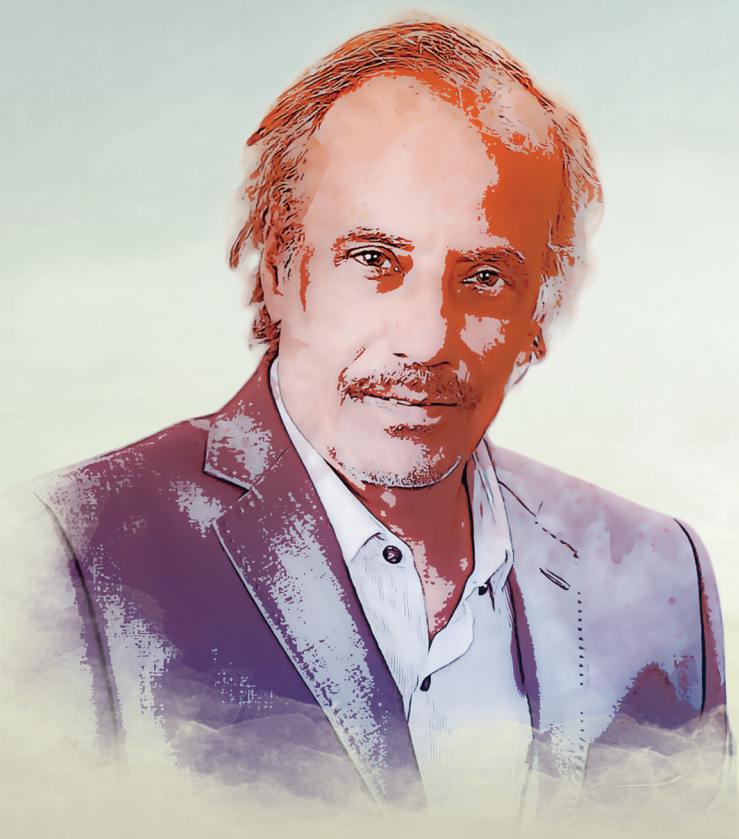
دراسات في أدب البحرين ٢

قراءات في تجربة

محمد عبدالملك السردية



دراسات في أدب البحرين (2)
قراءات في تجربة محمد عبدالملك السردية
مجموعة مؤلفين

رقم الناشر الدولي:
978-99958-2-218-7
رقم الإيداع في إدارة المكتبات العامة:
563/د. ع/2019

الطبعة الأولى 2021م
مملكة البحرين

جميع الحقوق محفوظة لأسرة الأدباء والكتّاب.

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزال مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي نحو، وبأي طريقة، سواءً كانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم بالتسجيل، أم خلاف ذلك، إلا بموافقة الناشر على ذلك كتابة ومقدماً.

قراءات في تجربة محمد عبدالملك السردية

الفهرس

المقدمة
1

غليون العقيد..!
علي سيّار
3

الشخصية وبعدها النفسي والاجتماعي عند محمد عبدالملك
د. فهد حسين
5

من "موت صاحب العربة" إلى "النهر يجري"
عبدالحميد المحادين
53

فضاء المتخيل السردي في رواية (ليلة الحب) لمحمد عبدالملك
جعفر حسن
73

محمد عبدالملك يكتب مذكرات الحلم في درس السعادة
د. فهد حسين
97

كافكا البحريني
د. عبدالله إبراهيم
127

ليلة الحب: "لعبة المحبين .. الكلام"
عبدالعزيز الموسوي
151

رواية "ليلة الحب" لمحمد عبدالملك
منال الجاسم
159

البساطة والتعقيد في عالم محمد عبدالملك القصصي
أ.د. باربارا ميخالك
165

محمد عبدالملك في "غليون العقيد"
كمال الذيب
189

تشابك الدلالة وإنتاج المعنى في "غليون العقيد"
جعفر حسن
197

قراءة نقدية لقصة الانتظار
يوسف عبدالله يتيم
223

محمد عبدالملك
جعفر حسن
239

محمد عبدالملك يرث "غليون العقيد"
أحمد المؤذن
247

غليون العقيد
فهد المضحكي
259

محمد عبدالملك في رحلته الإبداعية
د. نافع عقراوي
269

غليون العقيد محمد عبدالملك
حمد محمد النعيمي
283

المستشرقة باربارا ميخالاك في الملتقى الأهلي الثقافي: عالم محمد عبدالملك القصصي عالم مكعبات متناثرة
متابعة كمال الذيب
291

"غليون العقيد": كتابة عبر النوعية
جريدة الأهرام
299

سلالم الهواء.. البحث عن الذات
هدية حسين
305

السيرة الذاتية
313

المقدمة

خمسون عاماً خلفاً در، أماماً انطلق

قبل خمسين عاماً من هذه اللحظة، وبالتحديد في 1969م، تواشجت أقلام ثلة من مبدعي هذه الأرض الولود على ارتكاب أجمل الجرائر، بإنشاء هذا الكيان الذي بلغ بصوت الأدب العربي في البحرين آفاق العالم العربي وما عداه.

وها قد أنجز هذا الكيان صموده عبر تقلبات الزمن الكثيرة، ليبقى رافعة إبداعية تشرف على ضفاف هذا الخليج بصوت (النهّام) المعاصر، نعني الأديب، وهو يدوّي بصيحة (الياماال) الحديثة، نعني "الكلمة من أجل الإنسان"، في سديم الوجود. أما وقد فعل ذلك، فلا أقل من أن يفتتح خمسينيته الأخرى بهذا المشروع الكتابي الطموح.

أسرة الأدباء والكتّاب، وبدون الغرق كثيراً في نعمة النوستالجيا، حسناً تفعل اليوم وهي تحتفي بماضيها العريق،

عبر الالتفات إلى غدها المشرق.
خمسون عاماً، لم تترجم الأسرة احتفاءها بها فقط في استعادة دفء الماضي، ووهجه، وحميميته، ولكن أيضاً في النزوع إلى فضاء الغد المنظور، ولنقل ما بعد المنظور.
خمسون عاماً، لنأمل معاً ألا يقل ما ستمطرنا به عن خمسين كتاباً، وقد انفتح باب الكتابة مشرَعاً لتتبنى أسرة الأدباء والكتاب طباعة ما تخطه أقلام أعضائها؛ شعراً، وسرداً، ونقداً، وتوثيقاً، ولا حدود اليوم غير السماء المفتوحة.
هذه المجموعة من الإصدارات، والتي تحمل شعار الخمسينية، هي ما تفتتح به أسرة الأدباء والكتاب العقد الثالث من الألفية الثالثة ليكون قراؤنا على موعد مع وجبة فاخرة من لذائذ الأدب والنقد والفكر.
وليتردد في جنبات الأفق الكبير صوت إله الماء والخصوبة (إنكي)، وهو يصدر نبوءته الهائلة: "فلتصبح دلمون ميناء العالم كله".

أسرة الأدباء والكتاب
مملكة البحرين

غليون العقيد..!

ذات يوم من أيام الثلث الأخير من القرن الماضي، اصطحبنا معه لنكون شهوداً على موت "صاحب العربة"، وها هو يعود إلينا ليصطحبنا معه ثانية، في زيارة أخرى، لمجموعته القصصية الجديدة "غليون العقيد"، وهي القصة المثال التي تبدأ بالتالي: "عاش العقيد ما يربو على خمسمائة عام، وتزوج أربعين ألف زوجة، وعاشر مائة ألف جارية، وشرب نصف خمور الأرض، وأنجب شعباً بأكمله، وكان يعتقد أن الجمهور هم من أبنائه وأحفاده، ومن حقه أن يلقوا عليه النظرة الأخيرة..".

بهذه الكلمات يرسم لنا محمد عبد الملك، تضاريس حياة العقيد، بلغة آسرة، أشبه بلوحة مكثفة، تختزل حياته، فيما هو مسجّى في قفصه الزجاجي، وهو يربض في داخله بغليونه المعلق في فمه... وهو الذي "يكره القبور والأماكن الضيقة والعزلة"...!

هل يكفي أن أقول بأنني أعدت قراءة "غليون العقيد" أكثر من مرة.. وبأنني في كل مرة أعيد قراءتها، أكتشف فيها معنى

جديداً ومثيراً، لأكون قد وفيتها حقها؟
طبعاً لا... "غليون العقيد" مجموعة من القصص القصيرة تجمع بينها تلك اللغة القصصية المبهرة التي لا تملك إزاءها، إلا أن تطلب المزيد والمزيد..!
في كلمة واحدة... إن محمد عبد الملك ظاهرة قصصية نادرة، لا يمكنها أن تحدث كل يوم...!

علي سيّار

الشخصية وبعدها النفسي والاجتماعي عند محمد عبدالملك[1]

د. فهد حسين

1- قدمت الورقة في أسرة الأدباء والكتّاب بمناسبة تكريم الكاتب محمد عبدالملك 5-4 يناير 2016.

(1)

حظي الكاتب محمد عبدالملك بمتابعة ما يصدره من خلال بعض الكتابات في الصحافة المحلية والدوريات العربية، أو بعض الدراسات البحثية والأكاديمية، فقد درس بعض نتاجه القصصي الدكتور إبراهيم غلوم في دراسته عن القصة في الكويت والبحرين، وتناولته الدكتورة أنيسة السعدون من خلال بحثين أكاديميين، هما: الراوي بين الحكاية والخطاب في قصص محمد عبدالملك، ورواية له ضمن الدراسة الثانية التي جاءت بعنوان: الرواية والأيديولوجيا في البحرين. كما أصدر المرحوم عبدالله خليفة كتاباً حول الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي. فضلاً عما كتبه الناقد والشاعر جعفر حسن في كتاب اختراق المرايا، والشاعر يوسف حسن حول مجموعة درس السعادة، بالإضافة إلى أن معد هذه الورقة له دراسة تناول فيها المكان في مجموعة رأس العروسة نشرت في كتاب إيقاعات الذات.

وقد شارك الكاتب زملاءه الكتاب والمبدعين البحرينيين في

تأسيس أسرة الأدباء والكتّاب في سبتمبر من العام 1969، كما شاركهم في إبراز المشهد الأدبي والثقافي منذ ستينيات القرن الماضي، حيث أكد المؤسسون للأسرة وما جاء معهم بعد التأسيس على حداثة النص المكتوب شعراً كان أم سرداً، فانخرط محمد عبدالملك في عالم الكتابة السردية بدءاً من ستينيات القرن العشرين بالكتابة القصصية حيث نشر في العام 1965 بجريدة الأضواء، كما نشر ضمن تسعة أصوات تكتب القصة القصيرة قصة بعنوان (قوز قزح)، وعنون الكتاب الذي أصدرته أسرة الأدباء والكتّاب في العام 1971، بـ (سيرة الجوع والصمت)، ثم أصدر الكاتب أعمالاً روائية مصاحبة لما يصدره من مجموعات قصصية بدءاً من العام 1981-1980.

وإذا كان محمود يوسف يعتبر بحسب رأي غلوم رائد القصة القصيرة في البحرين[1]، لما كانت قصصه في أربعينيات القرن الماضي بجريدة البحرين التي تميزت بجودة البناء والتركيب والطرح والمعالجة، فإننا نرى أن محمد عبدالملك يعتبر من الأوائل الذين عملوا على حضور النص القصصي الحديث، وأول من كتب الرواية الحديثة في البحرين بعد ما كانت الرواية تراوح الحالة الرومانسية، والتأثير بالكتابة العربية كما هو عند فؤاد عبيد وروايته

1- إبراهيم غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي – الكويت والبحرين – دراسة نقدية تأصيلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص234.

(ذكريات على الرمال) في العام 1966، ومحمود المردي وروايته (الذئب)، وخلف أحمد خلف الذي كتب (قلوب وجدران)، ولكن الاثنتين نشرتا على حلقات في جريدة الأضواء ولم تصدرا في كتاب.

(2)

ومع كتابة القصة القصيرة والرواية كان محمد عبدالملك يكتب في الصحافة المحلية باستمرار حول الشأن الأدبي والثقافي، بل ترأس بعض الملاحق والصفحات الثقافية بالصحافة المحلية، ولإيمان الكاتب بدوره الطليعي نحو قضايا المجتمع والمهمشين، ونقد الواقع المعيش كانت تطلعاته ومن معه من الكتاب نحو آفاق أرحب في النتاج والمنجز والحضور، حيث قدم عبدالملك إلى المكتبة البحرينية والعربية عدداً من المجموعات القصصية تصل إلى ثماني مجموعات بدأها بـ (موت صاحب العربة) في العام 1972، وصولاً إلى مجموعة (درس السعادة) في العام 2005، إذ جاءت بعد المجموعة الأولى على التوالي: (نحن نحب الشمس في العام 1975، ثقوب في رئة المدينة في العام 1979، السياج في العام 1982، النهر يجري في العام 1984، رأس العروسة في العام 1987، غليون العقيد في العام 2002، كما أصدر أربع روايات، هي: (الجذوة في العام 1981، ليلة الحب في العام 1998،

سلالم الهواء والإمبراطور الصغير التي صدرتا في العام 2010).
ولم تكن قصص المجموعة الأولى هي ما كانت لديه في بداية النشر، بل هناك عدد من القصص كتبها ونشرها في الصحافة المحلية قبل تاريخ صدور المجموعة الأولى (موت صاحب العربة)، مثل: قصة (رحلة الصقور) المنشورة في جريدة الأضواء، وأعتقد أنه كان حريصاً جداً على طبيعة الاختيار من ناحية، وواعياً بكيفية هذا الاختيار الذي يسهم في تطور التجربة الإبداعية مع تلك الأصوات القصصية الأخرى في البحرين على الأقل، فضلاً عن محاولاته آنذاك لأن تكون القصص التي يكتبها في سياق موضوعي وفني ينسجم والمرحلة التاريخية من ناحية، وتلامس قضايا المجتمع المختلفة من ناحية أخرى.
يتطرق الكاتب في موضوعاته التي تكون مادة لعمله الإبداعي إلى طبيعة الإنسان، وحالاته الاجتماعية واضطراباته النفسية في إطار قضايا الشأن العام والمجتمع والواقع المعيش، تلك الموضوعات التي كان الكاتب قادراً على بثها عبر نصوصه إلى القراء في مجتمعه، وهو ما نحا في الكتابة نحو الواقعية النقدية التي تحاول الوقوف على حالات المهمشين، وعلى من يعيش في قاع المجتمع. وحين نقول هذا فإننا على علم بأن الكاتب يعي رسم شخصياته المهمشة التي عادة ما تكون أعمالاً بسيطة ودونية في السلم المهني والوظيفي، وفي النظرة المجتمعية.

ومن هذه المهن مهنة نقل البضائع سواء في الأسواق أو في الميناء. كصاحب عربة نقل البضائع في الأسواق الشعبية التي يتبضع الزبائن وأخذ حاجاتهم اليومية. وهذه مهنة امتهنها كثير من أفراد المجتمع آنذاك حتى بدأت في الاضمحلال نتيجة وجود العمالة الأجنبية المنتشرة والممتدة إلى معظم أعمال هؤلاء المهمشين. ورسم شخصيات العمال بالشركات والمصانع كما في رواية (الجذوة) التي لا تقدر عرق هؤلاء العمال، بل تنظر إليهم نظرة دونية، إضافة إلى شخصيات أخرى كالزبّال، أو الشخصيات غير المقبولة اجتماعياً كمتعاطي الكحول والمسكرات، وغيرها من أفراد المجتمع الذين يعيشون في قاعه سواء باختيارهم أم نتيجة ظروف ما فرضت عليهم هذا السياج المجتمعي، وإن تناوله للمهمشين فيعني وقوفه مع الطبقة الفقيرة التي تعاني الفقر والجوع والمهانة، بل تعاني من فقدان العلاقة الوجدانية، أو فهمها تجاه أنفسهم أو من قبل غيرهم.

(3)

لقد أخلص محمد عبدالملك إلى منجزه السردي قصة ورواية، وأعطاه كل ما يملك من تجربة حياتية وثقافية وفنية ومجتمعية حتى اعتبر رائداً من رواد السرد القصصي الحديث في البحرين بعد تلك التجارب الأولى التي مثلها كل من محمود يوسف،

وعلي سيار، وأحمد كمال وعبدالله الزايد في النصف الأول من القرن العشرين، ثم جاء آخرون بعد هؤلاء بدءاً بفترة الستينيات مثل: عيسى هلال، وخلف أحمد خلف، ومحمد الماجد، وخليفة العريفي، فعبدالله خليفة ومحمد عبدالملك، والشيخ عيسى بن راشد آل خليفة، وأمين صالح، وفوزية رشيد، ومنيرة الفاضل، وأحمد الحجيري، وفي هذا السياق يرى غلوم أن "نشأة القصة القصيرة في الخليج العربي تعبير واضح، فقد جاءت متجاوبة مع المرحلة الحديثة التي بدأ يتعرف عليها المجتمع بكل ما رافقها من عوامل التغيير الاجتماعي والاقتصادي، وبكل ما اقترنت به من نوازع في تمزيق جدار العزلة".[1] فحين تقرأ نصاً قصصياً لمحمد عبدالملك فإنك تجد قدرة الكاتب على التكثيف، وطرح الفكرة، وكيفية اصطياد الحدث من دون انفلات أو إطناب.

حينما كتب محمد عبدالملك نصوصه السردية، فإن كتابتها لم تأت صدفة أو سيراً لما هو شائع من رغبات الكتّاب في إصدار أعمال روائية كما هو عند بعض شباب العالم العربي، فعبد الملك كان عارفاً بخطورة القصة القصيرة، ولكنه استطاع أن يكون قادراً على نسج عوالم مجتمعها من خلال فكر نير وعقل ناقد ومتخيل يستمد مخياله من الثقافة والمجتمع وطبيعة العلاقات الإنسانية وما يدور حولها من اضطرابات، إنه كان واعياً لما سيكتبه في نصوصه

1- إبراهيم غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي – الكويت والبحرين، ص27.

وفقاً لوعيه بظروف المجتمع، وتحولاته التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، حيث "أن القصة القصيرة بما هي رؤية للحياة وفلسفة لها فن حديث صاغته المجتمعات الحديثة، بل أن تقنياتها ومواصفاتها الفنية تمثل دلالة واضحة على ارتباط هذا الفن بروح تلك المجتمعات، وخاصة في اعتماد القصة على الربط بين الأسباب والنتائج، وعلى التحليل والأخذ بالأساليب العلمية.."،[1] وهذا ما نجده في أعمال محمد عبدالملك ليست القصصية فحسب، بل الروائية أيضاً.

وبما أن الكاتب كان واعياً بقضايا المجتمع والأفراد وما يرتبط بهما من امتداد تاريخي للمكان والإنسان والعلاقات المتبادلة والمنفرة كلتيهما، بالإضافة إلى الحالات الوجدانية وأثرها على الفرد في الأفراح والأتراح، وكما دخل عالم القصة، فإنه ولج عالم الرواية أيضاً بعد ما تيقن أن هناك عوالم في المجتمع لا يستطيع فضاء القصة استيعابه، وعليه الارتحال إلى عالم الرواية الذي سيتيح بلا شك المجال ليكون واسعاً، ولكن هذا الارتحال لا يعني التخلي عن القصة القصيرة، وإنما واصل الكتابة فيهما معاً، عكس ما هو عند البعض الذي هجر القصة من أول تجربة روائية له.

نجد في مجمل أعمال محمد عبدالملك القصصية والروائية الواقعية النقدية نبراس طريقة الكتابة الإبداعية لديه، لما لهذا من ارتباط

1- إبراهيم غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي – الكويت والبحرين، ص37.

بالواقع المعيش اجتماعياً ونفسياً وحياتياً، وهذا يعني أنه كان يأخذ مادة نصوصه من الواقع المعيش وأحوال الناس ومشكلاتهم، في الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، لذلك لا يقدم مادته إلا ويقدمها سردياً، ويحللها فنياً، ويقف على التمفصلات المرتبطة بالسياقات المختلفة اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، ويقف طويلاً عند السياق النفسي لحالات أفراد المجتمع، فحين يرسم الشخصيات ويتناولها في بعدها النفسي فإنه - أي الراوي - يعرف ما يعتلج في داخل هذه الشخصية أو تلك، ومعاناتها وتفكيرها تجاه نفسها وتجاه الآخرين.

ويعني هذا أن الكاتب يؤمن بدور البعد النفسي كمدخل لفهم أفراد والمجتمع فهماً يقدم عبره أسئلته المحرجة نحو نفسه والآخرين، وفهم القضايا المرتبطة بعوالم الإنسان، كما يكشف من خلال الحالات النفسية زيف المجتمع، ويطرح بين الحين والآخر بعض المعالجات من وجهة نظر الشخصيات وإن جاءت بشكل غير مباشر، وقد أشار غلوم إلى إحدى قصص الكاتب المنشورة بجريدة الأضواء في العام 1967، وهي: قصة (المطر الحزين)، ليعطي الناقد رأيه فيما يكتبه عبدالملك بقوله: "إن التركيبة الاجتماعية في النموذج – ويقصد قصة المطر الحزين – بما يشتمل عليه من صياغات ميلودرامية تبدو محتوى عميقاً لنقد

قيم المجتمع، وتعرية أشكال الاستغلال الاجتماعي..".[1]
وكثيراً ما نجد الألم يعتصر الشخصيات في نصوص الكاتب، تلك الشخصيات التي تعاني سلطوية المتنفذ اجتماعياً واقتصادياً مما تتيح استغلال هذه الشخصيات على المستوى نفسه وتؤثر سلباً على الشخصيات الورقية، وما يشابهها في الواقع المعيش في البعد النفسي، وفي مقابل هذا التعنت من قبل سلطة المتنفذ، كان الطرف الآخر والضد في تجاه هذا التسلط، وهو التمرد الاجتماعي والسياسي، والمطالبة بالحقوق المدنية، واحترام إنسانية الإنسان.

(4)

ويستمد الكاتب صفات شخصياته وتمايزها من الواقع المعيش ليرسم لها عالماً متخيلاً لا ينفصل بقدر الإمكان عن واقع هذه الشخصيات بحسب رؤية الكاتب أو الراوي لها، وبنسج علاقة نفسية ووجدانية بين الشخصيات وذواتها، وأمكنتها مما يحفز المتلقي على احتضان العمل، وبخاصة في تلك المقارنة غير المباشرة بين الأمكنة التي تعيش فيها الشخصيات، والمقارنة بين البشر من حيث طبيعة الوضع المادي والاجتماعي، ومدى انعكاس ذلك على الحالات النفسية حيث الفوارق في طبيعة المكان وبنيته إن كان في المدينة أو القرية كما هو في قصة (أفواه

1- إبراهيم غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي – الكويت والبحرين، ص596.

جائعة) حين يذهب أبو صالح وابنه إلى العاصمة (المنامة) بهدف التسول وكسب المال عبر مد اليد للمارة من المواطنين والمقيمين والسائحين، ولكنّ وهما في العاصمة المكتظة بالناس والحياة والحركة يقفان مذهولين حائرين لما يشاهدانه من طبيعة المكان والناس والعمارات والشوارع حيث جعلت حيرتهما أن يقارنا بين العاصمة مكانًا لكل شيء، ومدينة الاكتظاظ والضجيج، وبين مكان سكناهما بوصفه قرية.

لم يبعد الكاتب الصراع بين الفئات في المجتمع، ولا بين الطبقات الاقتصادية أو الاجتماعية، بل يصلٍ بهذا الصراع إلى عقد الثنائيات والتقاطبات إذ يقف متأملاً بناء نصه السردي فيما يخص الوعي الاجتماعي الذي يتميز به بعض فئات المجتمع، وتحديداً الشرائح المتعلمة، والوجدان الشعبي الكاشف إلى تلك العلاقات النفسية والاجتماعية بين البسطاء من أفراد المجتمع في إطار الفوارق الاجتماعية العاكسة لطبيعة هذا الوجدان الذي من خلاله يدخل الكاتب ليقرأ وهو يبحث ويمحص هذه العلاقات المختلفة، وحالة التوقد مما تأخذ نصوصُ الكاتبِ القارئَ إلى النظر بعين الراغب في كشف المستور من الأمور وجعلها مرايا تكشف العديد من صور المجتمع والواقع المعيش في ظل المقارنة بين ما قام به الكاتب ومتخيله، وبين الواقع الذي نعيشه، وربما تعيشه ما يشبه شخصياته.

إن شخصيات محمد عبدالملك القصصية أو الروائية تكاد تكون ذات صفات متشابهة، أو متقاربة من حيث التهميش والالتصاق بالمعوزين، وبكيفية مكابدة الحياة، لذلك عاشت هذه الشخصيات الورقية وكأنها شخصيات واقعية، بل حقيقية في الواقع، تتنفس بهواء هؤلاء أفراد المجتمع، وتمثل ضميرهم المعذب المطحون. ومن يقرأ منجز الكاتب لا يشعر بغربة أو حاجز صد بينه وبين النص السردي؛ لأن نصوصه تقترب كثيراً من القراء بأفضيتهم اللغوية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والمعيشية.

تكشف المجموعة الأولى (موت صاحب العربة) عن معاناة الإنسان البحريني من خلال المهن البسيطة وعبر صعوبة الظروف الاقتصادية والاجتماعية، إذ كان يصور العامل وكيف يعاني من صعوبة العيش بعد فصله من عمله الذي أمضى فيه زهرة شبابه وعنفوانه قوته التي تقارب على الثلاثين عاماً، كما يصور حالة هذه الشخصية وكيف ينخر الحزن واليأس والألم مفاصله ووجدانه ولب تفكيره، وهنا يفتح الكاتب للقارئ مدخلاً للمقارنة، وطبيعة العلاقات المهنية والوظيفية والإدارية بين العمال وأصحاب العمل وأربابه حيث تشير العلاقة غير السوية بين مسئولي العمل، والعمال، فالعامل حينما يكون قوياً ونشطاً ويقوم بأعمال تفوق طاقته فهو في نظر المسئولين وأرباب العمل عامل مخلص ومجتهد، ويكون العكس تماماً كلما وهن وضعف بدأ التمرد وعدم الرضا

من المسئول في العمل، ويؤدي بعد ذلك إلى التسريح والفصل. وهنا يصور الكاتب هذه المعاناة والمأساة والمفارقة بين الطبقات الغنية التي لا تكترث للطبقة المتوسطة أو الفقيرة، ولا تشعر بمعاناتها، وقس على هذا لدى الشخصيات الأخرى سواء في هذه المجموعة أم غيرها، من دون الوقوف على عمل هذه الشخصية أو وظيفة تلك، فهي في المحصلة شخصيات من قاع المجتمع، وشخصيات تفرض أوامرها بالقوة والمال، لذلك جعل الكاتب الفقر والألم والمرض والموت والتهميش ثيمات واضحة وجلية لبناء شخصياته القصصية أو الروائية. فحين نقرأ المجموعة القصصية أو أية مجموعة أخرى للكاتب نفسه نجد إحساساً بمعاناة شخصيات الكاتب، وظروفها المختلفة، وحالاتها النفسية المشتبكة مع السلوك الاجتماعي والحالة الفردانية وكذلك المجتمعية.

وبما أن تلقي النص يختلف من قارئ لآخر، ومن دارس لآخر أيضاً، فإن نصوص عبدالملك هي كذلك تُلُقيت بالطريقة نفسها، وهو ما نجده عن عبدالله خليفة إذ يقول: "إنها مجرد صورة تسجيلية ترصد شخصية حقيقية موجودة، وهذا الرصد يقوم على متابعة الخارج، وكشف المظاهر التي تتبدى فيها هذه الشخصية".[1] إلا أننا نرى عكس ذلك، فالكاتب المبدع لا ينقل الواقع كما هو؛

1- عبدالله خليفة، الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص51.

لأنه لا يوجد واقع في الأساس يتفق عليه الجميع، وحتى الحقائق الماثلة في المجتمع تبرز في ضوء قبول هذا أو ذاك بحقيقتها أو عدمها، وأن الاستلهام من شخصيات حقيقية أو واقعية هو تأكيد على ارتباط المبدع بمجتمعه وواقعه، ولكن قدرة الكاتب وهو يضع القارئ بين واقع ومتخيل، بحضور هذه الشخصية أو تلك وهنا تكمن أهمية كل من الواقع والمتخيل في الكتابة الإبداعية، فإذا التقط المبدع ملمحاً من الواقع المعيش، فإن هذا الالتقاط يكون من زاوية نظره هو لا نظر الآخرين، أي أنها أحادية الجانب، فما يكون عنده واقعاً قد يراه الآخرون غير واقع، فضلاً عن نسبة حضور المتخيل، وكيفية توظيفه، وجمالية تحويل الشخصية من واقعيتها خارج النص إلى شخصية التخيل داخل النص، أي من الواقع إذا جاز لنا هذا إلى اللاواقع، ومن الحقيقة إلى الخيال، وهذا ما كان يشتغل عليه محمد عبدالملك.

وعلى القارئ أن يتصور حالة الزوج الذي جاء محملاً بالحلم والسعادة والفرح والرغبات التي ينوي ترجمتها في شهره هذا، يتحول إلى إزعاج وكآبة وإلى غير ما كان متوقعاً، بل يقف عاجزاً لعدم الإفصاح لزوجته ما وراء النافذة، إضافة إلى أن المقبرة عادة توحي بالآخرة والحساب والانتقال من حياة لحياة أخرى، وهنا قد يأخذ الشخصية إلى حالة من الحزن، ليبدأ بوضع المقارنات بين الحياة والموت، بين الهناء والعيش الرغيد في الفندق وعلى

الأرض وعلو عماراتها، وبين تلك الحياة التي لا تعرف ما بها غير الظلمة والضيق والسكون. وبين البوح والصمت، بين الإقدام والركون، بين الطمأنينة والخوف وغيرها، فضلاً عن الصدمة التي قد تواجهها الزوجة لو عرفت بموقع الغرفة أساساً، سواء أخبرها الزوج أم قامت هي بإزاحة الستارة راغبة في كشف ما وراء النافذة أو للجلوس في شرفتها فماذا سيحدث؟ هنا يجعل الكاتب كل هذه التوقعات والتصورات في متخيل القارئ وهو يحلل النص ويناقشه.

وكما في المجموعة الأولى فإن مجموعة غليون العقيد أخذت بشكل أو بآخر طبيعة التناول، وبعض الثيمات، حيث الاهتمام بالناس الذين يعانون من مشكلات داخلية تؤثر سلباً على مسيرة حياتهم وعلاقاتهم المختلفة، وبين مشكلات الواقع المعيش المتصف بالمتناقضات، ومهما حاول الكاتب أن يبث في نفوس الشخصيات بعض روائح السعادة والحلم والأمل تقفز علامات الألم والحزن واليأس بصورة ملفتة وواضحة مع كشف ملامح الشخصيات وأمزجتها وعلاقاتها وطبيعة تكوينها وردود أفعالها، كما في قصة (الستارة المغلقة)، والتي تدور أحداثها حول زوجين يقضيان شهر العسل في أحد الفنادق، ولكن يكتشف الزوج بعد إزاحة ستارة نافذة الغرفة التي يسكناها أنها تطل على عالم الأموات حيث القبور المتناثرة على الأرض المنبسطة.

والغريب في الأمر أن عبدالله خليفة يعطي تجربة محمد عبدالملك وصفاً محصوراً في الإطار الاجتماعي، أي أنه قاص مهتم بالقضايا الاجتماعية، وأشار إلى هذا في تناوله مجموعة (نحن نحب الشمس) إذ يقول: "يبرز محمد عبدالملك كقاص (اجتماعي) بالدرجة الأولى، أي عندما يركز على شرائح اجتماعية معينة ويقوم بتصويرها، فتغدو كتابته حينئذ سجلاً اجتماعياً لحالات خاصة، ومواقع عديدة من الصراع الاجتماعي"،[1] ومرة أخرى أرى عبدالله خليفة بالغ كثيراً في توصيف منجز عبدالملك، وبخاصة أن الكتاب الذي طرح فيه هذا الرأي صدر في العام 2004، بمعنى أن محمد عبدالملك أصدر حتى هذا التاريخ سبع مجموعات وروايتين، فكيف نحكم على أن نصوصه القصصية محصورة في القضايا الاجتماعية؟ في الوقت الذي نجد عبدالملك تفوق كثيراً في كشف دواخل الشخصيات من الجانب النفسي الذي يتقاطع كثيراً مع الوضع الاجتماعي، فقلما نجد نصاً قصصياً أو روائياً يخلو من الحالات النفسية، وطبيعة الإنسان وتفكيره، وإن كانت القضايا اجتماعية، ضمن الإطار العام لهذا التناول، وها هو ميرزا عجب في رواية (الجذوة) يدخل المشفى الطبي والنفسي:

"هل يرضيك أن تزور ميرزا عجب في مستشفى الأمراض النفسية والعصبية؟

1- عبدالله خليفة، الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، ص122.

ميرزا عجب؟!
أصيب بجنون مفاجئ
مسكين
من سيعيل أسرته".[1]

ويؤكد مرة أخرى وكأنه يريد القول بأنه مهما حاول المبدع أن يكتب فلن يستطيع الخروج عن دائرة الوضع الاجتماعي، فيقول: "لا توجد قصص غير اجتماعية، كما هو معروف، فكل القصص تنبثق من الحياة، ومهما كانت القصة مجردة وتعبيرية فإن جذورها الاجتماعية المتوارية لابد أن تنكشف"،[2] وبهذا فإننا نرى أن هناك علاقة تربط الكاتب والمجتمع في إطار مرجعيته الثقافية والاجتماعية وتجاربه التي تراصت بعضها فوق بعض لتكوّن تجربة غزيرة ثقافياً وتاريخياً. فإننا كيف نفهم شخصية فهد الربيعي أو ذياب الدرهمي، أو الشخصية الرئيسة في سلالم الهواء؟ أو شخصيات مجموعة درس السعادة أو مجموعة غليون العقيد؟ وقس على ذلك الكثير، لكن عبدالله خليفة يبدو أنه ينطلق من تلك الثيمة التي أساساً يعمل منجزه الإبداعي عليها، ألا وهي الصراع الطبقي بين فئات المجتمع حيث ما يكتبه عبدالملك يكشف عن علاقة قلقة ليست بالمعنى السلبي، وإنما المعنى الإيجابي، هذا القلق

1- محمد عبدالملك، الجذوة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981، ص111.
2- عبدالله خليفة، الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، ص122.

الذي يعلو عند الكاتب وهو يمارس دوره في الكتابة الإبداعية إذ يفرض عليه هذا القلق وهو يتناول المادة النصية من جهة، وكيف تمتزج هذه المادة بالمتخيل، حيث "ما يستحصده الروائي في تجاربه الحياتية وقراءاته المتنوعة إنما يصبح وعياً عند الممارسة وبعدها".[1]

ويبدو أنه ليس عند القارئ العادي فحسب الوقوف على العلاقة بين الكاتب من جهة، والراوي من جهة ثانية والشخصية السردية من جهة ثالثة، وإنما كأنها مسألة استطاعت أن تلج كتابات الدارسين أيضاً، وهذا ما لاحظناه عند أنيسة السعدون التي أشارت برأيها حول قصة غليون العقيد إلى أن الراوي "وهو يقوم بفعل السرد يمتلك زمام بقية الشخصيات، إذ تبدو مقيدة به، تنطق بأقوال، وتقوم بأفعال تحت سلطاته"،[2] كما تعطي الحكم نفسه في موقع آخر حين تناولت قصة (حفلة تنكرية) من مجموعة النهر يجري، بأن الراوي "يحاول إيهامنا بموضوعيته على عدم التدخل فيما ينقل، بل يتحرى نقل الأخبار، ويذكر أحوال شخصيات الحفل وصفاتها العلنية، ويحدد مكانها بدقة، ولذا

1- محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية والعالمية – الرواية العربية: الكونية أفقًا، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الحادي عشر، (الرواية العربية ممكنات السرد – 11- 13 ديسمبر 2004)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص29.

2- أنيسة السعدون، الراوي بين الحكاية والخطاب في قصص محمد عبدالملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2010، ص242.

نجده لا يتعدى نطاق تقرير ما يقع في الحفل متظاهراً بالحياد".[1]
وأشارت إلى الموضوع نفسه حينما تناولت رواية (سلالم الهواء) لتجعل الكاتب داخلاً في النص حتى وإن حاول الكاتب نفسه الابتعاد عن هذا، وها هي تقول: "ولئن غيب عبدالملك بعض حدود سيرته الذاتية الإحالية والمرجعية المتواطئ عليها، وأبرزها استعاضته بضمير المتكلم عن اسمه، وغيّر مراجع أخرى كعمله في مؤسسة مصرفية، واسم زوجته، فإن هذا التغييب والتغيير لا ينفيان أن يحيل النص في بعض جوانبه على الكاتب".[2]
إنه أمر طبيعي حين يفكر فيه المتلقي في هذه العلاقة، وبخاصة في وجه المقارنات والموازنات بين الشخصيات داخل النص وما يماثلها خارج النص، وكذلك العلاقة بين الراوي والكاتب، وكل هذا يتمثل في الخيط الرفيع الذي ينبغي أن ينظر إليه المتلقي والدارس كلاهما معاً، مع الفصل التام بين ما هو في النص وما هو خارج النص، وبين ما يفكر فيه الكاتب وما يفكر فيه الراوي أو الشخصيات النصية، لأن علينا أن نهتم كثيراً في النص بوصفه حالة تخيل، وليس بوصفه واقعًا حقيقيًا وقطعة من الواقع المعيش. أما دور الراوي أو السارد فهذا أمر لا يختلف عليه

1- أنيسة السعدون، الراوي بين الحكاية والخطاب في قصص محمد عبدالملك، ص196.
2- أنيسة السعدون، الرواية والأيديولوجيا في البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص111.

اثنان فيما يتعلق بدوره، حيث "هو الذي يعتم ويضيء كلام الشخصيات، بل إن منظوره الأيديولوجي هو الذي يشكلها"،[1] وقد حلل بعض المفكرين ومنظري الكتابة السردية حول الراوي وتعدد الرواة ودور كل واحد منهم، إن كان ذا معرفة مطلقة، أو يتصف بمعرفة محايدة، أو بوصفه مشاركاً، أو مشاهداً.[2]

ويبرز السارد أو الراوي في الأعمال السردية كلها وإن كان بشكل مختلف، وإن تعددت تسمياته أو توصيفاته، وبحسب طبيعة النص، وكيفية تناول أحداثه سرداً ووصفاً وحواراً، كأن تقول السارد الصريح أو الظاهر، أو السارد المتخفي أو الغائب، أو السارد شبه موجود، وهذا متوقفاً على آلية الحضور والغياب للسارد أو الراوي، وعلى العلاقة الزمنية والمكانية في الحدث، وعلى العلاقة التي يبنيها الراوي مع شخصيات الرواية، ومدى أهمية تفاعل هذه العلاقة بينها، وفي الوقت نفسه التأمل في ما يسرده السارد وينقله الراوي، وفي كل الأحوال "فالسارد هو صاحب الصوت الذي نسمعه في الرواية، ويتكفل بتقديم الحكاية إلى مخاطب سردي أو قارئ مفترض، وينبغي التوكيد على أن السارد ليس شخصية فعلية لها وجود حقيقي، وإنما هو فاعل لغوي، وبنية سردية تعبر

1- أحمد فرشوخ، حياة النص – دراسات في السرد، دار الثقافة، الدار البضاء، ط1، 2004، ص87.

2- يمكن الرجوع إلى: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص287-286.

عن نفسها من خلال اللغة التي تؤسس النص".[1]

(5)

وبالدخول إلى مجموعة (درس السعادة) فإنك تلاحظ أن القصص تكشف لنا عن علاقتين أساسيتين مع الرجل من جهة، وفعل الذات الذكورية المسيطرة على فضاء هذا النسيج القصصي من جهة أخرى، حيث علاقة الرجل بالمرأة تبرز في قصص (سجناء – امرأة – طباع الأغنياء – حزام العفة – سكتة قلبية)، وعلاقة الرجل بالحرية وبالطاعة العمياء، في قصص (درس السعادة – القلعة – أحاديث البكم - يمشي والمبنى فوق ظهره – الزنجير لا يهدأ شمالاً – الرجل النائم – حديقة نوف).

وتتمظهر العلاقة بين الرجل والمرأة في الازدواجية، والتناقض، والسيطرة، فالرجل العربي لديه الطموح والتغيير والتغني بالمستقبل في الوقت الذي لا يستطيع الخروج من انغماسه في الماضي والموروث، وهنا تكمن الازدواجية عند الرجل الذي يقف حائراً بين الموروث الذي صاغ ثقافة المجتمع وكونها، وبين الواقع المتجدد الذي راح يفرض نفسه، وهنا يكشف الكاتب عن

1- مرسل العجمي، تجليات الخطاب السردي: الرواية الكويتية نموذجًا، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الحادي عشر، (الرواية العربية ممكنات السرد – 13-11 ديسمبر 2004)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص75.

طبيعة التكوين لدى الرجل في أثناء تعامله مع المرأة التي تعاني من سلطة الرجل وسلطة المجتمع، فصور حالة بعض السجناء في الزنزانة، حيث "أطفئت الأنوار وساد الظلام"،[1] إلا من مكان واحد هو لايزال مضيئاً ألا وهو: "النافذة الصغيرة التي تعلو قاماتنا"،[2] ولكن لِمَ هذه النافذة؟ ولم تعمد الكاتب حضورها في النص؟ إنها المكان الذي يرسل الأمل والحلم والانتظار، إذ "صار القفر في حد ذاته ممتعاً وكانت ذروته الأخيرة ونشوته النهائية هي الوصول إلى الضوء الصغير للنافذة".[3]

تبيّن هذه القصة الحالات النفسية للسجناء الذين ينظرون إلى النافذة وعلوها وكأنها دلالات الأمل الذي يرافقهم، عبر الضوء القادم منها سواء أكان ضوء مصابيح الشارع أم ضوء الشمس الذي يعبر لهم من خلالها، حيث تمظهر الأمل في رغبات السجناء بالنظر إلى الكائن الآخر من البشر، فهم كتل بشرية وعواطف وغرائز وميولات وتطلعات، والحرمان الذي وقعوا فيه كان نتيجة القيد المادي الإجباري المغلق المفروض بقوة الغريزة في خلق رغبة التطلع إلى المرأة فالسجين "في اللحظة التي يغرد جوعه للأنثى ويحلق بجناحيه يسقط"،[4] وهذا السقوط عند المعتقلين لا يعني

1- محمد عبدالملك، درس السعادة، أسرة الأدباء والكتّاب، البحرين، ط1، 2005، ص7.
2- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص7.
3- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص9.
4- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص10.

لهم إلا محاولات النظر إلى هذا الجسد المتمايل المغطى وهم في حالة انتشاء، وإلى الشغف اللامحدود الذي يحذوهم ويدغدغ غرائزهم تجاه جسد يرغبون في كشف تعرجاته، فهم ينظرون نحو فضاء ليروا رغبتهم كامنة بهبوط "صدرها الريان وظهر بين فتحة الثدي مكتنزاً ورخواً".[1]

وتأتي قصة (حزام العفة) لتتناول حالة نفسية يعيشها الزوج نتيجة ممارسات كان يمارسها ثم أسقطها على زوجته حيث الغيرة الشديدة المرضية التي تسربت إلى تركيبته الفسيولوجية والحياتية بعد العلاقات التي كونها مع العديد من النساء المتزوجات، وهنا تشتد الغيرة عنده تجاه زوجته؛ لأنه كان على علم بما تقوم به النساء اللاتي يعاشرهن ويضاجعهن وهن يكذبن على أزواجهن فيقول: "لا أثق في أي امرأة، كل امرأة خائنة بالفطرة، وعندما تزوجت فمن أجل الخلفة فقط وتحت إلحاح أهلي".[2] وبهذا فالقصة تطرح طبيعة الثقافة التي يستقيها الرجل قبل الزواج تجاه المرأة، فالرجل حين لا يعي دور المرأة في البناء المجتمعي، وفي تكوين الأسرة تحديداً، فلأن المجتمع رسّخ في بنيته العقلية والثقافية أنه رجل يمتلك القدرة على أن يجعل المرأة مستسلمة له، غير أن الزوجة وكما تبرزها القصة هي أحد الأصوات النسوية التي تعتقد بأنها لا تبلغ

1- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص13.

2- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص85.

غايتها إلا حينما تمتلك الإحساس بأن الرجل فرح لما قدمت إليه سواء بدلالة السكوت أو الخنوع أو الرضا.

إن كثيراً من الرجال ينظر إلى المرأة بوصفها جسداً وأنثى للمتعة، ما حدث للزوجة هو نتيجة طبيعية لممارسات الزوج قبل الزواج "عشيقاتي كن يلعبن هذه الألاعيب مع أزواجهن وهن في حضني يروين لي تفاصيلها، نضحك من سذاجة الزوج، الزوج المسكين يصدق".[1] ولشدة ما يعاني منه الزوج قيّد حرية المرأة، وأغلق عليها باب المنزل "عند ذهابي أقفل الباب من الخارج وتبقى زوجتي داخل المنزل"،[2] ويستمر الحال المأساوي للمرأة والرجل معاً فراح يتحسس من ضحكاتها أو لعدم رفع سماعة الهاتف لتخاطبه في أثناء خروجه من المنزل لانشغالها بأمور البيت، لذلك بدأ يفكر في غلق النوافذ، ومنع الضوء، وتجدد الهواء، وهذا نتيجة المرض الذي غرس جذوره في متخيله الذهني، ومعاناته التي زادت وتيرتها فقرر أن يضع حزام العفة فيقول: "أحضرت حزام العفة وطوقتها به"،[3] هذا الحزام الذي حسم موقف الرجل تجاه المرأة نتيجة مرضه، ذلك المرض الذي سلب حرية المرأة حقها الإنساني والاجتماعي والطبيعي في محيط الحياة الزوجية.

1- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص89.

2- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص85.

3- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص90.

وتبين قصة (الرجل النائم) إصرار الرجل على أن يغمض عينيه، ولا يريد أن يرى شيئاً في هذا الواقع، فيسير في الشوارع من دون أن ينظر إلى أي شيء، فيقول: "أشعر في هذا الشارع بالخطر وأتوقع صدمة مفاجئة في أي لحظة رغم ذلك لا أفتح عيني لأرى ما حولي"،[1] وبهذا الإصرار أجبر أفراد المجتمع المحيطين به السماح له بالعبور من غير ملامسة الخطر، ففي الوقت الذي يسير بين السيارات والشاحنات كانت الأفواه تكركر وتحكي عنه وهو يسمع ما يقولون "وأسمع ما يدور بينهم وأبتسم".[2] فالاستغراب هنا ليس عند الرجال فحسب بل الأطفال أيضاً لما يتصف به هذا الرجل من قدرة المزج بين النوم واليقظة في أثناء سيره، وأمست هذه اللعبة مكان إعجاب الجميع في المجتمع من الكبار والصغار، ويقول: "كنت أسمع صيحات الإعجاب من حولي، وسعادة الأطفال بهذه اللعبة الطريفة".[3]

وتطور هذا الاستغراب إلى حيرة الآخر والفعل الذي يمارسه هذا الرجل "لم نعرف بعد إن كان نائماً أم أعمى"،[4] فلو كان أعمى لحمل معه عصا، ومشى ببطء حتى لا يقع، لكن الرجل ليس أعمى بل هو قادر على البصر والبصيرة، ولديه الخبرة التي تؤهله

1- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص17.

2- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص17.

3- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص18.

4- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص18.

ليسير بين المارة والسيارات والشاحنات من دون أن يصاب بأذى، بل راح الأطفال يمرحون بهذا الفعل ويمارسونه بوصفها لعبة من جملة ألعاب الطفولة البريئة محاولين تقليد الرجل في المشي وهم مغمضو العيون، ثم قلد الآباء أطفالهم حتى تمادى الرجل في اللعبة أيضاً "رأيت الأطفال يغمضون عيونهم فترة طويلة من الوقت ثم راح الآباء يقلدون الصغار، وتمادت الأطفال عندما شاركهم الكبار في اللعبة، أنا تماديت أكثر".[1] وبهذا التمادي والاستمرار في اللعبة جعل الجميع يقلده في السير، لذلك وصفهم السارد متسائلاً: "إلى أي مدى هم جهلة ومساكين وسذج".[2] وهذه المشكلة تكمن في التقليد الأعمى الذي لا يفكر صاحبه بالنتائج طالما صادر عن شخص يوصف بالولي أو الزعيم فـ "الأولياء يأتون بالمعجزات".[3] وهي معضلة بدأت تأخذ مداها وتنتشر بشكل ملحوظ في المجتمعات، إذ يتوقف العقل عن التفكير طالما هناك من يفكر عنا، ويقرر نيابة عنا، ويخطط لما نريد فعله والقيام به، وهذا يسهم في تراجع الأمم، وتأخر المجتمعات حين نقف متفرجين لا محاورين. ولعدم إيقاف هذا الفعل كان تقليدهم إياه جعلهم يسيرون معه على الرغم من رغبته في الهروب من

1- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص18.

2- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص23.

3- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص20.

هذه اللعبة والموقف الذي وضع نفسه فيه، لكن الاستمرار في تقليد الشخصية تقليداً أعمى أتى بنتائج على غير رضى منه، لذلك ساروا معه حتى نهاية النهر حيث يسير، ودخلوا معه النهر في الوقت الذي لا يعرفون مهارة السباحة فـ "كانت أصوات من خلفي تقول أن الموت في النهر شهادة"،[1] ولكن ما النتيجة، نجاة الرجل من الموت لما له من قدرة ومهارة فنية في السباحة، وبقى المقلدون الطائعون في النهر "فاض الماء إلى الأعلى واندفعتُ وقفزت أمواج، سبحت طافياً وغاصوا في أعماقه".[2]

(6)

أما رواية (الجذوة) فناقشت مجموعة من الأحداث بواسطة شخصيات كانت بين ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وطرحت ما يجول بفكر هذه الشخصيات سواء تلك التي تركت مبادئها من أجل مصالحها الشخصية، مثل: المقاول المسئول عن المصنع، وزوجته، ورحيم غزوان الشخصية الانتهازية، أما الشخصيات التي كانت محافظة على مبادئها والداعية لنيل الحقوق المدنية والاجتماعية مثل: فرج الشماس، ثم ابنه شاهين فرج الشماس، وميرزا عجب الذي دخل المصحة النفسية، والسجين

1- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص23.

2- محمد عبدالملك، درس السعادة، ص23.

سعد مختار الرافض للذل والإهانة على الرغم من سلوكه غير السوي الذي أدخله السجن، وعبر هذه الشخصيات تكشف الرواية عن المطالب التي ينادي بها العمال لتحسين أوضاعهم في المصنع من سلامة وأمن، وأجور، وحقوق.

وفي الوقت الذي يرسم الكاتب صوراً ناصعة لبعض الشخصيات صاحبة المبادئ، ويدخلها في أحداث تبرز دورها المبدئي، نراه يعطي بعض الأفعال لفرج الشماس مثلاً تتناقض ومبادئه، مما يجعل القارئ يتساءل في حيرة من شخصية المثقف، وشخصية المناضل، وشخصية المطالب بالحقوق المدنية، فحين يطالب فرج الشماس بحقوق العمال، فأننا نعطي هذه الشخصية صفات وقيماً إنسانية عالية، ولكن حين يكون على علاقة جسدية مع زوجة المقاول فتحدث حالة من الاستغراب وتثار الدهشة، وها هو أحد أفراد المجتمع العمالي يقول لشاهين ابن فرج الشماس: "أبوك عشيق زوجة المقاول. وحين هدده بالطرد، بكشف سره، تركه شهوراً لكنه عاد يحرّض العمال، ويأتي مخموراً، ويقرأ لهم قصائد طويلة، ويضحك طول الوقت".[1]

وبهذا التصريح باتت علاقتهما معروفة بين الناس والمجتمع سواء أكان هذا التصريح تباهياً وبروزاً للفحولة الذكورية عند الشماس أم هو تحدياً وغيظاً منه تجاه المقاول، فكلاهما فعل يتنافى وما

1- محمد عبدالملك، الجذوة، ص17.

يحمله من وعي تجاه حقوق العمال، بل سمع شاهين أكثر من هذا بالقول: "أبوك صار يذهب إلى زوجته في وضح النهار، وينام معها في الغرفة أثناء وجوده، يدق الباب. يفتح. المقاول يفتح، يدخل أبوك فستقبله زوجته، تأخذه إلى غرفة نومها في الحال. يقول أبوك للعمال أني ذاهب إليها.."[1] والنتيجة موت فرج الشماس، ليس دفاعاً عن العمال، وإنما تصفية من قبل المقاول بسبب علاقته الجسدية مع زوجته وأمام مرأى منه، وهنا نتساءل كيف تكون شخصية المرء بشكلين متناقضين، وهنا لا نتحدث عن السلوك الشخصي وإنما نعني بسلوك الشخصية إذا كانت شخصية عامة ولها اعتبارها بين الناس كفرج الشماس الذي يملك علاقة مع العمال، وينال من خلالها الاحترام والتقدير.

إن رسم شخصية فرج الشماس في رواية (الجذوة) جاء ما يقابلها في أعمال أخرى، فإذا دخل شاهين السجن وخرج منه ليسافر خارج وطنه، فإن فهد الربيعي في رواية (ليلة الحب) يخرج من السجن ليعيش حياة أخرى، وكذلك شخصية ميرزا عجب الذي استقر بمصحة نفسية فهي تتقارب بشكل أو بآخر مع الشخصية الرئيسة في (سلالم الهواء) والمرض النفسي والخوف والوسواس الذي ينتابه بين الحين والآخر، وشخصية الزوج في قصة (حزام العفة) والغيرة التي نخرت كل كيان الزوج الذي لم يعد يثق

1- محمد عبدالملك، الجذوة، ص27.

بالمرأة البتة، أليست هي حالات تكاد تتشابه؟ وما طبيعة العلاج النفسي في المجتمعات العربية عامة والخليجية على وجه الخصوص إلا حالة غير طبيعية، ولم تأخذ مفهومها الثقافي بعد، وكأن المتردد على هذه المصحات إنسان مختل عقلياً لا ينبغي التعامل معه، أي أن "المنظور الثقافي للعلاج النفسي يسلط الضوء على العلاقة المتناقضة بين التغير الفردي، والتلاحم الاجتماعي".[1]

وهنا نظل ننتظر الكثير من الوقت حتى نستطيع إزاحة اللثام عن البعد الصحي، ونرفع الستارة لنبرز أهمية توعية المجتمع بدور العلاج النفسي والعصبي للإنسان، بل أعتقد كلنا في العالم العربي بحاجة إلى علاجات نفسية متنوعة بسبب ما نراه من حروب وقتل وتشريد، وما تمظهر لنا من ممارسات وسلوكيات غير سوية، وتزداد يوماً بعد يوم، فضلاً عن القلق والاضطراب اللذين يصاب بهما المرء وهو يبحث عن لقمة العيش والدراسة وتأمين المستقبل وغير ذلك من الأمور الحياتية والاقتصادية والاجتماعية الأخرى.

يكشف الكاتب عن طبيعة العلاقات داخل السجون بين السجناء الذين جمعتهم قضايا مختلفة حيناً ومتفقة حيناً آخر، واستمرارية البقاء في هذا المكان المغلق الإجباري، وكيفية

1- جون مكلاود، السرد القصصي والعلاج النفسي، تر: موزة المالكي، دار المنار، القاهرة، ط1، 2005، ص49.

تعامل بعضهم البعض، حيث تنمو العلاقات وتتطور، ليس بين السجناء فحسب، وإنما بينهم وبين من يحرسهم أو يتفقد أحوالهم أو يراقبهم، ومن هؤلاء الشيخ عنتر، كما يمتد الجسر بين سجناء الرأي والمطالبين بالحقوق وغيرهم من السجناء أصحاب الجرائم والسوابق والسلوكيات غير المرغوبة في المجتمع الإنساني، وهذا ما كشفته أحداث الرواية حينما تمنى الراوي تعليم سعد مختار القراءة والكتابة، هكذا كان ينظر السجناء إلى سعد مختار الملقب يقلب الأسد، والمكابر، ومنهم الراوي الذي رغب في تعليم سعد القراءة والكتابة:

"لم أشأ أن أقول له مباشرة أنت حاد الذكاء
سأعلمك القراءة والكتابة
أعرف بعض الحروف
وهل تعرف أشياء أخرى؟
غير السرقة لا!..."[1]

(7)

أما في رواية (ليلة الحب) فإن ثقافة الكاتب وقراءاته الأدبية والثقافية والتاريخية، وتأمله في طبيعة المجتمع وتركيبته الاجتماعية

1- محمد عبدالملك، الجذوة، ص63.

والسياسية والثقافية والاقتصادية كانت واضحة كمرجعيات ثقافية اعتمدها بناء أحداث الرواية، فالرواية جمعت بعض ملامح المجتمع البحريني من خلال بعض شخصيات وبعض أمكنة، إذ وضع البعد الثقافي والفكري في شخصية فهد الربيعي، وتحرر المرأة والإيمان بالأفكار التحررية في إطارها الاجتماعي والثقافي من خلال زهرة الوسمي، أما في البعد الاقتصادي وعلاقات رجاله المتعددة فقد بينها من خلال شخصية ذياب الدرهمي، ولم تأتِ أسماؤهم صدفة، وإنما وفق رؤية تعمد الكاتب إبرازها بشكل صريح، ففهد الذي يتصف بالقوة والشجاعة والسرعة فإنها تمثلت في حياته الأولى قبل دخوله السجن، والربيعي لا تبتعد شخصيته عن الأولى قيد أنملة لما لها من السعادة والفرح والحلم والانتظار سواء في نضاله أم في توهمه بحب زهرة، وكذلك زهرة الوسمي الاسم الذي تعلو منه رغبات الجمال والنماء الذي يغطي الجميع، وهي بالفعل كانت صاحبة علاقات اجتماعية بريئة وعفوية بين الناس من رجال ونساء، بالإضافة إلى ذياب الدرهمي المغلف اسمه بالخداع والاستحواذ والعمل من أجل مصالحه المادية والبحث المتواصل عن المال والنساء كما تكشف ذلك أحداث الرواية.

وها هي الرواية تحكي بعض حالات المجتمع البحريني في تمفصلاته المختلفة، ففهد ذلك المثقف الواعي صاحب المبادئ والأفكار

التحررية شاءت الأقدار أن يكون ضمن المعتقلين السياسيين، فيدخل السجن ثم البعد عن الوطن، ثم العودة مرة أخرى، وكأن لسان حاله يقول ما قاله الشاعر المصري أحمد شوقي: (وطني ولو شغلت بالخلد عنه ..... نازعتني إليه في الخلد نفسي)، أو قول الشاعر البحريني عبدالرحمن المعاودة: (فيا موطناً لو أستطيع فديته..... بروحي ولو عندي عليه عتاب). لذلك جاء الربيعي حاملاً أحلاماً يسعى إلى تحقيقها ولكن ليست بالطريقة التي كانت بالسابق، وبخاصة أن الرواية لم تكشف لفهد دوراً نضالياً أو مطلبياً بعد خروجه من السجن، وهذا التوقف أو الابتعاد أو تغيير طريقة الدور تجاه الوطن والنساء ليس غريباً في أي مجتمع إذ يرتبط العمل السياسي والنضالي بالفكر والعمر والحالة الصحية والاجتماعية، والحلم الذي قد يخبو بسبب ظروف موضوعية أو ذاتية أو مجتمعية، فيبقى المرء متكئاً على تاريخه وتجربته.

ولذلك لم ينظر إلى المكان إلا من خلال رائحة زهرة وجمالها وحديثها ونظرتها إلى الحياة، إذ يقول: "بالفعل بدأت أنسى.. وبدأت أصغي.. أتكلم قليلاً وأصغي طويلاً.. اعتدت الصمت.. وقادني الصمت إلى علائق جديدة مع الطبيعة.. كنت أتأمل السماء والبحر والأزهار.. أستيقظ فجراً، وأذهب إلى الشاطئ، أسمع أصوات النوارس وهي تغرد على الماء، أرى الأفق الفضي في السماء وهو يتقدم فوق الماء، وتنهض الشمس حمراء ملتهبة،

ثم صفراء غاضبة ورشيقة".[1] وبمواصلة الاتصال واللقاءات بين زهرة وفهد اعتقد الأخير أنها تحبه وترغب في الزواج منه، هكذا قال لعبدالعزيز مقبل إن "زهرة تحبني فعلاً يا عبدالعزيز! أنا واثق من ذلك".[2]

أما زهرة فإن كانت على يقين بأن فهداً يميل إليها ويشعرها بحبه إلا أنها امرأة مخطوبة إلى رجل آخر من دون علم فهد، فزهرة لديها كاريزما قادرة من خلالها على حضورها بين الرجال، هي امراة تتصف بالجمال والروح المرحة، والقدرة على الحوار والمناقشة، وعلى نسج العلاقات الاجتماعية، والدخول مباشرة إلى قلوب الرجال والنساء على حد سواء من دون استئذان، كما أنها تمارس حريتها في الحركة والكلام والمجالسة من غير مواربة أو خجل أو استحياء، أو خوف من الرقيب الاجتماعي لإيمانها بأفكار تنادي بحرية المرأة وتحررها من القيود المجتمعية وإن كانت غير واعية ثقافياً لهذا الدور، ولكنها واعية من الناحية الاجتماعية، وهذا ما جعلها تمارس دورها بكل شفافية وبراءة وعفوية في جلساتها مع الرجال والرقص معهم في الحفلات وغيرها من الممارسات التي كانت طبيعية في فترة من الفترات لدى الكثير من العائلات البحرينية، وبخاصة في العقدين السبعيني والثمانيني من القرن الماضي، فكان كثير من الزيجات التي

1- محمد عبدالملك، ليلة الحب، كنوز المعرفة، بيروت، ط1، 1998، ص27.

2- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص40.

تقام في الفنادق آنذاك يحضرها مدعوون من الجنسين، وليس هناك ما يعكر صفو هذه الحياة الاجتماعية، ولكن بعد ما طرأ على المنطقة من أحداث وتغيير في طبيعة التفكير الاجتماعي والثقافي الذي ارتبط بالحالة من التدين بدأ التغيير في المجتمع البحريني يأخذ مداه، وقد كان اللباس والعلاقات بين الجنسين وغيرها ملامح هذه التحول. وهكذا هي زهرة التي تعلمت الكثير من علاقاتها بالمجتمع الرجالي والنسائي، ولأنها تتميز بذكاء وطبيعة اجتماعية راقية تعرف طبائع الرجال وحساسيتهم تجاه المرأة، ورغباتهم تجاهها، لكنها لا تكشف هذا لهم، وإنما تتجاهله وإن تكرر من قبلهم عبر الاتصالات الهاتفية أو الجلسات الخاصة، ولكنها كشفت إلى فهد في أحد اللقاءات التي جمعتهما، مشيرة إلى حياتها والحديث عن نفسها وعملها وسط الرجال، "أنا أعاملهم بطلاقة يا فهد! أضحك معهم، وأنفعل، وأتحدث معهم دون حواجز، وأندمج وأنسى نفسي لذلك واجهت مشكلة، ما أن أتحدث مع رجل وأضحك معه حتى يظن أنني معجبه به! وبعضهم ظن أنني أحبه! وكانوا يتصلون بي تلفونياً ويضايقونني.. تصور يا فهد! وكنت أقرر أن أغير طبعي، لكن الطبع غلب التطبع. أصمت وأحزن وأكشر بعض أيام، ثم أعود إلى الضحك والمرح والكلام فيضايقونني أكثر! العمل مع الرجال أعطاني إحساساً بالمتعة وثقة بالنفس".[1]

ولكن فهداً الذي طمأن نفسه بأن زهرة تحبه وإن لم تصرح

1- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص53.

بهذا، إلا أنه خيّب ظنه، فلم يكن واقعياً ولا حقيقياً، فبعد ما استفحلت حالة الوله عنده تجاه زهرة، عرف من صديقه علي الضحاك بأن زهرة لا تحبه؛ لأنها مخطوبة، وبهذا الخبر القديم بين الأصدقاء، الجديد على فهد يقع في حالة حزن شديد وكآبة متواصلة، وبخاصة حين تيقن بعد ما تم الاتصال بها، فبدأت الفجوة تحدث بين فهد وزهرة من جهة، والابتعاد بعض الشيء بين فهد وعبدالعزيز من جهة أخرى، في الوقت ذاته بدأ فهد ينغمس في تناول الكحول، مما جعل عبدالعزيز مستغرباً بالقول: "انقطع فهد الربيعي عن زيارتي، كان يتصل بي بالتلفون ويخرج كل ليلة مع علي الضحاك أشهر راقص في المدينة، والملقب بجون ترفولتا.. عجبت لأن فهداً انغمس في حياة الليل.. غاب في الحانات والملاهي.. قلت: وجد وسيلته الأخيرة للموت".[1] لكن الموت يقع على علي الضحاك بعد خروجه ثملاً من إحدى جلسات السهر، فيفقد توازنه وهو يقود سيارته بسرعة جنونية ليصطدم بإحدى الأشجار المستقرة على طرف الشارع.

وتأتي شخصية ذياب الدرهمي ليقدم الكاتب من خلالها بعض ممارسات رجال الاقتصاد وسلوكياتهم المختلفة، وعلى الرغم من مغامرات ذياب في عالم المال والنساء، فإن زهرة خطيبته تبرز اعتزازها به بين الحين والآخر بوصفه زوج المستقبل، وما انشغاله

1- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص81.

عنها إلا بحكم وظيفته وترقياته، مؤكدة أن "الناس تحسد الناجحين"،[1] لكن الخطيب يؤمن عكس ما تنظر إليه زهرة، ويكمن في أن الغاية تبرر الوسيلة، وأن حياته لا تخلو من المجاملات والصداقات العلنية والسرية، حيث يقول: "أعرف الآن ما أريد تماماً، لذا انغمست في عملي، العمل يأتي أولاً، ثم النساء، وبعد ذلك يهون كل شيء! لا نساء بلا مال، ولا مال بدون عمل، إذن يجب أن أعمل بكل طاقتي لكي أصل إلى النساء، ومع النساء ذروة المجد".[2] وهذا اعتراف صريح منه وبعالمه الذي يعيشه، والمكون من المال معتبراً إياه الركيزة الرئيسة لتحويل كل شيء في الحياة بدءاً من النساء وانتهاء بالضمائر وتغيير المبادئ، وحين تأتي النساء فهن أيضاً وسائل جسدية وغايات اشتهائية لفحولة الرجال الراغبين والضعفاء الخانعين لسطوة الإغراء.

من هنا لم يكن مخلصاً إلى خطيبته، ففي الوقت الذي يريد زهرة زوجة له يؤكد رغبته في نسج علاقات سرية مع نساء أخريات، فضلاً عن النفاق والدجل وجنى الأموال بطريقة غير سوية، وهذا تباين بينه وبينها في السلوك والثقافة، فيقول: "أتزوج زهرة في العلن، وأذهب إلى غيرها في الخفاء"، ولكن هذا الخفاء والسرية ليست مع النساء فقط، وإنما في عمله ورئاسته لقسم المشتريات

1- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص42.

2- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص57.

الذي أعطاه قناعة تامة بأن هناك أشياء مهمة تحدث في السر، فكل "الأشياء الكبيرة والمهمة تحدث في الخفاء، صفقات المال.. اللذة.. الخيانة.. الغدر والمؤامرات، اعتدت على المناورة.. هنا نكذب ونقول تجملاً: ذكاء ومجاملة، نغدر وكأننا نقول نكتة، المال هو هدفنا..."[1] ويصل الأمر بذياب إلى خيانة صاحب العمل الذي قدمه على جميع موظفي المؤسسة القدامى والمستجدين، لكن المال والجشع جعلاه يفكر في الثروة التي جمعها حمد السويلمي، ولم لا يكون نصيب له؟! لم لا أرتشي؟! فهي فرصة لن تأتي إلا مرة واحدة، هكذا شجعه جواد ناصر قائلاً له: "اضرب ضربتك يا ذياب.. الحظ يضحك مرة واحدة.. فرصة اليوم لا تأتيك غداً".[2]

(8)

إذا كان هناك سجن مادي فهو المتمثل في المكان الإجباري المغلق،[3] فهناك أيضاً سجن مغلق آخر وهو السجن المعنوي،[4] والمعني بتلك الحالات النفسية والاجتماعية التي تحاصر المرء في

1- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص59.

2- محمد عبدالملك، ليلة الحب، ص60.

3- يمكن الرجوع إلى: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (الفصل الثاني المكان المغلق الإجباري من الباب الثاني)، دار فراديس، البحرين، ط1، 2002.

4- يمكن الرجوع إلى: فهد حسين، إيقاعات الذات (سيميولوجيا الحزن في أغنية الماء والنار)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص59.

حياته الخاصة والعامة، كالغيرة والحسد والكآبة والحزن وعدم التعايش بالشكل الطبيعي في المجتمع وغيرهما مما تسهم في تحويل الإنسان من كونه إنساناً طبيعياً إلى إنسان منزوٍ، وحزين وتغطيه الكآبة، ويبقى حبيساً بحالة من الاضطراب، وهنا يكون سجنه سجناً معنوياً، وحينما يظل في هذا السجن يفقد التوازن والاتزان النفسي والاجتماعي، وفي مسيرة حياته، والمريض بأية حالة من الحالات النفسية فإن ذلك يؤثر على المرء، وأنه يقع بين أمرين كلاهما مر إذا لم يستطع الخروج منه أو المحاولة على أقل تقدير. يأتي الأمر الأول حينما يكون المرء أو المصاب بحالة نفسية ما وهو لا يعرف بحالته غير الطبيعية، مما يأخذه إلى عدم الاهتمام بالموضوع، وتركه للظروف والحياة، ويدخل في بوتقة هذا المرض من دون أن يشعر بفداحته، كما لو أن المريض مصاب بأحد أمراض العصر حالياً كضغط الدم، أو السكر، ويمارس حياته وكأنها طبيعية إلا أن المرض ينخر فيه، أما الأمر الثاني حينما يكون عارفاً بالمرض وبحالته غير الطبيعية، ولكن المكابرة والتحدي، واستمراريته في التأكيد على حالته بعدم وجود الرغبة في معالجة نفسه بالرجوع إلى طبيب نفسي يشخص الحالة المرضية، ويحدد كيفية العلاج، والتخلص مما هو فيه من أجل المعالجة، أو التقليل من أثرها، وهنا تكون المسألة أكثر خطورة على المريض، وبمعنى آخر (لا أعلم أرحم من أنني أعلم ولا أفعل شيئاً).

استطاع الكاتب محمد عبدالملك في رواية (سلالم الهواء) أن يقدم لنا شخصية مصابة بمرض نفسي وصل إلى الوسواس والخوف (الفوبيا)، من كل شيء، من طبيعة العمل، والناس، والحياة، والأمكنة المرتفعة والأمكنة المغلقة، والظلام والهدوء والضجيج، والحساب، والأعداد، والأصفار، وغيرها من الأمور التي هي في الأساس تسيّر طبيعة الإنسان في الحياة، هذه الشخصية التي بناها الكاتب جعلها في وظيفة بنكية تتعامل مع الأوراق النقدية والمراجعين والعملاء بشكل يومي صباحاً ومساءً، لكن الشخصية مصابة بخوف من كل شيء، فتشعر بأنها مراقبة في كل لحظة من لحظات حياتها، في العمل من قبل المسئولين والموظفين، في المنزل، في غرفة نومها، في أثناء وجودها بشارع الحي أو منطقة السكن، ويزداد الخوف، وعدم الاستقرار في الأمكنة العالية، والارتفاعات الشاهقة كالسفر بالطائرة، أو السير طويلاً من مكان إلى آخر، حتى أوصلها هذا المرض إلى شعورها أن هناك من يطاردها ويتتبع خطواتها.

وبهذا المرض وضعت أحداث الرواية حلين للخروج من هذه الأزمة النفسية، الحل الذي قدمه البنك ويتمثل في مراجعة الطبيب النفساني وهو ما قوبل بالرفض، والحل الآخر تمثل في الكتابة، وهو الحل الذي لجأت إليه الشخصية معتقدة أنها قادرة على الخروج، ولكن أليست الكتابة بحاجة إلى إزاحة الخوف

أصلاً، فهي لا ترغب في من يمارس دوره أن يكون مكبلاً ومقيداً وليس حراً، أي أن الكتابة تتطلب حرية ومعرفة بعوالم الحياة والمجتمعات والناس وغير ذلك، وهنا كيف ستكتب الشخصية والخوف مسيج حولها؟ والحرية مسجونة في داخلها! كيف ستسوّد هذه الشخصية الأوراق البيضاء وهي تعاني الاضطراب وعدم التوازن في طبيعة الأفكار والمعارف؟ أليس هذا معيقاً للكتابة، أليس هذا طريقاً مسطحاً لا توجد به أفكار تحورها الشخصية، ولا أسلوب يمكن تتبعه في سرد ما تكتب، ولا رغبة في الكتابة أصلاً؟

وربما حين قررت الشخصية أن تأخذ الكتابة طريقاً للعلاج، فإنها تريد بوضوح العزلة، التي هي فيها بالأصل، عزلة من الناس والمجتمع والحياة، عزلة من الأمل والفرح والسعادة، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين عزلة قهرية مفروضة على المرء من قبل الآخر، وعزلة مفروضة من المرء نفسه، وفرقاً بين عزلة دائمة تفقد فيها كل طعم الحياة، وعزلة اختيارية مؤقتة، وهي التي عادة ما يختارها بعض الكتاب والمبدعين والمثقفين لإنجاز عمل ما في وقت ما، كأن يقوم المعتزل بدراسة أكاديمية، أو بحث أو دراسة أو إعداد عمل آخر مما يكون المرء هنا منشغلاً بما لديه فينعزل عن الناس والحياة والمجتمع. لكن عزلة الشخصية لنفسها وبإرادتها وبمعرفة ما سيؤدي بها تأتي بنتائج غير ما ترضيها، وبهذه

العزلة بدأت المؤسسة البنكية تتخذ بعض الإجراءات العقابية بدءاً من لفت النظر ثم الإنذار ثم الفصل. هكذا باتت الشخصية منفصلة عن العالم قبل الفصل وبعده، وظلت في المنزل لكنها تعيش مأساة ما يأتيها عبر سماعة الهاتف معتقدةً بأن أمراً آخر سيحدث إليها، لذلك حين يرن الهاتف لا تعرف الشخصية ماذا تفعل، أترفع السماعة أم تتركها، من هذا الذي وراء الرنين، وأي مجهول في هذه الحياة يريدها، وها هي تقول: "أزعجني أني لا أستطيع توقيف التليفون ولا أستطيع تركه، هكذا يرن ويدخلني في متاهة من القلق.. الأمور تسوء أكثر، تراودني أفكار أصبحت جزءاً من يومي..".[1]

وربما أتفق أكثر من قارئ حول هذه الرواية بأن كاتبها متأثر بكافكا، وكيفية رسم الشخصية وبنائها في سياق حالة من الحالات النفسية، بل هناك من الجمل التي ذكرت في الرواية تؤكد هذا، مثل: "كافكا يظهر لي ليعينني – ويأخذ ما يقوله كافكا في المذكرات – حالتي الراهنة ليست حالة استثنائية. لا تقعي فريسة يا فيليس مع بعض"،[2] بل يتحدث الراوي عن كافكا بقوله: "جسده وحده هو الذي يحمل آلاف التشكلات للعذاب المتعدد..."،[3]

1- انظر: محمد عبدالملك، سلالم الهواء، ص276-270.

2- محمد عبدالملك، سلالم الهواء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص23.

3- محمد عبدالملك، سلالم الهواء، ص34.

وإن كنا نرى أن الكاتب لم يبدأ بهذا العمل الروائي ليطرح حالة مرضية أو نفسية، بل طرح ذلك في بعض القصص سواء بشكل مباشر وواضح أم بشكل غير مباشر، وأعتقد أنها ثيمة أساسية تمكن محمد عبدالملك من الدخول في دهاليزها بقدرة فائقة، وقد أكدت ذلك أنيسة السعدون حينما قالت: "ولعل ما يؤكد مغامرة الكتابة في (سلالم الهواء) ما جاء في متن الرواية من قول للراوي يدل على ارتسامه نزعة التجاوز، ويحول دون التساوي الحقيقي بغيره من الأدباء الذين استمسكوا بالواقعية التقليدية الملتصقة بالواقع اليومي".[1]

(9)

كثير من الأعمال الروائية كتبت وهي تتكئ على الحدث التاريخي، فهناك من اشتغل على كتابة الرواية التاريخية، والقارئ الحصيف يعرف جيداً أهمية التاريخ في العمل الروائي، ويفرق بين كاتب وآخر، ومدى توظيفه للتاريخ من ناحية، أو جعل المادة التاريخية مرجعية ثقافية في العمل نفسه من ناحية أخرى، لذلك أرى أن الروائي حساس للغاية وهو يكتب عملاً روائياً، وكيف ينهل من التاريخ، أو يحاول أن يؤرخ ويسجل بعض الأحداث لتكون ماثلة لدى القارئ الذي ربما لا يعرف عن هذا التاريخ أو ذاك

1- أنيسة السعدون، الرواية والأيديولوجيا في البحرين، ص106.

أو بعض الأحداث إلا الشيء القليل، وهنا قد يخرج الروائي من سطوة التأريخ والتسجيل والتوثيق وإن كان غير مباشر، وهناك من الكتّاب الذين يملكون البوصلة والدقة في التفريق بين كتابة الحدث تأريخاً وكتابته عبر عالم المتخيل.

ولكن ونحن نكتب الرواية التاريخية هل وضعنا في عقلنا بعض التساؤلات؟ لم الاهتمام بالتأريخ أو اهتمام الرواية بتناولها للتأريخ أو التاريخ؟ هل هؤلاء الذين عاشوا في تلك الحقب التاريخية والأقدمون وأمكنتهم وحياتهم في رغبة لسرد أخبارهم، وكشف ما لديهم من أسرار أو بيان حكاياتهم وظروف عيشهم؟ وهل تناول التاريخ لفائدة حاضرة وماثلة أمامنا؟ ونحن بحاجة إليها؟ أو أن تناول التاريخ من أجل معالجات الواقع المعيش واستشراف المستقبل؟ إنها معضلة وذات أهمية قصوى حينما نوظف التاريخ أو أحداثاً منه، لابد أن يكون الكاتب واعياً بدرجة كبيرة لهذا التوظيف، والعبرة منه، والهدف من ورائه. لا أن يكون التوظيف لمجرد ذكر أحداث ووقائع وشخصيات وحياة مجتمع لكي يكمل إطار العمل الروائي.

ها هي رواية (الإمبراطور الصغير) تعوم بالقارئ في يم العالم الماضي، وأحداث تاريخ وطن، لتكون إحدى العلامات التي تناقش حالة من حالات المجتمع الإنساني التاريخية والوطنية ومن أجل أن تكون حاضرة بين يدي الأجيال المتعاقبة فيما بعد

والتي لم تعشها، وربما لم تقرأ عنها أيضاً، والكتابة التاريخية ينسجها الباحث والدارس والمؤرخ ولكن دورهم المنوط بهم يختلف لو نسج ذلك الروائي أو الشاعر، فالروائي عليه دور في كيفية قراءة التاريخ، وكيفية استلهام أحداثه وقضاياه وناسه وزمنيته ليكون حاضراً في عالم السرد، فحين ينجح الروائي في ذلك فإن إخلاصاً يتمظهر في هذا العمل الذي يهتم بالتقنية وجمالية اللغة والمتخيل.
ولكن كيف تناول عبدالملك مادته الروائية من عبق التاريخ، إنه دخل في التاريخ من خلال أرخبيل وناس ومطالب، وعبر سطوة الإمبراطور الذي كان بقاؤه مرهوناً ببقاء المستعمر في هذا الأرخبيل، إذ بنى عبدالملك عالم الرواية في إطار تاريخي صرف، يشير فيه إلى شركات أمريكية جاءت تنقب عن الذهب، أي راغبة في الاستحواذ على مقدرات هذا المكان وعلى خيراته التي هي حق لأناس هذا المكان، وباستمرار عقلية الآخذ والسيطرة، برزت شخصية الزعيم الذي كان يطالب بحقوق الناس، والتخلص من تبعات المستعمر وسطوة الإمبراطور، وإن كانت نهايته الموت بعد تخلي المستعمر عنه، فإن الرواية تؤكد للقارئ أن هناك مطالب وحقوقاً للناس، وحريات ينبغي أن تعطى لهم، فكأنها مدركة المرافعة عن المظلومين والفقراء والمعوزين وأصحاب الحقوق.
تعمد الكاتب أن يترك للقارئ عالمه المتخيل تجاه كل ما يدور في الرواية من أحداث وأمكنة وشخصيات، فإن ذكر الأرخبيل فهذا

لا يعني أنه عرّفنا - نحن القراء - بالمكان جغرافياً، لأن الأرخبيل مصطلح جغرافي يوجد في أكثر من منطقة على مستوى الكرة الأرضية، وليس اسم مكان، لذلك لم نعرف تحديداً مكان هذا الأرخبيل، كما أن الكاتب ابتعد عن إعطاء شخصياته الأسماء، واكتفى بتوصيف (الإمبراطور – الزعيم – القاضي – ممثل إدارة المستعمرات – المندوب السامي)، وها هو المندوب السامي يخاطب الإمبراطور قائلاً: "أرجو ملاحظة المتغيرات الجديدة بعد ظهور الذهب في المنطقة، ونشوء طبقة عاملة واسعة تستلم أجوراً متدنية، وتعمل دون ضمانات قانونية، وبراتب ضئيل"،[1] أي أنه اعتراف صريح من المندوب السامي، لكن لا يقدم شيئاً غير الحذر والحيطة من أهالي الأرخبيل أنفسهم، لذلك يقول: "نحن لا نتفق ولا نثق في الأهالي، لكننا سنصادقهم حتى يسود التفاهم...".[2]

إن عدم وجود الأسماء لشخصيات الرواية ربما يربك القارئ في تحديد زمنية المكان والحدث، من هنا تكون مهمة القارئ صعبة لما سيواجهه من معرفة مكانية أو معرفة زمانية، وتركيب هذه الأحداث التاريخية عليهما. والسؤال الذي يتبادر للذهن، فإذا

1- محمد عبدالملك، الإمبراطور الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص43.

2- محمد عبدالملك، الإمبراطور الصغير، ص43.

كان الزعيم هو من يمسك زمام أمور المطالبة بحقوق الناس إذ كان "يترك أثراً أينما ذهب، وتجلت روحه الفريدة في المواجهات الكثيرة، واتسعت في ذلك قدرته على التأثير في الآخرين بملكاته الخطابية، وعلاقاته الواسعة مع كل أطراف الطوائف. كان أبرز الخطباء، يتحرك في الليل أكثر من النهار، متواطئاً مع الظلام، وينام في النهار".[1] ففي رواية (الجذوة) شخصية فرج الشماس ثم ابنه والمطالب الحقوقية للعمال، والمناداة بتحسين الأوضاع العمالية؟ وكذلك رواية (ليلة الحب) أخذت المسار نفسه وإن كان بشكل آخر، ففهد الربيعي الخارج من السجن كان يطالب بالحقوق المدنية، فضلاً عن دخول جل الأعمال السردية للكاتب في دائرة الدفاع عن المستضعفين والمهمشين في المجتمع، وهذا يعطينا مؤشراً واضحاً عن عوالم عبدالملك السردية من أحداث وشخصيات.

واذا وسمنا منجز الكاتب تحت الرواية الجديدة، فهل استطاعت أعماله الروائية أن تخفي أكثر مما تقوله؟ وهل يجد القارئ حالة من الصراع والتوتر الذي يقود العمل نحو أفق أرحب من المتعة والجاذبية، وهل ما يطرحه الكاتب فيه من الإبهار مما يفرض على المتلقي قراءة النص وطرح أسئلته بين الحين والآخر؟ وبخاصة أن "الرواية تحوز شرط المقروئية وتوسع من قاعدة تداولها، بحيث

1- محمد عبدالملك، الإمبراطور الصغير، ص89.

تسهم في نقد المتخيل الاجتماعي وإعادة صوغه".[1] نقول إننا نترك هذا للقارئ الحصيف. وفي الختام يبقى محمد عبدالملك قادراً على مسك الخيط بطرفيه، طرف يأخذ اللغة الواقعية لقرب الحدث منها، وطرف يأخذ الرمزية ويعطي فرصة التأويل للمتلقي، كما يظل عبدالملك أحد أهم رموز الكتابة الإبداعية السردية في البحرين مع الأدباء (المبدعون والنقاد) الذين أسهموا في بروز الأدب البحريني محلياً وإقليمياً وعربياً.

1- أحمد فرشوخ، حياة النص – دراسات في السرد، ص62.

من "موت صاحب العربة"
إلى "النهر يجري"

عبدالحميد المحادين

يعتبر محمد عبدالملك من كتاب القصة الذين استطاعوا، وبسهولة، أن يوازنوا بين ضرورات الشكل في الفن القصصي، والقصد إلى المضمون، الذي هو المحور الأساسي في أي إبداع، مستفيداً من الإمكانيات اللا محدودة التي يمنحها الهيكل القصصي الذي يتسم بمرونة تغري الكثيرين بالتجاوز، والتجريب بحساب أو بدون حساب، والقاص المبدع يستطيع، وباستمرار، أن ينتفع من كل الفرص التي تمنحها لفنه تقنيات التناول وممكنات اللغة في آن واحد، ويمازج بين العناصر الكثيرة، في سبيل إيجاد شخصية مستقلة له داخل هذا الفن أو خارجه.. لا فرق..

إن محمد عبدالملك ابتدأ في كتابة القصة القصيرة منذ الستينات من القرن الماضي، وواصل الرحلة دون انقطاع، ودون توقف، ودون أي اهتزاز على خيط الرحلة المشدود، وكانت حصيلة هذه السنوات، التي لا تقل كثيراً عن عشرين سنة، هذه المجاميع القصصية الخمسة، التي أصدرها تباعاً، بدءاً بـ"موت صاحب العربة" سنة 1972م، "نحن نحب الشمس" سنة 1975م، "ثقوب في رئة المدينة" سنة 1979م، و"السياج" سنة 1982م،

و"النهر يجري" عام 1984م. ولابد أن نشير إلى أنه كتب عام 1981م رواية واحدة،هي "الجذوة"، التي سأستثنيها من هذه الدراسة، لأنها ذات خصائص مختلفة. وإذا نظرنا إلى القصص التي كتبها محمد عبدالملك خلال هذه الفترة، نجد أنها موزعة كالتالي:

النهر يجري: ثماني قصص، وثقوب في رئة المدينة: أربع عشرة قصة، ونحن نحب الشمس: خمس عشرة قصة، وموت صاحب العربة: سبع عشرة قصة، والسياج: تسع قصص، وهي في مجموعها ثلاث وستون قصة قصيرة.

عمدت إلى هذه الإشارة الرقمية بقصد القول إن هذه المجموعات الخمس، والمتضمنة ثلاثاً وستين قصة، تشكل نتاجاً صالحاً للدراسة والتتبع، ولكي نستخلص منه شيئاً من "فنية" القاص محمد عبدالملك.

ولكي نخلص إلى النتائج التي تقودنا إليها الدراسة، من خلال مؤشرات موضوعية، لابد من إيضاح ما يلي:

من الممكن اعتبار كل مجموعة قصصية عائلة واحدة، يمكن التحدث عن أفرادها كل فرد بشكل مستقل، حسب التسلسل الشكلي للنشر من جهة القصص في المجموعة الواحدة، وحسب الترتيب الزماني للمجاميع، مفترضاً أن محمد عبدالملك نشر في كل مجموعة حصيلة سنواتها، دون مداخلة بين القصص وتقديم كبير

أو تأخير على مستوى المجموعات، مع احتمال وجود ذلك في المجموعة الواحدة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن وسيلتنا للوصول إلى بعض الأحكام هو الاعتماد على استقراء المجاميع القصصية من غير الاعتماد على أية مراجع خارج ذلك، مقتصرين في الدراسة على النص وحده، لا لعدم الثقة فيما كتب عن هذه المجموعات، ولكن لسببين:

الأول: الرغبة في أن تجيء الأحكام بكراً غير متأثرة برأي آخر.

الثاني: كل الدراسات التي تناولت القصص في البحرين، تناولتها من وجهة أخرى، مؤكدة على الجانب الاجتماعي بالدرجة الأولى، معطيةً الجانب الفني الدرجة الثانية. لكن السؤال يبقى: هل الاهتمام بالبطل هو من الاحتمالات الفنية، أم الاحتمالات الاجتماعية؟ على أي حال، فإن الدراسات الاجتماعية للفن القصصي لا تعني أن الجانب الفني يقع في الصف الثاني.

إن اختيار الكاتب القصصي للأبطال، كثروا أم قلوا، ثم اختيار الزوايا التي منها يتولى الإسقاطات الدالة، وهي إسقاطات ذات محاور مختلفة، هذا الاختيار وهذه الاسقاطات هي التي تضعنا في مجال الأحكام من جهة أخرى.

إن القارئ يتعامل مع البطل تعاملاً مباشراً، دون وسائط، ودون تفسيرات، لكن ذلك لا يشكل في واقع الأمر حقيقة موضوعية.

فنحن نتعامل مع كاتب القصة الحقيقة، الذي كان مبتدئاً، يقف بيننا وبين البطل، فنصطدم بالكاتب كلما هممنا أن نختصر المسافة إلى البطل نفسه. والكاتب الماهر، الذي يجيد صناعته، ويتقن فنه، يجعل البطل يقف بينه وبين المتلقي، فتقوم العلاقات مباشرة بين الناس وبين القصة، بينهم وبين البطل.

ومن اليسير التعرف على موقف القاص من التفاعل مع معطيات الحياة، من خلال جانبين:

الأول: انتقاؤه الأبطال.

الثاني: كيفية رسمهم وتحريكهم وتقديمهم. ولا نستطيع أن نتجاهل إطلاقاً وجهة النظر التي تذهب إلى أن نصف مقدرة القاص تتشكل من خلال رسمه البطل، وتعريف وتقديم الآخرين به. والقاص المتميز هو الذي يستطيع أن يقدم لنا أبطالاً لا ننساهم، ولا يهم بعد ذلك إن كان قد اخترعهم، وأعاد تقديمهم، أو كان كل دوره أنه قدمهم تقديماً واقعياً حياً، حيث إن الأبطال في النهاية هم النوافذ المشرعة التي يمكن منها الإطلالة على العصر، والحياة، والكاتب، والناس، في آن واحد.

حين قدم كولن ولسون اللا منتمي، كشاهد على موقف داخل العصر، قدمه من خلال المواقف التي قدمها الروائيون من خلال أبطالهم، أو أبطال رواياتهم على وجه الدقة. وحين تحدث غالي شكري عن المنتمي، غاص إلى عالم نجيب محفوظ

من خلال أبطال رواياته. هذا يعني أننا حين نتعامل مع الأبطال في القصص، إنما نتعامل مع مواقف الإنسان في لحظات مختارة من الحياة، والكون، والوجود.

هل معنى هذا القول إننا نقرأ من خلال القصص مواقف فلسفية للكاتب، أو للعصر، إذا كان الكاتب واقعياً؟ هذا التساؤل لا يمكن الإجابة عنه بالسلب أو الإيجاب، لسبب بسيط، هو أننا لا نجمع في العادة بين الموقف الذاتي والموقف الجمعي من منطلق نظرة فلسفية، أو لنتجاوز ونقول من منطلق آيديولوجي، لكننا نستطيع أن نذهب إلى القول إن مجرد منح المفاتيح قد يتيح لنا الولوج، وبعد ذلك الكشف.

لا أحب أن أبتعد كثيراً عن المنطلق الأساسي، وهو أنني سأتحدث عن البطل لدى محمد عبدالملك من خلال تتبع القصص التي كتبها حتى الآن، والتي تتجاوز الستين قصة. وتسهيلاً للتتبع، فإنني تصورت أن المسألة ليست أكثر من نظرة أخصائية نخلص بعدها إلى نظرة استخلاصية؛ لكن لماذا هذا التركيب ونحن نبحث عن البساطة والسهولة؟

من زمن ليس ببعيد، كان محمد عبدالملك القاص الذي قدم لنا هذا الحشد من الإنتاج، صبياً كبقية الصبيان، في حي بسيط متواضع، ربما بني الكثير من بيوته من السعف، ليقضي نهاره متجولاً في الحي كما يفعل الصبيان الذي يملأون بالحيوية، في بيئة

بسيطة كان يعرف كل أهل الحي. وكان كالرسام الماهر، يلتقط بعينيه موديلاته البشرية من سكان الفريج، من أولئك الذين يعيشون غالباً على حافة الحياة، أو من أولئك الذين لا يحملون تاريخاً لهم، وتاريخهم متحقق في اللحظة التي يعيشونها لا غير، ومن هنا تكون لدى القاص محمد عبدالملك ذخيرة كبيرة من هؤلاء الذين سحقتهم الحياة، كل واحد حسب وضع خاص به. سرعان ما تفجرت لدى محمد رغبة القص، وسرعان ما استخرج من ذاكرته هذه النماذج البشرية المختلفة، وتناولها بشكل تفصيلي مثير.

ولقد منح محمد عبدالملك أبطاله قيمة مستمدة من المكان، وهو أنه نوّع في الأمكنة، فهي أمكنة يشقى بها القائمون فيها، وتكاد تنحصر وتتحدد. ويشكل الحي الشعبي، أو الفريج، أو الحارة، أرضية لأبطاله. والمكان عادة في فن القص يكون قيمة دالة على جانب من جوانب البطل، ويكون رمزاً إذا كان معروفاً بشكل شائع، أو كانت الخصائص قد تأكدت له، فيصبح واحدة من مزايا، بل من سمات البطل، وترشحه بالتالي لامتدادات مصيرية كثيرة، لكنها متناسقة، ومتشابهة، ومبررة.

لم يستطع محمد عبدالملك أن يخلص بأبطاله من سطوة المكان إلا نادراً، والأغرب أنه كلما ابتعد عن المكان بذاته، عاد إليه في قصة أخرى، حتى لقد تكرر المكان في أول مجموعة وآخر مجموعة. فماذا

أراد محمد عبدالملك من تمسكه بمكان بذاته في أكثر قصصه؟ هل قصد إلى إيجاد التجاور الإنساني المكاني؟ أم قصد إلى استيفاء صورة اجتماعية من خلال متغيرين أشبه ما يكونان بالثابتين؛ البطل والمكان؟

أما الزمان، فقد كان لمحمد عبدالملك معه مواقف لا تختلف عن الموقف المكاني. فصار الزمن قيمة تشبه ما كان للمكان، وتكاد تؤرخ لكثير من قصص الكاتب، سواءً ما كان منها واقعياً، ملتحماً بمحوري الزمان والمكان إلى حد التسجيلية، وما كان منها منبثقاً عن إحساس مركب بهذا الزمان، وهذا المكان. ولم يستطع الكاتب أن يتجاوز ذاكرته، إلا في عدد محدود من القصص، وما عداها، فهي ارتباط حي بالزمن الموازي تماماً للكاتب. هكذا تبدو الإيحاءات، وهكذا تبدو الإشارات، والرموز، والدلالات. وفي عادة التناولات الأدبية، إذا استقرت ملامح الزمن في نطاق هامش محدد، واستقرت ملامح المكان، تتشكل لحظة تاريخية لها حضورها، ولها إيحاءاتها، ولها فوق ذلك القيم المنبثقة عنها في العمل الأدبي نفسه. البطل -لدى محمد عبدالملك- في معظم الحالات، بطل سكوني، لأن الزمان سكوني، أو لأن المكان سكوني، فجاء إيقاع الدراما لا يقل سكونية عن هذه العناصر الساكنة، التي تكون في مجملها حالة تدرك من القشرة، ويصعب معها النفاذ إلى بُعد ثالث، أو إلى استقصاء، سيّما وأن هذه الحالة

غالباً ما تكون واقعة بين الجذر والفرع، الماضي غائب، والمستقبل غائب، فهي قطاع عرضي واقع بين بُعدين ضيقين جداً؛ البعد المكاني، والبعد الزماني، في لحظة مصطفاة، منتقاة، مختارة.

كان تركيز محمد عبدالملك على اللحظة يضعف اهتمامه بما قبلها وما بعدها، مما يجعل الدراما العامة، في كثير من قصصه، دراما تقوم على مجرد الإحساس الإنساني المأساوي، المثير للشفقة، أكثر من إثارته للغضب، وأحياناً لا يثير من مشاعر الشفقة ولا مشاعر الغضب، بل يثير مشاعر الأسى الإنساني، في مواجهة ضعفه وضياعه.

هل هذا هو تفسير موقف القاص التقني الذي يجعل من الراوي موقفاً في مواجهة حالة يصفها، دون الاقتراب إلى إحساسها الداخلي بشكل مباشر؟ ولكن ذلك لم يتواتر في مجمل قصصه. فبعضها كان النبض الدرامي فيها يعطي البطل حركية وأبعاداً أكثر تشعباً، وأكثر تعقداً، وأكثر ملاءمة للأجواء الداخلية.

إن شكل الرواية يعتبر أساساً صالحاً للاستنتاج. فإن البث خارج البطل هو الترشيح الأول ليكون حالة توصف من خارجها، سيّما وأن ضمير الغائب في الحديث عن البطل يجعل منه حالة أقل أهمية للقاص من وجهة تفاعله مع القارئ، وأقل أهمية للقارئ من وجهة تفاعله مع الحالة نفسها، لأنها -بضمير الغائب- تصبح منقولة بطرف آخر، أي أنها ليست الموضوع ذاته؛ إنها

الرؤية التي يقدمها شخص ثالث، هو الراوي، أو هو القاص، وهذا الشكل من الحديث يتيح فرصة للتقارب بين القاص والقارئ على حساب طرف آخر، هو بطل القصة. إن التقارب بين طرفين على حساب طرف ثالث شكل من أشكال التواطؤ، لكنه تواطؤ تقتضيه ضروريات اللغة وعبقريتها.

وأي شيء يحمد للقاص أكثر من أنه استطاع أن يضع اللغة في أعلى حالات إبداعها وطاقتها الإنتاجية.

لكن الحكم لا ينبغي أن يكون إطلاقاً أو نهائياً، فبعض القصص استفادت بعبقرية تاء المتكلم، فاقتربت العلاقة المباشرة بين البطل والمتلقي، وهنا كان القاص يتواطأ ضد نفسه مع القارئ، وهذا ما فعله أكثر من مرة محمد عبدالملك، الذي استطاع وبمهارة فائقة، أن يجعل من السرد حالة ثنائية، ومن السرد بالحوار حالة ثنائية، كذلك وفي كلتا الحالتين كان البطل يكشف عن ذاته من الخارج في حالة، ومن الباطن في حالة أخرى. أما البطل، الذي قدمه القاص منكشفاً في الحالتين، في أنه رغم قلته، إلا أنه يعتبر هو المتميز.

عبدالله جيبان، في قصة "موت صاحب العربة"، بطل منفرد، هو بذاته مأساة كانت حياته، ويمكن التعامل معه كنموذج بارز لكثيرين من أبطال قصص محمد عبدالملك. فقد كان عبدالله جيبان حالة لا جذور لها في القصة، ولا امتداد، بل ولا ينبئ

بماضٍ حافل، وليس له غد، لأن القاص اختار -من أيام البطل- اليوم الذي لا يجيء بعده غد. فهو فرد بذاته، يواجه الحياة منفرداً مع عربته، يعجز، ويضعف، وينهار، ويواجه النهاية المحتومة منفرداً.

لكن محمد عبدالملك لم يكن مرتهناً إلى هذه المدرسة الواقعية الأولى في اختيار أبطاله، مع الميل إلى التركيز مع ما يثير الحزن، أو الشفقة، أو الأسى. ولعل تفسير ذلك ليس لأن محمد قرأ في باكورة حياته لأدباء كبار من هذا التوجه والاتجاه، بل لعل معطيات الحياة وواقعها أمدته بهذه النماذج التي لم يجد صعوبة في التقاطها وابرازها، كنماذج بشرية حزينة ضائعة، والحياة بواقعها أمدته بما أغراه بالاستمرار في هذا الانتقاد.

ومن الطبيعي أن هذه النماذج البشرية، إذا ما صورت، تكون شواهد فتية للقاص، وشواهد اجتماعية مع أو ضد من يشاء من أطراف العلاقات الإنسانية، وهي تؤدي الدور الأكبر في تثبيت ممكنات البؤس الإنساني، وهل كان ديستوفسكي يفعل غير ذلك؟!

لكن محمد عبدالملك بقي مرتهناً في معظم قصصه للمكان، وإن بدأ في بعضها يتخلص من هاجس البطل المنهدم، المتهاوي، المنتهي، إلى البطل الإيجابي الذي يحاول أن يستجيب لجانب الإنسانية الفاعلة فيه، من خلال التعامل مع المتغيرات حوله. وإلا كيف

نفسر هذا التغيّر الذي طرأ على الحاج مظلوم في قصة زمن، وهو الشخصية السكونية المنطوية على ذكرياتها في أول الأمر، العجوز العملاق، الأشيب، القوي، الذي ينتمي إلى جيل القدماء، وكيف أنه رغم معارضته لابنه في أول الأمر، إلا أنه تعلم منه في النهاية، وتغيّرت شخصيته تغيراً ديناميكياً. ولعل الكيفية التي بني فيها البطل لا تخلو من رومانسية، حين يبدأ التركيز على جانب المأساة والألم، بعيداً عن الارتباطات الأخرى، لكن كل ذلك كان تمهيداً للتطور الذي ألمّ بالشخصية الرئيسية في القصة.

وحتى حين كان محمد عبدالملك يرجع إلى نماذجه الأولى، فإنه قد أدخل عليها بعض التجاوز. فرجل كأبي صالح، في "أفواه جائعة"، رغم أنه منهدم مستسلم، إلا أنه منحه هيئة اجتماعية، فجعل له جذوراً، وجعل له امتدادات، وربطه بالقرية، حتى لو كانت معدمة، إلا أنها مكان محدد، يضيف قيمة ما لمعنى الموقف ذاته. وقد يقسم البطولة بين اثنين أو أكثر، ويخلق بينها حواراً، أو صراعاً، أو اتفاقاً، مما يحقق الحضور الاجتماعي لمعنى القصة، وقد يتجاوز البطل إلى دلالات الحدث، فيتخذ من البطل شاهداً على الأحداث التي هي مقصود الكلام، ويرصد وقعها على حياة البطل نفسه. إن عيد الغواص، بعد انقضاء عصر الغوص، والدخول إلى عصر النفط، متهدماً هزيلاً، أخذ الغوص عنفوان قوته، فتلقفه عصر النفط وهو منكسر، ضعيف الجسم، ضعيف

العينين، ثم الاستغناء عنه، نموذج شقي في عهد الشقاء، عهد الغوص، لم تسعفه قواه أن ينتفع بعهد الراحة نسبياً، عهد النفط. إن التحولات الاجتماعية، والتناقضات الاجتماعية، والفارقات، والطفرات، والقفزات، جميعها تشكل مخزناً ثرياً لفن القص إذا أعطي القاص قدرة على الارتفاع فوق التصور المسبق، وكان عفوياً، وتلقائياً في تناوله للأبطال، ورسمهم. فعباس القروي، الذي عمل زبالاً، كان ممتلئاً بكل أجواء القرية، وحاول في المدينة أن يتحسس بعض النبض فيها، لكنه لم يكن يستطيع تجاوز المسافة، ولو أنه تجاوزها، فمن أين للآخرين أن يتجاوزوها؟!

إن أحمد الناطور يمثل -في قصص عبدالملك- مرحلة ما بعد دستوفسكي. إنه يمثل مرحلة جوركي. فهذا الناطور في المدرسة، طويل القامة، مستسلم، يجامل حتى لا يجوع، وجد نفسه في لحظة مستجيباً لدوافع حقيقية كانت كامنة في داخله، فتحقق له بعض الإيجابية، والموقف، والفعل.

إنها نقلة تبدو متميزة في بعض قصص مجموعة "نحن نحب الشمس". فلقد اتجه محمد عبدالملك إلى رسم ملامح اجتماعية طبيعية لأبطاله؛ فتحدث عنهم من خلال همومهم الحميمة، همومهم الإنسانية، من خلال ارتباطاتهم، ومن خلال وجودهم البشري في السلم الاجتماعي والحياتي. وجعل لكل منهم قضية يهتم بها، ويدافع عنها، وهذا بذاته يعطي الحياة مبررها الصحيح. فالأب

ذو الخامسة والخمسين، في الانتظار، كانت قضيته انتظار عودة ابنه الذي طال غيابه. له ابن، ولابنه اسم، وله زوجة، وله حضور اجتماعي محدد، ليس طفواً على السطح، وليس التصاقاً ارتهن البطل نفسه على قضيته تلك حتى مات، ولا يختلف عنه الشيخ الذي يضحك، فقد كانت قضيته من نوع يختلف، فهي تتعلق بالأرض، وقد كان له موقف عندما كان قادراً على اتخاذ قرار ما، ثم تنفيذ هذا القرار. ولا تقل إيجابية عبدالرحمن الثوبلاني عنهما، فهو ذو تاريخ، وامتداد، وله ذكريات، ومذكرات، كل منهم يدور في دائرته الخاصة، لكن كلاً منهم له همه، وله موقفه، وله فعله، وردود فعله.

وسند، أليس هو الآخر بطلاً إيجابياً يوازي ذلك التحول الذي أصاب الحياة بين البحر والنفط؟! ولقد بلغ سند ذروة هذه المجموعة من حيث إنه تطور في رسم الشخصية، بحيث إن القاص يمنحها الموقف، ويمنحها الامتداد، ويمنحها فوق ذلك التوجه الفكري والإنساني، وهذه جوانب كنا نفتقدها في بطل كثير من قصص محمد عبدالملك الأولى. لقد رسم سند من البداية، لكنه رسم عثمان أحمد ثاني من النهاية، جاعلاً منه البطل الذي يكتشف الأشياء حوله بفعل ثباته، وتغير الأشياء الأخرى عثمان، الذي كان بحاراً مفتول الزندين، صار رجلاً هشيماً، لكنه مايزال يتعلق بالبطولة البائدة.

والبطل المثقف، القارئ، الذي عبر من موقفه بالانطواء حول اهتمام خاص به، يعزف السكسفون، ويعبر عن انتمائه لحارة العدامة بالتشرد، والغناء، ويعبر عن التحامه بالعصر، يعمل في مصنع التكرير، ويعبر عن موقفه الداخلي، يبكي بغير دموع. ويميل محمد عبدالملك إلى شيء من التجربة، وتعميق ذهنية البطل، والارتقاء به إلى مستويات فلسفية وصوفية، فيبدو البطل أكثر ثقافة وأكثر فكراً..

- لماذا يشيخ الإنسان؟؟
- لكي يتعلم الحكمة.
- إذا كبر الإنسان -يا بني- صار فيلسوفاً.

وهذا البطل بالذات خدم القاص من بعده الثالث، وتبدو شخصية البطل مرجان السعيد بقامته الأفريقية، بكل ما يحمل من ذكريات التجوال حول العالم، ما يزال صامتاً كأبي الهول، ويتحدث عنه الرواة بأنه كان بحاراً أسطورياً، وحارب مع الحلفاء، فعاد برصاصة في جسده. ويعتبر هذا البطل عودة بنا إلى رسم البورتريه الذي يبدع فيه محمد عبدالملك كثيراً.

ولم يستطع القاص أن يقترب كثيراً من عالم زهرة في أول الحب، فقد أبقاها غامضة إلى حد بعيد، بل لقد منحها بعض الأبعاد الرمزية.

ويلعب الخيال الشعبي دوراً كبيراً لدى محمد عبدالملك، في إغرائه بتقديم بعض الأبطال من زاوية التصور الشعبي. والتصور الشعبي لا يتعامل مع البطل في القصص الشعبي تعاملاً منطقياً، بل هو يتيح للبطل من الإمكانات ما لا يبيحها في القصص الواقعي، ودائماً يميل البطل الشعبي إلى الغموض. إن هذا يذكرنا ببعض الأبطال في قصص الطيب صالح، الروائي السوداني، في روايات "موسم الهجرة إلى الشمال"، و"مريود"، و"عرس الزين"، وإن كان الفكر الشعبي في السودان مايزال ذا توهج كبير، وله حضور ساطع، وقوة لا تدافع، عكس المسألة في بيئات الخليج العربي، ولذا يبدو الحس الشعبي في شخصية "مختار القادري" الطائر الأخضر أقل لمعاناً وأكثر تسطحاً.

من أين جاء القادري؟ لعله نبي الله الخضر.

أم سعد هي التي تتولى رواية قصة القادري، وهي التي تتزعم الصورة الاحتفالية الكبيرة للحارة بمناسبة قرب عودة القادري. رموز مبهمة، لكن القادري ربما كان مستوحى من بعض الفكر والقصص الشعبي. فهو بطل من أبطال قصص الناس العاديين، والبطل البحري المنتمي لحياة البحر، ورد في أكثر من قصة. وقد كان واحداً من رموز الشقاء، والتعب، والكدح، واللا جدوى. إلا أن أحدهم، وفي قصة اللقمة، منحه محمد عبدالملك دوراً إيجابياً، حيث كان مرزوق حمالاً في الأربعين، شاخ قبل

موعده، كان يحمل أكياس الرز من السفن إلى البر. وذات يوم، كابر، وصابر، حتى أوصل الخيشة إلى البر، لينسحب بعدها من البحر و"العتالة"، منحازاً إلى مصير ربما كان أكثر قسوة.

ويعتبر جبران رمزاً من رموز البحر، وصياداً من صيادي السمك، لكن البحر خوّان -كما يقولون- نخان البحر جبران، فعاد يبحث عن عمل، ولم يجد سوى عمل ذا سهر في إحدى الدوائر، فأثابته أحاسيس الغربة، ورفض العمل، وأصبح عاملاً من عمال الإنشاءات. وهذا النموذج من البطل هو التركيز الحي على ذلك التجول في أسلوب الحياة، ومصادر الرزق، نتيجة للتحولات الاقتصادية بشكل عام. وقد عالج محمد عبدالملك، من خلال أكثر من بطل، هذه الظاهرة، لكنه لم يصل بأي من أبطاله إلى تحول سعيد، بين حياة البحر، وحياة البر.

وحين نجتاز إلى مجموعة السياج، نلتقي في أول قصصها بحنين محمد عبدالملك إلى ذلك البطل الفرد، المنفصل عن الماضي والمستقبل، الذي يحيطه الإطار من جميع جهاته. فقصة "غنى الحزين"، رغم أنها ارتكزت مكانياً على أسماء تكاد تكون مألوفة لأشخاص قد يظهر أحد الناس أنه يعرفهم، وأما الأمكنة فهي المحرق والحد.

والحزين هو سالم خميس الوردي، ولقد رسم القاص البطل من خلال النبض الاجتماعي في لحظة تنكشف فيها الخفايا، وتعبر النفوس عن مكنوناتها، ويرسم لنا الوردي. لكن الفرق هنا،

والتطور الذي ألم بالبطل، هو أنه وجد له مساحة في النسيج الاجتماعي، ولو ضيقة، لكنها مساحة حين تتأملها تجد أنك تبدو قد تلمست بعض القضايا الاجتماعية، والتحولات التي تفرض نفسها على الناس، رغم تظاهرهم برفضها.

وحين يغوص محمد عبدالملك في النسيج الاجتماعي المعقد، فإنه يقترب بحذر، وبحذر شديد، وغالباً ما يركز هذه المعالجة من خلال سياق عادي، تلقائي، لبطل يبدو متقمصاً روح الموقف ليس غير. ففي قصة السياج، كانت البطولة لامرأة، وهي -أي القصة- تتناول علاقات اجتماعية متشابكة، معقدة، اكتفى محمد عبدالملك بأن وثقها، مؤكداً أن البعض يترفع فوق حقيقة المشاعر الإنسانية، لكنه في العمود سعى إلى تطوير الحدث لا البطل. وهذه ظاهرة لدى محمد عبدالملك محدودة فيما أرى. فقد سعى إلى أن يكشف، وببساطة، ماذا أصاب المدينة في سبع سنوات غاب فيها البطل عنها، فلما عاد وجد كل شيء، قد تغير. والشخصية عادية، لكن الحدث هو الذي يحمل الدلالة. ويمثل حمدان الأعور، بطل "البئر"، تشاركه نوار، تطور خطين متعامدين، ثم انتهت بالنمو نهاية أرادها بطل إيجابي. فبالرغم من أن نوار من حي العدامة، فإن العامل القوي، حمدان الأعور، قبل الزواج منها، رغم أنها كانت تمارس البغاء. فلقد ارتقى إلى إدراك إنساني، فهم معه البطل حقائق التحول في حياة الإنسان.

بعد أن كان البطل الفرد، اللوحة، المنقطع، هو المسيطر على تصورات القاص محمد عبدالملك، متيقناً أنه إذ يقدم اللقطة المتكاملة ذات البعدين، ربما يكون قد استخدم أكثر المفاتيح وصولاً وسهولة لعكس ما يدور تحت القشرة الاجتماعية.

ثم وجدنا أن محمد عبدالملك لم يقف مع ذلك بشكل نهائي، بل اختار جوانب من البطل الإيجابي، البطل الذي يملك إرادة الموقف، واتخاذ الموقف داخل التطور الطبيعي للقصة.

ويبدو بكل وضوح أن محمد عبدالملك لم يتخذ من مسألة البطل قالباً، بقدر ما كان ذلك استجابة طبيعية لمفردات نشأته، وفكره، وتجربته. ولذا فهو سرعان ما يطور من توجهاته الانتقائية، مستفيداً من كل ما في رسم البطل من إمكانيات في القصة القصيرة. من هنا، فإن محمد عبدالملك عرف في قصصه ما يمكن تسميته البطل الكاريكاتيري. وهو يتوجه إلى رسم مواقف البطل، وشخصيته، نجد أنه يختار من البطل أبرز سماته، ويضخمها، ويضاعف من حجمها، لتبرز واضحة كبيرة، ولتكون هي الملامح التي تقع عليها العين أول ما تقع، ولا ينسى أن يمزج ذلك بشي من السخرية والفكاهة.

والكاريكاتير هو شكل من أشكال الفكاهة بمفهومها العميق، لا المفهوم السطحي، وهي تكشف في ذات الوقت ما يمكن أن نسميه هذه العيوب الاجتماعية التي تفرزها العلاقات التي لا

تقوم على الصدق، ولا على التقييم الموضوعي لحقائق الأشياء. عبدالجواد، مدير المدرسة.. إنه كاريكاتير لمدير استجاب لمسابقة أسبوع الصحة، واستعد لهذا الأسبوع أيّما استعداد، وكان يؤدي أنشطة وحركات مثيرة للسخرية في سبيل نيل الكأس المخصص للمسابقة، ويبالغ في كل شي، ويمزج النفاق بالمهانة.

ويفوز عبدالجواد بالكأس، كأس النظافة لذلك العام، بصفته مدير أنظف مدرسة، إلا أنه في نفس الأسبوع، نقل إلى المستشفى لأنه أصيب بانسداد في المسام الجلدية! ولا يقل مشعل رجب عن عبدالجواد؛ فهو أقام الدنيا وأقعدها وهو يتغزل بجمال وجلال وحلاوة سيارة المدير، وهو يبشر بين الموظفين، وقد كان فراشاً أثناء حمله الملفات والمشروبات. رسم عبدالملك هذا البطل بشكل يتفق وسخف الدور الذي أسنده إليه؛ فضخم في شخصيته جوانب النفاق، وأضعف فيها الاعتداد بالذات. ولعل اختلاط الأسماء على حامد فرج، وهو مدير المستشفى، الذي توهم أن القادم ستكون زوجة أحد الأثرياء لتلد في المستشفى، ويفاجأ أول قادم بالحفاوة التي لم يكن ينتظرها، ولكنه انتفع من هذه الحفاوة الهائلة، لتتكشف الأمور بعد ذلك، ولتلقى هذه المرأة من سريرها. ومن العجب أن الأبطال الثلاثة في هذه القصص، والذين اتسموا بالكاركاتيرية، تنصب جوانب ضعفهم على النفاق الاجتماعي، واختلال القيم العليا بشكل فاضح.

فضاء المتخيل السردي في رواية (ليلة الحب) لمحمد عبدالملك

جعفر حسين

محمد عبدالملك، قاص له مساحة حضور على أرصفة الإبداع، التي بقدر ما هي ضيقة، بقدر ما تمتد على امتداد شوارع الوطن العربي، وعواصمه، في جهات المعمورة الأربع. والرواية التي بين أيدينا كانت وسطاً بين مجموعة من القصص القصيرة التي أصدرها محمد عبدالملك، فكانت طبعتها الأولى في عام 1998م، بعد أعمال عديدة، وبهذا تكون هذه الرواية هي التجربة الثانية له في فن الرواية. وما يثيرنا هو ماهية تلك الشروط التي يمكن للكاتب الإبداع ضمنها، دون أن يخل بذلك التوازن الدقيق الذي يشمل بنية العمل الفني بشروطه الإبداعية، وذلك على اعتبار أنه يشكل واقعاً محتملاً، معقولاً، لكنه غير متحقق إلا في المتخيل السردي الذي يحقق شروطه من خلال تراث الفن السردي، ونوعه الأدبي، مغايراً للمجتمع المتحرك. أبدأ في بنية ناجزة لا تستدعي السكون بالضرورة، ولكنها غير موازية للواقع المتحقق بأي صورة من صوره، إذ إنه ينهض في المتخيل السردي، لكنه مفتوح على الكتلة الاجتماعية المتحركة، ويؤثر فيها، ولذلك نجده يشحن دلالات الرواية بما يحيل إليه في ذات اللحظة، مجسداً نقيض

الآيديولوجي، بسطوته التي تكسر في حد تدجينه فنياً بنبض النص الناهض في بنيته النامية.
كما يشير النص الذي بين أيدينا بقوة إلى المعرفي، لكن بعد أن يحيله لفضاء من الصور الفنية التي تتوالى في الرواية، لتحرك شخوصها، لتصبح ذات لحم ودم، كما يشير حنا مينا، فيتواشج النص بحبل السرة الذي يربط المحتوى بالعالم الاجتماعي الذي نحياه، منذ ذلك التحول الكبير الحادث في الحياة الاجتماعية، والتي أدت إلى تحول بنية الاقتصاد التقليدي القائم على صناعة الغوص في البحرين والخليج العربي، إلى بنية الاقتصاد الرأسمالي المعاصر، المبني على إنتاج سلعة النفط، وتسخيره لكل البنى التحتية لخدمة الاقتصاد الجديد. تلك البنى التي غيّرت الأسس الاقتصادية، وأبنية السكن، والشوارع، وأنواع الأسواق، والسلع المعروضة، لتواكبها إيقاعات الحياة اليومية بالتغير المستمر، والتي توحي بها عشوائية حركة المواصلات السريعة مع أطراف العالم الأربع. ولم يقتصر الأمر على ذلك، وإنما غيرت الإنسان ذاته، أي أنها خلقت إنساناً جديداً، ونوعية جديدة من البشر، تنعكس في مرآة العلاقات الاجتماعية، ذلك التنوع الحاد بين مخلوقات العالم الجديد، التي تحاول تسجيل فرداتها ومحاولتها لتدجين الوحش الهائل في داخلها، أو الاستسلام له.
كما أن هذه البنية الناهضة تفرد جناحها لتجلو كل تلك المعزوفات

على لحن الوجود، التي به تحاول المستحيل، في عالم تسيد السلعة، ومن ثم ينهض أمامنا السؤال حول ماهية تلك الروابط التي تخترق البنية الفنية المتشكلة داخل معمار العمل الروائي في (ليلة الحب)، باعتبارها بنية صراعية تتأثر بذلك الاختراق عمودياً، في ذات اللحظة التي تكون فيها بنية العمل كل مكتفٍ بذاته، وناجز في مواجهة بنية ناهضة أمامه تشكل منبعه الأصلي! نفترض بدءاً أننا سنحاول الإجابة على تلك الأسئلة، ونحاول توليد المزيد منها في معرض القول.

الشكل الفني في رواية ليلة الحب

تشكل شروط المتخيل السردي البنية التي تتشكل بها الرواية، وهو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل. وفي هذه اللعبة الفنية، سنجد أبرز ما يصادفنا هو تلك الشخوص التي تحولت أسماؤها لعناوين للفصول. فنجد (فهد الربيعي) يتربع على القمة في مساحة السرد، حيث كان اسمه عنواناً للفصول (1، 2، 3، 4، 6، 8، 12)، وذلك مع علمنا بأن تلك الفصول المخصصة باسم البطل وحده، وإنما يحاور أبطالاً آخرين معه في الرواية، أو يتكلم عنهم، أو يتفاعل معهم، من خلال حوار ثنائي، أو من خلال حوار البطل مع نفسه. بينما احتل اسم (عبدالعزيز مقبل) عنوان الفصلين (5، 10)، و(ذياب

الدرهمي) الفصلين (7، 9)، و(زهرة الوسمي) الفصل (11)، إن جاز لنا التعبير عن تلك العناوين كفصول للرواية، استدعتها الضرورة الداخلية لبنية العمل الفنية، القائمة على تلك الحالة الصراعية بين الشخصيات التي كانت تعيش تلك الازدواجية في الذات العربية، والقائمة على ذلك التناقض المر بين ما تتمنى وتعتقد، وبين ما تستطيعه وتفعله بالفعل، حين لحظات الاختيار الصعبة، وبين تلك الهندسة المعمارية للعمل الروائي الذي شاء له محمد عبدالملك أن يتشكل من خلال دمج هندسة القصة القصيرة مع تقنيات الرواية، أي أننا يمكن أن نعتبر كل فصل من فصول الرواية قصة قصيرة قائمة بذاتها تقريباً. لكننا، حين نقرأ العمل، نحس بتلك الفنية التي بها جدل كل تلك الفصول في ضفيرة واحدة، كانت تدور حول موضوعة واحدة تتعلق بحدث شامل يخترق العمل كله، والمتمثل في حب بطله (فهد الربيعي) لتلك الفتاة التي عيناها تتألقان بدفق من الحيوية والسحر، والتي حملت اسم (زهرة)، وهو محور من محاور الرواية الرئيسية بلا شك، استطاع محمد عبدالملك بفنية أن يخبئ وراءه الكثير من البنى العميقة التي كانت تتحرك أمامنا في العمل، دون أن ندركها مباشرة، وإنما كان يشير إليها بالتلميح، وبسرعة شديدة وخاطفة، مما جعل الحدث الأعم (حالة الحب) هي الطاغية، ولكن تلك الحالة من الحب لم

تكن حالة عادية، وإنما هي حالة حب من طرف واحد، وإن كانت النظرة الوجودية هي ما يمكن أن يبرر لنا تلك الفردانية التي كان البطل يستشعرها في حالة الحب، والتي كانت تؤكد وجوده من خلال حرية الاختيار المحكومة بالفشل، ليس لأن البطل لا يرغب في إتمامها، وإنما لأن البطلة وآخرين يلعبون دوراً محبطاً لإفشالها تماماً.

والبطل في السرد الروائي في ليلة الحب، لا نستطيع أن نتعرف على اسمه منذ بداية السرد، إلا من خلال العنوان الذي يفضي إليه. ولكننا نتأكد من أنه اسم البطل، فهد الربيعي، حين تناديه زهرة في خضم الحوار على سماعة الهاتف (- وقتلي أيضاً يا فهد) (ص 10). وأمر يتأكد لنا ببطولته عندما نسير عميقاً في الرواية التي ستحمل أسماء فصولها تسميات لبعض شخوص الرواية، بينما نجد البطل (فهد الربيعي) شخصاً ناضجاً، جاداً، ذا اهتمامات في المسرح، وهو في الخامسة والثلاثين من عمره، خبر الحياة، مهتماً بالسياسة، كان له ماضٍ في المعتقلات، يحارب الاستبداد، وتركته محبوبته السابقة بسبب السياسة. "اعتقلت مرة أخرى، وأصبت في الزنزانة بالأنيميا، وحملني علي الضحاك كالصينية إلى وعاء البول، والطبيب (../..) كان علي الضحاك يسهر على معالجتي في الزنزانة، ويسعفني بالدواء، واصطدته ذات ليلة يبكي، إذ أصبحت أنا عظاماً صفراء هشة"

(ص 13). بعدها صار يتجول في حانات الليل مع صديقه علي الضحاك، الذي يعيش معه في شقته، وقد كان له -وقت وقوع أحداث الرواية- دور البطولة في مسرحية روميو وجولييت، حيث سيلعب دور روميو، دائم الزيارة لمنزل صديقه عبدالعزيز مقبل، الذي نصادفه منذ الفصل الأول. "كان صديقي عبدالعزيز قد حدثني بإسهاب عن زهرة" (ص 6)، ليقابل زهرة هناك، وهي محبوبته المخطوبة لذياب الدرهمي.

من خلال شخصية البطل (فهد الربيعي)، في رواية ليلة الحب، نستطيع أن نتوسم تلك الغايات المتعددة التي تنهض بالسرد الروائي، من خلال تلك العلاقة الفاتنة التي تسمي الحب بين البطل والشخصية النسائية المقابلة (زهرة)ن تلك العلاقة التي تفضح حالة الثنائية التي أشرنا إليها فيما سبق. فهو يحبها حباً صادقاً، يتملك وجدانه وشعوره، وهي تبادله الإعجاب، لكنها مخطوبة لذياب (الدرهمي). ويصدم البطل عندما يكتشف هذه العلاقة، من خلال التحذيرات المستمرة، والتصريحات التي يقوم بها صاحباه. وسرعان ما تتزوج زهرة بذياب (الدرهمي)، الذي يقيم علاقة غرامية مع سكرتيرته (سوزي) بسرعة البرق، ويكشف هذه العلاقة صديقه علي الضحاك، فيدعوه إلى حفل راقص خاص يستمتع البطل فيها بالشراب، بينما يموت صديقه العزيز في حادث اصطدام بشجرة مظلمة!

ترابط الأفعال في رواية ليلة الحب

تقوم بنية السرد عند محمد عبدالملك عبر فصول الرواية المختلفة، بحيث ترتبط الأفعال المختلفة فيها لتكون منطقها الخاص العام، والمهيمن في العمل، على الأقل كما يبدو لنا في تلك الفصول التي حملت اسم البطل (فهد الربيعي)، وهي تتجلى من خلال:

1. اتصال البطل بالبطلة (زهرة الوسمي) وحبه لها.
2. تخيله بأنها تبادله نفس الشعور.
3. تحذير صديقه له من مغبة السقوط.

لتتكرر تلك البنية بنفس التسلسل الذي يفضي إلى إذكاء شعور القلق عند البطل، الذي يحاول الوصول إلى اليقين. وتتعقد البنية الداخلية للرواية حين تتضافر تلك العناصر المختلفة، التي تضيفها الشخصيات العارفة بزهرة وارتباطها بـ(ذياب الدرهمي) من أصدقائه (علي الضحاك وعبدالعزيز مقبل)، وهي ذاتها تنهض كل مرة لتكون مفتاحاً جديداً لبقاء القلق حتى النهاية التي كانت ممكنة من خلال التصريح المباشر لصديقيه بخطبة (زهرة) (لذياب الدرهمي)، واتصاله ليتأكد من الخبر الذي كان يفضي إلى الخاتمة التي كونها الفصل الأخير، والتي أدت إلى موت علي الضحاك، وسقوط البطل، لكنها تستمر على نفس وتيرة الفصلين اللذين حملا اسم (ذياب الدرهمي)، على الرغم من أن

الغرض النابع من الغرض الفني الذي يضيفانه على الرواية، إنما كان يهدف إلى إلقاء المزيد من الضوء على الحدث الأساسي في الحبكة الفنية.

كما نلاحظ أن الدوافع الخاصة التي كانت عند البطل، تتمثل في الحب، وهو الشكل الأبرز للرغبة في الرواية، بينما يشترك البطل والبطلة في هذه الرغبة، على الرغم من أن المرسل هنا هو (فهد)، والفاعل هو الحب. على أن فهد كان عرضة للحب الذي جعله مهيأ لتحفيز نشط من هذه الجهة، بينما كان محفزاً تحفيزاً محبطاً من قبل ذات الفعل (الحب)، بعد انفصام عرى العلاقة وانكشافها، بينما المرسل إليه هو (زهرة)، والموضوع تشكل في الزواج، وقد تمثل العامل المعيق (ذياب). ويمكننا أن نعتبر أن العامل المعيق أيضاً في هذه الحالة هو العادات والتقاليد التي تخلق المرأة بعقليتها التي تفضل الاستقرار المادي، المزيف، الفاقد للشروط الإنسانية التي تستطيع أن تنمي الحب الإنساني بين المرأة والرجل. وربما تكون الرسالة موجهة بشكل من الأشكال للمجتمع ووعي الناس بشكل عام. ونجد أن حركة الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه إنما تقوم في النص على أنها فعل تغيير يستهدف المجتمع الذي تستشرفه هذه الرواية، ولذلك نجد أن حركة (الحب) العامة تندغم في فعل عام يشمل الرواية، هو فعل التغيير الذي طال كل الشخصيات المتخيلة في العمل، بينما

كان المساعد في هذه الرواية هما (علي، عبدالعزيز)، وكان شكل التواصل في الرواية قائماً على أساس من أسرار البطل، وإفضائه بمكنونات نفسه المتأججة بنيران الحب التي أوقدت شجرتها معشوقته (زهرة) لصاحبيه، وتحقيق المشاركة التي كانت تهدف لمساعدة البطل بكشف حقيقة البطلة أمامه، ومساعدته على اكتشاف حقيقة زوجها (ذياب الدرهمي)، والذي شكلت خطبة البطلة له العامل المعيق في الرواية.

ويمكننا من خلال ما تقدم أن نرصد مجموعة من الملامح التي تخص تلك العلاقات القائمة بين الشخصيات، والتي تبرز من خلال الرواية التي بين أيدينا. فنجد مثلاً أن هناك علاقة متماثلة بين (البطل) فهد وصديقيه (الضحاك و(مقبل) اللذين يمثلان (المساعد)، من خلال تلك الخدمات التي قدمها مقبل، الذي كان اللقاء يجري في شقته، ومن خلال ملاحظاته وحواره مع البطل دائم التلميح حول ما يمكن أن يقع فيه البطل من فخ قاتل (زهرة)، ويصرح له صديقه (علي) مباشرة بخطبتها (ذياب)، كما أن هناك علاقة بين البطل فهد، وزهرة، التي نعرف من خلال تطور بنية الحكاية أنها كانت تعي وتعرف حقيقة مشاعرها وارتباطها بالدرهمي، لكنها تحاول أن تستفيد لأطول مدة ممكنة بجماليات تلك العلاقة الإنسانية العالية.

وقد مدت خيوط الرواية لتشكل تلك العلاقات التي كانت

ترفع (ذياب) إلى المناصب العليا بما يمثله (حمد السويلمي وجواد ناصر)، باعتبار الثاني صاحب رأس المال الموظف (لذياب)، وعلاقة هذا الأخير بجواد ناصر، صديقه، شكلت العامل المساعد، وشكلت سوزي عشيقة ذياب الدرهمي، وسكرتيرته، العامل المعيق بالنسبة لزهرة في علاقتها مع زوجها، بينما كانت الرغبة الدائبة عند ذياب تمثل حب النجاح المالي، وبالتالي امتلاك المال والنساء.

دلالات فنية في أسماء أبطال الرواية

ولعل هناك مفارقة جميلة في اختيار محمد عبدالملك لأسماء أبطال شخصياته في هذه الرواية، فحيث إن البطل الحالم في حالة الحب، ينتهي اسمه بالربيعي، تلك التسمية التي توحي بالربيع والازدهار، وتتناسب مع حالة الحب التي يتفق فيها اسم البطلة المحبوبة (زهرة)، التي يشير لقبها (الوسمي) إلى المطر المنهمر، وهو ما يلتقي في حقله الدلالي مع الربيع، والخضرة، والإثمار، والإزهار، إلخ. بينما يشير لقب الدرهمي إلى الدرهم، وهي العملة التي تتسيد كل السلع، لتكون سلعة السلع في السوق، وبالتالي شكل ذياب رجل السوق الذي يدخل في ثناياه، ويتعامل معه، بحيث يصيبه ما أصاب المجتمع من فساد الرشاوى، وغيرها، حيث تتغلب السلعة على كل شيء حتى تصبح سيدة الموقف في عالم يسوده

قانون الجشع الذي يميل برأس المال نحو التراكم الكمي، عبر كل السبل المشروعة وغير المشروعة، التي يقع فيها طلاب الإثراء السريع، وما يتبع ذلك من خيانة لمن مد يده له للمساعدة، مما يستدعي الأحكام الأخلاقية التي تلتصق بمثل هؤلاء الناس (الخسة والنذالة، إلخ).

كما لا تخفى دلالة كلمة (ذياب) المشتقة من الذئب، التي تشير إلى افتراس الفرصة واقتناصها، وتمزيق من يقع تحت أنيابه شر ممزق. وفي الفصل المخصص له، يشير محمد عبدالملك لتلك الآليات المتخيلة لقوى السوق التي يمكن لمن ينجرف معها أن تسحبه إلى حيث لا قيمة إلا للمال، وتسيد السلعة. بينما يشير اسم علي (الضحاك) إلى تلك الضحكة العالية التي يطلقها في فضاء النص، ليوحي لنا بتلك البساطة المتكونة في الشخصية المتخيلة، التي تجوب أروقة السجن ضد الاستبداد الذي شكله الاستعمار في تلك الفترة، ويحافظ على تلك الروح العالية التي تشع بالبساطة، ولكنها شخصية مختزلة بسرعة في النص، ولذلك نراه يرحل مسرعاً إلى التهلكة في نهايته. ولنا أن نلامس لماذا اختار محمد عبدالملك هذا المصير المظلم لهذه الشخصية، والتي يصفها بأنها شخصية مجربة مهتمة، كما مر بنا من المقطع السابق الذي أوردناه من الرواية، إلى تصوير شخصيته المرحة غير المكترثة، كما "في الطريق كان يشغل شريطاً راقصاً! كان يرقص وهو يسوق كعادته دائماً (../..). كان

علي يترك مقود السيارة ويصفق. كان يسوق بسرعة، ويخابر فتاة في الهاتف النقال، ويغازلها، ويصفق ويضحك! قال للفتاة كلمة فاحشة جداً، ثم التفت نحوي يضحك" (ص 86).

بعض ملامح بنية النص الدرامية

إننا نجد أمامنا، في هذا العمل الروائي، تقابلاً بين بنيتين على مستوى السرد؛ إحداهما تحيل بلا غضاضة إلى مسرحية دخلت باب العالمية، وأقصد بها مسرحية روميو وجولييت، تلك المسرحية التي كانت بعض مقاطعها في داخل العمل، وهي فقرات مترجمة وضعها الكاتب في نسيج لهدف كان يعيه تماماً، وقد ظهر ذلك النص بشكل متميز بصرياً، حيث نجده مكتوباً بحروف غامضة (مسود)، مخالفاً لبقية الحروف المطبوع بها باقي الرواية. وبهذا النص الموازي، كان محمد عبدالملك يستدعي في مخيلة القارئ مسرحية الكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، وهو ببنائه متناقضين يفصح عنهما النصان، ولكنهما يندغمان في علاقة جدلية، لتقوم بينهما المفارقة التي تشير إلى صورتين تقومان بين العاشق ومعشوقته. ففي نص شكسبير، نرى العاشقين وهما يتبادلان الحب الخالص بينهما، بكل ما يحمله الحب من معاني الإخلاص، والوفاء، وعدم القدرة على العيش دون الطرف الآخر، والذي يؤدي إلى تضحية كل من

الشابين بحياته في سبيل الحب، رغم الظروف المعيقة لذلك الحب القائم بالرغم من العداوة بين العائلتين النبيلتين اللتين ينتمي لهما كل من روميو وجوليت، وهو التصور الذهني الذي ينهض في خيال القارئ عند قراءته لنص مثل "يا روميو! أيها العاشق! أيها المجنون! هلم اظهر هيا، ولو في صورة زفرة مستقرة، أو تنهيدة مضطرمة، أو غننا أغنية، أو ابعث إلينا نغمة مشجية لنطمئن عليك. قل ها أنا ذا، أو فُه بكلمة مستهام، أو اهدل كما يهدل اليمام. تكلم مع فينوس آلهة الجمال كلمة واحدة من كلمات الحب" (ص 5).

وقد وردت مقاطع من ذلك النص بفقراته المختلفة في مقدمة كل الفصول، ما عدا (7، 8، 9، 10، 11). بينما كانت تلك النصوص تبتدئ وتنتهي بها الفصول (2، 4، 6) بذات البنية الفنية، وذات الإحالة والدلالة المرجعية. بينما كان هناك فصل واحد يبدأ به، ولكنه مخترق في وسطه بالنص، وهو الفصل (3)، حيث نجد "كثيرة كثيرة هي القبور، كثيرة هي الأضاحي، كثيرة جلبات الوحوش على هذا الكوكب" (ص 28)، في وسط النص العام للرواية. ولكن تلك النصوص، إذ تشير في أفقها إلى ذلك الفن المسرحي الذي أضحى أفقاً إنسانياً عاماً، إنما تشير إلى تلك الحالة الصارخة من التناقض بين البنيتين القائمتين في النص الواحد، والذي يقابله في الرواية

حب صادق من قبل البطل، وحب، وربما ارتياح أكثر من قبل البطلة، لكنه محكوم بالواقع ومقاييسه التي تشير إلى تغليب زهرة لما يمكن أن يخلقه الأمان المادي أمام هزات الالتزام بالحب والسياسة، وبالتالي استمرارها في علاقتها مع الدرهمي، على الرغم مما تشعر به من حنين لفهد.

وتشكل هذه النقطة المفصل الذي يخترق فيها المرجعي بنية النص الروائي، باعتباره وحدة متكاملة تنهض أمام الواقع في المتخيل السردي، بعلاقتها الجدلية بين النصين اللذين يولدان في النهاية تصوراً شاملاً في ذهن القارئ، بتفاعلاته المختلفة مع الحياة اليومية، ونبضها الجارف. وتتضافر تلك البنية الصراعية مع الحدث، ليعكس تلك العلاقة الموجودة بين شخوصه ممكنة التحقق، لكنها ليست متحققة في ذات الوقت، إذ إنها تكون وتكتسب كونها الإنساني في فضاء المتخيل السردي لا أكثر. ولكن اللعب الفني يخلق لنا حالة الإيهام في السرد الذي يكشف ما يدور في المجتمع من علاقات إنسانية تسحب نحو الانحطاط أو العلو.

كما تتكشف بنية النص عن البطل المغرم الذي يحاول أن يكذب إشارات الواقع، ويعيش في خيال الحب، ذلك الساحر الذي يمتطي أجنحة الجن، ويجعل أشد الأشجار موتاً تورق في بهاء من ضياه.

شيء من زمن السرد في ليلة الحب

على الرغم من أن محمد عبدالملك أسمى روايته بليلة الحب، إلا أنها لم تمتد على مدى ليلة واحدة في زمن السرد، وإنما قام في تصوره ذلك الاسم الذي يخرج لنا من اللقاء السابق بين المحبوبين في افتتاحية الرواية، وهو حدث يعود بنا القهقرى في الزمن، وهو من أساليب السرد الذي يختزل به محمد عبدالملك اللقاء الأول، لكنه يضعه في العنوان ليذكرنا بالحدث المركزي. ويمكننا أن نستشف ذلك من ذكر الكثير من الليالي السابقة التي تعود القهقري في الزمن السردي، لتختلق لنا نقط التوتر التي تنتمي عند بعض النقاد إلى الزمن في السرد الروائي، مثل "نلتقي كثيراً هذه الليالي" (ص 51). وهو هنا يختزل مسألة اللقاء وزمانه ليخلق نقطة من التوتر تشير إلى تكرار الحدث في أزمنة مختلفة، لكنها تنتمي إلى الليل، وبالتالي كانت الرواية تستحق اسم (ليلة الحب). وربما ينفتح لنا باب على المستوى التأويلي للرواية، إلا أن محمد عبدالملك لم يلجأ إلى هذه التقنية كثيراً في هذه الرواية. ويمكن أن نستشعر ذلك الدور الذي لعبه الوصف السردي من تمديد للزمن المنساب في الرواية، وهو يتمدد حين يكون زمن السرد أطول بكثير من زمن الحدث في الرواية، حتى يتمدد ليشمل مساحة كبيرة من الزمن تسمح بتمديد السرد، ليعطينا الوهم بالمكان. فالفقرات الوصفية كانت أداة هامة من أدوات

فن السرد في هذه الرواية، وليلحظ معي القارئ هذا الوصف كما في: "في خضم الهياج العام في القاعة، نظرت إلى زهرة. كان في عينيها زهو غريب لم أعهده، وظننت لوهلة أنه زهو بي! ولعلي كنت أتمادى في الحلم لا أكثر، ولعل عينيها الزاهيتين مزهوتان دائماً. كانت تصفق وفي حضنها منديل (../..) كانت زهرة باهية، ممتلئة بالسعادة التي فاضت تماماً من عينيها، وكان في عينيها كلام مؤجل. كنت فرحاً بحفاوة الجمهور، وحفاوة زهرة". وقد لعب الوصف دوراً بارزاً في تشكيل الفضاء السردي، بما كان يستهدف من إظهار المشاعر الإنسانية التي كانت مخترقة بمشاعر الحب، والتردد، والإقدام، بين البطل والبطل، بين الكشف والمكاشفة، كما حدث بين البطل وأصدقائه في كشف حقيقة زهرة له، أو بين ذياب وكشفه لنفسه أمام القارئ، أو بين زهرة ونفسها أيضاً، إذ تكتشف الحب، والمال، والحرمان العاطفي، والخيانة. ونلاحظ أن الحوار، على اعتباره فناً من فنون السرد، كان يميل في أغلبه إلى الحوار الثنائي (البطل/البطلة)، وقد امتلك أقصى امتداد له دون سرد وصفي في الصفحات (9 إلى 12)، وبين البطل وأحد الأصدقاء، أو كان عبارة عن حوار أحادي الجانب، حيث يكلم البطل نفسه. وتبقى للحوار ميزة زمنية في فن الرواية، إذ إنه يشكل النقطة التي يلتقي فيها بشكل متساوٍ الحدث وزمنه. كما أنه يستغرق ذات الزمن الذي يقوم به القارئ في عملية القراءة. وبالتالي نجد

أن هناك تطابقاً بين زمن القول وزمن الحدث في الرواية.

الراوي في الرواية

لقد احتفى محمد عبدالملك بالراوي عندما أقدم على كتابة هذه الرواية بشكل كان مفاجئاً. فنلاحظ أنه لم يجعل هناك راوياً واحداً للرواية كلها، وإنما عدد الرواة، بحيث جعل شخصية الراوي محكومة بالاسم الذي كان يضعه لكل فصل من فصول الرواية. فحيث تجد اسم الربيعي، يكون هو الراوي، وبالتالي كان هناك أربعة رواة للرواية، يتناوبون على قارعة السرد (الربيعي، مقبل، الدرهمي، زهرة الوسمي) ثلاثة من الذكور وأنثى واحدة. ويظل تعدد الرواة من تقنيات السرد الروائي المعروفة، ولكنها نادرة.

وقد احتفظت الرواية بالحدث المركزي مسيطراً، على الرغم من إيراد بعض الأحداث الجانبية التي لم تكن تصب في الحدث المركزي، وهو من طبيعة السرد الروائي، وتكتنز فيه العناصر الساكنة في الرواية، أو العوامل غير الفاعلة بعبارة أخرى. ولكننا نجد أن كل الخيوط الفنية تتشابك في الرواية لتلتف حول دغل الحب، وعذاباته، وأهوائه، في ذات الوقت الذي كان كل أصحابه، بما فيهم زهرة، تعي تماماً ما تفعل، وليوهمنا السرد الروائي بأنه يسعى لجعل موضوع الحب مركزياً في بنية العمل السطحية، على الرغم من أن البطل هو الوحيد الذي كان يعيش في حالة الوهم بأنه محبوب، ويحاول حسم موقفه مسبقاً. وكان هذا هو

مصدر التشويق الكامن في الرواية على المستوى السطحي، بينما تظهر لنا البنية العميقة للعمل السردي عكس ذلك، وتغوينا بالتأويل.

ويحيرنا معرفة الدرهمي بحقيقته، وحقيقة تحولاته، ويعيها، ويصفها، وتلك من مفارقات الرواية التي يطل منها الآيديولوجي علينا بقوة. ونقصد من هذا إلى أننا نرى أن هناك موقفاً من الراوي تجاه نفسه، يخرج علينا من داخله محمد عبدالملك، الكاتب، ليجعلنا نقف من البطل موقفاً لا يقفه من نفسه. فمن الصعب أن يصف نفسه بالمرتشي، وحامي ظهور المرتشين، وبأنه يعض اليد التي امتدت له لتساعده، ليشعرنا بخسته وخيانته لزوجته المحبوبة من الجميع، ويظل منسجماً مع كونه كائناً حقيقياً في فلك المتخيل السردي، وهو عينه ما فعله الدرهمي في الرواية. وبالتالي إما أن نفترض أن هناك وعياً آيديولوجياً من الكاتب انطلق ليصور الدرهمي على حقيقته بالنسبة للآخرين الموجودين في الرواية، وبالتحديد الأبطال الثلاثة الذكور (فهد، علي، عبدالعزيز) الذين كانوا يشكلون المناضلين السياسيين في زمن الستينات، إذا ما شئنا العودة للمرجعي العام، وبالتالي فإن الراوي في هذه الحالة يصف نفسه بالخسة، إما لموقف القاص المعرفي الذي تلمس في تجربته الحياتية تحول المناضلين ضد الاستعمار، إلى تجار، أو ينطلق من موقفه الآيديولوجي منه مصوراً. بالتالي نجد أننا

نميل إلى أنه كان من المناضلين الذين انقلبوا على أعقابهم خلال فترة التحول السبعيني، وتحولوا إلى تجار السوق، وهو من الفئة التي لم تولد بعد تمام التحول كبقية شخوص الرواية الأساسيين، وإنما دخلها الدرهمي في فترة متأخرة بعد النضال. وبالتالي كان منسجماً مع المعقول السردي الذي يفترض أنه عاش التناقض الذي عاشه بين حبه للمال ومظاهره، وحبه لزهرة وحبها له، وبين بغضه لها وخيانتها مع كل القيم الأخرى فيما بعد، وكان تبرمه بها معقولاً بما عاد يمثله هو، وما ظلت تمثله هي. وبالتالي لا يبقى إلا هذا المخرج لكي ينسجم الراوي بالفصلين اللذين أفرد بهما مع بقية الرواية. لكننا نتساءل: هل يساند النص الروائي مقولتنا الأخيرة عن الدرهمي؟ ويمكننا أن نجيب بنعم، حيث نجده يقول "بدأ حمد السويلمي يثق بي أكثر. رفضت عروضاً للرشوة عدة مرات. أخبرته بما حدث، فربت على كتفي وقال: ثقتي في محلها يا ذياب! أنت عملة نادرة! لكن إلى متى سأبقى عملة نادرة؟ ولِمَ يذهب كل المال إلى بطن حمد السويلمي؟" (ص 60). فلماذا رفض الدرهمي الرشوة أولاً؟ ولماذا قبلها أخيراً؟ أليس تأويلنا معقولاً هنا؟

على أن محمد عبدالملك كان متفوقاً على كل أولئك الرواة بمعرفته بالنهاية التي كانت تنتظر الرواية، ولكننا نرى كيف استطاع محمد عبدالملك أن يتخفى خلف كل أولئك الرواة بفنية حرفية،

خصوصاً البطل (فهد)، الذي امتد سرده للأحداث على مساحة كبيرة من الرواية دون أن يظهر الكاتب باعتباره رواية. وهذه الحرفية أعلى في حالة زهرة، حيث ضمير المؤنث الظاهر في الرواية، وهذه الحرفية التي تكلمنا عنها هي ما ترك المجال لشخوصها أن تنمو في دوائر القلق، والإقدام، والإحجام، والصراع النفسي بين الرغبة الجامحة في اقتحام المجهول، وبين محدودات الواقع، بين السمو، والسقوط، لنحسّ بأن هذه الشخصيات هي شخصيات حقيقية، ذات لحم ودم، ومقنعة لنا باعتبارنا قراء، على الرغم من قيام تلك الشخصيات وحياتها في المتخيل السردي، وهو ما تستهدفه اللعبة الإيحائية للسرد، وهو ما يكشف عن البعد المعرفي للكاتب في هذا العمل.

دلالات في موت الضحاك

هل يمكن أن نحمّل العمل السردي الذي بين أيدينا تبعات تلك النظرات التي يمكن أن تتسرب من رؤى الكاتب لحالة الإنسان المكافح في سبيل القيم العليا في داخل المجتمع (كمحاربة الطغيان) مثلاً، كما أشارت الرواية، وأوردناه فيما سبق، ونظرته التي تتسم بالسلبية التي تحكم بالهندسة الواعية لمسار العمل الروائي، الذي يرسم دروب هزيمة البطل الروائي (فهد الربيعي) أمام الواقع الذي يجعله ينتهي في الخاتمة بسقوطه الأخلاقي، حين يلاقي

نفسه -بعد أن سكر- أنه بات مع امرأة أخرى غير المحبوبة؟! ربما تشترك في دلالتها الداخلية مع موت الضحاك، الذي شكل موته خاتمة الرواية كما أسلفنا، والذي حمله محمد عبدالملك دلالات خفية يمكن أن تكون متوازية لسقوط البطل الأخلاقي، وموت الضحاك الذي كان يمثل ضميره الحي الصاخب، وغير المبالي بالعواقب، والذي -بموته- مات شيء ما في داخل البطل. هل هي زهرة؟ أم هو الزهو الداخلي بالقدرة على الاستمرار؟ هل نحن أمام عقيدة ترى الإنسان على أنه مستسلم لقدره الذي يقوده نحو التخلي عن كل ما هو إنساني فيه؟ أم هو موت الإنسان القديم، وبعث إنسان جديد، قادر على الصمود في واقع متلاشٍ؟ هل نحن أمام رمزية قاهرة تحيط بالعمل، لتشير إلى زهرة على أنها الوطن المحبوب الذي غادر إلى الآخر؟ كلها أسئلة نتركها للمسات الآتين.

إشارات عابرة

فن الرواية حياة قابلة للتوالد، والنص قابل للقراءة، واعادة القراءة، مرات ومرات، يمكن من خلالها أن تتفتح أزهار المعرفة بالنص الذي أمامنا. وكلما درس النص، كلما كان أجلى له. ولمن سيحاوله بعدنا ما حاولنا، يمكن أن نشير إلى جوانب من الرواية تستحق الدراسة للمهتمين بالأدب البحريني، مثل

التراكيب اللغوية في الرواية، التي نعتقد أن محمد عبدالملك لم يشتغل عليها بشكل كافٍ لتعكس حالة الحب الرومانسية في السرد الروائي، والعلاقةً بين الصفات والأفعال، أو ما يسمى بشعرية القص، وجماليات المكان في الرواية، ودلالات الأفعال الزمنية، أو تشكيل الفضاء الزمني في المتخيل السردي عند محمد عبدالملك بشكل موسع، والعلاقات بين شخوص الرواية، ولا بأس من ظهور تأويلات جديدة ممتدة ومغايرة لما اقترحنا في هذه الورقة، وربما تدرس من ناحية تأويلية كما في دلالة الليلة في الرواية. كما يمكن دراسة الرواية من الناحية النفسية، لما تكتظ فيها من مشاعر إنسانية فياضة بالحب والصداقة، وغير ذلك. وحتى عودة لقراءة أخرى، نتمنى أن تحظى بالدراسة من قبل المهتمين.

محمد عبدالملك يكتب مذكرات الحلم في درس السعادة

د. فهد حسين

لا يخفى على أي متتبع لعالم السرد القصصي معرفة أن القصة تلجأ إلى عملية السرد والقص والحكي لوقائع وأحداث وشخصيات وذكريات، ولا تأتي هذه السرديات إلا من خلال دافع يستفز الكاتب لكي يقول شيئاً، ما أو يكتب عن حالة ما، ومن خلال حافز يحفز المتلقي المتطلع إلى معرفة تلك القيم المضمونية والفنية في العمل الذي بين يديه، ويسعى إلى أن يكّون معه علاقة مبدئية، لتتحول فيما بعد إلى علاقة معرفية متينة. وكلما كانت القصة تقترب من الواقعية أو تحاول المساس بها، أو محاولة الاتكاء على بعض الأحداث التاريخية التي تهم المتلقي نفسه، فإنه بالطبع سيكون أثراً إيجابياً عند المتلقي إذا استطاع كاتب الأثر القيام بدوره الإبداعي. وهذا ما حاول الكاتب محمد عبدالملك أن يقدمه في مجموعته القصصية (درس السعادة) الصادرة في 2005، بعد ثلاث سنوات من صدور مجموعته القصصية (غليون العقيد).

وقد ضم الكتاب بين دفتيه اثنتي عشرة قصة قصيرة، سعت كلها إلى طرح بعض القضايا التي يعاني منها الإنسان في خضم التناقضات المعيشية في الواقع الاجتماعي، إذ أمست هذه القضايا

في المجموعة علامات واضحة وجلية تمظهرت بين القضبان الحديدية والزنازين والتحقيقات، وبين المعاناة اليومية من الظروف التي تتكالب على المرء جرّاء تعقد الحياة وتعكير صفو العيش، لذلك راح البعض يهرب إلى علاج الحالة بالهروب ذاته، بمعنى يحاول الاختفاء وراء التجلي الذي يظهر من خلال الاختفاء نفسه. وبقراءة قصص المجموعة، وبالتأمل في خيوط العلاقات التي نسجها الكاتب داخل المجموعة وبين عوالم النصوص ذاتها، فإنك تبدأ بالبحث عن مدخل نشرع فيه بالكتابة والتحليل، وعبر هذه العلاقات النصية بعضها البعض تأخذك هذه المجموعة في استغراق جميل وملامسة لخيال لغة تتبري لذات المتلقي تبيّن أنها قصص تتدرج تحت علاقتين أساسيتين مع الرجل، وفعل الذات الذكورية المسيطرة على فضاء هذا النسيج القصصي المهتم بمكونات البناء السردي، مثل تلك الأصوات الإنسانية الذكورية والأنثوية التي تعالت وتمظهرت بين البنية الزمنية والبنية المكانية،وهاتان العلاقتان هما:

1. علاقة الرجل بالمرأة، حيث برزت هذه العلاقة في قصص (سجناء – امرأة – طباع الأغنياء – حزام العفة – سكتة قلبية).
2. علاقة الرجل بالحرية وبالطاعة العمياء، وبرزت في (درس السعادة – القلعة – أحاديث البكم - يمشي والمبنى فوق ظهره

- الزنجير لا يهدأ شمالاً - الرجل النائم - حديقة نوف).

الصوت الطاغي

لقد كانت العلاقة بين الرجل والمرأة إبداعياً يشوبها نوع من الازدواجية حيناً، والتناقض حيناً آخر، والسيطرة حيناً ثالثاً، فالرجل العربي لديه الطموح والتغيير والتغني بالمستقبل في الوقت الذي لا يستطيع الخروج من انغماسه في الماضي والموروث، وهنا تكمن الازدواجية عند الرجل الذي يقف حائراً بين الموروث الذي صاغ وكون ثقافة المجتمع، وبين الواقع المتجدد الذي راح يفرض نفسه. وفي حين كانت الذات الأنثوية تلغى من خلال السلوك الذي يقوم به الرجل، كانت في الوقت نفسه محاولات المرأة عبر الكتابة المتنوعة، ثم الانطلاق نحو الفعل الإبداعي ذات صبغة إلغائية لذات الرجل؛ لأنها سعت إلى هدم ما بناه الرجل من نجاح فردي واقتصادي في المجتمع مما جعل العلاقة بين السلطتين (سلطة المرأة وسلطة الرجل) غير مستقرتين في التعاطي مع بعضهما البعض، وهنا نتساءل أيهما يريد وضع القناع على وجه الآخر حتى لا يمنع مشاهد السلوك الممارس؟

كما نرى أيضاً الكثير من كتابات الرجل الإبداعية مشحونة بسلطة ذكورية وتقييد للمرأة التي وضعتها بعض الكتابات في زاوية تتصف بالضعف والدونية ، وساعد الرجل / الكاتب في هذه البنى

الاجتماعية التي أوجدتها الثقافة السائدة في المجتمع، ثقافة المهيمنة الفحولية حتى غدت المرأة ليست الخليجية فحسب، بل العربية أيضاً إلى فترات ليست ببعيدة تسير وفق الواقع المعيش، ووفق متطلبات سلطة الرجل، لذلك تراها حبيسة المنزل، ومحاصرة بين الجدران والغرف والمطبخ، وبين الأطفال والمسئوليات الروتينية، ولكن هل للمرأة دور في هذه المحاصرة؟ ألا تكون المرأة مساهمة بشكل مباشر في تحمل المسئولية مع الموروث الثقافي وسلطة المجتمع وسلطة الرجل.

وفي الجانب الآخر نرى الكتّاب الذين لم يقفوا كثيراً مع كتابات المرأة، ساهموا بصورة غير مباشرة في جعل النظرة تجاه المرأة تأخذ منحى الاشتهاء والجسد، كما ذكر ذلك كتاب روائع من أقوال الفلاسفة: " ألم يقل جوبار: المرأة أحلى هدية خصّ الله بها الرجل، ألم يقل ماريشال: المرأة كتاب مفكك الأوراق، غلافه خير منه، فلا عجب إذا فضل الرجل قراءته ليلاً، ألم يقل سقراط: المرأة مصدر كل شر" ص27-25. والكاتب محمد عبدالملك طرح العلاقة بين المرأة والرجل وفق الثقافة السائدة في المجتمع ومخزون الرجل التراثي معاً.

أولاً: علاقة الرجل بالمرأة

وضع الكاتب المرأة في دائرة مغلقة، وجعل الرجل يسبح في

الفضاء حول محيطها منبرياً للانقضاض داخل المحيط، وفارداً عضلاته الجسدية والنفسية والمادية، مما وضع الكاتب المرأة في حالة من المعاناة الشديدة المتعددة وهذا انعكاس للواقع المعيش، حيث المرأة تعاني معاناة مجتمعة تكمن في علاقتها بالآخر (الرجل "أب/ زوج/ أخ "والمرأة" أم/ أخت/ ضرة/ عمة" والذات والمجتمع) وفي حرمانها المشاركة المجتمعية الإنتاجية اجتماعياً وسياسياً وثقافياً بالقدر الذي ننادي بأحقية حصولها على المكانة المتساوية مع الرجل.

وهذه ليست محلياً أو إقليمياً، بل عربياً أيضاً حيث تعاني المرأة من أزمة هوية وأزمة ارتباط مع الذات والآخر، لأنها مرتبطة بالآخر مادياً واقتصادياً، وفي بعض الأحيان مرتبطة ثقافياً، أي أن الرجل هو من يفكر عنها ويقرر نيابة بدلاً منها، ليس رضاءً وإنما سلطة. وهناك أزمة قيد ضمن الأطر المكاني العام المحكوم بالعادات والتقاليد والأعراف التي قد تعيق حركة الزمن وتطوره عند المرأة في محيط تغيير الثقافة التي تسيدت ردحاً من الزمن ولاتزال في العديد من الدول العربية خاصة المناطق النائية، لذلك لم تستطع بعض النصوص الذكورية إنصاف المرأة من كل نلك التبعات المضطربة ذات العلاقة الوثيقة بالمرأة وبمكونات المجتمع، مما زاد من اختناقها وحصارها في المكان والزمان والسلطة الثقافية المحكومة بأحادية الجانب.

إن بعض الكتابات التي تتناول المرأة هي في الأساس تسعى من دون وعي إلى وأد الأنثى بوصفها ذاتاً مرة، ووأد الأنثى بوصفها كاتبة مرة أخرى، وكما قال جورج طرابيشي: إن العالم محور الرجل لذلك هناك قوة في البناء الفني، والذات محور المرأة لذلك تبرز جمالية العاطفة، وبمعنى آخر فالنتاج النسوي يهتم بدغدغة المشاعر والعواطف، وهذا يؤكد الوعي النقدي في المجتمع الثقافي والأدبي آنذاك، وقد يصل الأمر بهذا النوع من الوعي ثقافياً ونقدياً إذا قيدنا أنفسنا نحن الكتاب بموروثات الكتابات النقدية التي حرمت المرأة من حقها الثقافي والإبداعي في الوقت الذي هو والحس الثقافي الذكوري صنوان.

أولاً – 1: السجناء والمرأة

تتناول قصة (سجناء) حالة مجموعة من المعتقلين في زنزانة واحدة بسجن القلعة، ومهما تباينت توجهاتهم وأفكارهم فإن ظروفاً واحدة تجمعهم – وهذه طبيعة الاعتقالات وأمكنتها المغلقة – في هذا المكان المظلم حيث "أطفئت الأنوار وساد الظلام" ص7، المكان الذي يتميز بنافذة واحدة صغيرة في أعلى الجدار.. تلك "النافذة الصغيرة التي تعلو قاماتنا" ص7. كما أن القصة تصور طبيعة هؤلاء المعتقلين وهم ينتظرون الأمل الذي زرعوه في متخيلتهم وفكرهم، هذا الأمل الذي رأوه خارجاً من صلب

هذه النافذة فـ "عندما يأخذنا الظمأ إلى الضوء" ص7، الذي كان مرسوماً في تلك العلامة الخارجية وهي المرأة المارة في الشارع المحاذي للسجن، وتكشف عن مصدر قلق وارتياح نفسيين في وقت واحد، فيقول أحد المعتقلين " رأيناها بعينين سوداوين مرتجفتين واسعتين مستثارة بشغفنا وحنيننا ولهفتنا مبتسمة لهذا الاشتهاء الذكوري" ص10، وكأنهم يؤكدون قول الشاعر العربي الذي يقول:

إن النساءَ رياحينُ خُلقن لنا
وكلُنا نشتهي شمَ الرياحينِ

حيث يحاول المعتقلون النظر إلى المرأة من خلال النافذة العالية على الرغم من السقوط المتكرر لهم لعدم وجود مكان يستطيعون الارتكاز عليه في أثناء محاولاتهم الصعود والتمتع بالنظر والرؤية للخارج، فهم يرون كل شيء جميلاً حين يخرج من مكانه ويبتعد عن حالته وطبيعته فـ "صار القفز في حد ذاته ممتعاً وكانت ذروته الأخيرة ونشوته النهائية هي الوصول إلى الضوء الصغير للنافذة" ص9. وتبيّن هذه القصة الحالات النفسية التي تسير مع المعتقلين تجاه كل شيء في الحياة.. هذه الحالات النفسية هي دلالات الأمل الذي يرافق المعتقل داخل سجنه، فالأمل برز من خلال الرغبة في تلقي الأمل المرجو عبر الضوء القادم من النافذة سواء

أكان ضوء مصابيح القابع في الخارج المجاور للسجن، أم هو ضوء الشمس المرسل إلى هذه النافذة، فهو العطاء الداعي للبقاء والتمسك بالأمل والتواصل مع العالم الخارجي حيث "تصدر الشاحنات الكثيرة خلف شارع القلعة أصواتها فنتذكر أننا ننتمي إلى هذا العالم" ص7.

كما أنّ هذا الأمل قد تمظهر في رغبات المعتقلين بالنظر إلى الكائن الآخر من البشر، فهم كتل بشرية وعواطف وغرائز وميولات وتطلعات، والحرمان الذي وقعوا فيه كان نتيجة القيد المادي الإجباري المغلق المفروض بقوة الغريزة في خلق رغبة التطلع إلى المرأة بوصفها أنثى فـ "في اللحظة التي يغرد جوعه للأنثى ويحلق بجناحيه يسقط" ص10، وهذا السقوط عند المعتقلين لا يعني لهم إلا محاولات النظر إلى هذا الجسد المتمايل المغطى وهم في حالة انتشاء، وإلى الشغف اللامحدود الذي يحدوهم ويدغدغ غرائزهم تجاه جسد يرغبون في كشف تعرجاته "وهبط صدرها الريان وظهر بين فتحة الثدي مكتنزاً ورخواً" ص13، وكأن ملابسها هي التي كشفت هذا المستور، حيث الثياب في بعض الأحيان تكون أكثر إثارة من العري نفسه، ويقول صلاح صالح في كتابه سرد الآخر: "القناع يتعمد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنعة – المستشفة" ص161، كما يدلل برنارد شو حول ثياب المرأة إذ يقول "أن

ثوب المرأة مثل الخطبة السياسية، أما أن يكون طويلاً ليحوي الموضوع، أو قصيراً ليثير الانتباه" وهذا ما حصل عند السجناء حين كشف جزء من صدرها بعد ميلان جزء آخر من الثياب عن جسدها العلوي. وهذا ما يؤكد أن العلاقة بين الرجل والمرأة هي علاقة ذكورية وأنثوية، علاقة تحمل بين طياتها ميلاد الحياة، والنماء والحب والأمل، فالمرأة هي التي تعطي للحياة طابعاً خاصاً فواحاً وفكراً وحضارة لكي تبقى طاقات العالم عاملاً فاعلاً في التطور والتطلع والبقاء عاطفياً وفكرياً.

أولاً - 2: سعادة الزواج في البكم

أما في قصة (امرأة) فهي تحكي قصة شاب حاول التقرب إلى فتاة جميلة في مقتبل العمر لها قوام متناسق، فرض عليه الجلوس معها؛ لأنها لم تمانع جلوسه على طاولة واحدة من خلال الابتسامة التي رسمتها على شفتيها، "حرك يده ليسألها بارتباك أول الأمر، تلاه شعور بالغبطة ثم انسابت مرحبة على شفتيها" ص41. ويزيد إعجاب الرجل بالمرأة لأنه عرف ما يميزها عن باقي النساء، فهي بكماء حيث كانت الإشارات والعلامات والإيماءات هي اللغة التي تخاطب بها النادل، "عرف أن المرأة بكماء عن طريق النادل" ص41، وهذا ما رفع من رصيد الإعجاب والتمسك بها، فهو لا يحب الثرثرة النسوية، والصراخ والكلام داخل البيت بسبب

ومن دون سبب، فهو شاب "لا يريد امرأة ثرثارة، أسوأ ما في المرأة لسانها.. لا يريد غير الطاعة" ص41، وكأنه يؤكد أن قلة كلام المرأة يرفع من قدرها وشأنها. هذا بالإضافة إلى اعتقاده أن الثرثرة لدى النساء قد يصل الأمر بهن إلى نسج علاقات غرامية محرمة مع الرجال لذلك "لا يثق في النساء الثرثارات فذلك مدعاة للانزلاق إلى علاقة محرمة مع الرجال" ص41، أو كما كان يقول برناردشو أيضاً "أن الثرثرة حلية من حلي المرأة البراقة، تلك الثرثرة التي تجذب الانتباه وتسر النفوس"، بل كانت رغبته تجاه هذه المرأة بالذات لإيمانه بأن صوت المرأة عورة أيضاً" ثم أن صوت المرأة محرم" ص41.

ومن هذه الإشارات التي تتصف بها المرأة التي يريدها فإن حياته ستكون سعيدة، وما على المرأة هنا إلا أن توافق لتصبح زوجة له حيث هذا العجز اللغوي سيجعلها معتمدة عليه في كل شيء، وستخلص له، ولكن النظر إلى المستقبل وتطلعات الحياة الزوجية من دون لغة تخاطب لفظية قد يفسد العلاقة خاصة تلك التي بنيت على مصادفة وليس بناءً على علاقة حب بين الاثنين، لذلك برزت بعد زواجهما بعض الإرهاصات حيث كانت رغبة الرجل أن يسمع شيئاً ما صادراً من زوجته، غير أنه بعد الزواج واستمرار العلاقة بينهما بدأ يفكر في مفردات الحب، وجمل العشق، والوله الذي يريد أن يسمعها من المرأة بصوت

صاخب ومعلن فـ "في الحب يتلّون صوت المرأة ويظهر بكل الطبقات الموسيقية، يحب أصوات النساء في تلك الحالات حين تقول له المرأة أحبك أحبك" ص45. ولكن الصمت في غرفة النوم بات مخيفاً.

وهذا يكشف مدى المعرفة التي قد تشربها هذا الشاب من تراثه وثقافته وأعراف مجتمعه، إذ أنه لا يعرف طبيعة العلاقة مع النساء عامة، والمرأة بوصفها زوجةً على وجه الخصوص، فالقصة تعطي دلالة عدم المعرفة، وقصور في فهم دور المرأة داخل البيت، وعلاقتها مع الرجل، والمجتمع الخارجي، فمكانة المرأة في الحياة تساوي مكانة الرجل، فكلما توازن دور الرجل والمرأة في البناء والتطلع والتطوير كلما كان المجتمع في حالة استقرار، ولكن لعدم القدرة على معرفة عوالم المرأة الداخلية هي التي أوصلت هذا الشاب إلى هذا الموقف الذي بات حائراً، والسؤال يكمن في لو أن المسألة عُكست والبكم كان عند الرجل ماذا ستكون حال المرأة/ الزوجة .. تلك المرأة التي ترغب في سماع الآهات وهي تخرج متعطشة من الرجل؟

أولاً – 3: المال ولعبة الزواج

وفي قصة (طباع الأغنياء) تبرز القصة العلاقة الزوجية، وكيف أن الزوج يتزوج من امرأة ثانية ثم يكتشف أنها على علاقة

بشخص آخر مما يؤدي إلى توقف قلبه عن النبض والحركة إذ " قيل أن الزوجة الجديدة خانت الزوج المفجوع فسكت قلبه" ص69، وما أن عرفت الزوجة الأولى الخبر تدخل هي في غيبوبة، "هكذا صعقها الخبر فلم تسمع العويل الذي ارتفع إثر سقوطها في المنزل" ص69. وبدلاً من الحديث بين الناس عن الموت وما أصاب الزوجة الأولى راح الحديث يصدح، والحكايات تنتشر، والأخبار تتناقل، والدعابات تعلو بين الحين والآخر عن هذه العلاقة الزوجية والخيانات التي تحدث وتطرأ في خضم العلاقات الزوجية المستقرة وغير المستقرة، ثم كيف أن الزوج رأى زوجته التي تزوجها في السر في هيئة امرأة عارية مع عشيقها على سرير نومهما" قالت التحريات أن الزوج العجوز رأى فتاته على هيئة فاضحة مع عشيق في عمرها على سريره" ص69. وهكذا تطرح القصة بعض القضايا الاجتماعية ذات الأهمية بالنسبة إلى واقعنا المعيش، مثل: تعدد الزوجات والمشكلات التي قد تحدث بسببها، سرية الزواج الثاني أو الثالث لعدم قدرة الحياة الزوجية الأولى على المكاشفة والحوار المتمدن، ظاهرة زواج المسنين من الفتيات الصغيرات، "إن الزوج متزوج في السر من فتاة صغيرة" ص69، بل رغبات الصغيرات أيضاً في اصطياد الرجال كبار السن لاعتقادهن أن مصير هذا الرجل الموت القريب، والفوز بالتركة وبنصيب من الإرث، خاصة أن

هناك الكثير من الفتيات الصغيرات يرغبن في متابعة الموضات والأزياء والماركات في الوقت الذي لا تتمكن هذه الفتاة أو تلك من تحقيق هذه الأحلام الوقتية، وتلبية الحاجات الكمالية الاستهلاكية إلا من خلال هذا الزواج غير المتكافئ، وفي الوقت نفسه السعي إلى تكوين علاقة عاطفية مع شاب من عمرها لذلك أكد الكاتب على هذه الظاهرة حين ذكر السارد قوله "شوهدت العشيقة الصغيرة مع زوج المستقبل في رواق مقهى ليلي خافت الأضواء .... " ص70.

وقصة (سكتة قلبية) تعطينا معنى العلاقة بين الزوجة وعشيقها أيضاً كما هي في قصة (طباع الأغنياء) حيث تدور حول قتل زوج مسن بتخطيط من الزوجة وعشيقها، ويدخل في لعبة الاتهام رجل آخر يُعذّب أشد العذاب حتى يهذي ويقول ما يريده المحققون من اعترافات، ولكن الموت كان حليفه بعد تكرار حالات الإغماء، جولات من التعذيب، غير أن الجاني يعترف بجريمته" جاءنا رجل إلى المخفر قبل قليل واعترف باقتراف الجريمة.. قال أن ضميره أنّبه كثيراً فجاء ليعترف. لم يستطع النوم منذ وقوع الجريمة. اعترف بكل شيء، كانت هناك علاقة عاطفية بين الجاني والزوجة، واعترفت بهذه العلاقة باشتراكها للتخطيط على القتل.. وقد تركت الباب مفتوحاً" ص102، وهذا ما يعطينا مؤشر سقوط المرأة في أعمال لا تخجل منها ولا

تراها قبيحةً، لذلك أعطت قصة طباع الأغنياء أنموذجا آخر لهذا الفعل، وتحديداً حينما رأوا الفتاة وهي تتأبط الشاب في مقهى ليلي .

وهذا ما يكشف تلك الرغبات الدفينة عند المرأة تجاه علاقتها بمن تريد من الرجل الطاعن في السن، أو الرجل الغني، حيث تحاول المرأة كما رسمها الكاتب البحث عن ملذاتها التي هي أي المرأة على يقين بأنها لا تتحقق إلا باصطياد هؤلاء الرجال، فهي لا تهتم ولا تكترث بعادات المجتمع الرفيعة ثقافياً وحضارياً وأخلاقياً، تلك التي تصون حقوق الرجل والمرأة معاً بقدر ما تهتم بكيفية الوصول والاستحواذ عبر مكوناتها الأنثوية. فالمرأة هنا عندما تسلّم نفسها فإنها تنتظر مقابل هذا التسليم، أي أن الفتاتين حينما أقبلتا على الزواج من هذين الرجلين في قصتي طباع الأغنياء والسكتة القلبية كانتا على علم بأنهما سوف تجنيان بقدومهما على الزواج بما هو أكبر وأكثر من هذه التضحيات، التي لم تستطع المرأة العادية الحصول عليه طوال حياتها.

أولاً – 4: رجل مأساوي الذكريات

وتأتي قصة حزام العفة لتتناول حالة نفسية يعيشها الزوج نتيجة ممارسات كان يمارسها ثم أسقطها على زوجته حيث الغيرة الشديدة المرضية التي تسربت إلى تركيبته الفسيولوجية والحياتية

بعد العلاقات التي كونها مع العديد من النساء المتزوجات. وتشتد الغيرة عنده تجاه زوجته لأنه كان على علم بما تقوم به النساء اللاتي يعاشرهن ويضاجعهن وهن يكذبن على أزواجهن فيقول: "لا أثق في أي امرأة، كل امرأة خائنة بالفطرة، وعندما تزوجت فمن أجل الخلفة فقط وتحت إلحاح أهلي" ص85. وبهذا فالقصة تطرح طبيعة الثقافة التي يستقيها الرجل قبل الزواج تجاه المرأة، فالرجل حين لا يعي دور المرأة في البناء المجتمعي وفي تكوين الأسرة تحديداً، فلأن المجتمع رسّخ في بنيته العقلية والثقافية أنه رجل يمتلك القدرة على أن يجعل المرأة مستسلمة له، غير أن الزوجة وكما تبرزها القصة أحد الأصوات النسوية التي تعتقد بأنها لا تبلغ غايتها إلا حينما تمتلك الإحساس بأن الرجل فرح لما قدمته له سواء بدلالة السكوت أو الخنوع أو الرضا.

إن كثيراً من الرجال ينظر إلى المرأة بوصفها جسداً وأنثى للمتعة، لذلك ما حدث للمرأة/ الزوجة هو نتيجة طبيعية لممارسات الزوج قبل الزواج "عشيقاتي كن يلعبن هذه الألاعيب مع أزواجهن وهن في حضني يروين لي تفاصيلها، نضحك من سذاجة الزوج، الزوج المسكين يصدق ..." ص89. ولشدة ما يعاني منه الزوج قيّد حرية المرأة وأغلق عليها باب المنزل "عند ذهابي أقفل الباب من الخارج وتبقى زوجتي داخل المنزل" ص85، ويستمر الحال المأساوي للمرأة والرجل معاً فراح يتحسس من ضحكاتها أو لعدم

رفع سماعة الهاتف لتخاطبه في أثناء خروجه من المنزل لانشغالها بأمور البيت، لذلك بدأ يفكر في غلق النوافذ، ومنع الضوء، وتجدد الهواء، غير أن هذا المرض الذي غرس جذوره في متخيله الذهني، ومعاناته قرر أن يضع حزام العفة فيقول: "أحضرت حزام العفة وطوقتها به" ص85، هذا الحزام الذي حسم موقف الرجل تجاه المرأة نتيجة مرضه، ذلك المرض الذي سلب حرية المرأة من حقها الإنساني والاجتماعي في محيط الحياة الزوجية.

وفي مجمل هذه العلاقة التي كشفها الكاتب كانت علاقات تؤكد الدونية تجاه المرأة من قبل الرجل، وهنا نعتقد أن الكاتب لم يعطِ المرأة في مجموعته هذه دوراً ثقافياً أو اجتماعياً أو يكشف من خلالهما مكانة المرأة التي ينبغي أن تتبوأها في المجتمع، بل جعلها مصدر رغبة وإشباع حسي وانفعال جنسي كما في قصة السجناء، وضعف وإهانة من قبل الرجل كما في قصة حزام العفة، ومصدر رحمة لرجل غير واع بدور المرأة في الأسرة والمجتمع كما قصة امرأة، وجعلها مصدر غواية وخيانة وتحقيق رغبات دونية كما في قصتي طباع الأغنياء وسكتة قلبية.

وما كنا نلاحظه في هذه القصص بأن ذات المرأة ألغيت من خلال سلوك الرجل وذكوريته، كما نعتقد أن الكاتب بات هو السارد العارف بكل خفايا الحكاية السردية في هذه القصص، أي صار هو محل السارد العارف بما تريده أصوات القصص،

وتلك الوظائف التي يقوم بها كل من الرجل والمرأة والتي تدرك بناء الحدث، ونموه عبر اللجوء إلى الواقع المعيش، والذاكرة والثقافة السائدة في المجتمع، والسؤال يتمحور حول هذه التوليفة في رسم الشخصية النسوية، أي الصوت الأنثوي الذي لم يستطع أن يعلن صوتاً أو رأياً أو حالة رفض أو مواجهة، بمعنى حينما أقدم الكاتب على هندسة الشخصية النسوية، ألم يضع في اعتباره مجموعة من الأسئلة، مثل: ألم يحن الوقت لدق ناقوس التحدي والمواجهة في تغيير عاداتنا وأعرافنا المتوارثة تجاه المرأة وعلاقتنا بها ذكوراً ومجتمعات؟ ألم يحن الوقت لدراسة حالة الضعف التي أوجدها الرجل والمرأة معاً في بناء ذاتية المرأة؟ أم يحن الوقت لنقرأ بتأمل مكانة المرأة في المجتمع؟

إنها أسئلة كثيرة تجاه صورة المرأة من قبل ذكورية الرجل التي لاتزال مانعة التعاطي مع المرأة بوصفها إنساناً فعالاً ومنتجاً في المجتمع. ولكن كيف يقدم الرجل على تغيير فكر ترسّخ عبر عقود من الأزمنة، لذلك لايزال هناك كما يقول عبدالله بو هيف في كتابه القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: "إرتهان في العلاقة بين ذكورية الرجل وإستلاب حرية المرأة ذاتها، فالمرأة مستلبة إزاء ذاتها المسلوبة من الرجل لما يتميز به من سلطة طاغية ومتماهية في الذات المجتمعية" ص200، وعلى الرغم من تلك الدوافع التي لعب من خلالها الكاتب في حبك أحداث

قصص هذه العلاقة، الدوافع التي باتت مصدراً وباعثاً في حركة الشخصيات والأصوات داخل الفضاء السردي التي قادت إلى فعل ما لم تستطع أن تعطي الرغبة في التواصل بين هذه الأصوات والمشاركة بقدر ما أعطت الإعاقة في بناء العلاقة والتواصل معاً.

ثانياً: علاقة الرجل بالحرية والطاعة العمياء

على الرغم من أن الحرية هي إحدى الدلالات والعلامات التي تبرز في وعينا تجاه العالم والآخر فإن هذه الحرية لم تكن عملية بسيطة وسهلة في متناول المرء، بل تحتاج إلى وعي وإدراك ثقافي وفكري، فضلاً عن حاجتنا إلى الحلم والعمل والتضحية والمغامرة، بالإضافة إلى ضرورة احترام الآخر مهما اختلفنا معه وتباين، وهكذا طرح الكاتب العلاقة بين الرجل والحرية في ثلاث قصص، هي: درس السعاة، القلعة، وأحاديث البكم، وكل قصة لها طابع مختلف عن الأخرى سواء في شكل العلاقة أم في تكوينها، ومدى ارتباطها بالإنسان من جهة والحلم من جهة أخرى .

ثانياً – 1: التطلع نحو الحرية

جاءت قصة (درس السعادة) لتؤكد على الإصرار في تحقيق الحلم، وكأن البحث عن السعادة هو في حد ذاته سعادة، فالأطفال الذين لا يبصرون من دون إرادتهم يحاولون حفر سعادتهم في

قلوبهم وقلوب مَنْ حولهم من خلال نشاطهم الدراسي أو عبر مرحهم الاجتماعي أو ضمن مداولاتهم ومناقشاتهم المتواصلة، إذ كانت "أصواتهم تملأ الحديقة الواسعة وهم يمسكون أطراف بعض، وبهذه الطريقة عبّروا عن ابتهاجهم بالوصول إلى المتنزه" ص27. هذا الطابور العسكري في السير والحركة كشفوا من خلاله رغبتهم في النظام والوصول، وتأكيد ما يأملون الوصول إليه وهي الفرحة والسعادة في أثناء لعبهم، هذه الفرحة التي لم تكتف بدخولها في نفوس الأطفال، بل تعدت إلى الحاضرين والجائلين في المكان "واندفع البشر المتنزهون خلف القطار مغمورين بالمفاجأة دون استثناء" ص28. أما القصة الثانية في هذا البعد فهي قصة (القلعة) التي تعبر عن محاولة بعض السجناء والمعتقلين الهروب من السجن المكان الإجباري المغلق، وروتين التحقيق وفظاعة الاستجواب، حيث "رأينا الابتعاد عن القلعة مغامرة لم نحسب حساباً" ص33، بعد نوم في ليل دامس وظلام مخيف ورغبة في مجيء حلم وردي يبعدهم هروباً، هذا الهروب الذي يرونه مكاناً للحرية، وفك قيد، وإنبلاج الضياء، وكسر حاجز الظلام، والسواد الذي قبلت به قلوب المعتقلين، وقيدت به أرجلهم وحركتهم.

ومن يبحث عن الحرية والانطلاق لم يفكر في أبعاد ما قد يصدر أو يأتي فيما بعد، لأن هذه الحرية ذات ثمن، هو الجسد

والنفس البشرية، هو الإفصاح والبوح، هو التلفيق على الغير، وكشف الأسرار، لكن هذه حرية مقلوبة، بمعنى أنها حرية أتت لقيد الآخرين وسلب حرياتهم، ولكن إذا كان الوصول إلى الحرية الحقيقية جاء بنيل الكرامة، وشرف الكلمة، والاسم والتاريخ، فإن الأمل حين يحدوها يكون أملاً ناصعاً وحلماً ورديا، ولكن ليست كل الأحلام الدائرة في المنام باستطاعة المرء تحقيقها أو الوصول إلى حالة مشابهة منها، لذلك لم يستمر حلم هؤلاء السجناء الذين اشتركوا فيه، فقد ذهب مع الرياح، وعلى صوت صيحة الأبواب وحرّاس السجن" وفي الصباح أوقظنا حراس القلعة... سمعنا جلجلة الأبواب والأقفال الحديدية التي يتعمدون ضربها ببعض... لبث الفزع فينا ونحن نيام كان هو ذاك نائب العريف الذي أمرنا بربط قيودنا الثقيلة" ص37.

وكانت القصة الثالثة بعنوان (أحاديث البكم) تصور مجموعة من الشباب وهم جالسون على طاولة واحدة يتجاذبون أطراف الحديث بلغة الإشارة والإيماءة فهم "يتحدثون حديثاً صاخباً ويقاطعون بعضهم البعض.." ص66. فكل من على الطاولة يعرف اللغة المتداولة، وما توحي به حركاتهم وإشاراتهم، حتى النادل تعود على فهم هذه اللغة وتلبية طلباتهم واحتياجاتهم" يتحدث أحدهم إلى النادل الذي وضع أكواب الشاي.. يفهم النادل كل ما يقول حتى التفاصيل الصغيرة .." ص61، بل

كان يفهم ما يرمون إليه من حركات ونكات وضحك، وكأن هؤلاء يمارسون حياتهم بشكل طبيعي، وهذا ما يؤكد الأمل وتحقيقه لا يقفان محصورين على المرء السوي جسدياً الذي يتمتع بكل الحواس يمارس حياته بصورة طبيعية، بل مشاع إلى كل كائن حي يمكنه أن يحقق حلمه بالشيء الذي يريد، فمن يفقد إحدى الحواس لا ترجعه وتبعده عن ركب مسيرة الحياة.

وإذا كانت اللغة بوصفها مفردات وجمل وعبارات منطوقة ومكتوبة، فهؤلاء البكم استطاعوا أن يجعلوا لغة الحركة والإيماءة، هي الحالة الواسطية التي تمد جسور التواصل اللغوي الإشاري بينهم حيث راحوا يستمتعون بكل لحظة في حياتهم، وآمنوا بهذا العلاقة التي تربطهم بها وهي لغة الإشارة. ولأن دلالة القيد كانت بارزة في المجموعة سواء إن كان مادياً كما هو في السجن والبيت، أم معنوياً وهو الذي تمثل في فقد البصر أو النطق، ولكن المراد هو مدى معرفة حالة الإحساس تجاه الآخر، والنظر إليه كما هو في عملية القيد ضمن حالة المجتمع والثقافة المجتمعية التي تسربت في جسد العقل الرجولي من ناحية، وطغت على بنية المجتمع من ناحية أخرى، فقد جاءت علاقة الرجل بالقيد في المجموعة تحديداً في قصة يمشي والمبنى فوق ظهره التي تمظهرت في نتيجة الإصرار والتحدي حيث

كانت نتائج العصيان أو عدم الرغبة في البوح بالأسرار، فالسجين يتحمل مصاعب التحقيق" بعد ترميم آخر استغرق أسابيع في المستشفى عادت ضلوعه إلى مثواها واستعاد عينه وامتلك أنفه المرمم بالجير واستقرت عظامه" ص50، والإهانات وطرح الأسئلة الاستفزازية ويتقبل الطعنات المعنوية، بل ويتحمل أن يكون ضحية في مستشفى ما يعالج من الكدمات والضربات، ولكن السجناء ليس سواء، وقوة التحمل والصبر ليست واحدة، فهناك من وقف صامداً حتى النهاية إما الإفراج أو الموت أو البقاء في السجن حتى إشعار آخر، وإما السقوط والاعتراف على النفس وعلى الآخرين صدقاً أو كذباً لكي ينجو مما هو فيه.

وهذه قضية يعرفها المعتقلون والسجناء عامة ومن عمل في الشأن العام تحديداً، ولكن السؤال هل كل من حاول تبديل جلده واسمه وتاريخه في أثناء الاعتقال والتحقيق نطلق عليه صفة المتخاذل أو البائع أو ما شابه ذلك من نعوت؟ أم نعطيه العذر لأن المكان والحالة والقدرة على التحمل تختلف من شخص إلى آخر؟ أما قصة الزنجير لا يهدأ شمالاً: فهي تكملة لحالة القصة التي سبقت فليس التعذيب والتحقيق والاستمرار في المطاردة والاعتقالات المتكررة إلا حلة في المجتمع يرسمها الأفراد الذي يحلمون أن ينالوا الحرية وفك القيود التي أعطبت

الحياة وحركة المجتمع وتطوره.

ثانياً 2-: العلاقة بالطاعة العمياء

إن هذا العلاقة التي بين الرجل والآخر المعنية بالطاعة العمياء نعتقد أنها تحتاج إلى كشف بعض رموز القصتين بناء على عملية التأويل والدلالة والرمز. حيث رأينا أن الكاتب حاول طرح قضية تبدو هي من أهم القضايا الاجتماعية في حياتنا اليومية، تلك الحياة التي غلفت بغطاء من الطاعة العمياء من دون أن نفكر لمَ هذه الطاعة، وما المردود الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي أو حتى الديني تجاهها، فهناك من يقدم الطاعة كيفما طلب الآمر بها من دون أن يسأل المطيع عن الأسباب حتى مع نفسه، هكذا طرح الكاتب هذه القضية في قصتين اثنتين، هما الرجل النائم، وحديقة نوف، بل جاء الطرح في القصتين بشكلين مختلفين، فالأول يكمن في طاعة الإنسان للإنسان، والثاني طاعة الطبيعة للإنسان، وهكذا نرى في قصة الرجل النائم يصّر أن يغمض عينيه، ولا يريد أن يرى شيئاً في هذا الواقع، الرجل يسير في الشوارع وبين المحال والسيارات من دون أن ينظر إلى أي شيء، فيقول: "أشعر في هذا الشارع بالخطر وأتوقع صدمة مفاجئة في أي لحظة رغم ذلك لا أفتح عيني لأرى ما حولي" ص17. وإصرار الرجل على السير مغمض العينين أجبر الكل

السماح له بالعبور من غير ملامسة الخطر، ففي الوقت الذي يسير بين السيارات والشاحنات كانت الأفواه تكركر وتحكي عنه وهو يسمع ما يقولون" وأسمع ما يدور بينهم وابتسم" ص17.

وكان الاستغراب ليس عند الرجال فحسب بل الأطفال أيضاً لما يتصف به هذا الرجل من قدرة المزج بين النوم واليقظة في أثناء سيره، وأمست هذه اللعبة مكان إعجاب الجميع في المجتمع من الكبار والصغار "كنت أسمع صيحات الإعجاب من حولي، وسعادة الأطفال بهذه اللعبة الطريفة" ص18، بل تطور هذا الاستغراب إلى حيرة الآخر والفعل الذي يمارسه هذا الرجل "لم نعرف بعد إن كان نائماً أم أعمى" ص18، فلو كان أعمى لحمل معه عصا، ومشى ببطء حتى لا يقع، لكن الرجل ليس أعمى بل هو قادر على البصر والبصيرة، ولديه الخبرة التي تؤهله للسير بين المارة والسيارات والشاحنات من دون أن يصاب بأذى، بل راح الأطفال يمرحون بهذا الفعل ومارسوه أيضاً بوصفها لعبة من جملة ألعاب الطفولة البريئة محاولاً تقليد الرجل في المشي وهم مغمضو العيون ثم قلّد الآباء أطفالهم حتى تمادى الرجل في اللعبة أيضاً" رأيت الأطفال يغمضون عيونهم فترة طويلة من الوقت ثم راح الآباء يقلدون الصغار، وتمادت الأطفال عندما شاركهم الكبار في اللعبة، انا تماديت أكثر" ص18.

وهذا يعطي الرجل قدرة أكبر حيث يمتلك التفوق في هذه

اللعبة، غير أن الكاتب يطرح بعض التساؤلات من خلال أصوات الآخرين التي تتلقى إجابات معلبة جاهزة من قبل الناس المندهشين "ما سر هذه الظاهرة؟ إنها الهروب من الحياة، وكيف نهرب من الحياة؟ بقمع الحواس والرغبات" ص19. والتأمل المفصلي في البناء القصصي ضمن حبكة السرد يكمن في الحشد الكبير الذي كان يقلد الرجل ويغمض عيونه بمحض الإرادة، بمعنى هل المرء يترك ما حوله من قضايا مجتمعه المختلفة وينزوي بعيداً عن المشاركة في هذا الشأن أو ذاك حتى لا تتعب حواسه، وتنهك قواه، خاصة أنه يعرف مسبقاً عجزه وعدم قدرته على التأمل، لذلك يفضل سجن نفسه داخل هذا الظلام الذي فرضه عليه بإرادته في ظل الظروف القهرية التي لا يستطيع مواجهتها؟ ولكن من يقوم بالتقليد؟ هل هو في وصف الجاهل وغير الواعي، فالذين كانوا يقلدون الرجل فقد وصفهم السارد متسائلاً: " إلى أي مدى هم جهلة ومساكين وسذج" ص23. وهذه المشكلة تكمن في التقليد الأعمى الذي لا يفكر صاحبه بالنتائج طالما صادر عن شخص يوصف بالولي أو الزعيم فـ "الأولياء يأتون بالمعجزات" ص20. ولأنهم أي المقلدون لهذا الولي ساروا معه على الرغم من رغبته في الهروب من هذه اللعبة والموقف الذي وضع نفسه فيه، وجاءت نتائجه لا ترضيه ووضع الناس فيه، لذلك ساروا معه حتى نهاية النهر حيث يسير، ودخلوا معه النهر في الوقت الذي لا

يعرفون مهارة السباحة" كانت أصوات من خلفي تقول أن الموت في النهر شهادة" ص23، ولكن ما النتيجة، نجاة الرجل من الموت لما له من قدرة ومهارة فنية في السباحة، وبقي المقلدون الطائعون المعيون في النهر" فاض الماء إلى الأعلى واندفعت وقفزت أمواج، سبحت طافياً وغاصوا في أعماقه" ص23.

وفي مقابل آخر تبرز قضية الطاعة في قصة حديقة نوف، تلك القضية التي تخرج من قاع الطبيعة ليس من قبل الإنسان، هذه الطبيعة التي حاول الإنسان أن يغيّرها ويبدّل ملامحها من دون أن تعلن رفضها أو امتعاضها حيث الزحف العمراني الذي راح يمتد يوماً بعد يوم على الأرض الزراعية، بل لا يهم أن كانت هذه الأرض هي مصدر فرح وسعادة للأطفال" ومنذ العصر حتى المساء تتحول حديقة نوف إلى مرعى ومهرجان صاخب لأطفال الحارات الفقيرة" ص77، أو مصدر رزق للعباد، أو ثروة طبيعية للبلاد، أو مزار للسياح، فالرخاء والازدهار والنمو الاقتصادي المتواصل فرض على هذه الأرض الطاعة من أجل التغيير والتحويل من حالة يراها الاقتصاد قديمة وبالية إلى حالة تتصف بالنمو والتمدين، لذلك جاء الفرض والطاعة والتحويل من أراض للفرح واللعب وسعادة البراءة إلى عمارات وبنايات ومبان شاهقة.

ونقول إذا كان العمل القصصي فعلاً إبداعياً يقوم على التخطيط

والرسم بشكل دقيق وواع من قبل الكاتب فهل استطاع محمد عبدالملك في هذه المجموعة أن يصل بالمتلقي عبر خريطة هندسية دقيقة إلى عالم هذه المجموعة؟ إننا نعتقد على الرغم من وجود بعض القصص التي هي عبارة عن حالة من حالات التأمل عند الكاتب، فإن المجموعة في صورتها العامة تحاول أن تأخذ المتلقي إلى عالم الذكريات التي مرت بوصفها حقائق على الكاتب وعنده، وهذه الحقائق والذكريات هي جزء من مرحلة تاريخية مر بها الكاتب والمجتمع. لقد كانت واقعية محمد عبدالملك واضحة المعالم والاتجاهات المضمونية والمكانية والزمانية في كل قصص المجموعة، لما لها من علاقات لتسجيل بعض الحوادث والملامح التاريخية التي مرت على البحرين في فترات متقاربة ومتباعدة في آن، تلك الملامح التي هي جزء من ذكريات الكاتب وتاريخه، لذلك جاء تركيزه في المجموعة على العلاقة المحركة جلّ كيان الرجل ذكورياً وجسدياً واجتماعياً، وهي العلاقات المتجسدة في الآخر/ المرأة- الحرية - القيد - الحالة الحسية والنفسية.

وهذه الواقعية تكمن في التزام الكاتب بطرح قضايا المجتمع المحلي المرتبطة بالإنسان والحياة والمكان، وهي واقعية تقترب بواقعية المتلقي وتحديداً الذي عاصر تلك الأحداث أو كان أحد أفرادها. وهذا ما يعطينا دلالة أن المجموعة تميزت بالشحنات التاريخية المؤلمة المثقلة بالذكريات المبضعة بالجراح والألم والتعب، وما

محاولة الكاتب عرضها في صورة قصص قصيرة إلا نوع من التنفيس والرغبة في إعلانها ليس بهدف تسجيلها تاريخياً وسردياً فقط، وإنما بغرض وأدها أيضاً، فالكاتب أتى بعدد من صور الواقع تجاه المرأة، إذ صوّرها امرأة ضعيفة مستلبة لا تقدر على المواجهة والتحدي والرفض، كما صوّرها متمردة على الأوضاع، ولكن ليس تمرداً متجهاً نحو البحث عن الحرية الحقيقية التي تعطيها قدراً مساوياً أو متقارباً مع الرجل، ونيل كرامتها ومواجهة العادات التي تقيد مشاركتها المجتمعية، وإنما هذا التمرد هو نتيجة قصور في الوعي الاجتماعي والثقافي والتكويني للذات والمجتمع معاً.

وإذا وفق الكاتب في رسم الشخصيات وهندسة بعض الأمكنة وسبك الحكي من خلال تسجيل التاريخ فهل وفق فنياً في سبر أغوار عالم سرد هذه المجموعة؟ إننا نرى من الناحية الفنية أن بعض القصص لم تأخذ قيمتها الممتعة التي تأخذ المتلقي نحو العمل، بل أخذته نحو المضامين والذكريات، خاصة من يعرف الكاتب عن قرب، فالكاتب عرض بعض القصص وكأنها حكايات لم تصل إلى درجة السرد القصصي فنياً وجمالياً، وإنما تاريخية بعض القصص ومضمونها المتوحد في القيد والسجن بوصفه مكاناً مغلقاً إجبارياً تمكّنه من العمل مجدداً لجمعها في عالم سردي آخر، عمل سردي يتوق إلى عالم الرواية. وفي محصلة القول

أن مجموع هذه القصص كانت منطلقاً لنبش الذاكرة والاتكاء على الماضي من أجل بناء مشروع مستقبلي يحدد مظاهر التعامل مع الذات الفاعلة والذوات الأخرى. أما بخصوص فنية التناول لدى الكاتب محمد عبدالملك في هذه المجموعة لغة وأسلوباً فإننا نرى أن لا يكاد يخرج من عباءة الأسلوب واللغة التي عودنا عليها في مجموعاته السابقة (رأس العروسة – غليون العقيد – النهر يجري .... إلخ) من طغيان اللغة المباشرة من جهة واللغة الرمزية من جهة ثانية.

كافكا البحريني

د. عبدالله إبراهيم

لم أجد عملاً أدبيًا عربيًا يتداخل مع الآثار الأدبية لكافكا، ويستجيب لعوالمها، ويحاكيها، وينهل منها، كما وجدت ذلك في كتاب "سلالم الهواء" للكاتب البحريني "محمد عبد الملك"، فهو لا يغفل اسم كافكا في هذه الصفحة إلا ليذكره في الصفحة الموالية، ويتكئ عليه إتكاء المريد حتى أنه يكاد يستعيد تجربة كافكا في العزلة والكآبة والألم، فالكتاب استبطان لعالم كافكا بما جعله عالم عبد الملك نفسه، وهذا ضرب من التملّك الأدبي. وإلى ذلك، فما وجدت كتابًا يضجّ بوصف الوجع كما وجدته في هذا الكتاب، وما صادف أن اطلعت على كتاب سردي يتعرّض لمعاناة الكتابة، بوصفها تجربة مصيرية، مثل هذا الكتاب، وأخيراً، فيندر العثور على كتاب صوّر العزلة وفداحة أثرها في تخريب السوية البشرية، وشلّ إرادة الإنسان، كما ارتسم ذلك في "سلالم الهواء"، وعلى هذا فكافكا، والألم، والكتابة، والعزلة، هي الثوابت الأربع فيه، وما خلا ذلك لا أهمية له، فهو أما استرسال غايته التوضيح، أو نوافل لإشباع الحالات النفسية المتدفّقة تعبيراً عن سخط دائم، أو أنه من الزوائد التي تعج بها الكتابة السردية العربية الحديثة.

والحال هذه، فكتاب "سلالم الهواء" كتاب راكد في أحداثه، مضطرم في تأملاته، وهو بمجمله سجل متبرّم عن الكتابة وشجونها لدى روائي أصيب بمرض عضال، فجعل من خطراته وكوابيسه تغمر العالم المحيط به، وسلالم الهواء فيه هي "سلالم لا ترتفع ولا توصل إلى أي مكان"[1] فتبقي صاحبها في مكانه وحيداً يتآكل إلى أن يصبح عدمًا في فعله ووجوده. وليس غريبًا أن يهتدي محمد عبد الملك بفرانز كافكا؛ فمن شبه المحال أن ينجو كاتب حقيقي من تأثير كافكا؛ فهو خير الممثلين لعالم افتراضي غامض تتحكّم به الأقدار، والأسرار، والصدف، والقوى الغامضة، وفي كلّ هذا حذا عبد الملك حذو مرشده "أعرف أن حياتي تسيّرها قوة خفية مرعبة"[2]، ولأن كافكا لم يعثر على هويته، إذ بقيت شاحبة "بفقدانها أو اضطراب ملامحها"(3) فلا عجب أن يجاريه عبد الملك بقوله "أشعر أنني كائن بلا هوية"[4]، فهي أنيسه، ونديمة، وقرينه، وجليسة.

ولكن لا ينبغي أن تذهب بنا هذه المماثلة مذهب الظنّ السيء، والانتقاص المشين؛ فما لذلك تجرى المقارنات الإيجابية في الآداب، إنما يراد القول بأن عبد الملك اختار واعيًا صحبة كافكا باعتباره محفّزاً له في الكتابة، وشريكاً موازياً له في المعاناة، وليس هذا بغريب على المبدعين القائلين بالتأثّر الفعّال، والآخذين بأسلوب كافكا وأفكاره من كتّاب العالم، فهم يتوزّعون في

أطراف المعمورة، ويتعذّر حصرهم عدّاً، ولعلّ بورخس قد أصبح قاصّاً ذا شأن بتأثير من كافكا الذي كان هادياً له في ذلك، فكان بذلك آخر ممثلٍ لسلالة الكتّاب العظام الذين أصغى إليهم بورخس إصغاءً كاملاً في معظم حياته؛ إذ تفتحت قريحته السردية حال الانتهاء من نقل قصصه إلى اللغة الإسبانية، ولازمه كأنه قرينه إلى آخر سنيّ حياته، فما أن انتهى من ترجمته، وهو على أبواب الأربعين من عمره، عشية الحرب العالمية الثانية، حتى بدأت قصصه بالظهور، ولازمه ذلك حتى نهاية عمره. ولا تُخفى بصمات كافكا على بورخس فيما كتب، فقد تمثّلت بالمتاهات، والأحلام، والأرق، والكوابيس، والغموض، والحيرة، والتكثيف، وشحوب الأفعال السردية، وعزلة الشخصيات، وانقيادها للآخرين، وكان أن امتثل بورخس لأسلوب كافكا، وبراعته في تصوير المتاهة التي يُدفع الإنسان إليها دونما رغبة منه؛ فربما يكون كافكا الاستثناء الوحيد الذي ظلّت صلته قائمة ببورخس إلى نهاية عمره، فهو "النموذج البدئي الأول الذي لم يستطع بورخس أن يتحرّر منه تماماً"[5].

وعلى نحو مشابه سقط راوي كتاب "سلالم الهواء"، الناطق بلسان المؤلف، في عزلة تماثل عزلة كافكا، ونهج على منوال شخصياته الروائية والقصصية المنكفئة على ذاتها تنسج مخاوفها، ومع أن للراوي زوجة، وبيتاً، وأسرة، فلا يظهر إلا وحيداً ليل نهار، ولا

رفيق له سوى آلامه وتأملاته، وارتياده حانة "التنّين" بلا رفيق، واستعداده للموت باعتباره ضحية لجلّاد لم يفصح عن نفسه، ولا أراد الإعراب عن غايته، إلى درجة أظهر الراوي رغبة في إلحاق الأذى بنفسه منذ الصفحة الأولى من الكتاب، حينما صرّح بأنه ينتظر الموت في حبور، بل اعتبر التضحية مبعث لذّة له إذا ما خلّصته من الألم "أستطيع الهزء بالحياة والتنكيل بها، عليهم إعدامي فأنا أكتشف لذة التضحية"[6].

يصحّ القول بأن كتاب "سلالم الهواء" كُتب تحت ثقل الألم الرهيب الذي يعانيه الراوي بسبب تعاطيه علاجاً كيمياوياً ينتظر الشفاء به من مرض خبيث أصابه، ويكاد ينهار من الوجع، ويهلوس، وينزلق إلى دوامات من الغيبوبة، فينحسر وعيه، وتتلاشى مقاومته، وقد انتهك الوجع جسده، وظهر مُرغما على القيام بأعمال لا يريدها، ويعاني مشقّة في معاشرة الآخرين. وفي هذه الحال المتردّية يريد أن يكتب كتابه، ويدوّن تجربته، ويسجّل وصيّته، وملهمه في ذلك كافكا، فيتماهى مع مثله الأعلى حيث تصبح الكتابة هروباً من حياة متعسّرة، ويكافح عزلته بالكتابة، ويسترسل في محاكاة كافكا قائلاً أنه لا قيمة للحياة إنما المجد للكتابة، وكلما زاد ألمه زاد اقترابه من كافكا "صحبتي مع كافكا تكبر"، وحينما يفقد قدرة التميز بين الأشياء يغمره طموح واحد هو أن يكتب كتابه، فيكتشف أنه فقد لغته التي بها يصوغ تجربة الألم

"تغيب الجمل التي تناسب هذا السرد. الكلام ورطة، السكوت ورطة، احتمي، وأرى العيون التي حولي عدوانية"[7]، وتستغرقه مناجاة حول ألمه، وهو يرى تلاشي حياته فلا يمنح اعتباراً لشي ما خلا الكتابة "سجين في قلعة خفية. سجن أراه وحدي في غاية الوضوح، أذوب فيه وحدي. الحياة عبء ليس إلا. إزدراء النفس، تلك التي تقسو بلا اعتبار لأي شيء. عندما تهرب الكتابة وتبدو مستحيلة، يتضاعف بعدي عن الاندماج في الحياة. ترتبط الحياة بالكتابة. عندما أكتب أشعر شعوراً مختلفاً مراوغاً. الحياة إبتذال، تخضع فيه النفس للجسد. هذا هو الخطأ الذي نبتكره ولا نفكّر في عواقبه"[8]. ولا يلبث أن يصرّح "لا يذهب ابتعادي عن الكتابة إلا إلى حظيرة الكتابة، تراودني وتبعث النقاء في داخلي، أشعر بالطهرانية كلما قرأت أو كتبت"[9]. لا تتحدّث الشخصيات الروائية بهذه اللهجة المباشرة، ولا تفضي علنا بهذه الأفكار الصريحة عن الكتابة، إنما الراوي قناع الكاتب الذي ينوب عنه في رسم إطار سردي للوضع المأساوي الذي إنتهى إليه.

ليس ثمة صعوبة في رسم صلة عبد الملك بكافكا، فقد صرّح كثيراً بأنه ملهمه، ومحفّزه للكتابة. ولم يخف شيئاً من ذلك، إنما تباهى به حيثما اقتضى الأمر، وكان كافكا دافعاً له في تدوين تجربة الألم. على أنه ليس من الصحيح القول بأن الأول نسخ الثاني، إنما اهتدى برؤيته لنفسه، وللعالم المحيط به، وحاكاه في تعسّر الكتابة،

وشروطها الصعبة، وفي الهذيان المصاحب لها، وتقمّصه إنسانًا غريبًا عن محيطه، ومنسيًّا في بلاده، وقد اقترب من الانثناء تحت ثقل الوجع، فراح يتفجّع على مصيره، ويتهاوى جسده بضربات العلاج لمكافحة مرض مستعص غزاه، ولا سبيل لعلاجه، وقد وجد ضالّته في كافكا، بل وشخصياته، فلاذ بكل ذلك مما هو فيه، أو أنه وجد في عالم كافكا عالمًا مناظراً لعالمه، فكتاب "سلالم الهواء" ترنّمُ عليلٍ بالمُلهم الكبير" لم أفهم كافكا جيداً. في البداية لم يلفت اهتمامي كثيرا، لم أتوصّل إليه. وأدهش لأن كافكا كان يشكّ فيما يكتب، لكني فهمت صراحة هذا الأمر متأخّراً، لم يلفت كافكا حتى أقرب الناس إليه، يشكّ أن باستطاعته لفت الأنظار. لم تبق لديه إلا الكتابة ليستعيد ثقته بنفسه"[10].

رأي عبد الملك في وصفه لكافكا صائب بالطريقة التي ذُكرت؛ فالطبعة النقدية من الأعمال الكاملة لكافكا، وتتضمن رواياته وقصصه القصيرة، ونبذاً من يومياته، ودراسات نقدية معمّقة عنه، فضلاً عن حواش وشروحات مسترسلة تنير عالمه السردي، في زهاء ألفين وخمسمئة صفحة[11] كشفت ذلك الترحال الغريب لكافكا في عالم الكتابة هروبًا من الحيرة والعجز والخوف، وهو ترحال مؤلم انتهى بأفوله المبكّر بعد أن جعل العزلة والألم خليلين قاتلين له، وصوّر العالم مجازاً مبهمًا تتعذّر معرفته، وفيه يُرمى المرء غفلاً تافهاً، ويترك جاهلاً بالغاية من وجوده، فتتناهبه المخاوف،

وتغمره الآلام، وينتهي غير عارف بما هو عليه، فكأنه منفيّ في وطنه. وهو ما خلص إليه كتّاب عبد الملك في تكريس المشابهة بين الإثنين، فكتابه سيرة روائية تتّكيء على كافكا لتُفصح عمّا تريد من قول محذور، وتجاهر بما هو مخبوء، وفيه ارتسمت حياة الكاتب المتخفّي جزعًا، وخائفًا، ومنبوذاً، ومتردّداً، ومريضًا، ومنعزلاً، ومطارداً من قوى لا شأن لها بشيء إلا مراقبته، والنيل منه، ولم يجد مكافئاً لهذا الضرب من التهيؤات إلا في هواجس كافكا ووساوسه التي عجّت بها كتبه ويومياته؛ فيصدق الاستنتاج بأنه تعلّق "بكافكا وكتاباته، ووجد في بعض ملامح تجربته الحياتية تماهيًا مع حياته، وعونًا في فهم أسرارها، واختراق أسوارها، ومواجهتها بحرية لا تكاد تحدّ"[12]، فمن السهل استعارة أقنعة الآخرين، والنطق بألسنتهم، حينما تُغلق الأفواه عنوة، وتصكّ الأسماع، وتحبس الأفكار داخل نفوس مذعورة.

ظهر التماثل بين عبد الملك وكافكا في سلسلة من التشابهات بينهما؛ فالراوي في كتاب "سلالم الهواء" شبيه بكافكا، وهو عنيد مثله في جعله الكتابة بديلاً للحياة "كنت أكتب رواية تتفق مع الأحداث التي ليس لها تفسير. أتدبّر حالي، وأشعر بارتياح معتكفًا في الغرفة. افتح الستائر بعض الوقت أخاطب النور. يترع قلبي بأحاسيس كثيرة لا تخرج، وأحاسيس أخرى لا تجد لها مكانًا. بلا توقّف أنا انحدر من جبل إلى القاع ولا أحد

من الناس السائرين يمسك يديّ المنفلتتين"[13]. هذا السقوط نحو حضيض لا قعر له، موضوع يتشاطره الاثنان، ويبرعان في وصفه، ويستغرقهما استغراقًا كاملاً، وهو تعبير عن عدم اليقين بالعالم، والشك في كلّ شيء فيه؛ فالحياة رحلة مجهولة لا هدف منها إلا الكتابة، وسوف يواصل عبد الملك، بشخص الراوي الذي يمثّله، الكتابة على الرغم مما تعرّض له من صعاب لها صلة بجسده الذي يترنح بتأثير من العلاج الكيمياوي "سأكتب، لاشيء يعوقني عن الكتابة، لاشيء يبعدني عنها. سأنتظرها بين ألم وآخر، في حراسة الظفر والانكسار، في بواطن كهوف قديمة. أتجاوز ارتعاشي ببعض الكتابة والكلام الذي يتدفّق عندي"[14]. وفيما كان يغالب حاله الصعبة في الكتابة والألم شرع في استعادة تجربة كافكا في كيفية كتابة رواية "المسخ" قائلاً "في رواية المسخ يتفاعل كافكا مع الشعور بالانسحاق، ولا يستطيع أن ينعى هذا الشعور. لا مهرب منه إلا بالتحول إلى مسخ.. عند بوابات كافكا دائمًا هناك رجال غامضون يحكمون حياة الأفراد"[15].

ولعل المشهد الافتتاحي في رواية "المسخ" يكشف جذر تلك المماثلة بين كافكا وعبد الملك، إذ يقتحم رجل بيت "سامسا" المندوب التجاري المتجوّل، ويخضعه لحال ارتياب بنفسه وعالمه "حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحوّل في فراشه إلى حشرة ضخمة. كان مستلقيًا على

ظهره الصلب الذي بدا وكأنه مصفّح بالحديد؛ وحين رفع رأسه بعض الشيء استطاع أن يرى بطنه الأسمر الشبيه بالقبّة مقسّمًا إلى فلقات قاسية مقوّسة كان من المتعذّر على اللحاف، أو يكاد، أن يظلّ في مكانه فوقها، فهو على وشك أن ينزلق كاملاً. أما أرجله المتعدّدة، التي كانت هزيلة إلى حد يثير الرثاء قياسًا إلى سائر بدنه، فقد راحت تتماوج في عجز أمام ناظريه"[16]. وذلك يماثل ما كان عليه وضع الموظف الصغير في مؤسسة مالية فاسدة في "سلالم الهواء" من شعور بالقنوط واليأس "تحيط بي مجموعة من البشر وينظرون إليّ بعدوانية مرعبة. انتقد كلّ شيء، واختبئ في أبعد مكان في نفسي، وأرى عبور الزمن، وذهاب الفطنة. ما أنا إلا مسخ بين بشر"[17]، فيتربّص به في مكر وكيد خصومه الغامضون، كما تربّصوا، من قبل، بسامسا، يضمرون لهما الشرّ معا، ويسدون عليهما سبل الحياة سوية، وحينما يلوذ الراوي ببيته يداهمونه دون أن يعلنوا عن هدفهم ما خلا ترويعه بلا سبب يستحق ذلك العَنَت والمشقّة "جاءوا ذات يوم وهم متهيئون لمفاجأة دسمة. لم أشك قطّ في أنني منحسر عن عن الخارج الملئ بالسخرية. هل عادوا إلى اللعبة؟ فتشوا سريري والحمام وأماكن الملابس والأحذية القديمة"[18].

لم يكتف الخصوم الغامضون بذلك، إنما ضاعفوا في إرهابه بالكلاب التي كانت تتعقّبه حيثما ذهب، أو التي ربطوها أمام منزله ما

جعله أسيراً في بيته "أحضروا كلاباً تتبعني في الظلام، وتنهش هوائي.. أضحت هذه الكلاب مخيفة خصوصا عندما ربطوها عند باب منزلي.. لا أفكر في الخروج من الباب. أسمع نباح الكلاب في الخارج.. ثمة علاقة نسب بينهم وبين الكلاب"[19]. وإذا كان "سامسا" مندوباً تجارياً متجولاً في "شركة يؤدي أصغر ضروب الإهمال فيها إلى إثارة أخطر الرِيب في الحال"[20] فالراوي في "سلالم الهواء" أجير في مصرف يعتمد الفساد في معاملاته المالية، والوشاية بالعاملين فيه، والقوّاد فيه صورة طبق الأصل من خادم الشركة في"المسخ" الذي هو "صنيعة من صنائع الرئيس"[21]، وهو يتتبّع خطى سامسا بالترهيب، ويتركه في حال من هلع "زمجرة الرئيس وتعنيفه"[22]، وهو ما ظهر عليه حال الراوي في كتاب "سلالم الهواء" الذي ترددت في تضاعيف صفحاته إشارات كثيرة عن شعوره بالقهر، والانهزام، ومراقبة الآخرين له، والسعي الغامض للإقتصاص منه.

ولا يكتفي الراوي في "سلالم الهواء" بما وقع ذكره، إنما يقدّم تلخيصاً لحال كافكا كاتباً وإنساناً ليتماهى معه. ويتمنّى، وهو كهل في الأربعين - وذلك هو العمر الذي خُتمت فيه حياة كافكا- لو عاش مباهج الحياة في هذه السن، فللكهولة متعها، ولكن أفول حياته فرض عليه فراق المباهج، فوجد في كافكا الكاره للحياة العائلية رفيقاً له، وقد رمى نفسه في أحضان تجربته، وبذلك

ظهر الراوي منقسمًا بين ألم سكن جسده، ومؤسسة تلتذ بإثارة الرعب في نفسه، وهو لا ينأى عن كافكا، الأنيس الشقي، إلا ليستعيده كأنه دريئة له في مواجهة الصعاب "كان كافكا يخاف. ويشعر بالاحتمالات الخطرة. بلا أصدقاء يمضي أكثر الوقت. إذا لم يكتب فهو رجل فاشل"[23]، ويجاوره مجاورة المريد، ثم يستعير منه بعض أفكاره، فهو يناظره في قسوته "كافكا متمرّد وقاس مع الآخرين. لا يعرف سببًا لذلك. وكلما ابتعد عن الحياة اقترب من عزلته"[24]. وبمكوثه بجوار كافكا نجح في النفاذ إلى تجربة الألم والعزلة التي سقط فيها، وتأدّى عن ذلك أن شغل الكتاب بوصف تلك الآلام، فتعطّلت حركة السرد، وأصبحت الأحداث شاحبة، فليس الغاية رصف مغامرة أحداث إنما استبطان حال الضياع التي أمسى عليها الكاتب.

ومن أجل تأكيد الصلة بين عبد الملك وكافكا أصبح من الضروري المرور على يوميات الأخير التي غطت الأعوام 1910-1923، فهي تصوّر الأزمة العميقة التي عاشها، فقد وجد نفسه رجلاً أعزل في عالم تسيره أسباب مبهمة، فكان أن عبّر عن شعوره بالاخفاق، واللاجدوى، ولاذ بالكتابة معادلاً موضوعيًا لضياع كان يشعر به، فيومياته ألقت أضواء كاشفة على عالمه، ورسمت الاضطراب الذي شمله، وصوّرت عبث الحياة في منظوره، وفقدان المعنى الذي يجعل المرء متصلاً بالعالم، ولكنها

احتفت بالكتابة، وأظهرت الخلفيّات الحاضنة لقصصه ورواياته، والإيقاع الرتيب لحياته المهنية والعائلية، والهشاشة التي تمكّنت منه فانثنى أمامها، فقد "غدا الإحساس بالسلام الداخلي الهش لونًا من الاضطراب، وصارت الرغبة في مجابهة العالم لونًا من التوحد والاستبطان الداخلي، مثلما غدا هاجس الموت مسيطراً نظراً لتنامي حدة المرض وسقوط كافكا بين الحين والآخر فريسة للتعب والإجهاد"[25].

لم يغب ذلك عن الراوي في "سلالم الهواء" فقد كان عارفًا به، فلا بأس من تلبّس الحالة نفسها، وبإزاء وهنٍ تمكّن منه انصرف إلى صوغ جملة من الآراء حول الكتابة وصعابها ومراوغاتها وتحدياتها؛ فالكتابة هي الموضوع الذي يجوز له القول فيه ما شاء، وما سوى ذلك فينبغي مراعاة الحذر فيه، فالراوي مابرح يهرب من آلامه إلى كتابة تنسيه الألم، وكأنه يطمح إلى كتابة استثنائية لكنه لا يستطيعها، فالكتابة امرأة مراوغة "أعرف أن الكتابة تراوغ باستمرار، وتتّصل عندما تريد، تشبه على هذه الهيئة امرأة لعوبًا تحبّ تعذيب عشاقها. وحسنها عظيم بحيث لا نقبل سوى الانجراف في متاهاتها. لم انقطع عن الأمل، لم يفارقني اليأس، أتأرجح بين الإثنين"[26]، ولكنه حينما يقلّب شؤون الكتابة، ويشغل في شجونها، يستعين بكافكا، فهو يساعده في الوصول إلى لمس ماهية الكتابة في حياة الإنسان، ولا يكفيه ذلك إنما يغوص

في حياة شبيهه، ومن ذلك استعصاء الكتابة عليه "كافكا لا يرضى عن نفسه إلا عندما يكتب"[27]. ولهذا يسعى إلى إلعثور على تناظر بين تجربته المرضية والسردية وتجربة كافكا في الألم والكتابة "في الخيال المريض للعيش والبقاء؛ يفكر في الأمور بطريقة مدمّرة. لا يسعه التفسير إلا أن يتذكّر صعوبة الكلام"[28]. وفي تقديره ليس ثمة كاتب أدرك هذه الحال، وفهم أمرها، كما حصل ذلك لكافكا، ولذلك فالراوي ينوب عن كافكا، وينطق بلسانه في وصف حال كافكا نفسه، إلى درجة يبدو حديثه عن نفسه وكأنه حديث عن كافكا. ومعلوم بأن "حياة كافكا هي في أبعادها الكبرى تجسيد للمأساة، وهروب من الحياة إلى الكتابة"[29] وقد عرضت مدوّنته السردية تمثيلاً مروّعاً لتجربة حياته.

اعتبر كافكا رائداً للكتابة الكابوسية؛ فالشخصية المتوجّسة في العوالم الافتراضية لرواياته لا تعرف مصيرها، ولا تفهم الأسباب وراء الضغوط التي تتعرّض لها، ولطالما رأى أن الكتابة هي المانحة للحياة، وبدونها تصبح عبثًا لا معنى له، وتشكّل هذه الفكرة بؤرة حياة الراوي في كتاب "سلام الهواء"، وتجد تجلّياتها في المماثلة بين العالمين الافتراضيين لكل من عالم كافكا وعالم عبد الملك، فلا يخفى التوازي بين المؤسسة المالية التي يعمل الراوي بها، ومؤسسة القضاء في رواية "المحاكمة"، ولا بين غموض مصير الشخصية في رواية "القلعة" وبين التطواف المتعثّر في "سلالم الهواء". ولا

تخفى المماثلة، فضلاً عن ذلك، بين الراوي المريض بداء عضال، وكافكا الذي أصيب بالسلّ فقضى عليه في نهاية الأمر، وإقامة الإثنين في المصحّات، والعلاج بالأدوية القاتلة لا الشافية، وكل منهما أمضى شطراً من حياته موظفًا في عمل شبه مهين، الأول في مصرف، والثاني في مؤسسة إئتمانية.

وجدير بالذكر أن كافكا بعد أن نال شهادة الدكتوراه في القانون، صرف وقتًا في المحاكم، ومنها استمد موضوع روايته "المحاكمة" لكنه سرعان ما عاد للعمل في إحدى شركات التأمين، كما هو حال الراوي في عمله في أحد المؤسسات المصرفية التي مسخته كائنًا شائهًا، فقد كانت هي التي "تقرر عيشه وموته، وتقوّض حريته، وتستدرجه إلى مقاييس تكفل سيادتها، وتفرض عبوديته ولا إنسانيته. وهو، مع كل ذلك، يخضع إليها إذ يرى فيها سرّ وجوده"[30] ليس ذلك، فحسب، إنما استحالت "المؤسسة إلى ظاهرة عصية على الفهم، ويكتنفها الغموض والدهشة والرهبة، ويبدو أن حاجة الانسان إليها ملحّة ومطلقة بتحكّمها في كلّ مقوماته البشرية، فبدونها تتعطل قواه، ويتضاءل وجوده"[31]، وتلك المؤسسة التي يعمل بها الراوي هي نظير الشركات والمؤسسات في روايات كافكا، فهي تلتهم خصوصيات الأفراد، وتهيمن على مصائرهم، ومديروها فاسدون، وتعتمد مبدأ الوشاية للسيطرة على المنتسبين لها، ولا تأبه بمهارات العاملين وكفاءاتهم، وفيها

مخبر يتولّى السيطرة عليهم بالاغتياب والنميمة، حيث يتعرّض الراوي لسوء معاملة، ونبذ، ومراقبة، ويهدّد بالطرد، ولا ترى فيه المؤسسة غير آلة صغيرة في جسم ضخم، وذلك هو بذاته العالم الإفتراضي في روايات كافكا.

لا تغيب المماثلة بين كل ذلك، وما حدث لـ"ك" في رواية "المحاكمة" حيث تقع مقاضاته على ذنب لم يقترفه، وما عرف سببه. وقد حدّدت الجملة الاستهلالية في الرواية وشاية ضده اقتضت اعتقاله، وما يتبع ذلك من انقياده للمؤسسة دونما إبداء أية مقاومة من طرفه "لابد أن أحداً قد افترى على يوزيف ك، إذا اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شرا"[32] لكن هذا لا يكفي، فسرعان ما طرق بابه رجل "طُرق الباب، ودخل رجل لم يكن قد رآه قط في هذا المسكن. كان نحيلاً لكنه متين البنيان، وكان يرتدي رداءً محبوك التفاصيل أسود اللون"[33] واقتيد إلى محاكمة تجري فيها المقاضاة برتابة مملّة عن ذنوب مبهمة لا يدرك المتهمون طبيعتها؛ فالمؤسسة تحيل على المجتمع الحديث في قوانينه وشروطه، ولا سبيل للفرد لأن يعيش في منأى عنه، لكنها حياة مقيّدة بشروطه التي يتعذّر تغييرها، وقد سقط الراوي في كتاب "سلالم الهواء" في الهاوية نفسها التي سقط فيها سلفه الكافكوي باختلاف طفيف بين مؤسسة القضاء ومؤسسة المال، وتشابه كبير في الحال والمآل.

وردت إشارات كثيرة في الطبعة النقدية لأعمال كافكا تشير إلى إحساسه بالعجز واليأس، وهو عجز يتفاقم فيصبح "رغبة في وحدة بلا وعي"(34)، فيكتب "عدم قدرتي على التفكير والرصد والكشف والتذكّر والتكلّم والمشاركة تزداد باستمرار، إني اتحجّر. يجب أن أقرّ ب[ذلك] وعدم قدرتي تزداد حتى في المكتب. إذا لم أنقذ نفسي في عمل، فإنني سأضيع"(35). وقد عبّر كافكا عن سأمه من انتظام حياته وحياة شخصياته في مؤسسات تمارس عليه ضروب الأذى دون أن تصرّح بالهدف من ذلك، فشخصياته يسحقها ذلك النظام الإداري الذي يفرض سطوته على الأفراد، ويغذي بقاءه بمزيد من إرهابهم، وعلى غرار ذلك يرمى الراوي في "سلالم الهواء" على هامش الحياة فلا يكاد يأبه به أحد، حتى عملية طرده من المؤسسة المالية، بدت وكأنها حدث توارى عن الذاكرة "فصلت من المصرف قبل فترة لا أذكرها. لم أفكر في وسيلة العيش، ولم يطرأ لي احتمال النجاة"(36)، ومع أنه يضمر فزعا لا ينقطع من المؤسسة طوال صفحات الكتاب، فإن زوجته تفيده بأنه لا يمارس تخويف الآخرين إلا خائف "المؤسسة تعيش على الخوف. تخاف من خوفك، من دون ذلك تبقى وحيدة لا تستطيع المقاومة.. عالم مؤثث بالخوف والتبرّم. الخوف في كل مكان، كل لحظة، مع تراث الليل والنهار"(37).

يخلو عالم الراوي في "سلالم الهواء" من الحياة البهيجة، فلا ذكر

للفرح في الكتاب، وكل شيء يبدو مظلمًا ومتوتراً؛ فهو معتكف في بيته يكافح ألمًا غازياً لا يعرف الهوادة، ولا يكاد يغادر بيته إلا للعمل في المؤسسة التي يعمل فيها أجيراً غير ثابت، وتردّده على خمّارة "التنّين" حيث يمضي طرفًا من وقته يراقب رجال المؤسسة يفرطون في المتع الدنيوية غير آبهين بأحد، لكنّهم يتقصدون إهانته بالاغراق في الملذّات، وحياكة الدسائس ضده، ثم يصرف معظم وقته في تقليب رأيه بالكآبة وشجونها، وتكاد تكون هي الثابت الفردي الخاص به، أما المرض فقد اجتاح جسده، وكاد يهلكه، وأما المؤسسة فقد خرّبت نفسه، وأورثته الهلع، وعلى هذا تتجاذبه قوى خارجية وداخلية انتهت به إلى نوع من الانحسار والتلاشي، ولم يعد يرى من العالم إلا العتمة الكاملة.

لا يمتثل كتاب "سلالم الهواء" لشروط الرواية ومعاييرها؛ فالحركة السردية شبه غائبة، والشخصية لا تتوفّر إلا على الملامح الفكرية، فيما تنحسر أفعالها، ويكاد شكلها الخارجي يتوارى أمام رغبتها في الإفضاء بتأملاتها وآلامها، فلا ينطوي الكتاب على شيء كثير من شروط النوع الروائي، بما في ذلك بنيته السردية الساكنة، وغياب التنويع في أساليب السرد، وانعدام الحبكة الناظمة للأحداث، لكنه لا يندرج في أدب السيرة الذاتية، ولا يحقق شيئاً ذا بال من شروطها ومعاييرها، مثل: نشوء الشخصية، ونمو تجاربها، والإطار الزماني- المكاني الحاضن لها، والتتابع المتدرّج

لمسارها في الحياة والكتابة، إنما هو يقترض من الرواية والسيرة الذاتية كثيراً من مكوناتهما، فيندرج، بحسب هذا الوصف، ضمن نوع السيرة الروائية، الذي تنتظم فيه شذرات من سيرة الكاتب- وبخاصة تجربتي الكتابة والألم- في إطار من السرد لا يعنى بتوثيق الأحداث إنما رسم الأجواء، وتدوين الحالات النفسية، وتسجيل التأملات الشخصية، ومناقشة شؤون الكتابة، وشعور الشخصية بالعزلة؛ فالعالم السردي المتخيّل مصمم لإحتواء شخصية لا تعلن عن نفسها إلا بضمير المتكّلم الذي يتّخذ صيغة فردية مرة، وجماعية مرة أخرى، ويحيل الضمير على المؤلّف الذي تمركز السرد حوله، ولم يعن بما سواه، والراوي ميال للتكرار، ومعاودة الحديث عن تجارب كل منها صدى للأخرى، بما في ذلك إفاضته بالكلام المعاد عن الألم والكتابة والخيبة، وهو كلام لا تكاد تتغيير نبرته، ولا صيغته، ولا محتوياته، إنما هو استرسال استعادي لكل ذلك، فلا يحجم عن أمر سبق ذكره إنما يعيد ذكره بقليل من التغيير، وذلك ما كان كافكا قد اشتهر به في يومياته.

لقد هيمن التكرار على يوميات كافكا، وما خلت من ذلك بعض المشاهد السردية في رواياته، وقصصه القصيرة، وقد صرّح بأنه يأخذ بالتكرار باعتباره نوعًا من المواساة التي يتهاداها المعذّبون فيما بينهم إذ ينعدم التواصل السليم مع الآخرين "وحدهم الذين يحيون أسرى لآلام محدّدة يفهمون بعضهم بعضاً، لأنهم يصنعون- نظراً

لطبيعة آلامهم- دائرة يتبادلون فيها الدعم. إنهم ينزلقون على امتداد الحواف الداخلية لدوائرهم"[38]، وعلى نحو مماثل لذلك نلاحظ ظهور المنحى التكراري في السرد في كتاب "سلالم الهواء" وهو صدى للمسار الدائري لحياة الراوي الذي لا ينفك ينغمر في ذاته أكثر مما ينفتح على غيره، بل إن الأغيار، في غالبتهم، وعلى قلّتهم، خصوم وأعداء، وموضوع ارتياب والتباس، وتحوم حولهم الشكوك، وهذا النمط من السرد النرجسي يوافق الكتابة عن الذات التي تعتبر المركز الذي يفيض على الأشياء الأخرى، فلا قيمة لتلك الأشياء إلا بعلاقتها بالذات. ومع أن السيرة الروائية تقترض من السرد الروائي كثيراً من عناصرها لكنها تعيد توظيفه من أجل تكريس تلك الذات، وصوغها، وجعلها لبّاً للسرد.

الهوامش

1. محمد عبد الملك، سلالم الهواء، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2010، ص129
2. م. ن. ص272
3. كافكا، يوميات فرانتس كافكا، تحرير ماكس برود، ترجمة خليل الشيخ، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2009، ص13
4. سلالم الهواء، ص274
5. ويليس بارنستون، بورخس: مساء عادي في بوينس آيرس، ترجمة عابد إسماعيل، دمشق، دار المدى، 2002، ص228
6. سلالم الهواء، ص5
7. م. ن. ص11
8. م. ن. ص12
9. م. ن. ص105
10. م. ن. ص 35
11. فرانز كافكا، الآثار الكاملة، ترجمة إبراهيم وطفي، دمشق، منشورات وطفي.

12. أنيسة ابراهيم السعدون، الرواية والأيدلوجيا في البحرين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013، ص107
13. سلالم الهواء، ص42
14. م.ن. ص43
15. م.ن. ص 15
16. كافكا، الآثار الكاملة، ترجمة إبراهيم وطفي، دمشق، منشورات وطفي، 2003، ج1، ص327
17. سلالم الهواء، ص73-72
18. م. ن. ص291
19. م. ن. ص293
20. فرانز كافكا، الآثار الكاملة، ج1، ص335
21. م. ن. ج1، ص330
22. م. ن. ج1، ص330
23. سلالم الهواء، ص41
24. م. ن. ص28
25. يوميات فرانتس كافكا، ص8
26. سلالم الهواء، ص50-49
27. م. ن. ص55
28. م. ن. ص57

29. يوميات فرانتس كافكا، ص18
30. الرواية والأيدلوجيا في البحرين، ص117
31. م. ن. ص117
32. فرانز كافكا، الآثار الكاملة، ج2، ص15
33. م. ن. ج 2، ص15
34. م. ن.ج 2، ص 269
35. م. ن. ج 2، ص285
36. سلالم الهواء، ص74
37. م.ن. ص122
38. يوميات فرانتس كافكا، ص332

ليلة الحب: "لعبة المحبين .. الكلام"

عبدالعزيز الموسوي

لا عذر لي، جئت متأخراً كثيراً أتصفح هذه الرواية الصادرة في سنة 1998م، والصادرة عن دار الكنوز الأدبية. جئت، وأعلم يقيناً أن الكثيرين مثلي لم يأتوا بعد، ولم يتسنَّ لهم أن يعضوا أناملهم المحرومة من تصفح هذه اللعبة، لعبة المحبين كما يقول بطل الرواية "كنت أضحك وأداعبها بالكلام، وتلاعبني بالكلام. كنا نلعب لعبة المحبين" (ص 24).

هذه الرواية مسكونة بأكثر من روح، كنت أجد فيها روح جبران خليل جبران تختال وترصف العبارات العفوية التي يصعب أن يفلت من عذوبتها المارة. كنت أجد فيها شقاوة منيف ومشاكسته اللذيذة، ودون أن أشعر ليليان تخرج من قصة حب مجوسية لتتقمص دور زهرة في ليلة الحب الممتعة حد الإرهاق.

فهذا الذي رمته الحياة، كما تفعل القطط بأولادها، في طريق زهرة، بعد أن كان مطموراً مع صديقه علي الضحاك في الزنازين والمعتقلات السياسية التي ملت منه، فنفوه من الوطن، واستؤصل كأي دودة زائدة عن الحاجة، يعود مخلفاً وراءه كل هذا الماضي،

ليحتضن المنامة، هذه المعشوقة التي تدبر دائماً لعشاقها المكائد، وتكيل لهم المقالب والمفاجآت، وليس أجمل من زهرة مقلباً سماوياً، ومناورة عشقية، يستحقها فهد بجدارة.

زهرة -كما قال لي عبدالعزيز- فتاة طليقة جداً مع الرجال، لذا يعجبون بها بسرعة، ربما لأنها فائقة الجمال!

هل كان عبدالعزيز يريد إبعادي عن زهرة بهذا الشرح الطويل عن طباعها وعاداتها؟ هل لاحظ كل شيء بينما كنت أنا لا أعي ما حولي؟ قال لي عبدالعزيز إن زهرة تتصرف بعفوية، تسامر دون رقيب، تقيم علاقات واسعة مع نساء ورجال.

علاقات صداقة بريئة عابرة، لكن من لا يعرف زهرة يظن بها كل الظنون. زهرة تضحك مع جيرانها الرجال، تشارك في حفلات تعارف مختلطة، وتراقص الرجال في الحفلات. يظن الكثيرون أنها تحبهم بعد أول لقاء. ما طباع زهرة؟ لِمَ حملت هذه العين الداعية للحب؟ لِمَ تخرج هذه النظرة المشعة من عينها وتستقر بالقلب؟ ماذا يحدث بعد ذلك للرجال؟ كيف يتصلون بها ويخبرونها عن ولعهم، وحبهم، وشغفهم؟ كيف تضحك زهرة من كل ذلك، ولا تجرح شعورهم، وترحب بهم فيعاودون الاتصال؟ ماذا تفعل زهرة بالجميع؟ كيف تجسر على سرد هذه الحكايات لعبدالعزيز وأختها وهي تضحك؟ ثم تعبر كل هذه الحكايات عبور الكرام؟ هل كان صديقي عبدالعزيز يحذرني من

مغبة السقوط في حضن زهرة؟ "حضن كالكمين" (ص 7-6). هذه الـ"زهرة"، لا يمكن لرجل أن يتجاهلها. وفهد، المجدبة سنواته، لم يكن بحاجة لأكثر من مكالمة، تتبعها الكثير من المكالمات واللقاءات التي جمعتهما في بيت أختها، زوجة عبدالعزيز، الذي يظل يشهد التطورات بعين مترقبة، حائرة، ويعالج الأمر بحكمة صامتة. لم يشأ عبدالعزيز أن يعكر صفو صاحبه فهد، الذي بدا عليه التغير، لأنه لم يكن متأكداً من أن زهرة هي الأخرى لم تقع في حبه فعلاً، رغم علمه بأنها مرتبطة بذياب الدرهمي.

ونحن نعرف أن زهرة حسمت أمرها منذ زمن، وهي مخطوبة منذ سنتين، وخطيبها من رجال الأعمال النشطين، شاب له مستقبل، ووسامة، ونبوغ، وكانا يبدوان في انسجام تام دائماً، وقد حددا موعداً قريباً للزواج.

كنت أعرف ألا شيء يفوق العادة تلك الليلة. قلت إنها جلسة عابرة، لكن الجلسة تكررت. جاء فهد ليالٍ أخرى كثيرة إلى منزلي، وجاءت زهرة. وبت قلقاً من الزيارات، بعد أن كنت سعيداً بها.

ورأيت تخلق الشوق واللهفة التي لا تخطئها العين. وبدأت أشك في النوايا، ثم بدأ يقين آخر يتخلق عندي؛ أن ما يحدث لا يمكن أن يكون عابراً. فالرغبات التي تطفو في هذه الجلسات، كانت تأتي من الداخل حارة ودافئة. إنه أمر مفزع حقاً، وهو مثير من

جانب آخر، لأننا لا نقدر أن نلمسه لمس اليد، ولا أن نسأل زهرة أو فهداً. (ص39).

لم يملك عبدالعزيز أكثر من تمرير تنبيه، يقول فيه لصديقه المتيم بزهرة:

- "أنت جديد على زهرة، وجديد على هذه الحياة الصاخبة الجديدة.. المنامة تتغير! ونساؤها يختلفن! إنهن أكثر جرأة مما تتصور!" (ص 43).

أصبح فهد يرى الحياة من منظور مختلف. كانت زهرة تمثل كل شيء جميل في الوطن، وبدأت ذاكرته تسرب الذكريات المؤلمة، وتأنس بالعودة للحياة..

"بالفعل بدأت أنسى..

وبدأت أصغي.. أتكلم قليلاً وأصغي طويلاً.. اعتدت الصمت، وقادني الصمت إلى علائق جديدة مع الطبيعة. كنت أتأمل السماء، والبحر، والطيور، والأزهار. أستيقظ فجراً، وأذهب إلى الشاطئ، أسمع أصوات النوارس وهي تغرد على الماء. أرى الأفق الفضي في السماء وهو يتقدم فوق الماء. وتنهض الشمس حمراء ملتهبة، ثم صفراء غاضبة ورشيقة...." (ص 27).

فهد، الذي أتقن فن التمثيل في مسرحية "روميو وجولييت"، متقمصاً دور روميو، كان فعلاً عاشقاً حتى النخاع. كان يهمس بعذب الكلام لزهرة، ولم يكن يبصر جولييت على خشبة المسرح..

الشيء المذهل في "ليلة الحب" هو الوصف الرومانسي، والذي يستطيع تحويل زقاق تملؤه النفايات والقطط المتشردة، لزقاق من أزقة الجنة، تسمع فيه خرير الأنهار وحفيف الأشجار. ثمة وصف يجعلنا نحب المنامة..

"كانت زهرة في انتظاري.. تناصف الليل.. ذهبنا على مقهى يطل على شارع عريض ممتلئ بالعربات.. طلبت زهرة عصير الفراولة.. كان المكان ضاجاً بالناس.. قالت زهرة وهي تنحني على الطاولة:

- كنت رائعاً يا فهد! حقيقة.. القاعة كانت مشتعلة، وأنا صدقت كل شيء!

كنت أضحك، لا أدري من فرط نجاح المسرحية، أم لوجودي مع زهرة في هذا المكان على كتف الليل. كان المكان ساحراً، وكانت موسيقى عذبة تميل في آذاننا، وكان صخب الناس يوحي بالمرح، وكان الليل نشطاً وشاباً. قالت زهرة:

- أجزم أنك تحب يا فهد!

قلت متفاجئاً ومرحاً: زهرة تبحث عن حيرتها.. عن حيرتي. ماذا ستفعل زهرة أيضاً؟

ألا تتوقف؟ قلت:

- وكيف تجزمين يا زهرة؟

- كنت مثل روميو الحقيقي، ابن فيرونا الجاحدة!

- ألم تنفني فيرونا يا زهرة مثل روميو؟

- هل توحد عندك الشعور؟ هل كنت تشعر بمحنة روميو؟
- من يحب -يا زهرة- يتعذب! وأنا أحببت مثل روميو. أعرف شعور روميو وهو يطرد من فيرونا قبل أن تتبعه جولييت.. كنت جربت هذه اللحظات المظلمة.. قد أكون في حالة حب يا زهرة! من يعلم، نحن لا نعرف أعراض الحب!" (ص 31).

ذياب الدرهمي، هذه الشخصية التي تأتي بالمرتبة الثالثة من حيث الأهمية، اختصر الكاتب بها فئة ليست بالقليلة. ذياب، هو الآخر، له حياته، وفكره الذي يهيئ لزهرة أن تعشق فعلاً..

"زهرة تريدني لها وحدها.. كنت أفكر بالطريقة الشائعة عند الرجال: أتزوج زهرة في العلن، وأذهب إلى غيرها في الخفاء. كل الأشياء الكبيرة والهامة تحدث في الخفاء؛ صفقات المال، اللذة، الخيانة، الغدر والمؤامرات. اعتدت على المناورة، أجواء السوق.. هنا نكذب ونقول تجمل، ذكاء، ومجاملة.. نغدر وكأننا نقول نكتة.. المال هو هدفنا.. يبدو تفاهمنا أنا وزهرة ضرباً من الخيال." (ص 59).

"تعلمت أشياء كثيرة في السوق.. بُس اليد التي لا تستطيع عضها، انحنِ للرأس الذي لا تستطيع قطعه، ازحف على الأرض التي لا تستطيع السير فوقها، لا تكابر. لا تقارع الكبار. وعندما يتصلب عودك، افعل ما تشاء. لا يمكن أن تصل إلى الأعلى، إذا لم تهبط إلى الأسفل. تعلمت البوس؛ أبوس الأنوف، والأيدي،

والرؤوس. كنت أبوس بلا توقف، حتى تقرح فمي. أبوس في الليل، وأبوس في النهار. هذا هو الطريق الذي سلكه من مروا من قبلي. البوس حتى تتقرح الشفاه، والركوع حتى الركب، والخضوع حتى التلاشي. النذالة طريق المال. لا كرامة في المال" (ص 74).

حين يكتشف فهد أن زهرة مخطوبة، يصاب بخيبة عشقية عارمة، وليس مثل الحانات والمراقص في المنامة لتمتص كل تلك الخيبة. "علي الضحاك" كان مخلصاً لصديقه لدرجة الموت، حين رأى ما أصاب فهد من لعنة الحب، وظّف كل الأماكن التي كان يرتع فيها، وأصبحت أيام فهد تتشابه؛ من حانة، لبستان، لشقق مفروشة. كان الضحاك يؤنس المكان بالضحك، والنكات، والرقص، لدرجة أن الموت جاء له رقصاً في حادث، عندما رفع صوت الموسيقى، وأخذ يرقص، ويرقص، حتى ارتطم بشجرة كبيرة جداً، تشبه في ضخامتها خيبة فهد.

الرواية ممتعة جداً، وأعلم أن بإمكان محمد ملك أن يجعل لها جزءاً آخر، وآخر. فثمة تفاصيل غامضة كان كفيلاً بها أن تكتب في فصول.

رواية "ليلة الحب" لمحمد عبدالملك

منال الجاسم

أيها الليل الذي أنت مسعدي، أخشى وأنا الساعة مكتنف بأستارك، أن يكون هذا كله حلماً في الكرى من بعض أحلامك. فقد تناهى في العذوبة والسعادة حتى يكاد يكون خيالاً، ويلوح صوراً وأوهاماً.

أهلاً عبدالعزيز ..

متعة كبرى وجدتها في هذه القراءة، وكنت أتمنى بحق لو أنني عثرت على هذا الكاتب منذ زمن.

يا لهذه الذاكرة اللعينة الملأى بالثقوب. أتذكر الآن قصة "موت صاحب العربة".. كمية البؤس الموجودة في الأحداث، ومقدار الألم، والإنسانية المعدومة، والتي كاد عبدالملك أن يستخرجها من أنا البشر بسهولة، لولا المكابرة..

إنه بالفعل قاص وروائي رائع من يمهد لك طريق الحدث بأبسط الكلمات، وأسهلها، وأكثرها تأثيراً على الإطلاق.

ألا يبدو ذلك دليلاً على مقدرة الكاتب الوصول لأعماق قلب المتلقي، وهو على الأقل ما يراهن عليه أي كاتب؛ أن يتملك على أحاسيس وفكر المتلقي.

"كنت أحلم بامتلاك زهرة، وأنا في كامل صحوي، والحلم في الصحو خطير. حينما نحلم نائمين، نستيقظ، وينتهي الحلم. لكن حين نحلم في اليقظة، لا نستيقظ".

رغم قراءتي للرواية، إلا أنني لم أخلص لكونه منفياً أو سجيناً سياسياً، إلا بمقدار سطر واحد فقط.. فعبدالملك ألمح لنشأة العلاقة بين فهد وصديقه علي دون أن يسهب.. منح القارئ فكرة مفتوحة، وتركه يجول في خبايا تفاصيلها:

"زهرة تستحوذ على آخر ما تبقى مني، آخر أشلائي. زهرة تأخذ قواي المنهكة، وأنا أمنحها أطرافي. لم أخفها، وهي لا تخافني! كنت أعرف الحقيقة. أحببت فتاه جميلة قبل المنفى، تبادلنا الإعجاب، تقابلنا، اندمجنا حتى النخاع. بعد لقاءات قليلة، اتصلت بي وقالت: سمعت عنك ما يخيف! دهشت وقلت لها: ما الأمر؟ قالت: اترك السياسة إذا أردتني!

اعتقلت مرة أخرى، وأصبت في الزنزانة بالأنيميا، وحملني علي الضحاك كالصينية إلى وعاء البول والطبيب. وعندما خرجت من المعتقل، شاهدتها في سيارة مع رجل سمين، وخلفها ثلاثة أطفال. كان علي الضحاك يسهر على معالجتي في الزنزانة، ويسعفني بالدواء. واصطدته ذات ليلة يبكي، إذ أصبحت أنا عظاماً صفراء هشة".

الشعور بالخوف، شعرت به تماماً كما شعر به فهد؛ الخوف،

التوجس، هواجس المحب حين ينتابه القلق والتذبذب، رغم أنني كنت واثقة من عشق زهرة له، إلا أنني كنت كبيدق في رقعة شطرنج، يحركني الروائي كما يشاء!

"فيرونا هي العالم عندي، وليس وراء جدرانها دنيا أخرى، ولا فضاء، وإنما من خلفها جهنم، وعذاب، وشقاء. وإذا نفيت من فيرونا، فقد نفيت من هذا العالم كله".

"لا أعرفك! لا أعرفك يا زهرة.. كيف تجدين الحياة، وتلعبين على حوافها، وتفكرين في عدة اتجاهات مرة واحدة. أنت مفترق طرق يا زهرة! أنت كل الطرق، ومنك تبدأ الطرقات كلها، وإليك تنتهي! لم تحاصرينني حتى الفناء بهاتين العينين اللامعتين كشفرات السيف. لقد أحببتك. فأنا الآن لا أسمع من كلامك إلا الهديل، والموسيقى، والغناء. إن كل ما تقولينه مصدق، ومقدس، وأنيس، وفائق.. كل ما تأتينه فتنة، فعجباً كيف أحببتك بهذا الهدير؟".

توقفت هنا كثيراً، وتعاطفت مع عبدالعزيز، الرجل الذي كان نافذة تعرف فهد بزهرة. أكان حقاً يشعر بالذنب؟

ولِمَ لم يصارح فهد بحقيقة زهرة؟

"أحسست بوقع الكارثة. أحسست بالذنب. تسببت في تعاسة صديق! هذه الكارثة حدثت في بيتي.. هذه المذبحة شهدت تفاصيلها أمام ناظري.. إنني جلاد آخر، وما أكثر الجلادين؟!

تأملت كل شي. كل ما سيحدث بعد ذلك.. قلت:
ـ لِمَ لا تتأكد يا فهد؟! زهرة متحررة أكثر من اللزوم، ومقبلة على الحياة بعنف.. تحب بسرعة، وتحب أشياء كثيرة، ثم تتركها وراءها في اليوم الآخر.. زهرة لا تخلو من غرور، وزهو، ورغبة في إزجاء الوقت! إنه إعجاب فحسب! الأمر يحتاج إلى رؤية".
"أيها الليل المسعف على الحب، مأمن العاشقين، ومعوان المحبين، هيا أسدل أستارك الكثيفة، حتى لا ترى الأعين الحانقة، والأبصار المستكشفة، شبح روميو".
ربما أسدل الليل أستاره على قصة فهد، وانتهت المسرحية.
ولكن ظل محمد عبدالملك حاضر بشكل يجبرك على الاحتفاظ ببعض حبات الوفاء لهذا الكاتب..
شكراً كبيرة لعبدالملك، لكمّ الدهشة والمتعة التي وهبنا إياها..
وشكراً لك أيها الموسوي، لفتحك صفحة من صفحات الذاكرة..

البساطة والتعقيد في عالم محمد عبدالملك القصصي

أ.د. باربارا ميخالك

مع أن القصة، بشكلها القصير، تبدو غير معقدة في بنائها، إلا أنها غالباً ما تضع أمام المتلقي مهمة صعبة لسبر أغوارها. فإن كان لها من طابع المقطوعة، التي تظهر كحكاية مجتزأة، وجب إعادة تركيب هيكلية هذه المقطوعة، وإيجاد نقاط الارتكاز المناسبة.
تبدو قصص محمد عبدالملك القصيرة محافظة على بيئتها العربية الأصيلة، وتقاليدها اليومية. وفيها يعود الكاتب إلى الموروثات الشعبية، وإلى نموذج التفكير الذي تطحنه المعتقدات السارية والخرافات، ومنها العين الشريرة التي تصيب البشر بشرّ، أو بمكروه عظيم، وقد تكون من عمل الناس الحاسدين، أو من فعل الجن الشرير. ونرى كذلك في نصوص القصص التعابير القرآنية والتراثية، التي تبرز جانباً من أسلوب الكتابة العربي.
ومن مؤثرات البيئة الأخرى، نجد صوراً للحياة الرتيبة، والتعب المتواصل الموسوم بتعقيدات القدر الصعب. كثير من أبطال قصص محمد عبدالملك، ومنهم أبطال قصتي "الحزن الأخرس" و"الفزاعة"، يواجهون هاتين المعضلتين. التعب والكدح هما رمز العالم المحترق بالشمس، هذا العالم الرتيب الذي يخفت إيقاع

الحياة فيه ويتباطأ تدريجياً، حتى أن البطل يصبح لا يشعر أميت أو حي، ويغدو العالم ثقيلاً يجثم على صدره، فيحس أن ثقل الحياة كله يقع على كاهله: "وأحس بأنه قد مات فعلاً، أو أنه بين الموت والحياة (..) وتخيل غدوه ورواحه، والشوارع التي عبرها، والأرصفة، والناس، والمتاجر، والوجوه، كل شيء رتيب: المكتب رتيب، والشارع رتيب، والأحاديث رتيبة، لا شيء في حياته يتبدل، لم يحدث قط". [1]

يتناول الكاتب في قصصه قضايا عديدة، معقدة، منها موضوع المدينة الظالمة الذي كثيراً ما طرقه الأدب العربي. إن المدينة لا ترحم الغريب، أو الريفي، الذي يتوه في دروبها، ويقف عاجزاً عن فهم القوانين التي تحكم ناسها، والتي لا تشفق على أحد. في قصة "النجوم"، من مجموعة "النهر يجري"، لا يستطيع محمد، الذي عاد إلى المدينة بعد سبع سنين من الغياب، أن يستوعب قوانينها، ولا يمكنه الاندماج بالمجتمع المديني، فهو لا يحب قانونه الجائر الذي لا ينصفه.[2] وهذه إشارة واضحة إلى عدم عدالة القانون، وانتفاء العدل بين الناس. فالأغنياء يملكون كل شيء، ولا يتركون شيئاً للفقراء: "جميع هذه الأمكنة؛ حدود الفندق، من

1- محمد عبدالملك، ثقوب في رئة المدينة (البحرين: دار الغد للنشر والتوزيع: 1979م)، ص 28.

2- انظر: محمد عبدالملك، النهر يجري (البحرين: المطبعة الشرقية: 1984م)، ص 13.

يملك الفندق، يملك مطعم النمر الذهبي، وهو صاحب الديسكو. هذه أملاكه.".[1]

وفي قصة "رأس العروسة"، من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه، يقدم الكاتب مقارنة فريدة، أبطالها الأطفال وعرائسهم، فيبدو من خلالها التناقض الحاد واضحاً بين الأحياء الفقيرة في المدينة أو في الريف، وبين الأحياء الغنية في المدينة المتخمة: "وفي المدن التي خلف الحارات الفقيرة، التي تقف فيها الدمى، وتنام فيها الدمى، وتخرج منها الدمى، ورأسها فوق كتفيها، وبطنها بقماش أحمر، أو أصفر، أو وردي. الدمى التي تنام (..) بعد أن تذبل وتمرض وتتسخ، ترمى مع القاذورات، بعد أن تقطع رأسها ويمزق بطنها، فتتلقفها أيدي الحارات التي أطفالها كالأيدي المتسخة من العمل، كالأيدي التي تعمل في الزيت، والشمس، والإسمنت، والتراب، فتختلط الدمى بالقاذورات، والذباب بالبشر، بالأطفال، بالكلاب، بالقطط.".[2]

في قصة "تحت سماء المدينة"، من مجموعة "ثقوب في رئة المدينة"، نرى تشريحاً لجسد المدينة الذي ينخره الفساد، والذي يبدو غريباً يرتع بعادات غريبة، تناقض تقاليد حياة الريف والبحر. الشرق

1- المصدر نفسه، ص 15.

2- محمد عبدالملك، رأس العروسة (البحرين: مطبعة الفجر للطباعة والنشر: 1987م)، ص 49.

مركز الحياة القويمة، بعكس الغرب، الذي تتخذه المدينة مثالاً لها في التطور: "والمدينة: هذا الملجأ الكبير المتعدد الأبواب، ومأوى العجزة، واللصوص، والنساء المتبرجات (..) تتلقفه المدينة، وبأي وجه؟ وهل يعطي الشمس قفاه وهي تشرق من الشرق، وتبزغ عروسة صفراء من ذهب، والمدينة تتوغل غرباً؟ وماذا عليه أن يفعل في المدينة، هذه الساحة المجهولة من البيوت، والمقاهي، والمطاعم؟".[1]

ورغم أن عالم المدينة تكتنفه الغرابة، إلا أن هناك سلاحاً فعالاً يتسلح به إنسان المدينة؛ هو سلاح العلم، ولكنه يبقى عالماً مجنوناً، يشبه الموت، أو هو الموت نفسه. وبالمقابل، فإن عالم البحر الذي منه البطل، عالم آخر تماماً، هو النقيض الجميل المشتهى، رغم العبارات التي تكرر، مذكرة أن البحر قد غدر، وولت أيامه، وأجفل: "هو غريب على المدينة، وهي غريبة عليه، وفي البحر سلاح الإنسان يده، وفي المدينة سلاح الإنسان القلم، وفي البحر فضاء، وموج، وغيوم، وقمر، وفي المدينة زقاق، ومبانٍ، وصخب مجنون.. هو الموت".[2]

لكن قساوة المدينة وفظاعتها تفشل في السيطرة على نفوس كل ساكنيها، رغم القوانين الجائرة التي تتبناها. فنرى أحياناً مشاعر

1- محمد عبدالملك، ثقوب..، مصدر سابق، ص 82.

2- المصدر نفسه، ص 82.

الطيبة، والكرم، والشفقة على المحتاجين تظهر من أعماق سكان المدن، وربما يعود هذا لأصولهم الفقيرة، ومثل ذلك حينما يعرض حارس الحديقة الطعام على الشريد محمد، بطل قصة "النجوم":

"-أنت جائع.. كم يوماً لم تأكل؟

- يومان ونص اليوم.

- عندي رغيف وتمر".[1]

يبرز الكاتب قضية الروابط الأسرية القوية التي تتصف بها العائلة العربية، ومنها علاقة الابن بأمه، كما في قصة "الفزاعة". ولكن اعتياد الابن على رعاية أمه له، والاتكال عليها في كل شيء، يؤدي إلى نتائج وخيمة، من أضرارها أنه حين يفقد أمه يصبح غير قادر على تصريف أبسط أمور معيشته، ويغدو خائفاً، لا حول له في الحياة ولا قوة: "وكان، عندما كان صغيراً، يذهب مع أمه، ويأتي معها، داخل عباءتها يختبئ، هناك تلمه، وإصبعه في فمه، وعينه مذعورة فارّة من الناس، ومن وجهه، ومن الحياة، وهكذا (..) وكلما شبّ ازداد ذعره، وكلما كبر كبر خوفه، أضحى يروح ويجيء وحده. أمه ماتت، فازداد ذعره، كره الحياة، أضحى رجلاً، فدخلت حياته أعباء جديدة؛ من يعطيه لقمة؟ من يحلق

1- محمد عبدالملك، النهر..، مصدر سابق، ص 12.

شاربه؟ من يمسح وجهه؟ من يغسل فمه؟ وهكذا عاش قبراً يتحرك بين الناس، ليس من أهل الدنيا، ولا من أهل الآخرة".[1]

يمكن للقارئ أن يلاحظ بوضوح الحدود التي تفصل عالم المرأة عن عالم الرجل من طبيعة المجتمع العربي؛ أن تكون هناك ضوابط تحد من تصرفات المرأة الجريئة، وترسم لها أنماطاً من السلوك الخاص، المختلف عن سلوك الرجال، ومن هذا السلوك المحمود: أن تكون المرأة على حياء، واستيحاء، وخاصة فيما يتعلق بأمور الذكور. في قصة "الطائر الأخضر"، نقرأ على سبيل المثال: "خرج الجميع من الأبواب المفتوحة. أصبحت حارة الوفاء مثل قلب كبير يزدهر، وتبعتهم أم سعد، والبحارة القدامى، إلا البنات، فقد منعهن الحياء، فتعلقت أنفاسهن في النوافذ".[2]

تفرض العادات والتقاليد الدينية على المرأة في بلدان الخليج العربي أن تكون محتشمة في لباسها، وفي تصرفاتها. هذه المجتمعات الإسلامية المحافظة لا تسمح بالسفور، ولا تتقبل الأشياء الجديدة الغريبة التي تخالف الأعراف والتقاليد المتبعة، فيصبح جسد المرأة الوافدة من الخارج، أو حتى اسمها الذي سميت به، فتنة تثير المشاكل في المجتمع، وقد يخل بالنظام العام فيه. لذلك لا يسمح للغريبة -بطلة قصة "الفتنة"- بالدخول إلى البلد لإنجاز عملها، ولو

1- محمد عبدالملك، ثقوب..، مصدر سابق، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص 22.

ليومين اثنين:

- "إذن لن أستطيع الدخول؟!
- يبدو لي ذلك.. وعلى افتراض أنني تجاهلت اسمك، فأنا لا أستطيع تجاهل.. أعني.. انظري إلى نفسك! ما هذه الفتنة؟! وماذا سيحدث حالماً تدخلين البلاد؟!(..)
- تصوري لو خرجت النساء إلى الشارع بلا عباءات؟ أي فوضى ستحدث في الأخلاق؟ وإذا اشتهاك جميع الرجال، فأي خلل سيحدث في الأمن؟ أنت فتنة!"[1]

وهناك قضية أخرى تناولها الكاتب بطريقة ساخرة، قد تثير ضحك القارئ، ولكنها لابد وأن تبث في نفسه مشاعر الحزن، والأسى، والشفقة على المرأة التي تريد أن تتزوج وتبني أسرة مثل كل الناس، إلا أنها لن تستطيع أن تحقق ذلك، لأنها ليست جميلة. هذه القضية هي قضية العوانس، اللواتي لا يستطعن المبادرة بطلب الزواج، بحكم العادات والتقاليد، بل عليهن الانتظار حتى يأتي العريس. وإن لم يأتِ، فهن عوانس لا محالة في قصة "هوس"[2]- مع اعتراضنا على هذا العنوان الذي يعكس سعي البطلة سبيكة عجب إلى الزواج والاستقرار الذي هو حق مقدس لها، وليس

1- محمد عبدالملك، رأس..، مصدر سابق، ص 18 19.

2- محمد عبدالملك، السياج (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: 1982م)، ص 119 130.

هوساً- نرى جانباً معقداً من وضع المرأة الصعب في المجتمع العربي. فإن أرادت التزين لجذب الرجل إليها (لغرض الزواج الشريف)، شك بأخلاقها وشرفها، وإن تحجبت واعتصمت بحبل الدين، فهي معقدة، وليست طبيعية، والنتيجة فهي عانس؛ لا زوج لها، ولا أسرة.

يثير محمد عبدالملك في قصص عدة قضية خطرة تنخر المجتمع العربي، هي قضية الوهم المستشري في عقول الناس، وخاصة الجاهلين منهم. إن الخوف هو الدافع الأساسي للوهم، وهذا ما نراه لدى أصحاب عمارة النهر الأزرق، أبطال قصة "أصحاب الكهف"، الذين يتوهمون وجود لص مجنون اقتحم البناية، فيعتريهم الخوف، ويشل حركتهم، ويكونون ضحية وهمهم:

"- ألم تقولي إن المجنون لا يؤذي؟
- وهل صدقت أن في العمارة مجنوناً؟
- إذاً لم كل هذه الأهوال؟
- أما سمعت عن الوهم؟"[1]

يدفع الوهم الناس إلى تخيل أشياء خارقة، غير واقعية، تغذيها الخرافات والمعتقدات الواهمة. فهم بحاجة إلى تغيير مجرى حياتهم الرتيب عن طريق توهم أحداث قد تساهم في جلب أمور

1- محمد عبدالملك، ثقوب..، مصدر سابق، ص 70.

وأحاديث جديدة، تغير من نمطية واقعهم الممل، وتمسي رمزاً لبقائهم. في قصة "الحداد"، من مجموعة "رأس العروسة"، نرى نوعاً من ذلك الوهم، حين يصبح الميت المسجى في البيت رجلاً حياً تارة، وميتاً تارة أخرى، تبعاً لحالة الوهم التي تصاحب المتحلقين حوله، الذين يقول لهم الطبيب "- لا زلتم عبيداً للخرافات"[1]، إلا أنهم لا يعترفون بأنهم واهمون، فهم يرون أن الجثة تتحرك أحياناً، وأنها لا تتعفن، و"يرون بقاءها كما هي دون دفن أو تلف رمزاً لبقائهم".[2]

في مجموعة "النهر يجري"، يأخذ الوهم منحنى آخر، إذ يرتبط بالنفاق، والخوف من أصحاب النفوذ، والجاه، والمتنفذين. في القصة التي تتخذ الوهم عنواناً لها، نرى كيف أن سيارة المرسيدس تصبح مصدراً لوهم الناس، حين يتوهم الناس أن سائقها هو صاحبها ذو الجاه والنفوذ، فتقوم الدنيا ولا تقعد في خدمته، وخدمة زوجته التي تصل إلى المشفى للولادة، فتفرغ لها أفضل صالة من المرضى كي تلد فيها. ولا يصيب الوهم صاحب المشفى والأطباء وحسب، بل يصيب السائق المسكين، الذي توهم أنه إنسان جدير بهذه المعاملة الرائعة، التي لم يرَ مثلها من قبل، حتى في حلمه: "ها هو الوهم يعود وقد سكن جسده وقلبه معاً، وها

1- محمد عبدالملك، رأس..، مصدر سابق، ص 7.

2- المصدر نفسه، ص 9.

هو حلم اليقظة الذي روّعه في أول الأمر، ثم استراح في وديانه".[1]
وفي قصة "حفلة تنكرية"، يصبح الوهم طلباً للجنة التحكيم كي يهرب أصحابها من واقعهم المخيف الذي وضعوا فيه. فالقرار الذي سيتخذونه يجب أن يراعي فوز الحاكم المسؤول، والخمر هو أول طريق الأوهام: "ما رأيكم بشرب بعض النبيذ؟ التخيل.. التخيل ثم يلزمنا خلق المبررات.. يجب أن يذهب.. إلى الأوهام."[2].
وفي قصة "الرجل الغريب"، من مجموعة "السياج"، يعود الكاتب ثانية إلى قضية الوهم، ولكن من منظور آخر، حين يجعل بطله يتمنى أن يصبح كل ما رآه وهماً، ونقيضاً للحقيقة المرة. غير أن الحقيقة المرفوضة، أي وهم "اللا وهم"، يصير حقيقة ساطعة. أما الوهم المشتهى، فيمسي غاية لا تتحقق: "الوهم هو السعادة، هو الغاية والسعادة. الآن، الوهم هو الحب، والسعادة، وعودة الأماني الرحبة (..) الوهم هو الحقيقة، وزوجته في الداخل، والباب مغلق، والمخفي أعظم!". [3]
لا شك أن السياسة مرتبطة بقضايا المجتمع الأخرى ارتباطاً وثيقاً، وكذلك نراها في أعمال محمد عبدالملك، حيث يتطرق إلى حرب السويس، وحرب حزيران 1967م، وما خلفتاه من حالة

1- محمد عبدالملك، النهر..، مصدر سابق، ص 42.
2- المصدر نفسه، ص 70.
3- محمد عبدالملك، السياج، مصدر سابق، ص 96.

دراماتيكية في نفس كل عربي. أصبحت حال العرب أشبه ما تكون بالجنون والسريالية، وأضحت الجماهير العربية قطيعاً يحتاج إلى من يوجهه. في قصة "منصور"، من مجموعة "النهر يجري"، يغدو البطل منصور أشبه ما يكون بقائد يسعى لتحرير فلسطين، فتركض الجماهير خلفه، مصدقة إياه، واثقة به ثقة عمياء، حتى حين يأتي كلامه وفعله مخالفين للعقل والمنطق. لكن هذا الزعيم يعرف أن ذلك الانجرار الأعمى وراءه خطأ فادح، ويريد من الناس أن يفكروا ويستخدموا العقل في حل معضلاتهم.[1] وتبقى فلسطين الهدف الذي يجب على العرب أن يسعوا إليه، فهي الدائرة التي ستلتف حولها الجماهير، لتصبح رمزاً للوطن الواحد الكبير:

"قال عبدالله:

ـ فلسطين في الدائرة..

فقال رجب:

ـ دوروا حولها..

(..) وانضموا إلى الدائرة التي راحت تتسع من جديد، وتلتحم في قطر واحد، صار هو هدف الجميع، وكانت الدائرة تكبر وتكبر،

1- انظر: محمد عبدالملك، النهر..، مصدر سابق، ص 94.

حتى أصبحت بحجم الوطن".[1]

في قصة "الغزاة" الرمزية، تصبح الشجرة وطناً ضارب الجذور. إنها تتحدث كإنسان، وتحذر الناس من التراخي، والكسل، وعدم الاستعداد للدفاع عن الأرض ضد الغزاة الطامعين. هذه الصورة التي يرسمها الكاتب برمزية حاذقة، يمكن إسقاطها على ما جرى ويجري في بلاد العرب. على العرب أن يستيقظوا قبل فوات الأوان، فالطامعون كثر:

" دعونا ننام ..

ـ العدو يقترب.. (..)

ـ كم يبعد عن الأرض؟

ـ مائة قدم..

ـ حين يتقدم أكثر سننهض.. (..)

ـ دخل الغرباء شواطئنا!

فقال أحد النائمين:

ـ لازالت بيوتنا آمنة!

ـ إنهم قادمون إليكم..

فقال الرجال:

1- المصدر نفسه، ص 95.

ـ حين يدقون الأبواب سننهض...[1]

إن الواقع السياسي والاجتماعي العربي واقع مزرٍ وسيء، ويرجع سبب ذلك إلى الحياة السياسية غير المستقرة، التي تعبث بها الانقلابات العسكرية التي تجعل من الجنرال حاكماً مطلقاً، وتفرض نظاماً شمولياً، صار ما يجعل الناس يعيشون حياة كاذبة، يسترون خلف أقنعة من النفاق والمداراة. في قصة "حفلة تنكرية"، يغدو زمن الانقلابات العسكرية، زمن الكذب والخوف من الديكتاتور، ويصير التنكر شعاراً لعصر النفاق: "إن التنكر شعار لمرحلة.. هي هذا الزمن (..) لذا فالتنكر هو هدف اجتماعي.. إذن فنحن، حين نخالف تشريعات التنكر، نحكم على المجتمع بالدمار".[2] في مجموعاته القصصية، يحدد الكاتب معالم عالمه المتخيل، وهيئة الأبطال، والزمن المعاش، ويتخلى عن طرح الحكايات المبسطة، وتسجيل حوادث معينة بذاتها، في شكل متقاطع، مستقلة، تشد انتباهنا بصورها الشعرية البديعة، أو بفقرها البنائي حين يصبح القارئ منشغلاً بمحاولة لملمة أطرافها وإعادة إنشائها على نحو ما، كما في قصة "الحزن الأخرس": "يدخل الليل، يقبل من بعيد، وجهته كل طرقات الدنيا، دبيب أقدام الصبية والكلاب، بائع متجول، ثابا إلى رشدهما أخيراً، طفلان في هذا العالم، وحيدان،

1- المصدر نفسه، ص 49 50.

2- المصدر نفسه، ص 60 61.

ضحكات بعيدة غير ضحكاته (هل انتهى..؟)".[1]

بهذه الطريقة يصبح المتلقي شريكاً في خلق القصة التي يساهم في بنائها، من خلال الصور واللوحات المقدمة بشكل إيحائي وتلميحي. هذه اللوحات ترتسم في مستويات زمنية متعددة، إلا أنها غالباً ما تتشابك معاً بشكل لا يتوقع. تركيب الجملة، الذي يعتبر لب هذه التقنية، قد يعطي شعوراً بالفوضى، ولكنه يعيد تأطير القصة والجمل -على الأغلب- تقريرية وقصيرة، إلا أن واقعها الواضح يتكشف لحظة وضعها كاملة في نسق واحد: "فعلت يا للخيبة المذهلة. لماذا فعلت؟ أو لم تصدق بعد؟ فعلاً رفعت صوتها في ترجّ لقدر مجهول، تمنت أن يكون كل ذلك أثراً كالحلم، ومن بعدها تقول له خيل لي.. أنك".[2]

ويستخدم الكاتب جملاً متوازية، يتم من خلالها انسحاب الصور بسرعة، وهذا ما يعكس تعاقب أفكار الراوي، أو القائم بالفعل الدرامي: "مريض هو، يا لفظاعة آلامه، ظهره، وبطنه، ورأسه، وأنفه، وركبتاه، وصدره، وعيناه، ولثته، و..... دائماً ظل يشكو، فكذبوه. الخوف، القلق، الموت... أمور ليس في وسعه الهرب منها. مريض هو؟ والداء متربص به، وأنيابه في لحمه تغوص، وفي جسده ينشب أظافره، يلتهم وجهه، وقلبه، وعينيه.... الموت،

1- محمد عبدالملك، ثقوب..، مصدر سابق، ص 103.

2- المصدر نفسه، ص 101.

الموت والظنون تعصف به".[1] ويذكر هذه الشيء بتيار الوعي، وإن كان بصورة غير اعتيادية، حيث لا يقوم به البطل مباشرة، وإنما الكاتب الذي يؤدي عملية السرد كاملة في صيغة ضمير الغائب. وتبدو معرفته بالعالم التمثيلي محدودة، رغم أنه يتغلغل في وعي الفاعل الدرامي. لكن يجب الذكر أن القارئ لا يعرف مسبقاً ما سيحدث، ويمكنه التكهن بما سيؤدي به تطور الأحداث وحسب، وفق ما يرى من مشاهد الصور اللاحقة. إن الجمل المتقطعة، والناقصة، تجعل فضاء العمل وكأنه مقطع الأوصال، في مقطوعات متجزأة، وهذا ما يجعل المتلقي يراها وكأنه يختلس النظر من مقطع إلى آخر، لا يسمح الكاتب بالتدقيق في مشاهدها، وإنما يفسح المجال لبعض نظرات عابرة. وكذلك، فالبطل يظهر في البداية بشكل ضبابي، ومن ثم تتجلى ملامحه الواضحة بعد انكشاف كل اللوحات. ويلقي الكاتب بمحدث الحكايات ودوره التقليدي بعيداً، ويوجهنا إلى القراءة بأسلوب مميز، كما لو أننا نقرأ ألبوم صور مرتبة بانتظام.

في كثير من قصص محمد عبدالملك، يهيمن عنصر مهم على البناء الفني، وهو عنصر البطل الخارق، الذي تبنى حوله عناصر العالم التمثيلي كلها. ففي قصتي "ذو الضحكة الذهبية"، و"الطائر الأخضر"، على سبيل المثال، ينحو الكاتب نحو تضخيم دور البطل

1- المصدر نفسه، ص 23 24.

الرئيس، ويجعله مفتاحاً لما يليه من أحداث، وتبقى كل أعمال الأبطال الآخرين خاضعة له. ودائماً ما يسمعونه، ويعجبون بأفعاله، ويثقون به بلا حدود، ويقومون بتنفيذ ما يرغب فيه برضاهم. هذا البطل الفرد، يأخذ من الأمل بحياة أفضل هوية له، ويصبح رمزاً للتجديد، وحتى للانبعاث من الرتابة المؤلمة: "كلامه مثل الماء البارد للعطشان (..) اليوم يعود القادري، فتحتضنه حارة الوفاء احتضان الأرض للمطر (..) وعند شواطئ القمر، أرسل الموج في هبوبه إيقاعاً يشبه انطلاقة موسيقى عذبة سلسة، وشب طائر النورس تحت السحاب الأبيض يغني غناء يبعث في القلوب النشوة والجذل، وعلقت المصابيح في الزقاق. اليوم يعود القادري."[1] هاتان القصتان، كلتاهما تقولان بضرورة وجود قوة دافعة في العالم تجمع عناصره، وهما في بنيتهما يذكران بحلقة مفرغة؛ إذا وصلتا إلى النهاية، رجعتا إلى نقطة البداية.

إن المخلص من العذاب والألم لا يظهر فجأة، ولا يغير ما هو موجود الآن. فهو حاضر في كل عمل يومي، ويقوم بدوره كمصلح؛ يشفي من العلل، والمعضلات، والأحزان، بصورة أو بأخرى: "وهكذا كان عمره كله عبارة عن سعادة تتوالد بذاتها، وتتناسل، وتصنع في توالدها المستمر سبب وجودها المقبل، فتتكاثر، وتكبر، وتنمو، وتكون ضحكة كبيرة تضيق بصدره، فتنفجر خارج فمه، وتكون

1- المصدر نفسه، ص 17 18.

بسمة عريضة تضيق بوجهه، فتنتشر كضوء الشمس من حوله إلى خارج وجهه، وتحدث تأثيريها في الآخرين، الناس، الوجوه الأخرى.. تتبدل، تتحول، وتضحي الكآبة هي أشد الساعات دعوة للمرح، وينقلب البكاء، إن كان، والحزن، إن كان، إلى فرح".[1] يرافق البطل جو من الاحتفاء، وهالة من الإعجاب. ويثير الكاتب فينا شعوراً أن العالم الذي بناه ما كان يمكن أن يقوم دون حضور البطل الرئيس: "فجأة، انقطع مصطفى عن الضحك، كأنه قد ضحك ليومه، وغده، وكل سنوات عمره المقبلة (..) أحزن الجميع، واستثار الجميع، فقالوا ما قالوا، وأولوا ما أولوا، حتى تضاربت الأقوال. النساء عللن ذلك بالعين "اللي ما صلت على النبي"، وآخرون عللوا ذلك بالحسد، وآخرون شغلوا أنفسهم بغرابة الحدث".[2]

إن القوة التي يتمتع بها البطل هي إيمان الناس بمقدرته. هذا الإيمان يعتمد أساساً على الأسطورة، التي هي مصدر وجوده كمخلص من العلل والمعضلات، ولولا هذا المؤمن لما تسنى له القيام بدوره الفاعل. ولكن يبدو أن هذا الإيمان الأعمى به لم يمنحه قوة إلهية، ولم يؤمن له مصدر البقاء. في قصة "ذو الضحكة الذهبية"، يقدم المؤلف نهاية مؤثرة. فعندما يهزم البطل، لا نرى

1- المصدر نفسه، ص 91.

2- المصدر نفسه، ص 94.

أي شي يحدث على الإطلاق، وكأن شيئاً لم يكن.
أما قصة "الطائر الأخضر"، فتحمل في طياتها كثيراً من التفاؤل والأمل، وتؤكد على ضرورة الموافقة على ما تأتي به الأقدار. إن انتظار الخير هو انتظار المخلص الذي يتطلب تفهماً عظيماً، فلا يمكن التوقع متى يتحقق الأمل: "ولم يأتِ القادري.. الكؤوس ظلت فارغة في مجلس الشباب، ولم تعد أم سعد فراشة صغيرة تدور وتحط عند الأبواب، وتزغرد عند كل منعطف، وفي الشارع العمومي – جلست أم سعد تفكر، وساد حارة الوفاء صمت وسكون رهيب".[1]
يأخذ البطل الخارق صفة النبوة، ويضفي عليه الكاتب صفة الطهر، والقداسة، والكفاح من أجل العدل، ونشر نور الحق في الأرض، ويعيدنا إلى التاريخ الإسلامي، وتقوم باستدعاء صور من صور رجالاته المشهورين وصراعهم ضد الباطل، ومن ذلك مقارنة بطل قصة "الأقفاص"، المتمرد على الظلم، حسين الطرشان، بالحلاج: "وابتسم حسين الطرشان، فسرت رائحة المسك والعنبر من فمه الطاهر، وبسمل من جديد (..) قال حسن الطرشان:

ـ يا ابن عمي، ما بينك وبين الحلاج؟
ـ الزمن فحسب..

1- المصدر نفسه، ص 20.

ـ وأشياء أخرى..
ـ الله وحده عالم بالمصير..
ـ وهل ستعيد حكايته على العباد؟
ـ كالدورة الدموية.. الحكاية تدور..
ـ عانقني -يا ابن عمي- فلن ألقاك.. وداعاً للطفولة!
ـ بل قل مرحباً بالعدل، وبالنور يضيء في الأرض".[1]

وفي قصة "زمن"، من مجموعة "موت صاحب العربة"، تنبعث في ذاكرة الحاج مظلوم مأساة عاشوراء، والحسين بن علي، حفيد النبي محمد (ص)، فيندفع صارخاً ضد الظلم، وضد الجوع، مندفعاً في مظاهرة ضد الاضطهاد والاستعمار: "الحاج مظلوم، تذكر عاشوراء والحسين! الظلم هو الجوع. قالها الحاج مظلوم.. يسقط الظلم..!".[2]

محمد عبدالملك يلجأ إلى التعامل مع المتناقضات، وهذا ما يعطي انطباعاً مؤثراً في كثير من الحالات. في قصة "الحزن الأخرس"، يركز المؤلف على جسد الإنسان، ومواطن الضعف والقوة فيه، ويشدد على ثقل الهموم الشديد الذي يحمله الإنسان من جراء متطلبات الجسد في الحياة: "الشيء الأشد غموضاً في الحياة

1- محمد عبدالملك، النهر..، مصدر سابق، ص 27.
2- محمد عبدالملك، موت صاحب العربة (دار المشرق العربي الكبير: 1979م)، ط 2، ص 18 19.

أحياناً، قاده ذلك الغموض إلى التفكير.. لماذا هو الجوع؟ ولماذا الآخرون الشبع؟ في الشمس، حين يقف وسط اللحامين الشبان، وينادي الضحكة من أعماقهم.. عجب! ما هو ناموس الدنيا؟ رآها صفراء، نحيلة، ناعسة، متدفقة عيناها بالحزن الأخرس. كتفاها مثقلان بالسؤال. كتفاها الصغيران. كيف ستحمل الهموم؟".[1]

وفي أسلوب فريد، يركز الكاتب على جمالية الجسد، مظهراً في الوقت نفسه ارتباط كامل أعضائه بأحاسيس النفس والروح، ومن ذلك وصفه أسرار جسد المرأة من خلال تعابير بديعية، وكنايات، وتشبيهات، تجعل القارئ يعيش صورة واضحة المعالم: "شفتاها مثل عصفورين حطا فوق شجرة مهجورة (..) وعيناها تتسعان مثل مستنقع كبير ساخن خلف غابة موحشة (..) ورأى البكاء في عينيها، والألم، ونظرة بدت كفسحة السماء المليئة بغيم أسود مهاجر (..) وجهها والوسادة، صدرها يرتفع في شهيق وزفير مضطربين".[2]

ومع هذا، لا يظهر المؤلف أي شيء بتفصيل دقيق، ويبتعد عن الصفات والأوصاف الزائدة، فتأتي تعابيره قصيرة ومختصرة، ولكنها شاعرية، غنائية جداً، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالوصف التصويري لشقاء وكدح الإنسان أحياناً. وغالباً ما يثير

1- محمد عبدالملك، ثقوب..، مصدر سابق، ص 98 99.

2- المصدر نفسه، ص 99 100.

المقطع الوصفي إما الإعجاب الشديد، وإما النفور، ونادراً ما يكون محايداً في طرحه، وبهذه الطريقة يؤسس الكاتب مزاجاً يؤدي إلى الاستغراق في التفكير، أو الانفعال، أو الخوف، أو الاشمئزاز: "جسده سيتحول إلى جيفة، وستخرج كل الأفاعي والجرذان من شقوقها وتشبع من لحمه".[1]

في قصتي "الحزن الأخرس"، و"الفزاعة"، ترجح كفة التشاؤم والظلامية التي تبرز الإرهاق والعذاب، رمزي المصير الإنساني. على سبيل المثال، لا يجد البطل الخائف الذي يشعر أن القدر يهدده، لا يجد علاجاً ناجعاً للرعب المحيط به. ورغم ذلك، نلمح شعاعاً من الأمل الذي يعطي الشعور بالارتياح، ويحد من وقع الألم لبعض الوقت، وبذلك يقيم الكاتب صرح النقيض الموازي للخوف المحسوس، من البداية، وحتى النهاية.

محمد عبدالملك يقدم لنا في أعماله عالماً متنوعاً من المؤثرات التي تطال قضايا محيطه، وفي الوقت نفسه يترك مسافة بينه وبين العالم المحيط، ليشغلها أبطاله الذين يقومون بدور الوسيط بينه وبين العالم. وكل ما يقدمه -في الحقيقة- هو تسجيل لرؤية الشخصيات المتخيلة التي صنعها بنفسه. إن المؤلف يعرف بما يجري من أحداث، ولكنه يبقي نفسه مستتراً، ويقتصر دوره على توجيه الأبطال، كما في قصة "الغزاة"، أو قصة "النهر يجري". وأحياناً، ينأى الراوي

1- المصدر نفسه، ص 28.

بنفسه بعيداً عن تعامله البارد مع الشخصيات، مدخلاً نظراته الذاتية، كما في قصة "البئر"، عن وصف البطلة الرئيسة: "إن صغرها يبدو في نحالة الوجه، وحركات يدها الصبيانية، وعدم انتظام مزاجها، وضحكاتها الطرية. وخلف العينين الضيقتين، رقدت غابة من البراءة والطهر. لم تستطع نداءاتها الرخيصة إسكاتها. كانت عيناها ثائرتين، وهي عندما تقول "تقدموا أيها الرجال." فإنها كانت تناديهم "يا سفلة."[1]

في قصص محمد عبدالملك، نلمس مظاهر أشكال متعددة، ممزقة، لكنها في نهاية الأمر تساهم في خلق وتقديم نص ذي صيغة واحدة. ففي قصة "النهر يجري"، على سبيل المثال، يكون العالم التمثيلي ممزقاً إلى قطع أشبه ما تكون بمكعبات متناثرة، يمكن تركيبها لتصبح لوحة واحدة نستوعب معناها كاملاً. وهذا البناء متقطع الأوصال يجعل القارئ يضيع في غموض النص والشكل. ولكن، من خلال استيعاب الصور الرمزية والإيحائية، يمكن للمتلقي أن يفهم تدريجياً معنى العمل كاملاً. ونلاحظ هنا التقنية التي تسمح بتعددية المحاور التي تخلقها شخصيات "النهر يجري" الثلاث: النهر، الخمر، ومحمد، وهذا ما يجعل الحبكة تصبح ذات أبعاد ثلاثة فعلاً.

تبين أعمال محمد عبدالملك كيف يمكن للقاص أن يقدم صورة

1- محمد عبدالملك، النهر..، مصدر سابق، ص 80.

صادقة وغير مباشرة للعالم المعقد، وطرق استيعابه المختلفة، يثبت أن بساطة الأسلوب لا تمنع من خلق بنى فنية متعددة الأبعاد، ولا يمكن أن تتحدد بمحاكاة مبسطة للواقع الذي قد يبدو ظاهرياً أنه غير معقد. محمد عبدالملك كاتب ملتزم، ومرهف الإحساس، يشعر بكل الظواهر الاجتماعية المؤذية، وغير العادلة، في مجتمعه. يتفكر في مغزى وجود الإنسان، وعلاقته بمحيطه. فالتطور الحضاري الذي غير الكثير من معالم حياتنا، أدى إلى انحطاط الأخلاق، وتلاشي الطاقة الإبداعية في حياة الفرد.

محمد عبدالملك في "غليون العقيد"

كمال الذيب

تتميز تجربة القاص محمد عبدالملك، القصصية والروائية، منذ بداياتها الأولى في مطلع السبعينات، وحتى آخر مجموعة أصدرها القاص "غليون العقيد" في 2002م، بأنها تتخذ خطاً تصاعدياً على الصعيد الفني، لكن في إطار نفس الرؤية أو "آيديولوجيا" الكاتب -إن صح التعبير في التعاطي مع الموضوع القصصي، وهي الرؤية الواقعية النقدية المنحازة إلى عالم الفقراء، والمضطهدين، والمظلومين، في مواجهة عالم البرجوازية بكل تشكيلاتها، وثقافتها، في مواجهة عالم الأسياد الذي يختلط فيه الموروث البرجوازي، والإقطاعي، وتجلياته المختلفة.

هذا التوجه، الذي ظهر في أول مجموعة قصصية (موت صاحب العربة) في سنة 1972م، والتي كان القاص قد نشر أغلب أقاصيصها بين 1968م و1972م، استمر في (ثقوب في رئة المدينة) في 1979م، و(السياج) في 1984م، و(رأس العروسة) في 1987م، وصولاً إلى مجموعته الأخيرة (غليون العقيد)، وكرس محمد عبدالملك، كقاص واقعي، يتحرك مضمونياً وفنياً ضمن أطر الواقعية النقدية. إلا أن مجموعته الأخيرة، الصادرة

في 2002م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمؤلفة من إحدى عشرة أقصوصة، قد أكدت -رغم استمرار تلك الروح وتلك الرؤية- بأن القاص قد بلور -بحكم نضج التجربة الطويلة- تقنية قصصية أكثر اختزالاً، وإيحاء، وقدرة على الخروج من دائرة النماذج البشرية التي درج عليها في أغلب أقاصيصه السابقة، إلى أسلوب يراوح بين طرح ما هو ذاتي من خلال النموذج، من خلال امتلاك العناصر المؤسسية للرؤية بعد إخضاعها للتحليل المختزل، وتجنب الوقوع في تهدم الواقع الحيادي، وخوائه، وبين الارتكاز على الصراع كمنطلق للعمل الفني، مما جعل أغلب الأقاصيص الجديدة -رغم أنها كتبت في فترات متباعدة حسب ما يبدو من موضوعاتها وسياقاتها الاجتماعية- تتجاوز نمطية النموذج الاجتماعي التي عرفناها في العديد من أقاصيص محمد عبدالملك، إلى ما يمكن أن نطلق عليه اسم النموذج المركب، والذي يبلغ مداه المختزل والمكثف في أقصوصته: غليون العقيد، وأقصوصة فوبيا، وجميع هذه الأمثلة نجح القاص فيها في المزاوجة بين قدرة المخيلة على احتواء الواقع، وصخب وحرارة الواقع كواقع، أي أنها لا تلجأ إلى تجريد عناصره إلا لتكسبها خاصيته الشمولية والرحابة التي تبعدها عن كل ما هو جزئي وهامشي. إنها رؤية بنائية، تعتمد أساساً على هيكلة الوعي، والتركيز على ما هو نسقي تأسيسي في جوانبه الواقعية. وبذلك يتحقق التلاحم بين العناصر الشكلية

التي ليست مضافة إلى النص اصطناعاً، أو خارجة عنه، ولكنها أدوات تثوير مساعدة، تفجر طاقة الوعي، وتخرج به من سكونية التسطح، والحدود المصطنعة بين آفاقه وكلياته.

"غليون العقيد"، التي استخدم فيها القاص الأسلوب الفنتازي الممزوج بالخطابة، وترميز الغليون، والسيف، والنياشين، والنجوم، رمز السلطة الزائغة الزائلة، لاجئاً إلى العبث بـ"العقيد" قصصياً، والانتقام منه، والتنكيل بجثته، بالتصوير السردي العابث المتشفي، عندما مات، ووضعت جثته في صندوق بلوري يكشف ما بداخله، أخذ يتحلل يوماً بعد يوم، وتتفسخ ملامحه، وينفض الناس من حوله، حتى زوجته التي لم تعد تطيق رؤية الدود والذباب ينهش ما فيه من اللحم والعضلات، ولم تعد تحتمل روائح الجيفة البشرية للعقيد الذي "كان يعيش كل حياته في الهواء الطلق، وينام في بستان خاص، ولا أحد يستطيع عد خليلاته أو قتلاه. فقد برع في الموت والنساء" (ص 75). هذا العقيد، رمز السلطة الغاشمة، والجبروت، والتعالي، والغطرسة. ويتحدث بأن "الجمهور سرق هيكل العقيد، ومثل به في الشوارع، وصنع الأطفال من عظامه وأسنانه ألعاباً وهمية، وملؤوا جمجمته بالتراب، واتكأ عجوز في الشارع على عظام ساقه الطويلة وهو يدخل، لكن أولاد الزنى الذين أنجبهم من خليلاته عبر قرون، خرجوا مطالبين برميمه." (ص 79).

إن رميم العقيد أصبح يمسك الفصاحة على فضح تهرؤات الواقع الذي أنشأه بالغطرسة والقوة، وتصل الأقصوصة إلى منتهى المرارة الساخرة في الجمل الأخيرة: "بعد شهور، رأت زوجة العقيد، وهي تهبط الشارع نجومه في صندوق الزبالة، تحت أقدام الشحاذين. وبعد عام، رأت غليونه الكبير في حديقة المنزل، يستوطنه فأر صغير، وشاهدت بدلته العسكرية على شحاذ، ثم رأت سيفه بعد سنتين في عرض مسرحي لأولاد المدارس" (ص 80).

هذه السخرية المريرة تمثل مرحلة الفضح التي هي إرهاص التجاوز، وأن أقصى ما يمكن استثماره في هذه القصة، وكذلك قصة "فوبيا"، هو أن يتحول فيها الموضوع -الذي هو حصيلة معرفية- إلى عمل وظيفي، يرتبط بطرح الأفكار، والتصورات، والرؤى التي تتصارع في المجتمع، ليس من أجل فرض تكرارية وجودها من الواقع إلى النص، وإنما لغرض تقديم رؤية هازئة، ساخرة في هذه الحالة، وكاريكاتيرية في حالة فوبيا.

إن محمد عبدالملك قد عمل من خلال أقصوصتي "غليون العقيد" و"فوبيا" إلى إنفاذ القصة من الظواهر الهامشية التي لا ترقى إلى مستوى الصراع، إلى طرح الكليات من خلال جزئياتها، وهذا ما يتفق مع بنية القصة القصيرة، باعتبارها شريحة عرضية مكثفة، لا تأخذ على عاتقها وظيفة التحليل، وبذلك يبقى التحليل عملية ذهنية تسبق الكتابة، التي هي تركيب لخصوصيات وأبعاد هذا

التحليل.
تقدم أقصوصة "فوبيا" الوجه الآخر للمثقف، وهو يعيش حالة الخوف "الفوبيا"، وهو يواجه عقدة المضطهد الذي يلازم الآخر حركاته كالظل، ويقدم عنها التقارير: "فكر في الوحدة التي تتبعه في كل مكان، في الرجل الذي يجلس على الدكة طوال الوقت، أمام بوابة العمارة، يرفع الرجل التلفون النقال ويتحدث عندما يراه. وعندما يدخل هو العمارة، يذهب الرجل إلى البقالة المجاورة. الرجل يرتدي نظارة سوداء كبيرة، وقميصاً أسود، وحذاء أسود، له يد ضخمة نافرة العروق، تخيله وهو يضربه ضربات عنيفة" (ص 54).
ـ كان النادل ينظف الطاولة التي خلف ظهره. قال: لا بد أنه ينظر في الأوراق، رغم أنها معاملات تجارية، سيظن أنها أوراق خطيرة. في كل الأحوال، الأوراق تخيفهم أكثر من المسدسات. هل الأوراق تقتل؟" (ص 54).
إن هذا الوجه من البطل المثقف قد امتص إمكانية توسيع أفق الشخصية في القصة.. إنه نموذج يتبنى وعياً شقياً يؤدي إلى طريق مسدود، عوض أن تذوب في مجال الصراع الذي تخوضه القوى الوطنية ضد القمع. إلا أن القاص هنا يطرح من خلال هذا النموذج -الأثير في تجربة محمد عبدالملك- إشكالية القمع الموجه ضد المثقف في مرحلة معينة، وكيف شوه بناءه النفسي، وتوازنه،

وجعله شخصاً مريضاً، منتقداً، وجهاً آخر من "الفوبيا".
إن عودة تفصيلية إلى هذه المجموعة القصصية البانورامية قد تكون ضرورية لتلمس مكامن التحول والثبات في تجربة محمد عبدالملك القصصية. فهذه المجموعة التي تتضمن "الستارة المغلقة"، و"الملك ميداس"، و"نبتة السعادة"، و"قاعة مظلمة"، و"فوبيا"، و"عندما توقف المصعد"، و"غليون العقيد"، و"الجثة تطلق الرصاص"، و"أولاد النفط"، و"كريستال"، و"ضيف قديم"، تمسح فضاءً واسعاً من التحليل النفسي، والاجتماعي، والرمزي. وقد وسع من نطاق المعالجة القصصية، لتراوح بين الفنتازيا، والواقعية، والتحليل النفسي، واللقطات المختارة من لحظات الحياة اليومية التي تعج بالمفارقات، ولم يعد يركز فقط على تلك النماذج التي تعودنا عليها في أقاصيص محمد عبدالملك، التي كان يستخرجها من بؤرة الانسحاق الذي تتعرض له، عندما تكون تحت وطأة الاستغلال الاجتماعي، أو تعيش فظاعة استهلاك إنسانيتها حين تتآكلها تحولات المجتمع الساحقة. إلا أن البارز -الذي يؤدي الاستمرارية في تجربة القاص القصصية- نكاد نعثر عليه بقدر أكبر من التركيب والسخرية في أقصوصتي: "غليون العقيد" التي اختارها محمد عبدالملك عنواناً للمجموعة، و"فوبيا" التي هي وجه آخر بمعنى من المعاني للأولى، ولذلك ركزنا عليهما في هذا العرض الموجز.

المؤكد أيضاً أن تجربة محمد عبدالملك القصصية، في هذه المجموعة الجديدة، قد حققت تطوراً فنياً في إطار استمرار لغته القصصية الواقعية، شمل هذا التطور -الذي يحتاج لوحده إلى معالجة منفردة- الرؤية، وبناء الشخصية، والحوار، والقدرة على بناء النماذج باختزال، بعيداً عن التفاصيل، والاستفادة من تقنيات المسرح، مما يؤكد وجود بداية انفتاح في مغامرته القصصية من الناحية الفنية، كما هو الأمر في الناحية المضمونية.

تشابك الدلالة وإنتاج المعنى
في "غليون العقيد"

جعفر حسن

الرمز دلالة في السرد

عند التفكير في الرمز، تقفز إلى الذهن المفاهيم، تلك الكلمات المتواضع عليها، والمشحونة بالمعرفة التي يتوصل إليها العلم الحديث، مما يعطي التواضع فسحة من العمق في ذات الوقت الذي يتبدل فيه المفهوم وهو يذهب عميقاً في إدراك وامتلاك معطيات الوجود المختلفة، يظل المفهوم مطلقاً على مستوى اللفظ، ونسبياً على مستوى الدلالة. ونعطي مثالاً في اللغة العربية على لفظة الماء، باعتبارها مفهوماً قائماً ذا دلالة في المستوى التداولي، متواضع عليه. لكننا يمكن أن ندرك بسهولة أن ما يعنيه الماء بالنسبة للإنسان في القرن العشرين، يختلف تماماً عن ما كان يعنيه للإنسان قبل بضعة قرون، واضعين بعين الاعتبار المنجز العلمي الذي أدخل إدراك مكونات الماء من عناصره في المعرفة المتداولة.

ولعل الرمز يتبع المفهوم في الحياة العلمية من ناحية تواضع الناس عليه، كما ينتج شحنة عاطفية ودلالية نابعة من العلاقة بينه وبين ما يشير إليه معنوياً. والرمز لا يشير إلى ذاته فقط، وإنما يحمل أكثر مما للذات بالتواضع، كما يتضح من إشارات المرور. وهناك ارتباط

بين الأيقونة والمدلول الديني والمعرفي، وله قابلية للتحول، كما تحول رمز الصليب المعقوف الذي كان يرمز إلى جلب الحظ، كما لازال عند بعض طوائف الهند، وذلك بتبني الحزب الفاشي له. ونلمح تغير الدلالة التي حدثت بعد فترة طويلة، أن الرمز يختلف عن التشبيه من حيث بعد العلاقة بينه وبين ما يدل عليه، بينما التشبيه يحتاج إلى تلك العلاقة.

الرمز في نسيج السرد

لعل ما يميز الرمز الأدبي هو نهوضه على شحن الدلالة في اللغة التي يستخدمها الكاتب، والتي تعطي الرمز قابلية للتأويل في اتجاهات شتى. وتلك القابلية تنهض ضمن نسيج النص الداخلي الذي يوظف الرمز، ويختلف عن غيره من الرموز بمفرادته، إذ لا يقوم بتحريك المعنى إلا في تلك الحالة الخاصة التي يوجد عليها في النص، مع علاقة أكيدة بطبقات اللغة المختلفة، خصوصاً في الجانب التاريخي لها، كما يبدو في بعض قصص محمد عبدالملك. وأشير هنا إلى رمز العقيد، الذي يقوم في قصة (غليون العقيد)، ويرتبط بعلاقات متعددة مع مكوناته التي تمتد في سائر الأشياء؛ من (بدلته العسكرية، غليونه، سيفه الفضي، نجومه، عظامه، خليلاته، زوجاته، جواريه، جثته، ذبابه، دوده، رصاصه، رائحة جثته النتنة، شعبه، متفرجيه، ذنوبه، آثامه الكثيرة، قتلاه من

الثوار، لهوه، شرابه الخمر، إيمانه بنفسه، تحصنه كالقلاع، سيارته المسدلة الستائر، عصاه، انشغاله بالقتل، تيجانه، أولاد زناه)، تلك المكونات التي تحمل في داخلها الصفات، والأفعال، وعلاقة الضمائر في التكوين اللغوي على امتداد العبارة.

غواية التأويل

إن وجود العقيد في القصة يوحي لنا -في المستوى الأول للدلالة- بشخص ما يحتل مرتبة عسكرية رفيعة في الجيش، ولربما كانت تلك الرتبة متغيرة في أنظمة الجيوش المتعددة، ولعلها تكون ذات علاقة بحجم الجيش وتكويناته المختلفة. كما أنها، بمعنى من المعاني، تلعب دوراً وسيطاً بين القيادات العليا في الجيش (الجنرالات وما فوق)، بما دونهم من الضباط والجنود في شتى الرتب. كما تحمل الدلالة في داخلها كونه موظفاً للدولة: "قالت السلطات العسكرية إن بقاء هيكل العقيد بهذه الطريقة قد أضاع هيبة الدولة"، على اعتبار أن الجيش أداة من أدوات الدولة، يقوم بمهام الدفاع والهجوم والقمع. كما أن تلك الرتبة يمكن أن تكون في الشرطة، وقوات الشغب، والحرس الوطني، وغيرها من التشكيلات التي تتبع آلة الدولة. ولعل أكثر تلك المهام شراسة، هو دخوله في القمع، وهو ما يوحي لنا به النص: "ولفرط انشغاله، كان ينام على جثث قتلاه في الشوارع"، وقتلاه أولئك (الثوار)،

والثوار مداد الثورة، والدلالة مشحونة بهاجس التقدم الإنساني الذي يضع العقيد منها في جهة الضد.

البياض المفترض، السواد الصريح

لكن النص لا يتركنا دون أن يجعلنا في منتصف الصورة المراوغة، حيث إن العقيد ذاته "قد برع في الموت والنساء"، كما أنه "على قدر كافٍ من الوسامة وقوة الشخصية"، تلك الملامح التي تضفي نوعاً من سمات الواقعية التي تدخل جدل الشيء ونقيضه. فبالرغم من أعماله التي توصف باللا أخلاقية، في براعته مع النساء، وقتله الذي يبدو به في أثناء حياته، فهو على قدر من الوسامة التي تفترض في مخيالنا الثقافي البياض وقوة الشخصية، ولكنه ينكشف بعد مماته، في وقوعه تحت حد آخر. "وبعد أسابيع، صغر حجم الرأس، وتلوث وجهه ببقع سوداء". ومن الواضح اشتغال ثيمة السواد باعتبارها كلمة ذات شحنة عاطفية، تدين وتقلل من قيمة الإنسان حين يصبغ وجهه بالسواد، فنقول: "سوّد الله وجهك"، باعتبار السواد علامة على غضب الرب كما تشير النصوص المقدسة.

الموت في الحياة

نعم، حتى العقداء يموتون، ولكن ليس موتهم كموت أي

إنسان، خصوصاً إذا تحول الواحد منهم إلى رمز كاسر، يتمترس وراء السيف، والتيجان، والنجوم. فموته يجب أن يستغل إعلامياً، وإن أمكن سياسياً، ذلك العرض للجثة في الصندوق الزجاجي الذي يوحي بالشفافية. والسؤال الذي برز في النص: "لماذا اختار العقيد أن يموت بهذه الطريقة؟" تضافر من النص عن اختيار العقيد لطريقة الموت معزز بـ"عجزت الزوجة عن الرد على أسئلة المعزين، والصحفيين، والجمهور"، ذلك التساؤل عن طريقة الموت، أم هو انزياح للسؤال عن طريقة عرض جثته بعد الموت؟ يظل السؤال مشروعاً وقائماً في النص كلما حاول النص أن يردم فجوة من فجوات الحدث، إنما يفعل ذلك عبر خلق خرم جديد في جدار الحبكة.

إن الإجابة الموجودة في النص تشير إلى احتمالية الحدث وكمونه "بعضهم قال: ليرهب الثوار في موته.. بعضهم قال: بطبعه يكره العقيد القبور والأماكن الضيقة والعزلة". فهل يمكن أن يذهب بنا التأويل إلى أن هناك استثماراً ما يخيف الثوار من جثة العقيد؟ ومن المعروف أن الجثة محايدة، لا تخيف، وإنما ينبع الخوف من الأحياء، ويتوزع بينهم. فهل يقترح النص أن العقيد مخيف في حالتيه، من الموت والحياة، أم هو يدفعنا دفعاً لملء خروم النص؟

تقابلات النص

يؤكد النص "كان العقيد يعيش كل حياته في الهواء الطلق"، ربما يتساوى الهواء الطلق والحديقة، لكنه ليس كذلك مع الصندوق الزجاجي. ربما كان الهواء الطلق يتناسب مع قيم الحياة، لكن الصندوق المغلق الزجاجي، ربما ليس كذلك. هل نقف أمام إيحاءات خفية توسوس بحكاية سندريلا والأقزام السبعة؟ هل هو ذات الصندوق الذي كان يعرض جمال سندريلا البريء حد النور، إنما في هذه المرة يركب الصندوق على بشاعة الجثة وهي تهترئ كل حين؟ هل نقف على هذا التناقض في الإيحاء الداخلي (الجمال في مقابل القبح) على مستوى المعنى؟

برغم أن النص لا يفيدنا عن كيفية موته مباشرة، فنضطر لقراءة تلك الإشارات التي تجعل جثة الجنرال تخرج المخبوء في داخلها من الرصاص الساكن في الجثة. تلك الجثة التي تكشف بتفسخها عن مكنونات ذات دلالة، حيث يشير النص "وبقع الدم الجاف، والرصاصات التي اخترقت جسده". فإذا كانت الرصاصات قد اخترقت جسده وهو حي، لا تبقى في الجثة، على اعتبار من فعل الاختراق، الذي يعني فيما يعنيه المرور عبر الشيء، ولكن نجد أن الرصاصات باقية في الجثة، إذ إنه بعد تفسخها تساقط منها ما كانت تضمه من رصاص. فهل يذهب بنا النص إلى طريقة الموت التي تبقى غامضة، قابلة للحركة والتطور،

تنوس بين قطبين؛ الجبر والاختيار (الانتحار والاغتيال). هل يذهب بنا النص إلى حدود تطرق نهاية محتومة بتعدد الطرق؟ هل يعبر، فيما يعبر، عن فشل المؤسسة العسكرية في جعل حياة الإنسان أكثر بهجة وإنسانية؟

جمالية القبح

عندما يصف السرد موضوعاً قبيحاً غاية في القبح، فإنه بذات الوقت يصفه بصفة جميلة. إن ذلك ما يطلق عليه جمالية القبح، فلنا أن نتسائل عن أي جمالية موجودة في جثة تتفسخ، لا يستعجل الناس دفن الميت؟ ليتركوا لنا التساؤل حول هل دفنوا ميتهم، أم دفنوا مخاوفهم؟ دفنوا ما يمكن أن يتلبسهم من الموت، بكوا حتى موتهم الخاص في موت الآخر! ابتعدوا عن الهواجس التي يمكن أن تنتج من مشاهدة ما يحدث للجسد الإنساني المربوط بهالة القداسة وهو يتحلل. "لم تعد زوجته قادرة على النظر إلى الجثة بهذه الهيئة المزرية. الوجه كان يتفسخ، والدود يغطي عيونه وأهدابه، ويرضع دمه، ويحاول اختراق الزجاج، ولحسه، ثم يسقط فوق الجثة"، "مع الرائحة النتنة كان الدود يسير أصفراً على جدران الزجاج ويتثاءب. وبعد أسابيع صغر حجم الرأس، وتلوث وجهه ببقع سوداء، وطار بعض الذباب من الصندوق". إن التساؤل حول وظيفة القبح هنا هو تساؤل مشروع من الناحية الفنية. إنه

وضع الرمز في فم التناقضات، إنه الدينار الذي يوضع في فم الميت لكي يعبر من حديقة الموت إلى العالم الآخر فنياً، حيث يرتبط العقيد باعتباره مرتبة عليا في الشرطة أو الجيش بقداسة الطاعة، وجبروت القوة، وقدراته على التمدد في أطر المجتمع. حتى أن بعض المجتمعات معسكرة بالكامل، وبالتالي يحمل الرمز في داخله تلك التناقضات التي تعبر عن الجهل مقابل العلم والقوة، مقابل الضعف والشدة، في مقابل الرأفة. كما يبدو أن العسكر في معظم بلدان الدنيا يحوي أقل الأفراد قدرة على الإنجاز الفكري، على اعتبار انتفاء الحاجة إليه، وإنما يوجه العسكر إلى التنفيذ باعتبارهم قوة بطش، وكيد، ورسائل فناء. ألا ترى أن أكثر ما يزرعه العسكر هي الألغام التي تفتك بالأبرياء في كل أوان؟!

العقيد المتخيل

لقد قلنا إن الرمز يكتنز من الداخل من خلال النص، وتبدأ شفرات النص توحي لنا بأن هذا العقيد ليس عقيداً حقيقياً على مستوى الواقع، وإنما يقوم في المتخيل من خلال مجموعة العلاقات التي تقوم في النص، إذ يصرح النص "عاش العقيد ما يربو على الخمسمائة عام، وتزوج أربعين ألف زوجة، وشرب نصف خمور الأرض، وأنجب شعباً بأكمله. وكان يعتقد أن الجمهور هم من أبنائه وأحفاده". على المستوى الوجودي للإنسان، نلاحظ

حتى أن أحكام أرسطو المنطقية، التي تقول في مقدمتها الكبرى والصغرى والنتيجة "كل إنسان فانٍ، العقيد إنسان، العقيد إنسان فانٍ"، لا تستطيع أن تعبر أكثر. إن كل إنسان عاش قبل سنة مضت قد مات، حيث يشكل الرقم الحدود الإنسانية التي وصل إليها البشرية، حسب التقنية الموجودة حالياً، ولكن الرموز تعيش أكثر من ذلك. بالتأكيد تظل تحيا في أفق النص ما شاء لها أن تظل، بوجود ثقافته، أو بتبني ثقافة أخرى للنص. لكن أن يعيش العقيد خمسمائة عام! فهو رقم يتجاوز الحياة الإنسانية المتحققة للأفراد في تجربتنا المعاصرة، لكنها تقوم في المتخيل الثقافي. فهناك كائنات تعيش ألف سنة، فتموت وتنبعث من رمادها. أليست العنقاء محط طموح البشرية في الحياة الأبدية؟ كما أن تلك الإشارة تتميز بأنها تسير نحو انفتاح الرمز وتسلله في ختام يشبه البدء.

غواية الفناء في البقاء

هناك غواية في داخل النص تشير إلى ختل موجود، ومراوغة موضوعة بعناية في داخل النص. هل يسمح لنا التأويل بقراءته كما شئنا، أم أنه يسيرنا نحو تلك النتيجة التي يتسرب منها الرمز إلى كل الناس؟ إن العقيد قد أنجب كثيراً من الناس عبر زمن العتمة، لكنه مات، بدليل تصريح النص عن جثته واهترائها. كما

أنه في لحظة الموت لم يشر النص إلا إلى زوجة واحدة، هي التي فتحت الأبواب للجماهير التي جاءت تلقي نظراتها على الجثة. كلما زادت الجثة تعفناً، كلما زادت أعداد الوافدين للنظر إليها. هل هو نوع من النفاق الاجتماعي، أم أنه نوع من التشفي في النظر إلى الجثة وهي تتهرأ؟

تسرب الموت في الحياة

لعل الصراع الذي نشب بين الزوجة والعسكر، حول جثة زوجها المتوفى، نقطة درامية لم تتوهج في بؤرة الحدث، باعتبارها تطوراً دراماتيكياً، إلا لتشحن دلالة الرمز إلى أقصى طاقتها، وتفتح أمامه بوابة التجاوز. "فوجئت زوجة العقيد بأمر عسكري يطالبها بدفن عظامه، والاحتفاظ بسيفه ونجومه. ورفضت زوجته تنفيذ الأوامر. قالت السلطات العسكرية إن بقاء هيكل العقيد بهذه الطريقة قد أضاع هيبة الدولة.

وقد أجابت الزوجة السلطات في خطاب رسمي أن الجمهور الذي يأتي للزيارة يكبر، ولا بد من احترام رغبات الموتى. جاءها الرد في الحال: لم يبقَ شي من الجثة. لم يبق من العقيد شيء! أغضب هذا الخطاب زوجة العقيد، وكتبت إلى السلطات العليا: إن هذه العظام قد حفظت نظام الدولة خمسة قرون. أما خطاب الرئاسة الأخير، فقد جاء لينذر باجتثاث الصندوق الزجاجي وتحطيمه.

في اليوم الثاني، جاءت جرارات السلطة ودباباتها، وبعض فرقها المدفعية".

هل يوحي انقلاب الدولة على حاميها تحولاً للديمقراطية مثلاً؟ هل هي نوازع إنسانية في حفظ ماء الحياة بإكرام الميت ودفنه؟ أهي هيبة السلطة التي يراد الحفاظ عليها من خلال التخلص من الأموات الذين لا يخدمون النظام؟ وعلى الرغم من تمثيل الناس بهيكل العقيد، كما يشير تطور الحدث، "وكانت مفاجأة أخرى للجميع هذه المرة. فقد سرق الجمهور هيكل العقيد، ومثلوا به في الشوارع". إلا أن ذلك لم يعنِ بالنسبة للنص أن العقيد اختفى فعلاً. إن تظافر مجموعة من الرموز الدالة في الثقافة، مما وضع في داخل القفص الزجاجي، يوحي باستمرارية العقيد، وإنما تلبس وتسرب في كل الناس "وصنع الأطفال من عظامه وأسنانه ألعاباً وهمية، وملأوا جمجمته بالتراب.

واتكأ رجل عجوز في الشارع على عظام ساقه الطويلة وهو يدخن. لكن أولاد الزنا، الذين أنجبهم من خليلاته عبر قرون، خرجوا مطالبين برميمه. بعد شهور، رأت زوجة العقيد وهي تهبط الشارع، نجومه في صندوق الزبالة، تحت أقدام الشحاذين. وبعد عام رأت غليونه الكبير في حديقة المنزل، يستوطنه فأر صغير. وشاهدت بدلته العسكرية على شحاذ. ثم رأت سيفه بعد سنتين في عرض مدرسي لأولاد المدارس". هل يعني ذلك أن العقيد،

من خلال عظمه الذي اتكأ عليه الفقير وهو يدخن، ونجومه التي صارت تحت أرجل الشحاذين، وملء الأطفال لجمجمته بالتراب، وسكن فأر صغير لغليونه في الحديقة، هل يعني انهياراً لكل ما كانه العقيد؟ أم أنها تعني أيضاً أنه تسرب إلى ألعاب الأطفال، وتسرب إلى وجوه الشحاذين، أو أطفال المدارس وهم يلعبون بسيفه الذي يرمز إلى الكثير في ثقافتنا؟ هل موت العقيد هو انبعاثه في كل ما أنتجه داخل المجتمع، "لكن أولاد الزنا، الذين أنجبهم من خليلاته عبر قرون، خرجوا مطالبين برميمه".

لعل اشتباك الرموز ومدلولاتها في داخل القصة، أمكنت من قراءة مزدوجة ومتعاكسة للنتيجة التي يؤدي إليها الحدث المركزي في هذه القصة القصيرة، والذي توحي مرموزاته بالمتفارقات، لعلها قراءة قابلة للتعديل، لعل هناك قراءات لم نتمكن منها، لعل قارئاً ما يلتفت إلى الجديد. إنها دعوة للقراءة من جديد.

الزمن خارج السرد

الزمن في السرد الروائي، أو في سرد القصة القصيرة، عادة ما يظهر في مستويات مختلفة. فيمكن أن يظهر الزمن على أنه وقت كتابة القصة القصيرة، ذلك الوقت الذي يظهر في نهاية العمل، إذ وثقه الكاتب في القصة كان يحدد مكان وزمان كتابته في نهاية التذييل، كأن يقول (باريس 6 يناير 1990م). لكن هذا الزمن

بالنسبة للقصة زمن خارجي، لا يثبت في داخل السرد، وهو زمن مخادع، إذ إن القصة يمكن أن تكتب وتعاد كتابتها في زمن يستمر منذ تلك اللحظات التي تختمر الفكرة في ذهن الكاتب، حتى نهاية التشطيب الأخير الذي يحدد شكل العمل السردي. لذلك يصعب تحديد فترة الكتابة ضمن هذه المعيارية، أي أنه زمن مخاتل، يقوم باعتباره زمناً متجمداً في لحظة نهاية الإنجاز.

زمن السرد

زمن السرد يمكن أن يظهر باعتباره جزءاً من السرد ذاته، ويتشكل في إحدى مستوياته من خلال العلاقة بين زمنين؛ أحدهما يكون عند المتلقي، أي هو الزمن الذي يستغرقه النص في القراءة الفعلية، بينما هناك زمن يستطيل أو يقصر من خلال وظيفة السرد. فحيث يقوم السارد بالوصف، نجد أن زمن القصة يتقلص حتى التوقف، بينما يستطيل زمن القراءة عند المتلقي. ويحدث العكس عند الانتقال من فترة إلى أخرى، أي حين يورد السارد فجأة بعض الأحداث أو العبارات التي تدل على أن الزمن قد تقدم تماماً، مثل (بعد أربع سنوات). إن هذا الزمن هو الذي يقوم بالقفز إلى الأمام فجأة، دون أن يعطي أي انتباه لطبيعة الزمن الذي نعيش فيه، أي أنه لحظات متصلة، تسقط باستمرار لتصبح جزءاً من الماضي، بينما زمن السرد يمكن

أن يتسارع بالقفزات إلى الأمام. وليس هذا فقط، وإنما يمكن أن ندرك زمن السرد وهو يقوم بحركة النكوص إلى الخلف، خصوصاً عندما يتذكر بعض شخوص القصة. ويمكن أن يعود بالزمن إلى سنوات كثيرة، كأن يقول القاص (تذكر فجأة أنه قبل أربعين سنة كان يقوم بكذا). إذاً الزمن في السرد على هذا المستوى لا يلتزم بحرفية الحياة، فيمكن للقصة أن تبدأ من نهايتها، وتكون كلها عودة في الزمن، كما يمكن أن يحدث التجادل بين النكوص إلى الوراء، والتقدم إلى الأمام في الزمن، لتعويض تحايث الأحداث في الحياة اليومية. فهناك ملايين الأحداث تحدث مع بعضها في ذات اللحظة، لكن السرد لا يشتغل بهذه الكيفية، وإنما يقوم على تجادلها في الزمن عوضاً عن ذلك. أما اللحظة التي يتساوى فيها الزمن في السرد، فهي تلك اللحظات التي تتكلم فيها الشخصيات (الحوار)، إذ إن الزمن الداخلي للسرد يتطابق مع زمن القراءة.

هناك مستوى آخر يظهر فيه الزمن في السرد، وهو ذلك الزمن الذي يظهر على أنه عبارة عن تلك الكلمات التي تدل على زمن محدد، مثل (صباح، مساء، أمس، اليوم، السنة الماضية، الربيع، الخريف، أو ما يشير إلى الفصول مثل أوان تفتح الأزهار.. إلخ). وفي المستوى الثاني، تظهر في دلالة الفعل وانقضائه، بينما يدل الفعل المضارع على استمرار الفعل في الزمن الراهن، بينما

تدل صيغة الأمر على الفعل المستقبلي، كما تدل بعض الصيغ في تركيباته على ذلك مثال (سيركب، سيأكل، سوف يسافر، سوف يقع، إلخ).

الزمن في غليون العقيد

غليون العقيد فن ينتمي إلى القصة القصيرة، وعادة ما تنشر مجموعة القصص القصيرة مع بعضها البعض، ربما تعبر عن تجارب متنوعة في الحياة، ولكنها تعبر أيضاً عن مرحلة من المراحل الفنية التي يمر بها القاص. ولم نجد في نهاية القصة ما يثبت زمن إنجازها، ولكن يمكن أن نشير إلى أن هناك زمناً خارجياً يتمثل في تاريخ طبعة الكتاب الذي يحدد في الصفحات الأولى، وهو كتاب في طبعته الأولى صدر في العام 2002م. ونشير أيضاً إلى أن هذا التاريخ، في علاقته بالقصة، ربما يحمل سمات المرحلة التي كتب فيها، حيث إن القصة تنتمي -رغم رمزيتها- إلى تيار الواقعية بشكل واضح، إذ تعالج في موضوعها أمراً يتعلق بالمجتمع الذي كتبت فيه، أو من أجله، وهو جزء ماثل من الثقافة العربية الإسلامية في الوطن العربي. ولعل المرجعية الكبرى لكل أدب هي الحياة الاجتماعية، بغناها وتعددها، وإن ابتعد في الرمزية، كما هي قصة غليون العقيد. إذاً تنحصر تلك الدلالة للزمن الخارجي بطبيعة تكوين المجتمع الذي يتوجه له الخطاب

السردي.
تبتدئ القصة بقول الكاتب (كانت)، ومن المعروف أن (كان) من الأفعال الناقصة التي تدل على الماضي. ثم تنتقل مباشرة إلى فعلين مضارعين هما (يوضع، يستقر)، ما يدلل على انتقاله من الماضي إلى مشهديه الحاضر مباشرة، ذلك من أجل الإيحاء في اللعبة السردية على أنه يصف مشهداً أمامه، ثم عاد إلى الزمن الماضي في فعل الاختيار للزوجة، وأفعال مثل (شاهد، جاء، يراه)، والفعل المجزوم (لم تغضب)، وتستمر القصة بين الفعل الماضي والحاضر. لكن كل ذلك يتمدد في زمن القراءة، في مقابل مشهدية موت العقيد، ووضعه في صندوق زجاجي لينظر إليه الجمهور، بينما تأتي الأفعال في صيغة الماضي والحاضر تباعاً. وأكثر الكاتب من أفعال المضارعة لتعطي انطباعاً يدرك القارئ من خلالها حدوث الحدث مباشرة، واستمراره في الزمن الراهن. بعدها ينتقل بنا الزمن مباشرة إلى الماضي، ليصف حياة العقيد، حيث يقول: "كان العقيد يعيش كل حياته في الهواء الطلق، وينام في بستان خاص، يقضي فيه أوقاته السرية". إذاً فالكاتب اعتمد على أسلوب تداخل الزمن السردي بين الماضي والحاضر في بداية القصة.
ثم نجد بعض العبارات التي تنتقل بالزمن إلى الأمام مباشرة، مثل "بعد أيام ذوى وجه العقيد"، "وبعد أسابيع صغر حجم

الرأس"، وفي عبارة تدل على قدوم الخريف يقول: "وفي يوم مطير آخر، اهتزت الأشجار في الحديقة، وسقط الورق الأصفر على الصندوق الزجاجي"، وعبارة تدل على التقادم مثل "كان السيف يصدأ بفعل الرطوبة مع الأيام"، بعدها مباشرة يقول: "بعد أيام فوجئت زوجة العقيد"، ثم يشير إلى يوم آخر يتلو هذا اليوم الذي جاء بعد عدة أيام فيقول: "في اليوم الثاني"، ويكرر العبارة مرة ثانية في نفس الصفحة.

وتشير القصة إلى اسم الزمان (عام) كتميز كما في: "عاش العقيد ما يربو على الخمسمائة عام"، كما يتكرر الأمر في خطاب زوجة العقيد التي تذكر (القرن) مع الأعداد فتقول: "إن هذه العظام قد حفظت نظام الدولة خمسة قرون"، ثم يشير إلى لقطة أخرى تدل على الزمن فيقول: "لكن أولاد الزنا الذين أنجبهم من خليلاته عبر قرون"، وقرون جمع قرن، وهو مائة عام من الزمن، لكنها لفظة تدل على الجمع، ولا نستطيع أن نحدد مداها، فهي تعني الثلاثة فما فوق، وحدود الما فوق غير معروفة. ثم تشير القصة إلى أن الزوجة "بعد شهور، رأت زوجة العقيد وهي تهبط الشارع، نجومه في صندوق الزبالة تحت أقدام الشحاذين". ولعل الزمن هنا يحمل دلالة استمرار، وامتداد زمن العقيد، رغم موته هو شخصياً، وكأنه يتسرب مع أشيائه للحياة ليعيد إنتاج نفسه من خلال تقمص الآخرين لأدواره.

حدث مؤجل.. سرد ماثل

لقد كاد النقد الحديث أن يتخلى تماماً عن الشخصية في السرد، وهي ذلك الكائن، أو الكائنات التي تقوم بالفعل في السرد. ومن الفعل في السرد، والتفاعل بين عناصر القصة المختلفة والمتلقي، يتكون الحدث عبر شفرات النص. والحدث هو جوهر الحكاية التي تدور عليه، وهو الفعل في أصله. ويكاد يكون الحدث المحوري في قصة (غليون العقيد) هي وصيته التي تنفذ بعد موته، تلك الوصية التي تفرض أن يوضع في صندوق زجاجي، ويمر الشعب لإلقاء النظرة الأخيرة على جثمانه. فتتطور الأحداث، وتقوم السلطات بمحاولة إزالة ذلك الصندوق الذي يحوي جثة العقيد التي بدأت تتعفن وتتآكل بفعل الدود، ثم يسطو الناس الذين يخلفهم العقيد، من أبناء الزنا، لينهبوا الصندوق ومحتوياته، ثم تكتشف زوجة العقيد أن محتويات الصندوق قد توزعت.

برغم أن هناك إشارات ودلالات تتكلم عن واقعية القصة، إلا أنها تشير في الحدث إلى مجتمع غير المجتمعات العربية التي تعمقت فيها التقاليد الإسلامية إلى درجة لا تسمع فيها بوضع الرؤساء وكبار القادة في صناديق زجاجية. ولكن هناك حدثاً تاريخياً في كل من الصين والاتحاد السوفيتي السابق، عندما يتوفى الرؤساء، يوضعون في صناديق زجاجية في متاحف

يزورها الناس، ولعل جثة لينين المحنطة لازالت تعرض في الساحة الحمراء في موسكو.

من الجهة الثانية، نرى الحدث على أنه يحمل في داخله دلالة ظاهرة، ودلالات خفية. تشير الدلالات الظاهرة على حب الناس لهذا العقيد؛ فطابور الزوار يكبر كل يوم، بينما تحمل بعض الأحداث على لا معقولية القصة؛ كأن تخبر القصة عن العقيد أنه عاش أكثر من خمسمائة عام، وهو الذي حفظ نظام الدولة لخمسة قرون. إن الحدث يشير إلى عمق السلطة التي تتسرب في داخل المجتمع، وتحاول السلطة من خلال مرجعياتها المختلفة جعل الناس خاضعين لها، وهي تنجح في ذلك على الأغلب.

بينما تبقى رموز تلك السلطة الفانية، باعتبارها أفراداً، باقية إلى الأبد، باعتبارها رموزاً خالدة. فالملك هو الملك، كما يشير سعد الله ونوس، ومات الملك وعاش الملك، إذ إن درجات السلطة لا تعبر عن أفراد بأعينهم، وإنما تعبر عن أنظمة قادرة على خلق دلالات ومرجعيات خاصة للرموز التي تتكاثر. بينما يظل المنصب مترفعاً عن حياة الفرد، حتى ينهار النظام برمته. وكان الناس في قصة (غليون العقيد) يزورون جثته، حتى بعد أن اختفت ملامحها، ولكن الرمز أقوى من تلك الدلالات الحية لموت الفرد. إنه تمدد الظل في داخل المجتمع.

الحكاية

تتكلم قصة (غليون العقيد) في حكايتها عن عقيد أوصى أن توضع جثته في صندوق زجاجي حتى ينكسر لوحده، وذلك لكي يلقي أفراد الشعب عليها النظرة الأخيرة. ذلك العقيد الذي قد عاش أكثر من خمسمائة عام، وتزوج بمئات النساء، وكانت له آلاف الجواري، وكان يتقن فن قتل الثوار، ويقضي وقته في بستان له، كما أنه أغلق نفسه كالقلعة، وقد ولدت له آلاف مؤلفة من الأولاد، حتى أنه كان يعتقد أن الشعب هو من أبنائه.

وتقوم المفارقة في القصة عندما تضعه الزوجة في الصندوق الزجاجي، وهو مسجى، وغليونه في فمه، كما وضعت السيف إلى جانبه، والتاج. لكن الزوجة تصاب بالحرج بعد أن تتفسخ الجثة وتخرج منها رائحة نتنة، لا تتناسب مع جثة العقيد. فتتفاجأ برسالة من السلطات تطلب فيها أن يدفن، لأن وضع جثته لا يتناسب مع هيبة الدولة، فترد الزوجة على الطلب بالرفض، وتحرك الدولة أسلحتها الجبارة لتنفيذ الأمر، إلا أن الصندوق يُسطى عليه من قبل الناس، وتتوزع أشياء العقيد على الناس الذين يستخدمونها في شتى الأشياء. فعظامه الطويلة استند عليها رجل راح يدخن، وغليونه سكن فيه فأر صغير، بينما كانت نجومه تحت أرجل الفقراء في الزبالة، وسيفه يلعب به الأطفال في مسرحية ما.

ولربما كانت تلك إشارة إلى فساد العسكر الذين يتعفنون في

داخل المجتمع، ويبثون سمومهم حتى تقف ضدهم السلطات التي يتبعونها، لكن الفساد يتغلغل في داخل المجتمع. ولعل الإشارات المختلفة التي تعبر عنها القصة في شفراتها تتحدث عن الانتماء إلى العقيد باعتباره أباً روحياً، وما ينتج عن العقيد ليس إلا شرطة ومخبرين في كل الأنحاء؛ هم أبناء النظام، والحريصون عليه، هم الذي يتلبسون كل صنوف السلطة التي تراقب، وتحفر، وتحفز للانقضاض، وليس السيف والنجوم التي يضعونها على أكتافهم إلا إشارات تحمل دلالات للسلطة والطغيان في كثير من الأحيان. إن سكن الفأر في الغليون ليوحي كيف أن أضعف الكائنات عندما تتلبسها تلك الرموز تتحول إلى كائنات تعيش في سطوة الجراءة. فلسنا نعرف أن الغليون يمكن أن يكون سكناً حتى للصراصير، وليست الفئران بأصغر منها.

الراوي

الراوي هو الشخص الذي يحكي الحكاية للمتلقي. في بعض الأحيان يبدو بارزاً، كأن يكون إحدى الشخصيات التي تتذكر، أو يكون خفياً في داخل العمل. ذلك الراوي الذي يستعيره الكاتب لكي يقول الحكاية، عادة ما يكون كلي المعرفة في القصة القصيرة، أي أنه شخص آخر غير الكاتب. يحاول الكاتب أن يقنعنا عبر عملية السرد بأنه يروي الحكاية، لكنه يظل يعرف ما حدث،

وما سيحدث في مستقبل الحكاية، بينما يمكن أن يكون الراوي هو الشخص الذي يقف في جهة ما يصف الأحداث بحيادية. يمكن للراوي أن يتبدل من شخص إلى آخر، كما في حكايات ألف ليلة وليلة، تلك الحكايات الإطارية التي تفتح كل حكاية على حكاية جديدة، يكون راويها شخصاً آخر يظهر في الحكاية، بينما تظل شهرزاد في الخلفية، مختبئة خلف تلك الشخوص التي تروي الحكاية.

إن العلاقة بين الراوي والكاتب علاقة فنية. الكاتب يختفي وراء الراوي. الراوي يوهم بأنه الذي يقول الحكاية. الراوي يمكن أن يكون امرأة، أو رجلاً، أو حتى حيواناً من الحيوانات، كما في قصص الأطفال. الراوي يمكن أن يكون محايداً، أي أنه لا يشارك في أحداث القصة، بل يرويها. بينما يمكن أن يكون الراوي إيجابياً، يشترك في أحداث القصة إذا ما كان أحد أبطالها. الراوي في القصة التي نعالجها (غليون العقيد) راوٍ كلي المعرفة، أي أنه شخص مجهول، يروي الحكاية بالكامل، وهو غير موجود إلا فرضاً في داخل العمل السردي، إذ إنه يروي عن الآخرين، ويشير إليهم أحياناً بالضمائر (وأن يستقر سيفه إلى جانبه). فمن أين عرف الراوي أن هذه كانت وصية العقيد الأخيرة، وأنه أراد ذلك بالضبط؟ إن استخدام الأسلوب الخبري هنا يوقعنا باستمرار في إمكانية احتمال أن تكون الحكاية مكونة من مادة

قابلة للتصديق والتكذيب، ونعرف أنها معقولة كذلك، إذ إنها منطقية، لكن منطقيتها غير محققة.

الراوي هو الذي يوهم بالفنية، إذ إنه يمارس القص باعتباره ضميراً غائباً. فكيف يكون غائباً (هو الذي يحكي) بينما يكون حاضراً في القصة؟ إنه مجموعة التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب لكي يختفي وراءه، بحيث يحكي عن الشخوص دون أن ينكشف للقارئ. والراوي يفترض وجود قارئ ما يقرأ ما يحكيه، فيبدأ منذ الزمن الماضي يتلو علينا الحكاية، ونحن نكاد لا نحسه. فمن الذي يقول الحكاية في هذه القصة؟ هل هو الكاتب؟ وهل بإمكان الكاتب أن يعيش في الخيال ويروي الحكاية؟ هل يحتاج الكاتب إلى الراوي ليروي على لسانه الحكاية؟ فمن يعرف أن زوجة العقيد ستنفذ وصيته الأخيرة؟ ومن يعرف كيف كان يعيش العقيد حياته الخاصة، إلا راوٍ كلي المعرفة، أي أنه يعرف كل الأحداث، وما جرى حتى نهاية الحكاية، كما يفترض فينا تصديقه بأنه يعرف بصدق ما يرويه؟!

جمالية المكان

لا يوجد حدث بدون وجود زمان ومكان، ولا يمكن للحدث أن يكون بدون تفاعل الشخصيات. كما أن كل تلك الأشياء تشكل جزءاً من فنية العمل. في الطبيعة، نعرف أن المادة تحمل زمنها

ومكانها كما تقول النسبية، وبالتالي فإن المكان من خصائص المادة، ولكنه يظهر في العمل الفني باعتباره مكاناً طبيعياً للأحداث، تلك الأحداث التي تتفاعل فيها الشخوص.

لكن هذا المكان في قصة غليون العقيد ينتج على مستويات ثلاثة؛ مستوى الفعل، حيث إن الفعل يحدث في مكان ما، حتى ضرب الفعل الماضي يحتاج مكاناً يقع فيه الضرب، برغم أنه غير مصرح به. فالعقيد يطلب في وصيته أن توضع جثته في مكان خاص (الصندوق الزجاجي)، وهو ما يحدث، لكن هناك تفاصيل كثيرة في المكان تحدث، فيسجى في داخل الصندوق، بينما يوضع إلى جانبه سيفه، والجانب إشارة إلى جهة، والجهة محددة في المكان، كما تشكل كلمات مثل (البستان، حديقة المنزل، وراء السور، في فمه، طوابير طويلة، عظامه الطويلة، كالقلاع، سيارة، خصره، الشوارع، هيكل) كلها جمل أو كلمات تدل على مكان ما. فالطول صفة للمكان، كما أن تحديد الجهة يحتاج إلى مكان (وراء) البستان والحديقة مكانان معروفان، لكن التوظيف لحالة المكان هو المهم في القصة، وهو الذي يحدد جماليتها.

الصندوق الزجاجي يشير إلى حكاية بيضاء الثلج، تلك الفتاة الجميلة التي أكلت التفاحة الخديعة التي نومتها، فقام الأقزام بوضعها في داخل صندوق زجاجي لكي توقظها قبلة الحب الحقيقي. لكن الوضع هنا مفارق عن جمالية القصة، إذ إن العقيد يموت بالفعل،

ويدخل ما سماه العرب النوم الثقيل، وتتحلل جثته، برغم الحب الذي كان يسكب في المرور عليه، ومشاهدته يومياً، والحشود التي تكبر. يبرع محمد عبدالملك في مسك خيوط القصة القصيرة، ويمدها تجاه تيار إنساني يحاول في بعض قصصه أن يمسك بتلابيبه من خلال شبكة الحدث، وهي تتصيد مشهدية حاضرة في النص. ويمكن لنا أن نتوقف مع نموذج أولئك الكتّاب، وهو القاص البحريني محمد عبدالملك، الذي نعتبر تجربته في القصة القصيرة الصيغة النموذجية القادرة على تحديد طبيعة الاستجابة للشعور الوطني في ضربات وخلجات شعورية خاصة، نابعة من الخبرة الذاتية. فالقراءة المتأنية لقصص مجموعتيه "موت صاحب العربة"، و"نحن نحب الشمس"، تكشف عن أغلب شخصيات تلك القصص لا تنطلق من تجارب سياسية ناضجة.

قراءة نقدية لقصة الانتظار

يوسف عبدالله يتيم

تكشف القراءة النقدية للنتاج القصصي المحلي الكثير من القضايا والهواجس المتعلقة بالقصة القصيرة، بوصفها فناً بالدرجة الأولى. وتتفاوت درجات جودة أو رداءة القصص من كاتب لآخر، تبعاً لتفاوت المواهب القصصية، والمراس في الكتابة القصصية. ولكن السؤال الذي يشغل بالنا بهذا الصدد هو: لماذا يخفق بعض كتاب القصة القصيرة عندنا في كتابة قصة قصيرة مؤثرة، تحظى باستجابة ومشاركة عاطفية من القارئ، بالرغم من توافر الموهبة القصصية عند القاص؟

في اعتقادنا أن كاتب القصة القصيرة، الذي لا تعوزه الموهبة، يستعجل أحياناً في إفراغ ما يجول في ذهنه في قالب (قصصي)، قبل تنظيم مادته القصصية، واستكمال بنيانها الفني. إن هذه المسألة تتعلق بالشكل الفني للقصة، أو بمعنى آخر بكيفية ترتيب العناصر المتعددة في العمل الأدبي، وتنظيم مختلف تجليات المادة القصصية، سواءً الأفكار الرئيسية، أو الأخيلة، أم نظام الرموز، أم الشخصيات، والأحداث، والخلفية المشهدية للقصة، وما شابهها، لتكوين الأثر الكلي العام للقصة في نفسية أو ذهنية

القارئ. ويمكننا القول إن القصة القصيرة تكون جيدة وموفقة عندما يتجسد شكلها العام، أي عندما تكون جميع عناصرها مندغمة فيما بينها بشكل وظائفي، وبحيث يسهم كل عنصر من عناصرها في خلق الأثر الكلي المطلوب. فالشكل هو المبدأ العام لتنظيم القصة، ويؤثر على كافة أوجه تأليف القصة. ويتفق أغلب النقاد المعاصرين على أنه لا يوجد شكل مثالي، أو مجموعة أشكال محددة، أو معادلات معينة لكتابة القصة القصيرة، بيد أنه توجد ثمة مبادئ وأسس فنية من شأن مراعاتها أن يكون المرء أكثر قرباً من استيعاب القصة القصيرة. فمثلاً؛ قبل أن يشرع القاص في كتابة قصته، لابد وأن تكون لديه فكرة، أو بعض الأفكار عن شخصيات القصة، وذلك بالقدر الذي يجعله يشعر -على الأقل- بأنه عليم، محيط بشخصياته، بمعنى أن يبدأ بتعريفنا، ولو ضمناً، بالشخصيات، ويؤسس الخلفية المشهدية للقصة، بما فيها الزمان والمكان، وأن يختار وينتقي ما هو مهم وأساسي لتحقيق الغرض النهائي للقصة، وأن يختار أيضاً المواد والموضوعات والمصطلحات الهامة أثناء العرض القصصي. كما أن وصف الخلفية القصصية، لا يتم الحكم على جودتها بمدى دقتها الواقعية. ونحن -كقراء- لا نهتم كثيراً بتطابق شخصيات القصة وأحداثها مع الواقع العياني. فالقارئ يهتم غالباً بسيكولوجية الشخصيات، وعالمها الداخلي، أكثر من عنايته بمظاهرها الخارجية أو الفيزيقية. وإذا كانت

القصة مثلاً تنطوي على قدر كبير من الوصف، فإن هذا الوصف ينبغي أن يثير أو يستثير حالة نفسية معينة لدى القارئ، والقاص الماهر يعرف جيداً كيف يختار الأحداث التي تنطوي على معنى معين، وتكون له وشائج أو صلة وثيقة بالنبض الأساسي في القصة. وغالباً ما يركز كاتب القصة القصيرة على حدث واحد جوهري، أو بعض الأحداث المترابطة. وإذا لم يفعل كاتب القصة ذلك، أي إذا كان الحدث غير أساسي، ولا يفي بمقتضيات الفكرة الأساسية، فإن بنية القصة ستظهر مهلهلة وغامضة، ولن يكون لها أي أثر على القارئ، بل ربما أنها قد توقع القارئ في حيرة وارتباك، بدلاً من تنويره. كما أن القاص الجيد يعنى كثيراً بلحظة التنوير، وهي اللحظة الأساسية في القصة التي تتضمن المعنى الكلي للقصة، وتخلق الأثر العام. وأحياناً نقرأ قصة قصيرة نشعر من خلال قراءتها أن لدى القاص أفكاراً جيدة، إلا أنه لم يوفق في سكبها في قالب قصصي فني، وربما يرجع ذلك إلى إخفاق القاص في ابتكار الحبكة القصصية المناسبة. فالحبكة القصصية هي طريقة القاص/ المؤلف في ترتيب سلسلة الأحداث التي توجد بينها روابط عليّة سببية لإضفاء الأثر الدرامي عليها، وهذه الأحداث لا يكون لها أثر إلا عندما تنطوي على صراع وتضارب ممتع بين شخصيات معينة، بحيث يصل هذا الصراع إلى ذروته. فالقصة القصيرة ليست مجرد حدث، أو أحداث؛ إنما هي أيضاً

لحظات من التوتر، والقلق، والارتباك. إنها أسئلة، وأجوبة، وألغاز، وكشف للألغاز. والصراع في القصة يتجلى في اللحظة التي تصبح فيها علاقات وعناصر القصة واضحة، أي عندما نستطيع أن نرى القصة كشكل أو كبنية. ولكن هذه اللحظة لا يمكن بلوغها إلا من خلال التعقيد، والالتباس، والغموض، أي الانتقال من اللا معنى إلى المعنى. والصراع في القصة يمكن أن يكون صراعاً بين إنسان وآخر، أو بين الإنسان والمجتمع، أو بين فكرة وأخرى. كما أن هناك صراعاً في العالم الخارجي، وصراعاً في العالم الداخلي للإنسان. والقاص الجيد هو المؤلف الذي يستطيع أن يخلق ويبتكر لحظات توتر لدى القارئ، بحيث تتصاعد هذه اللحظات نحو المزيد من التكثيف، عندما تنتقل الحبكة إلى الذروة عبر سلسلة من اللحظات المنفردة في مجرى القصة، إلى أن تصل بنا الحبكة إلى اللحظة التي يتضح فيها مصير الشخصية القصصية، سواءً لحظة الفشل، أم الإخفاق، أم اللحظة التي تستوعب فيها الشخصية موقفها النهائي. كما أن جودة القصة القصيرة تتحدد أيضاً بتصميمها، أو شكلها البنيوي، والتصميم الداخلي للقصة يتضمن أسلوب القاص، ومفهوم الأسلوب ينطوي على ضرورة التكرار والتنويع، سواءً في المفردات المستخدمة، أم في الأحداث. فالحدث الواقعي لا يتكرر، إنما تكون هناك أحداث متعاقبة متتالية، بحيث يذكرنا كل حدث -بالرغم من اختلافه عما سبقه

من أحداث الصورة مباشرة أو غير مباشرة- بالسؤال الرئيسي، ويكشف لنا بصورة من صور الصراع المركزي في القصة، وبحيث نشعر بأن للأحداث الجزئية دلالات معينة، وتشير إلى الحدث الرئيسي.

كما أن المفردات والمصطلحات في حد ذاتها تكون مختلفة ومتنوعة، ولكنها متماثلة في الوظيفة، بمعنى أن على كاتب القصة القصيرة أن يحقق مطلبين متعارضين؛ التكرار، والتنويع، سواءً في الأحداث، أم في المفردات اللغوية. وفي القصة القصيرة، لابد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الشخصية والحدث. فالشخصية هي مركب من الاحتمالات للقيام بفعل معين، أو بأفعال محددة. وبما أن الحدث والحركة والتغيير هي أمور جوهرية في الأدب القصصي، فإن أهم طريقة فعالة لتقديم الشخصية يكون بعرضها من خلال الحدث. فالشخصية القصصية لا يمكن أن تكون كذلك دون تجسدها بشكل ملموس في حدث ما، وتحليل دوافعها النفسية عبر فعلها وتصرفها أثناء الحدث.

وغالباً ما يكون على كاتب القصة القصيرة الانتباه إلى بعض القضايا الجوهرية المتعلقة بتنظيم المادة القصصية، ولعل أهم هذه القضايا تتلخص في محاور أساسية ثلاثة. المحور الأول هو بؤرة الاهتمام، أو عنصر التشويق، أي البحث عن الوسيلة التي يمكن من خلالها للكاتب أن يشعر ويجذب انتباه القارئ، وبالتالي أن

يعمل على تشويقه، إذ إن لدى القارئ أسئلة عديدة في عقله، أو في عقله الباطن، وهو يطمح للعثور على مجموعة إجابات تثيرها مجموعة من الأسئلة، ومنها ماذا؟ ومن؟ ومتى؟ ولماذا؟ وماذا؟ وماذا تعني القصة؟ إن الإجابة الكلية على تلك الأسئلة هي ما يشكل القصة بمجملها، بكليتها. فالقارئ يتساءل دوماً: لماذا يركز كاتب القصة بؤرة اهتمامه وعنايته على أمر معين دون سواه؟ إلا أن هذه الإجابة لا تتكشف، ولا تقدم نفسها دفعة واحدة، بصورة مفاجئة. كما أن هذه الأسئلة المختلفة لها درجات متباينة من الأهمية.

أما المسألة الثانية، اللازمة لترتيب المادة القصصية، فهي تتعلق ببؤرة الشخصية، أي قصة من تكون؟ فالقصة ليست مجرد سلسلة من الأحداث. ذلك أن القصة لها أهمية خاصة فقط بالنسبة لشخصية واحدة، أو لمجموعة من الشخصيات. ولكنه وحتى في الأحوال التي تحتل الأحداث فيها أهمية بالنسبة لمجموعة من الشخصيات، فإنه لابد وأن تتمحور هذه الأهمية حول شخصية واحدة أكثر من سواها. أما المحور الثالث لتنظيم المادة القصصية، فهو ما يسمى ببؤرة السرد القصصي، أي من هو الشخص الذي يحكي القصة (الراوي)؟

ويمكن تميز بعض الأشكال الرئيسية لبؤرة السرد القصصي، فأولاً يمكن أن تقوم الشخصية الرئيسية في القصة بسرد القصة

وروايتها، وثانياً يمكن أن رواية القصة عن طريق مؤلف يكون، بدرجة أو بأخرى، مشاركاً في الحدث، وفي هاتين الحالتين يتم استخدام ضمير المتكلم لرواية أحداث القصة، وثالثاً يمكن رواية القصة عن طريق مؤلف/ مراقب باستخدام ضمير الغائب، ورابعاً يمكن رواية القصة عن طريق مؤلف/ محلل يقوم بعرض ما يعتمل في عقل شخصية واحدة، أو أكثر، ويحلل، ويتقصى، ويفسر دوافعها ومشاعرها.

وتطبيقاً لما سبق، دعونا ندرس قصة جيدة كتبها القاص محمد عبدالملك في مجموعته القصصية "نحن نحب الشمس"، بعنوان "الانتظار". تعالج هذه القصة موقفاً تراجيدياً، وتستهدف ثيمتها إثارة الشعور بالتعاطف عند القارئ، إذ يضع المؤلف الشخصية الرئيسية في موقف محزن يثير مشاركتنا الوجدانية؛ رجل عجوز وحيد، ماتت زوجته وخلفت له ولداً، هذا الولد هو متعته الوحيدة في الحياة. ثم يعتقل الابن، ويظل الأب العجوز ينتظر اليوم الذي يطلق فيه سراح ابنه. يحلم برؤيته، لفقدانه لمدة طويلة، وفي نهاية المطاف يموت الأب دون أن يرى ابنه. وهكذا تنتهي القصة، بهذا الموقف المأساوي. وفي اعتقادنا، أن هذه القصة هي من بين القصص الجيدة التي كتبها محمد عبدالملك، حيث يحافظ فيها القاص على أصول وأسس القصة القصيرة، ويقوم بتنظيم مادته القصصية بطريقة تمكن القارئ من المشاركة الوجدانية،

وتثير فيه حالة نفسية معينة، وتجبره على التعاطف مع الشخصية الرئيسية: الرجل العجوز الذي افتقد ابنه، وتوفي دون أن يراه ثانية. ولعل القاص قد استفاد في كتابة هذه القصة في بعض جوانبها من طريقة انتون تشيخوف في قصته "الشقاء" أو "النواح" حيث تعالج هذه القصة نفس الموقف التراجيدي، فصاحب العربة العجوز في قصة الشقاء يفقد ابنه ولا يجد في العالم من يستطيع أن يفضي له بدخيلة نفسه وببلواه وحزنه في النهاية يذهب إلى الاسطبل ويحكي لحصانه قصة شقائه بفقدانه لابنه. وواضح أن تشيخوف في قصة "الشقاء" يعتمد على أسلوب السخرية، ولا سيما عندما يذهب العجوز إلى الاسطبل كأمر روتيني ثم لا يجد هذا العجوز بشراً يتعاطفون معه في مأساته بينما يأتي التعاطف من حيوان هو حصانه للدلالة على قسوة البشر، وانعدام روح الإحساس بمشاعر الآخرين لدى البشر.

وينطبق هذا الموقف تماماً على قصة "الانتظار" لمحمد عبدالملك حيث لا يجد الأب العجوز أي إنسان يتعاطف معه سوى قطته الصغيرة.

فيحدثها عن حزنه ومأساته كما لو كانت صديقاً حميماً. كما تتضح أيضاً أوجه الشبه بين القصتين من حيث المشهد الأصلي إلى موقف التوحد والوحشة والعزلة وكذلك في بعض لحظات الوصف واختيار الزمن "فصل الشتاء" بينما تختلف القصتان

في بؤرة السرد القصصي ففي قصة تشيخوف تم اعتماد طريقة المؤلف المحلل باستخدام ضمير الغائب وعرض ما يدور في مخيلة الشخصيات وتفسير دوافعها بخلاف قصة الانتظار حيث يظهر لنا المؤلف القاص كطرف مشارك في الحدث عبر استخدام ضمير المتكلم. لقد تمكن القاص من تنظيم مادته القصصية بشكل محكم إلى حد كبير، وذلك باستثناء بعض لحظات وصف الشخصية مثلاً عند قوله "كنت أعرفه تماماً شديد الاعتداد بالنفس قوي الشكيمة، مهاباً من الجميع.. إلخ". فهذا الوصف لا علاقة له بالنبض الأساسي في القصة، والمتمثل في حالة حزن الأب العجوز جراء فقدانه لابنه، في قصة الانتظار يختار القاص اللحظات الجوهرية والمحاور والمفردات الهامة التي تجس النبض الأساسي منها وتتعالق بثيمة القصة وفكرتها الجوهرية. ففي بداية القصة يؤسس القاص الخلفية المشهدية المناسبة لتوضيح الحالة النفسية للشخصية. فالفقرة الأولى هي فقرة وصفية ستثير حالة معينة لدى القارئ تجاه الشخصية لاحقاً، وهي ذات علاقة وثيقة بالحدث الرئيسي وبالفكرة الأساسية للقصة، وهي في الوقت ذاته تشكل مدخلاً تمهيدياً هاماً للقصة، فهي تبدأ على النحو التالي:

"عاش وحيداً منذ الربيع الماضي.. وعندما يسقط المساء بثوبه الداكن الحزين كنت أخطو جهة البيت الوحيد الأعزل في الحارة. وذلك المساء حياني بابتسامة شاحبة وشبح الحزن جاثم

على وجهه، وقال: غداً سيأتي".
إن هذه الخلفية المشهدية، مضافاً إليها وصف شخصية الأب العجوز؛ على أنه ترابي الوجه، وفي عينيه شيء كالظلمة، كالغيم الرمادي الأسود في ليلة شتاء مجهول، تضفي على المشهد القصصي حيويته، وخصوصيته، وتومئ -بشكل ضمني غير مباشر- إلى المصير المأساوي الذي ستؤول إليه الشخصية عند بلوغ القصة ذروتها. كما أن هذه الخلفية توحي بموقف العزلة، والوحشة، والتوحد، تماماً كالموقف الذي يقدمه لنا أنتون تشيخوف في قصة الشقاء، حيث الرجل العجوز كان وحيداً في زاوية الطريق، في المساء، والثلج يتساقط عليه، وعلى حصانه الصغير، فيبدو كالشبح. كما أن تحية الأب العجوز للقاص بابتسامة شاحبة، تذكرنا أيضاً بابتسامة الضابط للرجل العجوز في قصة الشقاء لتشيخوف، حيث إن هذه الابتسامة هي عبارة عن ثناء من العجوز لاستجابة الضابط في قصة تشيخوف، وثناء من الأب العجوز للكاتب القاص في قصة الانتظار، في التعاطف مع العجوز في محنته، وقد استخدمت للدلالة على مدى عمق حزن الرجل العجوز على الابن.
ويتجلى لنا الصراع في قصة الانتظار، في تضارب إحساس الأب العجوز، أي في معاناته الراهنة بسبب فقدانه لابنه، وأمله المفقود في رؤيته مرة أخرى، وشعوره الحدسي بالموت قبل أن يرى ابنه. كما يظهر لنا هذا الصراع أيضاً على أنه صراع بين الإنسان

والمجتمع، فالأب العجوز يظل وحيداً في بيت أعزل في الحارة، وبدلاً من أن يشاطره الناس شعوره بالألم، يجد هذه المشاطرة من حيوان، هو قطته الصغيرة، التي يسميها على اسم ابنه!!

أما بؤرة الاهتمام في قصة الانتظار، فهي تتمحور في الإجابة عن السؤال الرئيسي: هل سيرى الأب العجوز ابنه قبل أن يموت، أم لا؟ لقد قام القاص بتركيز بؤرة اهتمامه على هذا السؤال، وقد جاءت الإجابة عنه بشكل متدرج، وفي لحظات مختلفة في مجرى القصة. ونلحظ أن القاص قد اختار تكرار وتنويع الأسئلة والمفردات لهذا الغرض، وعبر استخدام علامات التعجب والاستنكار التي ترد على لسان الأب العجوز، للتعبير عن رغبته الجامحة في رؤية ابنه، والشك في إمكانية تحقيق هذا الحلم: "غداً سيأتي! انظر، أنا هيأت كل شيء، سوف يجيء!! سيزورنا كثيرون، وسنوزع حلوى على الأطفال!!

إذن تعتقد أنه سعيد هناك! ألا يرحمون شيبتي؟! غداً سيأتي! كيف؟ أنا جهزت كل شيء، كراريسه المدرسية، وثوباً جديداً، إلخ. سيأتي صغيري. هل تعتقد أنني سأراه؟! سيمر من هنا! سيجتاز الباب ويخطو إلى العريش. كان متعتي الوحيدة في الدنيا فأخذوه!".

لقد تمكن القاص من شد انتباه القارئ وجذبه نحو النبض الأساسي للقصة، عبر طرح هذه الأسئلة والأجوبة، ومن خلال

خلق لحظات من التوتر النفسي لدى القارئ، والانتقال به تدريجياً، بترتيب سلسلة من مواقف جزئية مترابطة، وبتوظيف الصراع الداخلي، والتوتر النفسي عند الأب العجوز، وتكثيف لحظات التوتر عند القارئ، إلى أن تصل بنا الحبكة عند لحظة التنوير، وتبلغ أوجها وذروتها عندما يعود المؤلف/ القاص من السفر، ليزف إلى الأب العجوز خبر رؤيته لابنه في السجن، ولفرط دهشة هذا الأخير، يأتيه خبر وفاة الأب العجوز قبل أن يرى ابنه.

أما فيما يتعلق ببؤرة الشخصية في قصة الانتظار، فإن الشخصية الأساسية هي شخصية الأب العجوز. وتتكون القصة من حدثين؛ الحدث الأول هو فقدان الأب العجوز لابنه جراء إيداعه في السجن، وهذا الحدث له أهمية خاصة فقط بالنسبة للأب العجوز. أما شخصية الابن السجين، فهي ليست ذات أهمية، إلا بقدر كونها وسيلة لتصوير حالة الأب وشقائه. فليس مهماً للقارئ أن يعرف تاريخ هذه الشخصية، وسبب إيداع الابن في السجن، لأن ذلك يشتت القارئ بدلاً من تنويره. فما كان بإمكان القاص أن يحذف بعض الفقرات التي تشير إلى شخصية الابن السجين، ودون أن يؤثر ذلك على البيان الفني للقصة، خاصة الجملة التالية: "عندما أخذوه كان شجاعاً.. لم يرتعد. كان صغيراً، ولكنه لم يرتعد. جلس واجماً فوق السرير، شابكاً يديه فوق صدره، ولكنه لم يرتعد. في يده كانت

أصفاد."، لأن هذه الجمل الوصفية لشخصية الابن ليست ضرورية لتوضيح الحالة النفسية للأب العجوز. وقد تصلح هذه الجمل لقصة قصيرة أخرى مختلفة، مع ثيمتها وفكرتها الأساسية. أما الحدث الثاني في القصة، فهو موت الأب العجوز قبل رؤية ابنه، وهذا الحدث له أهمية خاصة بالنسبة لشخصيتين هما الأب العجوز، والكاتب القاص (الراوي)، لأن حدث موت الأب هو الحدث الحاسم والأساسي في القصة، ويوضح لنا تعالق واندغام الشخصية بالحدث، كما يفسر لنا أيضاً مهارة القاص الفنية في تقديم الشخصية وعرضها، من خلال الحدث، وتجسدها الفعال داخل الحدث. أما شخصية القاص/ الراوي، فهي ليست ذات أهمية، إلا بالقدر الذي يتيح حضورها في القصة، أي قصة شقاء وحزن الأب العجوز نتيجة فقدانه لابنه. وتجدر الإشارة هنا إلى أن محاولة القاص توضيح علاقة قرابة الدم بينه وبين الأب، عندما يكرر استخدام عبارة "عندما كنت صغيراً، كان يمسح رأسي"، تؤثر سلباً، وبطريقة عكسية على البناء الفني للقصة، لأن القارئ لا تعنيه علاقة الكاتب/ القاص بالشخصية الرئيسية، أي الأب، إلا بالقدر الذي يساهم فيه الراوي/ القاص في المشاركة العاطفية عند القارئ، تجد الأب العجوز في محنته التي انتهت بموته، ويكفي فقط أن يظهر لنا الكاتب/ القاص كصديق للأب العجوز، بدلاً أن يكون ابناً آخر للأب العجوز، لأن ذلك قد يربك القارئ، ويشتت تفكيره، خاصة أننا

قد عرفنا في سياق القصة أن للأب العجوز كانت هناك زوجة ماتت قبل سنوات، وخلفت له ابناً، وأن هذا الابن وحده هو متعته الوحيدة في الدينا. وفضلاً عما تقدم، فإنه وإن صحت علاقة قرابة الدم بين القاص والأب العجوز، فإنه ليس لزاماً على القاص أن ينقل لنا هذه الحقيقة الواقعية، ذلك أن الحقيقة الفنية ليست نسخاً للوقائع الحياتية، وأن تجلى هذه الحقيقة في القصة ينبغي أن يأتي بصورة جمالية بحيث تحتفظ القصة ببنيتها وشكلها الفني.

في قصة "الانتظار"، وهي قصة يستهل بها القاص مجموعته القصصية الثانية "نحن نحب الشمس"، بعد مجموعته الأولى "موت صاحب العربة"، يبدأ القاص في التحرر من عرض المظاهر الخارجية الفيزيقية للشخصية الذي اتسمت بها مجموعته الأولى، وينعطف تدريجياً نحو تصوير الخلجات النفسية الداخلية للشخصية. فهذه القصة، وبجانب قصة أخرى تحت عنوان "في القرن العشرين" من نفس المجموعة، تشكل نقلة نوعية مهمة في التطور اللاحق للأدوات الفنية في كتابة القصة القصيرة في البحرين بشكل خاص، والخليج بشكل عام، وهو الأمر الذي يجعلنا نولي أهمية خاصة لدراسة القصتين المذكورتين. وسوف نتناول بالنقد قصة "في القرن العشرين" في مقالة لاحقة، نظراً لما انطوت عليه تلكما القصتان من مدلولات هامة في تطوير البناء للقصة القصيرة في الأدب الخليجي.

محمد عبدالملك

جعفر حسن

صوت من رواد حركة الواقعية النقدية التي انتشرت كمعلم من معالم تطور السرد في البحرين، خلال فترة طويلة من الزمن نسبياً. وربما كان من أكثر المعالم الفنية بروزاً في هذه المرحلة، هو تطور الرؤية الواقعية للقضية الاجتماعية، وسيطرة الاتجاه الواقعي النقدي على إنتاج كتّاب القصة القصيرة، برافديه الأساسين: التسجيلي، والتحليلي. ويعتبر الكاتب القصصي محمد عبدالملك رائد هذا الاتجاه، ومن أكثر الكتّاب في حركتنا الأدبية الجديدة إخلاصاً والتزاماً به، وربما فرضته عليه تفسيراته الاجتماعية للأدب، من قناعات ومفاهيم فنية ذات صبغة تقليدية على الأكثر. وقد بدأ الكتابة في العام 1965م، وهو عضو مؤسس لأسرة الأدباء والكتّاب البحرينية، التي تأسست في عام 1969م، وشقت لنفسها طريقاً باعتبارها تعبيراً عن حركة حداثية الصبغة، وترأس مجلس إدارة الأسرة في العام 1975م، وقد عمل مشرفاً على الصفحات الثقافية والأدبية لبعض الصحف المحلية، ومازال يكتب في الصحافة، وترجمت أعماله لعدة لغات عالمية. "قصة قوس قزح"، نشرها محمد عبدالملك في مجموعته

القصصية "موت صاحب العربة"، وقد ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية في مجلة "لوتس"، والتي يصدرها المكتب الدائم للكتّاب الأفريقيين الآسيويين (يوليو، أغسطس، سبتمبر 1974م)".
تحولت العديد من قصصه إلى مسلسلات تلفزيونية، وكرمته أسرة الأدباء والكتّاب البحرينية بجائزتها الشهيرة (جناح الشعر) في عام 2005م ضمن احتفاليتها باليوم العالمي للشعر، باعتباره أحد مؤسسيها.
شارك بقصة "قوس قزح" في الكتاب الذي أصدرته أسرة الأدباء والكتّاب البحرينية في عام 1971م تحت عنوان "سيرة الجوع والصمت، تسعة أصوات في القصة البحرينية الحديثة"، وهي ذات القصة التي أعاد نشرها في مجموعته الأولى (سيرة الجوع والصمت) الناقد البحريني أحمد المناعي.
كتب عنه الناقد إبراهيم غلوم في موسوعته عن القصة القصيرة في البحرين والكويت، وتتبعه للبدايات الأولى التي ترافقت مع التطورات الاجتماعية في كل من البلدين، والتي ظلت مؤسسة لتاريخ هذا الفن في المنطقة. كما تشير إلى منهجه الاجتماعي في التتبع، والرصد، والمقارنة بين الظاهرة وانعكاساتها على الفن، على اعتبار أن محمد عبدالملك من مؤسسي تيار الواقعية النقدية في القصة القصيرة في البحرين، فيقول: "إن الشخصية الواقعية تكون نموذجية حين تعبر عن سوسيولوجيا طبقات بأسرها، أو شرائح

اجتماعية بكاملها"، لأنها حينئذ لا تعكس وجودها الفردي، بل إنها تعكس الواقع الكلي الذي تنتمي إليه، بما تضمنه بناؤها الفني من تحديد أساسي يؤلف لها ضرورة الاقتناع بخصائصها الواقعية. ولقد استطاع محمد عبدالملك أن يستمد أكثر اللحظات مركزية وتحديداً في حياة نماذجه البشرية عن طريق استخراجها من بؤرة الانسحاق الذي تتعرض له، عندما تكون تحت وطأة مشكلة الاستغلال الاجتماعي، أو تعيش فظاعة استهلاك إنسانيتها حين تتآكل قوانين المجتمع الرأسمالي. ومن هنا تخرج شخصياته وهي تعاني أبعد صور الإجهاد والتمزق، لأنها تكون مستغلة اقتصادياً واجتماعياً، ومستهلكة إنسانياً وروحياً، وذلك وضع يجعلها محتوى حقيقياً للمشكلة الاجتماعية الكبيرة التي يرتكز عليها بناء المجتمع بنظمه الاقتصادية. ويطرح محمد عبدالملك ذلك في مجموعته "موت صاحب العربة"، التي صدرت في 1972م، و"نحن نحب الشمس" التي صدرت 1975م.

كما يقول عن نماذجه بأنها مأخوذة من الواقع، وهي ميزة يتفق فيها كل من عبدالله خليفة، وإبراهيم غلوم، حيث يقول: "في حين يمكن أن نتمثل طوراً آخر يستمده كتاب القصة القصيرة في البحرين -بوجه خاص- لا من البعد الاجتماعي فحسب، بل من الامتداد الآيديولوجي ومواقف النضال الوطني الذي انتظمت في صفوفه طبقة اجتماعية جديدة نابعة من بين طلاب المدارس

والجامعات، بما لهم من جذور شعبية صاغت لها بناء خاصاً في طائفة منهم. وهذا يعني أن منطلقات الواقعية عند محمد عبدالملك لم تعد تركن إلى شغف الاتصال بواقع الطبقة الفقيرة، وما يضج به من هموم يومية، بل أصبحت لها ركائز مركبة تحيط بالظروف الواسعة التي ساهمت في تطور القوى الاجتماعية. لقد أصبح عبدالملك، بوعيه لهذا الامتداد، أمام نماذج تؤلف جميعها الموقف التقدمي من المجتمع، سواء كانت مستمدة من مواقعها التقليدية الرثة، أو من مواقعها الجديدة التي تعبر عن مشاكل المثقفين في الانتماء إلى حركة القوى الاجتماعية".

بينما يشير عبدالله خليفة، وهو يصف بعض شخصيات محمد عبدالملك في مجموعته القصصية الأولى (موت صاحب العربة): "فهو مادة خام، مأخوذة بحرفيتها، مصورة كما تبدو في الحياة نفسها، هدفها إثارة العطف والحب لهذه النماذج المعوزة، التي هي غصن في شجرة (المأساة) الكبيرة والوارفة الظلال". ويشير إبراهيم غلوم إلى قصة (أحمد الناطور)، فيقول: "نجد بطل القصة نموذجاً من النماذج المسحوقة، يحمل صورة الاستهلاك اليومي الذي جعل الأيام تمر عليه -بتعبير الكاتب- "كخيط طويل ليس له انتهاء في النهاية". ويرصد الكاتب من خلال هذه الشخصية كيف تتحول المعاناة لذلك الاستهلاك، إلى وعي نضالي يتسم بالفطرة والعفوية، وكأن الشخصية تتحول فنياً من كونها موضع

الفعل، والاستهلاك، إلى كونها محتوى الفعل، ورد الفعل معاً. ولذا اتجه الكاتب إلى متابعة التفاصيل الخارجية التي تحيط بالعم أحمد الناطور، حتى أصبحت القصة بمثابة حوار بين الواقع اليومي الغث، وبين الوعي الداخلي النابض بفعل جديد، بل إن الوصف التفصيلي للمحيط الخارجي "الطبيعة"، استطاع بشفافية الشعرية أن يكون أحد السبل المعمقة لهذا الوعي ()".

فيما يشير الروائي والقاص عبدالله خليفة إلى ذات القصص من مساحة الزمن بقوله: "ليست قصة (أحمد الناطور) من القصص المميزة في تجربة الكاتب، ولكننا وضعناها هنا لكونها تشير إلى استمرار تطور علامات الرؤية الجدية المضيئة للإنسان والمجتمع. (../..) إن هذا السلخ للخاص لمحتوى الحياة الشخصية للبطل هو جزء -كما رأينا- من المنهج الفني الذي سبق أن رصدناه، الأمر الذي يجعل الشخصية جاهزة للحدث المعد سابقاً".

في ذات الوقت الذي يتوقف فيه الدكتور إبراهيم غلوم عند الظواهر التي كشفت عنها النصوص المنشورة في كل من "موت صاحب العربة"، و"نحن نحب الشمس"، ولمس بعض النماذج التي امتدت في الصحافة المحلية والعربية، وأكثر الظن أنه متابع مستمر لتطور الساحة السردية في عموم منطقة الخليج العربي حتى وقت كتابة هذه الوريقات. يتوقف الروائي والقاص عبدالله خليفة عند قصص مجموعة "رأس العروسة"، والتي تشي بأن الدراسة

توقفت كثيراً عند الثمانينات، كما يشير الكاتب نفسه إلى انقطاع البنية المشهدية عند محمد عبدالملك في عودة الراوي المتوجه إلى عرض قضايا التأزم النفسي، والإحباطات، والعزلة، والاغتراب، والقضايا الفردية المفصولة عن الصراعات الاجتماعية، من واقع التعاطف كذلك مع المضطهدين، وعرض إيمائي للغول المسيطر على الحياة العامة.

وهذا ما يتضح في المجموعة القصصية الجديدة (غليون العقيد)، التي شهدت زمن الانفراج السياسي، وذلك ما يشير إلى أمرين في نظرنا؛ الأول أن الخاتمة قد وضعت للدراسة في وقت لاحق جداً بالنسبة للمادة المعروضة في الدراسة، بدليل أنها تشير إلى مادة لم تتناولها الدراسة (رواية ليلة الحب)، ومجموعات قصصية (غليون العقيد ودرس السعادة). وثانيهما هو الاستمرار في معالجة السرد بذات الهمجية التي عولجت بها النصوص سابقاً، ونلاحظ غياب معالجة الروايات التي وقعت في زمن الدراسة مثل (الجذوة).

وفي حديثنا عن الجذوة، نتطلع إلى ما انسرب لنا من كتّابات حول روايات محمد عبدالملك، فنصادف عبدالحميد المحادين -في اشتغالاته الأولى عن المكان- يشير إلى ما يجعل الرواية تنتمي إلى مكان ما، فيقول عن رواية محمد عبدالملك: "لكننا نستطيع أن نبرز (شاهنده) كأول رواية خليجية تحمل نسقاً خليجياً، فيها شيء من لون، وطعم، وأخلاق، وممارسات، وحياة الخليج، في

فترة من الفترات، وهذا هو نجاح راشد عبدالله.
بينما قصر عن ذلك، من ناحية خليجية، محمد عبدالملك في (الجذوة). فالجذوة ليست رواية خليجية، وإن كانت مولودة في الخليج، وأحداثها ربما كلها تقع في مكان ما من الخليج، لكنها لا تعطي ملمحاً واحداً يخص الخليج دون غيره.
فهي وثيقة إنسانية، وليست وثيقة خليجية، وذلك لا يقلل من قيمتها، ولكن يخرجها من نطاق التعريف السابق.

محمد عبدالملك يرث "غليون العقيد"

أحمد المؤذن

مدخل

في مواجهتي أحد عشر باباً، و"غليون العقيد – قصص" 2002م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. هنا أقف والحيرة تقتلني، لا أدري من أي هذه الأبواب ألج عوالم القاص البحريني محمد عبدالملك، خصوصاً وهذه ضبابية شفيفة يخلفها دخان غليون العقيد، وأنا هنا لم أتعرف عليه بعد، وأحضر نفسي لأداء التحية العسكرية له، حتماً سيرشدني إلى باب محدد، أو يعيد قاطرة الأحداث إلى مجد "موت صاحب العربة".

صاحب العربة مات في سنوات النسيان، لكن العربة، ورغم اهترائها، وقدمها، فإني سأستقلها وأحاول التجوال في غابات محمد عبدالملك، وسأبحث في غليون العقيد، وأنقب في كل الزوايا، وأنبش هنا وهناك، علّني أوفق في إضاءة بعض الجوانب التي توارت في زحام النصوص.

الستارة المغلقة

صراع ذهني ما بين الحياة والموت.. "لم أعرف أن هذا الفندق

يطل على مقبرة المدينة.. كنت مرهقاً بعد رحلة طويلة شاقة، وليس لي إلا أن أنام. فتحت الستائر، وانكشفت لي قبور متجاورة" (صفحة 7).

نحن نحب الحياة، ونخاف الموت. فكيف بنا ونحن نصعد ذروة خيرات هذه الحياة، ونفتح باب شهواتها، "امرأة" تقتطف ثمارها في شهر عسل؟ لكنه عسل قريب من قفير النحل. محمد عبدالملك يصدمنا بحقائق الحياة ونحن نحاول مراوغة الموت، أو نرتكب نسيانه، ونحن لا نغير شيئاً بالنسيان.

هي قصة تتراكم فيها التوترات النفسية، والاستيهامات المتلاحقة، قد عزف على أوتارها القاص، وقدمها لنا ديباجة أدبية قابلة للبيع والتداول، بما تحمل من مضامين. أكيد لسنا معنيين بتوجهات الزوجين، لكننا نعرف أن كل ضجيج الحياة المصطرع داخل هذا الإنسان يتوقف ويتلاشى مع انقطاع النفس. إذاً فنحن نراوغ نسيان الموت، ونتوهم الحياة!

الملك ميداس

صفة الطمع البشرية تشتهي بلا حدود، وإن كانت هذه القصة تنساب في قالب الخرافة، وتشبه حكايا الجدات، إلا أن لها مغازي سياسية داخلة في بهرجة السلطة.

فعندما تحكم السلطة، ليس بالضرورة أن تكون رشيدة في سياساتها

وقراراتها. فقوة المال تفسد كما تصلح، والملك ميداس، ما هو إلا ترميز ساخر، مبطن، يعبر حاجز الزمن، ويقفز فوق شفرة مقص الرقيب، وينجح في فضح أمراض السلطة التي إذا ما تضخمت، تكالبت ويلاتها على هياكل الفقراء، وزادتهم فقراً وخسارة.

نبتة السعادة

ظلت النبتة البرية في وعاء الفخار، مستقرة في صالة المنزل. قالت زوجتي: تحتاج هذه النبتة إلى عناية كثيرة. (صفحة 29).
وهي ليست مجرد نبتة صغيرة!
أن تتمكن من خلق عالم حافل وضاج من مجرد نبتة، فهي قدرة صناعية متمكنة، طوعت عنصر السرد في القصة، وأتت ثماره مضامين فلسفية، تخللتها مقاطع ساخرة، متأملة في بعض زوايا الحياة، قد لا تشد انتباهنا، ونتجاهلها، إلا أنها موجودة، نحن فقط نتوه في زحام الحياة وآليتها الرتيبة.
النبتة هنا متكأ درامي منصوب في واجهة القصة، يجرنا على طريقه القاص ليورطنا في متواليات الأحداث، ويعري خوفنا، وقلقنا، وكل التوتر الذي يعتري العلاقات البشرية أصبح مكشوفاً، وسوف نستمر في البحث عن السعادة، رغم أنها تكوين بحت يتجذر في الذات، وتشربه من بيئة الخارج، وليست منصباً، أو وجاهة اجتماعية، أو ثروة.

بالطبع قصة رائعة، تفتح تساؤلاتنا على ماهية الحياة وكنهها، وتشاكس قناعتنا المسبقة، رغم ما اعتراها من ترهل في نهايتها، فإنها تغلغلت في صميم الحياة، وقدمت فكرة جميلة تفتح حواراً هادفاً.

نظرة

إذاً، فبالنسبة لمحمد عبدالملك، وتعاطيه الفني مع الواقع، فهو يتوخى الغوص في هذه الزوايا غير المضاءة، المنسية، ويقدم إيقاعه الخاص في عقلنة الأشياء، وإنطاقها. هي نبتة، أو معدن، أو حتى مجهول مستتر. هناك نزعة متمردة تشتهي هذه المضامين، وتبحث عن تعرية حقائق الحياة، وكأننا إزاء "تشيخوف" الذي درج على تحليل الواقع والغوص فيه.

أمامنا تمثل حقيقي وجد طريقه إلى قلم هذا المبدع الذي يصنع رؤاه، بعيداً عن هيمنة البديهيات، كونه يمضي إليها، وينبش أغلفتها الخارجية، مستهدفاً هذا النسخ الثمين الذي سيسكن ذهن المتلقي في نهاية النص. وما انثيالات النصوص في "غليون العقيد" إلا بحث مستمر عن هوية ذاتية، تشكل وتصنع ديناميكيتها الخاصة. ولعل هذا ما يبرر مسلكية القاص محمد عبدالملك في إقلاله الكتابي، نظراً لكونه حرصاً على الكيف، وليس عابئاً بالكم في إنتاجيته الإبداعية.

عوالم هذا القاص تتواكب في صيرورتها مع توجه فلسفي، سواء التفتنا لهذا الجانب بقوة، أم وجدناه متخفياً، فهو حاضر في المعالجة الفنية، متأصل في النص المكتوب، والطرح الذي يفكر بصوت مسموع نيابة عن "المتلقي"، أو يوحي إليه بذلك.

دلالات متنوعة

تفتح نصوص "غليون العقيد" على دلالات متنوعة الحضور والحركة، توحي بحركة الواقع، وتغيراته في الزمان والمكان. فنجد وضعية الزوجة في قصة "نبتة السعادة" تحمل دلالات واضحة، بينت قدرة المرأة على التسلط والقيادة ضمن التشكل الذكوري للمجتمع. ومرة أخرى، في قصة "الستارة المغلقة"، تلعب المرأة دورها، وتعطينا دلالة تلك الأنثى المنتمية للمجتمع المخملي، المثقف، والمتحرر في أفكاره وممارساته.

كما لدور الرجل حضور ذو دلالة باردة، تتمثل في اللا مبالاة، والسلبية، والانتهازية حين تتهيأ الظروف، كما في قصة "قاعة مظلمة" (ص 43)، حيث نتبين أبعاد مجتمع يتوه في نكهة الغرب، محاولاً الانسلاخ عن جلدته، فينتكس في لذة الفشل المباغت.

الدلالة الأخلاقية، والسياسية، والفلسفية، والحياتية، ترسم مساراً جمالياً يؤكد أهمية الكتاب الذين بين أيدينا.

وكل هذا الفوران المخضر، من تنقلاته هنا وهناك، يترسب في قضايا عديدة تواجهنا، يلمسها القاص محمد، مفجراً خطابها، ويعرف أنه سيحرز أهدافاً عديدة في شباك فهمنا، مهما كان الجمهور/ المتلقي قليلاً، أو منصرفاً، فالمفاهيم تصل بهدوء إلى من يثق في فنه، وهو عارف بموعده مع الضفة الأخرى من النهر، والأهم يعرف كيف يصل بأقل عناء ممكن.

عندما يتوقف المصعد

كيف نواجه الخطر أو الموت؟ بالتأكيد كل السيناريوهات التي سنؤلفها لا تشبه مصادفات القدر. قصة "عندما يتوقف المصعد" تضعنا في مواجهة صعبة، تحبس الأنفاس، وإن كنت ممن يتلاعب بأعصابه مصعد وزارة مستهلك، فستعرف ما معنى أن يمازحك عزرائيل قليلاً، ويذكرك بالموت!

ولمن مثل هذا الموقف الصعب؟

لمسؤول مصاعد ينوي أخيراً شراء مصعد جديد، بدل القديم المستهلك، ومتاعبه التي كثرت. حقاً، هي مفارقة فنية رائعة، قام بسكبها القاص، وتفنن في تفجير معطياتها بشكل ساخر، ناجح، ومؤثر، وهذا ما أسميه إبراز الطاقة الداخلية "للفكرة – المحور" في القصة القصيرة، وتوزيع تشظياتها ضمن مساحة سردية هادئة؛ هدوء الموت، وبرودة وصوله!

غليون العقيد

أشبه ما تكون بالأسطورة، ذراها تطاول السحاب، حين يتعلق الأمر برجل مهيب، يزرع الرعب في قلوب أعدائه وهو ميت!
ها هنا تذكير حذر، ومباشر، وصادح بالهيمنة العسكرية المرتبطة بتخلف دول العالم الثالث، التي اعتادت "تأليه" الرؤساء والجنرالات، وصنعت منهم أساطير الخوف والهيبة الفارغة. فمتى ما انهارت الأنظمة، وأفلست كل شعاراتها، يتجاوزها الزمن، وتصبح طي النسيان. إلا أن هذا العقيد، المزهو بنفسه، حاول تجاوز حتمية الأقدار، وأراد أن تسبّح بحمده حناجر شعبه الحانق عليه.
رغم أن قوانين الطبيعة قد أخذت دورها، ونهشت جثة العقيد، وانتهكت حرمة الهيبة العسكرية، فإننا هنا "لن" ننعي العقيد، ولن نتحسر على زوال نظامه، كونه قد ساهم في تفريخ نظام آخر، أسوأ، يريد أن يتستر على عيوبه الداخلية، ويوهم العالم بأنه قوي الشكيمة، لا يقهر.
وهذا يعيد تذكيرنا بالمقولة الشهيرة "الأقوياء يصنعون التاريخ"، ولكن أي تاريخ هذا الذي يصل إلى ذروة العار، فيلبس الشحاذ بذلة العقيد، وتضيع الهيبة؟ لا شك إذاً هي الهيبة السماوية التي ليس فوقها أي هيبة، تركع كل طغاة التاريخ والجبابرة، فيبقى وجهه تعالى ذو الجلال والإكرام.

أولاد النفط

صراخ حواري متشنج بين أخوين، والمشكلة العالقة أب عاجز ومريض، تمسح بكرامته الأرض ضمائر جمدت إنسانيتها، وظهرت أقنعتها الحقيقية، وتحولت لكل من القسوة في زمن النفط.

أتكون هذه القصة تنتمي إلى ستينات القرن الماضي، والطفرة النفطية التي شهدها المجتمع البحريني؟ هذا وارد جداً. فتحسن الظروف المعيشية لبعض طبقات المجتمع، وحالة الرفاهية المادية، أوجدت قيماً استهلاكية مغايرة، اقتحمت قدسية الأعراف الاجتماعية، وبعثرت بعض تراكماتها السلبية.

ومن حينها يدفع الثمن؟

الأطراف التي شل حركتها المرض، وأقعدها الفقر. إنه تعظيم "الأنا"، وعبادتها في زمن مادي لا يرحم، زمن قادر على تحطيم طيبتنا، والإساءة إلى براءتنا. هنا التفاتة مهمة ذات إطار اجتماعي، زادتني يقيناً بالتوجه الذي يسير فيه قلم محمد عبدالملك؛ يبحث عن الجوهر الإنساني في المواقف الصعبة، التي كشف طيبة معادن الناس من رخصها في مسيرة القوى الاجتماعية الناهضة.

روعة هذا النص تكمن في أن تجدده وانطباق تداعياته على الزمن الراهن. إذاً هو يحمل في بطنه نظرة القاص الاستشرافية، وكأني

اللحظة في حشد من المتظاهرين يناوئون مثل هذه الأوضاع الاجتماعية البائسة، محاولين تنظيف إنسانيتنا المريضة، وهذا القاص يتصدر الصفوف ويهتف.
وهذا بالضبط ما يجب أن يفعله أي قاص ومبدع؛ أن يواجه مجتمعه بأخطائه، مهما كانت.

كريستال

رحلة إنسانية جديدة، تستهدف الغوص في سيكولوجية الرجل والمرأة، وتضع بعض التساؤلات الحائرة عن طبيعة العلاقة ومناخاتها: ماذا يريد الرجل من المرأة؟
ماذا تريد المرأة من الرجل؟
دوامة اختبارية لا نهاية لدورانها، تطحن في مسارات الحياة، وتضج ظروفها بين الطرفين، لكل كيان مستقل، أو حواجز عصية على الاقتحام. فهل من حقائق مائلة سهلة القطف؟
"كريستال" لا تقدم حقائق، حتى في محاولة افتعال حوار أنثوي، فالحضور الذكوري وجدانياً موجود، مما يجرح العفوية السردية المخادعة التي تقمصت صوت الأنثى، وحاولت دخول عالمه. لكن هذا لا ينفي إحراز تقدم جيد ساهم في إضاءة العلاقة ما بين الرجل والمرأة، وأثار إشكالياتها.
ولنا أن نختم رحلتنا ولا نزال نشتم رائحة "غليون العقيد"، يتفرق

دخانه قصصاً، ومواقف، وأقنعة، ونزوات، هزائم وانتصارات، نفطاً وأرصفة ونساء، عبرنا كل ذلك في هذه الإضاءة السريعة، لنقول في نهاية المطاف: إن القاص البحريني محمد عبدالملك مبدع جميل، يقرأ بيئته الخارجية بصدق.

غليون العقيد

فهد المضحكي

المجموعة القصصية التي تعد بمثابة نافذة فتحها "ملك"، وبشكل نقدي، استهدفت الذات والموضوع، تكشف عن تجربة جمعت بين الواقع والخيال، لتكشف من وراء هذا التزواج للواقع الاجتماعي، ومشكلات الإنسان. وما تراه ملحوظاً في هذه المجموعة هو أن النصوص ليست سوى ومضات سريعة، مكثفة، خصبة، تعبر عن إيقاعات نقدية عزفت أوتارها بدقة تتوافق ومنطق الأشياء والظواهر الاجتماعية. وإذا كانت نماذج ملك الاجتماعية، في مجموعاته القصصية السابقة، تعاني القهر والغربة ضمن صراع اجتماعي، وتناقضات محتدمة، محيطها الحارات القديمة، والأزقة الشعبية التي ترزح تحت الظلم والتوتر، فإن هذه المجموعة التي احتوت على إحدى عشرة قصة تناولنا ست منها كنماذج عامة، الصادرة عن المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ليست إلا امتداداً لعالمه القصصي الواقعي، وعلاقاته بالجانب الاجتماعي على مستوى المضمون، هذا إذا ما استبعدنا موضوع النماذج القصصية، والفضاء القصصي، والمكان، والزمان، في المجموعات السابقة.

ففي قصة "الستارة المغلقة"، التي تحكي عن قصة زوجين كانا يمضيان شهر العسل في فندق خمس نجوم، نافذة غرفتهما تطل على مقبرة. ولأن الزوج مصاب بحالة اكتئاب، أخفت الزوجة عنه حقيقة هذا الأمر حتى لا يتأزم نفسياً، في حين كان هو على دراية به. وحتى لا يتعكر صفو شهر العسل، تجنب أن يحدث زوجته عن المقبرة، وأخيراً شاهدا المقبرة معاً، وبالتحديد بعد عودتهما من حفلة رقص صاخبة، انتهت وهما في الغرفة، مقابل المقبرة، بعناق طويل يشوبه الفرح. نجد المقبرة، القبور، الجنازة، الأحلام المزعجة، القلق، إشارات كما لو أنها تؤكد أن هناك ثمة مشكلة عند الزوج، وعلى هذا الأساس يكشف لنا أزمته المتمثلة في الاكتئاب. "أصبت بالاكتئاب منذ خمس سنوات، وكان الموت يزورني في هيئة صامتة" (ص 10). ولكن إذا ما تمعنا في هذه الحالة النفسية، من حيث دلالتها، نجد أيضاً أنها رمز يعرب عن مشكلات الواقع التي تفرض على النفس ضغوطات ومنغصات حياتية، أي بمعنى آخر، إسقاطات من الواقع. ولعل تجاوز الزوج هذه الأزمة، بعد تلك السهرة، إشارة أيضاً إلى أنه كلما ابتعد الإنسان عن صخب الحياة، وضغوطاتها اليومية، تخف انعكاساتها النفسية الناجمة عنها.

"في إحدى الصولات، كنا عائدين إلى مقاعدنا من الحلبة الصاخبة. وجدنا نفسينا مقابل المقبرة، ونحن نمسح عرق الرقص، ولم نعطِ

المقبرة ظهرنا بعد ذلك. رأينا كل شيء معاً، وعرفنا أننا كنا معاً نعرف الحقيقة، ونخفيها عن بعض. فضحكنا للنكتة في غرفتنا. في الدور الخامس كانت الستارة مفتوحة، حين غبنا في عناق طويل.. لم نكن ندري أو نعرف شيئاً، أو نحس إلا بوجودنا.. أنا وبشرى في نفس المكان" (ص 18).

وبأسلوب شيق يفصح شراهة حب التملك، جاءت قصة "الملك ميداس"، لتصور هذا الواقع، ولا سيما عندما حققت الآلة رغبته في أن يتحول كل شيء إلى ذهب؛ من غرفة نومه، وقصره، وحديقته، وأواني الطبخ، وحتى الطعام. وما إن تحقق حلمه هذا، وأصبح غير قادر على الأكل، لأن كل شيء حوله تحول إلى ذهب، حتى ظل محافظاً على رغبته بشكل جنوني!

وفي هذا السياق، إذا كان هذا النص الذي يتفق مع الخيال من حيث الظاهر، فإن جوهر فكرته التي تفيض بالسخرية، صورة لإدانة الجشع الكامن في النفس البشرية، ورمز يوضح تواصل عهود الاستبداد لامتلاك القوة والمال، للاستمرار في السيطرة، والظلم، والبذخ، والفساد. "وبعد أن حول مملكته إلى ذهب، راح يفكر في ممتلكات الآخرين، فيشتريها بالذهب، ويسطو عليها بنفوذه، حتى تملك كل البلاد، وانشغل بالذهب، وكم أفواه الحكماء بالذهب، وقطع سيوف المعارضين بسيوف ذهبية، ورعى جيشاً عرمرماً مخيفاً للترهيب والبطش، وحلت لعنة المال

والذهب في بدنه" (ص 22).
كما بث الكاتب إشارة رامزة ساخرة، مشحونة بالتهكم والازدراء، من خلال عنوان النص "الملك ميداس"، أي تسميته بالميداس، أي شكل من أشكال النعال، مستخفاً بالجبروت، واستنكاراً للطمع والفوضى.
وأما قصة "نبتة السعادة"، فهي أيضاً ترصد القلق النفسي، والخلافات الأسرية لدى الطبقة الوسطى. وإذا كان مسار الحدث يتمثل في العلاقة بين بيئة الأسرة الداخلية والمحيط الاجتماعي، فإن التوتر، وما يصاحبه من سلوك يومي للفرد، يتجسد في الانفعالات الشخصية، وردود أفعالها، بشكل يتلائم مع خصوصية العصر الداعي إلى اللهث لتأمين الوضع المعيشي، ولتحسينه نحو الأفضل.
فخلاف الزوجين حول النبتة الموجودة في المنزل، التي بدأت تذبل بالرغم من اهتمامها بها، "اشتريت لها الغذاء، والأسمدة، والأدوية، وسقيتها من الماء الثمين العذب، لكنها لم تتغير" (ص 35)، لهي تعبير عن تداعيات هموم العصر التي تتفاقم باستمرار، وعن مظاهر التوتر التي تبرز على سطح الواقع لأبسط الأسباب. "هكذا بدأت زوجتي تكره النبتة أكثر، تأتيها غاضبة متوترة كل الوقت، وخاصة أنها تأتي من إدارتها المليئة بالمشاكل وهي متعبة. كنت ألاحظ هذا التجهم الذي ركب زوجتي منذ أصبحت

مديرة، وبدأت علاقتنا تسوء. كنا نتشاجر كثيراً لأتفه الأسباب، لأنها أصبحت عصبية معي ومع الأولاد" (ص 35).

وفي قصة "قاعة مظلمة"، تبدو المشكلة تتصاعد بوجود الظلام الذي خيم على قاعة الرقص، حيث كان الخوف جاثماً على القلوب في القاعة التي انطفأ فيها النور فجأة، "وتناهبت الحاضرين المخاوف الخطيرة. فقد تحدث اغتصابات في الظلام. في الظلام لا شيء يظهر، لا شيء يُعرف، لا شيء يستقر، لا أحد يشعر بالأمان" (ص 43، 45).

ومن حيث الرمز، كان واضحاً أن الظلام يقود إلى الارتباك في حياة الناس، وإلى الاضطراب في المجتمع.

ولذلك كانت دلالته تعبر عن الإحساس العميق برفض الصحة، والجهل، والمهانة التي ترتبط بالفوضى. لذا ظهرت لنا الصور التي جمعت الجزيئات الدقيقة لتكون مشاهد ولقطات عكست واقعاً مرفوضاً، في ظل جدلية الصراع بين الظلام والنور؛ النور الذي يمنح الحياة قيمة أكبر وأجمل.

كما تصور قصة "فوبيا" الملاحقات البوليسية للمثقف، وما ينتج عنها من قلق وهواجس تفسد عليه حياته. فالنص الذي جسمه المؤلف، يوحي بالحالة النفسية غير المتوازنة جراء المطارة، التي تحول الحياة إلى كوابيس وتساؤلات داخلية حول المصير. فالبطل في النص الذي حرص "ملك" أن يكون نموذجاً واضحاً للرؤية الواقعية

لهذه المشكلة، التي تحدث في غياب العدالة الاجتماعية، إشارة إلى العالم الخارجي الذي يشتد ويسبب القمع، والشعور بالغربة، والقهر الذي يستولي على حياة الناس، والبطش الذي يؤدي إلى عدم الاستسلام لظلم الواقع وتحدياته الصعبة. ولكي يصور هذه الحالة الداخلية لشخصية البطل، نلاحظ جملاً وتساؤلات تتلاءم مع التفاصيل الداخلية والخارجية للنص، والتي تنم عن سيطرة كاتبنا بخبرته الواسعة على أدق التفاصيل، التي تؤكد انسجام الحديث، وتطوره طبقاً للفكرة التي اختارها، ومن تلك العبارات: ".. لِمَ يأتي كل يوم، وفي نفس الموعد؟ بالتأكيد يعرف أنني أصل هنا في الثامنة صباحاً.. له يد ضخمة، وهو يضربه ضربات عنيفة.. ماذا يسجل كل هذا الوقت، والنقال في يده، وعيناه تتجول في الصالة والغرف؟ سيظن أنها أوراق خطيرة.. في كل الأحوال، الأوراق تخيفهم أكثر من المسدسات. هل الأوراق تقتل؟ إن يد الحكومة الحديدية ضخمة.. كانت جثة أخيه مثقوبة من الظهر والبطن.. يدفنون المسجلات كالفخاخ في كل مكان".

وإذا كانت القصة القصيرة لدى "ملك" لا تتعارض والمضمون الاجتماعي، فإن العلاقة الجدلية بين الخيال والواقع، في غالبية نصوص هذه المجموعة، تواجه الواقع الفاجع، من خلال الكشف وبموضوعية عن الظواهر الاجتماعية.

فـ"غليون العقيد" قصة أساسها مبني على هذه العلاقة، وهذا يعني

أننا أمام أفق يميط اللثام عن جوهر يلتقي فيه الواقع، والخيال، والرمز. وفي فضاء هذا الارتباط، تتألق دلالة الموقف من العساكر الطغاة. فالعقيد بغليونه، وهو مسجى جثة متحللة في صندوق زجاجي يقع في حديقة منزله، والناس حوله في تزايد مستمر بصورة كثيفة، عن ذلك الموقف الذي تمتد ظلاله ليس للموت، بل إلى علاقة الطغاة بالمجتمع، وعلى أساس هذه الزاوية التي تتسم بالتنافر، بيّن لنا الكاتب لماذا هذا التنافر بقوله: "لا أحد يستطيع عد خليلات العقيد، أو قتلاه. فقد برع في الموت والنساء" (ص 75).

وإذا كانت هذه العلاقة حاضرة في الذاكرة العامة التي تتجرع مرارة الطغاة وقسوتهم، فإن الصورة الساخرة التي أفردها "ملك" عن العقيد تتركز في بؤرة واحدة، وهي أن موجة الغضب القابعة في أعماق النفس أتت منسجمة، وبشكل ساخر، مع الهم الرئيسي للناس تجاه هذه الفئة، ولعل اللوحة التي جاءت في نهاية النص تستهدف تلك الصورة بشكل نقدي، اجتماعياً كان أم سياسياً، فهي خير نموذج: "بعد شهور، رأت زوجة العقيد وهي تهبط الشارع، نجومه في صندوق الزبالة، تحت أقدام الشحاذين. وبعد عام، رأت غليونه الكبير في حديقة المنزل، يستوطنه فأر صغير، وشاهدت بدلته العسكرية على شحاذ، ثم رأت سيفه بعد سنتين في عرض مسرحي لأولاد المدارس" (ص 80).

هكذا واقعية "ملك"، تبحث عن الجذور والامتدادات الاجتماعية بشكل نقدي، من خلال قص يتمتع بالقيمة الإنسانية والفنية، قص يبحث عن السلبيات شديدة الصلة بالواقع الاجتماعي، عبر لوحات معبرة، مرتبطة برؤيا جدلية، أساسها الحياة والمستقبل.

محمد عبدالملك في رحلته الإبداعية

د. نافع عقراوي

فن القص والحكاية فن أبدعته العقلية البشرية منذ غابر الزمان، وذلك لحاجته إلى أن يقول شيئاً يتذكر، ويرسم أشياء تحتدم في مخيلته، ليعبر عنها بأسلوب مرتبط بصور شتى؛ فكانت الخرافة، ومن ثم الأسطورة، وأخذت بعد ذلك شكل الحكاية الشعبية، وأصبحت مقامة، إلى أن وصلت إلى شكلها الفني الحالي، مروراً بتيارات ومدارس ارتبطت بالحركة الآيديولوجية التاريخية للفكر الإنساني، للمجتمعات البشرية المختلفة، وها هو الفن يصبح -بحد ذاته- علماً يقرأ بآلاف النماذج، مكتوبة بلغاتنا، أو مترجمة إليها، فنتعرف إلى تجارب ذاتية، واجتماعية، ونفسية مختلفة، على اختلاف منشأها، فنرى، ونحلل، ونستفيد من تلك التجارب، كل حسب اختصاصه. نعم، أقول هذا وأنا على يقين بأن الاقتصادي يستطيع أن يفهم ويستنبط من الفن القصصي، لأي مجتمع أفرزه، رؤية واضحة عن الأوضاع الاقتصادية بكل دقائقها ومفرداتها لذلك المجتمع، وكذلك عالم الاجتماع، والسياسي، والأديب، واختصاصي علم النفس، يقدر أن يستشف من هذا الفن ما يستطيع به التحرك خلال دائرة اختصاصه، لرسم رؤية

واضحة عن المجتمع الذي ولد فيه هذا الفن. ولابد هنا أن نجلب تعريفاً لهذا الفن. إذن ما هو الفن القصصي؟ أو ماذا تعني القصة القصيرة؟ هل هو الوجه الحكائي للفرد أو المجتمع فقط، أو هل أن هذا يعني رصد موضوع، أو وضع اجتماعي، أو نفسي فقط؟ أو أن القصة هي صدى الواقع المعايش، من خلال فضاء زمني ومكاني (زمكاني) للإنسان؟

هنا نقول: قد يكون الفن القصصي ما ذكرنا كله، أو جانباً منه، ولكن المعنيين بهذا الفن مختلفون في تعريف الفن القصصي على اختلاف مذاهبهم الآيديولوجية، والرؤيوية، للإنسان والمجتمع. فمن قائل إن القصة لا تتجاوز إطار الحكاية التي تروي حدثاً أو أحداثاً خلال فضاء زمكاني يعطيه الكاتب حسب حجم الأحداث ورؤياه، وبأي أسلوب يبدعه ويرتئيه. ولكن، كما نعلم بأن الحكاية في أصلها إيراد وقص للحوادث حسب ترتيبها الزمني، تروي للقراء وجهاً من أوجه النشاط والحركة في حياة الإنسان. وهنا يتبين ما يمتلكه المبدع من مقدرة لتطعيم الحكاية بمادة فنية تجعل الحدث الذي يرويه وجهاً من أوجه النشاط والحركة الحياتية اليومية، بحيث يجذب القارئ إليه، فيرى صورته اليومية المعاشة في الحدث إلى الحد الذي يتولد لديه الاعتقاد بأن الأحداث هذه حقيقية، دون أن يعتريه الشك في صدق وقوعها. نعم، فها هي "فرجينيا وولف" تعرف بأنها لحظة تنوير لزاوية

معتمة من الحياة، أو يذكر آخر ليعرفها بأنها انطلاقة واحدة، أو تصوير لصورة منفردة، أو أن القصة هي مقطع عرضي للمجتمع في مكان معين، ولحظة زمنية معينة. وعلى هذا الأساس، نستطيع اعتبار القصة القصيرة حديث عن حدث معين بأسلوب نسيجي ورؤيا فنية واضحة، بحيث يكون الحدث منفصلاً عن الحياة الباقية أو الماضية للإنسان في ذلك الحدث، فلا يهم تلك اللحظة ما جرى قبل، وما سيجري بعد ذلك. وقد تكون الشخصيات المساهمة في الحدث إنسانية أو غير إنسانية، وقد يكون عددها صغيراً، ومسرح الحدث لإحداثها تلك صغير. وهنا يتضح بأن القصة الصغيرة تمثل بلوحة واحدة من لوحات حياة الإنسان المعاشة. وقد تشمل القصة ظروفاً أخرى أكثر من هذا، ولكنها لا تصل إلى مستوى الرواية؛ من تشابك في الأحداث، واختلاف في النسيج البنائي لها. لهذا فقد تكون -كما يتصور آخرون- كالبرقية، أو الحدث الذي يشمل مسألة لا تتعدى الكتابة فيها الصفحة أو الصفحتين، وبما يمتاز الأسلوب فيها من تكثيف وتحليل مكثف في اختيار اللفظة والفكرة، وكما قد تكون حاوية على تحليل مكثف لحدث معاش من الأوجه النفسية والرؤيوية، خلال خيال قد تأخذ أشكالاً عديدة عبر التيارات المختلفة من الواقعية وغيرها، حيث تتعدى الأساليب والمسميات حسب الرؤيا، والمعتقدات الآيديولوجية، وكذلك المكان، والزمان الذي أفرز تلك العملية الإبداعية.

أما ما هو معروف تاريخياً، في أن أي عمل فني في مجال القصة يجب أن يحتوي على الحدث الذي يبدأ، ويصل إلى الذروة، وينتهي في كيفية استطاعة المبدع من خلال العمل ذاك فك أوصال العقدة حسب رؤياه، فيعطيها من أسلوبه الفني ما يرفع العملية نحو فضاء الإبداع، لتنتهي بلحظة حاسمة تسمى لحظة التنوير، يعصر المبدع فيها كل فكره وما يريد إيصاله من خلال المادة القصصية في تلك اللحظة، بحيث تصبح الضربة متكاملة في نهاية العمل. ولكن هذه النمطية، والنموذجية، والقوالب الأفلاطونية الجاهزة للعملية الفنية، أياً كان نوعها، بدأت تنحسر أمام التيارات التي تغزو الميادين الإبداعية، والتي أفرزتها، ومازلت تفرزها، الحركة الاجتماعية والتاريخية لإنساننا اليوم، وفي أي مجتمع كان.

ولست هنا بصدد الحديث عن كيفية نشأة التيارات المختلفة في ميدان الفن القصصي، منذ البدء إلى الآن، ولكنني الآن أمام تجربة الإنسان الشرقي في هذا الميدان، ذلك الميدان الذي نما في مجتمعاتنا بأسلوب بدائي، في إطار الحكاية والمقامة منذ القديم، ووصل إلى الآخرين في المجتمعات الغربية قبل قرون، وها هم يعيدونه إلينا بأطر، وأساليب، ورؤيا جديدة، ومختلفة، وها نحن نسلك المسالك المختلفة حسب النمطية الغربية في هذا الفن، لا بل تتغير حسب التغير الحاصل في مجتمعاتهم، وأفكارهم، وأساليبهم

التعبيرية، كل ذلك في سبيل إيصال ما نريد بيانه وإيضاحه، ومن ثم إيصاله إلى القارئ في المجتمع، معبرين عن الحالات النفسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية التي نعيشها سوية مع القارئ. وهنا لابد من الإشارة إلى أن المبدع، عندما يتعرف على أسلوب للتعبير، ليرى فيه نفسه وأسلوبه في مسيرة الحياة، فيقدر على كيفية التعبير عن خلجات نفسه، بدءاً من تطوير نفسه وأسلوبه، فيستطيع بذلك تقديم عمل يكون أكثر جودة وتميزاً ليخدم رؤيته، ومجتمعه، وإنسانه الذي يحب أن يكون، وكذلك إنسانيته كلها، من خلال تلك العملية الإبداعية التي نسميها القصة. هذا وقد كانت كل هذه الأمور متضمنة أمامي وأنا أبدأ الكتابة عن تجربة في هذا الفن، لكاتب قصة عرفته من خلال قراءتي له في الدوريات العربية سابقاً، وزاد معرفتي به خلال زيارتي هذه، واطلعت على كتاباته خلال هذه الفترة. فقد عرفته إنساناً هادئاً، خجولاً، يحمل نظرة خاصة للعملية الإبداعية والفنية من خلال رؤيته للأسباب، والبواعث، والكوامن التي يحسها به، هو أمام المجتمع الذي يعيشه، والحالات المختلفة التي يعايشها يومياً، فكانت قراءتي لمجموعاته القصصية التي تعكس مدى التطور لديه، أسلوباً وفكراً في ميدان القصة القصيرة، ألا وهو القاص البحريني محمد عبدالملك، المولود سنة 1944م، من عائلة فقيرة في حي شعبي، يختلف عما هو فيه الآن من عمار وتغير، أنهى الدراسة الابتدائية

والمتوسطة في الحورة، الحي الشعبي العريق الذي كانت بيوت أهله مبنية من السعف والطين، وجاور طفولته عمال البحر، والصيادين، والبحارة، والعاملين في شركة نفط البحرين. وهنا لابد أن أذكر البيئة المعاشة للكاتب، لابد وأن تتجسد خلال النسيج البنائي للعمل الإبداعي، من خلال موسقة الفكر والآيديولوجيا باللغة، كأدوات بناء وتأسيس، وبما يبدعه الكاتب من أسلوب في تركيز، وتكبير، وتثبيت البنية التكوينية للعمل الفني، من خلال دائرة اللغة، ومكوناتها؛ حرفاً، وكلمة، وجملة، وعلى اختلاف أشكال البناء، والصورة، والجمال، والإبداع فيها. وكما هو معروف أيضاً أن المبدع الحق، والكاتب الذي يذيب نفسه خلال دروب اللغة، وفي أحراشها المتداخلة ليؤسس بنية إبداعية، ويفرز شكلاً من أشكال الفن الإبداعي؛ شعراً كان، أو قصة، أو رواية، أو مسرحية، أو أي ضرب من ضروب الأدب الأخرى، لابد أن تكون مرآة للحياة المعاشة في الظرف الزمكاني الذي ولد وأفرز العمل الإبداعي ذاك.

فلو نظرنا إلى القاص محمد عبدالملك وهو يتجه إلى كتابة القصة منذ بدئه بمسك القلم، خلال بيئة فقيرة ترغمه على اللعب بين أحياء فقيرة، وبيوت من السعف والطين، بعيدة عن آلة الحضارة، ومجاورة لمعالم الغنى والثراء في قصور وبحبوحة عيش، لابد وأن تتصارع خلال النسيج القصصي نماذج وأنماط مختلفة في

التكوين، والتعبير، والتفكير للإنسان، والنماذج التي عاشت، أو التي تعيش في بيئة القاص محمد عبدالملك. فالصراع على أشده في سبيل الحياة، والبقاء، وكسب لقمة العيش، وبيان مواطن الألم والعذاب الإنساني خلال عملية نقدية واقعية، مستمدة من الشرائح التي يعايشها في الواقع، ليكون الأسلوب والتكنيك تقريرياً مباشراً، فيه من خصائص الشعارية الشيء الكثير، بحيث أعماله الأولى في فلك عمالقة الواقعية الاشتراكية، كجنكيز ايتماتوف وغيره. وقد يكون السبب هي البداية، وعدم كفاية وكمال التجربة، وكذلك التقليد، والسير على أنماط النماذج المؤثرة في الفكر الإنساني من الوجهة الفكرية والآيديولوجية. وواضح من نماذج الشخصيات التي أبدعها القاص "محمد عبدالملك"، في مجموعته الأولى "موت صاحب العربة"، أنهم أبطال مغمورون، فقراء، لا حول لهم ولا قوة، يموتون، يسقون المر، يظلون في أوطأ وأدنى مستويات العيش والحياة، بيئتهم مملوءة بالجيف، والذباب، والحمير، وبيوتهم من الصفيح، والسعف، والطين، حمال، عامل، دافع عربة، ناطور، كل هؤلاء، وفي حالات الاسترخاء، والراحة، واحتساء الخمر في خمارة قذرة، يظهرون متشبعين بالحلم والحب، وتنبض قلوبهم بالمشاعر الإنسانية الحساسة. ولكن واقعهم مختلف؛ فهو غير الحلم والرؤيا الفنتازية، فالحال في أتعس الأوضاع. وحتى إن حلم أحدهم، وذهب مع خياله للانسلاخ عن واقعه، يصفع

في الواقع بركلة قوية تعيده إلى أصله. كإحساس الكناس الشاب عباس بالحب، واحتضان الفتاة الجميلة، وما تصفعه الحسنة الدينار من يد الفتاة التي تصور حبها في خياله، أو سعادة الناطور المدرسي، وهو يهتف بسقوط الاستعمار، وحياة الشعب، ومن ثم يفقد وظيفته، حتى الطفلة التي كانت تبحث عن الحب والحنان والخير، خديجة، وُجدت بعد أن سلكت طريق الشر والخطيئة، تركب سيارة فارهة، وتلبس الملابس الجميلة، وهي مسرحة الشعر، فقد أصبحت أكثر جمالاً وجاذبية مما كانت عليه. أما رجل النفايات، فهو في أسوأ حالات المرض والحاجة، كريم النفس، عزيزها، لا يقبل الحسنة من صديق قديم. أما لجوء عدد من أبطاله للخمر، والشكر لنسيان واقعهم، فيسود الصمت حتى آخر الليل، بعد أن يمروا خلال فترات، والواقع، والألم، وكذلك الصخب، والضحك في قمة المعناة، وهذا أشد أنواع المأساة تمرداً، وخاصة حين الإحساس بالحظ والسعادة في "مقبرة الأحياء"، أو الالتجاء إلى البكاء والدموع في لحظات السعادة. وما هذا إلا واقع غير سليم، لحالة مرضية في النفس، عند الإحساس برد فعل معاكس لفعل إنساني معاش. فالمظلومون صعاليك أو ثوار خياليون، مراهقة فكرية، إلى حيث الشعور والإحساس بحالة الاكتئاب واليأس. أما النماذج التي اختارها محمد عبدالملك، من الطبقات الأخرى التي لا ينتمي إليها، فهم نماذج ضائعة، تائهة،

لا قرار لها، ولا تستطيع أن تحافظ على مبادئها، لأنها مترددة، لا مبالية، قلقة، وينتظرها إعصار يجتثها من الجذور في سبيل سعادة الإنسان الآخر، النموذج الإنساني المستغل (بفتح الغاء)، المسحوق إنسانياً، من خلال المطر العطاء، المطر على الواقع البعيد عما يؤمن به، "فبورك من كان له جناحان في السرب.. بوركت الرحلة".

الرحلة التغيير، الرحلة الثورة، الرحلة إلى حيث السعادة، حتى ولو كان حلماً. هكذا بدأ القاص محمد عبدالملك سفره في ميدان كتابة القصة، وقد مرت به فترة غير قصيرة إلى حين بلوغه المستوى الذي تقرأه في مجموعته الأخيرة "رأس العروسة"، حيث التغير الواضح في البيئة، والحياة، والتطور البيّن في التجربة الإنسانية التي عاشها القاص في حياته كإنسان أولاً، وكقاص ثانياً، حيث وضوح المعالم الداخلية، والغوص في مكامن النفس، والدخول في أغوار المشاعر لاختيار التكنيك المختلف عن بدايته مع المضمون، خلال مسائل بسيطة، ليخلق منها مسائل كبيرة، في امتزاج الخاص بالعام بنماذج وأنماط مقدمة بأسلوب وبنية مختلفة في توضيح مواطن الألم، بعيدة إلى حد ما من التقريرية، والمباشرة، والشعارية الأولى، وسلوك تكنيك آيديولوجي وأسلوبي متطور، مع استعمال مفردات وصور مختلفة.

فأبطاله، بعد أن كانوا عراة يصارعون الموت في سبيل الحياة،

دون توليف، أو رتوش، نراهم في دوائر الحيرة، والقلق، والتردد، وعدم الاستطاعة على اتخاذ القرار. لقد فر الكاتب من العام إلى الخاص، وحدثت له حالة هروب من الواقع الاجتماعي، إلى واقع ضيق، مخبوء في كوامن النفس البشرية التي يعايشها الكاتب. فها هو يختار مواضيع حياتية قد تكون واقعية، أو قريبة من الواقع، بحيث يلقي المتلقي في وهم الواقع المعاش. كل هذا يعد تطور أدواته الفكرية والأسلوبية إلى حيث الأغوار العميقة للنفس، وتخطيط ورسم جديد لشخصياته، في جلي الصدأ عن مسائل صغيرة، لإيصال أفكار وآيديولوجيا أكبر في رسم رموز يومية بسيطة لبيان الواقع المزري الذي يمر من أمامنا يومياً، ولا نحس به، أو نوهم أنفسنا في عدم الإحساس به واقعياً خلال النسيج الذي تغير في بنية المجتمع ومفرداته، رغم ادعائه -أي المجتمع- بالمحافظة ظاهرياً على القيم، ويختلف في الجوهر عن ذلك كثيراً، من خلال حلم لذيذ أخرق.. فيبتسم متألماً، ويندم حزيناً سعيداً، لأنه اكتشف حقيقة الازدواجية للحياة، تلك الحياة التي لا تطاق.. فتحس الشخصيات بالاغتراب، والوحدة، من خلال إشكاليات الضربات والتعبيرات الفلسفية بفنتازية الغربة، والغريب الذي يعيش الحلم القديم، قدم الإنسان، والخيال الفنتازي الآتي.

فها هو محمد عبدالملك القاص، في قصته "ظلام"، يوضح حالات

القلق، والغربة، والتردد، المتشبعة بالكآبة واليأس.. فهو، أي الكاتب، يصف بحبكة لغوية أكثر اكتمالاً، وتصوراً، ورصانة، ومتانة، حالاته النفسية القلقة، المترددة، المنتكسة، واعتماده على الجمل القصيرة، القريبة من الجملة الشعرية، في تشكيلية الصورة الشعرية الفنية، حيث يتصور كل شيء بعكسه، ويفقد الرغبة في كل شيء، ولا يشعر بالاطمئنان إلا في الوحدة، والذوبان في الظلام، الإحساس بالرعب، والخوف من كل فعل، أو رد فعل. كل هذه الظواهر ما هي إلا رصد لحالات نفسية مرضية دخل في دائرة الفصام والكآبة، وصولاً إلى حدود اليأس في إشكالاته التقهقرية. وها هو في قصة "رأس العروسة"، التي يرى فيها إنسانية تحس بالإحباط، في حياة مملوءة بالتردد، والغربة، والكآبة، والتمرد، والقلق، وكل الصفات المرضية التي تحتم على المصاب مراجعة المستشفيات النفسية. فالفقر يسكنه، كما يسكن هو الفقر منذ طفولته، ولعب أطفال الفقراء يأخذونها من القمامة، وليست من دكاكين وأسواق كبيرة. فنموذج "محمد عبدالملك" في هذه القصة سعيدة بعروستها الكبيرة، وإن كانت دون رأس، أو وجدتها في القمامة، في زمن سعيد ينجب الذباب، والأوساخ، والحارات، والطائرات، والعاهرات، والرولز رايس، والشمبانيا، والقنابل الذرية.

نعم، هنا محمد عبدالملك في تكنيكه لهذه المجموعة جديد، حيث

يحيا بمضامينه المملوءة بخيال مرضي. فالحياة لا حركة فيها، والصمت هو الموت في الحياة.. لا للسكون، كما كان في بدايته. فالتغيير هنا في المضامين تغيير غير مدروس أو مرسوم، بل هو مولود من حالات نفسية مرضية ترصد واقعاً نتناً، مملوءاً بالذباب والجيف، رغم ازدياد أساليب المكافحة. إن اختفت عن العيون، فإنها تبقى متضمنة في أغوار النفوس التي تريد ابتلاع كل شيء. وهنا لابد من إيضاح بعض الخصائص التغييرية في مسيرة الكتابة القصصية لمحمد عبدالملك في نهاية هذه الكتابة، وكما يلي:

1. ترك التقريرية، والمباشرة، والشعارية.
2. تطور أدواته في اللغة، والفكر، لمعالجة ما يريد إيصاله.
3. الاعتماد على الجمل القصيرة، القريبة من النسيج الشعري.
4. اعتماد الفنتازية، والخيال في عمليته الإبداعية.
5. الغوص في أغوار النفس، والتحليل السيكولوجي، لوصف الحالات النفسية المختلفة لشخصياته التي يرسمها.
6. اعتماده على التحدي لهواجس نفسية ظاهرة ترغم نماذجه على التصرف بما لا ترغبها.
7. وقوع بعض شخصياته ونماذجه إلى هاوية الضياع، وصولاً إلى حدود دنيا العبث، واللا مبالاة، بعد مصارعة حادة مع الواقع المعايش.
8. الخوف، التردد، القلق، حالات إنسانية سليمة إذا لم

تتجاوز الحد المعروف والمألوف. فإذا تجاوزت تلك الحدود، فإنها تصبح حالات مرضية يجب البحث لها عن وسائل علاج وشفاء.

9. مضامينه تمتلئ بالسكون، والصمت، والتأمل، والتفكير، والحيرة، والغربة، والابتعاد، والظلمة، والاغتراب.

10. التحويلات القلقة لنماذجه من الواقع إلى الحلم، ومن ثم إلى الواقع، وثانية نحو الحلم، والخيال الفنتازي، وقيء الحياة في الإحساس باليأس، وإحلال العام في الخاص النفسي، والتغير في كل شيء، إلى حيث الخرس وعدم الاستطاعة على الكلام.

وهنا لابد أن أقول بأن هذه المقالة المتواضعة لا تفي القاص محمد عبدالملك حقه، ما عدا بيان بعض أوجه التطور الفكري والتكنيكي في كتابته للقصة. وقد قارنت -كما ذكرت- بين مجموعتين من مجاميعه القصصية الأولى والأخيرة، ولم أعرج على ما بينهما لأرصد التطور التدريجي عنده. وسيكون لي لقاء تفصيلي آخر معه، من خلال الدراسة المتكاملة عن الأدب والثقافة في البحرين التي أنوي كتابتها بإذن الله.

غليون العقيد محمد عبدالملك

حمد محمد النعيمي

منذ أن قرأت للقاص الأستاذ محمد عبدالملك لأول مرة، في مجموعته القصصية الأولى "موت صاحب العربة"، وما بعدها، وجدته محافظاً، وملتزماً بواقعيته، وانحيازه إلى الحرية الفكرية، والاجتماعية، بمفهومها الشامل. فهويستلهم أغلب مواضيع قصصه، وأفكاره، وشخصياته، من البيئة، كما كانت القضايا الاجتماعية تشكل هماً بارزاً في معظم قصصه. ولدى القاص محمد عبدالملك مهارة ملحوظة في كيفية تحريض شخصيات قصصه، بل ويستحثها على التخاطب مع القارئ، وكأنها في محاورة نفسية. وللحقيقة، فكثيراً ما نجد في قصصه قدراً من الاهتمام بـ"الأنثروبولوجيا وعلاقة الأدب القصصي"، خصوصاً بعلم الإنسان، وبما يغري بإعادة تجميل الحياة، وخلق واقع عام، هاجسه المزيد من الحرية، وتوظيف قدر كبير من الديمقراطية، واحترام حقوق الإنسان، وبنشر الوعي الثقافي بين الناس.

ومحمد عبدالملك -كما عرفته- إنسان محب، هادئ بامتياز، قبل أن يكون قاصاً منفرداً، ورائداً من رواد القص في البحرين، إضافة إلى كونه قارئاً ذكياً، ومستمعاً جيداً، وصاحب تعليقات مقتضبة

جداً، حتى لو أن الأمر يتعلق بالكتابة، أو بالحديث عن فنه القصصي، إذ إننا لم نقرأ له يوماً تعليقاً، أو إشارة، أو رداً على أحد تطرق لعمل من أعماله. فهو يكتفي بقراءة ما يكتبه الآخرون عن مضامين مجموعاته التسع حتى الآن، وربما لديه ما يود أن يقوله، لكنه دائماً لا يفصح، بل يرد فقط بإصدار جديد، وهكذا يترك للآخرين حرية الكتابة، والتعليق، والنقد حول مواضيع مجموعاته القصصية كيفما شاؤوا. وهكذا هو محمد عبدالملك، شخصية جميلة، ومحبة، احترم الآخرين فاحترموه، وأحبوه، وأقبلوا على قراءته.

وربما بدأ محمد عبدالملك كتابة القصة في منتصف الستينات، وأول قصة نشرها "رحلة الصقور" في (الأضواء) 1967م، وأول إصدار له مجموعته القصصية "موت صاحب العربة" 1972م.

في عام 1975م، أصدر مجموعته الثانية "نحن نحب الشمس"، و"ثقوب في رئة المدينة" عام 1979م، و"الجذور" عام 1981م، ورواية "السياج" عام 1982م، و"النهر يجري" عام 1984م، و"رأس العروس" عام 1987م، ورواية "ليلة الحب" 1998م، والمجموعة الجديدة "غليون العقيد" في 2002م، التي صدرت بالتعاون بين مملكة البحرين/ وزارة الإعلام/ الثقافة والتراث الوطني، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.

وبعد انتهائي من قراءة قصص المجموعة، أستطيع أن أكتب وجهة نظري حولها. فمحمد عبدالملك، في هذه المجموعة، ربما

كان قاصداً تنويع قصص المجموعة ما بين الواقعية المباشرة، الهادفة، والرمزية غير المباشرة، والهادفة أيضاً.

فالواقعية، ببساطتها ومباشرتها، يتبين لنا أثناء قراءة القصة سهولة الفهم واستيعاب النهاية، لكن البعض لا يهتم؛ وماذا بعد؟ في حين نجد البعض الآخر يبحث، ويستنتج، ويتساءل: ماذا وراء هذه المباشرة؟ فقد يخرج بمغزى، أو هدف، وربما كان هو ما يهدف إليه القاص، وربما يكون مختلفاً، كما في "الستارة المغلقة" مثلاً. ففي نهايتها كتب القاص محمد عبدالملك: "وجدنا نفسينا نقابل المقبرة، ونحن نمسح عرق الرقص، ولم نعطِ المقبرة ظهرنا بعد ذلك. رأينا كل شيء معاً، وعرفنا كل شي معاً، وعرفنا أننا معاً نعرف الحقيقة، ونخفيها عن بعض، فضحكنا للنكتة في غرفتنا في الدور الخامس. كانت الستارة مفتوحة حين غبنا في عناق طويل، لم نكن نرى، أو نعرف شيئاً، أو نحس إلا بوجودنا، أنا وبشرى في المكان" (ص 18).

هذه حقيقة، عندما نكتشفها سوياً، ونتفق عليها، فإنها بالقطع تريحنا، ولا تعود تؤرقنا. وفي استنتاج آخر، أقول: إننا -نحن الشرقيين- لا نزال نصر على التشاؤم من خلال ما ورثناه، أو ربما ما اخترعناه من عادات غير ذات أهمية، إلا في كوامننا، تجعلنا نحفل بها، ونتخذها عادة، حتى لو وصفنا بأننا مثقفون وواعون؛ كالتشاؤم من مشهد معين، كالمقبرة القريبة من السكن، أو

صوت الغراب، أو مشهد البوم. ويصل الأمر عند البعض أنه لا يستطيع مغادرة بيته وترك فردة من نعل مقلوبة، أو غير مستوية الاتجاه مع الفردة الأخرى، وغير ذلك من الأمور والأشياء التي لا تستحق كل هذا الاهتمام، لكن هكذا نحن. وللموضوع عوائد وشوارد عديدة، أننا حقاً بحاجة إلى التخلص من هذه العادات المشتتة للذهن، والمضيعة للوقت.

أما ما قصدته، أو بالأحرى ما قصده القاص بالرمزية، فلا شك أن وراءها هدفاً أو مضموناً يريد القاص إيصاله إلى المتلقي. فالقاص كتب بعض قصص مجموعة "غليون العقيد" برمزية بعيدة عن البساطة والمباشرة، وربما تكون قريبة من التعقيد نوعاً ما، وربما يتوقف البعض عند مضمون هذه القصص ليحاول البحث لها عن مدلولات، ليعيدها إلى واقع اتخذ الرمزية أسلوباً، مثال قصة "الجثة تطلق الرصاص"، وهي القصة التي تأتي في التسلسل (8) ضمن قصص المجموعة.

"ميداس"، القصة الثانية في ترتيب قصص المجموعة، مباشرة في سردها، معبرة ومستوعبة في مغزاها. "ميداس" المتسلط، الديكتاتور، النهم، الجشع، المسعور في مرضه بالاستيلاء على الأموال والأراضي إلى حد التخمة. وكان موقفاً دلالياً مقنعاً عندما لقن القاص ميداس درساً صعباً، وجعله يلقى جزاءه ومصيره الذي يستحقه، وكيف أنه ما إن يمسك شيئاً، أي شي

بيده، إلا ويتحول إلى ذهب؛ المال، الأكل، الشراب، كل شيء. فلا يجد ميداس ما يأكله، أو يشربه، وهو الذي يملك كل البلاد. فينهار، ويغرق في وحل أطماعه، بسبب تجاهله لشعبه الهائل، ثم يتلاشى مع فساده وظلمه. "ميداس - الحكاية - الأسطورة". قصة "نبتة السعادة" كتبها القاص بفكرة جميلة، وبأسلوب بسيط، أراد من خلالهما أن يبعث برسالة إلى قارئه، أو هكذا فهمت، مفادها بأن المعاملة الحسنة، والرعاية، والمحبة، يحتاج إليها كل مخلوق في هذه الحياة؛ الإنسان، الحيوان، النبات، وغيرها، ولا يمكن لأي مخلوق أن ينمو ويزدهر إلا من خلال العناية، والرعاية، والحنان، وبالمعاملة اللائقة التي تسر نفسه، وتنعكس بالتالي إيجاباً على الحالة النفسية للكائن، وأنها ضرورية تماماً كالماء والهواء. فلا قابلية للتمتع بالحياة وبمباهجها لدى النفس المهملة، القلقة، المضطربة، الخائفة. إن رونق الحياة وأمتاعها لا نجده إلا مع الراحة النفسية، حيث الأمان والرضا، وهذا تماماً ينسحب على الأسرة في تماسكها وانسجامها. أحد أهداف القصة -كما يبدو لي- أن القاص أراد أن يقول إن النبتة تشبه الإنسان في طبعها، ونحن نسميها نبتة السعادة، لأنها تعيش في المنازل السعيدة، وتتأثر بجو المنزل، وهي تحتاج إلى المحبة والحنان حاجتها إلى الماء، وتحتاج إلى الابتسامة أكثر من حاجتها إلى الغذاء، وهذا ينطبق تماماً على الكائن البشري.

أما في قصة "القاعة المظلمة"، فالقاص في هذا الظلام، الرمز، أراد أن يصور لنا، وبرمزية محسوبة، ما يعم هذا العالم من فوضى تجتاح القيم والمبادئ الجميلة بفعل الحروب، والقتل، والظلم، وضياع الحقوق. والقاص -بذكاء- يختم قصته ببحثه وتأكيده إصلاح الضوء، وإصلاح الضوء ترميز مهم.

وأنه كما يرى القاص محمد عبدالملك "المهم أن نعرف مكان الخلل؛ هل هو الخط العام في المنطقة" (ص 46).

وحقيقة أنه إذا عرف الخلل، وتم إصلاحه، فسوف تندحر الفوضى، وينتصر النظام، وتعود إلى المجتمع هيبة القانون، والعدل، والأمان.

وفي "فوبيا"، القصة الخامسة في مجموعة "غليون العقيد"، نشعر بمدى القلق، والتوجس، والتشتت، والخوف الذي ينغص على المرء حياته، عندما يشعر أو يتوهم بأنه محاصر، وأن هذا الحصار، وهذه الأوهام، لا تغادره، وبذلك ينبعث في داخله صراع مرير، وخوف مفجع من أنه المقصود دائماً، وأن أبسط الأمور لو احتفظ بها حتى ليوم واحد سوف تكون دليل إدانة ضده، كما في تقيؤه على الجريدة. لذلك فهو يسرع ويرميها في صندوق القمامة "لو جاؤوا الليلة، ورأوها في صندوق القمامة، سيظنون أنني أكره الجريدة" (ص 61).

نشعر في قصة "المصعد" بمدى قدرة القاص على تصويره الإنسان

وهو ضعيف وخائف على مصيره. نعم، هكذا يعود الإنسان إلى حجمه الطبيعي، عندما تداهمه الأمور الأكبر من طاقته، ويتوقع قرب النهاية في أية لحظة، فيعترف بمحدودية حيلته، بل وإفلاسه وهو محاصر من كل ناحية، وأن مصيره في كف القدر، وربما يداهمه الموت إن بقي محاصراً لا حول له ولا قوة، فيعترف بعجزه، وبحاجته الفورية إلى الآخرين، قريبين إليه، أو بعيدين عنه، يعرفهم أو لا يعرفهم. ففي هذه اللحظات الحاسمة، كل ما يدركه وصول صوته إلى من يخلصه من مصيره المظلم، أياً كان هذا المخلص. في هذه اللحظات، لا يعود الإنسان مغروراً، متعجرفاً، أو متباهياً بوظيفة أو بمنصب ما، بل يعود ضئيلاً، يطلب النجدة، والمساعدة، والخلاص. هكذا عبر القاص في نهاية القصة المصعد: "أحدهم يلبسه ثوبه، آخر حذاءه، ثالث جوربه، رابع غترته وعقاله. انشغل به خامس وسادس يمسح عرقه، والوجيه يبتسم في ود، وفي ارتياح، ويستند على كتف محمود، والفراشون يركضون بالماء، والوجيه يشرب الماء، ويلهث، ويبتسم" (ص 71).

المستشرقة باربارا ميخالاك في الملتقى الأهلي الثقافي: عالم محمد عبدالملك القصصي عالم مكعبات متناثرة

متابعة: كمال الذيب

في ندوة الباحثة المستشرقة البولندية باربارا ميخالاك في الملتقى الأهلي الثقافي، حول قصص محمد عبدالملك بعنوان: "المكعبات المتناثرة.. البساطة والتعقيد في عالم محمد عبدالملك القصصي"، والتي أدارها الشاعر علي خليفة، قدمت الدكتورة باربارا مقارنة نقدية تحليلية لتجربة القاص محمد عبدالملك، وقامت بعملية تشريح حقيقية لنماذج موسعة من القصص، وراوحت بين تحليل المضمون، وتقديم إضاءات نقدية موجزة حول لغة القص، والإيقاع، وبنية السرد، وبناء البطل، وتقنية السرد... إلخ.

واعتمدت أثناء التحليل على عرض شواهد موسعة قرأها علي خليفة من قصص محمد عبدالملك، قدم نظرية حية وبانورامية، خاصة بالنسبة إلى الذين لم يقرأوا هذه الأقاصيص.

كما تجنبت الدكتورة باربارا في عرضها إصدار الأحكام المعيارية والتقويمية، واكتفت بالتحليل، مقدمة نموذجاً من النقد الذي يعتمد على تفكيك النص، والتقرب من كونه الداخلي اللغوي والجمالي.

ماذا قالت باربارا؟

في عرضها لقصص محمد عبدالملك، تحدثت الدكتورة باربارا عن دوافعها في الاهتمام بتجربة محمد عبدالملك القصصية، من دون غيره، مؤكدة بأنها كمستشرقة قادمة من عالم آخر، تطمح إلى معرفة الواقع، والتقرب منه، وهي بذلك تحاول اختيار النماذج الأدبية الواقعية التي تقدم صورة واضحة عن مفردات هذا الواقع الاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، ولرسم ملامح البيئة المحلية (القرية – المدينة – البحر - النخلة)، وخاصة تلك العناصر التي تكشف صورة التفاعل الاجتماعي والإنساني، وصراعاته، ومعاناة الإنسان، والطبقات الاجتماعية، والعادات، والتقاليد، والموقف من المرأة، مؤكدة بأن أقاصيص محمد عبدالملك تتميز بقدرتها الفائقة على رسم هذا الواقع، وتقديمه للقارئ بعفوية كبيرة، وبتفاصيل دقيقة.

تحدثت باربارا بعد ذلك عن عالم المدينة الذي انشغل به محمد عبدالملك (عالم مجنون)، في مواجهة عالم البحر النقي، وتحدثت عن قساوة المدينة، والقوانين الجائرة. إلا أن المدينة في أقاصيص محمد عبدالملك، في أعماقها، لا تخلو من الخير، خاصة في الأحياء التي يسكنها الفقراء، الذين غالباً ما تكون أصولهم الفقيرة منحدرة من القرى والأرياف.

سلطت الباحثة الضوء، من ناحية ثانية، على شبكة العلاقات داخل المجتمع البحريني، من خلال ما ترسمه القصص من

علاقات أسرية، تترجم في مجملها طبائع العلاقة في الأسرة العربية، التي تتسم بالتضامن، والاتحاد، والترابط الشديد، والتسلط، وقمع المرأة وتطلعاتها الإنسانية، حيث يرسم محمد عبدالملك حدوداً فاصلة في عالم المرأة وعالم الرجل في قصصه، في نوع من الاحتجاج، والتعاطف مع المرأة. ولذلك نجد أن مضامين القص عند محمد عبدالملك تقترب من التوثيق للواقع، وصراعاته، والأفكار المختلفة التي تسوده.

بعد ذلك أثارت الباحثة جانباً آخر من اهتمامات محمد عبدالملك القصصية، وهو المتصل بالنقد الاجتماعي للعديد من الظواهر: العنوسة ومعاناة الانتظار - الطبقية الحادة - الاستغلال الاجتماعي - الخرافة والوهم - الخوف الذي يدمر حياة الناس - العادات والتقاليد وإعاقة التطور الهزيمة العربية في حزيران 1967م - قضية الهوية وأزمة الاغتراب.

وأكدت بأن المعالجة القصصية لهذه القضايا كانت في مجملها مبسطة، ومختزلة، تتراوح بين المباشرة والإيحاء.

وفي الجانب الأخير من المحاضرة، تحدثت الباحثة عن جوانب من تقنيات القصة عند محمد عبدالملك، مؤكدة الجوانب التالية:

- يعتمد محمد عبدالملك على المراوحة فنياً بين التبسيط والتعقيد.
- يلجأ القاص إلى استخدام الجمل المتوازية، التي يتم من خلالها تمرير الصور وتعقد فعل الراوي.

- يتوسع القاص في استخدام تيار الوعي، وإيراد العديد من المشاهد والرؤى من خلال هذا التيار.
- يستخدم القاص، في العديد من الأحيان، الجمل المتقاطعة والناقصة، مما يجعل فضاء العمل مقطع الأوصال. إلا أن هذه التقنية المقصودة تسمح للقاص بإدخال وتمرير اللقطات العابرة، والومضات الإيحائية، مما يجعل الصورة النهائية لا تتحقق إلا عند استكمال مختلف اللوحات، وهذا أشبه ما يكون بألبوم صور حول مناسبة معينة.
- يعتمد محمد عبدالملك، على الرغم من النهج الواقعي في بناء شخوصه، على إبراز البطل الخارق (الطير الأخضر)، حيث يكون البطل مفتاح العمل القصصي، لأنه المخلص من الألم.
- يتوسع القاص في أغلب قصصه الحديثة في استخدام لغة مختصرة وشعرية.
- المقطع الوصفي عند محمد عبدالملك يؤسس مزاجاً يؤدي إلى الانفعال لدى القارئ.
- يقدم محمد عبدالملك عالماً قصصياً متنوعاً، يلتقطه من محيطه الاجتماعي الواقعي، ويترك مسافة بينه وبين هذا العالم، ليقوم الأبطال فيه بدور الوسطاء، ويمكنه ذلك من تسجيل رؤى الشخصيات، كاختزال للرؤى المتصارعة داخل المجتمع.

وتخلص الباحثة إلى القول بأن عالم محمد عبدالملك القصصي هو

عالم متعدد الأشكال، ممزق، عالم تمثيلي، عالم مبعثر، في ما يشبه المكعبات المتناثرة، وهذا البناء المتقطع يتوّه القارئ أثناء المتابعة، إلا أنه في النهاية لا يفهم إلا بعد استكمال الصورة النهائية.
وتختم: لقد كان محمد عبدالملك مرهف الإحساس، يعي القضايا الاجتماعية، ويشعر بها بعمق وعنف، وهو ملتزم بالدفاع عن قضايا المقهورين.

مداخلات

أشاد أغلب المتداخلين والمعقبين بجهد الدكتورة باربارا، ثم تم طرح عدد من الأسئلة يمكن تلخيصها على النحو التالي:
ـ لماذا تهتم مستشرقة وباحثة بولندية بالأدب الخليجي تحديداً؟
ـ هل يصل الأدب العربي عامة، والخليجي خاصة، إلى الغرب بالشكل الصحيح؟
ـ ما هي الانطباعات الأولية حول الأدب الخليجي؟
ـ لماذا التركيز على الأدب الواقعي من دون غيره؟
وأجابت الباحثة عن الأسئلة التي طرحها الحضور بالتركيز على نقطتين:
أولاً: إن سر اهتمامها بالأدب الخليجي هو بحثي صرف، باعتبار منطقة الخليج العربي هي مهد اللغة العربية.
وقد بدأ الاهتمام منذ سنة 1992م في الكويت، ثم توسع إلى

عمان، ثم وصل إلى البحرين اليوم، وهنالك خطة ليشمل البحث والاستقصاء جميع بلدان الخليج العربية.
ثانياً: أمام الاهتمام بالجانب الواقعي من الأدب، فهو متأتٍّ من أن الغربيين عامة يبحثون عن الأدب الذي يوصلهم إلى فهمٍ المجتمع على نحو أقرب إلى الواقع. ولذلك، لطالما أعجبت بأدب ليلى العثمان من الكويت، وأدب محمد عبدالملك من البحرين، لأنه أدب واقعي، تسجيلي، ويقدم صورة صادقة عن المجتمع.
وتضيف باربارا: لقد زرت الكويت، وعشت فيها أكثر من سنة، وترجمت أقاصيص ليلى العثمان إلى اللغة الإنجليزية، لأنها اللغة الأكثر انتشاراً، وقمت بتأليف كتاب ضخم عن القصة الكويتية خلال القرن العشرين.
أما عن الأدب الخليجي، ومدى حضوره في البلدان الغربية، فهو محدود الحضور. لعل الكتّاب العرب الذين يكتبون باللغات الأوروبية هم الذين يحظون بالشهرة.

بدون مجاملة

وعقّب عبد الله خليفة على الندوة، مؤكداً الوجه الآخر البعيد عن المجاملات:
أولاً: إن ما قدمته باربارا كان عملاً متناثراً، ويركز على صور جزئية، وهنالك قفز من نقطة إلى نقطة من دون تركيز.

ثانياً: التحليل الذي قدمته الباحثة كان محدود الأفق، وجزئياً، لأنه لم ينظر إلى تجربة محمد عبدالملك نظرة كلية، شاملة، تأخذ بالحسبان جوانب الثبات وجوانب التحول في تجربته.
ثالثاً: تجربة محمد عبدالملك القصصية مرت بمرحلتين:
1ـ مرحلة تسجيلية، قدم فيها القاص شخصيات سلبية، محطمة، تعكس عدم قدرة الإنسان على تغيير الواقع، قدمها بأسلوب تصويري، مثلما هي في الحياة.
2ـ مرحلة التطور الفني والفكري، حيث تظهر الإرادة والتمرد لدى الشخصيات.
وبدأ هنالك بروز تفعيل دور الإنسان في تغيير الواقع.
والدكتورة باربارا لا تلاحظ هذا التطور النوعي، ولذلك نجدها تخلط بين مستويات مختلفة، وقصص مختلفة تنتمي إلى مراحل مختلفة، من دون وعي بذلك.

"غليون العقيد": كتابة عبر النوعية

جريدة الأهرام

تعرف الحداثة بأنها المساءلة الدائمة للقيم الراسخة، وهي تجاوز النمط التقليدي، واقتحام المجهول، دون ادعاء، أو زيف. والحرية التي يقصدها، لا تعني الانفلات دون رقيب. فلا بد أن تخترع قانونها الخاص الذي ينبع من الداخل. وفق هذا التصور، وجدت نماذج إبداعية للتمرد على السائد والتقليدي في أدبنا العربي الحديث، والمجموعة القصصية (غليون العقيد)، للكاتب البحريني محمد عبدالملك، تعد نموذجاً حداثياً للكتابة عبر النوعية، وهي الكتابة التي تشتمل على الأنواع الأدبية التقليدية، وتحتويها بداخلها، وتتجاوزها، لتخرج منها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه (قصة، مسرحاً، شعراً)، مستفيدة أيضاً من منجزات الفنون الأخرى، أي أن هناك نوعاً من التملك الشعري للبنية السردية في القصة/ القصيدة. وتعد هذه المجموعة نموذجاً لمحاولات تخطي الحدود بين الشعر والقصة، هذا التخطي الذي من عوامل نشوبه أننا نرى أنفسنا أمام قاص وشاعر في الوقت ذاته، ينضم إلى كتيبة إبداعية توزعت على خريطة الإبداع الأدبي من المحيط للخليج، من نماذجها: حيدر حيدر، إلياس فركوح، غسان كنفاني، جمال

أبوحمدان، شوقي بغدادي، إدوارد الخراط، وغيرهم. وتتسم هذه المجموعة بعدة سمات وآليات الكتابة عبر النوعية، منها: موسيقية الجملة والتركيب، مع سيادة السردية في شكلها النهائي، والكثافة، والتركيز، وإيقاعية التشكيل، والإيجاز، وضيق المساحة الزمنية.
ومحمد عبدالملك، في قصصه شاعرية، ومتوحشة، تعود لكونه يتمرد على وضعية الأشياء، والقوانين الاجتماعية. وحسب تعبير سوزان برنار، فإن الوضع البشري يقف على نقيض ذلك، إذ يكره هذه القيود، وهذا السحر الخامل، متجهاً بكليته إلى الأشياء الأكثر فوضوية، والأقل قياسية، مهاجماً قوانين النمو والعقل، يريد الغوص تحت القشرة السطحية للواقع، والحس المشترك العام، والإدراك العقلي، كي يبلغ عمق الروح.
وبتحليل البنية الأسلوبية عند القاص، نراه ينسق المواد اللغوية الخام للبناء القصصي، حتى يتم له الشكل الفني الذي يقوم على أساس التشابك بين المتواليات، والتقارب بين العناصر المتجاورة، هادفاً التوفيق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها. وتتحدد أدبية النص ووظيفته الشعرية من خلال اختيار الكاتب لأدواته التعبيرية، عن الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً يقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه سبل التصرف عند الاستعمال.
1ـ والقارئ لن يجد في قصص محمد عبدالملك منهجاً فلسفياً مرتباً،

وإنما حكايات وعبارات تطرح أسئلة لا تملك إلا أن تقف أمامها في دهشة؛ فإما أن تجد لها أجوبة تدلك، إلى طمأنينة تألف معها حياتك وما تلاقيه، وإما تنفض منها يديك، وتتشبث بما أنت فيه، بتعبير سورين كيركجارد، رائد الوجودية: "الحياة لا يمكن أن تفهم بتأمل بعدها الزماني. فليست فيها لحظة جزئية واحدة تقف ساكنة، بحيث تستطيع أن تستقرئها وتنفذ منها إلى الحقيقة".

2ـ وفي قصة "غليون العقيد"، كان يطرح سؤالاً وجودياً يشغله عن كل شيء: التفكير في الإنسان؛ فيم جاء؟ وما هي مهمته في هذا الكون؟ وإلى أين يذهب بعد الموت؟

3ـ وفي قصة "عندما توقف المصعد"، كان ينظر إلى الناس فيعجب لهم: فيم يضيعون كل ما أوتوه، ولا يتوقفون لحظة ليتفكروا في هذا الغثاء الذي يستلب أعمارهم ويذروها بدداً؟ ألا يرون "أن اللحظة القصوى المفعمة باللذة مقرونة دائماً بالموت". إن أحداً لا يسأل: متى أريد الدخول في الحياة؟ ولا أحد يسأل: متى أرغب في الرحيل عن هذه الحياة؟

4ـ وفي قصة "أولاد النفط"، يتأمل التغيرات الأخلاقية التي أصابت الإنسان العربي، فتدفقت في دمائه الرعونة، والإنسانية، والتملص من القيم العربية المتوارثة، وحل مكانها الجحود، والنكران، والأنانية، فتملؤه الدهشة من كل ما يرى: ما الذي يجعل الناس

يتشاجرون؟ ما الذي يتشاجرون عليه؟ لماذا لا يرون معنى للسعادة إلا بالانغماس في تقليد الآخرين، والرغبة في الإساءة إليهم؟
5ـ كأنه يتساءل: ما الذي تربحه إذا أنت دمرت فطرتك؟ لكن الأبدية سترفضك.

سلالم الهواء.. البحث عن الذات

هدية حسين

سجين في قلعة خفية، لا يفهمه الآخرون، ولا يريد أن يفهمهم. سجين ليس داخل بناية تتألف من جدرن إسمنتية، وقضبان حديدية، ويحرسها رجال عتاة يتطاير الشرر من عيونهم. كلا، إنه سجين داخل نفسه، وهو يعرف ذلك، ولكنه لا يستطيع الخروج من هذا السجن الرهيب. إنه مثل كافكا، لا يجد نفسه إلا مع الكتابة، لكي يهرب من العبء الذي يسمونه الحياة. الطبيب النفساني يريده أن يكون إيجابياً، والإيجابية عنده تختلف عما يراه الطبيب. تلك هي الحالة التي يعاني منها بطل رواية "سلالم الهواء" للروائي البحريني محمد عبدالملك.

الأمكنة التي يعيش فيها البطل، الذي سنعرف أنه كاتب روائي، ليست مهمة. أما الزمان، فلا زمان داخل الأجساد المتعبة والعقول المتشظية. هذا الانسحاق الذي يعيشه الكاتب، يشبه الانسحاق الذي يتفاعل فيه كافكا في رواية "المسخ". فهل يجد كافكا، ومؤلف "سلالم الهواء"، أو بطل روايته، "الهدوء والسكينة"، أو لنقل التوازن خارج حدود الكتابة؟ كلا، ليس ثمة خلاص. الجانب المظلم من الحياة هو الذي يسود في هذه الحالة، حالة تعجز

عن المواصلة مع الآخرين، وتذهب إلى نفسك، حيث تتصارع، وتتصادم الصور والأفكار المشوشة في ذهنك.
أن لا تعرف مشكلتك، أرحم بكثير مما لو كنت تعرفها، وتعجز عن إيجاد دواء لعلتك. هنا تكمن المحنة، محنة أن نعرف أسباب تعاستنا، وليس بإمكاننا أن نتحاشى الوقوع في تلك التعاسة.
هذا الكاتب، الذي يعمل في أحد البنوك، ويقع في محنة مع نفسه (سنعرفها لاحقاً)، يتماهى مع كافكا، حتى لنشعر في أحيان كثيرة أن لا فكاك بين الشخصيتين، بل إنهما شخصية واحدة. ذلك أن الاثنين يرتبطان بكثير من الصفات، خصوصاً فيما يتعلق بما يحدث للعقل والحواس عندما يتسلل الضمور إليهما؛ كل واحد منهما منكفئ ومسافر داخل ذاته، مذعور من الإحساس بالكارثة.
أحياناً يعي الكاتب/ الموظف أبعاد شخصيته، وانفصاله عن كافكا، وأحياناً يتحدث كما لو أنه كافكا بعينه. هو رجل خذلته الحياة، خذله جسده، خذله الآخرون. هو كائن لا يفهم الآخرون، ولا الآخرون يفهمونه. وفي الحالتين؛ هم أعداؤه. هناك من يطارده، كثيرون في الخارج يطاردونه، وهو مطارد داخل نفسه. إحساسه بالخطر يزداد كل ساعة، سواء خرج من البيت، أو بقي داخله. وهو يخاف أشياء كثيرة؛ المطارات، والطائرات، والناس، ويتصور في كل لحظة أن الطائرة ستسقط، ينتابه هذا الشعور

كلما أراد السفر. وحين ينام، يغلق باب غرفته بالقفل، إذ يعتقد أن شخصاً غريباً قد يدخل الغرفة وهو نائم. أما الخارج، فهو مملوء بالرهاب، والناس تراقبه. وفي البنك يقضي ثماني ساعات يومياً وهو يعد النقود، ويخاف المدير ومخبريه. فهو إذن مصاب بالوسواس القهري، وصار من الصعب أن يستمر في وظيفته، أو حتى يمارس فعل الكتابة.

وهو يصف حالة المؤسسة التي يعمل فيها بالقول: "لن ترى إلا آلات بشرية في عينيها خوف يطل برشاقة، ابتسامات مرة تنتهي، ومرة تبدأ. لا نتكلم، لا نضحك، لا نأكل، ونشرب الماء على عجل" (ص 61). ويقول في الصفحة 62: "المؤسسة مليئة بالمخبرين، وتسير على صراط دقيق. هل ترفع بصوتك بشكوى ضد سلطة الأب؟ يستطيع رأس العائلة طردك من البيت؟". في هذه الأجواء يعمل الموظف، ويكون الأمر صعباً إذا كان هذا الموظف يمارس الكتابة، ويرى فيها الملاذ الأول والأخير لحياته المضطربة.

هل ثمة ضوء في هذه العتمة؟ الخطو خارج البيت يشي بالخطر المحدق، لأن رؤية الناس تحوله إلى كائن غريب. داخل المؤسسة، يتحول إلى إنسان آلي مسير، ولذلك اختار أن يحبس نفسه داخل البيت، وبالتالي داخل ذاته المهمشة. لكن الكارثة أنه توقف عن الكتابة، ونضبت أفكاره، وغدت الأوراق غير صالحة لما يرتطم

داخل رأسه. يفكر أحياناً أن الأمر مؤقت، لأن الكثير من الكتّاب عاشوا المحنة ذاتها. المهم ألا يستحوذ اليأس عليه. لكن الأمر يصبح خطيراً جداً إذا استمر هذا الانقطاع لسنوات: "علينا أن ننظر إلى الكتابة كل الوقت. قد تكون وراء منطق غريب. ولو نسيناها، فسنعبر، أو تعبرنا من دون اتصال". هل ينساها بشكل مؤقت لكي يستدرجها ثانية للعودة؟

لكن، كيف ينساها وهي الوحيدة التي تمنحه الصفاء الكلي، والجامح؟ كيف يمكنه أن يعيش على هامش الحياة، وهي اللذة التي لا تساويها أية لذة؟ كل كتابة هي فجر جديد. فلماذا يتوقف الفجر عن البزوغ؟ "الشيء الوحيد الذي أتفاعل معه هو الكتابة؛ الجزء القريب من الحياة، الجزء الذي يفهم الموجودات بشكل ملتبس عما نفهمه. لم أستطع تجاوز هذه الفتنة. عندما أكتب، أدير حياتي بشكل أفضل، وأطرز العالم بالخيال" (ص 129).

من هنا ندرك عمق المحنة التي يعيشها بطل محمد عبدالملك؛ أن تكون كاتباً، ثم تتوقف عن الكتابة، ويداهمك مرض نفسي لا فكاك منه، في الوقت الذي تعمل في مؤسسة تحولك إلى آلة، وينتهي بك الأمر إلى الطرد. فأنت إذن خارج سياقات الحياة. ماذا فعلت به العزلة؟ هل أفادته لاستعادة نفسه وترتيب أوضاعه؟ نحن نحتاج العزلة من حين إلى آخر، على أن لا تعزلنا عن أنفسنا. لكن هذا لم يحدث لبطلنا الذي أخذته العزلة للإفراط في الابتعاد

عن الآخرين، وبالتالي تم التنازل عن الحياة الرحبة. لقد تحكم فيه الوسواس القهري، وتمكن منه الخوف، وتسلل إلى روحه، وأربكه، فغلف الغبار حياته كلها.

"سلالم الهواء" رواية نفسية عميقة، تخلو من الأحداث الخارجية الكبيرة. رواية تأخذك إلى قاع النفس، وظلماتها، لجعلك تبحث عن نفسك، عن القصي منها، وعن الذئاب والوحوش التي يتوهمها البطل المهزوم فيك، لعلك تتحاشى تلك الذئاب، لئلا تنقض عليك.

إنذار، ولفت نظر، ثم الطرد من المؤسسة لكثرة أخطائه. فرجل مثله، لا تستقيم معه الحياة، أولى به أن يجد نفسه أولاً.. كيف يجد نفسه، وهو يعد النقود، ويشك، ثم يعدها، ثانياً هو يشك، وثالثة، ويضطرب، بينما طابور الزبائن يزداد طولاً، والوقت يهدر، والخوف من المدير يشل عظامه، المدير الذي لم يجد بداً من زجره ونصيحته بالذهاب إلى المصحة النفسية؟ إذ صار لا ينتبه للأصفار، فيسلم الزبون مائة ألف بدل عشرة آلاف، والمؤسسة لا تساوي شيئاً من دون الأصفار، الأصفار كل شيء في المؤسسة. لقد أضاع كل الفرص التي قدمت له، وازدادت حالته سوءاً، وصار يسمع وقع حوافر، وصوتاً ينادي عليه، فيلتفت ولا يرى أحداً، وتهاجمه المخاوف والخيالات، وتتحول المدينة إلى أبنية من دون بشر. إذن، من يستطيع الكتابة في مثل هكذا حالة؟

ينصحه المدير في رسالة -بعد طرده- أن يواصل العلاج، ويتناول الدواء بانتظام، وهو لا يستطيع أن يكون مثل الآخرين. الكل ذهب إلى الطبيب النفسي، والكل صار ضحية الحبوب. هكذا يتآلفون مع المؤسسة والحياة.

عندما أدرك عجزه عن الكتابة، مضى إلى كتابات الآخرين، لعلها تأخذ بيده، ويعود إلى وضعه الطبيعي، وإلى الكتابة. لكنه حين فعل ذلك، وصل إلى نتيجة فاضحة، إذ وجد أنه ليس أسوأ منهم. وحين يفكر في العمل الوظيفي، يجد أن المؤسسة والمؤسسات جميعاً تحولت إلى مقصلة: "ما من وسيلة لجلب لقمة العيش إلا بأن ننحدر في المذلة، حتى نتلاشى مع الوقت. نسترسل في تفاهتنا، والطاعة غير المنتهية. يفهم الجميع هذا التواطؤ، ويتقنون ممارسته. فالمؤسسة هي مقاول الحياة" (ص157 - 158).

ومن أجل لقمة العيش، تستمر هذه الحياة، التي ليست حياة بالمعنى الحقيقي. إنها سلالم هواء، تلك التي نرتقيها، أو ننزل منها، أو نتأرجح على حبالها الواهية. ما الذي يبقى إذن للكاتب الذي يجعل من الكتابة قارب نجاته الوحيد في هذه الحياة، ثم فجأة يختفي هذا القارب؟ هذه هي المحنة الكبيرة التي يعيشها بطل رواية محمد عبدالملك، تلك المحنة التي لا تزول بانتهاء الرواية، بل تزداد شراسة حين تترك الأسئلة المحيرة داخل رؤوسنا، كما لو أننا نعيش محنة بطلها المضطرب، وتتركنا نتساءل: أين نجد السكينة؟

ومتى نستعيد أنفسنا إذا ما ضلت منا، أو تهنا عنها؟
عن هذا العالم المرتبك، الملتبس، الفوضوي، نقرأ "سلالم الهواء" التي تصعد بنا وتنزلنا في حركة مستمرة، ونكاد لا نحط في مكان، أو نرتكن إلى حالة مستقرة حتى نهاية الرواية، التي صدرت حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بـ(290) صفحة من الحجم المتوسط. إنها رواية البحث عن الذات، حيث لا يجدي البحث في فوضى هذا العالم الذي نعيش فيه.

السيرة الذاتية

محمد عبد الملك

- من مواليد العام 1944 في منطقة الحورة بالمنامة في مملكة البحرين.
- كاتب قصة قصيرة ورواية ومقالة أدبية.
- بدأ الكتابة عام 1965 في الصحف المحلية.
- شارك في الكتابة عبر الصحف والمجلات الخليجية.
- ساهم في عضوية عدة لجان تحكيم لمسابقات القصة القصيرة.
- من مؤسسي أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين عام 1969.
- ترأس أسرة الأدباء والكتاب في عام 1975.
- نال جائزة الإبداع الأدبي من أسرة الأدباء والكتاب في عام 2004 - 2005.
- تم تكريمه من قبل أسرة الأدباء والكتاب ومركز كانو الثقافي في العام 2016 لإنجازاته الأدبية والثقافية.

- درس في ثانوية المنامة وتخرج من قسم المعلمين القسم الأدبي للعام الدراسي 1964.
- عمل مدرساً ما بين 1965 لغاية 1970.
- اشتغل موظفاً في دائرة الجوازات في إمارة أبوظبي في عام 1971.
- التحق عام 1976 بوزارة التربية والتعليم قسم المشتريات، ثم انتقل للعمل في اللجنة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) حتى مرحلة التقاعد في عام 2005.

الإصدارات:

1. موت صاحب العربة (قصص قصيرة) 1972.
2. نحن نحب الشمس (قصص قصيرة) 1975.
3. ثقوب في رئة المدينة (قصص قصيرة) 1979.
4. الجذوة (رواية) 1980.
5. السياج (قصص قصيرة) 1982.
6. النهر يجري (قصص قصيرة) 1984.
7. رأس العروسة (قصص قصيرة) 1987.
8. ليلة الحب (رواية) 1998.
9. غليون العقيد (قصص قصيرة) 2002.

10. درس السعادة (قصص قصيرة) 2005.
11. الإمبراطور الصغير (رواية) 2009.
12. سلالم الهواء (رواية) 2010.
13. يمشي والمبنى فوق ظهره (مجموعة قصصية مختارة) 2015.
14. الستارة المغلقة (مجموعة قصصية مختارة) 2016.
15. منزل فوق غيمة (رواية) 2016.

دراسات في أدب البحرين

إن الهدف من تأسيس أسرة الأدباء والكتاب عام 1969 هو رعاية الحركة الثقافية والنهضة الأدبية والعمل على ازدهارها، والحث الدائم على النتاج الذي يسهم في رفد هذه الحركة وإثرائها.

ولكي تتحقق هذه الأهداف بادرت الأسرة منذ التأسيس إلى دعم أعضائها ومساعدتهم على نشر نتاجهم الأدبي بكافة أنواعه، ولها تجربة مميزة في هذا الاتجاه.

وها نحن الآن، وبعد خمسين عاماً، واحتفالاً باليوبيل الذهبي للتأسيس نواصل هذه الإصدارات التي تشكل محطة ثقافية مهمة في مسيرة العمل الأدبي البحريني، لما لهذه الإصدارات من مساهمة في تنمية الوعي الاجتماعي والثقافي والأدبي، مع الحرص على تنوع هذه الإصدارات بين الشعر والسرد والدراسات النقدية والاطاريح الأكاديمية ذات الصلة بالفكر والثقافة والأدب.

ونود الإشارة إلى أن ما يتضمنه هذا الاصدار لا يمثل بالضرورة وجهة نظر الأسرة، بقدر ما يمثل وجهة نظر مؤلف كل دراسة.

أسرة الأدباء والكتاب – مملكة البحرين

50
الكلمة
من أجل الإنسان

أسرة الأدباء والكتاب
BAHRAIN WRITERS ASSOCIATION