İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası Sayı 23 (2013-2) 213-230

A RESEARCH ON KHAYRÎ SHALABÎ'S NOVEL NAMED "MAWT 'ABÂ"

دراسة في رواية "موت عباءة " لخيري شلبي

أحمد يحيي علي محمد
Ahmed Yehia Ali Mohamed*

Abstract: The novel is a kind of the art that belongs to the literature. This study depends on some of the modern narrative theory terms and examines one of the novels of the Egyptian author Khayrî Shalabî named (Mawt 'Abâ/ Death of 'Abâ). This study examines the case of the argumentation between the author and the realistic magical theory through this novel and the effect of this case in the social and cultural environment, in which the author and also the reader lives. Because the art is a mirror which we see and know the reality by it. The author Shalaby depends on a main place in this novel. This place is the village.

Keywords: Khayrî Shalabî, the novel, the narrative, the criticism.

HAYRİ ŞELEBÎ'NİN "MEVT 'ABÂ" ADLI ROMANI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Öz: Roman, edebî türlerden biridir. Bu çalışma, modern anlatı teorisinin bazı terimlerine dayanarak Mısırlı yazar Hayri Şelebî'nin "Mevt 'Abâ"adlı romanını inceler. Bu roman çerçevesinde, yazar ve gerçekçilik teorisi arasındaki tartışmayı ve bunun yazar ve okuyucunun da içinde yaşadığı sosyal ve kültürel çevreye etkisini inceler. Çünkü sanat, onunla gerçeğe baktığımız, hakikati bilmemizi sağlayan bir aynadır. Bu eserinde Hayri Şelebî, sadece ana bir mekâna bağlı kalmıştır. Bu mekân da köydür.

Anahtar Kelimeler: Hayri Şelebî, roman, hikâye, eleştiri.

* Ain Shams Üniversitesi, Alsun Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı (dr_arabic_elrouby@yahoo.com).
أستاذ مشارك في اللغة الفارسية وآدابها، قسم اللغات الحديثة والترجمة- كلية اللغات والترجمة- جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية.

الملخص

إن الرواية لون من ألوان الفن ينتمي إلى الأدب، وتعتمد هذه الدراسة على بعض مصطلحات النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث، وهي تسعى إلى تقديم قراءة مفسرة شارحة لأحد أعمال الكاتب المصري خيري شلبي، ألا وهي روايته " موت عباءة"

وتعالج هذه الدراسة حالة الجدل القائمة بين الكاتب ونظرية الواقعية السحرية من خلال هذه الرواية، وأثر هذه الحالة على البيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة بكل من الكاتب والمتلقي؛ بوصف الفن بصفة عامة مرآة وإحدى الأدوات التي يمكن النظر إلى الواقع ومعرفته من خلالها، وقد اعتمد شلبي في عمله على مكان رئيس يقدم من خلاله أحداث روايته وهو القرية.

الكلمات المفتاحية: خيري شلبي– الرواية– السرد– النقد.

مدخل

الرواية فن أدبي يعتمد فعل القراءة الخاص به على ما يمكن تسميته بـ(كسر النمط)؛ فلا يتبنى نسقًا ثابتا يشيد عليه عالمه، هو بنية احتمالية تكتسب مقومات الجمال فيها من خلال خصوصية تشكيلها؛ لذا **فإن تصدي الجماعة المتلقية لأي عمل حكائي تأتي منطلقة من فرضية تبدو دقيقة في مكانها – إلى حد كبير – تقول: إن لكل إبداع سردي قانونًا خاصا يحكم بناءه على مستوى الشكل والإيديولوجيا؛ بحكم عهدية التجربة التي فرضت كلمتها على مخيلة الذات الصانعة له؛ فأدت إلى خروجه وفق بناء شكلي محدد**..

ويعد هذا القانون نتاجا لفعل الاختيار الذي يقوم به هذا المبدع ويسير به في ثلاثة اتجاهات، **الأول:** واقعي، **والثاني:** فني... إن عين الأديب الإنسان التي ترصد وتلتقط وتسجل تأخذ من هذا الواقعي ما تراه عتبة تقف عليها لتعلن عن رؤية فكرية محددة تختار لها من هذا السياق الثاني ما يمكن أن يحتضن هذه الرؤية في إطار نوع فني بعينه (قصيدة شعر/ رواية/ قصة قصيرة/..إلخ)، **الثالث:** لغوي عندما تشرع الذات المبدعة في الانتقاء من نسق اللغة ما تتدثر به رؤيتها في هذا الظهور الجمالي لها أمام القارئ.. ومن ثم فإن فعل الاختيار يبدو ذا طابع جمعي بالنظر إلى هذه الحركة ثلاثية الأبعاد التي تأخذ روح الفنان في رحلة بين محطات عدة: الواقع، النوع الأدبي، اللغة..ومن هذه الأخيرة تعاود الرحلة حركتها باتجاه الواقع من جديد بعد أن أضحى هذا الأخير بفضل عين الأديب خلقا جديدا يتطلع إليه وعي القراءة عبر هذه الرؤية الفردية[1]...

وتؤكد هذه الروح الجمعية على شخصية المنتمي التي تسم المبدع الإنسان بصفة عامة؛ فالعملية الإبداعية تمثل انفصالا واتصالا في الوقت نفسه، انفصالا لأن سياق الواقع يستحيل إلى حضور جديد من خلال هذا المبدع يغاير إلى حد بعيد حضوره المرجعي الطبيعي..واتصالا لأن المنتج الفني تواصلي في جوهره لا ينطلق في فراغ، بل ينشد فضاء يتلقفه ويقيم علاقات تفاعلية معه؛ خصوصا أن مادته التي شُكل منها في الأصل قد جاءت من هذا الواقع بدايةً؛ بناء على تجربة الفرد المبدع التي تبلورت في علاقته به؛ ثم أصبحت سلطة ضاغطة على وعيه تفرض عليه حكايتها في شكل جديد يجليه النوع الفني الذي يتبناه لها[2]..

وخيري شلبي المولود في العام 1938م بإحدى قرى محافظة كفر الشيخ المصرية هو ابن لفن القص الذي يلتقي عنده الواقعي بالمتخيل عبر هذه المقولة الأثيرة **"أن تعيش لتحكي"** التي يمكن القول: إنها بمثابة المفتاح الذي يتيح مجالا واسعا للوقوف على شخصية الفنان عند هذا الرجل؛ فمن الوسيلة (الحياة/الواقع) تتحدد الغاية (المفعول لأجله/ الحكاية) التي تستحيل عند خيري ورفاقه

[1] انظر: د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، من ص 21 إلى ص23، طبعة 2003م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[2] انظر: روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة: د. أحمد مهدي محمود، تقديم: د. ماهر شفيق فريد، الفن وتمثيل الأشياء، من ص87 إلى ص89، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

إلى غايات تمثل المنجزات السردية التي وفّقوا في إخراجها إلى فضاء الحياة المعيشة في عملية لا تخلو كما قيل من طابع دائري يبدأ من الواقع وينتهي إليه.. ولا تبتعد كذلك عن الحوار الذي قد يتطور ليصل إلى حد الجدل بين طرفين أو أكثر لكل واحد موقف فكري وأسانيد تدعمه، هكذا حال الفن مع الواقع مع كل منجز – ينتمي إلى هذا الأول – يقدر له الظهور[3]..

ومن أشهر الغايات الحكائية التي أدركها خيري شلبي تبعًا لهذه المقولة القانون: السنيورة، الأوباش، الوتد، ثلاثية الأمالي:"أولنا ولد– ثانينا الكومي– ثالثنا الورق"، لحس العتب، رحلات الطرشجي الحلوجي، زهرة الخشخاش، وكالة عطية، أسطاسيه... ومن مجموعاته القصصية: صاحب السعادة اللص، سارق الفرح[4]..

عوالم فنية يمكن النظر إليها جميعًا على أنها قصص فرعية قد **خرجت من رحم حكاية إطار تحتويها، هي هذا الحوار ذو الطبيعة المونولوجية بين خيري شلبي الإنسان وشخصية القروي التي تمثل المرجع (الميلاد/النشأة/زمن التكوين الأول)؛ فمن هذه الشخصية التي ما تفتأ تلقي بظلالها عليه ولد هذا الفنان..**

وقد بقي مؤثرا فيه هو وكثيرين.. صوت حكائي وافد من أمريكا اللاتينية هو جابرييل جارثيا ماركيز وواقعيته السحرية التي كانت متكئًا منهجيًا أفاد منه – بدرجة كبيرة – في صياغة عوالمه، من خلال الارتفاع في التعبير الجمالي عن الواقع من درجة المعقول (الصدق الفني) إلى رتبة أعلى بالغة الخيال (الرؤية السحرية للعالم)، التي تتعانق مع حالة أسطورية عاشتها الجماعة الإنسانية في عهودها الأولى قبل أن تواصل مسيرها وصولا إلى متقدمة في الحضارة ، وفي داخل هذا النسق الفكري تتم عملية تطوير للمحتوى الدلالي لما يسمى (التغريب/Defamiliarization والتخييل)، فالعين الفنية التي تلتقط المرئي في داخل السياق بتجلياته العديدة تتمدد لتتجاوز عتبة المعقول الذي ينقل الواقع محاكيا إياه في ثوب يمكن قبوله لدى فضاء الاستقبال إلى عتبة اللامعقول التي تقرب هيئته في داخل عالم الفن من فضاء ذي صبغة أسطورية شديدة الميتافيزيقية؛ ومن ثم فإن هذه الحالة في المعالجة الجمالية تعني أن للفن طابقين يرتفعان به عن أرض واقعية يرمقها بأدواته، ولكل طابق ساكنوه ممن يشيدون رؤاهم إزاء هذه الأرض وفق هيئة شديدة الخصوصية[5]..

لكن هذه المعرفة المستقاة من عمليات قراءة سابقة لإبداع شلبي تبقى بمثابة حكم سابق التجهيز أو فرضية تحتاج إلى أن تثبت وتتأكد أو يتم نفيها من خلال معالجة رأسية تقوم على التحليل والتأويل لأحد عوالمه الفنية، نعرف من خلالها هل تنطبق عليها هذه الفرضية أم لا..

وبالنظر إلى الداخل فإن لشلبي آباء قصاصين، مثل: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، يحيي حقي؛ فإذا كان محفوظ قد اتخذ من الحارة منطلقًا مكانيا لبناء الشخصية وفق دائرتين: محلية (مصرية)، وعالمية (إنسانية) فإن إدريس قد جعل للقرية المصرية وساكنها حظًا لا بأس به فيما قدمه من أعمال، وكلا الاثنين قد صاحب شلبي فنًا في مسيرته، الأول: (الشخصية المصرية/المدينة)، والثاني:

---

[3] انظر: د. حامد أبو أحمد، خيري شلبي والواقعية السحرية، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

[4] انظر: دائرة المعارف العالمية على الشبكة الدولية، www.Wikipedia.org

[5] انظر: د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الفصل الخاص بأمريكا اللاتينية والواقعية السحرية ، من ص289 إلي ص315 ، الطبعة الثانية ، 1419هـ ، 1998م ، مؤسسة المختار ، القاهرة .

ولا شك في أن هذه السمة المميزة للواقعية السحرية تأتي منسجة مع الطبيعة الاستعارية للعملية الفنية بصفة عامة بغض النظر عن السياق الإطار: الزمان، والمكان، والثقافة الذي منه تولدت هذه الحالة الفنية الذي يجعل منها في وضعية جدلية مع هذا المصطلح الأرسطي الأثير (المحاكاة) فمن النقل من الواقع المعتمد على ركني التشبيه: المشبه (فن) والمشبه به (واقع) تأتي هذه الرؤية بالغة الخيال لتنسجم مع درجة بلاغية أعلى من حيث الشحنة الخيالية، ألا وهي الدرجة الاستعارية التي تجعل من المشبه عين المشبه به..وبالنظر إلى هذا العنوان المراوغ عند شلبي: ''موت عباءة'' نجد أنه يعكس عتبة فاصلة بين: ما يسمى بالوهم (الرؤية السحرية للعالم الواقعي)، و (الصدق الفني) الموافق بدرجة كبيرة لفكرة المحاكاة الناقلة للواقع بطريقة تقنع الوعي المتلقي بما في هذا العالم الفني؛ لذا فإنه بالمتابعة المتأنية لمفردات هذا المنتج لشلبي يتبين – بالنظر إلى العلاقة الإحالية الجامعة بين تركيب عنوان الرواية والعمل من الداخل – أن الراوي يسكن في منطقة وسط بين هذه الحالة السحرية: موت عباءة/العنوان، وهذا الاقتراب مما هو تاريخي كما يظهر من كيفية تقدم مستوى الرواية للشخصيات وتطورات الحدث الحكائي من الداخل..

– يراجع في فكرة المحاكاة: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص340، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت.

(الشخصية المصرية/القرية)، وإلى جوارهما ذات ثالثة عرفت بطبيعتها الساخرة وساعدتها في ذلك لغتها هي يحيي حقي[6]..

وتسعى هذه المعالجة النقدية إلى الوقوف عند هذه الرؤية التي يتقاطع عندها الواقعي الكاشف عن حركة الجماعة المصرية في النصف الثاني من تاريخها الحديث بالمتخيل الراصد له والمعبر عنه من خلال أداتين جماليتين يرتكز عليهما راوي شلبي في داخل هذا العالم الفني، هما ''العباءة'' وبداخلها أسرة لها ظلالها المرجعية هي أسرة ''حشلة''، وفي الوقت ذاته بيان مدى التزام شلبي بما عُرف عنه من تأثر بهذه المنهجية في التقاط ما هو كائن في دائرة الواقع المحيط بالمبدع، ألا وهي الواقعية السحرية؛ ومن ثم الكشف عن مدى فاعلية التجربة المهيمنة على الأديب في إطار ظرفية زمانية ومكانية محددة احتوته وألقت بظلال عليه؛ فظهر مرادفها في صياغة فنية بعينها تتوسل بآليات ومقولات محددة في عملية تخلقها وظهورها في داخل سياق التداول..

وتعتمد الدراسة في معالجتها على مرتكز منهجي يتسم بالتضافر؛ بحكم توظيفها لمقولات تنتمي إلى حقول منهجية عدة، منها على سبيل المثال: علم السرد الحديث، ونظرية القراءة ...

إذًا فنحن مع خيري شلبي نتحرك وفي خلفية المشهد ظلال لا تفارقنا لذوات عدة حجزت أماكن لها داخل المكتبة الثقافية المصرية والعالمية.. ويبدو أن هذا شأن كل ذات مبدعة في مقاربتنا لها سواء عرفنا على وجه الدقة من يقف في خلفية المشهد أم لم نعرف..من هنا يمكن الإفادة من مصطلح التناص ((Intertext وما يتعلق به من معان[7] في الوقوف أمام العملية الإبداعية وملابسات ظهورها عبر مستويين: الفاعل (الذات المنجزة للعمل) والمكونات المسهمة في تشكيله على نحو يلقي بظلاله على المستوى الثاني: المفعول (الإبداع نفسه عند الكاتب) الذي يمكن أن نسمع في رحلتنا معه أصداء لنصوص أخرى سابقة عليه تجعل دائما للماضي مكانة لا تتأثر لا غنى للاحق عنها في وجوده..وهو ما يجعل من الكلاسيكية (الارتباط بالسابق عموما) مسألة حتمية قدرية وليست اختيارا مقصودا؛ فكل حاضر في جوهره يمثل في بعض ملامحه نتاجا لماض قد صنعه..وهو ما يجعل من الحاضر في أحد جوانبه بمثابة إعادة قراءة وإنتاج للسابق، لكن بصيغ تبدو مختلفة بما يناسب ومعطيات الظرف الزمني الآني الذي يشهد ولادتها وفي الوقت نفسه يتلقاها حال ظهورها..

إذًا فإن هذه الحتمية الكلاسيكية بالاستشهاد بواحد مثل خيري شلبي لا تقتصر على الماضي ببعده المحلي الإقليمي (النسق الحضاري الذي ينتمي إليه الفنان) فحسب، بل تمتد لتشمل ما أُضيف إلى المكتبة الإنسانية من رصيد وأفاد منه الصوت الفرد وهو يخاطبنا من فوق منبر عمله، هذه التعددية إذًا قد تصل بنا إلى قناعة مفادها: أن كل فعل إنساني هو بمثابة مفعول به تضافرت وتعاونت على إنتاجه فواعل عدة، وما هذا الفاعل الأخير في السلسلة الذي يبدو أمام العيون الراصدة إلا واحد منها؛ الأمر الذي يجعل من كل منتج سردي على سبيل المثال بمثابة متن لسلسلة سند تسكن فضاء الرواية الخاص به في استلهام واستحضار واضح لهذا الشكل القصصي الأصيل في تراثنا العربي ويتجلى بوضوح في (فن الخبر القصصي)..

وتنقسم الدراسة إلى عدة محاور إلى جوار المدخل والختام:

بنية العنوان: من معجم اللغة إلى معجم الدراما

الاستهلال: حسن التخلص من المتخيل إلى المرجعي

مستوى الرواية والحركة الدرامية للشخصيات

شعرية العدد في ''موت عباءة''

البنية المفتوحة للختام وأيديولوجيا الخطاب

---

[6] خالد محمد منصور، فضاء القرية في سرد خيري شلبي، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

[7] انظر: د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم، معجم المصطلحات، ص46، 47 ، الطبعة الأولى، 1996م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

انفتاح النص الروائي

أ – بنية العنوان: من معجم اللغة إلى معجم الدراما

من داخل الحكايات الفرعية المتولدة من الحكاية الإطار سالفة الذكر نتوقف عند عالم ''موت عباءة''[8].. والواضح للوهلة الأولى من خلال العنوان أنه بنية لغوية شديدة التوتر، ليس لأن فعل الموت إشارة إلى السكون الذي يأتي بعد حركة فحسب، لكن لأن هذا التركيب الإضافي يأخذنا في اتجاهين، الأول: بنية النفي التي ينطوي عليها؛ نظرًا لاستحضار الدلالة العكسية لـ''موت''.. الثاني: البيئة الريفية التي يؤدي فيها هذا المضاف إليه ''عباءة'' دورًا ذا تأثير في النسق السلوكي لبعض أفراده، وفي النظر إليهم؛ ومن ثم تصنيفهم وفق رؤى هي في الحقيقة أزمة تقوم على الحكم بناء على ظواهر الأشياء دون تعمق كاف أو حتى عدم اهتمام بجواهرها؛ بما يقود إلى نتائج قد تغيب عنها صفات الصحة والدقة.. وكأن هذه البنية اللغوية شديدة الإيجاز – بالربط بينها وبين كاتب مثل شلبي عرف بسخريته في التعاطي مع السياق الذي يستقي منه مادته الأدبية – تلتصق بوجه ثان كائن في الظل، إذا ما تمت إضاءته نجده مكتوبا عليه ''أزمة المظهر''.. ومن ثم فإن هذا الدال الأنثوي ''عباءة'' يعد بمثابة علامة جمالية تحيل إلى مذكر اسمه (المكان/الريف) ليكون منطلقا دراميا يؤسس السارد على عتبته عالمه الفني وما يمكن أن يأوي إليه من رؤى تسير في تشكلها بين فضاءين، الأول: يمثله المكون الفكري للمبدع..والثاني: يخص الذوات المتلقية له وما يصدر عن وعيها من تصورات بحكم تفاعلها مع عالم الأول..

وسيتطلب هذا الوجه – تحديدًا – ولوجًا إلى أركان هذا العالم من داخله للوقوف على الأبعاد الخاصة به، في عملية تقوم على إرسال من قبل هذا القاص الساخر نتلقف فيها الأدوات التي نحتاج إليها بنسب وأقدار يقررها هو – إلى حد كبير – ثم نتولى نحن في نهاية هذه العملية رسم البورتريه الذي يريد لنا أن نخرج به.. ننظر إليه شكلا، ثم نضع إلى جواره تعليقًا مناسبًا بطريقة كاريكاتورية ليست حكرًا على طرف بعينه، بل يصنعها الاثنان معًا بالطبع: المرسل والمتلقي..

ب – الاستهلال: حسن التخلص من المتخيل إلى المرجعي

وأولى تشكلات هذا المظهر(العباءة) نجدها مع سطور الاستهلال الأولى في الرواية: ''إما أن عرق الهيافة ممتد في عائلتنا فحدث ولا حرج حتى لقد يعجب كل أهل البلدة من أن الخلافات التي تنشأ بين أبناء عائلتنا تكون دائمًا أبدًا لأسباب ربما بدت للآخرين تافهة غير موجبة للعراك..''[9]، إن هذا الصوت (الراوي) الذي يصحبنا في رحلة القراءة يستهل حضوره بهذه الهيئة الجمعية التي يبدو فيها في ثياب المتكلمين(نحن).. وهي هيئة فرضت نفسها – بدرجة كبيرة – على فضاء السرد في معظم أجزاء العمل، ليس فقط لأنها انعكاس فني للمكون الثقافي لشخصية شلبي التي تأثرت كثيراً إلى حد التشبع بالأدب الشعبي وما ينضوي تحته من سير شعبية، كانت بمثابة الروح التي انطلقت من البنية العريضة للجماعة على اتساعها لتعود إليها معبرة عن آلامها، آمالها، أحلامها للمستقبل، ولكن لأن شخصية القروي التي يحاورها خيري، ويستولد منها بشكل متجدد ربَّته الحكائية لها طبيعة خاصة تنسجم وطبيعة البناء الاجتماعي للبيئة الريفية – في الغالب – الذي يمكن النظر إليه على أنه معادل مطور لمجتمع القبيلة الذي تتقلص فيه مساحة الحضور الفردي – إلى حد كبير – لصالح حضور لافت للأنا الجمعية (نحن) التي يستظل بظلها مجموع أفرادها.. ومن الواضح أن المقاربة السردية لهذه الأنا التي يقدمها شلبي في كثير من أعماله تعكس هذه الطبيعة الراغبة في التماس مع أدب الجماعة الشعبية؛ على الرغم من أنه يقدم فنًا معروفًا بانتمائه لأدب النخبة؛ وهو ما يضع فكرة الفصل النظري الصارم بين الاثنين على المحك..

إذًا فإن صوت الوعي الجمعي المتدثر في ظهوره بضمير الجماعة (نحن) يعد انعكاسا دراميا للمجاز المرسل في حقل البلاغة بوجهيه: العلاقة الكلية، والعلاقة الجزئية معا؛ إننا نستطيع عبر عالم شلبي الفني أن نلمح مرونة تجعل كلا العلاقتين قابلا للتحقق ومن

[8] انظر: خيري شلبي، رواية '' موت عباءة''، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
[9] الرواية، ص9.

ثم القبول والاقتناع به؛ فصوت المبدع يمثل إشارة للشخصية العبقرية التي تحظى بسمات خاصة تؤهلها للحديث باسم المجموع وفيما يعنيه من قضايا، بحيث تكون في موقع القلب منها الذي يمنحها الحياة التي تتجلى وتتأكد بهذا الصوت[10]؛ وهو ما يجعل هيئة الراوي على هذا النحو امتدادا للملاحم الشعبية التي تظهر فيها بوضوح شخصية المخلص الذي يجسد الفن بصياغته الدرامية له الأحلام الجمعية التي تنغيا هذه الجماعة حصولها على أرض الواقع؛ فعندما يتحدث هذا المفرد من داخل هذا الوعاء (نحن) فإنه بذلك يؤكد على قيمة تواصلية تعتمد فضيلة الحوار الإيجابي بين الجزء والكل الذي منه خرج، في نهج يحمل كثيرا من قيم مثالية تصالحية تؤكد أن الفن الذي يخاطب الجماعة وهو في داخلها أشد أثرا وأقرب إلى تحقيق رسالته من ذلك الذي يتحدث بعيدا عنها[11]؛ وهو ما يأخذنا إلى الصوت الجمعي الناطق "عائلتنا..أبناء عائلتنا" الذي يدفع إلى البحث عن الذات الفردية الساكنة وراءه، في تجسيد للمجاز المرسل ذي العلاقة الكلية؛ فالكل في النهاية لا يمكن أن يسير في الزمان والمكان يصنع أفعاله ويشيد نسقه الحضاري الذي به يحصل على (هوية/ خصوصية) تميزه إلا بناء على المنجزات الفعلية التي تصدر عن الذوات الفردية التي تسكنه...إن البحث في الكل والجزء، أو المفرد والجمع هو في جوهره حديث عن الواقع بهيئته التفاعلية الجمعية في الأساس الذي يتطلب فنا يعبر عنه، وحديث عن الفن الذي يدفع باتجاه الوقوف عند السياقات المرجعية التي يتمثلها بطريقته؛ ومن ثم فإن التصفح المعرفي للأنساق الواقعية المسكونة بجماعات بشرية مختلفة اللسان والثقافة من خلال الرحلة بطابعها المادي والذهني والمعرفي تأتي من خلال رافدين الصلة بينهما حتمية: جمالي (المتخيل الفني)، واجتماعي تاريخي (الواقعي الحقيقي)؛ لذا يكون لأطر المكان غوايتها؛ خصوصا في أشكال التعبير المعتمدة على اللغة؛ بوصفها منشطا ودافعا لفعل الرحلة الذهني وما يحمله معه آليات استكشاف تكسر عن فعل القراءة أي طابع لزومي يغلقه على حدود النص فحسب وتتيح له فضيلة التعدي والتجاوز وصولا إلى الأنساق الثقافية التي ترتبط به ويتصل بها بوشائج قربى...

وبالنظر إلى العباءة في بنية العنوان والهيافة في الاستهلال نلاحظ تماثلا من النوع الصرفي يعد عتبة يمكن الانطلاق منها للتطلع إلى رؤية يحاول المبدع صياغتها؛ فالاثنان على وزن واحد(فَعَالة)؛ إذًا فهناك صلة، ممن الممكن إدراكها بدايًة على المستوى المعجمي[12]؛ فالهَيف من الإبل بالتحريك ضامرة البطن، مع رقة الخاصرة.. وهاف العبد، أي أبق؛ إننا أمام معنيين: الضمور(الانكماش) الذي ينسجم وجنس القماش الذي منه العباءة، الثاني: الهروب الذي يعني تغير الحالة – عمومًا – الذي يمكن استنتاجه من هاف بمعنى أبق[13]؛ وهو ما يطرح سؤالا إنشائيا في جانب منه الخبر(الإجابة) عن مدى قدرة الفن على تعدد أشكاله عبر توظيفه للعبة الخيال على قراءة المرجع الواقعي بطريقة غير تقليدية تتفق وقدرته على تحصيل علاقات جديدة بين بعض أشيائه.. فمن (الفعالة/العباءة) بإظهار الهمز كما يبدو في اللهجة العربية عند بني تميم إلى (الفعالة/الهيافة) بتسهيلها وتحويلها إلى ياء لينة كما يبدو في لهجة أهل الحجاز تظهر في نسق مواز رحلة يقيمها راوي خيري شلبي ليقيم على مستوى الفن نوعًا من التماثل الدرامي بين الاثنين بما يخدم وجهة نظر معينة؛ ليصبحا بمثابة وجهين لعملة(رؤية) فكرية واحدة..

ج – مستوى الرواية والحركة الدرامية للشخصيات

وتعد هذه(العباءة/الهيافة) أيقونة تفتح للعين الرائية بابا تطل منه على واقع اجتماعي تشغله البيئة الريفية المصرية تحديدًا كما رسمها السارد في هذه الرواية؛ فمن هذه الخماسية على مستوى البناء اللفظي لكل من الكلمتين خرجت خماسية أخرى على مستوى البناء الدرامي تمثلت في خمس شخصيات ذكورية رئيسة تنتمي إلى العائلة التي ركز عليها الراوي في تقديمه منظومة السرد: عبد المطلب، عبد النور، عبد الرشيد، الراوي بوصفه واحدا من أفراد هذه العائلة، إبراهيم..

---

[10] انظر: د. ألفت كمال الروبي، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، من ص216 إلى ص219، عدد يوليو: 2001م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

[11] انظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، من ص44 إلى ص48، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[12] انظر: د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص84، 85، وص312، 313، الطبعة الثالثة: 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

[13] انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: هَيَف، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، دولة الإمارات العربية المتحدة.

إن العباءة إشارة رمزية تم إطلاقها من جهة الفن باتجاه واقع تسعى إلى اختزاله؛ فنجدها قائمة مقام المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية.. أوتشكيل استعاري إذا ما لاحظنا حال التشخيص الموجود في هذا التركيب الإضافي الذي يمثل عنوان الرواية، أما عن الهيافة فيمكن أن نعدها غلافا فنيا يحيل إلى المكون الفكري لذات رافضة(ساخرة) تتخذ من خلال إبداعها عموما موقعا يجعل العلاقة بينها وبين عدد من مفردات عالمها المحيط تقوم على الضد، لا على الترادف(التقارب/التأييد/القبول/النفاق الذي نطلق عليه أحيانا مسمى: الذكاء الاجتماعي/السياسي): ''أنتم لاشك سمعتم هذه الحكاية الشهيرة التي صارت مثلا؛ إذ قال ولد لأبيه: بماذا تنصحني لكي أكون شخصية مهمة في الحياة، فقال أبوه: تعال في الهايفة واتصدر''[14]، والراوي في ''موت عباءة'' هو المنوط به تشييد هذا الموقع الذي ينوي المبدع سكناه؛ فالحضور الدرامي للعباءة يتجلى من خلال دوائر عدة تبدأ من المفرد(الجزء) وتنتهي إلى الجمع(الكل) بامتداداته التي تبدأ من القلة ثم تنتقل إلى الكثرة: ''هي عباءة من الجوخ تركها أبي بين الكثير من أشيائه الخاصة.. كانت مشهورة في بلدتنا ضمن أربع أوخمس عباءات ثمينة في كل أنحاء البلدة، لها تاريخ عريق منذ جيئ بها من الحجاز على يدي جدي المباشر..سجلت ذاكرة بلدتنا قصة حياة عبائتنا في قائمة كبار العائلات ذوي العباءات؛ فبفضلها صار جدي كبيرا لعائلته بحق وحقيق حيث اكتمل المركز بالمظهر اللائق''[15].

إن النظام الهندسي الذي يسير عليه البناء الدرامي للرواية يبدأ من تعميم''عباءة'' يحتاج إلى تحديد ندركه بدايًة من خلال التعبير: عباءة جدي، ومنه إلى عباءة العائلة، ثم العباءة في القرية.. هذا التدرج الذي يجعل بطل الرواية الحقيقي(العباءة) في المركز لعدد من الدوائر يأخذنا إلى النسق السلوكي اليومي الذي منه تُستقى بعض مفردات ثقافة الفرد والجماعة؛ فكثير من الأشياء التي تحصل منتمية إلى هذا النظام قد تبدأ صغيرة ليس لها حضور واضح واسع، ثم بعد ذلك تتمدد مساحة هذا الحضور بناء على عمليات التواصل الاجتماعي والتأثير والتأثر والتقليد ليصبح الفعل مع حركة الزمن جزءا مكونا للعقلية المهيمنة على المجموع؛ إن ''عباءة'' نكرة تكتسب هويتها (تعريفها) بإنسان''أبي/جدي''، ومن الفرد إلى جماعة صغيرة ''عباءتنا'' ومنها إلى مجتمع أكبر ''عباءتنا في قائمة كبار العائلات ذوي العباءات''..ولا شك في أن وراء هذا التمدد فلسفة تدفع إليه، يمكن اقتفاء أثرها في عبارة مثل: **المظهر في مجتمعنا ودوره في قراءة الشخصيات وتصنيفها**؛ إذًا هو شكل ثقافي يفرض نفسه، يجعل للبنية الظاهرة للذات(غلافها الخارجي) أثرا في توجيه نظرة الغير إليها وجهة معينة؛ لذا فلا عجب أن نجد هذا الحال(المظهر) الذي ولَّد على مستوى الفن نكرة''عباءة'' يصبح أمرًا واقعا معرَّفا بنفسه دون حاجة إلى إضافة بعد أن أضحى من المسلمات الاجتماعية: ''ليس غريبا في الواقع في بلدتنا أن يرث الإنسان مركزا مرموقا لمجرد أنه يملك **العباءة**''[16]، هنا تصبح لهذه الحيلة الفنية وجاهتها عندما يأتي قرينا لها في سرد شلبي(الهيافة)؛ فالعباءة في الواقع: مكانة، ستر للعورة، مركز مرموق، تفضيل لبعض الناس على بعض؛ ومن ثم فنحن أمام قصور في الرؤية يساوي عيبًا في الشخصية، والقصور ضمور(انكماش)، معنى يأخذنا إلى (الهَيَف) الذي ينتمي مع (الهيافة) إلى عائلة لغوية واحدة تندرج تحت الجذر (هاف)..

إننا يمكن أن نلحظ هذه الصلة الوثيقة التي تربط عالمي الواقع والفن عمومًا من خلال بناءٍ إسنادي اسمي؛ فإذا كان بهذا الواقع ظاهرة مهيمنة(العباءة) فإن عين الفن الرائية ترصدها وتنظر إليها مصدرة حكمها في(هيافة)؛ **إذًا العباءة هيافة**، جملة اسمية تعكس علاقة متوترة بين ذات مثقفة وسياق اجتماعي قائم، ومن الواضح أن ما في السياق مما لا ترضي عنه الذات ليس ابن لحظة حاضرة معيشة، بل له جذور في الماضي يجدها القارئ من خلال علامات نصية مثل: ''تركها أبي''، ''كانت مشهورة''، ''لها تاريخ عريق''، ''سجلت ذاكرة بلدتنا قصة حياة عباءتنا''؛ ومن ثم فإن مقاربة هذه الذات لسياقها تنطلق من فضاء تساؤلي يعتمد على سؤال الماضي(ماذا كان؟) وسؤال الحاضر(ماذا يحصل؟) معًا؛ كي يراعي فضاء التلقي في إجاباته(حلوله) ذلك؛ إن العقلية الناقدة هاهنا التي تمثلها ذات المبدع تنطلق من روح فلسفية تقتفي أثر العلل المسببة للمعلولات فلا تقتصر في حركتها عند حدود الحاضر وحده إنما تبحث عن أبعاده في الماضي التي تمثل موروثات أسهمت بدورها في تشكيل الوعي وصياغة العقلية الجمعية في علاقتها بنفسها

[14] خيري شلبي، موت عباءة، ص9.
[15] الرواية، ص10، 11.
[16] الرواية، ص12.

على المستوى الداخلي المحدود وفي نظرتها للعالم[17]؛ ومن ثم فإن خطاب السرد يحمل في مدلوله حكم إدانة لكل من الماضي والحاضر معا، وينفي بشكل بطريقة ضمنية عن بعض ما في هذا الماضي صفة القدسية التي تجعل الاقتراب منه من المحرمات.. فبديهية تواصل الأجيال، أولنقل بتعبير أدق تداخلها تحتاج إلى التعاطي معها وفق هذا القول الأثير الذي يتم توظيفه في سياقات شتى "سلاح ذو حدين"؛ فالإرث المادي والفكري الذي يتم انتقاله من السابق إلى اللاحق يقتضي مراجعة وتقييما يراعيان الأثر الناجم عنه وقانون اللحظة الراهن وما يتطلبه..

وسيواصل الراوي رحلته داخل عالم الفن فوق هذه المطية(العباءة) بملازمة إحدى العائلات الريفية "حشلة" التي يعد هذا الراوي السيري واحدًا من أبنائها، ولا شك في أن توظيف بعض مفردات معجم الأسرة مثل: الجد، الأب، الأم، الإخوة، إضافة إلى التقدم السردي بضمير المتكلمين أغلب الوقت يؤكد ليس فقط على السمة الشعبية المميزة لشلبي في كتاباته التي تتجلى فنا في كلٍّ مترابط الأجزاء (الأسرة)، إنما يشير كذلك إلى شخصية المنتمي التي يحملها هذا الرجل في أعماقه؛ فتبنيه موقف المعارض لا يعني خصومة تصل إلى حد الانفصال المطلق عن سياقه؛ فمن الوحدة الثالثة حتى الوحدة الثامنة الأخيرة من وحدات الرواية يركز الراوي عدسته على عائلته، ويبدو الحضور الدرامي لـ(العباءة/الهيافة) مرتكزًا لتشييد عدد من نماذج الشخصيات التي تمثل في مجملها صورة للمجتمع المصري – بصفة عامة– في مرحلة زمنية محددة ذات مرجعية، يُؤشر لبدايتها بثورة يوليو 1952م، أما حد النهاية – ذو دلالة رمزية في ذاته – فيبدو في مرحلة الانفتاح الساداتي وما تلاها ببضع سنين.. ومن خلال الحركة الدرامية للشخصيات في جماعة حشلة يظهر جليا على المستوى المرجعي واقع يعبر عن حال العائلة المصرية – عمومًا – هذا الحال المختزل فنًا في هذا التلاصق الدرامي (العباءة/هيافة)؛ فالبناء الدرامي للشخصيات على اختلافه بحكم اختلاف وضعية كل منها لم يتخل أبدًا عن العباءة وحضورها في الضمير الجمعي لهذه العائلة؛ بوصفها تمثل ثقلا أساسيا في منظومة القيم التي تستلهم منها فكرها وعلاقاتها ببعضها البعض من جانب، وبغيرها من جانب آخر، يتضح ذلك من خلال سلوك عبد المطلب أكبر إخوته ووارث العباءة وكبير العائلة بعد وفاة أبيه، وعبد النور الأخ الثاني في الترتيب..

وهذا الزمن المرجعي داخل بناء السرد ينقسم قسمين بينهما حد فاصل هو حادث وفاة الرئيس جمال عبد الناصر الذي ألقى بظلال قاتمة على تماسك عائلة حشلة: "ظلت العلاقة بيننا سمنا على عسل حتى دهمنا موت جمال عبد الناصر، فانقلب حال الدنيا ومال، انفتحت جحور كانت مخفية تحت الأرض.. فجأة وعلى غير انتظار، أوتوقع أعطتنا الدنيا ظهرها في لفة سريعة خاطفة"[18]، إن هذا المنطوق المفصلي من قبل الراوي يخرج بنا إلى واقع العائلة المصرية الكبيرة المرموز إليها فنا بـ "حشلة" – هذا التعبير بالمناسبة كان الرئيس السادات يحب إطلاقه على الشعب في عهده وكان ينظر إلى نفسه على أنه رب هذه العائلة أو كبيرها – وما آل إليه أمرها بعد انقضاء عصر ومجيئ آخر، في عملية يتقاطع فيها المتخيل مع المرجعي إلى درجة التماثل التام؛ إن خيري شلبي الذي عُرف عنه احتفاؤه بالواقعية السحرية يضع هذه المعرفة على المحك؛ فينزل بها من رتبة اليقين إلى رتبة الظن؛ فـ"موت عباءة" ليس لها نصيب من الفانتازيا إلا عنوانها، هذا البناء الاستعاري القائم على التشخيص، لكن الولوج إلى هذا العالم من داخله يقدم لنا في الوقت ذاته خروجا يخص صاحب هذا العالم، إنه الرحيل بعيدًا عن السحرية بكل ما يميزها من وهم في سبيل التأسيس لقراءة شديدة الاقتراب من الواقع إلى درجة الاستغراق الكامل في جزئياته[19]؛ فالخيال (الرمز) الذي يلعب عليه الكاتب في روايته لا نجد له تصنيفا نعنونه به إلا (الصدق الفني) بفضل علامات مرجعية يبدو أنها فرضت وجودها على فضاء المتخيل؛ فالعباءة وما ترتبط به من عادات وتقاليد، والإشارات إلى زمن ما قبل الثورة وما بعدها، وزمن الانفتاح وما آل إليه الحال المصري خصوصا ما حدث لبناء الطبقة الوسطى التي منها هذا الراوي المتكلم، المكان (البيئة الريفية) الذي يمكن النظر إليه على أنه يأخذنا من طرف خفي إلى قرية شباس عمير، مركز قلين التي منها شلبي، يساعدنا في ذلك راويه المتحدث بضمير المتكلمين(نحن).. كل ذلك يمثل علامات نصية تشدنا عبر آليات

---

[17] انظر: د. سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، من ص30 إلى ص32، عدد ديسمبر 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

[18] خيري شلبي، موت عباءة، ص55.

[19] د. عبد المعطي صالح، د. منال غنيم، فصول في السرد، من ص10 إلى ص12، طبعة 2008م، دار الهاني للطباعة، القاهرة.

السرد إلى الواقعي أكثر من المتخيل، وكأننا أمام فيلم وثائقي، أو تحقيق صحفي نرى من خلاله المشهد المصري في مجمله بين عهدين، جاء الثاني منهما أكثر سلبية كما يصرح بذلك الراوي في ''موت عباءة''، وقد استغرق التناول الدرامي له أربع وحدات من مجموع ثمانية هي عدد وحداتها؛ فمن المشهد المفصلي ''موت جمال عبد الناصر'' يظهر على الفور المعنى الثاني الذي تم الوصول إليه من الدال ''هيافة'' ألا وهو تغير الحالة – بصفة عامة –، هذا التغير يمكن الوقوف عليه فنيا من من خلال منطوق راوي شلبي ''كل الأكفاء رحلوا عن البلاد يلتمسون الرزق والحرية في بلاد لا تعرف شيئًا عن الحرية، أصبحت الوطنية قرينًا للسجن.. والشرف قرينا للفقر.. عاد عصر الباشوات بكل حذافيره، اصطلحت الحكومة مع إسرائيل، اصطلح الشعب مع التسيب والتفكك والانهيار.. اشتعلت الأسعار، اتسعت الطموحات.. لم يعد في بلدتنا رجال حقيقيون..شأن كل العائلات في البلدة تصدعت عائلتنا..تلك كانت المزحة الكبرى في عائلتنا بسريان عرق الهيافة في رجالها جيلا بعد جيل''[20].

هكذا تكتمل رحلة الراوي مع العباءة؛ فمن المفرد: ارتباطها بالجد، ثم الأب، ثم الأخ الأكبر(عبد المطلب) إلى العائلة الصغيرة''حشلة''، ثم عائلات القرية ثم في النهاية جمع الكثرة(المجتمع المصري على اتساعه) يظهر واضحًا أن المكان(القرية) والعائلة(الأسرة بمعناها التقليدي) ما هما إلا حيلة فنية تم اعتمادها في سبيل تشييد فني لرؤية شلبي إزاء حركة الأحداث في مصر على مستويات عدة: سياسية، اقتصادية، اجتماعية بعد وفاة عبد الناصر، إن حركة الجماعة المصرية في الزمن، تحديدًا في النصف الثاني من القرن العشرين ليست حركة انسيابية مرنة، بل يمكن نعتها بالخشنة الصلبة القابلة للكسر؛ وهو ما يجليه هذا الحدث الفارق الذي تمت الإشارة إليه عبر صوت الراوي، ألا وهو وفاة جمال عبد الناصر، الذي ترتب عليه شرخ سيستحيل في سياق الواقع إلى مظاهر شديدة المأساوية ستتجلى مظاهرها في بون طبقي شاسع شطر المجتمع إلى نصفين خصوصا بعد أن آتت سياسة الانفتاح الساداتي أكلها لصالح فئة بعينها، أما الطبقة الوسطى وما تحتها فقد أصابهما التهميش إلى حد بعيد، فكان المصير الاستسلام لمتغيرات الراهن، أو الرحيل..

إن هذه الحركة للجماعة في الزمن يتبين من منطوق الراوي أنها أخذت منحنى هابطًا بحكم الآثار السلبية التي تركتها فوق بنيان الشخصية المصرية؛ فكان لها دور في تشويهه – إلى حد كبير – وهو ما يطرح في فضاء الدلالة تصور: هل للهيافة التي تحيل إلى ضمور الفكر – الذي يتحول مع الوقت إلى نسق ثقافي سائد– فتجعلنا نهتم بظواهر الأشياء والأمور الثانوية، والفرعيات، وننزل شخصيات منازل ليست أهلا لها..إلخ دور في هذه الحركة السلبية؟..

وتصل هذه الرؤية إلى الذروة بما تحمله من شحنات فكرية وعاطفية تنطوي على إحساس شديد بالمرارة؛ فهذه إحدى شخصيات الحكاية ''عبد الرشيد'' أخو الراوي يقول: '' يقولون إن مصر لا تنفع فيها حرب أهلية كلبنان، الواقع أن الحرب الأهلية في مصر لا مثيل لها في التاريخ، حرب بلا بارود ولا أسلحة تقليدية..هذه الفوضى الاقتصادية، وهذه الانهيارات الخلقية هي الأسلحة التي ستنتشر بصورة مفزعة..إن الاستعمار لم يرحل مطلقا من البلاد، بل استبدل جنوده بجنود من أهل المستعمرات أنفسهم، العجيب أنهم ربما كانوا أكثر ولاء من بني جلدته''[21].

إن الراوي في ''موت عباءة'' شديد الولاء للمعنى المعجمي الساكن تحت الجذر اللغوي ''هاف'' يبدو ذلك من خلال تعاطيه الفني معه..أما عن قصدية إيراد الدال ''هيافة'' وما يحمله من مدلولات في عقلية الجماعة الشعبية ترتبط بـ: غياب الجدية، السطحية، اللهو الزائد.. فهي لا تبتعد كثيرا عن الدلالة المعجمية؛ ومن ثم عن الصياغة الفنية كذلك، كما أنها بمثابة مغازلة يرضي بها شلبي أفق توقعات هذه الجماعة التي يقدرها كثيرا[22]؛ وهو بهذا التوظيف السردي للمعجمي والشعبي يضع إبداعه في منطقة وسط بين النخبة والجمهور؛ مما يجعل منه على مستوى التشكيل والدلالة معادلا حكائيًا لفن المقال الصحفي الذي يخاطب – بناء على طبيعته وقناة الاتصال الحاملة له – الفئتين معًا..

---

[20] خيري شلبي، موت عباءة، ص55، 56، 62.

[21] الرواية، ص79، 80.

[22] انظر: د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص279، عدد صفر 1413هـ، 1992م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

ويبدو أن هذا الموقع الوسط ينسحب على اللغة – أيضًا – فلغة شلبي في هذه الرواية تعد مزيجًا من الفصحى والعامية معًا اتساقا مع البيئة الريفية وعدد من شخوصها والمستوى الثقافي الذي وصلوا إليه[23]، وانسجامًا مع شخصية كاتب مثل شلبي منفتحة على كل فئات العائلة المصرية، كما أن الفكرة المحورية للرواية ليست همًّا يخص شريحة بعينها، يضاف إلى ذلك أسلوب الكاتب الذي يعد امتدادا لكثيرين مثل يحيي حقي الذي يشغل مكانا في منطقة التكوين الثقافي لهذا الرجل..

ومن منظور بلاغي يمكن القول: إن هناك مقوما يساعد – بدرجة كبيرة – على التماسك النصي لهذا العالم الفني تكشف عنه هذه العلاقة المنطقية (القرابة/الأخوة) الرابطة بين شخصيات أسرة حشلة، وتتمدد هذه القرابة مرتقية من معناها المباشر القريب إلى ما هو أعلى منه بالنظر إلى ما هو ثقافي واقعي تاريخي يظل الجماعة المصرية في عمومها وما يجمع عناصرها من قواسم ثقافية مشتركة، تأتي هذه الأسرة الفنية اختزالا لها بدرجة كبيرة؛ ومن ثم فنحن بصدد ما يمكن تسميته بجناس درامي من النوع الناقص؛ فهناك مواطن اتفاق شكلية ظاهرة تربط هذه العناصر ذات الطابع الإنساني، وإلى جانبها مواطن اختلاف تجعل لكل شخصية قدرًا من الخصوصية في رحلة العمر وفي المصير الذي تؤول إليه، وبالإحالة إلى ما هو خارج النص السردي نجد ذلك جليا في مسلمة الاختلاف الحياتية الكائنة بين أفراد الأسرة البشرية على اتساعها؛ على الرغم مما يجمعها من مناطق اتفاق، مبعثها النفس الواحدة التي خُلقوا منها جميعا، وقد جاء سياق الفن موازيا ومنسجمًا معها

د – شعرية العدد في " موت عباءة"

إننا مع خيري شلبي أمام كاتب مهموم شديد الواقعية يقدم لنا عالما تراجيديا في ثياب ساخر ضاحك عبر متوالية سردية استغرقت ثماني وحدات؛ فإذا كان الدال (كبيس) يطلق على السنة الزائدة يومًا، وبشئ من التوسع يمكن إطلاقه على الشهر الزائد يوما، وكذا بطريقة سحرية يمكننا أن نسقطه على أسبوع العائلة المصرية في ''موت عباءة''؛ فالحركة النزولية للحدث وما ترتب عليها من تصدع تعني أننا أمام واقع مأساوي (كبيس) بما يجعل النظرة إلى الزمن تتجاوز حدود المنطق وصولا إلى درجة من اللامعقول، الفاعل المرسل لها بدايًة يبدو لأول وهلة في الحالة النفسية التي تقف خلف هذه النظرة؛ فأسبوع أسرة ''حشلة'' طويل، هذا الطول تبلور في عدد الأجزاء المكونة لعالمها الفني (8)، هذه القراءة العددية المنطلقة من الحالة النفسية للراوي بادئ ذي بدء ليست ببعيدة عن الذات المبدعة في تراثنا الشعري التي وصلت بأزمتها النفسية إلى رؤية سحرية للزمن تتجاوز بها حدود المعقول؛ فقالت:

كليني لهم يا أميمة ناصــب	وليل أقاسيه بطيئ الكواكــب
تطاول حتى قيل ليس بمنقـض	وليس الذي يرعى النجوم بآيــب[24]

وتلقي هذه الحالة بحممها على شخصيات الرواية وتبقى مهيمنة حتى سطورها الأخيرة؛ فهاهو ذا الراوي يحكي عن نفسه قائلا: »كان باب دارنا مفتوحًا على مصراعيه ،دخلت ،لا أحد في المندرة غير صمت رطيب ثقيل الوطء يصدك عن الدخول ...راحت عيني تمسح جو الحجرة التي خيمت عليها الكآبة ،اصطدمت عيني بالعباءة ،كانت متدلية من المشجب كشبح هزيل ،كظل لكبير قوم تبخر واضمحل ،سرعان ما انقسم شبحها إلى عديد من الأشباح المتكررة ..وكانت عيناي قد امتلأت بالدموع[25]«.

[23] انظر: د. السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، من ص89 إلى ص95، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.
[24] انظر: شعراء ما قبل الإسلام، النابغة الذبياني، الموسوعة الشعرية الإلكترونية.
[25] خيري شلبي، موت عباءة، ص92، 93، 94.

إن هذه الشبحية تكريس لواقع شديد الوطء على نفس الراوي أكثر منها انحيازا إلى الفانتازي؛ لقد استحالت هذه الحالة المأزومة بعد موت عبد الناصر وسطوة قيم جديدة خلفها عهد الانفتاح إلى تفكك أسري أفضى إلى موت ببعدين: مادي ومعنوي يتدثر بثياب الرحيل والهجرة؛ فلم يبق إلا الفراغ والصمت الذي حل محل الحضور المادي للشخصية؛ لذا فإن من المنطقي فنًّا ظهور هذه الأشباح؛ بوصفها مواليد طبيعية لحالة الموت هذه؛ وبوصفها إسقاطًا جماليا على الواقع – بدرجة كبيرة – فالشخصية المصرية التي كان لها في عصر مضى حضور ذو طابع متعد يسعى إلى تجاوز فضاء المحلية الضيق (فكرة القومية العربية على سبيل المثال في زمن عبد الناصر) قد تعرضت لنوع من التشويه والاستلاب الواضحين بعد ذلك؛ فكانت العاقبة أن وجودها المحلي ذاته أضحى محل شك.. ومن ثم يصير الراوي أكثر إقناعًا عندما يحيل هذه الحياة البرزخية إلى واقع مادي ملموس ومصدق معبر عنه بمشهد امتلاء العين بالدموع استعدادًا للبكاء وتأكيدًا في الوقت نفسه على سطوة الزمن المضارع وبقاء الحال الواقعي على ما هو عليه حتى إشعار آخر...

هـ – البنية المفتوحة للختام وأيديولوجيا الخطاب

هذه الحالة الصفرية (الفراغ/ الصمت/ العدمية) التي تتمثلها الدراما الروائية في '' موت عباءة'' تحيل إلى الروح الثورية الكامنة في عمق شخصية الفنان[26]، وتجعل من نظرته الراصدة الناقدة لبعض مفردات السياق المرجعي بمثابة معول هدم لما هو قائم في محاولة لتأسيس بناء مغاير مكانه؛ لذا فإن محطة الوصول الختامية التي انتهى إليه راوي شلبي ليست نهائية بشكل مطلق، بل تعكس نفسًا قلقة إلى حد بعيد تتغيا ما بعد طور الهدم هذا؛ وهو ما يجعل من البنية المفتوحة للخاتمة بمثابة تشكيل درامي لنسق تساؤلي مفاده: ماذا بعد..؟ وهو نسق ينشد واقعا يفترض أن يتلقفه ليحيل هذا الإنشائي إلى خبري بالفعل المادي المتجسد على أرض الواقع؛ فإذا كان عالم الفن المعتمد على اللغة في تكوينه لسان قال يرصد بطريقته ويعبر فإن المنجزات الفعلية للأفراد في داخل العالم تعد إلى حد كبير لسان حال يُرجى أن يكون بآثاره أبلغ وأفصح وأكثر قدرة على التأثير في عملية البناء الحضاري من لسان القال هذا؛ فإذا كان الفن قد قال كلمته بطريقته في الواقع، فإن المنتظر من هذا الأخير أن يعلق ويقيم ويصدر رد الفعل الذي يناسب هذه الكلمة الجمالية في إطار القانون الحاكم لطرفي هذه الثنائية (لسان القال ولسان الحال) وبينهما يتحرك وعي القراءة بمرونة ذهابا وإيابا يقرأ الاثنين معًا ويضيف إلى رصيده على المستوى الفردي الذاتي، وقد يتطور الأمر ليصل إلى سياقه القريب وجماعته كلها، عندئذ تكون هذه الروح الثورية التي تسكن في أعماق عالم الفن ونموذجه '' موت عباءة'' عند شلبي قد آتت أكلها..

إن سرد خيري شلبي بهذه الرؤية يلقي بثقله في عملية النقد التي يقوم بها على السلطة السياسية زمن ما بعد عبد الناصر، الذي يمكن القول: إن الشخصية المصرية قد تعرضت فيه لعمليات تفريغ وتصفية معنوية لمحتواه الدلالي وصارت مجرد قشرة أو مظهر خال إلى حد كبير من كثير من مفردات الجوهر القيمي الذي تشكل في رحلتها الحضارية عبر الزمن..هذا المظهر نفسه قد تعرض للتآكل حتى استحال في خاتمة عالم الفن إلى فراغ ينشد مواجهة حقيقية تزيل هذا الصفر وتعيد إلى هذا الكيان وجوده من جديد، وفقا لهذه المقولة المنطقية: أنا أثور إذًا أنا موجود...

إن الحركة الدرامية لهذا الراوي المشارك وللشخصيات التي تدخل معه في صلة قربى تشكل قوام الأسرة المصرية على مستوى السرد تعد حركة نزولية إلى حد كبير، ويبدو أن الراوي قد هيأ وعي القراءة لذلك منذ العنوان والدال ''موت'' الذي يجعل من بنية العنوان وعلاقتها بالتشكيل السردي من الداخل قائمة على آلية الاسترجاع التي يتعانق فيها صوت الراوي مع تحولات الحدث الواقعي ومتغيراته ليقدما تفسيرا لهذا الموت (النتيجة)..وبالالتحام مع هذا الصوت نجد أن هذا الواقعي قد تعرض لعملية تخييل له تجلت في هذا الدال المكاني ''عباءة'' الذي تضافرت في تكوينه كل من: معجم اللغة ومعجم الفن معا..

وقد اكتسب هذا الثابت المكاني بعدا حركيا بفضل الشخصيات التي تدثرت به فمنحته البطولة الفعلية التي تسهم بشكل مؤثر

[26] انظر: د. سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، من ص250 إلى ص255.

في صناعة الحدث وتطويره..وهذا يقودنا إلى القول بأن البطولة عند خيري شلبي الكاتب الشعبي ليست فردية، لكن جماعية بحيث لا يمكن التوجه بالتقدير أو باللوم للذات الفردية مهما كان موقعها ومكانتها وتأثيرها في السياق؛ ومن ثم يمكن القول بناء على التشكيل الجمعي لفضاء الرواية عبر ضمير المتكلمين (نحن) وهذا الحضور لأيقونة المكان (العباءة) وتلبسها بالشخصيات: إن صناعة الأزمة في جوهرها صناعة شعبية؛ لذا فإن مساعي إزالة آثارها تمثل فعلا شعبيا كذلك تنهض به الجماعة في مجملها..

ولاشك في أن هذه الرؤية المتشكلة فنا تمثل تطويرا ونقدا في الوقت ذاته لآلية تشكيل الأبطال في الملاحم الشعبية العربية، مثل: ''سيف بن ذي يزن''، و''علي الزئبق'' و ''عنترة بن شداد'' ..وغيرها؛ إن البطولة هاهنا فردية، يضاف إلى ذلك اكتساب الفرد لصفات عبقرية سحرية بحكم كونه الحامل المجسد لأحلام الجماعة في الخلاص والتغيير...سرد خيري شلبي يجادل هذه المنجزات الفنية الشعبية عبر إبداعه ليقدم قراءة جمالية أكثر منطقية وقربا من الواقع من هذه الصيغة السحرية لفكرة البطل التي قد تبتعد بها عن رسالة الفن الحقيقية التي يحرص ويجب عليه أداؤها من خلال آلية الممكن، لا المستحيل التي يناقش بها قضاياه...

إذًا فإن خيري شلبي المتأثر – إلى حد كبير– بالوافد من عند جابرييل جارثيا ماركيز يقدم قراءة عكسية لهذه السحرية التي نقرأ من خلالها سياق المرجع الخارجي المتعلق بالجماعة؛ فنجده في عالمه '' موت عباءة'' يعتمد صيغة الضد إلى حد كبير ، يظهر ذلك في هذا التضافر الدرامي بين: الريف، العباءة، أسرة حشلة وشخوصها الخمسة التي قام عليها عماد العائلة المصرية في روايته، وكأن مساحة (المراوغة/ الحرية الفنية/ التخييل) التي يلجأ إليها المبدع عادة وهو يحيل بعض مفرداته العالم الخارجي إلى رموز يصعب كشف هوايتها[27] تأتي في مراحل بعينها فتضيق بها نفس الفنان ويرفضها قلمه المبدع فيلجأ إلى ما يمكن تسميته الأسلوب المكشوف الذي يتناسب وطبيعة الظرف الواقعي الذي لا يتحمل هذا الارتفاع بالصيغة الفنية إلى مراتب قد تعزلها تماما عن الجماعة المنوط بها الحركة ورد الفعل بلا أي تأخير لإزالة مأساة هذا الواقع..قد يكون ذلك نوعا من انفلات الأعصاب وعدم القدرة في لحظات بعينها على كبح جماح الانفعالات؛ فتخرج اللغة الأدبية في تدثرها بأحد فنون الأدب في تشكيلات أقرب إلى الطابع التاريخي التسجيلي، يمكن الوقوف بوضوح عند هذه الحالة في '' موت عباءة'' لشلبي ...

ويدفع هذا الختام المفتوح إلى القول بأن الوعي الإبداعي الذي ينشد بمنجزه غاية تتجلى في الحضور المتواصل المتجاوز حدودًا زمانية ومكانية وثقافية معلومة لا يقف متجمدًا عند هذه الحقبة التاريخية بعينها في قراءته الجمالية لها؛ لذا فإن الختام بهذه الكيفية في تشكيله يعد بمثابة أداة يعتمد عليها الراوي في سبيل ذلك؛ إنه يجادل فكرة التطهير الأرسطية بهذه الكيفية المفتوحة؛ بغية الوصول إلى ما يمكن تسميته تثوير الوعي لدى المتلقي بحيث يمكث في حالة ذات صبغة فحولية قادرة على التأثير والتغيير في سياقها عالمها الواقعي باستمرار؛ وهو ما ينسجم تمامًا مع هذه البنية التساؤلية المتولدة عن ذلك النوع من الختام (ماذا بعد؟)؛ ومن ثم فنحن بصدد عالم سردي ينفتح بهذه الحالة الثورية التي يؤسس لها مع المتلقي على الأسرة الإنسانية في عمومها بعيدًا عن أطر محددة من ناحية الزمان والمكان، ومن الواضح أن هذه الحالة – بالنظر إلى تلك السمة الجمعية المميزة للراوي – تبدو أكثر اتساعًا ونضجًا؛ إذ تتغيا إحداث تغيير في الواقع الجمعي، وهي – لا شك – مرحلة أكثر تقدمًا تأتي تالية لثورة من نوع خاص هي ثورة الذات على نفسها رغبة في إعادة تشكيلها برؤى مغايرة؛ إذًا فإن صفحة الفن المكتوبة ونموذجها ''موت عباءة'' من المنتظر أن يعقبها صفحات تسطرها أفعال الوعي المستقبل لهذا الفن في داخل العالم الخارجي على اختلاف ألسنة أهله وألوانهم وثقافتهم.

و – انفتاح النص الروائي

وتعد هذه القراءة الفنية التي يقدمها الراوي في سرد شلبي تجسيدا لما يمكن تسميته بأدب التحولات الذي يرصد أحوال التغير التي تمر عليها الذات (الفردية/ الجمعية) بين مرحلتين أوأكثر[28]؛ فتكون بذلك بمثابة المخضرم الذي عاش عهدين، لكلٍ سماته الخاصة

[27] انظر: د. رمضان بسطاويسي، الإبداع والحرية، من ص88 إلى ص92، عدد فبراير 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
[28] انظر: د.سيد محمد قطب وآخرون، أدب التحولات: دراسة في العلاقة الجدلية بين الجمال والأيديولوجيا، من ص8 إلى ص11، الطبعة الأولى، 2005م، دار المانى للطباعة، القاهرة.

التي تلقي بظلالها قطعا على رحلة الذات الحياتية..هذا التشكيل الدرامي للمخضرم نقف عليه في ''موت عباءة'' من خلال أسرة حشلة والتصاقها بهذا الدال المكاني ذي الطابع المتحرك ''العباءة''..وتتبدى ملامح هذا التحول عبر خط مرجعي فاصل رصده الفن وفقا لرؤية كاتبه، ألا وهو (موت جمال عبد الناصر) الذي ولجت الجماعة بعده طورا جديدا بقوانين ومعطيات أثرت بشكل بالغ في تركيبة المنظومة القيمية للجماعة وفي ترتيب الهرم الاجتماعي وتماسكه.. وهو ما يجعل من إبداع شلبي امتدادا لقراءات جمالية سابقة اتخذت من مسيرة الجماعة المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين (محور/ موضوع) اهتمامها، على سبيل المثال: رواية '' صح النوم'' للأديب يحيي حقي الذي يخاطب الشخصية المصرية من فوق منبره الحكائي هذا ناقدا سلبيات مازالت راسخة في قلب هذه الشخصية متوارثة من حقبة الإقطاع[29]؛ على الرغم من أن هناك ثورة قد حدثت (1952م) كان يؤمل من ورائها أن تسهم في مجادلة كثير مما هو قائم في الوعي الجمعي وتغييره إلى الأفضل..يظهر ذلك للوهلة الأولى منذ العنوان الذي يحمل في طياته نداء تنبيهيا لا يخلو من طابع ساخر يميز حقي، يعكس هذا النداء موقفا ناقدا رافضا لحالة الجمود الجمعية هذه على الرغم من هذا الحدث المفصلي الذي مر على الشخصية فنقلها زمنا من مرحلة إلى مرحلة..

ويقف مع سرد يحيي حقي عمل آخر يجاوره في الرؤية – بدرجة كبيرة – منتميا أيضا إلى هذا النوع (أدب التحولات) إنه رواية ''اللص والكلاب'' لنجيب محفوظ الذي يقدم من خلال إحدى شخصيات عالمه الفني ''رءوف علوان'' نموذجًا للكاتب الرافض مفيدا من مكون فلسفي يمثله بعض مفردات المذهب الوجودي في الفكر[30]... إن رءوف علوان على مستوى القص يقدم نموذجا للشخصية النامية المتطورة، لكن بشكل سلبي؛ فبعد أن كان متبنيا لقضايا الفقراء منحازا إليها في مواجهة سطوة الأغنياء لدرجة تشجيعه للضحية الحقيقي في داخل الرواية ''سعيد مهران'' على السرقة بوصف ذلك حربا مشروعة لإعادة التوازن الاجتماعي الذي اختل نراه يتنكر لمبادئه هذه بعد أن حصل على امتيازات مادية، وأدبية واجتماعية، بل ويتحول إلى عدو يناصب هذا الضحية '' سعيد مهران'' العداء ويتعقبه ويصير عضوا مشاركا في منظومة المطاردة التي انعقدت لأجل القضاء عليه..إن رءوف علوان يقدم في عالم محفوظ السردي نموذجا سيئا للثورة التي سرعان ما تنقلب على الأيديولوجيا التي قامت تدافع عنها وتنتصر لها؛ فتكون هي أول من يتخلى عنها ويحاربها..

ولاشك في أن ثورة يوليو وما حدث بعدها قد وُضِعت في ميزان النقد الفني بأشكال عديدة تعكس في مجملها تجارب الذوات الفردية التي قامت عليها، وتفاعل الوعي الفردي الذي يتجسد في شخصية الفنان الأديب مع الوعي الجمعي بشقيه الحاكم والمحكوم؛ فمن خلال السلوك الدرامي للبطل في كل من: ''صح النوم'' و''اللص والكلاب'' نقف على هذه الحركة التي تتعرض لعثرات وهزائم تظهر بجلاء قصور التجربة الثورية الواقعية وتؤكد على الفجوة الحاصلة بين الرؤى النظرية التي انطلق الفعل الثوري على أرض الواقع من وحيها، وما حصل بعد ذلك من تغيرات تنبئ عن انهزام لهذه الرؤى ووصول التجربة في مسيرها في الزمن إلى طريق مسدود تحتاج معه إلى حالة ثورية نشطة في محاولة لتصحيح المسار...هذا الطريق المسدود يلحظه المتابع في ''موت عباءة'' مع حالة الفراغ والعدمية التي هيمنت على البيت المصري الجمعي؛ وهو ما يتطلب فعلا إيجابيا يعيد الحياة إليه من جديد..

وما سبق يؤكد على هذه الحركة الموازية التي تتخذ لنفسها مواقع تتجاوز حدود النص المعروفة..هذه الحركة يجليها نشاط الوعي المتلقي الذي يختار لنفسه نقطة بداية تسبق عنوان النص الذي لا يعدو أن يكون جزءًا من نتاج يحتويه سابق زماني ومكاني وثقافي يشكل – بدرجة كبيرة – الإطار المسبب لخروج هذا المنتج اللغوي الذي تتجلى أماراته في البداية من خلال تركيب العنوان، ثم تنطلق هذه العملية في القراءة في حالة من الالتحام مع العمل حتى تصل إلى نهاية هذا الناتج متجاوزة إياها إلى الخارج وصولا إلى محطة ختام يمكن نعتها بالقلقة غير النهائية تخص القارئ – إلى حد بعيد – ورؤيته التي تتغيا أن تقدم صورة كلية في ظل ما يمكن تسميته خبرة تستغرق في تكونها زمنا وتعتمد في قوامها على روافد تأتي من قبل الذات المبدعة، وأخرى من قبل المتلقي نفسه ورصيد تجاربه، الذي يمثل قيمة مضافة لحالة قراءة سمتها المضارع الذي يتجدد ولا يقف عند حد[31]..

---

[29] انظر: يحيي حقي، صح النوم، طبعة 1995م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[30] نجيب محفوظ، اللص والكلاب، طبعة دار الشروق، دون تاريخ.

[31] ومن ثم فإن مسيرة القراءة في تفاعلها مع الموضوع/النص تعتمد على مسطح للرؤية يحتوي هذا العالم الفني بالنظر تحديدًا إلى مرحلة ما بعد انقضاء النص إذ

واتساقا مع هذه العملية يمكن القول – بقدر من الإفادة من مصطلح الاشتقاق في الدرس اللغوي – إن هذه الجماعة الفنية في فن شلبي ''أسرة حشلة'' تعد بمثابة مشتق درامي جمالي من جذر يمثله سياق الواقع وما يحصل فيه؛ إن تعامل الراوي في الحكاية مع شخصياته يجعل منها صيغة ليست ببعيدة في حضورها عن مؤثرات تقبع خارج النص؛ ومن ثم فإن الفعل (وَقَعَ) ذا الصبغة المرجعية يمثل دافعا منبئًا بفعل آخر يتخذ في هيئته تجليات متنوعة، هو الفعل (أَبْدَعَ)، وما بين الاثنين مسافة يبرزها الزمان والمكان وما يحملانه من قيم معرفية ترتبط بالحركة التاريخية للذات الإنسانية بشقيها الفردي والجمعي وما يخرج عنها من آثار تحتاج إلى رصد وتسجيل بآليات تحددها اتجاهات هذا الفاعل المعني بهذين الأمرين؛ فإذا قمنا بتوظيف رؤية البصريين فيما يتعلق بالمصدر (الأصل) الذي تخرج منه المشتقات (الفروع) يمكن القول: إن الحالة المصرية في عمومها وتجردها مرتفعة فوق الراهن الزماني تمثل لدى القاص ونموذجه شلبي مصدرا يستقي منه مشتقاته الحكائية، وإذا قمنا بتوظيف رؤية الكوفيين التي تنظر إلى الجذر الثلاثي المعبر عن صيغة الماضي الغائب (فَعَلَ) بوصفها أصلا تخرج منه الفروع (المشتقات) يمكن القول: إن الأحداث التي مرت بها الجماعة المصرية في فترة ما بعد ثورة يوليو حتى وفاة الرئيس جمال عبد الناصر تمثل جذرا قد خرجت منه هذه الصيغة الروائية '' موت عباءة''[32] ولا شك في أن هذه الرؤية تبدو منسجمة – إلى حد كبير – مع دلالة القطع التي تسكن الفعل (قص)؛ فالقاص/الحاكي يتعامل مع موجود سلفا بهيئة معينة، يأخذ منه ويشكله في خلق جديد يكشف مجسدا هذا الفعل النتيجة (أبدع) الذي يتقاطع عنده كل من ينتمون إلى عالم الفن.

خاتمة

نظرة الفن إلى سياق الواقع بصفة عامة تقوم على تخييله، أي الارتفاع به من حالته المرجعية الطبيعية إلى حالة جديدة تشير إليها طريقة صياغته؛ وما يشجع على النظر إليه بطريق مغايرة تسهم في إثرائه، عندما تتاح للقارئ الفرصة للاطلاع إليه بعين جديدة تختلف عن المألوف..

حركة الحدث الواقعي تسير وبموازاتها حركة أخرى ترصدها وتسجلها وفق منطقها الخاص يجليها الفن بأشكاله التعبيرية المتنوعة؛ ومن ثم تستحيل الذاكرة الجمعية الحافظة للحدث ذاكرتين، الأولى: تاريخية تسجيلية تنتمي إلى حقل التاريخ، والثانية: جمالية تعتمد على لعبة الخيال تنتمي إلى الفن بأنواعه..

تعكس هيئة الراوي في '' موت عباءة'' الذي يقدم منظومة السرد — في الغالب — متدثرا بضمير المتكلمين (نحن) رؤية في المنهجية النقدية للعالم وكيف تكون، مفادها أن الناقد الحق إنما يتصفح قضايا سياقه الاجتماعي من داخلها، وهو متواصل منتم وليس معزولا بعيدًا عنها..

تؤسس هذه المنهجية للروح الشعبية المميزة لخيري شلبي ، يتضح ذلك في التشكيل الدرامي للبطل في '' موت عباءة''، فالبطل

لا تبدو على هيئة واحدة ثابتة بحكم تعدد تجارب القراءة واختلاف أحوال هؤلاء القراء من حيث المعرفة والثقافة؛ انسجاما مع مقولات صاحبت انتشار منهج قراءة النصوص في طور ما يسمى بما بعد الحداثة في النقد الأدبي الحديث، مثل: النص وميلاده المتجدد التي تعد بمثابة نتيجة لهذه المقولة ''موت المؤلف'' التي أثارت جدلا واسعًا منذ ظهورها في أوساط النقاد الغربيين والعرب معًا؛ إذا إن مساحة الحرية التي يحظى بها القارئ في ظل علاقة فاعلية مهيمنة تربطه بالعمل قد جعلت منه أشبه بند مساو في القدر لهذه الذات المبدعة التي أنجزت موجودًا في دنيا الناس وحان الوقت كي تتخلى عن مساحة حضورها بالكلية لتترك لذات أخرى مهمة الكشف عما يخبئه من محتويات دلالية الوصول إليها يأتي من خلال هذه الصيغة اللغوية الظاهرة..ومن ثم فإن مصطلح التناص الذي يشير إلى هذا الانفتاح من قبل النص على نصوص وسياقات أخرى يقع في دائرة هذه الرؤية المستوعبة والمحتوية لعمل الأديب – إذ ليس بالضرورة أن يشير الكاتب تفصيلا أو صراحة إلى منابع ساعدته في تشييد بنيان عمله – يتسق مع ما يمكن تسميته بعدسة القارئ ذات القدرة على استيعاب ما حول النص فيما يخص صاحبه (خارج النص/سياق المبدع)، ثم تقديم رؤية حاكمة تتميز بصبغة كلية للنص (ما بعد ختام النص/ الخارج المتعلق بالمتلقي)، وتتفق هذه الرؤية المرتبطة بنظرية القراءة مع منطلقات فلسفية تقوم عليها مستقاة من مقولات واحد مثل: هوسرل، ومارتن هيدجر، وأنجاردن..وغيرهم.

– انظر: إيان ماكلين، التأويل والقراءة، ترجمة: خالدة حامد (بغداد)، مجلة أفق متخصصة في الدراسات الأدبية والنقدية، www.ofouq.com

[32] انظر: د.تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها، ص166، 167.

هنا لا يبدو في ثياب المفرد الواحد، إنما يظهر في ثياب الجماعة؛ فالبطولة يتقاسمها أفراد أسرة حشلة الخمسة، التي هي في جوهرها بمثابة مجاز مرسل فني يختزل الجماعة المصرية في مسيرها الحضاري، خصوصا في النصف الثاني من القرن العشرين..

الملاحظ على هذه الروح بالنظر إلى هذه الرواية تحديدا أنها لا تستنسخ السابق عليه وتكرره، بل تجادله وتضيف إليه وتطوره؛ فالبطل العبقري الحائز على صفات التفرد في السير الشعبية على سبيل المثال لا مكان له في هذا العالم الفني عند شلبي، والذي يساعد على ذلك الرؤية المتبناة من قبل الكاتب؛ فالبطولة هاهنا أزمة تدفع إلى الخروج بعيدا عن حدود الفن والتطلع إلى الواقع المتلبس بها الذي يحتاج إلى الجماعة في مجملها لكي يتخلص من مظاهرها الضاغطة المعرقلة لخطواته..

هذا الحال الفني الذي تعكسه ''موت عباءة'' يؤكد على هذه الهيئة الأسلوبية ذات الصبغة الدرامية المعتمدة على (الالتفات)؛ إن الذات المبدعة لا تستغرق نفسها كلية فيما آمنت به ووجد قبولا لديها ممثلا في منهج الواقعية السحرية في المعالجة الفنية لما هو كائن في سياقها الخارجي، بل تجادله وتتجاوزه؛ وهو ما يعني أن ما يمكن تسميته بالحالة الجمالية للمنجز الإبداعي لا تنبعث فقط من خصوصية صياغته على المستوى الشكلي، بل تمتد كذلك للنسق الفكري/الدلالي المتولد والموازي لهذه الصياغة.

إذًا يمكن القول: إن ما يسمى بأدب التحولات لا يقتصر فقط على المتغير في العالم الخارجي الذي يقوم الفن برصده في إطار سمة بديعية جمالية تعتمد على توظيف هذا المصطلح ''الالتفات''، بل ينضاف إليها كذلك ما هو منهجي يتعلق بالذات الفنانة التي تتحول أو تخرج من عباءة إجراءات أو مقولات تنتمي إلى نظرية أو منهج بعينه طالما خضعت له بدرجات متفاوتة إلى نسق مغاير؛ فشلبي على سبيل المثال في عمله هذا قد انطلق في مسيره الجمالي فيه من دراما يمكن نعتها بدراما الخروج؛ ومن ثم يمكن القول في خلفية هذا العالم الحكائي ''موت عباءة'': إننا بصدد حكاية إطار تحتويها، عنوانها: خيري شلبي والخروج من الفانتازيا، في ضوء حتمية تؤكد على سلطان التجربة الواقعية المنطلقة من محددات زمانية ومكانية وتاريخية على وعي الأديب فتفرض عليه اللجوء إلى أدوات بنائية يقوم بتوظيفها في صياغة إبداعه.

إذًا فإن الآلة الحاكية عند شلبي في عمومها تنهج ما يمكن أن نطلق عليه نمطا موسيقيا يرتكز على الارتفاع حينا بهذا الالتحام مع نموذج الواقعية السحرية في الرؤية في بعض أعمالها، والهبوط حينا آخر بهذا الاقتراب مما هو واقعي الذي يصل به إلى حد الامتزاج بما هو تاريخي، كما هو الشأن في رواية ''موت عباءة''؛ ومن ثم يمكن القول: إن ما يسمى (كسر النمط) الذي يميز فن القص بصفة عامة لا يتجمد فقط عند البنية الشكلية الظاهرة وتغيرها، بل يتسع ليشمل ما تنطوي عليه ويصاحبها من مضمون دلالي يتأثر كثيرا هو الآخر تبعا لها؛ اتساقا مع ما نستطيع أن نسميه بهوية النص ذات الوجهين: سطحية/ظاهرة، وعميقة/دلالية باطنة..

ومن ثم فإن العلاقة بين واقعية ماركيز السحرية وخيري شلبي بالنظر إلى ''موت عباءة'' علاقة ضدية، يمكن من خلالها القول: إنها تمثل قراءة عكسية من قبل المبدع لمفردات هذا الوافد الأجنبي فرضها عليه هذا التماس الشديد الذي يصل إلى درجة الالتحام بالحدث الواقعي الذي ألقى بظلاله على الصياغة الجمالية التي ظهر عليها عمله وما تنطوي عليه من دلالات..

بنية الختام تفتح على مستقبل منتظر من ناحية الزمن، وتفتح على أشكال سردية أخرى أسبق زمنا من '' موت عباءة''..

يؤشر هذا الانفتاح لما يمكن تسميته لأدب التحولات الذي يقدم بصيغ حكائية عديدة تشكيلات لمفهوم (المخضرم) وارتباطاتها الواقعية بحركة الجماعة بين عهدين أو أكثر، كما هو الحال بالنسبة إلى الأسرة المصرية في تنقلاتها بين حقبة الاستعمار..ثم الثورة..ثم الانفتاح..وقراءة الفن لها في كل ذلك عبر أعمال مثل: ''صح النوم'' ، ''اللص والكلاب'' ، ''موت عباءة''..

قائمة المصادر والمراجع:Arapça Kaynakça

1- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2- ألفت كمال الروبي، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، عدد يوليو 2001م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

3- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الطبعة الثالثة 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

4- خيري شلبي، موت عباءة، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

5- رمضان بسطاويسي، الإبداع والحرية، عدد فبراير 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

6- السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

7- سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، عدد ديسمبر 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

8- سيد محمد قطب وآخرون، أدب التحولات: دراسة في العلاقة الجدلية بين الجمال والأيديولوجيا، الطبعة الأولى 2005م، دار الهاني للطباعة، لقاهرة.

9- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عدد صفر 1413هـ، 1992م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

10- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الطبعة الثانية، 1419هـ، 1998م، دار المختار، القاهرة.

11- عبد المعطي صالح، منال غنيم، فصول في السرد، الطبعة الأولى، 2008م، دار الهاني للطباعة، القاهرة.

12 -عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، طبعة 2003م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

13 -مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت.

14 -محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم، الطبعة الأولى، 1996م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

15- ابن منظور (إسماعيل)، لسان العرب، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، بدولة الإمارات العربية المتحدة.

16- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، طبعة دار الشروق بالقاهرة، دون تاريخ.

17- يحيي حقي، صح النوم، طبعة 1995م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

مترجمات:

1- إيان ماكلين، التأويل والقراءة، ترجمة خالدة حامد (بغداد)، مجلة أفق متخصصة في الدراسات الأدبية والنقدية، www. ofouq.com

2- روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، تقديم: ماهر شفيق فريد، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

مقالات:

حامد أبو أحمد، خيري شلبي والواقعية السحرية، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

خالد محمد منصور، القرية في إبداع خيري شلبي، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

مراجع إلكترونية:

دائرة المعارف الإلكترونية على الشبكة الدولية: www.Wikepedia.org

Arapça Kaynakça (Latin Alfabesiyle)

1- Ahmed Ruşdî Sâlih, el-Edebu'ş-şa'bî, el-Heyetu'l-Mısriyye el- 'Âmme li'l-kitâb, Kahire 2002.

2- Ulfet Kemâl er-Rûyî, Belâgatu't-tevsîl ve tesîsu'n-nev',Silsile kitâbât nakdiyye, el-Hey'etu'l- 'Âmme li kusûri's-sihâfe, Temmuz 2001, Kahire.

3- Temmâm Hassân, el-Lugatu'l-'arabiyye ve ma'nâha ve mebnâhâ, Âlemu'l-kutub, üçüncü baskı, Kahire 1998.

4- Hayri Şelebî, Mevt 'Abâ, el-Heyetu'l-Mısriyye el- 'Âmme li'l-kitâb, Kahire 2000.

5- Ramadan Bistâvisî, el-İbdâ ' ve'l-hurriye, Silsile kitâbât nakdiyye, el-Hey'etu'l- 'Âmme li kusûri's-sihâfe, Şubat 2002, Kahire.

6- es-Sa 'îd Muhammed Bedevî, Musteviyâtu'l-arabiyyeti'l-muâsıra, Dâru'l-mearif, Kahire, tarihsiz.

7- Seyyid el- Behvârî, Kadâyâ en-nakdi ve'l-ibdâi'l-arabiyyi, Silsile kitâbât nakdiyye, el-Hey'etu'l- 'Âmme li kusûri's-sihâfe, Aralık 2002, Kahire.

8- Seyyid Muhammed Kutub v.d.,edebu't-tahavvulât: Dirâsat fi'l-alâkati'l-cedeliyye beyne'l-cemâl ve'l-ideolocî, Dâru'l-Hânî, birinci baskı, Kahire 2005.

9- Salah Fadıl, Belâgatu'l-hitâb ve 'ilmu'n-nas, Silsiletu 'Âlemu'l-marife, Safer 1413/1992, Kuveyt.

10- Menhecu'l-vâk'iyyi fi'l-ibdâ' 'i'l-edeb, Dâru'l-muhtâr, ikinci baskı, Kahire 1998.

11- Abdulmu 'tî Sâlih, Mınâl Ğanîm, Fusûl fi's-serd, Dâru'l-Hânî, birinci baskı,

Kahire 2008.

12- 'İzzuddîn İsmail, el-Fen ve'l-insân, el-Heyetu'l-Mısriyye el- 'Âmme li'l-kitâb,Kahire 2003.

13- Mecdî Vehbe, Kâmilu'l-muhendis, Mucemu'l-mustalahâti'l-'arabiyye fi'l-luga ve'l-edeb, Mektebet Lubnan, ikinci baskı, Beyrut 1984.

14- Muhammed 'Unânî, el-Mustalahâti'l-edebiyyeti'l-hadîse: dirase ve mu'cem, el-Mısriyyetu'l-'alemiyye li'n-neşr (Longman), birinci baskı, Kahire 1996.

15- Ibn Manzûr (İsmail), Lisânu'l-'arab, el-Mevsu'ati'ş-şi'riyyeti'l-elektruniyye, el-Mecma'u's-sakafiyyi'l-'arabiyyi, Birleşik Arap Emirlikleri 2003.

16- Necîb Mahfûz, el-Lıs ve'l-kilâb, Dâru'ş-şurûk, Kahire, tarihsiz.

17- Yahya Hakkı, Sahu'n-nevm, el-Heyetu'l-Mısriyye el- 'Âmme li'l-kitâb, Kahire 1995.

Tercümeler

1- İyyâm Mâkilin, et-Te'vîl ve'l-kırâ'a, ter. Halide Hamid, Mecelle Ufk Mutehassisa fi'd-dirasati'l-edebiyye ve'nakdiyye, www.ofouq.com

2- Robin Corc , Mebâdiu'l-fen, çev. Ahmed Hamdi Mahmud, takdim Mahir Şefik Ferid, el-Heyetu'l-Mısriyye el- 'Âmme li'l-kitâb,Kahire 2001.

Makaleler

1- Hâmid Ebû Ahmed, Mecelletu'l-Hilâl, Hayri Şelebî ve'-vâkiiyyetu's-sihriyye, Aralık 2010, Kahire.

2- Hâlid Muhammed Mansûr, Mecelletu'l-Hilâl el-Karye fî ibdâ'i Hayri Şelebî, Aralık 2010, Kahire.

Elektronik Kaynakça

1-Dâiratu'l-mearif Wikepedia.org