المحور الثالث

الأسلوب والدفع

obeikandl.com

obeikandl.com

عندما تساءل (بارت) عن (باتاى **George Batai**) فى أعماله الروائية: أروائىٌّ هو أَمْ شاعر؟ أَم كاتب مقالة؟ أَم اقتصادى؟ أَم فيلسوف؟ أَم صوفى؟ ويعلِّق على ذلك: بأن الإجابة فى منتهى الصعوبة[1].

إنَّ هذا التساؤل ذاته يوجَّه لكاتب هذه المجموعة، الذى جعل منها زخمًا متداخلاً من مظاهر الشعرية، والرؤية الصوفية الفلسفية البادية فى بساطة التناول، وعُمق الدلالات، كما تتبلور الرؤية الاقتصادية بشكلٍ بارز فى رسم سُبل الحياة، ومعانات الشخصيات من أجل كفاف العيش.

إنَّ الشعرية بأساليبها المتعددة تُحرك تقنية الفن القصصى عند (طه وادى)؛ فيأتى التشكيل اللغوى الذى يصنع كل عالم القصة - كما يقول (فاولر) [2]: «بأن اللغة هى الصانعة لهذا الفن»؛ فهى أداة الأدب القصصى[3]، وهذا أمر معروف ومقرٌّ 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 فى معرض جهوده النقدية: «الحديث عن لغة القصة - فى جوهره - حديث عن كل شىء فى القصة، لأنها بنية القَص»[5]. يدل هذا القول من صاحب هذا العمل على

---

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

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

(3) صلاح رزق؛ **قراءة الرواية**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2000م، ص219.

(4) نفسه؛ ص219.

(5) طه وادى؛ **القصة بين التراث والمعاصرة**، نادى القصيم الأدبى، المملكة العربية السعودية، 1421هـ، ص199.

الرؤية الفنية لمنظور اللغة باعتبارها كل شيء فى العمل القصصى، ومن هذه الزاوية انطلق التعبير القصصى عند (طه وادى)؛ من حيث الاعتماد على التشكيل الفنى للعمل.

والقصة ليست سوى جملة كبيرة[1]- هكذا يرى (طه وادى) الجانب التقنى للفن القصصى باعتباره بناءً متماسكًا تماسكًا قويًّا، وهذا التماسك يساعد أيضًا على التشكيل الفنى المتقن، فالنظر إلى القصة من هذا الزاوية المتماسكة يُعين على تحقيق العناصر الإيقاعية بكل أبعادها.

لقد ركَّز (طه وادى) على شعرية اللغة وكثافتها الإيقاعية والرمزية؛ وهذه ظاهرة مطردة تبدو بارزة فى أعماله كلها.. ويعتمد (طه وادى) على التشكيل الشعرى كجزء مهم من الأسلوب القصصى؛ ويتمثل هذا التشكيل فى:

1) الاعتماد على الشعر الفصيح.

2) الاعتماد على الشعر الشعبى (العامى).

أولاً - الاعتماد على الشّعر الفصيح :

يدخل الشعر الفصيح بِكَمٍّ كبير فى أعمال (طه وادى) القصصية كلها؛ حيث نرى زخمًا كبيرًا من هذا الشّعر، الأمر الدال على وجود حصيلة ثقافية لهذا النوع الأدبى، ويستطيع الكاتب ببراعته أن يُدخله فى لُحمة النص القصصى نفسه، ويظهر ذلك مطردًا وواضحًا، ففى مجموعته «حكاية الليل والطريق»؛ نرى الاعتماد على التشكيل الشعرى لرؤية مكثفة وإيقاعية دالة فى مواقف تعبيرية لها دلالاتها وأبعادها، فـ(معروف الخفير) فى قصته يتمثَّل بالموروث الشعبى فى أشهر أبياته عندما يقول[2] :

فعلنا جميلاً قابلونا بضده ... وهذا لعمرى من مقال الغواجر

ومن يفعل المعروف فى غير أهله ... يُجازى كما جُوزى مُجير أُم عامر

---

(1) طه وادى؛ نفسه، ص205.

(2) طه وادى؛ **حكاية الليل والطريق**، مكتبة مصر، 1992م، ص50.

فالاستشهاد بهذا الشِّعر يأتى من خفير، وبالطبع فإن الكاتب له هدفه الفنى فى ذلك، إنه شعر فصيح يأتى على لسان رجل شعبى هو الخفير. ومن هنا يرتقى الكاتب بالرؤية التكوينية للشخصية، وذلك من خلال حديثها، لقد جاء هنا بدلالات المفارقة «**Irony**»، التى يجيدها الكاتب، ويعتبرها ملمحًا تقنيًّا خاصًّا، إنه ليس نتوءًا أسلوبيًّا، وإنما هو ارتقاء فنى لجمالية التعبير فى الأسلوب القصصى، وفى كل عمل قصصى من أعمال (طه وادى) يأتى الشِّعر فى كثافةٍ تعبيرية، ينطق به شخصيات لا يتوقع منها مثل هذا القول.

ففى روايته المعروفة (الممكن والمستحيل)؛ نرى الشِّعر الفصيح يسيل على أسلة لسان (حسنين عوضين) الميكانيكى، والذى يُحب (منال)؛ ومن أجل هذا الحب فقد ارتقى بأسلوبه التعبيرى، فحفظ كثيرًا من شِعر الغزل، فقد كان يزعق فى الدور الأول حتى يصل صوته إلى الدور الثالث... لعل وعسى قائلاً:

أيا جارتا إنَّ المزار قريب وإنى مقيمٌ ما أقام عسيب

أيا جارتا إنَّا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب[1]

لقد سال الشعر بتقنية المفارقة والتى يؤكد عليها الكاتب فى هذا الموقف؛ من حيث اهتمام (حسنين) بالشعر فى حالته هذه. لقد اعتبر التعبير الشعرى هذا «مودة قربى» للمحبوبة حتى يظهر لها مقدرته القولية، فالشعر فى هذا الموقف يُعَدُّ رسالة سردية يمثل اختيارًا وأسلوبًا مقصودًا، ولكن كيف استطاع الكاتب الاعتماد على هذه الاختبارات؟ يجيبنا على ذلك ما نعرفه عن الكاتب من وعى فنى مزدوج، الأمر الذى يضيف للتقنية الكتابية وعيًّا كبيرًا.

إنَّ وضع البيتين هاهنا يفجِّر قوة من الدلالات الثرية من جهة طبيعة القائل، وكذلك طبيعة المتلقى والرسالة القولية التى بينهما.

ويكثِّف (طه وادى) – بوعى – استخدامه للشِّعر الفصيح فى هذه الرواية؛ فيأتى القول متنوعًا، فإحدى الشخصيات تقول الشعر المشهور من معلَّقة (عنترة العبسى)، فـ(شعبان)

---

(1) طه وادى؛ **الممكن والمستحيل**، مكتبة مصر، القاهرة، 1987م، ص11.

ينشد البطلة جانبًا من معلَّقة عنترة، وهى لا تنسى هذا الموقف، ولـذلك الـشِّعر الـذى أنـشده (شعبان) معتمدًا على حركة الجسم، إيقاعه المتحرك مع إيقاع الإنشاد؛ حيث يقول:

يـا دار عبلـة بـالـجواء تكلَّمـى وعُمِّى صباحًا دار عبلة واسلمى

دار لآنسـة غضيضـن طـرفهـا طـوع العنـاق لـذيـذة الـمبتسم

وفى عمله القصصى (صرخة فى غرفة زرقاء) يأتى اعتماده على هندسة شعرية مميـزة، ففـى قصة (مَنْ يسقى الأفاعى سُمًّا) يأتى التعبير الشعرى موضوعًا دراميًّا معبرًا عن رؤيـة؛ فالـشعر كما يقول «**Potebtya**» : «طريقة خاصة للتفكير والمعرفة»[1]، فهـو طريقـة خاصـة للشخـصية التـى ينطقهـا الكاتـب بأسـلوبه التقنـى، حيـث يـأتى الـشعر معـبِّرًا عـن فكرهـا وحركتهـا ومعتقدها... فالشيخ (على) راعى الغنم؛ فى هذه القصة (مَنْ يسقى الأفاعى سُمًّا) يردّ إجابة – سائله – بهذا النداء الشعرى لله سبحانه[2]:

إلـهى عبـدك الـجانـى أتـاكـا مـقرًّا بـالذنـوب وقـد دعـاكـا

فإنْ تغفـر فأنـت أهـل لـذاكـا وإنْ تغضب فمن يرحم سواكـا

وبهذا النداء يحقق (طه وادى) نداء صوفيًّا معروفًا للسيدة (رابعـة العدويـة) فى العـشق الإلهى.

ويتكثف هذا الاتجاه الصوفى بأسلوبه الشعرى المميز المعبر عن حالات الوجـد والعـشق؛ حيث ينقلنا الكاتب من لحظةٍ حالية إلى ومضة عشقٍ صـوفية، معتمـدًا فى ذلـك عـلى أسـلوب نثرى متلاحم بقوة مع الأسلوب الشعرى، وذلك فى قوله فى قصة (حالة الما بين)؛ معتمدًا عـلى تقنية مزدوجة – «تداخل الليل فى النهار، وهو لا يمـل الانتظـار، مـاذا صـنع الحـب فيـه؟ لا

(1) يُنظر: كتاب «**نظرية الأدب**»، تأليف: ك. نيوتن، ترجمة: عيـسى الكـاعوب وآخـرين، دار عـين، القاهرة، 2000م، ص21.

(2) طه وادى؛ **صرخة فى غرفة زرقاء** – ديوان قصص –، مكتبة مصر، القـاهرة، 1996م، القـاهرة، ص98.

يدرى... ويدرى أنه لا يدرى، لم يعُد يدرك إلَّا حقيقة واحدة إنه فى حالة حب... لم تكن تلك أول مرة فى حياته، ولكنها أول حالة حب حقيقى يمر بها، لذلك يحسب أنه قد انتقل من العالم العينى إلى العالم الغيبى، بمقتضى العلم الأزلى، أحس المُريد السالك، أنه بدون المحبوبة هالك هالك، هيئ له من قوله وجده – أنها تقف أمامه تبتسم عن قُرب، فصاح من أعماقه: يا روح الروح... يا قِبلة القلب... نام الكون أبحث عنك يا نور عينى، فإذا أنت بعيدة قريبة، أنت فوق كل شىء... أنت – فى الغيب – لقلبى خُلِقْتِ قبل أن تُشرق الشمس، هذه المدينة المزدحمة فى أكثر من خمسة عشر مليونًا، لكنها – بغيرك عدم وفناء – أمامى، خلفى صمت، أسمع وقع خطواته، لكن الشوق المستقل يحتوينى من قمة الرأس إلى أخمص القَدَم، أنتِ بالجسد بعيدة، لكنك – يا روح – كل الوجود لا أدرى إلَّا صوتكِ، لا أسمع إلَّا رؤياك، لا أجلس إلا مع حضرتك، لا يملأ عينى سواك...

إنى جعلتك فى الفؤاد محدثى وأبحثُ جسمى من أراد جلوسى

فالجسم عندى للجليس مؤانسى وحبيب قلبى فى الفؤاد أنيسى»[1]

لقد (أرادنا عمدًا) أن نستشهد بهذا المشهد الشعرى الخاص المطول، والذى اعتمد فيه الكاتب على ثنائية فنية تجمع بين النثر والشعر، بل إنَّ هذا المشهد يمثل الشعر المنثور غاية التمثيل، ويصنع قصيدة عشق صوفية، حيث لجأ الكاتب إلى حالة (الوجد) الصوفية، والتى يعمد إلى ذكر مصطلحها الوجدى العشقى. إنَّ هذه الحالة هى الوقت، ذلك الوقت بمفهومه الصوفى، والذى 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 شعرى متعدد النواحى، من حيث التماثل الأسلوبى

---

(1) نفسه؛ ص126، 127.

(2) يُنظر: الإمام القشيرى؛ **الرسالة القشيرية**، مكتبة البابى الحلبى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1959م، ص33.

القائم على سيمترية التعبير؛ ومثال ذلك قوله: «أحس المُريد السالك بأنه بدون المحبوبة هالك هالك». يصف – بتجربته – حالة الوجد المسيطرة عليه، والمهيمنة على فؤاده، إنه يعيش فى هذه السيطرة التى ترد على القلب – كما يقول الإمام القشيرى: «والحال كما يرد على القلب (عند القوم) من غير تعمد منهم»[1].

لقد تدرَّج الكاتب عن طريق امتلاكه لأسرار التقنية الخاصة فى وصف أحوال هذا الحب الواجد، واعتمد فى ذلك على سياقات الألفاظ التى أشعَّت وهجًا دلاليًّا معينًا له ثراؤه المتسامى، وذلك من خلال الاعتماد على وصف أحوال هذا المحب، والذى انتقل – كما يقول – «من العالم العينى إلى العالم الغيبى»... حيث يؤدى هذا التعبير المكثف والمغلَّف بسيمات الشعرية الواضحة، دلالاته المراوغة بين التصوف والتسامى، هذا التسامى الذى عبَّر عنه المتنبى فى رؤية غير خافية على المؤلف؛ حيث يقول أبو الطيب:

كفى بى نحولاً أننى رجل ولا مخاطبتى إيَّاك لم ترنى

ويتقطر هذا المعنى بكثافة واعية عند استشهاد (وادى) لحالة الوجد العشقى بهذين البيتين:

إنى جعلتك فى الفؤاد محدثى وأبحثُ جسمى من أراد جلوسى

فالجسم عندى للجليس مؤانسى وحبيب قلبى فى الفؤاد أنيسى

قد تجمعت كل معانى الوجد الصوفى فى هذا الامتلاك العشقى الذائب فى أوصاف المحبوبة السائح فى أحوال الحب والمسافر فى آخره الحب.

ولنا أن نكثف ما قاله الكاتب فى هذه المنظومة الصوفية الشعرية النثرية، ونضبها فى رؤية أمير الشعر الصوفى عمر بن الفارض الذى يعبر عنه بقوله[2] :

---

(1) الإمام القشيرى؛ نفسه، ص34.

(2) **ديوان ابن الفارض**، شرحه وضبط نصوصه: عمر الدقاق، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ص115.

وكـل مقـام، فى هـواهـا، سلكتـه ومـا قطعتنى فيه، عنها، القواطـع

إننا لا نعجب – بعد كل هذه المقـدرة الـشعرية – عنـدما نـرى فى قـصته المعروفـة باسـم (الأميرة التى ليس لها اسم فى التاريخ) فى مجموعته القصصية (عـمار يـا مـصر)؛ الاعـتماد عـلى الشعر، فيأتى فى هذه المجموعة الاهتمام بالشعر الفـصيح، وكـذلك الـشعر المـترجم، والـشعر الشعبى كذلك. ومن الشعر الفصيح الإشارة إلى القول المشهور لأبى فراس الحمدانى[1]:

معللتـى بـالوصـل والموت دونـه إذا مـت ظمـآن فى نـزل القطـر

ثم يردف هذا القول الشهير بقول المتنبى[2]:

إذا كانت الأرزاق تجرى على الحجا هلكـن إذًا مـن جهلهـن البهائـم

كما يواصل الاهتمام الشعرى؛ فترى قول شوقى[3]:

وتعطَّلت لغة الكلام وخاطبـت عيناى فى لغـة الـهـوى عينـاه

ولا يقف التضمين الشعرى فى هذه المجموعة عند هذا القدر الخاص، ولكننا نرى تنوعًا شعريًّا واضحًا ومتزنًا، فيأتى الأسلوب فى شـكل معزوفـة إيقاعيـة. ويتواصـل هـذا الاهـتمام بالشعر الفصيح فى أعمال (طه وادى) القصصية، لتعد هدفًا تقنيًّا لأسلوب التعبير المتداخل مع حركته السرد، الأمر المؤثر فى حركته الانتقالية، وكذلك الانطلاق إلى دينامية قصصية تتـشكل بعناصر تطورية.

إنَّ الشعر الفصيح فى هذه الأعمال القصصية يأتى لُحمة تقنية مميزة لتشُد من عصب الرؤية الشعرية، التى يهتم بها الكاتب؛ هذا من جهـة.. ومـن جهـة أخـرى فـإن الكاتـب – باعتبـاره ناقدًا– عمد إلى إظهار هذه المعرفة الشعرية كرؤية تداعبه للمشاركة فى مراجعة هـذا الـتراث..

---

(1) طه وادى؛ **عمار يا مصر**، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1991م، ص27.
(2) نفسه؛ ص28.
(3) نفسه، ص 50.

ومن جهة ثالثة فإن الكاتب يريد أن يكسر حدة كآبة السرد التقليدى مفجِّرًا ديناميـة متعـددة، فتُعطينا بذلك ثراءً عظيمًا للعمل.

ويدخل التعبير الشعرى عند (طه وادى) فى أعماله كرؤية تقنيـة كاشـفة وشـاملة، إنَّ كـل تقنية – كما يقول **Fowler** – هى فى أساسـها حرفـة فى اللغـة[1]. فاللغـة – عنـد طـه وادى – تؤدى بوظائفها التقنية المتعددة، وذلك بفضل التشكيل الفنى الخاص، وبفعـل الخـبر الـسردية كذلك، ومن هنا يأتى التنـوع التعبـيرى، والـذى يـضفى ديناميـات متعـددة تُحـرك القـصة فى اتجاهات عديدة تُثرى الرؤية والإنتاج التعبيرى.

وفى مجموعة (الـدموع لا تمـسح الأحـزان) نـرى الطاقـات الكثيفـة الدافعـة إلى تكثيـف أسلوبى تقنى متنوع؛ فالتعبير الشعرى لا يقف عنـد الـشعر الفـصيح وحـده، بـل نـراه ينـوع الأجناس الشعرية بين الفصيح وبين العامى نفسه، ذلك الشعر الـشعبى بزخمـه المخـيَّر، فنـرى اختيارات شعبية غنية تُطرد فى أعماله القصصية كلها، وتتكاثف الرمـوز، وتنطبـق الأحـداث، وتتعدد بذلك الأصوات السردية التى يقول بها (ميخائيل باختين) [2].

وعندما تتعدد الأصوات، وتتداخل الأحداث فإن الكاتب فى هذه الحالـة يُظهـر براعتـه، وحرفته القصصية، وذلك بالمقدرة الخاصة التى لديه فى السيطرة على هذه العناصر، وبأبعادهـا المختلفة والمتعددة.

---

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

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

obeikandl.com

ثانيًا – الشعر الشعبى :

ومن تعدد الأصوات التعبيرية فى هذه المجموعة الاعتماد على دلالات التعبير بالصوت الشعبى شعرًا بارزًا، ليعبِّر به الكاتب عن رؤى خاصة تُعَدُّ هدفًا «تبئيريًّا» من جهة اعتباره مجموعة الإشعاعات المركزة الدلالة.

ويأتى هذا الشعر على لسان شخصية شعبية بسيطة هى شخصية (إسماعيل)؛ حيث يعبِّر به عن حالته الرتيبة المتكرر، والتى لم تتغير مطلقًا منذ سنوات فيقول:

أقوم من النوم أقول يارب عدِّها بلد حبيبى قُصَاد عينى إزاى أعدِّى لها[1]

ولقد هيأ الكاتب السياق القصصى فى هذه القصة لإظهار دلالات المؤَّال، وحتى لا يكون إقحامه فى عِداد النتوءات غير المرغوب فيها فى حركية السرد، فالسياق جاء تلقائيًّا ممثلاً لصميم العمل نفسه، فالكاتب وظيفته جذب الانتباه وعمل الحركة السمعية الخاصة المعلنة عن طبيعة حياة الشخصية، فيأتى المؤَّال هدفًا وظيفيًّا يتناسب مع طبيعة الشخصيات، ويتناسب كذلك مع الطبيعة الشعبية المسيطرة على معمار هذه المجموعة.

كما يعبِّر التعبير الموالى فى هذا القول عن عفوية القول، بل عفوية الحركة التى تستمر وتدفعه بقواها القسرية رغمًا منه حتى يرضى بهذه الحياة الرتيبة، ويُهيئ نفسه بدفعها وقوتها وسيطرتها، فتأتى جملة (أقوم من النوم) حيث استخدام الفعل المضارع الدال على العادة الاستمرارية، وطبيعتها المتتالية اليومية[2]. إنها حركة تلقائية يعيشها (إسماعيل)، الذى يرضى بهذه الحياة – كما يشير إلى ذلك الكاتب نفسه –. كما نَقَلَنَا الكاتب إلى معايشة هذه الحياة الشعبية؛ حيث يردِّد (إسماعيل) هذا الدعاء اليومى (يا رب عدِّها)؛ فهى جملة دعائية تقوم ببث جوانب من النشاط عند الرجل الشعبى فى أحياء مصر الشعبية، إن الدعاء هذا دالٌّ على

---

(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص5.

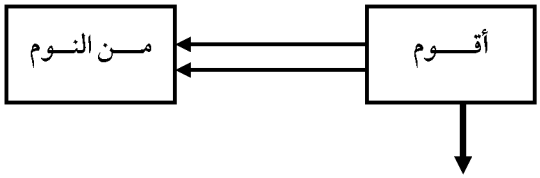
(2) يُنظر محمد الشنطى؛ **فى النقد الأدبى الحديث**، دار الأندلس للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 1999م، ص69.

obeikandl.com

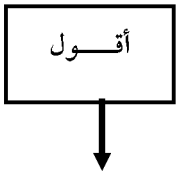
التوكُّل وترك الأمر لله سبحانه وتعالى، والتفرغ للعمل دونما اعتراض على إرادة الله له.. إن (إسماعيل) يطلب – صباح كل يوم – الصلاح والتعديل والطموح إلى الأحسن، وربط مسألة الرزق والنتيجة لله سبحانه وتعالى.. كما يدل هذا الدعاء على حال (إسماعيل) وحاجتها للتعديل، كما يُعَدُّ هذا الدعاء دفعًا شفويًّا خاصًّا يعتمد على نمط من الشعر الشعبى، لتدفع المتلقى – كذلك – إلى التفاعل مع الموقف، لأنه يخاطب به أعماقه مخاطبةً وجدانيةً عميقة، فالإنسان فى داخله يخاطب تراثه بكل أبعاده.

obeikandl.com

وظائف الموال فى قصة إسماعيل يأكل الخس

1) 

الجملة الفعلية المعبرة عن استمرارية هذا النمط بشكل يومى رتيب

2) 

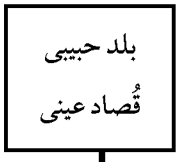
ربط القول الدعائى بوقت خاص عند اليقظة من النوم

3)

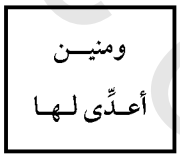
الطلب التحولى بعد اليقظة من النوم

ربط حالة الطلب التعديلى فى زمن ما بعد اليقظة من النوم

ودلالات ذلك على التنبيه فى وقت معين.

4) 

رؤية الأمل، ولكن

5) 

العجز الذى ينتاب إسماعيل نفسه - الضعف الإنسانى لديه – بجانب عدم الرغبة فى بذل الجهد والبحث عن مكان الخلاص

obeikandi.com

إنَّ الموقف العام فى هذه القصة الافتتاحية يدل على اليأس والضياع، لا أمل، لا حياة متجددة مع السعد، فجاء الموال ليدل على تكثيف الموقف - «فكل تعبير كتابى (أدبى) يقوم - بشكل حاسم - على تحقيق بعض الوظائف المطلوبة، وكذلك تحقيق بعض الأهداف المغنية»[1].

وانطلاقًا مع هذه الرؤية فإننا نرى استمرار التكثيف الموالى فى سياقات الإنتاج القصصى عند (طه وادى)، ففى عمله الروائى الآخر «الممكن والمستحيل» نرى شخصية الشيخ الذى يرفع صوته بهذا الموَّال الدال والمتداخل فى لُحمة السرد الروائى فيقول[2]:

يا تاجر الود هو الود شجره قَل

ولا سواقى الوداد نزحت وماءها قل

أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خَل

وأيام ننام ع الحرير، وأيام ننام فى الطَّل

وأيام بتيجى على أولاد الأصول تنزل

لقد جاء هذا الموَّال فى سياقات تكثف الرؤية الشاعرية التى يريد الكاتب تحقيقها كخاصية نوعية واعية مقصودة. ومن الملاحظ أن الكاتب يختار فى كل موقف موَّالاً مناسبًا له، ومن اللافت للنظر أن الكاتب يختار موَّاله من مخزون فريته الثقافية؛ حيث يتفاعل هذا الاختيار مع واقع القرية وحاجاتها التعبيرية، ويعيد الكاتب صياغة موَّاله من حيث وضعه المكانى.

ويدخل التعبير الموالى فى حيِّز التشكيل اللغوى للقصة، فتشكيل كل عناصر الرواية هو - فى جوهره - «تشكيل باللغة وإعادة تمذجة الواقع بواسطة الكلمات»[3].

---

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

(2) طه وادى؛ **الممكن والمستحيل**، ص53.

(3) محمد بو عزة؛ **التشكيل اللغوى فى الرواية** - مقترح نظرى -، علامات العدد 9 م 3، النادى الأدبى بجدة، م.ع.س، 1999م، ص80.

obeikandl.com

يبدأ هذا الموَّال بالاعتماد الواضح على النداء بحرف النداء المعروف (يا)؛ والـذى يـدل – كما يقول ابن النحاة – على البُعد الذاتى[1] ما عدا القائل فى (يـا) يُعَـدُّ عمليـة تنبيـه مقـصودة، ولكن المد فى هذا الموَّال منذ البداية يدل على موقـف المنـادى (بالكـسر)، ويـأتى رغبـة منـه فى إظهار وشرح موقفه، فيكون المنادى (بالفتح) هو تـاجر الـود، حيـث المعانـاة فى ذهـاب الـود وضياعه، فيأتى المتخيل بوجوده بضاعة مباعة فيسأل مَنْ يبيعه فى شكل تخيُّلى (يا تاجر الـود)، ولكن السؤال (هنا) يأخذ حيز الرد الذى يحمله الكاتب ممثلاً فى شخصية الشيخ، الذى يطـرح النداء والسؤال المستبين لسبب ذهـاب الـود، الـذى يعـانى ذهابـه. وبـالطبع فـإن منطلقـات الاستفهام والرد كانت من معاناة شيءٍ ما، حيث الاهتمام بتلك الشخـصية الـسائلة مـن جهـة كونها شخصية دينية لها قيمها الخاصة والتى يجب التمسك بها، وتساؤلات الشيخ عـن سـبب ذهاب الود تمثِّل طبيعة المعاناة فى مجتمع ضاع بينهم كل أمل فى الصلة الوجدانية الرابطـة بكـل قوة بين أفراده.

ويستخدم الموَّال أساليب التخيير (ولَّا) من حيث الدلالة على الحيرة وعـدم التركيـز عـلى شيءٍ معين... فيبدأ الموال بالنداء (يا تاجر الود)؛ وهو نـداء يـشكِّل حركـة اسـتعارية شـعبية، وذلك بفعل الإسناد؛ إسناد حرف النداء إلى تاجر، وإسناد التاجر إلى بـضاعة معنويـة (الـود)، فتأتى بذلك الحركة الاستعارية بأبعادها الدلالية المعبِّرة عن الحاجة لهذا الـود المفقـود، والـذى يبحث عنه المنادى (الشيخ حسن) فى هذا العمل – ويأتى الضمير (هـو) ليكـوِّن وقفـة لغويـة خاصة لها دلالاتها من حيث فتح مسافة زمانية ومكانية للتساؤل القادم مجمله (هو الود شجره قَل)؛ هى الجملة الأولى فى تكوين المسافة هذه، ثم يأتى حرف العطف (الواو) المرتبط مع (لا) فى تكوين شعبى (ولا)، فيكون هناك سؤالاً آخر وجملـة أخـرى (ولَّا سـواقى الـوداد نزحـت وماءها قل).

---

(1) يُنظر: أبو الحسن محمد الوراق؛ **علل النحو**، تحقيق ودراسة: محمد الدرويش، مكتبـة الرشـد، م. ع. س، 1999م، ص334.

ويأتى التعبير الثالث فى حركة مفاجئة؛ حيث شرح طبيعة الحياة التى يعانيها المنادى (فى الموال)؛ فيقول: (أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خَل)، ويمتد الحديث عن هذه الحياة فيأتى 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 تِنْزَلّ).

إنَّ اختيار الكاتب لهذا المَوَّال يرجع إلى الخصائص الأسلوبية التى تساعده على صناعة عمق تبئيرى خاص بعمق الرؤية السردية.

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

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

يؤدى المَوَّال – 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.

واستمرارًا لهذا السياق التعبيرى فإننا نرى فى رواية «الممكن والمستحيل» شخصية (هريدى)؛ وهو فى غربته لا يستطيع التعبير صادقًا عمَّا يُقاسيه إلَّا من خلال هذا المَوَّال والذى يغنِّيه بصوتٍ مشروخ وذلك فى مساحة مقهى بالدوحة قائلاً:

جَمل حداه ألم جوه الحمل مدارى

لا الجَمل بيقول آه، ولا الجِمال بيه دارى

دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى(1)

فالموَّال – هنا – يُشكل 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 الموَّال يُعَدُّ بديلاً عن المنولوج الداخلى؛ حيث مخاطبة الشخصية لنفسها، وإنما الموَّال بخصائصه الغنائية قد يشكِّل أسلوبًا عفويًّا دالاًّ من جهة طبيعية الضغط والمعاناة، فالموَّال – فى هذا الموقع – اختيار أسلوبى يدخل ضمن العلاقات الازدواجية الملتحمة بين اللفظ والمعنى؛ اللفظ باختياره لطبيعة الحركة الفعالة للمعنى المنظوم فى الداخل (داخل الشخصية)، ولهذا يستمر (هريدى) معبرًا بالموال عن تفاعل (منولوجى) داخلى خاص يضم حركية السرد، ويكثفها؛ يقول هريدى:

منين أجيب صبر يعِّنى على بُعدك ....؟

ياللى هجرت المنام والفرش من بعدك ...

وبياع الصبر حرَّم بيعه من بعدك ...

وإذا كان على الصبر عندى مِيْت مركب ملانة صبر

وأنا باسمع منادى ينادى كل يوم العصر

ياللى كواك الزمن، اصبر على بُعدك(2)

فهذا الامتداد الموَّالى يصنع – بدوره – امتدادًا سرديًّا كثيفًا ينضم إلى مونولوجية الموَّال السابق فتمتزج الدلالات بين الغربة والحرمان، من جهة التمازج الخاص.

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

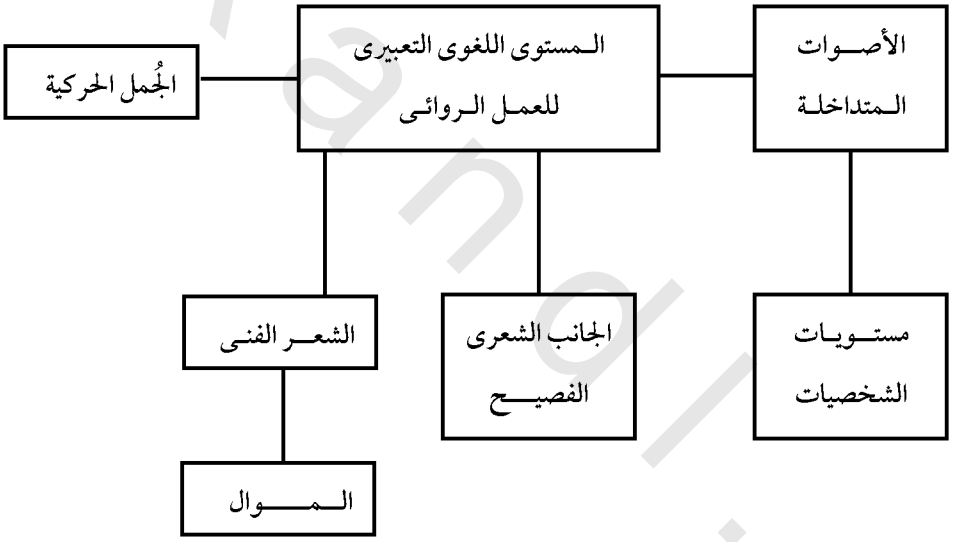
---

(1) طه وادى؛ **الممكن والمستحيل**، ص69.

(2) طه وادى؛ نفسه، ص 69.

هذه المجموعة، إنه كشفٌ لغوى يُعطى إمكانات جمالية مقصودة - «فخلق كل تشكيل لغوى فى النص الروائى يكمُن فى منطق من شأنه الكشف عن إحداثياته، وأن يعمِّق معرفتنا للغة الروائية وإمكاناتها التشكيلية والجمالية»[1].

وبتعدد مستويات الأصوات التعبيرية فى مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» يأتى تفرُّد فى الصيغ التعبيرية بالطبع، ويظهر ذلك واضحًا على لسان الشخصيات المستنطقة بهذه الأقوال. ويُعَدُّ المستوى اللغوى التعبيرى للعمل القصصى حاصل جمع كل الأصوات التعبيرية، فليست اللغة الروائية هى لغة السرد الرتيب بحركته. فالتزاحم يتعدد بفعل تداخل مستويات التعبير المختلفة - «ومن هنا كانت مهمة القراءة تقع فى تجلية استقطاب الصيغ الخاصة التى استخدمها المؤلف»[2].



(1) محمد بو عزة، المرجع السابق، ص81.
(2) نفسه؛ ص82.

obeikandl.com

ولقد استطاع (طه وادى) استخراج ما بالموَّال من عناصر لغوية تعبيرية وذلك بفعل الخبرة بالتعدد اللغوى وأبعاده، فجاء شكلاً يحتوى على مجموعة من الدلالات المخزونة، والتى تفجَّرت من خلال بنائه فى حركية السرد، فكونت لغة فاعلة ورئيسية فى أعماله القصصية كلها؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن الموال فى هذه الأعمال لا يأتى كمجرد قطع (لدينامية) السرد وإنما يمهِّد له فى بناءٍ سردى دقيق بحيث يُرَى كلُحمة متماسكة فى سياق العمل نفسه.

وفى القصة المعروفة باسم «عندما يسقط المطر»؛ فى هذه المجموعة يعتمد البطل (عنترة) على التعبير عمَّا فى داخله من حب مستحيل لا يستطيع الحصول عليه، حيث يصارع من أجله صراعًا مهيبًا، فيأتى الموَّال ليعبِّر عن الذات وما بها، وكأن الكاتب بتقنية معينة يجعل الموال تنفيسا تعبيريًّا مهمًّا، فـ(فايزة) محبوبة (عنترة) تبتسم له عندما يكون فى الحرب، فى أوقات المعركة... ومهرها هو النصر، كلما قاتل بقوة كان يحس (فايزة) تبتسم له... مهرى هو النصر يا عنتر... غنى نفسه لها موال القديم[1] :

أكل البلح حلو بس النخل فى العالى

مش طايله إيدى البلح يا رب كان مالى

بهذا الموال ومضمونه الدلالى استطاع الكاتب أن يجذب القارئ إليه فى حركة تبادلية، من جهة التركيز على رؤية التلقى، وذلك بإعطاء دلالات خاصة، فالبلح فى الموال هنا رمز مكثف لِمَا يطمح إليه البطل (عنترة)؛ ولكن كيف الوصول إليه، وهذا البلح الذى يُحمل تكثيفًا رمزيًّا، حيث يرمز إلى (فايزة) ذاتها، يحتاج إلى جهود ليست فى طاقاته كلها، فتأتى الجملة الشعبية المعروفة (النخل فى العالى)، والتى تأخذ كشفًا دلاليًّا معروفًا فى المفهوم الشعبى، عن العجز عند البطل الذى أدى إلى التذرع بعُلُوِّ النخل لخروج الموقف عن حدوده الخاصة، ثم يفسّر 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**، ص50.

البلح الذى يتمناه ويُحبه حُبًّا شديدًا.

فالموال فى هذا السياق التعبيرى لُحمة ضرورية مهمَّة تُعَدُّ جزءًا مهمًّا فى سياق التعبير، بل يُعَدُّ كذلك إشارة نغمية مكثفة لحال (عنترة)، إنه كثافة أسلوبية.

ويؤدى الموال فى هذا الموقع وظيفة الفن الشعرى عند شخصية (عنترة العبسى) التى يعالجها الكاتب هنا، فالشعر عند (عنترة العبسى) ذاتى (مؤلَّف)، والشعر هنا شعبى موَّالى، لكن الكاتب بقوة التقنية قد جعل التعبير الشعبى مجالاً فصيحًا. وإذا كان (عنترة العبسى) شاعرًا فارسًا فـ(عنترة) شاعر أيضًا بطل.

ويتنوع الاستخدام الشعبى الغنائى فى هذه المجموعة، فنرى الأغنية الموالية، أى الموَّال الذى يأخذ شكل الأغنية، وهذا الاختيار له دلالاتٍ لغوية، من حيث الإشارة إلى دلالات سياقية تتفجَّر 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 غُربة متلهفًا على محبوبته (عفاف)، فيجدها قد تزوجت قسرًا 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 ألجمه، وهذا أمر تقنى طبيعى، ولهذا نجد الاعتماد على موقف لغوى آخر يحتاج إلى وعى منظم، فالموقف –هنا– لا يسمح بذلك مطلقًا، فيكون التعبير حادثًا من شخصية أخرى هى شخصية الماشطة؛ حيث تغنِّى معبرة عن موقف (كرم) فى شكل تبادلى تقنى مقصود، ويعلِّق الكاتب على صوتها بأنه كان مجروحًا فى هذا الغناء[1] :

صخرة تودينى ... بحر يعدِّينى

واللى على جبينى .. 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**، ص121.

ينعكس ذلك على شخصيتها فرحًا، ولكنها تتعاطف مع الموقف، فتتولَّد 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) الموَّال بأبعاده إلى كل الطبقات الاجتماعية، كما جعله لغة ضرورية فى مواقف متعددة المستويات؛ ففى قصة «الغجر» – 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 المعبِّر، وهذا التعدد يمثِّل موقفًا تقنيًّا اعتمده الكاتب تحقيقًا لنص روائى متحرك، فالنص الجيد كما يقول إيزر (Ezer) نُسق متكامل من عمليات مختلفة[2]. ومن هذا التعدد التعبيرى 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 «فالطبيعة جلالٌ وجودى يستطيع أن يُضفى على الماديات والمحسوسات قُدسية ورهبة، وعلى الحياة جدارة وقيم لا حصر لها»[3].

---

(1) يُنظر هذا الموال فى قصة (الغجر)؛ ص67، **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 respeuce 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، ص55 وما بعدها.

(3) شاكر النابلسى؛ **تشيكوف والقصة القصيرة**، دار الفكر، القاهرة، ب. ت، ص120.

ويأتى وصف الطبيعة فى هذه المجموعة باعتباره رؤية درامية خاصة، تـدخل فى أسـلوب الترميز الكثيف، وهذا أمر عمد إليه الكاتب لتوظيف عناصر متعددة فى حركية السرد نفسها، رغبة فى إبعاد رتابة الحركة الحكائية وتكرارها، فالمتأمل لوصف الطبيعة فى هذه المجموعة يرى كيف اعتبرت مخزونًا دالاً له إيجابياته فى داخل النسق التعبيرى نفسه.

إنَّ الطبيعة فى قصة «الغريقة» قد أخذت شكلاً حركيًّا تشخيصيًّا؛ فقـد أشـار الكاتـب إلى مشاركة الطبيعة مأساة الغريقـة (حـلاوة)، فظهـرت بعناصرهـا لتُلفـت انتبـاه المجتمعـين إلى وجودها، وإلى ضرورة اعتبارها شاهدًا واعيًا فى هذه المأساة، مأساة الفقراء المعـدمين الـذين لا يملكون حولاً ولا طولاً - يقول الكاتب فى ذلـك: «لم تظهـر الـشمس بعـد، قطـرات النـدى تتساقط على رؤوس البشر، اختلط المكان بالناس والحيوانات، وقفت الحمير والبهائم والبقـر فى صمتٍ مع الناس تسأل عن الحقيقة، وتسأل عن سِرِّ الحادثة .. ولكن أحـدًا لا يعـرف مـاذا حدث.. ولا كيف حدث؟!»[1].

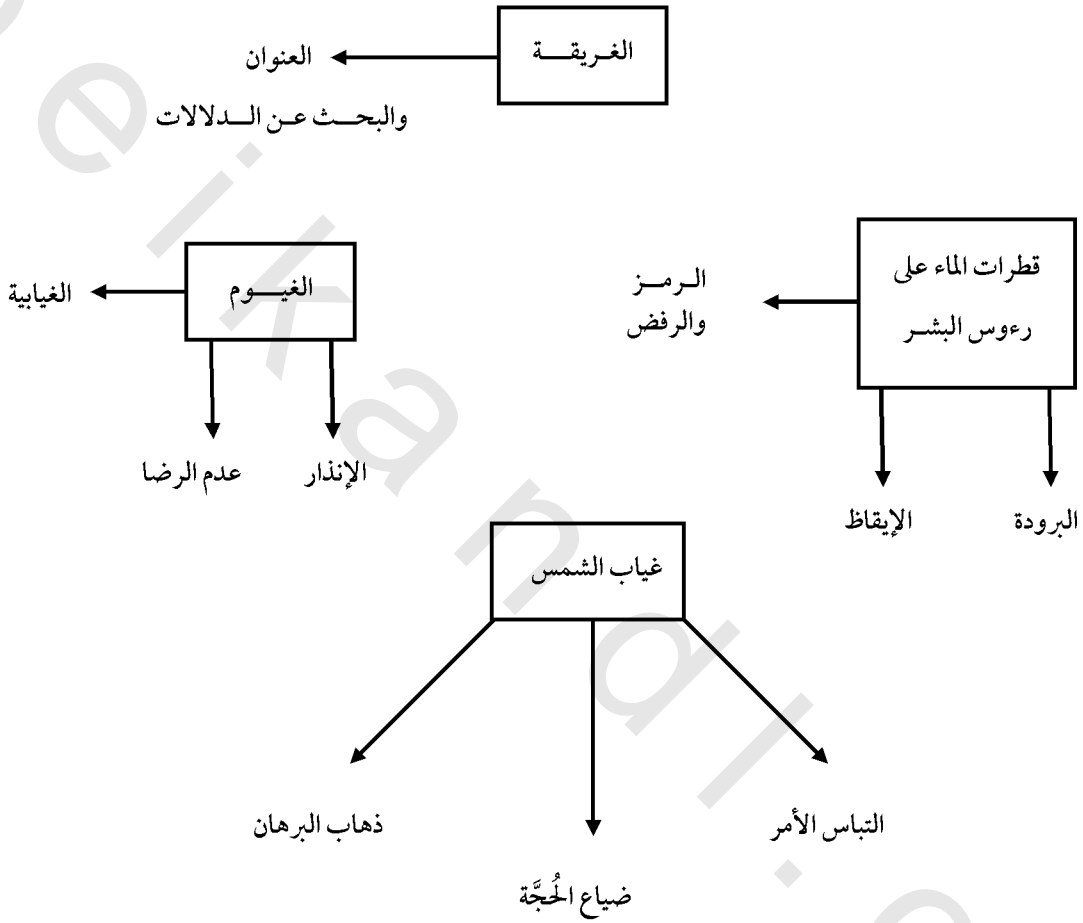
فى هذا الوصف الطبيعى المكثف نرى التركيز على رمـوز خـصبة غنيـة، فالبدايـة جـاءت مكثفة من حيث عدم ظهـور الـشمس (لـلآن)... أى للحظـة الوصـف ووقـوف النـاس. إن ارتباط غياب الشمس بالزمن الحالى الذى يتحـدث عنـه الكاتـب، زمـن البحـث عـن فاعـل الجريمة، فالحادثة - كما يُشير الكاتب - كانت بفعل فاعل، ولكن الغيوم لبَّدت سماء الحقيقة، كما لبَّدت الغيوم السماء أمامهم، والربط بين موت (حلاوة) وغياب الشمس من الرموز الدالة بغزارة عن حيثيات مقصودة من هذا الغياب. إنَّ الكاتب بهذا الربط يزيـد إيقـاظ النـاس مـن سُباتهم، ويدفعهم - بكل قوة - للبحث عن الحقيقة ذاتها.

فقطرات الندى التى تتساقط على رءوس الناس محاولة قوية للإيقاظ، ولذلك كانت الميـاه لابد وأن تتدفق على الرءوس، الأمر الذى يعرفه الناس فى ريفنا المـصرى مـن دلالات لنـزول الماء على الرأس، كمحاولة أخيرة وقاسية للإيقاظ، وبجانب ذلك فإن قطرات الماء الباردة تدل على البرودة وعدم الاهتمام بالأحداث المحيطة بملابسات موت حلاوة.

---

(1) **الدموع لا تمسح الأحزان**؛ ص23.

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



دلالات عناصر الطبيعة فى قصة الغريقة

obeikandl.com

وبجانب كل هذه الدلالات المتولدة من تفاعل عناصر الطبيعة فى قصة «الغريقة» فإن الصمت الذى يلف اللوحة قد أخذ – أيضًا – بُعده الدلالى من حيث إشارته إلى العجز، وعدم الاستطاعة، إنه التكتف أمام الحدث، أمام موت (حلاوة)، كما يأتى التعبير عن المكان من خلال المساحة التى يقف فيها الناس بأنواعهم، وكذلك الحيوانات بأنواعها.

«وانطلاقًا من المقولة القائلة بأن البناء القصصى وحدة مترابطة، لا يمكن لها أن تتجزأ، لأن كل جزء لا يمكن فصله عن غيره من الأجزاء، أو استقلاله عنها، لأنه يشاركها فى تصوير الحدث وتطويره»[1]. فإن الوصف يدخل فى حيِّز حركة الحدث وانتقاله وتوليده لكثافات دلالية قصصية، تأتى مفاعلة مع تراكيب البناء الفنى للغة الساردة، فوصف الطبيعة وتوظيفها بعنصرها فى سياق التعبير يعتبر اختصارًا كبيرًا لوصفٍ سردى كبير ومتداخل، يستخدمه الكاتب للتعبير عن الموقف.

ويتكرر الوصف الخاص بالطبيعة فى هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان»، ويُحدث هذا التكرير نوعًا خاصًّا من الإيقاعات المنتظمة، فهو أمر مهم من أمور تحقيق التوازى الشعرى الخاص فى هذا العمل. إنَّ التكرير من خاصية الهندسة الإيقاعية، التى تشكِّل حركة توازى ملحوظة، فالتوازى انتظام هندسى خاص[2].

ومن هذه الهندسة نرى وصف الطبيعة وقوة دلالاتها فى قصة «المسحراتى». هذه القصة التى تمثل مأساة الشيخ (برهان الدين)، فالسواد فى عناصر الكون يأتى رامزًا، فالجملة التعبيرية عند الكاتب (الليل أسود) يثير الأحاسيس بطبيعة هذا الليل، وطوله وهمومه

---

(1) رشاد رشدى؛ **فن القصة القصيرة**، دار العودة، بيروت – لبنان، 1975م، ص17.

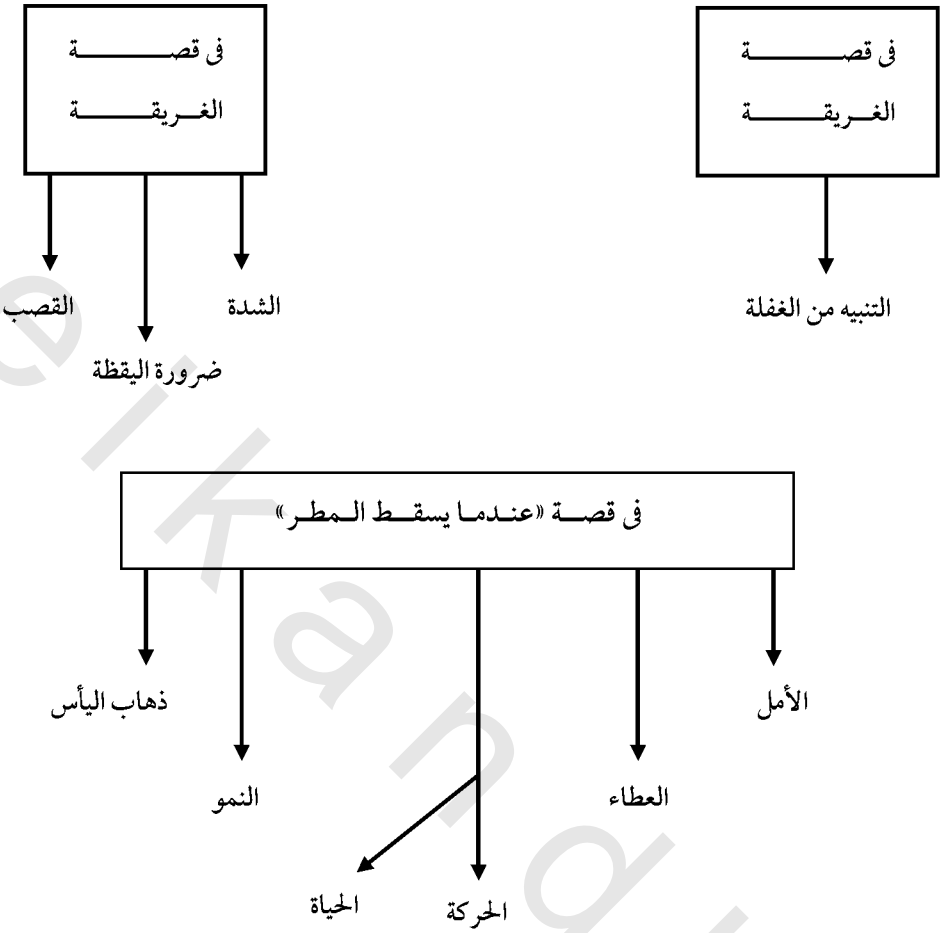
(2) التوازى مصطلح جاء به جاكيسون من الدرس الرياضى الفيزيائى، وهو مصطلح يدل على حركية العملية الإيقاعية، كما يدل على هندسة تقنية منظمة، ويقول محمد مفتاح عن خاصية التوازى: بأن التوازى خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، شفوية كانت أم مكتوبة، إنه عنصر تأسيسى وتنظيمى فى آنٍ واحد، ولذلك اهتم به الدارسون للآداب العالمية فى مختلف أصقاع المعمورة. [محمد مفتاح؛ **التلقى والتأويل** – مقارنة نسقية –، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 2001م، ص149 وما بعدها.

الكثيرة، فليس هناك بريق من الشُّعاع المضىء، فالشُّعاع هو المساعد على الأمل وظهوره، إن النور – هنا – بالنسبة لمهمة المسحراتى هو الأمل، فليس ثمة بريق شُعاع من هذا الأمل خاصة بعدما ضرب شيخ الخفر (برهان) المسحراتى، لقد تحول الليل بسواده إلى رمز لسُبات القرية، وانحراف حياتها، شيخ الخفر الذى يجب أن يكون أول مساعد لـ(برهان الدين)، هو أول عدو له، كما يدل السواد أيضًا على حالتى الجهل والفقر؛ اللتين تسيطران على القرية.

ويأتى النوم كرمز آخر يقصده الكاتب من الكسل والإهمال وقلة الهمة أو ربما انعدامها مطلقًا.

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

المطر ودلالاته فى هذه المجموعة



وفى هذه المجموعة نرى ارتباط الفعل الحركى فى الطبيعة مع الفعل الإنسانى ونشاطه، فالنشاط الإنسانى فى الريف يرتبط دائمًا بعناصر الطبيعة من حيث ظهور الشمس - بصفة خاصة -، فمع ظهور الشمس تكون بداية الحركة والحياة، ويكون الذهاب للحقل، حيث العمل، ويركِّز (وادى) على هذه الظاهرة فى قصة إسماعيل.

obeikandi.com

منذ بداية هذه المجموعة؛ حيث رأينا دخول شعاع الشمس المعلن لبدايات اليوم الجديد، وفى 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 الطاقية عند رأسه .. البركة فى البُكور .. حكمة ورثها عن أبيه. جاء يروى فدان القطن الذى يملكه»[1]. فشروق الشمس فى القرية المصرية يرمز إلى ضرورة الدفع، الحركة، فى كل اتجاهها الخاص، القرية ينبهها شروق الشمس، وتنذر أشعتها بقدوم الوقت، إنه اليوم الجديد الذى يأتى بكل رزقه وحركته وهمته، وتعبِّر الجملة (مع شروق يوم جديد... ركب حماره) إلى المصاحبة باستخدام مع بداية للجملة، من جهة التركيز على طبيعة الزمن، كما تؤدى إلى إيجاد حركة سردية قادمة.

لقد استخدم الكاتب المقدرة النحوية بأبعادها الدلالية، فكانت خَطًّا مهمًّا فى حركية التقنية التعبيرية ذاتها. إنَّ النشاط الإنسانى تبثه فى قرية الكاتب ظهور عناصر الطبيعة، ظهور الشمس بنورها وحرارتها المحركة للشخصيات بقوة وحيوية.

ويشغل ليل القرية بهيئته الطبيعية حيزًا مهمًّا عند الكاتب فى هذه المجموعة، وكذلك الأمر فى غيرها من أعمال قصصية، وفى قصة «إنهم يأكلون البطيخ» فى مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى التركيز الخاص على الليل والصمت وحركة الزرع، ثلاثية مهمة استخدمها الكاتب إطارًا دالاًّ فى هذه القصة - يقول: «الليل هادئ، القمر يغرس ضوءه على الحقول، لا حِس... 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 فى القرية، إنها عناصر الطبيعة المثيرة للآمال والجمال

(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص109
(2) نفسه؛ ص132.

للمتلقى. إنَّ ارتباط النور الفضى 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 «جفَّت الأمطار» يربط الكاتب – برؤيته الخاصة – بين عناصر الطبيعة فى مجالاتها المختلفة – يقول: «بمحاذاة نهر النيل، القاهرة حيث يبسط الليل ذراعيه حولها، تُمسى 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، فكلما امتد الليل وبسط ذراعيه كلما سكنت المدينة، يقل الضجيج فيها، ولم يأت الكاتب بهذا الوصف كمجرد شكلٍ وسياجٍ جمالى، وإنما اعتبره مدخلاً خاصًّا للحديث عن معانة الحب، ومحاولات النسيان، إننا أمام المزج بين الطبيعة والحب؛ حب (جميل) (لليلى).. وبهذا يتفجر الحوار الداخلى (المنولوجى) عند (جميل) عندما تمتزج 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].

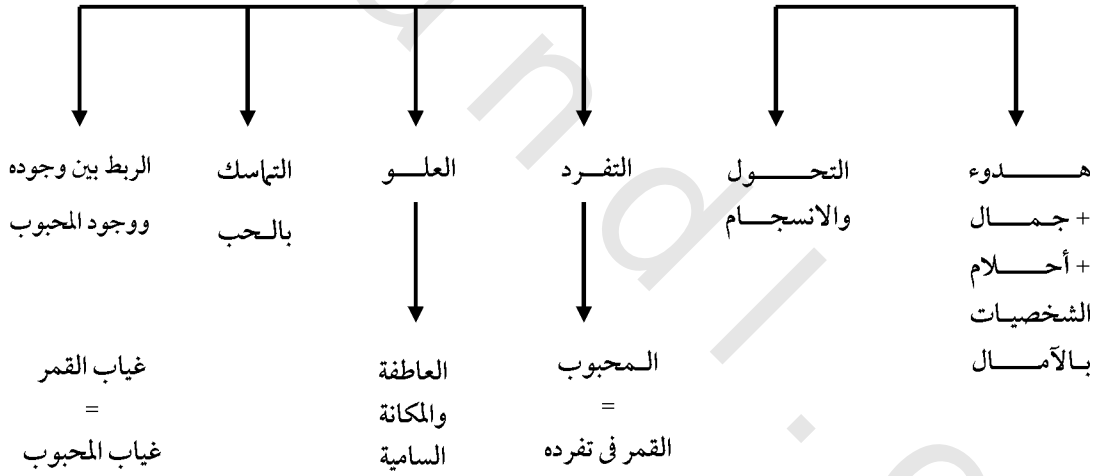
---

(1) طه وادى؛ **رسالة إلى معالى الوزير**، مكتبة مصر، القاهرة، 2000م، ص135.
(2) طه وادى؛ نفسه، ص136.

فى هذا المشهد الروائى يمتزج اللون والصورة مع الدلالات المتولدة، إنه مشهد يعتمد على حيثيات (سيميوطيقية)؛ فالقمر يرمز إلى (ليلى)، التى لا تستطيع أُنثى أن تسد مسدها مهما كانت، فالنجوم – كما يقول الكاتب – لا تقوم مقام القمر.

إنَّ غياب القمر هو غياب المحبوب، غياب (ليلى) وزواجها من غير (جميل). إن عناصر الطبيعة تعتمد على القمر الذى أخذ دلالات غنية ثرية على مر العصور والدهور، ولكنه هنا يرمز لحب الإنسان، فقط هو المحبوب، فالقول الاستعارى للقمر المرتبط بالإضاءة كون كثافات تعبيرية لإضاءة وجود (جميل)، وتفرده، وعدم المقدرة على استبداله لها مهما كانت عناصر الطبيعة الأخرى، كالنجوم بكثرتها والتى لا تغنى عنه، فالقمر كالمعادل الموضوعى المحبوب، والنجوم معادل موضوعى أيضًا لغيرها.

دلالات القمر وعناصر الطبيعة فى هذه المجموعة



obeikandl.com

إيقاعات اللون :

إنَّ النص – كما يقول بارت – ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أُحادى... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أىّ منها أصليًّا... فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[1].

وإذا أردنا تطبيق هذا القول التقنى على تلك المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» فإننا سنجد عناصر متعددة قد تداخلت لتصنع النص القصصى عند (طه وادى)، ذلك النص المتسم بخاصيات الإيقاع الشعرى المتوازى، وإذا كان (عبد القاهر الجرجانى) قد اعتبر النص الأدبى تداخلات فنية من الألوان المتعددة؛ حيث ربط إبداع النظم بالأصباغ وفنية تنظيمها والتلوين الانفعالى بها من حيث نظم المعانى فى النفس[2]، فإن النص الروائى عند (طه وادى) يعتمد على حركية إبداعية يعتمد فيها على عناصر متنوعة كثيرة، فهو تداخلات فنية من الألوان التعبيرية المتعددة، وهذا دليل على أنَّ الكاتب قد اهتم اهتمامًا بالغًا بالتكوين الأدبى للنص، قديمه وحديثه، ومن هذه التكوينات الأدبية خاصية استخدام الألوان وتوازى إيقاعاتها فى النص، ويأتى هذا الاهتمام فى التراث النقدى الحديث خاصة عند (جاك لاكان، وجوليا كريستيفا، وجاك دريدا)، فقد ربط كل هؤلاء بين الإيقاع اللونى وأثره النفسى[3].

وفى مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى إيقاعات اللون المتعددة والمتوازية؛ حيث يلحق اللون الموقف النفسى الخاص الذى يصوره الكاتب، ففى قصة «امتداد الظل» يصف الكاتب (وفاء) معتمدًا على غزارة الدلالة اللونية المعبرة عن اكتمال نضوج شكلها – يقول فى

---

(1) رولان بارت؛ **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشى، مركز النماء الحضارى، بيروت – لبنان، 1994م، ص2.

(2) يُنظر عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1984م.

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

حديث الشخصية المنولوجية: «جلست أمام المرآة 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 فى الظل يا وفاء، ضوء الشمس يهب الشجرة الحياة... ويجعل الظل ممتدًا»[1].

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

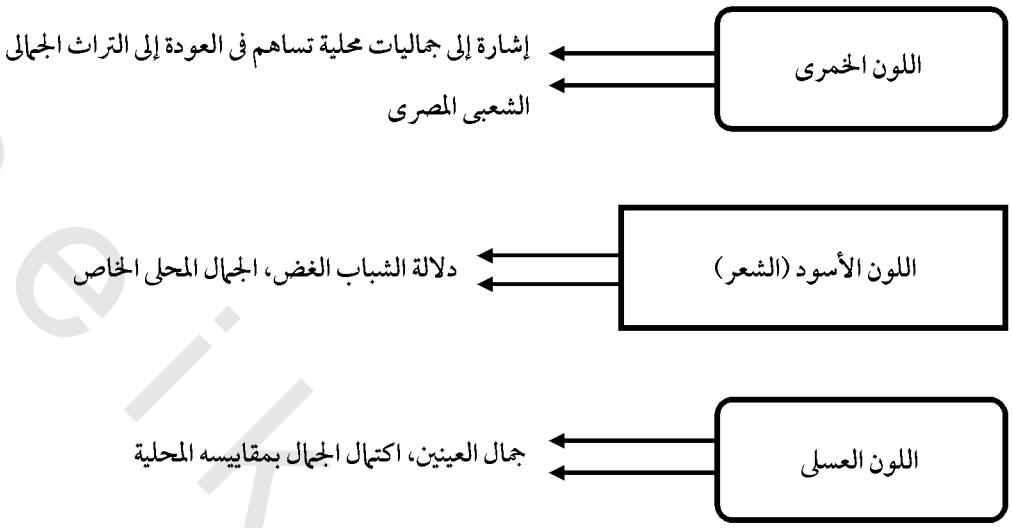
ولا يقف الذوق اللونى المثالى لموقف (وفاء) ونضوجها عند هذا الحد، ولكن الكاتب يضيف لونًا آخر يعتمد على شكل الرقبة، وبهذا يكتمل المنظور اللونى، ومن خلال هذا المنظور اللونى ينطلق المنظور السردى الصامت والذى يأتى بفعل التأمُّل فى المرآة.

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

---

(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح ألأحزان**، ص95.

تفاعل الألوان والوظائف السردية



ويأتى الإحساس باللون لدى المتلقى من تفاعله معه بإثارة الدلالات الكامنة والمعبرة من خلال رؤية اللون فى مكانٍ ما؛ «إنَّ اللون يعمل بقوة، على إيقاظ المشاعر الخاصة عند بعض المتفرجين»[1] – هكذا يقول لاكوست.

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

ويفجِّر اللون فى وجهة النظر هذه مخاوف المتأمل نفسه، إنه قطار الحياة، قطار الزمن،

(1) جان لاكوست؛ **فلسفة الفن**، دار عويدات، بيروت – لبنان، 2001م، ص68.

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

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

فاللون – إذن – لم يأت مجردًا، ولكنه جاء عملاً دلاليًّا (سيموطيقيًا) وظَّفه (وادى) – هنا – يُعينه فى ذلك طبيعة ثقافته كناقد ومبدع له قدرات خاصة.

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

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

---

(1) سليمان الشطى؛ **الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ**، بيروت – لبنان، 1976م، ص7.
(2) نفسه؛ ص7.
(3) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص95.

أبيض فى أبيض... الشيخ عمران قال فى خطبة الجمعة ملابس أهل الجنة بيضاء»[1].

فاللون الأبيض جاء ليُميز هذه الشخصية التى تنفرد بذاتها لأنها ابنة العمدة، صاحب السلطة والقوة فى القرية، ولهذا كان تعجُّب (إسماعيل) عندما رآها فى هذا الشكل الذى لم يكن مألوفًا عنده فى القرية، كما يعبِّر هذا اللون وسيطرته فى الشكل على طبيعة الحياة الدالة على الرفاهية، لأنَّ اللون الأبيض فى الملبس يدل عند الطبقة الشعبية على عدم العمل، كما يعبِّر عن الترفة، حيث المحافظة على الشكل.

ويعطى الكاتب تكثيفًا دلاليًّا 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 فى هذا المكان رؤى المتلقى له من الشخصيات (إسماعيل ..)، فتولَّد ما عُرف بوجهة النظر بين (إسماعيل) وهذه الفتاة، فكانت شكلاً آخر فى هذا الزى، إنها الحورية التى يراها هذا الرجل، وذلك من منظور أفق توقَّعه كما يقول (جادامر).

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

فرؤية اللون – هنا – جاءت من خلال «الإحساسية الفسيولوجية الخاصة»[2]. فانتقل من عالَم الواقع وحياة غرفة الفُرن التى تُشبه البحيرة الراكدة العفنة إلى ارتفاعات اللون.

ويُفعِّل (طه وادى) استخدام هذا اللون الأبيض بريشته التى تدل على فهم ووعى للاستخدام اللونى، وذلك عندما جعله دالاً ومعبرًا عن الآمال والأحلام، حيث يصف الحلم بالبياض فى قوله: «اليوم يولد الحلم الأبيض...». جاء هذا القول من خلال حديث الكاتب

---

(1) **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص7.

(2) أحمد مختار عمر؛ **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997م، ص21.

عن أحلام (أم السعد) .. فمعها أربعون بيضة تبيع كل بيضتين بقرشين ونصف... أخذت تعد القروش وأنصافها... آه يا سلام... تمسك بيدها خمسين قرشًا مرة واحدة[1]. فاللون الأبيض يلمع فى ضوء الأمل الذى يراود (أم السعد) هذا الأمل القادم.

فالحلم الموصوف بالبياض رؤية تكوينية جديدة، لأنَّ التعبير الشعبى اعتاد على وصف الزمن بالبياض، مثل اليوم الأبيض.. ولكن الحلم (الأمل) الأبيض يعبِّر عن روح شعبية عالية التفاعل ترتقى بآمالها بعيدًا بعيدًا، مثل (أم السعد) هذه.

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

ويستمر التعبير عن اللون الأبيض داخل هذه المجموعة، فيعدِّد الكاتب أنواعه ومصادره؛ فيُشير إلى الأنوار المختلفة المصادر الطبيعية أو غير الطبيعية، فنرى نور الشمس والقمر، ونور الفوانيس. ويستخدم (طه وادى) منظومة الألوان، فيأتى اللون الأسود فى علاقاته السيميائية المقصودة، فيربطه الكاتب بالحالات الاجتماعية ليولِّد كثافات دلالية بعيدة وعميقة، ففى قصة «إسماعيل يأكل الخس» يصف الكاتب وجهة نظر ابنة العمدة فى (إسماعيل) بقوله: «كانت تتعجب من ذلك القصير الممتلئ، يلبس جلبابًا أسود .. طاقية فاحمة..» [2].

كما يستطيع الكاتب استخدام فرشاته الخاصة عندما يلوِّن بهذا اللون أماكن وأجزاء معينة؛ معطيًا زوايا ظلالية لهذا التلوين، فيلوِّن وجه (أم السعد) باللون الأسمر، وتأتى اللقطة الواصفة لهذا الوجه عندما تنهار دموع (أم السعد) على الوجه الأسمر الجاف – يتحيَّر إسماعيل ماذا يقول لأم السعد – أراد أن يُضحك زوجته فأبكاها»[3].

---

(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص16.
(2) نفسه؛ ص89.
(3) نفسه؛ ص13.

لقد ربط (وادى) 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 وادى) بين اللون الأبيض وبين امتزاجه بالتراب، فيقول مصورًا ما حدث (لأم السعد)، وذلك عندما انكسر البيض منها، فسقطت سلة البيض فى التراب، انكسر البيض، اختلط السائل الأبيض والأصفر بالتراب الأسود، طارت طرحة (أم السعد) فى الهواء»[1].

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

ويتشكَّل اللون الأخضر – أيضًا – فى سياق إيقاعى هامس وناعم، 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– واحتراق اللون الأخضر رؤية ربما تعتمد على قوله سبحانه وتعالى: ﴿ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلْأَخْضَرِ نَارًا ﴾ [يس:80]؛ فاللون الأخضر المرتبط بالقلب يعبِّر عن الضعف، وعدم المقدرة على التحمل، والشعور بقلب أخضر لأمور الحياة والوجود له مشاقه ومعاناته.

---

(1) نفسه؛ ص19.

(2) نفسه؛ ص17.

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

فدلالات الوصف باللون الأخضر للقلب عبَّرت عن البساطة وكذلك الطيبة وسذاجة التصديق، وسهولة التعبير، بل إنَّ الوصف الثانى – هنا – يدل على قلة الخبرة والتجربة، إنه قلب بِكْر بعيد عن الالتواء والمكر، إنه ينتظر قلبًا آخر له نفس الصفات. ويظهر الإيحاء الخاص بهذا الانتظار من خلال وصف الكاتب للقلب بأنه قلب أبيض، فهو كتاب أبيض؛ أى كتاب مفتوح ناصع الوضوح، لم يُكتب فيه شىء، والقلوب الخضراء هى أيضًا قلوب بيضاء من حيث الإحساس والتعامل، فثنائية اللون الأخضر والأبيض يمتزج فيها التعبير عن طبيعة مميزة من الأحاسيس.

ويلمع هذا اللون الأخضر معبِّرًا عن الأمل وذهاب اليأس، ففى قصة (أم السعد) نرى سقوط سلَّة البيض؛ أى سقوط الأمل فى 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 فى ثقة تتأمل شمس الضُّحى وخضرة الحقول»[2].

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

---

(1) **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص92.
(2) نفسه؛ ص19.

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

إنَّ دافع الفن الجيد هو الفطرة والقوة الداخلية التعبيرية، والتى لا تأتى اصطناعًا إنما تنمو بالخبرة وتصقل بها. فالكاتب هنا يناقشنا كناقد فى حديث عن الخبرة والصنعة والفن[2]. فالفطرة وحدها لا تصنع الفنان، كما أن الدربة وحدها لا تصنعه كذلك، إنها الثنائية المتمازجة والمتماسكة، والتى يريد (وادى) أن يُظهرها من زاوية التعبير الأدبى، كما يؤكد دور الابتكار والسرقة الفنية، كما يناقش أيضًا السطو الذى يحدث بين صاحب السمعة الفنية وبين الفنان المغمور المسروق، فـ(أبو الدهب) رمز للفنان الصادق البسيط، وفنه وألوانه رموز للبساطة الشعبية – «إنَّ دُكَّانه عالم غريب؛ بابه مفتوح فى الليل والنهار، كل بيت فيه تُحفة من يد أبو الذهب.. أصدقاؤه من كل شكل مل ألوان الحصيرة، أبو الدهب الحصرى قلبه للجميع، الحزين والفرحان»[3].

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

---

(1) نفسه؛ ص123.

(2) انظر فى الحديث عن الصنعة والفن عبد الفتاح عثمان فى كتابه «**نظرية الشعر فى النقد العربى القديم**»، وحديثه عن الصنعة، خاصة فى الفصل الثانى من ص50 وما بعدها.

(3) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص125.

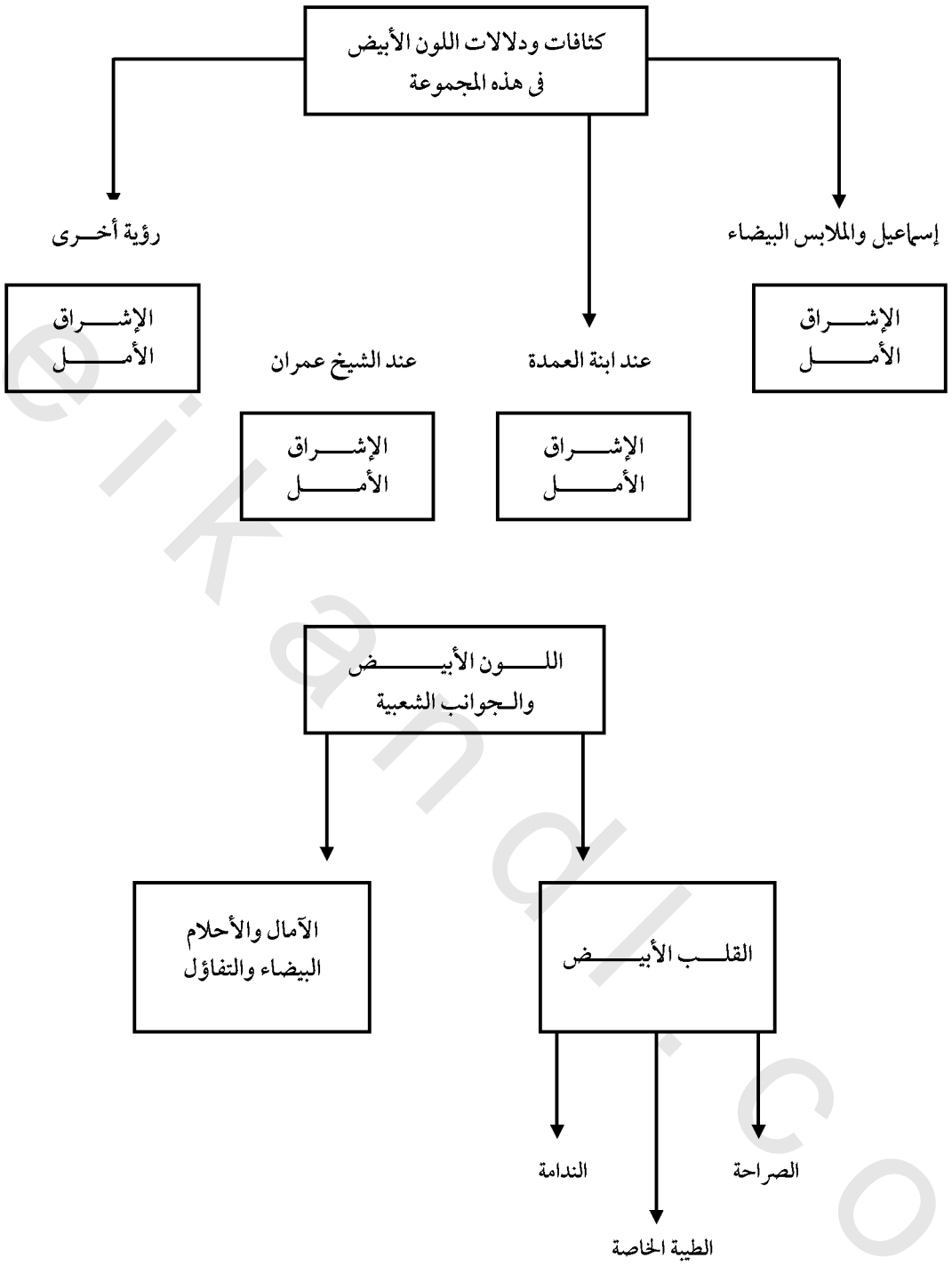
(4) أنجيل بطرس سمعان؛ **وجهة النظر فى الرواية المصرية**، مجلة مقبول، م2 ع2، ص10.
وينظر كذلك: **R. Fowler. lingustic criticism, pond. 1973, p127.**

وينطلق (طه وادى) متحدثًا عن فن (أبو الذهب) المدهش، ويبدو ذلك من خلال الحوار الخاص ببين الحصرى (الفنان) و(سمير) جاره وتلميذ المرحلة الثانوية، وذلك الشاب المثقف الذى جعلته الثقافة رجلاً قبل الأوان[1].

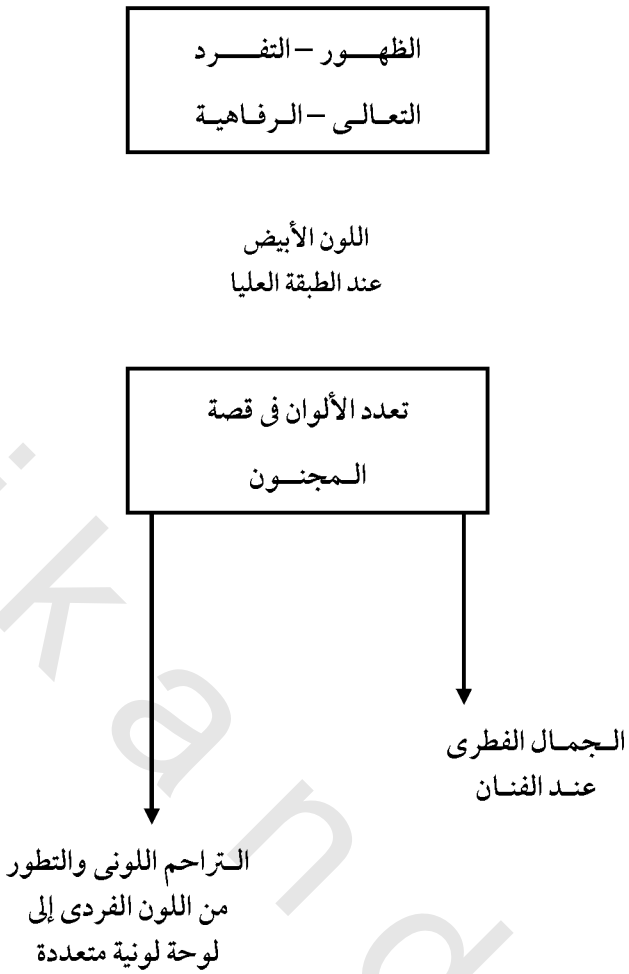
فالشباب المثقف بقوته المزدوجة يرى فن (أبو الدهب) إنه يُدلى بوجهة نظره الخاصة، ومن خلال استخدام الوصف والحركة نرى كوامن المعرفة الفنية عند الكاتب نفسه، وذلك من خلال الوعى اللونى، بجانب خبرته بخامات الفنون التشكيلية، كما يدل ذلك على إعادة الرؤية الخاصة للوحة التليدة وتغيير زواياها الفنية لتبدوا برؤى جديدة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

(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص125.

obeikandl.com



obeikandl.com



إيقاعات المكان وهندسة الزوايا والسياج:

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

المشروع الإنسانى ضمن الأفعال المهمة»[1].

وانطلاقًا من الأهمية الإستراتيجية لإيقاعات المكان فى العمل القصصى فإن الكاتب يفتتح هذه المجموعة بإشارة مكانية تُنذر بأهمية الضغط على الهندسة الإيقاعية لحركية الفعل المكانى وصناعة السرد نفسه، فلقد رأينا التركيز على رسم الغرفة التى يقطنها (إسماعيل) وزوجه؛ غرفة الفُرن. من هذه الغرفة تبدأ الحركة الإيقاعية فى ذلك العمل لـ(طه وادى).

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

ويكوِّن تنوع الفضاءات المختلفة هندسة إيقاعات المكان فى تلك المجموعة، ويمكننا تكثيف هذه الهندسة فى بُعدين[2]:

الأول – الفضاء المكانى المحدد :

1) هذا الفضاء يقوم – أساسًا – على تحديد حيِّز المكان فى طولٍ وعرض، وربما ارتفاع أيضًا. ومثال ذلك غرفة الفُرن التى ينام فيها (إسماعيل) وزوجه؛ حيث يستخدم مبنى الفُرن سريرًا خاصًّا، والمكان – هنا – محدَّد بشكله وطبيعته، كما يرسم ملامحه وجود الفُرن نفسه، الذى يُعتبر علامة مكانية رامزة وبارزة فى المجتمع الريفى، كما يُشير إلى سيمياء الفقر الشديد عندما يستخدم هذا المكان كغرفة للنوم بإمكاناتها.

والكاتب فى رسمه لمعالم هذه الغرفة يغوص بالبُعد التقنى، ووسائل التعبير المكانية فى أعماق الريف المصرى؛ لامسًا بيديه مكامن البؤس والشقاء، ومصورًا بريشته ملامح الحياة فى شكلها التعيس. ويبدو أن وجدان الكاتب ينضم تمامًا إلى هذه الطبقة، وذلك يتأتى من خلال

---

(1) ياسين النصير؛ **إشكالية المكان فى النص الأدبى**، دار الشئون الثقافية، بغداد، 1986م، ص195، 196.

(2) انظر هذا التقسيم فى مقال: رواية زينب؛ **الواقع والدلالات**، حسنى محمود، علامات م7، ج 25، 1998م، ص214 وما بعدها

حركيات التقنية التى تستخدم الصور التى يشبِّه بها طبيعة هـذا المكـان؛ حيـث يقفـز إلى حيـز الرمز الدال عند المتلقى، إنها حياة راكدة بائسة شقية تتكرر مأساتها فى كل آونة وحين.

2) وفى قصة «امتداد الظل» يطل علينا الرمـز البعيـد مـن النافـذة، نافـذة (وفـاء) – مـع التأمل فى مدلول المسافة كذلك –، فيرتبط المكان ويمتد بين الفضاء الضيق (النافذة والمنـزل)، وبين الفضاء الواسع؛ الحياة والأرض والشجرة التى تمتد بظلها بفعل الضوء والنور والأشعة.

وحركة الكون المتمثل والظاهر فى حركة الظـل؛ ظـل الـشجرة التـى تمتـد بفعـل الـضوء والنور والأشعة، أنوار الحياة للظل ولوفاء كذلك، فكلها رموز مقصودة عنـد الكاتـب نفـسه، إنها الحياة والوجود الأنثوى للانتماء يرتبط بالآخر، بالفضاء ككل. وبهـذه الفتحـة (النافـذة)، حيث توظيفها دلاليًّا من جهة اعتبارها وسيلة الاتصال بهـذا الآخـر. وتـأتى الـشجرة؛ وهـى الصورة الأخرى التى يبدو فيها حركة الزمان، وكذلك حركة المكان نفسه، إنها بجـوار المنـزل (الاستقرار) وهى مجال التأمل (تأمل وفاء لها)، إنها الحقيقـة الوحيـدة عنـد (وفـاء)، والبيـت كحيز مكانى فى العمل القصصى، له نوع من الانجذاب – كما يقول بالإشارة – نحـو تـصوير جوانب القيم... إنه يبرز القيم المتعلقة بالألفة المحمية[1].

3) ومن الفضاءات المكانية المحددة فى مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» نرى حانوت المقدِّس (خليل)؛ الذى يُعَدُّ ملتقى تجمعيًّا لكل القرية، حيث يتردد عليه رجال ونـساء وأولاد؛ مسيحيون ومسلمون، ومـن هـذا المكـان المحـدد نـرى الانطـلاق إلى أمـور الحيـاة، ومناقـشة المشكلات التى تهم القرية. فالحانوت نافذة أخرى للانطلاق إلى حياة القريـة وحركتهـا كلهـا، ومن خلاله تتعايش القرية بكل مشاكلها ورؤاها، منه نرى المشكلات، ومنه نرى الحلول، كـل أمور القرية تُعرض فيه، تلتقى عنده المشاورات، وتتناقش حالات وأحوال التعلـيم، والـزواج والعمل، وعلى مصطبته تدور الأحاديث والمسامرات، بل تسير أمور الحيـاة فى القريـة، حيـث تنطلق من هذا المكان وسائل الحياة، وتُدار كل التوقعات.

---

(1) غ. باشلار؛ **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بـيروت – لبنـان، 1985م، ص33.

4) وتتسع عناصر المكان المحدد فى هذه المجموعة، فنرى (الجمعية الزراعية) التى تمثل مكانًا له خصوصيته عند القروى، يذهب إليها ليُلبى حاجته؛ تلك الحاجة التى لا تُغنى ولا تُسمن من جوعٍ مطلقًا، فهذا المكان نفسه يحتاج إلى تغيير، فالفلاح البسيط لا يستطيع الشعور بأنه ينتمى 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، وتوجَّه إلى مبنى الجمعية الزراعية، تأمل (جودة) والده فى صمته الحزين، أبوه قليل الكلام، لكن عيناه تقول كل ما فى قلبه، باب الجمعية ما زال مغلقًا[1].

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

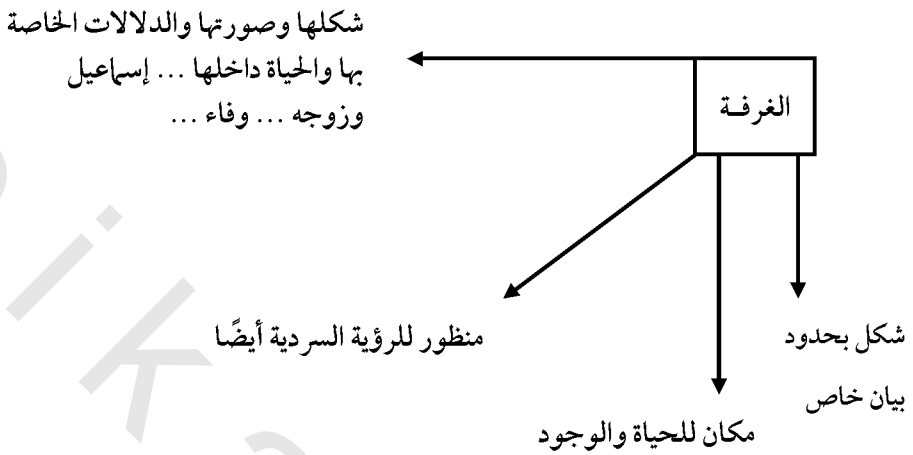
وترجع أهمية المكان فى السرد القصصى لأنه يُعَدُّ إطارًا أساسيًّا لصياغة وتكوين وجهات النظر؛ حيث يفرع الكاتب فى مساحته هذه الوجهة، ولهذا فالمكان يعتبر تقنية شكلية تمثل المعنى المقصود عنده وإذا اعتبرنا المكان – من هذه الرؤية – دالاً، فإن المدلول هو هذا الشىء المنتج من هذا الدال، ولذلك فحركته تأتى وفق دينامية الرؤية، دينامية وجهة النظر.

ويعزف الكاتب منظومة إيقاعية سلسة، تستمد نغماتها من حركة المكان، ذلك الفضاء المتسع الذى يُعطى الكاتب مواده الخام التى يكوِّن بها توازيات الإيقاع لتتفجَّر من عبقرية المبدع وقدرته التقنية، وفى مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» تتشابك مجموعة من العناصر الإيقاعية بأبعادها المكانية، فيعزف الكاتب نغمًا متعددًا ثريًّا، وذلك بفعل خصوبة الاتساع المكان، وتنوُّع عناصره التى يبدأ من الغرفة، والنافذة، ثم الشارع والقرية، ثم المدينة القاهرية، والدوحة والمقهى، والحوانيت. إنه عالم مكانى ثرى يلم الكاتب خيوطه ببراعة فيمسك بحركتها الفنية.

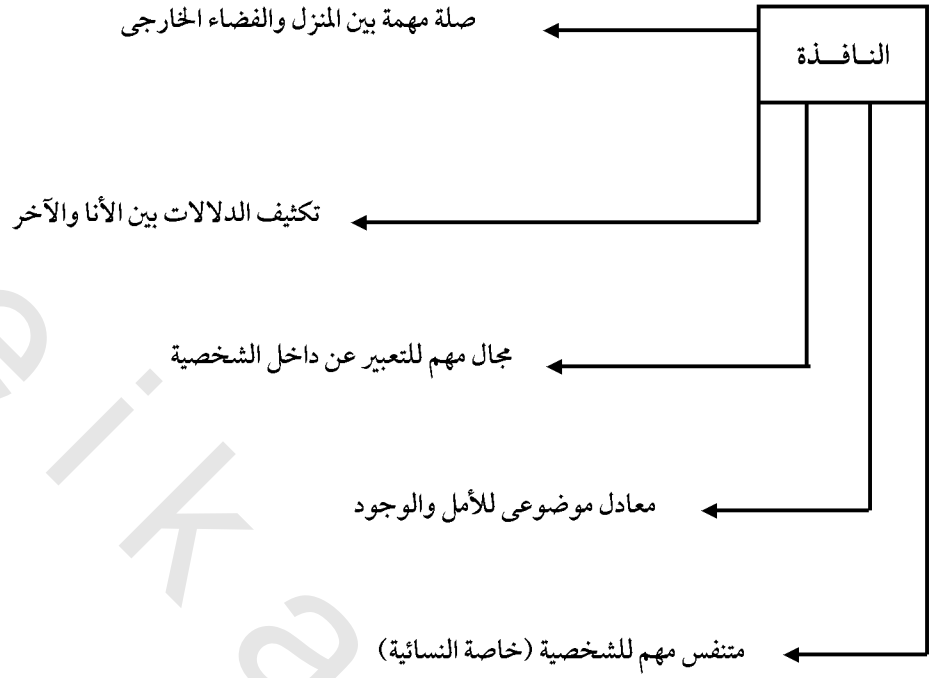
---

(1) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح ألأحزان**، ص112 .

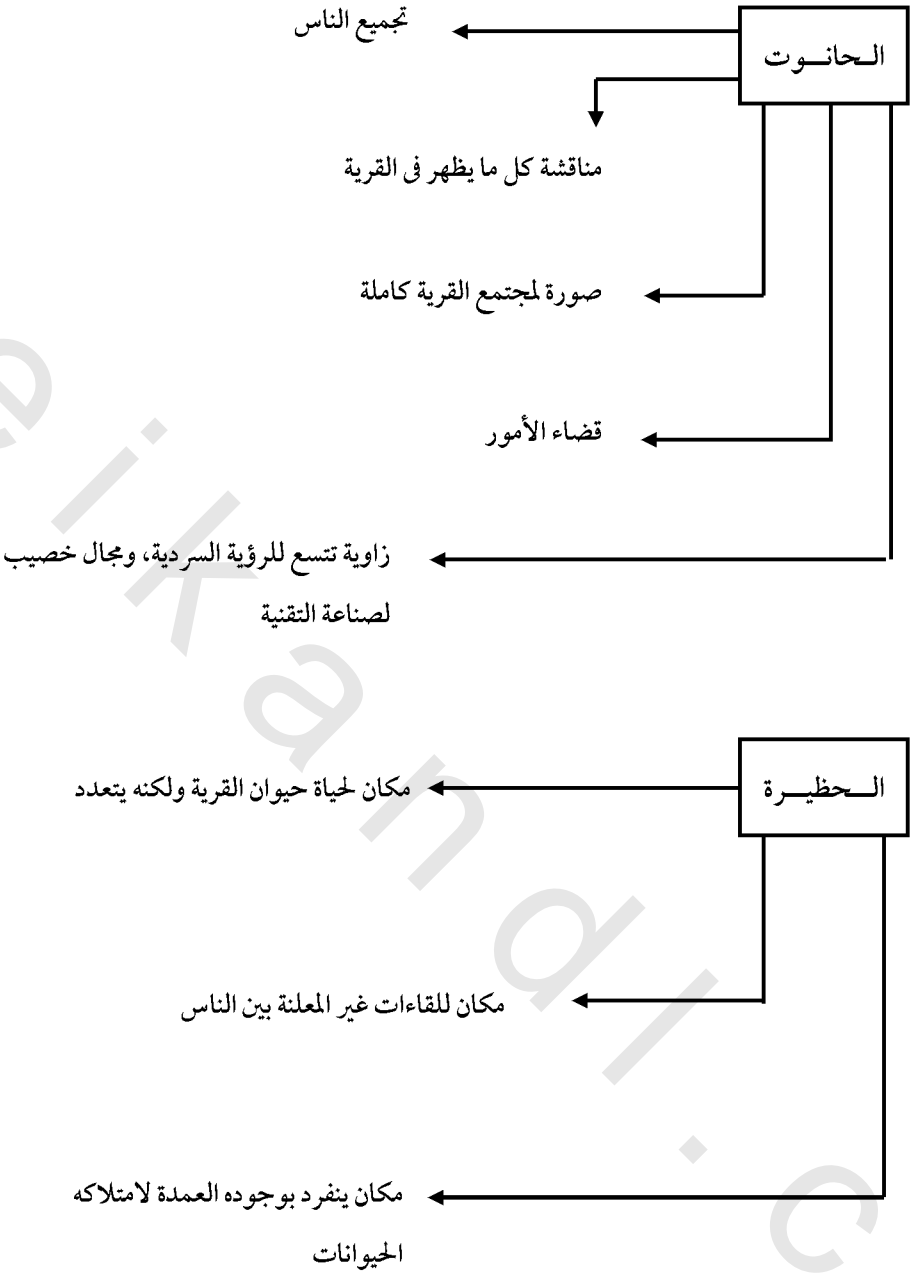
الفضـاء الـمحدود للمكـان فى «الدمـوع لا تـمسح الأحـزان»



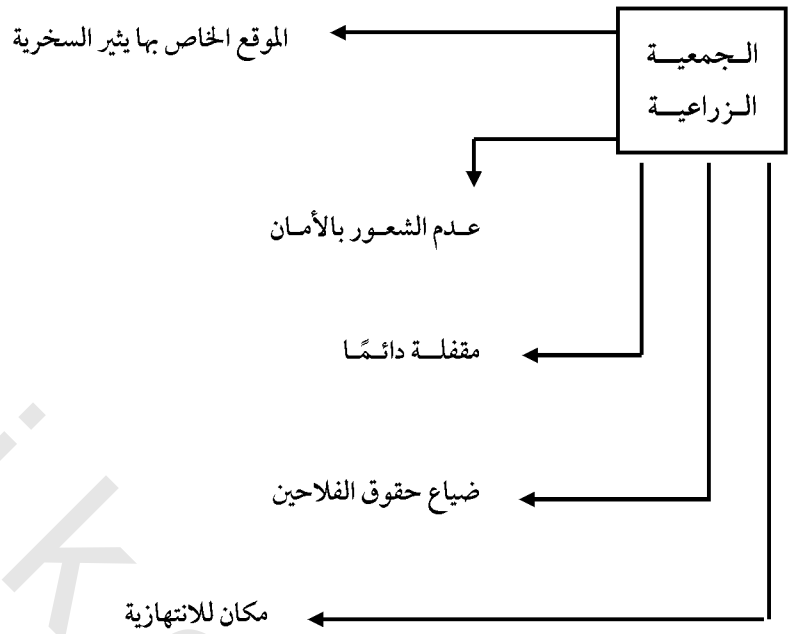
obeikandl.com



obeikandl.com



obeikandl.com



ثانيًا – المكان والفضاء المفتوح :

أما النوع الثانى من الفضاء المكانى؛ 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 للروائى تشكيل عالَم من المحسوسات التى قد تُطابق الواقع أو تُخالفه[1].

ويتمثَّل فضاء القرية فى مزارعها وأرضها ومياهها، وتدخل البيوت بالطبع فى هذا الحيز الممتد أيضًا ، 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، ص77.

obeikandl.com

الفضاء ويمكننا تمثيل هذا الفضاء المكانى المفتوح فى:

1) القرية كلها من حيث هى مكان الحياة وأسبابها، ويرتبط هـذا المكـان بالشخـصيات، فهى مسرح الوجود لها. ولقد رسم الكاتب بوجدانه معالم القرية، لقد عـاش فى كـل أبعادهـا، ولهذا جاء التعبير عنها بصورة دقيقة حيث تتبع جزئياتها تتبعًا فنيًّا، وإذا كـان الفـضاء الروائـى هو عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات والـرؤى، ووجهـات النظـر التـى تتـضامن مـع بعضها البعض[1].

فإنَّ القرية كفضاء مكانى خاص قد صنعت مجموعة من العلاقات المتداخلـة التـى تتولـد داخلها دينامية خاصة من الرؤى، والتى تأتى متداخلة لذلك؛ فقريـة (بـدواى) تمثِّـل فى هـذه المجموعة صورة الحياة بكل أبعادها. وإذا كانت الرواية بمسارها وأدواتها – كما يقول فـولر – هى فى المقام الأول بنية لغوية، وليس هناك شىء وراء اللغة، فإن المكان – إذن – نتاج لغـوى، أو صناعة لغوية فنية، فالكاتب يوجد الحيز المكانى ويرسـم حـدوده وأشـكاله بهندسـة اللغـة عنده.

وكانت هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» يمثل فى حديثه عـن القريـة نوعًـا مـن الارتبـاط المتفاعـل معـه، لقـد اسـتقطبه، ورسـمه بكـل أبعـاده الطوبوغرافيـة، والتمثيـل الطوبوغرافى البصرى – فى الرواية – يعتبر محورًا ضروريًّـا لتمكـين القـارئ وتنظـيم خيالـه، وتركيب معطيات تصوُّرية[2]. ولقد رسـم الكاتـب قريتـه بدقـة طوبوغرافيـة؛ فـصنع بـذلك مستوى بصريًّا قرائيًّا للمساحة المحددة بسياجات واضحة تشكِّل أبعاد وفضاء المكـان، ولكـن هذا التشكيل – بالطبع – كان له ارتباطه بالشخـصية وملامحهـا، الأمـر الـذى أحـدث توازيًـا إيقاعيًّا مهمًّا، لقد حركَّت القرية فى هذه المجموعة دوافع الكاتب كما صنعت بـوعى – عنـده – وجهات النظر التى حركت عناصر القَص عنده.

---

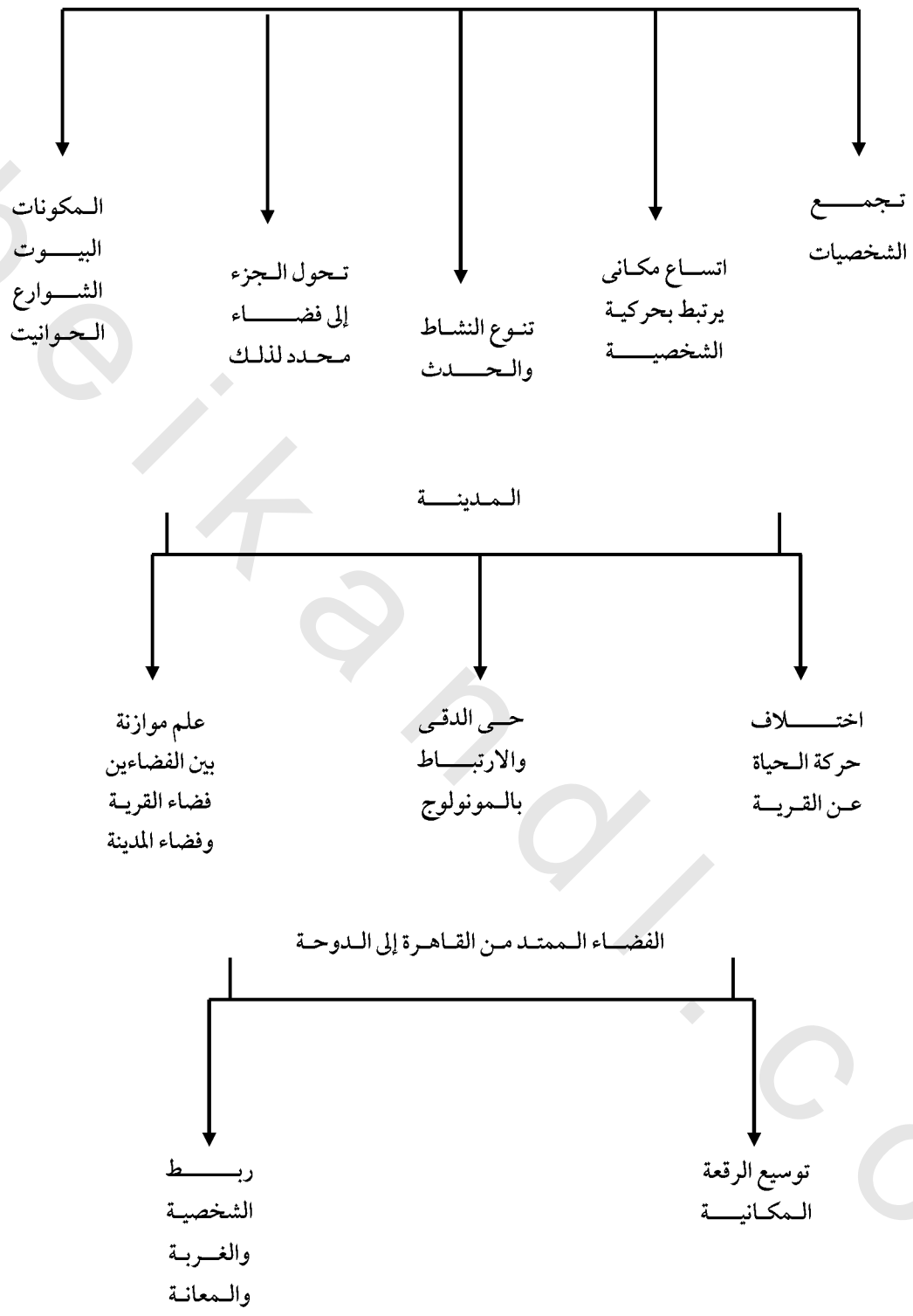
(1) حسن بحراوى؛ **بنية الشكل الروائى**، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1991م، ص32.
(2) نفسه؛ ص32.

2) ويعتمد الكاتب فى هذه المجموعة على تنوع الفضاء المكانى الأمر الذى يدفع بدينامية السرد فى أشكال متعددة، كما يُسهم التنوع الفضائى فى حركية الإيقاع المتوازى والمتعدد، ومن هذا التنوع نرى استخدام الأرض الزراعية الممتدة بلونها الأخضر، وفضاءها المترامى، فهى مجال خصب، إن هذا المكان يُعَدُّ إطارًا لطبيعة الحياة والناس، فطبيعة الفلاح ترتبط بفضاء عمله فى الأرض.

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

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

obeikandl.com



obeikandl.com