

الموروث الثقافي في قصص محمد علوان

د. إبراهيم محمد أبو طالب

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة الملك خالد

الملخص:

تقوم الدراسة على رصد الموروث الثقافي في مجموعات محمد علوان القصصية الأربع: (الخبز والصمت، والحكاية تبدأ هكذا، ودامسة، وهاتف) موضحةً أنماطه، وطرائق توظيفه، ودلالات ذلك التوظيف، وقد استخدم القاص أنواعاً من ذلك الموروث الثقافي تمثل في قصص الحيوان، وحضورها، وعالم الجن، والأسطورة، والحكاية، وكيف عمد إلى توظيف الشعر بمستوياتٍ ثلاثة رصدتها الدراسة، هي الشعر الشعبي، والشعر الفصيح، و السرد الشعري أو (شعرنة السرد)، كما وقفت الدراسة عند توظيف الخبر القصصي، والعادات والتقاليد الشعبية، وكان التناص حاضرًا مع قصص القرآن الكريم باستدعاء عباراته وكلماته المميزة من خلال الحدث أو الشخصية، وقد وظّف علوان الموروث الثقافي توظيفًا مثيرًا لنصّه السردية، ومحملاً بالكثير من الدلالات، رصدته الدراسة من خلال التحليل الوصفي.

الكلمات المفتاحية: الموروث الثقافي؛ عالم الحيوانات؛ الجن؛ الأسطورة؛ الحكاية؛ الشعر؛ الخبر القصصي؛ العادات والتقاليد؛ التناص مع القصص القرآني؛ قصص محمد علوان.

Cultural Heritage in Mohammed Alwan's Stories

Dr. Ibrahim Mohammed Abu Taleb

Associate Prof. of Literature and Modern Criticism,

Arabic Language and Arts Department

Faculty of Literature and Humanities King Khalid bin Abdul-Aziz University

Abstract:

The study focuses on the cultural heritage in Mohammed Alwan's four stories collection :(Bread, Silence, Story begins Like This, Damisa, and Telephone), explaining its patterns, methods of its functioning, and the implications of that functioning. The writer used a variety of cultural legacy represented in animal stories and its existence, the world of Jinn, the myth, the tale, the poetry, which was functioned in three levels identified by the study which are: popular poetry, the standard Arabic poetry, narrative poetry (poetize the narration). The study focuses on functioning the narrative story, customs and popular traditions; intertextuality was present along with the Quran stories through rendering its phrases, its distinctive words through the action or the character. Alwan has employed the cultural legacy, enriching its narrative text, having a lot of implications identified in this study by the descriptive analysis approach.

Keywords: cultural heritage, animal world, Jinn, Myth, tale, poetry, narrative, customs and traditions, intertextuality with Nobel Quran, Mohammed Alwan's Stories

مقدمة:

أسطوريًا أو فلكلوريًا"^(٢)، ومهما تعددت التعريفات المقترحة للتراث، فإنه في نهاية الأمر "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذاً قضية موروث؛ وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات"^(٣).

والثقافة بحسب تعريف "تايلور Edward Barnett Tylor" (١٨٣٢ - ١٩١٧ م) هي: "ذلك المركب الكلي الذي يشتمل على المعرفة والمعتقد والفن والأدب والأخلاق والقانون والعرف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"^(٤)، وهذا الموروث موجودٌ في ذاكرتنا ويعيش معنا في حياتنا اليومية في أشكال مختلفة وقد يظهر "في تصرفاتنا وتعبيرنا، وطرائق تفكيرنا، ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريًا أو شفويًا، تظلُّ خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مرشحة في الوجدان ومتمركزة في المخيلة"^(٥).

الموروث الثقافي هو الأثر المستمر عبر الزمن منذ ظهوره، ويتجسّد في جوهره الماضي والحاضر والمستقبل، ويدخل ضمن التكوين الرئيسي في ثقافة المجتمع، فيحدد اتجاهات ذلك المجتمع وتفكيره وشعوره، ويتشكّل في جزئياته المختلفة في فنونٍ متعددة تضمّن له الاتصال بها، وبما يعكسها على هذه الفنون القولية والفعلية من أبعاد ذات دلالات ثقافية واجتماعية، تعزّز من عمق أصالة هذا الفن أو ذاك، وتكسبه في تجلّده جوهر الأصل وبذرة البداية. وبما أننا ندرسُ نوع القصة القصيرة تحديداً، فإن أثر ذلك الموروث الثقافي بتنوّعاته سيمدها بأبعادٍ مختلفة نحاول رصدها.

ويتحدد مفهومنا للموروث الثقافي في هذه الدراسة - على تعدد التعريفات اللغوية والاصطلاحية - لكلا المفهومين: مفهوم "الموروث"، ومفهوم "الثقافة" التي لن نخوض في عرض تعريفاتهما الكثيرة، وهي متاحة، ولكننا سنقف على ما نريده من هذين المصطلحين بإيجاز.

فالموروث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد ويعرّف على هذا الأساس بأنه "كل ما ورثناه تاريخياً"^(١). وليس ما كان منه مكتوب فقط كما يرى بعض من الدارسين، بل "يشمل كل ما هو متوارث سواء كان مكتوباً أو شفويًا، تاريخياً أو دينياً،

(٢) د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر؛ دراسة نقدية (١٩١٤ - ١٩٨٦)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١ م، ص ٢٣.

(٣) د. حسن حنفي: التراث والتجديد، القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨٠، ص ٩.

(٤) موقع أرنتروبوس؛ الموقع العربي الأول للأنثروبولوجيا والسوسيوأنثروبولوجيا على الرابط الآتي: <http://www.aranthropos.com/>

(٥) د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية؛ من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ٢٢٦.

(١) د. فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ١٦.

طبيعتها عند نقادها ومنظريها^(١)، وكيف ظل التأصيل فيها يستمد حضوره من ذلك الموروث الثقافي الذي ظهر في جزئيات هذا الفن مضمناً أو ظهر في علاقة جدلية تجمع ثنائيات ضدية من أبرزها: الحضور والغياب، التمرد والانقياد؛ إذ إن حضور مثل هذا الموروث لا يخلو من مؤشرات دالة قد يراها البعض تجديداً، وقد يراها آخرون تأصيلاً، وفريق ثالث يقف موقفاً وسطاً، قد يراها - على أحسن الأحوال والطموح - محاولة لإيجاد صوت خاص من خلال الإمساك بخيطي التجديد والتأصيل لنسج بناء متعايش من هذين الخيطين يمثل لونه الخاص أو صوته الثالث المتفرد نتيجة هذا المزج المتوازن.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى عدد من الأهداف لعل أبرزها ما يأتي:

(١) دراسة مجموعات محمد علوان الكاملة - حتى آخر أعماله وهي مجموعة "هاتف"^(٢) - دراسة وافية، وقراءة متفحصة.

(٢) استكشاف واستقراء الموروث الثقافي في هذه المجموعات، وبيان أنواع الموروث فيها.

(١) يراجع كتاب فرانك أوكونور: الصوت المنفرد؛ مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

(٢) محمد علوان: مجموعة (هاتف)، نادي أمها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

وعلى ذلك فإننا نقصد بالموروث الثقافي هنا ما وصل إلينا تاريخياً من فنون قولية سردية ثقافية انتقلت عبر الوعي الجمعي والمدونة الأدبية للمجتمع العربي، وظهرت تجلياتها بشكل أو بآخر في الوعي الفردي من خلال القصة القصيرة بمفهومها المعروف لدى قاصٍ معاصر.

وسنحدد ملامح بحثنا هذا من خلال عناصره الآتية:

دوافع البحث:

يأتي البحث رغبةً في دراسة السرد في منطقة عسير من المملكة العربية السعودية لفهم أدب المنطقة من خلال أحد أصواتها السردية التي استمرت في كتابة القصة القصيرة خلال أربعة عقود تقريباً.

سؤال البحث:

سؤال مركب تتفرغ منه أسئلة تابعة له وهو: هل وظّف القاص (محمد علوان) الموروث الثقافي في قصصه؟! وكيف وظّفه؟ وما الأنواع الموروثة التي وظّفها في سرده؟، وما روافدها ومنابعها؟ ثم ما دلالات ذلك التوظيف؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في محاولة استكشاف علاقة المجتمع في عسير بالموروث المتنوع، وإلى أي مدى ظلّ هذا الموروث الثقافي في وجدان المجتمع، فظهر من خلال أحدث أنواع الأدب؛ وهو القصة القصيرة ذات الصّوت المنفرد المتجدد - كما هو في أصل

استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها..^(٤).

الدراسات السابقة:

لم نقف على رصد وراقي (ببليوجرافي) خاص بما كُتِبَ عن القاص محمد علوان من دراسات أو مؤلفات، ولم يرصدها حتى القاص نفسه - فيما اطلعنا عليه - رغم وجود مدونة له وباسمه على الشبكة العالمية (الإنترنت)، وندعوه إلى فعل ذلك أو دعوة أحد المهتمين بالنهوض بها، وسنقف على ما تيسر لنا الاطلاع عليه - أثناء دراستنا هذه - مما ذُكر فيه إنتاج علوان، في محاولة أولية نعرض فيها عددًا من الكتب والدراسات على النحو الآتي:

أولاً: الدراسات التي تناولت قصص محمد علوان على وجه الخصوص ووقفت نفسها على معالجة قصصه أو مجموعاته، ونُشرت في كتبٍ أو مجلاتٍ دورية، وأبرزها:

(١) محمد علي علوان بين الماضي ووعود "دامسة"، كتاب قراءات في الأدب السردي: عبد الحفيظ عبد الله الشمري^(٥).

(٣) بيان مدى حضور الموروث في قصص محمد علوان، وكيفية توظيفه، وآليات ذلك التوظيف.

حدود البحث:

مجموعات محمد علوان الأربع التي صدرت ما بين عامي: ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م - حتى ١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م، وهي على النحو الآتي:

(١) الخبز والصمت، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م^(١).

(٢) الحكاية تبدأ هكذا، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م^(٢).

(٣) دامسة، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م^(٣).

(٤) هاتف، ١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م.

منهج البحث:

البحث سيعتمد التحليلي الوصفي الذي يقوم على تحليل النصوص القصصية معتمداً على الاستقرار واستعراض آراء النقاد - ما أتيح إلى ذلك - مع الاستفادة من النظرية السردية (Narratology) التي تهتمُّ بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبنياً ودلالة... ليست السردية نموذجاً تحليلياً جامداً ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى

(٤) د. عبد الله إبراهيم: (موسوعة السرد العربي)، السردية: التلقي، والإيصال، والتفاعل الأدبي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م، ص ٨، ٩.

(٥) عبد الحفيظ عبد الله الشمري: قراءات في الأدب السردي، من مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي، ط ١، ١٤٢٧ - ٢٠٠٦م، (ص ٨٥ - ٩١).

(١) محمد علوان: مجموعة (الخبز والصمت)، دار المريخ للنشر، الرياض - القاهرة، ط ١، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.

(٢) محمد علوان: مجموعة (الحكاية تبدأ هكذا)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.

(٣) محمد علوان: مجموعة (دامسة)، من إصدارات نادي أهما الأدبي، ط ١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

تلك المؤلفات والدراسات بعضها ترصدُ زيادته أو تجديده في المشهد القصصي السعودي، وبعضها الآخر تذكره في إطار المشهد القصصي السعودي بشكل عام، ومنها:

- (١) فن القصة في الأدب السعودي الحديث: د. منصور إبراهيم الحازمي، ١٤٠١هـ/١٩٨١م^(٥).
- (٢) البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة؛ دراسة تحليلية: د. نصر محمد عباس، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م^(٦).
- (٣) القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية دراسة نقدية: د. محمد صالح الشنطي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م^(٧).

(٥) د. منصور بن إبراهيم الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، [تحدث عن الناشر والمقدمات القصصية، وعن تقديم يحيى حقي لمجموعة علوان الأولى بما سماه "ثرثرة حول الخبز والصمت" ص ١٣١-١٣٧، ثم اختار له في الملحق قصتين هما: الجدران الترابية، والمطلوب رأس الشاعر، (ص ٢١٧-٢٢٣)، وذكره مع عدد من القاصين في الصفحات (١٢٥، ١٢٨ - ١٣٠)].

(٦) د. نصر محمد عباس: البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م. [تحدث عن قصص محمد علوان ضمن حديثه عن عدد كبير من القاصين السعوديين، يراجع الصفحات: (٨٨، ١١٣، ١٤٣، ١٤٩، ١٥٥، ١٦٩، ٢٥٩، ٢٨٢)].

(٧) د. محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، دراسة نقدية، دار المريخ بالرياض، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م. [وقف عند تحليل قصص محمد علوان في

(٢) التفاعل بين الذوات في نموذج أفصوصي من مجموعة محمد علوان الخبز والصمت: د. محمد رشيد ثابت^(١).

(٣) البنية القصصية ومستويات الدلالة: قراءة قصص محمد علوان: أ. عبد الله السمطي^(٢).

(٤) "دلالة المكان" في مجموعة دامسة: مكي موكلي^(٣).

(٥) دلالات الألوان في مجموعة (هاتف) لمحمد علوان: د. محمد بن يحيى أبو ملحمة^(٤).

ثانياً: الدراسات التي ذُكرَ فيها إنتاج محمد علوان بشكل أو بآخر في إطار بعض المؤلفات والدراسات الأكاديمية التي تناولت في مجملها القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، والملاحظ أن لعلوان حضوراً لا يُستهانُ به في معظم

(١) د. محمد رشيد ثابت: التفاعل بين الذوات في نموذج أفصوصي من مجموعة محمد علوان الخبز والصمت: بحث ضمن ملتقى نادي القصيم الأدبي الرابع من ٥-٧/١١/١٤٢٩هـ.

(٢) عبد الله السمطي: البنية القصصية ومستويات الدلالة: قراءة قصص محمد علوان: بحث ضمن ملتقى نادي القصيم الأدبي الرابع من ٥-٧/١١/١٤٢٩هـ.

(٣) مكي بن علي محمد موكلي: دلالة المكان في المجموعة القصصية "دامسة" لمحمد علي علوان، بحث استكمال لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير (موازي) في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك خالد، تحت إشراف الدكتور عبدالله حامد، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

(٤) د. محمد بن يحيى أبو ملحمة: دلالات الألوان في مجموعة (هاتف) لمحمد علوان، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، العدد العاشر، يونيو، ٢٠١٥م.

(٧) في الأدب العربي السعودي؛ فنونه واتجاهاته، ونماذج منه: د. محمد صالح الشنطي، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م^(٤).

(٨) أصوات سعودية في القصة القصيرة: أحمد فضل شبلول، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م^(٥).

(٩) آفاق الرؤية وجماليات التشكيل؛ مداخل نظرية ومقاربات تطبيقية في القصة السعودية المعاصرة: د. محمد صالح الشنطي، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م^(٦).

(٤) القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية: د. طلعت صبح السيد، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م^(١).

(٥) ثقافة الصحراء؛ دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصرة: د. سعد البازعي، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م^(٢).

(٦) الاتجاهات الفنية للقصة في المملكة العربية السعودية: د. مسعد بن عيد العطوي، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م^(٣).

الخبز والصمت، والحكاية تبدأ هكذا، يراجع الصفحات (٢٠٤ - ٢١٤).

(٤) د. محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي السعودي؛ فنونه واتجاهاته، ونماذج منه، حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٤١٧هـ. [تحدّث المؤلف عن التحديد والتجريب في قصص علوان، ووصفه بأنه من رواد الحساسية الجديدة، وقدّم عرضاً موجزاً في صفحة ونصف عن مجموعتي الخبز والصمت والحكاية تبدأ هكذا، ثم ذكر قصة لا شيء مع تحليل لها. الصفحات: (٣١٧ - ٣١٨، و ٤١٦ - ٤٢١)].

(٥) أحمد فضل شبلول: أصوات سعودية في القصة القصيرة، دار الوفاء، الاسكندرية، ط ١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

(٦) د. محمد صالح الشنطي: آفاق الرؤية وجماليات التشكيل؛ مداخل نظرية ومقاربات تطبيقية في القصة السعودية المعاصرة، حائل، منشورات نادي حائل الأدبي، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م [تحدّث عن محمد علوان في مواضع من كتابه، وأفرد في المقاربات التطبيقية - دراسة في نماذج مختارة - حديثاً عن قصة (إمغربية)، (ص ٣٥١-٣٥٣)].

الصفحات الآتية: ١٤٣، ١٤٥، ١٤٧، ١٦٥، ١٦٩، ٣٢٨، ٣٣٢، ٣٣٧)، كما ضمّن في هذا الكتاب بحثه عن "التوظيف الأسطوري في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية"، الذي سبق نشره في العدد الأول من مجلة بيار، الصادرة عن نادي أبها الأدبي، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، (ص ١٢٠ - ١٣٦) وقد أشار فيه إلى بعض قصص محمد علوان في ص ١٢٣، ١٢٤.

(١) د. طلعت صبح السيد: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط ١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

(٢) د. سعد البازعي: ثقافة الصحراء؛ دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصرة، شركة العبيكان، الرياض، ط ٢، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م. [أفرد فيه بحثاً بعنوان "مرآة الحداثة المشروخة: قراءة أولية لأربع قصص لمحمد علوان" يراجع الصفحات (١١٩ - ١٢٥)، ثم أشار إليه مع غيره في (ص ١٣٨، ١٦٨)، وكان قد نشر القراءة في اليوم الثقافي، الأحد، ٢٠ جمادى الأولى ١٤٠٥هـ، عدد (٤٣١٤)].

(٣) د. مسعد بن عيد العطوي: الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، من إصدارات نادي القصيم الأدبي ببريدة، ط ١، ١٤١٥هـ. [عرض فيه عرضاً لمجموعتي

- (١٣) القصة القصيرة السعودية في كتابات الدارسين العرب: أميرة الزهراني، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م^(٤).
- (١٤) مبدعون من عسير في القصة القصيرة: ممدوح القديري، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م^(٥).
- (١٥) قصص من السعودية: إختيار وإعداد: يحيى سبعي، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م^(٦).
- (١٦) توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، للباحثة: حصة بنت زيد سعد المفرح، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م^(٧).

- (١٠) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، (القصة القصيرة)، د.معجب الزهراني، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م^(١).
- (١١) صورة الرجل في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية: منال بنت عبد العزيز العيسى، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م^(٢).
- (١٢) صورة المرأة في القصة السعودية: د. محمد بن عبد الله العوين، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م^(٣).

- (٤) أميرة الزهراني: القصة القصيرة السعودية في كتابات الدارسين العرب، دار ابن سينا للنشر، ٢٠٠٢م.
- (٥) ممدوح القديري: مبدعون من عسير في القصة القصيرة، إصدار نادي أبحا الأدبي، ط ١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، [يحتوي الكتاب على نظرة عامة بانورامية عن القصة عمومًا، وفي عسير تحديدًا، ثم يعرض عددًا من المجموعات القصصية لأحد عشر قاصًا، ومنها عرضٌ عن مجموعة دامية، ص ٧٨-٨٣].
- (٦) يحيى سبعي: قصص من السعودية، صنعاء، إصدارات صنعاء عاصمة الثقافة العربية، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، [كان إختيار نص لمحمد علوان ضمن ٧٠ قاصًا وقصّة؛ تمثّل المراحل المختلفة للقصة السعودية، بالتعاون مع موقع القصة العربية الإلكتروني].
- (٧) حصة بنت زيد سعد المفرح: توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، رسالة استكمال لمتطلبات درجة الماجستير، نوقشت بتاريخ ١٤ ربيع أول ١٤٢٦هـ، الموافق ٢٣ أبريل ٢٠٠٥م بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، [وقد تناولت بعض قصص محمد علوان، يراجع فيها الصفحات: (٥٧، ٦٠، ٦٨، ٧١، ٨١، ١٥٢، ١٧١-١٧٣، ١٧٩، ١٨٣)].

- (١) د.معجب الزهراني: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، (القصة القصيرة)، دار المفردات، الرياض، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مجلد ٤، [عَدَّ علوان من كُتَّاب المرحلة التحديثية مع عدد من الأسماء يراجع الصفحات: (٨، ٩، ٢٠، ٣٦) وقد اختار نصَّ قصة (الحكاية تبدأ هكذا) ضمن الموسوعة، (ص ٥٥٣-٥٥٦)].
- (٢) منال بنت عبد العزيز العيسى: صورة الرجل في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (١٣٩٠-١٤١٦هـ = ١٩٧٠-١٩٩٦م، النادي الأدبي بالرياض، ط ١، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، وأصلها رسالة ماجستير نوقشت في ١٨/٤/١٤٢٢هـ [وفيها استدالات متفرقة من صورة الرجل في قصص محمد علوان مع عددٍ من كُتَّاب القصة في المملكة، يراجع الصفحات: (١٣، ٢٢-٢٦، ٥٤، ٦٠، ٧٠، ٧١، ٨٧، ٨٩، ٩٣، ٩٧-٩٩، ١٨٥)].
- (٣) د. محمد بن عبد الله العوين: صورة الرجل في القصة السعودية؛ بحث علمي يرصد الرؤية الاجتماعية إلى المرأة بأطيافها المختلفة في القصة والرواية السعوديتين؛ مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط ١، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، [وهو عمل كبير نُشر في مجلدين عدد صفحاته (١٧١٤) مزوّد بفهرس للأعلام أحال فيها إلى قصص علوان (٥٦) مرّة].

والتحويلات: راوية عبد الوهاب الجحدلي،
١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م^(٤).

(٢١) أصواتٌ قصصية -مختارات من القصة
القصيرة السعودية، لجنة التأليف، دار المفردة للنشر،
١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م^(٥).

(٢٢) الجدار والإنسان "قراءات في
ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها": د.
حسين المناصرة، ٢٠١٥م^(٦). وغيرها^(٧).

(٤) راوية عبد الوهاب الجحدلي: المكان في القصة القصيرة
السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥، المفهوم
والدلالة والتحويلات، من مطبوعات النادي الأدبي بالرياض،
ط١، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، [تناولت بعض قصص مجموعة
دامسة، وأثر المكان فيها، وبعضها يرد ذكرها في الهامش على
سبيل التمثيل، يراجع الصفحات: (٨٠)، (٨٤)،
٩٠، ٩٦، ١٠٢-١٠٤، ١٢٢، ١٣٩، ١٤٩، ١٨٤،
٢٣٤، (٢٣٥)].

(٥) لجنة التأليف: دار المفردة للنشر: أصوات قصصية -مختارات
من القصة السعودية، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط١،
١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م. [اختاروا علوان فيها قصتين: الجدران
الترابية، وعين الذئب، (ص ٣٩٥-٣٩٩)].

(٦) د. حسين المناصرة: الجدار والإنسان "قراءات في ثقافات
القصة القصيرة وجمالياتها، الرياض، مطابع جامعة الملك سعود
للنشر، ط١، ١٤٣٦/ ٢٠١٥م [تناول الحديث عن علوان
في الفصل السادس بعنوان ثلاثة أصوات سعودية قاصّة في
إيقاع مأزوم، مع القاصين حسن النعمي وعبد الحفيظ
الشمري، محلاً قصة هاتف، ص ٨٥-٨٧].

(٧) ومما نشر في المجالات أو الملتقيات الثقافية من حديث عام أو
قراءة يُذكر فيها محمد علوان وبعض قصصه يراجع: سمير
مصطفى الفيل: قراءة نقدية لعشر قصص سعودية، مجلة ببادر
العدد (٢) ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م، (ص ١٢٦-١٢٧) ود. محمد

(١٧) شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة:
د. كوثر محمد القاضي، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م^(١).

(١٨) تقنيات الوصف في القصة القصيرة
السعودية: هيفاء بنت محمد الفريح،
١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م^(٢).

(١٩) انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية
السعودية (نصوص وسير): خالد أحمد اليوسف،
١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م^(٣).

(٢٠) المكان في القصة القصيرة السعودية بعد
حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥، المفهوم والدلالة

(١) د. كوثر محمد القاضي: شعرية السرد في القصة السعودية
القصيرة، وزارة الثقافة والإعلام، دار المفردات للنشر والتوزيع،
الرياض، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م. [وضعت علوان في
تقسيمها ضمن عدد من القاصين أسمتهم أصحاب السرد
الكثيف، (ص ٤٠-٤١)، ولها تقسيم ظريف هو: السرد
الشفيف، والكثيف، والعنيف، ووقفت في تحليلها عن الفضاء
الخارجي وواقعية المكان عند بعض قصصه،
يراجع فيها الصفحات: (٢٣٢-٢٣٥، ٢٤٤-٢٤٦،
٢٧٠-٢٧٤)].

(٢) هيفاء بنت محمد الفريح: تقنيات الوصف في القصة القصيرة
السعودية ١٤٠٠-١٤٢٠هـ، دراسة تحليلية، نادي الرياض
الأدبي، والمركز الثقافي العربي، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م
[هي في أصلها ماجستير بجامعة الإمام محمد بن سعود
الإسلامية، كلية اللغة العربية، ٢٠٠٦م].

(٣) خالد أحمد اليوسف: انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة
العربية السعودية (نصوص وسير)، الرياض، مؤتمر الأدباء
السعوديين الثالث، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، [تعريف موجز
بالقاص، واتبعه بقصة "النبته"، ص ٧٢٥-٧٢٦].

سنة ١٣٩٢هـ (١٩٧٢م)^(٣). له من النتاج الأدبي: "الحبز والصمت" عن دار المريخ بالرياض (قصص قصيرة)، صدرت سنة ١٣٩٧هـ، و"الحكاية تبدأ هكذا" عن دار العلوم بالرياض (قصص قصيرة)، صدرت سنة ١٤٠٣هـ، و"دامسة" عن نادي أ بها الأدبي (قصص قصيرة)، صدرت سنة ١٤١٩هـ، و"لذاكرة الوطن" (مجموعة مقالات متفرقة)، صدرت سنة ١٤١٤هـ، "هاتف" عن نادي أ بها الأدبي (قصص قصيرة)، صدرت سنة ١٤٣٥هـ، ويعدُّ من "الجيل الأول من كتّاب القصة في منطقة عسير"^(٤).

وهو عضو مؤسس بمؤسسة عسير للصحافة والنشر، وأشرف لسنوات متفرقة على الصفحات الثقافية في كل من جريدة الرياض، ومجلة اليمامة، وشارك في أمسيات قصصية في النوادي الأدبية، وفي جمعية الثقافة والفنون. وعمل في وزارة الإعلام منذ تخرجه سنة ١٣٩٤هـ، وتدرّج في العمل فيها إلى أن أصبح وكيلاً مساعداً لشؤون الإعلام الداخلي. متزوج وله ثلاث بنات وابنان.

وفيما يلي سنعرض للموروث الثقافي الذي ظهر في قصص محمد علوان من خلال ثلاثة مباحث يتناول الأول منها: الموروث الشعبي متمثلاً في عالم

ثالثاً: بعض الدراسات نُشِرَ باللغة الإنجليزية مثل دراسة الدكتور سلمى خضراء الجيوسي (الأدب الحديث من جزيرة العرب)^(١) التي تحدّث فيها عن ريادة الشعراء، والمسرحيين، وكتّاب القصة القصيرة في الجزيرة العربية مع مختارات لأربعة وتسعين أديباً من المملكة العربية السعودية، واليمن، وعمان، وقطر، والبحرين، والإمارات العربية المتحدة، والكويت.

نبذة تعريفية عن القاص^(٢):

هو محمد بن علي بن محمد علوان من مواليد ١٣٦٧هـ/١٩٥٠م، أ بها، جنوب المملكة العربية السعودية، التحق بقسم اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة الملك سعود (الرياض آنذاك)، وتخرج فيها

منصور المدخلي: قصة القصة، مجلة ببادر العدد (٣٠)، ربيع الثاني ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، (ص ١٢٤)، ود. لميا باعشن: خطاب التنوير في القصة القصيرة السعودية، كتاب ملتقى جماعة حوار (خطاب التنوير قراءات في مشروع التنوير النقدي والإبداعي في المملكة)، الكتاب الثاني، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ١٤٣٣هـ/٢٠١١م، (ص ٢٤٤ وما بعدها)، ومن ملخصات البحوث دراسة بعنوان "صورة الأم والبحث عن الهوية في قصص محمد علوان - مجموعة (هاتف) أمودجاً" للأستاذ الدكتور زكريا علي أحمد كوينه، كتيب ملخصات مؤتمر الهوية والأدب ٢، السرد في منطقة عسير، نادي أ بها الأدبي، ٧-٨ شعبان ١٤٣٨، ص ٦٥.

(١) Salma Khadra Jayyusi: The Literature of Modern Arabia (An Anthology), London , And New york, Kegan Panul, 1988.

(٢) مدونة محمد علي علوان على الرابط الآتي: <http://www.mohammedalwan.com/index.php>

(٣) قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، داره الملك عبد العزيز، ١٤٣٥هـ، وللقاموس رابط على النت: <http://darahservices.info/saudiliterature/athu.php?no=594>

(٤) د. أحمد عبد الله التيهاني: نشأة وتطور فنون الأدب في منطقة عسير: رصد تاريخي ١٣٥١-١٤٣٠هـ، نادي أ بها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠١٥م، ١٠٣.

على هذه الأرض، استمدَّ حضوره من حاجة الإنسان إليه في حياته وسخَّره الله له لمنفعته وغذائه، وتحوَّل عبر التاريخ إلى فاعل في حياته وفي مخيلته وفي واقعه، وتحوَّلت فيها بعض الحيوانات إلى معبودات حين لم يفهم الإنسان البدائي سرَّ قوَّتها وطبيعة وجودها وعلاقته بها، فحوَّلتها في خياله إلى مقدَّس وجسَّده في أيقونة^(١) معبودة ليدفع شرَّها عنه أو يجلب خيرها إليه، وقد عدَّ بعض الانثروبولوجيين (الإناسيين) "الطوطم الفردي وليد معتقدٍ متحوَّل عن فكرة قدرة انتقال روح الإنسان إلى أيَّة مادة حية أو غير حية في حال شعوره بالخطر على حياته رغبةً منه في إيجاد أسلوب حماية ما خشيةً على حياته"^(٢).

ومن هنا ندركُ بعض الموروث الحاضر الممتد في عقل البشر من عبادتهم وتقديسهم لبعض الحيوانات، كما لدى عددٍ من الشعوب والقبائل المختلفة.

(١) الأيقونة: صورةٌ أو تمثالٌ مُصنَّعٌ لشخصية دينية يقصد بها التبرُّك، أو غلافة صغيرة من فضة أو ذهب تُحفظ فيها ذخيرة من ذخائر القديسين وتعلَّق في العنق عادة، وتطلق على العلامة أو الرمز لبرنامج معيَّن تمَّ تخزينه داخل الحاسوب، وتظهر على سطح المكتب، وبالنقر عليها يتم فتح هذا البرنامج. أما الطوطم: فهو كيانٌ يمثل دور الرمز للقبيلة، وأحياناً يقدَّس باعتباره المؤسس أو الحامي، وكانت الطوطمية موجودة لدى عرب الجاهلية، إذ كان لكل قبيلة صنمٌ خاص بها على صورة حيوان أو جزء من الإنسان. ينظر: قاموس ومعجم المعاني متعددة اللغات على الرابط: <https://www.almaany.com>

(٢) رندا قسيس: سردايب الآلهة، آي- كتب، الناشر الإلكتروني العربي الأول للكتب، ٢٠١٢م، ص ٣٣ وما بعدها (بتصرف).

الحيوان، والجن، والأسطورة، والحكاية الشعبية، والعادات والتقاليد، ويعرض المبحث الثاني للموروث الأدبي من خلال محورين هما: الشعر، والخبر القصصي، ويظهر المبحث الثالث في الموروث الديني من خلال التناصِّ مع القرآن الكريم.

المبحث الأول: الموروث الشعبي.

يحمل الموروث الشعبي آفاقاً كثيرة، ويمثِّل في حمولته تلك تراكمًا معرفيًا كبيرًا يمتح منه الأديب ويوظفه في إبداعه، وعلى قدر ما يحمله ذلك الموروث من عمقٍ ضاربٍ في الوجدان الجمعي وفي المتخيل الثقافي والإنساني على حدِّ متكامل ومتداخل، فإنه يمثِّل مادةً ثريةً للإحياءات، وجاهزة التأثير بما يمتاز به ذلك الموروث من تراكمٍ في الخبرة وتراكمٍ في المستويات الدلالية الثرية، ومن هنا كان اهتمام القاصِّ علوان الذي تجلَّى في أعماله من خلال حضور عالم الحيوان بتداعياته المكثفة، وعوالم أخرى فوق طبيعة كالجَن، وكذلك في حضور الأسطورة، والحكاية الشعبية، كفنون قولية، وفي حضور العادات الشعبية والتقاليد كمارسات حياتية وأفعال سلوكية، وفيما يأتي بيان وتفصيل.

١: عالم الحيوان:

من اللافت في مجموعات القاصِّ حضور الحيوانات بمسمياتها ورموزها المختلفة بحيث لا تخلو معظم القصص من ذكر لأحدها أو لأكثر من حيوان يدخل في بناء السرد. وللحيوان دلالاته الموروثة أدبيًا وشعبيًا وثقافيًا، وهو شريك الإنسان

وكلب أصحاب الكهف، وغيرها، وقد ارتبط كل حيوان من هذه الحيوانات بقصة نبي، أو بحكاية قوم كما هو معلوم.

ومن هنا تبرز أهميتها السردية في الموروث، وما يرتبط بحديثنا هنا عن مجموعات محمد علوان القصصية نلاحظ أنه لا يأتي بها في قالبها الطوطمي أو طقوسها البعيدة بشكل مباشر، ولكنها لا تخلو من ظلال ذلك التأثير بالموروث، وقد يأتي بعضها محملاً بدلالات رمزية يسقطها القاص على السرد ليوضح فكرة أو يعالج رؤية أو يشبه لغرض وصف الطباع المستقرة في الذهن بين شخوصه وتلك الحيوانات المستدعاة لاستكمال بنية السرد، وقد يفتحها على أفق الحكايات الخرافية، وعوالم الجن، والأسطورة.

يوظف القاص "الديك" - في قصة تحمل اسمه - توظيفاً عميقاً وساخرًا فكها في نفس الوقت لا يخلو من دلالة قصد بها تصوير الحقيقة التي يراها الإنسان من زاوية رؤيته المحدودة والوحيدة، كما عبّر بها التراث الإنساني بكهف أفلاطون، ورؤية الحقيقة المتمثلة في حوار مع طلابه عن الشمس وإخبار الآخرين عنها ممن ما يزالون في الكهف، ومواجهة الحقيقة الصّادمة، وربما القاتلة، وذلك تجسيد للصراع بين الحقيقة والوهم، فيقيس العالم من تلك الزاوية، ويظن الحقيقة متجسدة في ذلك الذي تصوّره ولمسه واتضح له من خلال رؤيته الأحادية البسيطة.

وليس ببعيد حضور الكثير من تلك الحيوانات في الأدب الشعبي بما تحمله بعضها من قصص وخرافات وأساطير ترسّبت في الذهنية الاجتماعية، وغدت ذات حضور في التفكير، وكذلك تحوّل كثير من الحيوانات ذات الرموز المختلفة إلى أيقونات، غدت علامات تجارية خاصة بكبريات الشركات الاقتصادية.

هذه الحيوانات لها وظيفة في الكون، وحضورها الطبيعي أدخل عليه الإنسان حضوراً ذهنياً وأسطورياً وتصورات خاصة، وتعامل مع هذه التصورات بطرائق شتى، وصنّفها في حياته بحكم علاقة النفع والضرر، وعلاقة الخير والشر، فالمألوف منها قريب إليه مستأنس في حياته، والمتوحش الضار بعيد عنه، وحين لم يفهم سرّ ذلك الشرّ في علاقته به حوّله إلى رموز يسيطر عليها بالاسترضاء المتخيل حيناً أو الدفاع والتجسيد المتوهم في تصويرها وتثبيتها الأيقوني في رسمة بسيطة أو نحت يعلّق كتميمة تدفع شره أو تجلب حظه، ومن هنا ربما ظهرت طقوس عدّة في حياته وممارساته السلوكية تجاه تلك الحيوانات.

نجد حضور الحيوان بمختلف تجلياته الحقيقي والرمزي في حياتنا وفي موروثنا الشعبي والأدبي وحتى الديني ففي القرآن الكريم نجد الكثير منها بقصصها ومحمولاتها الدلالية للتأمل حيناً ولمشاركة الإنسان في هذا الكون حيناً آخر، ومن ذلك على سبيل التذكير لا الحصر: بقرة بني إسرائيل، وناقاة صالح، وحوث يونس، ونملة سليمان وهدده، وذئب يوسف،

بكى بكاءً مرّاً.. وبدأ يتخبّط بكفيه كما كان وعاد إلى سيرته الأولى، داخل الظلمات والتوجس والحذر والأصوات التي تملأ المكان، سمع الديك وهو يؤذّن، رغم هذا الحزن طافت ابتسامة منكسرة وكأنه يسلي نفسه.. لقد شاهده " (ص ٢٣).

هذه الابتسامة ستمتد إلى روح القاص الساخرة ربما لتظهر بجلاء في ختام القصة التي تمزج بين الفكاهة والتأمل الفلسفي بين المعاناة والألم والروح الساخرة، بما يربط بين الجد والهزل في تناقضات الحياة، وحالات الإنسان وتتضح المفارقة المقصودة في النص بين اهتمامات الأم وطموحاتها في ولدها، وبين معرفته للعالم الذي يقيس ما فيه من خلال لحظة نور واحدة رأى فيها الديك/ المعادل هنا للحياة للنور للإبصار، ثم يعود لظلامه من جديد. "ثم يكبر ويظل الديك معه مقياساً لكل شيء، والدته تصف له العروس القادمة، وحسنها، وأخلاقها" لكنّه يسألها "بصوت مرتعش والحزن يملأ كل كلماته: وماذا تشبه من الديك؟! بكت الأم بصمت، وهو يكرّر السؤال: وماذا تشبه من الديك؟ لم يسمع الإجابة لاذ بغرفته وظلامه" (ص ٢٤)، هكذا يعود إلى ظلام الكهف وغيبوبة السؤال عن الحقيقة وغموضها من جديد.

وإذا كان ربط المعرفة وقياسها بالديك في هذه القصة فإن ربط الإنسان بالجمال ودورانه حول معصرته معصوب العينين هو دوران الحياة بلا رؤية واضحة، وبما يحمله الجمل من دلالات الصبر وعوالم

هذا العمق الفلسفي الواضح صوّره القاص في قالب حكاية شعبية تستمد حضورها من تكرارها بمسميات مختلفة في مجتمعاتنا العربية فهي هنا الديك، وفي حكايات أخرى قد يمثّلها التيس أو الحصان وهكذا.

وفي قصة الديك هذه يصف السارد شخصية طفلٍ أعمى منذ أن كان صغيراً حتى كبر، ودخل في مرحلة المراهقة، ثم بدأت الأم في البحث عن زوجة له، وقد ظلّ أبواه يبحثان عن علاج له من العمى أعواماً في القرية وسافرا إلى الرياض.

تحضر الحكاية الشعبية داخل هذه القصة الواقعية من خلال مفردة الحكيم الشعبي الأصيلة، وهي مفردة (فجأة)، فتكون فاتحة لتغيير حالة العمى وامتداد الحكاية "وفجأة فإذا بالظلام الذي أطبق عليه ينقشع، وحينئذٍ أبصر منزله، وجه أمه، لكن بؤرة الإبصار لديه تركّزت في ذلك الديك الذي دخل عليه المكان ليشاهده لأول مرة.. صاح بأمه.. وبكاءً مخبولٌ يجتاحه، قبّلتها، وبكت، حين أخبرها أنه يراه. لم تصدق، وقالت له: أنت صاح؟! ذرف دمعاً وأقسم بالله، يكفي شوفتي للديك" (١).

وبين فجأة الإبصار وفجأة العمى يقع عنصر الحكيم وامتداد المخيال السردي لهذه القصة "فجأة

(١) محمد علوان: مجموعة (هاتف)، سبق ذكرها، قصة الديك، ص ٢١، ٢٢. [سنحيل إلى القصة عند ذكرها لأول مرة في التحليل، ثم نكتفي بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن بعد ذلك تحفيقاً من كثرة الهوامش].

ليحققوا حزمة من نور، وبين حال الجمل في معصرته ليحقق قليلا من الزيت، إنه تصوير لواقع القرية في زمن الاعتماد على الأرض وعرق الأكف وزراعة الطعام، تصوير لا يخلو من طموح شاب في التحليق في سماء الغربة/ الخروج عبر طائرين يحملاينه لاكتشاف المجهول، لمغادرة القرية المكان المحصور في لحظة من لحظات العمر.

ويحضر الجمل في أكثر من قصّة من قصص علوان رمزاً عربيّاً مصاحباً لحياة الإنسان وشريكاً له في أسفاره واستقراره، ولكن في لحظة بؤس ومعاناة "تركت الجمل يأكله الحرب.. النمل لا يزال يجمع الطعام للشتاء"^(٢)، "الجمل يقتات من سنامه وأنت ذهبت بعيداً.. انتظرناك طويلاً" (ص ٣٠).

وقد يجسّد القاص فعل الحيوان الفطري بفعل الإنسان المفترض تحقّقه لتغيير واقع ما، ولبيان خروج الإنسان من حالٍ إلى حال كمن يغيّر جلده، يقول في قصة (الخبز والصمت)، وهي ذات دلالات متنوعة أبرزها فعل الرفض، وقول "لا" للأب المتسلّط الذي سيواجهه الابن لمرة واحدة، محاولاً بذلك الخروج عن سلبيته واستلابه المطلق، وهذه المرّة سيقولها ليحدد مصيره بالزواج ممن لا يريد لها هو ويريد لها أبوه، ويبرز الصمت في القصة معادلاً للقهر، للزمن القديم، للتربية الصارمة، ويختتم السارد عوالمه تلك بظهور الحيوان في توظيف مقصود كمعادل موضوعي غير مباشر للتغيير، من خلال الثعبان

الصحراء، فقد ربط القاص بين الجمل المسيرّ والإنسان المخيرّ الحر الذي لا يتطور ربطاً قصصياً ماهراً، حين صوّر دوران الجمل دون أن يعرف بأن الأرض ما زالت تدور، وفي المقابل على إنسان القرية أن يغيّر حاله، ويطوّر نفسه لا أن يظل ثابتاً متشبثاً بواقع بدائي يجعله يدور في حلقة مفرغة كأنها معصرة، يسير فيها دون أن يغادرها أو يخرج للعالم ليجد أسباباً أخرى للعيش "الحبّ لم يعد ذلك الالتصاق بالأرض والجمل والمعاصر.. الحبّ صار كيف تصطاد في سماء غريبة طائرين؟ يحملائك لتكتشف أن الأرض لا تزال تدور.. وأنت تدور معصوب العينين كالجمل.. وليس لك حتى سنام واحد.. المسافر يقود ناقته.. تحلقوا.. المجنون صاد حوتاً.. الأرض تنبت الطعام.. الأكف تزرع العرق.. والجمل والرجال تدور من أجل حزمة من نور.. لكن هذه المرة بلا عصابة"^(١).

هذا الخيال في طائرين يحملاينه يفتح على قصص السندباد، وعوالم ألف ليلة وليلة الخرافية، ولكن لا تغادر واقعية القاص ومباشرة تعبيره الذي لا ينهض به ليرسم عالماً خرافياً، ولكنّه يقصد به مجرد الخروج عن عوالم القرية وطبيعة العيش البسيط فيها بدلالة النهاية التي يكتفها القاصُّ بجمل متلاحقة، ولا تقدم تغييراً للواقع سوى نزع العصابة عن الرجال الذين يشبهون الجمال، إذ لا فرق في ما يدورون حوله

(١) محمد علوان: مجموعة (الخبز والصمت)، سبق ذكرها، قصة "يحكى أن"، ص ٥٣.

(٢) قصة "الجدران الترابية"، ص ٢٩.

محدثه نفسها: لا الكلب الجائع يستسيغ تناول الحب المنتور فوق الأرض ولا العصفور يملك الجرأة فيلقطه .. خلاف أزي.. خلاف النوعية وخلاف القدرة وفي مجمل الحالات لا بد من وقوع ضحية"^(٢).

هنا لحظة تأمل بسيطة تقوم بها سعدى مراقبة حاجة العصفور للحب (بفتح الحاء) المنتور على الأرض ليسد جوعه، وحاجة الكلب للعصفور حين يلتهمه ليسد جوعه -أيضاً- في هذا الصراع الأزي من أجل البقاء، يقابل ذلك حاجة للحب (بضم الحاء) لسد جوع فطري من نوع آخر يحضر في تأمل سعدى ومراقبتها لحياة الديك مع دجاجاته بما يربط بين العالمين الحيواني والإنساني من احتياجات بيولوجية أولية مشتركة، " أعادها إلى يقظتها صياح الديك يفرد جناحه الأيسر. يدور حول نفسه مراراً.. واثقاً من قدراته متباهياً بريشه الغزير، الدجاجة استكانت في النهاية تحته، وكانت لحظة.. نفض الديك ريشه والدجاجة انتزعت جسدها رفع رأسه وتحت عرفه الأحمر كان صوته مليئاً بالنشوة.. جذبت سعدى القرية من فوق مؤخرتها وسارت وحرارة غريبة تنبعث في أوصالها.. " (ص ٦٦).

حضور الحيوانات في قصص علوان لا يخلو من محمولات رمزية تحيل إلى المؤلف في عُرف الناس عن تلك الحيوانات كالتشاؤم والتطير من بعضها، والتفاؤل والاستئناس للبعض الآخر، فالكلاب

يقول: "سقط الحزن في قاع القلوب.. وفي القنديل ذبالة عطشى.. وخرج ثعبان من جحره بعد أن غير جلدته" (ص ٣٧).

هذا الربط بين فعل الطبيعة وما يجب على الإنسان فعله، حيث كل الكائنات من حوله تمتلك فعل التغيير بحكم جبلتها، هل هو رمز أراد القاص لمحاولة التغيير أو أنه لما يحمل الثعبان من محمولات رمزية طوطمية ارتبطت في موروث الإنسان لاتقاء شره وحذر صدره؟! إنها النهاية المفتوحة ذات أفق التوقع المتعدد.

وتحضر الثعابين في أكثر من قصة من قصص مجموعات علوان بدلالات متعددة، وقد ترتبط مباشرة بتشبيه يميلها إلى عوالم البشر، يقول في قصة (حدثنا رجب عن زهبة): "أعرف أن الواحد منكم سيبيع أخاه.. في داخلكم وحش اسمه الامتلاك.. ثعبان أملس ناعم يُدعى الأناينة (...). الثعابين وحوش الأرض ديدانها التي تتجمع على بوابة القرية ستكبر.. تتكاثر.. ستهدم كل الأسوار.."^(١).

وقد يجعل القاص الحيوان شريكا لبطل القصة في بطولته للأحداث، ففي قصة (هو وابنته والكلب) نجد الأبطال في هذه القصة هم: سعدى، والكلب، والعصفور بتفاصيل صغيرة في حركة بناء السرد، "تقف سعدى فوق ظهرها قرية ماء.. نظرت إلى الكلب الجائع وإلى العصفور الخائف.. ابتسمت

(١) محمد علوان: مجموعة (الحكاية تبدأ هكذا)، سبق ذكرها، قصة "حدثنا رجب عن زهبة، ص ٧٨.

(٢) قصة "هو وابنته والكلب" مجموعة الحكاية...، ص ٦٥.

ويبرز التشاؤم مع حضور الغراب ونعيقه، والغراب رمزٌ تراثي له حضور واسع في الأدب الفصيح والشعبي على حدٍ سواء، ولا ذنب له، فكل الأمر أن الإنسان ربما لم يعجبه لونه الأسود الفاحم فقرن به كل سواد من البؤس أو التشاؤم أو الحزن، على أنه ممن علّم الإنسان كيف يوارى سوءة أخيه، ولم يسؤل له قتله! وله في المدونة الشعرية مثلاً أبياتٌ كثيرة أسقطَ فيها الشاعر تصوّراته عن هذا الغراب المسكين ابتداءً من مشيته التي لم تعجبه (فهول ما بين هذا وذا.. فلا ذا تأتي ولا ذا حصل)، وقد كُنّوه لمشيته هذه بأبي المرقال، إضافة إلى وصفه بغراب البين، وتحويله إلى رمز للفقد (وبذاك خبرنا الغداف الأسود)^(٢)، وللغراب حضور كبير لدى العرب في أمثالهم وفي أشعارهم^(٣)، ولا يختلف الأمر في القصص حين تذكر هذا الطائر^(٤).

ولكنه يأتي في قصص علوان بلون أبيض في قصة (نعيق الغراب الأبيض) يبدأ القصة بقوله: "غادر

(٢) ديوان النابغة الذبياني: شرح وتقديم: عباس عبد السّاتر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٤١٦ هـ/١٩٩٦ م، ص ١٠٥ [والغداف من أسماء الغراب].

(٣) ينظر منها مثلاً: علي عبد العزيز علي أبو سنيينة: الغراب في الشّعْر الجاهلي، أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠١٢ م، [نسخة pdf على النت].

(٤) ينظر منها مثلاً: قصص العرب، موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادير وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي، إعداد إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٢٣ هـ/٢٠٠٢ م، ص ٢٨٤ وما بعدها.

والقطط حاضرة بكثافة في أكثر من قصة، ومن ذلك على سبيل المثال قصة (كانت النقطة ضيقة.. بادئ الأمر) حيث يربطها بمدلول الوفاء وبجياة الإنسان يقول: "كان كلبه شرساً ابتلع الطائر لم يلحظ ذلك.. رتت على الكلب التفت إلى الخادم قال له: أيهما أوفى الكلب.. أم القط؟! قال ولم يرفع رأسه: الكلب ووفى للإنسان أما القط فـوفى للمكان. - وأنت ووفى لمن؟! - قال له: لك يا صاحب السعادة." (١).

وتحضر القط في قصة (بلاغ كاذب) (ص ٥٧)، وقصة (لا شيء) (ص ٦٣) مستأنسة طوّافة غافية أو متكورة كطبيعة القطط، وقد يصوّر بعض حالاتها المعتادة في أكل صغارها، ولكن بما يوحي برمز إنساني أو بحال من تغير الأحوال في تقلبات الطبيعة "تساقطت أشجار النخيل واحدة إثر أخرى، وأكلت القططة صغارها الخمسة" قصة (النجم والحداء) (ص ٣٣)، "القطط العمياء الصغيرة التي لا تلبث أن يموت نصفها إما أن تقوم بأكلها، وإما أن يقترب القطُّ ذو الوجه المملوء بالجراح والندوب بذلك يواصل مسيرة الأسرة كل ما حانت له فرصة لممارسة قانون الطبيعة" قصة (يمامة عمياء)، (ص ٨٣)، وكما تأخذ نفس القصة في مجموعة هاتف حديثاً واسعاً أبطاله القط، والضب، واليمامة، (ص ٨٢).

(١) قصة "كانت النقطة ضيقة.. بادئ الأمر" مجموعة الحكاية...، ص ٤٥.

العربي قضاياه المصيرية بالكلام فقط، وفيها إسقاط لما أراده القاص من تعبير عن موقف رافض. ولا يخلو رمز الغراب بلونه الأبيض من دلالة أن ما حدث ويحدث قد أحال لونه من السواد المألوف فيه إلى البياض - دلالة مشييه - مما رأى وشاهد، ويعبر عنه بوضوح القصد في نهاية القصة "شاب يا سادتي.. شاب في مدينتي الغراب" (ص ٧٣).

ثم يصوره بما يعتقد الإنسان فيه من النحس وعلاقته به متسائلا عن علاقة الفزع بينه وبين الإنسان في قصة (العرس) يقول: "لا أعرف كيف جاءت بلون الغراب، ذلك الوهج الفضي الذي بلون جناحه، مموتٌ هذا الغراب، لا يفزع من حيوان كاسر قدر فرعه من الإنسان، والإنسان إن رأى الغراب، فذلك يوم النحس!!" (٢).

وقد يشارك الغراب في التشاؤم طائرٌ آخر هو البومة، يرد ذلك في إشارة يربط فيها القاص حضور البومة بحركة بطلة القصة الغريبة كما في قصة (حدثنا رجب عن زهبة) "عادت حين نعقت بومة.. تشاءم الناس.. وضحكت كثيرا حين مرقت أمام أعينهم تنهد الرجال.. بكت النساء..." (٣).

وقد يحضر الموروث الشعري مرتبطا بتوظيف قصص الحيوانات وحضورها لدى علوان من خلال

المدينة غراب أبيض اللون بعد أن طاف بها تسعا وفي العاشرة تمامًا أعلن المذيع أن قافلة كبيرة من الجياع سوف تغزو المدينة" (١).

هنا يوظف الحدث مع الزمن الذي يرتبط بالغراب حين يأتي بخبر مشؤوم له بعد رمزي غزو الجياع للمدينة، ثم يصرّح بذلك في تصرف السيدة البيضاء حين يسقط طائر غريب اللون فوق سطح العربة الخضراء التي يقودها سائقها فتصيح فيه "عد إلى المنزل واستبدل العربة، فأنا أتشاءم من موت طائر غريب عند قدمي"، هذه القصة مكثفة جدًا، يلعب فيها حضور الغراب الأبيض أكثر من دلالة، فهو يرتبط بأحداث المدينة والحياة فيها: "غادر المدينة غراب أبيض اللون، وطاف بها سبعا وفي الثامنة دقت ساعة المستشفى ليعلن الطبيب عن ميعاد قدوم طفل ماتت أمه وعاش" (ص ٧٣)، هنا حدث فردي بعد حدث الجوع الجماعي السابق، ثم سيكون مؤشرا تشاؤميا مركبًا للجوع والضياع مع تدرج تنازلي في مرات الطواف "غادر المدينة غراب أبيض اللون.. وطاف بها ثلاثًا وفي المرة الرابعة أعلن المذيع أن قافلة الجوع والضياع قد تمّ دحرها بقصيدة حوليّة وخطبتين.. (ص ٧٣).

هذه الأحداث من جوع جماعي، وميلاد يصاحبه موت، وضياع، وكلام من خلال (قصيدة حولية، وخطبتين) ارتبطت بحضور الغراب الذي يُحمّل فيها دلالات التشاؤم، وكيف يعالج الإنسان

(٢) محمد علوان: مجموعة (دامسة)، سبق ذكرها، قصة

"العرس"، ص ٣١.

(٣) قصة "حدثنا رجب عن زهبة" مجموعة الحكاية...، ص ٧٨.

(١) قصة "نعيق الغراب الأبيض" مجموعة الخبز والصمت، ص ٧٢.

وظَّف فرسَ النائب رمزا للسلطة، والفئران القادمة من البحر رمزًا للمستعمر، ولكن في قالبٍ ساخرٍ يمرُّ من خلاله أفكاره التنويرية، ففي قصة (المطلوب رأس الشاعر) سقطت في البئر فرسُ النائب لكن الشاعر لم يذكرها في شعره، ومضى يتحدث عن محاكمة الفئران التي أكلت شفاه سبعةٍ من الحملان الصغيرة، وأكلت كتابَ القرية، وللأفأر حضور قصصي رمزي يظهر في أسطورة هدم سد مأرب الشهير التي تجعله سببا في هدم السدِّ ورمزا للفساد.

ولكن القصة هنا تجعل الفئران قادمة من البحر بما يدل على بعدها الرمزي المراد "جاءت الفئران من صوب البحر في ليلة انتحر فيها القمر، وأكلت فيما أكلت كتابا مخطوطا يحكي تاريخ القرية وشفاه سبعة من الحملان الصغيرة.. ضجَّ الحاضرون بالضحك حين رأوا الحملان الصغيرة بلا شفاه.. صاحوا في صوت واحد: إنها تضحك، وبكى شاعر القرية.. فنبتت تحت قدمه شوكة كبيرة انغرزت في الأثناء المترهلة.. فانبجست دمًا ولبنا"^(٤).

هنا لا يخفى مدلول هذا التوصيف الرمزي وتصرف الجماعة التصرف المسلوب الجاهل إزاء هذا الحدث، وضحكهم الذي لا يدلُّ على إحساس بخطورة ما جرى، فحين يضحكون يبكي الشاعر المختلف الخارج بتأمله وإحساسه عنهم، ثم يدعو إلى محاكمة الفئران هذه الدعوة يراها أهل القرية جنونًا،

(٤) قصة "المطلوب رأس الشاعر" مجموعة الخبز والصمت، ص ٧٩.

البيت الشعري المعروف لحמיד بن ثور الهلالي الذي يصف فيه الذئب بقوله:

ينام بإحدى مقلتيه ويتقي ...

بأخرى المنايا فهو يقظان نائم^(١)

دون أن يشير إلى البيت صراحةً، ولكنَّه حاضر في ذهن القاص، يبي عليه قصة كاملة هي قصة (عين الذئب) التي ينهيها بهذه اللحظة الكاشفة بعد حديث طويل مع النفس، وتداعيات كثيرة يربط فيها شخصية صديقه سالم بطل القصة النائم، وبين ما سمعه ويحفظه عن الذئب الذي ينام بعين واحدة "صحتُ به.. سالم أتصدق حكاية الذئب الذي ينام بعين واحدة. ضحك كثيرًا ثم قال: اعذرني فأنا لم أقل لك بأنَّ واحدة من عيني هي عينٌ زجاجية"^(٢).

وهو بذلك يمدُّ أفق التوظيف على التراث الشعبي أيضًا؛ حيث الطبُّ الشعبي الذي يقال فيه بأن "من استصحب عين الذئب تدفع عنه قوَّة البله، ولا يفرغ في الليل، وتمنع من الصرع، ومن علَّق عين ذئب لا يقربه شيء من السباع والهوام واللصوص..."^(٣).

كما وظَّف القاص تلك الحيوانات بأبعادها المختلفة لإثراء نصِّه السردي استثمر الرمز، فقد

(١) ينظر: أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: المستقصى في أمثال العرب، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٩٨٧م، ج ١/ص ٦١.

(٢) قصة "عين الذئب"، مجموعة الحكاية...، ص ٨٣.

(٣) د. فضل بن عمار العماري: الذئب في الأدب العربي، جامعة الملك سعود، ط ١، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م، ص ٢٢٦، ٢٢٧.

وهو وابنته والكلب، وعين الذئب، ومرثية فرس
اعتذرت من السباق) في المجموعة الثانية "الحكاية
تبدأ هكذا"، وقصة (الديك، وبمامة عمياء) في
المجموعة الرابعة هاتف.

وإذا لم يحضر الحيوان والطير بمسماه يظهر في
عناوين القصص بمكانه الذي يعيش فيه مثل: قصة
(الأفصاح لها لون واحد) في مجموعة دامسة، وقصة
(قفص) في مجموعة هاتف، وإذا لم يحضر الحيوان
-أيضاً- بأكمله أو بمستلزماته يحضر بعض أجزائه
كصورة ربط مستمرة وحضور غالب في قصص
علوان مثل هذه الصورة السردية التشبيهية المنتزعة من
الريف وعوالم القرية بإنسانها وحيوانها: "مسحت
بظاهر كفها أنفها الباردة.. والذي تشبّه أمها بأنه
مثل أنف بقرتهم لا يجفُّ أبداً.." (١).

ذلك هو حضور الحيوان بعوالمه المختلفة في
قصص علوان وظّفه توظيفاً سردياً مقصوداً ساهم في
إثراء نصوصه، وفتح آفاقها على الموروث بكل
امتداده وتنوعاته.

٢: الجن:

عالم الجن في قصص علوان يأتي تصويره من
خلال معتقدات شخصياته، وكيف أنها تتلبس
ببعض الحيوانات مثل الضب أو القط أو اليمامة أو
أي حيوان آخر، كما تظهر في حكايات الجدّات في
القرية، ويصوّرها القاص بعبارات شعبية على ألسنة
تلك الشخصيات، وهي قولهم: إنها من (آمنّا بالله)

وهي قصة ذات عمق رمزي - كما أشرنا- حيث
تظهر فيها فئران البحر رمزاً للغزو ومعادلاً للقادم
المداهم للقرية وتاريخها وكتابها واستقرارها، ولما يقوم
به من تدمير وتغيير، تأكل الشفاه لتسكتها عن
القول، وتأكل الكتاب بأحرفه، وذلك لمصادرة
التاريخ المكتوب، فلا قول حاضر ولا تاريخ باقٍ،
والحيوان هنا هو بطل القصة الأول، بين الفاعل/
الفعلان، والمفعول/ الحملان، وعلى الرغم من مقاومة
الشاعر وبكائه المستمر ورفضه لما يجري، وهو رمز
العلم هنا ومعادل لامتداد حضوره العربي التراثي كنيّ
في قومه، لكنه لا يُسمع، بل يُعدّ ما يقوله ويأتي به
ضرباً من الجنون، ويُجازى بالقتل في النهاية لأنه لم
يذكر فرس النائب، ولم يتحدث إلا عن شفاه
الحملان، وأوراق كتاب القرية التي كان اسمها
(ناعمة) فتحوّلت إلى (نائمة)، لكن فرس النائب
كانت أعلى من رأس الشاعر (ص ٨١).

ومما سبق تتضح أهمية توظيف الحيوان في قصص
علوان، واعتماده عليه بموروثه الحكائي وبمتخيله
الشعبي والتراثي من ناحية، وبواقعية مشاركته لنا في
حياتنا اليومية من ناحية أخرى، وقد تبين ذلك في
قصص توظيف الحيوانات في مجموعاته الأربع
-تقريباً- بحيث إذا لم تحضر باعتبارها بطل في القصة
أو مشاركة في البطولة بشكل أو بآخر، فإنها تحضر
في عناوين القصص مثل: قصة (الجنادب، ونعيق
الغراب الأبيض، والطيور الزرقاء) في المجموعة الأولى
"الحبز والصمت"، وقصة (الأحصنة لا تريح أبداً،

(١) قصة "الجسر" مجموعة الحبز والصمت، ص ٤٢.

غيره.. لا بدّ من دخوله ينتهي بي إلى منزلهم..^(٣)، ثم يمضي القاص في تصوير عوالم الجن بفعله المسند إلى الغائب "يقولون" ومفتاحه الأقاويل والحكايات التي لا تنتهي، وتشكّل مصدر ذلك الاعتقاد في أذهان الأطفال وتصرفاتهم حيال ذلك بالخوف والفرع والجري، "يقولون: إنه مسكون بالجن.. ولجثّ الشارع وأطرافي مثلجة من الرعب.. قرأت الفاتحة - المعوذات - غنيث بصوت مرتفع سيرعب الجن هذا الغناء الذي يفتقد الراحة والهدوء.. مررتُ بسلام عدتُ بقليل من الهيل.."^(ص ٣٩).

هذه الروح الساخرة في طريق جلب الهيل من دار آل مسعود ستكون في العودة أكثر طرافةً حين يعود وهو يحدث نفسه راسماً خطة العودة، وسيطرة عالم الجن حاضرة في ذهنه، فيظن أي صوتٍ جنّاً "سأمرق مسرعاً خلال هذا المكان المرعب.. الفاتحة المعوذات ليتني أحفظ ياسين والكرسي.. فجأةً سمعت صرخة شديدة. كان نباح كلب مفزع، وصلتُ البيت مرتعش الأطراف والهلع يملأ تعابير وجهي لا بد أنه جني في صورة كلب.. إن الجن تأخذ أشكالاً كثيرة كما قالت جدتي.. نجوت.. تناثر الهيل من الفرع.."^(ص ٣٩).

هذه النهاية المضحكة في تصوّف طفوليّ بريء يوضّح أثر حكايات الجدات وحضورها في عالم القرية، ويصورها القاص تصويراً فنيّاً غير مباشر ليعرض بأسلوب قصصي موقفاً رافضاً غير معلن من

أو من (العياذ بالله) تحاشياً من نطق اللفظة مباشرة خوفاً منها، ويلوذون بالله مؤمنين به، ومتعوذين من شرّها وحضورها.

وبذلك يدخل هذا التوظيف ضمن أحداث خرافية ترتبط بالنص لتقوم بتوظيفه لإبراز المعنى الخفي "الذي تركز عليه في النص، وتكون على ألسنة الحيوانات... لتقدّم عبرةً وحكايةً تتستر وراء مواقف بسيطة"^(١).

وهذا النوع من الحكايات وعوالمها ما زال يعيش بيننا وتمثله في حياتنا وتصرفاتنا، والسبب كما يرى النقاد يعود إلى "أنها ببساطة كان وراءها قصاصون بارعون جمعوا بين الفطنة وقوة الحفظ وقوة الخيال والزخرفة في الكلام"^(٢) ويبرز توظيفها في قصة (الحب والمطر) من خلال تصوير خوف الأطفال من عوالم الجن الناتج عن تربية خاطئة تمارسها الجدات والنساء في وجدان الطفل وخياله مما يترك أثره في أنفسهم تصوّراً مخيفاً، وقد يظهر في تصرفاتهم البريئة التي توضّحه بجلاء هذه القصة في تصوّف بطلها الطفل الذي يشبه الكثير من أطفال الثرى، يقول: "انطلقتُ كالسهم كان منزلنا في طرف الحي ومنزل آل مسعود في الطرف الآخر.. لم يكن يرعيني سوى ذلك الشارع المسقوف الضيق الذي لا أملك طريقاً

(١) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٨٢.

(٢) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نضدة مصر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٤٤.

(٣) قصة "الحب والمطر" مجموعة الحكاية...، ص ٣٨.

مساحةً للحوار وانتظار نهاية البراهين التي تنتهي كالعادة من قبلي: كل ذلك زيف وليس هناك حقيقة تدعم رأيك.. ثم تقفل ملامح وجهي كل باب للحوار فيصمت منكسراً^(٢).

وبعد ظهور الضب في نفس القصة تظهر اليمامة، ويعود الحوار ثانيةً حول حقيقتها، وأن جنيا يتلبس بها، ولكن هذه المرة لا يقاوم ضمير المتكلم (الذات الساردة بوعيها) هذه القضية، ويجعلها مفتوحة لأنه لا يعرف جواباً لعدم جرأة القط على افتراس تلك اليمامة، وفي ذلك مؤشر على أنه ربما خالطه اعتقاد بما يذهب إليه الآخرون من تلبس الجن ببعض الحيوانات والطيور أو أنه لم يستطع المقاومة وسكت كما يفعل ذلك الكثير في نظرتهم للغيبات والسكوت عليها حين لا يجدون الجواب الشافي والتعليل المنطقي لهذا الموضوع المتجدد المتكرر، "عادت الأفكار من جديد داخل البيت بأن اليمامة من (آمنًا بالله) فكيف يمكن أن تمر عليها هذه الفترة الطويلة بدون حركة؟ وحين يرون البسمة على وجهي بشيء من التذمر بقولهم أنت لا تصدقنا ثم يردفون بسؤال آخر، لماذا لم يجرؤ القط على افتراسها؟.. لم أعرف جواباً..."^(ص ٨٥).

ثم يصنع السارد نهايةً مفتوحة لا تقدّم جواباً حول مصير اليمامة العمياء، والقط المشحون بالرغبة والملامح القبيحة حيث إنه "في اليوم الرابع جاء من يحمل النبأ العجيب بأن الحمامة العمياء [وهنا خلط

تلك الحكايات في وجدان الأطفال، وما تسببه من أثرٍ على خيالهم وحياتهم، وهو بذلك يقدم بعض آثار تلك القصص على الوعي وترسباتها فيه، وهي في أصل بنيتها الحكائية تدخل ضمن الواقعية السحرية التي تبرز في عالم "لا يمكن أن نسميه واقعياً ولا يمكن أن نسميه فانتازياً... لأنه يجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا"^(١).

وقد يصور السارد موقفه الرافض هذا بشكل مباشر باعتباره مثقفاً، مستنكراً تلك القصص عن عوالم الجن، وتلبسها بالحيوانات من خلال وصفها كظاهرة اجتماعية حاضرة بقوة لدى الآخرين ممن يؤمنون بها، كما تصور ذلك قصة (يمامة عمياء) يعرض ذلك من خلال حدثٍ في إحدى الحدائق، وهو بهذا المكان المفتوح يرصد الظاهرة على مستوى الوعي الجمعي للناس يقول: "وفي تلك الحديقة صادفَ هرج ومرج فقد عُثِر على ضب متوسط الحجم ذات نهار في المسبح مما أثار الصراخ والهلع والتساؤل، وهل دخل من تلك الفتحة الصغيرة التي تفضي إلى الشارع أم جلبه أحد الأبناء إلى المنزل.. كان صغيراً أو ربما اختبأ طوال فترة نموه دون أن يلحظه أحد، لكن هذه الحقائق لم تعجب بعض أفراد الأسرة التي تؤكد أن هذا الضب من (آمنًا بالله) وأن أصله جنّي، ثم يدعم وجهة نظره بقصص شتى سمعها أو قرأها لا سيما حين يجد في ملامح وجهي

(١) د. حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، نسخة (pdf) من

موقع كتب عربية على شبكة الإنترنت، ص ٢٤.

(٢) قصة "يمامة عمياء" مجموعة هاتف، ص ٨٢-٨٣.

خلال قصة (خضراء) التي يصف فيها السارد عالم القرية وكتاب السحر الذي يملكه أحد أبناءها الموصوف بأنه "شرس لا يعيش إلا على أذية الناس وسرقة بساتينهم.. سجن أكثر من مرة، يتيم.. استولى زوج أمه على كل نقوده.. وخلق منه وحشًا.. ينتقم لذاته المهزومة"^(٣).

هذا الشخص - على الرغم من معرفة أهل القرية بشره - يصدقونه لأنه يمتلك كتابًا، واجتمعت القرية المسكونة بعوالم عنتره، وسيف بن ذي يزن، وأبي زيد الهلالي، وخليفة الزناتي اجتمعوا يمسكون بمشاعبهم التي يصورها القاص وكأنها سيوف تلك الشخصيات السَّيرِيَّة الشعبية المستقرة بطولاتها في الوجدان الشعبي، والحاضرة بحكاياتها وبطولاتها في أذهانهم. "حلقة كبيرة اجتمع فيها شباب ضخام الأجساد يرتكزون على تلك المشاعيب نظر إليها بهيبة فكأنها سيوف ذي يزن وأبي زيد الهلالي.. والخليفة الزناتي..."^(ص ٦٧).

نعود إلى كتاب السحر الذي يمتلكه ذلك الشخص ويستغل احتياج بطل قصة خضراء إلى محبوبته الصغيرة، وهو المراهق لكي يجعلها تجبه، ويظفر منها بكلمة ولو تطور الأمر فبقبله، "التفت إليَّ وكأنه يخفي سرًّا ثم جذبني من أذني بقوة أمتني وهمس بعد أن التفت يمنة ويسرة: تستطيع بواسطته أن تحضر الجن.. وتطلب ما تشاء.. أي شيء يخطر على بالك.

بين مسمى اليمامة والحمامة] غادرت وأن لا ريش متناثرًا ولكن الإفريز الذي كانت تقف فوقه يحمل آثارًا واضحة لمخالبتها الرقيقة وتكاد تكون واضحة.. هل حدث ذلك من كمية الخوف الذي يصهر جسدها الصغير عبر السمع والشم والذي بكل تأكيد تضاعف مرات عديدة؟ الغريب أيضا أن هذا القط.. لم يُر منذ ذلك الحين.."^(ص ٨٦).

وتنتهي القصة بهذه النهاية المفتوحة على الاحتمالات، وكلمتا (عجيب، وغريب) اللتان وردتا في هذه النهاية عن اليمامة العمياء والقط تظل ذات أفق غرائبي^(١) يرتبط فيها عالم الجن بالحيوانات، وعلاقة الإنسان بها من خلال موروث الحكايات والتصورات الشعبية، وذلك يبين أن الأدب هو المعادل الفني للواقع حيث "يعيد إنتاجه ويقاربه وفق طقوس ووسائط لغوية وتخيلية خاصة وحساسة هي التي تميزه عن واقعه ومرجعته، وتخوّل له استقلاله وهويته كظاهرة إبداعية"^(٢).

ثم تنفتح عوالم الجن في قصص علوان على السّحر واستغلال المشعوذين لحاجة الناس البسيطة في القرية التي يصوّر فيها بسخرية وفكاهة ذلك العالم من

(١) الغرائبية أو الغريب: "هو ما يرد في نصّ سردي من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقليًا" معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م، ص ٣٠٠.

(٢) نجيب العوي: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التحنيس، بيروت - الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٧، ص ١١.

(٣) قصة "خضراء"، مجموعة الخبز والصمت، ص ٦٨.

الأقاويل وتمثّلها"^(١)، وجاءت في القرآن الكريم في أكثر من موضع بلفظ "أساطير" على صيغة الجمع، قال الله تعالى: ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾^(٢)، ﴿ إِنَّ هَذَا إِلَّا آسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾^(٣)، غيرها^(٤)، وتعدّ الأسطورة كما رصدها نقّادها "المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية في ما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدى للواقع المعرفي والجمالي والتطور الإدراكي للإنسان"^(٥)، بل إنها تعدّ "ثمرة الجهد الإنساني لفهم الطبيعة وتسمية ظواهرها"^(٦)، ومن هنا تكمن أهميتها في أنها "كانت بديلاً عن العلم

- أي شيء؟ وضحكت ضحكاً صادقاً صافياً. وقلت له: أتدري ماذا أطلب؟ هز رأسه مبتسماً قبل أن أتفوه بشيء [عرفت أيها الذئب الأغبر توذّ مقابلة خضراء] (ص ٦٧)، ثم يطلب منه عشرين ريالاً مقابل أن يجلس مع خضراء التي يسعى إليها جميع الشبان يحدثها.. بل ويقبلها" (ص ٦٨)، ولكن المبلغ كبير جدا فيتفاوض معه "وجهه مليء بالسخرية مني: أتعرف ماذا قال لي صاحب الكتاب؟ إنه حاول اختيار [جني فقير] كذلك مثلك.. أما البقية فهم يطلبون الذهب.. بل ويطلبون المشاركة في المزارع والبيوت" (ص ٦٩).

ثم يطلب منه عشرة ريالات وسيتوسط له في الباقي مع تساؤله واستغرابه: "حتى الجن يقبلون الوساطة حسبت أنها وقف علينا بني البشر" (ص ٧٠).

وبهذا ينهي قصته بروح ساخرة حين يقبل أم خضراء، فيصحو "على لظمة قوية فوق وجهي والباب يغلق واللغات تنصب.. وأنا أضع طرف ثوبي في فمي وألوذ بالفرار" (ص ٧١)، وبذلك يضع نهاية ساخرة تنويرية غير مباشرة، يوضّح فيها احتيال صاحب كتاب السحر وعوالم جنّه المزعومة.

٣: الأسطورة:

مثّلت الأسطورة في دالها اللغوي معنى الأباطيل والأساطير أحاديث لا نظام لها، يقال: "سطر فلان على فلان إذا زحرف له

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وهاشم محمد الشاذلي ومحمد أحمد حسب الله وسيد رمضان أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، مادة: (سطر)، ص ٢٠٠٧.

(٢) الفرقان، آية ٥.

(٣) الأنفال، آية ٣١.

(٤) ورد ذكر «أساطير الأولين» بصيغة الجمع في القرآن الكريم تسع مرات في السور الآتية: الأنعام آية/٢٥، الأنفال/٣١، النحل/٢٤، المؤمنون/٨٣، الفرقان/٥، النمل/٦٨، الأحقاف/١٧، القلم/١٥، المطففين/١٣.

(٥) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، ط ١، ١٩٨١م، ص ١٦.

(٦) صموئيل هنريهوك: منعطف المخيلة البشرية؛ بحث في الأساطير، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط ٣، ٢٠٠٤م، ص ٦.

الشرق وقصصه وخيالات ألف ليلة وليلة وعوالمها، إنه شخصٌ مختلفٌ منذُ الميلادِ والتَّبَّتِ الأول؛ حيثُ تأتي أول جملة في القصة بنمط الحكاية والرواية عن راوٍ مجهول يُسندُ إليه الحديث، ويفتح أفق السرد بصيغة المضارع المستمر مع كل حكي "يقول الراوي: نبت شارق من أرض لا توارى فتنها إلا عن الكارهين، انشقَّ مثلما الصرخة، تكوّنَ حتى كاد النَّخلُ أن يجنَّ به، ملأ الصحراء حتى ضاق البحر به، فإذا بالموج الذي يلطم الشيطان لم يكن له همٌّ إلا أن ينزاح قليلاً داخلًا الصحراء" (ص ٣٩)، هذا الميلاد الأسطوري لشارق مع مظاهر الطبيعة واحتفائها به يذكر بالروح الشرقية في ميلاد أبطالها الأسطوريين الذين يتأثر مولدهم البرُّ والبحر، وتتغير ملاحظتهما، ثم ها هو يضيق، ولعلَّ في العبارة تناصًا مع روح "عمرو بن كلثوم" الذي تضيق الجهات بقبيلته "تغلب": "ملأنا البرَّ حتى ضاق عنَّا..."^(٥)، فهل استحضر القاص هذا المعنى في وعيه أو لا وعيه وهو يسرد، أو أنها روح الإنسان الشرقي تظهر حين يصف، فتؤسِّط الأشياء والكائنات في عوالمها؟ ربما، المهم أن "شارقا" هذا يَنبُتُ، ويتكوّن، ويتشكَّل بهذا الشكل المختلف "نبتَ شارق، والليل يمطر على الصحراء، حتى أثنخنها بالماء لم يكن يشبه صحبته،

(٥) ديوان عمرو بن كلثوم: جمعه وحققه وشرحه: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص ٩١ [وقام البيت: ونحن البحر نملأه سفينا].

في تاريخ ما قبل العلم، وفي أنها تحفظ الأحداث والوقائع غضة طرية ناعمة"^(١).

تقوم عددٌ من قصص علوان على أسطورة بعض الشخصيات القصصية التي تُحمَّل دلالات أسطورية تظهر في الغريب من وضعها أو المبالغة في قدراتها مما يكسبها تلك الدلالات الأسطورية أو بما يفتح أفقها السردى بالدرجة الأولى على عالم الحكيم والأساطير المحلية والعربية، ويرى بعض النقاد أنه "كثيراً ما يعرض على الأساطير ويوظفها توظيفاً سطحياً في قصصه أو ربما يحيلنا إلى أساطير محلية أو حكايات قروية، فيجعل قصصه تتدرَّب بلونٍ من الغموض"^(٢).

كما يرى آخرون بأن ذلك منهجُ الكتاب الشَّبَاب في المملكة حيثُ يعمدون إلى "أسطورة الواقع وترميزه، بمعنى صياغة الأسطورة من رحم الواقع باستغلال عناصره المنظورة والمألوفة والارتقاء بأحداثه إلى مستوى الأحداث الأسطورية واستلال الرؤية من خلال ذلك"^(٣).

تمثِّل قصة "شارق"^(٤) تجربةً جديدةً لدى القاص في أسطورة هذه الشخصية التي تحمل من عنوانها روح

(١) فراس السواح: لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢م، ص ٣٦.

(٢) د. مسعد بن عيد العطوي: الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص ٢٠٥.

(٣) د. محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص ١٤٢.

(٤) قصة "شارق" مجموعة دامية، (ص ٣٧ - ٤٢).

بشكل جماعي، قالوا بصوت واحد: كان شارقٌ مختلفًا.. " (ص ٤٠).

وهنا تبرز تقنية توظيف السارد الواقعي المجدد في الإحالة على الراوي المتخيل بصيغة التخييل في فعل السرد باستعارته من السيرة حينًا، ومن أسطورة الشخصية حينًا آخر تلك الشخصية التي عاشت ألف عام وغيرها من الصفات، وتسليم الجميع بهز الرأس والصوت الواحد الممثل للمسلمات الشعبية بأنه كان مختلفًا، ثم يأتي استمرار الزمن واتصاله في حضور هذه الشخصية منتقلا من كهول القرية إلى شبابها بهذه الصياغة السيرية أيضا "يقول الراوي -والعهدة عليه- إن كهول القرية وشبابها ظلوا يتحدثون عن "شارق" قرابة عام كامل وعلى مدار جلسة واحدة، وأن الأصابع الناحلة ظلت تسقيهم القهوة المرة. وغريب الأمر، أن شارقا كان معهم يشرب القهوة، له أصابع ناحلة... " (ص ٤٢).

هذه الاستمرارية والتكرار في الشخصية وتوالدها الحكائي هي مصدر تخيل القصة وأسطرة شخصية شارق الذي يتكرر في وجدان الشعب، ويستمر في أحاديثهم، بل ويحضر في ممارساتهم اليومية مع القهوة وأحاديث السمر، مع فعل العادة والقول وثنائية الحضور والغياب، والوضوح والغموض، والواقع والأسطورة في آن معا.

ثم تحضر شخصية أخرى ذات بعد أسطوري هي شخصية بائع الحكمة في قصة (حدثنا

ولم تكن صحبته تحبه.. قيل إن أمه حين داهمها المخاض لم تسمعه يصرخ كبقية الأطفال.. " (ص ٣٩).

هنا الميلاد المختلف للشخصية الأسطورية يحملها السارد دلالات الميلاد الغريبة غير العادية كما هي طبيعة ميلاد البطل في السيرة الشعبية^(١) التي ترصد الميلاد بدءًا، ثم تمضي في المتابعة لحياة البطل، ولكن هنا لا وجود لامتداد سيرتي لأنها تُقدّم في إطار سرد قصصي، ولكن بروح مشبعة بالسيرة وعوالمها، الشخصية لن تمتدّ إلا في المعنى المراد بأسطورة شخصية "شارق" أما المتن فإنه لقصة قصيرة، إنها - إذا - سيرة في قالب قصة، ولكنها أيضًا تأتي بصيغة الحكاية التي يؤكد عليها السارد في تجريبه هذا، ومرة أخرى بقوله: "يقول الراوي: -والعهدة عليه- إنه في تلك اللحظة..."، ثم يقول أيضًا مؤكدًا على حضور الراوي الشعبي الواحد/ والمتعدد، وأفق السرد الشعبي وفضائه: "أضاف الراوية: المدونة. لم يلبث شارق عمرًا طويلًا، رغم أن الرواة غير الثقات أكدوا في جلسة سمر يجتسون فيها القهوة المرة وأحاديث فاقعة العذوبة، إنه ربما عاش ألف سنة بالتمام والكمال، لم تسقط له سنٌ.. لم يخالط شعره البياض، ولم تلوّحه شمس القيظ، هزّوا رؤوسهم

(١) يراجع: د. أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، هيئة قصور الثقافة "القراءة للجميع" القاهرة، ٢٠١٠م.

والتأمل، وتذكر أيضًا في تعالقاتها بالموروث الثقافي الإنساني بشخصية الفيلسوف الإغريقي^(٢).

وتأتي قصة "الحكاية تبدأ هكذا"^(٣) بربط مباشر بين الأم والأرض المنتجة عن لحظة ولادة في الصحراء بطلها رجل وامرأة حبلى تلد، مجسّدًا اللحظة بكل تفاصيلها في سرد رامز "اللحظة.. انفصلت العربية الأم.. اللحظة التي لا تحُدُّ بزمان أو مكان أصبحت في مجالٍ لا معلوم.. بكى الرجل.. خرج الطفل.. الأم الأرض أغرقتها الأمطار الحلم.. أروتها الأنهار اللامرئية" (ص ٩٠)، هنا يبدو الرمز واضحًا في محاولة مدّه بعيداً أعمق في ثلاثة أركان هي مدار الحياة واستمرارها: الرجل، والمرأة، والطفل، الثلاثي الكونيّ المستمر لكنه يعمّق الرمز بالولادة في الصحراء، ويفعل الميلاد ذاته ولحظته المختلفة في هذا

(٢) ديوجين الكلي (نحو ٤٢١ - ٣٢٣ ق م) هو فيلسوف يوناني، وكان يلقب - نظرًا لأسلوب حياته- بال (Cynic) وهي كلمة إغريقية تعني بالإنكليزية (dog)، يُعدُّ أبرز مثلي المدرسة الكليّة الأوائل، وكان "ديوجين" أشهر رواد هذا المذهب، وأكثرهم طرافة، لأنه كان يطبق نظريته عمليًا؛ ليثبت للناس أن الفضيلة ليست مجرد نظريات فلسفية، ولد في سينوب بأسيا الصغرى، ودرس في أثينا على انستانس، كان حكيما فاضلا متقشفا لا يقتني شيئا ولا يأوى إلى منزل، عاصر الاسكندر المقدوني، والذي روي أنه قال «لو لم أكن الاسكندر لوددت أن أكون ديوجين»، يقال إن ديوجين كان طوال حياته يحمل مصباحًا مضيئًا، ويتجول به نهارًا بحثًا عن رجل: (شريف.. محترم.. فاضل.. أمين.. مستقيم.. صادق.. صريح.. مخلص.. متواضع.. بسيط.. بريء) علّه يجده. يراجع

ويكيبيديا الموسوعة الحرة: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

(٣) قصة "الحكاية تبدأ هكذا" ص ٨٨ - ٩١.

رجب عن زهبة)^(١)، متمثلاً في ذلك الرجل الناحل الذي لم يشرب في حياته الطويلة إلا اللبن والعسل، وأكله وشربه هذا دلالة على اختيار الفطرة باللبن في الدنيا، والقوة والشفاء وشرب أهل الجنة ممثلاً بالعسل، وتحاول القصة أن تخلع على هذه الشخصية صفاتٍ مختلفةً أيضاً كما في القصة السابقة، ولكن تمدها هذه المرة إلى القصص العالمية وتصرفات الفلاسفة مثلاً في الإشارة إلى مصباح الفيلسوف "ديوجين الكليسي Diogene Laerce" الذي يبحث عن الإنسان وسط الأحياء لكن قصتنا تبحث بقنديلها وسط الأموات، وفي المقابر "حين يسود الظلام القرية كان الرجل الذي يشرب اللبن والعسل يحمل قنديلاً يمر بين المقابر قبراً قبراً.. يحدثها حتى الهزيع الأخير من الليل لم يكن مؤذياً إلا أنه كان ناصع الصراحة" (ص ٧٧).

هذا الرجل "يبيع الحكمة ولا يأخذ شيئاً.. كان الرجل أبيض الرأس يرتدي لباساً خفيفاً يكاد يبين من خلاله معظم جسده الناحل.. يرقب الشمس الصاعدة إلى السماء وينظر إليها تحتفي وراء الجبل الأخضر ينخرط في بكاء صامت.. " (ص ٧٧)، ثم يبدأ عمله مع القبور والموتى، إنها شخصية غريبة ذات بعد أسطوري في فلسفة الحياة والموت، والحكمة

(١) قصة "حدثنا رجب عن زهبة" مجموعة الحكاية...

ص ٧٧-٧٩.

نهاية سرايية لا تقدم جواباً محدداً، فهل هي الحياة للطفل والمرأة أو العودة إلى الفناء والتلاشي؟ من خلال السراب والتراب والرمل الذي يخفي نصف الجسد للمرأة وصراخ الطفل داخل الكهف بجوار الطلحة - التي قد تكون بديلاً عن النخلة - رمز الشجرة والحياة إنها جدلية الموت والحياة وأفق الصحراء بما يحمله من مدلولات واسعة وعلاقة الإنسان بهذا الأفق الفسيح، وصراعه معه.

ثم إذا كانت أسطورة الميلاد في الصحراء قد أخذت جدلية البقاء والفناء فإن أسطورة المرأة وتحولها إلى شجرة منتجة ثمرة قد ظهرت في قصة (حلم عمرة)^(١) التي تصوّر فيها هذه الشخصية تصويراً خرافياً، وهي الحكّاءة كثيرة القصص كشأن نساء القرية لكنها مختلفة عنهن ثمر أطفالاً وحكايات، "نسعد بقصصها وصدقها الذي لا يصدق، هي قريبة لأُمّي رغم ذلك كله لم أشاهدها يوماً ما "حبلّي" مثل بقية النساء، ربما لطول مكوثها في الغابة أصبحت شجرة، نبت من خلالها الأبناء والبنات، ثم هي امرأة تثمر أطفالاً وحكايات..."(ص ٩٤).

وهكذا وظّف علوان الأسطورة في قصصه؛ ليس بشكلها المباشر من خلال الإحالات إلى مسمياتها أو رموزها أو بعض أحداثها؛ ولكنه استعملها من خلال أسطورة بعض شخصيات قصصه كما في قصة "شارق" التي عرضنا لها بالتحليل، وهي الشخصية

المكان الشاسع المميت "أمسك الرجل الطفل كسمكةٍ أُخرجت من الماء.. الطفل يتارجح.. يصرخُ يبحث عن ثدي ملآن.. لم يزل الرجل يسحب المرأة الميتة.. يحمل الطفل.. الطفل يشيع في الصحراء الموحشة صراخ الحياة..."(ص ٩٠).

هل هي لحظة أسطورية أو واقعية، خيالية أو حقيقية، رمزية أو مباشرة؟! هنا تبرزُ ثنائية الموت والحياة، فعل الولادة مقابل الفناء والتصحر، مع تحميله بعداً رمزياً دينياً يذكر بقصة هاجر وإبراهيم عليه السلام، والصحراء والبحث عن الحياة وسط الموت، وعن الماء وسط العطش والضمأ، "... أحسّ بالماء فوق شفته.. انسابت البرودة في أطرافه لم يستطع فتح عينيه أهو الموت؟ أمهي الحياة؟ كم هما موحشان!"(ص ٩٠).

ثم يتحوّل حدث الميلاد إلى موضوع تتداخل فيه اللغة الرمزية بالواقع ومحدث/ الميلاد بالغرائبية فيما يحدث، وتقود إلى أسطورة الأم ومدّها بأفق الأرض وتداخلهما في بناء متواشج، "حين وصلوا إلى الطلحة فُرب الكهف دخل الأب القاتل والمقتول.. المرأة داخل الكهف تحولت إلى نصف جسد مليء بالحليب لطفل جائع طرده الموت إلى الحياة.. العين الواحدة تنظر إلى الزوج القاتل المقتول.. تنطفئ يتساوى الجسد مع الأرض.. مع الرمل وبطل منظر كومة من تراب أمام الأعين المملوءة بالدهشة والفرع.."(ص ٩١).

(١) قصة "حلم عمرة" مجموعة هاتف، ص ٩١ - ٩٧.

ست وستين (٦٦) قصة قصيرة، جاءت معظم هذه القصص ذات حبكة حكاية بشكل أو بآخر، يُستثنى من ذلك محاولات تجريبية في بعض تلك القصص، إضافة إلى عشرين (٢٠) قصة قصيرة جداً تعتمد على اختزال العناصر القصصية جميعها، وبعض القصص القصيرة الأخرى تعتمد على اللغة الشعرية والتكثيف مثل قصة: (الدخول.. الخروج، ومملكة الوجه، والطيور الزرقاء)، وبعض آخر - أقل - تعتمد على التأمل وفلسفة الحياة، والرمز، ولا تنبني في أصلها على فكرة الحكيم مثل قصة (الجسر، والجوع كافر، وتموت وحدك، والزمن والشمس...)

من المجموعة الأولى، وقصة (العبة، وتسقط الأوراق في كل الفصول...)

من المجموعة الثانية، وقصة (الجرح، وحدائق النهر...)

من المجموعة الرابعة، وهناك من قصصه ما ينبنى على تجريب تقنيات السرد المختلفة كتقنية الحوار المسرحي كما في قصة (شمس الموتى) في المجموعة الأولى، أو تقنية المشهد السينمائي كقصة (الأصوات) في المجموعة الرابعة، أو أسلوب الرسالة كما في قصة (الرماد) في المجموعة الثانية، أو أسلوب تيار الوعي كما في عدد من القصص أبرزها قصة (مملكة الوجه) في المجموعة الثالثة، وقصة (محاولة فاشلة للهروب) في المجموعة الرابعة، وغيرها من أساليب التجريب والتجديد التي استخدمها علوان في عددٍ من قصصه.

ونحن إذ نقفُ على الحكاية فإننا نقصد بذلك رصد توظيف القاصِّ لها بشروط بنيتها الشعبية

التي تأخذ بعدها الأسطوري من طريقة الميلاد، وشخصية الحكيم في قصة "حدثنا رجب عن زهبة" التي تمثل البحث في عوالم الموتى، وشخصية الأم والطفل في قصة "الحكاية تبدأ هكذا" التي تجسّد ثنائية الميلاد والموت واستمرارية الحياة، وتأتي تلك الشخصيات في أسطورتها وخروجها عن الواقع بما يحملها القاصُّ من عناصر الغرابة والمبالغة، ليقوم بنوع من أسطرة الواقع وتوظيف عناصره ليدعم رؤيته ووجهة نظره الإبداعية.

٤: الحكاية الشعبية:

تمثّل الحكاية الشعبية شكلاً من أشكال الأدب الشعبي "لأن الشعب هو المؤلّف وهو المتذوق أو المتلقي في آنٍ واحد"^(١)، وكما ترى نبيلة إبراهيم فإنّ "الحكاية الشعبية عملية خلقٍ فنيّ تتميزُ بقدرة على استيعاب المخيلات واحتضان أصول مختلفة للقصص"^(٢). والحكاية "شكلٌ سردي تقليدي تضمُّ صور الشعوب وبطولاتها الاخلاقية والتعليمية والاجتماعية بشئى مغامراتها"^(٣).

ومن خلال استقرار قصص علوان يبدو أنّ الطابع الغالب على عددٍ كبير منها أنها ذات بنية حكاية بالدرجة الأولى، في مجموعات الأربعة التي احتوت على

(١) د. عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م، ص ١٠٨.

(٢) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٣) د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٧٣.

سنقفُ عند بعض تلك النماذج ومنها قصّة (دامسة)^(٢)؛ حيث تروي لهم الجدّة (الخاله هنا) حكاية "عنز الجبل"، ثم يمضي الراوي العليم ليصف لحظة تدفّق الحكاية واصفًا "تلك البقعة الضوئية تتراقص على وجه حالته تغطّي جزءا من الأنف من الأذن.. يشاهد من زاويته نصف الفم، يريق أخذًا يحر به نحو الوجه الذي يعرفه ثم يخفت الضوء شيئًا فشيئا تنهمر من فمها الحكايات والأفواه فاغرة والنعاس الذي يثقل الأجفان يجعلنا لا ندرك الفرق بين الحلم والحقيقة" (ص ٩).

هذا الوصف المشهدي الأقرب إلى التصوير السينمائي للحظة والشخوص والإحساس يفتح على لحظة خدر الحكاية، أو إن شئت، يفتح على غوايتها التي هي بين الحلم والحقيقة، إنه تمهيدٌ ذكّر لتوظيف الحكاية التي ليست دخيلة على بنية القصة، بل هي مكوّنٌ أساسي منها لرسم المكان كعنصر مهيم في بنية القصة إنه فضاء القرية بكل عواملها بماضيها المألوف الحاضر من خلال عوالم الحكايات في زمن التواصل الفطري الحميم، حين كانت الحكاية مصدر تسلية والتثقيف والتربية والغواية والمتعة معًا، وما تتضمنه من الدهشة اللذيذة لسد حاجة الإنسان طفلا أو كبيرا، الحاجة للسرد وللحكي وللمتعة المدهشة، ثم تمضي الحالة، وتترك القصة مجالا واسعا لحركة الحكاية داخلها عن عنز الجبل، تقول: "والعنز واحدة من أهم الحيوانات التي يرغب فيها الريفي،

المعروفة بوظائفها التي حدّدها "بروب prop" في مورفولوجيا الحكاية الخرافية^(١)، وتبعه نقاد هذا النوع. ومن خلال الاستقراء لقصص علوان تبين أنها لم توظف الحكاية بهذا البناء الشعبي المباشر، ولكنها وظفتها في إطار مُبرّرٍ سردي، وهو أن يروي السارد تلك الحكايات على لسان بعض شخصيات قصصه وبالتحديد الجدّات اللاتي يكثر حضورهن في قصصه راويات للحكايات، ومن ذلك مثلا قصة (نافذة مغلقة)، وقصة (رائحة ثالثة) في مجموعة هاتف، واقتزان الجدّة بالحكاية وعواملها متأصلٌ في الموروث الشعبي الثّقافي لكلّ أمة تقريبا، وله حضور واسع، فهي حكايةٌ بحكم ما تحمله من تجارب الحياة، وتوجيهاتها التربوية التي تظهر في الحكيم وعوالم الريف النقية، وتأتي قصص الجدّة لدى علوان علامةً على مرحلة عمرية عاشها القاصّ في طفولته -وربما في شبابه- في القرية.

وتدخل الحكاية ضمن قالب القصة حيث يقوم بفعل السرد عن حالة الشخصية وهي تروي حكايتها، فيضمّن تلك الحكايات بأبعادها الخرافية أو الأسطورية أو الشعبية كما يتذكرها فتطفو في حديثه عنصرا حاضرا في سرده متداخلة مع قصته الآنية أو مستدعاة لتعبّر عن لحظة من لحظات عيش قديم يتجدّد بفعل الحكاية أو بلحظة فعل السرد نفسه.

(١) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩م.

(٢) قصة "دامسة" مجموعة دامية، ص ٥ - ١١.

ولا تخشاها، وحين يصرخ حيواناً أو إنساناً فإن هذه العنز اللعينة تعيد الكلام، فيخترم القلوب هلعاً يعجل بالخطى ويخرس الألسن (...). تجاوبها الجبال فإذا بالصوت ينتقل من مكان إلى آخر يحمله طائر الليل الذي لا يؤوب" (ص ٩).

هذا التفسير الخرافي الشعبي لظاهرة الصدى في الجبال والشعاب هو أسلوب القرى العربية جميعها -تقريباً- مع اختلاف الخيال والحكايات في تفسير الظواهر الطبيعية، وهي مرحلة من طفولة العقل مرّت بها كل الشعوب للإجابة عن سؤال تلك الظواهر، وتبريرها حتى وإن كان تبريراً خيالياً خرافياً، وتلعب الحكاية في ذلك دورها المعهود.

لا تنتهي الحكاية بهذا، بل تستمر بأثرها في نفوس الأطفال "يهرب أطفال القرية في الليل الدامس إلى الغرف الضيقة، يشعرون بأنفاس بعضهم البعض، ويسري الهمس، ويستعيدون قصّة عنز الجبل بعد العشاء الدسم، وعنز الجبل تخرج من فم الخالة السمينة البيضاء بعد أن ينطفئ المصباح" (ص ٩).

هذه الحكاية لا تلبث أن تتداخل مع حكايات أخرى وتتفاعل في أذهان الأطفال المتعطشة للحكي والخيال والخرافة، فتختلط بحكاية الثعبان والعنز حين يلتف عليها، كما تفتح على حكاية الثعبان والجوهرة التي يحميها، ومن الأساطير العسيرية الشعبية (جوهرة الحنش) التي كان الناس يعتقدون أن بعض

وهي تساعد نفسها على الرعي الجيد، وتجدر رزقها من أصعب الأماكن في الجبال، ولا تخش شيئاً لذلك هي هنا أشبه بوحش خرافي" (ص ٩).

وللعنز -إضافة إلى هذه المحبّة عند الريفي- حضورٌ قديم يظهر في رموز دينية موروثية لدى الحضارات القديمة على اختلافها الآشورية واليمينية والفرعونية، ولعلّ في ذلك امتداداً خرافياً وشعبياً انتقل عبر الأزمان لهذا الحيوان، وفي كتب التراث نجد لها مثالب كما يقول الجاحظ "العنز هي التي ترتضع من خلفها، وهي محفلة حتى تأتي على أقصى لبنها، وهي التي تنزع الوتد وتقلب المعلف، وتنثر ما فيه (...). ويضرب بها المثل بالموق في جلبها حتفها على نفسها وقال الفرزدق: إلى مديّة تحت التراب تثيرها.. فكانت كعنز السوء قامت بظلفها"^(١).

وتمضي الجدة في حكايتها "عنز الجبل.. أشبه بوحش خرافي يملأ المكان، تضجُّ به الزوايا، تلك العنز هي من بنات الجان فقدت حبيها الأنسي الذي غادر إلى الشام، التحق بالجنديّة، أقسمت على الانتقام خرجت من القرية" (ص ٩).

وهنا تظهر وظائف الحكاية كما وصفها "بروب" مبتدئة بفعل الخروج، كونها الوظيفة الأولى من وظائف الحكاية ومفتاحها، "سكنت أعلى الجبل حيث الأشجار المتواصلة ووحوش الليل التي لا تهابها

(١) الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى الباي الحلبي وأولاده، ط ٢، ١٩٤٨م، ٥/٤٩٣.

عن زواج دامسة، وكيف يهيم الحبُّ على وجهه ويشبه بهذا الختام عنز الجبل "منذ تلك اللحظة وهو يصعد بعد كل غروب إلى منتصف المسافة نحو قمة الجبل، ويصيح بأعلى صوته: دامسة، فترد عنز الجبل: دامسة. دامسة" (ص ١١).

نهاية يتداخل فيها الواقعي بالخرافي، والحكاية تتحوّل إلى أسلوب تفكير وطريقة عيش مع شخصيات القرية ومعالجة حياتهم التي لا ينفصل فيها الواقع عن الخيال، والسرد عن الحكاية.

٥: العادات الشعبية والتقاليد:

أبرز العادات التي عالجتها قصص علوان هي عادة الختان عند الكبار، ويظهر ذلك في تطهير مسعود في قصة (العسل الأسود)^(٢) التي تعالج هذه العادة، وتبيّن بالصورة الواضحة طريقتها وخطواتها، وما يرتبط بها من الألم، مع بيان استمرار ممارستها في مجتمع القرية التي كانت تنسحب بعادتها هذه على القبيلة جميعاً في مناطق عدة من البلدان العربية، ولها طقوسها الفرائحية الخاصة: "الزغاريد تنطلق.. مئات من طلقات البنادق تشقُّ السماء.. لا زال الإيقاع مستمرًا ها هو يأخذ طريقه إلى ساقى المليئين بالدماء انتزعت طرف الرمح من بين أصابع قدمي.. لم يلحظ ذلك أحد والدماء في كل مكان.. جروحي تنزف لكن لا بد من الرقص لا بد من الرقص.. (ص ٢٠).

الثعابين تمتلك جواهر لا تقدّر بثمن، وتلك الجواهر محروسة بالثعابين، ويعتقد البعض أن هذه الجواهر ملك للجان وتحرسها الثعابين^(١).

ويعضي السرد شارحا تلك اللحظة بتداخل الحكاية والواقع أو بين الحكوي والسرد في بنية القصة "وفي الظلام لا نتذكر إلا ذلك الفم نتعلّق به، نجفل، نغلق النوافذ برعب يجمد أطرافنا يغتالنا النعاس" (ص ٩)، ويكملون الحكاية في الحلم ليتموا نهايتها المفتوحة، يوجهونها بحسب حاجتهم إلى لحظة العودة التي تنبني عليها الحكاية الشعبية كما تعودوا على ذلك، ولا تتركها مفتوحة "نحلم بالعنز، وهي تعود إلى البيت المهجور، نتمنى أن يخرج ذلك الثعبان أن يلتف حول عنقها، يخنق تلك الخنجرة التي ملأتنا هلعا". هنا تصوير لرد فعل مقابل للخوف الذي تسببه حكايات الجدة، وحنجرتها الراوية للحكايات، ثم يتماهى الحلم مع امتداد الحكاية في الثعبان الذي يرتبط بحكايات أخرى ولكنه هنا يتداخل بسؤال الحكوي "هل يخرج ذلك الثعبان؟ ولمن يترك جوهريته التي يحرسها؟! فجأة يصحو من نومه... (ص ١٠).

يمضي الراوي في مزج حكايته عن عنز الجبل بقصة حبّ بطل القصة لدامسة زهرة القرية الشابة التي كان يحلم بها وبالنزوح منها، ولكن في صمت، وتبدو لحظة النهاية بحديث الأب

(١) يراجع: متديات عسير على الرابط الآتي:

<http://www.asir.me/showthread.php?t=46439>

(٢) قصة "العسل الأسود" مجموعة دامسة، ص ١٩ - ٢٦.

الحبيبة بمنحه البسمة والرضى الذي يحتمل كل ذلك من أجلها، ربطاً جميل بين اللذة والألم، ثم يمضي السارد في تصوير المشهد يمدُّ السرد فيها ويوقفُ الزمن السردى لتصوير امتداد الإحساس بالألم مع تعالي أصوات الطبول بإيقاعاتها وبطقوس الختان التي تبدو ذات نَسقٍ بدائي، يتمثل في اجتماع الناس لمشاهدة هذه اللحظة "الإيقاع يتعالى.. أحسُّ العروق في مختلف الجسد تكاد تنفجر.. الختان يقترب.. يمسك بطرفه المربوط منذ الصباح الباكر، ضوء الشمس ينعكس من تلك الشفرة على عيني.. الضوء يبهريني.. في تلك اللحظة شعرتُ بجَبَّات العرق باردة تأخذ طريقها إلى عينيَّ الشاحصتين باردة مملوءة بملح البحار كان طرفه شبه ميت.. أزرق يميل إلى السواد بعد أن حجزت عنه الدماء.. " (ص ٢٤).

نلاحظ هنا ضمير الغائب الذي عبّر به السارد عن العضو الذكري، وكأنه يتحدث عن شخص ما، تجسيد فيه أدب وظرافة، وهو في وصف العملية يرويها بضمير المتكلم دليلاً على مدى معايشة الحدث والتعبير عن ألمه كتجربة يحسُّها كلُّ من مرَّ بهذه اللحظة المؤلمة ذات العادة الشعبية المتأصلة في كثير من القرى العربية، وتأتي لحظة النهاية ونجاح الختان بكل ألمه وطقوسه "غاب الضوء.. بين فخذي انهمر الدم دافئاً لزجاً الألم ينتشر في كافة جسدي.. نظرت إلى الوجوه ها هي الآن دافئة لزجة.. أليفة.. تعبر البسمة من فوقها فيما يشبه الانتصار.. " (ص ٢٤).

هذه اللحظات المؤلمة تستلزم الرقص، ويصف السارد الخاتن وعمله وصفا قصصيا لا يخلو من حركة سينمائية ذات مشاهد مثيرة في تجسيد اللحظة "اقترب الخاتن بخطوات يمنحها الإيقاع بطئاً مضاعفاً.. - لا تبتلع ريقك.. لا ترمش بعينك.. لا تحرك أصابعك الممسكة بالمرح.. لا تحرك أصابع قدمك النابتة من داخل الأرض..، لا لا لا لا..." (ص ٢٢).

هذه (اللاءات) الكثيرة والممنوعات كلها محفزات للثبات، وللاستسلام للعادة، وعدم الرفض للواقع، ولتكريس التقاليد والعادات في هذا المجتمع، وهذه الشخصية هي واحدة من الشخصيات التي بلغت الختان فوجب عليها أن تخضع لهذا التطهير المتأخر بوعي وإحساس الشاب الناضج، وتمضي القصة في بيان اللحظة وألمها: "رفعت المرح.. وبكل ما أملك من قوة.. من حزن.. من خوف.. من فرح.. من ترُّب غرزت المرح.. والمرح يختار قدمي.. ينفذ المرح.. ينغرز بين أصابع يدي اليمنى.. ألم مرعب.. لا يطيقه بشر.. الدم ينبجس.. يغطي قدمي.. الإيقاع يتعالى وأنا ثابت رغم الألم.. رغم الحزن.. أبي.. عمي.. خالي.. أمي وجوه تضيقُّ عليَّ المكان.. تحاصرني.. تناشدني الاحتمال.. يأتي وجهها يفاكُّ الحصار.. يمنح البسمة والرضى.. " (ص ٢٣).

هذه اللحظة بكلِّ تداعياتها وحضور الوجوه المحاصرة له في المكان وفي الألم وفي العادة تفكُّها

عربية متأصلة في قراهم، يقول في قصة (الخبز والصمت) التي لا يخلو عنوانها من الدلالات الكثيرة المرتبطة بالمرحلة الزمنية التي كتبت عنها وفيها هذه القصص المعبرة عن أصالة القرية وعواملها في مرحلة ما، ولعلّ الخبز كان أفضل ما يقدم للضيف وهو أعزُّ مطلوب في حال الضيق والفاقة وفي المجتمع الزراعي الريفي الذي تقوم حياة الناس فيه على زراعة الخبز والاهتمام بالحبوب، ولعلّ هذا الوصف فيه من الدلالة الكثير على المكان والفعل معًا: "استلقي على فراشه.. يتابع بأنظاره السقف الخشبي بأعواده المترامية حيث غلب عليها اللون الأسود القادم من تنور أنهكته النار المشتعلة دائما لكل عابر سبيل.. الدفء.. الخبز.. الفراش لكل ضيف يطرق الباب.. ولو مات سكان المنزل بردًا وجوعًا.." (٣).

وإلى جوار هذه العادات الاجتماعية تصوّر قصصُ علوان -فيما تصور- عادةً طفولية ظريفة حين يخلعُ الطفل سنّه يُطلب منه "أن يحمل السنّ من داخل فمه، ويقذف بها عينَ الشمس يطلب منها البحث له عن سن غزال جميل.." (٤). وهذه العادة موجودة في كتب التراث، وهي قديمة جاء في شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد قوله: "الغلام إذا سقط له سنُّ أخذها بين السبابة والإبهام، واستقبل

وكما عاجلت قصص محمد علوان عادة الختان عاجلت -أيضًا- عادة الزواج في القرى وانتظار لحظة فضّ البكارة بطريقة سرديّة لا تخلو من تلميحاتٍ شفافة؛ حيث يقول في قصة (النجم والخذاء) عن هذه اللحظة: "تحوّل المنزل في تلك الليلة وسكانه إلى أذن كبيرة.. الأم.. الأب.. ثلاث بنات.. أخواته يكبرنه ويعرفن كلّ شيء يترقبن.. وامرأة عجوز تنتظر صرخة واحدة.. صرخة مبتلة بالعرق والدم.. لتعرف بعدها أن الحظوة من أهل الفتاة ستكون من نصيبها.. تخبرهم أن الأرض بكر.. سيفرحون كثيرًا.." (١).

كما حضرت عادات اجتماعية مختلفة في قصص علوان منها: عادة الرقص في الأفراح، مثل رقصة الخطوة الجماعية التي "تؤدّيها قبائل عسير تهامة والسراة وبعض حاضرة شهران وقحطان، وهي لونٌ جماعي يؤدّي بالحركة والصوت والإيقاع، وكلماته عاطفية" (٢)، كما صوّرها في قصة (النجم والخذاء) بقوله: "رقص كثيرا استحال جسده إلى فعل راقص وإيقاعات الخطوة تطير به، وتنخفض، يكاد يقترب من الأرض.." (ص ٢٨).

كما صوّر سردُ علوان عادة الكرم والاهتمام بالضيف حتى في حال الضيق والعسر، لأنها عادة

(١) قصة "النجم والخذاء" مجموعة الحكاية...، ص ٢٨.

(٢) أحمد إبراهيم مطاعن: صورّ متداولة من الشعر البيئي في عسير، مجلة يبادر الصادرة عن نادي أبها الأدبي، العدد الأول،

١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص ١٦١.

(٣) قصة "الخبز والصمت"، مجموعة الخبز والصمت، ص ٣٥.

(٤) قصة "مرثية فرس اعتذرت عن السباق" مجموعة

الحكاية...، ص ٩٦.

والبكاء" (ص٦٨). وفي الصفحة التالية
- (ص ٧١) - يذكّرنا أو يستعيد نصًا قديماً: "ثم
أسدلت الغطاء الأسود الكثيف"، ويؤرّخ لهذه
القصة: ١٤ محرم ١٣٩٢. منذ أربعة وأربعين عامًا،
صحيح إن جيلنا في السروات نشأ قبل انتشار غطاء
الوجه في تلك الربوع، لكنّ الأمر ليس كبير الأهمية
لنقفَ عليه كثيراً وتحولات اللباس تذهب وتجيء،
وكان رصد الكاتب للروح الإنسانية أبلغ من
مراقبة اللباس"^(٣).

ومن العادات أيضاً الألعاب الشعبية "العبة
الكبريت" التي صورتها قصة (العبة)، (ص ١٢)
مجموعة (الحكاية تبدأ هكذا)، وقد ربطها السارد
بالأحداث السياسية وبتابعة نشرة الأخبار ربطاً
سردياً لا يخلو من دلالات رمزية حول السارق
والوزير والحرامي، وواقع الحياة التي ليست سوى لعبة
نمارسها في حياتنا، وقد تنعكس آثارها كخبر يرتبط
بما يجري حولنا من أحداث.

ومن العادات موضوع (الطب الشعبي) الذي
تناولته قصة (العسل الأسود)، وما أسقطه الكاتب
على الحوار مع النحلة من رؤية منطلقة من الضمير
الإنساني الذي يحاكم الفقر والعوز حين لجأ الرجل
إلى اسجلاب العسل الأسود من النحلة بممارسة
طقوس خطيرة وعشوائية، ونتيجة ذلك يأتي ما أخبره
المعالج الشعبي بالقربة بأن يتعد عن العلاجات

الشمس إذا طلعت وقذف بها، وقال: يا شمس
أبدليني بسن أحسن منها"^(١).

والكثير من العادات التي حضرت في قصص
علوان بشكل أو بآخر منها على سبيل الإيجاز عادة
التشاؤم والتطيّر من الطير، قصة (نعيق الغراب
الأبيض)^(٢)، -وقد وقفنا لديها عند حديثنا عن
الحيوانات-، وكذلك عادة فتح الكتاب في القرية
والشعوذة كما في قصة (خضراء)، (ص ٦٧). وأن
البكاء للنساء فقط كما في قصة (الاتجاه شرقاً)،
(ص ٦٣) من مجموعة (الحكاية تبدأ هكذا)،
وتقديس القديم وتبجيله لمجرد قدمه، كما في قصة
(معذرة.. البث غير مباشر)، (ص ١٧) نفس
المجموعة، وعادات التسوّق وعمل المرأة في الزراعة
وحضورها للبيع والشراء في السوق، كما جسدت
قصة (امغربية)، (ص ١٨) في مجموعة دامسة.

كما تأتي عادة الغطاء ولبس المرأة في مجموعة
هاتف، وقد لاحظ ذلك أحد المتابعين لنتاج علوان
حيث قال: "في قراءتي القديمة لمجموعة "الخبز
والصمت" أذكر أنه قصّ قصة طفل يضيع في الطائرة
ولا يعرف أمّه، فكلهن مغطيات الوجوه، وفي
مجموعته الجديدة -هاتف- لم ينس أن يذكّر برأيه
هنا: "حيث الغطاء الكثيف يحجب الملامح والغناء

(١) عبد الحميد بن هبة الله بن أبي الحديد المدائني: شرح نهج

البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الحلبي،

القاهرة، ط ٢، ١٩٦٤ - ١٩٦٨م، ج ١٩ ص ٣٩٧.

(٢) قصة "نعيق الغراب الأبيض" مجموعة الخبز والصمت، ص ٧٢.

(٣) د. محمد الأحري: هاتف محمد علوان وسرّ صمته مع أبو

دهان، مجلة العصر، ١٢/٩/٢٠١٥م على الرابط:

<http://alasar.me/articles/view/16618>

في مخياله السردي متختمٌ بالقرية، ومولعٌ بها وبأنفاسِها في نسيجٍ يتماهى مع أدقِّ فضاءاتها، حينَ يتسلَّلُ إلى كينونتها ويستدعي طقوسها^(٣). كما لاحظ باحث يمنيٌّ -أيضاً- حضور البيئة المحلية الجنوبية وخاصةً أبها والقرى المجاورة لها وكيف أنه في قصصه "رسم تضاريس القرية الجنوبية وسكَّانها وعاداتهم الغارقة في محليَّتها وطقوسهم المتوارثة جيلاً بعد جيل، وتراثهم الشعبي الغنيّ الضارب جذوره في أعماق التاريخ"^(٤).

ويحضر الرقم سبعة بمدلولاته التي لا تخفى في المعتقد الشعبي والديني على وجه سواء في الكثير من قصص علوان، ومنها مثلاً هذه الإشارات التي ظهرت خلال السرد:

"مرقتُ أمام ناظريه سبعُ حمائم بيضاء متجهة صوب الأفق (...). قلت له وأنا ألاحق الحمام السبع الآخذة في التلاشي مكوّنة سبع نقاط سوداء في الأفق البعيد..."^(٥).

"صعدت سبع درجات انكشفت لي الأرض.. خضراء.. الأعلام ترفرف في كل زاوية..."^(٦).

الحديث القادرة من عند النصاري، والاستشفاء فقط بعسل أرضه، وقد لاحظت الباحثة راوية الجحدلي أنّ المكان في هذه القصة "اكتسب سمة الانغلاق الفكري كصدى لانغلاقه الاجتماعي والمعيشي، وباعتنا لانغلاق حقيقي مجسّد يتمثل في نهاية حياة الرجل نتيجة جهل المداوي وإهمال الجهات المسؤولة وفقر الرجل وعزّله"^(١)، ونراه نحنُ تعلّقاً بالموروث الديني والاجتماعي من خلال تراكم الخبرة والتجربة حول أثر العسل ونفعه عبّرت عنه هذه القصة، ثم يتضح هذا الخطاب مع النحلة في حوار ونداء حكائي يصوّره السارد في قوله: "يا سيدتي النحلة.. أنا مسعود.. أميرتي النحلة أتمنى العسل الأسود.. قلت ذلك جزافاً.. قتته سخرية، لكن النحلة قالت: عسل؟ أتملك قليلاً من هيل.. أجبت بسرعة: "أملك" قالت لي: "جبان" قالت: أتملك قليلاً من شجاعة؟، قلت لها: لا أملك، قالت لي شجاع.. أصابني الوهن.. الإعياء، قالت لي حين قاربت الشمس الغروب: من يملك الأرض، الحقل، الماء.. من يملك الحزن؟ لم أملك جواباً، وحين حاولت البوح قالت لي: كفى..."^(٢).

وعلى الجملة فقد حضرت عاداتُ القرية العسيرية ومنطقة الجنوب بكلّ تفاصيلها في قصصه، وقد لاحظ أحدُ الأدباء ذلك حيث يقول: "محمد علوان

(٣) أحمد عسيري: محمد علوان بين الخبز والصمت، جريدة الوطن، عدد (٣٠٤٦)، السبت، ٥ صفر ١٤٣٠هـ، يناير ٢٠٠٩م.

(٤) د. مسعد أحمد مسرور: الأديب والقاص محمد علي علوان، جريدة الجمهورية (اليمن)، عدد ١٤٥٧٨، الأحد ٣ أغسطس ٢٠٠٨م، ص ١٩.

(٥) قصة "شمس الموتى" مجموعة الخبز والصمت، ص ٨٢.

(٦) قصة "معذرة البث غير مباشر" مجموعة الحكاية...، ص ١٨.

(١) راوية عبد الهادي الجحدلي: المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥؛ مرجع سابق، ص ١٠٢.

(٢) قصة "العسل الأسود" مجموعة دامية، ص ٢٢.

المبحث الثاني: الموروث الأدبي.

لم يكن يعرف ماذا تعني؟ وهو يتذكر جدته التي "كانت كلَّ شيء في القرية لها الحضور الطاغي، ولها تلك الحكمة الريفية التي ينحني لها الرجال، وحين يقولون: قالتها بنت علي، فإنهم يعنون ذلك تماما، ويصمت الرجال.. " (ص ٣٣).

هذه المكانة تحيل إلى أهمية قول المرأة في مجتمع القرية، وكذلك إلى الشعر حين يحضر على لسانها، فإنها قد امتلكت به فصل الخطاب وقوة الشخصية، وهنا تميز حضور المرأة في مجتمع القرية في زمن قديم.

ثم تأتي النهاية القصصية مع عوالم الجدة الحاضرة في وجدان بطل القصة بشخصيتها، وبقولها الذي يتمثله في حياته، وحين يكبر وتبقى جزءاً من تكوينه المعرفي والحياتي، ويبرز ذلك في الختام " ويفرح بالهرب إلى حيث جدته.. يهدأ قليلاً ثم يستعيد أنفاسه إلا أنه يكبر ثم يستغفر، ويكبر ثم يحب، ويكبر ثم يعشق، ويكبر ثم يقول: أبطيت ياذا الربيع ما جاء معك ناس!!" (ص ٣٥).

هذا التوظيف لهذا البيت من الشعر أو لمقول الجدة لم يات مجانئاً، بل كان مقصوداً بُنيت عليه القصة كاملة ووظفه القاص توظيفاً سردياً أكسب القصة عمق الوجدان الشعبي والشخصية القروية حيث بدأت به القصة وانتهت به، وما بينهما هو حديث عن الجدة "مزينة بنت علي" هذا الاسم ذو الدلالة الريفية العسيرية الخالصة صاحبة الحضور الطاغي والاحترام لقولها الذي "يقطع - كجهيزة - قول كل خطيب"، وذلك بما تقدّمه من حكمة

يبرز أثر الموروث الأدبي في قصص علوان في هذا المبحث من خلال عنصرين كبيرين الأول: الشعر بنوعيه الفصيح والشعبي وكذلك باللغة الشعرية التي يستعملها القاص في بناء قصصه، والآخر: الخبر القصصي، وفيما يأتي بيان ذلك.

١: الشعر:

يوظف الشعر في قصص علوان على مستويات ثلاثة: المستوى الأول: الشعر الشعبي الذي تبني فيه قصة كاملة على بيت شعري واحد - كما سنوضح ذلك لاحقاً -، والمستوى الثاني: هو تضمين أبيات شعرية فصيحة أو شعبية في بناء قصصه كاستدلال أو استعراض ثقافة أو تمثيل، يستشهد فيه القاص بالشعر على لسان شخصياته أو في الوصف، والمستوى الثالث: يأتي في لغة القصص التي تنزع إلى التجريب في ما يمكن تسميته بالسرد الشعري أو شعرية السرد الذي يقوم فيه القاص بالكتابة بلغة شعرية في إيجاءاتها وصورها وغموضها، بل وفي وزنها - أيضاً - بحيث لو أعيد ترتيبها على فضاء الصفحة لأضحت قصائد من الشعر الحرّ واضحة الإيقاع مستقيمة الوزن، وفيما يأتي بيان لتلك المستويات:

المستوى الأول ظاهر في قصة (رائحة ثالثة)^(١) تبدأ القصة بهذا القول الشعري الشعبي على لسان الجدة (مزينة بنت علي): "أبطيت يا ذا الربيع ما جاء معك ناس" وحين يسمعا الراوي للوهلة الأولى من جدته

(١) قصة "رائحة ثالثة" مجموعة هاتف، ص ٣٣ - ٣٥.

وجزءاً منه، يقول في قصة (الزمن والشمس):
"وصفعه.. فتوقف الطفل عن البكاء، و"رُكِب المرءُ
للقناة سناناً"^(٢) تشق الصفوف امرأة عجلى..
تخطف الطفل غير عابئة بعباءتها المنزلة... الخ"^(٣).

وقد يتمثل القاص بيتٍ يحيل إلى قصة، كما في
بيت "بشار بن برد: "أعمى يقود بصيراً لا أبا لكم
.. قد ضلّ من كانت العميان تهديه"^(٤)، وإن كان لا
يأتي بالبيت كاملاً لشهرته، ويكتفي بمطلعه فقط في
قصة (البقعة المشمسة) "مرق أمام المتجر رجلٌ كبير
السن يكاد يتساقط عمرًا متراكماً يمسك بيده
[رجل] أعمى لم يعرف من يدل منهما الآخر
الطريق.. ما قبل النهاية.. أضيء النور.. عاد
صاحبنا إلى منزله في قاع المدينة أضاء فانوساً صغيراً
وكتب "أعمى يقودُ بصيراً"..^(٥) وانتهت القصة بهذا
الاستدلال الشعري، وذلك مما يؤكد - كما يرى
كوينه- بأن الشعر يمكن أن يرسم لحظة التنوير "تلك
اللحظة التي يحمّلها المبدع خلاصة ما يريد أن
يقول... هذه اللحظة الختامية تظلُّ بما فيها من

ورجاحة، ويستعرض به عالمها ورائحة الجسد التي
كأنما هي رائحة المكان بتفاصيله من خلال الإنسان
تلك الرائحة التي أخذت القصة منه عنوانها، هي
رائحة الجسد الممزوج بالريحان والحناء وعرق النساء
الذي يفرز رائحة خاصة/ثالثة ليست للعطور ولا
للجسد"^(ص ٣٥).

إنه هنا يوظف إلى جوار الشعر الحواس الأخرى
وتحديداً حاسة الشم التي تكون بوابته إلى الذاكرة
وعوالم الجدة ذات الرائحة الخاصة رائحة الريف
والأصالة والفطرة، وما تحمله من حكايات القرية
ونسائها وعوالم الماضي الموروث الذي يتلمسه بكل
حواسه وبأصابع الدهشة وأنفها، وبالمناسبة فإن
للرائحة دلالاتٍ متعددة تحضر في قصص علوان
بأكثر من معنى، وتحتاج إلى رصد لعلها تدل على
بصمة خاصة به في توظيفها وحضورها ليس
هنا مجال عرضها.

أما المستوى الثاني في توظيف الشعر في السرد،
فيأتي من خلال الاستشهاد والتضمين، وذلك واضح
في عدد من قصص مجموعات علوان الأربع، وقد
يدخل في بنية السرد جزء من بيت شعري دون
تنقيص أو إحالة، وكأنه من حديث السارد مثل
قوله: "تنظر إليها.. في عينها سؤال.. ذل الحاجة..
أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم.. تخسا.. الورقة
الصغيرة.. طوتها بشكل مربع..."^(١)، وقد يضع
علامة التنقيص، ولكنّه في إطار السرد ممتزجاً به

(٢) البيت للمتنبي: وتماه: "كلّما أنبت الزمان قناة... رُكِب المرء
في القناة سناناً" ينظر: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة
والنشر، ط ١، ١٤٠٣/هـ ١٩٨٣م، ص ٤٧٤.

(٣) قصة "الزمن والشمس" مجموعة الخبز والصمت، ص ٧٤.

(٤) ينظر: ديوان بشار بن برد: شرح وتكميل: محمد الطاهر بن
عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،
١٣٨٦/١٩٦٦، ج ٤/ ٢٢٨، وينظر: الموسوعة العالمية

للشعر العربي على الرابط: <http://www.adab.com>

(٥) قصة "بلاغ كاذب" مجموعة الحكاية...، ص ٥٧.

(١) قصة "السؤال الثالث" مجموعة الخبز والصمت، ص ٢٢.

ذلك بعض ما جاء من النماذج عن توظيف القاص للشعر الفصيح في سرده، وقد يأتي مع الشعر الفصيح الترانيم التراثية الشعبية التي تصاحب هطول المطر مثلاً، وينشدُها الأطفال، وهي حاضرةٌ في قصّة (الحب والمطر) حيث تدخل في بنية السرد بمحمولاتها الشعبية، وطقوس الإنشاد عند هطول المطر: "تجمعنا في الساحة الكبيرة أمام المدرسة.. انطلقت الأصوات في نغم واحد: (يا حنان يا منان- يارب تسقينا الغيث، وتسقي جميع المسلمين، يا مولانا لا تنسانا) فتحت النوافذ القريبة.. يطل منها رأس امرأة أو رجل.. الألسنة.. هيا إلى بيوتكم.. استرحموا ربكم"^(٣).

ويأتي من توظيف الشعر -أيضاً- توظيف الأغنية الشعبية ذات الحضور الموروث في صياغتها المتداولة بمطلعها الخاص والمصحوب بلفظة التأوه والونين: "يا ونّي"، جاء في قصة (مملكة الوجه) هذا النموذج: "يا ونّي ونّة حسين بن عبود شاف الصبايا واقحم الثور في البير"^(٤)، وهذا البيت كما يظهر فيه حكاية هذا الرجل المسمى "حسين بن عبود" تبين كيف تصرّف حين رأى الصبايا، وضحّى بشوره مصدر رزقه وزراعته، بما يفتح على روح السخرية، وما يتداوله الناس من موروثٍ فكّه يسخرون فيه من بعض التصرفات، ويحمّلونها حكاياتٍ وطرائف.

تكثيف لغوي وشعري ووجداني تردد في وعينا الجمعي خلاصة التجربة الدرامية"^(١).

أو قد يحيل إلى فلسفة "أبي العلاء المعري" في تناصٍ مع بيته الذي فيه: "تعب كلُّها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد" ولكن مع تغيير في مفردة واحدة يضعها السارد في حديثه المكتف؛ كما في قصة (بلاغ كاذب) يقول: "دقت السّاعة المتعبة الواحدة بعد منتصف الليل مدّ يده المثقلة بالنعاس.. سقطت أصابعه على غطاء صوفي غمر به جسده المتكوّم تحت غطاء آخر.. رفرط طائر النوم.. انسلّ من بين جفنيه.. خرج من النافذة.. مكث يرقبه حتى.. توارى في رحم الليل.. أضيء النور؟! يقرأ.. كذبٌ كلها الحياة..."^(٢).

ويظهر أن استشهاده هذا وتضمينه لبيت أبي العلاء أو لفكرته يأتي تداعياً غير متكلف في لغة السرد العالية كما في المقطع السابق، فيكون حضور الشعر أو الإحالة إليه جزءاً من تكوين القاصّ الثقافي المستقرّ في لغته حين يكتب فتأخذه في عوالمها وتداعياتها، ويكون الشعر خطاباً حاضراً في القصة ليؤدي أكثر من غرض، ليكسب القصة بعداً جمالياً وتكثيفاً للمعنى بلغة الشعر المتدفقة المشعة.

(١) د. زكريا كوينه: تجليات الإبداع السردي، بيروت، مؤسسة

الانتشار العربي، والنادي الأدبي في منطقة الباحة، ط ١،

٢٠١٧م، ص ٢٠٨.

(٢) قصة "البقة المشمسة" مجموعة الحكاية...، ص ٢٥.

(٣) قصة "الحب والمطر" مجموعة الحكاية... ص ٣٥.

(٤) قصة "مملكة الوجه" مجموعة دامسة، ص ٥١.

أول مجموعاته بحثًا عن لغة جديدة هي لغة السرد الشعري؟ أم أنه متأثر أصلاً بتراثه ومنتشع بثقافة زمانه ومنطق مكانه الذي لاشك أن الشعر فيهما هو ديوان العرب الأول، وديوان القرية البكر، بل وديوان المرحلة التي خرج عنها علوان بكتاباته القصصية في مرحلة مبكرة - إلى حد ما - عن جيله، فغنى خارج سربهم بهذا النوع الأدبي الجديد، وهو نوع القصة القصيرة؟.

فهل بقي تَوْقُه إلى الشعر واضحًا في هذه اللغة وتلك المقاطع التي صاغ بها عددًا من قصصه أو أنه يبحث عن لغة سردية تجمع بين عالمي السرد والشعر؟!، وهو بذلك يكتب وفق حساسية جديدة تأثرًا بعدد من الأصوات العربية التي نادى بها^(٣).

تلك اللغة الشعرية تبدو واضحة من أول قصص مجموعاته، وهي قصة (الطيور الزرقاء)؛ حيث يستهلها بهذه اللغة الموزونة: "كان اسمها [زينه] مليحة اليدين والوجه والقدمين.. لكنها حزينة.. تلبس مثلما يلبسون ثيابهم سوداء (...). تناقض مريع.. كان اسمها زينه يجبها الجميع.. كالأطفال يفرحون يضحكون.. وكالرجال لا تدمع العيون.. وحين يغضبون حجارة لعينة وحين يجرحون تنبت الأشواك والذئاب والثعالب..."^(٤).

(٣) يراجع في ذلك كتاب إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار

الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

(٤) قصة "الطيور الزرقاء" مجموعة الخبز والسمت، ص١٧.

ومن ذلك التوظيف هذه الإشارة إلى بيت شعري غنائي مما كان يبيثُ عبر الإذاعات العربية، ومنها هذه الأغنية التي تغنى بها الكثير من الفنانين، ومنهم الفنان اليميني محمد مرشد ناجي، "إذا دخلت المدينة قول بسم الله"^(١) قصة (العرس)، (ص٣٣)، وفي نفس القصة يضمن هذا النشيد: "قالت لها بعد أن رأت الانكسار في وجهها الصبح:

"يا عرعة شيلي من الحزن في قلبك

لي القلب يثمر لشاقي مساحة ظل

يا عرعة ما مثل ظلك ظل

درين يا عرعة غني بصوت يجعل الدم

يعود للكف تزرع من جديد

غني بصوت يجعله... "الله يا بنتي.. نسيت أن

لحظة العشق لا تعرف طريق النشيد..."^(٢).

أما المستوى الثالث في توظيف الشعر فلا يأتي تراثيًا كما في المستويين السابقين، ولكنه يحضر بلغة شعرية تجريبية - إن جاز الوصف - يحاول بها القاصُّ أن يضفي على سرده بعدًا شعريًا واضح الدلالة في "شعرنة السرد"، فهل هو بذلك يجربه عن وعي منذ

(١) البيت من قصيدة للشاعر اليميني يحيى عمر الجمالي اليافعي:

ومطلعها: يحيى عمر قال يا طريقي لمه تسهر.. وان شفت شي

في طريقك واعجبك شله/ إن كان عادك غريب ما تعرف

البندر.. إذا دخلت المدينة قول بسم الله..، ينظر: منتدى

يافع على الرابط الآتي:

<http://www.yafea1.com/vb/showthread.php?t=95931>

(٢) قصة "العرس"، مجموعة دامسة، ص٣٤. ويكرها

في ص ٣٥.

الأرض القصر.. الأرض القبر.. فاعشق.. اغسل
نفسك بالمشق... الخ"^(٣).

وكما يتضح من المقطع السابق ليس الوزن وحده
هو ما يقود النص إلى الشعر وعوامله، ولكنها الدلالة،
والتكثيف، والغموض، والرمز، والتركيب الشعري
القائم على التكرار، والإزاحة وغيرها من خواص
الشعر المعروفة، وذلك ما لاحظته أحد الباحثين بأنَّ
القاصَّ "يكتفُّ اللغة فتعطي بذلك تكثيفاً للفكرة
عن طريق الرمز"^(٤).

ويظهر مثل ذلك في قصة (الحكاية تبدأ هكذا)
حتى وهو يصف حدثاً مهماً في القصة هو حدث
ولادة امرأة يقول: "امسك ظهري.. إني أتبرأ من هذه
اللحظة من قلبي.. أتبرأ من كل أماني الناس.. أتبرأ
من شوق الأرض العطشى للماء..." (ص ٨٩).

وفي قصة (الدخول.. الخروج) ويمكننا وصفها
بالقصة/القصيدة، وسنكتبها بالسطر الشعري لتتضح
شعريتها في فضاء التشكيل أكثر، يقول:

"دخلتُ الدارَ

والرفقة أعدادُ تتوالى

تدخل هذا القلب المفتوح لكل الغرباء

تخرج من هذا القلب

تدخل

هذه اللغة لا تخلو من الوزن كما أنها لا تخلو من
توافق الروي في بعض نهاياتها [زينة/ حزينة، مربع/
الجميع، يضحكون/ العيون... الخ]، ولو أعيد
توزيعها لأصبحت مقطوعة شعرية من الشعر الحر
تعتمد بحر الرجز بتفعيلته المعروفة ووقفاته الخاصة.

ويرى بعض الباحثين ممن وقف على قصص علوان
بأنها من خصائص القصة المعاصرة التي اقتربت من
"القصيدة الجديدة في ضبايتها وغموضها، وفي
اتكائها على الرمز واللاوعي، واستخدامها للجمل
القصيرة المركزة الموحية"^(١).

ويستمر هذا التوظيف للغة الشعرية في أكثر
من قصة؛ منها قصة (يحكى أن): "وما يخصُّها
تديرها معاصر الرخاء.. تبيع.. تمنحكم من
ريعها الكثير.. وتشبعون وتنعمون وربما يأتي
لكم (...). وبعدها تسافرون لبلدة سماؤها
زرقاء، وأرضها خضراء، وماؤها وفير"^(٢).

وفي قصة أخرى يقول: "فلتدرك يا داخل أسوار
الحب يا من يخرج منها الحب لوَّ مجنونٌ يعشق
نفسه.. يرتكب الحب كل الناس الممنوحة لهم أوراق
النقد وأوراق الخبز وأوراق الماء، الضوء الصوت..

(٣) قصة "كانت النقطة ضيقة.. بادئ الأمر" مجموعة

الحكاية...، ص ٤٢.

(٤) د. نصر محمد عباس: البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة،

مرجع سبق ذكره، ص ١٤٩.

(١) د. منصور إبراهيم الحازمي: الوهم ومحاور الرؤيا؛

دراسات في أدبنا الحديث، المفردات، الرياض، ط ١،

١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص ٣٩.

(٢) قصة "يحكى أن" مجموعة الخبز والسمت، ص ٥٣.

تخرج

آه من قلبي المأوى

آه من ياويني

الرفقة ثلاثة:

الأول يشربُ شايًا

والثاني يشربها صافية منحازة

والثالث يشربُ شايًا بالثلج الأبيض

أحيانًا ينفح كأس الشاي بقطعةٍ ثلجٍ أخرى

حين رأيتُ الجمع

جمعتُ الفرح المخبوء بقاع القلب... الخ^(١).

وإذا كان يرى مَنْ وقفَ على قصص علوان قبلنا

أن هذا النوع من اللغة الشعرية هو إما محاولة

لإكساب قصصه لغة خاصة كما تنبّه لذلك الأديب

الكبير "يجي حقي" في تقديمه لمجموعته الأولى؛ حيث

يقول: "إن القصة الحديثة - لأنها زادت تركيزًا - ينبغي

أن تزداد الجذابة إلى الشعر، لا إلى أوزانه وتراكيبه بل

إلى روحه ومزاجه"^(٢)، أو أنها جاءت "إغراقًا في

التجريدية حين يصف الأماكن والأشخاص"^(٣) كما

يرى آخرون، فإننا نرى أن ذلك هو من حضور

الموروث وسيطرته الذهنية والذوقية عليه، وعلى

كتابته التي لم تتغلّت من إसार ذلك الرصيد الثقافي

الشعري الكبير.

٢: الخبر القصصي:

يأتي أسلوب الخبر بصيغته التراثية المعروفة في كتب

الحديث أو في كتب التاريخ والأدب والبلاغة، بصيغة

"أخبرنا أو حدّثنا"، وقد تمثّل الخبر في فنّ أدبي خاص

هو فنّ المقامة التي اتخذت منه طريقتها، وبنّت أركانها

على محدثٍ وراوٍ وبطل، والخبر في الأدب - وهذا ما

يعنينا - كما يقول أحد دارسيه "له ظاهرٌ وباطن،

فظاهره أنّه قول معادٍ يأخذه اللاحق عن السابق،

ويحرص فيه على التواري خلفه والوقوع دونه، أما

باطنه فهو أنه إبداع، إلا أنه يحتاج إلى قناعٍ يوهّم

القارئ بأن هذا القول ليس إنشاءً شخصيًا، وإنما هو

كلام مأثور قالته الشخصية المتحدّث عنها أو نقلته

عنها شخصيًا حضرّت الواقعة

وتناقله عنها الرواة"^(٤).

وهذا الأسلوب الخبري اتخذهُ القاصُّون سبيلًا

للتحديث، ولتجريب التقنيات السردية، فوظفوه

توظيفًا متعددًا، ولم يتعد محمد علوان عن ذلك فقد

وظّف الخبر في قصة (حدثنا رجب عن زهبة)، وهي

متفرّدة بين قصصه بهذا الأسلوب؛ حيث بدأ بهذا

القول الدال على طريقة الرواية، فيما سيحدّث به

عن أبطال قصته وعوالمهم، وبما يفتح أفق الخبر

(١) قصة "الدخول.. الخروج" مجموعة دامية، ص ٤٧.

(٢) مقدمة مجموعة الخبز والصمت، ص ٩.

(٣) د. جلييلة بنت إبراهيم الماجد: البيئة في القصة السعودية

القصيرة، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي، ط ١،

١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م، ص ١٥٠.

(٤) د. محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية

العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، كلية الآداب، متّوبة،

تونس، ط ١، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م، ص ٦٨٨.

"حدثنا رجب: إن المرأة الفاتنة نظرت إلى وجوه الرجال المبهورة صارخة والدم يملأ وجهها.. تحولت المرأة إلى لهب محترق يضيء الصحراء..."
"حدثنا رجب: أن أهل القرية ظلوا مشدوهين.. ضاقت بهم الأرض. والأرض سراب ضاقت حدودهم تركوها للغريان..." (ص ٧٩).

"حدثنا رجب عن معجب عن زهبة عن أمها أن طفلاً أخذ معه حُفًا صغيراً، ثقبه من جانبيه.. أنفذ في الثقبين خيطاً رفيعاً.. قذف به إلى البئر.. ظل يمتح.. يسقي بالماء أرضاً أنهكتها الشمس..." (ص ٧٩)

"حدثنا رجب أن الطفل يقول: تدفق هذه المرأة الفاتنة ذبح الآباء.. ويل لنا إن عانقنا هذه النار الملتهبة.. سنمرض بالخوف والحزن، وتسكننا الهزيمة سيأكلنا الضياع.. هيا أيها الأطفال فلنسقي الأرض بالماء..." (ص ٧٩).

هذه الاستشهادات - ونعتذر لطول استدلالنا بها - توضّح الانتقالات السريعة في بنية القصة بامتدادها الرمزي، وليست فقط مجرد استغلال للأسطورة الشعبية في تعبير القاص عن رؤيته "كما يقول الشنطي"^(٢)، ولكنها تنبني على حضور الطفل رمزاً للنقاء للحلم للمستقبل القادم لإنقاذ الأرض بالماء، وعدم الاستسلام لحكايات المرأة الفاتنة التي كانت شؤماً كالبومة، ونارا ملتتهبة كالغربة، أحرقت

القصصي والتراث الواسع في الإسناد إلى عوالم المتخيل: "حدثنا رجب عن معجب عن زهبة عن أمها أنه كان في قريتهم المشرفة على غدير تتجمع فيه مياه الأمطار رجلٌ يبيع الحكمة ولا يأخذ شيئاً..."^(١).

هذا الاستهلال الخبري القصصي يكرّره القاص - مع اختلافات بسيطة - ثماني مرات في قصة لا تتجاوز الثلاث الصفحات يأتي فيها على مفاصل الحكاية الخيرية على النحو الآتي بعد المطلع السابق يقول:

"حدثنا رجب أنه قال: يا وطن الخزامى والورد والأشجار يا وطن الريح والبحر والأمطار سيخرج من جوف هذه الأرض مطرٌ حديديٌّ كغابة وحشية..." (ص ٧٧)

"حدثنا رجب عن معجب عن زهبة عن أمها أنه كان في ذات القرية المشرفة على وادٍ سحيق امتلأ بالثعابين والعقارب وبوحوش جميلة هادئة أول الأمر إلا أنها تفقد القرية أبناءها واحداً واحداً..." (ص ٧٧)
"حدثنا رجب أن امرأة فاتنة خرجت بعد مغرب يوم خريف وجوع يفتك بأهل القرية صعدت إلى قمة الجبل.. قابلت رجلاً غريباً.. مختلف السحنة.. معه أوراق كثيرة.. كتب كل شيء غاب الرجل وعادت المرأة الفاتنة..." (ص ٧٨).

(٢) د. محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي السعودي "فنونه، واتجاهاته، ونماذج منه"، ص ٣١٨.

(١) قصة "حدثنا رجب عن زهبة" مجموعة الحكاية...، ص ٧٧.

المبحث الثالث: الموروث الديني.

أبرز ما يمثل ذلك هو ما جاء في قصص محمد علوان من التناصُّ تحديداً، وذلك في إشارات تحيل مباشرة إلى قصص القرآن الكريم بجملة وعباراته المميزة، وبمعنى القصة التي يحضر فيها الاستدعاء للشخصية أو للحدث، ومن ذلك مثلاً قصة النار وإحراق إبراهيم عليه السلام، وقد وظفها القاص في قصة (الجدران الترابية) بطريقة معبرة عن رفض الحديد والتغيير حين يضرّم أهل القرية ذات الجدران الترابية النار في لوحات الفنان الذي عاد إلى قريته، بلوحات فنية رسمها ويعتزُّ بما أنجزه منها ويعرضها عليهم، لكنها لا تعني لهم شيئاً، فهم يريدون طبيباً أو مهندساً لا فناناً، يريدون أن يعلمهم فيقولون: "علمنا كيف نهزم المرض؟ علمنا كيف؟ كيف؟!"^(٢).

إنه سؤال الاستغراب، سؤال خيبة الرجاء فيمن أرادوا منه أن يتعلم شيئاً فرجع لهم بتعلّم الفن، وبالنسبة للشخصية فإنّ ذلك يمثّل انفصالها عن المجتمع بما يؤكد صورة "الاغتراب الثقافي، وتعطيل أداة الفن وهي اليد التي احترقت مع اللوحات" على حدّ تعبير منال العيسى^(٣)، ثم يقومون بالمحاكمة غير المعلنة لعمله ولوحاته، ويقررون إحراقها، وقد رموه بكلّ أنواع التهم التي أقلّها إنه "إنسان منهزم"، وبمضي السارد في وصف اللحظة "الوجوه على وهج

بمفاتها رجال القرية وبالחסد والغيرة أحرقت نساءها، لا يخفى رمزيتها بالدلالة على الدنيا بمتاعبها وفتنتها حين تحرق أخضر النفوس وتلتهم الأعمار، هي قصة ذات بعد فلسفي ثنائيتي الرجل ممثلاً للحكمة، والمرأة مجسدة للفتنة وبينهما يأتي ثالث مثلث الحياة الطفل/ الأطفال رمزا للأمل القادم والامتداد المتجدّد، وللتغيير في فعل التحوّل أو كما تصف إحدى الباحثات تلك الشخصيات وما تدلُّ عليه فتقول: "الرجل الذي يبيع الحكمة يدلُّ على التاريخ، والمرأة الفاتنة تدل على: (الرخاء- الخير والثراء- الأصالة- الكفاح- الشباب- الأرض- الحقيقة)، والطفل يدل على المستقبل"^(١).

واستعمل القاصُّ أسلوب الخبر ربما ليجدّد في طريقة وصفه لهذه الجدلية بين الخير والشر بين الذكر والأنثى بين الحياة والموت، الصحراء والحضر (القرية)، الخضرة واللهيب، وفي تجربته ربما كان مُدرّكاً أن بناء هذه القصة سيناسبها توظيف الخبر الذي يُوهم بالواقعية والإسناد إلى أسماء (رجب، زهبة، معجب... الخ) إلا أنّها لم تغادر كونها ضاربةً في التنكير متجذرة في الجهول، لتفتح أفق العموم بين رجل وامرأة وعوالم الحياة باستمراريتها وصراعها بين خيرها وشرها صراعاً موروثاً متجدداً.

(٢) قصة "الجدران الترابية" مجموعة الخبز والصمت، ص ٣٠.

(٣) منال بنت عبد العزيز العيسى: صورة الرجل... مرجع سبق

ذكره، ص ٨٩.

(١) د. جلييلة بنت إبراهيم الماجد: البيئة في القصة السعودية

القصيرة، ص ٧٨.

محاولة السَّارد لرسم هذه الشخصية التي تبدو منعزلة عن مجتمع القرية غريبة عليه، تحملُ قدرًا من التشييء والحلول بمفهومه الصوفي في نهاية القصة، "يتفهمر ومحيط الدائرة يأخذ في الاتساع.. يهرب لم يجد ملجأ سوى كهف كبير.. يلجئه.. النور خارجه يجعل الحياة تتمدد.. تنمو.. في داخل الكهف سجونٌ كثيرة.. تقيّد حركته، وهو يدرك ذلك يحس بالاختناق.. يخرج يده من كوة صغيرة خارج الكهف حيث الشمس تملأ الوجوه بالحب والعتاء.." (١).

هذا التصرف بإخراج اليد التي سترجع بيضاء، ولكن بسوء وهو البرص، ستأتي من خلال الغرائبية في تصرف أهل القرية بقطعها عن جسده لأنها لشخص آخر، ثم تمضي الحكاية، ويخرج الشخص وكأنه عاد من الكهف ولكن دون نوم طويل، "خرج من الكهف.. هبط الأسواق.. لا يرى شيئاً.. سقط.. تجمّع الناس حوله اختلفوا على دفنه- لا يتفقون ابدا- ثم اتفقوا فريق هنا وفريق هناك.. الجسد يدفن بعد قطع اليد البيضاء ودفنها في مقبرة منعزلة لأنها يد رجل آخر.." (ص ٣٣).

والكهف "رمزٌ واضح لحاجة الإنسان إلى الحماية والمأوى والشعور بالاطمئنان من أخطار العالم الخارجي، ولكن فيه، من ناحية أخرى من الغموض ما يجعله مصدرًا دائمًا للإلهام ومدخلًا

النار تبدو صفحات بيضاء بها سطور الألم والحزن.. الأفراس المجهضة لوحات رائعة تتراقص أمام عينيه.. أصابعه ديبب يأكلها.. جاء باللوحات.. النار تشتعل في الوجوه الصارمة في قلبه في يده. في أكوام الحطب أمامه.. النار تأكل رسوماته.. جميعها تحترق النخلة الخضراء وتحتها طفل يبكي كانت آخر لوحة.. أحسّ بها تصرخ.. الألوان تضج بها.. بلا وعي يدخل يده في النار لينقذها.. تتحول إلى شعلة تنهش يده.." (ص ٣١).

هذا التماهي بين لوحاته وجسده الذي تلتهمه النار كما أكلت لوحاته وفنه فيها ارتباط بين الحدث والشخصية يفتح أيضًا على أفق حكاية يرتبط بإحراق الكتب التي تعرّض لها بعض العلماء حين لا يقبل المجتمع أفكارهم، فيقومون بفعل الحرق تعبيرًا عن قوة الرفض وسلطة المنع في مقاومة التجديد أو غير المرغوب فيه من وجهة نظرهم وواقعهم المسيطر، وكثيرا ما أخبرنا التاريخ عن إحراق كتب عدد من العلماء والفلاسفة منهم: ابن حزم الأندلسي، وابن رشد، والغزالي، وغيرهم.

أما قصة (لا يتفقون أبدا) فإنهاستحيل إلى قصة أهل الكهف، وهي في تصويرها للشخصية الغريبة لا تبتعد عن ظلال قصّتهم بمفردات تشير إليها من أهمها: (الكهف- الشمس- الهبوط للسوق- الدفن- الاختلاف بعد الدفن) هذه الدوال في القصة المتناصّة مع قصة القرآن تحيل إليها وإلى توظيفها، ولكنّها لا تخلو من عنصر الغرائبية في

(١) قصة "لا يتفقون أبدا" مجموعة الخبز والصمت، ص ٣٣.

بدونه- رمزًا لما تبيعه النساء، من خلال هذه الإشارة الدالة "النساء؟! نعم النساء بائعات التفاح.. الفاكهة الأولى.."^(٢)، أو الإحالة إلى ما بعد الفاكهة وأكل آدم من الشجرة المحرمة، وحينها تظهر العورة، ولكن التوظيف هنا يأتي من خلال استخدام المفردة التي تحيل إلى النص القرآني مباشرةً، يقول في قصة (تموت وحدك) "أمك كانت الظل.. ظلا أنساك أن الشمس لا بد وأن تطاله. أمك. الأوراق التي تحصفك. وحسبت أن الخريف لن يأتي ليجعلها تتساقط.. يابسة.. لتتكشف عوراتك.."^(٣).

أو الإحالة في قصة أخرى إلى بقرة بني إسرائيل بلونها من خلال المناس مع اللفظة ذاتها (يسر الناظرين) وإن اختلف اللون، يقول: "ابتعث بعد كلامها مباشرة مرآة صغيرة.. تذكرونها ذات لون أحمر يسر الناظرين أو أخضر يسر.. أو أزرق يسر الناظرين.."^(٤).

الخاتمة:

وقفت دراستنا على رصد الموروث الثقافي في قصص محمد علوان، كون الموروث ظاهرة لم تحظ بالدراسة من قبل بشكلٍ مستقلٍّ، وقد خرجت بعددٍ من النتائج والتوصيات، أهمها:

مفضلاً ينتقل به خيال الإنسان من العالم الطبيعي إلى عالم ما فوق الطبيعة"^(١).

ثم تأتي المفارقة الغرائبية في تصرف أهل القرية من ناحية وبامتدادها المقصود من السارد في هذه النهاية الحلولية من ناحية أخرى ليفتح أفق الفانتازي على حدث الكهف وشخصيته الغرائبية "أما الجسد.. فحينما قفلوا راجعين.. لم يعثروا على شيء سوى شجيرة صغيرة تنمو فوق صخرة عريضة.. كان قد سقط فوقها.. سقوها ماء.. ذوت.. ييست.. ثم هبّت ريحٌ نقلت الأوراق اليابسة لتسقط فوق المقبرة.."^(٣٣).

يأتي توظيف التناص مع القصص القرآني في عمل علوان مقصوداً لينقل معنى جديداً، يخرج عن طبيعة القصة المتناص معها إلى واقع حاضر يعيشه القاص ويريد بيان رسالة من خلاله تبثُّ فكرةً الجديد المرفوض في القصة الأولى أو الانعزال عن الناس للتأمل في الثانية ولكن بتحميلها بُعداً غرائبياً، وأفقاً موروثاً.

وثمة إحالات تناصية أخرى تأتي في قصص المجموعات لعل من أهمها الإشارة الطريفة إلى قصة التفاحة المعروفة في الموروث، وسبب خروج آدم عليه السلام من الجنة، حيث يجعلها القاص -بقصد أو

(١) فاطمة صياد: الوظيفة الرمزية للأسطورة في الوصول إلى الحقيقة (رمزية الكهف)، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، العدد الخامس، السادس الأول، ٢٠١١م، ص ٧٨.

(٢) قصة "المرآة المشروخة" مجموعة الخبز والصمت، ص ٣٩.

(٣) قصة "تموت وحدك" مجموعة الخبز والصمت، ص ٥٩.

(٤) قصة "مملكة الوجه" مجموعة دامسه، ص ٥١.

أولاً: النتائج:

اللغة الشعرية في سرده توظيفاً مقصوداً للبحث عن لغة خاصة من ناحية وتعلُّقاً أو تعالقاً بالموروث المستقر في وجدانه من ناحية أخرى.

(٦) وظَّف القاصُّ الخبرَ القصصي لما له من بُعدٍ تراثي يكسبُ النصَّ تجديداً في السرد وعمقاً في الدلالة.

(٧) ظهر في قصصه الكثير من العادات الشعبية والتقاليد الاجتماعية، مثل: عادة الختان للكبار، وطقوس العرس، وما يرا تبط بينهما من حياة وأفكار اجتماعية مترسِّبة في الوجدان الجمعي الشعبي، جاء توظيف بعضها إسقاطاً رمزياً أفاد السرد، وبعث فيه روحاً تأملية للواقع.

(٨) كان التناصُّ مع قصص القرآن الكريم وكلماته المميزة حاضراً لدى علوان من خلال استدعاء الحدث أو الشخصية كما وضحته الدراسة في التحليل.

(٩) لاحظتُ الدراسة أن القاصَّ - على قدر اهتمامه بالأشكال السابقة وتوظيفها في قصصه - لم يهتم بالمثل على أهميته التراثية، وإيجاءاته الحكائية؛ حيث لا نجد سوى مثلين في عموم قصصه، الأول: فصيحاً يأتي في معرض الحوار، وهو قوله: "من مشنقة إلى مشنقة فرج!" (قصة العرس، ص ٣٣)، والآخر: عامياً يظهر على لسان الأم في قولها: "الحرمة حرمة تاليتها المرق والبرمة" (قصة الحب والمطر، ص ٣٦)، ولعل المثل الأخير من أمثال المنطقة محدود التداول.

(١) ظهر الموروث الثقافي في قصص محمد علوان في مجموعاته الأربع في ثلاثة محاور شكَّلت المباحث الثلاثة في هذه الدراسة، وهي في الموروث الشعبي ويمثِّل تنوعاً وكثافةً واضحة في قصصه، ثم يليه الموروث الأدبي، فالموروث الديني الذي تمثِّل في التناص مع القرآن الكريم.

(٢) وظَّف علوانُ في مجموعاته الأربع أشكالا من الموروث الشعبي تمثِّل في اهتمامه الكبير بالحيوانات على اختلاف مرموزاتها وكان أكثر توظيفاً لها بمحمولاتها القصصية والرمزية وبحضورها الفاعل في حياة إنسان القرية وبعوالمها المختلفة.

(٣) جاء توظيفُهُ للموروث الثقافي معزِّزاً للرؤية التي أراد القاصُّ طرحها في تعبيره عن المجتمع، وعن الفرد الذي تمثِّلُ القصة القصيرة صوتَه المنفرد المأزوم الخاص، وما يعانية من غربة، وتشثُّتٍ، وحزن. وكانت الأسطورة والحكاية ذات دلالات رمزية استثمرها القاصُّ لتصوير أفكاره ورؤيته لواقعه.

(٤) استخدم القاصُّ أنواعاً من الموروث الثقافي الشعبي تمثلت في قصص الحيوان، وعالم الجنِّ، والأسطورة، والحكاية الشعبية، والعادات والتقاليد. وغيرها.

(٥) عمَدَ إلى توظيف الشعر بمستوياتٍ ثلاثة رصدتها الدراسة وهي: الشعر الشعبي بما يحتويه من فضاء حكايتي ومعرفي، والشعر الفصيح بامتداد ثقافة القاصِّ فيه واستدعائه، والمستوى الثالث في توظيف

السردية، وأثرها في بناء النص
بمحرّكاته ومحدّداته.

المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم.

(١) المصادر:

محمد علوان:

٥. مجموعة (الخبز والصمت)، دار المريخ للنشر،
الرياض - القاهرة، ط ١، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.
 ٦. مجموعة (الحكاية تبدأ هكذا)، دار
العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١،
١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
 ٧. مجموعة (دامسة)، من إصدارات نادي
أبها الأدبي، ط ١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
 ٨. مجموعة (هاتف)، نادي أبها الأدبي،
ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط ١،
١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
- #### (٢) المراجع:
١. إبراهيم شمس الدين (إعداد): قصص
العرب، موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادير
وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي،
دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١،
١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
 ٢. د. أحمد شمس الدين الحجاجي:
مولد البطل في السيرة الشعبية، هيئة قصور
الثقافة "القراءة للجميع"
القاهرة، ٢٠١٠م.

(١٠) إنّ توظيف محمد علوان للموروث كان عن
قصدٍ في محاولةٍ للتجديدٍ حتى يمتلك صوته الخاص
ورؤاه التي عبّر فيها عن بيئته العسيريّة الجنوبية، وحياة
القرية، وتحولات المجتمع من حوله، فكان ذلك
الموروث مثرياً لنصّه السردية، ومحمّلاً بالكثير من
الاكتناز في الرؤية والتشكيل على حدّ متوازن.

ثانياً: التوصيات:

١. نوصي بدراسة لغة القصّ وخطاب
السرد عند علوان، وتطور ذلك الخطاب
من السردية الصّافية إلى الشّعرية والعكس
عبر مراحل قصصه المختلفة، وبيان أثر
ذلك على قصصه وتجربته السردية في إطار
تجارب مجايليه ممن وُصفوا بأنهم أصحاب
مرحلة التحديث، والتجريب.
٢. دراسة علاقة الواقع بالرؤية في سرده من
خلال متابعة رؤيته للعالم الخارجي وتمثّله
وانعكاسه في العالم السردية المتخيّل.
٣. دراسة أثر المكان وحضور القرية والمدينة
بعوالمهما المختلفة في مجموعاته؛ حيث يلاحظ
القارئ لقصصه أن المكان يمثّل بطولاً واضحة
وحضوراً يتجاوز الحيز أو الوعاء السردية ليكون
عنصراً فاعلاً ومهيماً أحياناً في تلك القصص.
٤. وأخيراً دراسة دلالة (الرائحة) في
قصصه حيث يوظّفها بأكثر من مدلول
قد تحتاج إلى رصدٍ وتعمّقٍ في فهم أثر
سيطرة بعض الدوال كمفاتيح لفهم العوالم

١٠. د. حسن حنفي: التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.
١١. راوية عبد الوهاب الجحدلي: المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥، المفهوم والدلالة والتحويلات، من مطبوعات النادي الأدبي بالرياض، ط ١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
١٢. رندا قسيس: سراديب الآلهة، آي- كتب، الناشر الإلكتروني العربي الأول للكتب، ٢٠١٢م، (صورة على الموقع pdf من الكتاب الأصيل).
١٣. د. زكريا كوينه: تجليات الإبداع السردي، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، والنادي الأدبي في منطقة الباحة، ط ١، ٢٠١٧م.
١٤. الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمر: المستقصى في أمثال العرب، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٩٨٧م.
١٥. د. سعد البازعي: ثقافة الصحراء؛ دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصرة، شركة العبيكان، الرياض، ط ٢، ١٤١٢هـ/١٩٩١م.
١٦. د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبيريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥م.

٣. أحمد عبد الله التيهاني: نشأة وتطور فنون الأدب في منطقة عسير، نادي أمها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠١٥م.
٤. أحمد فضل شبلول: أصوات سعودية في القصة القصيرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط ١، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.
٥. أميرة الزهراني: القصة القصيرة السعودية في كتابات الدارسين العرب، دار ابن سينا للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٦. بشار بن برد: (ديوان بشار بن برد) شرح وتكميل محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٨٦/١٩٦٦م.
٧. الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى الباي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط ١، ١٩٤٨م.
٨. د. جليلة بنت إبراهيم الماجد: البيئة في القصة السعودية القصيرة، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي، ط ١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.
٩. د. حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، موقع كتب عربية على شبكة الإنترنت، www.kotobarabia.com

١٧. د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية؛ من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦ م.
١٨. صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية؛ بحث في الأساطير، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط ٣، ٢٠٠٤ م.
١٩. د. طلعت صبح السيد: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط ١، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م.
٢٠. عبد الحفيظ عبد الله الشمري: قراءات في الأدب السردية، من مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي، ط ١، ١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦ م.
٢١. عبد الحميد بن هبة الله بن أبي الحديد المدائني: شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٤ - ١٩٦٨ م.
٢٢. د. عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م.
٢٣. د. عبد الله إبراهيم: (موسوعة السرد العربي)، السردية: التلقي، والإيصال، والتفاعل الأدبي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥ م.
٢٤. عمرو بن كلثوم: (الديوان) جمعه وحققه وشرحه: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١١ هـ / ١٩٩١ م.
٢٥. فراس السواح: مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، ط ١، ١٩٨١ م.
٢٦. فراس السواح: لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط ٨، ٢٠٠٢ م.
٢٧. فرانك أوكونور: الصوت المنفرد؛ مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٩٣ م.
٢٨. د. فضل بن عمار العماري: الذئب في الأدب العربي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ط ١، ١٤٣٣ هـ / ٢٠١٢ م.
٢٩. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩ م.
٣٠. د. فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٨٥ م.
٣١. د. كوثر محمد القاضي: شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، وزارة الثقافة والإعلام، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط ١، ١٤٣٠ هـ / ٢٠٠٩ م.

٣٢. لجنة التأليف: دار المفردة للنشر: أصوات قصصية - مختارات من القصة السعودية، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط١، ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢م.
٣٣. المتنبي: (ديوان المتنبي)، دار بيروت للطباعة والنشر، ط١، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
٣٤. د. محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، دراسة نقدية، دار المريخ بالرياض، ط١، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.
٣٥. د. محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي السعودي؛ فنونه، واتجاهاته، ونماذج منه، حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
٣٦. د. محمد صالح الشنطي: آفاق الرؤية وجماليات التشكيل؛ مداخل نظرية ومقاربات تطبيقية في القصة السعودية المعاصرة، حائل، منشورات نادي حائل الأدبي، ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.
٣٧. د. محمد بن عبد الله العوين: صورة الرجل في القصة السعودية؛ مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط١، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م.
٣٨. د. محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، كلية
- الآداب، مَنبُوتة، تونس، ط١، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م.
٣٩. د. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
٤٠. محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وهاشم محمد الشاذلي ومحمد أحمد حسب الله وسيد رمضان أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
٤١. د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر؛ دراسة نقدية (١٩١٤ - ١٩٨٦)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١م.
٤٢. د. مسعد بن عيّد العطوي: الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، من إصدارات نادي القصيم الأدبي ببريدة، ط١، ١٤١٥هـ.
٤٣. د. معجب الزهراني: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات، القصة القصيرة، دار المفردات، الرياض، ط١، ١٤٢٢هـ، ١٤٠١م.
٤٤. ممدوح القديري: مبدعون من عسير في القصة القصيرة، إصدار نادي أبها الأدبي، ط١، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م.

للطباعة والنشر، الرياض، ط ١،
١٩٨٣/هـ ١٤٠٣ م.

٥٢. هيفاء بنت محمد الفريح: تقنيات
الوصف في القصة القصيرة السعودية،
نادي الرياض الأدبي، والمركز الثقافي
العربي، ط ١، ١٤٣٠/هـ ٢٠٠٩ م.

٥٣. يحيى سبعي: قصص من
السعودية، إصدارات صنعاء عاصمة
الثقافة العربية، ٢٠٠٤ م.

٣) الدوريات والملتقيات:

١. أحمد إبراهيم مطاعن: صورٌ متداولة من
الشعر البيئي في عسير، مجلة بيادر الصادرة عن نادي
أبها الأدبي، العدد الأول، ١٤٠٦/هـ ١٩٨٦ م.

٢. أحمد عسيري: محمد علوان بين الخبز
والصمت، جريدة الوطن، عدد (٣٠٤٦)، السبت،
٥ صفر ١٤٣٠ هـ، ١/٢/٢٠٠٩ م.

٣. د. جريدي المنصوري: الشخصية التراثية في
القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية: بحث
منشور ضمن بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين،
جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٩ هـ.

٤. عبد الله السمطي: البنية القصصية
ومستويات الدلالة: قراءة قصص محمد علوان:
بحث ضمن ملتقى نادي القصيم الأدبي الرابع
من ٥-٧/١١/١٤٢٩ هـ.

٤٥. منال بنت عبد العزيز العيسى:
صورة الرجل في القصة القصيرة
في المملكة العربية السعودية
(١٣٩٠-١٤١٦ هـ = ١٩٧٠-١٩٩٦ م)،
النادي الأدبي بالرياض،
ط ١، ١٤٢٣/هـ ٢٠٠٢ م.

٤٦. د. منصور بن إبراهيم الحازمي:
فن القصة في الأدب السعودي الحديث،
دار العلوم، الرياض، ١٤٠١/هـ ١٩٨١ م.

٤٧. د. منصور إبراهيم الحازمي:
الوهم ومحاور الرؤيا؛ دراسات في أدبنا
الحديث، دار المفردات، الرياض، ط ١،
١٤٢١/هـ ٢٠٠٠ م.

٤٨. الناغية الذبياني: (الديوان) شرح
وتقديم: عباس عبد الساتر، بيروت، دار الكتب
العلمية، ط ٢، ١٤١٦/هـ ١٩٩٦ م.

٤٩. د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير
في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر،
القاهرة، ١٩٧٤ م.

٥٠. نجيب العوفي: مقارنة الواقع في
القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى
التجسس، بيروت-الدار البيضاء، المركز
الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٧ م.

٥١. د. نصر محمد عباس: البناء الفني
في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم

٣. مكي بن علي محمد موكلي: دلالة المكان في المجموعة القصصية "دامسة" لمحمد علي علوان، ماجستير (موازي)، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك خالد، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

(٥) المواقع الإلكترونية:

١. مدونة محمد علي علوان: <http://www.mohammedalwan.com/index.php>
٢. موقع أرنتوبوس؛ الموقع العربي الأول للأنثروبولوجيا والسوسيوأنثروبولوجيا: <http://www.aranthropos.com>
٣. منتديات عسير: <http://www.asir.me/showthread.php?t=46439>
٤. منتدى يافع: <http://www.yafea1.com/vb/showthread.php?t=95931>
٥. الموسوعة العالمية للشعر العربي: <http://www.adab.com>
٦. الموسوعة الحرة (ويكيبيديا): <https://ar.wikipedia.org/wiki/>
٧. موقع مجلة العصر: <http://alasar.me/articles/view/16618>
٨. قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دار الملك عبد العزيز: <http://darahservices.info/saudiliterature/athu.php?no=594>
٩. قاموس ومعجم المعاني متعددة اللغات: <https://www.almaany.com>
١٠. كتب عربية: www.kotobarabia.com

٥. فاطمة صياد: الوظيفة الرمزية للأسطورة في الوصول إلى الحقيقة (رمزية الكهف)، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، العدد الخامس، السداسي الأول، ٢٠١١م.

٦. د. محمد رشيد ثابت: التفاعل بين الذوات في نموذج أقصوسي من مجموعة محمد علوان الخبز والصمت: بحث ضمن ملتقى نادي القصيم الأدبي الرابع من ٥-٧/١١/١٤٢٩هـ.

٧. د. محمد بن يحيى أبو ملحمة: دلالات الألوان في مجموعة (هاتف) لمحمد علوان، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، العدد العاشر، يونيو، ٢٠١٥م.

٨. د. مسعد أحمد مسرور: الأديب والقاص محمد علي علوان، جريدة الجمهورية (اليمن)، عدد ١٤٥٧٨، الأحد ٣ أغسطس ٢٠٠٨م.

(٤) الرسائل الجامعية:

١. حصة بنت زيد سعد المفرح: توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، رسالة ماجستير، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.
٢. علي عبد العزيز علي أبو سنينة: الغراب في الشعر الجاهلي، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠١٢م.