نجيـب العـــوفي

جدل العين والذاكرة في مجموعة (اللوز المر)

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

— 1 —

تشتمل مجموعة (اللوز المر) لمحمد الهرادي على عشر قصص. تسع منها تُصنف مبدئياً وآلياً في خانة القصة القصيرة (العقاب ــ الفاتحة ــ المسيرة ــ الظهيرة ــ مجرد قصة ــ العين والنافذة ــ البكاء ــ الحسيمة ــ ما العمل). وواحدة تشكل استثناء وتتأبى 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 تتصدر المجموعة لا تخلو، بحكم الاستعمال المتواتر، من غموض اصطلاحي، ولا تقدم تحديداً جامعاً مانعاً لنصوص المجموعة. إن الكثافة الكمية لـ (اللوز المر) التي استنْلَت، 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 الى تخوم الرواية، فبقيت تتحرك على خط الهدنة الفاصل بين الفنين، مترددة 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 ويناظر، في الغالب، مصطلحاً مماثلاً آخر هو (الرواية القصيرة)، آخذين بعين الاعتبار التراتبية السائدة، حتى الآن، بصدد الخطاب الحكائي (أقصوصة ــ قصة قصيرة ــ قصة / رواية قصيرة ــ رواية).

ووفق هذه النتيجة، توظف المجموعة قالبين متمايزين وتختبر على صعيد (اللوز المر) مهاراتها الحكائية، طموحا الى الخروج من كبسولة القصة القصيرة والدخول في حوار أطول نَفَساً وأبعد غوراً مع هموم الكتابة والواقع. وتقديم الكاتب قصة (اللوز المر) على القصص القصيرة التسع، توكيد ضمني، 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 ووريثاً للملحمة (حاجز الثلج ــ المرأة والوردة ــ أرصفة وجدران ــ الأفعى والبحر ــ قبور في الماء ــ زمن بين الولادة والحلم ــ أبراج المدينة ــ دهاليز الحبس القديم ــ الغد والغضب...) إن أغلب هذه النصوص لا تكاد تختلف حجماً وبناء عن قصة (اللوز المر)، ومع ذلك تسلقت سُلَّم 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 رئيستَين: فاعلية العين وفاعلية الذاكرة. من خلال هاتين الفاعليتين ــ الوسيطين تلتقط المجموعة مادتها، ومن خلالهما كذلك تعيد تشكيل وصهر هذه المادة. إنهما الوريدان اللذان يغذيان أوصال المجموعة ويحركان، بالتحامهما، وتائر 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 تذويبهما في فاعلية متسقة وواحدة، هو السؤال ــ 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 نزعم 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 مِهَاد الأخرى وأظهرت رغبة عميقة في إنجاز هذا المطلب.

وانطلاقا من هذه المحاولة ــ الرغبة فإن المجموعة تقوم بخلخلة القوانين السائدة في النص القصصي، وبَعْثرة عناصره من أجل اعادة إنتاج جديدة وخاصة لهذه القوانين والعناصر. وهي عملية تترجم وتؤكد، في العمق، نزوعاً ضمنياً الى خلخلة قوانين الواقع نفسه وبعثرة عناصره من أجل إعادة إنتاج جديدة وخاصة له، تسمح بفهمه واكتناهه وتنسجم ونمط الرؤية الفكرية أو الايديولوجية المتحكمة في آلية الكتابة.

وهكذا تجنح نصوص المجموعة الى :

ــ خلخلة منطق الزمان = تزامن.
ــ خلخلة منطق المكان = تماكن.
ــ خلخلة منطق الكتابة القصصية = تداخل النسقين الحكائي والشعري.
ــ خلخلة منطق العقل والشعور = تداخل الواقعي والتخيلي، الحسي والنفسي، الشعوري واللاشعوري.

إن هذه الخلخلة الشكلية أو لنقل التجريبية، لا توحي بالبراءة والحياد، ولا يمكن أن تؤخذ على عواهنها وتُقرأ شكلياً كلعبة تقنية صرف. إنها تشخيص وتَنْبيئة لما يمور في البنية العميقة للمجموعة، وآية على الخلخلة التي تعتري هذه البنية. آية على المعاناة المزدوجة : الايديولوجية والفنية، التي تستوطن أطواء المجموعة وتختلج 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 مطّرداً فيما بينها، يتجليان من خلال :

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

الشيء الذي يجعل من نصوص المجموعة ووحداتها، مشاهد متماثلة ومتقاطعة تنْسِل من بين أهداب العين وأهداب الذاكرة. وسنحاول أن نترجم هذه الملاحظات النظرية عملياً، من خلال ملامستنا لثلاثة مفاصل في المجموعة :

أ) شبكة الاشخاص
ب) آلية القص
ج) فضاء الامكنة.

أ) شبكة الاشخاص :

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

وسواء تمططت شبكة الاشخاص أو تقلصت، فإن شخصية الراوي هي المهيمنة بانفعلاتها وأفعالها، ورؤيته هي الثاوية أو المنتشرة في صلب ما يروى. ويسفر الراوي عن نفسه بضمير المتكلم في ستة نصوص (اللوز المر ــ الظهيرة ــ مجرد قصة ــ العين والنافذة ــ الحسيمة ــ ما العمل). ويتقنّع بضمير الغائب في قصتي (العقاب ــ الفاتحة). وتبتعد قصتان عن المجال المغناطيسي للذات الراوية وهما (المسيرة ــ البكاء).وتلعب الذاكرة دوراً رئيساً في جلاء وبَنْيَنة الاشخاص داخل المجموعة، وذلك لارتباطها بعالم الدواخل وكشفها عن الهويات وخبايا السرائر، من حيث تقوم العين بوظيفة مساعدة وتكميلية لدور الذاكرة، أو تتحول بدورها إلى ذاكرة بصيرة تستعيد وضع الاشياء والاحداث.

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

الراوي ــ خدي ــ السوسي ــ الاب ــ الحاجة ــ يوسف ــ الخراس ــ الجنود ــ الشرطة ــ الطلبة ــ شخوص نكرة.. وهذه الشبكة تتصل وتتَفصل من خلال محور خدي من جهة، ومحور سبتة من جهة ثانية.

ومن ثم نجد أنفسنا تلقاء احتمالات ثلاثة :

الاحتمال الاول، ترجح فيه كفة الراوي ويغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لحضورْ الوجودي واللغوي داخلَ النص. والاحتمال الثاني، ترجح فيه كفة خدّي وتغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لكونها تمثل الهاجس المسيطر على ذاكرة النص والاشخاص. أو بعبارة، تمثل الضوء وبقية الشخصيات تمثل الفَراش. والاحتمال الثالث، ترجح فيح كفة سبتة ــ المكان، وتغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لكونها تمثل ثابتاً بنيوياً أساسياً في النص، وتقوم بتأطير وإضاءة العمق الدلالي له.

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

1) الراوي :

— علي أن أطيق وجودي حتى لا أملأه بالبكاء. صـ 20
— ماذا أريد بالضبط ؟ إنني أبحث عن شيء ما. لكنني غير قادر على تحديده بكلمة. صـ 28
— هل يوجد وطن بالنسبة لي. صـ 28
— مساء، وحيداً في الغرفة، كنت أكثر منها ضيقاً بنفسي السوداء. صـ 38
— أرى نفسي مهموماً أرقب من نافذتي تلك الشمس التي لم تطلع بعد...صـ 45
— دعوني أتبول على حصانة مدينتكم. دعوني أقتلع الهوائيات وأضرم ناراً صغيرة كي استدفيء. أريد أن أسترخ. صـ 80

2) خدي :

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

3) سبتة :

— ولكنك الآن في سبتة. مدينة هي لك، وليست لك، في نفس الوقت. صـ 40.
— هي زجاجة الجغرافيا والتاريخ. صـ 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. صـ 43

ـ لا ترتوي من المال ولا تطلع عليها الشمس..هي أفيون المغاربة والاسبان معاً. صـ 44

ـ 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 ـ 45

4) السوسي :

ـ وفكرت أن السوسي يعيش غربته أيضاً في سبتة. صـ 40

ـ وسواء كنت هنا أو هناك، في الرباط أو سبتة، فإن خدي هي الهواء الذي يتغذى به سقوطي. صـ 47

ـ 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. صـ 48

ـ وفكرت أن كل السماوات مظلمة. كل السماوات مظلمة الآن، هنا أو هناك، وكذلك كانت شمس خدي تختفي من سماواتي. صـ 51

ـ لقد اقتنعت ذات يوم ببعض الأفكار، عشت بسببها أشد التجارب قسوة. صـ 59.

تسمح لنا هذه الشواهد السياقية الدالة باستنتاج الملاحظات التالية :

1) إن المنولوج هو القاسم المشترك بين هذه الشواهد، وهو الوتر الاثير والساخن الذي تعزف 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 الاب. من صـ 67 إلى صـ 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 مضاءون من الداخل أكثر مما هم مضاءون من الخارج، ونتعرف إليهم سيكولوجياً أكثر مما نتعرف إليهم فيزيقياً. وتبقى فاعلية العين الرائية منحصرة في مسح وتشخيص المشاهد والاشياء، وهيْكَلة التداعيات 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 الاكبر الذي تشف عنه المجموعة ويجانس بين نصوصها كانعكاس لرؤية شقية ومأساوية لما يلتطم به الواقع من تناقضات وإشكالات. ومن ثم يبدو الاشخاص محبطين، قانطين، متوترين وناقمين، يصبون جام ثورتهم الكسيحة والعشوائية على الرؤوس، ويناصبون الواقع العداوة والبغضاء، ويبدو الافق الذي يتحركون أو يدلجون فيه، أفقاً حالكاً ومسدوداً.

4) إن خدّي وسبتة تتداخلان فيما بينهما لتشكلا، عمقياً، المعزوفة الاساسية في القصة والمضخة المحركة لها. إنهما حاضرتان باستمرار في السياق، وثاويتان في صلبه، حتى في لحظات صمتهما وإضمارهما، وكلاهما يبدو لغزاً محيراً وإشكالًا مضنياً. كلاهما يتحرك في سديم أسطوري غامض ويستعصي على القطاف والمنال. لذلك لا نتحرج من النظر إلى خدي وسبتة كأقنوم واحد في القصة، ولا نشتط في التأويل إذا اعتبرنا خدي رديفاً رمزياً لسبتة، واعتبرنا سبتة رديفاً رمزياً للوطن، وبالتالي اعتبرنا خدي هي المعادل الموضوعي الاصغر للوطن. خصوصاً وأن الذاكرة الإيديولوجية تنبض داخل النص، أحياناً، نبضاً مسموعاً يزكي هذا التأويل :

ـــ 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 (شاتوبريان) ويستطيعون بصبر نادر أن يقنعوك أن النقابة لا جدوى منها. صـ. 45

ـــ إنني مريض بسبتة كمرضي بخدي، فهي الملك المتواتر لجميع الاجيال. صـ. 47

ومن ثم نعتبر الاقنوم خدي ـــ سبتة هو البؤرة المركزية لقصة (اللوز المر)، ونعتبر الوطن هو العمق الدلالي الكتيم للقصة.

وفق الشكل التالي :

خدي ـــ خدي ـــ الوطن ـــ سبتة ـــ الرواي ـــ الاب ـــ يوسف ـــ الجنود ـــ الطلبة ـــ نكرات ـــ الشرطة ـــ الحراس ـــ الحاجة ـــ السوسي

وفي القصص السبع (العقاب ـــ الفاتحة ـــ الظهيرة ـــ مجرد قصة ـــ العين والنافذة ـــ الحسيمة ـــ ما العمل) يحتل الراوي، كما سبق، محور النص وقطب دائرته، إن بضمير المتكلم غالباً أو بضمير الغائب نزراً، وتُوظف عناصر النص ومفرداته لنفض مكنون الراوي وتجلية همومه وهواجسه. وهنا نزداد منه اقتراباً وتحسساً، ونسبر أغواره الدفينة :

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

ـــ وغرق في غيبوبة مكتشفاً طفولته، ثمة ضباب، رؤية مشوشة للاشياء. رائحة غبار تملا خياشيمه وحلم مزيف يشبه الحقيقة وألم في المحجرين، وغياب كلي... صـ 92

ـــ فروعت وهاجت أمواجي. ورمت الفكاك فما استطعت. وابتهلت مستجيراً أن أنقذوني. صـ 110

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

ـــ مالت بي الارض. كدت أسقط. تراقصت قدماي. ثم بدأت أعدو. حين تملكني التعب، وقفت. أخذت أركض دون جدوى. لان رائحة الموت تتبعني. صـ 131

يمثل هذه اللواعج الكظيمة والثفئات المحرورة تكاد مجموعة (اللوز المر) تصبح، والتشبيه للكاتب، (مثل مبكى سري، مثل محراب سجلت عليه هموم بشرية بإمعان وحذق). كل ما في الامر أن الهموم المنفوثة 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، وتنتقي، من ثم، زاوية نظر منكسرة وضيقة لمعاينة الواقع وقراءته. إن نصوص (اللوز المر)، على هذا النحو، هتك دقيق لحجاب الذات والموضوع، ونهش عميق لاورام الداخل والخارج. لكنهما هتك ونهش غنائيان ومازوشيان ينمان عن ذاكرة انفعالية وموتورة أكثر مما ينمان عن وعي متماسك ومتبصر. من هنا تطفح المجموعة بالغنائية، والسوداوية، والسخرية الاستفزازية، بل وبالشجب الصراح والتقريع السافر :

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

ـــ فهذه أصواتهم وهذا شخيرهم وحزاقهم. صـ 109

ـــ إنهم يتكلمون عن رائحة الطعام الشهي، بهارات ثوم، معدنوس، أجساد نساء مرقدة في الخل 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 الاختناق أو الاضطهاد أو البؤس أو القتل أو الجنس.

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

ويمكن أن نميز ضمن هذه الشبكة بين نمطين من الشخصيات : نمط الشخصيات الفاعلة أو المعيقة ونمط الشخصيات المفعول بها أو المعاقة. النمط الاول تمثله رموز السلطة : الشرطة ــ الحراس ــ الجنود ــ القائد ــ 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 :

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

ــ كانت الهرواة تنزل ولا يخلد للنوم، ثم يبتلع الماء ويظن أن الامر خرافة. ولم يصدق أنهم يمنعونه من النوم ولا يمنعونه من شرب الماء. صـ 93

ــ 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 الاخرى. وتبدو الرموز الاولى. جراء ذلك، إيجابية وصلبة، في حين تبدو الرموز الثانية سلبية وخانعة، كقطيع من الحملان يخرسه قطيع من الذئاب. ونستثني من هذه الملاحظة قصة (الحسمية)، حيث يصاب الجندي بعدوى الاحباط والانهزام، وينضو قناع السلطة الخادع، ويجأر من ضمير ملتاع (خذ، خذ الكلاشكنوف...أريد أن أهرب دون رجعة. إنني كما ترى أحرس هنا قبوراً. ص. 126)...ويتبقى للراوي، عبر امتداد المجموعة، حيز واسع للتسكع والتأمل والتدخين ومعاقرة الكأس.

ــ 4 ــ

ب) آلية القص :

تتوسل آلية القص بجملة من العناصر تُعد، من نحو عام، أقانيم أساسية للخطاب القصصي بمختلف أنماطه وأشكاله. ونذكر في مقدمة هذه العناصر، السرد ــ الوصف ــ

المنولوج ــ الحوار. ووفق طريقة توسيط وتوظيف هذه العناصر، والتركيز على أحدها أو بعضها، يتحدد النسق البنيوي لكل خطاب ويتخذ سَمْتَه المميز. وتستخدم مجموعة (اللوز المر) هذه العناصر الاربعة سوية، لكن بنسب مختلفة وغير متكافئة. إذ يُلاحظ أن آلية القص تعتمد اعتماداً أساسياً على عنصري المنولوج والوصف وترخي لهما العنان عبر فسحة النص، في حين يخضع السرد والحوار لدالة وذبذبة العنصرين السابقين، ويتحولان إلى منعكسين شرطيين لهما. إن السرد، مثلاً، في المجموعة، يندغم في المنولوج ويغدو تداعياً عفوياً ومتناوحاً يتحكم فيه الزمن النفسي، أي يتحول إلى سرد ذاتي وغنائي متحرر من سيمترية السرد الموضوعي وخطيته. ومن ثم يتحرك عمودياً ودائرياً أكثر مما يتحرك أفقياً وطولياً. ولا يسترد السرد الموضوعي بعض توازنه إلا في النصوص المكتوبة بضمير الغائب (العقاب ــ الفاتحة ــ المسيرة ــ البكاء)، حيث يتحقق ابتعاد نسبي أو ممَنَّع 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 البوح والإفاضة واختراق حدود المكان والزمان. ولما كانت الذاكرة هي مضخة المجموعة وشريانها، كما سلف، كان طبيعياً أن يكون منطق التداعي الوجداني والفكري (المنولوج) هو السائد. وكان طبيعياً أن يفقد السرد خيطيته وسميتريته، ويتحول إلى آلية لغوية وحكائية 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، وليتيح لحظات صحو مؤقتة للمنولوج السردي، يستعيد فيها النص علاقته الآنية والمباشرة بالخارج. ويبدو الحوار، نتيجة ذلك، مُويْجات عرضية ضمن التيار العام وعزفاً جماعياً واستثنائياً على اللحن الاساس.

وتتميز قصة واحدة وهي (مجرد قصة) عن بقية النصوص، بكونها تتسم بوتيرة حكائية ــ 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 يعتري السياق القصصي الذي يهيمن عليه الراوي بصوته قطعان، القطع الاول يمثله صوت السوسي وحديثه (من صـ. 43 إلى صـ. 52). والقطع الثاني يمثله صوت الاب

وحديثه (من صـ 67 إلى صـ 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، مداً وجزراً، بين آن الذاكرة وأمسها، بين سطحها وعمقها. وقد يُبتعث الماضي، أحياناً، ابتعاثاً حياً وطازجاً، فيغدو شبيهاً بالزمن الآني، أو يغدو ذا نفوذ أقوى من الزمن الآني (اللوز المر). ومرد ذلك إلى مَوَران الذاكرة والاستغراق في الزمن النفسي.

3) ومن جهة ثالثة وأساسية، هناك التدفق المستمر والعَرِم 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 والإلمام بتفاصيله ونتوءاته بطريقة شبه فوتوغرافية، كأنه مقصود لذاته أو مستقل بنفسه، مما يؤدي إلى تعطيل مؤقت لحركة السياق السردي. علماً بأن السرد، في الاساس، صيرورة في الزمان والمكان.

مثال / ــ كانت قد التهمت الساندويش. اتكأت على الجدار. حراس الورشة متحلقون حول النار. النار التي تكوي تضيء. الماء يخب النار. في الظلام رأت الاشباح تدخن. في المدينة عدة ورشات. هنا بلدوزر وشاحنتان وكوخ. رافعة. العمال يدخنون. كوخ وأكياس إسمنت. صـ 120

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

خط السرد ــ تداخل الضمائر ــ تداخل الازمنة والامكنة ــ منولوج ــ وصف مشهدي ــ حـوار

ولا يقف الوصف في المجموعة عند حدود تثبيت المشاهد فوتوغرافياً، بل يتجاوز ذلك الى 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 (زفزاف ــ الخوري ــ شكري على سبيل المثال)، ولها وظيفة دلالية واضحة في النص، فهي وسيلة لتشويه الواقع ونقده ونشر غسيله العكر 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 المرحاض. كان السكارى قد تبولوا على جدران المكان، وبدت المناشف الورقية غاطسة في السائل القذر 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 وتهالكت واضعاً رأسي على رقبة الكلب. فتشممني هذا وظنني سكرانا وأخذ يلحس الرغوة التي فاضت من جوفي. ص.108.
- طعنته بسكين طعنات متتالية كي أصل إلى القلب. شوهت وجهه وأعضاءه التناسلية ثم جلست بجانبه. أشعلت سيجارة ودفنت رمادها في عينيه. ص27
- 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 تميس أو تركض ووفق انشدادهما وامتدادهما تنشد وتمتد. إنها، من نحو عام، لغة كابوسية، هائية وسوداوية، بحكم أجواء الإرهاب والحصار والخوف والإحباط والكآبة التي تسود المجموعة، وبحكم 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 مقتصدة ومركزة. وكلما كانت وايحائية وشعرية كلما كانت متوترة وانسكابية، 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 يتقمص بعداً نفسياً أيضاً ويؤدي وظيفة دلالية داخل النص. وتقوم العين في هذا المجال باستثمار مهاراتها وديناميتها في الالتقاط والانتخاب والتنقل. إن العين كرؤية هي تجسيد 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 ــ المقهى ــ الخمارة ــ الغرفة ــ الشرفة ــ النافذة ــ المرحاض ــ الأزقة ــ الشوارع ــ الميادين ــ المؤسسات ــ الميناء ــ الحديقة ..

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

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

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

ــ أحاطت بي الأشياء العادية دون استثناء. الطاولة والكأس والقنينة. المرافع والنافذة المغلقة . فراش وسجائر. الوحدة مع تمثال موسى. ص 65

ــ أخذ ينتظر ساعة انغلاق الكنتينة دون صبر. آلة الفليبر رابضة في الزاوية وقد سكن صراخها. النادل يكنس البار. أضلع السمك وأعقاب السجائر ومناشف الورق تجمع في علبة كارتون 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 اليباب :

ـــ يملأ الفضاء الآن ضباب أصفر ثقيل بلون الكبريت. خلف البناية المغلقة، تقيأت المدينة دخانا يتعلق بالصخور والبنايات والانسان. ص. ـــ21

ـــ الآن، كانت الظهيرة تزحف وتلقي بشبكتها على أركان المدينة التي غرقت في صمت مطبق. بدت ساحة محطة القطار فارغة تماما. ص. 110

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

ـــ صخور حجرية قائمة وسط البحر، وليس بعدها سوى الموت... لاميناء هنا سوى ثلاثة مراكب لااعلام 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 صخبا ومداً وجزرا، ويمتطي الخارج كتلة بليدة لاتريم:

الداخل / معاناة ـــ وحدة ـــ كآبة ـــ توق ـــ غليان

الخارج / عطالة ـــ قذارة ـــ حصار ـــ بؤس ـــ 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 يبدوان كذلك إلا من منظور المجموعة ومن خلال البنية النفسية والفكرية للراوي. وخارج جاذبية النص ـــ الراوي، تبدو الآلية 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 وموهة تخفي جليد السكون والركود. وفي مقابل ذلك، فإن السكون الذي يرين على الخارج ليس إلا إسقاطا ورجماً من الداخل. ليس إلا سكوناً وهمياً وموهاً يخفي جمرة الحركة والتأهب. ومن ثم يغدو الداخل، في العمق، ساكناً. والخارج، في العمق كذلك، متحركاً.

ـــ 6 ـــ

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

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

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

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

إن المجموعة تحيل إلى بنية تاريخية ـــ اجتماعية قائمة، تشكل المنظومة المرجعية الأم لبانوراما العين وبانوراما الذاكرة. لكنها قبل هذا وبعد هذا تحيل الى 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.