

المحور الثالث

الأسلوب والدفع

عندما تساءل (بارت) عن (باتاي George Batai) في أعماله الروائية: أروائي هو أم شاعر؟ أم كاتب مقالة؟ أم اقتصادي؟ أم فيلسوف؟ أم صوفي؟ ويعلّق على ذلك: بأن الإجابة في منتهى الصعوبة⁽¹⁾.

إنّ هذا التساؤل ذاته يوجّه لكاتب هذه المجموعة، الذي جعل منها زخماً متداخلاً من مظاهر الشعرية، والرؤية الصوفية الفلسفية البادية في بساطة التناول، وعمق الدلالات، كما تتبلور الرؤية الاقتصادية بشكلٍ بارز في رسم سبل الحياة، ومعانات الشخصيات من أجل كفاف العيش.

إنّ الشعرية بأساليبها المتعددة تُحرك تقنية الفن القصصي عند (طه وادي)؛ فيأتي التشكيل اللغوي الذي يصنع كل عالم القصة - كما يقول (فاولر)⁽²⁾: «بأن اللغة هي الصانعة لهذا الفن»؛ فهي أداة الأدب القصصي⁽³⁾، وهذا أمر معروف ومقرّب به، ولكن كيف تكون اللغة، كيف تصوغ اللغة تلك التجربة؟⁽⁴⁾ هذا هو المهم، وهذا هو المنظور للرؤية التقنية عند الكاتب. ولقد وعى صاحب هذه المجموعة المهمة الإبداعية التقنية للغة القصصية، حيث يقول عن ذلك في معرض جهوده النقدية: «الحديث عن لغة القصة - في جوهره - حديث عن كل شيء في القصة، لأنها بنية القص»⁽⁵⁾. يدل هذا القول من صاحب هذا العمل على

R. Barthe, *Image, Music, Text, Selected essays*, trans by, Stephen Heath, (1) Fontana, 1979, p 157.

R. Fowler, *Linguistics and the Novel*, London, 1976, p 45.

(3) صلاح رزق؛ قراءة الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2000م، ص 219.

(4) نفسه؛ ص 219.

(5) طه وادي؛ القصة بين التراث والمعاصرة، نادي القصيم الأدبي، المملكة العربية السعودية، 1421هـ، ص 199.

الرؤية الفنية لمنظور اللغة باعتبارها كل شيء في العمل القصصي، ومن هذه الزاوية انطلق التعبير القصصي عند (طه وادي)؛ من حيث الاعتماد على التشكيل الفني للعمل.

والقصة ليست سوى جملة كبيرة⁽¹⁾ - هكذا يرى (طه وادي) الجانب التقني للفن القصصي باعتباره بناءً متماسكًا تماسكًا قويًا، وهذا التماسك يساعد أيضًا على التشكيل الفني المتقن، فالنظر إلى القصة من هذا الزاوية المتناسكة يُعين على تحقيق العناصر الإيقاعية بكل أبعادها.

لقد ركز (طه وادي) على شعرية اللغة وكثافتها الإيقاعية والرمزية؛ وهذه ظاهرة مطردة تبدو بارزة في أعماله كلها.. ويعتمد (طه وادي) على التشكيل الشعري كجزء مهم من الأسلوب القصصي؛ ويتمثل هذا التشكيل في:

(1) الاعتماد على الشعر الفصيح.

(2) الاعتماد على الشعر الشعبي (العامي).

أولاً - الاعتماد على الشعر الفصيح :

يدخل الشعر الفصيح بكم كبير في أعمال (طه وادي) القصصية كلها؛ حيث نرى زخمًا كبيرًا من هذا الشعر، الأمر الدال على وجود حصيلة ثقافية لهذا النوع الأدبي، ويستطيع الكاتب ببراعته أن يدخله في حمة النص القصصي نفسه، ويظهر ذلك مطردًا وواضحًا، ففي مجموعته «حكاية الليل والطريق»؛ نرى الاعتماد على التشكيل الشعري لرؤية مكثفة وإيقاعية دالة في مواقف تعبيرية لها دلالاتها وأبعادها، ف(معروف الخفير) في قصته يتمثل بالموروث الشعبي في أشهر أبياته عندما يقول⁽²⁾ :

وهذا لعمري من مقال الغواجر

فعلنا جميلًا قابلونا بضده

يُجازي كما جُوزى مُجبر أم عامر

ومن يفعل المعروف في غير أهله

(1) طه وادي؛ نفسه، ص 205.

(2) طه وادي؛ حكاية الليل والطريق، مكتبة مصر، 1992م، ص 50.

فلاستشهاد بهذا الشعر يأتي من خفير، وبالطبع فإن الكاتب له هدفه الفني في ذلك، إنه شعر فصيح يأتي على لسان رجل شعبي هو الخفير. ومن هنا يرتقى الكاتب بالرؤية التكوينية للشخصية، وذلك من خلال حديثها، لقد جاء هنا بدلالات المفارقة «Irony»، التي يجيدها الكاتب، ويعتبرها ملمحاً تقنياً خاصاً، إنه ليس نتوءاً أسلوبياً، وإنما هو ارتقاء فني لجمالية التعبير في الأسلوب القصصي، وفي كل عمل قصصي من أعمال (طه وادي) يأتي الشعر في كثافة تعبيرية، ينطق به شخصيات لا يتوقع منها مثل هذا القول.

ففي روايته المعروفة (الممكن والمستحيل)؛ نرى الشعر الفصيح يسيل على أسلة لسان (حسنين عوضين) الميكانيكي، والذي يُحب (منال)؛ ومن أجل هذا الحب فقد ارتقى بأسلوبه التعبيري، فحفظ كثيراً من شعر الغزل، فقد كان يزعم في الدور الأول حتى يصل صوته إلى الدور الثالث... لعل وعسى قائلاً:

أيا جارتنا إن المزار قريب وإنى مقيم ما أقام عسيب
أيا جارتنا إننا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب⁽¹⁾

لقد سال الشعر بتقنية المفارقة والتي يؤكد عليها الكاتب في هذا الموقف؛ من حيث اهتمام (حسنين) بالشعر في حالته هذه. لقد اعتبر التعبير الشعري هذا «مودة قربي» للمحبة حتى يظهر لها مقدرته القولية، فالشعر في هذا الموقف يُعدُّ رسالة سردية يمثل اختياراً وأسلوباً مقصوداً، ولكن كيف استطاع الكاتب الاعتماد على هذه الاختبارات؟ يجيبنا على ذلك ما نعرفه عن الكاتب من وعي فني مزدوج، الأمر الذي يضيف للتقنية الكتابية وعياً كبيراً. إنَّ وضع البيتين هاهنا يفجّر قوة من الدلالات الثرية من جهة طبيعة القائل، وكذلك طبيعة المتلقى والرسالة القولية التي بينها.

ويكثّف (طه وادي) - بوعي - استخدامه للشعر الفصيح في هذه الرواية؛ فيأتي القول متنوعاً، فأحدى الشخصيات تقول الشعر المشهور من معلّقة (عنترة العبسي)، فـ(شعبان)

(1) طه وادي؛ الممكن والمستحيل، مكتبة مصر، القاهرة، 1987م، ص 11.

ينشد البطله جانبًا من معلّقة عنتره، وهى لا تنسى هذا الموقف، ولذلك الشعر الذى أنشده (شعبان) معتمدًا على حركة الجسم، إيقاعه المتحرك مع إيقاع الإنشاد؛ حيث يقول:

يا دار عبلة بالجواء تكلمى وعُمى صياحًا دار عبلة واسلمى
دار لآنسة غضيضن طرفها طوع العناق لذيدة المبتسم

وفى عمله القصصى (صرخة فى غرفة زرقاء) يأتى اعتماده على هندسة شعرية مميزة، ففى قصة (مَنْ يسقى الأفاعى سُمًا) يأتى التعبير الشعرى موضوعًا دراميًا معبرًا عن رؤية؛ فالشعر كما يقول «Potebtya»: «طريقة خاصة للتفكير والمعرفة»⁽¹⁾، فهو طريقة خاصة للشخصية التى ينطقها الكاتب بأسلوبه التقنى، حيث يأتى الشعر معبرًا عن فكرها وحركتها ومعتقداتها... فالشيخ (على) راعى الغنم؛ فى هذه القصة (مَنْ يسقى الأفاعى سُمًا) يردّ إجابة - سائله - بهذا النداء الشعرى لله سبحانه⁽²⁾:

إلهى عبدك الجانى أتاكا مقرًا بالذنوب وقد دعاكا
فإن تغفر فأنت أهل لذاكا وإن تغضب فمن يرحم سواكا

وبهذا النداء يحقق (طه وادى) نداء صوفيًا معروفًا للسيدة (رابعة العدوية) فى العشق الإلهى.

ويتكثف هذا الاتجاه الصوفى بأسلوبه الشعرى المميز المعبر عن حالات الوجد والعشق؛ حيث ينقلنا الكاتب من لحظةٍ حاليةٍ إلى ومضةٍ عشقٍ صوفيةٍ، معتمدًا فى ذلك على أسلوب نثرى متلاحم بقوة مع الأسلوب الشعرى، وذلك فى قوله فى قصة (حالة المابين)؛ معتمدًا على تقنية مزدوجة - «تداخل الليل فى النهار، وهو لا يمل الانتظار، ماذا صنع الحب فيه؟ لا

(1) يُنظر: كتاب «نظرية الأدب»، تأليف: ك. نيوتن، ترجمة: عيسى الكاعوب وآخرين، دار عين، القاهرة، 2000م، ص 21.

(2) طه وادى؛ صرخة فى غرفة زرقاء - ديوان قصص -، مكتبة مصر، القاهرة، 1996م، القاهرة، ص 98.

يدرى... ويدرى أنه لا يدري، لم يعد يدرك إلا حقيقة واحدة إنه في حالة حب... لم تكن تلك أول مرة في حياته، ولكنها أول حالة حب حقيقي يمر بها، لذلك يحسب أنه قد انتقل من العالم العيني إلى العالم الغيبي، بمقتضى العلم الأزلي، أحس المرید السالك، أنه بدون المحبوبة هالك هالك، هيىء له من قوله وجده - أنها تقف أمامه تبتسم عن قرب، فصاح من أعماقه: يا روح الروح... يا قبلة القلب... نام الكون أبحث عنك يا نور عيني، فإذا أنت بعيدة قريبة، أنت فوق كل شيء... أنت - في الغيب - لقلبي خلقت قبل أن تشرق الشمس، هذه المدينة المزدحمة في أكثر من خمسة عشر مليوناً، لكنها - بغيرك عدم وفناء - أمامي، خلفي صمت، أسمع وقع خطواته، لكن الشوق المستقل يحتويني من قمة الرأس إلى أخصص القدم، أنت بالجسد بعيدة، لكنك - يا روح - كل الوجود لا أدري إلا صوتك، لا أسمع إلا رؤياك، لا أجلس إلا مع حضرتك، لا يملأ عيني سواك...

إنى جعلتك في الفؤاد محدثي وأبحثُ جسمي من أراد جلوسى
فالجسم عندي للجلس مؤانسي وحبیب قلبی فی الفؤاد أنیسى⁽¹⁾

لقد (أرادنا عمداً) أن نستشهد بهذا المشهد الشعري الخاص المطول، والذي اعتمد فيه الكاتب على ثنائية فنية تجمع بين النثر والشعر، بل إن هذا المشهد يمثل الشعر المنشور غاية التمثيل، ويصنع قصيدة عشق صوفية، حيث لجأ الكاتب إلى حالة (الوجد) الصوفية، والتي يعتمد إلى ذكر مصطلحها الوجدى العشقى. إن هذه الحالة هي الوقت، ذلك الوقت بمفهومه الصوفى، والذي يقول عنه (أبو على الدقاق): «بأن الوقت ما أنت فيه»⁽²⁾.

لقد انتقل المحب الواجد إلى عالم أثيرى عند (طه وادى)، اعتمد فيه على تسامى اللغة بفعل قوة التقنية التعبيرية. إننا أمام امتزاج شعري متعدد النواحي، من حيث التماثل الأسلوبى

(1) نفسه؛ ص 126، 127.

(2) يُنظر: الإمام القشيري؛ الرسالة القشيرية، مكتبة البابى الحلبي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1959 م، ص 33.

القائم على سيمترية التعبير؛ ومثال ذلك قوله: «أحس المرید السالك بأنه بدون المحبوبة هالك هالك». يصف - بتجربته - حالة الوجد المسيطرة عليه، والمهيمنة على فؤاده، إنه يعيش في هذه السيطرة التي ترد على القلب - كما يقول الإمام القشيري: «والحال كما يرد على القلب (عند القوم) من غير تعمد منهم»⁽¹⁾.

لقد تدرّج الكاتب عن طريق امتلاكه لأسرار التقنية الخاصة في وصف أحوال هذا الحب الواجد، واعتمد في ذلك على سياقات الألفاظ التي أشعت وهجاً دلاليًا معينًا له ثراؤه المتسامي، وذلك من خلال الاعتماد على وصف أحوال هذا المحب، والذي انتقل - كما يقول - «من العالم العيني إلى العالم الغيبي»... حيث يؤدي هذا التعبير المكثف والمغلف بسميات الشعرية الواضحة، دلالاته المراوغة بين التصوف والتسامي، هذا التسامي الذي عبّر عنه المتنبي في رؤية غير خافية على المؤلف؛ حيث يقول أبو الطيب:

كفى بي نحولاً أننى رجل ولا مخاطبتى إياك لم ترنى

ويتقطر هذا المعنى بكثافة واعية عند استشهاد (وادي) لحالة الوجد العشقي بهذين

البيتين:

إنى جعلتك في الفؤاد محدثى وأبحثُ جسمى من أراد جلوسى

فالجسم عندى للجلوس مؤانسى وحبیب قلبى فى الفؤاد أنيسى

قد تجمعت كل معانى الوجد الصوفي في هذا الامتلاك العشقي الذائب في أوصاف المحبوبة السائح في أحوال الحب والمسافر في آخره الحب.

ولنا أن نكثف ما قاله الكاتب في هذه المنظومة الصوفية الشعرية النثرية، ونضبطها في رؤية أمير الشعر الصوفي عمر بن الفارض الذي يعبر عنه بقوله⁽²⁾:

(1) الإمام القشيري؛ نفسه، ص 34.

(2) ديوان ابن الفارض، شرحه وضبط نصوصه: عمر الدقاق، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ص 115.

وكل مقام، في هواها، سلكته وما قطعني فيه، عنها، القواطع

إننا لا نعجب - بعد كل هذه المقدرة الشعرية - عندما نرى في قصته المعروفة باسم (الأميرة التي ليس لها اسم في التاريخ) في مجموعته القصصية (عمار يا مصر)؛ الاعتماد على الشعر، فيأتي في هذه المجموعة الاهتمام بالشعر الفصيح، وكذلك الشعر المترجم، والشعر الشعبي كذلك. ومن الشعر الفصيح الإشارة إلى القول المشهور لأبي فراس الحمداني⁽¹⁾:

معلتني بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآن في نزل القطر

ثم يردف هذا القول الشهير بقول المتنبي⁽²⁾:

إذا كانت الأرزاق تجرى على الحجا هلكن إذا من جهلهن البهائم

كما يواصل الاهتمام الشعري؛ فترى قول شوقي⁽³⁾:

وتعطّلت لغة الكلام وخاطبت عيناى في لغة الهوى عيناه

ولا يقف التضمين الشعري في هذه المجموعة عند هذا القدر الخاص، ولكننا نرى تنوعاً شعرياً واضحاً ومتزناً، فيأتي الأسلوب في شكل معزوفة إيقاعية. ويتواصل هذا الاهتمام بالشعر الفصيح في أعمال (طه وادى) القصصية، لتعد هدفاً تقنياً لأسلوب التعبير المتداخل مع حركته السرد، الأمر المؤثر في حركته الانتقالية، وكذلك الانطلاق إلى دينامية قصصية تتشكل بعناصر تطويرية.

إن الشعر الفصيح في هذه الأعمال القصصية يأتي لحمة تقنية مميزة لتشد من عصب الرؤية الشعرية، التي يهتم بها الكاتب؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن الكاتب - باعتباره ناقدًا - عمد إلى إظهار هذه المعرفة الشعرية كروية تداعبه للمشاركة في مراجعة هذا التراث..

(1) طه وادى؛ عمار يا مصر، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1991م، ص 27.

(2) نفسه؛ ص 28.

(3) نفسه، ص 50.

ومن جهة ثالثة فإن الكاتب يريد أن يكسر حدة كآبة السرد التقليدي مفعجراً دينامية متعددة، فتُعطينا بذلك ثراءً عظيمًا للعمل.

ويدخل التعبير الشعري عند (طه وادى) في أعماله كروية تقنية كاشفة وشاملة، إنَّ كل تقنية - كما يقول Fowler - هي في أساسها حرفة في اللغة⁽¹⁾. فاللغة - عند طه وادى - تؤدي بوظائفها التقنية المتعددة، وذلك بفضل التشكيل الفني الخاص، وبفعل الخبر السردية كذلك، ومن هنا يأتي التنوع التعبيري، والذي يضيف ديناميات متعددة تُحرك القصة في اتجاهات عديدة تُثري الرؤية والإنتاج التعبيري.

وفي مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) نرى الطاقات الكثيفة الدافعة إلى تكثيف أسلوبى تقنى متنوع؛ فالتعبير الشعري لا يقف عند الشعر الفصيح وحده، بل نراه ينوع الأجناس الشعرية بين الفصيح وبين العامى نفسه، ذلك الشعر الشعبى بزخمه المخير، فنرى اختيارات شعبية غنية تُطرد في أعماله القصصية كلها، وتتكاثر الرموز، وتنطبق الأحداث، وتتعدد بذلك الأصوات السردية التى يقول بها (ميخائيل باختين)⁽²⁾.

وعندما تتعدد الأصوات، وتتداخل الأحداث فإن الكاتب في هذه الحالة يُظهر براعته، وحرفته القصصية، وذلك بالمقدرة الخاصة التى لديه فى السيطرة على هذه العناصر، وبأبعادها المختلفة والمتعددة.

(1) R. fowler, linguistics and the Novel, pond on, 1976, p 93.

(1)

(2) ميخائيل باختين؛ الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987 م.

ثانياً - الشعر الشعبي :

ومن تعدد الأصوات التعبيرية في هذه المجموعة الاعتماد على دلالات التعبير بالصوت الشعبي شعراً بارزاً، ليعبر به الكاتب عن رؤى خاصة تُعدُّ هدفاً «تبثيراً» من جهة اعتباره مجموعة الإشعاعات المركزة الدلالة.

ويأتي هذا الشعر على لسان شخصية شعبية بسيطة هي شخصية (إسماعيل)؛ حيث يعبر به عن حالته الرتيبة المتكرر، والتي لم تتغير مطلقاً منذ سنوات فيقول:

أقوم من النوم أقول يارب عدّها بلد حبيبي فُصَادَ عيني إزاي أعدّي لها⁽¹⁾

ولقد هياً الكاتب السياق القصصي في هذه القصة لإظهار دلالات الموال، وحتى لا يكون إقحامه في عداد التواءات غير المرغوب فيها في حركية السرد، فالسياق جاء تلقائياً ممثلاً لصميم العمل نفسه، فالكاتب وظيفته جذب الانتباه وعمل الحركة السمعية الخاصة المعلنة عن طبيعة حياة الشخصية، فيأتي الموال هدفاً وظيفياً يتناسب مع طبيعة الشخصيات، ويتناسب كذلك مع الطبيعة الشعبية المسيطرة على معمار هذه المجموعة.

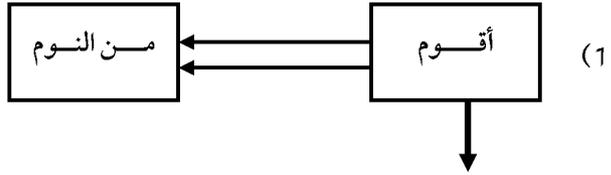
كما يعبر التعبير الموال في هذا القول عن عفوية القول، بل عفوية الحركة التي تستمر وتدفعه بقواها القسرية رغماً منه حتى يرضى بهذه الحياة الرتيبة، ويهيئ نفسه بدفعها وقوتها وسيطرتها، فتأتي جملة (أقوم من النوم) حيث استخدام الفعل المضارع الدال على العادة الاستمرارية، وطبيعتها المتتالية اليومية⁽²⁾. إنها حركة تلقائية يعيشها (إسماعيل)، الذي يرضى بهذه الحياة - كما يشير إلى ذلك الكاتب نفسه - . كما نقلنا الكاتب إلى معايشة هذه الحياة الشعبية؛ حيث يردّد (إسماعيل) هذا الدعاء اليومي (يا رب عدّها)؛ فهي جملة دعائية تقوم ببث جوانب من النشاط عند الرجل الشعبي في أحياء مصر الشعبية، إن الدعاء هذا دالٌّ على

(1) طه وادي؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 5.

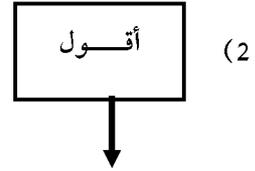
(2) يُنظر محمد الشنطي؛ في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 1999م، ص 69.

التوكل وترك الأمر لله سبحانه وتعالى، والتفرغ للعمل دونما اعتراض على إرادة الله له.. إن (إسماعيل) يطلب - صباح كل يوم - الصلاح والتعديل والطموح إلى الأحسن، وربط مسألة الرزق والنتيجة لله سبحانه وتعالى.. كما يدل هذا الدعاء على حال (إسماعيل) وحاجتها للتعديل، كما يُعدُّ هذا الدعاء دفعًا شفويًا خاصًا يعتمد على نمط من الشعر الشعبي، لتدفع المتلقى - كذلك - إلى التفاعل مع الموقف، لأنه يخاطب به أعماقه مخاطبةً وجدانيةً عميقةً، فالإنسان في داخله يخاطب تراثه بكل أبعاده.

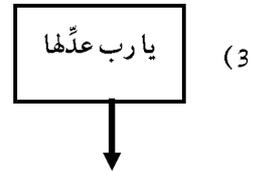
وظائف الموالم في قصة إسماعيل يأكل الخس



الجملة الفعلية المعبرة عن استمرارية هذا النمط بشكل يومي رتيب



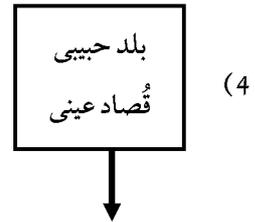
ربط القول الدعائي بوقت خاص عند اليقظة من النوم



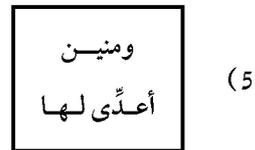
الطلب التحويلي بعد اليقظة من النوم

ربط حالة الطلب التعديلي في زمن ما بعد اليقظة من النوم

ودلالات ذلك على التنبيه في وقت معين.



رؤية الأمل، ولكن



العجز الذي يتتاب إسماعيل نفسه - الضعف الإنساني لديه - بجانب عدم الرغبة في بذل

الجهد والبحث عن مكان الخلاص

إنَّ الموقف العام في هذه القصة الافتتاحية يدل على اليأس والضياع، لا أمل، لا حياة متجددة مع السعد، فجاء الموالم ليبدل على تكثيف الموقف - «فكل تعبير كتابي (أدبي) يقوم - بشكل حاسم - على تحقيق بعض الوظائف المطلوبة، وكذلك تحقيق بعض الأهداف المغنية»⁽¹⁾.

وانطلاقاً مع هذه الرؤية فإننا نرى استمرار التكثيف الموالم في سياقات الإنتاج القصصي عند (طه وادي)، ففي عمله الروائي الآخر «الممكن والمستحيل» نرى شخصية الشيخ الذي يرفع صوته بهذا الموال الدال والمتداخل في لحمة السرد الروائي فيقول⁽²⁾:

يا تاجر الود هو الود شجره قل

ولا سواقي الوداد نزحت وماءها قل

أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خل

وأيام ننام ع الحرير، وأيام ننام في الطل

وأيام بتيجي على أولاد الأصول تنزل

لقد جاء هذا الموال في سياقات تكثف الرؤية الشعاعية التي يريد الكاتب تحقيقها كخاصية نوعية واعية مقصودة. ومن الملاحظ أن الكاتب يختار في كل موقف موالاً مناسباً له، ومن اللافت للنظر أن الكاتب يختار مواله من مخزون فريته الثقافية؛ حيث يتفاعل هذا الاختيار مع واقع القرية وحاجاتها التعبيرية، ويعيد الكاتب صياغة مواله من حيث وضعه المكاني.

ويدخل التعبير الموالم في حيز التشكيل اللغوي للقصة، فتشكيل كل عناصر الرواية هو - في جوهره - «تشكيل باللغة وإعادة تمذجة الواقع بواسطة الكلمات»⁽³⁾.

(1) Brook and Warren, Modern Rhetoric, U.S.A. 1980, p 132.

(2) طه وادي؛ الممكن والمستحيل، ص 53.

(3) محمد بو عزة؛ التشكيل اللغوي في الرواية - مقترح نظري -، علامات العدد 9 م 33، النادي الأدبي بجدة، م.ع.س، 1999م، ص 80.

يبدأ هذا الموال بالاعتماد الواضح على النداء بحرف النداء المعروف (يا)؛ والذي يدل - كما يقول ابن النحاة - على البعد الذاتي⁽¹⁾ ما عدا القائل في (يا) يُعدُّ عملية تنبيه مقصودة، ولكن المد في هذا الموال منذ البداية يدل على موقف المنادى (بالكسر)، ويأتي رغبة منه في إظهار وشرح موقفه، فيكون المنادى (بالفتح) هو تاجر الود، حيث المعاناة في ذهاب الود وضياعه، فيأتي المتخيل بوجوده بضاعة مباعه فيسأل مَنْ يبيعه في شكل تحيُّل (يا تاجر الود)، ولكن السؤال (هنا) يأخذ حيز الرد الذي يحمله الكاتب ممثلاً في شخصية الشيخ، الذي يطرح النداء والسؤال المستبين لسبب ذهاب الود، الذي يعاني ذهابه. وبالطبع فإن منطلقات الاستفهام والرد كانت من معاناة شيء ما، حيث الاهتمام بتلك الشخصية السائلة من جهة كونها شخصية دينية لها قيمها الخاصة والتي يجب التمسك بها، وتساؤلات الشيخ عن سبب ذهاب الود تمثل طبيعة المعاناة في مجتمع ضاع بينهم كل أمل في الصلة الوجدانية الرابطة بكل قوة بين أفرادهم.

ويستخدم الموال أساليب التخيير (ولاً) من حيث الدلالة على الحيرة وعدم التركيز على شيء معين... فيبدأ الموال بالنداء (يا تاجر الود)؛ وهو نداء يشكّل حركة استعارية شعبية، وذلك بفعل الإسناد؛ إسناد حرف النداء إلى تاجر، وإسناد التاجر إلى بضاعة معنوية (الود)، فتأتي بذلك الحركة الاستعارية بأبعادها الدلالية المعبرة عن الحاجة لهذا الود المفقود، والذي يبحث عنه المنادى (الشيخ حسن) في هذا العمل - ويأتي الضمير (هو) ليكون وقفه لغوية خاصة لها دلالاتها من حيث فتح مسافة زمانية ومكانية للتساؤل القادم محمله (هو الود شجره قل)؛ هي الجملة الأولى في تكوين المسافة هذه، ثم يأتي حرف العطف (الواو) المرتبط مع (لا) في تكوين شعبي (ولاً)، فيكون هناك سؤالاً آخر وجملة أخرى (ولاً سواقى الوداد نزحت وماءها قل).

(1) يُنظر: أبو الحسن محمد الوراق؛ علل النحو، تحقيق ودراسة: محمد الدرويش، مكتبة الرشد، م. ع. س، 1999م، ص 334.

ويأتى التعبير الثالث فى حركة مفاجئة؛ حيث شرح طبيعة الحياة التى يعانىها المنادى (فى الموال)؛ فىقول: (أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خَل)، ويمتد الحديث عن هذه الحياة فىأتى العطف الممتد والمعتمد على حرف الواو (وأيام بنام ع الحرير وأيام ننام فى الطَّل)، وتأتى الجملة النهائية التى تحمل فى ذاتها حكمة التحول القائلة: (وأيام بتيجى على أولاد الأصول تنزَّل).

إن اختيار الكاتب لهذا الموال يرجع إلى الخصائص الأسلوبية التى تساعد على صناعة عمق تبئرى خاص بعمق الرؤية السردية.

فالموال واستخدامه هنا يأتى لتحقيق وظائف مطلوبة؛ من حيث هو بناء أدبى خاص، ولقد تغلغت لغة الموال بخيوطها المنسوجة وبشكل مكثف داخل حمة هذه القصة، فكل عناصر تشكيل هذا الموال تعتمد على الإثارة الكائنة فى الطبيعة الاستفهامية المقصودة، بجانب النغمة المتولدة فيه بفعل الطبيعة الإيقاعية.

وبجانب كل ذلك فإن جمل هذا الموال تتصاعد فى نداء التحول المُلح فليس هناك حال معين يوقف عنده، فعبرً بذلك عن مسافات سردية كبيرة جاءت مكثفة فى شكل تنقيحى خاص، يعطى الشعور بطبيعة التآرجح الذى نحسُّه من حالة تذبذب واضحة فى القول بين الود ووجوده، وبين طبيعة الاعتماد على وسائل الحياة من الطعام والشراب.

يؤدى الموال - إذن - فى أعمال (طه وادى) إلى تشكيل بنية واعية مقصودة تلتحم مع دينامية الحركة السردية بخيوطها وأبعادها، كما يؤدى إلى تشابك هندسى خاص مع عناصر بناء القصة فتتكاثف الدلالات المتولدة.

واستمراراً لهذا السياق التعبيرى فإننا نرى فى رواية «الممكن والمستحيل» شخصية (هرىدى)؛ وهو فى غربته لا يستطيع التعبير صادقاً عما يُقاسيه إلا من خلال هذا الموال الذى يغنِّيه بصوتٍ مشروخ وذلك فى مساحة مقهى بالدوحة قائلاً:

جَمَل حِداه أَلَم جوه الحمل مدارى

لا الجمل بيقول آه، ولا الجمال بيه داري

دارى على بلوتك ياللى ابتليت داري⁽¹⁾

فالموآل - هنا - يُشكّل معاناة الشخصية - شخصية هريدى - مما يحمله من الغربة. إنه إسقاط قولى من الكاتب لحال الشخصية، ولحال كثير ممن يتشابهون مع شخصية (هريدى). إن الهاتف الداخلى الحادث فى هذا الموآل يُعدُّ بديلاً عن المنولوج الداخلى؛ حيث مخاطبة الشخصية لنفسها، وإنما الموآل بخصائصه الغنائية قد يشكّل أسلوباً عفويّاً دالاً من جهة طبيعية الضغط والمعاناة، فالموآل - فى هذا الموقع - اختيار أسلوبى يدخل ضمن العلاقات الازدواجية الملتحمة بين اللفظ والمعنى؛ اللفظ باختياره لطبيعة الحركة الفعالة للمعنى المنظوم فى الداخلى (داخلى الشخصية)، ولهذا يستمر (هريدى) معبراً بالموال عن تفاعل (منولوجى) داخلى خاص يضم حركة السرد، ويكثفها؛ يقول هريدى:

منين أجيب صبر يعنى على بُعدك ...؟

ياللى هجرت المنام والفرش من بُعدك ...

ويباع الصبر حرّم بيعه من بُعدك ...

وإذا كان على الصبر عندى مبيت مركب ملافة صبر

وأنا باسمع منادى ينادى كل يوم العصر

ياللى كواك الزمن، اصبر على بُعدك⁽²⁾

فهذا الامتداد الموآلى يصنع - بدوره - امتداداً سردياً كثيفاً ينضم إلى مونولوجية الموآل السابق فتمتزج الدلالات بين الغربة والحرمان، من جهة التمازج الخاص.

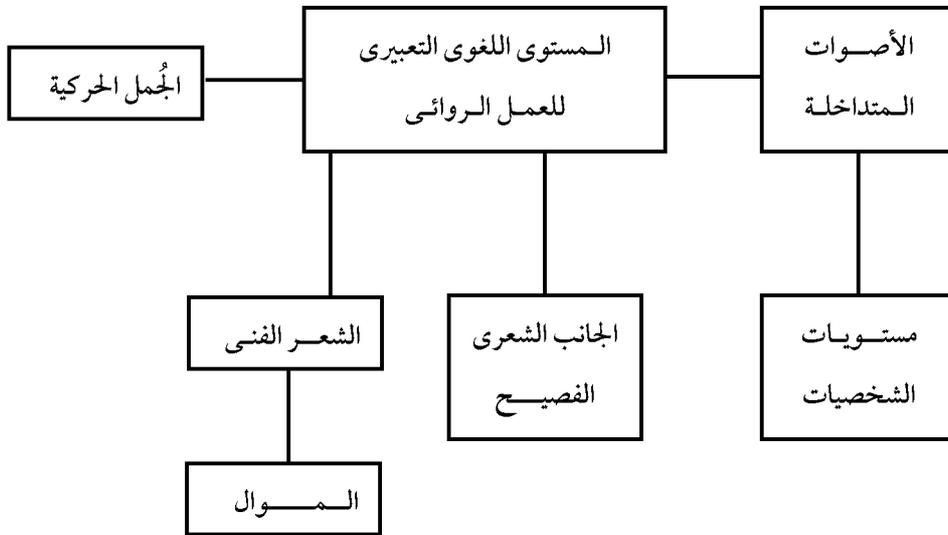
والموال يدخل فى مساحة التشكيل اللغوى المقصود بتقنيته فى العمل القصصى عند كاتب

(1) طه وادى؛ الممكن والمستحيل، ص 69.

(2) طه وادى؛ نفسه، ص 69.

هذه المجموعة، إنه كشف لغوى يُعطى إمكانات جمالية مقصودة - «فخلق كل تشكيل لغوى في النص الروائي يكمن في منطق من شأنه الكشف عن إحدائياته، وأن يعمق معرفتنا للغة الروائية وإمكاناتها التشكيلية والجمالية»⁽¹⁾.

وبتعدد مستويات الأصوات التعبيرية في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» يأتي تفرُّد في الصيغ التعبيرية بالطبع، ويظهر ذلك واضحاً على لسان الشخصيات المستنطقة بهذه الأقوال. ويُعدُّ المستوى اللغوى التعبيري للعمل القصصى حاصل جمع كل الأصوات التعبيرية، فليست اللغة الروائية هي لغة السرد الرتيب بحركته. فالتزاحم يتعدد بفعل تداخل مستويات التعبير المختلفة - «ومن هنا كانت مهمة القراءة تقع في تجلية استقطاب الصيغ الخاصة التي استخدمها المؤلف»⁽²⁾.



(1) محمد بو عزة، المرجع السابق، ص 81.

(2) نفسه؛ ص 82.

ولقد استطاع (طه وادى) استخراج ما بالمؤال من عناصر لغوية تعبيرية وذلك بفعل الخبرة بالتعدد اللغوي وأبعاده، فجاء شكلاً يحتوى على مجموعة من الدلالات المخزونة، والتي تفجرت من خلال بنائه في حركية السرد، فكونت لغة فاعلة ورئسية في أعماله القصصية كلها؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن الموال في هذه الأعمال لا يأتي كمجرد قطع (لدينامية) السرد وإنما يمهد له في بناء سردى دقيق بحيث يُرى كلحمة متماسكة في سياق العمل نفسه.

وفي القصة المعروفة باسم «عندما يسقط المطر»؛ في هذه المجموعة يعتمد البطل (عنتر) على التعبير عمّا في داخله من حب مستحيل لا يستطيع الحصول عليه، حيث يصارع من أجله صراعاً مهيباً، فيأتي المؤال ليعبر عن الذات وما بها، وكأن الكاتب بتقنية معينة يجعل الموال تنفيساً تعبيرياً مهيباً، ف(فايزة) محبوبه (عنتر) تبتسم له عندما يكون في الحرب، في أوقات المعركة... ومهرها هو النصر، كلما قاتل بقوة كان يحس (فايزة) تبتسم له... مهري هو النصر يا عنتر... غنى نفسه لها مواله القديم⁽¹⁾ :

أكل البلح حلوبس النخل فى العالى

مش طايله إيدى البلح يا رب كان مالى

بهذا الموال ومضمونه الدلالى استطاع الكاتب أن يجذب القارئ إليه في حركة تبادلية، من جهة التركيز على رؤية التلقى، وذلك بإعطاء دلالات خاصة، فالبلح في الموال هنا رمز مكثف لما يطمح إليه البطل (عنتر)؛ ولكن كيف الوصول إليه، وهذا البلح الذى يُحمل تكثيفاً رمزياً، حيث يرمز إلى (فايزة) ذاتها، يحتاج إلى جهود ليست في طاقاته كلها، فتأتى الجملة الشعبية المعروفة (النخل فى العالى)، والتي تأخذ كشفاً دلاليّاً معروفاً في المفهوم الشعبى، عن العجز عند البطل الذى أدى إلى التذرع بعُلوّ النخل لخروج الموقف عن حدوده الخاصة، ثم يفسر بعد ذلك بالعجز من خلال سياق الموال، فاليد ضعيفة لا تستطيع الوصول إلى هذا الثمر الجانى، فالشطر الثانى من الموال يكشف العجز الشديد للبطل، واستحالة تحقيق الوصول إلى هذا

(1) الدموع لا تمسح الأحزان، ص 50.

البلح الذى يتمناه ويُحبه حُبًّا شديدًا.

فالموال فى هذا السياق التعبيرى لُحمة ضرورية مهمّة تُعدُّ جزءًا مهمًّا فى سياق التعبير، بل يُعدُّ كذلك إشارة نغمية مكثفة لحال (عنتره)، إنه كثافة أسلوبية.

ويؤدى الموال فى هذا الموقع وظيفة الفن الشعرى عند شخصية (عنتره العيسى) التى يعالجها الكاتب هنا، فالشعر عند (عنتره العيسى) ذاتى (مؤلّف)، والشعر هنا شعبي مؤالى، لكن الكاتب بقوة التقنية قد جعل التعبير الشعبى مجالاً فصيحاً. وإذا كان (عنتره العيسى) شاعراً فارساً ف(عنتره) شاعر أيضاً بطل.

ويتنوع الاستخدام الشعبى الغنائى فى هذه المجموعة، فنرى الأغنية الموالية، أى الموال الذى يأخذ شكل الأغنية، وهذا الاختيار له دلالات لغوية، من حيث الإشارة إلى دلالات سياقية تتفجّر من خلال العلاقة بين هذا النوع الغنائى وبين التشكيل اللغوى لسياقات التعبير.

ففى قصة تغريبة «ولد اسمه كرم» فى هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان»؛ يعود البطل من غربة متلهفاً على محبوبته (عفاف)، فيجدها قد تزوجت قسراً من (فاروق) ابن شيخ البلد، لقد سافر (كرم) فى غربة بعيدة من أجل الفوز بـ(عفاف). وفى هذا الموقف لا تستطيع الشخصية - إذن - أن تتحدث أو أن تنطق بما فى داخلها، فالموقف أجمه، وهذا أمر تقنى طبيعى، ولهذا نجد الاعتقاد على موقف لغوى آخر يحتاج إلى وعى منظم، فالموقف - هنا - لا يسمح بذلك مطلقاً، فيكون التعبير حادثاً من شخصية أخرى هى شخصية الماشطة؛ حيث تغنى معبرة عن موقف (كرم) فى شكل تبادل تقنى مقصود، ويعلق الكاتب على صوتها بأنه كان مجروحاً فى هذا الغناء⁽¹⁾:

صخرة تودينى ... بحر يعدّينى

واللى على جينى .. آهو بتشوفه عينى

ووجود هذا الموال الغنائى على لسان شخصية نسائية هى شخصية الماشطة التى تقوم بوظيفة الإعداد والتجهيز للعروس حتى تدفعها لزوجها من الأمور المدهشة؛ فالمفروض أن

(1) الدموع لا تمسح الأحزان، ص 121.

ينعكس ذلك على شخصيتها فرحاً، ولكنها تتعاطف مع الموقف، فتتوَلَّد بذلك المفارقة (irony)، ومن ثَمَّ تتولد من خلال هذه المفارقة معانٍ متضادة، فيحدث هذا الدفع الضدى، الذى يساهم - بدوره - فى عمل إيقاعات ودوافع نغمية واضحة ومؤثرة فى (دينامية) السرد. ويُدخل (طه وادى) المَوَّال بأبعاده إلى كل الطبقات الاجتماعية، كما جعله لغة ضرورية فى مواقف متعددة المستويات؛ ففى قصة «العجر» - من هذه المجموعة - نرى الكاتب يستخدم الموال لغة تعبيرية ضرورية، تمثل المعاناة التى مزجها الكاتب بتعاطى المخدرات⁽¹⁾.

خاصية الوصف :

ويتعدَّد التعبير اللغوى عند (طه وادى) فى هذه المجموعة، حيث يأخذ زخمه التقنى المعبر، وهذا التعدد يمثل موقفاً تقنياً اعتمده الكاتب تحقيقاً لنص روائى متحرك، فالنص الجيد كما يقول إيزر (Ezer) نُسق متكامل من عمليات مختلفة⁽²⁾. ومن هذا التعدد التعبيري يأتى الوصف واستخدام التكنيك اللغوى بصفة إبداعية.

يؤدى الوصف حركة تشكيلية مميزة فى «الدموع لا تمسح الأحزان»، وتتنوع زوايا الرؤية لهذا الوصف، فهناك وصف الطبيعة، واستخدام الألوان والحديث عن المكان.

ومن أمثلة وصف الطبيعة فى هذه المجموعة: التركيز على ربطها بحركية السرد.. وهذا أمر مطرد يشكل ظاهرة تقنية فى سياقات أعماله كلها «فالتبيعة جلالٌ وجودى يستطيع أن يُضفى على الماديات والمحسوسات قُدسية ورهبة، وعلى الحياة جدارة وقيم لا حصر لها»⁽³⁾.

(1) يُنظر هذا الموال فى قصة (العجر)؛ ص 67، الدموع لا تمسح الأحزان.

(2) ينظر: V. Ezer. The Act of reading. U.S.A p 73.

وينظر كذلك: Ejer. The reading process A phenomena logical approach in the book of reading responce criticism. Edited by J.P. tonpkin. U.S.A. 1980, p54.

وانظر: الدراسة الخاصة بالأسلوب فى كتاب عبد الفتاح عثمان «الأسلوب القصصى عند يحيى حقى»، مكتبة الشباب، القاهرة، 1990م، ص 55 وما بعدها.

(3) شاكر النابلسى؛ تشيكوف والقصة القصيرة، دار الفكر، القاهرة، ب.ت، ص 120.

ويأتي وصف الطبيعة في هذه المجموعة باعتباره رؤية درامية خاصة، تدخل في أسلوب الترميز الكثيف، وهذا أمر عمد إليه الكاتب لتوظيف عناصر متعددة في حركية السرد نفسها، رغبة في إبعاد رتابة الحركة الحكائية وتكرارها، فالتأمل لوصف الطبيعة في هذه المجموعة يرى كيف اعتبرت مخزوناً دالاً له إيجابياته في داخل النسق التعبيري نفسه.

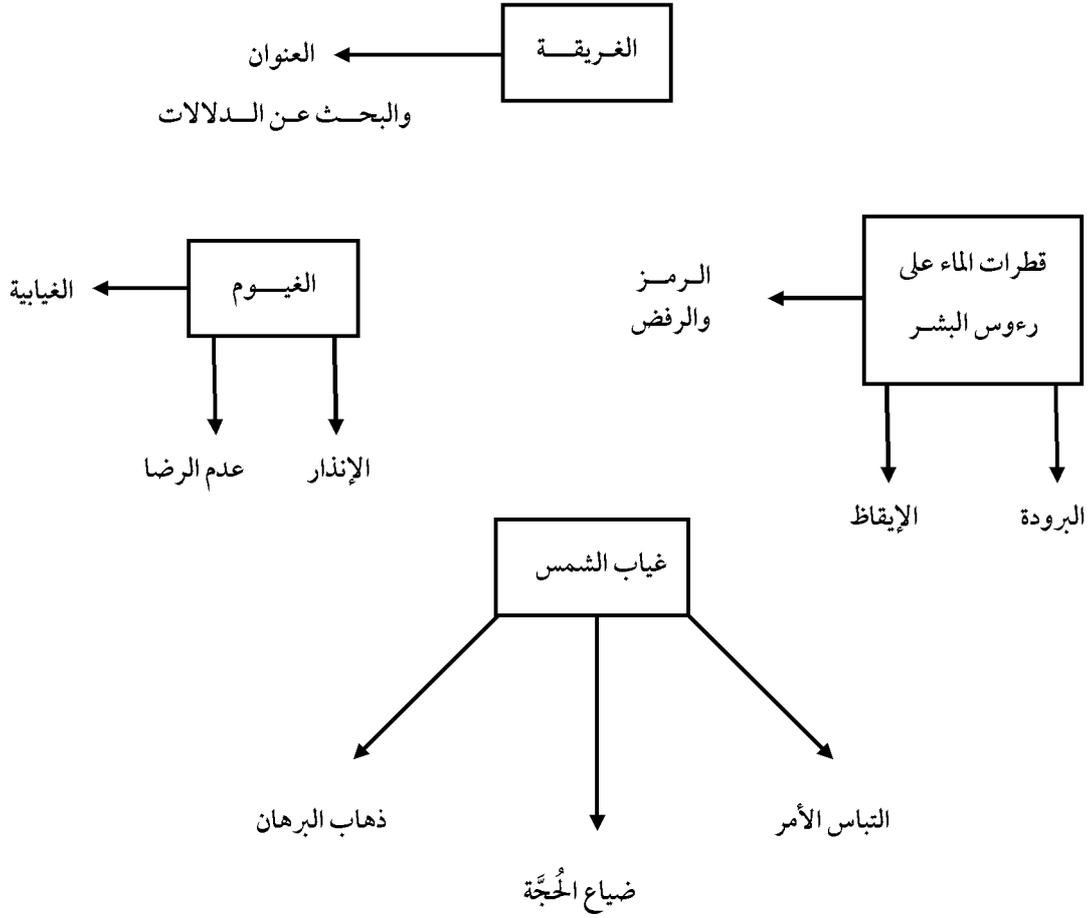
إنَّ الطبيعة في قصة «الغريقة» قد أخذت شكلاً حركياً تشخيصياً؛ فقد أشار الكاتب إلى مشاركة الطبيعة مأساة الغريقة (حلاوة)، فظهرت بعناصرها لتلفت انتباه المجتمعين إلى وجودها، وإلى ضرورة اعتبارها شاهداً واعياً في هذه المأساة، مأساة الفقراء المعدمين الذين لا يملكون حولاً ولا طولاً - يقول الكاتب في ذلك: «لم تظهر الشمس بعد، قطرات الندى تتساقط على رؤوس البشر، اختلط المكان بالناس والحيوانات، وقفت الحمير والبهايم والبقر في صمتٍ مع الناس تسأل عن الحقيقة، وتسأل عن سرِّ الحادثة .. ولكن أحداً لا يعرف ماذا حدث .. ولا كيف حدث؟!»⁽¹⁾.

في هذا الوصف الطبيعي المكثف نرى التركيز على رموز خصبة غنية، فالبدائية جاءت مكثفة من حيث عدم ظهور الشمس (لأن...) أى للحظة الوصف ووقوف الناس. إن ارتباط غياب الشمس بالزمن الحالى الذى يتحدث عنه الكاتب، زمن البحث عن فاعل الجريمة، فالحادثة - كما يُشير الكاتب - كانت بفعل فاعل، ولكن الغيوم لبّدت سماء الحقيقة، كما لبّدت الغيوم السماء أمامهم، والربط بين موت (حلاوة) وغياب الشمس من الرموز الدالة بغزارة عن حيثيات مقصودة من هذا الغياب. إنَّ الكاتب بهذا الربط يزيد إيقاظ الناس من سُبّاتهم، ويدفعهم - بكل قوة - للبحث عن الحقيقة ذاتها.

فقطرات الندى التى تتساقط على رؤوس الناس محاولة قوية للإيقاظ، ولذلك كانت المياه لا بد وأن تتدفق على الرؤوس، الأمر الذى يعرفه الناس في ريفنا المصرى من دلالات لنزول الماء على الرأس، كمحاولة أخيرة وقاسية للإيقاظ، وبجانب ذلك فإن قطرات الماء الباردة تدل على البرودة وعدم الاهتمام بالأحداث المحيطة بملايسات موت حلاوة.

(1) الدموع لا تمسح الأحزان؛ ص 23.

وعندما يمزج الكاتب بين الإنسان والحيوان يجمعهما في مصاف واحد فإنه عندئذٍ يريد القول بالدلالات الثرية أن الإنسان تساوى مع الحيوان فكلاهما لا يريد أن يفهم، ولا يستطيع القول، فالكل صامت في عجز، إنه طبيعة الرمز الكثيف عند الكاتب الذي يوحى به بالسخرية من الإنسان.



دلالات عناصر الطبيعة في قصة الغريقة

وبجانب كل هذه الدلالات المتولدة من تفاعل عناصر الطبيعة في قصة «الغريقة» فإن الصمت الذي يلف اللوحة قد أخذ - أيضًا - بعده الدلالي من حيث إشارته إلى العجز، وعدم الاستطاعة، إنه التكتف أمام الحدث، أمام موت (حلاوة)، كما يأتي التعبير عن المكان من خلال المساحة التي يقف فيها الناس بأنواعهم، وكذلك الحيوانات بأنواعها.

«وانطلاقاً من المقولة القائلة بأن البناء القصصي وحدة مترابطة، لا يمكن لها أن تتجزأ، لأن كل جزء لا يمكن فصله عن غيره من الأجزاء، أو استقلاله عنها، لأنه يشاركها في تصوير الحدث وتطويره»⁽¹⁾. فإن الوصف يدخل في حيز حركة الحدث وانتقاله وتوليد كثافات دلالية قصصية، تأتي مفاعلة مع تراكيب البناء الفني للغة الساردة، فوصف الطبيعة وتوظيفها بعنصرها في سياق التعبير يعتبر اختصاراً كبيراً لوصفٍ سردي كبير ومتداخل، يستخدمه الكاتب للتعبير عن الموقف.

ويتكرر الوصف الخاص بالطبيعة في هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان»، ويُحدث هذا التكرير نوعاً خاصاً من الإيقاعات المنتظمة، فهو أمر مهم من أمور تحقيق التوازي الشعري الخاص في هذا العمل. إن التكرير من خاصية الهندسة الإيقاعية، التي تشكّل حركة توازي ملحوظة، فالتوازي انتظام هندسي خاص⁽²⁾.

ومن هذه الهندسة نرى وصف الطبيعة وقوة دلالاتها في قصة «المسحراتي». هذه القصة التي تمثل مأساة الشيخ (برهان الدين)، فالسواد في عناصر الكون يأتي رامزاً، فالجملة التعبيرية عند الكاتب (الليل أسود) يثير الأحاسيس بطبيعة هذا الليل، وطوله وهمومه

(1) رشاد رشدي؛ فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت - لبنان، 1975م، ص 17.

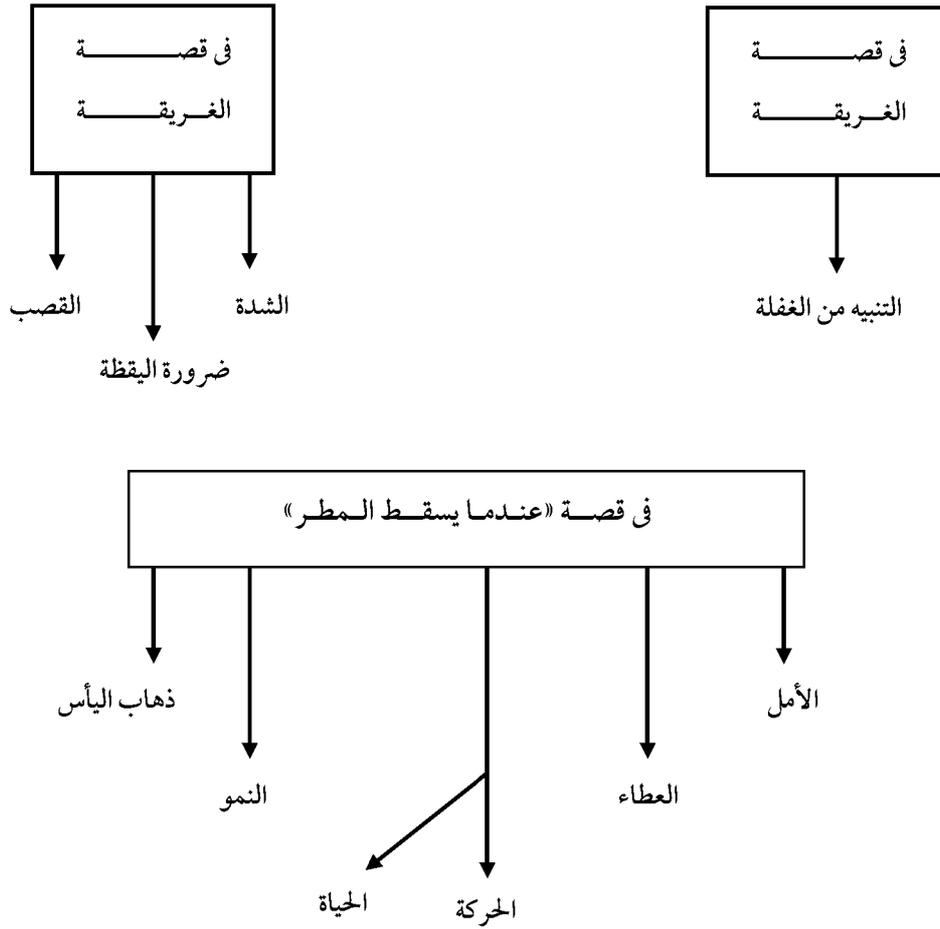
(2) التوازي مصطلح جاء به جاكيسون من الدرس الرياضي الفيزيائي، وهو مصطلح يدل على حركية العملية الإيقاعية، كما يدل على هندسة تقنية منظمة، ويقول محمد مفتاح عن خاصية التوازي: بأن التوازي خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، شفوية كانت أم مكتوبة، إنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد، ولذلك اهتم به الدارسون للآداب العالمية في مختلف أصقاع المعمورة. [محمد مفتاح؛ التلقى والتأويل - مقارنة نسقية -، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، 2001م، ص 149 وما بعدها.

الكثيرة، فليس هناك بريق من الشُّعاع المضيء، فالشُّعاع هو المساعد على الأمل وظهوره، إن النور - هنا - بالنسبة لمهمة المسحراتي هو الأمل، فليس ثمة بريق شُّعاع من هذا الأمل خاصة بعدما ضرب شيخ الخنفر (برهان) المسحراتي، لقد تحول الليل بسواده إلى رمز لسُّبات القرية، وانحراف حياتها، شيخ الخنفر الذي يجب أن يكون أول مساعد لـ(برهان الدين)، هو أول عدو له، كما يدل السواد أيضًا على حالتي الجهل والفقر؛ اللتين تسيطران على القرية.

ويأتي النوم كرمز آخر يقصده الكاتب من الكسل والإهمال وقلة المهمة أو ربما انعدامها مطلقًا.

وتمتد اللوحة الخاصة بوصف الطبيعة في هذه القصة «المسحراتي» عندما يضيف الكاتب بُعدًا آخر لوصف الطبيعة يتمثل في تهيئة الجو لنزول المطر، وربط ذلك بالنوم العميق للقرية، وحاجتها إلى ماء يُصَبُّ عليها حتى تفيق. فرمز الماء وقطرات المطر في هذه المجموعة تحيلنا - ضرورة - إلى رمز المطر وأبعاده عند (بدر شاكر السياب) في قصيدته الشهيرة «أنشودة المطر» حيث الرمز الدال على القوة والحركة، بل والثورة كعلامات مكثفة للمطر ونزوله، لقد تكرر سقوط المطر في قصة «الغريقة»، وكذلك في هذه القصة «المسحراتي»، بل وهناك قصة تأخذ عنوانها بهذا الاسم «عندما يسقط المطر». إذن التقنية الخاصة المستخدمة لهذا الماء لها أبعادها المقصودة.

المطر ودلالاته في هذه المجموعة



وفي هذه المجموعة نرى ارتباط الفعل الحركي في الطبيعة مع الفعل الإنساني ونشاطه، فالنشاط الإنساني في الريف يرتبط دائماً بعناصر الطبيعة من حيث ظهور الشمس - بصفة خاصة -، فمع ظهور الشمس تكون بداية الحركة والحياة، ويكون الذهاب للحقل، حيث العمل، ويركّز (وادي) على هذه الظاهرة في قصة إسماعيل.

منذ بداية هذه المجموعة؛ حيث رأينا دخول شعاع الشمس المعلن لبدايات اليوم الجديد، وفي قصة (الدودة) نرى الاعتماد أيضًا على ربط شروق الشمس بطبيعة الحياة ونشاطها، يقول عن خروج (إبراهيم) الفلاح إلى حقله «مع شروق يوم جديد... ركب حماره... مَدَّ يده فأمال الطاقة عند رأسه.. البركة في البُكور.. حكمة ورثها عن أبيه. جاء يروى فدان القطن الذى يملكه»⁽¹⁾. فشروق الشمس في القرية المصرية يرمز إلى ضرورة الدفع، الحركة، في كل اتجاهها الخاص، القرية ينبتها شروق الشمس، وتندر أشعتها بقدوم الوقت، إنه اليوم الجديد الذى يأتي بكل رزقه وحركته وهمته، وتعبّر الجملة (مع شروق يوم جديد... ركب حماره) إلى المصاحبة باستخدام مع بداية للجملة، من جهة التركيز على طبيعة الزمن، كما تؤدي إلى إيجاد حركة سردية قادمة.

لقد استخدم الكاتب المقدرة النحوية بأبعادها الدلالية، فكانت خطأ مهمًا في حركية التقنية التعبيرية ذاتها. إنَّ النشاط الإنساني تبثه في قرية الكاتب ظهور عناصر الطبيعة، ظهور الشمس بنورها وحرارتها المحركة للشخصيات بقوة وحيوية.

ويشغل ليل القرية بهيئته الطبيعية حيزًا مهمًا عند الكاتب في هذه المجموعة، وكذلك الأمر في غيرها من أعمال قصصية، وفي قصة «إنهم يأكلون البطيخ» في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى التركيز الخاص على الليل والصمت وحركة الزرع، ثلاثية مهمة استخدمها الكاتب إطارًا دالًا في هذه القصة - يقول: «الليل هادئ، القمر يغرس ضوءه على الحقول، لا حس... لا حركة... هواء الليل يلعب بأعواد القصب... ورق القطن... مياه النيل... سار غريب أو عطية وحيدًا... لا يقطع الصمت سوى أقدام حوافر الحمار»⁽²⁾.

لقد ربط الكاتب بين الصمت والهدوء، وبين انتشار ضوء القمر على القرية فيلفها بالنور الفضى، فتقع تلك الأشعة على هذا المكان، وما به من علامات فنية من جهة ربط الصمت والهدوء بالضوء الفضى ولونه المميز في القرية، إنها عناصر الطبيعة المثيرة للآمال والجمال

(1) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 109

(2) نفسه؛ ص 132.

للمتلقي. إنَّ ارتباط النور الفضي باللون الأخضر للزرع أمر ينقل المتلقى إلى رومانسية الوصف الداعى إلى انتشار الآمال وتوالدها بصفة كثيفة ومتسقة، ومن خلال حركة العناصر الطبيعية التى يبثها هواء الليل نرى حركة النفس تجاه الآمال والشجون، فحركة الزرع والماء ترمز إلى حركة خواطر الإنسان، إنها حركة الأمل الوردى الذى يشعر به المتأمل، والكاتب جعل هذه الحركة موازية بإيقاعاتها وقوتها مع حركة الأفكار التحولية عند (غريب أبى عطية)؛ الذى يحلم بتغيير مهنته إلى مهنة بائع الفاكهة، حيث الأمانى بالغنى والمال.

أمَّا فى أعماله الأخرى ففى مجموعته القصصية «رسالة إلى معالى الوزير - ديوان قصصى -» وفى قصة «جفت الأمطار» يربط الكاتب - برؤيته الخاصة - بين عناصر الطبيعة فى مجالاتها المختلفة - يقول: «بمحاذاة نهر النيل، القاهرة حيث يبسط الليل ذراعيه حولها، تُسمى مدينة أخرى، كلما تقدم الليل اختفى الزحام والضجيج، وصخب المواصلات والكائنات البشرية»⁽¹⁾.

مرة أخرى يربط الكاتب بين عناصر الطبيعة وبين الليل، وامتداده وبين سكونه أيضًا، فكلمًا امتد الليل وبسط ذراعيه كلما سكنت المدينة، يقل الضجيج فيها، ولم يأت الكاتب بهذا الوصف كمجرد شكلٍ وسياجٍ جمالى، وإنما اعتبره مدخلًا خاصًا للحديث عن معاناة الحب، ومحاولات النسيان، إننا أمام المزج بين الطبيعة والحب؛ حب (جميل) (للليل).. وبهذا يتفجر الحوار الداخلى (المنولوجى) عند (جميل) عندما تترج الطبيعة بهذا الحب - ويرسم الكاتب ذلك بقوله «أمواج النهر الخالد... تنعكس عليها أضواء فندق (المريديان)، ويلفها إطار أسود من ظلام الليل، غاب القمر، ولم تستطع آلاف النجوم أن تُغنى عن القمر... فى هذه الدنيا لا شىء يُغنى عن غيره... البعض لا تسد مكان الأذن... وحنان الأم لا يُغنى عن حكمة الأب.. فكيف يطلب منى أهلى وأصدقائى... أن أنسى ليلى... هل هذا معقول؟ يا جميل؟»⁽²⁾.

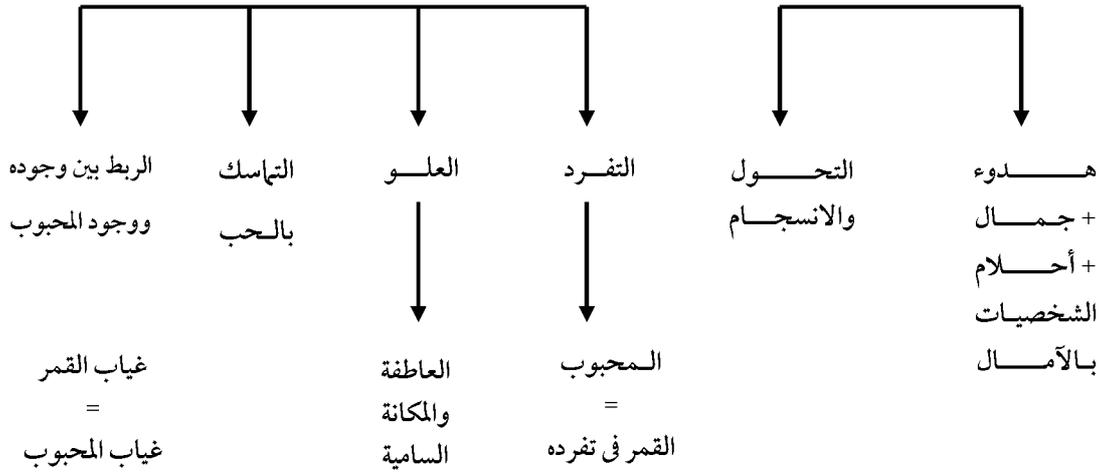
(1) طه وادى؛ رسالة إلى معالى الوزير، مكتبة مصر، القاهرة، 2000م، ص 135.

(2) طه وادى؛ نفسه، ص 136.

في هذا المشهد الروائي يمتزج اللون والصورة مع الدلالات المتولدة، إنه مشهد يعتمد على حيثيات (سيميوطيقية)؛ فالقمر يرمز إلى (ليلي)، التي لا تستطيع أن تُسد مسدها مهما كانت، فالنجوم - كما يقول الكاتب - لا تقوم مقام القمر.

إنَّ غياب القمر هو غياب المحبوب، غياب (ليلي) وزواجها من غير (جميل). إن عناصر الطبيعة تعتمد على القمر الذي أخذ دلالات غنية ثرية على مر العصور والدهور، ولكنه هنا يرمز لحب الإنسان، فقط هو المحبوب، فالقول الاستعاري للقمر المرتبط بالإضاءة كون كثافات تعبيرية لإضاءة وجود (جميل)، وتفرد، وعدم المقدرة على استبداله لها مهما كانت عناصر الطبيعة الأخرى، كالنجوم بكثرتها والتي لا تغني عنه، فالقمر كالمعادل الموضوعي المحبوب، والنجوم معادل موضوعي أيضًا لغيرها.

دلالات القمر وعناصر الطبيعة في هذه المجموعة



إيقاعات اللون :

إنَّ النص - كما يقول بارت - ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصليًا... فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤرة الثقافة⁽¹⁾.

وإذا أردنا تطبيق هذا القول التقني على تلك المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» فإننا سنجد عناصر متعددة قد تداخلت لتصنع النص القصصي عند (طه وادى)، ذلك النص المتسم بخصائص الإيقاع الشعري المتوازي، وإذا كان (عبد القاهر الجرجاني) قد اعتبر النص الأدبي تداخلات فنية من الألوان المتعددة؛ حيث ربط إبداع النظم بالأصباغ وفنية تنظيمها والتلوين الانفعالي بها من حيث نظم المعاني في النفس⁽²⁾، فإن النص الروائي عند (طه وادى) يعتمد على حركية إبداعية يعتمد فيها على عناصر متنوعة كثيرة، فهو تداخلات فنية من الألوان التعبيرية المتعددة، وهذا دليل على أن الكاتب قد اهتم اهتمامًا بالغًا بالتكوين الأدبي للنص، قديمه وحديثه، ومن هذه التكوينات الأدبية خاصة استخدام الألوان وتوازي إيقاعاتها في النص، ويأتي هذا الاهتمام في التراث النقدي الحديث خاصة عند (جاك لاكان، وجوليا كريستيفا، وجاك دريدا)، فقد ربط كل هؤلاء بين الإيقاع اللوني وأثره النفسي⁽³⁾.

وفي مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى إيقاعات اللون المتعددة والمتوازية؛ حيث يلحق اللون الموقف النفسي الخاص الذي يصوره الكاتب، ففي قصة «امتداد الظل» يصف الكاتب (وفاء) معتمدًا على غزارة الدلالة اللونية المعبرة عن اكتمال نضوج شكلها - يقول في

(1) رولان بارت؛ نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشى، مركز النماء الحضارى، بيروت - لبنان، 1994م، ص 2.

(2) يُنظر عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م.

(3) Michael Payne: Reading theory an introduction to lacan, Drrida, and Kisteva, U.S.A. 1993, p213.

حديث الشخصية المنولوجية: «جلست أمام المرأة أرى نفسى لأول مرة... مَنْ صاحبة هذا الوجه الخمرى والعيون العسلية والشعر الأسود، ورقبة الغزال، شفتاى عطشى إلى القول والفعل، أيها الصدر الحنون القلب المشتاق منى... متى؟ سوسنة، غارقة في الظل يا وفاء، ضوء الشمس يهب الشجرة الحياة... ويجعل الظل ممتدًا»⁽¹⁾.

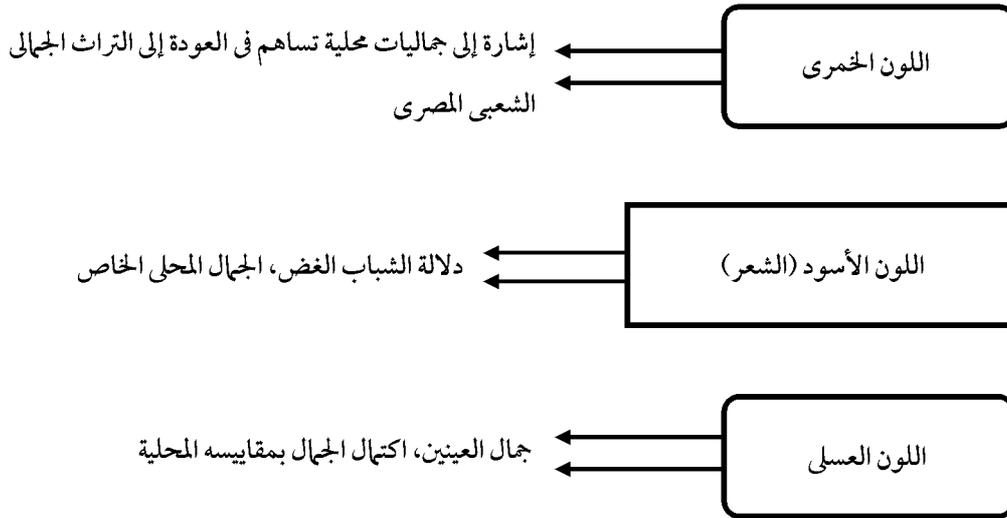
في هذا الوصف يضغط الكاتب على دلالات اللون التي تربط الإنسان بالفتاة وجمالها، لقد نضجت (وفاء) ودلت الألوان المتعددة في مكانها على ذلك، لقد حان القطاف، فدب الشك وبعض الخوف فيها، إنَّ اللون المستخدم في هذا الوصف مكثف الدلالات، وإن كان ظاهر الوصف بسيطاً تلقائياً، فهذا من أمور حركية التقنية الخاصة، والتي تبدو في سطح بسيط أملس غير خشن؛ فلون الوجه الخمرى دلالة على جمال مصرى خاص له أبعاده ومقاييسه في التراث المرتبط بمياه النيل وجماله. إنه سمة مصرية أصيلة يريد الكاتب الإشارة إليها في حركة رمزية مقصودة، ويعطى اللون العسلى للعيون تناسقاً واضحاً مع طبيعة ودلالات اللون الخمرى للوجه... ويأتى اللون الأسود مع اللونين «الخمرى والعسلى» لتكتمل الرؤية الجمالية التي تقترب من المثالية المطلوبة.

ولا يقف الذوق اللوني المثالي لموقف (وفاء) ونضوجها عند هذا الحد، ولكن الكاتب يضيف لوناً آخر يعتمد على شكل الرقبة، وبهذا يكتمل المنظور اللوني، ومن خلال هذا المنظور اللوني ينطلق المنظور السردى الصامت والذي يأتى بفعل التأمل في المرأة.

ويعمد الكاتب إلى لفت نظر المتلقى بذوقه الخاص للمشاركة في دينامية السرد المرتبط بالإشارات اللونية هذه.

(1) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 95.

تفاعل الألوان والوظائف السردية



ويأتى الإحساس باللون لدى المتلقى من تفاعله معه بإثارة الدلالات الكامنة والمعبرة من خلال رؤية اللون في مكانٍ ما؛ «إنَّ اللون يعمل بقوة، على إيقاظ المشاعر الخاصة عند بعض المتفرجين»⁽¹⁾ - هكذا يقول لاکوست.

إنَّ هذه الألوان الثلاثية (الخمرى، العسلى؛ الأسود) قد أثارَت خواطر متكاثفة عند الشخصية الموصوفة نفسها، لأنها ذاتها هي المتلقية لها من خلال المرأة، حيث ازدوجت الرؤية فهي في المرأة تتأمل نفسها مثل الفنان الذى يتأمل مشهد صنعه، حتى يُعيد رؤيته فيه، وحتى يفجّر كوامن دلالاته البعيدة التى تكمن وراء هذه الألوان خاصة. لقد صنع الكاتب وجهة نظر، ولكنها وجهة نظر ذاتية منطلقة من ذات الشخصية التى تخاف مرور الزمن.

ويفجّر اللون في وجهة النظر هذه مخاوف المتأمل نفسه، إنه قطار الحياة، قطار الزمن،

(1) جان لاکوست؛ فلسفة الفن، دار عويدات، بيروت - لبنان، 2001م، ص 68.

الخوف من عدم اللحاق به، والارتباط بالزواج. ومن هنا نرى حركة سردية صامتة داخلية تكتمل في أعماق الشخصية. فاللون - عندئذ - رمز للحاجة، ونذير لأشياء أخرى، والرمز - هنا أيضًا - يُعدُّ تعبيرًا ظاهرًا عن رؤية الكاتب، إنه تعبير عمّا في ذات الفنان، فهو غوصٌ في الأعماق النائبة عن التحديد، أو التسطّيح⁽¹⁾. لقد جاء الرمز اللوني دعوة للغوص في عمق الشعور الذاتى عند الشخصية (وفاء)، وربط حركتها بحركة الظل (ظل الشجرة) التي تراقبها من شباكها. وبهذا نرى ازدواجية خاصة للرمز بين (وفاء) واللون، والشجرة والظل، فالكاتب لا يريد لقارئه أن يظل في السطح ساذجًا في رؤيته، إنه يُردُّ تأصيل عمله الفنى حتى يدفع بالمتلقى إلى التعمق⁽²⁾.

ومن هذا المنطلق جاء الهدف من ربط الرمز التلويحي بالمجاز التصويري عند الكاتب، حيث تشبيه (وفاء) نفسها بالسوسنة؛ تقول: «سوسنة غارقة في الظل يا وفاء، ضوء الشمس يهب الشجرة الحياة، ويجعل الظل ممتدًا..»⁽³⁾.

فاللون - إذن - لم يأت مجردًا، ولكنه جاء عملاً دلاليًا (سيموطيقيًا) وظّفه (وادی) - هنا - يُعيّنه في ذلك طبيعة ثقافته كناقد ومبدع له قدرات خاصة.

ويأتى اللون الأبيض في هذه المجموعة ليأخذ مكانًا شاسعًا يتولّد منه عدة دلالات كثيفة ومختلفة أيضًا، ولا يقف هذا الاهتمام باللون الأبيض في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» ولكنه يمتد إلى فضاءات أخرى في أعماله الكلية.

فاللون الأبيض عند (إسماعيل) في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» يرمز للظهور والوضوح، وربما شعور خاص عندما ترتدى المرأة ثيابًا بيضاء، ولهذا فعندما رأى ابنة العمدة في ملابسها البيضاء صاح «يا للفضيحة؛ تلبس سروالاً أبيض... حتى الخذاء أبيض... كله

(1) سليمان الشطى؛ الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت - لبنان، 1976م، ص 7.

(2) نفسه؛ ص 7.

(3) طه وادی؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 95.

أبيض في أبيض... الشيخ عمران قال في خطبة الجمعة ملابس أهل الجنة بيضاء»⁽¹⁾.

فاللون الأبيض جاء ليميز هذه الشخصية التي تنفرد بذاتها لأنها ابنة العمدة، صاحب السلطة والقوة في القرية، ولهذا كان تعجب (إسماعيل) عندما رآها في هذا الشكل الذي لم يكن مألوفاً عنده في القرية، كما يعبر هذا اللون وسيطرته في الشكل على طبيعة الحياة الدالة على الرفاهية، لأن اللون الأبيض في الملابس يدل عند الطبقة الشعبية على عدم العمل، كما يعبر عن الترفه، حيث المحافظة على الشكل.

ويعطى الكاتب تكثيفاً دلاليّاً عندما يتحدث عن ملابس أهل الجنة - على لسان الشيخ (عمران): بيضاء - فيأخذ اللون كثافات جديدة يعرفها (إسماعيل) بعد قول الشيخ (عمران). ولهذا وصف (إسماعيل) تلك الفتاة بلونها بأنها حورية، إنها فلسفة اللون ببساطتها عند الكاتب.

لقد أثار اللون الأبيض في هذا المكان رؤى المتلقى له من الشخصيات (إسماعيل..)، فتولّد ما عُرف بوجهة النظر بين (إسماعيل) وهذه الفتاة، فكانت شكلاً آخر في هذا الزم، إنها الحورية التي يراها هذا الرجل، وذلك من منظور أفق توقّعه كما يقول (جادامر).

لقد تشكلت زاوية وجهة النظر عند (إسماعيل) من لمعان الضوء باللون، الأمر الذي غطّى على رؤاه فلم يُبصر غير حورية، لقد رأى إسماعيل شكلاً آخر غير زوجته الجافة السمراء، والتي تبتعد بعيداً بعيداً عن عالم الإنسان.

فروية اللون - هنا - جاءت من خلال «الإحساسية الفسيولوجية الخاصة»⁽²⁾. فانتقل من عالم الواقع وحياة غرفة الفُرن التي تُشبه البحيرة الراكدة العفنة إلى ارتفاعات اللون.

ويُفعل (طه وادي) استخدام هذا اللون الأبيض بريشته التي تدل على فهم ووعي للاستخدام اللوني، وذلك عندما جعله دالاً ومعبراً عن الآمال والأحلام، حيث يصف الحلم بالبياض في قوله: «اليوم يولد الحلم الأبيض...». جاء هذا القول من خلال حديث الكاتب

(1) الدموع لا تمسح الأحزان، ص 7.

(2) أحمد مختار عمر؛ اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997م، ص 21.

عن أحلام (أم السعد) .. فمعها أربعون بيضة تباع كل بيضتين بقرشين ونصف... أخذت تعد القروش وأنصافها... آه يا سلام... تمسك بيدها خمسين قرشاً مرة واحدة⁽¹⁾. فاللون الأبيض يلعب في ضوء الأمل الذي يراود (أم السعد) هذا الأمل القادم.

فالعلم الموصوف بالبياض رؤية تكوينية جديدة، لأنَّ التعبير الشعبي اعتاد على وصف الزمن بالبياض، مثل اليوم الأبيض.. ولكن الحلم (الأمل) الأبيض يعبر عن روح شعبية عالية التفاعل ترتقى بآمالها بعيداً بعيداً، مثل (أم السعد) هذه.

ولا ينسى الكاتب إكمال دائرة الإبداع للون الأبيض؛ فيصف لذلك النقود وصفاً شهيراً يتردد بكثرة يومية على ألسنة الناس في كل بيئاتهم، فالقرش الأبيض له وجود خاص في اليوم الأسود.

ويستمر التعبير عن اللون الأبيض داخل هذه المجموعة، فيعدُّ الكاتب أنواعه ومصادره؛ فيشير إلى الأنوار المختلفة المصادر الطبيعية أو غير الطبيعية، فنرى نور الشمس والقمر، ونور الفوانيس. ويستخدم (طه وادي) منظومة الألوان، فيأتي اللون الأسود في علاقاته السيميائية المقصودة، فيربطه الكاتب بالحالات الاجتماعية ليؤدِّد كثافات دلالية بعيدة وعميقة، ففي قصة «إسماعيل يأكل الخس» يصف الكاتب وجهة نظر ابنة العمدة في (إسماعيل) بقوله: «كانت تتعجب من ذلك القصير الممتلئ، يلبس جلباباً أسود.. طاقة فاحمة..»⁽²⁾.

كما يستطيع الكاتب استخدام فرشاته الخاصة عندما يلون بهذا اللون أماكن وأجزاء معينة؛ معطياً زوايا ظلالية لهذا التلوين، فيلون وجه (أم السعد) باللون الأسمر، وتأتي اللقطة الواصفة لهذا الوجه عندما تنهار دموع (أم السعد) على الوجه الأسمر الجاف - يتحيرَّ إسماعيل ماذا يقول لأم السعد - أراد أن يضحك زوجته فأبكاه⁽³⁾.

(1) طه وادي؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 16.

(2) نفسه؛ ص 89.

(3) نفسه؛ ص 13.

لقد ربط (وادی) بين الوجه بلونه الأسمر، وبين الجهد والإرهاق، بل وعلامات الإملاق الشديد، فهو وجه ليس أسمر فقط ولكنه - كذلك - جاف تنهمر عليه الدموع الساخنة، فاللون الأسمر ارتبط - هنا - ببُعدين؛ الأول: التعبير عن الجفاف والتحول، والثانى: التعبير عن الشخصية وطبيعتها. ويربط (طه وادی) بين اللون الأبيض وبين امتزاجه بالتراب، فيقول مصورًا ما حدث (لأم السعد)، وذلك عندما انكسر البيض منها، فسقطت سلة البيض في التراب، انكسر البيض، اختلط السائل الأبيض والأصفر بالتراب الأسود، طارت طرحة (أم السعد) في الهواء»⁽¹⁾.

فالكاتب يرسم - بشكلٍ فنى عفوى - رؤية السقوط؛ سقوط الأمل وتطايره في الهواء، فلقد انكسر البيض وسال لونه المتداخل بين البياض والصفار، فاختلاط هذا السائل بالتراب دليل على ضياع الأمل، مهما كانت المحاولات، ومحاولات (أم السعد) التى تذهب هباءً مثنورًا، لكن الكاتب لا ينسى بريق الأمل فأشار إلى بصيص الضوء الخافت الدال على وجود الأمل مهما كانت الظروف.

ويتشكّل اللون الأخضر - أيضًا - فى سياق إيقاعى هامس وناغم، ويتكرر هذا السياق من جهة الاعتماد على توليد دلالات ثرية، فالقلوب تتلون بهذا اللون، فهى خضراء الدلالة والإحساس - يقول الكاتب واصفًا جانبًا من آمال (أم السعد): «الشوق إلى الأمل بشوى القلوب الخضراء.. كانت تحلم برجل وأولاده»⁽²⁾.

فاللون الأخضر جاء مع احتكاكه بالأمل، الأمل المشتعل بحرارة تُحرق القلب الأخضر، هذا القلب الطرى - واحترق اللون الأخضر رؤية ربما تعتمد على قوله سبحانه وتعالى: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا﴾ [يس:80]؛ فاللون الأخضر المرتبط بالقلب يعبر عن الضعف، وعدم المقدرة على التحمل، والشعور بقلب أخضر لأمر الحياة والوجود له مشاقه ومعاناته.

(1) نفسه؛ ص 19.

(2) نفسه؛ ص 17.

لقد أعطى الكاتب دلالات كثيفة نابغة من إيقاعات اللون، وهذه الكثافات لا تقوم بها اللغة نفسها بإطناباتها، فاللون الأخضر يتكرر محدثاً إيقاعات وتوازنات هندسية في هذه المجموعة، ففي قصة «امتداد الظل»، ترى الكاتب في رحلته الداخلية مع شخصية (وفاء)؛ حيث يستنطق المشاعر والهواجس الداخلية لها، تقول وفاء في ذاتها: «نحن الشجرة والظل يا أمي.. رأى هذه عجيب. عمره بالقراءة والتأمل ومعرفة الحياة قرن... قرن كامل من الزمان، لكن يا قلبي الأخضر ماذا تُجدي المعرفة وأنت كتاب أخضر»⁽¹⁾.

فدلالات الوصف باللون الأخضر للقلب عبّرت عن البساطة وكذلك الطيبة وسداجة التصديق، وسهولة التعبير، بل إنَّ الوصف الثاني - هنا - يدل على قلة الخبرة والتجربة، إنه قلب بكر بعيد عن الالتواء والمكر، إنه ينتظر قلباً آخر له نفس الصفات. ويظهر الإيجاء الخاص بهذا الانتظار من خلال وصف الكاتب للقلب بأنه قلب أبيض، فهو كتاب أبيض؛ أي كتاب مفتوح ناصع الوضوح، لم يكتب فيه شيء، والقلوب الخضراء هي أيضاً قلوب بيضاء من حيث الإحساس والتعامل، فثنائية اللون الأخضر والأبيض يمتزج فيها التعبير عن طبيعة مميزة من الأحاسيس.

ويلمع هذا اللون الأخضر معبراً عن الأمل وذهاب اليأس، ففي قصة (أم السعد) نرى سقوط سلّة البيض؛ أي سقوط الأمل في التحول إلى حال جيدة بعد معاناة الفقر، لقد ضاع كل ما بالسلة من بيض، ولكن هناك واحدة فقط، فيتولد الأمل من وسط اليأس والضياع - يقول الكاتب: «أمسكت البيضة المتبقية ومضت في ثقة تتأمل شمس الضحى وخضرة الحقول»⁽²⁾.

فجاء اللون ضئيلاً خافتاً، والكاتب في هذا الموقف، يوئد لنا الأمل من بين ضوء الشمس وخضرة الحقول، فكان الامتزاج بين الضوء واللون، ليشتد البريق بعد ذلك، وتدفع الشمس بأشعتها القلب المحزون المكسور (لأم السعد)، إنها بلاغة التحول.

(1) الدموع لا تمسح الأحزان، ص 92.

(2) نفسه؛ ص 19.

وفي قصة «المجنون» يعتمد الكاتب على رسم لوحة فنية بأبعادها التشكيلية، إنها تعبير عن رموز الفن العفوى، تعبير عن عبقرية فنان المغمور في ريف مصر لا يعرفه أحد، ف(أبو الذهب) بطل القصة أعظم صانع حُصر في القرية، صار فنانًا عظيمًا بالخبرة (الحصيرة) في يده سجادة عجمي، هواية أخرى مارسها بعد أن أمسى لا يقوى على شد المضرب الخشبي .. لوحات من أعواد القمح الجافة على قماش ملون⁽¹⁾.

إنَّ دافع الفن الجيد هو الفطرة والقوة الداخلية التعبيرية، والتي لا تأتي اصطناعًا إنما تنمو بالخبرة وتصقل بها. فالكاتب هنا يناقشنا كناقد في حديث عن الخبرة والصنعة والفن⁽²⁾. فالفطرة وحدها لا تصنع الفنان، كما أن الدربة وحدها لا تصنعه كذلك، إنها الثنائية المتمازجة والمتناسكة، والتي يريد (وادى) أن يُظهرها من زاوية التعبير الأدبي، كما يؤكد دور الابتكار والسرقة الفنية، كما يناقش أيضًا السطو الذي يحدث بين صاحب السمعة الفنية وبين الفنان المغمور المسروق، ف(أبو الذهب) رمز للفنان الصادق البسيط، وفنه وألوانه رموز للبساطة الشعبية - «إِنَّ دُكَّانَهُ عَالَمٌ غَرِيبٌ؛ بَابُهُ مَفْتُوحٌ فِي اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ، كُلُّ بَيْتٍ فِيهِ تُحْفَةٌ مِنْ يَدِ أَبُو الذَّهَبِ.. أَصْدِقَاؤُهُ مِنْ كُلِّ شَكْلِ مِلْ أَلْوَانِ الْحَصِيرَةِ، أَبُو الذَّهَبِ الْحَصْرِيُّ قَلْبُهُ لِلْجَمِيعِ، الْحَزِينِ وَالْفَرِحَانِ»⁽³⁾.

في الحديث عن (الحصري) الفنان نلمح إرهافات دلالية بعيدة؛ فهو الفنان الأصيل أمام الفن الزائف المسروق، كما نرى المزج بين إظهار وجهة النظر «Point Of View» وبين عملية التبئير، ووجهة النظر يُعدُّ أهم التقنيات المستخدمة في تحليل الخطاب السردى، على اعتبار أنها تمكِّن المحلل من الوقوف على المنظور الذى يقدم السارد معارفه من خلاله إلى القارئ⁽⁴⁾.

(1) نفسه؛ ص 123.

(2) انظر في الحديث عن الصنعة والفن عبد الفتاح عثمان في كتابه «نظرية الشعر في النقد العربى القديم»، وحديثه عن الصنعة، خاصة في الفصل الثانى من ص 50 وما بعدها.

(3) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 125.

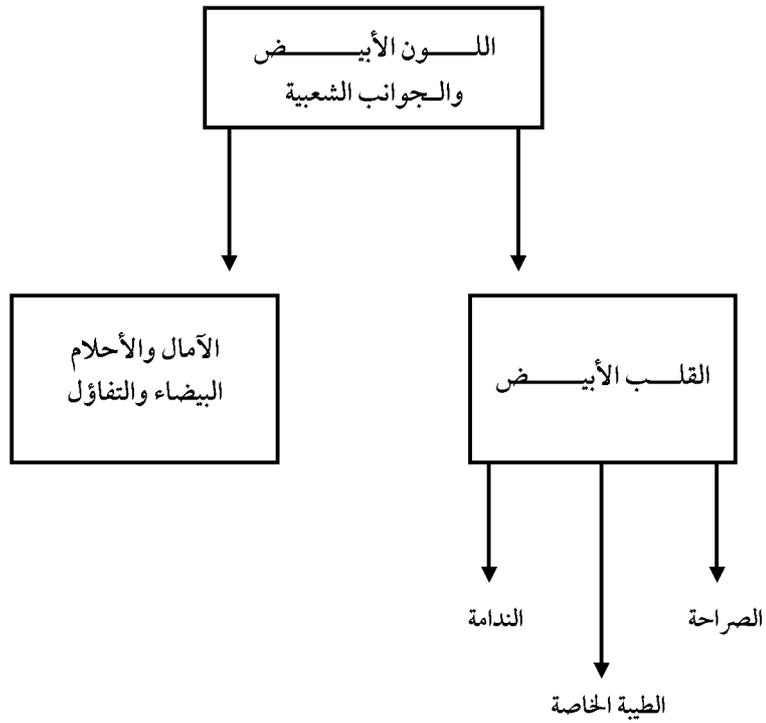
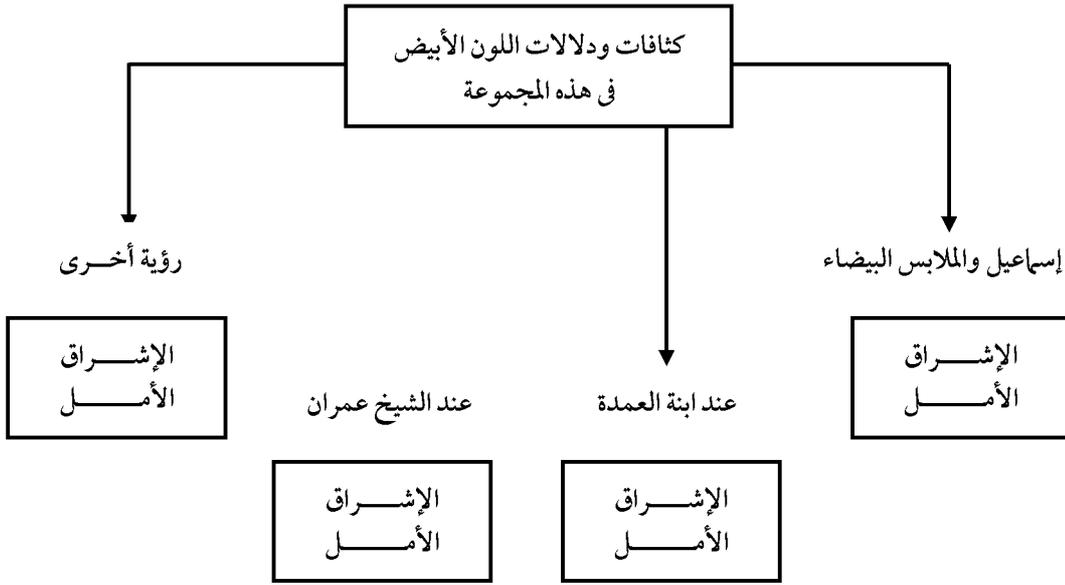
(4) أنجيل بطرس سمعان؛ وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة مقبول، م 2 ع 2، ص 10.

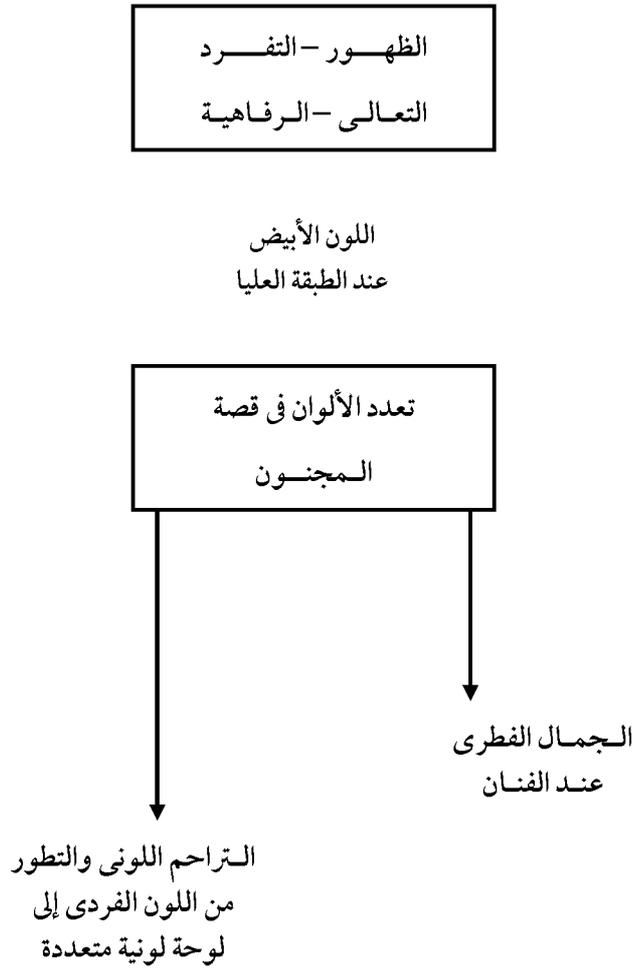
وينظر كذلك: R. Fowler. linguistic criticism, pond. 1973, p127.

وينطلق (طه وادى) متحدًا عن فن (أبو الذهب) المدهش، ويبدو ذلك من خلال الحوار الخاص بين الحصري (الفنان) و(سمير) جاره وتلميذ المرحلة الثانوية، وذلك الشاب المثقف الذى جعلته الثقافة رجالاً قبل الأوان⁽¹⁾.

فالشباب المثقف بقوته المزدوجة يرى فن (أبو الذهب) إنه يُدلى بوجهة نظره الخاصة، ومن خلال استخدام الوصف والحركة نرى كوامن المعرفة الفنية عند الكاتب نفسه، وذلك من خلال الوعي اللوني، بجانب خبرته بخامات الفنون التشكيلية، كما يدل ذلك على إعادة الرؤية الخاصة للوحة التليدة وتغيير زواياها الفنية لتبدوا برؤى جديدة ولدلالات غير ثابتة.

(1) طه وادى؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 125.





إيقاعات المكان وهندسة الزوايا والسياح:

في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى إيقاعات شعرية مكثفة؛ وذلك من خلال حركية المكان، باعتباره إطاراً وسياباً للفعل الإنساني - «فكأن المكان يعنى بدون تدوين التاريخ الإنساني، والمكان يعنى الارتباط الجذرى بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعين، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقدة والخفية، لصياغة

المشروع الإنساني ضمن الأفعال المهمة»⁽¹⁾.

وانطلاقاً من الأهمية الإستراتيجية لإيقاعات المكان في العمل القصصي فإن الكاتب يفتح هذه المجموعة بإشارة مكانية تُنذر بأهمية الضغط على الهندسة الإيقاعية لحركية الفعل المكاني وصناعة السرد نفسه، فلقد رأينا التركيز على رسم الغرفة التي يقطنها (إسماعيل) وزوجه؛ غرفة الفُرن. من هذه الغرفة تبدأ الحركة الإيقاعية في ذلك العمل ل(طه وادي).

فالانطلاق من المنزل إلى الأرض الفضاء المتسعة من الديناميات المهمة لرسم خطوط التكوين المكاني الذي يرسمه الكاتب بآليات السرد الهندسية.

ويكوّن تنوع الفضاءات المختلفة هندسة إيقاعات المكان في تلك المجموعة، ويمكننا تكثيف هذه الهندسة في بُعدين⁽²⁾:

الأول - الفضاء المكاني المحدد :

1) هذا الفضاء يقوم - أساساً - على تحديد حيز المكان في طولٍ وعرض، وربما ارتفاع أيضاً. ومثال ذلك غرفة الفُرن التي ينام فيها (إسماعيل) وزوجه؛ حيث يستخدم مبنى الفُرن سريراً خاصاً، والمكان - هنا - محددٌ بشكله وطبيعته، كما يرسم ملامحه وجود الفُرن نفسه، الذي يُعتبر علامة مكانية رامزة وبارزة في المجتمع الريفي، كما يُشير إلى سيمياء الفقر الشديد عندما يستخدم هذا المكان كغرفة للنوم بإمكاناتها.

والكاتب في رسمه لمعالم هذه الغرفة يغوص بالبُعد التقني، ووسائل التعبير المكانية في أعماق الريف المصري؛ لامتسا بيديه مكامن البؤس والشقاء، ومصوراً بريشته ملامح الحياة في شكلها التعيس. ويبدو أن وجدان الكاتب ينضم تماماً إلى هذه الطبقة، وذلك يتأتى من خلال

(1) ياسين النصير؛ إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م، ص 195، 196.

(2) انظر هذا التقسيم في مقال: رواية زينب؛ الواقع والدلالات، حسنى محمود، علامات 7م، ج 258، 1998م، ص 214 وما بعدها

حركات التقنية التي تستخدم الصور التي يشبّه بها طبيعة هذا المكان؛ حيث يقفز إلى حيز الرمز الدال عند المتلقى، إنها حياة راكدة بائسة شقية تتكرر مأساتها في كل آونة وحين.

(2) وفي قصة «امتداد الظل» يطل علينا الرمز البعيد من النافذة، نافذة (وفاء) - مع التأمل في مدلول المسافة كذلك -، فيرتبط المكان ويمتد بين الفضاء الضيق (النافذة والمنزل)، وبين الفضاء الواسع؛ الحياة والأرض والشجرة التي تمتد بظلها بفعل الضوء والنور والأشعة. وحركة الكون المتمثل والظاهر في حركة الظل؛ ظل الشجرة التي تمتد بفعل الضوء والنور والأشعة، أنوار الحياة للظل ولوفاء كذلك، فكلها رموز مقصودة عند الكاتب نفسه، إنها الحياة والوجود الأثوي للانتماء يرتبط بالآخر، بالفضاء ككل. وبهذه الفتحة (النافذة)، حيث توظيفها دلاليًا من جهة اعتبارها وسيلة الاتصال بهذا الآخر. وتأتي الشجرة؛ وهي الصورة الأخرى التي يبدو فيها حركة الزمان، وكذلك حركة المكان نفسه، إنها بجوار المنزل (الاستقرار) وهي مجال التأمل (تأمل وفاء لها)، إنها الحقيقة الوحيدة عند (وفاء)، والبيت كحيز مكاني في العمل القصصي، له نوع من الانجذاب - كما يقول بالإشارة - نحو تصوير جوانب القيم... إنه يبرز القيم المتعلقة بالألفة المحمية⁽¹⁾.

(3) ومن الفضاءات المكانية المحددة في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى حانوت المقدّس (خليل)؛ الذي يُعدُّ ملتقى تجمعيًا لكل القرية، حيث يتردد عليه رجال ونساء وأولاد؛ مسيحيون ومسلمون، ومن هذا المكان المحدد نرى الانطلاق إلى أمور الحياة، ومناقشة المشكلات التي تهم القرية. فالحانوت نافذة أخرى للانطلاق إلى حياة القرية وحركتها كلها، ومن خلاله تتعايش القرية بكل مشاكلها ورؤاها، منه نرى المشكلات، ومنه نرى الحلول، كل أمور القرية تُعرض فيه، تلتقى عنده المشاورات، وتناقش حالات وأحوال التعليم، والزواج والعمل، وعلى مصطبته تدور الأحاديث والمسامرات، بل تسير أمور الحياة في القرية، حيث تنطلق من هذا المكان وسائل الحياة، وتُدار كل التوقعات.

(1) غ. باشلار؛ جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت - لبنان، 1985م، ص33.

4) وتتسع عناصر المكان المحدد في هذه المجموعة، فنرى (الجمعية الزراعية) التي تمثل مكانًا له خصوصيته عند القروي، يذهب إليها ليُلبي حاجته؛ تلك الحاجة التي لا تُغنى ولا تُسمن من جوع مطلقًا، فهذا المكان نفسه يحتاج إلى تغيير، فالفلاح البسيط لا يستطيع الشعور بأنه ينتمي إلى هذا المكان مطلقًا، ونرى ذلك واضحًا عندما هاجمت الدودة أرض (إبراهيم والد جودة)، فعندما علم بهجوم دودة القطن على أرضه رجع من الحقل مهمومًا، وتوجّه إلى مبنى الجمعية الزراعية، تأمل (جودة) والده في صمته الحزين، أبوه قليل الكلام، لكن عيناه تقول كل ما في قلبه، باب الجمعية ما زال مغلقًا⁽¹⁾.

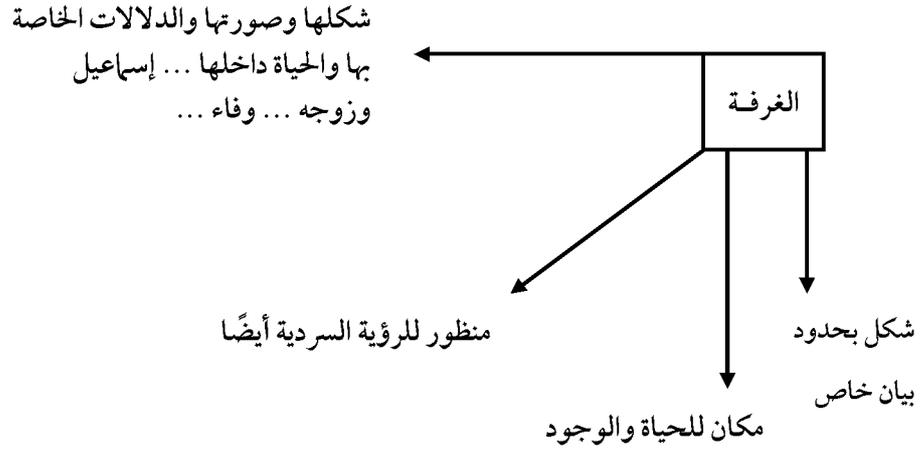
المكان المحدد هنا الجمعية التي وصفها الكاتب في هذه القصة بأنها في حارة سد، وهذا الموقع الذي يضاعف التحديد، ويحجّم الجمعية في مكانٍ صغير ضيق، إنَّ الجمعية مكان يجب أن يكون مفتوحًا على مصراعيه ليستقبل الفلاح في كل وقت، تقضى له الحاجة، فموضع الجمعية يُثير في ذهننا هذه السخرية، معبرًا عن اليأس والمعاناة في اتجاه آخر للحياة.

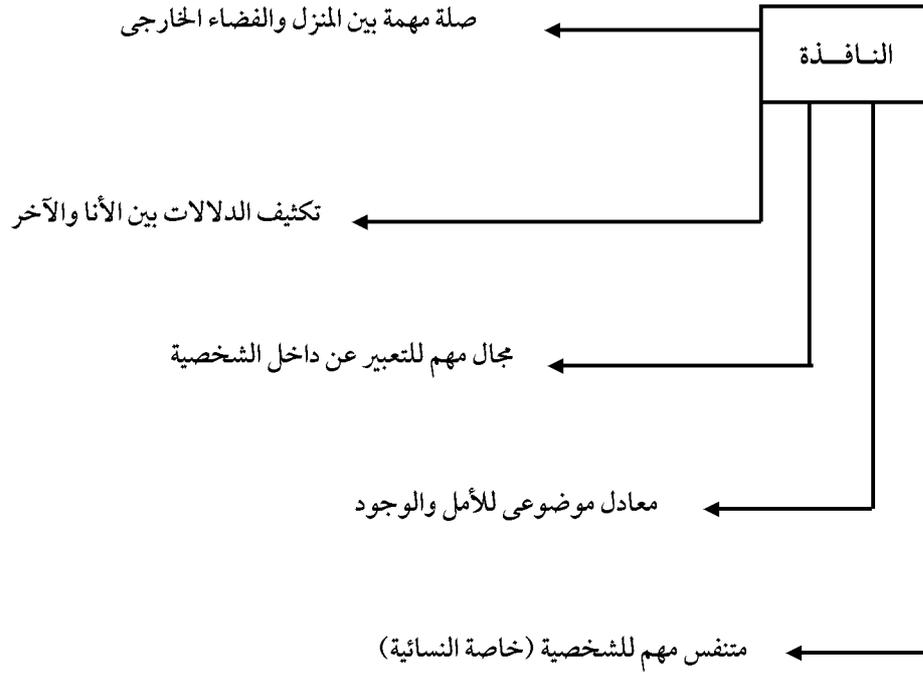
وترجع أهمية المكان في السرد القصصي لأنه يُعدُّ إطارًا أساسيًا لصياغة وتكوين وجهات النظر؛ حيث يفرع الكاتب في مساحته هذه الوجهة، ولهذا فالمكان يعتبر تقنية شكلية تمثل المعنى المقصود عنده وإذا اعتبرنا المكان - من هذه الرؤية - دالًّا، فإن المدلول هو هذا الشيء المنتج من هذا الدال، ولذلك فحركته تأتي وفق دينامية الرؤية، دينامية وجهة النظر.

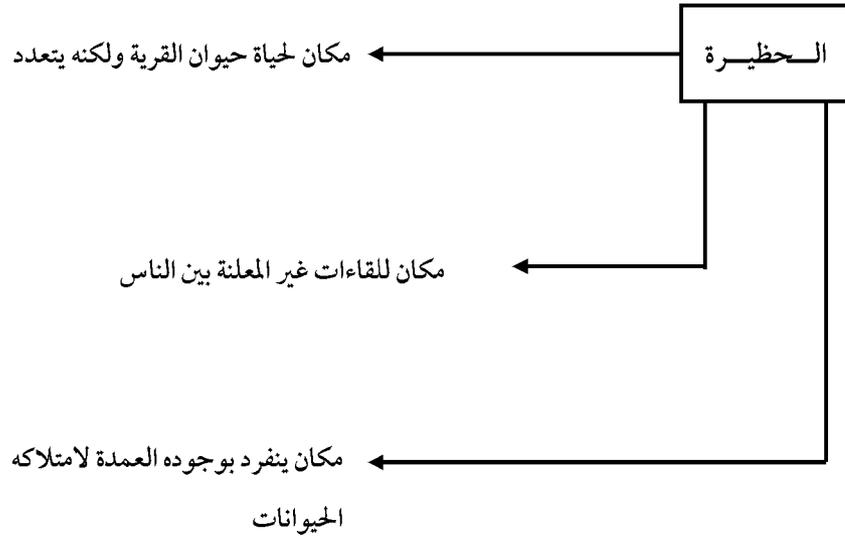
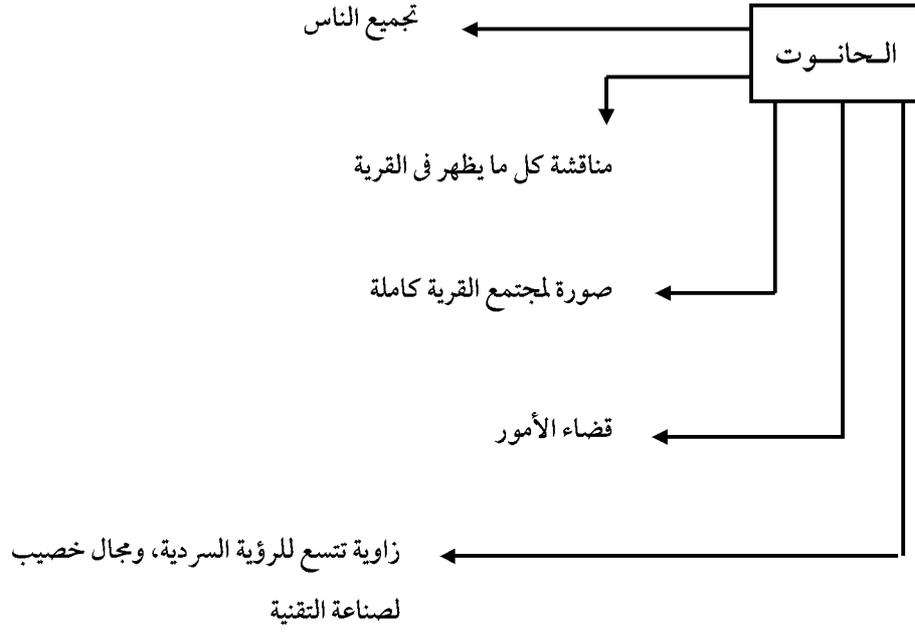
ويعزف الكاتب منظومة إيقاعية سلسلة، تستمد نغماتها من حركة المكان، ذلك الفضاء المتسع الذي يُعطى الكاتب مواد الخام التي يكون بها توازيات الإيقاع لتتفجّر من عبقرية المبدع وقدرته التقنية، وفي مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» تتشابك مجموعة من العناصر الإيقاعية بأبعادها المكانية، فيعزف الكاتب نغمًا متعددًا ثريًا، وذلك بفعل خصوبة الاتساع المكان، وتنوع عناصره التي يبدأ من الغرفة، والنافذة، ثم الشارع والقرية، ثم المدينة القاهرية، والدوحة والمقهى، والخوانيت. إنه عالم مكاني ثرى يلسم الكاتب خيوطه ببراعة فيمسك بحركتها الفنية.

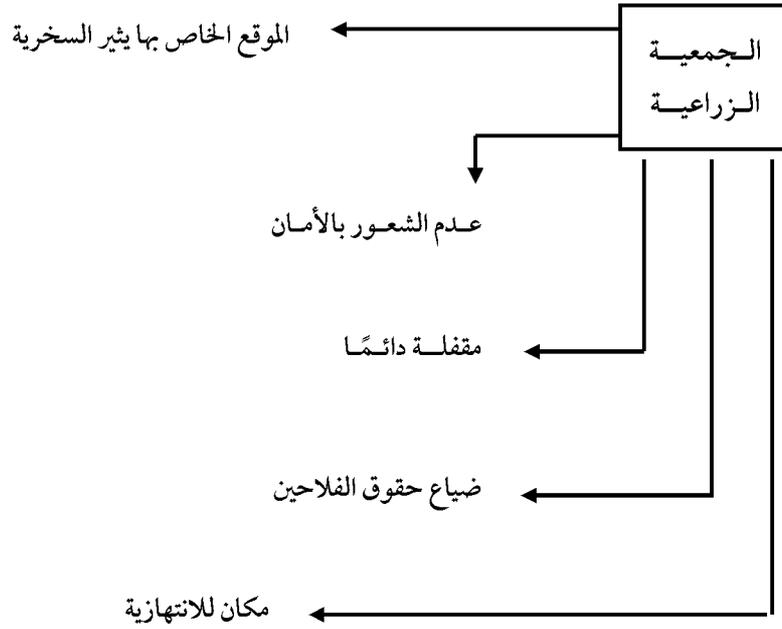
(1) طه وادي؛ الدموع لا تمسح الأحزان، ص 112.

الفضاء المحدود للمكان في «الدموع لا تمسح الأحزان»









ثانياً - المكان والفضاء المفتوح :

أما النوع الثانى من الفضاء المكاني؛ وهو المكان غير المحدد، أى المكان المفتوح، ويمتد هذا الفضاء فى تلك المجموعة فيبدأ بالقرية بأكملها، تلك المساحة المكانية التى يُعايشها الكاتب بكل رؤاه الفنية معايشة تامة، فهى السياج ومساحة مهمة، يرسم فيها أحداثه وشخصياته، ففى المكان وفضائه الكبير (الفضاء المفتوح)، يمكن للرواى تشكيل عالم من المحسوسات التى قد تُطابق الواقع أو تُخالفه⁽¹⁾.

ويتمثل فضاء القرية فى مزارعها وأرضها ومياهها، وتدخل البيوت بالطبع فى هذا الحيز الممتد أيضاً، فيحتويها الفضاء الكبير المتسع والمفتوح، وتسير حركة الأشياء مع هذا النوع من

(1) سيزا قاسم؛ بناء الرواية، دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص 77.

الفضاء ويمكننا تمثيل هذا الفضاء المكاني المفتوح في:

1 (القرية كلها من حيث هي مكان الحياة وأسبابها، ويرتبط هذا المكان بالشخصيات، فهي مسرح الوجود لها. ولقد رسم الكاتب بوجدانه معالم القرية، لقد عاش في كل أبعادها، ولهذا جاء التعبير عنها بصورة دقيقة حيث تتبع جزئياتها تتبعاً فنياً، وإذا كان الفضاء الروائي هو عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات والرؤى، ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها البعض⁽¹⁾.

فإن القرية كفضاء مكاني خاص قد صنعت مجموعة من العلاقات المتداخلة التي تتولد داخلها دينامية خاصة من الرؤى، والتي تأتي متداخلة لذلك؛ فقرية (بدواي) تمثل في هذه المجموعة صورة الحياة بكل أبعادها. وإذا كانت الرواية بمسارها وأدواتها - كما يقول فولر - هي في المقام الأول بنية لغوية، وليس هناك شيء وراء اللغة، فإن المكان - إذن - نتاج لغوي، أو صناعة لغوية فنية، فالكاتب يوجد الحيز المكاني ويرسم حدوده وأشكاله بهندسة اللغة عنده.

وكانت هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» يمثل في حديثه عن القرية نوعاً من الارتباط المتفاعل معه، لقد استقطبه، ورسمه بكل أبعاده الطوبوغرافية، والتمثيل الطوبوغرافي البصري - في الرواية - يعتبر محوراً ضرورياً لتمكين القارئ وتنظيم خياله، وتركيب معطيات تصوُّرية⁽²⁾. ولقد رسم الكاتب قريته بدقة طوبوغرافية؛ فصنع بذلك مستوى بصرياً قرائياً للمساحة المحددة بسياجات واضحة تشكّل أبعاد وفضاء المكان، ولكن هذا التشكيل - بالطبع - كان له ارتباطه بالشخصية وملاحظها، الأمر الذي أحدث توازياً إيقاعياً مهماً، لقد حرّكت القرية في هذه المجموعة دوافع الكاتب كما صنعت بوعي - عنده - وجهات النظر التي حرّكت عناصر القص عنده.

(1) حسن بحراوى؛ بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، 1991م، ص 32.

(2) نفسه؛ ص 32.

2) ويعتمد الكاتب في هذه المجموعة على تنوع الفضاء المكاني الأمر الذي يدفع بدينامية السرد في أشكال متعددة، كما يسهم التنوع الفضائي في حركية الإيقاع المتوازي والمتعدد، ومن هذا التنوع نرى استخدام الأرض الزراعية الممتدة بلونها الأخضر، وفضاءها المترامي، فهي مجال خصب، إن هذا المكان يُعدُّ إطارًا لطبيعة الحياة والناس، فطبيعة الفلاح ترتبط بفضاء عمله في الأرض.

3) ومن الفضاءات الممتدة في مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى فضاء المدينة؛ مدينة القاهرة، حيث يركز الكاتب على «حى الدقى» بصفة خاصة، يصف شوارعه وبيوته، حتى شجره. وبهذا يمتد الفضاء المفتوح ليضم إليه مدينة القاهرة التي يعيش فيها الكاتب، لقد ربط الكاتب بين الشخصية؛ خاصة شخصية (وفاء) وبين هذا الحى وشوارعه، ويستنتق بهذا الربط الشعور الداخلى للشخصية بما فيها من تفاعلات شوارع هذا الحى - الدقى -، فيرتبط وجدانيًا بالشخصية؛ حيث تتخاطب مع كل جزئياته ومكوناته كذلك.

4) ويخرج الفضاء المكاني الواسع المفتوح من مدينة القاهرة إلى البلاد العربية، إلى الدوحة؛ حيث يرتبط الفضاء المكاني بحي مدينة الدوحة، حيث تعمل الشخصية، وتلتقى الأهل والناس في المقهى في فضاءات متسعة، اعتمد عليها الكاتب ليفجر العلاقات بين المكان والزمان والشخصية، ليتسع مدى الإيقاع أيضًا والتوازي الشعري، إنه التناغم الذى يجمع هذه الفضاءات؛ تناغم الصراع بين الشخصية والمكان، صراع متعدد الجوانب.

