المحور الأول

شاعرية المطلع القصصى

obeikandl.com

obeikandl.com

- 1 -

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

- 2 -

والمطلع عند المبدع: يعنى ذلك الجهد الكبير المبذول والمكثَّف تحقيقًا للهدف، وتكثيفًا – أيضًا – للرؤية. فهو أول شىء يتفاعل معه القارئ، ويكتشف من خلال قراءته الخصائص التقنية التى يعتمد عليها المبدع، فيكوِّن المتلقى انطباعه عن طبيعة هذه التقنية، ويظل هذا الانطباع محركًا ومتفاعلاً 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 الباقى إبراهيم، دار النهضة، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، 1980م، ص5 وما بعدها.

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

obeikandl.com

- 3 -

ويقوم المطلع بمهمته الكبيرة فى العمل الروائى؛ حيث يعتمد فيه الكاتب على تقنية سردية خاصة، يكثِّف 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 التكثيفية للعمل القصصى لها طبيعتها الحكائية، وبجانب ذلك؛ فإن مثل هذا المطلع الروائى يفرز زخمه الشعرى المكثف. كما تكشف البداية المطلعية فى العمل القصصى طبيعة البناء الكلى لهذا العمل، فهى إشارة بنائية قوية للمتبقى من السرد، كما هى - أيضًا - صلة قوية، وحلقة تؤدى إلى الحلقات السردية الأخرى. ومن هنا فإن البداية المطلعية تصنع انسجامًا، وكذلك تصنع ربطًا محكمًا لأجزاء التكوين السردى[2].

وبما أن المطلع القصصى هو تكثيف تقنى – كما أشرنا – فإنه يجمع فى نسيجه خيوطًا كثيرة تتداخل معها رؤى الكاتب منذ البداية.

- 4 -

وتعتمد المجموعة القصصية «الدموع لا تمسح الأحزان» على تكوين مطلعى فى شكل ثنائى، يتمثَّل فى اعتبار قصص المجموعة كلها بناءً شعريًّا لقصيدة قصصية، كما يتمثل – أيضًا – فى اعتبار كل قصة من قصصها قصيدة منفردة، تعزف إيقاعاتها الفنية بوسائلها التقنية.

وقصة «إسماعيل يأكل الخس» تكوِّن مطلعًا خاصًّا لهذه المجموعة باعتبارها كيانًا شعريًّا مقصودًا، ولذلك تأتى قصة «المسحراتى» التى حملت دلالاتها الرمزية لتكون نهاية التكوين المعمارى لها، ومن هنا فقد حملت قصة «المسحراتى» كشفًا تقنيًّا له خصوصيته.

---

(1) انظر: نور الدين صدوق؛ **البداية فى النص الروائى**، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، 1994م، ص19 وما بعدها.

(2) نور الدين صدوق؛ نفسه، ص19.

فهذه المجموعة تمثِّل بقصصها قصيدة شعرية من ديوان القصص الكلى للكاتب، ولـذلك فإن الترتيب القصصى لمواد المجموعـة يُعَـدُّ نـسقًا بلاغيًـا يمثِّـل ويحقـق الأبعـاد الـشعرية، أو الهندسة الشعرية التى يريدها الكاتب؛ من حيث الشكل وطبيعته الدينامية الخاصة بها.

وأمَّا الهندسة الأخرى والتى تكتمل معها الثنائية فتتمثَّل فى مطلع كل قـصة، باعتبـار كـل قصة وحدة متماسكة ومتشابكة كذلك مع الوحدات الأخرى. ومـن هنـا فـنحن انطلاقًـا مـن تلك الثنائية التقنية أمام هندسة ازدواجيـة للمطلـع، فقـصة «إسـماعيل يأكـل الخـس» مطلـع تكثيفى خاص للبناء الكلى للمجموعة، ومطلع هذه القـصة رؤيـة تكثيفيـة للقـصة باعتبارهـا الجزء المستقل، والمتداخل أيضًا مع السياق.

وتبدأ قصة «إسماعيل يأكل الخس» بتصوير حركى يجذب المتلقى إليه مـن الوهلـة الأولى؛ حيث يكوِّن الكاتب زاوية خاصة للرؤيـة التـصويرية للبطـل (إسـماعيل) وعلاقاتـه الحركيـة بالزمان والمكان، فيرسم لوحة حية لدينامية الفعل اليومى له بقوله «فـتح عينيـه بـصعوبة عـلى طاقة يوحى ضوؤها الهامس بميلاد يومٍ جديد، بدت حجرة النوم حيث ينام هو وزوجته عـلى فُرن فيها مثل ترعة راكدة تحسِّس آثار الحصيرة فى جسده، جذب زوجتـه قـائلاً: يـا أم الـسعد قومى.

لم ترد... قرصها فى كتفها: قومى يا ولية؛ جَاتِـكْ سـخونة... تحـاول أن تُبعـد النـوم مـن عينيها، تُلم أطراف جلباب باهت على ساقٍ جافة، قالت فى دلالٍ خشن:

يا راجل وحِّد الله .. وقل يا فتَّاح يا عليم»[1]

وانطلاقًا من رؤية (بوتور) القائلة: بأن كل تكـوين إبـداعى فى العمـل القصـصى يـؤدى أبعاده الدلالية[2]... فإن أى مبنى له معنى توليدى دلالى خاص، وبـذلك يكـون هنـاك معـمار 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، ص4.

(2) ميشال بوتور؛ **بحوث فى الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويـدات، بـيروت – لبنان، 1971م.

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

البُعد الأول: التركيز الخاص على الفعل الماضى (فتَّحَ 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 لُحمة المطلع، ماسكًا خيوط القصة بقوة؛ فضوء الطاقة يصطدم بمن فى الغرفة «غرفة الفُرن»، التى تحولت إلى مكان المعيشة الدائم لإسماعيل وزوجته أم السعد. إنها الحياة الريفية فى عُمق بساطتها، إنها المعاناة من أجل الحياة والوجود وإثبات الذات. ومن خلال الوصف المادى للغرفة ومحتوياتها تتكثَّف 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 الداخل لهذه الغرفة، فمرور الضوء بها استُخدم فى حقله الرمزى، فهو الوسيلة الميقاتية الوحيدة للشخصية المرتبطة بهذا المكان، وهو ميقات أهل الريف، الذين يرتبطون ارتباطًا كليًّا بالأرض، وعندما يدخل ضوء النهار البيت الريفى البسيط فمعنى ذلك أن الوقت قد مَرَّ وأنَّ مَنْ بالبيت مِنَ النيام قد فاتهم أمر عظيم، ولكن

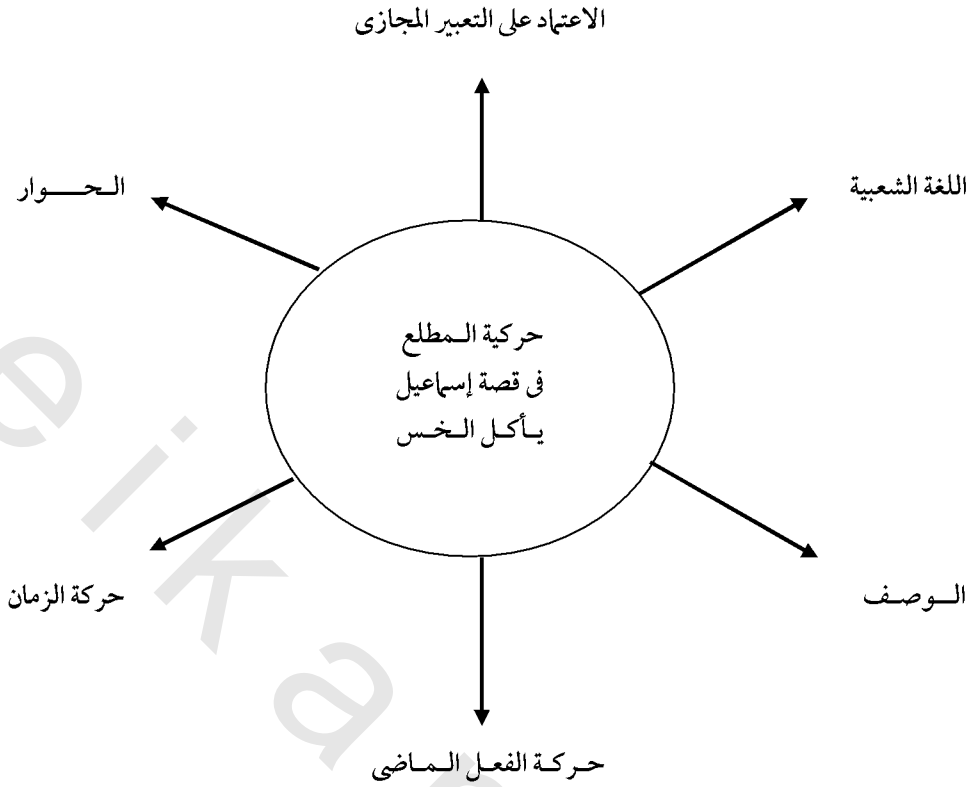
برغم رتابة الزمن عند (إسماعيل) إلَّا أن مرور الضوء داخل الغرفة من خلال هذه الطاقة يُنذر ويحذِّر من الوقت وضياعه، إنه استهلال للقصة وللمجموعة كلها.

- 2 -

ويأتى وصف المكان والإشارة إلى رمزيات الأشياء كتكثيف خاص للرمز؛ فالفُرن مكان النوم (لإسماعيل وزوجته)، والمساحة الموجودة فى الغرفة أشبه بالترعة الراكدة منها بالمكان الآدمى، واستخدام التشبيه وربط العلاقة بين المشبه (الغرفة) والمشبه به (الترعة الراكدة) يُفرز إيحاءات 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 والتحوُّل، هذا إلى جانب الإحساس بالرتابة.

واعتماد الكاتب على الفعل السردى القائم على الزمن الماضى من حيث التعبير المتلاحق يكثِّف تراكمات رمزية مع هذا المطلع، فيأتى الفعل (تحسّس) متلاحمًا مع الفعل (فتح)، فيؤدى ذلك الترابط إلى كثافة دلالية مع بداية القصة؛ من جهة التعبير عن حال الشخصية وظهور أثر الحصيرة على جسد (إسماعيل). وبذلك يُضيف الكاتب - بطريق آخر - وصفًا لحال الفلاح وكفاحه للحياة ولُقمة عيش الكفاف. ويأتى الفعل الثالث (جذب) زوجته أم السعد؛ لهذه التلاحقات الفعلية فيضيف دلالات تعبيرية أخرى، تشرح طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فى هذا المكان - بين إسماعيل وزوجته أم السعد -. ومن خلال الأسلوب التعبيرى الخاص يجذب الكاتب (طه وادى) المتلقى إلى جو الريف البسيط؛ وذلك باستخدام الجمل التعبيرية المميزة فى 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.

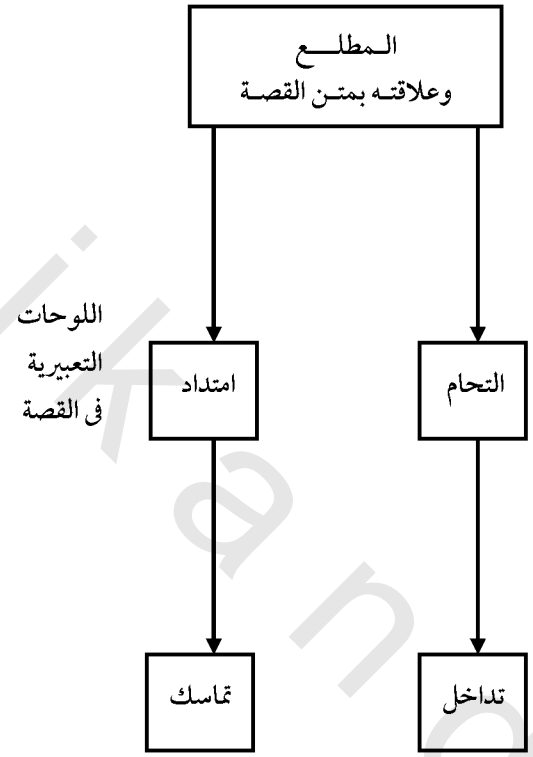
ويلتحم الحوار وحرارته مع الشكل الوصفى التلاحقى الفعلى، فتتحرَّك عندئذٍ الأبعاد القصصية مفضية إلى تفاعلات واضحة، تجذب بقوتها قارئ العمل. لقد جذب الكاتب قارئه بقوة ولطف، وشدَّه إلى التفاعل الإبداعى مع هذه المجموعة منذ اللحظة الأولى.



إنَّ مطلع هذه القصة ليس وحدة منفصلة عن لُحمة القصة كلها؛ لقد جاءت اللوحات التعبيرية منطلقة مع هذا المطلع ومتأثِّرة بطبيعته التكوينية، فنرى اللوحة القادمة بعده مباشرة تعتمد على جوانب الشرح والتفصيل، حيث يقول الكاتب بعد ثلاثة أشياء اعتادها إسماعيل - صارت كل عالمه -: زوجة يباشرها منذ سبع سنوات دون إنجاب، لا يعرف السبب ولا يفكِّر 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 وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص 4

إنَّ هذا السرد يُعَدُّ تفصيلاً (للمطلع) بعد إجمال، وذلك من زاوية الرؤيـة البلاغيـة، فهـو شرح للتكثيف الدال فى المطلع يستمد أبعاده منه.



وتتلاحم المقدمات (المطالع) التكثيفية فى تلـك المجموعـة، فنـرى امتـدادًا فنيًّـا وتلاحمًـا منتظمًا مع مقدمة قصة «إسماعيل يأكل الخس»؛ فتأتى مقدمة قصة «أم الـسعد تبيـع البـيض» – القصة الثانية فى المجموعة – لتصنع امتدادًا فنيًّا وتقنيًّا مع المقدمة السابقة، ولكـن دون تكـرار للأسلوب المطلعى السابق، بل تأكيد خـاص لرغبـة التنـوع التقنـى، حيـث تـصنع كـل قـصة مطلعها الخاص، الأمر الذى يورد زخمًا ثريًّا فى توليد الدلالات.

وينوِّع الكاتب أسلوب المطلع فى هذه القصة (الثانية) من المجموعة؛ فيعتمد على الأساس الحوارى الساخن بين (إسماعيل) بطل القصة الأولى وبين زوجته (أم السعد)، حيث تصنع الشخصيتين شكلاً ثنائيًّا تقابليًّا يُضفى على السرد حرارة وحركة، مما يساهم فى تنوع وإثراء جوانب التقنية فى المجموعة التى يطبِّق فيها الكاتب فكرة النَّظم بأبعادها الإبداعية.

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

– يا راجل أنت لا تسمع الكلام .. ولا تُريد أن تفهمنى ..

– لا تكونى عنيدة، التى تُحب رجلاً لابد أن تسمع كلامه ..

– يا ميلة بختى معك..

– اخرسى يا غشيمة[1]

لقد كان الوصف السابق فى المقدمة الخاصة لقصة «إسماعيل يأكل الخس» تمهيدًا واضحًا ومقصودًا لهذه القصة الثانية، ففى القصة السابقة كانت البداية القولية من (إسماعيل)؛ عندما استيقظ فجأة على دخول نور النهار من الطاقة إلى غرفة الفُرن... أمَّا هنا فالبداية القولية الحوارية تبدأ من أم السعد – زوجه –. ولقد ركَّز عنوان القصة على شخصيتها فى حالة فعلية معينة «أم السعد تبيع البيض». وبذلك الأسلوب القصصى يصنع الكاتب تقنية مقصودة تتصل بطبيعة المكوِّن السردى فى هذه القصة.

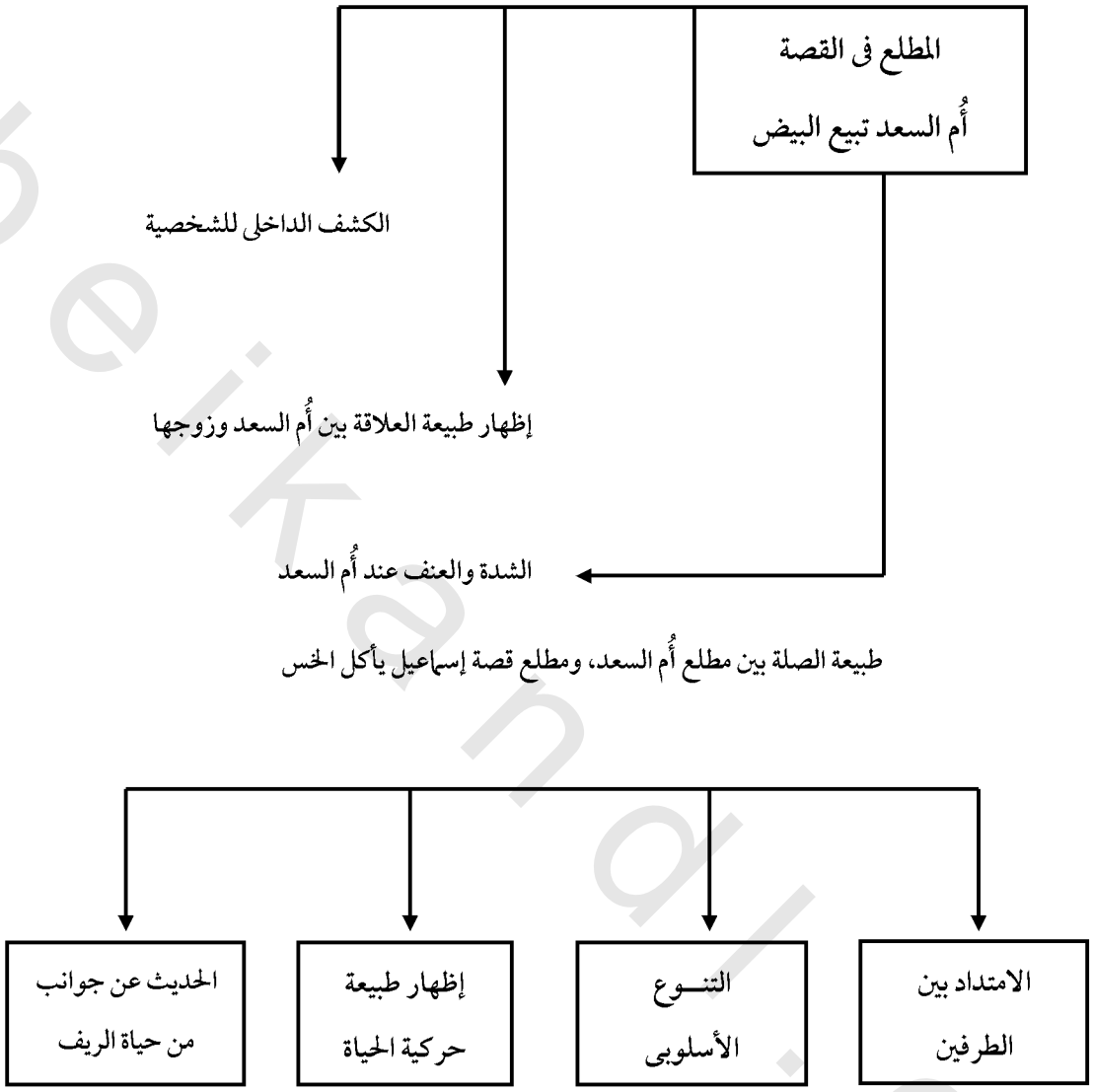
وبداية هذه القصة تواصل حوار الصراع لشخصيتى الزوج والزوجة، فهما فى حالة تنافر، أو فى حالة ضديَّة؛ حيث التركيز على بُعدى التقابل المنتج لمشهد بلاغى يقوم على الدفع الضدى نفسه، وقد أنتج هذا التوجه الضدى – المعتمد على أبعاد تقنية معينة – أسلوبًا خاصًّا من جهة استخدام الألفاظ التعبيرية التلقائية، والتى كثَّفها الكاتب فى شكلٍ حوارى عفوى،

(1) نفسه؛ ص13.

ومن ذلك توجيه الاتهامات لكلٍّ من الزوج وزوجته؛ فأُم السعد تتهم إسماعيل بقولها: (أنت لا تسمع الكلام، ولا تريد أن تفهمنى). فهناك عناد قائم بين الطرفين تأصَّل فى قلبيهما، كلّ ينفر من صاحبه، ولا يريد أن يتعامل معه فى أبسط مجالات التعامل؛ ويدل هذا القول على دلالات الاستنكار، بالإضافة إلى تعبيره عمَّا 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 التى دفعتها لهذا التصرف؛ فيقول لها: (لا تكونى عنيدة).

فالمطلع بهذا القول يمثل شِجارًا حارًّا يحدث بشكل مستمر مسيطر بين الزوج وزوجته، ويتغلغل هذا الحوار وتأثيره فى حكايا السردية فى هذه القصة؛ مولِّدًا – عندئذٍ – طاقات فنية لتصنع هذه الحرارة الشديدة، فنعكس ذلك – بالطبع – على الطبيعة الدينامية للقصة.

obeikandl.com



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

الملحمى؛ والمتمثِّل فى ترديد الجملة الشعرية الشعبية (قال الراوى)، وبذلك تتنوع أساليب المطالع. وجملة (قال الراوى) التى تصدم أُذُن المتلقى وتجذب (لأول وهلة) اهتمامه، وتستدعى معه طبيعة العناصر الشعبية. ويعمد الكاتب المقدمة القصصية لقصة (البالونة) موغلة فى 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، صَلُّوا على طه خير الأنام، الليلة أروى لكم حكاية لو كتبت الإبَر على أوراق الشجر لكانت عبرة لمن يعتبر»[1].

لقد استحضر (طه الوادى) بخبرته الثقافية التراث الحكائى العربى فى صورة ملحميَّة، 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 رموزًا بعيدة - سنراها بعد ذلك فى الدرس الرمزى التحليلى -.

إنَّ المتلقى لقصة (البالونة) يصنع موازاة ضرورية منذ لحظات قراءة المطلع؛ فيضع قصة (سعد اليتيم) مع قصة (الخفير عبد الجبار)، فهو أيضًا يتيم ولكن يُتمه من نوعٍ آخر.. ويستمر التعبير الجملى للمطلع سائرًا نحو تحقيق هذه العلاقة المتوازية بين القصتين، فيستمر قول الكاتب بعد ذلك، فبينما الراوى مشغول بقصِّ حكاية (سعد اليتيم) كان (الخفير عبد الجبار) تائهًا وسط الكتل البشرية التى احتشدت فى فرح (كرم) - المدرس الابتدائى -. القرية ليس لها أيَّة 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 - لتحقق ذلك الهدف الملحمى؛ فالفعل فى هذا المطلع يصنع حركة متواصلة تسير بالقارئ إلى عُمق التراث الشعبى، لتخرج منه الدلالات

---

(1) **الدموع لا تمسح الأحزان**؛ ص37.

الإسقاطية التى يريدها الكاتب، فيمتزج القص الشعبى لحكاية (سعد اليتيم) بمأساة الشخصية العصرية التى تعانى فى حياتها. إنَّ هذه الثنائية الممتزجة تُثرى هذا المطلع إثراء واضحًا، كما تملؤه زخمًا تقنيًّا بارزًا، وتصلنا هذه الثنائية المتداخلة بسياقٍ 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 الموازاة 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 وساخر، تتحرك فيه الشخوص والأشياء بوصفها رموزًا - كما يجرى فى عالم الواقع -[1].

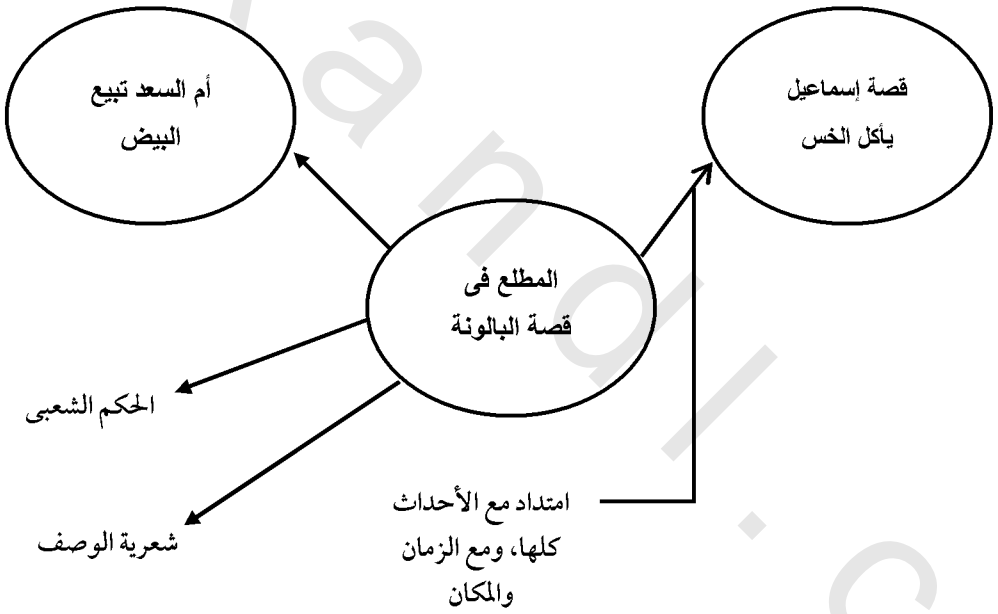
وجملة (قال الراوى) إشارة واضحة إلى تزاحم الأحداث، وتشابكها، هذه الأحداث المرتبطة – بالطبع – بعالم قرية الكاتب، تلك القرية التى يحبّها ويرسمها بوجدانه. إنَّ حركة الناس فى هذه الليلة داخل القرية تشكِّل تعبيرات لغوية تُشير إلى شاعرية التقنية عند الكاتب، فالقرية كلها فى عُرْسِ المدرِّس، كلها تموج فى دينامية معينة لتسرِّى عن نفسها، فالليل – هناك فى القرية – طويل - (آه يا ليل الغلابة). كل واحد من الحاضرين فى عالم خاص، أصدقاء العريس يهنئونه وهو يلبس جلبابًا أبيض، صَبَغَ يده اليسرى بالحناء، فالليلة ليلة الحنة، الولد (يمانى) - الحلاق - يجلس على يساره، أمامه صينية من النحاس مليئة بالنقود – بالنقطة –، فكل واحد عليه اليوم أن يردَّ له ما سبق أن أخذ منه[2].

إنَّ هذا الرصد الإيقاعى الشعرى - فى مطلع القصة - للقرية فى زمنٍ معين فى (ليلة عُرس) قد جاء بعناصره الشعرية، فقد نغَّم الكاتب تلك العناصر معتمدًا على أساليب تقنية تقوم على حركية الوصف الذى يعتمد على واقعية الرؤية، والليل فى ذلك الرصد يُعَدُّ عنصرًا شعريًّا؛ وخاصة عندما يدخل فى حيِّز النداء (آه يا ليل)، ثم إضافته إلى الفئة التى يتحدَّث عنها

(1) نبيلة إبراهيم؛ **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، النادى الأدبى، الرياض، 1980م، ص27.
(2) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص37.

(طه وادى)؛ فئة الغلابة. بذلك النسيج اللغوى (آه يا ليل الغلابة) قد دخل الليل فى سياق الغنائية الشعبية التى تردد بشكل مقصود فى 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 يأتى التنغيم الهامس من داخل الشخصية (عبد الجبار)، وصراعها بين الخير والشر. كل هذه الحشود التعبيرية تُعَدُّ بمثابة المدخل الخاص لِمَا سوف يأتى من مأساة، إننا أمام حركة تعبيرية تقدِّم اللغة بنشاطها الإيقاعى المكثَّف فى تشابكات نغمية بفعل المنظور التقنى عند المؤلف.

وإذا كان التكثيف الدلالى الشعرى فى هذا المطلع يعتمد على الاهتمام بالجوانب الشعبية؛ من طرق للحكى، ورواية الموقف... فالكاتب فى أعماله القصصية كلها صنع معمارًا فنيًّا مقصودًا، يحقِّق (سيمفونية) قصصية، وبذلك فنحن أمام فن قصصى شبيه بفن العمارة أو الشعر -كما يقول بيرس-[1].



(1) م. ألبيرس؛ **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، بيروت، 1967م، ص262.

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، ليُهندس معمارًا روائيًّا قائمًا على أصول تراثية تليدة، إنه يبُث فى العناصر الحكائية قوة محركة 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]. ولكنَّ هذا المصطلح يعبِّر عن تقنية الحكاية فى شكلها البسيط المعروف، أما الحكاية عند (وادى) فقد رُسمت بمنظور هندسى معمارى متطور، إنه يبُث فى العناصر التراثية حركة أخرى بفعل قوة التقنية، إننا عندما نقرأ مقدمة حكاية (معروف الخفير والراعى الفقير)[2] ؛ والتى يعلِّق على عنوانها شارحًا بقوله: «حكاية قصيرة تُعَدُّ بمثابة الليلة الثانية بعد ألف ليلة وليلة)، نرى فى هذه المقدمة كثافة الزخم الشعبى الدلالى.

تبدأ مقدمة هذه القصة بمعمار هندسى مقصود؛ حيث نرى عنوانًا جانبيًّا آخر باسم – فذلكة 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 شهريار، من غريب القصص والأخبار، وتواتر الأنباء أن كبير البصَّاصين والخفراء يستعد عندما يأتيه النداء لكى يعدم الكاتب فى ميدان السراب، بأرض سوق الشعير، على مرأى من الكبير والصغير، ونظرًا لأنه – أى الكتاب المشار إليه – قد شاركت فى تأليفه والترويج له فى بلادٍ كثيرة، فقد رأى بعض الحكماء والخفراء أن الإعدام

---

(1) جيرار جانيت؛ **خطاب الحكاية**، بحث فى المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص37.

(2) طه وادى؛ **حكاية الليل والطريق**، مكتبة مصر، 1985م، ص46.

يجب أن يتم فى 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 تدَّعى جماعة أو قبيلة أنها صاحبة الفضل فى هذا العمل الذى عجز عنه الأولون وقدر عليه الآخرون .. ولله فى خلقه شئون[1].

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

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

ويلبس الراوى فى 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 واضحًا فى قصة (معروف الخفير)؛ عندما تقول (دنيا زاد) لأختها (شهر زاد): «حدَّثنا الأديب الأريب أبو محمد بن عمران بن أحمد بن عبد الرحمن المنصورى...» [2].

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

---

(1) طه وادى؛ نفسه، ص47.

(2) طه وادى؛ نفسه، ص48.

ويستمر التكثيف الشعرى المطلق فى قصص - حكايات - (الدموع لا تمسح الأحزان)؛ لتمثِّل 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 تؤثِّر فيها الريح... ولا الصيف ولا الشتاء، الريح كثيرًا ما تَهِب من كل اتجاه فى الليل أو النهار... الريح تهز الشجرة، ولكنَّ 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 التتابع 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 موضوعيًّا 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 بظلّها هى حركة القصة التى تظهر منذ الوهلة الأولى؛ تقول وفاء: «عند العصر ومع كوب الشاى يحلو لى أن أرقب ظل الشجرة... شجرتى كلما اقترب الليل نما الظل وامتدت الأحلام... الظل يمتد

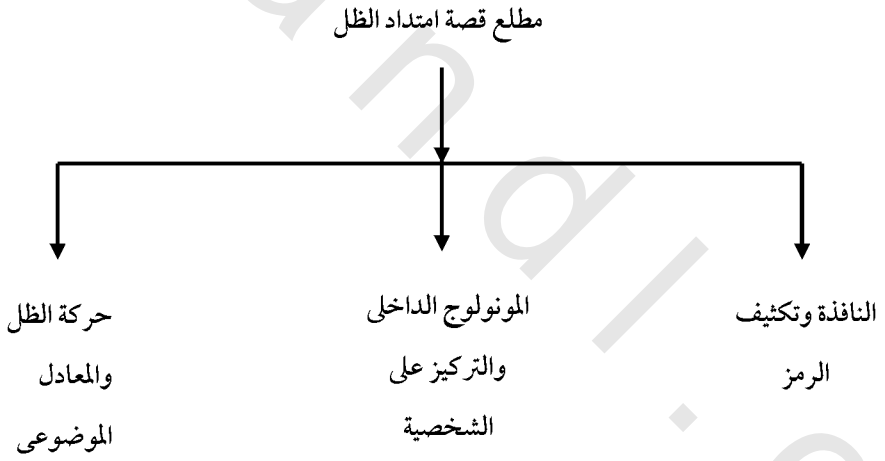
---

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

(2) حسين الواد؛ **البنية القصصية فى رسالة الغفران**، تونس، 1991م، ص64.

فى النفس على قدر الإيمان به والعين فيه، كل إنسان رهين بظله... الظل ينمو فى أى اتجاه كما نريد نحن... الشجرة والظل يا أُمى»[1].

فهذا المونولوج الداخلى للشخصية (وفاء) يُعَدُّ امتدادًا بارزًا للمطلع، أو هو شرح دلالى 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 «فى شجرتى كلما اقترب الليل نما الظل..» [2] يفجِّر طاقات لغوية دالة... فالليل المراد - هنا - هو ليل نفسى مثله فى 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 الداخلى؛ ويكثِّف الكاتب هذا الأمر فى جملة تعبيرية قائلة - وفاء -: «كل إنسان رهين بظله»، ويمتد ذلك التكثيف فى قول وفاء لأمها: «نحن الشجرة والظل يا أمى».



(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص92.
(2) نفسه؛ ص92.

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) والتى 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.

تلفَّتُ نحوى فإذا مئة عين تنظر إلىَّ نظرات مختلفة...

فى السنة الأولى الثانوية خمسون تلميذًا وتلميذة، والأستاذ رمزى مدرس الرياضيات..[1].

– لِمَ يا أستاذ؟

– حِلْ المسالة الخامسة على السبورة.

– لَمْ أعمل الواجب.

– لهذا أطلب منك.

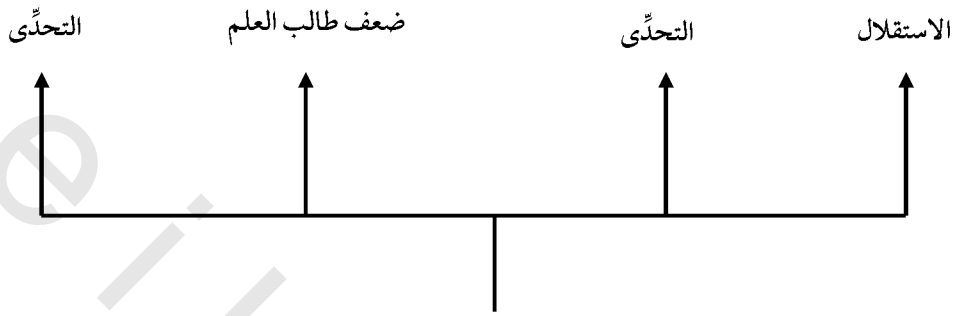
فى هذا الحوار الدائر داخل الفصل أمام عيون متطلِّعة، وأعناق مشرئبة لَما يدور فى هذا المكان المكتظ بالتلاميذ، نرى تلمُّس الهدف الخاص المركَّز على إحراج (عادل) أمام هذا الجمع الكبير من الرِّفاق، واللدات.. إننا أما لهجة حوارية آمرة تختلف عن لهجة أم السعد مع زوجها إسماعيل، وإن كان كلاهما ينبع – أساسًا – من العنف والخشونة الدالة على طبيعة العلاقة الجافة بين هؤلاء الأفراد.. وبرغم شدة هذا الحوار المطلعى لتلك القصة إلَّا أننا نرى خاصية السهولة والبساطة فى حركية الحوار، الأمر الذى يولِّد خصائص متنوعة للتعبير الشعرى.

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

---

(1) نفسه؛ ص100.

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



الحوار فى قصة الدموع لا تمسح الأحزان

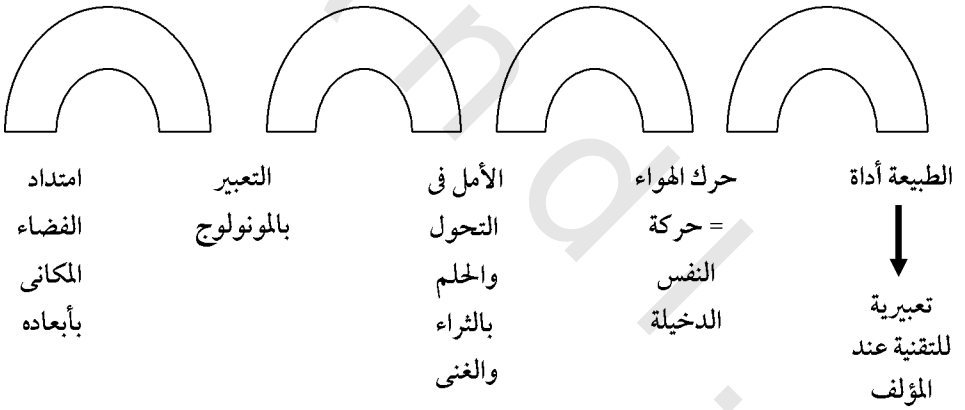
وفى قصة «إنهم يأكلون البطيخ» نرى قصدية الربط بين الطبيعة وعناصرها وبين الحركة داخل القصة. لقد سيطرت الطبيعة على طرق التقنية منذ بداية القصة، والتى تبدأ بقوله: «الليل هادئ... القمر يغرس ضوءه على الحقول لا حِسْ لا حركة... هواء الليل يلعب بأعواد القصب... ورق القطن... مياه النيل... سار غريب أو عطية وحيدًا لا يقطع صوت الصمت سوى أقدام حوافر الحمار، أخيرًا حقق غريب حلمه ترك تجارة الفِجْل والكُرَّات والطماطم والخيار والفلفل، اليوم أصبح فكهانيًّا .. البطيخ فاكهة الصيف المفضَّلة .. فاكهة رخيصة للغنى والفقير..» [1].

يسرد الكاتب الطبيعة فى هذا المطلع معتمدًا على إظهار هذا الصمت الرهيب، والسكون المخيف. إنه الخوف الذى يُحيط بأحداث هذه القصة، لكنَّ الكاتب ربط بين سكون الزرع وحركته التى تقترب من الهمس وبين آمال الشخصية فى التغيُّر الذى يحلم به، فالسكون

(1) **الدموع لا تمسح الأحزان**؛ ص132.

وحركة الزرع تُوحيان بأبعاد الوحشة التى يراها البطل الذى يحمل اسم (الغريب)، فوحدته – هنا – تمتزج مع سكون الطبيعة المولِّد لدلالات الرهبة، إنه صمت له دلالاته، والليل فى عالم الغربة له أهواله. وبرغم مظاهر الجمال الليلى؛ حيث وجود القمر بضوئه الهادئ، وبرغم الحركة الساكنة الهادئة لأعواد القصب والقطن، إلَّا أننا نشعر بأنَّ هذا الصمت الجميل ليس إلَّا مقدمة خاصة لشدةٍ وشراسة سوف تأتيان بعد ذلك. فالبطل يسير وحيدًا فى صمتٍ جميلي موحش يحلم بالتحول والغنى، الطبيعة تُعطيه الأمل، وسكون الليل يساعده على الخيال التحولى، والزرع وملاعبة النَّسيم له يُحركان شجونه لأحلامٍ 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 المسحراتى: «القرية نائمة، وحدى أسير فى الطرق الضيقة والليالى المظلمة... اصح يا نايم وحِّد الدايم»[1].

إننا أمام الشخصية فى وحدتها منذ مطلع القصة، حيث التركيز على الصراع الداخلى القائم فى ذاتها من جهة الوظيفة الخاصة له؛ وظيفة المسحراتى التى طوَّقت عُنفه وأصبحت تقلقه قلقًا شديدًا، فالقرية فى سُباتها، وهو بُرهان القرية؛ كما يريد الكاتب أن يطلق عليه هذا الاسم المحمَّل بالملفوظ الدلالى. ويربط الكاتب البُعد الزمنى لحركة المسحراتى وعمله؛ فهو يقول: «ثلاثون عامًا وتسعة وأنا أُمارس هذه العادة... أنا برهان أبو الخير... سَقَّاء بالنهار، وفى الليل مسحراتى... تصوَّرا يا عباد الله علىَّ وحدى أن أُوقظ كل النائمين فى الليلي... شتاء وصيفًا... لا أَكِلُّ لا أَمِلُّ، أسير من شارعٍ إلى شارع»[2].

يعبِّر عن هذا القول عن المهنة التى تُناط ببرهان المسحراتى، وجاءت إليها فى مقدمة القصة كنوعٍ من التكثيف الدلالى أيضًا. ولكن برهان المسحراتى يعتمد على آلته الموقظة التى يَدُبُّ عليها لتنبيه القرية، وتصحو من سُباتها؛ هذا السُّبات الذى يُعَدُّ رمزًا مقصودًا عند الكاتب. ويمزج (طه وادى) بين التنبيه بالدق على البازة وبين القول المغنى خاصة فى مدح النبى ﷺ.. يقول برهان المسحراتى: «أخذت أصل الضرب على البازة فى مدح الرسول:

أول ما نبدى اليوم مدحك يا نبى استفتاح

يا من تسلِّم عليك الشمس كل صباح»

إنها الازدواجية الإيقاعية التى تُشكِّل حركة الشعرية التعبيرية.

ويستمر الحديث الداخلى للشخصية باعتباره بداية مطلعية تُفضى بدلالاتها لبنية القصة كاملة – ولهذا يستكمل الحوار الداخلى لبُرهان فى قوله[3]: «ورثت هذه المهنة أبًا عن جد،

---

(1) نفسه؛ ص140.

(2) نفسه؛ ص140.

(3) نفسه؛ ص140.

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

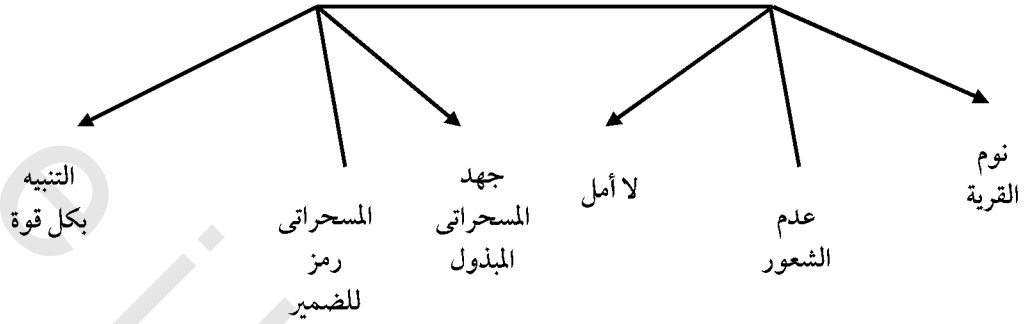
ففى هذا المطلع التكثيفى المولِّد لِكَمٍّ كبير من الدلالات يأتى التركيز أولاً: على طبيعة العمل (المسحراتى)؛ ويؤدى هذا التركيز وظيفته المطلوبة فى إنتاج الرموز، فالمسحراتى الذى يتحدَّث عن نفسه منذ الوهلة الأولى للقصة يصدم المتلقى بالحقيقة؛ حقيقة القرية، أو المجتمع النائم فى سُباته (الرمزى كذلك). إنَّ القرية – 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:

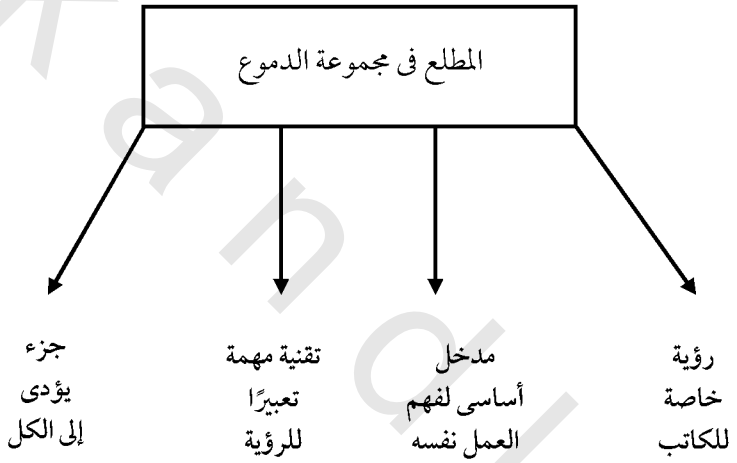
لقد أسمعت لو ناديت حيًّا ولكنْ لا حياة لمن تُنادى

ولقد قال أبو اليزيد البسطامى «عندما وجدت الناس نيامًا كبَّرت عليهم أربع تكبيرات».

obeikandl.com

كثافات الدلالة فى قصة المسحراتى





obeikandl.com