توظيف التراث الشعبي في رواية (بغلة العرش) للروائي خيري شلبي

د. عيـــد الجنـــدي

مدرس الأدب والنقد

قسم اللغة العربية، جامعة ليني

الصيـــن

البريد الإلكتروني: dr.eid@yahoo.com

الاستلام	2018/9/20	المراجعة	2018/10/15	النشر	2018/12/31

الملخص:

يعالج هذا البحث علاقة الروائي "خيري شلبي" بالتراث، من خلال روايته "بغلة العرش"، والآليات التي لجأ إليها الكاتب خلال توظيفه للتراث الشعبي، والتي تمثلت في: الحكاية الشعبية، الأمثال، الألفاظ، التعبيرات الشعبية والعادات والتقاليد، ثم يختم الباحث تلك الآليات بملامح الواقعية السحرية في الرواية كأداة من أدوات ربط الخيال بالواقع والأسطورة بالحقيقة.

وقد انتهى البحث إلى أن العلاقة جدُّ وثيقة بين الروائي "خيري شلبي" وبين التراث الشعبي بعناصره المختلفة، وأن هناك ثمة عوامل عدة تضافرت ودفعت بالكاتب إلى توظيف التراث الشعبي، منها ما هو واقعي، وفني، وثقافي.

وفي توظيف الكاتب للحكاية الشعبية الخرافية "بغلة العرش"، لم ينسخها كما هي بوقائعها وأحداثها، بل أخضعها للتغيير والتحوير الفني بحسب ما يناسب حال وواقع المجتمع.

الكلمات المفتاحية:

توظيف التراث، التراث الشعبي، الحكاية الشعبية، الواقعية السحرية.

The Use of Folk Heritage

in the novel (Mule of Throne) For the novelist Khairi Shalabi.

Dr. Eid Elgendy

Assistant Professor of literature and criticism

Department of Arabic language, University of Linyi

China

Email: dr.eid@yahoo.com

Received	20/9/2018	Revised	15/10/2018	Published	31/12/2018

Abstract:

This research addresses the relationship novelist "Khairy Shalaby" heritage, through his novel "mule throne", and mechanisms used by its writer during employed folk herita ge, marked by the: the tale folk, proverbs, words, popular expressions, customs and traditions, and then concludes the researcher those mechanisms the features of magic realism in the novel as a tool to connect with reality and fantasy myth truth tools.

The research concluded that the very close relationship between the novelist "Khairy Shalaby" between folklore and its various components, and that there are several factors have combined and pushed the author to employ folklore, including what is realistic, and technical, and cultural.

In hiring the writer of the popular fairy tale "mule throne", not copy them as they are events, and even subjected to change and technical modification according to what fits the case and the reality of society.

Key Words:

Use of Heritage, Folk Heritage, The Tale Folk, Magic Realism.

مقدمة:

يعد التراث ـ والشعبي منه بوجه خاص ـ أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية، ومكونا أساسيا من مكونات نسيجها الثقافي والحضاري، ولما كان من الأهمية بمكان عند قراءة أمة من الأمم، قراءة عميقة ومن داخل قلوب أبنائها وعيونهم، لابد من الرجوع إلى فنها الروائي، على اعتبار أن الرواية "تاريخ للواقع، تفصيلي وخارجي، بقدر ما هي ـ كما قيل ـ تاريخ للقلب، عاطفي وداخلي"[1]، وكذلك الاطلاع على تراثها باعتباره مرآة لماضيها وتأصيلاً لحاضرها، ولعل أصدق تلك القراءات هي التي تربط بين التراث باعتباره رافدًا من روافد تشكيل الوعي والعقل والوجدان وبين الرواية باعتبارها أكثر الفنون الأدبية انتشارًا وتأثيرًا وكذلك تعبيرًا عن مكونات الشعوب ومكنوناتها.

والحقيقة أن التراث الشعبي هو من المجالات التي تفاعل معها مبدعو الأدب: شعره ونثره. وربما كان ذلك راجعًا إلى أن هذا التراث متداخل في أكثر من مجال تراثي آخر: فهو مرتبط بمجال التدين والعقيدة وكذلك العادات والتقاليد والثقافة السائدة، كما أن الإبداع الأدبي الشعبي يمثل حلقة من حلقات الأدب العربي والعالمي بشكل عام، ثم إن التراث الشعبي في الممارسة العملية تأثر – في كثير من جوانبه - بمجال الطقوس الشعبية، وأخيراً تبدو صلة التراث الشعبي بقضية اللغة والرمز صلة واضحة.

وكان ارتباط الأدباء بالتراث والإفادة منه بدافع من عدة اعتبارات وعوامل أوجزها د.محمد رياض وتار[2]، في: عوامل واقعية وأخرى فنية وثالثة ثقافية، ساهمت في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس عليه، والغوص في البيئة المحلية ورصد عادات الشعب وتقاليده.

ولأن المقصد من توظيف التراث في الرواية هو توليد دلالات جديدة في التجربة الروائية وإعادة خلق وإبداع فقد جاءت الدراسة لتتعرف مستوى توظيف التراث لدى كاتب من أشهر الكتاب التصاقا بهذه الظاهرة؛ حيث لا تكاد تخلو رواية له من إحالة إليه، سواء على مستوى الصياغة والتشكيل أم على مستوى الدلالة والرؤية، وذلك من خلال تسليط الضوء على تلك الظاهرة الأدبية في روايته "بغلة العرش"، وهو بالإضافة إلى ذلك ينتمي إلى مدرسة الواقعية السحرية ورائدها الكاتب الكولومبي الكبير جابريل جارثيا ماركيز، الذي ترك أثرًا بارزًا لا ينكر في أعماله يؤكد مدى تأثره الواضح به.

ونعني بالتراث الشعبي هنا "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن"[3].

يلمس المتتبع لروايات "خيري شلبي" حرص الروائي على التراث الشعبي المصري بخصوصيته ومكوناته المختلفة، وانحيازه لطبقة المهمشين، والعمل على إنصافها، حدًّا شكل ظاهرة أدبية وسمت بها معظم أعماله الروائية والقصصية. ولعل حضور التراث الشعبي ممزوجا بواقع المهمشين والفقراء مكَّن كثيرا من أعماله الروائية الوصول للقراء بشكل كبير، خاصة حين تكشف عن أدق التفاصيل المفجعة في حياتهم، بأسلوب حكائي بسيط ومباشر في كثير من مواضعه، يربط بين الماضي والحاضر، يستميل البسطاء والمثقفين على حد سواء.

"يبدو أن الروائي كان مولعا بالتراث الشعبي قديمه وحديثه إذ قرأ الموروث الشعبي واستوعبه حفظا ومحاكاة، وطفت ثقافته الشعبية على سطح نصوصه الروائية، فقد تشرب الثقافة الشعبية في مختلف مراحل تكوينه الأدبي، فالموروث الثقافي للأدب العربي يتسرب إلى الأديب من حيث لا يدري عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي في نصه الذي ينشئه هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه"[4].

ولأن الباحث يدرك أن رسالته تنتمي – أساسًا - إلى الدرس الأدبي فقد اهتم بالنصوص الروائية، ورؤيتها الأدبية، وكيفية استثمارها الفني لعناصر التراث الشعبي لصالح أغراضها الخاصة. ومن ثم فلم يُثقل الدراسةَ بالأصول أو الاختلافات أو التطور التاريخي للمصطلحات الشعبية التراثية إلا بالقدر الذي يتطلبه تحليل النص الروائي.

وثمة آليات كثيرة لجأ إليها واستعان بها الروائي "خيري شلبي" خلال توظيفه للتراث الشعبي والتي نسج من خلالها خيوط الوصل مع التراث، لمنح النص القصصي روحا أصيلا تربطه بماضيه، وإعطائه الأبعاد الفنية والإيحائية المتعلقة بالموضوع، ومن أهم تلك الآليات والأشكال التي سيقف الباحث أمامها بالشرح والتحليل: الحكاية الشعبية، الأمثال، الألفاظ، التعبيرات الشعبية والعادات والتقاليد، ثم يختم الباحث تلك الآليات بملامح الواقعية السحرية في الرواية كأداة من أدوات ربط الخيال بالواقع والأسطورة بالحقيقة.

يقدم لنا الروائى خيري شلبى روايته "بغلة العرش"[5]، بأنها مستوحاة من قصة كانت تحكيها له أمه كلما سألها لماذا هم فقراء رغم أنهم من أصل عريق، وآخرون أثرياء مع أنهم من أصل وضيع؟ وكانت القصة أو الأسطورة تفتن خياله وهوطفل، وظلت تفتنه وهوكبير. تدور أحداث الرواية فى بلدة بني سالم فى أواسط السبعينات، وتحديدًا كل ليلة قدر. ينتظر أهل البلدة مجيء بغلة العرش وهى محملة بالذهب والمال الكثير، لتختار الموعود منهم وتثريه ثراءً مفاجئًا ولكن يتضح للناس فيما بعد أن بغلة العرش تأتي ومعها أيضًا رأس قتيل تئن وعلى من يقبل المال أن يقبل دفن رأس القتيل فى بيته أيضًا. بين شهوة المال وثمن قبوله ترتبك الحسابات وتختلف الآراء ويظهر ذلك من خلال شخصيات الرواية وحكاياتهم التى يرونها لنا كشهود على هذا العصر.

وإذا كانت "بغلة العرش" قد اعتمدت في بنائها على تقنية التبويب والعنونة الداخلية، إذا يتشكل المعمار الروائي . حسب تسمية المؤلف ـ من عدد من الأهزعة، يحمل كل هزيع منها عناوين مستقلة، فإنها لم تعدم الرابط السري الذي يربط بينها. وهي في تكوينها أشبه بالبناء المسرحي .. حيث بدت الشخصيات أشبه بالشخصيات الدرامية التى تقدم نفسها بصورة مباشرة ثم يأتى تعليق الراوى – بديل الكورس القديم – على الأحداث .. مجموعة من المتحدثين كل يقف على خشبة المسرح هنيه، يحكي فيها قصته ورؤيته عن بغلة العرش .. ومن خلال قصص السكان المتسامرين فوق قنطرة ببلدة مصرية صغيرة نستطيع الدخول إلي عوالم متعددة .. منها ما يدور بالقرية ذاتها ومنها ما اتخذ العاصمة مسرحا له ومنها ما يحكي عن حاضر ومنها ما يغرق في سرد تفاصيل ماضي أراد الكاتب محاكمته بعدل! فأزمنة الرواية ما بين ماضٍ كقبض الريح، وحاضر مضطرب، ومستقبل غائر فى المجهول.

وإذا كانت مرجعية الكاتب هي التي تحدد خبراته وتوجهات الكتابة عنده، فإن الروائي "خيري شلبي" قد وَلَّى وجهه في هذه الرواية شطر القرية ليكتب عن الريف المصري ويرصد أحلام الفقراء والبسطاء فيها، وانفجار الرغبات والقسمات الصارمة التي تشكل الشخوص، وقد نجد هذا الأداء للبراءة أو السحق من قبل سلطة غاشمة لا ترحم، عبر سرد مفعم بالشكوى والألم والحسرة على ما جرى ويجري ورصد لكمية التغيرات التي تلاحقت على ريف مصر في زمن المال والعبث.

وقد اعتمد الباحث في دراسته على منهج التحليل النصي الذي يسعى وراء كشف الدلالة الفنية والرمزية للعنصر التراثي الشعبي داخل نسيج العمل الروائي. حاول فيه أن يطبق مفهومًا للتناص قائمًا على أنه هو ما يفعله النص بالنصوص الأخرى ليكوّن رؤيته الخاصة، وجمالياته الخاصة، وهذه الرؤية، وتلك الجماليات، تعطي لما أخذه النص من هذه النصوص الأخرى أبعادًا ودلالات لا تتطابق – بالضرورة - مع وظيفتها في النص الأصلي. وعلى ضوء ذلك حاولت الدراسة أن تكشف عن الكيفية التي تجسد بها توظيف الملامح والعناصر الشعبية التراثية في أركان البناء الروائي للرواية، وذلك من خلال ما أسفر عنه التحليل النصي لعناصرها الشعبية التراثية واستخدامها

"استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الروائية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة"[6].

ستتناول الدراسة آليات توظيف التراث الشعبي، وأثرها في البناء الفني لرواية "بغلة العرش" على النحو الآتي:

أولا: الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية مصدرًا خصبا من مصادر التراث الشعبي، يعكس الكاتب من خلالها دلالات رمزية وإيحائية ومعاني غنية بتراثها الشفوي من إبداعات أدبية شعبية، وهي حكاية من صنع المؤلف، تستمد مادتها من الواقع، وأضيفت إليها دلالات من الخيال الشعبي، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة أو شخوص[7].

هذه الحكايات قد تأخذ شكل الأسطورة أو الخرافة، رغم تداخل مفهومي الأسطورة والخرافة وصعوبة وضع خطوط فاصلة بينهما. إلا أنها "كانت بالنسبة للإنسان البدائي تمتلك قوى سحرية خارقة، وقدرات غير عادية، تسمح له بالسيطرة على الكائنات والأشياء. بل أكثر من هذا فإن الاعتقاد السائد آنذاك هو أن معرفة أسطورة ظاهرة ما، يساعد على إعادة خلق هذه الظاهرة"[8].

من أجل ذلك فقد وجدنا خيري شلبي بصورة مميزة ـ وغيره من الكتاب العرب ـ يتخذون من الحكاية الشعبية مادة خصبة، يوظفونها في رواياتهم على مستوى الشكل والمضمون محققين من وراء هذا التوظيف مزيدًا من العمق الدلالي أولاً، ثم مزيدًا من الثراء والتنوع الشكلي ثانيًا، وأخيراً المزيد من التلاحم مع جمهورهم العربي الذي يشعر بعلاقة حميمة مع الحكايات الشعبية، فيقبل على الحكاية التي يستخدمها ويتكئ عليها.

ويعد امتلاك خيري شلبي وتمكنه من أدواته الفنية عاملاً مهماً في نجاحه في توظيف الحكاية الشعبية في رواياته، فقد استقامت له الحكاية أسلوباً ولغة ودلالة، وأعماله الروائية تضم نماذج كثيرة من الحكايات الشعبية بكل مقوماتها من عفوية وبدائية وبساطة ووضوح، ولغة حوار، وتفصيل ودراما فكرية واقعية، وقد وفق فيها توفيقاً قل أن يتوافر لغيره من الكتاب.

ومن الحكايات الشعبية التي وجد فيها خيري شلبي مجالاً خصباً للتعبير عن أفكاره ومشاعره، حكاية "بغلة العرش" وهي ما يعرف بالقصص الخيالية أو الأسطورية، أو كما أشار إليها الكاتب نفسه بـ "أباطيل وأسمار"، وهي تلك القصص والحكايات التي أنتجتها المخيلة الشعبية بغرض المواساة أو التسلية، وهي مرتبطة بأساطير قديمة، ولكنها بعد تطورها تعكس ملامح من الحياة الشعبية.

فالبغلة القادمة من السماء إلى الأرض حاملة معها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر ببال أحد من الكنوز، وبسماتها البسيطة الموجودة في الحكاية الشعبية وبارتباطها بالوجدان الشعبي أمر لا وجود له بل هو مجرد رمز لذلك الكائن الذي تجمعت حوله الأمنيات والآمال الشعبية، فما هي بثنائيتها الممزوجة بالدم، ثنائية المال والجريمة، إنها رمز لأولئك المتنفذين المستغلين طوال عصور الظلام، ورمز للاضطهاد والاستغلال البشع "إن مجرد وجودها حتى كخبر يتناقله الناس باهتمام، يعتبر فرصة لا تعوض أمام اللصوص الذين سرقوا من قبل أموالا وادخروها. فها هنا يستطيعون إبرازها بعين قوية لأن العين العامة لن تسألهم: من أين لكم هذا؛ حيث تكفلت هذه الشائعة بالرد نيابة عنهم بأن بغلة العرش قد جاءتهم من السماء تحمل خُرجا مليئا بالذهب كهبة سماوية لا أحد يملك حق الاعتراض عليها أو المطالبة بمبرر لقدومها"[9].

وقد كان لحكاية "بغلة العرش" حضورها المحوري في رواية خيري شلبي التي "أنعشها مناخ الفساد وانتشار

الثروات الفاحشة والفقر المدقع معا"[10]، فـ "أسطورة بغلة العرش لم تكن لتجد مناخا طيبا يعطيها مصداقية العقيدة لو لم يكن الواقع فاسدًا بصورة مخيفة أشد خرفا من الخرافة نفسها، إذ إن مظاهر الثراء الفاحش المتفشية في الواقع بغير مبرر منطقي مفهوم لا يمكن إرجاعها إلى أسباب واقعية على الإطلاق!!"[11]. وقد استطاع الكاتب أن يتناولها في صورة جزيئات ووقائع مستعارة من الأحداث، حيث وظفها الكاتب لتصبح جزءاً مهماً من نسيج الرواية لتحمل دلالات عديدة تؤدي وظيفة فنية محددة.

ومؤدى تلك الحكاية كما يرويها الكاتب على لسان الشيخ جمعة، في الخطبة من على المنبر:

"بغلة العرش هذه يأيها الناس ترسلها السماء للموعود في ليلة القدر من كل عام! تحمل خرجا ملآنا بالذهب الخالص! وفوقه رأس قتيل يئن طول الطريق حتى يخاف منها غي الموعود فيتركها تمضي إلى حال سبيلها! إلى أن تصل إلى بيت الموعود فتطرق بابه وتقول له: هذا حلال زلال عليك أرسلته لك السماء فخذه بالصلاة على النبي! خذ الخرج برأس القتيل هذا شرط السماء!! فإن هو ترك رأس القتيل لم يأخذه فإن الله يعانده ويكشف أمره بأن يضع رأس القتيل على بابه فيراه كل مار! ويقع هو في تهمة لا يبرأ منها حتى تضيع كل ثروته وتصبح نقمة عليه!! أما إن أخذ رأس القتيل وداراه تحت تراب داره فإنه ينجو! وعليه أيضا ألا يرد الخرج فارغا! يجب أن يملأه من خيرات داره!! قولوا جميعا: يا رب اوعدنا!!" [12].

ليتكرر التناص وهذه الحكاية وكثير من أهل القرية، في تصوير لمعتقدات القوم وطقوسهم، وإيمانهم العميق بقدسية هذه الحكاية وقدرتها على إغاثتهم، تماما كما يعتقدون بالأولياء الصالحين وقدرتهم الكبيرة على جلب الخيرات[13].

وهو ما يؤكده قول جدة الكاتب في موضع آخر:

"وعندما سألت جدتي عن الحكمة من وجود رأس قتيل حي يئن طوال الطريق فوق خرج الذهب قالت: لكي يخيف من يرى البغلة فيتركها في حالها ويتوارى بعيدا عنها درءا للتهم ... طب وإذا أخذ الموعود الخرج وترك رأس القتيل؟.. تقول جدتي: ها.. ا ...ا ...ها! تظنها سايبة؟ إذا ترك رأس القتيل فإن البغلة تظل واقفة به حتى الصباح وهو يئن ويفضح فتتحول الهدلة إلى جريمة في عتبة الدار"[14].

إن ما نسج حول هذه القصة، أو القدرة الخارقة للأولياء الصالحين من أباطيل وأقاويل، تداولتها ألسن أهالي القرية والتي اقتنع بها كثير منهم بأنها حقيقة، لقد سمع بها الراوي ونقلها إلينا بعد أن تناقلها الناس وأفتى فيها فقهاء القرية فتاواهم الفانتازية حتى أصبح "جميع المصلين يتكلمون في موضوع بغلة العرش هذه، كأنها حقيقة فعلية"[15].

ويمكن القول إن الغرائبي في هذه القصة باختراقه بنية الحدث الواقعي إنما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القراء الذين يتحولون إلى منتجين فعالين لدلالة النص القصصي ذاته ومشاركين إيجابيين – وغير سلبيين للفعل القصصي والإنساني وهذا ما نجده بشكل جلي في هذه القصة.

تنقسم شخصيات الرواية إلى رئيسية وثانوية وعابرة، وكذلك ذكورية وأنثوية، ترسم ملامح الحكي الروائي ومضمونه، وقد تعددت وتنوعت سواء على المستوى المكاني من: (قرويين وسكان المدن) أو المستوى العمري (كبار السن والشباب والأطفال) أو المستوى الاجتماعي (أغنياء وطبقة متوسطة وطبقة فقيرة) أو المستوى التعليمي (أميين وجامعيين) أو المستوى الوظيفي (فلاحين وعمال وموظفين وتجار..إلخ)، أو المستوى الحزبي (رأسماليين واشتراكيين) لتمثل شرائح متنوعة من المجتمع المصري بكافة أطيافه وألوانه.

وقد عول الكاتب على تقنية الوصف وهي "تقنية سردية يعمد إليها الكتاب لتقريب عناصر العمل الروائي: المكان والأحداث والشخصيات من الواقع، وتحميلها رؤية معينة تعكس موقف السارد منها"[16]، وذلك في تصوير

ملامح بعض شخصيات الرواية، أو أماكنها، نراه يصف المعالم الخارجية للشخصية بدقة وواقعية، كما في وصفه لملامح شخصية "صبيحة" على لسان ابن عمها "وهدان" بالقول: "أجمل صبية، طول بعرض، الوجه فلقة بدر، الصدر رمان، البطن عجين خمران، عود ولا غصن البان بلطية"[17]، لقد حدد الوصف صورة "صبيحة" الخارجية، بشكل جعلها تنبض قوة وحياة وحيوية. وجاءت سماتها وملامحها الخارجية تنم عن جوهرها، "لم يكن أتخن تخين في رجال العب كله يقدر على النظر في عينها إلا ويقع من طوله؛ فيعرض عليها المهور الغالية في سبيل أن تتزوجه؛ وهي صامدة كأرجل الرجال"[18]، وهي ملامح يغلب عليها الطابع الشعبي الذي تتسم به نساء الريف، وتحمل صبغة جمالية تتناسب مع شخصية المرأة وتكوينها، وقد أدت تلك الأوصاف وظيفتها المحددة، فزادت الشخصية وضوحا وتحديدًا، وأفصحت عن عالمها الداخلي الأخلاقي الأصيل، لاسيما قبل تحولها لاحقا إلى النقيض الأخلاقي من ذلك.

أو كذلك وصف المكان، كما في وصفه "المندرة" التي يقيم بها في بيت عائلته بالقرية، وذلك لحظة دخول زوجة أخيه بالطعام "الأرض المطينة الزلقة بمياه فاضت من صينية القلل الراشحة، الموضوعة لصق كنبتي؛ يجاورها وابور غاز، وعدة شاي، وجوزة ومنقد نار. في الركن حصير مبروم ومركون على الحائط؛ وفي الركن المقابل طبلية مرفوعة مركونة هي الأخرى على الحائط، في الركن الفاصل بين كنبة جعفر وكنبة أخرى. فالكنب البلدي ممتد بين الحوائط الأربع وقد ألبست بياضاتها النظيفة المعطرة بمناسبة شهر رمضان الذي تكثر فيه الزيارات"[19]، فنجد ملامح الواقعية في تسمية الأشياء بمسمياتها الشعبية الدارجة، دون الاستعارة من القاموس اللغوي والتعويل عليه في نقل الصورة؛ ما يضفي عليها مظاهر الحيوية والحضور.

كما وظف الكاتب تقنية تناسل الحكايات: أي أن الحكاية تتناسل عنها حكايات أخرى وهكذا، فحكاية "الباشمهندس عدلي" تناسلت عنها حكاية "باهر" وحكاية "كاملة أيوب" وحكاية "عوني بك" وهكذا...، لكن تربطها مرجعية واحدة، وهي رؤية الكاتب وتحليله للأحداث.

كما عول على تقنية الرؤيا والحلم بوصفها وسيلة للتنفيس عن النفس، وتحقيق ما يعجز الإنسان عنه في الواقع، وما يتبدى خلالها من ملامح "الواقعية السحرية" التي تجلت عناصرها في الرواية ـ إلى جانب تقنية الرؤى والأحلام ـ في عالم الخرافة والأساطير والاعتقاد بالأولياء .. وغيرها من العوالم التي تبرز تأثر الكاتب الواضح بتيار "الواقعية السحرية" ورائده الكاتب الكولمبي "جابرييل جارسيا ماركيز"[20].

النظرة الفاحصة إلى اختيار العناوين الفرعية الموسومة ببعض الصفات، مثل: "زغللة" (الرواية: ص81)، "بهدلة" (الرواية: ص94)، "شعللة" (الرواية: ص107)، "منزلة" (الرواية: ص137) ، "مهزلة" (الرواية: ص175)، "معيلة" (الرواية: ص145)،... إلخ.

ترشدنا إلى ما تحفل به الرواية من مظاهر "التعالق النصي" بين عناوينها الفرعية ومدلولاتها وإيحاءاتها الغنية التي تربطها بشخصيات الرواية، وما تتصف به تلك الشخصيات من ملامح وسمات شعبية موروثة "فالعنوان هو البوابة التي يلج من خلالها القارئ إلى فضاء النص الروائي، وهو المفتاح الذهبي لما يتضمنه ذلك النص من أفكار ومعان ورؤى"[21].

انظر إلى تصوير ما تتسم به "مسعدة" من سمات القوة والشجاعة وتحمل المسؤلية كما يوضحها لنا الكاتب، والعنوان "مرجلة"[22]، لتفصح لك عما يريد الكاتب التعبير عنه، ومدى الارتباط الوثيق بين ما يحمله العنوان من صفات لها دلالات وإيحاءات غنية وبين النص بشخوصه وأحداثه.

ففي هذه الرواية يصور الكاتب معاناة الإنسان المصري الذي انشطر إلى نصفين؛ نصف تجذر في انتمائه وهويته الوطنية فعاش ومات بهما، وكان موته عنوان البقاء والصمود والتحدي، والنصف الآخر الذي فرض عليه أن

يتغرب تحت حراب الفساد والمحسوبية فكانت حياته موت حقيقي وألم وحزن دائم، فيعقد الكاتب مقارنة أو يوضح عن طريق المفارقة ملامح الاختلاف بين حالتين، حالة من تمسك بأخلاقه ومبادئه فمات وهو يعض عليهما بنواجذه، فكان كمن تحدى الألم والهوان والظلم بالصمود والبقاء، والموت في حب الوطن دون أحلام زائفة، وحالة من عاش بعيداً عن حب هذا الوطن فكانت حياته قطعة من الجحيم بسبب فراق الوطن عنه، وضياع هويته ومبادئه.

انظر إلى وقع خبر وفاة الباشمهندس عدلي على نفوس أصدقائه وأهل بلدته:

"صوت عدلي هو أوضح الأصوات في كل هذا الضجيج المكتوم الذي نجوس خلاله الآن. ويبدو أن شعورنا بعظم المصيبة التي تتوضح خيوطها الآن قد أصابنا بالزهد في معرفة كنه ما يحدث؛ كأننا نؤجل الصدام بالمصيبة حتى تبرد أعصابنا بالقدر الكافي لاحتمال أي خبر فاجع"[23].

وانظر إلى وصف غرفة نوم عدلي ومكتبته ليتخلل إليك شعور بمكانة هذا الرجل العلمية والأدبية ومدى الخسارة التي لحقت محبيه بفقدانه:

"كل واحد فينا كان يتوق إلى الدخول فيه بمجرد دخولنا المندرة؛ ليتمدد وسط عدة صفوف من الكتب ... تلك هي مكتبة عدلي وكم هي حميمة ... غرفته هذه الجذابة تستقبل طول النهار والليل زوارا من كل لون ... أعدادا كبيرة من الطلاب وعشاق القراءة والفتيات المفتونات ببريق الثقافة. ولو قيل إن فتاة منهن دخلت حجرة رجل ولو على سبيل الخطأ فمصيرها الشنق لا محالة، أما إن قيل إنها مكثت طول الليل في غرفة عدلي فإن ذلك يضفي عليها قيمة وأهمية"[24].

وعلى الجانب الآخر انظر إلى تفاصيل القبض على "باهر" ابن أخ الباشمهندس عدلي:

"اليوم فوجئنا بأننا مطلوبين من مركز الشرطة فذهبنا! ليتأكد لنا أنهم قد نجحوا في القبض على الولد في نادي الجزيرة وأنه اعترف بكل شيء: كيف استدرج زوجه إلى شرب المخدر في الشاي في استراحة الطريق الزراعي وكيف استدرجها للهيش قرب مدينة قطور ليطعنها خمسا وثلاثين طعنة نافذة!! وكيف أطبق على عنق الطفلة الرضيعة بأصبعيه!! وكيف عاد بالطفلين فوقف بهما على كوبري دسوق في عمق الظلام وهما نائمين فيلقي بهما في قلب النهر واحدا بعد الآخر في ثبات وقوة!! .. مثَّل كل ذلك أمامنا دون أن يطرف له جفن كأنه يتدرب على مسرحية حميمة سيفتتحها غدا وسط تصفيق الجماهير الغفيرة..!!" [25].

ومن الواضح أن الكاتب استخدم الحكاية في روايته ووظفها فنياً، معتمداً على رمزية الحكاية ودلالاتها الخفية،

"الآن فقط أفهم حقيقة ما يعنيه رأس القتيل الحي من رمز.... إن السماء بعدالتها تضع الثروة مقرونة برأس القتيل أي بالجريمة؛ والسماء إذ تخير الموعود بين أن يقبل الجمل بما حمل يعني الثروة والجريمة، أو يرفض الصفقة من أساسها، معناه أن الثروة ملوثة بالدم؛ ومن يقبلها مدان؛ يكفي أنه يدفن في عقر داره رأس قتيل ... فمن يدفن رأس القتيل في عقر داره يظل طول عمره يدفن رؤوس قتلى مع كل قرش يكسبه أو ينفقه .." [26].

فهو يعتمد على التلميح من بعد مستخدماً الحكاية في إفراغ مضمون سياسي ليربط بين خرافية الواقع وخرافية الحكاية، فالباشمهندس عدلي في موته يعبر عن الإنسان المصري الواقعي من جيل الفداء والكفاح والتضحية جيل أكتوبر، والذي دفع إعاقته ثمنا لتحرير وطنه، فلم ينل إلا كل إعراض ونسيان ونكران للجميل، في حين ظهرت طبقة طفيلية أخرى من الناس تسلقوا على أكتاف هذا الجيل بل وتجاهلوهم تماما وهم من نالوا العطاء والجزاء والمكافأة (مثال: عوني بك ـ عضو مجلس إدارة نادي الجزيرة)، وبعدهما جيل آخر من الشباب الضائع فاقدي الهوية والانتماء، الجيل الباحث عن الثروة والمتعة بأي ثمن وبدون جهد، وهو جيل الطالب "باهر"، فكل ما تحمله هذه

الصورة من شقاء ومعاناة، والتي قد حرص الكاتب على تصويرها، لم يجد صورة أو رمزا أبلغ من حكاية "بغلة العرش" التي تمثل أمنية الباحث عن الثراء السريع المشروط باقتراف خطيئة، فمن رفض عاش ذليلا أو مات كريما "الباشمهندس عدلي"، ومن وافق سقط في الخطيئة "باهر" أو"عوني بك"، وغيرهما من الشخصيات (ومن يقبلها مدان)، وقد استعان خيري شلبي بهذه الحكاية من التراث الشعبي المصري إلا أن هناك ثمة مظاهر اختلاف بينهما، فقد استحضر الكاتب بعض وقائع الحكاية، ولكنه لم يستحضر الحكاية كما هي بوقائعها الكاملة، وكان ذلك التعديل نابعاً من طبيعة الفكرة والإحساس الذي أراد الكاتب التعبير عنه، ومن مظاهر الاختلاف بين النصين (الروائي والشعبي) أن نهاية الرواية كانت مأساوية بينما نهاية الحكاية الشعبية الخرافية كانت سعيدة، نهاية الرواية كانت الضرب والقتل والحبس[27]، ونهاية الحكاية كانت الغنى والفرح والسعادة[28].

إن دور الحكاية الشعبية يتجاوز قص مجريات أحداث من عالم خيالي أو خرافي أو خارجي. فمعالم الحكاية الشعبية تتضح في رواية خيري شلبي من خلال الوقوف على عدد من الدوال أو الدلالات الرمزية، فعنوان الرواية لا يخلو من دلالة رمزية فثنائية الثروة والجريمة في الحكاية الخرافية لها قواسم مشتركة ودلالات مقاربة في الواقع المعايش.

فرأس القتيل في الحكاية الشعبية رمز للاستغلال واضطهاد الإنسان للإنسان، إنها رمز ارتبط بالظلم والقهر، فقد واجه جيل أكتوبر الاحتلال وانتصر عليه بإرادة وعزيمة وتحدي، وكان ذلك في عام 1973م، ولم يلبث بعد أن تم له ما أراد، فما كان جزاءه بعد ذلك إلا الإعراض والإهمال، وتجرع مرارة القهر والظلم من أبناء جلدته، وكتب عليه كثير من أبناء هذا الشعب تجرع مرارة الألم والذل، ولكن يبقى هذا الجيل في مواجهة الصعاب والمشقات صلباً قويا لا ينحني ولا يستسلم، مفضلا الموت بكرامة على العيش المهين الملوث بعار الخطيئة، وفي هذا يشبه بطل الحكاية الشعبية "المفترض أن يكون" الذي لا يقبل هدية السماء المحمولة على البغلة لوجود رأس القتيل، فما يكون جزاءه إلا الفضيحة والفقر، كما فعل جيل أكتوبر الذي فضل الفقر مع الشرف على الغنى مع الفساد.

وإلى جانب حكاية البغلة الخيالية في بداية الرواية، تظهر حكاية البغلة الحقيقية في نهاية الرواية وعليها رأس القتيل (الحاج علي داوود) كمعادل موضوعي وواقعي للبغلة الخيالية، لتزيد من الفعالية السحرية للحكاية الخيالية، وقد وظفها الكاتب في روايته لإحداث الصدمة، لتحمل هذا الأثر النفسي إلى المتلقي، من خلال المفارقة بين جمال الأسطورة وألم الواقع، لتكون أداة ليفيق بها المتلقي من أحلام اليقظة تلك، على كابوس مفزع، فتكون هذه الصدمة بمثابة أداة لتقزيم فعالية هذه الأسطورة الخيالية، وإكسابه روح الإرادة ومواجهة الصعوبات:

"البغلة في حقيقة أمرها هي بغلة الحاج علي داوود؛ ورأس القتيل هي رأسه شخصيا. وكان الحاج علي داوود قد نفذ واحدة من مغامراته الجريئة في المضاربة بأموال المودعين؛ إذ علم أن أسعار الذهب في صعود؛ فاشترى بكل مدخراته ذهبا حوله إلى سبائك انتوى تخزينها إلى حين في داره بالبلد. ودرءًا للشبهات رأى أن ينقل هذه السبائك في خرج فوق بغلته؛ حتى إذا رآه أبناء الليل ظنوه بائعا سريحا على قد حاله فلا يطمعون فيه؛ سيما وأنه قد دفن السبائك في لفائف بين أنواع من بضائع كالعطارة والخردوات؛ لكنه لشدة غبائه وضيق أفقه نسي أن اللصوص يترصدونه في كل مكان؛ ونسي أن هذه الليلة بالذات لم تكن مناسبة لمثل هذا المشوار الخطير؛ فدون أن يدري شارك ليلة القدر. وشاركته ليلة القدر. في رسم خطوط مصيره ومصير مودعيه المشئوم!!.." [29].

إن استدعاء الكاتب لهذه الواقعة التي تظهر فيها البغلة مع رأس القتيل وخراج الذهب، كفرصة مشروعة لا ينالها إلا سعيد الحظ، جاء في الرواية ليشكل واقعة معادلة لظهور البغلة ورأس القتيل ولكن على يد قطاع الطرق، ومن يتهم بتدبيرها أو الشروع فيها كان من الأخسرين أعمالا، فأصبحت وبالا على صاحبها بعد أن كانت فأل حسن يتهافت الناس عليه، وبذلك نجد الكاتب لم يجار الحكاية الشعبية إلى النهاية، فلم يصبح ظهور البغلة محملة بالكنز

مع رأس القتيل مقرونا بمظاهر الفرح والسعادة والغبطة، بل مقرونا بالخوف والرعب والضياع.

وقد عول الكاتب في هذه الرواية على الرمز؛ ليبرز العلاقة التي ربطت بين الثراء المفاجئ والجريمة، إذ ثمة علاقة وثيقة . في كثير من الأحيان . بين الخاص والعام، والذات والجمعي، وذلك على مستوى المكان والشخصيات، من خلال "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودًا أيضًا"[30].

فقد لجأ الكاتب إلى توظيف دال المكان (قرية سيدي سالم) بدقة ومهارة، ليفصح عما يريد أن يقوله من خلاله، ويتكشف دلالته في سياق الرواية وأحداثها، وأضاء جوانب شخصيات الرواية المتنوعة (من مثقفين ورجال دين وعمال وقطاع طرق وموظفين) من أهل قريته، فغدت تمتلك طاقات إيحائية ودلالات ثرية جعلتها تلامس تخوم الرمز؛ ذلك أن حياة الفساد وضياع القيم والشرف التي عاشها الشعب المصري بعد عصر الانفتاح الاقتصادي، تماثل ما عاشه أبناء القرية من فساد وضياع القيم والشرف، ومن هنا يحتمل أن يكون الكاتب قد وصل بهذا المكان وهذه الشخصيات إلى حدود الرمز، فدال "قرية سيدي سالم" يشي بأن المراد به مصر نفسها، مصر الإنسان والأرض، والتاريخ والمكان، وأبناء "قرية سيدي سالم" (من مثقفين ورجال دين وعمال وقطاع طرق وموظفين): هم أبناء مصر، وهكذا يندمج الخاص بالعام، فتصبح "قرية سيدي سالم" الفضاء المكاني لكل أبناء مصر، بل تصبح "مصر" ذاتها.

ولم تكتف الرواية بعرض مضمون الحكاية الشعبية ورمزيتها فحسب بل تعرضت كذلك للطقوس المقدسة المتبعة في تلك البيئة المحلية للاحتفال بها في ليلة القدر، حيث يعم الهدوء والسلام وروح التسامح بين الناس في هذه الليلة، ويحفل بها الجميع صغارا وكبارا أطفالا وشيوخا، حتى الحيوانات يعتريها هدوء وأريحية غريبين:

"إذا كانت الأعياد في بلدتنا لا يحفل بها سوى الأطفال فإن ليلة القدر هذه يحفل بها الجميع كبارا وصغارا، حتى كلاب القرية يعتريها هدوء وأريحية غريبين، فلا هوهوة ولا حمحمة ولا شقاوة ..... كل الخلافات بين الناس تؤجل أو تصادر .... تتحول البلدة بقدرة قادر إلى سبيكة من الدفء الإنساني، يصير ملمس الناس كالقطيفة .... يعاد النظر في كثير من الأشياء، رذائل تتحول إلى فضائل، وفضائل تقوى في النفوس بسرعة فائقة ..... فالبلدة يشملها هدوء وترقب شديدين، فيما تغلي الصدور تحت نار من الأعصاب المتوترة المشتعلة بالانتظار؛ فإما السماء راضية عن الواحد منهم، وإما لفظته. ذلك أن مجئ بغلة العرش إلى واحد منهم إنما هي ضربة حظ عبقرية إلهية ليس من السهل تكرارها في أزمنة متقاربة بين جيلين أو ثلاثة أجيال ... فإلى أن تقترب ليلة القدر تكون البلدة كلها باتت ساحة للورع والتقوى بصورة غير طبيعية، تصل إلى ذروتها صبيحة يوم ليلة القدر"[31].

وهكذا نجد أن لأسطورة بغلة العرش المحملة بالكنز التي تتنزل من السماء في ليلة القدر إلى من ترضى عنه في الأرض، ليفوز بها سعيد الحظ، نجد أن لها صدى واضحا في الوجدان الشعبي المصري، الذي وجد فيها تعويضا عن عجزه وتنفيسا عن كبته، ولاسيما في زمن الظلم والقهر والفساد الذي يعجز الإنسان بطاقاته العادية أن يغيره. لذلك فإن مظاهر عالم السحر والأباطيل، عالم التحولات المفاجئة تنتشر من خلال أسطورة البغلة لتملأ فضاء الرواية كاملة، وتأخذ موقعها الوظيفي المناسب في داخل أحداث الرواية.

ثانيا: التعبيرات والعادات الشعبية:

تؤم المأثورات الشعبية فروعا متعددة وضروبا غاية في الثراء والتنوع، غير أن اهتمامنا في هذا البحث سيقتصر على المأثورات الشعبية الشفاهية وبخاصة الأمثال الشعبية. فكون الأمثال "كلمات مختصرة تورد للدلالة على أمور كلية مبسوطة، ولما كانت الأمثال كالرموز والإشارة التي يلوح بها على المعاني تلويحا صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصارًا"[32]، جعلها أكثر التصاقا بحياة الشعوب، وما يمر بها من خبرات وأعراف وتقاليد، وعنوانا لحكمتها وشكلا من أشكال آدابها الخالدة.

والمثل في حقيقته عبارة عن قصة أو حكاية بسيطة قصيرة ورمزية، تتحمل الصدق أو الكذب، تحمل مغزى أو حكمة تتسم بالإيجاز والاختزال الشديدين، وهذا ما ساعده على التناقل، والذيوع السهل والانتشار السريع من جيل إلى آخر، فهو خلاصة تجارب الشعوب، والمترجم عن عاداتها وتقاليدها وأعرافها وما تؤمن به من معتقدات اجتماعية خاصة تميزها عن غيرها من الشعوب. ما جعله أكثر أنواع الأدب الشعبي قدرة على التعبير عن خصوصية الشعوب وتمايزها الاجتماعي.

فـ "الإنسان المصري، يستخدم الأمثال وكأنها عبارات مصاغة جاهزة، يسهل بها إعمال الذهن، ومعالجة المواقف المختلفة على نحو تلقائي ومألوف وذلك عبر أجيال وأجيال، مما يعكس تمسكه بالقديم والموروث من العادات، والمفاهيم والقيم، ويجد المصري في استخدام الأمثال اختزالاً للكثير من الكلام، حيث إنها المختصر المفيد، أو الحكمة كلها، مصاغة في عبارة موجزة، تفيد في موقف محدد، وكأنها فصلت له خصيصا، وتكون أبلغ ما يكون التعبير، وأفضل من الإكثار في الشرح والتوضيح"[33].

هذا المثل الذي شغل مساحة كبيرة من الرواية، وغزا تخومها السردية، ورد بشكل ملفت للنظر، منها ما جاء على ألسنة شخصيات الرواية، ومنها ما جاء على لسان الراوي، وقد نوع الكاتب فيها، حتى غدت جزءًا من السياق الروائي، مثل:

"أول ما شطحنا نطحنا" (ص 70)، "الشرط قبل الحرت" (ص 78)، "النار تخلف رمادا" (ص 113)، "فإن القِدْر إذا انقلبت على فمها تطلع البنت لأمها" (ص 113)، "بقيت صبيحة في الدار كقرد قطع" الرواية: (ص 116)، "ما جاء بلاش راح بلاش" (ص 128)، "ياما تحت السواهي دواهي" (ص 132)، "أنا أربي وأسمن والريح الكاسحة تقش .. ما تجمعه النملة في سنين يأخذه الجمل في خفه ويمشي" (ص 222)، وغيرها.

وذلك في وضعيات مختلفة ـ سواء على مستوى البنية الوظيفية أو البنية الدلالية ـ إذ أنه في كل مشهد يمنحه الكاتب معنى مغايرا يختلف عن سابقه ويكتسب دلالة أكثر ارتباطا بالوجدان الشعبي.

لقد أخذ المثل في الرواية مدلولات متنوعة ومعاني متجددة تتفاعل مع مجريات الأحداث فتتنامى بتنامها وتصاعدها، وهي في مجملها تصطبغ باللون الأسود القاتم، الذي يتماهى مع الواقع المرير الذي تصوره الرواية، ومناخ السلبية والانهزامية من بعض شخوصها، وربما اللامبالاة واليأس من الإصلاح، كما ورد على لسان أحد الحضور تجاه "وهدان" وتاريخه الأسود المليء بالخطايا والذنوب، في نبرة يأس من تقبل الله لتوبته، بالقول: "عشم إبليس في الجنة!"[34].

وتكرار ذات المثل، مع ذات الدلالة وإن اختلفت الوضعية، فجاء هنا على سبيل النفي والاستنكار من فوز أحد الحضور على قنطرة السلمونية ببغلة العرش، لأنها لا تأتي عيانا بيانا على الملأ هكذا، وإنما تختص بها السماء من تشاء، بشكل منفرد دون مشاركة جماعية في معرفتها والإحاطة بأخبارها، فجاء المثل في هذا الموقف على لسان مسعدة مخاطبة مجموعة الحضور على قنطرة السلمونية قائلة: "عشمكم عشم إبليس في الجنة"[35].

ففي بداية أحداث الرواية نجد المثل ممتزجا بالتعبيرات الشعبية حتى ليكاد من الصعوبة التفريق أو الفصل بينهما، فكأنه لدى الكاتب يمثل كلمة السر للعبور إلى فضاء الرواية الذي يوهم المتلقي في بدايته بأنه مقبل على أجواء من الخيال المفعم بالمثالية والحياة الفاضلة، إلا أنه ما يلبث (المتلقي) أن يكتشف زيف تلك المظاهر البراقة، وحقيقتها الخبيثة التي تضمرها نفوس الناس، فتحجم عن إظهارها إعزازا وتكريما لهذه الليلة المباركة، تلك المظاهر التي تنقضي بانقضاء هذه الليلة وانتهائها، فتعود النفوس إلى طبيعتها وسجيتها المريضة، فتجد الفرد من أهل القرية "يسكب من لسانه قطرات العسل، تطول به نوبات الكرم إلى حد يوشك على التهور. تتحول البلدة بقدرة قادر إلى

سبيكة من الدفء الإنساني، يصير ملمس الناس كالقطيفة. هم جميعا . مع ذلك ـ يعرفون أن هذا الصفاء النوراني العبقري عمره ساعات قليلة، سرعان ما يرتد بعدها كل شيء إلى ما كان عليه، يبدأ الصباح كالعادة بالتناحر والعراك والتشاحن لأتفه الأسباب"[36].

بيد أنه في ختام الرواية يأخذ شكل إدانة شاملة واحتجاج ضد الحاضر الذي انقلبت فيه الأدوار والأحوال، فأصبح البريء متهما والمتهم بريئا، إدانة يرفعها الكاتب ويشهرها في وجه الواقع ويهذي بها على حال عبد الرؤوف العصرة المتهم بجريمة القتل، واصفا حاله الذي كان "كالغريق يتشبث بعود من القش"[37]، أمام الشرطة التي حولت الأبرياء إلى متهمين، كما يقول الكاتب وهو الرواي وهو كذلك أحد أبطال الرواية، أثناء مشهد القبض على صديقه الشاعر جعفر العطار وعبد الرؤف العصرة بتهمة جريمة قتل الحاج على داوود وسرقة أمواله:

"أمسكه الأفندي من خناقه؛ سحبه ماضيا به نحو باب النقطة؛ ليتقدم عسكري غليظ لدى هزة رأس من الأفندي الجالس في الوسط؛ فيتناول ذراعي جعفر؛ يدس الكلبشات الحديدية في يديه؛ ثم يدفعه بغلظة ليوقفه خلف البغلة مباشرة بجوار عبد الرؤوف. ثم بدا كأن صورة المشهد قد تجمدت عند هذا الحد؛ وطال تجميدها حتى بدا كأن الزمن قد توقف نهائيا عن الحركة فلم يعد في الأفق ثمة نسمة؛ وليس في الصدور ثمة نفس من الأنفاس.."[38].

وقد جاء المثل مبثوثا في ثنايا الرواية ومفاصلها ليؤكد فكرة بديهية، مفادها أن العدالة في مصر أصبحت غائبة، فالمثل في الرواية لسان حال الناس والناطق باسمهم. فبعد أن تنفس المصريون الصعداء بعد انتصار أكتوبر المجيد وتطلعوا إلى عهد جديد تكون فيه مصر دولة عصرية حديثة تحتل مرتبة مرموقة بين الدول، فإذا بنا نجدها قد احتلت تلك المكانة ولكن في الفساد والرشوة والمحسوبية، ونسب الفضل والعطاء إلى غير أهله، فأهمل جيل النصر، واحتفي بجيل الانفتاح، فانتشرت ظاهرة الفساد، وأفرزت الآثار المدمرة لتفشي الدمار الذي طال كل مقومات الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فأهدرت الأموال والثروات الوطنية المعول عليها في بناء مصر والنهوض بها، وضيعت الجهود، وعطلت الطاقات، وتعرقل إنجاز الخدمات إلى المستوى الذي يديم الفساد في كافة نواحي الحياة. فيختلط الحابل بالنابل، فلا يعرف "من هو أحق بامتلاك الثروة؟ الحاكم أم اللص أم كليهما معا حتى يصبح اللص هو الحاكم والحاكم هو اللص!!.."[39].

وعندما تخلع مصر ثوبها الزراعي، على أمل أن تكتسي ثوبا صناعيا، فلا تنل هذا ولا ذاك، فإن "مصر يا إخواني مقبلة على الخراب الأعظم لأنها الآن تخلع شخصيتها الحقيقية لتلبس هذه الخرق المخلوعة عن جسد الغرب المريض تنقل إلينا جراثيم كل أمراضه، هذه الجراثيم أرغمت مصر على أن تكون بلدا صناعيا مرموقا؛ لا بأس ولكن لماذا لا تبقى في نفس الوقت بلدا زراعيا خصيبا كما هي طول التاريخ؟! الكارثة أن الصناعة التي فرضها علينا نظام السادات المتهرئ لا تدخل مطلقا في باب الصناعة بقدر ما تدخل في نطاق المشاريع الاستثمارية؛ كل رأسمالي لص هرب دماء الشعب المصري إلى الخارج في زمن مضى جاء يستأنف السلب والنهب باسم الاستثمار؛ يشجع المصريين على الاستهلاك في رفاهية لا أساس لها من الواقع"[40].

ولذلك فـ "حين يرى المواطن أن ثروة بلاده منهوبة مستلبة فإنه ـ تلقائيا ـ يصبح مستعدا لمؤازرة أية قوة أجنبية توهمه أنها ترد إليه ما انتهب منه!! .. ذلك في نظري هو سر دوام احتلال مصر على مدى الأزمان يتسلمها غاز جديد قوي من غاز قديم ضعيف والشعب يتفرج على صراع اللصوص حتى إذا ما انتصر أحد اللصين على الآخر انقلبوا يباركونه يتملقونه طمعا في دوام الفتات"[41].

وقد وجدنا في الرواية كثيرا من الأمثال الشعبية التي تضم بين طياتها ما يشير إلى هذه المعاني، وذلك في

قالب محكم البناء قوامه الإيجاز والظرف والفكاهة والسخرية اللاذعة وتلك بحق مدعاة لانتشار المثل وذيوعه وتأثيره في توجيه سلوك سامعيه، وقد أوجز ذلك الماوردي (ت450هـ) في كتابه أدب الدنيا والدين فيقول:

"للأمثال من الكلام موقع في الأسماع، وتأثير في القلوب، لا يكاد الكلام المرسل يبلغ مبلغها، ولا يؤثر تأثيرها، لأن المعاني بها لائحة، والشواهد بها واضحة، والنفوس بها وامقة، والقلوب بها واثقة، والعقول لها موافقة، فلذلك ضرب الله الأمثال في كتابه العزيز وجعلها من دلائل رسله، وأوضح بها الحجة على خلقه، لأنها في العقول معقولة، وفي القلوب مقبولة"[42].

من ذلك ما ورد على لسان الباشمهندس عدلي، في توبيخه لسلوك الناس من تقاعسهم في الدفاع عن أنفسهم، والزود عن حماهم، ونصرة المحتاج، وتسليم هذه المهمة إلى اللصوص وقطاع الطرق لينوبوا عنهم في التصدي للحكام المستبدين، فيسرقون ثرواتهم ويزوعون شيئا منها على الفقراء ويحتفظون بالباقي، معلقا على ذلك بالمثل:

"قسمة غير عادلة، استجرتم من الرمضاء بالنار.." [43].

والمثل هنا لا يحوي إشارة استنكارية توبيخية فقط، بقدر ما هي دعوة لعدم الاستجابة لتلك الخرافات والأوهام، والخروج على الظلم والطغيان.

"ولما كانت الألفاظ والتعبيرات الشعبية والكنايات المعروفة بين الناس في أحاديثهم اليومية تعد فرعا من فروع الأدب الشعبي، فإنها في الغالب تتسم بغزارة المعاني، ولطف الكناية والتشبيه وواقعية الصور البلاغية، وهي ذات تراكيب مكثفة وجمل يغلب عليها الإيجاز والطرافة"[44].

نجد المثل الذي يرد على لسان "مسعدة"، الأم المكلومة بفقدان أبنائها الذكور، واحدا تلو الآخر، بعد وفاة زوجها وهي شابة لترعى أبنائها اليتامى وحدها، إنها الأم الفلاحة ببساطتها وعفويتها وعمقها أيضا، فهي أنموذج للرجولة إذا صدقت على امرأة، حتى لنستشف تلميح الكاتب بذلك من خلال العنوان الداخلي لهذا الجزء[45]، فيطلع الكاتب المتلقي على صورة عن قرب لها، إنها الزوجة المثالية التي اضطرتها الظروف الصعبة، بعد وفاة زوجها "عبد الرسول أبو شهبة" وهي شابة صغيرة السن، للعمل من أجل إعالة أسرتها، وعلى الرغم من تعرضها ـ شأنها شأن من ليس لها بعل في المجتمعات العربية ـ للقيل والقال، وألسنة الناس والشائعات، إلا أنها ترفعت عن الرد عليها، وولت لها ظهرها، وعملت بطيب أصلها، لتكمل رسالتها السامية، في رعاية أبنائها، وتزويج بناتها، فنراها تشجع نفسها، بالقول:

"اجمدي يا بنت يا مسعدة أنت الأخرى لا تشمتي فيك العوازل، الله جاب، الله أخذ، الله عليه العوض..."[46].

يمزج الكاتب ـ أحيانا ـ بعض نصوص الرواية بنصوص دينية استلهمها من القرآن الكريم، إما تضمينا، كما في :

"سينتقل من جحيم الفقر إلى جنة عرضها عرض السموات والأرض"[47].

أو تصريحا، كما في: "بهت الذي كفر"[48].

أو بعض الأقوال المأثورة، كما في: "من كان لديه الذهب! الناس إليه ذهبوا! ومن ذهب عنه الذهب! الناس عنه ذهبوا!! ومن ذهب عنه الفضُ! الناس عنه انفضوا!!"[49].

كما تقتبس الرواية أبيات من الشعر العامي ممثلا في أشعار فؤاد حداد، لتنسجم مع عادات القوم، وتعبيراتهم العامية المفعمة بالتلقائية والبساطة، وتعبر عن أحداث الموقف نفسه، وما يشعر به من حسرة وحزن، على ما آل إليه وضع المجتمع المصري، ومكوناته المختلفة ـ خاصة الريف ـ من تدهور وتردي، حيث يقول:

"رحم الله فؤاد حداد أعظم شعراء عصره؛ لقد عبر عن هذه "الوكسة" التي نحن فيها الآن أجمل وأبدع تعبير:

نقلد الحجل رجل برجل نتزغزغ

وانط ع المهل لاحسن عظمي يتدغدغ

ودي برضه بالمثل خايفه الحوصلة تتمغمغ

إزاي حنعمل أكابر قبل مانلغلغ

بنقلد النغنغة من غير ما نتنغنغ

فالحين نبغبغ!

ياليلي يا عيني ونغني بالموال"[50].

أما على مستوى الصياغة، فيتولى سرد الرواية "الكاتب" نفسه، ليس بوصفه مؤلفا لها فقط بل ومشاركا كذلك في أحداثها، بلغة مطبوعة بطابع السرد الشعبي حيث «حضور اللغة اليومية من خلال لغتها الخاصة (Sociolecte) بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها»[51].

وتتميز هذه الرواية بلغتها المحلية (اللهجة)، ودورها في التعبير عن عالم الشخصية بتلقائية وبساطة ووضوح، وكذلك في الوصف الدقيق للكثير من مكونات البيئة الريفية من نباتات وحيوانات وطيور. كما برع المؤلف في استخدام كم كبير من الألفاظ والتعبيرات الشائعة في أوساط العامة في ريف شمال مصر خاصة قرية "سيدي سالم"، من قبيل: "نافوخه فخطرف" (ص 57) بمعنى: عذبوه فهذي، "رفتوه" بمعنى: تم فصله من العمل (ص 151)، "شغله كروته" أي: أدى عمله بغير إتقان (ص 229)، "بعد الضهر" أي: بعد الظهر (ص 197)... وغيرها.

وكم كبير من التشبيهات الغنية بالخيال الخصب، من قبيل:

"بدأت الأراضي الزراعية الخضراء والصفراء والبيضاء تلد أخصاصا وأعشاشا مبنية بالبوص والخشب والطين"[52].

"الترعة الصغيرة المتفرعة من السلمونية في شكل صليبي؛ تمتد أمامنا كجرح عظيم الحجم متورم الشفرتين بقروح سوداء"[53].

"ظهرت الأشجار كأن الضوء قد نحتها من كتلة الظلام"[54].

"إنزاحت الأغطية السوداء الرمادية عن هياكل الدور فظهرت عارية"[55].

"أما الممر الذي يمضي أمامها فكأنه خط رفيع بالقلم الرصاص الباهت خطته يد طفل عابث في مواجهة قطيع من النخيل"[56].

وقد نجح "خيري شلبي" في تطويع اللغة في الرواية بما يتوافق مع أجواء الأحداث والتعمق في بواطن شخوص العمل. فتطل الرواية ببساطتها، واقترابها في بعض المقاطع من اللغة العامية، خاصة حين تجري على ألسنة الشخصيات؛ منها مثلا حديث وهدان عن زوجته روحية:

"طهقت من نفسي، الولية المنجوسة هي الأخرى لم يكن منظرها مشجعا؛ فكانت هي أكبر برغوث من براغيث الغم الأزلي. جنس الكلب لم تعمل بالوصية التي اتفقنا عليها في العصاري وهي بنفسها تطحن لي البلحة في الهاون. لم تسرح شعرها المجلد؛ بقيت بنفس الجلباب الزفر الملطخ بالعجين الناشف وبقع الزيت، ما صدقت إن شالت الأكل حتى دخلت القاعة فرمت جثتها على المصطبة وقال شخيرها: إللي يعرف يصحيني يبقى جدع. هي دائما تفعلها؛ وأنا

دائما أكون جدعا فأصحيها من عز النوم أحكم عليها بتسريح شعرها وتغيير جلبابها؛ لكنني الليلة حلفت ألا أهتم بها حتى أشوف أخرتها مع هذه المرأة القحباء بنت الرفضي.."[57].

وانظر كذلك حديثه عن ابنة عمه صبيحة، التي يخوض في عرضها، ويتهمها في شرفها، فيقول:

"كل العائلات فيه الخير والشرير، وإذا كانت الملعونة اسمها صبيحة جابر عقل، فإن القِدْر إذا انقلبت على فمها تطلع البنت لأمها، وقد طلعت صبيحة لأمها بالفعل، ودم العقالوة بريء منها .. (متوجها بالحديث إلى أحد الجلوس) .. هذا والله ما حسبت حسابه يابو نجم قبل أن أتكلم؛ لكنني لابد أن أتكلم حتى أزيح الحمل عن ظهري وقفاي. كونك من عشاق صبيحة؛ وكونها تفتح لك دارها ورجليها لكي تحميها ليس له دعوة بما أتكلم فيه"[58].

أو حديث "باهر" عن زوجته البائعة السيئة السمعة (كاملة أيوب)، عندما ألمح له بعض أصدقائه عن سوء خلقها وفسادها، بالقول:

"أعرف كل ما يدور في دماغك! رأيت شواهده وتأكدت منها!! .. بيني وبينك أنا محتاج لفلوسها! لطعامها! لفراشها! لجسدها! والمحتاجة غناجة!!"[59].

وكلها وغيرها الكثير مما تحفل به الرواية من عبارات، عبارات لا تحمل فقط اللغة العامية، وإنما تعكس أيضا طريقة تفكير الفئة التي تستعملها، وهذا ما تتعمق الرواية في تفصيله باشتغالها على العادات السائدة في الأوساط الشعبية، واحدة منها نظرة الاحتقار هذه التي لا يكتفي الزوج بإلقائها على زوجته المهملة في نفسها، بل تمتد إلى ابنة عمه أيضا المطعون في سلوكها، أو من الزوج الذي ينظر إلى المرأة على كونها صفقة، لا قيمة لها في ذاتها بقدر ما تمتلك من مغريات، كل ذلك مع استخدام أسوأ الألفاظ والتعبيرات النابية التي حفلت الرواية باستخدامها على ألسنة أشخاصها الذكور[60].

تضمنت الرواية كثيرا من العادات والتقاليد الخاصة بالمجتمع الريفي، في المناسبات الاجتماعية: كزواج الأقارب (زواج صبيحة من ابن عمها صفوان)[61]، والاحتفال بالمواسم والأعياد الشعبية (طقوس الاحتفال بليلة القدر)[62]، وزيارة الأولياء[63].

غير أن ما يلاحظه القارئ على لغة الرواية هو بساطتها وقربها من اليومي واشتغالها على الوجدان الشعبي، واتجاهها التأصلي الهادف إلى الغوص في عمق بيئتها المحلية كاشفة من خلال التراكيب اللغوية التركيبتين النفسية والفكرية، سواء على مستوى التطور الدلالي لبعض مفرداتها، كما في تأصيله لكلمة "الشاطر" التي ارتبطت اصطلاحا بالاجتهاد والتفوق، الذي يختلف مع معناها اللغوي الذي يدور حول السلب والنهب، وكيف ربط بين معناها الافتراضي والواقعي، "انعكست الآية عندكم فبات لقب الشاطر. وهو قاطع طريق ـ مكافأة تمنح للأطفال الأذكياء والشبان النجباء والرجال الذين ينجحون على حساب أي قيمة!!"[64]، أو في أحد أوضح معالمها وهو إجلالها للمقدس سواء كان الأولياء الصالحين، أو نصوصا بعينها، انظر لتأصيل الكاتب لسيرة "سيدي سالم" الذي نسبت إليه اسم قرية بكاملها، (وهو أحد المشايخ الكبار الذين أصبح لهم مقاما يزوره الناس تبركا)، وموقف أمه عندما ذهبت به إلى سيدي إبراهيم الدسوقي حتى اتخذه تابعا له:

"وكان سيدي سالم طفلا في العاشرة من عمره يوم ذهبت به أمه إلى سيدي إبراهيم الدسوقي تلتمس بركته لابنها شأن معظم الأمهات في هذه البلدان الدسوقية. قال الراوي: فلما رآه الدسوقي توسم فيه الصلاح الفطري وسلامة القلب فوضع يده الشريفة على كتف الصبي وقال لأمه: دونك والطريق، يعني اذهبي واتركيه؛ فما كان من أمه إلا أن أطلقت الزغاريد المدوية، وظلت تزغرد وتغني من الفرح طول الطريق إلى بلدتها، ومنذ أن تركته نسيت أنه ابنها، باتت تزوره في كل عام مرة أو مرتين، فيسرها منظره وقد نما فأصبح شيخا مهيب الطلعة بلحية جميلة وجبين وضاء

وعين يسكنها الحياء، فتلتمس منه الدعاء لها ثم تقفل عائدة إلى دارها"[65].

ولا يفوت الكاتب خلال ذلك العرض التأصيلي أن يعرج على أحد كرامات الشيخ الدسوقي، فيحضر أحد أوجه الموروث الشعبي المتصل بالغيب في الرواية من خلال ما يقدمه الولي الصالح، من معجزات خارقة للطبيعة، لإضفاء القدسية عليها، وما يتبعها من تقديم الإرشادات والتوجيهات. من قبيل هذا الموقف، الذي استنكرت فيه أم "سيدي سالم" على "سيدي إبراهيم الدسوقي" تناوله ما لذ وطاب من الطعام (دجاجة مشوية عطرة الرائحة)، ولا تجد أمام ابنها سوى رخيص الطعام (طبقا من المش واللفت، وعلى فخذه رغيف مقدد وبعض أعواد الفجل)، فاندفعت غاضبة بالقول:

"متأخذنيش يا مولانا! بقى ده يصح برضه؟ تأكل فرخة مشوية! والولد يا قلب أمه ياكل مش حادق! وهو بيخدمك ليل نهار؟! أنا لمؤاخذة باسأل بس يعني!

نظر إليها أبو العينين باسما؛ وكان قد انتهى من أكل الدجاجة فلم يبق منها سوى كومة صغيرة من العظم والشغت. قال:

. تريدين معرفة السبب ياخاله؟

. فقط يا مولانا!

فسحب أبو العينين نظرته أمام أم سالم فألقى بها فوق كومة العظم الممصوص، فشوح بذراعه صائحا فيها:

. هش قومي!

فإذا بالدجاجة قد نهضت من كومة العظم واقفة تقأقئ وتجري إلى الخلاء. فنظر إلى المرأة المذهولة وقال لها:

. حين يستطيع ابنك فعل هذه يحق له أن يأكلها!!

فألقمت المرأة حجرًا؛ سلمت على الشيخ طلبت عفوه، ثم على ابنها طلبت دعاءه، وعادت إلى دارها في البلد"[66].

حيث استطاع الشيخ الدسوقي بقدرته أن يفعل ما يعجز غيره القيام به، فأحيا الدجاجة بعد أن أصبحت عظاما بمجرد أن أمرها بذلك (هش قومي!) (فإذا بالدجاجة قد نهضت من كومة العظم واقفة تقأقئ وتجري إلى الخلاء)، وهو بما يمثله من سلطة خارقة للبسطاء من الناس بمثابة طوق نجاة، وصمام أمان، ضد مصاعب الحياة ومشاقها، والرواية في عرضها للاعتقاد بالأولياء الصالحين معتمدة الحوار بين الشخصيات قد مزجت في ذلك مزجا واضحا بين الواقع الشعبي والأسطورة والتراث، فاتحة النص للمتلقي على أكثر من قراءة.

ثالثا: الواقعية السحرية:

في أبسط تعريف لها هي: "امتزاج الواقع بالخيال في أرض الواقع بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر بسهولة، ويضع الكاتب روايته في سياق يسلم بها ويصدقها القارئ كأن حدث القصة أو أحداثها تقع حقيقة ولم تكن كل الرواية فيها ما وراء الواقع بل جزء من هذه الأمور فيها، والكاتب بتراوحه بين العالمين يسهل قبول القصة واقتناع القارئ"[67].

ومن خصائصها أن "العادي واليومي يتحول إلى ما هو مرعب وغير واقعي، فهي فن المفاجآت حيث يحدث غير الواقعي على أنه جزء من الواقع، وليس للأحداث التي تقع فيها تفسير منطقي. إنها لا تحاول أن تستنسخ الواقع بل تحاول أن تفهم الغموض الكامن وراء الأشياء. وهي محاولة لفهم التلاحم الحميم بين الواقع والخيال"[68].

ويفرق الدكتور صلاح فضل بين الواقعية السحرية والتعبيرية؛ لأن التعبيرية أولت اهتماماً بالغاً للعناصر

الخيالية المعروفة وللجوانب الاجتماعية معاً، في حين الواقعية السحرية تفادت عالم ما وراء الطبيعة ولا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية بل يتمثل هدفها الأساس في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع وأكثر ما يتبدى ذلك في الرسم، فإن الفنان التعبيري يطمح إلى الهروب من الواقع إلى عوالم غير واقعية، أما الفنان في الواقعية السحرية فيواجه الواقع محاولاً فك طلاسمه وأسراره، وكذلك في الأدب القصصي فإن الأحداث المهمة في القصص التي تتكئ على الواقعية السحرية لا تخضع للشروح المنطقية أو الاجتماعية، فالكاتب لا ينقل الواقع حرفياً ولا يبعد عنه تماماً إلى عوالم أخرى غير متماسكة كما في السريالية ولكنه يلتقط السر المهم الكامن في أحشائه[69].

ومن مميزات هذا الاتجاه عند خيري شلبي هو امتزاج الخيال بالواقع بشكل سلس، وتغيير الأحداث اليومية واستحالتها في نسج القصة بصورة يؤمن بها المتلقي.

وسوف يتضح لنا أكثر من خلال تحليل نماذج النصوص المتفرقة التي تحتويها الرواية في أكثر من موضع، والتي يقدم من خلالها الكاتب بضمير المتكلم، تلك القرية المصرية التي هي في حقيقة الأمر قريته هو، يقدمها بكل ما تحمله من متناقضات وبما تختزنه من عاداتٍ وتقاليد وأساطير ذات صبغة خاصة، وينجح الكاتب باللغة القصصية الموحية في أن يقدم لنا ذلك الأسى الذي يشكل ملامح تلك القرية بناسها بفقرائهم وأغنيائهم ببساطتهم وتعقيداتهم، وفي هذه القصة يتداخل الواقع مع الخيال، ويتعامل الكاتب مع ما هو خيالي على نحو يشعرنا بأنه واقعي بل إنه ليتداخل مع الواقع ويتفرع منه كما لو كان مماثلاً بالفعل وهذا المنحى القصصي عرف به الكاتب ويتجلى في هذه الرواية على أتم وجهٍ، يقول الراوي على لسان "مسعدة" المرأة المكافحة التي مات زوجها وتركها ترعى ستة صبيان وخمس بنات، وهي تشكي حالها للشيخ عبد المقصود، ممنية نفسها بالفوز ببغلة العرش، لأن صلتها بالله متينة، فهي أم الشهداء التي فقدت كل أبنائها الذكور بسبب الحروب، واستعوضتهم خيرا عند ربهم، لتكمل مشوار كفاحها في تربية بناتها وتزويجهن "كنت أقعد وحدي في قاعة الفرن أبكي من كل عين جفان، فيدخل القمر من النارزة في السقف يقول لي: نشفي دموعك يا مسعدة وتوضئي فإن الله قادم لزيارتك الآن .. فأقوم في الحال أتوضأ، أتربع في انتظاره، أقرأ الآيات في الترحيب بمقدمه الجليل، ما هي إلا شعرة من الوقت حتى أشعر أني أنتفض من الخوف اللذيذ، خوف العروس لحظة ينغلق الباب عليها مع عريسها لأول مرة، يغمرني الهدوء والراحة، ينزل القمر فيقعد أمامي فوق قبة الفرن، فأتأكد أن عباءة الله كالناموسية تنطرح علي أنا وحدي، أكاد أسمع أنفاسه جل شأنه يقول لي: لا تحزني يا مسعدة فالمؤمن مصاب دائما وحقك عندي لا يضيع أبدًا .. أسمع أصواتا في الخلاء تناديه سبحانه صارخة: الله أكبر، تتردد في الخلاء متكررة متكاثرة في مهرجان كأنه فرح لعرائس الجنة، فأعرف أن صلاة الفجر قد وجبت، فأنهض واقفة في اتجاه القبلة، حين أسجد تحتويني طيات ضوئه وحين أركع يلمس جبهتي طرف ردائه، فحين أفرغ من ختام الصلاة أسمعه في صدري يرن قائلا: قومي يا مسعدة شوفي شغلك ياست الستات يا أم الصبيان والبنات . ألف الطرحة فوق رأسي وفوقها الحواية ومن فوقها البلاص، أجري أتمخطر كالفتاة العذراء إلى الترعة فأملأه وأرجع أصبه في الزير وأعود لأملأه من جديد ... خمسة أدوار، رايحة جاية، في الروحة الخامسة يلتقيني قرص الشمس على خد السكة البعيدة أحمر كرغيف طالع من الفرن يحوطه الدخان، فكأنني أكلته ساخنا بنار الفرن، فإذا أنا صبية عفية تجدد فيها الشباب .. أعود والشمس مروحة تعافي حوش الدار بالعافية تلف وجهها بشالها الأحمر الذي تركته في حوش داري حين تدخله في الصباح .." [70].

ونظن أن لجوء الكاتب إلى استعمال الرؤيا أو الحلم فيما روته "مسعدة"، جعله يلجأ إلى الأسلوب الذي يعتمد على تداعي الصور والمعاني والخيالات والذكريات، الممزوج بملامح الصوفية التي تصل المادة بعالم الروح والغيبيات حيث "تزول المسافة بين الرائي والغيب: يخاطبه الله، ويجري حوارًا معه؛ وهكذا يتوحد في الذات الصوفية عالمًا، ويصعد في معراجه فوق الأنبياء حتى يبلغ الله"[71]، فالرؤيا أو الحلم "وسيلة تثبيتية لجدول القيم الخاصة به،

وطريقة إقناعية للذات أولاً، وللغير"[72]، فتبصر الذات حقيقتها الغائبة عبر تراسلها معه سبحانه وتعالى روحانيا، فتصيبها الطمأنينة والسكينة وتدفعها إلى مواصلة السعي نحو الأفضل دون التعذر بأعذار واهنة.

وهي نفس التقنية التي استخدمها مع وهدان في حديثه مع القمر، حيث يقول على لسان وهدان:

"القمر هو الآخر منجوس خبيث مكار، ليس سهلا؛ قال لي: يا وهدان يا ابن جبرية أنت اتأخرت في مجيئك بالجلباب ... يا قمر يا ابن ديك الكلب هل انت معي أم معها؟ ..... فغمز القمر بعينيه غمزة خبيثة ودار بنفسه في بطاطين السحاب، ..... صار يرميني بالحصى ... فلما ارتفع غضبي إلى عنان السماء ملامسا أطراف السحاب ظهر القمر الشقي كأنه يصالحني: اختفت الغمزة الخبيثة من وجهه فبقى رائقا ... جعل يتنزل يتنزل حتى قعد على حجري كطفل ملظلظ تفوح منه رائحة اللبن؛ فشعرت في الحال بأي يجب أن أدلعه أهشكه أرمي به في الهواء كالكرة لألقفه بسرعة وأضمه أطوي عليه صدري .... استكان القمر على صدري محدقا في السماء بنظرة بريئة؛ فرأيت الله سبحانه وتعالى كالفانوس يرفع قبي على قراطيس ضوئه الملون بألوان الزهور؛ فصحت هاتفا: الله أكبر؛ فجاوبني هاتف أقوى: الليلة ليلة القدر أفق يا بجم يا من تدعى وهدان؛ فهذه هي طاقة الضوء التي تسمع طول عمرك أنها تنفتح في السماء علامة على ليلة القدر، فمن قُدر له أن يشهدها فعليه أن يدعو في الحال بالدعاء الذي يريده يتوجه بالأمنية التي يحلم بها فإذا هي متحققة في الحال. هي طرفة عين من عمر الزمن انسدلت عليها الأجفان قبل أن أتملاها. سرب من طيور الأمنيات والأحلام هب فزعا من أعشاش دماغي، لا أعرف لأي منها أبدأ بالدعاء لكن الفانوس انطفأ كما انبثق في لمح البصر؛ فاختفى سرب الأمنيات ولم أعد أرى سوى ظلام الفقر والعوز وشخير روحية .. اختفى القمر فلم أجد على صدري غير هذه التلفيعة السمراء التي عاشرتني نصف عمري على الحلوة والمرة وها هي تشهد على صدق ما أحكي"[73].

حيث اقترن أسلوب السرد الذاتي في هذه القصة بالخيال الفني المبني على الصور البلاغية، مع الحضور الفني لحلم اليقظة ويتداخل نسيج الأحداث الواقعية بالخيال أو الواقعية السحرية في بنية النص، بما يحمله ذلك من دلالات وإشارات تتيح للمتلقي استيعاب الحدث أو الموقف والتواصل معه لإنتاج دلالات جديدة.

يجسد الكاتب من خلاله عالما أفضل ممسكا بالسراب على أرض الواقع.

إن تداخل الخيال بالواقع من خلال توظيف الحلم، ينتج نصا محرضا للوعي والتفكير والمشاركة، يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم حول توظيف الحلم في الأدب المعاصر: "الإنسان المعاصر لا يقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف – وجنح إلى اكتشاف اللاشعور، من خلال تعقد العلاقات الاقتصادية .. وكان لابد أن نرى وسائل جديدة غير مألوفة، على شكل القصة، وعلى لغتها وعلى أسلوبها فتكتشف ما تستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ومنطق اللاشعور"[74].

وبأسلوب حكاء ماهر يعرف كيف يجتذب قارئة من خلال نصوص جميلة مدهشة مثيرة عبر عن مجمل التبدلات المجتمعية التي يعرفها الواقع اليوم وبخاصة في المناخ القروي في بلادنا، منها تعليقه أثناء خروجه بعد الإفطار في ليلة من ليالي شهر رمضان الكريم: "قررت الانصراف قبل أن يهجم طوفان التليفزيون بفوازيره الرقيعة وتمثيلياته الخرقاء؛ ألد أعداء الشعب المصري في العصر الحديث. كان قرين الخرافة فأصبح بديلا لها في حياة أهل بلدتنا"[75].

لقد أمتعنا وأدهشنا الكاتب عندما تحدث عن قريته واستطاع أن يستميلنا بقوة لأنه من خلال حديثه الجميل ولغته الفنية خلق عناصر من الحكي السلس الذي يشبع حاجتنا ورغبتنا الشغوفة في التعرف على نقاط التماس التي يتشابه فيها ما كان (الخرافة)، بما هو كائن (التليفزيون)، من خلال نظرة مقاربة تعيد تشكيل الماضي

بلغة الحاضر على شكل رموز معطاة ممثلة لأوضاع متكررة، لا تخلو من روح السخرية والمرح الذي يتميز به أسلوبه.

يقول الكاتب في فقرة أخرى من الرواية على لسان الشيخ عبد المقصود رجل الدين الأزهري المثقف، بنبرة استنكارية، يكسوها الحزن والتحسر على ما آل إليه حال القرية وواقعها "يبدو لي أنه لا مفر من الاعتراف بأني أنا الآخر أنتظر بغلة العرش. لقد دخلت الكهرباء البلدة، أصبحت الزرائب تضاء بالكهرباء؛ أصبح معظم الذين كانوا يطبخون على الكوانين بوقود الحطب وقش الأرز والجلة يطبخون على البوتاجاز؛ انقرضت الأزيار من الدور، القلل القناوي العظيمة لم تعد تظهر في الشبابيك لأن الثلاجات الكهربية انتشرت في القرية فلم يعد باعة الفخار يجوبون القرى؛ بل انقرضت الدور المبنية بالطوب اللبن ذي الكفاءة العالية في ترطيب الجو؛ حلت محلها بيوت مبنية بالأسمنت المسلح يضاعف من قيظ الشمس ومن صقيع البرد ..."(76).

ونلاحظ مما سبق أن الكاتب يحاول إقناعنا فنيًّا بأن ما يرويه أمر واقعي وليس متخيلاً عبر ربطه ببراعة بين المرجع الواقعي والمرجع التراثي؛ بدلالات أسهمت إلى حد كبير في إضاءة المعنى وإشراقه، حتى لتجد أن الأسطورة تتحقق بالفعل، بل وتقنع أنت نفسك أنها قابلة للتحقيق.

وأخيرا فإن ما يمكن استخلاصه بإيجاز من هذه النتائج التي خرجت بها الدراسة أن العلاقة جدُّ وثيقة بين الروائي خيري شلبي وبين التراث الشعبي بما فيه من حكاية ومثل وعادات وتقاليد؛ ويعتبر توظيف الحكاية الشعبية الأكثر حضورًا بين عناصر الموروث الشعبي الآنفة الذكر، يليها الأمثال والتعبيرات الشعبية فالعادات والتقاليد. وأن هناك ثمة عوامل عدة تضافرت ودفعت بالكاتب إلى توظيف التراث الشعبي، منها ما هو واقعي، وفني، وثقافي، فأما الواقعي منها يتمثل في مناخ الفساد والمحسوبية وتدهور منظومة القيم والأخلاقيات والمثل الإنسانية تحت زهوة الثروة في مصر، ملقيا أصبع اتهامه نحو السادات وحكمه السياسي وعصر انفتاحه، الذي سحق مصر وجعلها عبدة الثروة والمال، في أيدي قلة من اللصوص والفاسدين الذين يحكمون البلاد، ومن تبعهم من المثقفين الذين أخذهم بريق الثقافة الغربية، واستسلموا لها، فسقطوا في الخطيئة كما سقط فيها غيرهم، فكلهم مخطئون. أما الفني فتمثل في توظيف التراث المحلي وخاصة الحكاية الشعبية (بغلة العرش) بما تحمله من خصوصية، وبساطة وتلقائية يفهمها الجمهور المصري، وتوظيفها فنيا للتعبير عن تجاربه الروائية الخاصة. وأخيرا الثقافي الذي يتمثل في التمسك بالهوية، من خلال محاولته التأصيل والعودة إلى الجذور، ليتعانق الزمنين الماضي والحاضر، عبر تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة رؤى الكاتب للحضارة وفهمه لأسرار الحياة.

وفي توظيف الكاتب للحكاية الشعبية الخرافية "بغلة العرش" وإسقاط مدلولاتها على الواقع المعاش، بأحداثها وشخوصها وطقوس الاحتفال بها، لم يقع تحت غواية الموروث الشعبي بوصفه مخزونا ثقافيا كامنا في اللاوعي، بل نراه قد استحضر بعض وقائعها، ولكنه لم يستحضر الحكاية كما هي بوقائعها الكاملة، وكان ذلك التعديل نابعاً من طبيعة الفكرة والإحساس الذي أراد الكاتب التعبير عنه.

تحفل الرواية بالعديد من المظاهر الشعبية سواء على مستوى اللغة أو على مستوى الحدث، إذ جاءت لغة الرواية بسيطة تنبض بالحيوية والواقعية، تخالطها كثير من الألفاظ العامية والتعبيرات الشعبية المحلية، أما على مستوى الأحداث فهي وإن بدت متفرقة أو منفصلة على المستوى السطحي خاصة فيما يلمسه القارئ من تشعب للعناوين الفرعية داخل دفتي الرواية، إلا أنه يربطها حبل سري على المستوى العميق، إذ اعتمد الكاتب على بعض تقنيات السرد الروائي، لتنويع أسلوب السرد، والإحاطة بتفاصيل الأحداث، وربطها ببعضها البعض، وتجنبا للرتابة والملل. كتقنية الوصف، كما في وصف الملامح الخارجية والداخلية لشخصية "صبيحة"، وتقنية تناسل الحكايات: أي

أن الحكاية تتناسل عنها حكايات أخرى وهكذا، فحكاية "الباشمهندس عدلي" تناسلت عنها حكاية "باهر" وحكاية "كاملة أيوب" وحكاية "عوني بك" وهكذا...، لكن تربطها مرجعية واحدة، وهي رؤية الكاتب وتحليله للأحداث. كما عول على تقنية الرؤيا والحلم بوصفها وسيلة للتنفيس عن النفس، وتحقيق ما يعجز الإنسان عنه في الواقع، وما يتبدى خلالها من ملامح "الواقعية السحرية" التي تجلت عناصرها في الرواية ـ إلى جانب تقنية الرؤى والأحلام ـ في عالم الخرافة والأساطير والاعتقاد بالأولياء .. وغيرها من العوالم التي تبرز تأثر الكاتب الواضح بتيار "الواقعية السحرية" ورائده الكاتب الكولمبي "جابرييل جارسيا ماركيز".

كما يتبدى من خلال الرواية مدى انحياز الكاتب للمهمشين من أفراد المجتمع، بكافة صورهم ومستوياتهم الاجتماعية، وحرصه على تحقيق العدالة بين أفراد المجتمع، ليسود مناخ الحب والتعاون والسلم الاجتماعي.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

- د.إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، 1996م.
- أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرح وتعليق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1987م.
- أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، شرح وتعليق محمد كريم راجح، دار اقرأ، بيروت، ط4،1405هـ،1985م.
- خيري دومة: تقديمه لترجمة حسانين فهمي حسين لرواية مو يان: الذرة الرفيعة الحمراء، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2140، 2013م.
- خيري شلبي: رواية "بغلة العرش" الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.
- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاج، الكويت، 2000م.
- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآداب، بيروت، 1995م.
- صلاح الدين العبدي، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد 19 (4)، 1433 هـ / 2012م.
- د. فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 2009م.
- د. عبد الحميد إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، دار حراء، المنيا، ج2، 1983م.
- د. عبد الرحيم حمدان: توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة)، للروائي غريب عسقلاني، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون 2، شباط 2013م.
- عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م15، ع2.
- د. عزة عزت: الشخصية المصرية في الأمثال المصرية، د.ن، د.ت.
- د. علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاوعي في الذات العربية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
- د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1978م.

- د. علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مجلد1، عدد1، أكتوبر، 1995م.
- د. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.
- د. محمد صلاح زكي أبو حميدة: تقنيات السرد في رواية "ربيع حار" لسحر خليفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 1431هـ، 2010م، د.ن.
- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970م.

الهوامش والإحالات:

(1) خيري دومة: انظر تقديمه لترجمة حسانين فهمي حسين لرواية مو يان: الذرة الرفيعة الحمراء، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2140، 2013م، ص 10.

(2) د.محمد رياض وتار: " توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص12 ، 13.

(3) سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاج، الكويت، 2000، ص 40.

(4) عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م15، ع2، ص 186.

(5) انظر: خيري شلبي: رواية "بغلة العرش"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995م، مقدمة الرواية، تحت عنوان إشارة، ص5.

(6) علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مجلد1، عدد1، أكتوبر، 1995م، ص204.

(7) د.نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970م، ص91.

(8) انظر: د.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1978م، ص 176.

(9) الرواية: ص11، 12.

(10) نفسه: المقدمة، تحت عنوان "إشارة"، ص5.

(11) نفسه: ص270.

(12) الرواية: ص41.

(13) انظر نفسه: ص 18 : 22، حيث قصة سيدي سالم، والشيخ لإبراهيم الدسوقي وكراماتهما.

(14) انظر نفسه: ص 77 ، 78.

(15) الرواية: ص 42.

(16) د.محمد صلاح زكي أبو حميدة: تقنيات السرد في رواية "ربيع حار" لسحر خليفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 1431هـ، 2010م، د.ن، ص21.

(17) الرواية ص: 165.

(18) نفسه: ص 116، 117.

(19) الرواية ص: 280.

(20) انظر البحث: الجزء الخاص بالحديث عن ملامح الواقعية السحرية في الرواية.

(21) د.عبد الرحيم حمدان: توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة)، للروائي غريب عسقلاني، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون 2، شباط 2013م، ص 71.

(22) الرواية: ص 219.

(23) نفسه: ص 290، 291.

(24) انظر الرواية: ص 291، 292، 293.

(25) نفسه: ص218.

(26) نفسه: ص78.

(27) القبض على المثقف "الشاعر جعفر العطار" والفلاح "عبد الرؤوف العصرة" للاشتباه فيهما عن حادثة القتل والسرقة.

(28) انظر الرواية: ص 299 وما بعدها.

(29) الرواية: ص300.

(30) د.إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، 1996، ص 200.

(31) انظر: الرواية: ص 9، 10، 11، 14.

(32) أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرح وتعليق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ج1، ص 347.

(33) د.عزة عزت: الشخصية المصرية في الأمثال المصرية، د.ن، د.ت، ص 16، 17.

(34) الرواية: ص 132.

(35) نفسه: ص 219.

(36) نفسه: ص 10.

(37) نفسه: ص 301.

(38) الرواية: ص 301 ، 302.

(39) نفسه: ص 139.

(40) الرواية: ص 289.

(41) نفسه: ص 139، 140.

(42) أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، شرح وتعليق محمد كريم راجح، دار اقرأ، بيروت، 1405، 1985، ط4، ص 294.

(43) الرواية: ص 139.

(44) د.عبد الرحيم حمدان: توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة)، للروائي غريب عسقلاني، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون 2، شباط 2013م، ص83.

(45) انظر العنوان ص 219 من الرواية، والذي حمل اسم"مرجلة".

(46) الرواية: ص 225.

(47) نص الآية القرآنية الكريمة: (وَسَارِعُوا إِلَىٰ مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ) آل عمران: 133، انظر الرواية: ص 10.

(48) نص الآية القرآنية: (فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ) البقرة 258، انظر: الرواية ص:241.

(49) الرواية: ص 183.

(50) نفسه: ص 289، 290.

(51) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص105.

(52) الرواية: ص16.

(53) نفسه: ص242.

(54) نفسه: ص259.

(55) نفسه: ص260.

(56) نفسه: ص264.

(57) الرواية: ص 107 ، 108.

(58) نفسه: ص 113.

(59) نفسه: ص 207.

(60) انظر نفسه: على سبيل المثال لا الحصر: "شرموطة" ص 51، "أولاد القحبة" ص149، "ابن ديك الكلب" ص109، وغيرها.

(61) انظر نفسه: ص 115.

(62) انظر نفسه: ص 9 وما بعدها.

(63) انظر نفسه: ص 17 وما بعدها.

(64) انظر نفسه: ص 138.

(65) نفسه: ص18، 19.

[66] الرواية: ص 20، 21.

[67] صلاح الدين العبدي، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، 1433 هـ / 2012م، العدد 19 (4)، ص 91.

[68] د.فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 2009م، ص6.

[69] انظر: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص 31.

[70] انظر: الرواية: ص 223، 224، 225.

[71] د.علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاوعي في الذات العربية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص256.

[72] د.علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاوعي في الذات العربية، ص 258.

[73] انظر: الرواية: ص 108، 109، 110.

[74] د.عبد الحميد إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، دار حراء، المنيا، 1983م، ج2، ص 83.

[75] الرواية: ص 25.

[76] الرواية: ص 53.