جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences

كسر الشهوة: دراسة مجازات السرد في رواية "حوض الشهوات" لمحمد اليحيائي

بسمة عروس

أستاذ مشارك
كلية الآداب - جامعة الملك سعود
barous@KSU.EDU.SA

تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/٠٤/٢٥م
تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٧/٠١/٠٤م

كسر الشهوة: دراسة مجازات السرد في رواية "حوض الشهوات" لمحمد اليحيائي

بسمة عروس

الملخص:

يعمل هذا البحث على اختبار إمكانات المفهوم المتمثل في "الاستعارات الحصارية" ودورها في الكشف عن المنابت البعيدة للكتابة في رواية "حوض الشهوات" للكاتب العماني "محمد اليحيائي" فيجرّد في النص جملة منها يحللها داخل سياقاتها الكبرى حيث بدت مرتبطة بـ"الأسطورة الشخصية" والأسطورة الجمعية وملامح متنوعة من اللاوعي الجمعي. تشتغل الاستعارات الحصارية بشكل فاعل في الرواية وتشدّ حيوبها الكثيفة مكونات النص ومستوياته مشكّلة زماما يحوي داخله كل مظاهر التعدّد والتنافر ومختلف أشكال الانقطاع في النسقية السردية ومختلف الإحالات التاريخية وغير التاريخية. ويكشف تحليل استعارة "الحوض" عما يبلور هذا التمشي في القراءة، ويبين عن كفايته في فهم النص.

الكلمات المفتاحية: الاستعارات الحصارية, الأسطورة الشخصية، النقد النفسي.

Breaking desire : a study of the use of metaphor in Mohamed al-Yehyai `s novel Hawd al shahawat

Besma Arous

Abstract:

This study aims to examine the use of metaphor and its role in revealing the deep and hidden messages in Mohamed Al-Yehyai's novel " Hawd al- Shahawat "(Desire Basin). Analyzing the metaphors in their contexts leads to a deeper understanding of the relation between them and the "personal myth" and other concepts such as the collective unconscious and collective myth. These metaphors are pertinent in the novel and are used very effectively to connect various components and strengthen its heterogeneity and narrative continuity. Analysis of the metaphor of 'Basin' reveals that the use of metaphor is the appropriate approach to reach an in-depth interpretation of the text.

Key words: psycho-criticism– le mythe personnel– les metaphors obsedante.

مقدمة:

تتفاوت التجارب الروائية العربية تفاوتاً لا يمكن ردّه فقط إلى الملابسات الخاصة بتاريخ الكتابة في الرواية والخصوصية المحلية، أو لمنازع المبدعين المختلفة، ولذلك تكون محاولة التعامل مع بعض النصوص نظرا في تجربة مفردة قد تفرض في قراءتها المغامرة داخل النص خارج الحدود النمطية التي كرّسها الفكر النقدي، من مثل التجريب وسرد الحداثة وسرد ما بعد الحداثة وغير ذلك من الأنساق النظرية، التي أفادت أحيانا في وصف النصوص فضلا عن تصنيف استغراقي للإنتاج الروائي. والناظر في بعض النصوص الروائية المعاصرة في التجارب الروائية الخليجية، وتحديدا في ما كتب من الروايات العمانية، يلاحظ فيها نصوصا تنحو نحو اجتراح عوالم جديدة، وتعمل على نحت تشكيلها الخاص مجرّدة من مراجعها المحلية في مستوياتها المتعددة أدوات للمساءلة الجمالية والفكرية، إلى جانب اتساع مساحة الحلمي والاستعاري، وهو ما يسترعي اهتمام الناظر في رواية "حوض الشهوات" لمحمد اليحيائي، التي نحاول مقاربتها من خلال النظر في ما أسميناه نظام مجازات السرد، مستأنسين بما يعرف بنظرية "الاستعارات الحصارية" وجهازها النظري والمقاربات المتوائمة معها.

جنبات الحوض وحوافه: قراءة في العتبات

قد لا نجد الكثير من النصوص الروائية التي تضمّن "الحوض" في عناوينها باستثناء رواية "حوض الموت" (القوابعة ١٩٩٤)، ولعل ذلك من الأسباب الداعية إلى تأمل العنوان في هذه الرواية (اليحيائي ٢٠١٤)، فالغالب على الخطاب الروائي توظيف رموز العناصر المائية الأخرى كالوادي والنهر والبحر.

(James& Daniele, 2002) دون ورودها في التسمية بالضرورة (Ocsovai,2012) وهو ما يعلن منذ البداية عن أفق ثري للتأويل، فعلاوة على دلالة الحوض التي تفتح على سياقات قرائية يمكن أن نرى أن العدول عن مختلف العناصر المائية والالتفات إلى أقلها حضورا هو في حدّ ذاته منعطف في البحث حريّ بالعناية.

يرد "الحوض" في العنوان نكرة تتجاوز تنكيرها بتخصيصها بالشهوات، لكن المفارقة هي أن التخصيص قد يزيدها إبهاما إن فهم في معناه المباشر، ولكن الدلالة التراثية واستدعاء الأصوات التي تتداخل في لفظه تجعله معرفة ومعلما منيرا على "الحوض الموعود"، حوض وارده مكرّم. ويحيل استعمال لفظ "الشهوات" إلى معنى سلبي غالباً، يكشف عادة عن الجانب المحاصر الذي يخضع للمجاهدة والرياضة في تصريف الشهوة والتعامل معها؛ ليكون بابا للترقية الفردية وسبيلاً للتسامي، ولذلك يجد الناظر في هذا النص الروائي نفسه موجها نحو قراءة تفترض مبدئيا أن تكون التجربة في الحوض وصفا للصراع ولفعل الشهوة وعبثها بالنفوس. إن التركيز في العنوان على الحوض وجعله المبتدأ الذي يتخذ له الرواية خبرا يعكس رؤية لا تتجه إلى مرتاد الحوض أو المغترف منه غرفة بيده، أو الخائض في مياهه بقدر ما تتجه إلى المكان نفسه، فالفاعل ليس الأشخاص بل الحوض هو الفاعل وهو البؤرة والنواة وإليه تنشدّ كل الأسئلة، ومنه تصاغ الأجوبة على أن الجواب ليس مطلباً. يبدو العنوان للوهلة الأولى موضوعاً مفكراً فيه. لذلك نجوز في التحليل من المفكّر فيه إلى غير المفكّر فيه (impensable Passeron, 2009).

عتبة العنوان مكثفة، والحديث عن الحوض بشكل عام يتواتر داخل الرواية بكثرة ويرد أحيانا بصفة العموم حيث يصرح النص أن كلا له حوضه وشهواته السابحة فيه أو السابح هو في مياهها، مما يدل على أن الأمر يتعلّق بحال أو تجربة، وأن التواتر علامة على نوع من التناص بين العتبة والمتن، وهو أمر واقع ومألوف في الكثير من النصوص الروائية، لذلك نميل إلى أن هذه الظاهرة تفهم في إطار ما نسميه بالاستعارات الحصارية metaphores obsedantes والأسطورة الشخصية أو الذاتية le mythe personnel، وهو ما نعرض له في المبحث الأول.

تقدم الرواية في شكل نص مزدوج، وهو ما يفهم من ملاحظة العنوان الداخلي، فهي نصان جمعا في نص واحد، وهذا الإيهام بالتعدد ليس فيه من التعدد سوى الاسم فنحن نجد أولاً رواية الكاتب محمد اليحيائي ورواية ليلى سليمان التي هي من ضمن شخصيات الرواية الأولى. ما نسب إلى ليلى سليمان يوحي بأنه نص مختلف، أقدم مما كتبه اليحيائي، وبالنظر إلى منطق أحداث روايته، إن سلمنا بأن فيها منطقاً، فهو قد يبدو نصاً أصلياً وسابقاً، لكنه في الحقيقة ليس سوى استعادة بأسلوب مغاير جزئياً لما نعرفه في النص الأول. تتجلى أهمية الاستعادة بوصفها وظيفة في الكتابة ليست غايتها تثبيتية فحسب، فقد تكون غاية أبعد تحاول البحث عن "أصل" ما، عن الأصل الضائع. فرواية ليلى سليمان، ليست عتبة ولا يمكن أن تقرأ في معنى التكلمة أو الصلة، هي ببساطة حيلة للكتابة ولإشباع الموضوع "اللامفكر فيه" أو تقليبه فربما كان في التعبير ما يشفّ عما سقط في النص الأول من شهوات الكتابة. لا يقدم نص ليلى سليمان رسالة جديدة للقارئ، ولا يشتمل على استدراك، والأصل في الكتابة على الكتابة أن تكون لسبب ولكن يبدو أن أهم ما نكتشفه في التعامل مع هذه الرواية هو أن لا نطلب سببا من المكرّر في المكتوب، وأن لا نبحث عن فهم، وإنما عن انطباع وحال تستبدّ بالمغامر في النص تشبه الانفعال الذي يكون حال النظر إلى لوحة فنية، انفعال غامض غير مفسّر وغير قابل للانكتاب.

وبخلاف هذه الرواية التي تبدو جيباً داخلياً، نجد في النص الأول، مناطق تبدو نسبياً ناتئة، وتحمل ملامح خطاب مختلف، ومنها تلك المقاطع التي جاءت بحروف مائلة وضمّت قصة "الأمير دستم" ومملكته، وهنا تحضر ملامح التشكيل البصري لتنهض دليلاً على نوع من التعدد داخل نظام الخطاب الروائي تختلف عما تمثله رواية "ليلى سليمان"، إذ هو تعدد على مستوى لغة الخطاب التي يعتمدها النص. والحقيقة أن التعدد سمة في هذا النص الروائي لا تظهر فقط في هذا الجانب الموسوم شكلياً وبصرياً، بل في تصفح المواد التي ألحمت في النسيج الأساسي للنص مما يدلّ على التعلق بالتعدد قيمة في الخطاب. لكن هذا التعدد ليس بتعدد على الأقل بالمعنى الباختيني للكلمة (Bakhtine, 1978) (heterogeneite)؛ لأنه محمول على سبب آخر يعود إلى ما أسلفناه من أمر الاستعارات

المتحكمة في إنتاج النص. ليس التعدد هنا تجريباً صرفاً، فالنص يمضي في سبيل إحداث الفجوات بحثاً عن مسلك للكتابة، هو مسلك بعيد عن النموذج الاستهلاكي للفن الروائي، علماً أن النوع القائم على التجريب هو أيضاً يمكن أن يتحول إلى نموذج استهلاكي، مسلك لا يدكّ مفهوم السرد تماماً وإن كان يبحث عن بديل متوائم مع روحه أو عن تصوّر جديد. تبدو الرواية مثل أوراق مبعثرة، سمتها الانقطاع. كلما ذهب القارئ في اتجاه انقطع السرد وعاد إلى جيب آخر من الجيوب التي فتحها في منعطف من منعطفاته. توهم الرواية بالرغبة في كسر النظام، لكن ما نجده فيها ليس كسراً، والانقطاعات والفجوات ليست نسقية أرغمت على التشظي، هو نوع من الكتابة الروائية يمكن أن نسميه "في غير المشاكل للواقع والفانتازيا"، الكتابة التي لا تندرج في سلك الحداثة التي جادلت السائد وتجذّرت في الأصول، ولا تندرج في سلك ما بعد الحداثة التي أغرقت في السخرية وعدم الاكتراث والحزن. ما هي سمتها؟ إنها سرد حر ونظام ليس له من محرك سوى الرؤية الساردة التي تتحكم فيه، مثل التداعي حيث تكون بلاغة الانتثار بديلاً للنظام الطبيعي للأحداث.

ولا بد من الإشارة إلى أن العتبات في هذه الرواية تتناسل وتتوالد فهي لا تقتصر على العنوان أو الإهداء حيث نجد المقدمة أو الاستهلال عتبة متعددة كثيفة. تسبق الفصل الأول مقاطع مطولة يغلب فيها حضور ضمير المتكلم المفرد، ويحكمها التداعي الحر والبوح ومساءلة الذات. ينشط عمل الاستبطان في المقدمة مشكلاً بالنسبة إلينا مدخلاً مثالياً للدخول في دراسة الإنتاج الاستيهامي والاستعارات الحصارية. وإلى جانب هذه المقاطع نجد العبارة التي دشّنت كل هذا المسار، وهي قوله "وحيداً قريباً وبعيداً" التي توهم بوصف حال أو تعيين وضع، لكن دلالتها تعويم الوجهة الحقيقية للصوت المتكلم بالقصة أي جهة الحكي، فهو هنا وهناك، الحاضر والماضي وكل مكان وزمان ملتحم بالمطلق مؤاخ للبحر ومنخرط في شجونه والفكر (الرواية ص ١٣). ويمكن أن تفيض هذه المقاطع التي نفهمها في معنى المقدمة المطوّلة وإرجاء البداية عن حدود ما يكون عادة في الافتتاح إذ توقع في الذهن شعور أنها ما يبقى بعد أن ينتهي كل شيء، ولذلك ربّما كان أنسب لو جاءت خاتمة. وبما أن البداية خرقت قواعد الابتداء، ونظام الرواية يأبى أن يأتي بما هو متوقع فإن أولى ما يهتم به الناظر فيها هو دور النظام الاستعاري في خطابها.

الاستعارات الحصارية والإنتاج الاستيهامي في الكتابة

يعود مفهوم الاستعارات الحصارية metaphores obsedantes إلى الناقد الفرنسي Charles Mauron، ويندرج ضمن ما يسمى بالنقد النفسي psychocritique (Mauron ,1968)، وتتمثل الاستعارات الحصارية أوالملحّة في صور تستنتج وترتب في ضوء عملية من عمليات التنضيد فتنتج شبكة من الترابطات بحيث تبدو داخل النص شبيهة بالثيمات الكبرى الصادرة بدورها عن الإنتاج الاستيهامي الذي يغذي النسيج بمزيد من البدائل والصور الجزئية التي تنداح في فضاء صورة مركزية لها صفة الاستعارة، ويرتبط النظام كله بما يسمّى بالأسطورة الشخصية "le mythe personnel" التي هي في ارتباط بمنتج النص وتحديدا بالشخصية اللاواعية وتاريخها.

يتشكل النص من خلال نوع من التداعيات الحرة التي تعمل على تجميع صور متشابهة أو متراسلة أو متعاودة، وتكون هذه الصور في الغالب إنتاجاً لا واعياً أو مختزناً بطريقة لاواعية تستحث حال الكتابة، وتتصل منسابة كما لو كانت فيضاً من نشاط الحلم، لكنها في الأصل منشدة إلى الأسطورة الشخصية. وتفهم الأسطورة الشخصية في معنى أصل ليس بالضرورة تفاصيل مؤثثة من حياة المبدع، وإنما هو حاضنة تمتح من اللاوعي. وليس اللاوعي هنا كاشفاً عن عصاب مرضي أو إبداعي بل هو عبارة عن مولّد للصور ومبدأ عام لاواع مشكل من متعدّد و"دينامية" مهمة تعمل على تحفيز التخييل الاستيهامي fantaisie imaginative.

ويمكن أن تردّ هذه المنظومة من التداعيات الحرة وتنضيدات الاستعارات الحصارية إلى نوع من البنية، التي تعمل بشكل خفي على تحويل الصور والأفكار المشكلة للثيمات الكبرى إلى ما يشبه الوضعيات الدرامية، التي تتحوّل بدورها إلى عناصر متغلغلة في نسيج السرد. إنه حقا نظام مكثف عرف كيف يجعل المادة الحلمية بوصفها مادة مجاورة لكل هذه المكونات ومناسبة لها في آن، تشتغل في صمت وسكينة وتمدّ النص بما يشكّل عنصرا مهيكلا له وبانيا في نفس الوقت. ولعل هذا الخط في القراءة يتفق مع نوايا النص، فالإلماح الموجز والمكثف في العنوان يغري البحث عن الموجة الغاوية التي ركبها المبدع للإبحار في لجةّ الشهوات، والشهوة هي التوق والفتنة العارية التي قد تكوّن هذا الأصل المتحكم في المنظومة الاستيهامية الكبرى.

الاستعارة الحصارية الأولى والأساسية التي تكثف صورا ملحة تتداعى عنها مثل محور الجذب والاستقطاب هي صورة "الحوض". ويستعمل "الحوض" في معناه الحقيقي والصوري (لا المجازي) فالحوض هو حوض بناه الشيخ لنسائه استجابة لطلب محظيته "روز جلال"، وجعله لهن "وقفا"، وبديلا" عن البحر "فالبحر للرجال "والحوض للنساء" (الرواية ٥٨) يسبحنّ فيه، ويمارسن طقوسهنّ المائية ويكسرن الشهوة أو يخترقن الكسر الاجتماعي لها؛ "فقد كان الماء حراماً عليهنّ" (الرواية ٦٩)، كما تقول "زعيمة" إحدى الشخصيات في هذا النص الروائي.

ومن السهل أن نلاحظ أن فعل بناء الحوض وتخصيصه للنساء يؤدي وظيفة ثقافية واجتماعية في غاية الأهمية، وهي وظيفة الفصل بين الفضاءات الخاصة والعامة في البيت وهندسة الفضاء لينهض بالأدوار المنوطة به وبوظائف المكان في رمزيته الاجتماعية والثقافية (Boisseuil, 2002: 5- 11). ارتبط مكان الاستحمام عبر العصور بالدلالة على "الفضاء الخاص" والعلاقة التي يؤسسها الأفراد عبر المؤسسة الاجتماعية مع طقس النظافة بوصفها ممارسة فردية تدخل في إطار تهيئة الفرد وتسهيل اندماجه في الشروط الاجتماعية للقبول الاجتماعي واللياقة، وكل ما يتعلّق بالقيم والفضائل الاجتماعية شأنه شأن مختلف طقوس التأهيل الاجتماعي.

تختلف فضاءات الاستحمام بحسب البيئات الاجتماعية والحضارات محتفظة دائماً بدلالة التفريق بين مجال "الخاص" الموغل في خصوصيته ومجال "العام"، ولذلك يكون من شأن الفضاء الخاص للاستحمام الذي يبنى بحسب شروط خاصة، ولا يكون مقتصراً فقط على منبع أو مسيل للماء أن يحيل على معنى يتجاوز مجرّد فعل الاغتسال أو التطهّر. لقد كانت طقوس "الأحواض" تقليداً معروفاً في الحضارة الرومانية، تشكّل علامة معمارية ودلالة على المنزلة الاجتماعية، وترسم ملامح الحياة اليومية في المجتمع الروماني القديم حيث كان الاستحمام في الحوض مرات في الأسبوع نوعاً من المتعة والترف الاجتماعي، ودليل الاستسلام لحياة فيها من رقة العيش والرغبة في الحصول على الفوائد الاستشفائية للمياه الشيء الكثير (Charpentier, 1992). إن الحوض الخاص هو رمز للعوالم الخاصة الغامضة وعلى الرغبة في أن يكون الانغماس في الماء سياحة في البواطن الدفينة والخواص البعيدة، (Chevalier & Cheerbrant, 1982: 961) فمياه الحوض راكدة لكن عمقها يمور بالكثير، عكس مياه البحر فهي هادرة متجددة يفرز زبدها وموجها شيئا مما في أعماقها.

يتمثل "الحوض" في هذه الرواية في نسيج صوري جامع ومتعدّد ينهض على استيهام واحد هو المحور المائي ورديفه الأنثوي رغم أن المسمى "حوض" مذكّر، وهذا التضادّ له دلالة بعيدة الأثر يمكن أن تفهم في علاقتها بالراوي أو واحد من الرواة، ونعني به راويا ظهر في بداية الرواية مستعملا ضمير المتكلم المفرد، متحدثاً في ما يشبه التصريح لا التلميح إلى نبذ اليد وأصابعها الخشنة "الكريهة" متعلقا" في مقابل ذلك بأصابع القدمين التي يراها جميلة بل "أكثر غواية" (الرواية ١٦). وهذا الموقف الذي يرد في سياق استبطان أو حوار داخلي يشتمل على كثير من الإشارات، منها ورود لفظ الغواية الذي هو سليل معجم الشهوة، ومنها- وهو الأهم بالنسبة إلينا- الإفصاح عن طريقة اشتغال المنظومة الاستيهامية، فالارتداد خلال المونولوج على الجسد، وتحديدا على اليد والقدم، وتسمية القبيح الخشن، والناعم الرقيق، يكشف عن نوع من الانكفاء النرجسي يصدر عن فعل الـ "anima" أو الجانب الأنثوي في ما هو ذكري (Jung ,1997).

إن رمزية القدم أنثوية في مقابل رمزية ذكرية تسند إلى اليد، (Chevalier&Cheerbrant, 1982: 599)، فاليد هي الفعل، وهي التجسيم الرمزي للقدرة على التحقيق والإنجاز، وتعطيلها هو تعطيل للمشروع الرمزي للفاعل، وهكذا نخلص إلى أن ضيق المتحدث وتبرّمه بيده التي لم يتقبلها هو في الحقيقة ضيق بالجزء الذي أعطب وعطّل وتركه، مثل الأبتر يلوذ بالقدم الجميلة ويحتفي بها، أي يحتمي بما يشكّل بالنسبة إليه وسيلة إقصاء للجزء المؤلم.

ولعل الحضور الأنثوي يجد إرهاصاً به ابتداء بهذه الجملة التي تمثل إشارة واعترافاً في آن، وتشكّل مقدّمة ملائمة لما سيتلو في الرواية من حديث عن نساء كثيرات على مدى أجيال مختلفة، ولما سيكون لبعضهن من مركزية سواء في الجهة المسؤولة عن الحكي أو في حركة الفواعل السردية، في ماضي الراوي أو في حاضره، في عالم المشاكلة للواقع أو في العالم الحلمي والصوري.

يتبدى "المحور الأنثوي" متخللا صوراً شتى منها صورة الحوض حيث إن الحوض للنساء، وحيث إنه قدّم في الرواية من خلال صورة النساء المستحمات اللائي نزلن في مياهه بتهيئة طقوسية خاصة من "روز جلال" التي نهضت هنا بدور الموجه والمدرّب والوسيط (initiateur) في الطقس البدائي، وهو طقس الاحتفاء بالماء.

ومن نافل القول أن نستعرض رمزية المياه التي تتلخص في ثلاثة اتجاهات كبرى، أولها التطهير وثانيها الطاقة التجديدية وثالثها معنى قريب من الغواية، وهو معنى الطاقة الغامضة اللاواعية والدوافع الخفية لـ "اللامفكر" فيها أو المطوية والمخيفة التي تستثار حال اللقاء مع الماء وتندفع ضاجة صاخبة. (Cheerbrant & Chevalier,1982: 374). وهكذا تتجلى الصفة الأصلية للّيونة المائية والرخاوة الأنثوية، ويتجلى تداخل الموضوعين في فضاء واحد هو هذه الحاضنة اللاواعية المسؤولة عن إنتاج الاستيهام الصوري أو الحلمي.

ويمكن أن نلاحظ بوضوح ملامح "الدهشة المائية" التي عمّت مشهد نزول النساء إلى الحوض، ونلمس الدور الذي أدته "روز جلال" في خلق أجواء تشجع على الانصياع لربة مقيّدة في داخل كل أنثى تغريها بالاستسلام لتجربة الماء بما فيها من متعة وسحر وإيحاء بالذهاب عميقا داخل العالم الباطني البعيد. وهذه الآلهة هي أيضا تلك "الحورية" التي تنجم فجأة في كثافة الموج، أو التي تتهيأ للمرء داخل الأدغال الموحشة أو البيد، هي الـ nymphe التي أنجبت الأبطال وأنصاف الآلهة في المثيولوجيا الإغريقية، وهي الكائن الأنثوي الأسطوري في جماله وغموضه واستلابه لعقول من يقع نظره عليهن. فالحوريات جميلات مغويات، شهيات ناعمات آسرات متلهفات راعيات وعطوفات مثل "كاليبسو" التي أغوت "عوليس" (Malkin, 2001: 11- 27). لقد عملت "روز جلال" على جعل النزول إلى الحوض طقساً متكاملاً له شروط وقواعد وليس مجرّد فعل تلقائي، بسيط يقتصر على الاستحمام فحرصت على توفّر اللوازم التابعة له وبخاصة ما يسبقه، وهو ما نجده في هذا الشاهد: "ويوم جمع العمال أدواتهم ونظفوا المكان وغادروا، حملت روز المبخر مشتعلاً بالجمر والبخور وبخرت المخزن وحملتنا إليه (...) رشت ورق الريحان والورد على الماء وصفّت الفوط على التكايا الرخامية التي حوله. قالت أمي إن "روز" حملتها وخالتيّ إلى حوض النساء وكانت تغني بصوت خفيض أغنية عن الجبال والثلج الذي فوق قمم الجبال. كانت تغني، صوتها ناعم أخضر وعميق. أعجبني تشبيه أمي صوت "روز" بالأخضر، كيف يكون الصوت أخضر؟ لعل أمي كانت حين تتكلم عن "روز"، ترى الأشجار خضراء فوق قمم الجبال بعد ذوبان الثلوج" (الرواية ٦٦).

يصف هذا المقطع طقوس النزول إلى ماء الحوض من تبخير وتزيين بورق الورد مما يدل على الحرص على جمع عناصر المتعة، وعلى تعامل جمالي مع طقس الماء، ويدعم هذا الفهم انخراط "روز" في الغناء الذي شبهته الذاكرة الاستيهامية بالأخضر في وصف يمكن أن نعدّه ذا مضمون إشاري أو كاشف symptomatique، فالأخضر هو لون الاستثارة، والخصب لون الحلم، وتتركّز رمزيته في أنه لون الطبيعة والنماء، ومن الناحية النفسية يشير الأخضر إلى الوظيفة

الحسية والإحساس بالواقع، ويمكن أن يرمز أيضا إلى العلاقة بين الحالم والواقع (Cheerbrant& Chevalier, 1982: 1002). إن نشاط الحلم باد من خلال ملاحقة اللغة الواصفة التي تسبغ صفة الاخضرار على الصوت، وتتجاوز قواعد الدلالة المعجمية في إسناد مجازي أو فوق المجازي لصفة اللون بموصوف أو موضوع لا يتناسب معه، وهو ما يفهم في ضوء التداعي الحر لمتعلقات الصورة الملحة أو الحصارية حيث يرد الكلام سدا لفجوة موجودة بالأصل في اللغة الحلمية، ففي محاولة اللغة الإحاطة بكل ما في المشهد الاستيهامي من عناصر تحضر مثل هذه المواقف من عدم التناسب الدلالي وغيره؛ لتقف شاهدا على ما في اللغة الاستيهامية من شطحات وغرابة وغواية شعرية. الغواية لونها أخضر وكذلك الأحلام. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن أن نرى أن الغرابة في وصف الصوت وكل الصفات التي ذكرت لروز جلال لما تتهيأ لطقس المياه تقرّب هذا المشهد الواقعي من المحور الاستيهامي الذي أسلفنا ذكره، ومن الطبيعة الأسطورية والرمزية للنساء المستحمات وعلاقة هذا كله بأسطورة "حورية المياه" ودلالتها الرمزية الخطيرة التي لا تقتصر على طريقة التمثل للموضوعة الأنثوية داخل اللاوعي؛ فتكون رمزا للانقياد لجنون البطولة بمعناها الحربي أو حتى الأيروسي أو بأي معنى كانت. (Cheerbrant& Chevalier, 1982: 682).

يبدو المقطع الذي يصف لحظة التقاء الجسد بالماء أبعد دلالة ذلك أنه يجسّد بوضوح العلاقة بين هذه الثيمة البانية وسائر ما ينسلّ عنها من صور واستعارات تتغذى من الأصل، ونعني به "الحوض" و"الماء الأنثوي"، فكلاهما يحيل إلى الآخر ويرتبط به مثل متصل صوري، وكلاهما يمثل حبيا استيهاميا مهما وأوليا يحوي داخله موادّ فرعية. يحدثنا الراوي عن "زعيمة" وهي إحدى بنات الشيخ التي استسلمت مثل أخواتها ليد "روز جلال" تعلمها وتدربها وتعبر بها نحو عالم جديد، فيصف أثر ذلك بقوله: "تشعّ عينا زعيمة يوم تتذكّر اليوم الذي انسلت فيه لأول مرة إلى الحوض كان الماء يلمع على حجارة القاع كما الفضة، كان الضوء يمرق من ثلاثة شقوق يتقاطع ويغطس مثل سيوف من فضة الماء" (الرواية ٧٠)، ثم يختفي فجأة تاركا مهمة الوصف للشخصية التي كانت في البدء محور حديثه: «شعرتُ بالبرودة ثم الدفء، وكان على حواف الحوض أرفف من رسوم طيور يفصل بين الرف والآخر رسم لولد يعزف على ناي، كانت الرسوم شكلت من حصيات دقيقة على الرمل والإسمنت. يحتل الحوض ثلاثة أرباع المخزن، وعلى جانبي الحائط مشاجب نحاسية، وفي مقدمته درج ذو ثلاث رصفات طويلة تهبط في الماء... في اليوم الأول دخلنا الماء بملابسنا عدا روز دخلته عارية فشجعتنا بعد تردد طويل. أحكمت "روز" قفل باب الحوض جيدا... ودخلت في الماء، صدمنا عريها فشعرنا بالخجل، خزينة أشاحت بوجهها وغضبت لكن ضحكة كريمة صهلت وتكسرت على جدران الحوض وشجعتنا. كريمة رمت ملابسها وقفزت في الماء أنا هبطت بملابسي، وبقيت خزينة ترجف مترددة. شاهدت بياض "روز" يتلألأ في قاع الحوض، وشاهدتها تخرج رأسها ثم تخرج بكامل جسدها عارية، وتسحب خزينة من يدها إلى الماء، سقطت خزينة في الماء وخف توترها" (الرواية ٧١).

يكسر الوصف شهوة التأويل فغياب الإيهام يجعل من هذا المشهد صورة نمطية لما ذكرناه سابقا من ارتباط الماء باكتشاف الجسد (Ocsovai, 2014: 363)، وإبداء المواقف المختلفة تجاه هذا الموضوع الممتع المخيف في ذات الآن، ونقصد بالممتع المخيف محلا في اللاوعي يتحكم في ردود الأفعال تجاه الموضوعات الحصارية (Freud,1919,2012) التي تحولت بفعل التربية القهرية أو نواميس المجتمع إلى رواسب مرضية (Merigot, 1972: 100) مثلما هو الشأن بالنسبة إلى سلوك "خزينة" تجاه إقبال "روز" على الماء دون قيد أو شرط، وضحك "كريمة" الذي دوى في أرجاء الفراغ المائي المجوف، فكلا الموقفين يكشف عن رغبة مشوبة بخوف. لم ترفض "خزينة" الحوض لكن مقاومتها كانت لمثل هذا المحل في اللاوعي وليس لتجربة الماء في حدّ ذاتها، ولذلك جاءت حركة "روز" في معنى المساعدة الواعية بكل هذه التفاصيل لتترفق بها وتدربها على تخطي مثل هذه العقبات النفسية. لقد كان الدرس الأول احتفاء الجسد بالماء وتجاوز الخوف "الغريب الأليف"، فكان إخراج "الماء الاستيهامي" تمهيداً لحضور ماء آخر. صار الماء طقس عبور، لم يكتف بأن طرد أشباح الخوف المكبّل لشهوة النساء، بل زاد على ذلك بأن رسم ملامح عهد جديد في البيت الكبير، بيت الشيخ الذي اعتاد طقوساً معيّنة، وهو ما نلمسه في قوله: «بلّل الحوض البيت. ملأه بهجة، كانت أمي وخالتاي يحتجنها، صار الماء عالمهن الجديد..." (الرواية ٧٢).

لا يعدّ الإنتاج الاستيهامي نشاطا صرفا للّاوعي، أو للمخيّلة القصية قريب النسب من "الأسطورة الشخصية"؛ لأن صورة الماء في علاقته بالمرأة التي تحتفي بالطقس كما لو كانت تدشّن مرحلة جديدة تبدو نسقاً أدبياً مهيمناً يسمح لنا بأن نتحدث عن صورة "المغتسلة" (la baigneuse) التي نجد لها آثارا في النصوص كثيرة، ومنها هذه اللحظة الشعرية المهمة في قوله: (من الوافر)

نضت عنها القميص لصبّ ماء ... فورّد وجهها فرط الحياء
وقابلت النسيـــم وقد تعرّت ... بمعتدل أرق من الـهـواء
ومدّت راحة كالماء منـــها ... إلى ماء معدّ في الإنـــــــاء
فلما أن قضت وطرا وهمت ... على عجل إلى أخذ الـرداء
رأت شخص الرقيب على التداني ... فأسبلت الظلام على الضياء
فغاب الصبح منها تحت ليـل ... وظل الماء يجري فوق ماء
فسبحان الإله وقد بـــراها ... كأحسن ما يكون من النساء[1]

يلفت انتباهنا في هذه المقطوعة التداخل العجيب بين الأنثى والماء، واعتبار لحظة الالتقاء بالماء لحظة غير عادية فيها الفيض الذي يلامس هذه المنطقة التي قلنا إنها حاضنة الشعور والتخييل، ومكمن النوازع والرؤى حلمية كانت أم استيهامية، فضلا عن التصريح دون التلميح بما في الجسم من رخاوة وليونة تذكّر بالوصف الذي نجده في الرواية لارتسام جمال "روز جلال" في عيني "زعيمة"، فلم يتعلق فقط بخصائص جسدية، وإنما تعلق بالمخيلة التي تنطبع فيها طريقة الإحساس بجمال المرأة، فقد أسلفنا أن اللون الأخضر الذي استعير لوصف ما يشيعه الصوت من انفعال لا يمكن أن يفهم إلا في صلة بالنشاط الاستيهامي داخل النص، فضلاً عن دلالته الرمزية والمجازية، وهو التأويل ذاته الذي نقترحه

في محاولة فهمنا لصفات هذه المحظية التي اقتحمت حياة الأسرة المطمئنة، وقلبت كل شيء رأسا على عقب: "أدخلها من الباب وأسكنها الغرفة الثالثة من ليوان النساء... دخلت روز البيت ولم تخرج منها كلمة واحدة، دخلت صامتة، دخلنا الحجرة نتأملها، صغيرة وتشبهنا غير أن عينيها شهلاوان واسعتان وبشرتها أكثر بياضا تميل إلى الحمرة. صغيرة وغاوية وصوتها خافت وأسنانها بيضاء نظيمة وعندما تكلمت خرج صوتها بلثغة لينة، ويبين لسانها كأنه ورقة... جارية تشبه الجواري والخادمات، لكن التي دخلت البيت لا تشبه الجواري ولا الخادمات. دخلت مثل ريح ستنفض البيت وتعيد ترتيب كل شيء فيه" (الرواية ٦٠).

لم تكن "روز جلال" جارية وإن كانت مثل الجارية، إنها إلى مثل هاته الكائنات الشبيهة بالحوريات أو الجنيات أقرب، ناعمة لينة كائن مائع كالماء، وهذه الميوعة في الكثير من الكائنات المائعة التي تطالعنا في الرواية مثل "ليلى سليمان" التي كانت حياتها أشبه بنفثة صدر، مضت سريعا وقضت سريعا، وبين حياتها ومماتها برهة من رواية لا برهة من الزمن... وكذلك الشأن بالنسبة إلى الأم، أم البنات، فقد كانت روحاً تسري مثل الخيال، لم تكن ترى ولا يرى لها أثر، حضورها كطيف من ضمن أطياف جللها الصمت وزادها دقة وخفاء، إلا أن هذه المحظية كانت استثناء فهي كالماء يجري، حاضرة في كل درب من دروب السرد، تخترق الأزمنة والحقب وتسري مثل نسيم يغمر كل الفضاءات والمحالّ.

من السهل أن نلاحظ هنا أن الثيمة الاستيهامية الكبرى مشكلّة من صورة مركبة هي الحوض والمرأة، تتفرع عنها صور جزئية هي صورة الانغماس في الماء، وصور أخرى تتعلق كلها بالحضور المائي، سواء كان الماء مياه حوض أم كان مياها غامرة مثل السيول والطوفان، وفي هذا السياق نجد الكثير من المواضع التي تؤيد ما ذهبنا إليه فضلا عن سمة أخرى في علاقة وثيقة بنشاط الاستيهام هي ما نسميه باللغة المتوغلة في تخوم الحلم.

إن أهم لحظة في ما يكون نقلا للحلم هو تعلق اللغة بتأدية غائب غائم حتى على النفس المسؤولة عن إنتاجه، تلك اللحظة أو اللحظات تمثل في رأينا خطاباً في غاية الأهمية لأنه محاولة فكّ شفرة وترجمة لما لا يقبل الترجمة، ولا حتى التعبير بمنطق اللغة فالحضور المهم هو للغة، ونحن في هذه الرواية نجد أنفسنا حيال نقول كثيرة تروي ما يشبه أحلام اليقظة وما يذكر بالكوابيس والرؤى التي هي في الحقيقة ليست ببعيدة عن الفصول الاستيهامية الكثيرة التي ذكرنا أنها أصل في إنتاج الاستعارات الحصارية وتوابعها.

وفي محاولة تتبع بعض هذه المشاهد نكتشف دخول ثيمة جديدة ستصبح رافداً لثيمة الحوض والمغتسلات، وهي الطير بأنواعه، والريش المتناثر، ومن اللافت للانتباه حقا أنها تحضر كلها داخل سلسلة من الصور التي تنتمي إلى نسق مائي وفيه أنثى. ومثال ذلك استعراض الراوي لحلم "سالم مطر" الذي حضرت فيه "ليلى" حضوراً لافتاً للانتباه (الرواية ١٤٨). يبدو الحلم مادة غنية بالتفاصيل نجد فيها الطائر يتأنث حيث يرى "سالم" "ليلى" وقد نبت لها جناحان أبيضان، وهي تطير في اتجاهات شتى، وتحاول الخروج، ولكنها ترتطم بالجدار وتدوي صرخاتها المفزوعة، وفي الأثناء يغمر الماء الباحة، ويجرف الطوفان كل شيء، هذا الكل هو مجموعة مشاهد متتالية لعوالم حية فيها الرجال والنساء بملابس ملونة في هيئة متقاطعة، وفيها صهيل الخيل، والقلعة والعصافير على الأشجار جافلة وصورة البندقية وطائر الورّاد حذرا يقترب من حوض و"الزامة" خضراء يمتدّ ظلها شاسعاً...، كلها تشي بعالم هادئ سرعان ما يتحول إلى الفوضى ويرتجّ بفعل الماء الذي يأتي سيلاً عارماً.

ويؤكد هذا المشهد ما ذهبنا إليه سابقاً من وجود تنضيد لمنظومة من الاستعارات، فوجود فعل السباحة في قوله: "سبحنا، كانت المياه ترتفع، كنا نطفو والمياه ترتفع حتى جاوزت سور الحصن وفاضت، تدفقت المياه إلى خارج الحصن" (الرواية ١٤٩)، وعنصر آخر كنا أشرنا إليه في الحديث عن صوت "روز جلال"، وهو اللون الأخضر الذي نسب هنا للمياه: "شاهد المياه وقد تلونت بالأحمر والأخضر"، ونجده في بداية الرواية عندما يستبد ضمير المتكلم المفرد بالسرد، فيقول في وصف ماء الحوض "أما الليالي فأجساد ممددة يعبر عليها عبوره المتمهل حوض شهواته ذي المياه الخضراء العميقة" (الرواية ٩).

واختتم المشهد الحلمي بتحليق عقاب في السماء واختفاء كل الصور الحافلة بليلى والخيول والرجال والماء الغامر والطير الذي يضرب بجناحيه جداراً، وفي مقابل هذا الاختفاء تتجلى صورة النساء عابرات فوق المياه بفساتين ملونة، ويغيب الرجال أو يغيبون. امتصهم الحلم وغيّبهم فهو نظام يختلف عن نظام الواقع، لكنه نظام قابل للتأويل والفهم، ولذلك يكون التعامل مع اللغة الحلمية بحذر إذ هي شفرة خاصة.

إن غياب الرجال هنا فعل ذو دلالة حتى وإن كان حلما أو نتاجا من نتاجات اللاوعي فكل الرواية تعمل على بناء نموذج أنثوي الصفة والمعنى، فمن خلال الاتساع في الحديث شخصيات النساء في البيت الكبير ودورهن داخله أو خارجه ومن خلال الدور الذي نهضت به "روز جلال"، التي تختفي مرة وتعود مرات مرافقة لبنات الشيخ أو مرافقة للأمير الباهي تمسح خلفه الخيط الأصفر من الماء، ومن خلال شخصية "زعيمة" التي ربت ابنين ورجلاً هادئاً لا يحلم ولم تهدأ حتى جعلته ينقل بيتها إلى السوق وسط الصخب والحياة الهادرة ويهجر عالمه الرتيب، كل هذه الوضعيات والنماذج النسائية سواء قدمت بشكل فيه "أسطرة" للأنثى مثل "روز جلال" أو قدمت بصورة واقعية، تعمل بشكل بالغ الخفاء على التأسيس للنموذج الماتريارکي في مقابل النموذج الباتريارکي. المرأة تؤسطر وتقدم في هيئة شعرية مخترقة الزمان والمكان والألوان والجغرافيا والتاريخ، المرأة سر وغواية لذيذة وسحر ومعرفة. المستقبل هو امرأة.

يقودنا هذا المنحى في القراءة إلى التعامل مع المستويات السردية في النص، كما لو كانت واحدة لا نتوءات فيها ولا قفزات ولا تعدّد في جهة الحكي، يحاول اتجاه السرد أن يسوي بينها لأن الاستعارات الحصارية وما يتفرّع عنها من صور وما يرتبط بها من أنساق تخترقها كلّها. يمكن أن نعدّ "الحوض" استعارة للتعبير عن كل موضوع داخلي ودفين، وربما كان ذلك في معنى كل ما هو سفلي وعميق، وارتباطه بالمرأة في صورة الحوريات يقوم دليلا على ما

أسلفنا ذكره من اصطناع حيلة فنية للولوج إلى "اللامفكر فيه" ولوجا لا يعني اقتحامه واختراقه واستعراضه؛ لأن ما نجده هو ملامسة فقط تبقى الكتابة في هذا النص الروائي عند حدود طرح "اللامفكر فيه"، فالغاية ليست كشف هذا المستوى بل أن تكون الكتابة الروائية سياقا لطرحه بشكل ما، وأن تندرج بصورة أو بأخرى ضمنه اللامفكر فيه.

ولعلّ هذا التأويل لا يحيد عن الصواب في محاولته الجمع بين صورة الحوض وصورة النساء بمختلف البدائل التي حضرت فيها حوريات الماء أو النساء المستحمات أو ربات الخدور أو الجواري التي تنكسر شهوة ملاكهن في مياههن، بوصفها جميعا نتاجا لنسق واحد. لا فصل بين النسق المائي والنسق الأنثوي، ولذلك تراكبت المشاهد في الحلم وتراكبت في هذا النص بأشكال مختلفة عبر التذكّر واستعراض التاريخ الماضي للأفراد أو للبلاد، والمشاهد التي تحضر فيها المرأة بتلك الصورة التي تجمع بين غواية العالم السفلي وإغرائه وليونة الماء والتذكير بشهوة الانغماس فيه، ومن الشواهد على ذلك هذه الإشارة بالغة الدلالة في سياق الحديث عن مملكة ضائعة في غيابة التاريخ السحيق حيث يقول: "واختفى منهم خمسة ملوك ولم يعرف مصيرهم قيل إن جنية البحر تستدرجهم بطعم رائحته نفّاذة لا تقاوم وتأخذهم إلى مملكة المياه السفلية..." (الرواية ١٧٨). وهكذا يتبيّن لنا أن نموذج الحوريات العائمات أو الأنثى التي تنبجس من الماء أو تقتاد فريستها إلى الأعماق حاضرة في العوالم كلها المتخيلة والحلمية، الماضية التاريخية، أو الحاضرة أو الواقعية.

تغتذي الصور الأنثوية من التهيوءات والاستيهامات والنماذج الأصلية والرموز الأسطورية، ويُحمل كل هذا على الصورة الواقعية التي تحضر فيها بعض النساء وخيالاتهن ومخايلهن حقيقة ومجازاً وحلماً واستبطاناً؛ ليغدو مستوى الواقع ملتحما بمستوى الحلم والتخييل، بل إن الكتابة نفسها تغدو سياقاً مستمداً من كل هذا المزيج، وتجد لها وظيفة وهي تأمين الترابط بين كل هذه المكونات، وتيسير التنقل داخل فجوات هذه العوالم المتباينة المنسجمة فالكتابة ماهي إلا حوض، حوض عميق لرواسب الذات والموضوع، الفردي والجماعي، الحلمي والسياسي وملاذ آمن من الوجع. لم يجد "سالم مطر" بعد وفاة "ليلى" من تسلية سوى الكتابة، لكن الرواية التي ظنها دواء وترياقا أغرقته داخل حوض الماضي وعلّمته أن لا شيء يموت، كل شيء باق متحلّل في مياه الحوض ورغبته في الذهاب عميقا حيث التلاشي والعدم كسرتها ضحكة "ليلى" المتربصة به، مثل حورية الموج التي أغرقت عشاقها واستدرجتهم إلى أعماق الهاوية: "رغب في القفز داخل بحيرة عميقة، في حوض مفتوح، أن يغطس فيه عميقا عميقا. أن أغطس، أهبط... أريد فقط أن أذوب، أتلاشى في المياه، أعرف تحت المياه، وسط دوامات المياه سترنّ ضحكتها..." (الرواية ٣٠٨).

ينهض الحوض بدور الاستعارة الكبرى التي تحوي كل النظام الاستعاري في هذا النص ولغته، ويتجلى ذلك في تحول الكتابة إلى تداعيات تؤولها وتشقق الكلام منها ففي قوله مثلاً: "كل الذي تحتاجه حقيبتك وكمبيوترك وشهوتك المتقدة... ففي الحوض متسع للشهوات" (الرواية ٣١١)، يتضح أن فعل الكتابة فعل شهوة لا تختلف عن فتنة مياه الحوض وأن اللعب في المياه وتركها تغمر كل الجسد وتسربله شبيه بحال انسياب القريحة تكشف العالم الخبيء البعيد وتفتح مغالق الدهاليز المظلمة، وأن اللغة هي لغة حفر تحاول أن تحاصر هذا المكثف المجهول وتجلو شيئاً منه.

يقوم كل ما سلف ذكره دليلا على أهمية العالم الباطني في هذه الرواية وقيمته بالنسبة إلى برامج السرد، فهو يفتح على عالم داخلي وموضوع مرغوب فيه ومخيف في نفس الوقت، ولكن تجربة اللعب مع العوالم الغامضة الخفية والجرأة على النبش في الممنوع تحيل كلها على التجاور بين عالم الشهوة بمعنى النزوع الذاتي وعالم الصمت بمعنى ترويض الشهوة وتجاهل نداءاتها وتجنّب الخوض في الغائب المقموع، لذلك لا نرى فرقا بين القصة التي تتحدّث عن النساء وتجليات الحلم وتجربة الحوض والقصة التي تتحدّث عن السياسة والمغتربين العائدين واندحار الثوار، ثوار الجبل أو الثوار من حاملي الراية الحمراء، نسيج واحد وجهه الظاهر هو قصص النساء وميوعة المياه الغامضة، وباطنه هو السجل السياسي بما فيه من مهابة وعنف. وجهان لعملة واحدة، الحوض هو موضعها وأصلها ومصب شهوتها السائلة. ينسق النظام الاستيهامي نظام عرض الأحداث فتطفو الصور من الماضي والحاضر تماما مثلما تطفو الصور التي اختزنها اللاوعي عن الماء والحوريات، وتبدو شهوة الماء والمرأة بديلا رمزيا وتمثلا لاواعيا لشهوة الحرب والنصر والسباحة في مياه السياسة.

قاع الحوض: المخيف والمطمع/ الملف السياسي:

يحدّث هذا النص عن التاريخ ويتحدّث به، لكن المقصد ليس تضمين الماضي في شكل مقاطع نصية، أو انعطاف مسار السرد في نوع من الإغراب وكسر النسقية، فالمقصد هو السياسة فلسفة ووعيا وتجربة، فالتاريخي يحضر بوصفه مقدّمة للسياسي.

يروى التاريخ في هذه الرواية أحيانا بشكل غفل دون تصريح بالسياق الزمني، كما لو كان فصلا من كتاب مجهول، أوسفرا من دفاتر صفراء، ففي استعراض تاريخ "الملك دستم" نلمس التعلق بالقصة من حيث هي، تعلّقا ربما يعود إلى ما في نبرة القص الخيالي القديم من فتنة تتجلى واضحة لنا من خلال اشتمال هذه القصة التي افتتحت الفصل الرابع من الرواية على كل الوظائف النمطية التي اعتدنا أن نجدها في هذا النوع من القص، في محاولة من الراوي إحداث نوع من الإيهام بالتاريخية أو خلق لبوس "التخييل التاريخي" ومن مثل ذلك القول إنّ: "مملكة آل دستم دامت سبعمائة عام، توالى على حكمها سبعون ملكا..." (الرواية ١٧٧)، في تلميح إلى رمزية الرقم سبعة وقوله: "إنّ الملك تمكّن من حمل نصف ثروته فقط وجمع من حاشيته ما قدّر بنحو ثلاثة آلاف رجل وامرأة"، ولا يخفى ما فيها من تلميح إلى وظيفة من الوظائف المعروفة في السرد القديم والمتمثلة في تغريبة الأمم و"ثيمة" الرحلة، وحمل ما أمكن من الرجال والمال لإنشاء مملكة جديدة، أو قوله: "إنّ الملك لم يجد وسيلة للتصرف في كنوزه العظيمة ومقايضتها بالسفن أو السلاح فبقيت مطمورة تحت الأرض في قلعة حكمه على مساحة قطرها

خمسون مترا حتى مات..." (الرواية ١٧٧)، وهو كذلك يستعيد ثيمة أساسية في قصص المالك، وهي ثيمة الكنز المخبأ، سواء كان كنزاً حقيقياً أم مجازياً، فالكنز من لوازم المملكة ودفنه في مكان غير معلوم ضرورة لا تحقق الغموض اللازم لصورة المملكة في متخيل المؤرخ والسارد فحسب، بل يتحقق بها رأس مالها الرمزي المثبت في الذهنيات التي آمنت بها واعتنقت مذهبها، وهو ما ينسجم مع ما ذكر في القصة من تفاصيل حول مآلها القاتم، وتناحر الأبناء على الحكم وذهاب ريحهم واندثار ملكهم في مسار يتقاطع مع المسار النمطي لتاريخ الأمم الذي كرّسته جل المؤلفات التاريخية. تصوّر هذه القصة بوضوح نمطية دورة التاريخ وأن الأمم تعرف مصائر متشابهة وسواء كانت الأمة الدستمية حقيقة أم اختلاقا فهي في ما جاء من أخبار أيامها، قد رسمت بوضوح تصوّراً للتاريخ وللوعي به قائماً على الإيمان بالتعاقب والتغيّر، وأن الآتي قد يحمل في طياته مصيراً مؤلماً، علما أنّ كل اكتمال وحسن منذر بزوال، وأنّ في لزوم الجماعة والإجماع ونبذ الفرقة ما يكون به دوام الملك وفي غيابه زوال الملك.

يأتي استعراض ماضي أيام الملك "دستم" مغلفاً بشعرية عالية لم تكتف بتوظيف جل الوظائف السردية النمطية المألوفة في قص أخبار الملوك، فتجاوزتها إلى نوع من الربط بين الماضي والحاضر، وإيجاد خيط وجداني ينظم راهن جيل ما مع سجلات رمزية يختلط فيها التاريخي بالمتخيّل والأحلام الجمعية حيث تقبع في مكان ما من هذا العالم السحري صورة مملكة شامخة وملك مهيب أو قصة غدر الأخ بأخيه (الرواية ١٧٩)، فيكون في ذلك كله ما يفسّر نشوء "السكيكرة" من أكواخ بعيدة ضاربة في تاريخ المنطقة ومضمخة بعبق مرحلة شبه حلمية جماعها التاريخ الدستمي وما فيه من مواقف وحوادث ولحظات ناصعة. لقد استنجد المتحدث في الفصل الرابع بضمير الغائب، بكل هذا الماضي القادم من الزمن الغابر ليسبغ على المكان مسحة أصيلة من ماض أثيل فيه ما فيه من وجع وحنين.

يحضر التاريخ في مواضع متفرقة من الرواية، فيرد بصورته المباشرة إحالة على فترة زمنية محددة وبصورته غير المباشرة في شكل تلميح إلى زمن مفتوح لا يمكن تحديده بدقة وبتفاصيل تقترب من الكليشيهات التاريخية، فترتدّ بزمن الرواية وأحداثها من سرد الحاضر إلى زمن اللامتناهي، ومن مرجعية واقعية راهنة إلى مرجعية أدبية جامعة. فما نلاحظه من خلال الانعطاف في نسق النص من الحديث عن هموم نخبة مثقفة مثلها "سالم مطر" و"ليلى سليمان" والآخرون إلى الحديث مرة عن الملك دستم، ومرة عن "الأمير الباهي"، ومرة عن الحضور الطيفي لهذا الأمير الذي يسير وخيط الماء الأصفر يسير خلفه، هو الرغبة في جعل العوالم متراكبة وحمل الماضي على الحاضر وكأن الأزمنة متشابهة والتاريخ يعيد نفسه. يتوسل النص "صور المشترك التاريخي"، ويعرضها في شكل مقاطع تتخلل نسق السرد الأصلي فتجيء كما لو كانت خطابا ثانيا يندسّ داخل الخطاب الأصلي ويلتحم به، كأنه منه وليس ذلك لعبة سردية بقدر ما هو تعلّق بهذه الصور التي ترسخ في الذاكرتين الذاكرة الحلمية والذاكرة الإبداعية كالوشم، تذكّر المبدع بالمراجع الأصلية للإبداع، وتعرض ما تشكّل منه مجازا صالحا لطرح قضايا السياسة. يحضر التاريخ غالبا ليشكّل حاضنة مجازية لما يلمح إليه من قضايا السياسة ومن مواقف تستعين بأشكال التمثيل الرمزي بما فيها من بلاغة ورشاقة في التعامل مع المعنى وتوسيع مجال الفهم والتأويل.

لعلّ متخيّل الحكاية يسعف الراوي في كل مرة بالمراجع التي تؤكد نمطية دورة التاريخ، الدورة الطبيعية التي تعرفها كل الحضارات والأمم، وهذا ما يفسّر ميل الرواية إلى عدم تعيين الفترات التي يجري الحديث عنها أحيانا، وإدراج تلك الإلماحات الخاطفة إلى ماض قصصي أو تاريخي في نسق السرد دون تمهيد، تماما مثل الحضور الطيفي للأمير "الباهي"، ممّا يدلّ على نوع من الارتماء في حضن الحكاية، أو في حضن التاريخ للإفلات من حاضر مؤرق ربما، أو لعجز الحكّاء عن مقاومة ما للقصة من سحر وتملّك وجاذبية.

إنّ تكرار قوله "الحكاية أكبر من أن تروى" ببدائل متعددة في مواضع مختلفة من مثل قوله: "الزمان نفسه لم يعد يتذكّر" (الرواية ١٩٣)، وقوله بعد استعراض قصة الملك دستم: "هل أعجبتك القصة؟" (الرواية ١٨٠)، وقوله: "احك حكايتك" (الرواية ٤١) يدل بوضوح على أنّ الهمّة متعلقة بالحكاية وبلحظة الحكي، بوصفها تسجيلاً وتثبيتاً وتيها في الكون السحري، الذي تأخذه إليه الذكرى، وما القفز بين أزمان مختلفة وصور مثل الأشباه والنظائر للملك، أو الحاكم الذي يكون مرة "الأمير الباهي"، ومرة "خليفة بن سلطان القشعمي"، ومرة غيرهما إلا نوع من الرغبة في الإمساك باللحظة المتفلّتة الضائعة واستعادتها بما فيها من عنف وعنفوان معا، لحظة مرقت من خط الزمن، وهربت وبقي وهجها يعذّب وعي المتحدث بها واللاهج بأثرها فيه. ولاشك في أن استعراض مراحل زمنية متنوعة والحديث عن السلالات التي حكمت وأبرز رجالها ينطوي على رغبة في استخراج السمات العامة للحاكم واستقراء الحوادث واللحظات التي بقيت مثل الخطوط الغائرة في الذاكرة لا تمحى ولا تندثر. ونجد داخل هذه السمات العامة صورة تكشف عن اهتراء المنظومة الحُكمية واستسلام الشعوب لطاعة شخصيات سياسية ضعيفة أنهكها طمعها وعجزها عن كبح جماح الشهوة للنساء والاستبداد، أو أنهكها المرض والتاريخ المأسوي لأسرة غارقة في أوهام العظمة. فالأمير المفدى لا يستنكف من أن يختار فتاة من عامة الشعب ليقترن بها ويمنحها الشرف الأميري وإن كانت "تصغره بخمسة وعشرين عاماً"، لكنه يوم أدخلت عليه "انقض عليها وفتك بها كما لم يفتك بأي من زوجاته الثماني السابقات، مزقها بضربات عنيفة ضارباً جسدها بمخالب الشهوة والثأر معاً... عندما أدخلت عليه كان يقف في الهواء لأن الويسكي أنبت له جناحين، وكانت سحابة من الزغاريد والرصاص تملأ الفضاء في باحة القصر، أمسكها من ساعدها الأيسر، وقادها إلى مقدمة السرير نفسه الذي شهد تمزق ثماني بكارات في السنوات الخمس والعشرين الماضية، ورفع الغشاء الأبيض عن وجهها العاجي منكساً إلى الأسفل، وقبل أن يعصف بها همس بصوت ملتهب "أهلا بك في بيتك يا بنت البوارق" (الرواية ٢٦٥). ويتضح من خلال ما يتلو من وصف ملابسات الزواج أنّ الأمر كله كان ثأراً دفيناً

وفرصة للتشفي بإخراج الأحقاد القديمة التي كانت للأمير المفدى ضد قبيلة "ليلى" الفتاة ذات العينين النجلاوين التي لم تعد تذكر من تجربتها الدامية تلك سوى مشهد دخول الأمير قاعة الدرس وهي تستعدّ لإلقاء قصيدة "قطري بن الفجاءة". ولا يخفى ما في هذه الصورة من إذكاء التقابل بين وداعة "ليلى" ورقتها وضراوة المفترس، الذي استعيرت له صورة الجارح ذي الأجنحة والمخالب القوية رغبة في تقديم "السلطة السياسية" في الشكل النمطي، الذي اعتادت المصادر القديمة أن تقدمها فيه والتعبير عنها ضمن المراجع الرمزية والثقافية التي عنها رشحت جملة من التمثلات والرموز والثيمات، من بينها هذه الصورة المركزية التي تصوّر الحاكم في شكل المستبد شديد الشهوة للنساء وبالغ النكاية بأعدائه. ولكن دلالات القصة أبعد من أن تتعلق بمجرد تلميح واضح لكيفية تمثّل "الحاكم"، فهي تشير على نحو صريح إلى طبيعة تعامل الأمير المفدى مع قبيلة "البوارق" القائم على رغبة في الامتهان والإذلال، ولما كانت شهوة الانتقام والحماسة الدموية هي التي تحرك هذا السياسي فضلا عن الذاكرة التاريخية المتيقظة التي لم تنس ماضي "البوارق" ولا عمة "ليلى" التي رفضت في الماضي الاقتران به، فإنّ ردة الفعل تغدو نوعا من التشفي وعلامة على برنامج سياسي مضمونه العسف خاصة مع المعارضة من حاكم لا يملك من هيبة الحكم سوى صورة تحاكي زهو الديك (الرواية ٢١٧)، أو ضراوة الطير الجارح.

ولاشك أن ما نلاحظه في النص من اشتغال رمزي على الصور النمطية، وقفز من مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى يشير بوضوح إلى أن الشخصيات السياسية الواردة في الرواية تغدو مجرد بدائل أو تنويعات على أصل واحد يرد كل مرة في صورة، مرة في صورة الطيف الذي يتجنن وقت اكتمال القمر ويتحول مرة إلى حصان يرفس ومرة إلى ديك ومرة "يخرّ أصواتا غريبة ويكون على الدوام متبوعا بخيط مياهه الصفراء" (الرواية ٢١٧)، ومرة في هيئة الدموي ذي التحالفات المشبوهة، أو حاكم عسكري "يحكم البلاد بهاتف محمول من على حواف أحواض الشهوات" (الرواية ٢٢٩)، وكلها نماذج موغلة في السلبية تؤكّد ما ذهبنا إليه سابقاً من أن التوسل بالمتخيل التاريخي والاشتغال على أسلوب الاستقطاع لومضات من الماضي السياسي في لحظاته الأكثر عنفا ودلالة، يعمل على تسطير موقف من يشهد التاريخ على فساد السياسة، ويحفر في الوجع العميق الذي شقي به وعيه من خلال خطاب تتناوب فيه السخرية والترميز في استثارة لمواقف بعينها لا تمتنع النفس حيالها من التصريح المباشر بلهجة الإدانة والمحاكمة.

ليس التاريخ مطلباً في ذاته، فهو فقط وهج الماضي يستدعي في النفس محطات تاريخية مهمة غلّفها الصمت، وسوّى نتوءاتها لكنها بقيت في وعي هذا النص الروائي، وعبر ذاكرة شخصياته التائهة بين وسم ورسم، وسم للسيد الحاكم في كل زمن وكل مرحلة ورسم له، أيقونة تستوطن الذاكرة بصورة مثل الطيف يحضر حتى في الغياب ويخترق الحجب ويتحدى الموت (الرواية ١٤٣). ولعل الصمت تجاه هذه المحطات التاريخية، التي هي في الحقيقة ذاكرة الوجع، هو الذي حدا بالنص إلى الارتماء في حضن التخييل التاريخي واعتماد "صورولوجيا" خاصة قائمة على توظيف رموز حيوانية كثيرة فيها الطيور وفيها التيوس وفيها الجوارح والجياد وفيها الحضور الطيفي والمخايلي الشبيه بتهويمات الحلم، يخيّل بواسطتها للموقف الراهن من كل التراكمات التاريخية ويكشف عن المنزع السياسي في الرواية. ليست الانقطاعات في نسق السرد ضربا من التجريب غرضه كسر النسقية وإحلال قيمة البعثرة والفوضوية محل النظام، إنه نظام طبيعي للذاكرة التي توزعت بين أعوان للسرد كثر، الذاكرة التي بدت في هذه الرواية مأهولة إلى أبعد الحدود فائضة بما فيها وتدخلت في ترتيب أحداث القصة من خلال استبطان الملف السياسي.

يتنامى السرد في هذه الرواية من مسارب ضاربة في الوعي الصادر عن الجهة المتكلمة بالقصة، وعي لبوسه سياسي ولونه وجداني تائه في الحلمية ورخاوة الصور التي تطرّز الماضي أيقونات وأشكالا ووشما لا يمحى. ويمكن أن نجد ما يدعم هذه الوجهة في التأويل من خلال ملاحظة وجه آخر لعرض ما أسميناه بـ "الملف السياسي"، وهو وجه ظاهر ومباشر إلى أبعد الحدود يختلف في نظامه وخطابه عما عمد إليه الخطاب السابق من جهد تخييلي وتوظيف لما في المتخيّل التاريخي من إنشائية وكثافة. تتجلى معالم الخطاب الثاني في الحوارات التي طرفاها كل من "سالم مطر" و "مبارك حمدان" أو غيره، لكن الأول يبدو طرفاً ثابتاً في كل أشكال الجدال التي نشطت بعد تأسيس الدولة الحديثة وانخراط بعض العائدين إلى أرض الوطن بعد رحلات التعلّم والانتظار، في محاولة التقييم والاستقصاء لوضع بلدهم زادهم في ذلك أحلام الماضي والرغبة في التغيير والإيمان الراسخ بمبادئهم.

ويجري في هذا الإطار توظيف ثيمة "انكسار الحلم" التي نسجل حضورها متواتراً في النصوص الروائية التي تحدّث عن عودة الأبناء إلى مواطنهم معبئين بالحلم متحفزين للعمل فيجدون واقعا يسفه أحلامهم وخواء ينهش أرواحهم وعيونا تقابلهم بالحذر والإقصاء والإنكار.

تبدو المواجهة قاسية بين "سالم مطر" الذي اختار البقاء على المبادئ التي آمن بها قبل السفر وحتى بعد موت "ليلى" الفاجع لكنه اكتسب نظرة موضوعية، و"مبارك حمدان" الذي رفض أن يستسلم للأيام تسوقه، واكتسب نظرة أكثر عدائية، وترك الماء في حوض شهواته يؤجج ثورته المستعرة.

ويمكن أن نستشف بعض ملامح السجال الذي كان بين هاتين الشخصيتين من خلال المحاورات التي شغلت حيزا مهمّا من فصول الرواية، ومنها ننتخب هذا الجواب من "سالم مطر": "صديقي العزيز مبارك، لا أفهم انزعاجك من قولي إن الأمور تبدو على ما يرام والبلاد تمضي حثيثاً في طريق التقدّم. أنت قلت المشكلات في كل مكان وقلت الناس هنا استرخت وترضى بما يقدّم لها فما سر انزعاجك... لم نعد لا هنا ولا هناك، العالم تغيّر مرة واحدة وإلى الأبد، أربعون عاما غيرت كل شيء...، حتى الحجارة لم تعد على حالها. الحلم كان كبيراً حلمك وحلمي وحلم ليلى وسعاد وفاطمة عبد اللطيف ومحمد جمعة وفؤاد سليم وحلم الكثيرين. ثمة من مات وثمة من دفن حيا وثمة من قضى سنوات طويلة في السجن

وهناك من قضى سنوات عمره حتى مات وهو يستمع إلى نشرات الأخبار لعل حياة توهب...، لكن في المقابل الذي تحقق ليس قليلا، لعلك لا تشعر به، لأنك تعيش داخل الدائرة، أنا أراه، أستطيع أن أقدر تحولاته، صعوده وهبوطه أكثر منك. زرت اليوم مسقط، المدينة تلمع يا أخي كأنها غسلت بالماء والصابون... البلاد خرجت من زمن ودخلت زمنا آخر مختلفا أليس كذلك؟ ومع ذلك أتفهم حالة الرفض المزمن التي يعيشها من هم مثلك، يعيشون داخل الدائرة، وليس بمقدورهم تقدير سرعة دورانها. ليلى كانت مثلك كانت ترى أن هذه البلاد لن تذهب إلى مكان... العالم على رقعة واحدة، ويخوض مباراة واحدة يسعى إلى اقتسام الربح عوضا عن اقتسام الخسارة، الواقع يقول هذا، دعنا من التاريخ، التاريخ صناعة بشرية، كل يقرأ التاريخ بالطريقة التي تناسبه... ستقول الناس مستبعدون من المشاركة، ستقول لا يوجد دستور حقيقي، لا توجد حكومة ينتخبها الناس ولا برلمان يسائل الحكومة... ولا صحافة حرة تراقب وتفضح. ستقول القضاء غير مستقل ستقول الوجوه نفسها تدير البلاد من مليون سنة كل هذا صحيح... باستثنائك أنت يا مبارك وقلة من المهتمين بهذه القضايا، هل يطالب الناس، عامة الناس... بالمشاركة في الحكم؟ هل يطالبون بدستور وبرلمان وصحافة حرة وقضاء مستقل؟ أظن أن الناس... مشغولون بلقمة العيش أكثر" (الرواية ١٦٣-١٦٦).

يكشف هذا الشاهد عن تعامل مع التاريخ والواقع يقوم على التدبّر والاستقصاء، فخطاب "سالم مطر" يستحضر الرأي المخالف له ويحاججه يقلّب القول ووجهات النظر بمختلف تقلباتها الممكنة، لكن أهم ما ننتهي إليه من كل هذا هو أن للحوض قاعاً واحداً يمدّ المياه بلونها وطعمها ودرجة حرارتها ومكوناتها وهذا القاع هو الذي يحوي النواة التي عنها تفتقت كل أجزاء الرواية، وهو هذا الحلم الذي أجهض مبكراً وبقي حسرة في نفوس أصحابه لم يترك لهم باباً للسلوّ فينسوا، ولم يصلح زمنه فتأتي سبل تحققه ولو بمقدار. ليس الحلم فقط حكماً ديموقراطياً يسوي بين الناس، ويجد فيه المحرومون الذين أقصاهم التاريخ القديم ورواسب دولة الإمامة أو المقاتلون خلف الراية الحمراء مكاناً لهم ورخاء اقتصادياً وازدهاراً وعدالة، إنما الحلم حب ونقاء ونصاعة وعود إلى صفو الزمان الذي تكدّر كما تكدّر "سالم" بموت "ليلى" وفشلها في معركتها ضد المرض. لن يعيد الزمن "ليلى" ولن تكتمل الرواية التي شرعت في كتابتها لأنها بالأصل مبتورة وناقصة، كما أنه لن يرطب قلب "ليلى" الأخرى "بنت البوارق" التي افترسها الأمير واغتال براءتها دون تمهيد لنواياه الغاشمة. الحوادث والصور كلها بدائل لفكرة واحدة، فالوضع الأليم الذي غصّت بها "ليلى" في الماضي تغصّ به "ليلى" أخرى وانكسار حلم الجيل الذي يمثله "مبارك حمدان" و"سالم مطر" لا يختلف عن انكسار حلم "زعيمة" في الزواج من شيخ قبيلة، وفي رؤية ثورة الجبل تنتصر والبلد يتوحد تحت رايتها.

تتعاقب الأجيال لكن منطق التاريخ واحد، والاختلاف فقط في ردود الأفعال تجاه انكسار الحلم والكيفية التي يعيش بها كل جيل عذاب الفراغ، وإفراغ الروح من تطلعاتها ومن الشوق الذي كان يسكنها. ولعل الرواية تفيدنا في هذا السياق من خلال التفاتة ميتاسردية بالغة الترميز بأن تردنا في كل مرة إلى جنس من أجناس الشهوة، ونعني به شهوة الكتابة التي تبقى أفقاً معطاء وفياً بعيداً عن الخذلان لكل من رام أن يعالج تراكمات الماضي وسيف الاستحالة الذي يضرب الحلم فيقصفه. حوض الكتابة يتعهّد الشهوة كل مرة بما يحيي نسغ الحياة فيها، ويتحدى الملل والمرض والكدر (الرواية ٣٠٩-٣١١).

يبين "سالم مطر" من خلال مداخلته المطولة موقفه من أوهام النخبة المثقفة التي تعلقت بالنضال تحت مسمى شعارات أكثر مما تعلقت بقراءة الوضع بشكل موضوعي، لكن الحدث الذي بقي حاضرا غائبا تلوكه كل الفصول تقريبا وتشترك فيه كل الأجيال، جيل "زعيمة"، وربما الجيل السابق لها، وجيل "مبارك حمدان" هو ما حدث من تحالف ضد مشروع دولة الإمامة وتراجع الإمام وجيشه وهزيمتهم وتشتت الناس الذين كانوا حوله. يبدو الوعي العميق المتحكم في إنتاج أطراف القصة متشبثا أساسا بلحظة تاريخية محددة تتعاود بين ثنايا السرد في مواضع معينة، كأنها استقراء للحاضر الذي أنبتها، والماضي البعيد الذي أسهم بتراكمه في إنتاجها، تُجرّد من الفواعل التاريخيين الذين كانوا مسؤولين عنها فواعل في جسد السرد، وتصطنع من الأدب مادة ممكنة تسائل من خلالها التاريخ وتحاول فهمه. يتحدّث "سالم مطر" في نوبات التيه التي انتابته بعد موت "ليلى" عن الكتابة وخياراتها، فيجد أنّ "الحكاية الوحيدة التي في رأسي عن المطر الذي كان يضرب الجبل فتتطاير الكائنات والأشياء... والطائرات، طائرات الإنجليز التي كانت تقصف الجبل فترجّه وتنشر الرعب والموت على سفوحه. هل أكتب عن المطر وعن الجبل وعن ليل الجبل وعن فجر الجبل وقهوة الجبل وجامع الإمام؟ هل أكتب عن الحرب وطائرات الإنجليز؟ لكن لماذا المطر والجبل والحرب والطائرات؟ هذه حكاية من الماضي" (الرواية ٣٠٩).

إن تكرار هذا الحدث التاريخي من زوايا متعدّدة وعلى ألسنة رواة مختلفين، مرة على لسان "زعيمة"، ومرة من وجهة نظر "سالم مطر" أو "ليلى" يكشف عن تحوّله من صفة الحدث التاريخي إلى صفة البؤرة النفسية والسردية التي يفضي تناولها سرديا داخل ثوب هذه الرواية إلى ما يشبه "الأسطرة" لأحداث التاريخ وتحويلها إلى أيقونات أو جيوب تخييلية يمتح منها مراجع لرسم الملامح غير المادية لبعض الشخصيات، والملامح المادية لبعض الأماكن والمعالم والمناطق ما به يولّد مادة التاريخ، ويفرغ منها مكوّناً غنائياً وشعرياً يضفي على النص طابعاً خاصاً مراوغاً وصريحاً في ذات الآن. فالماضي الذي نجده يسمى في هذه الرواية بـ "حقل الألغام" لهو علامة واضحة على ما أسميناه باللامفكر فيه، وهذه الطريقة في تسريد التاريخ بالرواية هو نوع من اللعب الذي يطمح إلى خلق ما يشبه الألغاز في مجال يتداخل فيه القابل للتفكير بضديده. يلتقي هذا الجمع كله عند معنى واحد هو حب الوطن والتعلّق الشديد به، بماضيه وبحاضره وكل التفاصيل فيه، حتى النشاز والظلم والعنف كلها تغدو مظاهر جميلة في مخيّلة هذا الراوي الذي بدا في مستهلّ الرواية قلقا يعبث به الخواء ويستبدّ به الفراغ واللامعنى.

إنّ الحديث عن اللامعنى هو في حدّ ذاته بحث عن المعنى، والتعلّق بالبحث عن المعنى هو تعرّض لمواضع الفراغ في المعنى والخلل أو استحالة ترتيب المعنى داخل نظام، ولذلك يندرج بحث المتحدث في الفصول الأولى للرواية بضمير المتكلم عن معنى لحياته في سياق الخوف من الفراغ الرمزي، ومن جفاف المنابع أو ابتذالها والتعامل معها باستخفاف.

خاتمة:

يكشف التعامل مع نص هذه الرواية عن منزع يوجه القراءة نحو تدبّر النشاط الرمزي للتخييل السردي، ودراسة العوالم الموازية للواقع التي يقترحها النص. يسيح التأويل في ثنايا السرد متأملا مقاطع حلمية أو مقاطع تاريخية أو مقاطع مستجلبة من عوالم قصية فيها من الرموز والمتخيل الجمعي قدر كبير، ولذلك كان استخراج الجيوب الاستعارية الكبرى والبحث في تفرّعاتها ومتعلقاتها مفيدا في فهم شيء من اللغة الروائية في "حوض الشهوات" ونظم ما بدا منفرطاً من عقدها. ولا نروم في هذا البحث حصر النتائج التي تصنّف الرواية ضمن تيار الوعي أو القص النفسي أو غير هذا من التصنيفات التي تأخذ في الاعتبار نشاط المتخيل واللاوعي الفردي أو الجمعي في عملية الكتابة؛ إذ تبقى المقاربات مفاتيح للتحليل والسبر وليست تصحيحاً للمسار، أو إعادة ترتيب للسياق الذي ينتظم النص. ولعل مزية هذا المدخل في القراءة لا تقف عند حدود مجازية السرد ومكوناتها، بل تتعدى ذلك لتمكننا من تلمّس بعض مظاهر "السردية العمانية"، بما فيها من مشترك نصي أو رمزي يتدبّر جزءا من المراجع المتعددة التي يمتح منها المبدع، فالالتفات إلى تاريخ النساء وتوظيف الثيمات البحرية أو المائية من إشارات إلى السيل أو الأمطار، كلّها ثيمات تتكرّر بأشكال مختلفة في النصوص الروائية العمانية، مما يدل على قيمة المرجع المحلي في تشكيل الدوافع الأولى للإبداع، حيث يكون السؤال الأساسي فيه هو كيفية السلوك داخل هذه الدوافع لصياغة نص جديد.

الهوامش

١- تنسب الأبيات إلى أبي نواس وتنسب إلى غيره من الشعراء، لا نجدها في طبعة ديوان أبي نواس في تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (ط دار الكتاب العربي- بيروت ١٩٨٤) ونجدها في الديوان الذي حققه فاجنر وتثبتها له طبعتا دار بيروت ١٩٨٧ ودار صادر ٢٠٠١.

المصادر

اليحيائي، محمد، (٢٠١٤)، حوض الشهوات، دار الانتشار، بيروت.

المراجع

ديوان أبي نواس، (٢٠٠١)، ط دار صادر، بيروت.

ديوان أبي نواس، (١٩٧٨)، دار بيروت، بيروت.

فاجنر إيفالد وشولر غريغور، (٢٠٠١)، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، دار الكتاب العربي برلين، بيروت، ط٢.

القوابعة، سليمان، (١٩٩٤)، حوض الموت، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان.

الغزالي، أحمد عبد المجيد، (١٩٨٤)، ديوان أبي نواس، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

القاضي محمد (وآخرون)، معجم السرديات، (٢٠١٠)، الرابطة العربية للناشرين المستقلين، تونس- بيروت.

المراجع الأجنبية

Bakhtine,Mikhail, (1978), esthetique et theorie du roman, Gallimard.

Boisseuil Didier., (2002), Espaces et pratiques du bain au MoyenÂge. In: Médiévales, n°43,. Le bain: espaces et pratiques. doi: 10.3406/medi.2002.1553 http://www.persee.fr/doc/medi_07512002_2708-_num_21_43_1553 Document généré le 16 / 2015 /10.

Charpentier Gérard,. (1992), Les petits bains proto-byzantins de la Syrie du Nord: A propos de F. Yégul, Baths and bathing in classical Antiquity,. In: Topoi, volume 51995 ,1/ http://www.persee.fr/doc/topoi_11611995_9473-_num_5_1_1564Document généré le 01 / 2016 / 02 .

Chevalier Jean ,Cheerbrant Alain , (1982), dictionnaire des symboles , ed Robert Laffont/Jupiter .

Freud Sigmund, (2012), L`inquietant familier ,ed Payot, Paris.

Genette Gerard, (1987), Seuils, ed Seuils , Paris.

James Raoul , Daniele , Alexandre Claude,(2002), dans l`eau , sous l`eau , le monde aquatique au moyen age, presses de l`universite Paris Sorbonne.

Jung Carl Gustav, (1997), les types psychologiques ,ed Georg, Jeneve.

Malkin Irad., (2001), The Odyssey and the Nymphs. In:

Gaia: revue interdisciplinaire sur la GrèceArchaïque 5,. Doi10.3406/gaia.2001.1359 http://www.persee.fr/doc/gaia_1287 -3349_2001_num_5_1_1359 Document généré le 22 / 2016 / 03.

Mauron Charles , (1963), des metaphors obsedantes au mythe personnel: introduction a la psycho critique , ed Jose Corti

Merigot Bernard , L'Inquiétante Étrangeté. Note surl'Unheimliche. In: Littérature, n°8, (1972). doi: 10.3406/litt.1972.1060 http://www.persee.fr/doc/litt_00471972_4800-_num_8_4_1060 Document généré 252015/09/

Ocsovai,Dora, (2012) , le motif de l`eau dans l`esthetique du 18eme siècle (literature et peinture) universite Eotvos Lorand, Budapest

Ocsovai,Dora, (2014), traduire la parole de l`eau:le vocabulaire aquatique des texts litteraires dans la seconde moitie des lumieres , in « TransfertNecMergitur» , Jate press ,Sezeged

Passeron Jean-Claude, (2009), « La peur de l'impensable» «dans l'histoire des sciences», Revue européenne des sciences sociales ,XXXVIII-119 | 2000, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 11 octobre 2012. URL: http:// ress.revues.org/666 ; DOI : 10.4000/ress.666 Éditeur: Librairie Droz http://ress.revues.org http://www.revues.org.

Ricoeur ,Paul ,(1995), histoire et verite ,ed Seuils ,Paris.