صورة الأم والبحث عن الهوية في قص محمد علوان
مجموعة "هاتف" أنموذجًا

أ. د. زكريا علي أحمد

مقدمة:

إذا كان الخطابُ العربي بما فيه من تداخل بين الأشكال في حاجة ماسة إلى التناول البحثي؛ لإعادة اكتشاف الذات، فإنَّ الخطاب القصصي يتطلب منا الجهد الأكبر؛ وذلك لأنَّ التراثَ العربي كان ينظر إليه في أحيان ليست بالقليلة على أنه تراث شعري وهذه المنطقة العريقة بما حباها الله من سحر طبيعتها، وجمالها الخلاب، لها خصوصيتها بما عرف عنها من تدين ومحافظة على القيم والتقاليد والأعراف الأصيلة والتي تضرب بجذورها في أعماق تاريخ الجزيرة العربية؛ لكن العجيب أن تصل القصة العربية في عقود قليلة إلى درجة من النضج بل والتعقيد وتعدد الأشكال، وهذا ليس من فراغ، فالخطاب القصصي العربي في تنوعه يكاد يزاحم ديوان العرب.

إنَّ الخطابَ القصصي العربي شديدُ الثراء والتنوع لدرجة تصل إلى القصة الفلسفية عند ابن طفيل وابن سينا، والوصف التسجيلي الدقيق في أدب الرحلات عند ابن بطوطة وابن جبير، والسخرية اللاذعة عند ابن الخطيب البغدادي، والرومانسية المفرطة في طوق الحمامة ومصارع العشاق.

من هنا تبدو القصة القصيرة عربيًا، وبصفة خاصة في المجتمع السعودي، وكأنها وريثة سر الرواية بل ووريثة سر القصيدة أيضًا، فكأن القصة السعودية في سباق محموم مع الزمن، ومع المسافات الطويلة والصعبة، كأنها تريد أن تستغرق مخزونها ومكنونها القصصي دفعة واحدة، فليصمت الشاعر إذن وليتكلم الراوي على رسله بعد أن طالت حبسته.

ولعل أبده دليل على ذلك، هذا الإقبال المتزايد على إنتاجها، حتى تحولت هذه الكذبة الصغيرة المتفق عليها بين المبدع والمتلقي حسب تعبير أنطون تشيخوف إلى أكثر الحقائق الأدبية سطوعًا وذيوعًا.

فلا غرو أن هذه الوثبات الراقية للقصة في منطقة عسير، هي التي دفعتني إلى اختيار أحد رواد فن القص وهو المبدع محمد علوان ذلك الرجل الذي تفوح من قصصه عبق الأصالة والحداثة في آن، ولا سيما مجموعته القصصية التي تحمل (عنوان: هاتف)، هذه المجموعة المهمومة في كثير من الأحيان بالأم ومكانتها الراقية في هذه البيئة.

"فالمرأة الأم هي بقية القديسين في زمن يطلب فيه القداسة، فإنما هي زوجة لتكون أمًا، وإنما هي محبة محبوبة لتكون أمًا، وإنما هي كل شيء بأمومتها، وليست بشيء على الإطلاق إذا نسيت هذه الأمومة، فلنذكرها في ضميرنا على مدى الأيام، ولنذكرها في جميع الأمهات يوما بعد يوم"[1].

---

(١) عباس محود العقاد: الأمومة، الأهرام، القاهرة، ت ٢٠/ ٣/١٩٦٤م.

وأراني أركز على بعض القصص التي تجلت فيها صورة الأم بأشكال متنوعة وهذه القصص هي: الديك، ونافذة مغلقة، وحكاية، والنبتة، ورائحة الهيل، ووجه أمي ورائحة ثالثة؛ لمحاولة بلورة المباحث الآتية:

- ✓ البنى التشكيلية للعناوين.
- ✓ الاستهلال السردي عند علوان.
- ✓ مستويات الرؤية السردية في تقديم شخصية الأم.
- ✓ أبعاد صورة الأم عند علوان: البعد الشكلي الخارجي، والبعد الداخلي النفسي، والبعد الاجتماعي.

ظلال العتبات:

إنَّ مصطلحَ العتبات من المصطلحات التي ظهرت بعد عصر الحداثة، والتي أثارت زخمًا فكريًا؛ وذلك لأنَّ كلَ عتبةٍ من العتبات لها وظيفتها في إثراء وإضاءة النص الفني في آن، وبالتالي فإن القراءة الواعية للنص الفني مشروطة بقراءة هذه العتبات؛ لأنها تشكل شفرات خاصة للنص، إنْ استطعت فك هذه الشفرات، تضمن قراءة ممتعة خصبة تصل فيها إلى ثمرات هذا العمل الفني.

فالنص الفني له حرمه الخاص به، فكما أنه لا يجوز دخول البيوت إلا من أبوابها، وبعد أخذ الموافقة والقبول من أصحابها، كذلك لا يجوز اقتحام النص الفني إلا بعد فك وفتح مغاليقه عبر مفاتيح هذا العمل أو بواباته الأساسية "تأسيسًا على ذلك سنجد أن النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه"[١].

وبالتالي فالعتبات عبارة عن موجهات للمتلقي تثري القراءة وتضع لها السقف لبفني الخاص بها" هذه العتبات هي التي ستقود المتلقي/القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين جنبات النص نفسه[٢].

وفي تصوري أنَّ النصَ هو الملكُ المتوج، والعتبات هم الخدم، فإن كانت لك حاجة عند الملك، فعليك بالخدم كي تكون حصيلة معرفية عن كل ما يتعلق بالملك من أسرار تتعلق بسلوكه وطباعه ومزاجه العام، والأوقات الملائمة لعرض حاجتك، وحتى لا ترتكب حماقة يستحيل معها تحقيق أمانيك التي حلمت بها من وراء هذه المقابلة، هكذا النص الفني لابد من التماس مع عتباته برفق وتروي حتى تساعدك في فك مغاليقه؛ وذلك لأنها مسخرة لخدمة النص والمتلقي في آن، بما أنها خادمات قادرة على منح النص إكسير الحياة.

---

(١) باسمه درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، المملكة العربية السعودية، مج (١٦)، ج (٦١)، مايو ٢٠٠٧م، ص ٣٩.
(٢) السابق: ص ٤٠.

لذا اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية والاستهلال، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها

(النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنيات النص السردي، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلًا في نقل مراكز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص

وسأحاول الوقوف عند عتبتين فقط من عتبات مبدعنا محمد علوان وهما العنوان والاستهلال.

أولًا: العنوان:

العنوان في اللغة: من الجذر اللغوي (عنن/ عنا)، فالمادة الأولى (عنن) تدور حول معاني التعريض والأثر والاستدلال، حيث يقال: عننت الكتاب وأعننته لكذا: أي عرضته له وصرفته إليه، والكتاب يعنه عنا وعننه كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى(١).

فالعنوان يحمل الجوهر من حيث حمله للمعنى في ذاته من ناحية، ومن حيث كونه علامة وإشارة للشيء الذي يخضع له، وينطلق منه.

أما مادة (عنا) فتدور حول سمة الأثر أي القصد منه، نقول: عنونه عنونة وعنوانًا وعناه أي وسمه بالعنوان، والعنيان رسمة الكتاب، قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوانٌ من كثرة السجود أي أثر(٢).

نخلص من وراء ذلك إلى أن دلالات العنوان في اللغة تدور حول الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي ومقصديته، والتعريض والتلميح بالمضمون لأنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا به، لذا فهو إشارة إليه وعلامة دالة عليه.

فالمبدع يبحث عن العنوان الذي يترك بصمة في نفس المتلقي، العنوان الذي يستثيره ويستفزه في آن، العنوان المبتكر الذي يطرح بنية التساؤل في نفس المتلقي.

يرى الناقد جون كوهن أن العنوان يعد من مظاهر الإسناد والوصل، فإذا كان النص مسندًا، فإن العنوان يعد مسند إليه فهو الموضوع العام(٣).

ويرى شارل غريفيل أن للعنوان ثلاث وظائف رئيسة هي:

١- تحديد هوية العمل.

٢- تعيين مضمونه.

---

(١) لسان العرب: مادة عنن.

(٢) لسان العرب: مادة عنا.

(٣) راجع جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج (٢٥)، العدد الثالث، الكويت، ١٩٩٧م، ص ٩٧.

٣- إبراز قيمته، وهذه الوظيفة تتعلق بجذب الجمهور وإغوائه.

وإن كان جيرار جينت له ملاحظات على هذه الوظائف، ويرى أنها مجتمعة تفتقد إلى عنصر الترابط فيما بينها، ويرى أن وظائف العنوان لا تخرج عن الآتي:

١- الوظيفة التحديدية أو التعريفية.

٢- الوظيفة الوصفية : وتتوزع بين التحديد التيماتي والخطابي أو المختلط.

٣- الوظيفة الإيحائية ولها صلة بالوظيفة الوصفية من حيث حضور مقصدية المؤلف أو في غيابها.

٤- وظيفة إغوائية وترتهن في حضورها بالوظيفة الإيحائية.

فالعنوان من أقوى العتبات الموازية للنص، فهو جهاز له أيديولوجية وظيفية؛ ذلك لأنه يحوي بين طياته كل ما في المتن، والدليل على ذلك حينما تفك شفراته تعرف أبعاده، إذ يتضمن بداخله العلامة أو الإشارة، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أنْ يثبت قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاطَ المؤلفُ عليها نسيجَ النص.

فعنوانات علوان في هذه المجموعة القصصية: (هاتف) تحمل شفرة لها خصوصيتها، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين عالمه الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، هذا الباب الفاصل بين الواقع والفن، وخلف هذا الباب يتشكل العمل القصصي من تقاطع وتلاقي وتماس لمستويات بنائية متعددة ومتنوعة (أشخاص/ أحداث/ أيديولوجيا)، لكل منها عناصره التي تحكم بناءه، وتحدد علاقته بغيره من مستويات هذا العالم؛ كي تتشكل صورة ذهنية من التجربة الإنسانية عبر تكوين لغوي خاص تضيف إلى رصيد الصورة الذهنية لدى المتلقي والمستقبل لهذه الصور برغبة حميمية، وفضول لا ينتهي.

فالعنوان لدى علوان يعلن تدشين النص القصصي من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يجري التوقيع عليه بين المبدع والمتلقي، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي، والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل؛ ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للنص

وثمة زاويتان نرصد من عبرهما علاقة العنوان بالمتلقي في قص محمد علوان؛ هما التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان، ومدى قدرته على الإثارة والجذب والتشويق من ناحية، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى، أو بمعنى أدق دوره في إضاءة النص

تتألف مجموعة (هاتف) من إحدى وعشرين قصة قصيرة : منها عشرة قصص تنتمي إلى البنية الأحادية للعنونة، أي بنية الكلمة الواحدة، وهي البنية الغالبة على عنوانات المجموعة وهي: (رمادية – الديك – هاتف – الأصوات – الراكب – النبتة الحصار – حكاية –تناسخ – جدار)، وتسع قصص تنتمي إلى البنية الثنائية في العنونة وهي: (لا أحد – صمت الألوان – حدائق النهر – نافذة مغلقة – رائحة ثالثة رائحة الهيل – يمامة عمياء – وجه أمي – حلم عمرة)، ثم البنية الثلاثية وتتضح في عنوانين فقط هما: (امرأة ليست قبيحة – ومحاولة فاشلة للهروب).

تراوحت العناوين الأحادية البنية بين التعريف والتنكير، واصطبغت بالصبغة الاسمية وتعد الاسمية الخاصية المميزة في بنية العنوان، كما توفر المقصدية منه، وهي البنية التي تبرز قيمة المعنى، ومدى تمكنه.

وقد يحملُ العنوانُ سمة الإغراء من خلال الغموض الذي يكتنفه؛ وذلك حينما يكون العنوان كلمة واحدة، فالمبدع هنا يغريه اختيار اللفظة التي تجعل المتلقي أو القارئ في حالة سؤال فضولي حولها، الأمر الذي يجعل إحدى وظائف العنوان تلعب الدور الحيوي والمهم في إغراء وإغواء المتلقي بفعل القراءة والدخول في غمار العمل الفني، حتى تتحقق الوظيفة التعليمية للعنوان، فهو يحدث الأثر في المتلقي بقدر الوفاء بوظائفه المنوطة به من قبل المبدع.

فالذي يبصر هذه العناوين: رمادية – الحصار – تناسخ – حكاية ...إلخ)، نجد أنها تنطوي على معطى شاعري يكسبها دفقًا من الشحنة الإبداعية، التي تجعل منها قوة إغوائية لجذب المتلقي للتجاوب معها، ونزوعه إلى التفاعل بكل جوارحه مع ما يبثه العنوان من ظلال وإشارات، تنفي عنه صفة التقريرية، وتكسبه القدرة على التلاقح والإخصاب وإشاعة اللذة الجمالية .

أما البنية الثنائية في العنونة فتغلب عليها بنية المركب الإضافي، هذه البنية المكونة من (مضاف + مضاف إليه)، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحوية، تتضاعف بالتبعية وظيفتها الدلالية، وقد جاءت التركيبات الإضافية على شكل عناقيد، وهي سمة شفاهية، أي أن المبدع لا يريد أن يجعل المتلقي ينصرف عنه، وهذه التركيبات تحمل في طياتها البنية التصويرية، فهو يصور واقع مجتمعه بهذه الصيغ البسيطة، فالتصوير أداة تشكل صورة المكان، فكأن عناوين علوان بنكهتها التجسيدية التصويرية (رائحة الهيل – وجه أمي ...إلخ) تمثل نقطة الصمت، أو بمعنى آخر لحظة التأمل التي تفجر بعدها أصوات الشخصيات، ويرتفع ضجيج القرى والبيوت، فالتصوير يجسد الشخصيات والأماكن فتصبح قريبة منا، كأننا نعايشها، فكأن عناوين علوان تتكفل بالتصريح بنصف ما تريد بثه، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر والشراكة والتماهي بين المبدع والمتلقي.

فهذه العناوين إخبارية أي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا وجه أمي، وهذه رائحة الهيل، وهذا الحذف يكسب العناوين الغموض وعدم التحديد، وهو ما يسم العنوان بُعدًا مطلقًا عامًا تشرع القصص في تحديده، وبلورة مظاهره التي يتجسد فيها.

وربما كانت مقصدية المبدع تقوم على شمولية فكرة الإسناد بين العنوان والمتن القصصي، بمعنى أن كنه العلاقة بين الطرفين يكاد يؤول إلى الإسناد: حين يكون العنوان هو المبتدأ، وتنهض القصة بكاملها بمهمة الخبر الذي يكشف عن المقصود بهذا العنوان، لا في نطاق فكرة الإسناد المحدودة في دائرة الجملة وقوالبها النحوية المعروفة، بل في آفاق الانشغال ببيان المظاهر، والكشف عن الأبعاد، فبنية الحذف في العنونة هنا تدشن أحد مستويات الفهم والتلقي الإبداعي، وهو مستوى لا يصح إهماله، أو الاستهانة به، على اعتبار أن المتلقي له حق الشراكة الكاملة في العملية الإبداعية، فهو يقدر المحذوف المسكوت عنه الذي تنعقد به فائدة التركيب.

فمراوغة العنوان تجعله يتحرك دلاليًا حركة مزدوجة بين الإضاءة والعتمة، على معنى أنه أحيانًا يكشف عن ناتجه الدلالي من القراءة الأولى، وأحيانًا ينغلق على ذاته ولا يكاد يفصح عن هذا الناتج إلا بعد مجاهدة.

وهذه العناوين الأحادية والثنائية تراوحت أيضًا بين البنية المباشرة في:(الديك – ووجه أمي – ورائحة الهيل)، والبنية المجازية في (صمت الألوان)، ثم تأتي البنية الثلاثية في:(امرأة ليست قبيحة – ومحاولة فاشلة للهروب) وهما يجنحان إلى المباشرة، فالقصة الأولى تتناول امرأة يبحث لها عن صورة أخرى للجمال غير الجمال الحسي الجسمي، وربما كان ذلك في جمال روحها، والقصة الثانية محاولة فاشلة للبطل للهروب من ضجيج المدينة وتلوثها الحسي والنفسي.

إنَّ استراتيجية العنونة لدى مبدعنا محمد علوان تعتمد على رؤاه الفكرية، وعلى مرجعيته الأيديولوجية، فالعنوان هو الوعاء المعرفي الذي يختزن ويختزل رؤية المبدع، وموقفه تجاه الآخر، وتجاه المجتمع الذي يعيش فيه، فصدور العنوان عن قصدية المبدع أمر يحيلنا إلى ارتباط هذه القصدية بدورها في رؤية المبدع للواقع المحيط به.

وعلوان بوصفه أحد المبدعين السعوديين الذين تمرسوا بالإبداع السردي والشعري لفترة ليست بالقصيرة، لا يبتعد عن واقعه وبيئته، فإبداعه القصصي صورة واقعية، ومرآة صادقة لهذه البيئة طالما أنها هي المكون للمخزون الثقافي والرافد القوي لهذا المبدع، فهو يعول في إبداعه على ما اختزنه وجدانه من قيم ومفاهيم وأعراف شكلتها البيئة، هذه المنظومة أصيلة متغلغلة في أعماق علوان.

نخلصُ من وراء هذه الرحلة السريعة في آفاق عناوين مبدعنا محمد علوان إلى أنه قد سلك السبل الفنية الكفيلة بجعل عناوينه تتسم بإعمال العقل، وطرح الأسئلة، وانتقاء الألفاظ، وإيقاعية التركيب، وإثارة الخيال، والقدرة على الحياة في ذاكرة المتلقي بتشكيلها الجمالي الذي يخاطب العقل والوجدان معًا، فالعناوين لدى علوان تحقق أكثر من وظيفة، وتثير أكثر من دلالة، ويظل العنوان محلقًا في أفق المتلقي يجادل ذهنه، ومقدرته التأويلية، ويستوقفنا وثوق صلة العناوين بمضامين القصص مما جعلها منطلقًا ناجحًا قادرًا على جعل صحبة المتلقي لهذه القصة أو تلك محكومة بهدف بعينه؛ هو الربط بين القصة وعنوانها، ذلك أن مضي المتلقي في قراءة العمل القصصي يعني مزيدًا من جلاء أبعاد العلاقة بين العنوان من ناحية، والقصة ذاتها من ناحية أخرى.

الاستهلال القصصي:

يلعبُ المطلعُ دورًا مهمًا في الولوج إلى آفاق العالم الحكائي، وهو بمثابة العتبة التي يتخطاها المتلقي إلى قلب النص؛ لذلك لا يمكن عزل المطلع عن نسيج السرد القصصي لدى علوان؛ لأنه الجزء المشكل للمدخل، والذي تتجسد عبره القصة، ومصطلح الاستهلال يعود إلى العالم والمفكر الروسي :(فلاديمير بروب) في كتابه:(مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، ويطلقه على مدخل الحكاية الخرافية، ويتناول فيه بالشرح

والتحليل لبنيات الحكايات الشعبية، فيرى أن أغلب الحكايات الشعبية في الآداب العالمية لها نمط بنائي محدد، وهذا يدل على الطريقة التي يعمل بها العقل الجمعي على المستوى الإنساني، على الرغم من اختلاف الثقافات واللغات، فكل حكاية شعبية تبدأ بالجملة الاستهلالية(١).

ويقصد بالحالة الاستهلالية طريقة تقديم البطل أو البطلة في الحكاية، وأهم الصفات التي تميز الشخصية الأساسية، وكذلك الحدث مصحوبًا بإحداثياته المكانية والزمانية أو بمعنى آخر تهيئة المسرح للأحداث، وإيهام المتلقي بمصداقية وواقعية ومنطقية هذا الحدث، وبالتالي يبدأ في التفاعل الإيجابي معه.

وهنا لزامًا على المبدع أنْ يستجمع ويحشد أدواته الفنية، وتقنياته، واستراتيجياته الخاصة بالتأثير والإقناع والإثارة والتشويق والغموض في بداية القصة؛ لأنَّ هذه البداية توقع المتلقي في أسر القصة، فهي أشبه في وظيفتها التحضيرية هذه بالطقوس الأولية، أو التهويمات الموجودة في حالات السحر مع الفارق، فهذه البداية هي المدخل لاحتواء المتلقي، وإحاطته بألوان من القيود الفنية لا يملك لها فكاكًا، فروعة جملة الاستهلال تكمن في كونها أداة لإيجاد حالة فنية تستفز في المتلقي حساسيته الجمالية، وتجعله مؤهلًا للانخراط في فتنة النص، وما ينشئه من عوالم وأخيلة.

فالحالة الاستهلالية ببساطة شديدة هي مرحلة الإعداد للعالم الفني والقصصي والإيهامي، مرحلة اللقاء الأول بين القاص والنسيج الأول لعالمه القصصي، فحين يبدأ المبدع فإنه يمسك بذمام مفاتيح الحكاية كلها، ينسج الخيوط الأولى التي سيبني عليها النسيج كله؛ لذا لابد لهذه الخيوط أن تكون محكمة وقوية وباهرة.

فالانتقال من الواقع إلى العالم القصصي يحتاج إلى عناصر تسمح بالمرور بين العالمين، هذه العناصر تشكلها شفرات متعارف عليها بين المبدع محمد علوان وجماعته المستهدفة من الرسالة.

أنواعه:

والاستهلال على أربعة أنواع رئيسة هي ما يأتي:

١- الاستهلال الإبلاغي الإعلامي: وفي هذا النسق من الاستهلال يبدأ العالم القصصي بالإبلاغ عن البطل ومجموعة الصفات التي يتميز بها، ومكان الحدث وزمانه، أي ببساطة شديدة عملية تهيئة لمسرح الأحداث؛ لذا تتوالى القرائن في هذا النمط، فالسرد يشكل الحكاية عبر مستويين من الوحدات الوظائف الدرامية والقرائن، وإذا كانت الوظائف تتولد من الأفعال، فالقرائن تنتمي في غالب الأمر إلى النعوت، ويعد الفعل الناسخ كان علامة إنشائية أساسية في هذا النسق

٢- الاستهلال الوظيفي: ويبدأ في هذا النمط بداية فعلية دالة على الأحداث القصصية مباشرة دون مقدمات، وبها تتحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق بعد ذكر المسند إليه (الفاعل)، وقد تتأخر لتقدم فيما بعد من تطور الأحداث، وقد تحمل جملة

---

(١) راجع: نبيل مصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، صـ ٤٥.

السند بعض القرائن الواصفة للشخصية حتى لا يتابع المتلقي بطله وهو خالي الذهن تمامًا تجاهه، وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، أي بمستوى الرؤية من الخارج، وهو المستوى الذي يسمح لشخصياته في التعبير عن نفسها بلسانها لا أنْ ينوبَ عنها الراوي في الحكي، وإذا كان النسقُ الإعلامي السابق يبدأ بالانتقال الزماني من خلال بنية الفعل الناسخ (كان)، فإن النسق الوظيفي يبدأ بالانتقال المكاني، والزمان والمكان هما بنية الأحداث، والمسرح الذي يعده المبدع لشخصياته ولمتلقيه قبل أن يتحرك قطار الصراع.

٣- الاستهلال التمهيدي الانفعالي: في هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد المبدع للحكاية بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة الإنسانية محققًا الوظيفة الانفعالية للغة و"تهدف الوظيفة المسماة (تعبيرية أو انفعالية) المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع"[١].

٤- الاستهلال الاتصالي المركب: يستمد هذا الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية (سؤال/ جواب – سائل/ مجيب)، شخصيتين أو أكثر في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر، فالسؤال علامة دالة على الفضول، حيث يمثل سعي السائل لفهم واكتساب معارف جديدة لم يعرفها من قبل، والجواب حينئذ يمثل التجربة الخبرية التي تعد لونًا من ألوان المعرفة التي يبحث عنها المتلقي ليضيفها إلى رصيده المعرفي، وحصيلته الفكرية.[٢]

وهذا التكنيك الفني يتفق تمامًا مع بدايات علوان، ففي قصة الديك يستهلها بقوله:

"في البدء كان الظلام الدامس هو الذي يسيطر على أحاسيسه، ويدرك في قرارة نفسه كم هو رهين هذا الظلام، إلا أن الأصوات التي كان يسمعها مثلت لهم مخرجًا، بل كان يرهف السمع لكل شيء"[٣].

وفي قصة وجه أمي تطالعنا البداية الآتية:

"كنت ولا أزال مريضًا بالقلب، ولا أعرف حتى هذه اللحظة من العمر المتأخر الطاعن في الحزن، لماذا كانت أصابعه المائلة للسمرة تقدم لي دفترًا للشيكات، لحظتها لم أعرف ماذا أقصد بذلك"[٤].

وفي النبتة يستفتحها بقوله:

---

(١) السابق: ص ٤٧.

(٢) للمزيد من التفصيل حول أنواع الاستهلال راجع زكريا كوينه: تجليات الإبداع السردي، المملكة العربية السعودية، نادي الباحة الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت –لبنان، ط١، ٢٠١٧م، ص ١٤٤ وما بعدها.

(٣) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم، جدة، السعودية ١٩٨٩م، ص٨٢.

(٤) محمد علوان: مجموعة هاتف القصصية، نادي أبها الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، قصة الديك، ص ١٧.

"بالصدفة البحتة وفي حديقة منزلها الصغيرة، كانت ترش مساحة الأرض التي تحيطها الأشجار العشوائية التي تتجاوز السور، تمنحها الظل من شمس العراء، حين يغادر الزوج هذا الصندوق تلجأ إلى هذا الظل المتحرك، فجأة باغتها نبت صغير يخرج من ثنايا تلك المساحة الصغيرة"(١).

وفي قصة: محاولة فاشلة للهروب يبدأ الراوي تشكيل ملامح شخصيته الفنية عبر الاستهلال بقوله: "كنت وحيدًا وسط هذا الضجيج، لا أعرف كم من الوقت الذي أهدرته في هذه المدينة التي شكلت ملامحي"(٢).

ونراه في الحصار يبدأ بقوله: " كان ذلك السبيل فوق الورقة أخضر اللون يغري بالكتابة المستقيمة"(٣).

في استهلال القصص التي سبق الاستشهاد بها نلمح الحضور القوي للفعل الناسخ كان في بداية السرد، ونحن نعرف افتقاده لدلالة الحركة، فالفعل كان يعلن بداية الإيهام الفني والخروج الزمني من عالم الواقع إلى رحاب الفن، حيث تحدد تخوم حركة الروي للأحداث من خلال عناصر الزمان والمكان والشخوص بأسلوب عام أشبه ما يكون بالصورة التي تلتقطها آلة التصوير بعد التحديد الدقيق لزاوية الرؤية.

فالاستهلال يحيل إلى الزمن الماضي، والماضي هو حامل التجربة الكاملة التي يتطلع الحاضر لاحتوائها، وكان المفتاح السحري الذي ينقل الزمان إلى الفن، والمبدع إلى دائرة إبداعه.

والفعل الناسخ كان هو الشفرة السحرية لهذا النوع من الاستهلال، وهو ما يسمى بالاستهلال الإبلاغي الإعلامي: (في البدء كان/ كنتُ ولا أزال/ كنتُ وحيدًا/ كان ذلك السبيل).

أما في استهلال قصة النبتة نجد مبدعنا يطبق استراتيجية مزدوجة في الاستهلال؛ وربما كان ذلك من أجل الإمعان في الاستحواذ على جماع كيان المتلقي، فهو لا يكتفي فقط بالاستهلال الإعلامي: (بالصدفة البحتة، وفي حديقة منزلها الصغيرة، كانت ترش)، فالجملة كانت ترش تحلق بنا من عالم الواقع إلى عالم الفن، كي ترسم صورة البطلة ومكان الحدث وزمانه، وهنا نلحظ علاقة التبعية بين الفعل الماضي كانت والفعل المضارع ترش، فدلالة الفعل المضارع ترش تنزاح إلى الماضي، ولكنها لا تذوب في الماضي بصورة تامة، وينتج عن هذا الانزياح ما يسم بالماضي المستحضر، فكأنك تستحضر البطلة كي تعيد تمثيل تجربتها الإنسانية على مسرح الحياة مرة أخرى، وهذا ما يضفي المصداقية والمنطقية على التجربة من قبل المتلقي، وبذلك تنجح عملية الإيهام بين زمن الحكاية وزمن الحكي، والاستهلال هنا يجمع بين النسقين الإعلامي والوظيفي، فإذا كان الاستهلال الإعلامي يبدأ بالانتقال الزماني، فإن الاستهلال

---

(١) السابق: ص٨٧.
(٢) السابق: ص ٦٧.
(٣) السابق: ص٣٧.

الوظيفي يبدأ بالانتقال المكاني، والزمان والمكان هما بيئة الأحداث، أو بمعنى آخر المسرح الذي يعده علوان لشخصياته الفنية كي تعرض تجربتها الإنسانية، وبذلك يهيئ المتلقي قبل أن يتحرك الصراع.

فمبدعنا يستهل قصصه وهو في كامل لياقته الفنية، يتحكم في نسيج خيوطها الفنية يحركها، يصرح بما يريد أن يصرح، ويحجب ما يريد أن يحجب.

وفي بعض الأحيان يستهل قصصه استهلالًا وظيفيًا مثل قصة حكاية حيث يقول:

"فركت عينيها، ثم قذفت بالغطاء ... شعور غامض بالفرحة الواسعة يملأ كيانها وصفاء يمنحها قدرة على الرؤية ..."[1].

وهنا يبدأ الاستهلال بداية فعلية دالة على الأحداث مباشرة، بها تتحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق[2]، وقد تحمل جملة الاستهلال بعض القرائن الواصفة للشخصية حتى لا يتابع المتلقي البطلة وهو خالي الذهن تمامًا تجاهها، وفي كثير من الأحيان يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، وغالبًا ما يكون الفعل الأول في سلسلة الوظائف دالًا على الخروج، هذا الخروج يعني تحطيم الأسوار المحيطة بالواقع بما فيها من رتابة بحثًا عن الجديد المبهر عبر المكان، أي أنَّ الخروج هنا هو انتقال في المكان، نافذة يفتحها المبدع ليطل منها المتلقي على ما لا يستطيع رؤيته وهو في مكانه، والبطلة هنا تخرج مكتملة الشخصية، وكثيرًا ما يكون الخروج لإثبات مواهبها الذاتية، وقدراتها الخاصة، أو لاكتساب خبرات جديدة، وكشف عوالم أخرى.

نخلص من وراء ذلك إلى أن مبدعنا يستهل قصصه استهلالًا إبلاغيًا إعلاميًا في أحيان كثيرة، وفي بعض الأحيان يستهلها استهلالًا وظيفيًا فعليًا بالدخول في الحدث مباشرة وربما يزاوج في استهلاله بين الإعلامية والوظيفية، وفي أحيان قليلة نرى الاستهلال الانفعالي نلمح ذلك في قصة نافذة مغلقة حيث نراه يقول: " يا الله سترك ولا عراك، خبأ الجبل الأخضر الشمس، وقد مال إلى السواد شيئًا فشيئًا "[3].

وفي هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد المبدع لقصته بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة محققًا الوظيفة الانفعالية للغة.

ولا نعدم أيضًا في هذه المجموعة القصصية (هاتف) أن نرى الاستهلال الاتصالي المُركَّب وهو النوع الرابع من أنواع الاستهلال، حيث يطالعنا في قصة يمامة عمياء بهذه التساؤلات: "لا أعرف بالتحديد من

---

(١) السابق: ص ٦٩.

(٢) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبوزيد، دار عويدات بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص(١٣٥، ١٣٦).

(٣) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص٢٨.

هو الذي حمل النبأ إلى أهل المنزل ؟ وكيف وصل إلى أسماعنا؟٠٠٠كان الوقت يوافق أيام رمضان٠٠٠"[١].

يستمد هذا النوع من الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية (سؤال/ جواب – سائل/ مجيب)، فنحن بصدد شخصين في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر.

وهكذا تنوعت ألوان الاستهلال عند مبدعنا محمد علوان بين الإعلامي والوظيفي والانفعالي والاتصالي المركب، وإن كانت الغلبة للنوعين الأول والثاني، وهي كلها تنم عن إمكانيات مبدعنا، وقدراته الفنية التي يصهرها في المشاهد الأولى لقصصه، فهو يحشد جل استراتيجيات التشويق والإثارة والإمتاع من أجل مخاطبة مواطن الذوق والحس والجمال عند المتلقي، جل هذا لتهيئة المتلقي للانخراط في فتنة جماليات النص القصصي، وما يطرحه من عوالم غريبة وعجيبة ومتنوعة.

مستويات الرؤية السردية في تقديم شخصية الأم:

استهل علوان قصة رائحة الهيل بقوله: "أعرفُ رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل، أعرف ها أنا هذا المخبول الذي أدرك كل رائحة، أدخل كل هذه القرى عبر هذه الدكاكين، أتبع الرائحة، وأعرف في عيونهم تلك التي لا تذرف الدموع، لا تغمض على أغنية، ولا تعرف الحزن والبكاء، تلك العيون التي تعبد النقود، حين قررت أنْ أعشقَ والدتي تلك"[٢].

بدأ المبدع عالمه الفني بمستوى (الرؤية من الخارج)، وهو المستوى الذي يفسح فيه المجال لشخصياته، ويمنحها الحرية الكاملة، ويعطيها إمكانية التعبير عن ذاتها داعيًا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده، أو بعبارة أخرى يترك شخصياته تحكي ذاتها بلسانها، لا أنْ ينوبَ الراوي عنها في الحكي.

افتتح علوان قصته بضمير المتكلم، أي أنه يشرك الذات الساردة في فعل العرض بوصفها فاعلة له، ليس ذلك فحسب، بل يرفع من قيمتها، ويعلو بها، ويحولها إلى محور لعالمه القصصي، فكل شيء قريب أو بعيد من نقطة تمركز وتمحور هذه الذات فهي المعيار للحكم على الأشياء.

الملاحظ سيطرة الأفعال المضارعة على استهلال القصة:(أعرف – أدرك – لا تذرف – لا تغمض – لا تعرف – تعبد – أعشق)، والفعل الماضي الوحيد هو:

(قررت) أي أن الاستهلال يقدم لنا الحاضر كمستوى أول وهو المبتدأ والنهاية، والماضي كمستوى ثاني (خلفية)، فتوزيع أزمنة الأفعال في الاستهلال (التبدلات الزمنية) ليست اعتباطية، فنحن نفترض أن الصيغة يفعل أي المضارع خاصة بالعالم التقريري، والصيغة فعل أي الماضي خاصة بالعالم السردي.

---

(١) محمد علوان: مجموعة هاتف، قصة رائحة الهيل، ص ٥٣.
(٢) السابق: قصة رائحة الهيل .

نحن نعرف أن هذه التجربة الإنسانية برمتها حدثت في الماضي؛ ولكن استحضار هذه التجربة عبر بنية الفعل المضارع فهي علاوة على ما تحمله الأفعال المضارعة من طاقة تصويرية تجعلك تشعر وكأن المبدع قد أعاد هذه الشخصيات إلى مسرح الحياة مرة أخرى كي تعيد تقدم لنا تجربتها الإنسانية مرة أخرى، كذلك تشعر بتجدد واستمرارية هذه التجارب، فالحياة مستمرة وتقدم لنا الجديد.

ونحن هنا نريد أن نقتفي أثر شخصية الأم في هذه القصة:(حين قررتُ أنْ أعشقَ والدتي)، لنعرف كيف نسج علوان خيوط هذه الشخصية، وعبر أي مستوى من مستويات الرؤية السردية.

"أعرف رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل ٠٠٠ أشاهدها وهي تدعو لي بالصلاح، وحين تدعو بأن يوفقني الله حين أعود خائب الأمل، أدخل إلى دفئها، أعود إلى جنتها التي تمنحني الأمان "[١].

من المشهد الأول ندرك العلاقة الوطيدة الحميمية بين الأم وهذا الابن، وندرك أيضًا المصداقية في عالمه الحكائي، وهو يرسم لنا أدق التفصيلات لهذه الأم عبر مستوى (الرؤية من الخلف)، ويتميز السارد في هذا المستوى بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه الفني، بما في ذلك أعماقها الدفينة، مخترقًا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها، كأن يتنقل في الزمان والمكان دون صعوبة، وهو يتحكم في الخيوط السردية يحركها كيفما شاء، ومتى شاء، وهذا المستوى للرؤية السردية هو المستوى المفضل والمأثور عند معظم المبدعين؛ لأنه يمنح السارد الحرية الكاملة من خلال ضمير الغائب هو أو هي، والرؤية من الخلف لا يعني أنَّ السارد خلف الشخصيات؛ ولكنه فوق هذه الشخصيات يرفع الأسقف ليكشف ما تحتها،يحرك شخصياته الفنية وكأنها الدمى، وهو المتحكم في خيوطها.

حينما نلتقط الخيوط الأولى للصورة التي يرسمها السارد لأمه، تشتم فيها رائحة الكد والتعب والعرق، فهي من الأمهات الفقيرات الكادحات العاملات التي تركت وحيدة تواجه طواحين الحياة.

ثم يحاول الراوي تنويع مستوى الرؤية السردية من الرؤية من الخلف التي بدأ بها تباشير سرده القصصي، إلى الرؤية من الخارج بمعنى مسرحة الحدث، وهذا يعني في علم السرد إعطاء أو منح الشخصيات الفنية حرية الحركة والكلام؛ كي تعبر بلسانها عن نفسها، لا أنْ ينوب الراوي عنها في الحكي، وفي الغالب يكون ذلك عبر ضمير المتكلم، وإن كانت هذه المحاولة ليست كاملة، لأنه لم يسمح تمامًا للشخصية بالتعبير عن نفسها؛ ولكنه ما يطلق عليه هنا الحوار غير المباشر؛ لأنه يصر على الهيمنة السردية، وعلى أن يحكي لنا الحوار على لسانه هو:

"حين أدخل إلى غرفتنا أنا وأمي، أنظر إلى عينيها تغمضهما. تسألني: تعبت من دعائي لكَ بالتوفيق؟ أتناولت طعامًا؟ حاولت أن أخفي جوعي وحزني، قلت لها نعم، أنبأتني تجاعيدها بكذب ما قلت دون أن تبوح بكلمة"[٢].

---

(١) السابق: قصة رائحة الهيل.
(٢) السابق: قصة رائحة الهيل.

عبر هذا الحوار غير المباشر يكشف الراوي وهو أحد طرفي الحوار عن بعض ملامح شخصية الأم، كان من المفترض أن نسمع الصوت بين طرفي الحوار، نسمع صوت الراوي المرسل، ثم صوت الأم الذي يتحول من مستقبل إلى مرسل، هكذا يتم تبادل الحوار المباشر؛ ولكن الراوي حوله إلى بنية الحوار غير المباشر عبر حجبه لصوت الأم، والإخبار عنها بصوته هو، فهي علاوة على أنها الملاذ والأمن والحنان، تفهم ابنها من الوهلة الأولى، تسبر أغواره، تكشف عوالمه الداخلية التي يفكر فيها بنظرة منها.

"سيدتي أم إبراهيم، تلك التي انقطع عنها كل شيء، إلا إبراهيم هذا الحلم الذي يمكن أن يمنحها الأمل ... وينمو إبراهيم من دون زوج، غادر ولم يرسل لها إلا حزنًا ...إبراهيم سوف يملئ عليها المكان والزمان، إبراهيم سوف يعرف أكثر منها، ستدخله المدرسة"(١).

عبر مستوى الرؤية من الخلف يكشف لنا الراوي عن سر الحزن العميق الذي لا تستطيع عيون أمه أن تخفيه (أنظر إلى عينيها تغمضها)، ويصرح لنا هنا بكنية هذه السيدة الفاضلة إنها أم إبراهيم، وأراني احترم المبدع وأرفع له القبعة تقديرًا لواقعيته هنا على التصريح بكنية السيدة وليس باسمها، وهذا يتفق تمامًا مع واقع البيئة المحافظة التي ننتمي إليها، فالكثير من نساء قريتي تعيش وتموت ولا نعرف إلا أنها أم فلان، وتخير كنية أم إبراهيم هنا ينسجم مع البيئة التي نعيش فيها، فاختيار الأسماء يحقق للنص مقروئيته، وللشخصيات احتماليتها ووجودها ومدى الاقتناع بها.

وهنا يحاول الراوي المشارك والفاعل في العمل القصصي استخدام تقنية الرجوع إلى الخلف (فلاش باك)؛ كي يضيء لنا عالم شخصية الأم، هذه السيدة التي تركها زوجها، وغادر بلا عودة، وتركها تلاطم أمواج الحياة وحيدة، وهي المرأة البسيطة التي لم تتلق أي حظ من التعليم؛ ولكن الأمل ينعقد على إبراهيم الذي دخل المدرسة وتعلم، وأصبح في عداد الرجال.

"تعول نفسها من خدمة الآخرين، كانت لها القدرة الرائعة على الطبخ، ذاع صيتها ....تعد الطعام للآخرين، يا الله ما أطيب نفس أم إبراهيم في الطبخ ! هي أمام البخار التصاعد عدد من القدور ... تسأله عيناها، يخاتلها، يهرب من دائرتها التي ترهقه بالسؤال تلو السؤال، يرغب في اللحظة التي يقوم بإيصال الطعام إلى البيوت الدافئة، يرقب تلك اللحظة"(٢).

والراوي هنا في استرجاعه السردي يزاوج بين الأفعال الماضية والمضارعة:

(كانت/ ذاع) (تعول/ تعد/ تسأله/ يخاتلها/ يهرب/ ترهقه/ يرغب/ يقوم/ يرقب)، ولعلنا نلحظ غلبة الأفعال المضارعة على الماضية، على الرغم من كون هذه التجربة الإنسانية تنتمي برمتها إلى الزمن الماضي، فلا يخفى علينا ما في الأفعال المضارعة من تجدد واستمرارية، وقدرة تصويرية فائقة، فكأننا نعيد هذه الشخصيات الفنية إلى مسرح الحياة مرة؛ كي تعيد تقديم تجربتها الإنسانية أمام أعيننا، وكأنها

---

(١) السابق: قصة رائحة الهيل.
(٢) السابق: قصة رائحة الهيل.

شخصيات من لحم ودم، تعيش بيننا، تتحرك في أوساطنا، هذا الاستحضار لهيئة الشخصيات الذي يجسده بنية الفعل المضارع هو الذي يقنع المتلقي بواقعية ومصداقية ومنطقية الشخصيات الفنية للمبدع.

أم إبراهيم سيدة بسيطة غير متعلمة، ولكنها اكتشفت مهارتها في فن الطبخ، فالطبخ يدرس في الأكاديميات العلمية، فمذاق طعامها لا يقاوم أي أنها سيدة وصلت إلى النموذج المثالي في فن الطبخ، وبالتالي ذاع صيتها في القرية، فمن أراد المذاق الراقي فليذهب إلى أم إبراهيم، ويبلغها بطلباته، ويقوم إبراهيم بتوصيل الطلبات لأصحابها في الموعد المحدد، طازجة، شديدة الحرارة، شهية، ممتعة، وهو يجد لذته في هذا العمل، وكأنه يحب أن يرى كل يوم ملامح البيوت الدافئة بعلاقتها الأسرية التي حرم منها، والحقيقة أن مبدعنا يستمد تجاربه الإنسانية من صميم الواقع الذي نعيش فيه، إلى الآن نجد هذه النماذج المكافحة المشرفة من النساء، النماذج التي نكن لها كل الاحترام والوقار والتقدير، تشعر أمامها بقيمة العمل وإتقانه كما أوصى المصطفي صلى الله عليه وسلم، تشعر بقيمة الكفاح بل بقيمة الحياة كلها.

"أذَّنَ الفجرُ، داخله حزن داهم، تقلب في فراشه، انتظر تلك الكف الدافئة، هيأ جبينه لمرور أصابعها عليه، أغمض العينين، تأخرت قليلًا، أغمض العينين مرة أخرى، انتظر، مرَّ وقت طويل، وها هو الصبح يملئ الأرجاء، وزقزقة العصافير تأخذ في التكاثر، وصياح ديك مبحوح يعكر المكان، داخله رعب يشعر به أول مرة رائحة البيت أصبحت بلا رائحة، وصمت أخاذ وحاد وبارد ملء خياشيمه لأول مرة، تحسس جبينه، رفع رأسه، انقلب بجسده إلى حيث جهة فراشها، حيث جسدها، تحت غطاء قديم، داهمه ضعف أربكه، لم يستطع الوقوف، الوهن يسيطر عليه،زحف على يديه وركبتيه، متجهًا إلى فراش أمه، رفع الغطاء، فإذا بالجسد صلب وبارد مثل الثلج"(١).

الراوي هنا يقدم لنا المشهد التفصيلي المأساوي لرحيل أم إبراهيم عن دنيانا في هدوء تام، يبدأ المشهد بإشارة زمنية ناظمة لأحداثه، وقد تمثل ذلك في قوله:

(أذَّنَ الفجرُ)، فمثل هذه الإشارات الزمنية لا تعني غير كون الراوي يسعى جاهدًا إلى إضفاء الطابع الموضوعي والواقعي والمنطقي على أحداثه بوصفه المسير والناظم لها خارجيًا، فمستوى الرؤية السردية هنا هو الرؤية من الخلف، أي أن الراوي دائم الحضور لملاحظة ومتابعة الدقائق التفصيلية لكل حركة، ولكل خلجة من خلجات شخصياته الفنية، ولا يخفى علينا هنا أيضًا امتزاج الزمن الماضي مع المضارع، الماضي في (أذَّنَ/ داخله/ أغمض/ انتظر/ انقلب/ داهمه/ زحف/ رفع)، والمضارع في (يشعر/ يملئ/ تأخذ/ يعكر/ يستطيع/ يسيطر)، هذا الامتزاج للزمنين يجعل الدلالة الزمنية المضارعة تنزاح وتتحول إلى الماضي، ولكنها لا تذوب في الماضي بصورة نهائية، إذ ينتج عن هذا التركيب ما يمكن أن نطلق عليه (الماضي المستحضر)، هذا الاستحضار للماضي يجسد هيئة الشخصيات من خلال دلالة الحال التي تستدعيها الجملة الفعلية المضارعة بقيمتها التصويرية.

---

(١) السابق: قصة رائحة الهيل.

والراوي في هذا المشهد يقدم لنا لوحة فنية متكاملة فيها الحركة: (تقلب في فراشه مرور أصابعها/ تحسس جبينه/ زحف على يديه/ رفع الغطاء)، والصوت في:

(أذن الفجر/ زقزقة العصافير/ صياح ديك مبحوح)، ولمس في: (مرور أصابعها عليه/ تحسس الجبين/ الجسد صلب وبارد مثل الثلج)، والشم في:(رائحة البيت بلا رائحة)، والإبصار في:(الصبح يملئ الأرجاء/ غطاء قديم)، وتراسل الحواس في:(الصمت البارد يملئ الخياشيم)،

والحق أن علوان يستحق عن جدارة واستحقاق جائزة الأوسكار على تقمصه لدور السينارست (كاتب السيناريو)، فقد استطاع رصد دقائق وتفصيلات المشهد بحنكة بالغة، وبراعة فائقة، وقدرة على توظيف اللغة المستوحاة من وحي البيئة الريفية، وكأن المبدع وقد عز عليه رحيل هذه السيدة العظيمة، فاستجمع كل طاقاته الإبداعية والفنية لكي يخرج هذا المشد الرائع بلمحاته وتفصيلاته ودقائقه على هذا النحو الذي أثر فينا، وجعلنا نشعر بوخذة في قلوبنا، وهذا يؤكد رقي المبدع إلى هذه الدرجة العالية في الإيهام الذي يجعلك تتماهى مع شخصياته الفنية تفرح لفرحها وتحزن لحزنها وفراقها.

وفي تصوري أنَّ مبدعنا لا يستطيع رصد دقائق هذا المشهد بهذه الحرفية العالية إلا إذا كان قد عايش هذه التجربة الإنسانية في الواقع الحياتي معايشة صادقة، فالعين الراصدة لمبدعنا تلتقط من الواقع، ثم تحلق في سماء الإبداع، وهذا هو سر تألق محمد علوان.

ويبدو أنَّ كفاح أم إبراهيم لم يذهب سدى، والدعاء الدائم له لم ينثر أدراج الرياح، فها هو ذا يقف على قبرها، يصب لها القهوة التي كانت تحبها، يبشرها بصلاح حاله وحصوله على الوظيفة:

"يمه، أنا إبراهيم، أخذ مكانه متربعًا، أخرج فنجاني قهوة من جيب ثوبه، وأخرج حافظة القهوة من كيس بلاستيك في داخله بعض حبات من تمر رخيص، ابتسم أمام قبرها، صب فنجانًا من القهوة، وبدأت رائحة الهيل تنتشر في الأنحاء، صب الفنجان على قبرها، ثم سكب لنفسه فنجانًا آخر، تناول حبة من التمر، شرب قليلًا من فنجانه، استوى في جلسته، غمره طيف ابتسامة، قال يمه: أبشرك توظفت، عدل من جلسته، وأخذ يسرد لها كيف تم قبوله من بين سبعة أشخاص، كان هو الوحيد الذي تم اختياره"[١].

إنَّ الكاتبَ الذي يجعل شخصيات قصصه تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي سبب كيانه[٢].

وبنية النص هنا من المفترض أن تكون بنية حوارية من صوتين (ديالوج)، بين إبراهيم وأمه التي يقف على قبرها، فهو يحرص على أن يحكي لها كل التفصيلات كما كانت تحكي له، فبنية الحوار تقوم على استحضار صوت الراوي فقط ورسالته التي يقدمها بالضمير غير المباشر بوصفه القائم بفعل الحكي، أما صوت الطرف الآخر (الأم)، فقد تم حجبه ليحل محله صوت الراوي الذي يعرض رسالته، ويترتب على ذلك تغير الرؤية من التصوير الحواري، إلى العرض السردي.

---

(١) السابق : قصة رائحة الهيل.

(٢) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م، ص١٨.

ولا نعدم أن نلمح صوت الراوي المفسر حينما يقول عن السبب في اختيار إبراهيم لهذه الوظيفة، نسمعه يعلل ذلك بقوله: وربما كان حجمه شفيعًا له.

والمشهد من حيث هو تقنية زمنية يوهم بالتطابق بين زمن الحكاية وزمن الحكي، فهو يضع أمام المتلقي شخصية تحيا فيه، وتعبر عن نفسها بشكل مباشر على الصعيد الحركي:(أخرج فنجاني قهوة/ صب الفنجان على قبرها/ تناول حبة من التمر)، وهكذا يتحقق أعلى درجات الإيهام في المشهد السردي، لاسيما أنه يضع أمام المتلقي الإطار الزماني للشخصية التي تعرض بأفعالها وحركاتها الحكاية، مما يوهم بالتطابق بين مشهديتها الفنية في القصة، ومشهديتها على مسرح الحياة.

وهكذا تسعى الذات المبدعة دائمًا إلى التعبير عن نفسها بالتواصل مع الآخر، وتلك الثنائية:(التواصل/ التعبير)، مرتبطة أشد الارتباط، بحيث يستحيل أن نلمس تواصلًا يخلو من التعبير الذاتي، أو نرصد تعبيرًا لا يقصد به التواصل؛ وحينما ترقى الذات المبدعة في سياقها الجمعي، فإنها تؤسس رموزًا للتواصل والتعبير، ومع تطور الوعي الإنساني تزداد أنظمة تواصلنا، فتنشأ داخل الأبجدية اللغوية أبجديات متفرعة عنها ذات عمق جمالي وفكري تتجاوز تواصلنا النفعي اليومي، وهكذا ينجح علوان ببراعة فائقة في أن يقيم هندسة حكائية متماسكة ومقنعة، وفي الوقت نفسه تنتهي الحكاية بفلسفة تدل على فكر عميق يكشف جوهر النفس الإنسانية.

نخلص من وراء ذلك إلى التنوع السردي عند علوان بين السرد بوصفيته، والحوار بأحاديته (المونولوج)، وثنائيته (الديالوج)، جاء ذلك كله في لغة لها خصوصيتها تسهم في تشكيل الشخصية التي يسعى إلى بلورتها وإبرازها، ويرتفع بالأسلوب إلى رحاب الفن القصصي، أو يصب الرؤية الاجتماعية البيئية في قالب فني يتميز بالحيوية والجمال والإبهار من خلال اختياره للصفات والأفعال والتنويعات اللفظية والتركيبية، وصولًا إلى اللغة الشعرية أو ما يسمى شاعرية القص، وبهذا تكتمل ملامح الشخصية التي يريد تقديمها، أو يتحقق له ما يريد من عملية إحياء لهذه النماذج البشرية المشرفة والخالدة؛ كي تصبح هذه النماذج هي المعادل الموضوعي لقيمة العمل والكفاح في مجتمعاتنا.

أبعاد صورة الأم عند علوان:

وتشمل هذه الأبعاد: البعد الخارجي الشكلي الحسي، والبعد الداخلي النفسي الوجداني الفكري، والبعد الاجتماعي.

أولًا: البعد الشكلي الخارجي:

ويشمل الصورة الحسية المادية مثل ملامح الوجه وتفاصيله، وقامة الشخصية من حيث الطول أو القصر، إلى جانب مدى سمنتها أو نحافتها، حسنها وجمالها أو دمامتها وقبحها، والمظهر العام أو الهيئة، وربما يدخل في تحديد ملامح الشخصية الخارجية أيضًا وصف ملابسها وهندامها، أو طريقتها في الكلام، أو تناول الطعام، أو إصرارها على ترديد كلمة بعينها أو عبارة محددة في بعض المناسبات وكأنها لازمة لفظية من لوازم الشخصية.

في قصة رائحة الهيل يصف الراوي أمه ببعض الأوصاف الحسية منها: (يبوح وجهها الذي نبتت عليه التجاعيد – وجهها الذي يضيء – رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل).

وفي قصة حلم عمرة يقول عن صديقة أمه: "تذكرت تلك المرأة التي لم تكن تحمل أي قسط من الجمال أو الأنوثة، لا جسدًا ولا وجهًا، وحتى الجسد الذي يشبه مبنى ركب بخليط من الناس قصار القامة وفارعي الطول، جسدًا ضائع بين القصر والطول"(١).

لا شكَ أن البعد الخارجي الشكلي من الأهمية بمكان؛ لأنه يعطينا التصور الكلي أو الجزئي لملامح هذه الشخصية، وبالتالي في الإمكان تكوين انطباع أولي عنها، قد يساعدنا هذا الانطباع في محاولة فهم أو تبرير بعض سلوكيات الشخصية وأفعالها، وبالتالي ندرك مدى مصداقية هذه الشخصية، ومدى ملائمتها للواقع،

وبحكم القيم البيئية والدينية والعادات والتقاليد والأعراف من الصعب على المبدع أن يتناول هذه البعد الشكلي الخارجي الحسي بشيء من التفصيل، وإنما من الممكن التماس معه من بعيد، فلا يعول عليه كثيرًا في فهم ودراسة الشخصيات الفنية.

ثانيًا: البعد الداخلي النفسي:

ويشمل الملامح والأحوال النفسية والوجدانية والروحية والفكرية والعقدية والمذهبية وفي هذا البعد الداخلي يكشف لنا المبدع عن سلوكيات الشخصية القصصية، ومدى تفاعلها مع الإطار الفني الذي تتحرك في محيطه، ورد فعلها تجاه الأحداث التي تتفاعل معها، ففي قصة وجه أمي نراه يقول: "لا أدري لماذا تبكي أمي عندما تودعنا، ولا أدري لماذا تبكي عندما تستقبلنا، لا أدري لماذا تقبل أمي أعيننا المغمضة بعد أن نقبل رأسها وكفيها ٠٠٠حين أخذت القلم تذكرت وجهها الندي بالدمع والحشرجات، لا أعرف لماذا لا يبكي في قريتي إلا النساء، الدمع كان ومنذ البدء تعبيرًا أخرس عن الرفض أو القبول، هكذا قالت لي أمي التي ما زالت تبكي، أي تطهير إنساني عظيم لا يملكه إلا النساء"(٢).

في بعض الأحيان يرتفع الراوي فوق الأحداث، يهيمن عليها لعلمه بكل شيء عن شخصياته الفنية، فنسمع صوت الراوي المنقح المفسر المحلل، فربما يضحي المبدع بإحكام نسيجه الفني من أجل أن يخرج علينا لتوصيل وبث فكرته التي يريد أن يوجهها بلا مواربة، وكأني بمحمد علوان من خلال بنية الاستفهام التي يطرحها في هذا النص لجذب المتلقي، وكأنه يقوم بلعبة تبادل المقاعد بينه وبين المتلقي، فيجلس على مقعد المتلقي ويتخلى لبرهة عن مقعد المبدع الذي سرعان ما يعود إليه بعد أن استوعب وعي اللحظة، بمعنى آخر أن المبدع الجيد هو الذي يحس بإحساس المتلقي ويشعر بشعوره، وكأن المتلقي هنا يريد المزيد من الفهم والإيضاح فيتكفل المبدع عنه بالسؤال ثم الإجابة، وهذا ما يطلق عليه في علم السرد التماهي، وإجابة المبدع تأتي في هذه القصة في إطار تقريري، كأن علوان يذكرني

---

(١) محمد علوان: مجموعة هاتف، قصة حلم عمرة، ص٩١.
(٢) السابق: قصة وجه أمي، ص ٨٧.

بالكاتب المصري الكبير عبد الرحمن الشرقاوي صاحب رواية الأرض الشهيرة، حينما يعلن قانونه الخاص على لسان إحدى شخصياته الرئيسة: أن الذي يفرط في الأرض حتى ولو بالبيع في إمكانه أن يفرط في أي شيء حتى في العرض، فالأرض هي العرض، ففي الماضي القريب كانت هناك أغاني فلكلورية شعبية تتهكم وتسخر ممن يبيع أرضه منها:(عواد باع أرضه يا ولاد، شوفوا طوله وعرضه يا ولاد)، وغيرها.

فعلوان يطالعنا بخبراته الخاصة وثقافته بل وفلسفته في الحياة وكأنه أحد رواد مدرسة أبوللو الشعرية التي ترى المرأة من المخلوقات الملائكية التي يجب أن نتعامل معها من هذا المنطلق، نلمح تماهي علوان مع شخصية المرأة، ونحس بتعاطفه مع قضيتها، فيكفي أنها في تصوره تمثل الطهر الإنساني في أرقى صوره .

قد يلجأ الراوي في محاولته سبر أغوار شخصياته الفنية، أو بمعنى آخر إماطة اللثام عن الجوهر الداخلي للشخصيات، قد يلجأ إلى مسرحة الحدث؛ أي يترك للشخصيات الحرية كي تتحدث هي بلسانها عن نفسها بما يكمل ملامحها، أو يفصل خصائصها، أو تعبر عن أعماقها الدفينة، وهي فيما تنطق به إما أن تضيف الجديد الذي لم يتطرق إليه الراوي، وإما أن يكون ما تنطق به هو التدعيم والتأكيد على رأي الراوي الذي يكتسب المصداقية لدى الجمهور، وتنازل الراوي هنا عن هيمنته وسلطته السردية؛ ليترك لشخصياته الفنية فرصة الوجود المستقل، ويعطيها إمكانية التعبير عن ذاتها داعيًا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده وهو مستوى الرؤية من الخارج، وهو أعلى مستويات التصوير الفني للشخصية، ومن محاولات الراوي سبر أغوار إحدى شخصياته الفنية، هذه الأم التي أهملها زوجها، ولم يعد يهتم إلا بأشجاره في قصة النبتة: "قررت أن تخرج من البيت، لبست العباءة، أحكمت الغطاء على وجهها، غادرت ودخلت إلى المستشفى القريب من منزلها، لم تكن تشكو من شيء، داخلتها رغبة في أن تستوقف الطبيب لتقول له: إن مرضي الذي أعاني منه، أنَّ زوجي يهتم بالأشجار؛ لكنها انكفأت إلى داخلها، وقالت: سوف يقول هذه امرأة مجنونة ... وتعود إلى البيت تقبل أبناءها وبناتها"[1].

وهذا الحوار الداخلي المعبر الرشيق علاوة على كونه سببًا من أسباب حيوية السرد وتدفقه، فهو من الوسائل الهامة في رسم الشخصية وإبراز أعماقها الدفينة، وأحاسيسها الكامنة، وزد على ذلك أنه يخلق التفاعل بين الشخصية وأحدث القصة، ويعطي الأسلوب تنويعًا وتكوينًا يخلق المتعة والتشويق والإثارة في نفس المتلقي.

فالمبدع من خلال هذا (المونولوج)، أو ما نسميه البوح الذاتي أو نجوى الذات، والذي يظهر فيه صوت واحد يبث الفعل الكلامي، ويستقبله في موقف شديد الخصوصية، يحاول سبر أغوار هذه الأم، والولوج إلى عالمها الداخلي؛ كي يستبطن مشاعرها وأحاسيسها في هذه اللحظة المأساوية من حياتها، هذه الأم المهملة من قبل الزوج، والتي أصبحت على هامش الحياة، فقررت أن تتمرد على هذا الوضع المهين لها، والخروج من هذا الجحيم، فتخطت عتبة البيت إلى الخارج عازمة على عدم العودة، حتى تعود لها

---

(١) السابق: قصة النبتة، ص ٦٧.

حقوقها المسلوبة، إلا أن ارتباطها الغريزي بأولادها، وعاطفة الأمومة التي لا تضاهيها عاطفة، هي التي تدفعها للعودة، فهي تقرر التضحية بسعادتها، بحقوقها، بكيانها؛ من أجل الحفاظ على بيتها وأولادها، هذا هو النموذج المشرف للأم الذي يقدمه علوان، والذي يستمده من بيئته المحافظة على قيمها ودينها وأصولها العريقة، وما أكثر هذه النماذج المشرفة للأم في هذا المجتمع.

ثالثًا: البعد الاجتماعي:

لعل انتماء بعض شرائح الأمهات التي قدمها علوان في مجموعة (هاتف)، إلى الأمهات الكادحات كما في (رائحة الهيل)، أو المسحوقات على المستوى الاجتماعي كما في (النبتة)، أو الأمهات التقليديات اللائي لم يتعلمن، والتي منهن من تحرم بنتها من الذهاب إلى المدرسة لمجرد أنها قالت لأمها: إنَّ إحدى زميلاتي في المدرسة سألتني: ألا تحبين ؟ فقلت لها أحب أمي وأبي وأخوتي.

هذه القرائن للأمهات تنسحب على الصورة الذهنية المختزلة في الوعي الجمعي عن طبيعة هذه الفئة البسيطة من الأمهات، وهي التي تجعلنا نقتنع بمصداقية وتصرفات وسلوكيات هؤلاء، ومدى انسجامها مع المجتمع.

المكان والهوية:

لا يمكن إغفال تأثر الثقافة العربية بنظرية (تين) في البيئة، وهو أن الإنسان أو المبدع ابن بيئته التي يعيش فيها، فمع بداية التحولات المجتمعية في العصر الحديث كان المبدع ينتسب إلى الإقليم الذي ولد ونشأ فيه فيقال هذا حجازي، وذلك نجدي، وهذا عسيري، وذاك أحسائي، واحتجنا إلى سنوات طويلة، وتحولات ضخمة حتى رست الهوية الوطنية التي تعبر عن الرقي الحضاري الجامع لهذه الأقاليم السعودية العزيزة علينا.

ولذا نؤكد على قناعة أساسية وهو أن علوان ينطلق في إبداعه من مسلمات راسخة لديه مؤداها أن الأدب لابد أن ينبثق من تراب هذا المجتمع، وأن المبدع ابن مجتمعه يتأثر بما يتأثر أفراد المجتمع من مؤثرات سياسية واقتصادية وفكرية وأخلاقية، وينعكس ذلك على صفحة إبداعه ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد وعقائد ونظم وقيم ومبادئ وأفكار، وهو يعبر عن هموم مجتمعه مثلما يعبر عن تجاربه وأحاسيسه ولا يتوقف عند حدود تصوير الواقع ورصده كما هو، بل يعبر عن رؤيته لإعادة تشكيل هذا الواقع وصياغته.

المكان هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان، ولا شك أن الإنسان ابن بيئته، فهي التي تعطيه الملامح النفسية والثقافية والقيمية، فنحن جميعًا بشر، لكن المكان الذي نولد فيه يحدد سماتنا الخاصة المتميزة ؛ فالتحديد المكاني هو الذي يمنح الحدث القصصي المعقولية والمنطقية والقدرة على الإقناع.

فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الحكاية ببعضها، وهو الذي يسم الشخصيات والأحداث، والمكان يلد السرد قبل تلده الأحداث.

لا شك أن المكان يحدد هوية العمل الفني، فالعمل الفني إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته وأصالته، والهدف من الوصف في هذه الأعمال المرتبطة بالمكان هو استحضار الصفات والأماكن

والهيئات، والاستحضار هنا ليس نقلًا، وإنما هو صياغة متقنة لصور حية مؤثرة، قد تكون مطابقة للصور التي عليها الأشياء الموصوفة، لكنها تبتكر أشكلًا حية تعبر عنها، وتشيع بين جنباتها المعاني، القابلة للتأويل والتفسير، صورة ليس همها نقل الهيئات والألوان، وإنما همها تجسيم الهيئات والألوان، والعمل على إدخالها في حيز الإدراك الحسي والبصري للمتلقي.

نخلص من وراء ذلك إلى ارتقاء تقنيات التعامل مع البيئة عند علوان، بالقدر الذي جعل البيئة بما فيها من مكان وعادات وأعراف تلتحم بالنسيج الفني لقصصه، وتمتزج بها، فهي بيئة فاعلة ومشاركة، أو هي شاهد يدلي بشهادته، أمام محكمة التجارب الإنسانية، أو بمعنى آخر نستطيع أن نقول: إن المبدع تمكن في قصصه من تحويل المكان من مدرك حسي إلى مدرك نفسي، مما أظهر لنا جماليات هذا المكان، فالمكان يوظف توظيفًا جماليًا لدعم عناصر البناء الفني للقصة.

الخاتمـــــة

إذا كان الفنُ القصصي في خلاصته تجارب إنسانية عاشها المبدع بين أوصاله وحناياه ثم نفث فيها من روحه ورؤاه وأفكاره وأحاسيسه ما يجعلها كائنًا حيًا، أو بمعنى آخر اختزال للحياة والواقع في شكل قصصي انصهرت فيه ذاتية المبدع، فإننا نبحث عن هوية هذا الإنسان الذي يقدمه لنا محمد علوان في هذه الأعمال القصصية، فالمبدع هنا تنطلق رؤيته من منظور إنساني، وتلك هي جوهر الدلالة الكلية للشكل الأدبي، فإذا كان الشعر غنائيًا ذاتيًا، والسرد حدثيًا تتابعيًا، والدراما صراعًا بشريًا وجوديًا نفسيًا، فإن القص شكل أدبي دال على الإنسان، وللإنسان، وحول الإنسان، وبذلك يكون اختيار علوان لهذه اللعبة الفنية الشائقة كي يمارس فيها ذاته المبدعة، ويحقق عبرها وجوده الفكري والإنساني.

إنَّ مادة المبدع محمد علوان التي يعرض بها فكره غير محددة ولا مقصورة على تجربة ذاتية أو اجتماعية أو تراثية أو شعبية أو حتى خيالية تتجاوز الواقع، فله مطلق الحرية في التحليق بفكره وتجسيده عبر تجربة إنسانية يستدعيها وعيه من مكان ما أو زمان خاص، ما دامت هذه التجربة قادرة على الحياة والانطلاق من أسر البيئة الخاصة، منفتحة على التجربة الإنسانية العامة، وما دام الكاتبُ قادرًا على إعادة عرضها حية وكأنها تحدث الآن متحررة من سياقها الزماني والمكاني.

هذا وقد عالج هذا البحث العديد من القضايا والمحاور الأساسية ومنها العتبات وتخيرنا منها العنوان والاستهلال عند علوان ودورهما في التشكيل القصصي، ولا سيما أن عنوانات علوان تحمل شفرة لها خصوصيتها، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين العالم الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى.

ويستوقفنا وثوق صلة العناوين بمضامين القصص، مما جعلها منطلقًا ناجحًا قادرًا على جعل صحبة المتلقي لهذه القصة أو تلك محكومة بهدف بعينه؛ هو الربط بين القصة وعنوانها.

أما الاستهلال عند علوان فقد تنوع بين الإبلاغي الإعلامي، والوظيفي، والانفعالي، والاتصال المركب، وإن كانت الغلبة للنوعين الإعلامي والوظيفي، علاوة على المزج بينهما في كثير من الأحيان لإحداث التأثير المزدوج والإيهام القوي للمتلقي، وهذه الألوان من الاستهلالات تنم عن إمكانيات مبدعنا وقدراته الفنية على التحكم في خيوطه الفنية، وحشده لا ستراتجياته في التشويق والإثارة والإمتاع؛ كي

يخاطب مواطن الذوق والحس والجمال عند المتلقي، ومن ثم يهيئه للانخراط في فتنة وجماليات نصه القصصي.

كما ناقشَ البحثُ مستويات الرؤية السردية عند علوان، ورصد البحث أيضًا كيف تنوعت مستويات الرؤية السردية عند علوان بين الرؤية من الخارج، والرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة.

كما رصدَ البحثُ أبعاد صورة الأم في روع علوان سواء من ناحية البعد الشكلي الخارجي أو الداخلي النفسي أو الاجتماعي.