المحصلات

obeikandl.com

obeikandl.com

تنقسم المحصلات الناتجة عن قراءة هذه المجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» قسمين؛ الأول: يتحدث عن الرؤية أو الموقف، أما الثانى: فيتناول الحديث عن الأداة[1]. أى إننا سوف نكثِّف الرؤية لطرفى العملية الإبداعية فى هذه المجموعة من زاويتى «الموقف والأداة»:

أولاً – الموقف Vision :

انطلاقًا من موقف المؤلف نفسه (طه وادى) القائل: «بأن معظم الشخصيات التى تشكِّل منظومة العالم القصصى المعاصر – تنتمى إلى فئات مظلومة، ومناضلة فى الوقت نفسه»[2].

ولقد جاءت شخصيات عالَم هذه المجموعة ممثَّلة لموقف الكاتب، أو بمعنى آخر: فقد جاءت ممثَّلة للرؤية التبئيرية[3]، والتى تجمع فى ضوئها تصوير للمعاناة بكل أبعادها، لقد مثَّلت كل قصة فى هذه المجموعة عزفًا منفردًا من إيقاعات المعاناة؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن كل قصة تُضيف شكلاً خاصًّا متميز الصراع من أجل الحياة وكفافها.

فكل قصة تنضم – بقوة التقنية المعبرة عن هذا الصراع – إلى أختها، ليتكوَّن الكل الممثل لقصيدة قصصية تعبِّر عن المأساة.

تبدأ المجموعة بمعاناة الحياة والوجود الهامشى الذى يتمثَّل فى قصة «إسماعيل يأكل الخس»؛ حيث تُمثل معاناة (إسماعيل) – كما أشرنا إلى ذلك فى التحليل من خلال المحاور السابقة، والمعاناة – محصلة استنتاجية جاءت من خلال زوايا القراءة المتعددة لهذه المجموعة.

إنَّ التركيز على معاناة (إسماعيل) المركبة استنتاجًا تحصيليًّا من قراءة المجموعة، فهذه القصة هى المدخل الأساسى لهذا العمل؛ لأنه يحمل معاناة الإنسان الذى يمثِّله (إسماعيل) كما

---

(1) للكاتب عمل نقدى لشعر ناجى عنوانه «**شعر ناجى... الموقف والأداة**»، فموضوع الرؤية والأداة من الأمور التى اهتم بها كاتب هذه المجموعة، وكان لها مكانها الخاص فى درسه النقدى.

(2) طه وادى؛ **الرواية السياسية**، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، 1996م، ص9.

(3) التبئير: مصطلح انسحب من مجال العلوم التطبيقية، خاصة مجال الفيزياء للدرس الأدبى، فالبؤرة والتبئير: هى الشعاع المتجمع فى نقطة (أى فى بؤرة معينة)، وهى فى العمل الروائى مكان المنظور التقنى المضاء.

تمثله (أُم السعد) زوجه، إنها الحياة فى هامشها الشديد. نحن أمام مطلع تكثيفى فى هذه القصة كاملة، ينقلنا هذا المطلع إلى المتن الحكائى كله؛ أى إلى العمل كاملاً، وبهذا يكون الترتيب القصصى تقنية لتحقيق إيقاعات الشعر فى المجموعة.

لقد صنع (طه وادى) – فى هذه المجموعة – إيقاعات خاصة للمعاناة، تدق هذه الإيقاعات سمع المتلقى ووجدانه. إنَّ القارئ – برؤيته الأولى – لقصة (إسماعيل) ومعاناته من أجل أن يرى التفاح أو يتذوقه ربما يجد فيها سذاجة وقُرب للدلالة، ولكن القراءات الأخرى غير الأوَّلية تكشف لنا فى هذه القصة عن رمزيات عميقة ومتداخلة؛ فالتفاح الذى يحلم به (إسماعيل) ويجعله ثمنًا واضحًا لعمله عند العُمدة وابنته، هذا التفاح له رمزيته التاريخية، فهو دخول للنعيم عند ابنة العُمدة نفسها، ولكنَّ (إسماعيل) يرمز لنوع جنسه (الفلاح البسيط) الذى يسمع عن هذه الفاكهة وارتباطها بالبذخ والنعيم. إنَّ التفاح رمز المستحيل، والحصول عليه أمر لا يأتى إلَّا فى الخيال.

لقد صنع (طه وادى) – بوعيٍ – فى هذه القصة جوانب المفارقة التى تأخذ التأمل والتفاعل؛ وتأتى تلك المفارقة من خلال طبيعة الحياة الثنائية بين العدم والترف، فكانت الرؤية، وبالتالى التقنية التى تعبر عن هذه الرؤية الخاصة. إنَّ إسماعيل يمثل الرمز الذى يحلم فى داخله دونما إعلان؛ لأن رغبته فى أكل التفاح جاءت فجأة، ولكن هذه الرغبة كانت دفينة لا يُعلنها، يعيش حياته اليومية، تلك الحياة التى يعيشها الفلاح البسيط المعدم.

إنَّ الكاتب فى هذه المجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) يعزف بمقدرة على إيقاع الكفاح من أجل الحياة منذ البداية وحتى نهايتها الرمزية، يشد بقوة طاقات السرد إلى أعضاء العمل كله لتصوير الحياة البسيطة شبه الساذجة، ولقد كان (تشيكوف) يحاول بصورة دائمة أن يكون قالبه أشبه بحياة بسيطة ساذجة تنساب انسيابًا، ومن تلقاء نفسها[1].

---

(1) شاكر النابلسى؛ **تشيكوف والقصة القصيرة**، ص25.

لقد أعطى الكاتب لهذه المجموعة قالبًا بسيطًا للحياة، عميقًا فى رؤاه، فجاءت الإيقاعات الشعرية منتظمة دقيقة تتحرك بوعيٍ مقصود.

إنَّ الفلاح المصرى البسيط والمعدم هو هذا القالب (الذى يحتوى الرؤية) عنده، فـ(إسماعيل) أبو إسماعيل، قالب الرؤية الذى يصوِّره (طه وادى)، هو الشكل الدال على المحتوى - «إنَّ البساطة والقوة والحركة السهلة للعمل هى الصلابة الفنية والنضج الفنى، الذى يوضِّح لنا الأطوار التى مرت بها التجربة الفنية لكى تصبح على هذه الدرجة»[1].

ويستمر هذا النضج الفنى بصلابته سائرًا بقوة واعية فى أوصال هذه المجموعة، ففى قصة (أُم السعد تبيع البيض) تتمركز المعاناة فى الأمل والحلم فى امتلاك حفنة من البيض تبيعها لتحقق هذا الحلم.. فنرى قالبًا آخر من قوالب التقنية والرؤية؛ حيث تنداح دائرة المعاناة، ويتكرر الموقف بينها وبين زوجها (إسماعيل)، فكما فَقَدَ زوجها أمل الحصول على تفاحة فَقَدَت كل ثروتها من البيض ما عدا بيضة واحدة هى الأمل... كما كان الخس هو العوض عن الأمل عند إسماعيل. وبهذا الشكل التكرارى التوليدى الجديد للمعاناة الأخرى تتحرك الإيقاعات الشعرية فى حركية الرؤية النامية.

والمهم فى هذا العمل ما نراه من رؤية سردية خاصة؛ فحركة السرد (**Narratology**) فى هذه المجموعة تتحرك وفق فهم خاص وشامل للعمل القصصى - «إنَّ الكتابة كيان دال على كيان المبدع نفسه، والرؤية تُعَدُّ خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية»[2]. والعمل الفنى - فى نفسه - يعتبر مشروعًا يظل المبدع منفعلاً به مهتمًا بحركته غير المتوقفة واعيًا بكل أجزائه، والقاعدة الانطلاقية لتحقيق وإنجاز هذا المشروع تتمثَّل فى عملية التبئير بمصطلحه الفنى العلمى الجامع لكل إضاءات الحركة الإبداعية، كما تتمثَّل كذلك فى المنظور السردى، ووجهات النظر.

---

(1) نفسه؛ ص25.

(2) عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردى**، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1990م، ص5.

هذه الأمور تحركها القوى الدافعة التى يُشير إليها (حازم القرطاجنى)[1].. وتأتى قصة (الغريقة)؛ حيث تجسِّد الألم، وعزف مقطوعات الحزن، والشك بل والضياع؛ فشخصية (حلاوة) – التى صنع منها الكاتب صورة واضحة ومجسَّدة للمفارقة القاسية فى القصة – هى نموذج للإنسان المطحون فى مجتمعه، هذا الإنسان لا يرى وجودًا أو حياة. إنَّ شخصية (حلاوة) رمز للقهر الاجتماعى، قالب فريد من المعاناة، حتى الحياة الجافة لا تعرف لها طعمًا أيضًا، تعمل فى كل شىء عند أى إنسان، نموذج من الرؤية الفنية عند الكاتب، إنها كثافة رمزية ضخمة نجح الكاتب فى تجميعها فنيًّا، نظر إليها من زوايا الرؤية المتعددة، إنها أيضًا صورة للسخرية التى تحرِّك سرديات المجموعة برشاقة وقوة فى آنٍ واحد، هذه السخرية وأبعادها تتشابه مع طبيعة السخرية عند (أنطون تشيكوف)، فالسخرية عنده لم تكن ظلًّا يتفيأ به القارئ كلما اكتوى بحرارة العرض الفنى الجدى الرصين... بل كانت السخرية عنده شكلاً وقالبًا فنيًّا[2].

فالسخرية اللاذعة فى هذه القصة (الغريقة) محتوى فنى اجتماعى مكثف لطبيعة المفارقة فى الحياة ... إنها تمثِّل الدمامة... عوراء ترى من خلال عينها الواحدة الدنيا سوداء[3].

ومن المعاناة الفردية إلى المعاناة الاجتماعية؛ فالكاتب يرسم دائرة متسعة لهذه المعاناة بمساحات كبيرة ؛ ففى قصة (الله محبة) ترى المعاناة الجماعية لهؤلاء الناس الجالسين على مصطبة (المحل)، كلٌّ يمثِّل معاناته، وتجتمع معاناتهم مع معاناة أهل القرية كلها. فى هذه القصة (الله محبة) تتعدَّد أشكال المعاناة وتتداخل، بل وتتكثَّف وكأننا أمام القرية كلها.

والكاتب فى هذه المجموعة يرتِّب قصصها كمحتوى إيقاعى متلاحم، ومنظم بطريقة مقصودة. فبعد هذه المعاناة الجماعية نرى التركيز على المعاناة الفردية مرة أخرى فى قصة

---

(1) حازم القرطاجنى؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامى، 1981م، وانظر حديثه عن الدوافع؛ ص 9 وما بعدها.
(2) شاكر النابلسى؛ **تشيكوف والقصة القصيرة**، ص162.
(3) طه وادى؛ **الدموع لا تمسح الأحزان**، ص24.

(البالونة)، قصة الخفير (عبد الجبار)؛ والصراع الذى يؤكِّده الكاتب بين أن يكون أو لا يكون، أمينًا أو غير أمينًا، صراع من أجل أن يظل فى حراسة الحديقة أو الخروج منها بفعل وسوسة الزوجة، صراع فردى، ومعاناة ذاتية بفعل الفقر الذى يحيط بـ(عبد الجبار) هذا - ولكن الكاتب ينجح نجاحًا كبيرًا فى رسم حركة المعاناة بين الذات وبين الطمع، بين دفع الزوجة (والممثِّلة لحواء) وبين إرادة الزوج الممثِّل لآدم، عبد الجبار، ويبقى الإطعام من الشجرة المحرمة التى تريدها الزوجة له، تريد أن يأخذ من محصول البستان الذى يحرسه، فكانت النتيجة الطرد والنزول إلى المعاناة مرة أخرى، الصراع من أجل الكفاف إن وجد، هذه الرؤية التى نظر منها الكاتب تعتبر رؤية خصبة فى دلالاتها المتعددة.

إنَّ كل أفراد مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) نماذج لأفراد منسحقين فى المجتمع تحت ضغوطه الشديدة، فالقهر الاجتماعى هو الذى دفع رؤية الكاتب لتتمركز فى زوايا تبئيرية متعددة ومختلفة.

إن الكاتب فى هذه المجموعة ينظر من زوايا متعددة؛ زوايا متجددة، رغم ما يُرى فيها من شبه تكرار، فالتكرار يأتى من الإنسان كإنسان فى كل مكان، أما الموضوع فلكل إنسان معاناته الخاصة. إنَّ كل شخصية لها معاناتها، أى كل قصة تمثِّل حياة أخرى، تنضم إلى الآخرين، ولقد تخطى (طه وادى) برؤيته للمعاناة البشرية فى صورها المتعددة؛ تخطى الرؤية التقليدية السردية إلى آفاق اجتماعية من منظور فلسفى للمواقف، ولكن كان ذلك بهوادة فى رؤاه. لقد نجح فى رؤية الحوادث وفلسفتها من انطلاق «تبئيرى» خاص، ففى قصة (المولد) نرى الرؤية الخاصة فى تحويل التراث مرةً أخرى إلى وجود واقعى معين، إنَّ المولد رحلة وجود فى ضمير كما أنه رحلة الناس للبحث عن الأب الهارب، كما تُعَدُّ تغريبة لهذه الذات الباحثة عن (الابن) وعن الأب، عن الابن فى وجوده والاعتراف به، والأب الهارب، والأم التى لا حول لها ولا قوة، وكيف يبحث هذا الابن عما يحتاجه وسط هذا المولد الكبير؟! إنها معاناة من نوعٍ آخر تُعزف إيقاعاتها مع إيقاع المعاناة فى هذه المجموعة، إنها معاناة المستحيل.

ومن المولد إلى امتداد الظل، حيث نرى معاناة من نوعٍ آخر لـ(وفاء)، معاناة الوجود الأنثوى وتأكيد الذات، إنها معاناة الوحدة، ولكن الكاتب يضغط على رمزية المعاناة الشديدة فى هذه القصة، والتى تتزايد يومًا بعد يوم، تتزايد بفعل مرور الزمن نفسه. ولا يقف الأمر عند هذا الحد فى تلك المجموعة، بل أراد الكاتب أن تنداح الدائرة بسماحةٍ أكبر فى رؤى متعددة وكثيفة، فيتعرض لمعاناة التعليم فى أطرافة المتعددة، ورسم العلاقة بين التلميذ والمدرس، وكيف تنعكس هذه العلاقة بظلالها على المجتمع، فتأتى معاناة (عادل) داخل الفصل وأمام التلاميذ، معاناة الوجود والصمود مع الفقر وعدم المقدرة على الدروس الخصوصية.

وفى هذه الدائرة المنداحة والكبيرة للمعاناة تنتقل الرؤيا من مكان إلى مكان؛ من مصر إلى الدوحة، فنرى التغريبة (تغريبة ولد اسمه أكرم)، إنها معاناة من نوعٍ آخر يستشرف بها الكاتب معاناة الغُربة والفقر والجهل؛ فـ(كرم) صورة تعبيرية لإنسانٍ آخر، ويظهر ذلك فى قوله عن نفسه: فى مدينة الدوحة دُخْتُ أيامًا وليالى، ليس معى مؤهِّل سوى عافيتى، عملت نجَّارًا... بنَّاءً... حامل طوب... أَكْل العِيْش مُر... فى حىٍّ شعبى يعيش المساكين أمثالى... من الهند وباكستان وإيران والسودان، كما كنا نفعل أيام الترحيلة فى عزبة العمدة، نجمع القُطن نحصد القمح ، نشتل الأرز، يا عم المُسعد فى بلاده مُسعد فى بلاد الناس. وإذا كانت تغريبة بنى هلال كانت بسبب القحط فإن تغريبة كرم كانت بسبب القحط والمعاناة[1].

إنهم المساكين الذين يؤرِّقون رؤية الكاتب ليس فى مصر وحدها، إنما لمس الكاتب بقوة ومقدرة موقف المعاناة الإنسانية فى كل مكان، مع (كرم) يعيش الكاتب مع العمال فى الهند وباكستان وإيران والسودان. ولكنَّ الرؤيا التى يرسمها الكاتب فى هذه المجموعة قد سيطر عليها بكل قوة وبكل كثافة، وحتى هذا الإنسان الفنان المفطور على الفن (أبو الدهب الحصرى) فى قصة «المجنون» يرسم هذا الفنان معاناة أخرى مختلفة، معاناة النسيان والسطو

(1) هناك تناول لتغريبة بنى هلال فى هذه القصة ولكنها برؤى جديدة، وهنا تلاحظ العنوان ودلالاته.

على حقه، على فنه، ولأنه فقير فلا يجب أن يفكِّر فى شهرته، وفى حفاظه على فنه وعلى أعماله، تُسرق منه فى وضح النهار أمام الأعين، ويصبح السارق فنانًا كبيرًا، وصاحب الحق مجنونًا. إنها المعاناة من نوعها الفريد؛ (أبو الدهب الحصرى) صانع الحصير الفنان سوف يزاحم أصحاب الفن المسروق، لا بد من طحنه، المعاناة الذاتية، لماذا يكون الحصرى فنانًا لا بد أن ينكفى على ذاته، لا بد أن يُسرق، فلا يحلم بالشهرة، أو حتى بِنَسْبِ العمل الناجح الفائز الذى سُرق منه إليه، لا يجب أن يفكِّر فى وجوده مهما كانت الظروف.

ويلحق (غريب أبو عطية) فى قصة «إنهم يأكلون البطيخ» بإيقاع المعاناة الإنسانية من أجل الوجود، والأمل أن السطو - أيضًا - على بضاعته كما حدث للحصر فى السطو على أعماله. إنها إيقاعات الوجود تحت وطأة العدم، ومحاولة الحياة تحت الأقدام الطاحنة. وتنتهى الرؤيا الدافعة بزواياها الفنية فى هذه المجموعة عند معاناة المسحراتى من النيام؛ الذين لا يستيقظون مطلقًا، بجانب معاناته لشظف العيش نفسه.

لقد كوَّن (طه وادى) منظورًا هندسيًّا دقيقًا للمعاناة؛ جمع خيوطه وزواياه فى وحدةٍ متماسكة ليس بها تكرارًا ولا نتوءات، بل لقد رأينا انسيابًا فى حركية السرد لتحقيق الهدف الفنى، ولتحقيق الموقف – الرؤية –؛ يضاف إلى ذلك قوة التنظيم، وبراعة الترتيب، الأمر الذى يصنع به إيقاعات الشعرية فى حركية المضمون. ولقد نظم الكاتب الموقف أو ما يسميه (عبد القاهر الجرجانى) بالمعنى - حيث يُشير (عبد القاهر) إلى ضرورة نظم المعنى فى النفس أولاً - كما رأينا -، ثم يأتى بعد ذلك الأسلوب، إنه الوعى النظرى الذى أضاف خبرته للكاتب فى هذه المجموعة، فجاءت الرؤى منتظمة فى النفس حتى نفس المتلقى، فالقارئ لهذا العمل «الدموع لا تمسح الأحزان» لا بد له من تلقى المضمون (الرؤى) أولاً ونظمها فى ذاته فى نظامٍ خاص، ثم يأتى الأسلوب؛ ونقصد به الأداة.

ثانيًا – الأداة :

امتلك صاحب هذه المجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) قوة تقنية، ومقدرة أسلوبية مميزة؛ فالأداة المستخدمة فى هذه المجموعة، تتميز بالتنوع والتجديد، والتكثيف، إننا نستطيع تلخيص السمات التقنية فى هذه الأمور:

1 – لم تنفصل اللغة التى استخدمها الكاتب، وطوَّعها أداة للتعبير عن الإحساس والتميز، لقد ارتبطت اللغة بطبيعة (الدينامية) الوجدانية لعناصر القصة. إننا نرى ترابطًا وضحًا بين طبيعة الشكل ومهمة المضمون؛ أى التمازج بين الرؤية والأداة التى حرص عليها الكاتب بكل دقة، لقد جاءت اللغة فى هذه المجموعة انعكاسًا صادقًا لحركة الوجدان الممثل للشخصيات، بحركتها وعناصرها ومكوناتها... بل لقد اعتمد الكاتب على التمازج الواضح بين مكونات هذا العمل؛ بدءًا بالشخصية واستمرارًا بحركية السرد التى شكلتها اللغة، فكانت اللغة تقنية مملوءة بالحرارة التى يستشعرها القارئ؛ حيث تجذبه للعمل والتفاعل معه بعناصره كلها، وإذا كان (ديستوفسكى) هو واجد ومؤسِّس الرواية المتعددة الأصوات (**Polynlone**)، كما يقول (ميخائيل باختين) [1]؛ فإن صاحب هذه المجموعة يعتبر مؤسِّسًا للقصة القصيرة المتعددة الأصوات فى تراثنا الأدبى العربى، ولقد جاء هذا التعدد الصوتى بوعى ليمثل الحركة التقنية الفنية. وإذا كان (ديستوفسكى) – كما يقول باختين أيضًا – قد صنع منتجًا قصصيًّا غير تقليدى، فقد أوجد صنفًا روائيًّا جديدًا بصورة جوهرية[2]، فإن صاحب مجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) قد أوجد – كذلك – صنفًا قصصيًّا جديدًا لا يبدو فقط فى هذا العمل، وإنما انطلق فى كل أعماله القصصية، حيث الاهتمام بأبعاد التجديد التقنى، لقد جاءت هذه المجموعة بنسيجٍ وحده فى النمط السردى الحديث، وبالطبع فإن الأداة هى القوة الكبيرة التى تساعد فى ذلك، إنها اللغة التى يشكلها الكاتب بتوسعاته الخاصة

(1) ميخائيل باختين؛ **شعرية ديستوفسكى**، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، 1969م، ص11.
(2) نفسه؛ ص11.

– وهذا ما يُشير إليه (تودوروف) قائلاً: «بأن ليس الأدب، ولا يمكن أن يكون إلَّا توسيعًا لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها»[1]. ولكن كيف يكون هذا التوسيع فى اللغة؟ هنا تكمُن المقدرة التقنية للكاتب، وخصوصية الأسلوب والتميز؛ فلغة الكاتب فى هذه المجموعة لافتة للنظر بشكل كبير – «فقد بدت كعنصر تشكيل داخل المشهد، وليست أداة توصيل فقط، أو وعاء يحمل الفكرة فحسب، فقد تميزت مستويات التعبير اللغوى»[2].

إنَّ الشخصيات وأحاديثها ومونولوجاتها المتعددة تتشكَّل بقوة تقنية لتدفع ما بداخلها فى رؤى تشكيلية لغوية – «وحتى التراكيب العامية التى يسربها فى السياق تندمج فيه بيسر وتكتسب صفة الفصاحة»[3]. إننا نستطيع أن نشعر بنبض الشخصيات، ونبض حركية السرد من خلال طبيعة التعبير وحيوية اللغة وأبعادها.

2 – صنع الكاتب فى هذه المجموعة لوحات تشكيلية (دينامية)، فكما يعتمد الفنان التشكيلى على ألوانه وخطوطه وقدرة ريشته، فإن صاحب هذه المجموعة شكَّل باللغة لوحات حركية لها ظلالها وأبعاد زواياها المجسدة للموقف، ولقد صنع من لوحاته هذه عناصر تأثير، وذلك يرجع إلى طبيعة امتلاك اللغة وإلى خاصية تحريكها؛ حيث تنصاع له هذه اللغة، ولقد تحركت اللغة من خلال خيال قوى له خصوبة ثرية.

إنَّ اللغة فى هذه المجموعة نبضات التعبير للشخصيات جاءت محمَّلة بالدلالات التى تُظهر ملامح كل شخصية وتفاعلها، وهذا يرجع بالضرورة إلى قيم الفهم؛ فالسردية (**narratology**) – كما نراها فى هذه المجموعة – تقوم على تأصيل حركة شعرية.

3 – جاء الحوار كأداة لغوية تشكيلية فى هذه المجموعة، يضيف صفة أخرى لتحقيق إيقاعات الشعرية، فقد قال توفيق الحكيم: «بأن الحوار كالشِّعر استعداد طبيعى يميل إليه

---

(1) تودوروف؛ **اللغة والأدب**، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، اختيار وترجمة: سعيد القاغى، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1993م، ص41.
(2) محمد الشنطى؛ **فى النقد الأدبى الحديث**، ص490.
(3) نفسه؛ ص490.

أولئك الذين يميلون إلى الاقتضاب»[1] – أى أن الحوار كثافة هندسية تأتى فى موضعها دونما نتوءات، فهو هندسة تصميمية تأخذ كل كلمة طبيعة دلالاتها، وحركتها السياقية، وإذا كان (تشيكوف) فى معظم قصصه القصيرة شاعرًا بحواره[2]، فإن صاحب هذه المجموعة قد صنع من حواراته قصائد لها سماتها الخاصة.

4– يُشير (تودوروف) إلى أن الشعرية مجموعة من المبادئ التى تقود الكاتب فى عمله الأدبى، وفى هذه المجموعة (الدموع لا تمسح الأحزان) يأتى التزام الكاتب بمجموعة من المبادئ الفنية التى حركت بقوة عمله هذا، فصنعت الشعرية، كما أعطتها – أيضًا – صفة الإيقاعية، ولهذا كان عنوان هذا البحث الإيقاع الشعرى فى (الدموع لا تمسح الأحزان).

إنَّ تناولنا التحليلى لهذه المجموعة لم يقف عند رؤية أُحادية؛ أى اعتمادنا على النص وحده دونما النظر فى النصوص الإبداعية الأخرى للمؤلف، ولكننا اعتمدنا على رؤية متعددة، فالنصوص القصصية الأخرى للمؤلف تُعَدُّ امتدادًا لابد من النظر إليه.

---

(1) توفيق الحكيم؛ **فن الأدب**، مكتبة الآداب، القاهرة، ص17.
(2) شاكر النابلسى؛ **تشيكوف والقصة القصيرة**، ص18.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر :

1 – **القرآن الكريم**.

2 – طه وادى؛ **عمار يا مصر**، مكتبة مصر، الطبعة الثانية، 1991م، **الممكن والمستحيل**، مكتبة مصر، 1987م، **حكاية الليل والطريق**، مكتبة مصر، 1992م، **صرخة فى غرفة زرقاء**، مكتبة مصر، 1992م، **رسالة إلى معالى الوزير**، مكتبة مصر، 2000م.

3 – أبو الحسن الوراق؛ **علل النحو**، تحقيق ودراسة: محمد الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، م.ع.س، 1999م.

4 – حازم القرطاجنى؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامى، 1981م.

5 – الإمام القشيرى؛ **الرسالة القشيرية**، مكتبة البابى الحلبى، القاهرة، المطبعة الثانية، 1959م.

6 – عبد القادر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1984م.

7 – **ديوان ابن الفارض**، شرحه وضبط نصوصه: عمر الدقاق، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.

obeikandl.com

ثانيًا – المراجع العربية :

1– أحمد مختار عمر؛ **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م.

2– توفيق الحكيم؛ **فن الأدب**، مكتبة الآداب، القاهرة.

3– حسن بحراوى؛ **بنية الشكل الروائى**، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان.

4– حسين الواد؛ **البنية القصصية فى رسالة الغفران**، تونس، 1991م.

5– سليمان الشطى؛ **الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ**، بيروت – لبنان، 1976م.

6– سيزا قاسم؛ **بناء الرواية**، دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

7– شاكر النابلسى؛ **تشيكوف والقصة القصيرة**، دار الفكر، القاهرة، ب.ت.

8– صلاح رزق؛ **قراءة الرواية**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2000م.

9– طه وادى؛ **جماليات القصيدة العربية**، دار المعارف، القاهرة، 1984م، **الرواية السياسية**، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، 1996م، **شعر ناجى**، الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، 1994م، **القصة بين التراث والمعاصرة**، نادى القصيم الأدبى، م.ع.س، 1421هـ.

10– عبد الفتاح عثمان؛ **نظرية الشعر فى النقد القديم**، مكتبة الشباب، القاهرة، 1998م، **الأسلوب القصصى عند يحيى حقى**، مكتبة الشباب، القاهرة، 1990م.

11– عبد الله إبراهيم؛ **المتخيل السردى**، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1990م.

12– نبيلة إبراهيم؛ **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، الرياض، م.ع.س، 1980م.

obeikandl.com

13- محمد الشنطى؛ **فى النقد الأدبى الحديث**، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، م.ع.س، 1999م.

14- محمد مفتاح؛ **التلقى والتأويل... مقارنة نسقية**، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 2001م.

15- نور الدين صدوق؛ **البداية فى النص الروائى**، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، 1994م.

16- ياسين النصير؛ **إشكالية المكان فى النص الأدبى**، دار الشئون الثقافية، بغداد - العراق، 1986م.

obeikandl.com

ثالثًا – المراجع العربية المترجمة :

1– آلان روب جيرييه؛ **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ب.ت.

2– جان لاكوست؛ **فلسفة الفن**، دار عويدات، بيروت – لبنان، 2001م.

3– جيرار جانيت؛ **خطاب الحكاية**، بحث فى المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.

4– روبرت سكوت؛ **أُسس التصميم**، ترجمة: عبد الباقى إبراهيم، دار النهضة، القاهرة– مصر، الطبعة الثانية، 1980م.

5– رولان بارت؛ **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، بيروت – لبنان، 1994م.

6– غ. باشلار؛ **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت – لبنان، 1985م.

7– ك. نيوتن؛ **نظرية الأدب فى القرن العشرين**، ترجمة: عيسى الكاعوب وآخرين، دار عين، القاهرة، 2000م.

8– ميخائيل باختين؛ **الخطاب الروائى**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م، **شعرية ديستوفسكى**، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، 1969م.

9– ميشال بوتور؛ **بحوث فى الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، 1971م.

10– م. ألبيرس؛ **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، بيروت – لبنان، 1967م.

obeikandl.com

رابعًا – المقالات :

1 – المقالات العربية المترجمة :

– انجيل بطرس سمعان؛ **وجهة النظر فى الرواية المصرية**، مجلة مقبول، م2ع2، 1982م.

– حسنى محمود؛ **المكان فى رواية زينب**، الواقع والدلالات، علامات، م7 ج28، 1998م.

– محمد بو عزة؛ **التشكيل اللغوى فى الرواية**، (مقترح نظرى) علامات العدد 9م 33، النادى الأدبى بجدة، م.ع.س، 1999م.

2 – المقالات الغربية المترجمة :

–تودوروف؛ **اللغة والأدب**، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، اختيار وترجمة: سعيد الغانمى، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، 1993م.

obeikandl.com

خامسًا – المراجع الأجنبية :

- Brook and Warren, Modern Rhetiri U.S.A. 1982.

- J. P. Tonphin. Reading respence criticism, U.S.A. 1980.

- Michael Payne: Reading theory an introduction to lacan, Drrida, and kristeva, U.S.A. 1993.

- R. Barthe Image Music Text Selected essays trans by Stephen Heath Fontana, 1979.

- R. Fowler, Linguistic critics.

- R. Fowler, the Linguistics of the novel, London, 1978.

- V. Ezer. The act of Reading, U.S.A, 1991.

obeikandl.com