

## نجيب العوفي

### جدل العين والذاكرة في مجموعة (اللوز المر)

إنك تنتسب لأرض مخادعة، لا تستطيع منحك سلاماً، ولكي تنق بك هذه الأرض،  
يجب أن تحاسب تاريخك، أن تنتهي من اختصاره في كلمة. أنت تحترق بأخطائك،  
ولقد انتهت، كما انتهت سجاترك. فماذا تريد إذن، موتك أم حياتك؟!  
اللوز المر. ص. 26

— 1 —

تشتمل مجموعة (اللوز المر) لمحمد المرادي على عشر قصص. تسع منها تُصنف مبدئياً  
وآلياً في خانة القصة القصيرة (العقاب — الفاتحة — المسيرة — الظهيرة — مجرد قصة —  
العين والنافذة — البكاء — الحسيمة — ما العمل). وواحدة تشكل استثناء وتتأني مثل هذا  
التصنيف، وهي (اللوز المر) التي تسم المجموعة بعنوانها، وتغطي أكثر من نصف حجم  
المجموعة (80 صفحة من مجموع 132)، الشيء الذي يستثير بدءاً، الإشكال التالي: هل  
هي قصة قصيرة أم رواية؟! علماً بأن كلمة (قصص) التي تنصدر المجموعة لا تخلو، بحكم  
الاستعمال المتواتر، من غموض اصطلاحى، ولا تقدم تحديداً جامعاً مانعاً لنصوص المجموعة.  
إن الكثافة الكمية لـ (اللوز المر) التي استئلت، بالضرورة، كثافة كيفية بنيوية سواء على  
مستوى الأشخاص أو الوقائع أو الأزمنة أو الأمكنة أو الرؤى، تتجاوز بها تخوم القصة القصيرة  
لكن من غير أن ترقى بها إلى تخوم الرواية، فبقيت تتحرك على خط الهدنة الفاصل بين الفين،  
متردة بين الإحجام والإقدام، بين الانحصار في كبسولة القصة القصيرة والانتشار في فضاء  
الرواية. ومن ثم لا نجد غضاضة في إطلاق مصطلح (قصة) على (اللوز المر)، وهو مصطلح  
يلابس وينظر، في الغالب، مصطلحاً ماثلاً آخر هو (الرواية القصيرة)، آخذين بعين الاعتبار  
التراتبية السائدة، حتى الآن، بصدد الخطاب الحكائي (أقصصة — قصة قصيرة — قصة /  
رواية قصيرة — رواية).

ووفق هذه النتيجة، توظف المجموعة قالين متمايزين وتختبر على صعيد (اللوز المر) مهاراتها  
الحكاكية، طموحاً إلى الخروج من كبسولة القصة القصيرة والدخول في حوار أطول نفساً  
وأبعد غوراً مع هموم الكتابة والواقع. وتقديم الكاتب قصة (اللوز المر) على القصص القصيرة  
التسع، تؤكد ضمنى، لاشك، لهذا الطموح.

والجدير بالذكر، أن الإشكال التقني الذي تطرحه هذه القصة هنا، طُرح وما يزال يُطرح بموازاة نصوص قصصية قدمها أصحابها برسم الرواية، رغم خلوها من الحساسية الروائية، وعدم استكمالها شرائط وأسباب الفن الروائي، الذي اعتبره هيجل رديفاً وورثاً للملحمة (حاجز الثلج — المرأة والوردة — أرضفة وجدران — الأفعى والبحر — قبور في الماء — زمن بين الولادة والحلم — أبراج المدينة — دهاليز الحبس القديم — الغد والغضب...) إن أغلب هذه النصوص لا تكاد تختلف حجماً وبناءً عن قصة (اللوز المر)، ومع ذلك تسلفت سلّم الرواية اقتساراً وابتساراً. وكان التوقيع بمصطلح (رواية) على أغلفة هذه النصوص يشبه، الى حد كبير، التوقيع على شيكات بدون رصيد.

— 2 —

تستثمر مجموعة (اللوز المر)، رؤية ونسيجاً، فاعليتين رئيسيتين: فاعلية العين وفاعلية الذاكرة. من خلال هاتين الفاعليتين — الوسيطتين — تلتقط المجموعة مادتها، ومن خلالها كذلك تعيد تشكيل وصهر هذه المادة. إنهما الوريديان اللذان يغذيان أوصال المجموعة وخركان، بالتحامهما، وتأثر القول والدلالة فيها. تمتلك العين فاعلية التبصر البراني واقتحام مفردات وفسيفساء الخارج. وتمتلك الذاكرة فاعلية التبصر الجواني واقتحام مفردات وفسيفساء الداخل. وبصيغة أخرى، تتحدث العين في المجموعة بلغة المكان الحسية، وتتحدث الذاكرة فيها بلغة الزمان النفسية. والعلاقة بين الطرفين، هي علاقة جدلية متشارطة تغدو فيها العين والذاكرة، المكان والزمان الحسي والنفسي، شبكة متداخلة الخيوط. فسطح المجموعة هو صميم عمقها وعمقها هو صميم سطحها. بحيث يمكن أن نقول بأن حركة العين تشكل البنية العميقة للمجموعة أو لذاكرتها، كما أن حركة الذاكرة تشكل البنية العميقة للمجموعة لعينها، ولعل هذا المزج بين الحركتين وطريقة هذا المزج، هو ما يميز المجموعة ويستثير انتباه قارئها، وليس مجرد الاستخدام الصرف للحركتين. ذلك أن فاعليتي العين والذاكرة تُعتبران ركنين ركينين في كثير من النصوص الأدبية، شعرية كانت أم حكائية، فهما مرتع النشاط اللغوي في النص ومجاله الحيوي. وتبقى كيفية توظيف هاتين الفاعليتين ومدى القدرة على تدويرهما في فاعلية متسقة وواحدة، هو السؤال — المحك الذي يجابه النص. وفي مجال القص، بمختلف أشكاله، كثيراً ما نلاحظ ورود هاتين الفاعليتين متخارجتين ومنفصمتين، وتتحرك إحداهما بموازاة الثانية لا ضمنها. وفي أحيان أخرى نلاحظ هيمنة إحداهما على الثانية، كأن تهيمن العين على النص وتشكل محوره الأساسي (ادريس الخوري نموذجاً)، أو تهيمن الذاكرة على النص وتشكل محوره الأساسي (أحمد المديني نموذجاً). ولا نزع هنا أن نصوص (اللوز المر) قد أفلحت في تحقيق هذه المعادلة الصعبة واجترحت مالم تجترحه النصوص الأخرى، كل ما في الأمر، أنها حاولت أن تلغي المسافة أو تقرب الشقة بين العين والذاكرة، وأن تجعل احداهما تتحرك على مهاد الأخرى وأظهرت رغبة عميقة في إنجاز هذا المطلوب.

وانطلاقاً من هذه المحاولة — الرغبة فإن المجموعة تقوم بخلخلة القوانين السائدة في النص القصصي، وبغثة عناصره من أجل إعادة إنتاج جديدة وخاصة لهذه القوانين والعناصر. وهي عملية تترجم وتؤكد، في العمق، نزوعاً ضمناً الى خلخلة قوانين الواقع نفسه وبغثة عناصره من أجل إعادة إنتاج جديدة وخاصة له، تسمح بفهمه واكتناحه وتنسجم ونمط الرؤية الفكرية أو الايديولوجية المتحركة في آية الكتابة.

وهكذا نتجح نصوص المجموعة الى :

- خلخلة منطق الزمان = تزامن.
- خلخلة منطق المكان = تماكن.
- خلخلة منطق الكتابة القصصية = تداخل النسقين الحكائي والشعري.
- خلخلة منطق العقل والشعور = تداخل الواقعي والتخييل، الحسي والنفسي، الشعوري والاشعوري.

إن هذه الخلخلة الشكلية أو لنقل التجريبية، لا توحى بالبراءة والحياذ، ولا يمكن أن تتخذ على عواهنها وتقرأ شكلياً كلعبة تقنية صرف. إنها تشخيص وثبتة لما يمور في البنية العميقة للمجموعة، وآية على الخلخلة التي تعترى هذه البنية. آية على المعاناة المزوجة : الايديولوجية والفنية، التي تستوطن أطواء المجموعة وتخلج عبر سطورها، متناوحة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، سواء على صعيد الواقع أو على صعيد الكتابة. لذلك نلاحظ تماساً بين نصوص المجموعة واتساقاً مطرداً فيما بينها، يتجليان من خلال :

- وحدة السيماء النفسية والفكرية والسلوكية للراوي.
- وحدة الفضاء القصصي.
- وحدة المعنى أو المغزى.
- وحدة البنية القصصية ووسائط التعبير الفنية.
- وحدة المنظور الفكري.

الشيء الذي يجعل من نصوص المجموعة ووحداها، مشاهد متائلة ومتقاطعة تنسبل من بين أهداف العين وأهداب الذاكرة. وسنحاول أن نترجم هذه الملاحظات النظرية عملياً، من خلال ملامستنا لثلاثة مفاصل في المجموعة :

- أ) شبكة الاشخاص
- ب) آية القص
- ج) فضاء الامكنة.

### أ) شبكة الأشخاص :

تمتط شبكة الأشخاص في قصة (اللوز المر) وتتوالى المواقع والمواقف من منظور متسع، يسمح لها بحرية نسبية في التحرك أفقياً وعمودياً، مكانياً وزمانياً، من حيث تتقلص شبكة الأشخاص ويضيف هامش الحرية المتاح للمواقع والمواقف في القصص القصيرة التسع. وهذا أمر يديهي تمليه قوانين الشكل وشروطه.

وسواء تمططت شبكة الأشخاص أو تقلصت، فإن شخصية الراوي هي المهيمنة بانفعالاتها وأفعالها، ورؤيته هي الثابتة أو المنتشرة في صلب ما يروي. ويسفر الراوي عن نفسه بضمير المتكلم في ستة نصوص (اللوز المر — الظهيرة — مجرد قصة — العين والنافذة — الحسيمة — ما العمل). ويتقنع بضمير الغائب في قصتي (العقاب — الفاتحة). وتتعد قصتان عن المجال المغناطيسي للذات الرواية وهما (المسيرة — البكاء). وتلعب الذاكرة دوراً رئيساً في جلاء وتبينة الأشخاص داخل المجموعة، وذلك لارتباطها بعالم الدواخل وكشفها عن الهويات وخبايا السرائر، من حيث تقوم العين بوظيفة مساعدة وتكميلية لدور الذاكرة، أو تحول بدورها إلى ذاكرة بصيرة تستعيد وضع الأشياء والأحداث.

وإذا كان الراوي هو الشخص المهيمن دون منازع عبر سبع قصص قصيرة، فإن هيمنته تفقد إطلاقيتها ونفوذها في قصة (اللوز المر)، حيث تراهم الموقع شخصية خدي، الفتاة التي تخيم بظيها الأسطوري على فضاء القصة، وتمثل الحضور والغياب فيها. ومن نحو آخر، تنبؤ سبتة، كبطولة مكانية، موقعاً لا يقل أهمية عن ذاك الذي تنبؤه البطولة الشخصية، وتبدو طرفاً ثالثاً في النزاع على بؤرة القصة ومركز ثقلها، لا كبعد طوبوغرافي صرف، بل كبعد رمزي ودلالي أيضاً. علماً بأن شبكة الأشخاص العامة في القصة تتكون وتتسلسل على النحو التالي :

الراوي — خدي — السوسني — الأب — الحاجة — يوسف — الحراس — الجنود — الشرطة — الطلبة — شخوص نكرة.. وهذه الشبكة تتصل وتتفصل من خلال محور خدي من جهة، ومحور سبتة من جهة ثانية.

ومن ثم نجد أنفسنا تلقاء احتمالات ثلاثة :

الاحتمال الأول، ترجح فيه كفة الراوي ويغدو مناط النص ويؤثره، نظراً لحضور الوجودي واللغوي داخل النص. والاحتمال الثاني، ترجح فيه كفة خدي وتغدو مناط النص ويؤثره، نظراً لكونها تمثل الهاجس المسيطر على ذاكرة النص والأشخاص. أو بعبارة، تمثل الضوء وبقية الشخصيات تمثل الفرائش. والاحتمال الثالث، ترجح فيح كفة سبتة — المكان، وتغدو مناط النص ويؤثره، نظراً لكونها تمثل ثابتاً بنيوياً أساسياً في النص، وتقوم بتأطير وإضاءة العمق الدلالي له.

وقبل أن نخسم بين هذه الاحتمالات، سنحاول الاقتراب من أهم رموز القصة ونخسب هوياتها، والإصغاء إلى بعض ما تقول أو بعض ما تهجس به :

(1) الراوي :

- علي أن أطيع وجودي حتى لا أملاه بالبكاء. ص. 20
- ماذا أريد بالضبط ؟ إنني أبحث عن شيء ما. لكنني غير قادر على تحديده بكلمة. ص. 28
- هل يوجد وطن بالنسبة لي. ص. 28
- مساء، وحيداً في الغرفة، كنت أكثر منها ضيقاً بنفسى السوداء. ص. 38
- أرى نفسى مهموماً أقرب من نافذتي تلك الشمس التي لم تطلع بعد... ص. 45
- دعوني أتبول على حصانة مدينتكم. دعوني أقتلع الهوائيات وأضرم ناراً صغيرة كي استدفئ. أريد أن أستريح. ص. 80

(2) خدي :

- فرما تكون خدي أو شبيهاتها، جزءاً من استمرارية لغز الكون، الذي لن أحيط به يوماً. ص. 6
- كيف أنقل خدي إلى جوارحي ؟ نحو السكة التي تنزل نحو الجنوب كي تستعيد بكارتها ؟ لكن ذلك ليس ممكناً. فهنا يقف حارسان : إسباني ومغربي. ص. 8
- لقد تمرست بخدي وليست أعرف امرأة أعسر منألاً منها. ص. 38
- إنها لم تكن متعالية فقط، على الجميع، بل كانت حزينة أيضاً، وجرينة جرحاً روحياً. ص. 39
- فهي الملك المتواتر لجميع الأجيال. ص. 47
- خدي. اسم بلا دلالة. ومع ذلك يؤدي وظيفة تشبه السحر. ص. 72

(3) سبتة :

- ولكنك الآن في سبتة. مدينة هي لك، وليست لك، في نفس الوقت. ص. 40
- هي زجاجة الجغرافيا والتاريخ. ص. 43
- إنها سوق كونية. حلقة من سلسلة مدن شبيهة. إنها مدينة ورمز إجرامي. مدينة لا أعرف لم أتيت إليها. لأتعلم منها، أم لأنسى ما قد تعلمته في الرباط. ص. 43

— لا تزوي من المال ولا تطلع عليها الشمس.. هي أفيون المغاربة والاسبان معاً.  
ص. 44

— إنها عملة ذات قيمة. عملة تصلح للرهان. وأحياناً تكون قابلة للمقايضة... إنها كل شيء ولا شيء... ولا يمكن أن يكون لها نقيض الآن. ولكني لا أدري. أيستمر هذا زمناً طويلاً، أم سنفتح عيوننا ذات ظهيرة لنجدها قد احترقت؟ ص. 44 — 45

(4) السوسي :

— وفكرت أن السوسي يعيش غربته أيضاً في سبتة. ص. 40  
— وسواء كنت هنا أو هناك، في الرباط أو سبتة، فإن خدي هي الهواء الذي يتغذى به سقوطي. ص 47

— إنها الحمى ما أشكو. الهذيان والرعب المستمر. وها قد انتهت الكوميديا، وتعلمت كثيراً، وعرفت ما أريد وما لا أريد. ولست أريد الآن سوى كأس أخرى. ص. 48

— وفكرت أن كل السماوات مظلمة. كل السماوات مظلمة الآن، هنا أو هناك، وكذلك كانت شمس خدي تختفي من سماواتي. ص 51  
— لقد اقتنعت ذات يوم ببعض الافكار، عشت بسببها أشد التجارب قسوة.  
ص 59.

تسمح لنا هذه الشواهد السياقية الدالة باستنتاج الملاحظات التالية :

(1) إن المنولوج هو القاسم المشترك بين هذه الشواهد، وهو الوتر الاثير والساحن الذي نعرف عليه الشخصيات الرئيسية في القصة، والمرآة الشفافة التي تجلو كوامنها وهواجسها (اكتفينا بالاصغاء إلى بعض شجون الراوي والسوسي ولم نر ضرورة لمواصلة الاصغاء إلى شجون الأب. من ص. 67 إلى ص. 71). ومعنى هذا أن الذاكرة تشكل مجالاً حيوياً واسعاً لتحرك الاشخاص وتحرك السياق القصصي، استتباعاً، في اتجاهات متقاطعة ومتداخلة سواء من حيث المكان أو الزمان أو الرؤية، بحيث يفقد السرد خيطيته ويتحول إلى خيوط سردية متناوبة ومتشابكة.

(2) نتيجة لما سبق، فإن الاشخاص مضاعون من الداخل أكثر مما هم مضاعون من الخارج، وتعرف إليهم سيكولوجياً أكثر مما نتعرف إليهم فيزيقياً. وتبقى فاعلية العين الراهية منحصرة في مسح وتشخيص المشاهد والأشياء، وهيكلتها التذاعيات والمنولوجات. أي أن حركة الذاكرة تتجه صوب الداخل عمودياً، وتتجه حركة العين صوب الخارج أفقياً ونظراً لاكتظاظ الداخل وتوتر إيقاعه، تصبح للذاكرة، هنا، دالة على العين ويطغى المشهد النفسي على المشهد الحسي، وتتحول الباصرة إلى بصيرة.

3) إن المعاناة هي القاسم المشترك الثاني الذي تشفُّ عنه الشواهد الآنفة ويُجانس بين الشخصيات الرئيسية في القصة، أو قل هي القاسم المشترك الأكبر الذي تشفُّ عنه المجموعة ويجانس بين نصوصها كأنعكاس لرؤية شقية ومأساوية لما يلتطم به الواقع من تناقضات وإشكالات. ومن ثم يبدو الأشخاص محبطين، قانطين، متوترين وناقمين، يصبون جام ثورتهم الكسيحة والعشوائية على الرؤوس، ويناصبون الواقع العداوة والبغضاء، ويبدو الأفق الذي يتحركون أو يدجلون فيه، أفقاً حالكاً ومسدوداً.

4) إن خدي وسبته تتداخلان فيما بينهما لتشكلا، عمقياً، المعروفة الأساسية في القصة والمضخة المحركة لها. إنهما حاضران باستمرار في السياق، وثاويتان في صلبه، حتى في لحظات صنمتهما وإضمارهما، وكلاهما يبدو لغزاً محيراً وإشكالاً مضمياً. كلاهما يتحرك في سديم أسطوري غامض ويستعصي على القطاف والمنال. لذلك لا نتخرج من النظر إلى خدي وسبته كأقنوم واحد في القصة، ولا نشط في التأويل إذا اعتبرنا خدي رديفاً رمزياً لسبته، واعتبرنا سبته رديفاً رمزياً للوطن، وبالتالي اعتبرنا خدي هي المعادل الموضوعي الأصغر للوطن. خصوصاً وأن الذاكرة الإيدولوجية تنبض داخل النص، أحياناً، نبضاً مسموعاً يركي هذا التأويل :

— ولكنني أعرف أن أطفال الكلية في الرباط لا يعرفون خدي تمام المعرفة، إنهم شبان يتسكعون ساعات الغسق حول حدائق الفيلات مع أفكارهم المريضة. يشربون قهوة رديئة في (شاتويريان) ويستطيعون بصير نادر أن يقنعوك أن النقابة لا جدوى منها. ص. 45

— إنني مريض بسبته كمرض خدي، فهي الملك المتواتر لجميع الأجيال. ص. 47

ومن ثم نعتبر الأقنوم خدي — سبته هو البؤرة المركزية لقصة (اللوز المر)، ونعتبر الوطن هو العمق الدلالي الكنيم للقصة.

وفق الشكل التالي :

خدي — خدي — الوطن — سبته — الراوي — الأب — يوسف — الجنود — الطلبة — نكرات — الشرطة — الحراس — الحاجة — السوسي

وفي القصص السبع (العقاب — الفاتحة — الظهيرة — مجرد قصة — العين والنافذة — الحسيمة — ما العمل) يحتل الراوي، كما سبق، محور النص وقطب دائرته، إن بضمير المتكلم غالباً أو بضمير الغائب نزرأ، وتوظف عناصر النص ومفرداته لنقض مكنون الراوي وتجليه همومه وهواجسه. وهنا نزداد منه اقتراباً وتحمساً، ونسير أغواره الدفينة :

— مرت ساعة. وكان الوقت قد جاوز منتصف الليل بكثير. وضع إصبعه وسط كأس الجمعة المليء ومصه.. لا شيء الآن سوى الكأس... غرق في وحدته وتذكر أحبائه. ص. 84 — 85

— وغرق في غيبوبة مكتشفاً طفولته، ثم ضباب، رؤية مشوشة للأشياء. رائحة غبار تملأ خياشيمه وحلم مزيف يشبه الحقيقة وألم في المحجرين، وغياب كلي... ص. 92

— فروعت وهاجت أمواجي. ورمت الفكاك فما استطعت. وابتلت مستجيراً أن أنقذوني. ص. 110

— ولم أملك تلك اللحظة سوى أن أبصق. أن أقذف بصفة حقيقية على وجه المدينة. فافعل مثلي إذا شئت. ص. 118

— مالت بي الأرض. كدت أسقط. تراقصت قدماي. ثم بدأت أعذب. حين تملكني التعب، وقفت. أخذت أركض دون جدوى. لأن رائحة الموت تبعني. ص. 131

يمثل هذه اللواعج الكظيمة والتفتات المحرورة تكاد مجموعة (اللوز المر) تصبغ، والتشبيه للكاتب، (مثل مبكى سري، مثل محراب سجلت عليه هموم بشرية بإمعان وحذق). كل ما في الأمر أن الهموم المنفوشة هنا، تبدو ذاتوية ومجهرية إلى حد كبير. صحيح أنها تحيل إلى منظومة من الهموم التاريخية أوسع وأعمق. لكن الصحيح أيضاً أنها تحيل إلى منظومة ذهنية عصابية تتسم بقدر كبير من الشقاوة والقلق، وتنثني، من ثم، زاوية نظر منكسرة وضيقة لمعابنة الواقع وقراءته. إن نصوص (اللوز المر)، على هذا النحو، هنك دقيق لحجاب الذات والموضوع، ونهش عميق لأورام الداخل والخارج. لكنهما هنك ونهش غنائيان وماروشييان يبان عن ذاكرة انفعالية وموتورة أكثر مما يبان عن وعي متأسك ومتبصر. من هنا تطفح المجموعة بالغنائية، والسوداوية، والسخرية الاستفزازية، بل وبالشجب الصراح والتفريع السافر :

— أنظر إلى هؤلاء الناس. أكشف عن أفكارهم وعن عوراتهم بأية طريقة. وإذا اضطرت أن تسلخ أبدانهم وتشرحها، ستجدها مليئة بالبراز ولا شيء آخر. ص. 71

— فهذه أصواتهم وهذا شخيرهم وحزاقهم. ص. 109

— إنهم يتكلمون عن رائحة الطعام الشهي، بهارات ثوم، معدنوس، أجساد نساء مرقدة في الخلل منذ عام 67. 131.

ومن هنا أيضاً، تبدو أغلب الشخصيات في القصص القصيرة التسع، وفي مقدمتها

الراوي، على غرار شخصيات (اللوز المر)، منخلعة، محبطة ومهزومة، يطاردها الاحتناق أو الاضطهاد أو البؤس أو القتل أو الجنس.

إن شبكة الشخصيات في القصص القصيرة التسع تتكون على النحو التالي : الراوي — فتيات ونساء — مناضلون مهزومون — حراس — جنود — شرطة — تجار — قائد — سجناء — عمال — أطفال — رواد المهوى والبار..

ويمكن أن نميز ضمن هذه الشبكة بين نمطين من الشخصيات : نمط الشخصيات الفاعلة أو المعيقة ونمط الشخصيات المفعول بها أو المعاقبة. النمط الأول تمثله رموز السلطة : الشرطة — الحراس — الجنود — القائد — التجار. والنمط الثاني تمثله الشخصيات الباقية كرموز اجتماعية متنوعة. وليس ثمة تفاهم أو تعايش بين النمطين. بل ثمة توجس وتوتر يصلان أحياناً إلى درجة عالية من القسوة والدرامية، عبر سلسلة من أعمال العنف والقمع والإرهاب :

— سقط شخص فجأة فعرقل سيراً لموكب. التهمت السياط الجسد فلم يرتعش.  
أطلق أنة ضعيفة وفتح عينيه. نزل الحارس من على الحصان وفحص الرجل  
بقدميه. ص. 98

— كانت الهرواة تنزل ولا يخلد للنوم، ثم يبتلع الماء ويظن أن الامر خرافة. ولم  
يصدق أنهم يمنونه من النوم ولا يمنونه من شرب الماء. ص. 93

— يقول إنهم دقوا أصابعه بالمسامير. جعلوه يأكل الخبز والماء أزيد من  
شهر. ص. 115

ويمكن القول بأن أهم الاحداث والوقائع التي ترتطم بها الرموز الاجتماعية في المجموعة، لا تكاد تنفصل عن محاور الهروب والقمع والعنف والحصار. وهذا يجعل زمام الفعل والمبادرة في قبضة رموز السلطة، في حين ينفلت هذا الزمام من قبضة الرموز الاجتماعية الأخرى. وتبدو الرموز الأولى. جراء ذلك، إيجابية وصلبة، في حين تبدو الرموز الثانية سلبية وخانعة، كقطع من الحملان يحرسه قطع من الذئاب. ونستثني من هذه الملاحظة قصة (الحسمية)، حيث يصاب الجندي بعدوى الاحباط والانزمام، وينضو قناع السلطة الخادع، ويجأ من ضمير ملئ (خذ، خذ الكلاشكوف... أريد أن أهرب دون رجعة. إنني كما ترى أحرس هنا قبوراً. ص. 126)... ويتبقى للراوي، عبر امتداد المجموعة، حيز واسع للتسكع والتأمل والتدخين ومعاورة الكأس.

#### ب) آلية القصة :

تتوسل آلية القصة بجملة من العناصر تُعد، من نحو عام، أقانيم أساسية للخطاب القصصي يختلف أنماطه وأشكاله. ونذكر في مقدمة هذه العناصر، السرد — الوصف —

المنولوج — الحوار. ووفق طريقة توسيط وتوظيف هذه العناصر، والتركيز على أحدها أو بعضها، يتحدد النسق البنوي لكل خطاب ويتخذ سُمته المميز. وتستخدم مجموعة (اللوز المر) هذه العناصر الأربعة سوية، لكن بنسب مختلفة وغير متكافئة. إذ يُلاحظ أن آلية القص تعتمد اعتماداً أساسياً على عنصرَي المنولوج والوصف وترخي لهما العنان عبر فسحة النص، في حين يخضع السرد والحوار للدالة وذبذبة العنصرين السابقين، ويتحولان إلى منعكسين شرطين لهما. إن السرد، مثلاً، في المجموعة، يندغم في المنولوج ويغدو تداعياً عفويّاً ومتناوِحاً يتحكم فيه الزمن النفسي، أي يتحول إلى سرد ذاتي وغنائِي متحرر من سيمتريّة السرد الموضوعي وخطبته. ومن ثم يتحرك عمودياً ودائرياً أكثر مما يتحرك أفقياً وطولياً. ولا يسترد السرد الموضوعي بعض توازنه إلا في النصوص المكتوبة بضمير الغائب (العقاب — الفاتحة — المسيرة — البكاء)، حيث يتحقق ابتعاد نسبي أو مَنَع عن المشهد الحكائي. ولهذا الملمح، فيما يبدو، علاقة وطيدة باستعمال الضمائر، وعلاقة أوطد بفاعليتي العين والذاكرة، كمجالين مغناطيسيين في المجموعة.

إن ضمير المتكلم أكثر ما يكون لصوقاً والتحاماً بمخزون الذاكرة وشجونها، وأكثر الضمائر مرونة وقدرة على اليوح والإفاضة واختراق حدود المكان والزمان. ولما كانت الذاكرة هي مضخة المجموعة وشرابها، كما سلف، كان طبيعياً أن يكون منطلق التداعي الوجداني والفكري (المنولوج) هو السائد. وكان طبيعياً أن يفقد السرد خطبته وسميترته، ويتحول إلى آلية لغوية وحكاية متحررة.

ويبقى الوصف، كفعالية بصرية ومشهدية، هو المجال الواسع الذي ترتع فيه العين وتمارس فيه وظيفتها. لكن الوصف بدوره يبقى محكوماً بهواجس الذاكرة ومشروطاً بتموجات الداخل. فهو امتداد وانعكاس لحركة الشعور، وهو العين الجوانية تصير برانية.

وبالمثل فإن الحوار يطفو حين يطفو، ليشكل حلقة وصل بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي، ول يتيح لحظات صحو مؤقتة للمنولوج السردِي، يستعيد فيها النص علاقته الآنية والمباشرة بالخارج. ويبدو الحوار، نتيجة ذلك، مُؤنجات عرضية ضمن التيار العام وعرفاً جماعياً واستثنائياً على الملحن الأساس.

وتتميز قصة واحدة وهي (مجرد قصة) عن بقية النصوص، بكونها تتسم بوتيرة حكاية — مسرحية واضحة.

وهكذا يغدو السرد في المجموعة عرضة لسلسلة من الانتهاكات والخروقات :

1) فمن جهة، هناك المناوبة والمداخلة بين الضمائر المتحدثة أو الراوية (قصة اللوز المر)، حيث يعترى السياق القصصي الذي يهيم عليه الراوي بصوته قطعان، القطع الأول يمثل صوت السوسي وحديثه (من ص. 43 إلى ص. 52). والقطع الثاني يمثل صوت الأب

وحديثه (من ص. 67 إلى ص. 71)، الشيء الذي يؤدي إلى تضمين الحكاية داخل الحكاية، وإحلال الراوي محل الراوي.

(2) ومن جهة ثانية، هناك المناوبة والمداخلة بين الزمنين الماضي والحاضر (قصة اللوز المر وقصة العين والنافذة على نحو خاص)، حيث يتراوح السياق القصصي ذهاباً وإياباً، مدأً وجزراً، بين آن الذاكرة وأمسها، بين سطحها وعمقها. وقد يُبتعث الماضي، أحياناً، ابتعائاً حياً وطازجاً، فيغدو شبيهاً بالزمن الآتي، أو يغدو ذا نفوذ أقوى من الزمن الآتي (اللوز المر). ومرد ذلك إلى مَوَازن الذاكرة والاستغراق في الزمن النفسي.

(3) ومن جهة ثالثة وأساسية، هناك التدفق المستمر والعَرم لشلال المنولوج في شكل تداعيات وتأملات ومشاعر وأحلام، تخلخل باستمرار حركة السرد وتتحكم في مساره عبر جل نصوص المجموعة، إلى المدى الذي يصبح فيه المنولوج هو القاعدة والسرد هو الاستثناء. أو يتجرد السرد من موضوعيته، كما سلف القول ليصير سرداً ذاتياً متحرراً.

(4) ومن جهة رابعة، تقوم الفاعلية الوصفية أو البصرية أحياناً وعبر مقاطع سياقية، بتغليب البعد السانكروني على البعد الدياكروني، وترجيح المكان على الزمان، وذلك بتثبيت المشهد والإلام بتفاصيله وتنوعاته بطريقة شبه فوتوغرافية، كأنه مقصود لذاته أو مستقل بنفسه، مما يؤدي إلى تعطيل مؤقت لحركة السياق السردية. علماً بأن السرد، في الأساس، صيرورة في الزمان والمكان.

مثال / — كانت قد التهمت الساندويش. اتكأت على الجدار. حراس الورشة متحلقون حول النار. النار التي تكوي تضيء. الماء يجب النار. في الظلام رأيت الأشباح تدخن. في المدينة عدة ورشات. هنا بلدوزر وشاحنتان وكوخ. رافعة. العمال يدخنون. كوخ وأكياس إسمنت. ص. 120

مما سبق، يتضح نزوع (اللوز المر) إلى خلخلة وتفكيك البنية التقليدية للسرد، لأجل اجتراح صيغة جديدة لآلية القصص، تسمح بالدخول في أفق الحدائث القصصية، وتسمح، في الدرجة الأولى، باستيعاب وامتنصاص ما يمور في الدواخل.

خط السرد — تداخل الضمائر — تداخل الأزمنة والامكنة — منولوج — وصف مشهدية — حوار

ولا يقف الوصف في المجموعة عند حدود تثبيت المشاهد فوتوغرافياً، بل يتجاوز ذلك إلى حدود اقتحام المشاهد نقدياً ورسمها، أحياناً، رسماً قانياً وسادياً. ويظهر ذلك بجلاء في تركيز العين في المجموعة على مظاهر التشوه والقذارة والعنف. وهي طريقة في الوصف نجدها سائدة عند قصاصين آخرين (زفراف — الخوري — شكري. على سبيل المثال)، ولها وظيفة دلالية واضحة في النص، فهي وسيلة لتشويه الواقع ونشر غسيله العكس على حبل الكلمات،

كرفض له واحتجاج عليه في آن. ومن ثم لا يمكن أن نعتبر هذا الوصف حيادياً أو موضوعياً، بل هو وصف تقييمي وذاتي، ويتضمن بعداً إيديولوجياً غير مباشر. وترتيباً على ذلك تقوم العين هنا، بوظيفة مزدوجة، فهي من جهة، ترصد الخارج مباشرة وهي من جهة ثانية، ترصد الداخل مداورة:

— أشعل سيجارة ثم دخل الى المحاضر. كان السكرى قد تبولوا على جدران المكان، وبدت المناشف الورقية غاطسة في السائل القدر كحشرات أصيبت بتسمم. ص. 85

— كانت قذارة الرجال المنبعثة من أجسادهم تبعث في الجو وباء غير منظور. ص. 97

— كان الحارس يحك ظهره على نتوءات ساق الشجرة ويسعل، وربما ينزلق مخاطه بشكل عفوي الى معدته. ص. 103

— فخارت قواي وتهاكت واضعاً رأسي على رقبة الكلب. فتشمتني هذا وطنني سكرانا وأخذ يلحس الرغوة التي فاضت من جوفي. ص. 108.

— طعنته بسكين طعنات متتالية كي أصل إلى القلب. شوهدت وجهه وأعضائه التماسلية ثم جلست بجانبه. أشعلت سيجارة ودفنت رمادها في عينيه. ص. 27

— يقول إنهم دقوا أصابعه بالمسامير. جعلوه يأكل الخبز والماء أزيد من شهر. ص. 115

وتخضع اللغة، شأن بقية العناصر، خضوعاً واضحاً لحركتي العين والذاكرة في المجموعة . على إيقاعهما تيمس أو تركز ووفق انشدادهما وامتدادهما تنشد وتمتد. إنها، من نحو عام، لغة كابوسية، هائية وسوداوية، يحكم أجواء الإرهاب والحصار والخوف والإحباط والكتابة التي تسود المجموعة، ويحكم سيادة الزمن النفسي على الزمن القصصي وبالتالي على الزمن اللغوي. ويمكن أن نميز ضمن الآلية اللغوية بين مستويين رئيسين:

المستوى الأول، تسيطر فيه الوظيفة الإيحائية والشعرية للغة، وهو المستوى الأكثر انتشاراً وطفواً في المجموعة، لارتباطه بالعالم الداخلي. ويتجلى عبر مواقف السرد الغنائي الذاتي (المنولوج) بمختلف تجلياته وأساليبه: (جل النصوص، كما ذكرنا، محكية بضمير المتكلم).

المستوى الثاني، تسيطر فيه الوظيفة الإشارية والإخبارية للغة، وهو المستوى الأقل انتشاراً في المجموعة، لارتباطه بالعالم الخارجي. ويتجلى عبر مواقف السرد الموضوعي والوصف والحوار. ويمكن النظر الى هذا المستوى، تأسيساً على ما تواتر من ملاحظات، كمستوى مقنع للأول أو كامتداد له. وكلما كانت اللغة إشارية وإخبارية كلما كانت مقتصدرة ومركزة. وكلما كانت وإيحائية وشعرية كلما كانت متوترة وانسكائية، إلى المدى الذي لا تسلم فيه، أحياناً، من اللغو والحشو.

### ج) فضاء الأمكنة:

يحتل المكان أهمية ملموسة في نصوص (اللوز المر) الى حد يكاد يناظر الأهمية الاستراتيجية التي يحتلها الزمان (الزمان النفسي تحديداً). وتظهر هذه الأهمية من خلال حساسية النصوص تجاه بلاغة الأمكنة والأشياء واحتفائها بها وتوظيفها المستمر لها. بناء على ذلك، لا يتحدد المكان كبعد طوبوغرافي فحسب، بل يتقصر بعداً نفسياً أيضاً ويؤدي وظيفة دلالية داخل النص. وتقوم العين في هذا المجال باستثمار مهاراتها وديناميتها في الالتقاط والانتخاب والتنقل. إن العين كروية هي تحسيد للرؤيا، كما أوضحنا، وانعكاس مادي للمكبوت والدفين. ومن ثم يمكن قراءة هموم المجموعة وتحسسها من خلال قراءة وتحسس الأمكنة والأشياء التي تشكل ثيمات أساسية فيها، وطبيعة التعامل والتفاعل معها. ويمكن تقسيم فضاء الأمكنة في المجموعة الى قسمين: فضاء مدني وفضاء طبيعي.

يشمل الفضاء الأول المدينة وأهم رموزها: العمارة — المقهى — الخمارة — الغرفة — الشرفة — النافذة — المرحاض — الأتفة — الشوارع — الميادين — المؤسسات — الميناء — الحديقة ..

ويشمل الفضاء الثاني أهم رموز الطبيعة: البحر — الغابة — الصخور — الأشجار — الشمس ..

ويلاحظ أن الفضاء الأول هو الذي يشغل الحيز الأكبر في المجموعة، وفيه تتراكم وتتناسل حركة الشخصوخ المادية والمعنوية، الآنية والاسترجاعية، وعلى نحو خاص حركة الراوي .

وضمن الفضاء الأول كذلك، يمكن أن نتحول من المشهد الماكروسكوبي الى المشهد الميكروسكوبي. أى إلى تلمس وتحسس مفردات وأشياء صغرى كلما دللنا الى عمق المكان، وبالتالي الى عمق الزمان :

— أحاطت بي الأشياء العادية دون استثناء. الطاولة والكأس والقنية. المراقع والنافذة المعلقة . فراش وسجائر. الوحدة مع تمثال موسى. ص 65

— أخذ ينتظر ساعة انغلاق الكنتينة دون صبر. آلة الفليب رابضة في الزاوية وقد سكن صراخها. النادل يكس البار. أضلع السمك وأعقاب السجائر ومناشف الورق تجمع في علبه كا رتون وتوضع في الداخل. ص. 81

ويرين على فضاء الأمكنة بقسميه سكون ثقيل. كتلة صمت مشحونة تحيل الأمكنة والأشياء الى رموز راكدة ، حزينة ومتوجسة. تحيل الخارج الى مايشبه الأرض الياباب :

— يملأ الفضاء الآن ضباب أصفر ثقيل بلون الكيريت. خلف البناية المغلقة، تقيأت المدينة دخاناً يتعلق بالصخور والنباتات والانسان. ص. — 21

— الآن، كانت الظهيرة ترحف وتلقي بشبكها على أركان المدينة التي غرقت في صمت مطبق. بدت ساحة محطة القطار فارغة تماماً. ص. 110

— .. راقبنا من خلال النافذة جدرانها الصفراء. واهنة معلقة في الصهد. خراب في الخارج وزهو في الداخل. كانت طرفاتها منبوذة، يملؤها طنين الهوام والذباب، خائفة من نفسها. تستمع لأنين تاريخها المكتوم. ص. 113

— صخور حجرية قائمة وسط البحر، وليس بعدها سوى الموت... لاميناء هنا سوى ثلاثة مراكب لاعلام لها. المراكب مهجورة ومستأنسة بالفراغ الكوني. ص. 123

خراب في الخارج وزهو في الداخل، ذلك هو القانون الذي يحكم الزمكان في المجموعة. وتلك هي المعادلة غير المتكافئة التي تتأرجح وتتناوح عبر نصوصها. يغتلي الداخل صخباً ومدأً وجزراً، ويمتطي الخارج كتلة بليدة لا تريم:

الداخل / معاناة — وحدة — كآبة — توق — غليان

الخارج / عطالة — قذارة — حصار — بؤس — قمع

في ظل هذه الانشطارية وهذا المناخ الكابوسي، تفقد المدينة، كرمز رئيس، بهاءها وحنوها، وتتحول الى ما يشبه قلعة كافكا. تتحول الى سجن رهيب مدجج بالإسمنت والجدران والحراس، (المدينة كهف. كهف بعدة طرقات. في كل طريق منحدر. على المنحدر مفارق. على كل مفرق حارس، وخلف كل حارس أعوان. كل عون بجانب باب. ص. 121).

بيد أن الصخب الذي يمور في الداخل والسكون الذي يرين على الخارج، لا يبدو أن كذلك إلا من منظور المجموعة ومن خلال البنية النفسية والفكرية للراوي. وخارج جاذبية النص — الرواي، تبدو الآية منعكسة وتستعيد المعادلة وضعها الحقيقي. إن الحركة التي تمور في الداخل حركة مُراوِحة في المكان. حركة كتيمة وكظيمة لا تكاد تتجاوز حواف الداخل. وهي دوار الذاكرة وصهيل الوجدان. وبالتالي فهي حركة وهمية ومموهة تخفي جليد السكون والركود. وفي مقابل ذلك، فإن السكون الذي يرين على الخارج ليس إلا إسقاطاً ورجماً من الداخل. ليس إلا سكوتاً وهمياً ومموهاً يخفي جمرة الحركة والتأهب. ومن ثم يغدو الداخل، في العمق، ساكناً. والخارج، في العمق كذلك، متحركاً.

— 6 —

هناك فقرتان في المجموعة، تلخصان بدقة وصدق، المنحى النفسي والفكري العام لنصوصها.

تقول الفقرة الأولى (إنك تنتسب لأرض مخادعة، لا تستطيع منحك سلاماً. ولكي تنق بك هذه الأرض، يجب أن تحاسب تاريخك، أن تنتهي من اختصاره في كلمة. أنت تحترق بأخطائك ولقد انتهت، كما انتهت سجايرك. فماذا تريد إذن، موتك أم حياتك؟ ص. 26).

وتقول الفقرة الثانية (حين تملكني التعب، جف لساني، فسقطت كلماتي كقطع معدن دون صدى، تسرب الواحدة تلو الأخرى من جيب مثقوب. جيب مثقوب ويلزمني وقت كي أشتري فأساً. ص. 132).

تضعنا هاتان الفقرتان في صلب المآزق الأيديولوجي والسيكولوجي الذي انحسرت فيه المجموعة. ولم يكن اعتباطاً، من ثم، أن تختتم جولتها بهذا السؤال السهل الممتنع (ما العمل؟). لقد كان هذا المآزق، فنياً، هو اللولب المحرك لنصوص المجموعة وهو نقطة قوتها. وكان، فكرياً، هو الفخ المنصوب لها وهو نقطة ضعفها.

إن المجموعة تحيل إلى بنية تاريخية — اجتماعية قائمة، تشكل المنظومة المرجعية الأم لبانوراما العين وبانوراما الذاكرة. لكنها قبل هذا وبعد هذا تحيل إلى بنية ذهنية خاصة، هي مناط السؤال وبيت القصيد. وقد برهنت المجموعة، نصاً وفصاً، على سكونية هذه البنية، والتباسها، ولا جدليتها. فكان جدل الكتابة مشفوعاً بلا جدل القراءة.