

المحور الأول

شاعرية المطلع القصصى

- 1 -

يولى الكاتب اهتمامًا كبيرًا لصناعة الشكل الخاص بقصصه، فالشكل يُعدُّ معمار التجربة الذى يقيّمها ويدعمها بأركانها وقواعده. وانطلاقًا من هذه الرؤية المعمارية التقنية كان حرص (طه وادى) على بناء المعمار المتناسك؛ والقائم على بنية قوية قائمة على أسس تصميمية مميزة.. وأهم ما نراه ظاهرًا فى هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» الهندسة التصميمية التى أنتجت معمارًا خاصًا يتسم بالتناغم الهندسى، فالعمل الفنى - كما يقول سكوت - : «هو قبل كل شيء تصميم تقنى»⁽¹⁾. وأهم عناصر التصميم فى هذه المجموعة الاعتماد على البناء القصصى؛ باعتباره معمارًا شعريًا مصممًا. فيولى الكاتب عنايته الفائقة للمطلع أو للمقدمة الكلية، فهى تأخذ حيزًا خاصًا من مساحة اهتمام الكاتب، فبدايات العمل الأدبى تعتبر مواطن وعناصر مهمة لجذب المتلقى ذاته، وهذا أمر أقرّه النقد الأدبى نفسه، كما أوجدته صناعة القصيدة الشعرية العربية، واعتبرته صفة أساسية، والكاتب - هنا - كمبدع وناقد أهمه كثيرًا ذلك الدرس الشعري بعناصره كلها⁽²⁾.

- 2 -

والمطلع عند المبدع: يعنى ذلك الجهد الكبير المبذول والمكثف تحقيقًا للهدف، وتكثيفًا - أيضًا - للرؤية. فهو أول شيء يتفاعل معه القارئ، ويكتشف من خلال قراءته الخصائص التقنية التى يعتمد عليها المبدع، فيكوّن المتلقى انطباعه عن طبيعة هذه التقنية، ويظل هذا الانطباع محركًا ومتفاعلًا طوال الرؤية القرائية لهذا العمل؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن المطلع يظل مؤثرًا بطبيعة تشكيله على حساسية استجابة المتلقى.

(1) يُنظر: روبرت سكوت؛ أسس التصميم، ترجمة: عبد الباقي إبراهيم، دار النهضة، القاهرة - مصر، الطبعة الثانية، 1980 م، ص 5 وما بعدها.

(2) فى كتابه «جماليات القصيدة العربية» نرى اهتمام الكاتب (طه وادى) بالدرس الشعري وتقنياته.

- 3 -

ويقوم المطلع بمهمته الكبيرة في العمل الروائى؛ حيث يعتمد فيه الكاتب على تقنية سردية خاصة، يكتفٍ فيها طاقات لغوية تعمل على إنتاج العلامات التساؤلية، تلك العلامات التى تنشط مع فعل القراءة، ولهذا فإن المطلع القصصى لابد له من طرح السؤال المعروف: وماذا بعد؟⁽¹⁾.

فالبداية التكميلية للعمل القصصى لها طبيعتها الحكائية، وبجانب ذلك؛ فإن مثل هذا المطلع الروائى يفرز زخمه الشعرى المكثف. كما تكشف البداية المطلعية في العمل القصصى طبيعة البناء الكلى لهذا العمل، فهى إشارة بنائية قوية للمتبقى من السرد، كما هى - أيضاً - صلة قوية، وحلقة تؤدى إلى الحلقات السردية الأخرى. ومن هنا فإن البداية المطلعية تصنع انسجاماً، وكذلك تصنع ربطاً محكمًا لأجزاء التكوين السردى⁽²⁾.

وبما أن المطلع القصصى هو تكثيف تقنى - كما أشرنا - فإنه يجمع في نسيجه خيوطاً كثيرة تتداخل معها رؤى الكاتب منذ البداية.

- 4 -

وتعتمد المجموعة القصصية «الدموع لا تمسح الأحزان» على تكوين مطلعى في شكل ثنائى، يتمثل في اعتبار قصص المجموعة كلها بناءً شعرياً لقصيدة قصصية، كما يتمثل - أيضاً - في اعتبار كل قصة من قصصها قصيدة منفردة، تعزف إيقاعاتها الفنية بوسائلها التقنية. وقصة «إسماعيل يأكل الخس» تكون مطلعاً خاصاً لهذه المجموعة باعتبارها كياناً شعرياً مقصوداً، ولذلك تأتى قصة «المسحراتى» التى حملت دلالاتها الرمزية لتكون نهاية التكوين المعمارى لها، ومن هنا فقد حملت قصة «المسحراتى» كشفاً تقنياً له خصوصيته.

(1) انظر: نور الدين صدوق؛ البداية في النص الروائى، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، 1994م، ص 19 وما بعدها.

(2) نور الدين صدوق؛ نفسه، ص 19.

فهذه المجموعة تمثل بقصصها قصيدة شعرية من ديوان القصص الكلى للكاتب، ولذلك فإن الترتيب القصصى لمواد المجموعة يُعدُّ نسقًا بلاغيًا يمثل ويحقق الأبعاد الشعرية، أو الهندسة الشعرية التى يريدّها الكاتب؛ من حيث الشكل وطبيعته الدينامية الخاصة بها.

وأما الهندسة الأخرى التى تكتمل معها الثنائية فتتمثل فى مطلع كل قصة، باعتبار كل قصة وحدة متماسكة ومتشابكة كذلك مع الوحدات الأخرى. ومن هنا فنحن انطلاقًا من تلك الثنائية التقنية أمام هندسة ازدواجية للمطلع، فقصة «إسماعيل يأكل الخس» مطلع تكثيفى خاص للبناء الكلى للمجموعة، ومطلع هذه القصة رؤية تكثيفية للقصة باعتبارها الجزء المستقل، والمتداخل أيضًا مع السياق.

وتبدأ قصة «إسماعيل يأكل الخس» بتصوير حركى يجذب المتلقى إليه من الوهلة الأولى؛ حيث يكوّن الكاتب زاوية خاصة للرؤية التصويرية للبطل (إسماعيل) وعلاقاته الحركية بالزمان والمكان، فيرسم لوحة حية لدينامية الفعل اليومى له بقوله «فتح عينيه بصعوبة على طاقة يوحى ضوءها الهامس بميلاد يوم جديد، بدت حجرة النوم حيث ينام هو وزوجته على فُرْن فيها مثل ترعة راكدة تحسّس آثار الحصيرة فى جسده، جذب زوجته قائلاً: يا أم السعد قومى».

لم ترد... قرصها فى كتفها: قومى يا ولية؛ جاتيك سخونة... تحاول أن تبعد النوم من عينها، تلم أطراف جليباب باهت على ساقٍ جافة، قالت فى دلالٍ خشن:

يا راجل وحّد الله .. وقل يا فتّاح يا عليم⁽¹⁾

وانطلاقًا من رؤية (بوتور) القائلة: بأن كل تكوين إبداعى فى العمل القصصى يؤدى أبعاده الدلالية⁽²⁾... فإن أى مبنى له معنى توليدى دلالى خاص، وبذلك يكون هناك معمار مقصود يعتمد على كل لبنة من لبنات التكوين فى العمل القصصى.

(1) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، دار مصر للطباعة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1991م، ص 4.
(2) ميشال بوتور؛ بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، 1971م.

وهذا المبنى المطلعى الذى يُجابه المتلقى (بداية) يتركز فيه الكاتب على بُعدين هما:

البُعد الأول: التركيز الخاص على الفعل الماضى (فَتَحَ عينيه)، وتوليد المعنى الرمزى الكثيف للجملة لتفاعلها فى السياق؛ إننا نشعر بتكرار الفعل ورتابته فى حالة استمرارية يومية توحى إليها العبارة بكل أبعادها، إنه تعبير شعبى يُتداول بصفة يومية فى ريف مصر، ولكنَّ الكاتب صنع منه رؤية خاصة. وتلتصق هذه الجملة مع سياق التعبير الآخر لوجود الظاهر والحاضر من الطاقة (الفتحة)؛ فعند اصطدام العين بهذا الضوء المعلن عن ميلاد اليوم الجديد فإن الأمر يدل على طبيعة الزمن ومروره وضرورة اللحاق به.

إنَّ هذه الجملة الفعلية جاءت مرتبطة بسياق المطلع الذى يواجه المتلقى فى أول عهده بالمجموعة وقصصها، ويدلف الكاتب بعد استخدامه لتلك الجملة إلى حُمة المطلع، ماسكاً خيوط القصة بقوة؛ فضوء الطاقة يصطدم بمن فى الغرفة «غرفة القرن»، التى تحولت إلى مكان المعيشة الدائم لإسماعيل وزوجته أم السعد. إنها الحياة الريفية فى عمق بساطتها، إنها المعاناة من أجل الحياة والوجود وإثبات الذات. ومن خلال الوصف المادى للغرفة ومحتوياتها تتكثف الدلالات المعبرة عن حياة الريف، وحياة ذلك الفلاح المصرى الكائن فى قاع هذا المكان.

وبداية هذه القصة «إسماعيل يأكل الخس» تُوحى بتلك الطبيعة الدالة على العدم والفقر.

- 1 -

تقنية المطلع تعتمد على توليد رمزى مقصود من الكاتب؛ فهناك علاقة مقصودة بين الطاقة النافذة إلى الحجرة وبين الضوء الداخلى لهذه الغرفة، فمرور الضوء بها استُخدم فى حقله الرمزى، فهو الوسيلة الميقاتية الوحيدة للشخصية المرتبطة بهذا المكان، وهو ميقات أهل الريف، الذين يرتبطون ارتباطاً كلياً بالأرض، وعندما يدخل ضوء النهار البيت الريفى البسيط فمعنى ذلك أن الوقت قد مرَّ وأنَّ مَنْ بالبيت مِنَ النيام قد فاتهم أمر عظيم، ولكن

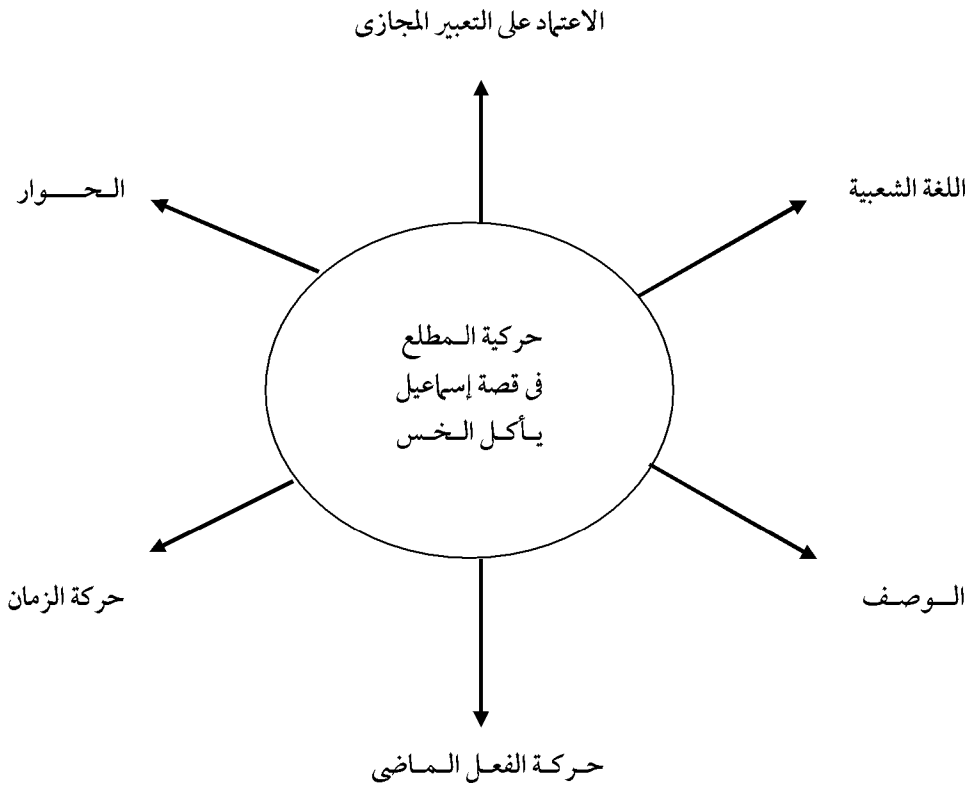
برغم رتابة الزمن عند (إسماعيل) إلا أن مرور الضوء داخل الغرفة من خلال هذه الطاقة يُنذر ويجدّر من الوقت وضياعه، إنه استهلال للقصة وللمجموعة كلها.

- 2 -

ويأتى وصف المكان والإشارة إلى رمزيات الأشياء كتكثيف خاص للرمز؛ فالقرن مكان النوم (لإسماعيل وزوجته)، والمساحة الموجودة في الغرفة أشبه بالترعة الراكدة منها بالمكان الأدمى، واستخدام التشبيه وربط العلاقة بين المشبه (الغرفة) والمشبه به (الترعة الراكدة) يُفرز إيجاءات كثيفة للمتلقى، الذى يفهم المقصود من تلك العلاقة؛ هذا من جهة.. ومن جهةٍ أخرى، فإن الربط بين المشبه والمشبه به يعطى إحساسًا بالملل واليأس من التغيير والتحوّل، هذا إلى جانب الإحساس بالرتابة.

واعتماد الكاتب على الفعل السردى القائم على الزمن الماضى من حيث التعبير المتلاحق يكتفّ تراكمات رمزية مع هذا المطلع، فيأتى الفعل (تحسّس) متلاحماً مع الفعل (فتح)، فيؤدى ذلك الترابط إلى كثافة دلالية مع بداية القصة؛ من جهة التعبير عن حال الشخصية وظهور أثر الحاصرة على جسد (إسماعيل). وبذلك يُضيف الكاتب - بطريق آخر - وصفاً لحال الفلاح وكفاحه للحياة ولقمة عيش الكفاف. ويأتى الفعل الثالث (جذب) زوجته أم السعد؛ لهذه التلاحقات الفعلية فيضيف دلالات تعبيرية أخرى، تشرح طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في هذا المكان - بين إسماعيل وزوجته أم السعد -. ومن خلال الأسلوب التعبيري الخاص يجذب الكاتب (طه وادى) المتلقى إلى جو الريف البسيط؛ وذلك باستخدام الجمل التعبيرية المميزة في هذا المطلع، فالكاتب يعمد إلى استخراج ما فى الشخصية من طبيعة عفوية فى القول، الأمر المؤدى إلى طبيعة التفاعل مع هذا العمل ورسم آفاق التلقى وزواياه.

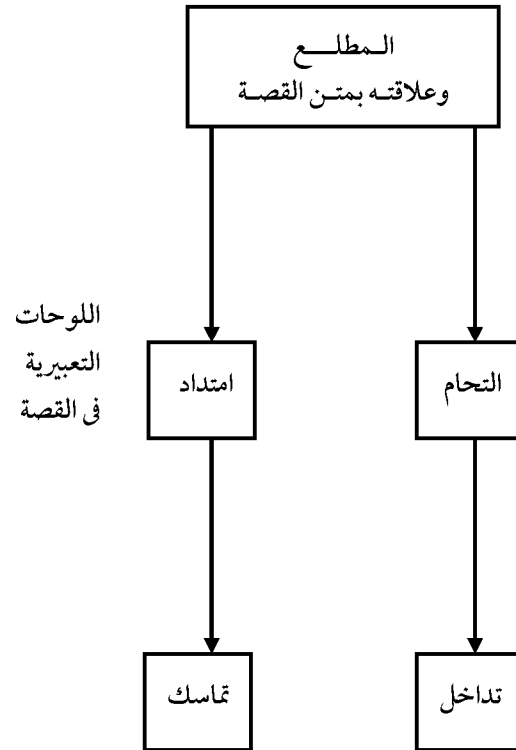
ويلتحم الحوار وحرارته مع الشكل الوصفى التلاحقى الفعلى، فتتحرك عندئذ الأبعاد القصصية مفضية إلى تفاعلات واضحة، تجذب بقوتها قارئ العمل. لقد جذب الكاتب قارئه بقوة ولطف، وشدّه إلى التفاعل الإبداعى مع هذه المجموعة منذ اللحظة الأولى.



إنَّ مطلع هذه القصة ليس وحدة منفصلة عن حُمة القصة كلها؛ لقد جاءت اللوحات التعبيرية منطلقة مع هذا المطلع ومتأثرة بطبيعته التكوينية، فنرى اللوحة القادمة بعده مباشرة تعتمد على جوانب الشرح والتفصيل، حيث يقول الكاتب بعد ثلاثة أشياء اعتادها إسماعيل - صارت كل عالمه -: زوجة يياشرها منذ سبع سنوات دون إنجاب، لا يعرف السبب ولا يفكّر فيه... وحمار ورثه عن أبيه؛ كما ورث حجرة الفُرن... وفأس ذات كف عريض. دورة حياة إسماعيل مثل مسيرة الشمس: لا تجديد ولا سأم⁽¹⁾.

(1) طه وادي؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 4

إنَّ هذا السرد يُعدُّ تفصيلاً (للمطلع) بعد إجمال، وذلك من زاوية الرؤية البلاغية، فهو شرح للتكثيف الدال في المطلع يستمد أبعاده منه.



وتتلاحم المقدمات (المطالع) التكثيفية في تلك المجموعة، فنرى امتداداً فنياً وتلاحماً منتظماً مع مقدمة قصة «إسماعيل يأكل الخس»؛ فتأتى مقدمة قصة «أم السعد تبيع البيض» - القصة الثانية في المجموعة - لتصنع امتداداً فنياً وتقنياً مع المقدمة السابقة، ولكن دون تكرار للأسلوب المطلعي السابق، بل تأكيد خاص لرغبة التنوع التقني، حيث تصنع كل قصة مطلعها الخاص، الأمر الذي يورد زحماً ثرياً في توليد الدلالات.

وينوّع الكاتب أسلوب المطلع في هذه القصة (الثانية) من المجموعة؛ فيعتمد على الأساس الحوارى الساخن بين (إسماعيل) بطل القصة الأولى وبين زوجته (أم السعد)، حيث تصنع الشخصيتين شكلاً ثنائياً تقابلياً يضيف على السرد حرارة وحركة، مما يساهم في تنوع وإثراء جوانب التقنية في المجموعة التى يطبّق فيها الكاتب فكرة النّظم بأبعادها الإبداعية.

تبدأ قصة «أم السعد تبيع البيض» بتوجيه قوى من أم السعد - زوج إسماعيل - لزوجها في لهجة شعبية لا تبعد عن التعبير الفصيح؛ فتقول له:

- يا راجل أنت لا تسمع الكلام .. ولا تريد أن تفهمنى ..

- لا تكونى عنيدة، التى تُحب رجلاً لا بد أن تسمع كلامه ..

- يا ميله بختى معك ..

- اخرسى يا غشيمة⁽¹⁾

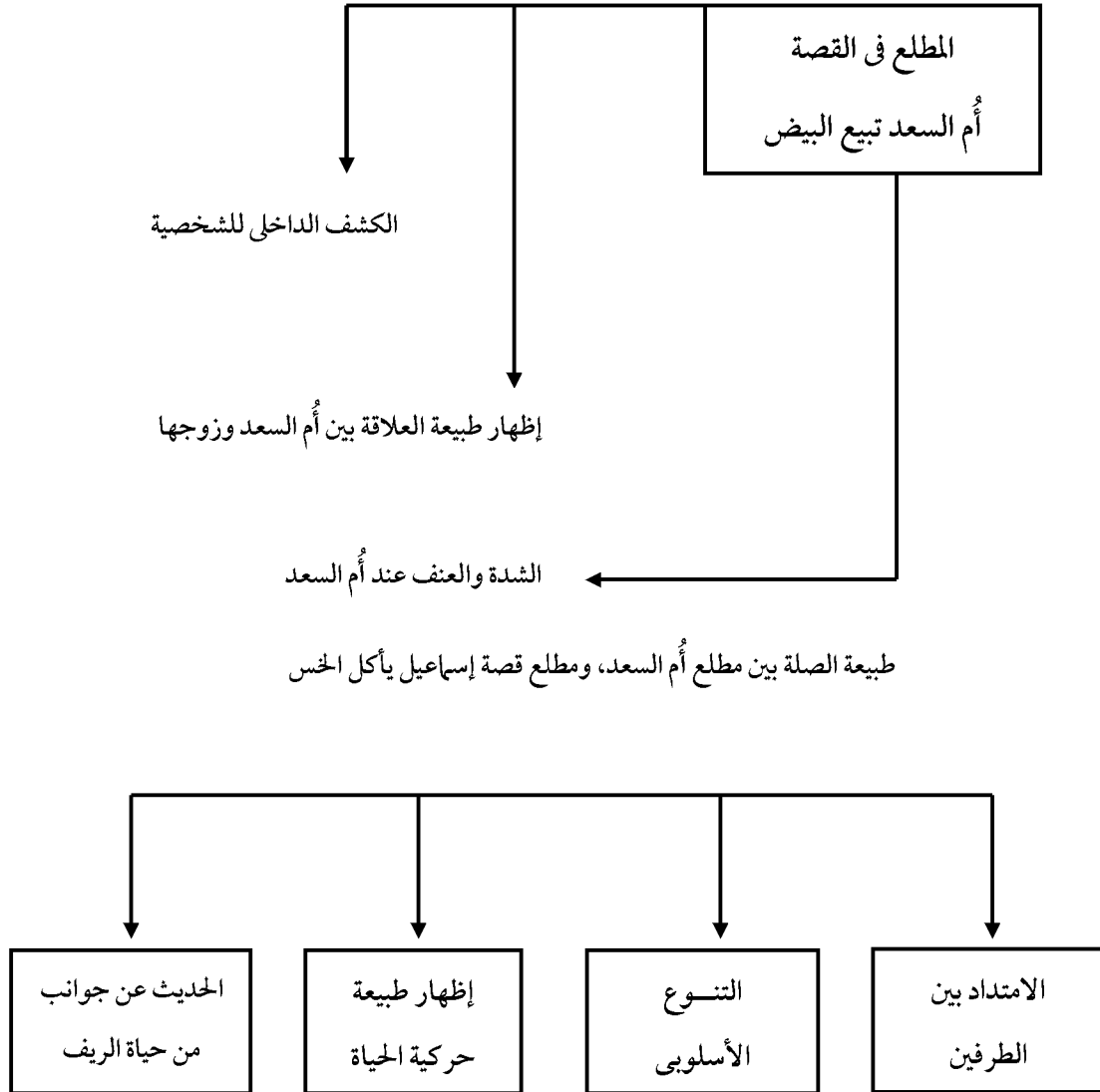
لقد كان الوصف السابق في المقدمة الخاصة لقصة «إسماعيل يأكل الخس» تمهيداً واضحاً ومقصوداً لهذه القصة الثانية، ففي القصة السابقة كانت البداية القولية من (إسماعيل)؛ عندما استيقظ فجأة على دخول نور النهار من الطاقة إلى غرفة الفرن... أمّا هنا فالبداية القولية الحوارية تبدأ من أم السعد - زوجه -. ولقد ركّز عنوان القصة على شخصيتها في حالة فعلية معينة «أم السعد تبيع البيض». وبذلك الأسلوب القصصى يصنع الكاتب تقنية مقصودة تتصل بطبيعة المكوّن السردى في هذه القصة.

وبداية هذه القصة تواصل حوار الصراع لشخصيتى الزوج والزوجة، فهما في حالة تنافر، أو في حالة ضدية؛ حيث التركيز على بُعدى التقابل المنتج لمشهد بلاغى يقوم على الدفع الضدى نفسه، وقد أنتج هذا التوجه الضدى - المعتمد على أبعاد تقنية معينة - أسلوباً خاصاً من جهة استخدام الألفاظ التعبيرية التلقائية، والتى كثّفها الكاتب في شكل حوارى عفوى،

(1) نفسه؛ ص 13 .

ومن ذلك توجيه الاتهامات لكل من الزوج وزوجته؛ فأُم السعد تتهم إسماعيل بقولها: (أنت لا تسمع الكلام، ولا تريد أن تفهمنى). فهناك عناد قائم بين الطرفين تأصل في قلوبهما، كل ينفر من صاحبه، ولا يريد أن يتعامل معه في أبسط مجالات التعامل؛ ويدل هذا القول على دلالات الاستنكار، بالإضافة إلى تعبيره عما يدور داخل هذه الشخصية من معاناة وصراع بجانب تفجير الأحاسيس الخاصة تجاه زوجها إسماعيل، وبالطبع سيكون رد الزوج قائمًا على مواجهة الزوجة بإظهار صفة من صفاتها التي دفعتها لهذا التصرف؛ فيقول لها: (لا تكونى عنيدة).

فالمطلع بهذا القول يمثل شجارًا حارًا يحدث بشكل مستمر مسيطر بين الزوج وزوجته، ويتغلغل هذا الحوار وتأثيره في حكايا السردية في هذه القصة؛ مولدًا - عندئذٍ - طاقات فنية لتصنع هذه الحرارة الشديدة، فنعكس ذلك - بالطبع - على الطبيعة الدينامية للقصة.



وهناك نوع آخر من المطالع التى اعتمد عليها الكاتب؛ حيث الاهتمام بالتجديد وعدم الركون إلى التكرار والرتابة، ففي قصة (البالونة) نرى تركيز الكاتب على حركة الإيقاع

الملحمى؛ والمتمثل في ترديد الجملة الشعرية الشعبية (قال الراوى)، وبذلك تتنوع أساليب المطالع. وجملة (قال الراوى) التى تصدم أذن المتلقى وتجذب (لأول وهلة) اهتمامه، وتستدعى معه طبيعة العناصر الشعبية. ويعمد الكاتب المقدمة القصصية لقصة (البالونة) مغللة في الأسلوب الملحمى، فيمد التعبير الجملى للاستدعاء الملحمى، فبعد جملة (قال الراوى) نرى امتداد الجمل وانتظامها مع جملة البداية هذه، فيضيف قوله: «قال الراوى: يا سادة يا كرام، صلُّوا على طه خير الأنام، الليلة أروى لكم حكاية لو كتبت الإبر على أوراق الشجر لكانت عبرة لمن يعتبر»⁽¹⁾.

لقد استحضّر (طه الوادى) بخبرته الثقافية التراث الحكائى العربى في صورة ملحمية، ولكنه يُعيد قراءته وتشكيله من جديد، حيث ربط بين حكاية (سعد اليتيم)؛ التى يحكيها الراوى من مطلع قصة (البالونة)... وحكاية (الخفير عبد الجبار)؛ الذى يُسقط عليه الكاتب رموزاً بعيدة - سنراها بعد ذلك في الدرس الرمزي التحليلي -.

إنَّ المتلقى لقصة (البالونة) يصنع موازاة ضرورية منذ لحظات قراءة المطالع؛ فيضع قصة (سعد اليتيم) مع قصة (الخفير عبد الجبار)، فهو أيضًا يقيم ولكن يُتمه من نوع آخر.. ويستمر التعبير الجملى للمطلع سائرًا نحو تحقيق هذه العلاقة المتوازية بين القصتين، فيستمر قول الكاتب بعد ذلك، فبينما الراوى مشغول بقصّ حكاية (سعد اليتيم) كان (الخفير عبد الجبار) تائهاً وسط الكتل البشرية التى احتشدت في فرح (كرم) - المدرس الابتدائى - القرية ليس لها آية وسيلة للترفيه، لذلك حين يُوجد فرح أو مأتم الكل موجود... الليل طويل.

ففى هذه البداية المطلعية تُسيطر الجمل الفعلية على التكوين الملحمى.

وبذلك التكوين يجذب الكاتب القارئ - بقوة - نحو نضارة نوع خاص من التراث الشعبى، وتعمل وسائل الجذب - بكل قوة - لتحقيق ذلك الهدف الملحمى؛ فالفعل في هذا المطالع يصنع حركة متواصلة تسير بالقارئ إلى عمق التراث الشعبى، لتخرج منه الدلالات

(1) الدموع لا تمسح الأحزان؛ ص 37.

الإسقاطية التى يريدّها الكاتب، فيمتزج القصص الشعبى لحكاية (سعد اليتيم) بمأساة الشخصية العصرية التى تعاني فى حياتها. إنّ هذه الثنائية الممتزجة تُثري هذا المطلع إثراء واضحاً، كما تملؤه زخماً تقنياً بارزاً، وتصلنا هذه الثنائية المتداخلة بسياق اجتماعى خاص، فنحن فى هذه القصة أمام دمج داخلى خارجى يظهر من خلال الدفع السردى، وقوة الحركة الحكائية، فالحدث الداخلى يتحرك عند أعماق حركة البطل (عبد الجبار)، والحدث الخارجى يتحقق من خلال طبيعة الموازنة الثنائية.. والقصة هنا تربط العالمين بفعل التحرك التقنى الواعى لإنتاج الدلالات والرموز، وبفعل الفهم النقدى لطبيعة القص؛ تلك الطبيعة التى لا تلغى الواقع الخارجى، كما هو الحال فى الشعر، بل تُحيله إلى عامل ساحر وساحر، تتحرك فيه الشخصيات والأشياء بوصفها رموزاً - كما يجرى فى عالم الواقع - (1).

وجملة (قال الراوى) إشارة واضحة إلى تزاخم الأحداث، وتشابكها، هذه الأحداث المرتبطة - بالطبع - بعالم قرية الكاتب، تلك القرية التى يحبّها ويرسمها بوجدانه. إنّ حركة الناس فى هذه الليلة داخل القرية تشكّل تعبيرات لغوية تُشير إلى شاعرية التقنية عند الكاتب، فالقرية كلها فى عرس المدرّس، كلها تموج فى دينامية معينة لتسرّى عن نفسها، فالليل - هناك فى القرية - طويل - (آه يا ليل الغلابة). كل واحد من الحاضرين فى عالم خاص، أصدقاء العريس يهتفون وهو يلبس جلباباً أبيض، صَبَغَ يده اليسرى بالحناء، فالليلة ليلة الحنة، الولد (يمنى) - الحلاق - يجلس على يساره، أمامه صينية من النحاس مليئة بالنقود - بالنقطة -، فكل واحد عليه اليوم أن يردّ له ما سبق أن أخذ منه (2).

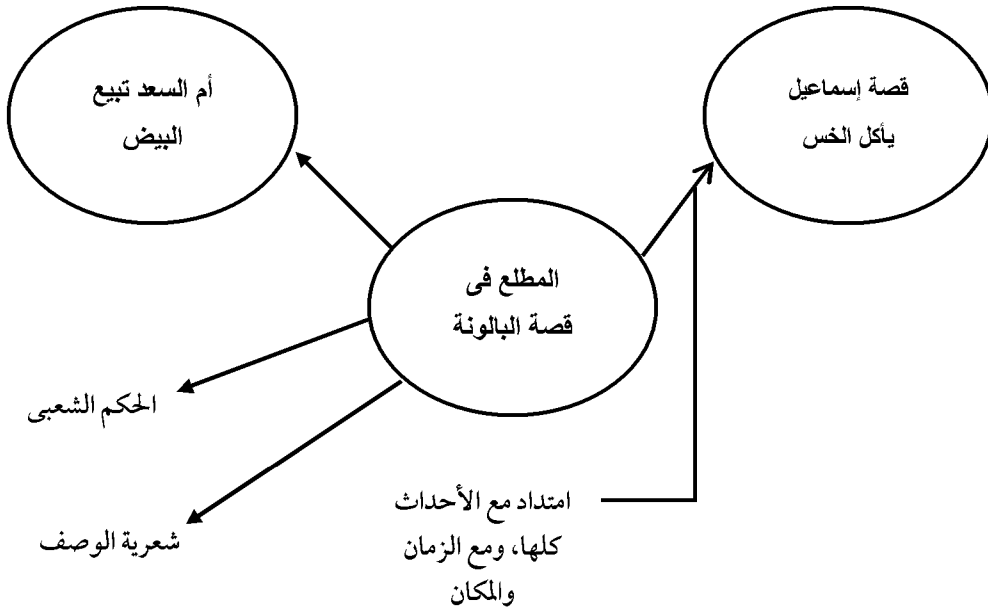
إنّ هذا الرصد الإيقاعى الشعري - فى مطلع القصة - للقرية فى زمنٍ معين فى (ليلة عرس) قد جاء بعناصره الشعرية، فقد نغم الكاتب تلك العناصر معتمداً على أساليب تقنية تقوم على حركية الوصف الذى يعتمد على واقعية الرؤية، والليل فى ذلك الرصد يُعدّ عنصراً شعرياً؛ وخاصة عندما يدخل فى حيّز النداء (آه يا ليل)، ثم إضافته إلى الفئة التى يتحدث عنها

(1) نبيلة إبراهيم؛ نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادى الأدبى، الرياض، 1980م، ص 27.

(2) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 37.

(طه وادي)؛ فئة الغلاية. بذلك النسيج اللغوي (آه يا ليل الغلاية) قد دخل الليل في سياق الغنائية الشعبية التي تردد بشكل مقصود في البيئة الريفية؛ خاصة عند الفئة المطحونة منهم. بجانب هذه الغنائية الترددية القائمة على طبيعة غنائية الجملة؛ فإننا نرى التداخلات الحكائية وصناعة الازدواجية التنغيمية الرابطة بين (سعد اليتيم) وبين قصة (الخفير)، كما يأتي التنغيم الهامس من داخل الشخصية (عبد الجبار)، وصراعها بين الخير والشر. كل هذه الحشود التعبيرية تُعدُّ بمثابة المدخل الخاص لما سوف يأتي من مأساة، إننا أمام حركة تعبيرية تقدّم اللغة بنشاطها الإيقاعي المكثف في تشابكات نغمية بفعل المنظور التقني عند المؤلف.

وإذا كان التكتيف الدلالي الشعري في هذا المطلع يعتمد على الاهتمام بالجوانب الشعبية؛ من طرق للحكي، ورواية الموقف... فالكاتب في أعماله القصصية كلها صنع معماراً فنياً مقصوداً، يحقق (سيمفونية) قصصية، وبذلك فنحن أمام فن قصصي شبيه بفن العمارة أو الشعر - كما يقول بيرس⁽¹⁾.



(1) م. ألبيرس؛ تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت، 1967م، ص 262.

ويربط (طه وادى) بين صورتى التكثيف والامتداد (بالمفهوم البلاغى)، أو بين الإيجاز الروائى وبين الأطناب، ويأتى هذا الربط بقصدية واعية؛ عندما ينتقل من نحت العنوان بكثافته إلى توسيع فضاء التعبير؛ فجملة (قال الراوى) فى مطلع القصة هذه تمتد - عنده - إلى فضاء مجموعة قصصية أخرى، وهى مجموعة (حكاية الليل والطريق)؛ حيث يمد معمار الحكاية الشعبية لديه بأبعادها، ليهندس معماراً روائياً قائماً على أصول تراثية تليدة، إنه يثبت فى العناصر الحكائية قوة محرّكة تعمل بوقود التجديد، فمصطلح الحكاية - كما يقول جيرار جانيت - : «تدل على المنطوق السردى أو الخطاب الشفوى، أو المكتوب الذى يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث»⁽¹⁾. ولكن هذا المصطلح يعبر عن تقنية الحكاية فى شكلها البسيط المعروف، أما الحكاية عند (وادى) فقد رُسمت بمنظور هندسى معمارى متطور، إنه يثبت فى العناصر التراثية حركة أخرى بفعل قوة التقنية، إننا عندما نقرأ مقدمة حكاية (معروف الخفير والراعى الفقير)⁽²⁾؛ التى يعلّق على عنوانها شارحاً بقوله: «حكاية قصيرة تُعدُّ بمثابة الليلة الثانية بعد ألف ليلة وليلة»، نرى فى هذه المقدمة كثافة الزخم الشعبى الدلالى.

تبدأ مقدمة هذه القصة بمعمار هندسى مقصود؛ حيث نرى عنواناً جانبياً آخر باسم - فذلّكة على هامش الحكاية -، ثم نرى هذا التعبير الملحمى الذى يواجه المتلقى والمعتمد على استدعاء الجملة الشهيرة، فى حكايات ألف ليلة وليلة «بلغنى أيها القارئ المجهول الذى يبحث عن الحكمة فى المعقول»، والمنقول أن هناك ضجة (تراجى كوميك) تدور حول حكاية المرأة والديك، وما جرى لهما مع شهریار، من غريب القصص والأخبار، وتواتر الأنباء أن كبير البصّاصين والخفراء يستعد عندما يأتى النداء لكى يعدم الكاتب فى ميدان السراب، بأرض سوق الشعير، على مرأى من الكبير والصغير، ونظراً لأنه - أى الكتاب المشار إليه - قد شاركت فى تأليفه والترويج له فى بلاد كثيرة، فقد رأى بعض الحكماء والخفراء أن الإعدام

(1) جيرار جانيت؛ خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص 37.

(2) طه وادى؛ حكاية الليل والطريق، مكتبة مصر، 1985م، ص 46.

يجب أن يتم في منطقة وسطى؛ بين بلاد العرب والعجم والبربر، ومن جارهم من ذوى السلطان الأكبر، كما قرر - بعظيم حكمته وسعة درايته - أن نفقات الإعدام يجب أن يتحملها الضمير الغائب الحاضر؛ حتى لا تدعى جماعة أو قبيلة أنها صاحبة الفضل في هذا العمل الذى عجز عنه الأولون وقدر عليه الآخرون .. والله في خلقه شئون⁽¹⁾.

تبدأ إيقاعات هذا المطلع القصصى معتمداً على جملة افتتاحية (بلغنى أيها القارئ المجهول)؛ حيث التركيز على جذب القارئ إليه، ذلك القارئ الذى سيطلع على الأحداث القادمة بحركاتها المعمارية القادمة. إنَّ الكاتب يُعيد بناء الجملة الحكائية الشهيرة (بلغنى أيها الملك السعيد)، فالملك السعيد هو القارئ، ذلك المبدع الجديد للعمل الأدبي، إنه يُعيد تكوينه مرة أخرى.

لقد حشد الكاتب طاقات تعبيرية شعرية مكثفة؛ حيث فاجأنا باستخدامات بلاغية اعتمدت على فواصل التعبير الإيقاعى، والتي تحمل في طياتها تراكيب سردية، تصنع هذه التراكيب نغمة قصصية، نراها ترسم أسلوباً جديداً في الرواية وفي الفن القصصى العربى نفسه، لقد امتزجت النغمات القصصية مع حركية السرد، فتوالت الدلالات عندئذٍ، وامتلاّت العبارات بشحنات تعبيرية ثرية، قد انطلقت من هذا المكان إلى داخل المتن القصصى نفسه.

ويلبس الراوى في أعمال (طه وادى) قناعات متعددة ومختلفة، ولكننا يمكن القول: بأن ثمة رؤية خاصة مكثفة للكاتب نفسه، تبدو من خلال تقمُّصه لشخصية الراوى، ويبدو هذا الأمر واضحاً في قصة (معروف الخفير)؛ عندما تقول (دنيا زاد) لأختها (شهر زاد): «حدّثنا الأديب الأريب أبو محمد بن عمران بن أحمد بن عبد الرحمن المنصورى...»⁽²⁾.

إنَّ الكاتب يقدّم لنا نفسه في صورة الراوى الأديب الملحمى، وكأنه بذلك ينبّهنا إلى تقنية قادمة لها أبعادها، إننا لا نستطيع فهم أعمال الكاتب بدون هذه اللفتة.

(1) طه وادى؛ نفسه، ص 47.

(2) طه وادى؛ نفسه، ص 48.

ويستمر التكثيف الشعرى المطلق فى قصص - حكايات - (الدموع لا تمسح الأحزان)؛ لتمثّل ظاهرة خاصة تقوم على أسلوب التقنية التى يجيدها الكاتب.

ففى قصة (امتداد الظل) - تلك القصة صاحبة الرمز الكثيف - نرى البداية المطلعية المعتمدة على سردٍ خاص، يتداعى على لسان البطلة (وفاء)، ومن خلال هذا السرد الخاص نكتشف طبيعة العلاقة بين الشجرة وبين وفاء، التى تراها من نافذتها «فمن النافذة أرقب العالم، أرى الدنيا، هذه الشجرة أمام بيتنا، لم تؤثر فيها الريح... ولا الصيف ولا الشتاء، الريح كثيراً ما تهب من كل اتجاه فى الليل أو النهار... الريح تهز الشجرة، ولكن الشجرة صلبة، أُمى قالت هذه الشجرة من عمرك يا وفاء»⁽¹⁾.

إنَّ حركة الفعل الحكائى الذى نراه يتدفق مع قول البطلة وتعبيرها، تظهر لنا - فيما بعد - الطريقة السردية الخاصة، والتى يريدها الكاتب، من جهة التابع الحركى. «وإذا كانت الرؤية (Vision) هى الطريقة الخاصة التى اعتبر بها الراوى الأحداث عند تقديمها»⁽²⁾.. فإن (طه وادى) اعتمد على تقديم رؤيته فى هذه القصة من زاوية تصويرية مهمة؛ حيث جعل النافذة مكان هذه الرؤية، بل ومكان الانطلاق من العالم الداخلى عند (وفاء) إلى العالم الخارجى، كما نرى توظيفه للشجرة باعتبارها معادلاً موضوعياً لشخصية (وفاء)، فهى (الشجرة) من عمرها، وبهذا الربط يأتى التكثيف الدلالى فى حركية السرد.

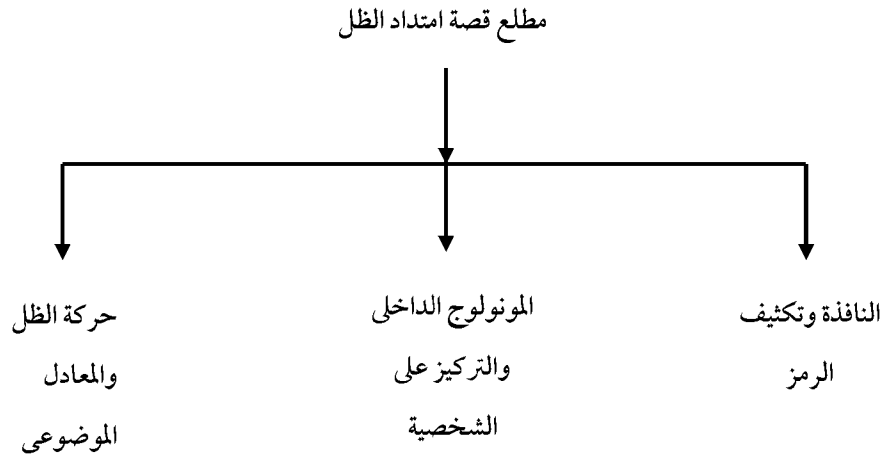
ويؤدى تنوع الفعل وزمنه فى هذا المطلع بين المضارع والماضى إلى تدفق الحدث، وذلك بفعل التبادل الزمنى. وبتكثيف الدلالات فى المطلع هذا تتحرك الرؤى الكاملة للقصة من هذه القاعدة الأساسية، ويحقق الكاتب ما عُرف فى البلاغة باسم (رد الإعجاز على الصدور). فالحركة السردية تبدأ من كثافات المطلع، ويعود إليه مرة أخرى، فحركة الشجرة بظلالها هى حركة القصة التى تظهر منذ الوهلة الأولى؛ تقول وفاء: «عند العصر ومع كوب الشاي يحلولى أن أرقب ظل الشجرة... شجرتى كلما اقترب الليل نما الظل وامتدت الأحلام... الظل يمتد

(1) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 89

(2) حسين الوادى؛ البنية القصصية فى رسالة الغفران، تونس، 1991م، ص 64.

في النفس على قدر الإيذان به والعين فيه، كل إنسان رهين بظله... الظل ينمو في أى اتجاه كما نريد نحن... الشجرة والظل يا أمي»⁽¹⁾.

فهذا المونولوج الداخلي للشخصية (وفاء) يُعدُّ امتدادًا بارزًا للمطلع، أو هو شرح دلالي له، حيث لا يمكن فهم المطلع بدون هذا القول. إننا أمام وحدة معمارية تجمع ما بين المطلع برموزه وحركته وأبعاده وبين القصة نفسها من جهة تكشف الدلالات، وتوالدها الثرى - فتعبير البطلة «في شجرتي كلما اقترب الليل نما الظل..»⁽²⁾ يفجّر طاقات لغوية دالة... فالليل المراد - هنا - هو ليل نفسى مثله في ذلك مثل ليل امرئ القيس؛ الذى ليس الصباح منه بأمثل. فهو دليل على شعور (وفاء) نفسها بالظلمة والشدة، ومرارة القلق والصراع، وإن كان لا يبدو ذلك ظاهرًا.. ثم يأتى ظل الشجرة المراقب، فيمتد حتى يحميها من ذاتها، ومن صراعها الداخلي؛ ويكتف الكاتب هذا الأمر في جملة تعبيرية قائلة - وفاء - : «كل إنسان رهين بظله»، ويمتد ذلك التكثيف في قول وفاء لأمرها: «نحن الشجرة والظل يا أمي».



(1) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 92.

(2) نفسه؛ ص 92.

ومن أساليب تنوع المطالع بتقنياتها فى هذه المجموعة الاعتماد البارز على الحوار وتنوعه؛ فإن كانت قصة (أم السعد تبيع البيض) قد بدأت بحوارٍ شعبى خاص، ففى قصة (الدموع لا تمسح الأحزان) والتي أخذت المجموعة عنوانها يبدو اهتمام الكاتب بمطلع حوارى آخر، يعتمد على أسلوب مغاير لمطلع قصته (أم السعد)، حيث يبدو الاهتمام بالمفاجأة والشدة فى قول المدرس:

- ولد يا عادل... اذهب إلى السبورة.

تلفتُ نحوى فإذا مئة عين تنظر إلى نظرات مختلفة...

فى السنة الأولى الثانوية خمسون تلميذاً وتلميذة، والأستاذ رمزى مدرس الرياضيات..⁽¹⁾

- لم يا أستاذ؟

- حل المسألة الخامسة على السبورة.

- لم أعمل الواجب.

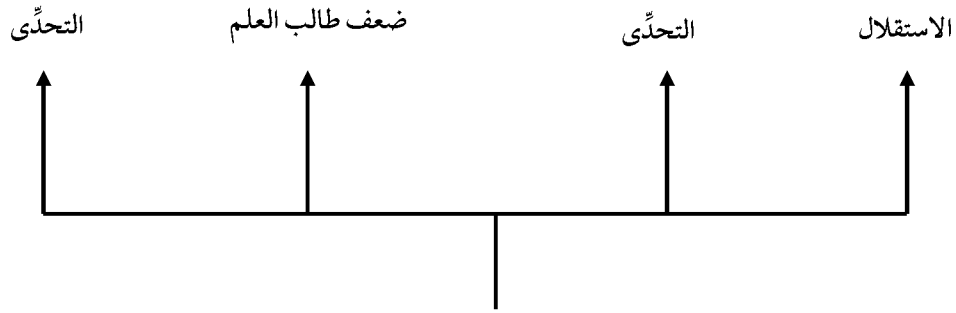
- لهذا أطلب منك.

فى هذا الحوار الدائر داخل الفصل أمام عيون متطلعة، وأعناق مشرّبة لما يدور فى هذا المكان المكتظ بالتلاميذ، نرى تلمّس الهدف الخاص المركز على إحراج (عادل) أمام هذا الجمع الكبير من الرّفاق، واللّدت.. إننا أما لهجة حوارية أمرّة تختلف عن لهجة أم السعد مع زوجها إسماعيل، وإن كان كلاهما ينبع - أساساً - من العنف والخشونة الدالة على طبيعة العلاقة الجافة بين هؤلاء الأفراد.. وبرغم شدة هذا الحوار المطلقى لتلك القصة إلّا أننا نرى خاصية السهولة والبساطة فى حركية الحوار، الأمر الذى يؤلّد خصائص متنوعة للتعبير الشعري.

وبهذا الأسلوب الحوارى داخل الفصل فى هذه المرحلة التعليمية تكشف طبيعة العلاقة القائمة بين المدرس والتلميذ، كما نرى صوراً من التحدى الخاص فى مواد معينة، قد وعّاها

(1) نفسه؛ ص 100.

بخبرته التدريسية في المراحل التعليمية المختلفة.. لقد نَقَلْنَا (طه وادى) ببراعة وببساطة في آنٍ واحد إلى جو الدراسة الثانوية، وحركتها وطبيعتها، بل وبمشاكلها المتعددة، لنعيش هناك مع صراع التلاميذ من أجل الحصول على العلم المجاني لمكافحة نفسية ومالية.



الحوار في قصة الدموع لا تسمح بالأحزان

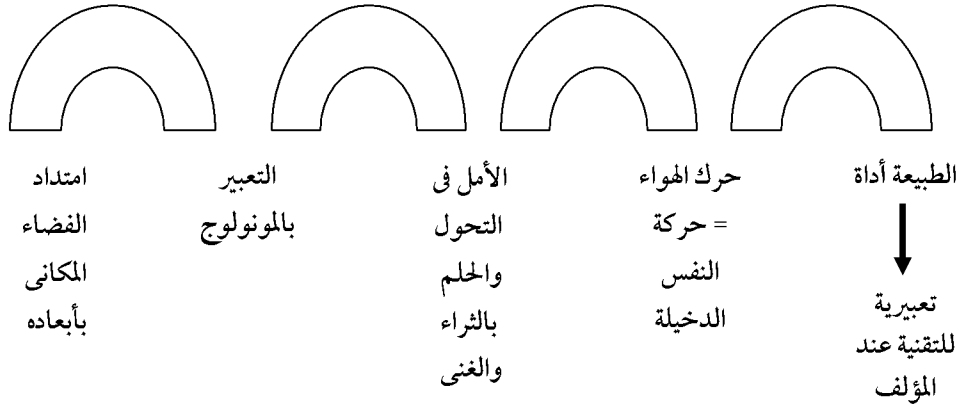
وفي قصة «إنهم يأكلون البطيخ» نرى قصدية الربط بين الطبيعة وعناصرها وبين الحركة داخل القصة. لقد سيطرت الطبيعة على طرق التقنية منذ بداية القصة، والتي تبدأ بقوله: «الليل هادئ... القمر يغرس ضوءه على الحقول لا حسّ لا حركة... هواء الليل يلعب بأعواد القصب... ورق القطن... مياه النيل... سار غريب أو عطية وحيداً لا يقطع صوت الصمت سوى أقدام حوافر الحمار، أخيراً حقق غريب حلمه ترك تجارة الفجل والكُرَّات والطماطم والخيار والفلفل، اليوم أصبح فكهائياً.. البطيخ فاكهة الصيف المفضّلة.. فاكهة رخيصة للغنى والفقير..»⁽¹⁾.

يسرد الكاتب الطبيعة في هذا المطلع معتمداً على إظهار هذا الصمت الرهيب، والسكون المخيف. إنه الخوف الذي يُحيط بأحداث هذه القصة، لكنّ الكاتب ربط بين سكون الزرع وحركته التي تقترب من الهمس وبين آمال الشخصية في التغيُّر الذي يحلم به، فالسكون

(1) الدموع لا تسمح بالأحزان؛ ص 132.

وحركة الزرع تُوحيان بأبعاد الوحشة التى يراها البطل الذى يحمل اسم (الغريب)، فوحدته - هنا - تمتزج مع سكون الطبيعة المولّد لدلالات الرهبة، إنه صمت له دلالاته، والليل فى عالم الغربة له أهواله. وبرغم مظاهر الجمال الليلي؛ حيث وجود القمر بضوئه الهادئ، وبرغم الحركة الساكنة الهادئة لأعواد القصب والقطن، إلّا أننا نشعر بأنّ هذا الصمت الجميل ليس إلّا مقدمة خاصة لشدة وشراسة سوف تأتيان بعد ذلك. فالبطل يسير وحيداً فى صمتٍ جميليّ موحش يحلم بالتحول والغنى، الطبيعة تُعطيه الأمل، وسكون الليل يساعده على الخيال التحولى، والزرع وملاعبة النسيم له يُحرّكان شجونه لأحلام بعيدة تنقله لمساحاتٍ شاسعة من حلبة الرزق وصراع العيش. لكن كل ذلك يخضع بعد لحركة أخرى هى حركة المصادفة والمفاجأة.

مطلع إنهم يأكلون البطيخ



وفى خاتمة هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان»، تأتى قصة «المسحراتى»؛ حيث تتكثف حركة المطلع فى سردٍ خاص على لسان ضمير حال البطل، ذلك المسحراتى الذى يحمل هموم القرية كلها، يريد إيقاظها. ومن هذا المنطلق الوظيفى للشخصية تسير المقدمة نحو

الكثافة الرمزية المقصودة من المؤلف نفسه - يقول المؤلف على لسان برهان المسحراتي: «القرية نائمة، وحدى أسير في الطرق الضيقة والليالي المظلمة... اصح يا نايم وحّد الدائم»⁽¹⁾.

إننا أمام الشخصية في وحدتها منذ مطلع القصة، حيث التركيز على الصراع الداخلي القائم في ذاتها من جهة الوظيفة الخاصة له؛ وظيفة المسحراتي التي طوّقت عُنفه وأصبحت تقلقه قلقاً شديداً، فالقرية في سُباتها، وهو برهان القرية؛ كما يريد الكاتب أن يطلق عليه هذا الاسم المحمّل بالمفوظ الدلالي. ويربط الكاتب البعد الزمني لحركة المسحراتي وعمله؛ فهو يقول: «ثلاثون عاماً وتسعة وأنا أمارس هذه العادة... أنا برهان أبو الخير... سقاء بالنهار، وفي الليل مسحراتي... تصوّراً يا عباد الله علىّ وحدى أن أوقظ كل النائمين في الليالي... شتاء وصيفاً... لا أكلّ لا أملّ، أسير من شارع إلى شارع»⁽²⁾.

يعبّر عن هذا القول عن المهنة التي تُنّاط ببرهان المسحراتي، وجاءت إليها في مقدمة القصة كنوع من التأكيد الدلالي أيضاً. ولكن برهان المسحراتي يعتمد على آتته الموقظة التي يدبّ عليها لتنبيه القرية، وتصحو من سُباتها؛ هذا السُّبات الذي يُعدّ رمزاً مقصوداً عند الكاتب. ويمزج (طه وادي) بين التنبيه بالدق على البازة وبين القول المغنى خاصة في مدح النبي ﷺ.. يقول برهان المسحراتي: «أخذت أصل الضرب على البازة في مدح الرسول:

أول ما نبدي اليوم مدحك يا نبي استفتاح

يا من تسلّم عليك الشمس كل صباح»

إنها الازدواجية الإيقاعية التي تُشكّل حركة الشعرية التعبيرية.

ويستمر الحديث الداخلي للشخصية باعتباره بداية مطلعية تُفضي بدلالاتها لبنية القصة كاملة - ولهذا يستكمل الحوار الداخلي لبرهان في قوله⁽³⁾: «ورثت هذه المهنة أباً عن جد،

(1) نفسه؛ ص 140.

(2) نفسه؛ ص 140.

(3) نفسه؛ ص 140.

لكن الولد ابنى رفض منذ صغره أن يعمل سَقَّاء، أو أن يشاركنى فى الليل مثلما كان يفعل والدى وأنا صغير».

ففى هذا المطلع التكتيفى المولَّد لِكَمَّ كبير من الدلالات يأتى التركيز أولاً: على طبيعة العمل (المسحراتى)؛ ويؤدى هذا التركيز وظيفته المطلوبة فى إنتاج الرموز، فالمسحراتى الذى يتحدَّث عن نفسه منذ الوهلة الأولى للقصة يصدِّم المتلقى بالحقيقة؛ حقيقة القرية، أو المجتمع النائم فى سُبَّاته (الرمزى كذلك). إنَّ القرية - هنا - هى ذلك المكان الذى يمثِّل عالم (طه وادى)، و(المسحراتى) هو الكاتب نفسه، واستخدام الجملة الاسمية (القرية نائمة) تعبير لغوى يؤدى دلالات الثبوت، وعدم الحركة، الأمر الذى يحتاج إلى جهدٍ جهيد من (برهان أبو الخير) موقظ القرية بآلته صاحبة الصوت العالى، ولكن هيهات هيهات:

لقد أسمعت لو ناديت حيًّا ولكن لا حياة لمن تُنادى

ولقد قال أبو اليزيد البسطامى «عندما وجدت الناس نياماً كَبَّرْتُ عليهم أربع تكبيرات».

كثافات الدلالة في قصة المسحراتي

