المجلة العربية للعلوم الانسانية ــ العدد الأول ــ المجلد الأول ص ص (٨٠ ــ ١١٥)

القصة البحرينية القصيرة بين حرية الفن وقيد الالتزام

د. محمد حسن عبدالله

ملخص

هذه الدراسة تأخذ منهج العرض التحليلي لأعمال عدد من كتاب القصة القصيرة في البحرين، وجميعهم من الشباب، لا تمتد كتاباتهم لأكثر من خمسة عشر عاما مضت. ومع أن المغزى السياسي هو السائد في كتابات هذه الطائفة من القصاصين فإن التقسيم الفني ممكن أيضا، إذ أنهم لايعبرون عن همومهم وطموحاتهم السياسية بنفس الطريقة. القاسم المشترك هو الاحساس بالفن وسيطرة العنف ولاجدوى الرفض. ولكن كاتبا مثل «أمين صالح» مؤلف مجموعة: «هنا الوردة. هنا نرقص» ومجموعة «الفراشات» وكذلك «محمد الماجد» مؤلف «الرحيل الى مدن الفرح»، يلجآن الى الرمز المكثف والتهويم الشعري والاستعارات البعيدة. بعكس كاتب مثل «محمد بن عبدالملك» الذي يتحرك بين الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية في مجموعتيه: «موت صاحب العربة» التي تذكرنا اكثر من مرة بمكسيم جوركي، و «نحن نحب الشمس» التي تقترب من عالم نجيب محفوظ. محمد عبدالملك هو أقرب الكتاب إلى العناية باصول الفن القصصي، يضاف إليه «خلف أحمد خلف» الذي كتب مجموعة: «الحلم وجوه اخرى» وله اهتمام بالعالم السيكولوجي للشخصيات، ودلالات الحوادث. اما عبدالله علي خليفة، مؤلف «لحن الشتاء» فإنه الأكثر ارتباطا بملامح الاقليم، في واقعه المباشر، ثم في اعتماد بعض أقاصيصه على نوع من الاستخدام الجيد للمأثور الشعبي من الحواديث والنوادر.

ليس المعنى السياسي هو الفارق الوحيد بين هذه المجموعة من الكتاب الشباب وبين من سبقوهم مثل «علي سيار» في مجموعة «السيد»، وفؤاد عبيد في «نهاية قصة» و «ذكريات على الرمال» بل هناك ايضا محاولة الاقتراب من أصول فن القصة القصيرة، وبخاصة الاهتمام بالتحليل، والبعد الزمني. أما الاحساس بالتطور ورصد جوانبه وتلمس أوجه الفروق والصراعات بين جيل البحر وجيل الموظفين فإننا يمكن أن نجدها موضع اهتمام لدى الفريقين، وإن يكن بنسب متفاوتة.

الاسلوب التحليلي الذي كتبت به هذه الدراسة، وضع في الاعتبار دائما أن القصة البحرينية لا تزال تخطو خطواتها الأولى وأنه من القسوة عليها أن تناقش بصرامة، أو تقاس الى تجارب متقدمة. كما وضع في الاعتبار أيضا كيف يلتوي البناء الفني ليرضي الهدف السياسي، وكيف تتغلب النزعة الفنية أحيانا، فتقدم عملا محبوكا، يستطيع أن يقول الكثير، بغير تعسف او افتعال.

تنوير

أخذ مصطلح «الالتزام» مكانه بين مصطلحات الأدب والنقد بعد الثورة البلشفية، وإعلان دكتاتورية الطبقة العاملة، وحشد كل الطاقات لإبراز وتأكيد نجاح التجربة الاشتراكية، بما في ذلك مواهب المبدعين في المجالات الفنية، ومنها الكتابة، مما اعتبر توجيها صريحا، وكبحا لحرية الفن والاعتقاد (١). ثم أخذ المصطلح نفسه معنى آخر إضافيا على يد سارتر، الذي تجاوز الالتزام بالطبقة العاملة وقضاياها كما رأى البلاشفة، ودعا إلى التزام بالقيم الانسانية، التي تتجاوز الطبقة والوطن والدين والقومية، إلى ماهو إنساني نابع من إيمان الإنسان بالمثل العليا النابعة من اقتناع ذاتي وموقف اختياري قائم على احساس بالمسؤولية. وليس المعنيان أو أحدهما هو مانريد تماما من هذه القراءة في القصة البحرينية القصيرة، قد نواجه التزاما بهذا المعنى أو ذاك، لايبلغ الحدة المذهبية، ولايصل إلى حد اتخاذه مبدأ ملزما يتحكم في انتقاء المادة القصصية وتضمينها المعنى والغاية، ومانريده حقا هو اكتشاف ــ أو محاولة اكتشاف ــ حوار المؤلف القصصي فيما بينه وبين نفسه يحاول أن يوجه المادة لتحمل المعنى المفترض أو المفروض، كما قد نكتشف أنه يحاول العكس تماما، أي الإفلات من تعمد المعنى وافتراض الهدف.

ودون أن نرمي إلى تشويش فكرة القارىء، فإن الالتزام قد يعني أيضا سيطرة الفكرة الواحدة حتى وإن تكن ذاتية. وسيتضح مانرمي إليه عبر هذه القراءة التي لا ترمي إلى التاريخ، أو إلى التصنيف، اكتفاء بالقراءة في إطار ماأردناه تحت العنوان.

استفتاح

التقيت بها كما تلتقي بصديق قديم، في لحظة خاطفة تستجمع نفسك كل الذكريات السعيدة المشتركة، و يتدفق النور شلالا في القلب، فينتشر الأريج في الملامح والحركات، وتشعر على الفور أنك لم تعد وحيدا. كان غلافها الأخضر، يحمل اسم الناشر وعنوانه: «المكتبة الوطنية. البحرين. الخليج العربي». ياله من نسب عريق يداعب أحلام الطموح في تلك الحقبة من أواسط الستينات. الغلاف الأخير يحمل هوية الصناعة: «مطبعة الجندي بمصر، توزيع الشركة العربية. بيروت لبنان» وقد أخفى هذا العنوان الأخير وحل مكانه ماينافسه في حركة المستقبل: «مكتب منار للتوزيع. الكويت. الخليج العربي». هذا وصف شامل لما جرى على الغلاف الأخير، لعل وقفتنا المتأنية معه مستمدة من طبائع القصة القصيرة، حيث ينبغي للقاص ــ كما يقول المنظرون ــ أن يهتم بلحظة التنوير، تلك اللحظة التي تتجمع عندها كافة معطيات النسيج الفني للقصة: من وصف وتحليل وحوار ورسم شخصيات وتنمية حادثة أو حوادث، و يقولون أيضا: ان هذا الاهتمام بلحظة التنوير هو وحده الذي يجعل القارىء يعيد تأمل ماقرأ، و يستعيد تركيبه واكتشاف علاقاته، وأن القصة الناجحة تولد في هذه اللحظة السعيدة، ليس في معناها الكلي العميق المستمد من تلك الوحدة المكتشفة بين التعقيد الفني ولحظة التنوير فحسب، بل في امتاع القارىء واشباع حاسته الفنية، وارواء تطلعه للتناسق والجمال، وتشوفه لروعة العقل ودقة المنطق، من حيث يساهم في بناء القصة، في تأليفها بشكل من الأشكال، فلا يقف سلبيا مبهوتا كمن يستمع الى حكاية غريبة، بل يظل مستوفزا، تتأرجح نظراته بين استباق السطور لاكتشاف ماسيكون، ومراجعة مامضى لتثبيته في الذاكرة، وابتلاء العبارة الآنية في محاولة مدهشة لاكتشاف موقعها من سياق مامضى واحتمالات مايأتي...

معذرة لقد تكلمت على نحو ردىء، نحمد الله أنه ليس في قصة والا وجدنا أنفسنا مضطر ين للتوقف عن اكمالها، تجنبا لتشتيت الفكرة، فقد بدأنا بذكر مناسبة سعيدة، كان ميقاتها عام ١٩٦٤، وانتهينا متوكئين على لحظة التنو ير، أوشكنا أن نضع توصيفاً مختصراً للقصة القصيرة الجيدة، كما تتراءى لنا، لنقل ــ اذن ــ كما يقول كتاب القصة القصيرة في ختام قصصهم معبر ين عن نزعة المحاولة والأمل وروح التساؤل: ترى هل نستطيع أن نبدأ من جديد ؟ واذا كانوا يتركون هذا التساؤل عادة بغير جواب، فإن من حقنا أن نحاول، على الأقل احتراما لنزعتهم المتفائلة رغم كثرة عوامل الاحباط من حولنا.

أما الكتاب ذو الغلاف الأخضر، الذي كان بداية قصتي مع القصة البحر ينية، فالطر يف حقا أن اسمه « نهاية قصة »، للأستاذ فؤاد عبيد، على الغلاف الخارجي، وفؤاد ابراهيم عبيد، على الغلاف الداخلي !!. ولسنا الآن بصدد التعر يف بالقصص السبع التي تحتويها المجموعة، أو بسبيل نقدها، و يكفيها فضلا علينا أنها سبب صداقتنا و بدايتها، فلها قدسية الذكرى واعزاز الاستهلال، حتى وان تحفظنا على غرابة تجاربها وكثرة مصادفاتها وسرعة الانقلاب السلوكي في شخصياتها ....

ولنقل في مؤلفها ماقاله شيخ الشعراء والأدباء في (٢) تقديمها : «فرخ نسر يود لو انطلق كالعقاب »، وفي هذا الفعل «يودّ» سر المحاولة كلها، ولكن ماندهش له حقا أن مؤلفها، و بعد «ذكر يات على الرمال (٣)» التي لاتختلف عن المجموعة الاّ من حيث الحجم، لم يحاول أن يعاود الكتابة ولست ادري السبب، ولكن صمت القلم، أي قلم، شيء ينبغي أن نتألم له على أي حال.

ثم .... لماذا آثرت القصة البحر ينية ؟

ربما لهوى قديم لم استطع مغالبته .. مجرد احتمال، ولكن من حقنا أن نوضح أمرا آخر ولا دفاع حيث لاتهمة، فتار يخ البحر ين الشعري عر يق جدا، يشهد به ابن سلام الجمحي في طبقاته منذ أكثر من ألف عام (٤)، كما يشهد باستمراره هذا الزحام الشعري الذي نجده في دواو ين الشباب. ومن حق متعامل مع الخيال مثلي أن يتطلع الى جز يرة في وسط البحر تطلعا شعر يا، يتصورها على نحو خاص، تصورا شعر يا

يتجاوز الواقع، ويختلف عن تصوره لبلاده الر يفية الغارقة في الواقع اليومي الذي يدب على الأرض، وأخيرا فنحن سلالة أمة أغلى وأحلى ماتعيش عليه هو الشعر.. فإذا ما اجتزت يوما غابة الشعر العربي المليئة بالمخبآت، ووجدت بين أشجارها السامقة وأصواتها المبهجة وانفعالاتها العجيبة، منطقة مكشوفة تتعامل مباشرة مع الحياة الاجتماعية، وتصور الواقع المعاش عن كثب، وتناقش الآخر ين بتواضع وديمقراطية، فتفتح باب الحوار بين الأطراف، وتضع اللحظة المنتقاة تحت المجهر لتظهر كل خباياها، فلا شك أن هذه المنطقة الجديدة ستحظى بمز يد من اهتمامك، وأنت محق في ذلك بأكثر من هذا المعنى الذي أسلفنا. فالفن القصصي ــ ولنستعن بالمنظّر ين مرة أخرى ــ ينشط بدوافع ومواصفات لابد أن تتوافر لتمده بالحياة، من أهمها: الاهتمام بالمعاصرة على حساب السلفية، وانتشار القراءة والكتابة، واستقرار الحياة الاجتماعية (لايعني هذا التعبير خلوها من القلق أو رغبة التطور، وانما يعني الاستمرار الحضاري في المكان ووضوح العلاقات الاجتماعية بين الأفراد)، ونيل المرأة قدرا من الحر ية في مجالي العمل والحب، والاهتمام بالإقليم والتفطن لصفاته المميزة، هذه أهم العوامل المؤثرة في نشأة الفن القصصي، وهي بذاتها الملامح المميزة التي يعكف القصاص عليها ليجسدها في أفكار وشخصيات ومواقف وأحداث، ولاشك أن القصة البحر ينية تستثير هذه القضايا جميعا، وتدفع الباحث الى التعرف عليها، لتؤكد روح المعاصرة، والنزعة النقدية، وتميز البحر ين بيئة ومجتمعا، ودور المرأة البحر ينية في النهضة الوطنية، ولتعلل في نهاية الأمر لماذا تعد البحر ين طليعة الأدب في الجز يرة والخليج على امتدادهما؟

كما ترى فإننا نوشك أن نكون قد دسسنا بعض المستندات الرسمية المهمة في ثنايا الكلمات المفعمة بعطر الذكر يات، تهدف الى استحضار ماينبغي تذكره من القيم الجمالية في القصة القصيرة، والقيم الدلالية أيضا، وقد وضح ذلك ــ فيما نحسب ــ بإجمال عند الحديث عن لحظة التنو ير، وعند الحديث عن عوامل النشأة والنمو لفن القصة القصيرة.

يبقى من متعلقات هذا الاستفتاح «بين حر ية الفن وقيد الالتزام»، والذي نحرص على توضيحه هنا أن «البينية» لا تعني التضاد، كما لا تعني استحالة الجمع

بين الطرفين من ثم. على أن حرية الفن لا تعني انفلاته من أية قاعدة، فلا فن بغير أصول، هي في صميمها قيود، تهدف الى تنظيم جهد الفنان، واعانته على النفاذ الى نفس المتلقي، والفنان الحق هو الذي يطوع أفكاره ومشاعره الذاتية لتتقولب في بناء موضوعي وخطوات محسوبة، ونحن الآن في غنى عن ترديد المبدأ المشهور وهو التمرد على قالب أو قاعدة لاينبغي أن يكون رفضا شاملا لكل القواعد، بل هو نوع من الاستبدال الهادف الى المواءمة أو اكتشاف وظائف وتأثيرات جديدة.

ومن جانب آخر فإننا لسنا ضد الالتزام، بل على العكس، ان الالتزام حين يكون وضوحا مركزيا في رؤية الأشياء يصير من عوامل قوة الفن، و يصنع مايمكن اعتباره الكون الخاص للمؤلف، أما حين تزيد جرعته فيتحول من موقف فكري الى صراخ بالمبدأ، و يترهل فيكتسح قيود الفن وأصول الصناعة، و يتميع فيختلط ماهو من صميم البناء الشعري بما هو من أسس الصناعة القصصية، فإن الالتزام في هذه الحالة يكون سببا في تفسخ العمل القصصي، واضعاف تأثيره، بل تشتت تأثيره.

الفن .. والالتزام

هل في استطاعتنا أن نتوقف الآن عند قصتين، فنتخذهما وسيلة ايضاح لما نريد؟ بين القصتين أحد عشر عاما، كتب الاولى خلف أحمد خلف سنة ١٩٦٥، وهي بعنوان: «من المنامة الى الدقي و بالعكس (٥)»، ولم يضمنها مجموعته القصصية وفي هذا مافيه من الحكم عليها، ولا أقول: التبروء منها. والقصة الثانية كتبها نعيم عاشور سنة ١٩٧٦ بعنوان «نكهة الفقر والثورة» (٦)، ونال بها الجائزة الأولى، وكما تدل القصة على توجه الأقلام الجديدة وطموحها، فإن الجائزة تشير دون لبس إلى مصادر هذا التأثير الذي يغري هذه الأقلام باقحام المعاني السياسية في العمل الفني، حتى وان لم يكن بطبيعة التجربة متقبلا لذلك أو قادراً على تحمل المضمون السياسي.

بين القصتين أكثر من رابطة، فكل منها نتاج تجربة شخصية مباشرة، لا يثبتها أن الأولى كتبت بضمير المتكلم، كما لا ينفيها أن الأخرى كتبت بضمير الغائب، و بطل القصة بحريني، يمضي أياماً في القاهرة، لأول مرة، في القصة الأولى، يقيم في بيروت في القصة الثانية. في القصتين صدق رائع عن طبيعة التوجه في مرحلة

الستينات ثم السبعينات ، ولكن هناك فرقا لا بد من الإشارة اليه ، فالصدق في الأولى مصدره التلقائية ، والصدق في الثانية ينبع من اللاشعور ، وجد صاحبنا العابر من المنامة إلى الدقي مقعداً في الا توبيس المزدحم ، وجلست فتاة جميلة في المقعد المجاور ، وراح صاحبنا البحريني يقلب صفحات جواز سفره ، وهذه حركة فيها من الخبث والتباهي ما فيها ، اقرأ ما وراء قوله : « وكان شعار البحرين الذهبي على غلافه الأحمر يتوهج كلما اصطدم بأشعة الشمس » . وصنعت الحيلة فعلها ، فقد سألته الفتاة : « حضرتك من البحرين ؟ » وبعد جهد المعاناة استطاع أن يقول الكلمة الخالدة : « نعم » . ولم يزد ، ولأن الزواج هدف أساسي عند الفتاة ، ولأنها ذات « أهداف قومية » فقد راحت تسأله عن حال الفتاة في البحرين ، وهل هي متمدينة مثل أخيها الفتى ؟ . هكذا انفتح باب المواجع فجأة ، وراح صاحبنا ينعى حصار العباءة وجمود التقاليد ، وقد ازدوج هذا الاحساس الحزين بشعور آخر مصدره وجود الفتاة الى جواره . وجرأتها في الحديث معه . ليت صاحبنا انتبه ونمّى هذا الشعور الأخير وترك قضايا التطور لغيره ، ولكنه للأسف ــ حين رأى الفتاة تتأهب للنزول اضطرب ، وتأمل معي هذه الحركة الأخيرة ــ اكتشف ــ بعد أن غادرت السيارة المحطة ، أنه نسى محطته ، وأنه كان ينبغي أن ينزل عندما نزلت فتاة الدقي !!

ونصل إلى « نكهة الفقر والثورة » فلا نجد غرابة في الجمع بين الطرفين ، فهما دائماً بمثابة العلة والمعلول . ذهب عبدالله الى بيروت مغادراً مسقط رأسه بعد فشل لا ندري أسبابه ، وبشيء من الغموض يتوجه عن عمد للإقامة في رأس بيروت : نكهة الفقر والثورة والأصالة ، وهو كصاحبه السابق ــ عاشق الأتوبيس ــ على قدر كبير من الخجل ، لكن سميرة أخرجته من خجله بجسارتها ، هي زوجة وأم ، وهو يحبها ويحب زوجها وأسرتها الذين صاروا جيرانه ، لكن المرأة لا تحب الحب بالجملة ، تحب الخصوصية ، ولأن صاحبنا لا يقل لخمة عن صاحبه ، (ودعنا من حكاية الفقر والثورة ، فاذا اعترفنا بفقر الشارع والفتاة فإننا لم نر الثورة ، الا أن تكون الثورة على التقاليد) فإن المرأة اقتحمت عليه غرفته ، وعلى يدها طفلها ، وقبلته !! وكصاحبه السابق يبحر عبدالله في الذكريات ، ويقرر أن يقتحم ، فيكتب لها ورقة كبيرة « أحبك » وينبهها إلى وجوب الحذر ، ويسترسل في اظهار دوافع عشقه لها : الثورة

والبساطة ، و يغيب عاماً ولا ندري ماذا كان يصنع فيه ، ثم يعود ، فيرى صورة حبه في عينيها ، و يوشك أن يقترح عليها أن يهربا سوياً ، لكنه يرحل مودعاً ، ثم يعود ليجد مشاهد الخراب زاحفة ، فأيقن أن الأمنيات وحدها لا تكفي ، وأن على الدم أن يعجن به التراب حتى يصير رغيفاً حلالا ، وأرضنا طاهرة . و يتمادى في حلمه ليتساءل أين سميرة ؟ . فلا يهتز فيه عصب اشتياق ، وانما يستيقظ حلمه السياسي الانفعالي ، ويهتف رغم أنف كل منظري فن القصة طو يلها وقصيرها : « لتسقط كل السياسات والتكتيكات الخئونة .. وفكر عبدالله برهة : لتبدأ من لبنان ، ولتكن سميرتي أول شهيدة » ..

هذا تلخيص للقصة نرجو ألا يكون مجحفاً بها ، وان يكن في ذاته عملا غير مشروع ، وكما ترى فإنها قصة حائرة ، فلا هي مبررة بالواقع ، ولا هي موحدة بالرمز ، فالمبررات الواقعية في انقلاب عبدالله من مداعباته الجنسية الصريحة الى تطرفه القومي ضائعة تماماً ، وسميرة مجرد امرأة عابثة ، هي بمقاييس الأخلاق خائنة ، فإذا كانت رمزاً لبيروت فما أعجبه من رمز ، وما أعجبه من استشهاد !! .. وما أعجبه من حكم لا شعوري أصدره الكاتب في نجوة من وعيه . هذه القصة اذن تصدر عن تجربة ذاتية ، وأغلب الظن أن صاحبنا ذهب الى بيروت وتمرغ في شارع الحمراء على هواه ، ولكن هذا الشارع لا يصلح عند الكثيرين لكتابة قصة ، إن لعنة الثراء والطبقية والامبريالية ماثلة فيه ، واذن فإلى رأس بيروت لنعزف هناك على الوتر الذي يحب الناس سماعه ، والى سميرة التي تغازل بمشابك الغسيل في غياب زوجها .. لا بأس ، ولا بأس أيضاً أن يقول إن الأحداث القاسية قد التهمت سميرة ، ولن نشمت بها أو نعتبرها مجرد خاطئة ، لن ننتقل من صفحة النقد إلى منصة القضاء ، هي أنثى تداعب رجلا وتتمناه من موقف حرمانه وهو يتمناها من نفس المنطلق ، وهنا ستشعر حقاً بأن العبارات الأخيرة قد أقحمت إقحاماً ، وأن صاحبنا الذي جمع على اطراف شجاعته ليكتب لها « أحبك » يتوعد التكتيكات الخئونة بالانتقام ، على طريقة : اليوم خمر وغد أمر ، وهو كصاحبه قتيل الهوى منذ ألف وخمسمائة عام ، آخر من يصلح لذلك (٧) !! ولو أن نعيم عاشور أجاد الانصات إلى موهبته ، وهو موهوب لا نشك في ذلك ، لأنهى قصته دون هذه الأسطر ، ولكان حقيقاً بأن يحترم حرية الفن وقيود الفن ، وليس قيود

الالتزام الذي أفسد قصته بالتوعد في آخرها . و يبقى السؤال المهم : هل كانت هذه الأسطر الأخيرة هي السبب في فوز القصة بالجائزة الأولى ؟ .. اذا كان الأمر كذلك فان مؤلف « نكهة الفقر والثورة » ومثله كل الأدباء الشبان الناشئين ضحية الإسراف في رفع الشعارات ، وتقديمها على مراعاة أصول الفن ومقتضيات البناء الفني .

ولنتذكر أننا في هذه الكلمات لا نكتب تاريخاً للقصة البحرينية ، إننا ــ على التحديد ــ نرصد اتجاهات كتابها على أساس من محوري مقتضيات الفن ودوافع الموقف السياسي من قضايا المجتمع وما يترتب على ذلك أو يتصل به من مبادىء سياسية قومية أو أممية .

من الهواية .. إلى الاحتراف :

ستكون لنا عودة في آخر هذا الحديث ، إلى فن خلف أحمد خلف ، صاحبنا الذي أوشكنا أن نغمم مصاهرته لولا غفلته عن المحطة . وسنعنى الآن بمحمد عبدالملك ، ليس لأنه أكثر كتاب القصة البحرينية نتاجاً ، فالعدد لا مفهوم له كما يقول الفقهاء القدماء ، ولكنه حين يقترن بالتنوع الموضوعي والتجريب في مجال الشكل الفني ، فإنه يصير تعميقاً لمجرى الظاهرة ينبغي احترامه والتوقف عنده . بصدور « موت صاحب العربة » عام ١٩٧٢ (٨) (وكان الكثير من قصص المجموعة قد نشر قبل ذلك بسنوات في الصحف) توقف أو كاد سيل الحكايات التي تأخذ شكل القصص في ظاهر سردها ، انظر مثلا الى غرائب الحياة وعجائب المصادفات في « نهاية قصة » المشار إليها آنفاً ، فهذا فتى يوشك أن يتزوج بأخته وهو لا يدري ، في البحرين التي يعرف كل فرد فيها كل فرد ، وليس في أمريكا أو روسيا ، أو حتى مصر ، وتلك فتاة تغمد السكين ــ و يا للفظاعة ــ في قلب والدها ، ولكن حذار من سوء الظن ، فقد كان الأب القاسي على وشك الموت بفعل السم ، الذي دسته الزوجة وصديقها !! ؛ و يتجاوز علي السيار في مجموعته « السيد » هذا الميل الى الاغراب والاعتماد على المصادفة ــ الا نادرا ــ ولكن عنصر الحكاية يظل مسيطرا بقوة ، ونحن لانرفض الحكاية ذاتها ، القصة في جوهرها حكاية ، كما أن الدواء في جوهره مركب كيميائي ، ولكن سر الشفاء في النسب التي صنع منها ، ومناسبتها للحالة التي يعالجها .

تأمل المدى الزمني في قصص علي السيار فستجد البرهان : قد يكون ثلاثين عاما كما حدث في قصة الصراع بين أبي محمد وأبي مسعود، وقد يكتفي بالقول : «ويمر في ذهني شريط قصير، عمره سنتان فقط»، كما في : «حكاية عشرة دنانير»، وقد يقول : «قبل ثمان سنوات كنت أنا وعبدالسلام زميلين في مدرسة واحدة» و يتدرج مع هذه العلاقة القديمة حتى يفصل عبدالسلام من الخدمة، وقد يختزل الثمانية الى سبعة : «قبل سبع سنوات كنت أتسلق سلم الطائرة»، وقد يمدها الى ماهو أكثر: «ومن غرائب الصدف أنني ولدت في مثل هذا اليوم قبل خمسة وعشرين عاما»، بل قد يترك الأمر بغير تحديد ليذهب فيه الظن كل مذهب : «وذات يوم والاسطوانة تدور». هذا جانب من مشكلة البناء الفني عند علي السيار، وليس من شك في أن القصاص حر في اختيار اللحظة التي يبدأ عندها، على أن تكون لحظة متميزة، متماسكة، ذات معنى مستقل، وليست مجرد ذبذبة في حركة الزمن الذي لا يتوقف، هي لحظة يبتدىء فيها حدث و ينتهي معها، أو تبرز خليقة في الشخصية وتؤكدها، لكنها في قصص السيار بداية لحكاية، قد تكتسح المعنى كما في قصة «السيد» و «السلام» حيث فرضت هموم الموظفين نفسها لأول مرة، وقد يداعب التحليل النفسي فلا يصيب نجاحا كما في «في يدي جماجم» حيث بالغ في النتيجة التي انتهت اليها أزمة الطبيب، وقد يصيب قدرا لابأس به كما في «المأزق» فإن انقلاب الشخصية ممكن واقعيا ونفسيا، ولكن أسباب انتقالها من السلبية والهوان الى التحدي والمجابهة لا تزال غامضة الدوافع، و بخاصة اذا ربطت بمفهوم الزمن عند الكاتب، فاليوم الذي اختاره عبدالسلام لرفض سخرية زملائه واستهانتهم به لايختلف عن أي يوم آخر، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل عن سبب اختياره.

على أية حال، لقد تحقق كسب لاشك فيه حين ظهر الموظف في القصة، ليس الموظف كشخص مجرد، بل كشخص محاط بهموم الوظيفة أو ضحية لها، ووضعت الشخصية في اطارها الاجتماعي وتكونت تحت دوافع ادت لتشكيل هذا الاطار، وليس هذا بالأمر الهين عند من يترصد محاولات الاقتراب من روح الفن القصصي (٩).

ستكون خطوة محمد عبدالملك امتدادا لهذا الاتجاه، مع توغل في تكوين الاقليم وطبائعه حتى ليمكن أن نقول بثقة انه أول من كتب قصة بحرينية صريحة الانتماء الى أرضها، تنافسها زمنيا قصص أخرى مثل: «وبدأ عام جديد (١٠)» لنادر الطحان، و«هل سمعت بالدالوب (١١)» لخليفة حسن قاسم. أما محمد عبدالملك فإنه يمثل الدأب والاستمرار، النهر وحده هو الذي يعمق مجراه و يستمر، أما الروافد فلن تجد لها مكاناً على خريطة إجمالية. وقد تطور فن محمد عبدالملك في بناء القصة بحيث يمكن أن نقول بشيء من الاطمئنان انه يعكس خصائص القصة البحرينية بما فيها من حسنات وبما تنطوي عليه من طموحات، وبما يتهددها من ضعف أيضاً. وتلك قضيتنا الأساسية، فالحقيقة انه يملك موهبة فنان، وريشة مصور جيد لأخص الملامح النفسية، على أنه يمتلك لغته الخاصة، ولكن.. وبلكن هذه تبدأ المشكلة، لقد بدأ تلميذا مخلصاً في المدرسة الواقعية الطبيعية، وما لبث ان توجه نحو الواقعية الاشتراكية فتراجعت تعبيراته القاسية ونظراته المتشائمة أمام ثقة وليدة في قدرة الإنسان على تجاوز الصعاب، والأمل في التغيير، ثم ما لبث أن اعتنق مجموعة من المبادىء الفنية غير المحددة، وان ظنها محددة، أو لنقل انها محددة في ضميره، ولكن قصصه ترهص بها على نحو غامض، وهذا الغموض أدى إلى قلق البناء الفني في هذه القصص، وضياع معالم الشكل الجمالي فيها، حتى لقد استحال بعضها الى نوع من الخطب أو الأسترسال الانشائي، وهذه مشكلة ستتفاقم عند غيره بشكل صارخ، ولكن لا بأس أن نحمله وزرها، ما دام قد شارك فيها، ان لم يكن فتح السبيل اليها.

عبدالملك وشخصياته:

«موت صاحب العربة» صدرت عام ١٩٧٢، وهي من ستة عشر قصة قصيرة، وهذا العدد قسمة عادلة تقريباً بين الواقعية النقدية بتشاؤمها وقسوتها ومادية رؤيتها للأشياء، والواقعية الاشتراكية، بنزعتها الآملة، المتسامحة، الباحثة عن الجوهر في التراب. في القصة الأولى التي تحمل المجموعة اسمها يصف العربة وصفاً إنسانياً مؤثراً، تتجسد فيه الصداقة بين الحمال وعربته، وبعد أن أعد المسرح لفعل انساني يبهرنا فيه الحمال البائس بعظمة نفسه البائسة، نكتشف أنه قد مات وحيداً، ولا يكتفي مؤلفنا بأن يسوق إلينا نعيه، إنه يبقى مع الجثة حتى تتعفن و يلعب عليها

الدود ، حتى تظهر العظام !! كما ترى .. قلم ناشيء يبحث عن الاثارة ، قد يكون هادفاً الى اثارة شفقتنا على الحمال الفقير ، ولكن ما نجح فيه على التحقيق هو أنه أثار تقززنا من جثة ، لا أهمية لكونها كانت في حياتها بائسة ، فالسعداء سيلقون نفس المصير . وسيتعلم محمد عبدالملك فيما بعد أن نغمة الإشفاق هذه لا تجدي ، وأن من الخير لشخصياته أن تثير إعجابنا بحبها للحياة ، وللعمل ، ولماضيها المجاهد . تتكرر اللوحة المظلمة في قصة « أفواه جائعة » ، بما في ذلك تسول الاشفاق على الشخصيات ، فبطلنا شحاذ ، ولكن هذا لا يكفي ، لا بد أن يكون صاحب عيال مثل الديدان ، ولكن هذا لا يكفي أيضاً ، اذن ، فليكن جوعهم في يوم العيد ، في يوم لا تجوع فيه الكلاب !! ويمكن أن نسلك في التيار نفسه : « عندما توقفت آخر سفينة » و « المرحة » و « عباس » ، فالمهانة تنتظر البحار المكافح في حقبة من العمر ينبغي أن تصان فيها كرامته ، والسجين يأمل أن يحظى بالعفو بمناسبة العيد ، ويحلم بذلك طويلا ، ولكنه يكتشف أنهم احضروا أخاه الى السجن ، والفتى القروي الذي يعمل زبالا يتطلع الى حب تلميذة ، ثم ينكفيء يائساً حين يستيقن أنه مجرد زبال !! أي أن كل واحد منهم قد اكتشف أنه عند الاخرين دون ما كان يظن ، وأن تعليق الأمل عليهم أو إحسان الظن بهم ليس الا مزيداً من الخسران .

هناك أعمال أكثر اتقاناً وحذقاً في استخدام الصنعة الفنية ، في هذه المجموعة الغنية بالدلالات . انظر مثلا الى « خديجة » ابنة العاهرة والقواد ، والحاج حبيل الحوذي العجوز الأعمى الذي يخاطب حماره على انفراد ، كما كان يفعل حوذي تشيكوف من قبل . في تصوير خديجة ومأساتها وزعت الألوان بمهارة ولباقة . ولم يحدث في القصة شيء غير متوقع ، كلنا نعرف أن مصير الفتاة لن يختلف عن مصير أمها ، ولكن كيف حدث ذلك ؟ ها هي ذي خديجة تلعب بثياب متسخة في حين تعود أمها في سيارة آخر الليل ، الفتاة لا تزال غافلة أو قريبة من الغفلة عما يعنيه سلوك أمها ، وفي حين كان رواد المقهى من أشباه العاطلين يتطلعون اليها بشراهة و يعرضون لها بالقول الجارح و يرسمون لها الاطار الذي لن يسمحوا لها بالتمرد عليه ، انها ينبغي أن تكون صورة من أمها ، كان راوي القصة ، الطيب القلب يكتفي بأن يصحبها الى المقهى و يعطيها قطعة من الحلوى فتأخذها وتنصرف ، وقد دار بينهما مرة هذا الحوار :

« ــ خديجة ، ليش ما تروحين البيت ؟

تجيبني وهي تهز رأسها دون أن تتطلع اليّ :

ــ البيت موزين !

ــ ليش .. !!

ــ ناس طالعين .. ناس داخلين !!

اتطلع اليها في عطف وكأني استفسر من نفسي عن مصيرها ، لا أقول لها شيئاً ، وهي تبتسم وهي تعض طرف شفتها السفلى » .

عند الكاتب الفنان وحده ، تندّ بعض العبارات عن سيطرة الوعي ، فتكون أكثر صدقاً من الصدق نفسه ، ومنها هذه العبارات المتبادلة بين الراوي والفتاة . لقد أراده المؤلف شخصاً طيباً ، ليس على شاكلة رواد المقهى من اصدقائه ، وهو طيب بالفعل ، ولكن : هل من فرق هنا بين الطيبة والسلبية ؟ لقد شارك في قتل براءة الفتاة ، واختلاف سلوكه عن رفاق المقهى هو اختلاف في الدرجة لا في النوع ، كلاهما تركاها لمصيرها ، مع نغمة تحريضية من الآخرين .. لقد قال المؤلف في هذه القصة كل شيء ، وقال أيضاً اننى مسؤول عن كل انحراف يحدث مسئولية المشاركة الفعلية بمجرد الصمت عليه ، ولو أن هذا الشاب الطيب ترجم طيبته الى عمل يحمي الفتاة ويخلق لديها اهتماما بجانب آخر من الحياة ، لما شاهدناها بكثير من الحسرة تركب في المقعد الخلفي من السيارة في آخر القصة ..

أما الحاج حبيل فقد تبادل الموقع مع حماره ، فلم يمت كما مات صاحب العربة ، بل مات الحمار هذه المرة ، وليس القصد من هذه الفذلكة القول بأن المؤلف يكرر نفسه ، ولو أنه فعل لقلنا ذلك بصراحة ، وبالعكس تماما ، لقد تطور اسلوبه ووعيه في فترة وجيزة ، واذا كانت المقولة النهائية واحدة ، وهي تصوير الطبقة الكادحة وماتواجه من قسوة وحرمان ، فإن الوصول الى هذه الغاية ــ على افتراض أنها القصد الأساسي أو الوحيد ــ قد اختلف كثيرا ، فالحاج حبيل ينتمي الى عالم آخر نجده عند مكسيم جوركي ، ومن أخذ بمنهجه من الباحثين عن سر الحياة وحبها في أعماق البؤس وعبر المعاناة ، الحاج حبيل يحب الأطفال ، ويحب حماره ، ويكدح وهو العجوز الضرير ، فلا يكون شقاؤه الا سبيلا لمزيد من الحب للأطفال وللحيوان وللعمل . والطريف حقا أن

محمد عبدالملك يكشف عن منابعه الفنية في القصة السابقة على قصة الحاج حبيل، فيقول على لسان راوية القصة، في «رجل من نفايات المدينة»: «كان من عادتي أن أقف لحظات وأمعن النظر عندما أصادف في طريقي صورة مأساوية، وهذا الانسان (يقصد الرجل النفاية) يستحق النظر والامعان أكثر من الوردة المتفتحة في الربيع، انه يبدو كالجرذ الاجرب الفائض من نفايات المدينة، ولكن يبقى للانسان جوهره مهما باليت اسماله وانحلت عظامه وتلاشت صور الحياة من وجهه، وهذا أثمن مافينا.. الجوهر» سنقول لمحمد عبدالملك، ولراوية القصة إن كان شخصا سواه: شكراً على هذا الوضوح غير الفني، وكنا نحب أن نراه في لغة قصصية بعيدة عن السرد والمباشرة، نراه في حركة، أو حوار مبرر، أو حادثة، أو حلم، نراه مصورا وليس مسيطرا، وهو ماتداركته بسرعة، فجعلت الحاج حبيل يخاطب حماره بتلقائية حزينة، مهدت لها بعزلة العجوز وتهامس الناس بأنه يخاطب حماره على انفراد، استمع معي الى المقابل الفني لترى الفرق بين الالتزام وهو مقولة مجردة، والالتزام حين يتخلل الرؤية الفنية ويبحث عن الصورة الملائمة، فلا يصير قيدا على الحرية أو ضدا لها، بل يصير هذا الالتزام مكملا لمفهوم حرية الفنان، من حيث يعينها على أداء أقوى تأثير بإعانتها على اختيار الشخصية واللحظة الأكثر ملامسة لوجدان القارىء:

«هيا ياصديقي ــ (هكذا يخاطب الحاج حبيل حماره) ــ تقدم ولا تلتفت الى الوراء، اننا معشر الفقراء يجب أن نعرف تماما كيف نعيش، لن يأتي الينا الجنّي بالقصر في يده! تقدم دون توقف.. إن علينا أن نعمل، ونعمل حتى ينهك الجسد وتدمع العين، ولنعد الى القرية في المساء منتصرين بجدارة! نعم منتصرين بجدارة، ولتسمع القرية كلها أصوات أجراسك»! حقا ما أروع هذا الشعر، وما أروع كبرياء الفقراء، وما أروع الالتزام حين تلعب به يد الفنان وتغرسه في الارض الصالحة لاستنباته، بعيدا عن سوء ظن الكاتب تجاه ذكاء القارىء من حيث يظن أن لايفطن للمعنى الاّ اذا وضع أمامه بشكل مباشر محدد، إنه استعلاء لايقره كبار الملتزمين، أو هو ــ وهذا أسوأ ــ عجز في الموهبة في الدراية الفنية.

وقبل أن نغادر هذه المجموعة لابد أن نشير الى ثلاث قصص: «حمارة الجرذان» حيث يخطب سلطان خطبة «عظيمة» بعد أن شرب الكأس العشرين، واعتلى

الطاولة ووضع الغترة تحت قدمه، وراح يستنهض «شيمة السكارى» ضد كل مايعاني من عذاب، وبشكل مباشر ضد المقاول «جبار الحلو» !! وقصة: «ليلة جابر(١٢)» حيث اختصّ كل سجين بعمل أو فن معين، فصنع السجناء لأنفسهم عالما خاصا، هو أكثر حيوية، وربما انتظاما من عالمنا، حتى ليمكن أن نتساءل: أينا السجين بحق؟ مرة أخرى سنتذكر جوركي العظيم ومخلوقاته العجيبة. كما سنتذكر «شحاذ» نجيب محفوظ حين نقرأ آخر قصص المجموعة: «قوس قزح» مع اختلاف في أسباب انفصام الحاضر عن الماضي، فقد كان عمر الحمزاوي ثائرا اشتراكيا قبل الثوار، الذين مالبثوا أن اعتبروا الاشتراكية كسبا خاصا لهم ولايحق لأحد أن يساهم أو يجتهد في سبيلها، ومن ثم راح الحمزاوي يحاول أن يحقق طموحه الخاص بعد أن حيل بينه وبين الطموح السياسي أو الامتداد الى حياة الآخرين، فانتهى الى الثراء والنجاح في المحاماة وأوشك أن يغرق في بحيرة السمنة، فاقترح عليه الطبيب أن يغير نظام حياته، ومن هنا راح يبحث عن السلوك في العودة الى الفن، ثم في المغامرات الجنسية، ثم في التصوف، دون جدوى. أما «قوس قزح» فانه محام أيضا، نبع من الطبقة الدنيا، وآمن بالشعب وبقدسية جزيرة الشمس الأبدية، وبأن الطبقية ضد حركة التاريخ. ثم ذهب الى القاهرة ــ مدينة الله الكبيرة ــ بحثا عن التعليم العالي، ولكلمة «العالي» هنا مغزاها الخاص، لقد عاد صاحبنا واختلف فكره، واصبحت له مصالح أو مركز ينبغي أن يحافظ عليه. وهكذا يصاب بالانقسام مثل صاحبه شحاذ نجيب محفوظ، فيتحول الى مجرد حالم، يزاول الثورة على واقعه المرتد بالاغاني والشعارات والانتظار مكتفيا بالتحسر النظري على الماضي، حالماً بمستقبل يصنعه رفاقه القدامى الذي واجهوا التشرد والآلام، غير أنه يعي دوره كبرجوازي، ويعمل له حتى وان كان في اعماقه. على مستوى الحلم.. يرفضه والطريف والجدير بالتأمل أن قصة «قوس قزح» التي نشرت أولا ضمن مجموعة «سيرة الجوع والصمت» سنة ١٩٧١ (١٣) لم تستطع أن تفلت من قبضة نجيب محفوظ، فغلب عليها الطابع الرمزي، وازدوج الخط بين الديالوج والمونولوج، أو الحوار والمناجاة، وانتهت القصة بالحلم أيضا وإن تشكل هذا كله بما يناسب قصة قصيرة، وقد عاد المؤلف الى الثائر المرتد مرة أخرى في مجموعة «نحن نحب الشمس» (١٤) على المستوى الواقعي، أي أنه سار على عكس المألوف

في حركة القصة العربية بشكل عام، وذلك في قصة «القرن العشرين» ــ وتأمل ايحاءات العنوان ــ حين يقف عثمان أحمد ثاني، العجوز الذي لايحسن عمل الفراش، يطلب عملا من شاب في منصب كبير بالوزارة. و يظهر جمود الجيل الجديد وانفصاله عن ماضي شعبه في تقدير الشاب لعثمان، الذي عمل في الجبل ثلاثين عاما، ولايملك خبرة فراش، ومن ثم لايستحق ــ في رأي المدير ــ الوظيفة الشاغرة. غير أن مكالمة تليفونية مع حسناء على الطرف الآخر تكشف أسباب هذا الموقف، فصاحبنا فنان فاشل، وموظف مرتش، وزوج فاشل أيضا وله من حياته الخاصة اللاهية مايشغله عن الاهتمام بالعجوز الماثل أمامه. الى هنا والقصة تأخذ امتدادها الطبيعي، وستعود اليه حين يتذكر الموظف الكبير أنه رأى هذا الوجه من قبل، و يتمعن ليكتشف أنه أنقذه من الموت في إحدى المظاهرات حين كان لايزال يؤمن بالشعب والثورة. وفي الوقت الذي يلح فيه على الرجل أن يتذكر يأبى الآخر من موقف العفة أن يمن عليه حياته التي منحه إياها، و يؤكد أن ذلك كان إنسانا آخر، هذا في الوقت الذي بدأ ــ الموظف ــ يتراجع فيه عن الاعتراف بوجوده في مظاهرة خوفا على وظيفته الحالية، وعندما فتح فه باعياء لايخلو من حياء ليدعوه للجلوس كان الرجل قد خرج بهدوء «آخر ماتلاشى كانت العينان والوجه، وذلك الجموح المكابر في النفس، ووجنتان عار يتان، وغترة فوق الرأس، وكتف عظيم منحن أعطى بلا حساب». ختام رائع لأغنية وطنية تمجد الماضي، أو ذلك الجانب المكافح من الماضي، ولكن حماسة الكاتب اذا طغت على يقظة قياسه للواقع ــ في قصة واقعية ــ أوقعته في المحال، والتوى العمل وتعسف، أو خرج من حرية الفن الى قيد الالتزام، انظر كيف قام المؤلف بعملية لصق مرحلتي القصة: مرحلة الجهل، ومرحلة الاعتراف: لقد سأل عثمان: هل تعرف الكتابة والقراءة؟ وكان الجواب اقرأ اسمي فقط. وكتم صاحبنا ضحكة نزقة (أنا اعذره فقد كان قد انتهى لتوه من مكالمة نسائية تدير رؤوس المتزوجين) ولكن عثمان ثار للضحكة المكتومة، لاحظ أنها ضحكة مكتومة، فهو مدير وليس بوسعه أن يقهقه (على راحته) في المكتب. وهنا يسكت المدير كما يسكت البحار القديم ليتكلم محمد عبدالملك مخالفا كل قوانين المرافعة في المحاكم، حيث يتولى الكلام عن الطرفين، فيجعل المدير لايثور لطريقة السؤال، بل يلجم طيشه، و يسأل الرجل وكأنه لم يوجه اليه اهانة مباشرة: «: ــ هل أثرتك؟»

ـــ نعم
ـــ وماالذي اثارك ؟
ـــ انه تاريخي
ـــ وما هو تاريخك ؟
واستقام عثمان باسقا في السماء، وهو يستعد و ينتصب للانقضاض بثقة :
ـــ قبل أن تولد أنت يبدأ تاريخي

هكذا تكلم زرادشت، معذرة، تكلم طالباً وظيفة فراش في لحظة غضبه، وهكذا استخذى الشاب المغرور بالشباب والمنصب واقبال الدنيا ورغبة الانثى !! سنغفر للالتزام أن يبحث في أعماق الموظف المنحل عن بذرة الخير والندم على ردته، ولكننا لن نغفر له أن يفسد حرية الفن في الوفاء الانساني وصدق التصوير.

اترانا قد استدرجنا الى الدخول في التفاصيل ؟ لقد حدث ماحاولنا تجنبه، فاننا لم نهدف أصلا لتقديم مسح شامل لقصص هذا الأديب أو لأعمال واحد من ربع القصاصين في البحرين. واذا كنا لانملك حيال مجموعته الثانية أن نتوقف بأناة خوف الاطالة والتكرار أيضا، فلابد أن نبرز الفوارق التي تنم على تغيير ـــ وليس تطور ـــ في نوعية التجارب، وأسلوب بناء القصة ـــ وتفتح القصة السابقة أمامنا قضية علاقة الأجيال، ونجد ثلاث قصص تصور علاقة الأب بالابن في مجال التمرد على الأوضاع الاجتماعية بالذات والانتماء الحزبي، ففي «الانتظار» الرومانسية الطابع نجد الأب مجرد قوة سلبية، يموت في انتظار ابنه المعتقل، وإن كان يتباهى بألم لشجاعة ولده ساعة اعتقاله، وفي «مطر يعيد الحياة» قال الولد لأبيه «أنت لا تفهمني»، ويحاول الأب أن يسترسل في نجوى نفسية طويلة عن ماضيه الحافل بالنضال الذي لم يكلل بنصر واحد لأن الأعداء جبابرة وسفاحون، وفي «الزنزانة رقم ٥» نجد الأب على وفاق مع ابنه في الانضمام الى تنظيم سري، وفي «الشيخ الذي يضحك» يتولى رجل عجوز قتل الحاج رضوان باش الذي اغتصب أراضي القرية وحول أهلها الى أجراء. والخلاصة أنه بين حين وآخر يتحرك قلق الكاتب تجاه قدرة الشباب على الوعي بحركة الجيل الماضي وتنميتها، كما يتحرك قلقه بين الاعتزاز بهذا الماضي باعتباره زمن العدالة والشهامة، ورفضه باعتباره زمن التخلف والتحكم الذي لايليق بالوعي الجديد.

نشير في ختام هذه الكلمات عن محمد عبدالملك أن مجموعته الثانية قد نمت موهبته في رسم النماذج البشرية، انظر صورة العانس في قصة «النافذة» وصورة الرئيس المهتز الشخصية في قصة «المدير» وصورة «الشيخ الذي يضحك» في القصة بهذا العنوان، لترى كيف استمرت موهبته التي تجلت في رسم صورة حبيل وسلطان وسعد سكران أو زوبا البحر يني، وغيرهم من أصدقاء أو أبناء محمد عبدالملك ، الذين اعتز بصداقتهم أيضا. على أن له تجربة وحيدة في بناء القصة تجلت في «الانتظار» فقد استخدم القطة كمعادل موضوعي، لقد اسبغ عليها الأب كل عواطفه في غياب ولده، ووصفها بأنها شيطانة، ومن قبل كان قد حذرها من الأولاد الشياطين، غير أنها لجأت الى حضنه اعترافا بأبوته، أما حين لاحت العصافير فقد تاقت لمطاردتها وانقضت تجاهها، فلم تفز بشيء، وحين قفزت القطة وتمددت تساءل الأب: هل تعتقد أنني سأراه؟! ليت محمد عبدالملك تذكر القطة وهو يختم قصته، وقد مات العجوز، ووقف الشاب في باحة الدار يتذكر كيف كان يمسح رأسه وهو صغير، لقد نبت للابن في سجنه شارب أخضر، ترى: هل اكتسبت القطة مخالب أقدر على صيد العصافير؟

القصة بأداة الشاعر

وبعد ....

فإننا بعد هذه المرحلة من مراحلة القصة البحرينية ينبغي أن نتفق على مبدأ نقدي آخر، وهو أن استحداث فن جديد لا يعني مجرد اكتشاف شكل جمالي باستطاعته حمل التجربة الانسانية بأداة مثيرة فحسب، بل يعني أيضا اكتشاف نوع من التجارب، وأسلوب في التعبير يتوافق وهذا الشكل المستحدث، و يبلغ من خلاله أقصى غايات تأثيره في القارىء. واذن فليس الفرق الشكلي بين الشعر والمسرح والقصة مبررا كافيا لاكتشافها على التوالي الذي ذكرنا، فليس الايقاع في الشعر، ولا الحوار في المسرح، ولا الوصف والتحليل في القصة تمثل الفارق الوحيد بين هذه الفنون، بل تفرق بينها أساليب التعبير التي هي بدورها أداة لنقل التجربة أو لتجسيدها في كلمات، فالتجربة، الشعرية تختلف في النوع والمستوى، ثم في أسلوب التعبير، وأخيرا الشكل الشعري، وهكذا الأمر بالنسبة للمسرح والقصة، ومن هنا يحق لنا أن نتحدث عن

الادراك الشعري للأشياء، والاكتشاف المسرحي لها، والتصور القصصي أيضا. واذا جاز التعارض بين هذه الفنون، فتنطوي القصة على مواقف شعرية، أو تسمو إحدى الشخصيات بإدراكها الى مستوى الشعر فان الفارق ينبغي أن يظل قائما فلا تتحول القصة الى قصيدة منثورة. في الشعر قدرة على التكثيف العاطفي، وهو ليس مطالبا بالارتباط بالواقع، ولا بالتعبير عن أفكار محددة، يكفيه أن يقدم صورا وأن يخلق حالات شعورية، لايتحتم بالضرورة أن تكون محددة، أو أنه يمكن تجريدها في كلمات حاسمة، وفي المسرح طاقة جدلية ليست مطلوبة من الشعر، هو مطالب أصلا بطرح الرأي من خلال النقيض، ومنبعه الفكر بحيث يمكن ان تختزل المسرحية في مقدمة منطقية أو قضية، وحين تفتقد المسرحية هذا الجانب فإنها تكون قد فقدت جوهرها مهما غصت بالشخصيات ومشاهد الحركة. والقصة فن الاستطراد الذكي، ورعاية التفاصيل، وهي بنت الواقع، وغايتها تصويره ونقده من خلال شخصيات انسانية. هذه في رأينا الفروق الجوهرية بين فنون الشعر والمسرح والقصة، و ينبغي أن يكون التقارض بينها بحذر، ولإضافة معنى أو شعور خاص تستدعيه التجربة.

نكتفي بهذا، فليس من هدفنا الاسترسال في النظرية، ونرجو أن يكون موقفنا واضحا، وسواء كان موضع قبول، أو مناقشة، فهنا نتوقف، «وهنا الوردة، هنا نرقص (١٥)» وهنا نواجه المشكلة مع قصص أمين صالح. لقد كتب أمين صالح مجموعتين: تلك التي أشرنا اليها. وقد صدرت عام ١٩٧٣، و «الفراشات» سنة ١٩٧٧، ومن قبلهما قرأنا له قصصا في الآداب البيروتية، منها: «مهزلة تحت ستار مسرح ممزق»، (سبتمبر ١٩٧١) وقصة «الحاجز» ضمن مجموعة: «سيرة الجوع والصمت» سنعني بمجموعتيه كلا على حدة، برغم وحدة الاتجاه فيهما، لأننا نعتقد أنه طور أسلوبه بعض الشيء، ولكن نزعته الشعرية ظلت الخاصية الأساسية المستمرة. يتساءل المتحدث أو مذيع الحفل في آخر قصص مجموعة «هنا الوردة»: «ياسادة قبل أن يبلغنا الفجر، لنقف لحظة ونسأل: هل هناك وسائل أخرى للتعبير؟». واختتام الكتاب بهذه العبارة المتسائلة له مغزاه، فأمين صالح شديد الاحساس بوطأة الرقابة، والحق أنه فرض على نفسه رقابة صارمة تجاوزت قدرة أية رقابة اجتماعية أو رسمية على الحذف والمنع، وعلى أية حال أرجو ألا يكون هذا تبسيطا لمشكلة التعبير الشعري

عند هذا الاديب، وليست هناك ظاهرة تنبع عن سبب واحد، وفي «هنا الوردة» لم ترد أية كلمة، أو صفة، فضلا عن تجربة كاملة، يمكن أن يقال أنها تخص المجتمع البحريني أو تصوره أو يمكن أن تُنْمي العمل الفني اليه دون معرفة بأن المؤلف أصلا من هذه البلاد، باستثناء الاشارة الى «أبي موسى الطنبي» ووضع «أوال» في سياق مع قرطبة وزهرة المدائن (١٦) !! مع أن الفن القصصي كالأشجار، شديد الارتباط بأرضه والتعبير عنها. في أول قصص المجموعة: «الزنزانة» تتوزع القصة في فقرات قصيرة، لايز يد بعضها على سطر، تحت رقم (٣) نقرأ: «أ ــ في البدء خلقوا الجنود والشرطة والمباحث والزنان والقيود. ب ــ لتبر ير وجودهم خلقوا اللصوص والقتلة والعاهرات ومدمني الخمر والأفيون. جـ ــ صدرت الأوامر بمصادرة كل من: يقرأ كتابا، يخرج لسانه لشرطي، لاينزع سرواله بأمر مخبر». ليست مجازفة كبيرة أن نقول أن هذه الفقرة تجمل الجانب الموضوعي في قصص المجموعة كلها، فالشرطي بكل مايمثله من قهر ماثل في كل القصص، يطارد الحب والبراءة، يصادر حتى حر ية الحلم و يتشكك حتى في جثة غر يق فيتساءل: ماذا كان يصنع في البحر والر يح!، يقبض أولا ثم يبحث عن التهمة، وهو رعب يحتل الرؤوس: «واجتزنا بوابات المدن الكبيرة والصغيرة، وجدنا كل رجل يصحبه حارس. كل امرأة يصحبها حارس. كل طفل يصحبه حارس». وفي حين تشتد وطأة الشرطي حتى يعتبر الغناء جريمة، فإنه يصمت على اقتحام الغرباء للمدينة، وحين يغتال أبو موسى الطنبي فانه يكتفي بأن ينفخ في صفارته فينطلق صفير خافت مذبوح، ثم يغفو وقد استولى عليه التعب.

هذا هو عالم أمين صالح في «هنا الوردة» عالم القهر والمطاردة والعنف ومصادرة الأمل. ولكن: كيف يعبر عن ذلك؟ لقد كانت شكوى النقد الأدبي عادة من الأدباء الملتزمين بمواقف محددة أن التزامهم ينحرف بهم مُن التصو ير الى التقر ير، ومن التشخيص الى الخطابة، ومن الايحاء والرمز الى رفع الشعار السياسي أو الاجتماعي، ولكن أمين صالح يسير في الاتجاه العكسي تماما. وهذا يعني أننا نواجه معه مشكلة مختلفة، لكنها مشكلة على أية حال.

هل نستطيع أن نجمل هذه المشكلة فنقول أن أمين صالح يكتب القصة بروح شاعر وأداء شاعر؟ ولابد أن تكون هناك تفرقة بين روح الشاعر وأداته، وهذا بذاته الفرق

بين ادراك الأشياء وطريقة التعبير عنها، فهذا الأديب يدفع الينا بشخصيات لانعرف عنها غير انها متمردة أو رافضة للواقع، وحين تختزل الشخصية الانسانية في معنى أو صفة ولا يتحقق وجودها الا به فإنها اما ان تكون عصابية مريضة أو تعيش تسلط الخيال الذي يفصمها عن الواقع، أو أنها فقدت بشريتها وتحولت الى رمز قصد به أن يجسد هذه الصفة لاغير، وبهذا تربط عند القارىء بواقع ذهني مفترض، أما واقع الحياة فإنه سيرفضها، لأنه بدوره واقع متشعب لايمكن أن يختزل بهذه الصورة الآ في رؤية الشاعر التي تكثف الأشياء، فتلغي التفاصيل والتداخلات والاشياء التي هي بين بين، وتسلط ضوءا باهرا على ماتسلط عليها أو تسلطت عليه، فلا تكاد تحس بغيره ــ على أن الادراك الشعري في هذا يمكن ــ مع شيء من حذق الصناعة يتجلى في رسم الشخصية وانتخاب الحدث واختيار التوقيت الملائم، وطرح النقيض، كما هو الحال في كثير من شخصيات تشيكوف مثلا، هذا الادراك الشعري يمكن أن يتجسد في أداء قصصي بالشروط السالفة، فيبقى بطل القصة مرتبطا بالزمان والمكان، ونجد فيه ــ في النهاية ورغم رؤيته الشاعرية ــ الكثير من ملامحنا وأحلامنا وأسباب سعادتنا وتعاستنا. أما حين تؤدى الرؤية الشعرية أداء شعريا، أي بأسلوب الشعر التصويري المكثف المسرف في رمزيته وغموضه، فإن من شأن هذا كله أن يصنع أمام القارىء أو من حوله جوا نفسيا أو حالة شعورية غامضة، هي من أهداف الشعر، ولكنها ليست الهدف المرجو لدى القاص.

دعك من اقتباسات أمين صالح من عزرا باوند ومن بعض شعراء الفرس وشعراء العرب، فهذا كله ممكن لكاتب ينتمي الى أمة أغلى تراثها الشعر، ولكن القضية أن درجة التأثر تتجاوز مجرد استحضار بيت أو مقطع الى اتخاذه ركيزة للقصة، بل قد يكون هو القصة ذاتها، وليس فيها غير هذا المعنى المبثوث في البيت. وهذه الظاهرة تبدأ على استحياء في « هنا الوردة » في عناوين القصص ذاتها، وهي أسماء فيها تخليط الشعر ورمزيته: « الضوء والزهرة والطفلة الوحشية » و « كان الحلم بنفسجاً » و « الذوبان حباً ودهشة » و « هنا الوردة، هنا نرقص » و « لحظة التفرس في الوجه يكون الاختباء » و « الرقص تحت أضواء الصمت ». فهذه العناوين لا تعني لدى القارىء شيئاً محدداً، ولا تنبع من واقع، ولا تشير الى غاية معلومة. و يتفاقم هذا

الاتجاه و يسرف في الاغراب في مجموعة « الفراشات » ، فما رأيك في : « ارتجافات عناقيد الماء في الهواء » ، أو « لم ينته هذا الحلم البلوري » ، أو: « نجنسكي .. حنجرة الرعد » ، أو: « هذا فرحي .. اغتالوه وهو طائر » !! .. هذه كلها علامة تجار ية لتميز البضاعة ، انه كذلك عند البعض فعلاً ، ولكنه عند أمين صالح جزء من موهبته الشعر ية المحبة للأغراب ، ولتصو ير حالات نفسية معقدة ، من خلال رموز مستحيلة .

أما الآن ، فالى شيء من التفصيل :

اليك هذه الفقرة من « انفعالات طفل محاصر » : « أعشق الر يح والخليج والوقت الآتي والرمل والبحر والمراكب . أمقت الجبن وفقد الذاكرة والحفلات الداعرة والزمان المعلب والغدارات والفنادق . أعشق المرأة الذي يهطل حزنها فوق ساعدي .. » .

وقد بدأت بهذا الاقتباس لأنه يعدد أشياء مادية مفصلة ، فهو أقرب لطر يقة القصاص . ولكن عملية التجميع اللامنطقية ، فضلا عن الانتقال في السياق العام هو من صميم البناء الشعري الرمزي . وسنختار جملا قصيرة رمز ية التكو ين ، تقوم على ما يسمى بتراسل الحواس ، وهدف هذا التراسل الاغراب وخلق حالات نفسية لا تصل اليها اللغة الواقعية في حدود الدلالة المعجمية ، وهذا أمر عرفه الشعر الرمزي ، ولكن القصة الرمز ية أقرت أصولها الفنية الخاصة على أسس مختلفة . اقرأ معي :

ـــ السكون مصهور تحت عباءة الليل .
ـــ أبصر أصواتاً مبهجة تندلع من جوفها الملتهب .
ـــ ينتشرون في أروقة الحلم كاللبلاب .
ـــ تكورت حتى احد ودب حلمي .
ـــ هبطنا في ردهات الزمن الفاتح ساقيه مثل عذراء مغتصبة .
ـــ يتشبث بالثدي مثل طفل مشتاق الى نكهة قر في ليلة شتائية
ـــ شرطي يجذب أجفان الهواء في قسوة .

ان مثل هذه التعبيرات تخصب الجو الشعري ، وتجعله يصل الى اعماق نفسية لا تصل اليها اللغة العادية ، ولكن هذه التعبيرات ذاتها لا تعمق المعنى الكلي للقصة ، هذا المعنى الذي ينبغي أن يكون هدف القاص ، ويجب أن تجند له كل الوسائل الفنية

القادرة على ادائه ، ولا شك أن هذه التعبيرات عبء على المعنى من حيث هو في القصة ثمرة حدث أو وعي بشخصية ، وليس مجرد حالة نفسية غير محددة المعالم . ان الرمز ية في العمل القصصي ترتبط بالمضمون العام وتستنتج من الحدث والحركة ومن طر يقة انتقاء المكان والشخصية وما الى ذلك من عبارات متبادلة في الحوار ، فيها القدرة على الاشعاع المزدوج بحيث يصح المعنى على مستوى الواقع والرمز ، أو الدلالة المباشرة والمعنى الرمزي المجرد بعيداً عن حرفية الدلالة . ويمكننا أن نستعيد « خمارة القط الأسود » و « تحت المظلة » التي نظن أن أمين صالح قد تأثر بها بعض التأثر ، لنرى كيفية توظيف الرموز ، وأنها لم تكن قط قاصرة على مجرد الرمز ية واللغو ية الماثلة في تراسل الحواس ، بل لم ترتكز على الرموز الشعر ية المألوفة عن الطفل والوردة والشمس والغناء والصلب و بقر البطون والاغتصاب .

يحاول أمين صالح أن يفيد من امكانيات الشعر ــ أحياناً ــ بما هو أكثر من ذلك ، كتكرار جملة معينة وكأنها « القرار » الموسيقي ، أو « قفل » الموشحة ، مثل تكراره عبارة : « كنت يائساً وحز ين ، لم أقل شيئاً » ــ في قصة الضوء والزهرة والطفلة الوحشية وتكرار عبارة : « قالت الغيمة » أر بع مرات في قصة « العواء » ، يكررها على التتابع دون أن يحظى بجواب ، وهذه أيضاً من مأثورات القالب الشعري . و بالنسبة لهذه القصة الأخيرة ــ وهي من مجموعة « الفراشات » ــ فإنها تنتهي باطلاق الرصاص على شاب كان يغني للحياة والحر ية وهاجمته الجنود ، ولكن : كيف صور القصاص هذا المشهد ؟ انني أدعوك لقراءة الفقرة الأخيرة عنده ، وتقارنها بتصو ير نجيب محفوظ للحظة مصرع فهمي ، الابن الثاني للسيد أحمد عبدالجواد ، وقد أطلق الانجليز عليه الرصاص في آخر « بين القصر ين » ، وكيف وصفه ــ ولا أقول صور ــ عبدالحليم عبدالله لحظة الموت عندما سقط الشاب المادي « أحمد » صر يع المرض في قصة « سكون العاصفة » سترى أسلوبين ، وطر يقتين ، ومن حق أمين صالح ، وأي قصاص آخر ، أن يصف أو يصور كما يشاء ، بشرط أن يظل هذا الوصف أو التصو ير في خدمة الوعي بالمعنى الكلي للعمل الفني ، سواء كان هذا المعنى مستمداً من الشخصية أو من الحدث أو من أي عنصر غالب من عناصر البناء الفني .

هل يعني ذلك كله أن أمين صالح شاعر في صميمه ، وأنه أخطأ الطريق الى اختيار الشكل الفني المناسب لاستثمار موهبته ؟ انها مجازفة كبيرة أن نقول بذلك دون أن يساورنا الشك ، لسببين : أولهما أن بعض قصصه يمكنها أن تحتفظ بقدر من التوازن بين ما هو من طبيعة القصة وما هو من خصائص الشعر ، وقصة « مهزلة تحت ستار مسرح ممزق » التي لم تتضمنها مجموعة قصص المؤلف لأسباب متضمنة في فقرة منها (١٧)، هي قصة مكتملة ، وباستطاعتها أن تفرق بين الجو اللا واقعي الذي يمكن مع ذلك أن يظل قصصياً ، والجو الشعري الذي يتناقض في أساسه أو يختلف كثيراً عن متطلبات الفن القصصي ، والمستوى الذي يخاطبه من فكر الانسان ووجدانه ، وثاني السببين أن سمة الشاعرية هذه ليست وقفاً على أمين صالح ، انها موجودة بشكل أكثر حدة ، أو أقل لدى قصاصين بحرينيين على رأسهم محمد الماجد وعبدالله علي خليفة وخلف أحمد خلف ، ولما كان لكل منهم ما هو مشترك ، وما هو خاص ، فلا بد أن تكون لنا وقفة مع كل منهم .

الرمز الذهني

لا نريد أن نكون مع قصص محمد الماجد في دائرة القول المعاد الذي سبق في حوارنا مع أمين صالح ، كما لا نريد أن نكون كقارىء الكف أو ضارب الرمل ، يلقي بعموميات غامضة ، هي بذاتها تصلح لكل انسان ، وليست بذاتها طبقاً لما يصدق على شخص بالذات . هناك ملامح مشتركة بين أمين صالح ومحمد الماجد ، تأمل عنوان المجموعة « الرحيل الى مدن الفرح » (١٨)، وعناوين القصص : « كتابات وهمية على جدران مدن الوجد » ، « احتياطات أمن ضد تسلل الحب الى مدن الجفاف » ، « مسافات الزمن الضائع » ، وغيرها ، والقول هنا كالقول هناك ، وان تكن الأداة غير موغلة في الرمز كما هو الحال عند أمين صالح ، وبشيء من الصبر يمكن اكتشاف معالم تجربة محمد الماجد ، لأنها واحدة لا تتغير ، وهي تمضي في خواطر سريعة ، بعضها لا يزيد عن سطر واحد ، وبعض ما يطلق عليه قصصاً لا يزيد على صفحة واحدة ، مما يصعب قبول التسمية . وقبل أن نستجمع ملامح هذه التجربة الذاتية الواحدة من « الرحيل الى مدن الفرح » سندلي برأي نرجو ألا يكون ضرباً من التخمين . أننا لم نستكمل رؤية شاملة لنتاج هذا الأديب ، وأول ما قرأناه له قصة : « غناء

الذكريات » عام ١٩٦٥ ، حكاية القصة بسيطة مكررة ، فقد أحبها ، وكانت موعودة به وهما طفلان ، ولكنه اضطر الى الاغتراب من أجل الرزق ، وكانت تكاتبه ، ثم انقطعت ، فقد زوجها أبوها لتاجر كويتي ثري عجوز. انهار الفتى حزناً ، وماتت أمه خوفاً عليه ، ولزمت الحبيبة الصمت ، برغم ذاتية التجربة الواضحة وغلبة الصناعة الانشائية ــ ولا تثريب فهي التجربة الأولى ــ نلحظ اكتمال الصورة ، والرغبة في اكتشاف جذر اجتماعي لما يصيب روح الانسان ، وقد نواجه ما سيتكرر عنده من غرابة الاستعارات ، مثل وصفه لمكتبه بأن يئن تحت حوافر الغبار ، وقوله : « أنا مصلوب على مكتبي » ، أو : « مشنقة الهزيمة والفشل » ومع غرابة بعضها فإنها تبقى قليلة نسبياً بحيث لا تعوق نمو الحدث واكتشاف طبائع الشخصيات . وهناك تقدم واضح في القصة التالية التي نشرت بعدها بثلاثة أسابيع فقط ، وهي قصة « الجحيم » (١٩) ، التي تتصدرها عبارة سارتر الشهيرة في ذلك الحين ، وبخاصة بين الشباب المولع بالوجودية ، ولكن الطريف حقاً أنه علل اخفاق الحب بسبب غير اجتماعي ، شيء فردي بحت (٢٠) ، ولكنه لا يعني تراجعه عن تعميق الخبرة البشرية ، التي يتصارع فيها ما هو اجتماعي وما هو فردي خالص ، وحكاية الحب في القصة عادية أيضاً ، وهذا يعني أنها ليست المقصود الأساسي ، فقد جمع الحب بين محمود ورحاب ، وراح يلقنها فلسفته القائمة على حرية الاختيار ، فكان أن وضعت حبه لها في مقابل حب جديد تحسه من « كامل » العائد من الخارج بالليسانس ، فكان أن آثرت الأخير ، وهكذا انتصر محمود بما علمها ، ولكنه كان كالمهزوم بهذا الانتصار الذي حققه . ونشعر أن القصة ، مثل سابقتها ، ذات صلة لا تزال واضحة بالتجربة الذاتية ، حيث اشتملت على تفاصيل ليست مرتبطة بلحظة التنوير ، أي ليست في خدمة الأثر الكلي للقصة ، مثل أن يكتب لحبيبته رسالة ويسلمها لها باليد ، فهذا التصرف المراهق لا يتناسب وتجربة الاختيار التي يرتقي اليها فكرياً ، ولعلنا نتصرف على هذه الشاكلة في مجتمعاتنا المغلقة التي تسمح لنا بأن ننمو عن طريق القراءة ، وليس عن طريق الممارسة والمجابهة .

في هاتين القصتين ملامح كاتب حقيقي للقصة القصيرة ، يعمل بسرعة وجدية لتنمية قدرته الفنية ، ويغيب محمد الماجد عن مدى النظر أربعة أعوام ، ثم نقرأ له

ضمن « سيرة الجوع والصمت » قصة : « لمن يغني القمر ؟ » ودون أن يكون ذلك رأياً متعسفاً أو جاهزاً ، نزعم أنها تحمل كل سمات مجموعته القصصية التي ظهرت بعدها بست سنوات (١٩٧٧) . وقصته : « لمن يغني القمر » لا تختلف في المعنى المجرد عن « غناء الذكريات » ــ والعلاقة بين العنوانين واضحة ، ولكن الأسلوب قد اختلف كثيراً ــ فقد امتزج حب علاء لسناء بحبه لوطنه البحرين ، ولهذا أصبح هذا العشق ذا امتداد صوفي ماثل في الرموز التي علمته العشق ومعنى الغناء ، فقد تلقى اسراره من الحلاج ورابعة ومن ثم صارت سناء منبع أسرار الأزل ، وصار الحب سبيلا لاكتشاف الله ، وحب الله . ولكن العاشق ظل لصيقاً بتجربته البشرية ، فعلى الرغم من أن حبه أوصله الى أبواب حدائق المطلق ، ومن أجل حبيبته طرق أبواب الأبدية ، فإن هذه الحبيبة عندما طير بها بعيداً الى الرياض (وليس الى الكويت هذه المرة) يهبط علاء من عالمه السحري ، و يلتصق بتجربته المادية المباشرة . و يرفض عزاء جده الحلاج وجدته رابعة ، ومن ثم يعجز عن سماع غناء القمر . في القصة رموز متداخلة ربما سببها عدم الحرص أو التفطن لوظيفة الرمز كما في المطر . كما أنني أرجح أن المؤلف لم يرد هذا المعنى الأخير الذي يدل عليه العجز عن سماع الغناء من القمر ، وأن كل ما أراده هو مجرد التعبير عن حزنه العميق الذي يجل عن العزاء .

مشكلة هذه القصة ، ومشكلة قصص « الرحيل الى مدن الفرح » بصفة عامة وربما قصص أمين صالح ومحمد الماجد من قبله هو الارتباط العميق بالتجربة الذاتية وتسلط الفكرة الواحدة ، وهذا وان كان لا يعتبر بمقاييس النقد الأكاديمي شرطاً للالتزام بمفهومه الأيديولوجي ، فإنه التزام أيضاً بشيء من التوسع في المعنى ، وهو ينتهي بالعمل الفني الى أن يظل يراوح في المكان نفسه ، و يظل الأديب يعزف لحنه المفضل من أول سعيه الى التعبير والى ما شاء ، يضرب على وتر واحد ، معطلا من حيث لا يدري أوتاره الأخرى ، فيفتقد التلوين وتنوع التجارب وتعدد الخبرات ، ولن تكون الآلة ذات الوتر الواحد ، مهما كان سحره ، بقادرة على اداء الاصوات الصعبة والحالات المتداخلة .

سنلاحظ في « الرحيل الى مدن الفرح » صراعاً مستمراً بين موهبة القصاص ونزعة الشاعر ، بعض القصص لا يمكن اعتبارها كذلك ، و بعضها مثل : « ضياع في

مدينة أحبها » و« شموس لا تنطفىء » .. يمكن اعتبارها الامتداد الصحيح لتجربته في القصص السابقة .

وبصفة عامة فإن عالم محمد الماجد مليء بالسأم والاحباط وغياب المعنى ، عالم تضمر فيه النفس شيئاً فتجد نفسها أمام شيء آخر ، فتحصد الألم والمرارة ولوعة الذكرى والشعور القاتل بالعزلة . وهذا المعنى المشترك يمكن أن يجمع ما هو من القصص وما هو مجرد خواطر مبعثرة ذات نزعة شعرية في كتابه المذكور .

عودة إلى الواقعية

واذا كانت ملامح من نجيب محفوظ تظهر في الكتابات ذات الطابع العبثي المختبىء وراء التصوير الشعري للأحاسيس ، وبخاصة فيما كتبه نجيب بعد النكسة ابتداء من « تحت المظلة » وعبر « الجريمة » و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » فإن هذا الأثر يمتد ويمزج بقدر مناسب من الواقعية ، عند عبدالله علي خليفة في « لحن الشتاء (٢١) » فتظهر بعد غياب ملامح البحرين الطبيعية والاجتماعية ، ويوظف التراث القصصي والحواديث الشعبية ، لأول مرة ربما بالنسبة للقصة البحرينية ، ولا يختلف المغزى السياسي ولا طابع الرفض للماضي والتحريض ، والتبشير بالمستقبل ، بعض المحاولات موفقة لاشك في ذلك ، وبعض آخر لم يأخذ وقته الكافي ليتحول في احساس المؤلف وعقله من معنى واضح الى شكل فني له استقلاله الذاتي عن مؤلفه ، من هنا يصل الى الخطابة والشعارات حتى يقول الفتى العائد من أوروبا ان ماأخذ بالقوة لايسترد الا بالقوة ولن يفقد العمال سوى قيودهم !!

باستثناء هذه العبارات القليلة ، تحصل على مجموعة قصص جيدة ، متوازنة في مزج الواقعي بالمتخيل ، متوازنة في امتياح التجارب من مختلف قطاعات البيئة ، متوازنة في اختيار الأداة الموافقة للتعبير عن طبيعة التجربة . ونفصل ذلك :

في قصة «جفاف» (البحرين اليوم ــ يونية ١٩٧٣) قد نجد المفتاح في قصة بطلها قصاص يكتب في مجلة «مرآة المجتمع» ، وقد عرفت كتاباته بالحدة ، وفي حين يمتنع رئيس التحرير عن نشر بعض قصصه العنيفة يوشك جاره أن ينتحر بؤسا ، ويقرر أن يكون أكثر مرونة ، وبتطلع وتلهف يجهد نفسه في أن يستقطر من كل شيء يقابله

تجربة قصصية حتى لايواجه الجفاف. وحين تتوهج اللحظة المميزة ماثلة في حادث سيارة، يكون ضحيتها ذلك الجار البائس، الذي كان يعمل على انقاذه !! لم ينتفع القصاص بأشواقه للكتابة حتى يمده الواقع بالحادثة، وفيها تتداخل حاجات الكاتب الى «مادة خام» يقدمها الواقع المعيش، وحاجة هذه المادة الى اضفاء الشكل الذي يصنعه الفنان والمعنى الذي يسبغه عليها، على ان هذه القصة في ذاتها عادية في تركيبها، وان تكن قدمت شخصية الصحفي، كما ستقدم المجموعة القصصية قطاعا من العاملين في مجال الفنون التشكيلية، ورجال الدين، والقضاة، والعمال والنقاد، والملوك، و يتحقق التوازن بين الواقع والمتخيل في منطقية البناء وتماسكه، على معنى واحد، في كثير من الأحيان، فقصة عمر بن الخطاب مع المرأة التي تغلي الماء لتوهم أطفالها بالطعام، يختار لها عنوانا: «الملك»، ومن ثم فإن هذا الملك لايصنع الطعام للأطفال الجياع كما فعل عمر، بل يغتصب الاناء الفارغ !! وفي «السندباد» نجده لايزال مغرما بالترحال لايستقر على حال، ثم نكتشف أن سندباد عصرنا هو المطارد السياسي، الذي تشخص عيون المخبرين في انتظاره، وفي «القبر الكبير» تتوازى المخلوقات الكادحة في مصيرها التعس وان اختلفت المظاهر وتعددت الأسباب، وهي أسباب ومظاهر عليها تطور شكل الحياة وثبات مضمونها الظالم، وفي «الصدى» تتكشف السلطة حتى عن أوثق الارتباطات الغريزية، فحتى ابن النائب العام لايستطيع أن يواري اعجابه بالفتى السجين بتهمة الوطنية، بل ان ضمير هذا النائب يقف ضده، وهذا يعني أنه لايعاند سير التاريخ فحسب، وانما يعاند الطبيعة البشرية السوية أصلا، يمكن أن نقول ان عبدالله خليفة لايحتمي وراء الموهات اللغوية، ولايستولد الصور الشعرية، انه قصاص فحسب، يرسم ملامح حكاية، ويحاول ان يضع في الحكاية شيئا من فكره أو رأيه في الناس وفي الحياة. الفجيعة والصدمة هي «الخميرة» المبثوثة في كل قصص هذا الأديب، قد تواجهها منذ صياغة الجملة الأولى، اقرأ مثلا هذه المطالع:

ـــ صحوت من نومي على اثر رفسات في بطني.

ـــ وقف الملك عند الكوخ. حدق في السماء المظلمة التي غاب قمرها.

ـــ كان بناء الشيخ صالح صامتا في الظلام، وقف عند الباب فوجده مغلقا بقفل كبير.

ـــ أمطرت السماء حزنا وغيابا .
ـــ هذه القرية نائمة في أحضان الجهل والمرض .

ولكن هذه اللغة المتوازنة مع طبيعة التجربة ، يحدث احيانا ان تفقد اتزانها ، وتنعزل تماما عن الدور المطلوب منها . اقرأ مثلا : «قفز خلفان وكاد يصل الى السقف راح يفرقع أصابعه وكأنه يطلق سيلا من الرصاص على جيش هائل :

ـــ ياللهول ! »

فهل من علاقة بين صوت فرقعة الأصابع وسيل الرصاص يمطر جيشا ؟ وهل باستطاعة هذه الكلمة المفردة المستهلكة أن توحي بالغضب والرغبة في الانتقام التي يضمرها الاقطاعي لمن يهددون سيطرته ؟! كما ان في المجموعة قصصا لا ترقى الى مستوى الابداع ، اقرأ مثلا قصة «نجمة الخليج» ، وقس المسافة بينها وبين قصة «اغتيال» أو قصة «العين» مثلا ، ان كاتب القصتين الاخريين ، يصعب تصور أنه قد كتب قصة لاشفيع لها الآ حديثها عن اضراب العمال وهو شيء مكرر في القصة البحرينية حتى السأم ، وانه لظلم لقصص عبدالله خليفة أن نتخذها مناسبة لحكم غير ظالم ، وهو أن نسبة لايستهان بها من القصص التي نقرؤها بأقلام أدباء البحرين لم تصدر عن منبعها الحقيقي ، وهو الملاحظة الانسانية الذكية ، والقدرة على تحليل الدوافع والسلوك ، ورصد الظواهر المستجدة واكتشاف الفروق الدقيقة في داخل الاطار العام المتشابه ظاهريا . كثير مما يكتبه أدباء القصة في البحرين نابع من تأمل ذاتي ، من فكرة مسبقة ، من وعي نظري ببعض قضايا التطور ، وليس من خلال ممارسة الحياة ومعايشة النماذج المختلفة ، ولهذا الانطواء على الفكرة الخاصة آثاره السلبية على القاص ، من الجائز أن يكون ـــ ولو مرحليا ـــ في خدمة الشعر ، ولكنه أبدا لن يكون عونا للقصة ، وقد خلف هذا بقايا من الاعتزاز الفردي والاستعلاء ، ولا أقول الغرور ، لايزال عالقا ببعض الاقلام يشي به الدور المعلق على بعض الافراد كأبطال قصص . كيف نفسر مثلا أن يعود مغترب الى وطنه فيجد المطار ممتلئا بالجماهير المحتشدة ، فيحدس ـــ دون شك ـــ أن الناس في انتظاره ، وأن صوره تملأ الاحياء الفقيرة ، وان كلماته لافتات معلقة ؟! من أين جاءه هذا اليقين العجيب ، مع أن حواره مع صديقه سيدل على انه مجرد شاب مشاكس ؟! هذه البقايا الرومانسية من جنوح الى التمرد

الفردي الذي يؤثر ان يكون شهيدا على ان يكون ظافرا، و يثور من أجل الجماعة و يستعلي عليها في الوقت نفسه، هو من الكاتب وليس من بطل القصة، ومن ثم فإن الذي يقول: «انت الوحيد الذي تحمل راية العصر الدامية، تحمل بين جوانحك آمال التعساء وأماني الغد» هو عبدالله علي خليفة نفسه وليس بطل القصة، حتى وان كان يحلم.

لقد حملت مجموعة «لحن الشتاء» بذور الاهتمام بالقصة التي تطورت عن حكايات شعبية، ظهر ذلك في محاولات مختزلة، لكنه في قصة «المغني والاميرة» (كتابات يوليو ١٩٧٦) قد منح القصة ــ الحكاية امتدادا يستحق المناقشة. وقصة المغني والاميرة ليست مختصة بالادب العربي، وهي حكاية ذات هدف تربوي اخلاقي، كانت الاميرة مكتئبة، لم تستطع اموال ابيها الملك أن تضع ابتسامة على ثغرها، لكن انغام الفنان الفقير استطاعت ذلك. وهنا ينبغي أن نعرف أنه لاخلاف في حق الفنان المعاصر أن يحمل الحكاية القديمة ــ و بالوسيلة التي تناسبه ــ دلالات تناسب هدفه من اختيار هذه الحكاية. ولكن الامر يختلف بالنسبة للشكل الفني، فهل من حق الفنان أن يسير في قنوات الشكل القديم الذي كثيرا مايشتمل على تفريعات واستطرادات كثيرة، أو يشذب هذا الشكل القديم بحيث يتوحد في تيّار مفرد يؤدي الى الغاية التي تتوخاها القصاص؟ نطرح هذا التساؤل مع أن الحكاية التي آثرها عبدالله خليفة مركزة بطبيعتها، وقد فرض عليها امتدادا جديدا، يستحق أن نتعرف عليه. فقد اكتشف الملك أن النفس لا تعالج بالأمصال والابر، ومن ثم قرر أن يستدعي الى قصره موسيقيا فقيرا هزته ألحانه في الطريق حتى اوشك ان يندم على ماظلم الناس. وجاء المغني، و بعد جهد جهيد ابتسمت الاميرة، فقد كان يغني: «وكانت الأغنية عن امرأة دافئة العينين بريئة كالطفل، أحبت غجريا، تركت أهلها، تركت بلدتها، وسارت وراءه ووجدوها في الصحراء شجرة خضراء مزهرة» واذن فقد اعد القصاص مسرح القصة، ومهد اذهاننا لتقبل وقوع الاميرة في حب المغني، وقد اكد الكاتب هذا المنحى المتوقع وارهص بنتيجته حين ربط بين ابتسامة الاميرة والطفل الذي وجد بيته بعد ان فقد طويلا. وقبل ان ينمي الكاتب هذه البداية المتسقة مع المأثور الشعبي، يعود ليؤسس بادرة اخرى وكأنه اختار الحكاية من اجل هذا

المضمون الجديد، ومؤداها أن المغني حين غادر الأزقة وسكن القصر عجز عن الاستمرار في ابداع الحانه الساحرة، ثم لا يمضي لاستخلاص المعنى من ذلك، بل يقحم حركة ذات دلالة مختلفة تماما، فقد جاء الحرس والقى بالمغني خارج القصر، فقد انتهى دوره، واهل السلطان ــ كما يقول الكاتب ــ حينما تحتاجون اليك يقدمون كل شيء، وبعد أن تعتصر كالليمونة فإنه لايبقى الاّ الطرد وبعد مدة شنق المغني خارج المدينة، وكانت الحجة الجاهزة ان اغانيه شهرت بالاميرة وفضحتها.

هذا ضرب من الاستخدام الجيد للمأثور الشعبي، وهذا التداخل والتلون تطيقه الحكاية الشعبية اصلا، فلا بأس به، وان كانت التجربة في حاجة الى مزيد من الأناة في انتقاء عباراتها لتظل محتفظة بنكهتها الاصلية وبساطتها. وعلى اية حال فقد استطاعت أن تؤدي الهدف الذي اراده المؤلف وان فقدت الكثير من بساطتها واتساقها.

واخيرا فإننا وكما اراد لنا راكب الاتوبيس من الدقي الى المنامة، لابد ان نعود الى البداية، لتصدق العبارة «وبالعكس»، فليكن خلف احمد غاية المطاف في هذه الكلمات.

وهذا الاديب من اصحاب الدأب في الكتابة، يتجاوز نتاجه ضعف المجموعة المنشورة له تحت عنوان «الحلم وجوه اخرى (٢٢)» ولعل في هذا العنوان اشارة واضحة الى اهتمامه بالعالم النفسي لشخصياته، والعناية بتصوير اللحظات المفعمة بالشعور، ولكن نادرا مايحدث ذلك بالاسلوب الشعري المكثف الذي لمسنا عند امين صالح ومحمد الماجد من قبل. لقد ظلت قصصه نسلا شرعيا لقصصه الاولى التي تعنى بالتحليل، وتحرص على الحكاية، وترعى باهتمام واضح لحظة التنوير. باختصار: هو احرص ابناء جيله على الاصول الفنية للقصة القصيرة، ليس في شكلها فحسب، وانما في مضمونها أيضا من حيث تجربة محددة الملامح، محددة الاثر الى حد بعيد.

في اول قصة تقرأها له (لماذا كان وداعا ــ مجلة الاضواء ــ ٢١ اكتوبر ١٩٦٥) نلمح مظاهر التمرد الاجتماعي، فأمام المعرض يدور الفتى سأماً، ثم يراها، ويقرر تحدي التقاليد، في حركة رمزية هي امساك يدها، و يتعارفان بالاسماء، و يدعوها

لنزع العباءة ليلثم الليل شعرها الفاحم، ولكنها حين يقبلان على البيوت يبتعد عنها، و يذكر ان الظلام في الطريق كان هو النور الحق !! لقد قام الحوار في هذه القصة بدوره المأثور، والتجربة الاجتماعية هنا تكملها تجربة فتاة الدقي، على انه يكتب قصة «بمناسبة» عيد الام بعنوان «أم للجميع» (الاضواء ١٧ مارس ١٩٦٦) وهي صورة وصفية هادئة لمحاولات طفل شراء هدية لأمه في حدود مامعه من مال متواضع واخفائها حتى صباح عيد الام. وقد سرّت الام بالهدية مع انها لن تستعملها لانه اهداها قفازا !! وقد نمى خلف احمد تجربته هذه في قصة اخرى نشرت ضمن المجموعة المشار اليها، وهي قصة «اللعبة» وهي متقنة فنيا، لقد آثر الفتى ان يشتري لابنة عمه الطفلة هدية غير هزيلة، فاشترى قطارا له اضواء واشارات ومخازن وعربات، انتقاها بعيني الطفلة واحلامها ولكنه عجز عن تركيب اللعبة مما استدعى ان تنصرف الطفلة الى العاب اخرى اكثر تجاوبا، وكانت لحظة التنوير الواجبة ماثلة في همسة من عمه سمعها من بعيد : انه لسخيف.. ماهذا كله.. طفلة صغيرة كيف تستطيع اللعب بما لايستطيع هو تشغيله !! وليست هذه القصة الوحيدة عن الطفولة، فهناك قصة «الطفل الغريب» وهي صورة انسانية اخرى غاية في الشفافية، وفيها شاعرية، ولكنها شاعرية القاص النابعة من اساه لمصير بعض البشر، ولمصرع البراءة، ولأشجان الانسان التي لاتتوقف، وليست شاعرية ناظم القصيد الماثلة في تراكم وتكثيف المشاعر.

العالم السيكولوجي للشخصية هو المحور الاساسي الذي تتحرك فيه قصص خلف احمد، ولكنه لايكتب قصصا نفسية بالمعنى التقليدي، اي انه لايختار شخصيات عصابية او مريضة ليصور عقدها او يرصد ردود افعالها، انه بالاحرى يهتم بالشخصيات السوية، لكنه يسلط ضوء التحليل على دواخلها بجرعات مخففة تبعده عن الافتعال، وتبقى للقصة جاذبيتها الفنية ــ لا النفسية ــ ومن ثم نكهتها كعمل ادبي اصلا. انظر مثلا الى قصة «بلا استئناف»، «(الاضواء ــ ٢٧ اكتوبر ١٩٦٧) لقد قرأ بطل القصة كتابا في مركب النقص، وقد تأثر بافكار الكتاب، وكما هي عادة كثيرين منا حين يقرأون عن مرض فإنهم يتوهمون انهم من ضحاياه من حيث لايعلمون، وهكذا يقرر صاحبنا ان يغير من نفسه وان يصير شخصا جديدا و يبدأ على الفور فيقيم ظهره

ويمشي معتدل القامة كشرطي، فلا يفيق من نزوته الاّ على ضربة اليمة من عصا رجل أعمى ضاق ذرعا بمعاكسات الصبية، فيتوجع صاحبنا ويمضي في سبيله الى المقهى، وهناك يجد قائمة بحساب مدين عليه ان يدفعها لصاحب المقهى، وقد بولغ في قيمة المستحق كثيراً، ولكنه يقرر أن يدفع المطلوب دون الدخول في جدل حول صدق هذا الحساب او دقته !!. القصة بسيطة في ظاهرها ولكنها عميقة الدلالة من الناحية السيكولوجية، لقد وقع في مركب النقص حين سعى الى مايظنه تخلصا منه، وكانت عصا الأعمى انذاراً أول، وكان الغرم انذاراً ثانياً بأن التلقائية هي الحل الوحيد. وفي « قلوب وجدران » التي نشرت مسلسلة، وهي أطول قصة قصيرة (الأضواء ٢٩ ديسمبر ١٩٦٦ وهي من ثمان حلقات) يقدم عدداً من الشخصيات التي تنتمي الى طبائع وأجيال مختلفة، و يبدو الحب والزواج هَمّاً أساسياً في حياتها، وتعاني هذه القصة تخلخلاً في استعمال الضمائر، وقلقاً في اللغة التي تسرف أحياناً في الصنعة الانشائية والتهويم الشعري الذي لا يكفي أن تعتذر الشخصية القصصية عنه ما دام بناء هذه الشخصية لا يتطلبه أصلاً.

ومن هذه اللمسات السيكولوجية الجيدة قصة « انطباعات عن وجه »، وهي تسير عكس ما لمسنا عند بعض القصاصين من وصف الجيل الجديد بالجحود تجاه جيل البحر والغوص، فهذا الشاب حر يص على أن يحيِّ البحار العجوز وأن يستمع اليه، ولكن العجوز يرى ذلك مستحيلاً، فلا ترى عينه سوى كبراء العصر السابق ولا تسمع أذناه غير حديثهم، وتلك هي اللمسة النفسية العظيمة الصدق، وهذا معنى من معاني حر ية الفن الذي لا يز يف الحقائق ليلوي عنقها وتقول ما يملى عليها كأبواق جامدة. في « قلوب وجدران » كان بكر الأسرة مشغولاً عن أبيه وأسرته بأدخار المال، وكان الثاني لا يكاد يظهر في البيت، غارقاً في مغامراته، وكان الثالث محباً للقراءة عطوفاً على أخته الصغيرة، فهذه شرائح المجتمع الجديد، تتكامل في بناء أسري، وتشير الى احتمالات المستقبل الاجتماعي. وكان الأب منصرفاً عن الجميع، وكانت الأم مشغولة باجتذابه لا تكاد تعبأ بأبنائها، وتناقش قصة « القهر » مسألة سيكولوجية أخرى، وقبل أن نعرض لها نذكر أن هذه القصة سبق أن نشرت تحت عنوان يختلف قليلا هو: « حكاية عن الإنسان والقهر » ــ (هنا البحر ين ــ العدد ٢٢٦ ــ نوفبر

١٩٧٠) ولما كنا بصدد قصة سيكولوجية فإن هذا التحوير في العنوان له مغزاه السيكولوجي أيضاً ، فقد حاول الكاتب أن يستبعد صفة « الحكاية » لإحساسه بتدنيها ، وحاول أن يطلق قيد المعنى في القصة و يعطيه عمومية الرمز ، وحاول أن يجاري موجة القصة الجديدة التي تؤثر أن تتحرر القصة من سيطرة السياق الزمني ، والاهتمام بالجانب الانطباعي . ومهما يكن من أمر هذا كله ، فإن تجربة هذه القصة غريبة حقاً ، وتستحق التأمل الطويل ، لما لها من صلة بالموروثات الدينية والأساطير وعقائد العامة . فهل يستطيع أحدنا حقاً أن يغرس سكيناً في جثة ميت !؟ ، ها هوذا صاحب التحدي يخاطب نفسه : « اذن ، ماذا يخيف ؟ لا شيء .. انك تعلم ان هذه اللحظة من الزمان ، وأن هذه البقعة من الأرض ، وأن كل شيء هو هو ، وأن الظلام لا يغير شيئاً ، أنت تفهم ذلك جيداً ، أنت قلته لأمك ذات مرة : (ان التراب يبقى تراباً حتى في الليل) وكانت هي تخاف العفاريت ، لكنها لم تفهم ، أما أنت فتعلم أن هذا حقيقي » واذن ، وقد فقد الشاب صوابه أمام جثة ميت ، وأنكفأ عليها وقد غرس السكين ، قد استيقن أن جثة الانسان ليست جثة ، انها انسان أولاً ، ولا فكاك من « الروح » وان قررنا عملياً أنها « أصبحت » غير موجودة .

لخلف أحمد مشاركة في القصص التي تأكد اتجاهها لدى أمين صالح ومحمد الماجد ، ولكنه لا يكتبها باستغراق شعري مثلهما ، وقد قررنا ذلك من قبل . قد تأخذه الموجة فيكتب « آه .. مرثية » بحرفين ، عن زمانين ، وتجربة استشهاد في الحب ، يلتقي الزمانان التقاء الأضداد أحياناً ، ولقاء تجاذب الاشباه في أحيان أخرى ، وفي « أحد وجوه الحلم » يصور العالم الظنين الذي يعيش فيه أصحاب الفكر ودعاة الاصلاح ، و يتأكد المعنى في « المراقبة » و « الحلم وجوه أخرى » وحيث يخضع البطل للتعذيب الجسدي أو النفسي فأن ذلك يتجسد في تركيب الجملة ، كما يتجسد في رسم أرضية المشهد وحركة الأحياء ، وليس من خلال حالات من التوهم والغيبوبة كما هو الحال عند صاحبيه . وأكثر قصصه في هذا المعنى أحكاماً من الناحية الفنية هي قصة : « فصل في رواية لم تنته » ــ (كتابات ــ اكتوبر ١٩٧٦) ، ويختلف وصف لحظة الموت عن الصور العبثية والصور المادية المجردة ، ان الوصف سيكولوجي أيضاً ، ويمكن أن يقارن بما أشرنا اليه سابقاً حول هذا الغرض . وقد طور

الكاتب لغته في هذه القصة ، واستعمل ــ لأول مرة ــ كلمات محاكاة صوتية مثل : هوووب ــ كركرت ضحكاً ــ تجيء قدماها هسيساً حبيباً ــ وهذه الكلمات ، مع وصف المجال ، والحرص على تسلسل الحكاية ، جعل تقبل التصوير الرمزي للموت في النهاية أمراً مؤكداً ، واستقرت لحظة التنوير على قاعدتها الأصيلة .

وبعد ...

فهذه جولة موجزة في حدائق أرواح القصاصين وأضواء عقولهم ، حاولت أن تهدي اليهم بعض ما عندهم ، لكنها ستبقى ــ وليس هذا من قبيل التواضع الكاذب ، بل هو حكم المشاهدة وحكم النقد الأدبي ــ ستبقى كلمات الفنان وابداعاته ــ أقوى رسوخاً وتأثيراً من أي نقد يجري في غبارها ، يحاول اللحاق بها .

الهـــوامش :

١ ــ قد لا تدل الماركسية في أسسها النظرية على هذا الالتزام أو الإلزام الحاد للأدب والفن بالطبقة ، ولكن مؤتمرات الحزب في عهد ستالين بصفة خاصة انتهت بها الى هذه الغاية فعلاً ، وهوما انعكس على الابداع الفني السوفيتي لسنوات طويلة .

٢ ــ الأستاذ الشاعر ابراهيم العريض في مقدمته للمجموعة المشار اليها .

٣ ــ وهي من تأليف فؤاد ابراهيم عبيد أيضاً ، صدرت عن المكتبة الوطنية بالبحرين ــ ١٩٦٦م .

٤ ــ أشار محمد بن سلام الجمحي (توفي سنة ٢٣٢ هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء إلى شعراء القرى العربية . وحصر القرى في خمس كانت البحرين من بينها ، بل على رأسها حيث عاش فيها طرفة أحد رواد الشعر في الجاهلية . كما يوجد غيره ممن هم أقل منه درجة أيضاً . وتغص أربعينات هذه القرن وحتى اليوم بالشعراء ، وهذا هوما نقصده بالزحام الشعري في البحرين اليوم . على أن أثر البحرين في الشعر العربي يتجاوز وجود طرفة ورفاقه من شعراء تلك الجزيرة إلى أثر عام هو انتشار ملامح البيئة البحرية من ألفاظ وصور عند شعراء شرقي الجزيرة بشكل عام ، حتى من كان منهم نزيل البادية ، ولكنه تأثر بالقرب من البيئة المتصلة بالنشاط البحري .

٥ ــ نشرت بمجلة الأضواء ــ العدد (١١) بتاريخ ١٩٦٥/١٠/٢١ .

٦ ــ نشرت بمجلة « كتابات » ــ وهي مجلة فصلية ــ ج.٣ ــ أكتوبر ١٩٧٦ ، والمسابقة أقامتها أسرة الكتاب والأدباء في البحرين ، للناشئين .

٧ ــ قائل العبارة هو امرؤ القيس ، الشاعر الجاهلي ، الذي فشل في إدراك ثأر أبيه واستعادة ملكه الضائع ، لأن بناءه الأخلاقي وتاريخه وتجربته لا يعين على ذلك ، وبالنسبة للقصة فإننا لا ننكر

أن تتضمن المغزى السياسي أو التطلع إلى أمل قومي ، ولكن كان ينبغي مراعاة هذا الهدف في انتخاب شخصية البطل والتوجه العام الذي يسيطر على أطوارها ، فهو توجه جنسي صريح ، لا يمهد ولا يتقبل الطفرة في النهاية . وقد لا تكون القصة الأولى : « من المنامة إلى الدقي وبالعكس » في حيوية وإثارة هذه القصة الأخيرة ، ولكنها اتسمت بالانسياب الطبيعي ، فحققت واحداً من أهم مبادىء فن القصة القصيرة : الحياة تحكي نفسها من خلال العمل .

٨ ــ نشرتها الشركة العربية للوكالات والتوزيع ــ البحرين .

٩ ــ نشرت مجموعة « السيد » سنة ١٩٧٦ ، وعلى غلافها الأخير إشارة للناشر تدل على انها كتبت قبل هذا التاريخ بأكثر من عشر سنوات ، وأنه ينشرها كتراث قصصي ، لقيمتها التاريخية وليس لقيمتها الفنية .

١٠ ــ نشرت بمجلة الأضواء ــ العدد (١٧) بتاريخ ١٩٦٥/١٢/٣٠ .

١١ ــ نشرت بمجلة الأضواء ــ العدد (٨٤) بتاريخ ١٩٦٧/٤/١٣ .

١٢ ــ تأمل تأثير الثقافة العربية في تسمية القصة ــ فقديماً كان العرب يؤرخون بأهم الأحداث ، ونذكر هنا : عام الفيل ، ويوم حليمة ، وليلة الهرير .

١٣ ــ « سيرة الجوع والصمت » مجموعة قصصية اشترك في كتابتها تسعة من قصاصي البحرين ، وأصدرتها أسرة الأدباء والكتاب ــ ١٩٧١ .

١٤ ــ نحن نحب الشمس ــ منشورات دار الغد ــ البحرين ١٩٧٥ .

١٥ ــ هذا عنوان المجموعة القصصية الأولى لأمين صالح ، وقد صدرت عن دار الآداب البيروتية ــ ١٩٧٣ ــ أما المجموعة الأخرى ــ الفراشات ــ فقد صدرت عن دار الغد بالبحرين ــ ١٩٧٧ .

١٦ ــ « أبو موسى الطنبي » اسم مركب ، صنعه القصاص من أسماء الجزر الثلاث التي احتلتها ايران ، وهي جزر : « أبوموسى ، طنب الكبرى ، طنب الصغرى » . وتصور القصة أحزان أبي موسى هذا وما لحقه من هوان وخزي وما رأى من تقاعس قومه وتناومهم ، وأوال ، اسم من الأسماء التاريخية لجزيرة البحرين ، وحين تقرن في سياق الفراديس العربية الأسيرة فإن هذا يعني الكثير .

١٧ ــ القصة تصوير للقمع ودعوة إلى التمرد ، على كل شيء ، وبغير حدود .

١٨ ــ الرحيل إلى مدن الفرح : صدرت عن دار الغد ــ البحرين ــ ١٩٧٧ .

١٩ ــ نشرت القصتان بمجلة الأضواء على التتابع : العددان ١٦ ، ١٩ .

٢٠ ــ عبارة سارتر المعنية : « الآخرون هم الجحيم » ، والفلسفة الوجودية ذات جوهر فردي ، وهو ما اعتبره الكاتب في بناء الشخصية ، ولم يلتفت لدلالة الشعار الذي اقتبسه .

٢١ ــ لحن الشتاء ــ صدرت عن دار الغد ــ ١٩٧٥ .

٢٢ ــ الحلم وجوه أخرى ــ صدرت عن دار الغد ــ البحرين ــ ١٩٧٥ .