقه، وهو ما ستسعى الدراسة إلى تبيانه في المباحث الآتية.

ويشير علماء الاجتماع إلى أنّ الدين يتّصل بالمؤسسات والبنى الاجتماعية الأخرى كالعائلة والطبقة والمؤسسة السياسية اتصالًا عضويًا وتفاعليًا، فيكون فاعلًا ومنفعلًا في آنٍ واحد [1]. وهذا التداخل هو ما يجعل النسق الديني أحد أعمدة البناء السردي في روايات الحلفي، إذ يتم إسقاط النفاق الديني المؤسسي على الشخصيات لتُقرأ الرواية بوصفها إدانةً للفساد المقدّس [2].

والمجتمع كما يرى النقاد لا يمكنه أن يعيش دون دين، ولذلك لا بدَّ أن يحضر الدين في الرواية بوصفه عنصرًا بنيويًا يصوغ علاقات المجتمع التخييلي [3], غير أنّ الحلفي يعيد صياغة هذا الحضور بطريقةٍ معكوسة؛ فبدلً أن يكون الدين عنصر بقاء، يتحول إلى مصدر صراعٍ وخداعٍ، مما يدل على خللٍ في البنية الأخلاقية للمجتمع [4].

وهكذا تتجلّى في نصوصه ثلاثية أساسية: الدين/المجتمع/الرواية، حيث يصبح المقدّس جزءًا من اللعبة السردية التي تفضح تناقضات الإنسان العراقي وتكشف قهره باسم الدين.

---

(1) *ينظر*: *نحو نظريّة جديدة في علم الاجتماع الدّيني*، يوسف شلحد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003م، ص 45.

(2) *ينظر*: *علم الاجتماع*، أنتوني غدنز، ترجمة فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م، ص 591.

(3) *ينظر*: *تمظهر الخطاب الدّيني في الرّواية المغاربيّة المعاصرة*، مفيد بنوناس، مجلة الأثر، العدد 13، جامعة مستغانم، الجزائر، 2012م، ص 257.

(4) *ينظر*: *المحظور الدّيني في الرّواية الجزائريّة المعاصرة*، صيّاد مليكة، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2019/2018م، ص 193.

لقد شكّلت المسألة الدينية في الرواية العربية الحديثة موضوعًا إشكاليًا، نظرًا لتعدد زوايا النظر إليها وتحوّلها إلى ميدانٍ للمساءلة الفكرية والجمالية [1], وقد احتلَّ الخطاب الديني موقعًا بارزًا ضمن إشكاليات السرد العربي، خاصة حين تراجع الإيمان الفردي لصالح القيم المادية والنفعية [2], وهذا ما نجده بوضوح في مشروع الحلفي، إذ لم يكتف بعرض التناقضات الدينية، بل حاكمها سرديًا عبر تفكيك صور التقديس والتدين الشكلي.

وقد تعددت طرائق تجلي الدين في الرواية العربية بين اتجاهين:

الأول : تجلّي الدين في عناصره الملموسة كالمعتقد والطقس والمكان الديني،

والثاني : تجلّي المحظور الديني حين يقوم السرد بتكسير التابوهات وانتهاك المقدسات بغرض نقد البنية المغلقة للخطاب الديني [3].

وفي ضوء هذا التقسيم، يمكن فهم توظيف الحلفي للدين بوصفه حالةً اجتماعية متحركة تتبدّل بتبدّل المصالح، ما يجعل نصوصه حقلًا خصبًا للتأويل الثقافي [4].

وتُظهر رواية (سارق العمامة) هذا التوظيف بجلاء، إذ يُثير عنوانها الجدل ويمتلك طاقةً رمزيةً عالية, ففي هذا العنوان يتحوّل الدين إلى تجارةٍ تدرّ ربحًا وسلطة، ويُفضَح من خلاله نسق التقديس القشري الذي يختزل المقدّس في المظاهر ويُهمّش جوهره الأخلاقي، لتتحول الرواية إلى أداة مساءلةٍ للمجتمع والدين معًا.

---

(1) *ينظر*: *هاجس الرّاهن في ثلاثيّة الطّاهر وطار*، لطفيّة قرور، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، 2010/2009م، ص 159.

(2) *ينظر*: *المحظور الدّيني في الرّواية الجزائريّة المعاصرة*، المرجع نفسه، ص 98.

(3) *ينظر*: *حضور النّسق الدّيني في الرّواية الجزائريّة*، عبد الرحيم بوشاقور، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلد 12، العدد 3، جامعة بسكرة، الجزائر، 2020م، ص 401.

(4) *ينظر*: *الأساطير: دراسة حضاريّة مقارنة*، أحمد كمال زكي، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2، 2000م، ص 124.

إنّ تحليل الأنساق الدينية في روايات الحلفي يكشف عن وعيٍ سرديٍّ عميقٍ بقدرة الأدب على تفكيك البنية الثقافية للمجتمع عبر إعادة تأويل الرموز الدينية وتحريرها من سلطة الاستخدام الأيديولوجي, ومن ثمّ، فإنّ دراسة هذه الأنساق لا تنفصل عن التحليل الاجتماعي والنفسي للشخصيات، لأنها تمثّل جوهر الصراع بين الإنسان وقوى القهر باسم المقدّس, وهكذا تتكامل قراءة الأنساق الدينية مع ما سبق من دراسة للأنساق الاجتماعية، لتشكّل معًا منظورًا شاملًا لخطاب الحلفي الروائي الذي يجمع بين نقد الواقع وتفكيك الخطاب الديني في آنٍ واحد:

المبحث الأوّل: نسق الاغتراب الدّيني:

يعدّ نسق الاغتراب الديني أحد أبرز الأنساق التي تناولها شهيد الحلفي في رواياته، إذ صوّر التدين لا بوصفه حالة روحية نقية، بل كمنظومة اجتماعية مأزومة تُنتج أفرادًا يعيشون في انفصام بين المعتقد والسلوك، وبين الإيمان الظاهري والتشظي الداخلي.

وتعتمد الدراسة تعريفًا إجرائيًا لِـ(الاغتراب الديني) بوصفه حالة انفصال يعيشها المتديّن بين الخطاب الديني الذي يعلنه والسلوك الذي يمارسه، فيغدو الدين في الوعي اليومي طقوسًا وشعاراتٍ تُستخدم للستر أو التبرير، لا تجربةً أخلاقيةً مُلزمة.

ويظهر هذا النسق سرديًا عند الحلفي عبر بناء شخصيات تُعلن التدين وتستثمره اجتماعيًا، فتتخذ من اللغة الوعظية قناعًا، بينما تكشف الحوارات والمواقف اليومية عن تناقضها, فتتولّد المفارقة بين "المعتقد المرفوع" و"السلوك المنفلت" , كما تُسهم السخرية في فضح هذا الانفصال حين يتحول المقدّس إلى وظيفة أو مظهر يضمن النفوذ والهيبة.

ولا يُقصد بالاغتراب هنا اغترابَ "الدين" بوصفه منظومة قيم ثابتة، بل اغترابَ "المتديّن/الوعي الديني" حين ينفصل عن مقاصد الدين الأخلاقية والإنسانية, ويتمثل الاغتراب الديني في تمثيل الخطاب الديني داخل السرد بوصفه منفصلًا عن مقاصده، وقابلًا للتوظيف الاجتماعي أو السلطوي (يلازمه اغتراب دينيّ؛ لأنّ الفرد حين يغترب سياسيّاً يلجأ إلى الاحتماء في طبيعة أبديّة تجاوز ذاته).[1]

ويمكن قراءة هذا التداخل في روايات الحلفي بوصفه آلية سردية: فاختلال علاقة الفرد بالمؤسسة/الواقع السياسي يدفع بعض الشخصيات إلى الاحتماء بالمقدّس طلبًا لمعنى ثابت،

(1) *اغتراب الشّخصيّة الرّوائيّة: دراسة في روايات الطّاهر بن جلّون*، يحيى عبد الرؤوف العبدالله، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، الكرك – الأردن، 2004م، ص 82.

لكن هذا الاحتماء لا يلبث أن ينقلب إلى تدينٍ شكليٍّ أو متوتر، فتظهر علامات الاغتراب في اللغة والسلوك معًا, وبذلك يتشكل داخل النص تراكبٌ بين اغترابٍ سياسي واغترابٍ ديني، لا بوصفه حكمًا مسبقًا، بل بوصفه مسارًا تكشفه مواقف الشخصيات وتحوّلاتها.

وقد عبّر الكاتب عن غربته وعدم انتمائه للثّقافة الدّينيّة المنتشرة في بلده العراق ؛ ورأى فيها ثقافة مادّيّة لا تمتّ لروح الدّين بصلة، وهذا ما جعله يعيش حالة اغتراب متأصّلة في روحه وحياته، وفي هذا السّياق يمكن بيان مفهوم الاغتراب وأهم تجلّياته في روايات الحلفي.

أوّلاً: مفهوم الاغتراب:

فرّق بعض الباحثين بين الغربة و الاغتراب ؛ فرأوا أنّ الغربة للدّلالة على البعد المكاني و الاغتراب للدّلالة على البعد النّفسي ؛ ويرى بعضهم أنّه كثيراً ما تكون الغربة قسريّة بسبب ما يتعرّض له الإنسان من ظلم أو خوف أو جوع، أمّا الاغتراب فهو طوعي يختاره الإنسان لأسباب منها: عدم الانسجام مع المجتمع والعجز عن الانتماء، والمخالفة في الفكر والمعتقد، وكثيراً ما يشعر المغترب بالوحدة والعزلة والفراغ النّفسي، وكذلك شعوره بافتقاد الأمن وسوء العلاقات الاجتماعيّة [1].

إنّ هذا التمييز بين الغربة والاغتراب ضروري لفهم البنية النفسيّة لشخصيات شهيد الحلفي، إذ يتضح أنّ اغترابها لم يكن ناتجًا عن ظرف خارجي مفروض فحسب، بل كان اختيارًا داخليًا يعكس رفضها العميق للواقع المجتمعي والديني المحيط بها.

(1) ينظر: *الاغتراب في شعر فدوى طوقان*، نوال حرزي، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، الجزائر، 2017م، ص 12.

و نقصد بالاغتراب (ما يعانيه الفرد من انفصال عن ذاته، حيث ينفصل الفرد عن مشاعره الخاصّة ورغباته ومعتقداته وهو فقدان الإحساس بالوجود الفعّال).[1] إذ إنّ (هذا الإحساس أصيل يجده الإنسان غير المتديّن، كما يجده أعلى النّاس تفكيراً، وأعظمهم حدساً وستبقى الدّيانات ما بقيت الإنسانيّة).[2] إلّا أنّ الاغتراب الدّيني لا يعني فقدان الشّعور الدّيني، غير أنّ الاغتراب يتمثّل في الانفصال عن الدّين ومظاهره السّائدة في بيئة ما, ويتّضح هذا النمط من الاغتراب في روايات شهيد الحلفي من خلال تجسيد شخصياتٍ تعيش قطيعةً نفسيةً وفكريةً مع الخطاب الديني السائد، لا مع الدين بوصفه إيمانًا روحيًا, فالحلفي لا يقدّم الاغتراب الديني بوصفه حالةً تجريدية، بل يجسّده عبر شخصياتٍ روائيةٍ مأزومة، تتفاوت درجات اغترابها من رواية إلى أخرى، تبعًا لطبيعة الفضاء السردي والنسق الديني المهيمن.

وتتجسّد هذه الحالة بوضوح في شخصية **(غريب)** في رواية (*سارق العمامة*)، التي تُعدّ الشخصية الأكثر تعبيرًا عن الاغتراب الديني في نصوص شهيد الحلفي. فهذه الشخصية لا تعلن القطيعة مع الدين بوصفه إيمانًا روحيًا، بقدر ما تعيش انفصالًا حادًا عن الخطاب الديني المؤسسي، الذي اختزل المقدّس في رموزه الخارجية وأفرغه من بعده الإنساني, ويظهر هذا الاغتراب في وعي الشخصية بالمسافة الفاصلة بين جوهر الدين وتمثّلاته الاجتماعية، كما يتجلّى في قوله:

(1) *اغتراب الشّخصيّة الرّوائيّة في روايات الطّاهر بن جلّون*، زليخة جديدي، مجلة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، العدد 8، الجزائر، 2012م، ص 349.

(2) *مستويات الدّين وأشكال التّديّن: محاولة تصنيفيّة*، فضيل حضري، مجلة الواحات للبحوث والدّراسات، العدد 11، جامعة غرداية، الجزائر، 2011م، ص 181.

(عليكَ أن تفهمَ أنَّ اسمكَ يعني أنَّ الدِّينَ جسدُكَ، وهذا يعني أنَّه مكوَّنٌ من أجزاءٍ أُخرى... رأسُ الدِّينِ عقلُه، يدُ الدِّينِ قلبُه)[1]

ويكشف هذا القول عن تمزّق داخلي تعيشه الشخصية بين إيمانٍ ذاتيٍّ عميق، وواقعٍ دينيٍّ متصلّب، ما يجعل اغترابها اغترابًا نقديًا إصلاحيًا، لا موقفًا عدميًا أو إنكاريًا من الدين.

ولعلّ (الشّعور بالارتباط الدّيني هو أوّل مراتب الدّين لدى الأفراد والجماعات (الشّعور الفردي والشّعور الجمعي) وهو مستوى قائم في نطاق الأحاسيس والعواطف والوجدان، ليقرّ بتهيّؤ الإنسان لاستقبال الطّبع الدّيني).[2] هكذا نجد أنّ الاغتراب الدّيني هو أشبه بفوضى مشاعريّة يعيشها المرء، نتيجة ضغوطات مختلفة قد يعانيها، أو من جرّاء التّأثّر بموجة فكريّة معيّنة، ممّا يجعله يفقد الثّقة بمعتقداته الدّينيّة ويحاول البحث عن دين آخر ليعيد لنفسه استقرارها.

يشير هذا النمط من التحوّل الديني في روايات شهيد الحلفي إلى حالة تمزّق داخلي تعيشها الشخصيات، ناتجة عن التباين بين إيمانٍ روحيٍّ ذاتيّ، وواقعٍ دينيٍّ اجتماعيٍّ قائم على المظهر والامتثال الشكلي, ويُعدّ هذا التمزّق تمثيلًا لنسقٍ ثقافيٍّ مأزوم، تتقاطع فيه مشاعر الضياع الروحي مع صدمة التديّن الزائف الذي فقد قدرته على الإقناع والاحتواء, ويعتمد الحلفي في تفكيك هذا النسق على الحسّ الساخر والنقد الهزلي، لا بوصفهما تهكّمًا سطحيًا على الدين، بل باعتبارهما آليّةً فنيّةً واعية تكشف زيف الخطاب الديني المتصلّب، وتدعو إلى إعادة الاعتبار للعقل والتفكّر بوصفهما جوهر التجربة الدينية، في مقابل التديّن القائم على النقل والتلقّي والانقياد.

---

(1) *سارق العمامة, ص19.*

(2) *مستويات الدّين وأشكال التّديّن: محاولة تصنيفيّة*، ص 180.

ويبدو إنَّ صدمة الحلفي في انفصام المقولات الدينية عن تطبيقاتها الواقعية، واستعمالها وفق أهواء المذاهب والطوائف، جعلته يعيش اغترابًا روحيًا واضحًا، وهو ما تجلّى بوضوحٍ في روايته كش ملك، حين انصدم الراوي بسماع القتلى يكبّرون وهم يمارسون أشدّ أشكال القتل قسوةً ولا إنسانيّة، إذ يقول:

(حين قام صاحب السّيف برفع الرّأس وصاح (الله أكبر) شعرت بأنّنا لسنا مخلوقات الله، نحن مخلوقات ربّ آخر غير متواجد هذا اليوم، استغلّ الذّبّاحون غيابه وفعلوا فعلتهم).[1]

إنّ هذا المقطع لا يفضح النسق الديني بوصفه منظومةً عقديّةً أو اجتماعيّةً سائدة، بل يكشف عن انحرافٍ أيديولوجيٍّ متطرّف اختطف المقدّس الديني ووظّفه خارج سياقه القيمي والإنساني, فالحلفي لا يقدّم العنف بوصفه ناتجًا عن الدين، بل بوصفه نتيجة تأويلٍ متطرّفٍ خاصّ تبنّته جماعات دينية مسلّحة، حوّلت الشعارات الدينية إلى أدوات تبرير للقتل, ويعبّر هذا المشهد عن اغترابٍ روحيٍّ عميق يعيشه الراوي، ناتج عن صدمته من التناقض الصارخ بين القيم الدينية التي تقدّس الحياة، والممارسات العنيفة التي ترفع اسم الله في سياق الإبادة, ومن ثمّ، فإنّ هذا الاغتراب لا يتّجه ضد الدين ذاته، بل ضد الخطاب المتطرّف الذي صادره، وهو ما يجعل النصّ مساءلةً ثقافيةً لآلية تديين العنف، لا رفضًا للدين أو تشكيكًا في جوهره.

ومن ثمّ سعى لتطهير العالم من هذا الفهم الخاطئ للدّين، إذ يقول من الرّواية ذاتها:

(أردت أن أوجّه دعوة لكلّ مرتادي المبغى، أطلب منهم فيها أن يشاركونني في تطهير العالم).[2]

وتمثّل هذه الدعوة تحوّلًا رمزيًا عكسيًا يكشف عن مفارقة دينية عميقة في خطاب الحلفي؛ إذ لا يُلغى الدين من المشهد، بل يُزاح عن مؤسّساته وتمثّلاته المشوّهة، ليُبحث عنه في فضاء إنساني بديل, فالدين، في هذا السياق، لا يغيب بوصفه قيمةً أخلاقيةً وروحية، وإنما يُقصى عن الخطاب المؤسسي الذي صادره وجرّده من جوهره.

---

(1) كش وطن، ص 49.

(2) المصدر نفسه, ص 8.

ومن منظور الباحثة، لا يُقدّم الحلفي (المدنّس) بوصفه نقيضًا للدين، بل بوصفه ملاذًا إنسانيًا مؤقّتًا، تُستعاد فيه القيم التي فقدتها المؤسّسات الدينية المنحرفة، كالرحمة والتسامح وحفظ الكرامة الإنسانية, وبذلك لا ينقلب مفهوم القداسة في نصوصه على الدين ذاته، بل على تمثيلاته الزائفة، إذ تتحوّل القداسة من موقعها المؤسسي المغلق إلى قيمة أخلاقية إنسانية مفتوحة, وعلى هذا الأساس، فإنّ الاغتراب الديني عند الحلفي لا يتمثّل في إنكار الدين أو الدعوة إلى تطهير العالم منه، بل في السعي إلى تطهير الوعي من الفهم الخاطئ للدين، واستعادة معناه الإنساني الذي شوّهته خطابات العنف والتكفير.

إنّ حضور المبغى في رواية (*كش وطن*) لا يأتي بوصفه فعلًا إنسانيًا أو بديلًا أخلاقيًا عن الدين، بل بوصفه ردّة فعل رمزية عكسية على عنفٍ مُقدَّسٍ مورِس باسم الدين, فحين يتحوّل القتل إلى ممارسة تُرفَع فوقها شعارات دينية، ينشأ في الوعي السردي انقلاب قيمي صادم، يجعل الفعل المدنّس أقلّ وحشيةً من الفعل الذي يكتسب شرعيته الزائفة من المقدّس, وبهذا لا يسعى الحلفي إلى تبرير البغي أو تطبيع المدنّس، وإنما إلى فضح النسق الديني المنحرف الذي شوّه البعد الروحي للدين، وحوّل المقدّس إلى أداة تبرير للعنف, فالمفارقة هنا لا تمجّد الانحراف، بل تكشف عاقبة استباحة الدين في الصراعات الدموية، وما تخلّفه من اغتراب روحي وتشويه أخلاقي عميق. ويمضي الحلفي في فضح المظاهر المادّية للدين، بوصفها أحد أسباب الاغتراب الديني في مجتمعه، إذ يُبدي الراوي في رواية (*سارق العمامة*) موقفًا نقديًا واضحًا من اختزال الدين في رموزه الخارجية، حين يقول:

(إنّ أكبر مظهر من مظاهر الزّخرفة هو العمامة وأنت ما زلت متمسّكاً بها . . لذلك أنت مدان أكثر من غيرك . . مدان بسبب وعيك المزدوج).[1]

(1) سارق العمامة، ص 34 .

ويكشف هذا القول عن نقدٍ صريحٍ لهيمنة الشكل على حساب الجوهر، حيث تتحوّل العمامة من رمز ديني إلى قناعٍ ثقافي يُخفي تناقض الوعي بين ما يُعلَن وما يُمارَس, ويُضمر هذا الموقف نسقًا دينيًا نقديًا يعبّر عن اغتراب الشخصية عن تمثّلات الدين المادّية والمؤسسية، لا عن الدين بوصفه قيمةً روحية, فالدين، في وعي الحلفي، ليس مظهرًا يُرتدى ولا رمزًا يُزخرف، بل تجربة أخلاقية ومعنوية تسكن فكر الإنسان وقلبه، وتنعكس في سلوكه وممارساته, ومن ثمّ، فإنّ هذا النقد لا يستهدف الدين ذاته، بل يستهدف تشييئه وتحويله إلى مادّة فارغة من بعدها الإنساني والروحي.

وعلى هذه الشّاكلة تتفتّق غربة الكاتب في رواياته، إذ تظهر في صور عدّة، من أبرزها ما هو وارد من تعاليم يربّى عليها الإنسان المسلم في مجتمعه، وكذلك مفهوم القداسة الذي كان صورة واضحة لغربة الشّاعر الدّينيّة, وبهذا يتّضح أنّ الاغتراب الديني في روايات شهيد الحلفي لا يمثّل فقدانًا للإيمان، بل هو موقف نقدي من أنساق دينية متصلّبة، تُفرغ المقدّس من جوهره الإنساني، وتحوّله إلى أداة ضبطٍ وهيمنة، وهو ما يمنح هذا النسق بعده الثقافي الإصلاحي داخل الخطاب الروائي.

ثانياً: نسق التّربية الدّينيّة:

ويقصد بنسق التربية الدينية في هذا المبحث مجموع الآليات التي يُعاد من خلالها تشكيل الوعي الديني للشخصيات، سواء عبر التربية المنزلية التي يمارسها الأهل، أو التربية المؤسسية التي تضطلع بها المنابر والمدارس الدينية، أو التربية الاجتماعية التي تُنتجها الطقوس والعادات اليومية, ولا يتعامل الحلفي مع هذه المستويات بوصفها منفصلة، بل بوصفها شبكة متداخلة تُسهم مجتمعة في تكوين الشخصية الدينية المأزومة.

تقوم التّربيّة في أساسها على مبادئ المساواة و التّوازن ، و قد ظهرت في روايات الحلفي من خلال محاولته بيان التّربية الدّينيّة في البيئات العربيّة، والتي تمثّل ثقافة القداسة أهم خصائصها.

من خلال استقراء عام لنصوص شهيد الرّوائيّة نرى أنّ جلّ التّعاليم الدّينيّة التي يلقي الضّوء عليها تتّصل بالدّين الإسلامي، ولعلّ في ذلك نسقاً دينيّاً يعبّر عن المجتمع والدّين الذي ينتمي إليه الرّاوي والذي جعله يكشف أدق تعاليمه والطّريقة الخاطئة في فهم أصول الدّين، وقد تجلّى ذلك في سوء ممارستها، من ذلك مثلاً ما يظهر في قوله:

(كانوا يتزاحمون على الصفوف الأولى في صلاة الجمعة، ثمّ يخرجون إلى السوق فينهب بعضهم قوت بعض). [1]

يعبّر هذا المشهد عن اغتراب ديني اجتماعي يتجلّى في وعي الراوي بالفجوة الحادّة بين الشعيرة والسلوك، إذ تُمارَس العبادة بوصفها طقسًا جماعيًا معزولًا عن القيم الأخلاقية التي يُفترض أن تنتج عنها, ولا يكتفي النص بوصف هذا التناقض، بل يضع الراوي في موقع

(1) *سارق العمامة*، ص 112.

الصدمة والرفض الضمني، بوصفه شاهدًا على انفصامٍ قيميٍّ جعل الدين ممارسة موسمية لا منظومة سلوك يومي, وتتجلّى الغربة هنا في إحساس الراوي بعدم الانتماء إلى هذا الفهم السائد للدين، إذ يبدو منفصلًا عن جماعة تمارس الطقس دون أن تعكسه في تعاملها الإنساني, فازدحام الصفوف في الصلاة، يقابله نهب القوت في السوق، بما يكشف عن وعيٍ دينيٍّ مزدوج يُنتج اغترابًا لا عن الدين في جوهره، بل عن تمثّلاته الاجتماعية المشوّهة.

وعلى هذا الأساس، لا ينتقد الحلفي تعظيم يوم الجمعة في ذاته، بل ينتقد تحويله إلى مناسبة طقسية معزولة، تُفرغ قيمه الأخلاقية من معناها، وهو ما يجعل الغربة الدينية هنا غربةً عن الممارسة الاجتماعية للدين، لا عن الإيمان نفسه.

وتظهر التّربية الدّينيّة في طقوس الدّعاء التي يتربّى عليها الإنسان، من ذلك قول الرّاوي في مدوّنة (مصحف الخائفين) :

(في الغرفة المجاورة كانت زوجتي ترفع صوت التّلفاز وتستمع بخشوع إلى دعاء يبثّ كلّ ليلة جمعة، في ذلك الدّعاء كان الدّاعي يطلب من الله أن يصبّ لعناته على بعض البشر، صوت الدّاعي الحزين ترك في داخلي شيئاً من التّردد، خفت أن يكون الرّبّ منشغلاً باللعن في هذا الوقت فلا يلتفت لأمر موتي).[1]

وايضا قول الرّاوي في رواية (كش وطن):

(كانت أمي لا تنام ليلة الجمعة إلا على صوت الدعاء المتكرر من المذياع، تردده كأنه لحن قديم، فيما لم يغير شيئًا من شجارنا الصباحي حول لقمة الخبز).[2]

وتمثّل هذه المشاهد نموذجًا واضحًا لـ التربية الدينية المنزلية، حيث يُنقَل الدين بوصفه عادة صوتية مكرورة، لا بوصفه تجربة روحية واعية, وقد أسهم هذا النمط من التنشئة في تكوين

(1) *مدونة مصحف الخائفين*، ص 7.

(2) *كش وطن*، ص 87.

شخصية اعتادت الطقس دون أن يترك أثرًا في سلوكها أو وعيها، الأمر الذي عمّق شعور الاغتراب، وجعل الدين خلفية صوتية لا منظومة قيم فاعلة, وتلفت المفارقة الساخرة في هذا المشهد، إذ يتحوّل الدعاء من أداة طمأنينة إلى خلفية صوتية اعتادتها الأسرة، دون أن تؤثر في سلوكها اليومي, ويُجسّد هذا الطقس نموذجًا لنسق ديني قائم على العادة لا الوعي، يعزّز الانفصال الروحي.

كما أن الطقس الديني الذي يتحول إلى عادة فارغة يمثل نسقًا سلبيًا في التربية الدينية، إذ تنفصل الشعائر عن معناها الروحي، وتؤدي إلى اغتراب الفرد عن العقيدة، خاصة حين تكون مشبعة بالتكرار الميكانيكي لا بالمعنى الإيماني.

وهذا يوضح أنّ الدعاء قد تحوّل في مجتمع الرّاوي إلى عادة موروثة، أكثر من كونه طقسًا روحيًا أصيلاً، بما يكشف عن نقد الرّاوي لمثل هذه التقاليد، فالدعاء هنا لم يمنحه السكينة، بل زاد من شعوره بالعجز أمام الواقع، ليعكس نسقًا دينيًا يرى الدين في مجتمعه عادة موروثة لا منهج حياة.

يقول الراوي في رواية (ناقص خمسة)، في سياق مساءلة العلاقة بين الذنب، الموت، والطقس الديني:

(أكثر من عشر سنين مرّت وأنا أطلب المغفرة.. كنتُ أوّلَ الطالبين للعفو والصفح.. هناك، في بيت المغفرة، اعترفتُ بكلّ الأخطاء التي ارتكبتها بحقّ شعبي وبحقّ وطني.. ندمتُ.. وتألمتُ.. وبكيتُ.. بيت المغفرة كان شاهدًا على كلّ لحظة قضيتها متألمًا تحت سطوة الندم، وعلى كلّ دمعة سكبتها في سبيل غسل آثار الماضي الذي يطاردني).[1]

(1) *ناقص خمسة*، ص 180.

يكشف هذا المقطع عن نسقٍ دينيٍّ تربويٍّ ذي طابع اجتماعي–مؤسسي، يُعيد إنتاج فكرة التطهّر بعد الفعل لا منعه قبل وقوعه، حيث تتحوّل مفاهيم المغفرة والاعتراف إلى بدائل رمزية عن المساءلة الأخلاقية الحقيقية, فـ(بيت المغفرة) هنا لا يمثّل فضاءً روحياً خالصاً، بل بنية ثقافية تُدار فيها فكرة الذنب عبر الطقس والاعتراف، لا عبر تحمّل المسؤولية, وبهذا، يتجلّى أثر التربية الدينية الاجتماعية التي تُركّز على غسل آثار الخطيئة أكثر من ترسيخ قيمة الامتناع عنها، مما يسهم في تكوين شخصية مأزومة ترى في الطقس خلاصًا مؤجّلًا، لا في الفعل الأخلاقي وقايةً، وهو ما يعمّق الاغتراب الديني دون أن يمسّ جوهر الإيمان.

ولا يقف الكاتب عند هذا الحد، بل يبلور أثر التربية الدينية المؤسسية من خلال مساءلته للخطاب الذي اختزل الدين في رموزه الخارجية، وأفرغه من بعده الإنساني، إذ يقول في رواية *(سارق العمامة)*:

(عليكَ أن تفهمَ أنَّ اسمكَ يعني أنَّ الدِّينَ جسدُكَ، وهذا يعني أنَّه مكوَّنٌ من أجزاءٍ أُخرى... رأسُ الدِّينِ عقلُه، يدُ الدِّينِ قلبُه).[1]

ويقع هذا القول ضمن نقد غير مباشر للتربية الدينية المؤسسية التي ركّزت على المظهر والرمز، وأهملت بناء الوعي الأخلاقي والعقلي. فحين يُختزل الدين في علامة خارجية، يُفصل بين الإيمان والسلوك، ويُنتج وعيٌ مزدوج يعمّق اغتراب الشخصية عن الخطاب الديني، لا عن الدين بوصفه تجربة روحية, وتكشف هذه الصورة عن تفكيكٍ ساخرٍ لنسقٍ تربويٍّ دينيٍّ رسّخ الفصل بين الجوهر والممارسة، فحوّل الدين إلى هيئةٍ تُرتدى، لا منظومة قيم تُعاش, وبذلك

(1) *سارق العمامة*، ص 19.

يوجّه الحلفي نقده إلى ممارسات تربوية أنتجت تديناً شكليًا، وجعلت المقدّس رمزًا ثقافيًا فارغًا، بدل أن يكون مصدر طمأنينة وبناء إنساني.

وفي السياق ذاته، يصوغ الراوي افتراضًا شرطيًا ساخرًا يكشف من خلاله خلل التصوّر الديني السائد، إذ يقول:

(قال صديقي: لو كان الله كما يصوره الشيوخ، لكان علينا أن نعتذر له في كل صلاة لأننا لم نمُت بعد! ابتسمتُ وقلت: هذا ليس إلهاً، هذا قاضٍ متجهم).[1]

إنَّ هذا الافتراض الشرطي لا يقدّم حلًّا أو بديلًا عقديًا، بل يعمل بوصفه أداة نقدية ساخرة، تكشف أزمة التصوّر الجمعي لله كما تُنتجها بعض أنماط التربية الدينية الوعظية. فحين يُصوَّر الله بوصفه (قاضيًا متجهمًا)، فإنّ النص لا يحاكم الذات الإلهية، بل يحاكم الصورة الذهنية التي صاغها الخطاب البشري عنها, وتُظهر هذه الصيغة الافتراضية كيف أسهمت تربية دينية قائمة على التخويف والترهيب في تحميل الله صفات العقاب الدائم، مما ولّد علاقة خوف وجودي بين الإنسان وربّه، وعمّق اغتراب الشخصيات عن المعنى الروحي للدين, وبذلك يدفع النص إلى مساءلة هذا التصوّر المشوَّه، لا إلى استبداله بتصوّر ديني جديد، بل إلى إعادة الاعتبار لقيم الرحمة والطمأنينة التي غيّبها الخطاب التربوي المتشدّد.

ويواصل الراوي تهكمه عبر اقتراح صادم آخر:

(لو أعدنا كتابة الكتب المقدسة كما يقرؤها الناس اليوم، لبدأناها بصورة أرملة تنتظر رجوع زوجها من حرب لم يرجع منها أحد).[2]

---

(1) *كش وطن*، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 67.

يُمثّل هذا المقطع صدمةً سرديّةً مقصودة، لا تستهدف النصوص المقدّسة في ذاتها، بل تكشف آثار بعض القراءات المتشدّدة والمعزولة عن سياقها الإنساني، ولا سيّما تلك التي استُخدمت لتبرير العنف باسم الجهاد، من دون الالتفات إلى نتائجه الكارثية على النساء والأسر, ويأتي هذا الطرح بوصفه نقدًا لآليات التلقين الديني المؤدلج الذي يُقصي البعد الإنساني والاجتماعي، ولا يعبّر عن جوهر الدين القائم على حفظ النفس والكرامة, ويُضمر هذا القول نقدًا موجّهًا إلى خطابات دينية متشدّدة بعينها، لا إلى الدين أو مؤسساته بوصفها كيانًا واحدًا متجانسًا؛ إذ ينتقد الحلفي تربيةً دينيةً قامت على تقديس تفسيرات أحادية للنصوص، وتحويلها إلى أدوات تعبئة للحرب، بمعزل عن مقاصدها الأخلاقية, وبذلك يتحوّل المشهد الساخر إلى مساءلة للفجوة بين الدين بوصفه رسالة رحمة، وبين توظيفات أيديولوجية محدودة حمّلته ما لا يحتمل من عنف وتأويل قسري.

وفي اقتراح آخر يقول:

(لو صلّينا مرة واحدة لا طلبًا للجنة ولا خوفًا من النار، بل اعتذارًا لمن دفنّاهم باسم الله، لربما غفر لنا أبناؤهم).[1]

يستمدّ هذا الفهم مشروعيته من البنية اللغوية للاقتراح ذاته، إذ يعيد الراوي توجيه فعل الصلاة من غايته التقليدية القائمة على الثواب والعقاب، إلى فعلٍ أخلاقيٍّ إنسانيٍّ يقوم على الاعتراف بالذنب والاعتذار للضحايا .فالصلاة هنا لا تُلغى ولا يُعاد تعريفها دينيًا، بل تُحمَّل دلالة نقدية تكشف عن خللٍ سابق في توظيف المقدّس, ويكشف هذا التحوّل الدلالي عن نقدٍ مباشر للخطاب الديني المؤسسي الذي استُخدم فيه اسم الله لتبرير العنف، إذ يجعل الراوي الاعتذار فعلًا أخلاقيًا أسبق من الطقس، والإنسان أسبق من الشعار, ومن ثمّ، فإنّ الاقتراح لا

(1) *ناقص خمسة*، ص 178.

يؤسّس نسقًا دينيًا جديدًا، بل يُعيد مساءلة النسق القائم من داخله، عبر إزاحة منطق التقديس الأعمى لصالح المسؤولية الأخلاقية, وبذلك يُعاد الاعتبار للضحايا لا من خلال خطاب فقهي أو عقدي، بل عبر منظور إنساني ناقد، يكشف الفجوة بين جوهر الدين القائم على الرحمة، وبين تأويلات أيديولوجية حوّلته إلى أداة تبرير للقتل.

ويضمر هذا القول نسقًا دينيًّا ناقدًا يفضح تربية الناس على فكرة الجهاد بوصفه قتالًا مقدسًا، بينما الواقع يكشف أنه مجرد حروب عقائدية يدفع ثمنها الأبرياء, وهنا يُصرّح الحلفي بأن من يموت فيها ليس شهيدًا، بل قتيلًا مغرَّرًا به، وهو ما يُبرز السخرية المريرة من التوظيف الديني للعنف.

ويُلاحظ في روايتي (كش وطن) و(ناقص خمسة) أن هذا النسق التربوي الديني أسهم في تكوين شخصيات مأزومة، تتعامل مع الدين بوصفه خطابًا قمعيًا أو عادة خاوية، لا إطارًا أخلاقيًا منظمًا للحياة, وقد انعكس ذلك في نزوع الشخصيات إلى السخرية، والتمرّد، وإعادة تعريف المقدّس خارج مؤسساته، وهو ما يؤكّد الأثر العميق للتربية الدينية المشوّهة في تشكيل وعيها وسلوكها.

وفي **رواية(سارق العمامة)** نرى الرّاوي ينتقد طقوس الآخرة وما يتربّى عليه المسلم من تصوير ليوم القيامة وشدّة العذاب فيه، فنراه يقول:

(المشهد التّحقيقي البشع جرّدني من كلّ قواي فلم أجد أحداً أخاطبه سوى الرّب فرحت أناجيه بداخلي: يا الله ما الذي يجري هنا.. هل ترى هذا التّعذيب.. هل أنت راضٍ عن ذلك..؟ تدخّل أرجوك أيُّها الرَّب.. تدخَّل لإيقاف هذا التّوحّش.. ما يجري هنا مخالف لمبادئ حقوق الإنسان).[1]

(1) *سارق العمامة*، ص 152.

يكشف هذا المشهد عن أثر التربية الدينية المؤسسية والاجتماعية المشبعة بصور العذاب الأخروي، والتي تُنتج علاقة خوف دائم بين الإنسان وربّه, وقد انعكس هذا النسق على وعي الشخصية، فحوّل صورة الآخرة من فضاء للعدل الإلهي إلى مشهد رعب، مما عمّق اغترابها الروحي، ودفعها إلى مساءلة الخطاب التربوي الذي صاغ هذا التصوّر.

ويضمر هذا التصوير نسقًا دينيًا ناقدًا للخطاب التربوي البشري الذي بالغ في تضخيم صور العذاب الأخروي، وقدّمها بوصفها الجوهر الوحيد للعقيدة، لا بوصفها أحد أبعادها الرمزية, فمناجاة الراوي هنا لا تمثّل اعتراضًا على الإرادة الإلهية أو تشكيكًا في العدالة الربانية، بل تعبّر عن صدمة إنسانية ناتجة عن تصوّر تربوي مشوَّه صاغ صورة مرعبة عن الآخرة، وكرّس علاقة قائمة على الخوف بدل الطمأنينة, ومن ثمّ، فإنّ النقد يتّجه إلى **آليات التنشئة الدينية** التي تُنقل للأطفال عبر خطاب وعظي ترهيبي، يُقصي قيم الرحمة والعدل، ويُنتج اغترابًا روحيًا مبكّرًا، لا إلى العقيدة الإسلامية ذاتها التي تقوم في جوهرها على الرحمة والمغفرة, وبذلك يطالب النص بإعادة بناء التربية الدينية على أسس إنسانية متوازنة، تُراعي البعد الأخلاقي والوجداني، لا على منطق التخويف والتوحّش.

وبذلك يتّضح أنّ نسق التربية الدينية في روايات شهيد الحلفي لا يظلّ في حدود النقد النظري، بل يتجلّى أثره مباشرة في تكوين الشخصيات، التي نشأت في ظل خطاب ديني شكلي، ترهيبي، أو طقوسي، فكان الاغتراب الديني نتيجة حتمية لتنشئة فصلت بين الإيمان والسلوك، وبين المقدّس والإنساني.

ثالثاً: نسق التّقديس:

يعدّ المقدّس والمدنّس من أهم المفاهيم المتّصلة بموضوع الاغتراب في روايات شهيد الحلفي، إذ لم تعد المقدّسات في الحياة الدّينيّة السّائدة هي عين المقدّسات في عين الرّاوي، بل بات يعيش غربة تجعل مقدّساته مختلفة تماماً عمّا هو معروف، فالأشياء المقدّسة تعرّف بأنّها (الأشياء التي تقوم على النّواهي بحمايتها وعزله.. وهذا المقدّس ليس بعيداً عمّا يُسَمّى بالقيم).[1] المقدّس والمدنّس مفهومان متقابلان، وغالبًا ما يُدرسان في الأنثروبولوجيا والدين والثقافة، وهما يرتبطان مباشرة بفكرة القيم والمعايير التي تضبط السلوك الاجتماعي والروحي.

المقدّس:هو كل ما يُنظر إليه بوصفه ساميًا، مطلقًا، متجاوزًا للواقع العادي. يُحيط به نوع من الرهبة والاحترام، ولا يجوز انتهاكه.

يتجسّد في الرموز الدينية (الله، النصوص، الطقوس، الأماكن، الأضرحة)، وفي بعض الثقافات قد يمتد إلى مفاهيم كالشرف، الوطن، الأم). يكتسب قوّته من الاعتقاد الجمعي، ومن النواهي التي تحيطه (حرام، لا يجوز، يجب احترامه).

يعدّ مفهوم المدنّس نقيضًا للمقدّس، فهو يشير إلى كلّ ما يُدنِّس أو يُنتهك الحرمة ويخرق الطهارة. ويرتبط بالنجس والمحرّم والمنبوذ، أو بما هو عاديّ ومبتذل مقارنةً بعالم المقدّس.

(1) معجم *الأنثروبولوجيا والأنثولوجيا*، بيار بونت وميشال إيزار وآخرون، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 2011م، ص 864–865.

فالمدنّس يمثّل الكسر المتعمّد للحدود التي تفصل الإنسان عن المقدّس، ويعبّر في الثقافة الدينيّة عن كلّ ما يُهدّد قدسيّة المقدّس من استهزاءٍ أو تدنيسٍ أو انتهاكٍ لرموزه[1].

ولا يقوم المقدّس والمدنّس في الخطاب الثقافي على علاقة فصلٍ مطلق، بل على علاقة جدلية متحوّلة؛ إذ لا يُعرَّف أحدهما بمعزل عن الآخر, فالمقدّس يكتسب وجوده من الحدود التي تُرسَم حوله، في حين يظهر المدنّس بوصفه ما يقع خارج هذه الحدود أو يكسرها. ومن ثمّ، فإنّ المدنّس لا يُمثّل نفيًا للمقدّس بقدر ما يكشف هشاشته ونِسبيّته حين يتحوّل إلى سلطةٍ اجتماعيةٍ أو أداة قمعٍ باسم القيم, وعلى هذا الأساس، لا يكون الفرق بين المقدّس والمدنّس فرقًا أخلاقيًا ثابتًا، بل فرقًا ثقافيًا متحوّلًا، تحدّده السلطة والخطاب السائد، لا الجوهر الإنساني للأفعال. فكم من مقدّسٍ تحوّل في نصوص الحلفي إلى ممارسة عنيفة، وكم من مدنّسٍ اكتسب بعدًا أخلاقيًا وإنسانيًا عميقًا. أمّا الفرق الجوهري بينهما، فيكمن في أنّ المقدّس هو مجال الطهارة والسموّ والحماية والقيم العليا، في حين أنّ المدنّس هو مجال الانتهاك والنجاسة والانحطاط وكسر القيم، أي الوجه الآخر الذي يُعرّي حدود القداسة ويُظهر نسبيّتها.

وفي روايات شهيد الحلفي، يتجلّى هذا الصراع بوضوح، إذ يُعيد الراوي تعريف ما هو(مقدّس) وما هو (مدنّس) في ضوء تجربته الوجوديّة.

فالمجتمع قد يرى بعض الأفعال أو الأماكن مدنّسةً، بينما تُصبح في تجربة الشخصيّات ذات بعدٍ خلاصٍ إنسانيٍّ عميق، والعكس صحيح [2].

(1) ينظر: المقدّس والمدنّس: طبيعة الدين ووظيفته، مرسيا إلياد، ترجمة: نبيه فارس، دار المشرق، بيروت، 1996م، ص 15–17.

(2) ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005م، ص 150–152.

ويتجلّى هذا التحوّل من التقديس إلى التفكيك بوضوح في مواضع روائية محدّدة، حيث يعمد الحلفي إلى قلب الدلالات الثقافية السائدة, ففي رواية *كش وطن*، يتحوّل المكان المصنَّف اجتماعيًا بوصفه مدنّسًا إلى فضاء إنساني أقلّ عنفًا من فضاءات يُمارَس فيها القتل باسم المقدّس، وهو ما يكشف عن انقلاب قيميّ صادم بين ما يُقدَّس وما يُدان.

أمّا في رواية (*سارق العمامة*)، فيتمّ تفكيك القداسة المرتبطة بالرمز الديني، حين تُنزَع عنه حصانته الأخلاقية ويُعاد ربطه بالسلوك والضمير، لا بالمظهر, وبذلك يصبح ما هو مقدّس اجتماعيًا (الرمز) قابلًا للنقد، بينما يُعاد بناء المقدّس الحقيقي بوصفه قيمة أخلاقية داخلية.

وفي (*ناقص خمسة*)، يتجلّى هذا النسق من خلال طقوس الغفران والتطهير، التي تُمارَس بوصفها آليات شكلية لتجاوز الذنب، في حين يبقى الفعل الإنساني نفسه دون مساءلة, وهنا يتحوّل الطقس المقدّس إلى ممارسة خاوية، بينما يكتسب الاعتراف والندم – وهما خارج الإطار الطقسي الصارم – بعدًا أخلاقيًا أعمق.

وبهذا لا يجعل الحلفي من المدنّس نقيضًا للمقدّس، بل أداةً لكشف زيف القداسة حين تنفصل عن القيم الإنسانية، فتتحوّل الرواية إلى مساحة لإعادة تعريف المقدّس بوصفه فعلًا أخلاقيًا، لا سلطة رمزية.

في حين أنّ (الأشياء المدّنسة تلك التي تطبق عليها النّواهي).[1] وهنا تنشأ المفارقة، فما هو مقدّس في عين الدّين والمجتمع هو مدنّس في نظر الرّاوي والعكس بالعكس، وهذا الأمر يضمر نسقاً دينيّاً وتَرى الباحثة أنّ الراوي، عبر هذه المفارقة، يُصوِّر واقعًا اجتماعيًا تتباعد فيه

(1) معجم *الأنثروبولوجيا والأنثولوجيا*، بيار بونت وميشال إيزار وآخرون، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 2011م، ص 864.

الشعارات عن الممارسة؛ فيبدو الظاهر شيئًا بينما يشي الباطن بخلافه، الأمر الذي يُنتج وعيًا مأزومًا بالقيم، ويُعمِّق إحساس الشخصية بالاغتراب عن الخطاب الديني والاجتماعي السائد، لا بوصفه رفضًا للدين في جوهره، بل رفضًا لتمثّلاته الزائفة التي تحوّلت إلى أدوات تبرير وتضليل.

فالدّين (مجموعة من المعتقدات والرّموز والممارسات كالشّعائر مثلاً التي تنهض على فكرة المقدّس، والتي توحّد بين المؤمنين بهذه المعتقدات في مجتمع ديني اجتماعي، و(المقدّس) تقابل (العلماني أو الدّنيوي)؛ لأنّ الأولى تتضمّن مشاعر الخشية والرّهبة، ويعرف علماء الاجتماع الدّين بالإشارة إلى المقدّس، وليس على أساس الإيمان بإله أو آلهة.. فهناك بعض المذاهب من العقيدة، البوذيّة مثلاً لا تتضمّن الإيمان بإله).[1] إذ تحيط بالدّين هالة من القداسة، فكل ما يرتبط به يكون مقدّساً لمجرّد أن قيل أو نُقل القول عن رجل دين، قد يكون أشبه بتاجر أو منافق من أن يكون رجل دين حقيقيّ.

وتستند الدراسة في اختيار الشواهد النصّية إلى معيارين: الأوّل تمثيل النسق داخل البنية السردية لا في العبارات المعزولة؛ أي أن يكون المقطع مرتبطًا بتطوّر الشخصية أو الحدث أو تحوّل القيم داخل الرواية والثاني تكرّر العلامة النسقية بصيغ متحوّلة في أكثر من نصّ للحلفي؛ بما يتيح المقارنة بين (*كش وطن*) و(*سارق العمامة*) و(*ناقص خمسة*)، وإظهار كيف ينتقل التقديس من المجال الديني إلى الرمزي/السياسي، وكيف يُنتج ذلك اغترابًا دينيًا واجتماعيًا في وعي الراوي.

(1) موسوعة علم الاجتماع، جوردون مارشال، ترجمة محمد الجوهري، ومحمد محيي الدين، وعدلي السمري، وأحمد زايد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط2، 2007م، مج1، ص 647.

وقد صوّر شهيد الحلفي الزّيف في ذلك بصورة تشي بغربته عن المفاهيم المقدّسة في مجتمعه، من ذلك قول الرّاوي في رواية (**كش وطن**):

(اعذرني يا عم عبد السّتّار ربّما سأغرق وأنا محمّل بأسمائك الجميلة، أنا واثق بأنّك ستعذرني، ستعذرني لأنّي ما فعلت ذلك إلّا من أجل إضفاء رونق القداسة إلى التّجربة، أيّها المقدّس لقد أسميت شريكاتي في العمل بأسماء مأخوذة من إحدى قصصك المجنونة).[1]

أن هذا الاقتباس يفضح المفارقة بين القداسة الشكلية والواقع الأخلاقي الفاسد، إذ يربط الحلفي التقديس بسياقات مبتذلة، مما يُظهر اغترابًا تامًا عن النسق الديني السائد, ويضمر هذا القول نسقاً دينيّاً محمّلاً بالسّخرية من مفهوم التّقديس السّائد في العقائد الدّينيّة الذي يضفي هالة من التّعظيم على شخص ما ويصير كلّ ما هو صادر عنه مقدّساً، وأكثر من ذلك، فإنّ الكاتب ينقل مفهوم التّقديس إلى أكثر الموضوعات دناسة، وهنا تتمثّل غربته عن السّائد في مجتمعه، فهذا القول يشي بنسق ديني يعبّر عن اغتراب الرّاوي ومن ورائه عامّة الشّعب، إذ صار المقدّس مدنّساً والمدنّس مقدّساً, فالنّاس تجد راحتها في بيوت الدّعارة أكثر ممّا تجده في الأماكن الأخرى مهما بلغت درجة قداسته، وذلك بسبب ما يتبجّح به أصحاب الأمر في تلك الأماكن.

وفي الرّواية ذاتها يقول الرّاوي:

(كنت قدِّيساً ذاوياً في محراب مهمل حين اقتحمني وجهك المطرّز بالآثام، فاجئني دخولك لهكذا مكان وتضخّمت المفاجأة حين عرفْتُ بإنَّ ك جئت تطلب التّوبة..).[2]

(1) *كش وطن*، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

و أعتقد بأن هذا المشهد يُعبّر عن تحوّل في سلّم القيم، حيث يُفضّل البطل إدارة مبغى على إمامة المسجد، في نقد لاذع للواقع الديني الذي يشرعن العنف ويجعل من رجل الدين أداة للقمع لا للسلام.

هكذا يصوّر انتقاله من شيخ جامع إلى صاحب مبغى، فرؤيته للزّناة الطّواغيت قادمين لطلب التّوبة كتستّر من أفعالهم، جعله يرى في عمله كشيخ مضيعة للوقت، والقداسة السّائدة المتمثّلة بملازمة المحراب لم تعد قداسة حقيقيّة في نظره، ولذا قرّر ترك الجامع واللحاق بالمبغى وعمل القوادة ؛ فهذا الفعل أقدس في مجتمعاتنا من إمامة الجامع التي صارت تهمة وعمل لا أخلاقي يحرّض على القتل باسم الجهاد في سبيل الله، بينما يقدّم القوّاد اللهو واللذّة للإنسان. وهو بذلك يضمر نسقاً دينيّاً يؤكد من خلاله أنّ غاية الدّين إرشاد الإنسان وتحقيق سعادته الرّوحيّة وتنظيم شؤون حياته وليس نشر القتل والخراب، ومن ثمّ يصير كلّ فعل يدعو لسعادة الإنسان فعلاً مقدّساً وكلّ فعل يدعو إلى القتل والتّخريب فعلاً مدنّساً.

وقد أفصح الكاتب عن موقفه من مفهوم القداسة الذي يحيط بكلّ ما يتّصل بالمفاهيم الدّينيّة، فبمجرّد أن يأتي النّص على ذكر الشّيء، فإنّه يصطبغ بصبغة القداسة، ولعل مفهوم الجنّة من أبرز المفاهيم المتّصلة بالعقيدة الإسلاميّة والنّص القرآني، وقد عرّفها الكاتب من منظور خاص فقال:

(كان الشيخ يَعِدُهم بأن الجنّة سوق مفتوح، فيه النساء أنهارًا والشراب بلا ثمن، حتى بدا الأمر وكأنه إعلان تجاري أكثر من كونه وعدًا إلهيًا).[1]

(1) سارق العمامة، ص 141.

إنَّ هذا التعريف الصادم يعرّي المضمون الاستهلاكي لخطاب الثواب، ويكشف كيف تم اختزال المفاهيم الدينية الكبرى، مثل الجنّة، في وعود حسّية وجنسية، مما يسلبها بعدها الروحي الحقيقي.

تُبيّن الباحثة أنّ هذا القول لا يطعن في مفهوم الجنّة في العقيدة، بل يسخر من خطابٍ تبسيطيٍّ استهلاكي قدّمه بعض الوعّاظ للمتلقّي، فحوّل الوعد الأخروي إلى صورة "تسويقية" قائمة على الإغراء الحسّي, ومن ثمّ فإن النقد موجّه إلى طريقة التمثيل الوعظي لا إلى المفهوم الديني ذاته، وهو ما ينسجم مع منهج الحلفي في تفكيك التقديس حين يتحوّل إلى سلعة لغوية.

لقد تمّ اختزال مفهوم الثّواب والأجر في عقيدة المتشدّدين من الإسلاميين من خلال تصوير الجنّة على أنها مرتع للحور العين، فيحددون أجر المرء بعدد الحوريّات التي سينالها على أعماله في الدنيا, وفي هذا التّعريف نسق ديني يضمر نقدًا لهذا التصوير المادّي للجنّة، فهم يصوّرون فيها كلّ المحرّمات من نساء وشراب ولذّة ويضفون عليها صفة القداسة.

ويظهر مفهوم القداسة لدى الكاتب من خلال تحليل الرّاوي البطل في رواية **(سارق العمامة)** للشّرط الإلهي في سرقة العمامة ؛ إذ يقول: **(لكون رسالتك متوجّهة نحو الانقلاب على الثّابت. من البديهي أن تكون العمامة هي الرّمز المعادل للثّابت. إنّها الشّيء الوحيد الذي لا يجوز الاقتراب منه والتّحرّش به في هذا الزّمن).**[1]

إن الحلفي هنا يفضح نسق التقديس المرتبط بالعمامة، الذي يمثل تحصينًا كاذبًا للسلطة الدينية، وتحوي هذه الصورة تهكمًا مريرًا من شخصيات تصنع من اللباس رمزية مقدسة تتفوق على المبادئ.

(1) سارق العمامة, ص 14.

فقوله: (إنّها الشّيء الوحيد الذي لا يجوز الاقتراب منه أو التّحرّش به) يشي بهالة القداسة التي يضفيها رجال الدّين والمتديّنين على العمامة، وهذا ما يضمر نسقاً دينيّاً يكشف عن غربة الشّاعر عن تعاليم الدّين في هذا الزّمن، إذ صارت الجوانب المادّية أكثر قداسة ومكانة من روح الدّين وجوهره.

ويكمل الرّاوي تفسيره فيقول:

(لإنهاء الحروب، حروب العمائم والفتاوى الصّادرة عنها. من المتوقّع أنّ الرّب قد أدرك أنّ الحروب التي يرى دماءها تسيل كلّ يوم هي حروب عمائم لذلك أراد إنهاءها من خلال الرّسالة التي تضمنها شرطه).[1]

إن سرقة العمامة تمثل كسرًا رمزيا لهالة رجال الدين، وتعدّ فعلًا ثوريًا يتحدى هيمنة المؤسسة الدينية التي صنعت من نفسها غطاءً للصراعات، وهو موقف يعكس انسلاخ الكاتب عن قداسة الزيف الديني.

تؤكد الباحثة أنّ إسناد "الإرادة" إلى الرب في هذا السياق ليس تقريرًا عقديًا، بل إجراء تخييلي ساخر يفضح منطق تديين الحرب؛ إذ يجعل الراوي نهاية العنف مشروطة بكسر رمزٍ اجتماعي صُنعت حوله حصانة, وعليه فالدلالة هنا رمزية: تفكيك "قداسة الرمز" بوصفه مدخلًا لتفكيك منظومة الفتاوى التي غذّت الصراع.

فهو يرى إنَّ الرّب اختار سرقة العمامة ؛ لإنهاء الحروب ؛ فهذا القول يشي بنسق ديني يبيّن أنّ الفتاوى ورجال الدّين وتفسيرهم للدّين بما يخدم مصالحهم هو أساس الحروب والفتن،

(1) سارق العمامة، ص 14.

ومن ثمّ فإنّ سرقة العمامة بكل مالها من قداسة تشي بكسر تلك القداسة وتحجيم دور رجال الدّين الذين تحولوا إلى أدوات بيد رجال السّياسة والرّأي.

وقد عرض الكاتب إلى فكرة التّقديس في سياق طرحه لنظريّة ناقص خمسة التي كانت أساس تطوّر العراق وتحرّره من كلّ المفاهيم الخاطئة والمتوارثة، وهذا ما يظهر في حوار ودّ مع رئيس الوزراء، إذ تقول:

(_حسناً.. عليّ أن أوضّح أكثر.. إنّ وجود هذا التّمثال يتعارض مع المبدأ الخامس من نظريّة (- 5)...

يستعيد رئيس الوزراء الأنساق الخمسة في ذهنه سريعاً..

(الدّين.. التّاريخ.. القبيلة.. القوميّة.. الرّمز المقدّس).[1]

إنَّ (نظرية ناقص خمسة) التي تنادي بإلغاء هذه الأعمدة وتقدّم الرواية عبر خطاب (ودّ) ضمن أفقها التخييلي – تصورًا نقديًا لتضخم الأعمدة الخمسة... وترى الباحثة أنّ هذا التصور يمثّل آلية سردية لتفكيك النسق التقديسي حين يتحول إلى عائق للتقدم.

تبيّن ودّ علّة دعوتها إلى إزالة تمثال والدها الذي كان صاحب الأثر الأكبر في نهضة العراق على وفق نظرة الرّاوي المستقبليّة التّخييليّة، وتكشف هذه النّظريّة عن نقد الكاتب لتقديس هذه المبادئ الخمسة، ويظهر التّقديس بوصفه جزءاً من مكوّناتها، وهذا يضمر نسقاً دينيّاً يبيّن موقف الكاتب من فكرة تقديس الأشخاص والرّموز، وهذا هو النّمط السّائد والغالب على المجتمعات المعاصرة، ولا بدّ من التّخلّص منها في سبيل نهضة الشّعوب.

ونرى الكاتب يشرح ذلك أكثر على لسان ودّ التي تقول مخاطبة رئيس الوزراء:

---

(1) ناقص خمسة، ص 165.

(_ لا يخفى عليك أنّ تمثال والدي قد تحوّل إلى مزار يقصده يوميّاً مئات العراقيّين.. وقد تفاقمت هذه الظّاهرة في السّنوات الأخيرة.. تحوّل التّمثال إلى رمز مقدّس في نظر النّاس وهذا يتعارض مع المبدأ الخامس من نظريّة (– 5).. لهذا فإنّ إزالة التّمثال أصبح ضرورة ملحّة في الوقت الحاضر).[1]

إنَّ هذا المقطع يُظهِر كيف انتقل مفهوم التقديس من الحقل الديني إلى الرمز السياسي، مما يعني توسّع دائرة التقديس الزائف، وتؤكد أن هذا الانزلاق هو أحد أبرز مظاهر الاغتراب في روايات الحلفي.

إنّ ودّ وهي أقرب النّاس إلى والدها تطالب بإزالة تمثاله، على الرّغم من أنّ والدها له فضل جمّ على تطوّر البلاد وإنقاذها من غياهب الجهل والتّبعيّة، وهو بذلك يضمر نسقاً دينيّاً يتمثّل في أنّ هالة القداسة لم تقتصر على ما يمت بالدّين، بل إنّ النّاس أخرجوا هذا المفهوم من إطار الدّين وجعلوه صفة لكلّ ما يهتمون به أو يعنيهم أمره، فحتّى الرّموز السّياسيّين والوطنيين صاروا يتمتّعون بهالة القداسة، وهذا ما جعل الكاتب يعيش غربة دينيّة جعلته يحلم بمستقبل خالٍ من هكذا تقديسات وتعظيم للفرد على حساب المجموع. ثمّ إنّ التّقديس يلغي مبدأ المحاسبة بمجرّد إضفاء صفة القداسة على شخص ما أو فعل ما.

وترى الباحثة أنّ انتقال التقديس من المجال الديني إلى المجال السياسي لا يقطع الصلة بالنسق الديني، بل يؤكد امتداده؛ لأنّ آلية التقديس واحدة: إنتاج رمزٍ محصّنٍ من النقد، وتحويله إلى مرجعية فوق المساءلة, وحين يصبح السياسي "مقدسًا" تُستعاد وظائف المقدّس الديني (الرهبة، الطاعة، التحريم)، ولكن داخل حقل السلطة, ومن هنا يتعمّق الاغتراب الديني؛

(1) ناقص خمسة، ص 166.

لأنّ الراوي لا يعود يميّز بين المقدّس بوصفه قيمة أخلاقية، وبين المقدّس بوصفه أداة هيمنة، فتتولد قطيعة روحية مع "المقدس المصنوع" لا مع الدين في جوهره.

يتّضح من تحليل الأنساق الدينية في روايات شهيد الحلفي أنّ الكاتب يقف موقفًا ناقدًا صريحًا من المنظومة الدينية السائدة، لا من حيث الإيمان ذاته، بل من حيث ممارساته وتطبيقاته الاجتماعية والثقافية التي تحوّلت في نظره إلى أدوات تقييد وتسلّط روحي وأخلاقي. فقد تجلّى نسق الاغتراب الديني بوصفه تجربة داخلية شاقّة عاشها أبطال الروايات نتيجة التناقض بين المعتقد والسلوك، وبين قدسية الدين وممارسات من يدّعونه ، فالأصل أن يكون رجل الدّين قدوة حسنة للنّاس نتيجة التزامه بتعاليم الدّين والعمل بها.[1] وقد بيّن الرّوائي عكس ذلك في رواياته ، مما جعل الإيمان يتحوّل إلى حالة تمزّق نفسي بدلًا من أن يكون ملاذًا روحيًا.

أما نسق التربية الدينية، فقد جاء كاشفًا لطبيعة الخطاب الديني الذي يتلقّاه الإنسان منذ الطفولة، والذي غالبًا ما يقوم على الترهيب والتلقين الأعمى، فيفرز شخصيات مشوّشة، خائفة، وغير قادرة على بناء علاقة متوازنة مع الذات والآخر والخالق, وقد أظهرت النصوص أن هذه التربية تُسهم في تعميق الشعور بالاغتراب وفقدان الثقة بالمقدّس.

ويكتمل البناء النقدي في نسق التقديس، إذ يفضح الحلفي، عبر السخرية والتفكيك، كيف يتم تحميل المفاهيم الدينية والسياسية والاجتماعية هالات من القداسة الزائفة، تُفرغ الدين من مضمونه الإنساني، وتحوّل المقدّسات إلى أدوات للهيمنة، والتكفير، وشرعنة القتل, وبهذا يُظهر

(1) ينظر: *شخصيّات رواية الشّمعة والدّهاليز: دراسة سيميائيّة*، إبراهيم فضالة، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2014م، ص 68.

الكاتب أنّ ما يُعدّ مقدسًا في الواقع ليس بالضرورة مقدّسًا في ضمير الإنسان، بل قد يكون سببًا مباشرًا في اغترابه وانفصاله عن ذاته ومجتمعه.

وعليه، فإن الأنساق الدينية في روايات شهيد الحلفي تمثل بنية ثقافية مأزومة تعكس اختلال العلاقة بين الإنسان والدين والمجتمع، وتسعى الرواية من خلالها إلى مساءلة هذا الواقع وطرح بدائل تقوم على التفكير العقلاني، والانتماء الحر، والتقديس الواعي القائم على جوهر الدين لا مظاهره.

المبحث الثّاني: نسق الرّموز الدّينيّة:

وظّف شهيد الحلفي في رواياته عددًا من الرموز الدينية التي أراد من خلالها تحليل الواقع الديني ونقد معطياته السائدة، فاستعان بشخصياتٍ تمثّل رموزًا دينيةً كبرى كالحاخام اليهودي، والشيخ المسلم، والكاهن المسيحي، لتكون هذه الشخصيات نماذج رمزية تعبّر عن أنماطٍ متعدّدة من الوعي الديني، وذلك في ضوء ما يطرحه النقد السردي من إمكانات الرمز بوصفه أداةً لكشف البنى الثقافية والاجتماعية داخل النص الروائي[1].

كما تناول الحلفي الأماكن الدينية، متمثّلةً في الجامع الإسلامي الذي جعله رمزًا جامعًا لدور العبادة على اختلاف الأديان، مظهرًا ما يجمعها من قيمٍ روحيةٍ واحدة، في مقابل ما تفرزه الممارسة البشرية من تعصّبٍ أو تحريف.

كذلك تطرّق الحلفي إلى تمثّلات الممارسة الدينية داخل السرد، مستعينًا بعلامات مألوفة من البيئة العراقية، مثل الصلاة والدعاء والحلف بالأيمان، لا بوصفها طقوسًا تعبّدية في ذاتها، بل بوصفها صورًا سردية كاشفة لتحوّل الممارسة الإيمانية، في الوعي الاجتماعي، من فعل روحي صادق إلى أداء شكلي يُستثمر اجتماعيًا وسلطويًا.

ولا يُقصد بالطقوس هنا معناها التعبّدي الخالص بوصفها أفعالًا إيمانية متكرّرة للتواصل مع الإله، وإنما يُنظر إليها من زاوية تمثّلها الرمزي داخل الخطاب السردي، أي بوصفها علامات ثقافية تحمل دلالات اجتماعية وسلطوية تتجاوز بعدها الديني المباشر, فالروائي لا يحاكم الطقس في جوهره الإيماني، بل يفكّك كيفية تحوّله داخل الوعي الجمعي من ممارسة روحية إلى أداء شكلي يُستثمر اجتماعيًا، ويُفرَّغ من معناه التعبّدي الأصلي, ومن ثمّ، فإن

(1) ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 211–213.

الطقس في الرواية يتحوّل إلى رمز ثقافي يكشف أنماط التدين السائد، لا إلى ممارسة دينية بحدّ ذاتها.

وبذلك تكشف هذه الرموز المتنوّعة عن رؤية الحلفي تجاه الدين بوصفه ميدانًا تتصارع فيه المعاني الأصيلة والتمثّلات الزائفة، فيعيد من خلالها مساءلة القيم والمفاهيم الدينية السائدة في بيئته [1].

وبالتالي لا يتعامل الحلفي مع الرمز الديني أو الطقس بوصفه فعلًا تعبديًا، بل بوصفه علامة ثقافية أُعيد إنتاجها داخل السرد للكشف عن تحوّلات الوعي الديني، حيث يغدو الرمز وسيلة لفهم العلاقة بين الدين والمجتمع والسلطة، لا ممارسة شعائرية يُقاس بها الإيمان.

ويجدر التنبيه إلى أنّ الرمز الديني في روايات شهيد الحلفي لا يُفهم بوصفه دلالة سردية معزولة، بل بوصفه نسقًا ثقافيًا يتجاوز الوظيفة البلاغية إلى كشف بنى الوعي الديني والاجتماعي. فالرمز، في هذا السياق، لا يعمل داخل النص بوصفه علامة جمالية فحسب، بل بوصفه تمثيلًا ثقافيًا مُركّبًا يُحيل إلى أنماط التفكير، وآليات السلطة، وصيغ التدين السائدة، وبذلك ينتقل من مستوى الدلالة السردية إلى مستوى النسق الثقافي الكاشف.

(1) ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 155–157؛ وينظر أيضًا: رمزية الشرّ، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1990م، ص 33–34.

أوّلاً: الشّخصيّات الدّينيّة:

تتشكّل بنية الرمز الديني في روايات الحلفي عبر تداخل ثلاثة مستويات: مستوى الشخصية الدينية بوصفها حاملًا للرمز، ومستوى المكان المقدّس بوصفه فضاءً دلاليًا، ومستوى الممارسة أو العلامة التي تُفرغ من معناها الروحي, وبهذا تتجاور رموز مثل الشيخ والحاخام والصليب والمقبرة لتنتج دلالة واحدة قوامها الخراب القيمي، حيث لا يعود الرمز دليلًا على القداسة، بل شاهدًا على تآكل المعنى الديني في الواقع المعاصر.

تحتلّ الشّخصيّات الدّينيّة مكانة مهمّة في الموضوعات الدّينيّة، ولا نعني هنا شخصيّة بعينها، وإنّما نقصد الصّفات أو المكانة الدّينيّة مثل النّبي أو رجل الدّين أو الحاخام، ونعني بهذا المصطلح رجال الدّين الذين يمثّلون رمزاً للثّقافة الدّينيّة السّائدة في مجتمع ما، فالولي في المجتمع يؤدّي وظيفتين:[1] الأولى اجتماعيّة تتحقّق بفضل التفاف النّاس حول الولي فينشأ بينهم نوع من الارتباط الرّوحي وتتكوّن علاقات اجتماعيّة، وأمّا الوظيفة الثّانية فهي وظيفة دينيّة تنشأ عن كون الولي/ الرّجل الصّالح قدوة حسنة للنّاس نتيجة التزامه بتعاليم الدّين والعمل بها. أن هذا التعريف المزدوج لوظيفة الوليّ يمثل نسقًا دينيًا اجتماعيًا، إذ يكشف كيف تم تسييس الوظيفة الدينية وتحويلها إلى أداة لجذب الناس اجتماعيًا، بينما يتم تغييب البعد الأخلاقي الحقيقي في بناء سلطة رمزية محاطة بالتبجيل.

وقد تجلّى ذلك كثيراً في روايات الحلفي، من ذلك قول الرّاوي في رواية (كش وطن):

(تحوّلْتُ إلى شيء آخر، قس، كاهن، شيخ، راهب، شيء تجتمع فيه كلّ مرموزات الآلهة، لا أستطيع تحديد الصّفة المناسبة لوضعي آنذاك، كلّ التّوصيفات الأثنيّة قد تلبّستني فتماهيت

(1) ينظر: *شخصيّات رواية الشّمعة والدّهاليز: دراسة سيميائيّة*، ص 68.

مع عوالمي الجديدة، اندمجت بها إلى درجة التّهجّن، إلى درجة أصبحت فيها كأنّي قطعة من أثاث الجامع، مجرّد أنتيكة تفقد قيمتها بمجرّد إخراجها من ذلك المكان).[1]

إنَّ هذا المقطع ينهض على نسقٍ دينيٍّ نقديٍّ يقوم على تشييء رجل الدين وتجريده من مضمونه الروحي، إذ لا يُقدَّم بوصفه حاملًا للقيمة الأخلاقية أو المعنى الإيماني، بل بوصفه شكلاً مادّيًا قابلاً للاستبدال والتجميع: (قس/كاهن/شيخ/راهب), ويكشف هذا "التهجّن" الهوياتي أن الرموز الدينية، داخل الوعي الاجتماعي المؤسسي، قد تحوّلت إلى أقنعة وظيفية لا إلى رسالات، وأن الشرعية لم تعد تُستمد من المعرفة أو السلوك، بل من الانتماء إلى المكان المقدّس وهيبته, وتبلغ الدلالة ذروتها في تشبيه الراوي نفسه بـ(قطعة من أثاث الجامع... أنتيكة)، وهو تشبيه يُحيل إلى أن رجل الدين صار جزءًا من ديكور المؤسسة؛ قيمته لا تقوم بذاته، بل بما يمنحه المكان من قداسة مصطنعة، فإذا خرج من الجامع "فقد قيمته", وبذلك يفضح السرد آلية تحويل المقدّس إلى مادة/شيء، وتحويل رجل الدين إلى رمز مادي بلا مضمون، بما يرسّخ أزمة التدين الشكلي وانفصال الرمز عن الروح.

ولا يقف توظيف هذه الرموز عند حدود السخرية أو الوصف، بل يتجاوزها إلى تفكيك الوعي الديني السائد، إذ يكشف النصّ كيف تحوّلت الرموز الدينية من أدوات هداية إلى أدوات تطبيع مع الزيف، بحيث بات الزيّ والمكان واللقب كافيًا لإنتاج الهيبة، بغضّ النظر عن القيمة الأخلاقية أو الفعل الإنساني, وهنا يمارس السرد فعلًا نقديًا يزعزع البداهات الدينية المتوارثة.

ويمعن الكاتب في تفكيك صورة رجل الدين لا من خلال الإدانة المباشرة، بل عبر اختبار الوعي الديني أخلاقيًا، كما يتجلّى في قوله:

---

(1) كش وطن، ص 14.

(كان رأيُ صديقي رجلِ الدينِ الطيّبِ مقبولًا لديَّ، ولكنّي كعراقيٍّ كنتُ مصرًّا على مواصلة المناقشة, قلتُ له: مادام الأمر كذلك، اسمح لي أن أوجّه لك سؤالًا, ابتسم وقال: تفضّل, قلتُ له: هل تقبل أن يكون الملحدُ إلى جوارك في الجنّة؟).[1]

يمثّل هذا المقطع وظيفةً سرديّةً نقديّةً دقيقة، إذ لا يستهدف الكاتب العقيدة الدينية في ذاتها، ولا يهاجم رجل الدين بوصفه شخصًا، بل يضع الوعي الديني المؤسسي موضع مساءلة أخلاقية. فالسؤال عن قبول وجود "الملحد" في الجنّة يكشف حدود التسامح التي يرسمها الخطاب الديني السائد، ويُظهر التناقض بين القيم الإنسانية الكونية التي يدّعيها هذا الخطاب، وبين ممارساته الإقصائية الضمنية, وبهذا تتحوّل الشخصية الدينية داخل السرد من مرجع يقيني إلى أداة تفكيك، يُقاس من خلالها الإيمان لا بالانتماء العقدي، بل بالقدرة على الاعتراف بالآخر المختلف، بما يرسّخ نسقًا دينيًا إنسانيًا يعيد تعريف النجاة بوصفها أفقًا أخلاقيًا لا امتيازًا هويّاتيًا.

وفي قوله معرِّفًا الأنبياء:

(قال الخطيب: لو وُجد الأنبياء بيننا اليوم لأدخلناهم المصحّات، لأننا لا نحتمل حديثًا يخالف أهواءنا).[2]

إنَّ هذا القول يُظهر نسقًا دينيًا وجوديًا، يكشف عن الشك العميق في الخطاب الديني السائد لا في الأنبياء أنفسهم، ويمثل تمرّدًا على الكرامات والقصص المفتعلة التي تسوّقها المؤسسة الدينية بهدف الهيمنة. بالتالي يضمر هذا القول نسقًا دينيًا يقوم على الشك في ما

(1)مصحف الخائفين، ص 219.

(2) كش وطن، ص 72.

يختلقه رجال الدين المعاصرون من كرامات وهمية للسيطرة على عقول العامة، بينما يظل الأنبياء في النص نموذجًا للحقيقة المغيّبة، يستخدمهم الكاتب كستار يحميه من الملاحقة.

ولا يقتصر ذلك على رجال الدّين المسلمين، بل يظهر ذلك أيضًا في الأديان الأخرى، وهذا ما يجسّده قول الراوي:

(التفتُّ إلى الحاخام وهو يقطع الطريق محاطًا بمريديه، تذكرتُ الشيخ الذي يسدّ علينا السوق كل جمعة، فابتسمتُ للمفارقة).[1]

إنَّ هذه الصورة الساخرة تمثل نسقًا دينيًا مقارنًا بين الأديان، يظهر فيه تمجيد رجال الدين بوصفهم (ظل الله)، وتؤكد أن هذا التضخيم تشويه للرموز الدينية الحقيقية التي ناضلت من أجل العدالة لا الامتياز. بالتالي يضمر هذا القول نسقًا دينيًا ساخرًا، إذ تتشابه صورة الحاخام والشيخ في تمثيلهما للسلطة الأرضية باسم السماء، بينما الأنبياء والقدّيسون الحقيقيون دفعوا حياتهم ثمنًا لقول الحق.

وهذا ما جعل الرّاوي في (سارق العمامة) ينتقد رجال الدّين بصورة علنيّة، إذ يخاطب (ظهر الدّين) وهو رجل دين مسلم قائلاً:

(_ أنت خليّة في جسد تلك المنظومة التي تدّعي انحرافك عنها.. لو كنْتَ حقًّاً خارج سياقاتها لامتلكت الجرأة على التّخلّص من زخرفتها.. ولكنّك لم تفعل ذلك.. ولن تفعل.. تلك زخرفة مغرية.. زخرفة جاذبة بما تؤمّنه من امتيازات دنيويّة.. وهذا ما يجعل ذاتك الدّنيا تسيطر عليك وتجبرك على الاحتفاظ بها..).[2]

(1) سارق العمامة، ص 156.

(2) *المصدر نفسه*، ص 35.

إنَّ هذا النقد الجريء يكشف عن نسق ديني سلطوي، يفضح اندماج رجل الدين في مؤسسة تخدم الزخرفة والامتيازات، ما يحوّل العمامة من رمز روحي إلى سلعة للنفوذ والمال، ويجعل من الدين آلية هيمنة لا إصلاح. فالرّاوي يعلن نقده للمظاهر المادّيّة التي تلفّ رجال الدّين، وهذا يضمر نسقاً دينيّاً يكشف الزّيف الذي لحق بروح الأديان بصورة عامّة، فصار رجل الدّين يتحدد بزيّه ومظهره الخارجي أكثر من معرفته وعمّقه بالدّين.

وهنا يجيء ردّ رجل الدّين، إذ يكمل الرّاوي:

(_ كلّمني بصوت خفيض:

_ أنا رجل دين ولي رؤية أفضل من البقيّة..

لماذا يكون الدّين حكراً عليهم ؟ لماذا تكون العمامة حكراً عليهم؟).[1]

إنَّ هذا الاعتراف يعبّر عن نسق ديني طبقي، حيث تُمنح العمامة حصانة اجتماعية، وتُحتكر الرؤية الدينية من قِبل من يرتدون الزي الديني، مما يرسّخ تمايزًا زائفًا يفصل بين الملبس والممارسة الروحية.

يلخّص قول رجل الدّين نظرة المجتمع التي تجعل رجل الدّين يتمتّع بمكانة تفوق الآخرين، وهنا يطرح الرّاوي تساؤلاته التي تضضع يدها على صلب الموضوع المتمثّل في تقديس رجال الدّين وإعطائهم مكانة خاصّة مع أنّهم في واقع الأمر لا يتميّزون من الآخرين بأي خصيصة، بل إنّ العامّة كثيراً ما تكون ملتزمة بروح الدّين وتعاليمه أكثر من رجال الدّين الذين صاروا أدوات تعمل لمصلحة سلطة أو حزب أو شخص بعينه.

(1) سارق العمامة، ص 34 _ 35.

ثانياً: الأماكن الدّينيّة:

يتعامل السرد مع المكان الديني بوصفه فضاءً جمعيًا مأزومًا، لا فاصلًا روحيًا خالصًا، ولا ملاذًا آمنًا للهوية، بل مرآةً تعكس التمزّق القيمي للشخصيات, فالمسجد والمزار والمقبرة تتحوّل إلى فضاءات اختبار للانتماء والخوف والاغتراب، حيث تتكشّف الهوة بين القداسة المفترضة والواقع المعيش.

تتمتّع الأماكن الدّينيّة بمنزلة خاصّة في مختلف الدّيانات، يقول أحد الفلاسفة: (قد توجد مدن لا بيوت فيها ولا حصون لها، ولكن ليس هناك من مدينة بدون بيوت للعبادة أو كما قال شيشرون: ليس من أمّة مهما توغّلت في التّوحّش، إلّا ولها إله تعبده حتّى ولو جهلت مَن تعبده).[1] إنَّ هذا الاقتباس يمثّل نسقًا دينيًا أنثروبولوجيًا، يثبت أن التدين فطرة إنسانية، غير أن روايات الحلفي تكشف عن تشويه هذه الفطرة عبر صراعات المؤسّسات الدينية، ما يفسّر قلق الكاتب من انحراف دور العبادة عن جوهرها.

والحقيقة إنَّ الإنسان مجبول على التّديّن، وهذا ما أكّدته عالمة الاجتماع كارين أرمسترونج؛ إذ وصفت الإنسان بأنّه كائن روحي، واقترحت اسماً آخراً للجنس البشري وهو (الإنسان الدّيّن)، وأكّدت أنّ المفاهيم الدّينيّة فطريّة عند البشر، ومن المستحيل استئصال شأفة الدّين من النّفس الإنسانيّة.[2] فالإنسان بفطرته يبحث عن خالق لنفسه و للكون من حوله ، و هو بفطرته يميل إلى الاستعانة بقوّة عظمى تجلّت في فكرة الدّين.

(1) *الموجز في المذاهب والأديان*، الأب صبري المقدسي، طبع ميديا، نشر سركيس أغاجان، ط1، أربيل – العراق، 2007م، ج1، ص 12.

(2) ينظر: *وهم الإلحاد*، عمرو شريف، مجمع البحوث الإسلامية، جامعة الأزهر، القاهرة – مصر، د.ط، 2013م، ص 102.

وقد مثّل الجامع المكان الأكثر حضوراً في روايات الحلفي، الذي صوّر من خلاله موقفه من هالة القداسة التي تحيط بدور العبادة، يقول في رواية (**كش وطن**) على لسان الرّاوي البطل الذي كان شيخاً في البداية:

(تهيَّأ لي بأنّ الجامع قد تكوّنت له أبواباً عديدة فأصبح عبارة عن كتلة مثقّبة، جدرانه تحوّلت إلى منافذ عبور تدخل منها أجناس بشريّة مشوَّهة كلّها تتقدّم باتّجاهي).[1]

إنَّ هذا المشهد يُظهر نسقًا دينيًا اجتماعيًا ناقدًا لتحول المساجد إلى فضاءات شكلية تفتقد العمق الروحي، وتنتقد استغلال الدين كوسيلة لخلق انطباع اجتماعي زائف لا يعكس الالتزام الحقيقي, وبالتالي يكشف من خلاله عن حالة الجوامع الإسلاميّة التي لم تعد دوراً للعبادة بقدر ما أصبحت زيارتها سلوكاً اجتماعي وأخلاقي يريد من خلاله مرتادها إعطاء إيحاء بالالتزام الأخلاقي والدّيني، فالكاتب ينتقد مرّة أخرى أن يكون الدّين مظهراً اجتماعيّاً أكثر من كونه معطى روحي وأخلاقي وإنساني.

وقد يتّخذ الجامع شكلاً آخراً، فقد أقحمه السّياسيّون في حروبهم، وهو يشير إلى المذاهب الإسلاميّة التّكفيريّة التي حوّرت وظيفة المساجد والجوامع وجعلتها نقطة للدّعوة للجهاد أكثر من كونها مكانًا للعبادة، يقول الراوي:

(في خطبة الجمعة كان الإمام يوزّع علينا أسماء الأعداء بدل أن يوزّع آيات الرحمة).[2]

إنَّ هذا التصوير للجامع يعكس نسقًا دينيًا سياسيًا متطرفًا، إذ يكشف عن سيطرة الجماعات المسلحة على دور العبادة، وتحويلها من مكان للتأمل والسلام إلى منبر للتحريض العقائدي، في تمويه صريح لجوهر الدين.

---

(1) *كش وطن*، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 134.

يعرّف الراوي الجامع من وجهة نظر الجماعات الدّاعية لقتل الآخر المختلف، فلم يعد داراً للعبادة، بل إنّه أشبه بمخزن للسّلاح، وهذا يضمر نسقاً دينيّاً يكشف عن الانحلال الفكري الذي خلقته الجماعات المتشدّدة تحت راية الإسلام.

وفي رواية (سارق العمامة) نرى الرّاوي يركّز على الجانب الصّوري للجامع، فيقول:

(لم أجد بُدّاً من مقابلة نظرته الباردة بصرخة مدوّية تردّد صداها في أرجاء الجامع الفخم الذي وقعت فيه عمليّة السّرقة الفاشلة).[1]

إنَّ هذا المشهد يُبرز نسقًا دينيًا بصريًا ماديًا، إذ تتحول الفخامة الزائفة إلى غطاء للهشاشة الإيمانية، ويعبّر الكاتب عن مفارقة بين الشكل الباذخ والفراغ الأخلاقي داخل المؤسسة الدينية. وبالتاليً يشي بصورة الجامع في أذهان النّاس، إذ إنّ الفخامة التي تظهر في فرشه ومكبّراته ومنابره تعكس اهتمام المسلمين بالمظاهر، بينما تمكّن أحدهم وهو الرّاوي من سرقة عمامة الشّيخ الذي يؤمُّ النّاس، وهذا يشي بهشاشة هذه الماهر وعدم جدواها.

وفي مشهد آخر نرى طاهر يخاطب أبا نؤاس، وهما صديقا الرّاوي، إذ يقول طاهر:

(ـ في هذه المدينة بار واحد فقط وهناك الكثير من الجوامع.. لمإذا العدالة غائبة في هذا الموضوع.. لمإذا لا توجد مساواة في الأمر).[2]

إنَّ هذا المقطع يكشف نسقًا دينيًا تناقضيًا، حيث تتكاثر المساجد في حين لا تنعكس آثارها على سلوك الناس، وتُظهر المفارقة الساخرة تفكك العلاقة بين الكمّ والكيف في الممارسة الدينية.وهذا النسق يشي بكثرة عدد المساجد في المدن المسلمة، ومع ذلك فإنّ عدد الجرائم والآثام لا تختلف كثيراً عن المدن التي تخلو منها، وهو بذلك ينتقد أن يتحوّل الدّين إلى مجرّد

(1) *سارق العمامة*، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 38.

أبنية تُبنى على حساب الشّعب الفقير الذي يتسوّل المال أمام الجوامع، وهناك نسق آخر يتمثّل في أنّ مَن يرتاد المساجد لا يدفع صدقة للمتسوّلين الذين يمدّون أيديهم على أبوابه، بينما مَن يرتاد الملاهي يغدق بالعطايا على المحتاجين.

ويعمّق الكاتب هذه الفكرة في قول الرّاوي:

(باب الجامع موصد. النّاس يطلقون على الجامع لفظة (بيت الله). وحدي في هذا الليل الموحش أقف قبالة ذلك البيت متسائلاً: لمإذا باب بيتك مغلق أيّها الرّب؟).[1]

لا يظهر المكان الديني في هذه المشاهد بوصفه خلفية محايدة، بل بوصفه عنصرًا فاعلًا في الصراع السردي، إذ يُسهم إغلاق الجامع في تعميق المأزق الوجودي للشخصيات، ويجسّد شعورها بالخذلان والنبذ, فاغتراب الراوي أمام باب الجامع المغلق يُحيل إلى اغتراب أعمق عن المعنى، حيث يغدو المقدّس نفسه جزءًا من الأزمة، لا مخرجًا منها.

إنَّ هذا المشهد يمثّل نسقًا دينيًا مغلقًا، يشير إلى اغتراب الإنسان عن المؤسسة الدينية، التي باتت مغلقة ماديًا وروحيًا، ما يُفقد الناس ملاذهم الإيماني الحقيقي, يصوّر الرّاوي حالة الجوامع الإسلاميّة، بانتقاده لتسمية الجامع ببيت الله، فبيت الله ينبغي أن يُحترم ويقدّس ويصان، وأن تكون حرمته عظيمة ؛ غير أنّ الواقع يقول غير ذلك، فيكمل الرّاوي قائلاً:

(بيتك مغلق... هل تعلم ذلك..؟ أم أنّ من ولّيتهم على ذلك البيت قد أخفوا عنك هذه الحقيقة؟).[2]

يخاطب الرّاوي الإله متسائلاً حول مدى رضاه عن واقع الجوامع المغلقة، وهذا ما يضمر نسقاً دينيّاً يشي بنقد لاذع لحالة المساجد، فقد خلت من المتسولّين ولم تعد تقود بدورها المعتاد المتمثّل بالعبادة.

---

(1) *سارق العمامة*، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

وبهذا، تتجلّى الرموز الدينية في روايات شهيد الحلفي بوصفها أنساقًا ثقافية فاعلة في إنتاج الدلالة السردية، لا علامات توصيفية، إذ تُستثمر لتفكيك الوعي الديني، وكشف تواطؤ الرمز والمكان والشخصية في صناعة مأزق إنساني وجودي يتجاوز الدين بوصفه عقيدة إلى الدين بوصفه خطابًا اجتماعيًا وسلطويًا.

ثالثاً: الطّقوس الدّينيّة:

عرض الكاتب إلى مجموعة من الطّقوس الدّينيّة في سياق أحداث الرّوايات على اختلاف موضوعاتها، فكان يتطرّق بشكل أو بآخر إلى كثير من الطّقوس التي تتخذ شكلاً منافٍ لما ينبغي أن تكون عليه.

فهو يسوق مثلاً طقس الدّعاء بأسلوب ساخر على لسان امرأة تئنّ من الفقر، فيقول:

(رفعت يديها طويلًا بالدعاء: اللهم ارزقنا ما يسد جوعنا، ثم التفتت إلى أولادها وقالت: غدًا سنكرر الدعاء نفسه، فالخبز لا ينزل من السماء).[1]

إنَّ هذا الدعاء الساخر يمثل نسقًا دينيًا استهلاكيًا، يعبّر عن تفريغ الدعاء من محتواه الإيماني العميق وتحويله إلى طقس مكرر يؤدى ميكانيكيًا، وهو ما ينتقده الكاتب في مجتمعه الذي يلجأ إلى الدعاء بدلًا من الفعل. يصطبغ هذا الدعاء بروح إسلاميّة، ثمّ إنّ القارئ في بداية النّص يظن أنه أمام مشهد تعبّدي صادق، ليكتشف في السياق أنه مشهد ساخر يكشف ثقافة الاعتماد على الطقس بدل العمل.

ومن الطّقوس الدّينيّة التي تطرّق إليها صلاة الجمعة، إذ يقول في رواية (سارق العمامة):

(هل أجري مسحاً شاملاً للجوامع أم أستعيض عن ذلك بأن أمرّ سريعاً على حزمة القنوات الفضائيّة الدّينيّة لألتقط واحداً من أولئك المتربّعين على عرش الشّاشات الطّافحة بالإيمان. هنالك فكرة أخرى وهي أن أقوم بتأجيل التّنفيذ إلى يوم الجمعة ففي هذا اليوم تهطل العمائم بغزارة على المنابر).[2]

---

(1) *كش وطن*، ص 91.

(2) *سارق العمامة*، ص 10.

إنَّ هذه الصورة الساخرة تكشف نسقًا دينيًا طقوسيًا شكليًا، إذ يُمارس الدين كاحتفال جماعي موسمي خالٍ من أي التزام سلوكي، ما يشي بغياب الوعي الحقيقي بالرسالة الدينية, وبالتالي فإنّه يشي بكثافة المصلّين يوم الجمعة، ولعلّ تعبيره يشي بنوع من السّخرية، فالمسلمون يقدّسون الطّقوس النّظريّة في الدّين ولا يعملون بها، فصلاة الجمعة ينبغي أن تنهى عن أي فعل لا أخلاقي، ولكنّ الرّاوي وهو أحد أفراد المجتمع، يخطط لتحقيق الشّرط الإلهي وهو سرقة عمامة.

ومن الحوارات التي يتجلّى فيها أثر الطّقوس الدّينيّة في مختلف مفاصل الحياة في المجتمعات العربية ما يجري في المحاكمات، وهنا نرى الكاتب يعرض موقفه ورأيه على لسان الرّاوي، فقد جرى الحوار الآتيي بين القاضي والرّاوي:

(نهض القاضي من كرسيّه وقال لي: ضع يدك اليمنى على المصحف..

لم أفهم مإذا يريد من ذلك، لاحظت أنّ الكاتب قد نهض من كرسيّه أيضاً، وضعت يدي اليمنى على قطعة خضراء موضوعة على مكتب القاضي، عندها طلب منّي القاضي أن أردّد وراءه: أقسم بالله العظيم أن أشهد بالحقّ. شعرت بالإحراج، أنا لا أؤمن بهكذا طقوس، رغم ذلك ردّدت العبارة حرفيّاً لعلمي أنّ ذلك من الشّكليّات الواجب اتّباعها وفي حالة امتناعي عن أدائها فإنّ شهادتي شتقاب بالرّفض، ما يهمّني هو أنّي سأكون صادقاً فيما أقول سواء بيمين أم بدون يمين).[1]

لا تُقدَّم المحاكمة في هذا المشهد بوصفها طقسًا دينيًا قائمًا بذاته، بل بوصفها فضاءً قانونيًا أُقحمت فيه طقوس دينية شكلية فقدت معناها التعبدي وتحولت إلى أدوات إجرائية فارغة,

(1) *كش وطن*، ص 47.

فالحلف على المصحف لا يُستثمر هنا باعتباره فعلًا إيمانيًا، وإنما يُستخدم كآلية سلطوية لضبط الشهادة ومنحها شرعية شكلية، بغضّ النظر عن صدق الشاهد أو عدالة القضية. ويكشف هذا التداخل القسري بين الديني والقانوني عن نسق ديني شكلي، حيث تُستدعى الرموز والطقوس الدينية خارج سياقها الروحي لتعمل بوصفها إجراءات بيروقراطية تُفرض على الفرد دون قناعة، وهو ما يتجسّد في وعي الراوي الذي يعلن صراحة أنّه لا يؤمن بهذه الطقوس، لكنه يؤديها اضطرارًا لا التزامًا, وبذلك لا ينتقد النص الطقس الديني في ذاته، بل ينتقد تحويله إلى إجراء قسري داخل مؤسسة يفترض بها أن تُؤسَّس على العدالة لا على الإكراه الرمزي، لتبرز المفارقة السردية في أنّ الصدق الإنساني للراوي يتقدّم على قداسة الطقس، بينما يتمسّك القاضي بالشكل على حساب جوهر العدالة.

ومن تلك الطّقوس الوصيّة القائمة في الدّين الإسلامي؛ إذ يقول الراوي:

(أوصيتُ أولادي أن لا يقيموا لي مأتماً، بل أن يوزّعوا طعامًا على الفقراء، أعرف أنهم لن يفعلوا، فالفجيعة عندنا ميراث أثقل من الدين نفسه).[1]

لا تُقدَّم الوصيّة في هذا المقطع بوصفها طقسًا دينيًا تعبديًا، بل بوصفها آلية اجتماعية–تنظيمية أُعيد إنتاجها داخل الثقافة بوصفها ممارسة دينية ملزمة. فالوصيّة هنا تؤدّي وظيفة تنظيمية تتعلّق بإدارة ما بعد الموت، لا بوصفها تشريعًا فقهيًا فحسب، بل باعتبارها وسيلة لضبط السلوك الجمعي المرتبط بالموت ومظاهره, ويكشف تعليق الراوي عن تحوّل الوصيّة من توجيه أخلاقي مرن إلى عرف اجتماعي قهري، حيث تطغى طقوس الحزن الموروثة على مقاصد الدين نفسها، في مفارقة دلالية تعبّر عن هيمنة العرف على النص، والعادة على القيم

(1) *كش وطن*، ص 165.

الدينية, وبذلك يفضح النص نسقًا ثقافيًا فجائعيًا لا دينيًا خالصًا، تتحوّل فيه الممارسات المرتبطة بالموت إلى إرث اجتماعي أثقل من الالتزام الديني ذاته.

كما تتمثّل الطّقوس الدّينيّة في فكرة الحساب وهذا ما عبّر عنه الكاتب بأسلوب ساخر في رؤيته المستقبليّة للعراق ورجاله السّياسيّين، إذ يظهر رئيس الوزراء السّابق في لقاء صحفي نادماً:

(يتكلّم بطريقة من يشعرون بالنّدم. يقول: (أرجع أقول ما فعلناه في هذه التّجربة هل سيدخلنا الجنّة). يسأله المذيع: (أنت مإذا تعتقد) يرد بصوت منكسر (صعب جداً) يعود المذيع ليسأله (كلّ ما قمتم به لن يدخلكم الجنّة..؟) يرد (أعتقد أو وقوفنا أمام الله سيطول.. سكتنا على أشياء كثيرة.. هناك الكثير من التّجاوزات.. هناك الكثير من الأخطاء قد حدثت.. كثير من السّكوت على الظّلم.. السّكوت على القتل) يسأله المذيع (كيف سيحاسبكم ربُّ العالمين) يرد: (من المؤكّد أنّ الحساب سيكون عسيراً)).[1]

لا تُقدَّم فكرة الحساب في هذا المشهد بوصفها طقسًا دينيًا، إذ لا تقوم على ممارسة شعائرية متكرّرة، بل تُستثمر بوصفها تصوّرًا اعتقاديًا أخرويًا جرى توظيفه سرديًا للكشف عن مأزق أخلاقي–سياسي, فالحوار لا ينشغل بطبيعة الحساب الديني في ذاته، وإنما يُعيد مساءلته من داخل الخطاب السياسي، حيث تتحوّل الآخرة إلى محكمة مؤجَّلة يُستدعى اسمها بعد فوات الأوان, ويكشف هذا التوظيف الساخر عن نسق ديني مُسيّس، تُستحضر فيه مفاهيم الجزاء والعقاب لا بوصفها رادعًا أخلاقيًا سابقًا للفعل، بل كخطاب تبريري لاحق يُستخدم لتخفيف وطأة الذنب بعد ارتكاب الظلم, وبذلك لا ينتقد الكاتب العقيدة الأخروية، بل ينتقد الوعي الديني المؤجِّل للمحاسبة، الذي يسمح بتراكم الجرائم في الدنيا مقابل رهان متأخّر على عدالة الآخرة.

(1) *ناقص خمسة*، ص 104.

يتّضح من تحليل نسق الرموز الدينيّة في روايات شهيد الحلفي أنّ الكاتب لا يعرض هذه الرموز بوصفها كيانات مستقلة ومقدّسة، بل يوظفها كأدوات رمزية ناقدة لتفكيك البنى الفكرية والدينية المهيمنة في المجتمع العربي المعاصر, فقد كشف من خلال الشخصيات الدينية عن زيف الهيبة التي تحيط برجال الدين بمختلف أديانهم، متسائلًا عن مدى اتساق هذه الصورة الشكلية مع جوهر الرسالات السماوية، بل ذهب أبعد من ذلك حين ساوى بينهم وبين الأنبياء في نظر العامة، ليبيّن كيف تحوّلت الرموز الدينية إلى أدوات للهيمنة والتمويه، لا للوعظ والإصلاح.

أما الأماكن الدينية، وعلى رأسها الجامع، فقد جاءت بوصفها فضاءات فقدت قدسيتها؛ فالمقدّس يمثّل (الأشياء التي تقوم على النّواهي بحمايتها وعزله.. وهذا المقدّس ليس بعيداً عمّا يُسَمّى بالقيم).[1] وقد بيّن الرّاوي تحوّلها إلى مسارح للرياء الاجتماعي أو منصات لترويج الخطابات الطائفية، وقد فضح الكاتب فخامة الأبنية الدينية التي لا تعكس بالضرورة فخامة القيم الإيمانية أو عمق الممارسة الروحية.

عرض شهيد الحلفي الطقوس الدينية في رواياته بأسلوبٍ ساخرٍ وناقدٍ، كاشفًا عن انفصالها عن واقع الناس ومشكلاتهم اليومية، إذ يرى أن كثيرًا من هذه الممارسات تحوّلت إلى أنساقٍ استهلاكيةٍ وشكليةٍ تُمارَس بلا وعيٍ أو إدراكٍ لمعناها الحقيقي. فالحلفي لا يهاجم الدين في جوهره، بل يفضح التناقض بين قداسة الطقس ومعناه النظري من جهة، وممارسته السطحية الخالية من الوعي من جهةٍ أخرى. والمشكلة – كما يقدّمها في نصوصه – ليست في وجود

(١) معجم *الأنثروبولوجيا والأنثولوجيا*، ص 864–865.

الطقوس ذاتها، بل في تحوّلها إلى شعائر ميكانيكية تفقد بعدها الروحي والإنساني، فتُسهم في تعميق الاغتراب الديني والنفسي لدى الفرد [1].

ويبدو أنّ الحلفي من خلال هذا التناول النقدي يسعى إلى إعادة ربط الدين بحاجات الإنسان الحقيقية، وإلى تجاوز الشكل نحو الجوهر، في انسجامٍ مع الرؤية التي ترى أنّ الإصلاح الديني يبدأ من نقد الممارسة لا من إنكار العقيدة [2].

ومن هنا يمكن القول إنّ الحلفي يوظّف السخرية كأداة فنية لفضح التناقض بين المقدّس والممارسة، فيقدّم طقسًا دينيًا مقلوبًا يعكس ضياع الوعي الجمعي وسط طغيان الشكل على المضمون, وعليه فإن الرموز الدينية في سرد الحلفي لا تحضر كأيقونات إيمانية، بل كمرايا عاكسة لأزمة الثقافة الدينية، إذ تفضح التناقض بين ظاهر التدين وجوهره، وتدعو إلى إعادة النظر في الطريقة التي يُنتَج بها المقدّس في الثقافة العربية، بما يعيد للدين معناه الجوهري كقيمة روحية وإنسانية، لا كمؤسسة اجتماعية أو سياسية محكومة بالزيف والتقديس الأجوف.

(1) ينظر: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 160–162.

(2) ينظر: الدين والتديّن: التفرّق والائتلاف ، ص 103–104؛ وينظر أيضًا: المقدّس والمدنّس: طبيعة الدين ووظيفته، مرسيا إلياد، ترجمة: نبيه فارس، دار المشرق، بيروت، ط1, 1996م، ص 27–28.

المبحث الثّالث: نسق الدّيانات:

يعبّر الكاتب الحلفي عن رفضه لفكرة الدّيانات التي عملت على تأطير فكرة الإله وحصرها برؤيا رجال الدّين وتفسيراتهم، حتّى صار الدّين أشبه بدستور يسنّه البشر وليس وحياً إلهيّاً، ولذا رفض الأديان جملة وتفصيلاً، وهذا ما صرّح به على لسان الرّاوي في رواية **(كش وطن)** ؛ إذ يقول:

(أنا القوّاد الواقف في المنطقة الفاصلة بين ما هو أخلاقي ولا أخلاقي، متسمّراً في هذه المنطقة متجرّداً من أي قيمة وخالياً من أي ديانة، شيئاً احتماليّاً يحب التّأويل، بوذياً، زرادشتيّاً، هندوسيّاً، مسلماً، مسيحيّاً، يهوديّاً، ذلك لا يهمّني، أنا أكره الأديان).[1]

إنَّ هذا التصريح الجريء يضمر نسقًا دينيًا تفكيكيًا، إذ يتمظهر من خلاله رفض الكاتب لتسييس الدين وتحويله إلى أداة لتكريس الهيمنة والتسلّط، فالراوي وهو قوّاد يقف في هامش المجتمع الأخلاقي يعلن تحرره من الانتماء لأي دين، في مشهد يعكس الغربة الروحية التي يشعر بها الإنسان حين تُفرغ الأديان من محتواها الرحمي والعدلاني, فهنا لا رفض للإله، بل رفض لصورة الإله التي صنعتها الأديان عبر قوالب بشرية ضيقة.

يعلن الرّاوي براءته من كلّ الأديان السّماويّة والأرضيّة، ويضمر هذا القول نسقاً يتحدد بالصّبغة المادّيّة التي طغت على جلّ الدّيانات فحوّلتها عن أهدافها السّامية في بناء الإنسان، وصارت أدوات يسيّرها أصحاب النّفوذ والسّلطة بما يتناسب مع مصلحتهم.

(1) *كش وطن*، ص 50.

وقد ناقش هذه الفكرة من خلال حوار الرّاوي مع إبليس في رواية **(سارق العمامة)**، إذ يخاطبه إبليس قائلاً:

(لمإذا أردْت أن تكون نبيّاً ؟

_ أردت تحرير الله...

تبدر حركة غير طبيعيّة منه. يسألني بسرعة:

_ تحرير الله.. وهل الله معتقل ؟

_ نعم.. أردت تحريره من الأديان.. الأديان تحتكر الله.. أردت أن أجعل الله متاحاً للجميع.. يمكن الوصول إليه بدون مراسيم ولا طقوس ولا عبادات وبدون وسطاء.. هذا ما أردته فقط..).[1]

في هذا القول، يتجلّى نسق ديني تحرّري فلسفي، إذ تسلط الضوء على الموقف الفكري العميق الذي يرى أن المؤسسات الدينية، عبر تاريخها، صادرت حرية الإنسان في علاقته مع خالقه, فالكاتب يقدّم الإله كقيمة متاحة للجميع، دون وسطاء، وهذا يعكس اتجاهاً معرفيًا يناهض احتكار المقدّس من قبل فئة تحوّلت إلى طبقة كهنوتية.

يصوّر الكاتب الإله على أنّه حبيس فكرة الدّين، وهذا يضمر نسقاً يكشف عن نقده اللاذع للفكر الدّيني الإسلامي أوّلاً، والفكر الدّيني بشكل عام، فكلّ دين يصوّر الإله من وجهة نظره وبما يتوافق مع رؤاه، وهذا لا يمت لروح العقائد ولحقيقة الذّات الإلهيّة بصلة، ومن ثمّ فقد جسّد الكاتب هذه الفكرة من خلال سعيه للتّحرر من ضيق الأفكار التي يفرضها رجال الدّين ويؤطّرون الفكر فيها بما يتناسب مع مصالحهم الشّخصيّة.

(1) *سارق العمامة*، ص 207.

ولا يتوقّف هذا التصوير النقدي للألوهيّة عند حدود الخطاب الديني النظري، بل يتّصل اتصالًا مباشرًا بالعقل الديني الجمعي في البيئة العراقية، حيث تشكّلت صورة الإله في الوعي الشعبي بوصفه سلطة عقابية صارمة، تُستدعى لتبرير الخوف والطاعة أكثر من استدعائها بوصفها مصدرًا للرحمة والعدل, فقد أسهمت خطابات المنبر، وتوظيف النصوص الدينية في سياقات سياسية وحربية متعاقبة، في ترسيخ صورة الإله الجلّاد المرتبط بالعقاب والانتقام، لا الإله الرحيم المرتبط بالخلاص والطمأنينة, ومن هنا، فإن تمثيل الألوهية في روايات شهيد الحلفي لا يُقرأ بوصفه موقفًا فلسفيًا مجرّدًا، بل بوصفه ردّ فعل ثقافيًا على هذا العقل الديني المأزوم، الذي جعل الخوف من الله بديلاً عن محبّته، والطاعة القسرية بديلاً عن الإيمان الحرّ، وهو ما يفسّر حدّة الخطاب السردي في مساءلة صورة الإله المتداولة في الوعي الجمعي، لا الذات الإلهية في حقيقتها.

ويمكن لنا تناول طريقة الكاتب في عرضه للدّيانات السّماويّة من خلال طريقة تعامله مع معطيات الدّين الإسلامي ؛ بوصفه الدّين الأكثر انتشاراً في البلاد العربيّة، إذ تعدّ الدّيانة الإسلاميّة (الدّيانة التّوحيديّة الرّئيسة في العالم بعد اليهوديّة والمسيحيّة).[1]

إنّ هذا التقديم التوثيقي يضع الأساس التاريخي لتفسير الكاتب لتشظي الديانات، وهو يعكس نسقًا دينيًا تأصيليًا يربط بين مركزية الإسلام في البيئة الثقافية للكاتب وموقفه الحاد من ممارسات أتباعه، مما يجعل النقد من الداخل أكثر حدّة وتأثيرًا.

(فبموجب الرّسالة التي حملها محمّد إلى أتباعه فإنّ أوّل ما يطلب من الذين يعتنقون الرّسالة وإسلام النّفس لله وهذا معنى كلمة الإسلام في العربيّة).[2]

---

(1) الموجز في المذاهب والأديان، ص 299.

(2) تاريخ البشريّة، أرنولد توينبي، ترجمة نقولا زيادة، دار الأهليّة للنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، ط1, 2004م، ص 454.

إنّ هذا المقطع يعكس نسقًا دينيًا وجوديًا إنسانيًا، إذ يُنتج الراوي خطابًا تعبديًا بديلًا يعيد إدراج المهمّشين والمطرودين من دائرة القداسة ضمن مشروع الخلاص، ويشكّل بذلك تحدّيًا لخطاب (الاصطفاء الديني)، مؤكّدًا أنّ الرحمة الإلهية لا تحتكرها طقوس ولا مؤسسات.

ويمكن تحليل ذلك من خلال الأنساق الآتية: نسق الألوهيّة و نعني به فكرة البحث عن إله و نظرة الإنسان للآلهة ؛ و نسق القصص القرآني و نعني به تضمين نصوصه الرّوائيّة شذرات من قصص القرآن الكريم ، و نسق التّناص و نعني به ذوبان لغة القرآن الكريم و نصوصه في أطواء لغة الكاتب و نصوصه.

وعند المقارنة بين تمثّلات الألوهيّة في الروايات الثلاث، يتبيّن أنّ صورة الإله لا تُقدَّم بوصفها ثابتة، بل تتغيّر تبعًا للسياق السردي والنسق الثقافي الحاكم لكل رواية, ففي *كش وطن*، تتجلّى الألوهيّة بوصفها ملاذًا أخلاقيًا أخيرًا للمهمّشين، حيث يُستدعى الله بوصفه نقيضًا للواقع الاجتماعي المنهار، في خطاب مناجاتيّ مشحون بالاحتجاج الوجودي, أمّا في *سارق العمامة*، فتتخذ الألوهيّة بعدًا رمزيًا صداميًا، إذ تُفصل الذات الإلهية عن المؤسّسة الدينية، ويُعاد تقديم الله كقيمة مطلقة في مواجهة كهنوتٍ احتكر المقدّس وقيّده بطقوس ومراسيم, في حين تنتقل الألوهيّة في *ناقص خمسة* إلى مستوى تجريدي أكثر قسوة، حيث يغيب الخطاب المناجاتي المباشر، لتحلّ محلّه رؤية وجودية تشي بانسحاب المقدّس من عالم تحكمه التقنية والحرب والسلطة، بما يعكس تحوّل الإله من حضورٍ شعوريّ إلى فراغٍ دلاليّ يوازي اغتراب الإنسان المعاصر.

أوّلاً: نسق الألوهيّة:

نعني به فكرة الإله التي تتجلّى في مختلف الدّيانات السّماويّة ؛ و قد تناول الكاتب في رواياته فكرة الألوهيّة وبيّن نظريّته حول ذلك، فالإله فكرة فطريّة، والإنسان مفطور على التّديّن، غير أنّ الله ليس كما تصوّره الأديان، إنّه ليس بطشاً وعذاباً، إنّه عدالة ورحمة، وهو يصوّر ذلك في رواياته غير مرّة، من ذلك قول الرّاوي في رواية **(كش وطن)**:

(اسمح لي أن أكون رسول أهل الخطايا ونبيَّهم، هل يتّسع صدرك لنا نحن المطرودين من فردوسك، أمن الممكن أن تمنحنا لحظات من وقتك، نحن مخلوقاتك النّزقة لنا الحقّ بأن نقترب منك.. أليس كذلك يا إلهي ؟).[1]

إنَّ هذا المقطع يعكس نسقًا دينيًا وجوديًا إنسانيًا، إذ يُنتج الراوي خطابًا تعبديًا بديلًا يعيد إدراج المهمّشين والمطرودين من دائرة القداسة ضمن مشروع الخلاص، ويشكّل بذلك تحدّيًا لخطاب (الاصطفاء الديني)، مؤكّدًا أنّ الرحمة الإلهية لا تحتكرها طقوس ولا مؤسسات.

إنّه يخاطب الرّب وكأنّه صديق له، يطلب منه النّبوّة وأن يكون مصدر هداية للبشر على الرّغم من أنّه قوّاد، وهنا تكمن المفارقة، فهذا القول يضمر نسقاً يؤكد الكاتب من خلاله أنّ العبادة والدّين هي أمر خاص بكل إنسان وهو علاقة ذات خصوصيّة كبيرة لا يجوز لأي سلطة مهما عَلت أو تقدَّست أن تحددها أو ترسم أسلوبها, ولكن الروائي في هذا المقطع لا يقصد ـ حاشا لله عزّ وجل ـ عتاب الخالق أو الاعتراض على رحمته، وإنّما يوظّف خطابًا مجازيًا يستعير فيه نبرة المناجاة الإلهية ليكشف من خلاله عن خلل الواقع الديني والاجتماعي.

---

(1) *كش وطن*، ص 51.

فالخطاب الموجَّه إلى الله ليس سوى قناع فني يُراد به عتاب أولئك الذين احتكروا القداسة وأقصوا المهمَّشين عن دائرة الخلاص، وجعلوا من الطقوس والمؤسّسات معيارًا وحيدًا للعبادة والرحمة, ومن هنا تتجلّى المفارقة الدلالية في أن يتقدّم الراوي بصفته (رسول أهل الخطايا)، ليؤكّد أن الدين ـ في جوهره ـ علاقة شخصية حرة بين الإنسان وربّه، لا سلطان لأي سلطة زمنية أو دينية على تحديد ملامحها أو رسم أسلوبها. وبذلك يعكس النص نسقًا دينيًا–وجوديًا يُعيد الاعتبار للإنسان الفرد في علاقته بالله، وينقض خطاب الاصطفاء والاحتكار الذي تروّجه المؤسّسات المهيمنة.

وهو يعمّق هذه الفكرة بقوله:

(لمإذا يحدث كلّ هذا ياالله ؟ صحيح أنا قوّاد ولكن من حقّي أن أتساءل.. لمإذا نحن في زمن اللاطمأنينة ؟).[1]

ترى الباحثة أن هذا الخطاب التلقائي مع الله يؤسس نسقًا دينيًا إنسانيًا نقديًا، حيث يُعاد تعريف العلاقة مع المقدّس بوصفها علاقة مفتوحة لا يشترط فيها النقاء السلوكي، بل تقوم على الصدق الإنساني والاعتراف، في تجاوز للتراتبية الدينية الكلاسيكية, فهو يستمر في حديثه مع الله مؤكّداً حقّه في ذلك ؛ لأنّه قبل أن يكون قوّاداً وقبل كلّ شيء فإنّه إنسان.

ولا يمكن فصل هذا النسق الديني الإنساني عن سياق الحرب والسلطة اللذين شكّلا الخلفية النفسية والثقافية للشخصيات الروائية، إذ أسهمت الحروب المتعاقبة، والعنف المؤسسي، وتديين الصراع السياسي في إنتاج خوفٍ وجوديٍّ عميقٍ انعكس مباشرة على صورة الإله في الوعي

(1) *كش وطن*، ص 70.

السردي. فقد تحوّل الإله – في ظل خطاب التعبئة والحرب – إلى شاهد على الموت الجماعي، ومرجع لتبرير الفقد والعقاب، وهو ما عمّق شعور الشخصيات باللاطمأنينة والاغتراب الروحي, ومن هنا، فإن مناجاة الله في روايات الحلفي لا تصدر عن يقين مستقر، بل عن ذات مأزومة تبحث عن معنى في عالمٍ صادرته السلطة والحرب معًا، فجاء الخطاب الديني السردي مشبعًا بالقلق والسؤال، لا باليقين والتسليم، وهو ما يفسّر النزوع إلى إعادة تعريف الألوهيّة بوصفها علاقة خلاص فردي في مواجهة أنظمة قهر جماعي.

فالله تعالى قريب من عباده يستجيب لدعائهم ومن حقّ كلّ فرد أن يعبد الله بالطّريقة التي تمليها عليه روحه، وهذا ما يتجلّى في رواية (سارق العمامة)، إذ يقول الرّاوي:

(في إحدى الليالي زارني الله، أخبرته برغبتي بأن أكون نبيّاً. لم يعترض على ذلك ولم يرفض طلبي. ولكنّه وضع شرطاً غريباً وقال لي: إذا نفذت هذا الشّرط سأمنحك الفرصة).[1]

إنّ هذا المشهد يؤسس نسقًا دينيًا رمزيًا فلسفيًا، يصوّر التجلي الإلهي كحدث داخلي، ليس خارق، يؤكّد أن العلاقة مع الله تتموضع في الذات لا في الخارج، وترى أن ذلك يتماشى مع النظريات الفينومينولوجية للذات الإلهية كتجربة وعي داخلي لا تخضع لسلطة. يتضمّن هذا القول فسلفة من نوع آخر، إنّه يلخّص فكرة الألوهيّة وحقيقة الذّات الإلهيّة، إذ يضمر هذا القول نسقاً يكشف عن طبيعة الصّلة بين الرّب وعباده، فالله تعالى يختار أيسر السّبل وما يناسب عباده، وإذا كان من مشّقات في حياتهم فإنّه من صنع أيديهم.

وهنا يلخّص قناعته حول هذا الموضوع على لسان الرّاوي:

(1) *سارق العمامة*، ص 7.

(لقد تمّ حسم موضوع وجود الله ؛ إنّه موجود بداخلي. له مستقرّ داخل ذاتي. لم أعد بحاجة إلى التّوجّه إلى السّماء. اتّفاقنا تمّ هنا، على الأرض. بطريقة بسيطة وبعيدة عن الشّكليّات القديمة التي كان يتمّ اتّباعها عند إصدار المراسيم الإلهيّة الخاصّة بتكليف الأنبياء).[1]

إنّ هذا القول يمثّل نسقًا دينيًا باطنيًا صوفيًا، حيث يُعاد تعريف الإيمان بوصفه تجربة فردية لا مركزية، تُحرّر الإنسان من طقوس الوسطاء، وتُنزّه الله عن الشكل، وهو تصور يلتقي مع رؤى المتصوفة الكبار كابن عربي والحلاج في وحدة الوجود.

ولا يُقصد بهذا التصوّر إلغاء البعد العقدي للدين أو نفي التجربة التعبدية، بل إعادة توجيه مركز الإيمان من المؤسّسة والطقس الخارجي إلى التجربة الباطنية الفردية، وهو تصوّر راسخ في الفكر الصوفي الإسلامي، حيث تُفهم العلاقة مع الله بوصفها حضورًا قلبيًا ووعيًا داخليًا لا يتوسّط فيه شكلٌ أو طقسٌ قسري. فقد أكّد المتصوّفة على أنّ معرفة الله تتحقّق بالكشف والذوق، لا بالمظاهر والشرائع وحدها، وأنّ الإيمان تجربة وجودية تُعاش في الداخل قبل أن تُمارَس في الخارج, ومن هذا المنظور، يلتقي خطاب الراوي مع التصوّر الصوفي الذي يجعل من القلب موضع تجلّي الإله، ويعيد تعريف الألوهيّة بوصفها حضورًا معنويًا دائمًا في ذات الإنسان، لا كيانًا مفارقًا تُحتكر طرق الوصول إليه عبر المؤسّسات والوسطاء[2].

يضمر هذا القول نسقاً ذا أبعاد فلسفيّة تلخّص رؤيا الكاتب، فكلّ إنسان يعبد الله تعالى بالصّورة التي يتجلّى في أعماله وأفكاره ؛ فمن ير الله تعالى عادلاً رحيماً كريماً.. يكون كذلك، ومن يرى الله _ حاشاه _ على غير هذه الصّورة فإنّه يعبّر عن ذلك في أعماله وأفكاره.

ويبيّن الكاتب أنّه من الفريق الأوّل، إذ يقول:

---

(1) *سارق العمامة*، ص 8.

(2) ينظر: ابن عربي، محيي الدين، *فصوص الحكم*، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط ، ص 48–49. وينظر ايضا: عبد الرحمن بدوي، *الإنسان الكامل في الإسلام*، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1983م، ص 143–145.

(رأيتُ جارًا ملحدًا يساعد الفقراء أكثر من عشرة مصلّين في الحي، قلتُ في نفسي: الله أقرب إليه منهم).[1]

إنَّ هذا القول ينهض على نسقٍ دينيٍّ أخلاقيٍّ ذي بعدٍ إنسانيٍّ عالميّ، يُعبِّر من خلاله الكاتب عن تجاوزٍ واضحٍ لحدود الانتماء الديني الضيّق باتجاه رؤيةٍ إنسانيةٍ شاملةٍ تجعل العمل الصالح معيارًا للتفاضل بين البشر، لا الهوية الإيمانية وحدها, غير أنّ هذا الطرح لا ينفي وجود مؤسّسات دينيّة قدّمت، ولا تزال، أعمالًا إنسانية كبيرة في مجالات الإغاثة والخدمة الاجتماعية، بل يوجّه مساءلته إلى الخطاب الديني الذي يحوّل الإيمان إلى هويّة إقصائيّة تُقاس بالشعائر لا بالقيم, ومن ثمّ، فإنّ النصّ لا يعارض الدين بوصفه منظومة أخلاقيّة، بل يُعيد مساءلة التراتبية العقائدية التي رسّخت الفكرة التقليدية للنجاة المقصورة على الانتماء الديني، متجاوزًا إيّاها نحو أفقٍ أخلاقيٍّ إنسانيٍّ أوسع يجعل الفعل الإنساني مقياس القرب من القيم الإلهيّة.

ومن هذا المنطلق، يُعيد الكاتب صياغة مفهوم (النجاة) ليصبح فعلًا إنسانيًا يتجاوز الأطر المذهبية إلى فضاءٍ أخلاقيٍّ مفتوحٍ يحتفي بالإنسان بما هو إنسان، في تناغمٍ مع الوعي الثقافي الحديث الذي يُعيد النظر في الحدود الفاصلة بين الدين والإنسانية.

(1) *سارق العمامة*، ص 202.

ثانياً: نسق القصص القرآني:

يتعلّق القصص القرآني بحضور القصّة بشكل لفظي يشي بما وردت عليه في القرآن الكريم، أمّا التّناص فهو حضور روح النّص القرآني من دون تصريح بلفظه.

ولا يتعامل شهيد الحلفي مع القصص القرآني بوصفه توظيفًا لفظيًا أو إحالة سردية مباشرة، بل يستحضره بوصفه نسقًا ثقافيًا رمزيًا متجذرًا في الوعي الجمعي، يعاد تشغيله داخل البنية السردية للكشف عن أنماط التفكير الديني والاجتماعي السائدة, فالقصص القرآني في الروايات لا يُستعاد لغرض السخرية من النصّ المقدّس، ولا للتهكّم على جوهره العقدي، بل لمساءلة القراءات الشعبية والتأويلات المتداولة التي حوّلته من خطاب هداية إلى منظومة جامدة من الخوف والامتثال الشكلي, ومن ثمّ، فإن حضور القصص القرآني هنا يندرج ضمن آليات النقد الثقافي، بوصفه تفكيكًا لتمثّلات النص الديني في المخيال الاجتماعي، لا إعادة إنتاجٍ حرفي له.

يعتدّ الكاتب في رواياته بالقصص القرآني مشيرًا إليها في أطواء رواياته، متخذًا منها العبر، من ذلك قصّة النّبي إسماعيل وتجهيزه للذّبح، إذ يقول:

(في المنام رأيتُ أبي يرفع السكين، لم أُفكّر بالطاعة بقدر ما ارتجفتُ من خوفه).[1]

إنَّ هذا التضمين يشكّل نسقًا دينيًا إنسانيًا تأويليًا، يعيد قراءة النص القرآني من منظور الخوف الطبيعي والارتجاف الإنساني، ويجعل من النبوّة تجربة بشرية لا تعني انتفاء المشاعر.

(1) *كش وطن*، ص 118.

حيث يتجلّى نسق القصص القرآني في هذه المواضع من خلال إعادة تأويل البنية الشعورية للقصّة، لا من خلال إعادة سردها؛ إذ ينتقل التركيز من الامتحان الإلهي بوصفه فعل طاعة مطلقة، إلى الإنسان بوصفه ذاتًا خائفة مرتجفة، تعيش التجربة من داخلها, وبذلك يتحوّل القصص القرآني إلى نسق ثقافي كاشف عن صورة الإنسان في الوعي الديني الشعبي، حيث تُهمَّش التجربة الإنسانية لصالح خطاب الطاعة المجردة، وهو ما يعيد الحلفي مساءلته سرديًا.

وفي رواية (سارق العمامة) يستشهد بقصّة البقرة الواردة في القرآن؛ إذ يقول الرّاوي:

(مإذا لو كانت تلك الفكرة قابلة للتّطبيق على أرض الواقع. البقر مقابل الحياة، ستكون صفقة رابحة. ولكن لمإذا البقر الأصفر تحديداً ؟).[1]

هذا التضمين بوصفه نسقًا دينيًا نقديًا وتعليميًا يكشف عن أزمة التديّن الذي يفرّط في التفاصيل الشكلية ويغفل الجوهر، فكما ضيّع بنو إسرائيل المعنى حين تكلّفوا في أوصاف البقرة، تضيع مجتمعات اليوم في الجدل والطقوس على حساب الرسالة.

غير أنّ الكاتب لا يعمّم نقده على المؤسسة الدينية بمفهومها الإيماني، بل يوجّه خطابه إلى المؤسسات الدينية الزائفة والمعادية لجوهر الإسلام، تلك التي اتّخذت من الدين وسيلة لتحقيق مصالح دنيوية وسلطوية، وعملت على تضليل الناس وإشاعة الفتنة، وأسهمت في إيذاء الشعب العراقي الأبيّ باسم الدين. إنّ هذا التخصيص يجعل الخطاب أكثر دقّةً وموضوعيّة، إذ يفرّق بين الدين الحقّ الذي يدعو إلى الرحمة والعدالة، وبين من استغلّ رموزه لتحقيق أهداف تخدم مصالحه الخاصة. وبهذا يقدّم النصّ موقفًا نقديًا واعيًا يدعو إلى تنقية صورة الدين من

(1) *سارق العمامة*، ص 164.

شوائب الانتهازية والتطرّف، ويُعيد الاعتبار للرسالة الإيمانية الأصيلة بوصفها دعوة إلى الإصلاح الإنساني والاجتماعي.

فهو يحيل إلى قصّة البقرة التي ذكرت في القرآن ؛ إذ سمّيت سورة البقرة بذلك ؛ (تذكيراً بالمعجزة التي بهرت قوم موسى (عليه السّلام)، وذلك في واقعة مقتل أحد الأشخاص وعدم معرفة القاتل، فعادوا إلى موسى يسألونه عن علمه بذلك، فأوحى إليه الله عز وجل أن يطلب منهم القيام بذبح بقرة ويرموا على الميت بعضاً منها، فيعود للحياة بقدرة الله، ويعلمهم بقاتله، وهذا الحدث برهان على قدرة الله في بعث الحياة في الموتى أحد أفراد الإسرائيليين ولم يدركوا من قام بقتله، فأخبروا موسى بالأمر في محاولة لمعرفة الفاعل، وبعضهم يرى أنّ هذه الأسماء وغيرها وقفيّة بتعليم الرسول (ص).[1] فالكاتب يصوّر كيف يقوم النّاس بوضع التّحديّات لأنفسهم، بينما يكون الواقع غير ذلك، فلو أنّ النّاس يلتزمون بإنسانيّتهم وفعل الخير فإنّ ذلك يكفي، ولا حاجة للاقتتال والتّنظير حول حقيقة الدّين ومبادئه، وكذلك فعل قوم موسى عندما ظلّوا ينقّبون حول شروط البقرة التي ينبغي ذبحها، وهذا ما فرض عليهم مزيداً من القيود، ولو أنّهم امتثلوا لأمر الله تعالى كما جاءهم (اذبحوا بقرة) لما ألزمهم بأيّة شروط، ولكنّهم تكلّفوا في الاستجابة، وهذا ما جرّ عليهم مزيداً من القيود والشّروط.

وفي الرّواية ذاتها يمرّر نسقاً دينيّاً قائماً على قصّة إبليس وغوايته للبشر، وذلك في قول إبليس في الرّواية:

(1) *مناهل العرفان في علوم القرآن*، محمد عبد العظيم الزرقاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط1, د.ت، ج1، ص 346.

وفي الرواية ذاتها يمرّر الكاتب نسقًا دينيًا قائمًا على إعادة مساءلة صورة إبليس والغواية، وذلك في قول إبليس في الرواية:

(الربّ يخصّص شيطانًا لكلّ إنسان... ولكن إذا لم توجد علاقة شراكة، فكيف يقوم بتكليفه بالاقتران الدائم بمن ينسى ذكره؟)[1]

ويكشف هذا القول عن نسق ثقافي ديني يُعيد توجيه مفهوم الغواية من كونه فعلًا خارجيًا قسريًا إلى كونه خيارًا إنسانيًا نابعًا من داخل الذات، حيث لا يُنكر النصّ وجود إبليس، لكنه ينزع عنه مركزية الفعل، ويجعل الإنسان مسؤولًا أولًا عن انحرافه، بما ينسجم مع الرؤية القرآنية التي تقوم على مبدأ الاختيار والمحاسبة.

فالغواية ذات وقع خاص في ثقافة القارئ العربي ؛ وهي تشي بالمعاني السّلبيّة المستمدّة من نسبة هذا الفعل في القرآن الكريم إلى إبليس، وذلك في قوله تعالى: **(قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ)** [2]،

وقد جاء في تفسير هذه الآية: (أي أدعوهم إلى الغي وأزيّن لهم القبائح إلّا عبادك الذين استخلصهم وآثرتهم وعصمتهم فلا سبيل لي عليهم).[3]

---

(1) مصحف الخائفين, ص133.

(2) *القران الكريم*, سورة ص، الآية: 82.

(3) مجمع *البيان في تفسير القرآن*، الفضل بن الحسن الطبرسي، دار العلوم، بيروت – لبنان، ط1، 2008م، ج8، ص 288.

وقد شكّلت هذه الإحالة إلى القصّة نسقاً دينيّاً يكشف من خلاله الكاتب عن موقفه من هذه المسألة، وكأنّ إبليس أشبه بأسطورة أو فكرة أوجدها النّاس ليحمِّلوها وزر أخطائها؛ والأصل أنّ الأخطاء والمعاصي التي يرتكبها النّاس من صنع أنفسهم ولا علاقة لإبليس بذلك.

وبذلك، لا ينهض القصص القرآني في روايات شهيد الحلفي بوصفه مادة حكائية أو استدعاءً ميثولوجيًا معزولًا، بل بوصفه نسقًا ثقافيًا فاعلًا يُعاد توظيفه داخل السرد لكشف تحوّلات الوعي الديني الشعبي، وتعرية الفجوة بين النصّ المقدّس وتأويلاته الاجتماعية، بما يجعل القصص القرآني أداة نقد ثقافي لا وسيلة وعظ أو تهكّم.

ثالثاً: نسق التّناص القرآني:

يعرّف التّناص بأنّه هو تداخل النص القرآني في النصوص الأدبية أو الفكرية من خلال الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو المحاكاة، بحيث يُسهم في إنتاج دلالة جديدة عبر حوار النص اللاحق مع النص القرآني ويعرف التناص بأنه (تبادل النّصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً وفي النّهاية تتحد معه... فكلّ نصّ ٍ ليس إلّا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة).[1]

ويُفهم التناصّ القرآني في هذا السياق بوصفه مفهومًا جامعًا تتعدّد مستوياته، إذ قد يتحقّق عبر الاستحضار اللفظي المباشر للآيات، أو عبر استدعاء المعنى، أو من خلال إعادة تشكيل البنية الدلالية للقصص القرآني داخل الخطاب السردي, ومن ثمّ، فإنّ القصص القرآني لا يخرج عن إطار التناص، بل يُعدّ أحد أشكاله الثقافية حين يُعاد تشغيله داخل النص الأدبي بوصفه مرجعًا رمزيًا ودلاليًا.

وفي تعريفات أخرى نرى أنّ (كلّ نصّ يتعايش بطريقة من الطّرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصّاً في نصّ تناصاً).[2] أي إنّ التّناص يقوم على فكرة أنّ النّص القديم يحيى بصورة جديدة داخل النّص الجديد، الذي سيحيا لاحقاً في نصّ يليه، وهذه العمليّة تكون خاضعة لذاتيّة المبدع الذي يعيد خلق النّص القديم بما يتناسب مع تجربته، وبذلك فإنّه يرتبط بالشّاعريّة، إذ يقول جيرار جينيت: (إنّ موضوع الشّاعريّة هو التّعدية النّصيّة أو الاستعلاء

---

(1) *آفاق التناصّيّة: مقالة رولان بارت*، رولان بارت وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 1998م، ص 49.

(2) *في أصول الخطاب النقدي الجديد*، مارك أنجلينو، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1, 1987م، ص 461.

النّصّي الذي كنت قد عرفته تعريفاً كلّيّاً: إنّه كلّ ما يضع النّص في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع نصوص أخرى).[1]

وقد وظّفه الكاتب في رواياته خالقاً ذلك بين رواياته والنّصوص القرآنيّة، فكان يختار من الآيات ما يتلاءم مع نصّه وما يشكّل نسقاً دينيّاً يكشف كثيراً من آرائه ورؤاه، من ذلك قوله في رواية **(كش وطن)**:

(وأنا أتمعّن في ملامحه تذكّرت قول الرَّب، خطرت هذه الآية ببالي وأنا أراه يتشبّث باللعب التي جلبتها له).[2] (وأمّا اليتيمَ فلا تقهر) [٣]

إنَّ هذا التناص يعبّر عن نسق ديني أخلاقي توجيهي، يكشف عن فاعلية القيم القرآنية حين تتجاوز هوية القائل، فالراوي – رغم مهنته – يستدعي القيم العليا للدين، بينما يغفل عنها من يرتدون لباسه، في مفارقة تفضح انفصال التدين عن الأخلاق.

يقوم التناصّ هنا على الاستدعاء الجزئي للآية بوصفها بنية أخلاقية جاهزة في الذاكرة الثقافية، لا بوصفها خطابًا تعبديًا مكتملًا, فالآية تُستحضر خارج سياقها التفسيري لتؤدي وظيفة رمزية داخل السرد، إذ تتحوّل من توجيه تشريعي موجّه لجماعة مؤمنة، إلى معيار أخلاقي إنساني يُقاس به السلوك الفردي، بصرف النظر عن هوية الفاعل أو موقعه الاجتماعي, وبهذا يتحقّق التناص على مستوى الدلالة لا النصّ الكامل، حيث يُعاد توظيف المرجع القرآني لإنتاج معنى سردي جديد.

---

(1) *آفاق التناصّيّة: مقالة رولان بارت*، ص 49.

(2) *كش وطن*، ص 70.

(٣) سورة الضحى، آلاية: ٩.

(٤) سارق العمامة، ص 77.

ويتّضح من هذه الأمثلة أنّ التناصّ القرآني في روايات شهيد الحلفي لا يعمل بوصفه تزيينًا لغويًا أو استدعاءً بلاغيًا، بل بوصفه بنية رمزية ثقافية تُعاد صياغتها داخل السرد لتفكيك التديّن الشكلي, فالآيات لا تُستحضر لتأكيد سلطتها، بل لإعادة مساءلة كيفية تمثّلها في الوعي الاجتماعي، وهو ما يجعل التناصّ أداة نقد ثقافي تستهدف الخطاب الديني المؤدلج، لا النصّ المقدّس ذاته.

ويكشف شهيد الحلفي في (*مصحف الخائفين*) عن تشكّل الخوف بوصفه نسقًا ثقافيًا تُعيد إنتاجه مؤسسات التنشئة المختلفة، حيث لا يُقدَّم الدين بوصفه فضاءً للطمأنينة، بل بوصفه أحد مصادر الرعب اليومي، إذ يقول:

(المدرسة: الخوف من المعلّم، البيت: الخوف من الأب، المستشفى: الخوف من المرض، المحكمة: الخوف من اللاعدالة، الجامع: الخوف من المجاهدين في سبيل الله، الدنيا: الخوف من القدر، الآخرة: الخوف من جهنم)[1]

ويُظهر هذا التعداد التراكمي كيف يتحوّل الخوف إلى آلية ضبط شاملة، تُسهم في تشويه صورة الدين في الوعي الجمعي، إذ تُستبدل علاقة الرحمة والسكينة بعلاقة التهديد والعقاب، ما يفضي إلى إنتاج إنسان مأزوم دينيًا، يخاف المقدّس بدل أن يألفه.

ومن المهم أن نؤكد، أن تحليلنا لهذه النصوص لا يعني تبنّي ما ورد فيها من مواقف دينية أو سياسية، بل يأتي في إطار مقاربة نقديّة محايدة ترصد طرائق توظيف الخطاب الديني والاجتماعي في السرد، وتكشف عن دلالاته الثقافية والفكرية فحسب.

(1) مصحف الخائفين, ص 26.

الخاتمةُ والنتائج

الخاتمةُ والنتائج:

توصّلت هذه الدراسة، من خلال تحليل الأنساق الثقافية في روايات **شهيد الحلفي** (*كش وطن*، *سارق العمامة*، *ناقص خمسة*)، إلى جملة من النتائج التي تؤكّد خصوصية مشروعه السردي بوصفه مشروعًا نقديًا يشتغل على تفكيك البنى الثقافية المهيمنة في المجتمع العراقي، لا على تمثيلها تمثيلًا محايدًا.

أولًا: أثبت التحليل أن البناء السردي في روايات الحلفي لا يقوم على الحكاية بوصفها غاية فنية، بل يوظّف السرد أداةً لكشف الوعي الثقافي المقموع، إذ تتشكّل الأحداث والشخصيات في ضوء صراع دائم بين النسق المعلن الذي تفرضه السلطة الاجتماعية والدينية والسياسية، والنسق المضمر الذي يسعى النص إلى فضحه وتقويضه. وعليه، فإن الرواية عند الحلفي تتحول إلى فضاء مساءلة ثقافية لا إلى بنية جمالية مكتفية بذاتها.

ثانيًا: كشفت الدراسة أن اللغة في روايات الحلفي تؤدي وظيفة نسقية تتجاوز التعبير الجمالي، إذ تشكّل لغة السخرية، والتناص القرآني، واللغة اليومية والعامية أدواتٍ واعية لتعرية الخطاب الاجتماعي السائد. فاللغة لا تعكس الواقع فحسب، بل تفضح تناقضه، وتكشف زيف الشعارات الأخلاقية والدينية حين تنفصل عن بعدها الإنساني.

ثالثًا: بيّن تحليل الأنساق الاجتماعية أن الحلفي يعيد تمثيل العادات والتقاليد لا بوصفها موروثًا ثابتًا، بل باعتبارها أنظمة ثقافية قابلة للنقد، ترتبط بالطبقة والسلطة والهيمنة. وقد تجلّى ذلك بوضوح في تصويره للفقر والغنى، والمكان، والعلاقات الاجتماعية، حيث تتحول التفاصيل اليومية إلى مؤشرات نسقية تكشف البنية غير العادلة للمجتمع.

رابعًا: أظهرت الدراسة أن النسق الأنثوي في روايات الحلفي ليس خطابًا تزيينيًا أو هامشيًا، بل يشكّل محورًا نقديًا أساسيًا، إذ قُدِّمت المرأة بوصفها ضحية نسق اجتماعي مزدوج: نسق التشييء الجسدي، ونسق القداسة الزائفة. وقد نجح الحلفي في تفكيك هذا النسق عبر إبراز البعد الإنساني للمرأة، سواء في صورة المرأة الجسد أو المرأة الأم، كاشفًا أن الانحراف أو السمو ليسا صفات جوهرية، بل نتاج شروط اجتماعية وثقافية قاهرة.

خامسًا: دلّت نتائج الفصل السياسي على أن روايات الحلفي تؤسّس خطابًا ناقدًا للحرب والشهادة والسلطة، حيث تُقدَّم الحرب بوصفها نسقًا سياسيًا عبثيًا يخدم مصالح الأنظمة لا الشعوب، بينما يُفكَّك مفهوم الشهادة باعتباره مفهومًا مؤدلجًا يخضع لتأويلات السلطة. كما أعاد الكاتب تعريف الوطن لا بوصفه جغرافيا أو شعارًا، بل بوصفه كرامةً وعدالةً وحقًّا في الحياة.

سادسًا: كشفت الأنساق الدينية في الروايات عن مفارقة مركزية بين المقدّس والمدنّس، إذ أثبت التحليل أن الحلفي لا ينتقد الدين في جوهره، بل يوجّه نقده إلى النسق الديني المؤدلج الذي يحمّل الأشياء والأشخاص هالة قدسية زائفة، ويحوّل المقدّس إلى أداة قمع رمزي. ومن هنا يتجلّى نسق الاغتراب الديني بوصفه نتيجة لانفصال الممارسة الدينية عن قيم الرحمة والعدل.

وبناءً على ما تقدّم، خلصت الدراسة إلى أن **النقد الثقافي في روايات شهيد الحلفي ليس إطارًا منهجيًا فحسب، بل ممارسة نصيّة واعية،** استطاع من خلالها تحويل الرواية إلى أداة كشف للأنساق المهيمنة، وإلى خطاب مقاومة معرفية يعيد مساءلة المسلّمات الاجتماعية والدينية والسياسية. وعليه، فإن رواياته تمثّل نموذجًا بارزًا للرواية العراقية التي تشتغل على تفكيك الوعي الجمعي وإعادة بناء العلاقة بين الإنسان والسلطة والمقدّس.

وفي ختام هذه الرحلة البحثيّة، لا يسعني إلّا أن أرفع أسمى آيات الشكر والعرفان لكلّ من مدّ لي يد العون في إنجاز هذا العمل وإظهاره بهذه الصورة. والشكر موصولٌ أوّلًا إلى أستاذي المشرف الدكتور راسم أحمد الجرياوي على ما بذله من جهدٍ وتوجيهٍ كريم. وأخيرًا، أحمد الله تعالى الذي وفّقني في إتمام هذه الرسالة، وأسأله أن يكتب لها القَبول وأن يجعلها لبنةً تُضاف إلى صرح الدراسات النقديّة، إنّه نعم المولى ونعم المعين.

المصادرُ والمراجع

المصادرُ والمراجع:

أولاً القرآنُ الكريم.

ثانيًا :الرواياتُ المدروسة

1. **سارق العمامة،** شهيد الحلفي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، الطبعة الأولى، 2017م.
2. **كش وطن،** شهيد الحلفي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، الطبعة الأولى، 2015م.
3. **ناقص خمسة،** شهيد الحفي، دار الرافدين، بيروت، الطبعة الأولى، 2022م .

ثالثًا :المصادرُ والمراجعُ العامة

أ – الكتب

1. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
2. السردية الثقافية في الرواية العربية، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2015م.
3. السردية العربية الحديثة، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م.
4. الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3.

5. مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004م.
6. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1953م.
7. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط1.
8. النص، السلطة، الحقيقة، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م.
9. دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
10. مفهوم النص، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2004م.
11. نظرية العنوان في الخطاب النقدي الحديث، أحمد يونس، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م.
12. المثقف والسلطة، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، دار الساقي، بيروت، ط1, 1996م.
13. الخوف من الحرية، إريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م.
14. اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط1، 2011م.
15. أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة، فريدريك إنجلز، ترجمة إلياس شاهين، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2014م.

16. الخيال الحواري، ميخائيل باختين، ترجمة سعيد بنكراد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1998م.
17. خطاب الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار التنوير، بيروت، ط1، 1990م.
18. لذة النص، رولان بارت، ترجمة نهاد التكرلي، دار المدى، دمشق، ط1، 1998م.
19. النقد الثقافي: المفهوم والإجراء، حفناوي بعلي، دار التنوير، بيروت، ط1، 2013م.
20. النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب، حفناوي بعلي، دار الجواهري، بيروت، ط1، 2012م.
21. الرمز والسلطة، بيير بورديو، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001م.
22. الهيمنة الذكورية، بيير بورديو، ترجمة سلمى بالحاج صالح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011م.
23. مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2002م.
24. البيان والتبيين، الجاحظ (عمرو بن بحر)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2003م.
25. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1981م.
26. آليات السرد في الرواية العربية الحديثة، جميل حمداوي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2006م.

27. هرطقات، جورج طرابيشي، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006م.
28. خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة محمد برادة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1997م.
29. البطل في الأدب العربي المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981م.
30. النقد الثقافي والمجتمع، حفناوي بعلي، دار الجواهري، بيروت، ط1، 2015م.
31. مصحف الخائفين (مدوّنة)، شهيد الحلفي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2019م.
32. المرايا المحدّبة، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998م.
33. الرمز في الرواية العربية، ضياء خضير، دار المدى، بغداد، ط1، 2005م.
34. تمثّلات السلطة في الرواية العربية المعاصرة، دلال عبد الغني، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2018م.
35. محاضرات في اللسانيات العامة، فردينان دو سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985م.
36. آفاق التناصية، رولان بارت وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998م.
37. الفن والإيديولوجيا، ف. ف. ريابوف، ترجمة خلف الجراد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1984م.
38. الاغتراب في الأدب العربي المعاصر، زليخة جديدي، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2013م.
39. الكشّاف، محمود الزمخشري، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1987م.

40. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2009م.
41. الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981م.
42. الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997م.
43. تمثيلات المثقف، إدوارد سعيد، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م.
44. الرواية العراقية: صورة الوجع العراقي، حسين السكاف، دار المدى، بغداد، ط1، 2013م.
45. دروس في اللسانيات العامة، فردينان دو سوسير، ترجمة يوسف وغليسي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2006م.
46. بنية النص الأدبي، محمد شكر، دار الشروق، عمّان، ط1، 2004م.
47. مجمع البيان في تفسير القرآن، الفضل بن الحسن الطبرسي، دار العلوم، بيروت، ط1، 2008م.
48. روح الدين، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012م.
49. النسق الثقافي في الكناية، عبد الدايم عبد الرحمن، دار جرير، عمّان، ط1، 2008م.
50. المرايا المقعّرة، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2001م.

51. التفسير القرآني للقرآن، عبد الكريم الخطيب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001م.
52. الرمز في الرواية العربية المعاصرة، نصر الدين عبد الكريم، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م.
53. مفهوم النمط الثقافي في النقد العربي الحديث، عبد الله إبراهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009م.
54. سيمياء العنوان في النص الروائي، عبد الله البغدادي، دار الوفاق، بغداد، ط1، 2018م.
55. النقد الثقافي: المفهوم والإجراء، عبد الله محمد الغذامي، دار التنوير، بيروت، ط1، 2013م.
56. الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي، عبد الهادي سعدون، دار سطور، بغداد، ط1، 2015م.
57. المجتمع العراقي والتحولات الثقافية بعد 2003، فاضل العزاوي، دار الرافدين، بيروت، ط1، 2016م.
58. العلمانية من منظور مختلف، عزمي العظمة، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992م.
59. زمن الرواية، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999م.
60. الحب والفناء، علي حرب، دار المناهل، بيروت، ط1، 1996م.
61. نقد النص، علي حرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1993م.
62. النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق، نجيب العوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

63. الخطيئة والتكفير، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م.
64. الرجولة المهدورة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م.
65. المرأة واللغة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م.
66. النقد الثقافي، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005م.
67. النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
68. تفسير الثقافات، كليفورد غيرتز، ترجمة فايز الصياغ، دار الشروق، عمّان، ط1، 1992م.
69. الرواية الحديثة في العراق، فاضل ثامر، دار المدى، بغداد، ط1، 2013م.
70. النسق الثقافي في الخطاب الروائي العربي، فتحي الحمروني، دار ابن النديم، الجزائر، ط1، 2014م.
71. أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992م.
72. النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، صلاح فضل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.
73. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002م.
74. مفاهيم نقدية معاصرة، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002م.

75. أركيولوجيا المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004م.
76. المراقبة والعقاب، ميشيل فوكو، ترجمة جورج طرابيشي، دار المدى، دمشق، ط1، 1994م.
77. نظام الخطاب، ميشيل فوكو، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ط1، 2007م.
78. تاريخ الله، كارين أرمسترونغ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005م.
79. تأصيل النص، لوسيان غولدمان، ترجمة محمد نديم خشفة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1992م.
80. في أصول الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجلينو، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م.
81. رأس المال، كارل ماركس، ترجمة فالح عبد الجبار، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م.
82. الفكر الإسلامي، محمد أركون، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1، 1990م.
83. العقل الأخلاقي العربي، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001م.
84. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985م.
85. اللسانيات وأسسها المعرفية، عبد السلام المسدي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

86. اللسانيات والأنساق الثقافية، عبد السلام المسدي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1995م.
87. الأنساق السردية المخاتلة، عبد الرزاق المصباحي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2008م.
88. رحلتي من الشك إلى الإيمان، مصطفى محمود، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1985م.
89. تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1982م.
90. البنى العميقة والبنى السطحية، نعوم تشومسكي، ترجمة فايز الصياغ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1984م.
91. المرأة والصراع النفسي، نوال السعداوي، دار الآداب، بيروت، ط3، 1993م.
92. الفضاء العمومي، يورغن هابرماس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011م.
93. الكلمة والثقافة والمجتمع، ريموند ويليامز، ترجمة حسن شامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2001م.

ب– المعاجم والموسوعات

1. لسان العرب، ابن منظور (محمد بن مكرم)، دار صادر، بيروت.
2. موسوعة علم الاجتماع، جوردون مارشال، ترجمة محمد الجوهري وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م.

رابعًا :الرسائلُ والأطاريح

1. شخصيات رواية الشمعة والدهاليز: دراسة سيميائية، إبراهيم فضالة، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2014م.
2. المحظور الديني في الرواية الجزائرية المعاصرة، مليكة صيّاد، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2018–2019م.
3. النسق الثقافي في الكناية، عبد الدايم عبد الرحمن، رسالة ماجستير، جامعة البويرة، الجزائر، 2011م.
4. هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، لطفيّة قرور، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، 2009–2010م.
5. الاغتراب في شعر فدوى طوقان، نوال حرزي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، الجزائر، 2017م.
6. اغتراب الشخصية الروائية في روايات الطاهر بن جلون، يحيى عبد الرؤوف العبدالله، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، الكرك – الأردن، 2004م.

خامسًا :الدوريّات

1. «الأنساق الثقافية في الخطاب الأدبي العربي المعاصر»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الجزائر، الجزائر، 2014م.
2. «تحليل الخطاب النقدي في ضوء النقد الثقافي»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 1، 2010م.

3. «جدلية النسق المعلن والمضمر في النصوص الأدبية»، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، العدد 62، 2018م.
4. «حبّ الوطن في الشعر العربي الإفريقي»، إسحاق هود محمد بللو، مجلة دراسات إفريقية، جامعة أفريقيا العالمية، الخرطوم، المجلد 2، العدد 10، 2023م، ص 232.
5. «السيميوطيقا والعنونة»، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، 1997م، ص 109.
6. «البطل السياسي في الرواية العراقية»، حمزة مصطفى الخليلي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5–6، شباط–آذار، 1976م، ص 86.
7. «أزمة المثقف في روايات عزّ الدين جلاوجي: أزمة سلطة أم أزمة وعي»، خديجة بن زيان، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 7، 2013م، ص 2.
8. «جدليّة السياق والدلالة في اللغة العربية»، سيروان عبد الأمير الجنابي، مجلة مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، النجف الأشرف، العدد 9، 2008م، ص 33.
9. «العنوان في الشعر العراقي المعاصر»، ضياء الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد 9، العدد 2، 2010م، ص 20.
10. «الأنساق المضمرة في النص الأدبي»، عبد الله محمد الغذامي، مجلة فصول، القاهرة، العدد 3، 2001م.
11. «براعة الاستهلال في صناعة العنوان»، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 313، 1997م، ص 11.

12. «المثقف والسلطة وإشكالية الأشباح والأرواح»، ميثم عبد الجبار الجنابي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد 3، 2010م، ص 40.
13. «الثورة بوصفها تأسيسًا للحرية»، نورهان عمار، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، العدد 45، 2021م، ص 2.
14. «حوار مع شهيد الحلفي»، جريدة المدى الإلكترونية، بغداد، العدد 3941، 2021م.
15. «قراءة في مشروع عبد الله الغذامي النقدي»، موقع حكمة الثقافي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
16. «النسق الثقافي في النقد العربي الحديث»، موقع مركز الفكر العربي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/3/15م.
17. «الوطن وإشكالية المقدّس والمدنّس في رواية كش وطن»، جمعة عبد الله، موقع الناقد العراقي، 26 آب/أغسطس 2015م.
18. «قراءة في رواية سارق العمامة»، جمعة عبد الله، موقع الناقد العراقي، 4 نيسان/أبريل 2018م.
19. «مفهوم النسق الثقافي في النقد العربي الحديث»، موقع مركز الفكر العربي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/3/15م.
20. «النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي»، موقع حكمة الثقافي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
21. «السرد والأنساق المضمرة في الرواية العربية»، موقع الناقد العراقي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
22. «الخطاب الروائي العراقي بعد 2003»، موقع المدى الثقافي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
23. «دراسات في النقد الثقافي الحديث»، موقع الحوار المتمدن، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.

24. «حوار مع شهيد الحلفي»، جريدة المدى الإلكترونية، بغداد، العدد 3941، 2021م.
25. «قراءة في مشروع عبد الله الغذامي النقدي»، موقع حكمة الثقافي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
26. «النسق الثقافي في النقد العربي الحديث»، موقع مركز الفكر العربي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/3/15م.
27. «الوطن وإشكالية المقدّس والمدنّس في رواية كش وطن»، جمعة عبد الله، موقع الناقد العراقي، 26 آب/أغسطس 2015م.
28. «قراءة في رواية سارق العمامة»، جمعة عبد الله، موقع الناقد العراقي، 4 نيسان/أبريل 2018م.
29. «مفهوم النسق الثقافي في النقد العربي الحديث»، موقع مركز الفكر العربي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/3/15م.
30. «النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي»، موقع حكمة الثقافي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
31. «السرد والأنساق المضمرة في الرواية العربية»، موقع الناقد العراقي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
32. «الخطاب الروائي العراقي بعد 2003»، موقع المدى الثقافي، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.
33. «دراسات في النقد الثقافي الحديث»، موقع الحوار المتمدن، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2024/4/2م.

سابعًا :الحواراتُ والمقابلاتُ الشخصيّة

- مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الروائي **شهيد الحلفي**، النجف الأشرف، حي الغدير، المكتبة الأدبية المختصة، بتاريخ **2025/5/1**م.

Abstract:

This study addressed the topic of (Cultural Patterns in the Novels of Shahid al-Halfi) through an in-depth analysis of the social، political، and religious patterns in his novels. The research aimed to highlight the role of cultural patterns in shaping the image of Iraqi society and reveal the positions and ideas expressed by the writer through his characters and visions. The study relied on a descriptive and analytical approach and was divided into several chapters addressing linguistic patterns، customs and traditions، the social roles of women، as well as the political and religious concepts that intersect with the texts.

The study highlighted that language in al-Halfi's works plays a social and cultural role، as he employed satirical، colloquial، poetic، and Quranic language to represent the various patterns. It also addressed social patterns through depictions of dress، food، housing، customs، traditions، and the role of women through their physical image، motherhood، and religious symbolism. The political themes were represented by depictions of conflicts، wars، power، and history، with a focus on the concept of homeland and identity، the political system، and state institutions. Regarding the religious aspect، the study revealed that the writer expresses his alienation through depictions of religious themes represented by symbols، rituals، teachings، the system of sanctity، and Quranic intertextuality، while criticizing misunderstandings of religion، extremism، and excessive sanctification.

In conclusion، the study concluded that Shahid al-Halfi's novels reflect the social، political، and religious situation in Iraq، revealing dominant cultural themes and expressing his critical vision of various phenomena، with a focus on the importance of cultural criticism in understanding the depth of texts and analyzing them from multiple perspectives.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babylon
College of Basic Education/
Department of Arabic Language

Cultural patterns in Shahid Al-Halfi's novels

A letter submitted by

Athraa Hussein Bashan

To the Council of the College of Basic Education – University of Babylon

It is part of the requirements for obtaining a Master's degree in Philosophy in Arabic Language and Literature

Supervised by
Professor Dr. Rasim Ahmed Al-Jariwi

1447 AH **2025 AD**