المدارات والسيناريوات التناصية في الرواية السعودية

رواية فسوق لعبده خال أنموذجا

د. منى محمد عبد الخالق الغامدي

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك بقسم اللغة العربية، كلية اللغات والترجمة، جامعة جدة السعودية.

mmalgamdi@uj.edu.sa

المستخلص:

تناول البحث رواية فسوق لعبده خال بوصفها من الروايات الاجتماعية التي ناقشت الأنساق الثقافية المخزونة في لاوعي المجتمع السعودي حول موضوعة المرأة. وقد اعتمدنا في تحليل هذه الأنساق والوصول للبنية العميقة للرواية على ما قدمته لنا سيمياء الثقافة من مفاهيم وأدوات إجرائية ممثلة في أطروحة إيكو التي زاوج فيها بين سيمياء بيرس وغريماس من جهة، وعلم التداولية والتأويل من جهة أخرى. وقد انطلقنا من مفهومي المدار والسيناريوات ودورهما في بناء السرد وتوجيه القراءة، اللذين استطعنا من خلالهما الكشف عن بنيتي التضاد والتماثل في الرواية. وانتهى البحث إلى أن السارد انطلق في بناء الأحداث والشخوص وفقا لمدار الفسوق بوصفه مدارا أساسيا نهض به العنوان، بيد أنه في المتن الروائي جعل السرد متنازعا بين مدارين هما الفسوق والطهارة، وانتهت الأحداث إلى تغليب مدار الطهر على عكس ما يشي به عنوان الرواية. وقد توصل البحث أيضا -بناء على عمل إيكو المفتوح-إلى ابتكار مصطلحين هما: السيناريوات الناظمة والمتداخلة، بوصف الأولى استراتيجية يلجأ إليها الكاتب لتنظيم المسرودات المتناثرة، والثانية لتفريع المدارات وتعقيد السرد وخلق متاهات تأويلية.

الكلمات المفتاحية: سيناريو-مدار-أمبرتو إيكو–سيميائية.

مقدمة:

تنتمي رواية فسوق[1] إلى الروايات الاجتماعية ذات الجرأة العالية في تناولها موضوعات غاية في الحساسية، كموضوع التطرف الديني وفساد رجال الشرطة، والعنف النفسي والجسدي ضد المرأة. وتحكى الرواية سيرة هروب فتاة تدعى جليلة مع عشيقها، إذ رفضوا أهلها تزويجها به لانتمائه العرقي لغير السعودية، بالرغم من امتلاكه للجنسية السعودية نشأة ومولدا. وتبدأ في مواعدته سرا، وتموت فجأة دون سبب في فراشها. وبعد دفنها وتشييع جثتها، يعود والدها إلى زيارتها لحزنه الشديد على فراقها، ويكتشف هناك أمر اختفاء جثتها. ويتحول من الحزن والجزع الشديد لفقدها إلى الغضب الشديد لافتعالها قصة الموت كما يعتقد وهروبها. وهنا يبدأ في استرجاع حادثة مشابهة وقعت له، حين تعلق بفتاة تدعى جليلة أيضا، كان قد أطلق على ابنته اسمها تيمنا بها وحفظا لذكراها. فيستعيد كل ما حدث بينهما من لحظة

[1] هي رواية لعبده محمد علي هادي خال، وهو كاتب سعودي من مواليد إحدى قرى منطقة جازان في (3 أغسطس 1962) تسجيلاً اشتغل بالصحافة منذ عام 1982م. حاصل على بكالوريوس في العلوم السياسية جامعة الملك عبد العزيز، لديه العديد من الروايات، وحاز على العديد من الجوائز، ومن أهمها: الجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" في نسختها العربية لعام 2010 عن روايته "ترمي بشرر". (خال، أبجد، 2022)

مواعدته لها سرا تحت شجرة السدر إلى ذبحها على يد أخيها، وكيف جن هذا الأخير فكان يهذي كل يوم بعبارة: من يوصلني إلى قبرها. إلا أن الأخ نفسه كان قد وقع هو أيضا ضحية خيانة زوجته له. فلا نعلم هل كان الجنون والهذيان بسبب خيانة زوجته أم خطيئة شقيقته.

وبعد اكتشاف محسن الوهيب اختفاء جثة ابنته جليلة من قبرها، يقوم بتبليغ الشرطة، فيبدأ رجال الشرطة في البحث عنها واستجواب كل من له صلة بها، مصورا الكثير من التفاصيل التي تصف طريقة عملهم الساذجة في البحث والتحقيق. وفي نهاية الرواية نكتشف أن حارس المقبرة الذي صودف أنه كان متيما بها منذ طفولته، هو من قام بنبش الجثة من قبرها، والاحتفاظ بها في ثلاجة في منزله القريب من المقبرة، متوهما أنها كانت تبادله الحب في حياتها، ولم تكنْ تكنُّ له في الحقيقة أكثر من مشاعر العطف. (عوض، 2015)

ويستطرد السارد ويبدأ في تفريع السرد وتبطيئه، من خلال الوقوف عند الملفات التي توقف عندها رجال الشرطة، وهي سيرتها في الماضي التي استلزمت أيضا الوقوف على وجهات نظر كل المحيطين بها، والتي تباينت بين إدانتها بالفسوق أو وصفها بالطهر والعفاف، والتعرض لكثير من الأحداث والمشاكل الاجتماعية، والغوص في تفاصيل لا علاقة لها بتنمية مسارات السرد الأساسية. ولم يكن غرض الكاتب من كل هذه المسرودات تمطيط السرد وإبطائه فحسب، بل كان الهدف الأساسي التنقيب في وعي المجتمع الثقافي، ومحاولة الإيهام بالواقع. فلذلك نجد الكثير من المسرودات التاريخية، والعناية بنقل أدق التفاصيل في طرح ومعالجة القضايا الاجتماعية، من خلال انتقاء العبارات الدالة على المجتمع السعودي بصفة خاصة. يقول إيكو: "إن التخييل يعبر عن نفسه من خلال التركيز على الجزئيات التاريخية التي لا يمكن التأكد منها إلا من خلال الكشف عن عمق ذهنيات الشخصية". (إيكو، 2015، صفحة 195) ولذلك نجد أن الكاتب استطاع تجسيد مثل تلك التفاصيل التاريخية والواقعية والخاصة بالمجتمع السعودي في الصراع بين شخصيات روايته، فتسللت إلى القارئ بدون وعي منه.

"ويتم السرد في العمل الذي بين أيدينا على لسان عدة أشخاص تتشابك رواياتهم لتقدم لنا رؤية لانعكاسات السلطة الدينية والعُرْفية على المجتمع، وإن كانت كل تلك الروايات تصب في رواية خالد الضابط الذي انتهى إليه أخيرا ملف التحقيق في تلك القضية". (عوض، 2015) وتدور أحداث الرواية من خلال تنقلات السارد خالد / ضابط الشرطة بين الزمن الماضي والحاضر من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع. وبالرغم من التفاوت الزمني بين ماضي البطل وحاضره، إلا أن الأحداث تكاد تتطابق. فيخفي كل تضاد في الرواية تماثلا خفيا.

لم تعتمد الرواية التضاد على مستوى البنية الزمنية فحسب، وإنما ارتكزت أساسا على هذه التضاد الذي يضمر في داخله تماثلا في تشكيل المدارات، وهوية الشخصيات، والسيناريوات المنجزة، والمحتملة. ويعزى السبب في ذلك إلى التضاد في الرؤية التي انطلق منها السارد في موقفه من المرأة على وجه العموم، ومن جليلة على وجه الخصوص. ولذلك كانت هذه الخاصية التي تميز بها السرد في رواية فسوق من أهم الأسباب التي دعت إلى اختيارها أنموذجا للكشف عن بنية التضاد والتماثل التي تضمرها البنية الثقافية العميقة، وتحليلها سيميائيا. وبما أن إيكو كان قد اصطنع منهجا يرتكز فيه على تحليل هذه البنية الثقافية العميقة في النصوص بطريقة تجمع بين سيميائية بيرس وغريماس وعلم التداولية والتأويل (إيكو، 1996، صفحة 8) ارتأيناه المنهج الأمثل للدراسة. وعلى الرغم من وجود عدد من الدراسات النقدية التي تناولت رواية فسوق والتي عاد البحث إلى بعضها واستفاد منها، إلا أنه بحسب اطلاعي، ووفقا لمحركات البحث الالكترونية العالمية لا توجد أي دراسة سابقة تناولت الرواية طبقا للمنهج السيميائي الثقافي. كما لا

توجد أي دراسة سابقة تناولت مفهوم المدار في علاقته بالسيناريوات وطرق تجليهما في نصوص أدبية عربية حديثة. وهنا تكمن أهمية هذا البحث الذي سيعنى بكيفية اشتغال هذه المفاهيم والأدوات الإجرائية في النص الأدبي واختبارها على نص روائي سعودي بغية الكشف عن بنيته الثقافية العميقة من منظور سيميائيات الثقافة. فقد انصرفت أكثر الدراسات النقدية العربية الحديثة المشتغلة بالسيميائيات إلى سيميائية بيرس وغريماس، وتجاهلت سيميائية إيكو التي جمع فيها خلاصة تجارب السيميائيين قبله، وزاوج فيها بين حقل السيميائيات والتأويلية والتداولية.

وعلى هذا المرتكز المنهجي يمكن صياغة فرضيات البحث وتساؤلاته كالتالي: ما هو المدار الأساسي الذي انطلق منه الكاتب في تأليفه للرواية؟ هل كان مدار الرواية هو الحديث عن الفسق أم الطهر، عن جليلة العشيقة أم جليلة الابنة؟ وما هي السيناريوات التناصية التي استلهمتها الرواية، وهل كان لها دور في تنمية مدارات الرواية وتحديد ردود أفعال الشخصيات تجاه بعضها البعض، وتوجيه القارئ في عملية التأويل وتحديد هوية الممثلين في الرواية وصولا إلى البنية العميقة؟ كل تلك الأسئلة استلزمت منا الرجوع إلى المنهج السيميائي الثقافي عند إيكو والتوقف عند مفهومي المدار والسيناريوات ودورهما في تحليل البنية العميقة لرواية فسوق. وقبل البدء في تحليل مدارات الرواية وسيناريواتها لابد من إيضاح هذين المفهومين وفقا لاستعمالاتهما عند إيكو.

مفهوم المدار:

لا يفرق إيكو بين المدار Topic بوصفه "فرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النصي" (إيكو، 1996، صفحة 116)[1]، والثيمة أو الموضوعة Theme إلا تفريقا سطحيا في كون مصطلح الثيمة يلتبس مع مصطلح الحكاية Fabula، ولذلك يفضل عليه مصطلح المدار. (إيكو، 1996، صفحة 113،24) فإذا كانت الحكاية تمثل مضمون النص وبنيته الدلالية، وتلتقي مع الثيمة في كونها تشكل مضامين النص الأساسية، فإن مفهوم المدار يختلف عنهما في كونه أداة تداولية، "ما وراء نصية، وترسيمة افتراضية يقترحها القارئ". فهو ثيمة، ولكنه مرهون باستنتاجات القارئ وتأويلاته. وفي مزيد من التوضيح يفرق إيكو بينهما في كون تعيين المدارات يساعد بدقة على تصحيح مسارات التأويل. (إيكو، 1996، صفحة 114) بينما يرى عبد اللطيف محفوظ أن الثيمة ترتبط بالنص وقد أنجز، أي بالملفوظ، بينما المدار يرتبط بالمرحلة التي تسبق فعل الإنتاج نفسه، أي بسياق الملفوظ والتلفظ، فهو يتعلق بالأسئلة التي واجهت المؤلف قبل أن يشرع في تأليفه والأغراض التي من أجلها كتب. ولأن عبد اللطيف محفوظ يفضل استخدام مصطلح "مدار" للإشارة إلى أغراض الكاتب التأليفية التي تسبق فعل الإظهار والتجسيد؛ نجده يطلق عليه المدار السياقي" تمييزا له عن مدارات النص والمدارات السردية[2] التي تظهر في النص وقد تجسد وظهر للعيان. ينظر: (محفوظ ع.، 2008، الصفحات 150-152)

[1] ويرى أن القارئ يمكنه تحديد مدارات النص من خلال "تكرار كلمات-مفاتيح"، أو من خلال بعض الجمل في النص تحدد أهم النقاط فيه، أو من خلال تقدم القارئ بفرضية معينة يستدل عليها من النص تكون مسؤولة عن انتظامه وتماسكه. ينظر: (إيكو، 1996، صفحة 117)

[2] يلتقي مصطلح المدارات السردية مع مصطلح "دينامية التشعب" عند عبد اللطيف محفوظ، إذ يقابل بينها وبين مصطلحه في العنوان التالي: "المدارات السردية أو دينامية التشعب"، ويعني بها تفرع السرد إلى مسارات متعددة، أو "تشعب الحكاية إلى مقاطع حكائية لا تكون في كل الأحوال منسجمة فيما بينها". ينظر: (محفوظ ع.، 2008، صفحة 103، 104)

وينبه أيكو أيضا أن مصطلحه "المدار" يختلف عن مصطلح غريماس "التشاكل" أو "النظير" Isotopy، فإذا كان النظير يعني عند غريماس التماسك والانسجام النصي، فإن إيكو يقرر بأن المدارات تعني شيئا آخر، إذ هي ترتبط بمبادرة القارئ وفرضياته. ولكن لا يتحقق التشاكل إلا من خلال تعيين المدارات، فتعيين المدارات وتحديدها بدقة يؤدي إلى تمييز الخصائص الجوهرية والعرضية للممثلين، وبما أن الموسوعة الثقافية التي يرجع إليها القارئ في إسناد هذه الخصائص والسمات أو الدلالات للممثلين في العمل الروائي لا متناهية، فإن المدارات تعينه على تمييز الخصائص التي بحاجة إلى تفعيل من تلك التي لابد أن تبقى مخدرة. وهذا ما يؤدي في النهاية إلى تحقيق الانسجام أو ما يدعوه غريماس بـالنظير. (إيكو، 1996، صفحة 118)

وسواء كانت المدارات سياقية مستنتجة من السياقات الثقافية الخاصة بمجتمع الكاتب، أو نصية مستنتجة من مضامين النص المباشرة، فإن لها أهمية كبرى في صياغة السيناريوات، وكذلك فإن تحديد السيناريوات مهم في المساعدة على تحديد المدارات. فلتحديد مدار نص لا بد من تحديد الممثلين والعلاقات بينهم من خلال الهيئات المثبتة في أي موسوعة ثقافية. (إيكو، 1996، صفحة 115) وكذلك فإن الكشف عن هذه المدارات الظاهرة في النص والتفريق بينها وبين تلك المدارات التي يحاول السرد تغليبها على غيرها لا يتم إلا من خلال قراءة واعية ومكثفة في الوعي الثقافي والمجتمعي المنغرس في بنية الرواية السردية.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح بعد كل هذا هو: ما دور الوعي الثقافي في تشكيل مدارات النص والسيناريوات التناصية Intertextual Scenarios، وما دور عملية تنظيم هذه السيناريوات في تمرير هذا الوعي للقارئ؟ وللإجابة عن هذا السؤال ينبغي أن نحدد أولا ماذا نعني بالسيناريو أو السيناريو التناصي. وبالرغم من أن هذا المفهوم يعود لإيكو في تحليله لدور القارئ في الحكاية، إلا أن تحديد هذا المفهوم من وجهة نظره يلزمنا العودة إلى الأصول النظرية التي استقى منها إيكو تحليله.

مفهوم السيناريو التناصي:

يستخدم فانديك مصطلح الإطار أو القالب Frame للإشارة إلى مفهوم السيناريو. والإطار أو القالب مصطلح أُستخدم أولا في نظريات الذكاء الاصطناعي وينتسب إلى النظرية المعرفية، وبهذا فهو يعني طبقا لفانديك "بنية ضرورية في الذاكرة السيمانطيقية، ويمثل جزءا من معرفتنا بالعالم. وبهذا الاعتبار فإن مفهوم الإطار يدل على مبدأ التنظيم والترتيب المرتبط بعدة مفاهيم تشكل إلى حد ما (وحدة) بطريق التواضع والتجربة مما يمكن أن يتحقق في مسائل معرفية متنوعة كمسألة إنتاج اللغة والفهم والإدراك الحسي والفعل وحل المشاكل" (دايك، 2000، صفحة 219). ولتوضيح ما يقوم به الإطار في عملية تنظيم الذاكرة بوصفه "معرفة عامة متواطأ عليها، ولكن مستقلة ثقافيا"؛ يستشهد فانديك بأمثلة من واقع الحياة كالمطعم على سبيل المثال، فهو إطار لكونه يتضمن مكانا عاما يحتوي على مناضد وكراسي وشخصيات كالنادل أو النادلة والطباخين ورئيس الطباخين والزوار الذين هم من عامة الناس، وكل منهم يقوم بأدوار معينة. فالمطعم هو "إطار ينظم المعرفة المتعلقة بخواص الأشياء وجريان الأحداث والأفعال ما من شانه أن يرتبط بعضه مع بعض على نحو نموذجي". وعلى هذا الأساس يرى فانديك أن لهذه الأطر وظيفة أساسية في تحقيق اتساق النص وتماسكه. ينظر: (دايك، 2000، الصفحات 219- 220)

ويشرح إيكو ما يعنيه فانديك بالأطر في كونها "تمثيلات عن العالم الذي يسمح لنا بإنجاز أفعال معرفية أساسية من مثل التبصرات، والإدراك اللساني، والأفعال". ويمثل لذلك بالقالب "متجر كبير" الذي

"من شأنه أن يحدد وحدات أو مجموعات من المفاهيم التي تدل على بعض مجريات الأحداث أو مجريات الأفعال التي تنطوي على مختلف الأشياء أو الأشخاص والأملاك والعلاقات أو الوقائع". (إيكو، 1996، صفحة 101)

وطبقا لمينسكي كل إطار يمثل "حالة نمطية عامة كلقاء نوع معين من الشخصيات، أو التواجد في نوع معين من القاعات، أو حضور نوع معين من الحفلات". (Minsky, 1988, p. 244) وهو يرى وفقا لذلك أن الإطار يشبه إلى حد ما الهيكل العظمي أو نموذج طلب يحتوي على العديد من الفراغات بانتظار ملأها. فعلى سبيل المثال فإن الإطار الذي يمثل "كرسي" يتضمن جميع أطراف الكرسي كمسند الظهر والذراعين والأرجل الأربعة، وقد يضيف أحدهم مزيدا من التفاصيل كاستدعاء خصائص معينة لمسند الظهر، وتستمر هذه التغييرات في التفاصيل كلما اقتضى الموقف ذلك. وتساعد هذه الأطر على التفكير والتعرف والتعميم والتنبؤ بما قد يحدث لاحقا من جهة، ومن جهة أخرى تملي علينا ما ينبغي عمله في حال لم تتحقق توقعاتنا. وبما أن هذه الأطر مستمدة من تجربة الماضي فهي نادرا ما تتلاءم مع التجربة الجديدة. وبناء عليه ينبغي أن نتعلم كيف نكيف إطاراتنا مع كل تجربة معينة. (Minsky, 1988, p. 245)

ويستخدم إيكو مصطلح السيناريو بدلا من الإطار أو القالب[1] وكذلك السيناريو المشترك أو التناصي، وينطلق في تحليله للمفهوم من التعريفات السابقة لفاندايك ومينسكي، ولكنه ينقله من حقل الذكاء الاصطناعي الذي أُستخدم فيه إلى حقل سيميائيات الثقافة والتلقي. ويعني بالسيناريوات المشتركة أو التناصية: السيناريوات المسبقة التي تمليها موسوعة القارئ وكفايته المعرفية، كسيناريو الحرب أو الزواج أو الحب، حيث يمكن توقع الأدوار أو الأحداث مسبقا. ولتوضيح فكرة السيناريو ودوره في صياغة الاستدلالات عند القارئ؛ يستشهد إيكو في تحليله لحكاية "ألفونس آليه" بسيناريو "مخاصمة عنيفة" الذي يستعين به القارئ في توقع الأحداث التي يمكن أن تنجم بناء على رفع أحد شخصيات الحكاية "راؤول" ليده، فيرى أن "القارئ يدرك أن راؤول إنما يرفع يده ليهم بضرب مرغريت حتى لو لم يشر التجلي الخطي إلى الواقعة ولا إلى المقصد من ذلك"، بناء على ذلك السيناريو التناصي "مخاصمة عنيفة". وينتهي إلى أن السيناريو "نصا كائنا بالقوة أو حكاية مكثفة". (إيكو، 1996، صفحة 100، 101)

ويشرح إيكو أن السيناريوات التناصية تنشأ نتيجة لاطلاع القارئ على مواقف سردية مماثلة تمليها عليه كفايته التناصيةIntertextual Competence[2] التي تستدعي" كل الأنساق السيميائية الأليفة لديه"، فكل ثقافة لديها سيناريواتها المخصوصة بها. وبالرغم من أن إيكو يرى "أنه يمكن التقريب ما بين السيناريوات التناصية و"الحوافز" والثيمات بوصفها قطع موضوعاتية تشتمل على حكاية، مثل "موت

[1] نميل مع إيكو إلى تفضيل استخدام مصطلح السيناريو لدقته في مقابل عمومية مصطلح القالب والإطار، ولإشارته الواضحة إلى القوالب أو الأطر الجاهزة المشتملة على الممثلين، والأدوار، والاحداث.

[2] يحيل إيكو المصطلح إلى جوليا كريستيفا. ينظر: (kristiva, 1970) نقلا عن: (إيكو، 1996، صفحة 98). وإذا كان مفهوم الكفاية التناصية عند جوليا كريستيفا مفهوما تجريديا فإن إيكو يجعل منه مفهوما إجرائيا حين يسنده إلى فعل القارئ، ويجعل عملية تحديد هذه الكفاية رهينة بعملية التأويل. وهذا ما أشار إليه وحيد بن بوعزيز حين ذكر أن مفهوم التناص عند أمبرتو إيكو يختلف عند كل من كريستيفا وباختين وجينيت، "لأن أمبرتو إيكو أدرج مقولة القارئ كعنصر جوهري في تجلية هذه الظاهرة الإنتاجية. في حين اكتفى الثلاثة الأوائل بفهم هذه الآلية فهما نسقيا ولغويا ينأى عن كل كفاءة تأويلية وتفعيلية". (بو عزيز، 2012، صفحة 219)

البطل" و"اختطاف الحبيبة" وغيرها من الثيمات، إلا أنه يفرق بينهما باعتبار أن السيناريو "أكثر تحليلية، من حيث الممثلين، والأدوات، والأهداف والمواقف". (إيكو، 1996، الصفحات 102-103)

وبناء عليه، يمضي إيكو في تصنيف السيناريوات في مراتب[1]، فهناك "السيناريوات القصوى"، أو "الحكايات المصنوعة سلفاً" التي تتواتر فيها الوظائف عينها، فهي من هذا المنظور ترسيمة ثابتة للأحداث. وهناك "السيناريوات الحوافز" وهي ترسيمة مرنة تتوالى فيها الأحداث دون ضوابط محددة. وهناك "السيناريوات الظرفية" التي من شأنها أن تفرض ضوابط على تنامي قطعة من التاريخ، وهذه الضوابط تتراكب بصورة مغايرة فتنتج حكايات مختلفة. (إيكو، 1996، صفحة 104)

وبما أن إيكو يرى أن هذا التعداد غير مكتمل بصورة حتمية بناء على أن مفهوم السيناريو التناصي لا يزال تجريبيا، (إيكو، 1996، صفحة 105) فإننا نرى أنه من المسوغ لنا الحديث عن أنواع السيناريوات التناصية بناء على وظيفتها وعلى قواعد النوع الأدبي. فيمكننا من حيث مراعاة قواعد النوع الأدبي؛ الحديث عن أنواع متعددة من السيناريوات كالسيناريوات الدينية والقصصية والشعبية والتاريخية والاجتماعية. ومن حيث الوظيفة يمكننا الحديث عن دور هذا السيناريوات في تنظيم السرد أو تعقيده، فيكون لدينا نوعان من السيناريوات من حيث وظيفيتها في السرد: سيناريوات متداخلة، وأخرى ناظمة، وهذان المصطلحان من اقتراحنا طالما أن المفهوم ما زال تجريبا وفي طور النمو، وسيأتي إيضاحهما في موضعهما من البحث. كما يمكن النظر إليها من حيث وظيفتها التأويلية التي تسهم إما في توجيه القارئ وجهات صحيحة، أو وجهات مغلوطة لخلق مزيد من تعقيد البنية السردية.

وسنحاول في هذه الورقة الكشف عن حضور هذه الأنواع من خلال تحليل رواية فسوق. ونظرا لأن هذه الأنواع من السيناريوات هي منجزة تاريخيا؛ فعمل السرد الروائي هو الدخول في علاقة تناصية معها، ولذلك يسوغ لنا حينها أن نستخدم مصطلح "السيناريو التناصي". ويمكن الكشف عن هذه التناصات من خلال الانتخابات السياقية، إذ يركز إيكو على الدور الذي تقوم به هذه الانتقاءات أو الانتخابات السياقية[2] في التعرف على "نسق الكفاية التناصية الذي يتضح مداه أكثر جلاء حين يجري الحديث عن السيناريوات أو القوالب". (إيكو، 1996، صفحة 98) ولا تقتصر الانتخابات السياقية على السياق اللساني وظروف الأداء الممكنة للجملة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى كل الحالات المسجلة في موسوعة القارئ، كالظروف الاجتماعية أو التاريخية أو السياسية التي يحيل إليها النص. (إيكو، 1996، الصفحات 17-18) ووظيفة هذه الانتخابات السياقية فيما يتعلق بالسيناريوات هي قيامها بتحديد طبيعة السيناريوات سواء من حيث النوع (تاريخية، أدبية، سنيمائية، الخ) أو من حيث الوظيفة (التخييل، الإيهام

[1] بالرغم من أن إيكو ينطلق من تعريف فان دايك للإطار إلا أن تصنيفه للسيناريوات في مراتب يختلف عن تصنيف فان دايك. فقد استند تصنيف فان دايك إلى مدى أهمية المعلومات المتضمنة في كل سيناريو. فهو يفترض "أن بعض المعلومات تبدو جوهرية بالنسبة للإطار، وبعضها يبدو أقل أو أكثر خصوصية، عرضيا ... وكما كان يمكن أن تمثل الأطر كمجموعات، أو بالأولى كمتواليات منسقة مرتبة من قضايا، من الجائز أن تكون أعلى تعقيدا، كان لنا أن نخمن بأن تلك الأطر توجد لها كذلك بنية كبرى يتعرف فيها مستوى أهمية المعلومات المتضمنة فيها". (دايك، 2000، صفحة 220)

[2] يرى بعض النقاد مثل كاتز وفودور أن من الصعب الإحاطة بكل السياقات الممكنة التي تتوفر عليها ثقافة ما، ومن ثم صعوبة تحديد كل الدلالات التي ينطوي عليها لفظ معين من خلال السياقات الممكنة التي يرد فيها، ويرد إيكو على ذلك بأن "كل مجتمع يميل إلى انتقاء سياقات وظروف معينة دون أخرى، وبقدر ما يكون السنن منظما، بقدر ما يكون قادرا على استيعاب هذه الظروف". وكلما تنوعت السياقات تنوعت الدلالات، ويمثل إيكو لهذه السياقات بالسياقات البيولوجية والميكانيكية وغيرها. وهذه السياقات كفيلة بتحديد معنى الألفاظ، كأن يندرج لفظ ما في سياق قديم يمنحه دلالة مختلفة عما لو كان مدرجا في سياقات حديثة. ينظر: (إيكو، 2010، صفحة 156، 165)

بالواقع، تنظيم السرد، الخ) كما تمكن القارئ من توقعها مسبقا. (إيكو، 1996، صفحة 20) وبما أن السيناريوات تمثل عند إيكو جزءا لا يتجزأ من الكفاية التناصية فهي إذن تكشف عن بنية الوعي الثقافي. بمعنى أنه يمكن التعرف على النسق الثقافي المضمر عند الكاتب من خلال الانتخابات السياقية للسيناريوات. وتتنوع هذه الانتخابات أو السياقات، فهناك النوع الأدبي، وحالة الشخصية الاجتماعية أو النفسية، والظرف المكاني والزمني، والثيمة أو المدار الذي تندرج فيه أحداث القص أو الحكي، وغيرها من السياقات. وتلعب المدارات بوصفها انتخابات سياقية وظرفية محتملة دورا مهما في صياغة السيناريوات. ويمكن من خلال الكشف عن المدارات الكبرى أن نستنتج السيناريوات الممكنة المصاحبة لهذه المدارات.

المدارات الكبرى:

تتسم بنية الرواية على مستوى الزمن بالصراع بين الماضي والحاضر، وتتنقل البطلة خلال فترات زمنية متفاوتة لتبني بذلك سيناريوات مختلفة وهويات متباينة، الغرض منها خلق الإحساس بالتقارب الكبير بين ما يعيشه البطل في حاضره وما كان عليه في ماضيه. وهي تنتج بذلك بنيتين زمنيتين متضادتين ومتماثلتين في آن واحد، تفترضان وجود شخصيتين متضادتين ومتماثلتين أيضا. تتبادلان الأدوار فيما بينهما وتتوزعان البنية السردية؛ بنية الحاضر، وبنية الماضي. وبهذا يبنى التماثل العميق في الرواية من خلال بنية التضاد على مستوى الزمن، والشخصية، والأحداث. ومن خلال معالجة المدارات الكبرى والصغرى في الرواية، ومعالجة السيناريوات التي تندرج تحتها يمكن الكشف عن هذه البنية العميقة المتماثلة، والمتضادة.

تبدأ الرواية بالمدار الأكبر "فسوق"، وهو لا يبرز من خلال العنوان فحسب، بل يقوم بتنظيم الأحداث في مقدمة الرواية، وتفريعها بعد ذلك بمشاركته لمدار آخر هو مدار الطهر والعفة. ومن خلاله يبدأ السيناريو الأول والأساس "هروب فتاة من قبرها" مشكلا بنية الحكي الأساسية، التي تتفرع منها حكايات صغرى وسيناريوات متنوعة تقوم بتنمية أحد المدارين وتغليبه على الآخر. يبدأ هذا السيناريو من الصفحة الأولى في الرواية وينتهي عند مدار فرعي جديد يتشكل من الجملة المفتاح التي تتكرر في أكثر من مقطع سردي موحية بأهمية هذا المدار وسيطرته في تشكيل سلوك الشخصيات وأفعالها. هذه الجملة "من يوصلني إلى رقبتها" تصدر من والد جليلة "محسن الوهيب"، وتعمل فاصلا سرديا ينقل الحكي من صيغة الحاضر إلى الماضي. فينتقل السارد من الحديث عن جليلة الابنة التي هربت من قبرها إلى جليلة أخرى كان يعشقها محسن؛ إذ يتذكر أنها الجملة نفسها التي صدرت من شقيق جليلة القديمة. فيأتي الوصف البلاغي: تشبيه تلك العبارة بركود بقعة دم يابس وقديم في مخيلة محسن؛ (خال، فسوق، 2005، صفحة 12) ممهدا لاسترجاع زمني يقوم بتشعيب المدارات وتداخلها، وبالتالي تداخل السيناريوات، وتداخل الهوية السردية لجليلة. ويمكن توضيح البنى السردية المتداخلة من خلال الجدول التالي:

المدار الأكبر فسوق	
يتشعب إلى المدار الفرعي: فسوق فتاة هربت مع عشيقها زمن السرد: الحاضر	ينتقل إلى مدار فرعي آخر: فسوق فتاة خرجت مع عشيقها زمن السرد: الماضي
عالم سردي (1)	عالم سردي (2)
فتاة تهرب من القبر يجد أهلها ورجال الشرطة بالبحث عنها يتوعدها أبوها وإخوتها الثلاثة بالقتل	فتاة تخرج من منزلها لتلقي بوالد جليلة الموجود بالعالم القصصي (1)، ويعثر عليها شقيقها تحت شجرة السدر فتذبح على يده.
هوية الذوات في هذا العالم السردي (1)	هوية الذوات في هذا العالم السردي (2)
جليلة = ابنة محسن الوهيب لديها والدين على قيد الحياة وأشقاء ثلاثة. وكانت في آخر حياتها ناسكة بماض لا يخلو من الشوائب.	جليلة= يتيمة الأبوين تعيش مع شقيقها المتزوج. وهذا الشقيق يتعرض لخيانة زوجته وهروبها مع عشيقها. ولديه ابنة رضيعة
(من يوصلني إلى رقبتها؟) فاصل زمني	

الجدول (1)

انتقال السرد من الحاضر إلى الماضي ومن جليلة بنت محسن الوهيب إلى جليلة شقيقة أبو يوسف، لم يكن إلا عبر هذه الجملة الاستفهامية التي أطلقها والد جليلة في العصر الحاضر، وأطلقها قبله شقيق جليلة المقتولة في الماضي. لهذا السبب اختلط على الكثير من القراء في مستهل الرواية أن السارد يتحدث عن جليلة واحدة، ومصاب واحد، وهروب واحد. بيد أن السرد يتنازعه مداران؛ مدار "فسوق فتاة في الماضي وذبحها" ومدار "فسوق فتاة في الحاضر وهربها". فالأولى قتلت على يد شقيقها، وقد بدأ وصف مقتلها تحت شجرة السدر، حيث أطلقت صرخة ارتبك لها "الكون قليلا، وتنافرت العصافير من أوكارها على حين غزة، تاركة مواقعها إلى روح عرجت إلى سماء مغلقة وهوت، فلم تجد مكانا قابلا لاستقبال جسدها". (خال، فسوق، 2005، صفحة 12) بينما جليلة الثانية ماتت في فراشها، وهي سمة جوهرية فارقة تأجل الحديث عنها إلى الفصل السادس.

وكذلك تأخر الحديث عن السمة الفارقة الأساسية بين جليلة/ العشيقة التي نشأت يتيمة الأبوين، وجليلة الابنة التي تمتلك ثلاثة أشقاء وأبوين مكلومين على فراقها إلى الفصل الرابع. (خال، فسوق، 2005، صفحة 26، 29) وبالرغم من الفرق الواضح بين الجليلتين في كثير من السمات الجوهرية والعرضية، نجد أن الكاتب عمد في بداية الحكي إلى تضليل القارئ وإيهامه بوجود جليلة واحدة فقط، وذلك من خلال التقريب بينهما في السمات الجوهرية، وخلق سيناريوات متماثلة كما سنرى لاحقا. وهذا ما جعل السرد يتشتت وكذلك القارئ[1].

وفي الجدول التالي إيضاح لأهم السمات الجوهرية التي تلتقي فيها الجليلتان وتفترقان:

[1] مثال على هذا الخلط أو اللبس الذي وقع للقارئ ينظر: (عوض، 2015).

الخصائص الجوهرية	جليلة / الماضي	جليلة/ الحاضر
1. العلاقة بمحسن الوهيب	عشيقة	ابنة
2. الأسرة	يتيمة الأبوين لديها شقيق واحد (أبو يوسف)	لديها أبوان وثلاثة أشقاء.
3. الهروب	+[1]	+
4. الهروب من المنزل	+	-
5. الهروب من القبر	-	+
6. التعرض للقتل	+	-
7. لا مكان لجسدها	+ في السماء	+ في الأرض
8. الفسوق	+	+
9. الطهر	+	+
10. القصاص من شقيقها/قاتلها	+	-

الجدول (2)

يعمد القارئ إلى وضع السمة الثالثة والرابعة من الجدول السابق في تحديد هوية جليلة/ العشيقة/ الماضي، مستنتجا إياها من تأكيدات شخصية محسن الوهيب وتصريحاته بأن السيناريو الماثل في هروب ابنته قد تكرر سابقا في الماضي، دون أن يسرد التفاصيل الفارقة بين السيناريوين، الذي سيأتي توضيحه لاحقا[2]. فتبدو في الجدول السابق كل من السمات الأولى والثانية والرابعة والخامسة والسادسة والأخيرة علامات مميزة تساهم في التفريق بين الجليلتين، بينما تعمل السمات الأخرى على تقريب الشبه بينهما. وإذا كانت جليلة العشيقة متصلة بشجرة السدر وتربتها الرطبة، لا تفارقها جسدا وروحا بما أن السماء أغلقت دون استقبالها، نجد جليلة/ الابنة متصلة بالقبر، ولكن لا مكان لجسدها هناك ولا روحها. فيقول السارد عن جليلة/ العشيقة: "وحين وجدت أن السماء مغلقة، هوت لتجد جسدها قد ردم بتربة رطبة، فلم تجد مناصا من أن تتعلق بأغصان شجرة السدر الساندة لمنزلهم الآيل إلى السقوط، وارتضت أن تقطن بين أوراقها وأغصانها الملتفَّة". (خال، فسوق، 2005، صفحة 14) كما أن جليلة/ العشيقة تنتهي قصتها عند الإمساك بأخيها وقطع رقبته في ساحة القصاص، (خال، فسوق، 2005، صفحة 18) بينما تستمر قصة جليلة/ الابنة على طول السرد. فمدار القصة كلها هو عن جليلة/ الابنة. وتحضر جليلة/ العشيقة بوصفها سيناريو قديم يؤول ويفسر ما يقع في الحاضر من سيناريوات مماثلة، ويحرك السرد إلى تغليب مدار الفسوق.

[1] الرمز (+) تعني أن الممثل يحوز هذه الخاصية، و(-) تعني العكس.

[2] هذا ما فعله أحد القراء في دراسة قدمها لهذه الرواية، إذ يؤكد أن جليلة/ الماضي اعتادت أن تخرج ليلا مع عشيقها محسن الذي كان يعدها بتهريبها من بيت أخيها، (باصريح، 2017، صفحة 108) بينما لم يصرح السارد بذلك، بل على العكس فقد أكد السارد أنهما كانا سيتزوجان وعقدا النية على الذهاب للشيخ لتزويجهما واختيار العمدة كولي باعتبار الولاية شرطا للزواج. ينظر: (خال، فسوق، 2005، صفحة 21) وربما توصل الباحث إلى أن هذه الطريقة الخفية في الزواج كانت إشارة إلى نية الهرب المبيتة، لكن النتيجة الأكيدة هي أن السارد لم يصرح بنيتهما في الهروب، والهرب لم يتحقق أساسا.

في الفصل الثالث من الرواية يعود السارد إلى الأحداث الحاضرة، ويسرد ما وقع في الليلة التي تلت دفن جليلة/ الابنة، لكن بعبارة تعمل على استبقاء القارئ في الزمن الماضي، وبالتالي استبقائه في مدار الحديث عن جليلة/ العشيقة. وهي قوله: "في زمن الأحلام المرة لا نتذكر إلا الماضي". (خال، فسوق، 2005، صفحة 19). وهذا التداخل في السرد بين الماضي والحاضر وبين الجليلتين؛ منشؤه تداخل المشاعر وتضاربها لدى محسن الوهيب. فالسارد كان ينطلق في سرد الأحداث من خلال وجهة نظر محسن، ولذلك جاءت المراوحة بين صيغ السرد، فمرة نسمع صوت رجل الشرطة يتحدث عن موقف محسن بضمير الغائب، ومرة نسمع صوت محسن الوهيب مباشرة مستخدما ضمير المتكلم.

يصف السارد معاناة الأب بعد دفنه لجليلة/ ابنته وكيف استقبل المعزين و(الشامتين)، وهي سمة جوهرية في هذا المقطع السردي لأنها تعزو صفة الفسق إلى الابنة، ولم تطلق عليها هذه السمة إلا بعد انكشاف اختفاء جثتها من القبر، وبهذا فلا بد أن الشماتة في العزاء كانت بعد انكشاف هروبها من القبر. وبعد أن ينتهي من وصف معاناة الأب، يعود بالسرد إلى الماضي، من خلال العبارات التالية: "تعود عقارب الساعة إلى مواقعها، ليس للتدليل على أنها كانت هنا، بل لتسترجع ما حدث كل موقع على حدة". ويقول واصفا جلسة محسن الوهيب في العزاء: "تذكر جلسته تلك الكبارَ منهم، بجلسته القديمة، حين التقى العاشق والقاتل تحت فيء تلك السدرة ... كانا يجلسان معا، يريد أحدهما إخماد نواح الشجرة، ويبحث الآخر عن مغفرة لتخاذله عن إسعاف قلب عشقه". وبعدها يكرر السارد حادثة قطع رأس أبي يوسف مؤكدا أن السرد في الزمن الماضي، ومستطردا في وصف حالة العاشق محسن الوهيب وما حدث له بعد فقدان جليلة/ حبيبته.

وإذا كان محسن الوهيب قد تحسر على فقدانه لابنته صارخا بعبارة "قتلتني يا جليلة"، فإنه يعود في لحظات استرجاعه لماضيه مع محبوبته جليلة إلى إطلاق العبارة نفسها "قتلتني يا جليلة"، (خال، فسوق، 2005، الصفحات 19-21) وتساهم هذه العبارة، بوصفها من الجمل المفاتيح المكررة في خلق مدار فرعي يعمل -مع السمات الجوهرية التي سبق أن قامت بالتقريب بينهما بدئا باسم العلم "جليلة"، ومرورا بسمة الهروب، ووجود العشيق، وانتهاء بحسرة البطل محسن الوهيب على فقدها- على إيقاع القارئ في وهم تام بأن مدار الحديث كله من مبتدأ الرواية إلى نهاية الفصل الثالث هو عن جليلة واحدة.

وإلى هذه اللحظة، لا يعلم القارئ أن هناك جليلتين، والسبب أن السارد لم يوضح منذ بداية الحكي أن إحدى الجليلتين تمثل ابنة والأخرى عشيقة، بل ترك للقارئ مجالا واسعا ليرحل في مخيلته متوهما أنها امرأة واحدة. ولا يأتي الإفصاح عن وجود الشخصية الأخرى "الابنة" إلا في نهاية الفصل الثالث في الصفحة الثالثة والعشرين، فيفاجئ السارِدُ قارئَه بولادة فتاة لمحسن الوهيب أطلق عليها اسم جليلة، فكان لها نصيب من شخصية المرأة المسماة بها، حيث هربت هي الأخرى كما يعتقد، فتكرر حزنه ومصابه وألمه. ولكن لم يكن في موقف العاشق هذه المرة، بل في موقف الرجل المغدور والمطعون في شرفه، أي في موقف أبي يوسف نفسه، حيث تراكم عليه الإحساس بالعار والخزي والغضب.

سيناريوات مكررة ومتداخلة، هويات ملتبسة:

كما تتداخل المدارات في بداية الرواية، فيعتقد القارئ أن مدار الحكي كله حول بطلة واحدة، نجد أن الأمر نفسه يحدث فيما يتعلق بالسيناريوات. فسيناريو هروب جليلة من قبرها في الحاضر يلقي بظلاله على بقية السيناريوات المشابهة. حيث يلجأ القارئ إلى استعادة هذا السيناريو في بناء توقعاته حول السيناريو الذي حدث في الماضي بين محسن وجليلة/ العشيقة، فيعتقد بأن الأخيرة هي أيضا قد هربت،

ولكن من منزلها، بينما هي لم تهرب، بل كانت تواعده سرا على أمل الزواج به مستقبلا. فتلتبس على القارئ هوية الفتاة التي هربت في الماضي، إذ يسند لجليلة القديمة صفة الهروب التي كان من المفترض ان تسند لزوجة أبي يوسف.

وكذلك الأمر في السيناريو المخصص لعلاقة محسن بذبح حبيبته، فهو يتأثث من أربعة ممثلين، وهم: "محسن، وجليلة شقيقة أبي يوسف، وأبو يوسف، وزوجته الهاربة". حيث يجن أبو يوسف لهروب زوجته الخائنة، ويكتشف علاقة شقيقته مع محسن فيذبحها. ولتحديد هذا السيناريو بدقة يعمد السارد إلى تصوير الأوضاع النفسية التي تعتري شخصية أبو يوسف إذ يسير في الشوارع صارخا "من يوصلني إلى رقبتها"، (خال، فسوق، 2005، صفحة 17) حتى بعد موت شقيقته لأن المقصود كما قلنا هي زوجته. وهذا السيناريو يتكرر مع محسن الوهيب في علاقته بهروب ابنته، والذي يتكون من ممثلين مختلفين عن السيناريو السابق، إذ يدخل في تأثيثه: "أشقاء ابنته المتوفاة، وأمها، وأفراد الشرطة للبحث عنها. ويلتقي مع سيناريو هروب زوجة أبي يوسف من جهة، وسيناريو ذبح شقيقته من جهة أخرى.

ويؤكد السارد على أن السيناريوات تتكرر، إذ يقول: "ها هي الأدوار تتجسد مرة أخرى، هروب امرأة مع عشيقها ورجل يبحث عنها ليغسل شرفه بالدم. ربما كان في جلسته الصنمية تلك يفكر بالقصاص العادل". (خال، فسوق، 2005، صفحة 23) يبدو التداخل بين السيناريوات الثلاثة شديد التعقيد، إذ يصور السارد تفكير محسن وحالته النفسية المتدهورة من جهتين؛ الأولى تفكيره بمعاناته وغضبه، ورغبته في الانتقام، وأنه يمر بما مر به أبو يوسف لحظة فرار زوجته. والثانية أن الحياة تقتص منه لما فعله بجليلة شقيقة أبي يوسف حيث نركها تموت ولم يفعل شيئا، ولم يتزوج بها من قبل لينقذها من مصيرها المحتوم. وهذا ما حدا بأحد النقاد إلى الاعتقاد بأن عملية الذبح قد تكررت مرتين، الأمر الذي أوقعه في حيرة وارتباك، فلم يعد يستطيع تمييز الاختلاف الدقيق بين السيناريوات والفصل بين هويات أفرادها، "فالأول (كما يقول) ذبح جليلة حبيبة محسن الوهيب، والثاني ذبح جليلة بنت محسن الوهيب نفسه، وعبثا ينظر القارئ عله يجد سببا يدفع المؤلف إلى هذه التعمية وذلك التداخل. فضلا عن إيثار العتمة التي يبدأ بها كثيرا من فصول روايته". (عوض، 2015) بيد أن هذا الناقد خلط بين السيناريوين، ولم يتنبه للسمات الجوهرية الفارقة بين الشخصيتين، ذلك أنها تأخرت في السرد كثيرا كما أشرنا سابقا، فلم يكشف السارد عن هذه الفروق الأساسية إلا بعد فصول عديدة[1].

وتتكرر السيناريوات الصغرى أيضا لمزيد من التعقيد في البنية السردية: مثل سيناريو زيارة شجرة السدر التي قتلت عندها جليلة/ الماضي. وتأتي الصور المجازية الواصفة للأحوال النفسية للشخصيتين؛ محسن وأبو يوسف، لتكثيف نسبة التقارب بين السيناريوات الثلاثة: سيناريو البحث عن المرأة الخائنة، وطلب الانتقام للشرف في الماضي، الممثل من جهة أبو يوسف وزوجته، وسيناريو زيارة شجرة السدر لطلب المغفرة من المرأة التي قتلت ولم يستطع حبيبها إنقاذها الممثل من جهة محسن وحبيبته، وسيناريو المرأة الهاربة وطلب الانتقام للشرف في الحاضر الممثل من جهة أبي يوسف وابنته. فيطابق السارد بين معاناة الرجلين في السيناريوات الثلاثة جميعها من خلال الوصف البلاغي: "كانت عربة الجنون تبحث

[1] أشار أحد الباحثين إلى أن هذا العمل الروائي هو بأكمله تقرير كتبه السارد/ أحد رجال الشرطة. وبالرغم من ذلك فقد حدث العديد من المفارقات الزمنية، بسبب لجوء الكاتب إلى المراوحة بين الاستباق والاسترجاع، مما تسبب عنه "ربكة غير مبررة ولا مستساغة على مستوى فنية الزمن السردي داخل الرواية. (الخواجي، 2010، صفحة 1874) وربما كان هذا أيضا من الأسباب التي أفقدت القراء القدرة على تنظيم سيرورة الأحداث، ومن ثم الخلط بين هويات الممثلين لتلك الأحداث في كل بنية زمنية.

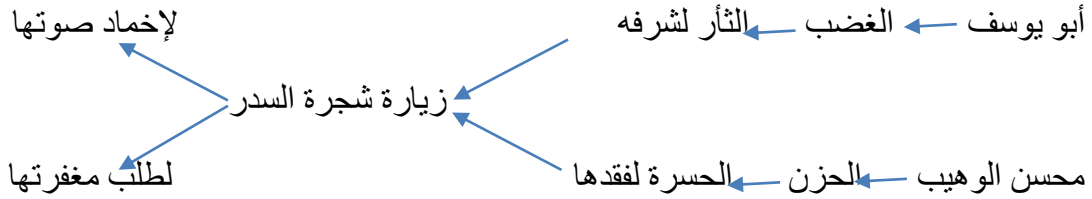
عن منفذ صغير لتخترق جمجمته".[1] وهو وصف يكرره السارد في كل السيناريوات الثلاثة مؤكدا تطابق أفرادها شبه التام في الخروج من التعقل، والمعاناة مع الألم والغضب والحزن. كما يكرر وصف حالة محسن النفسية المماثلة لحالة أبو يوسف. إذ يقوم بالضرب على فخذه، متحسرا، ويكرر عبارة واحدة دائما "من يوصلني إلى رقبتها". (خال، فسوق، 2005، صفحة 11، 23، 24)

ومن خلال الجدول التالي يتضح دور السارد في الإسهام في تعقيد بناء السيناريوات وتداخلها:

السيناريو القصصي	الممثلون	الأوضاع النفسية للممثلين من خلال عبارات السارد
هروب ابنة محسن من قبرها	محسن الوهيب معالجا هروب ابنته	"كانت عربة الجنون تبحث عن منفذ صغير لتخترق جمجمته". (خال، فسوق، 2005، صفحة 23)
زيارة شجرة السدر التي ذبحت عندها جليلة/ الماضي	1- أبو يوسف غاضبا ومحاولا إخماد صوت شقيقته 2- محسن الوهيب حزينا وطالبا لمغفرتها	"التقى القاتل والعاشق تحت فيء تلك السدرة. كل منهما يحاول تفادي عربة جنون تجتاح جمجمتيهما معا بسرعة وعشوائية" (خال، فسوق، 2005، صفحة 20)
- هروب ابنة محسن من قبرها، وعدم قدرته على إعادتها وقتلها - ذبح جليلة على يد شقيقها وعدم قدرته على إنقاذها.	محسن الوهيب غاضبا لهروب ابنته ومتحسرا على الماضي الذي لم يستطع فيه إنقاذ حبيبته	"وحين قطع رأس أبي يوسف، بقي محسن الوهيب وحيدا يحاول تفادي عربة جنون تحاول اختراق جمجمته من منافذ شتى". (خال، فسوق، 2005، صفحة 20)

جدول (5)

لذلك نجد السارد في الخانة الأخيرة من الجدول السابق يؤكد على عبارة "من منافذ شتى" ليصف حالة محسن الذي انتابه الجنون من جميع الجهات، إذ يتنازعه الغضب من الحاضر، والحزن على الماضي. ويمكن تمثيل السيناريوين المتماثلين والمتعلقين بزيارة شجرة السدر والممثلين من جهة أبي يوسف ومحسن لتتضح جوانب الاختلاف في الخطاطة التالية:



[1] هذه اللغة الشعرية العالية التي ساهمت في الكشف عن بواطن الشخصيات ونفسياتها، هي ما حدت بإحدى الباحثات أن تتطرق إلى دراسة طريقة تحليل السارد واستبطانه النفسي لأعماق الشخصيات على مستوى اللغة الشعرية والرمزية، والمكان والزمان. ينظر: (زين العابدين، 2019)

ولا يكتفي السارد بهذه السيناريوات المكررة، بل يخبرنا بأنه هو أيضا قد أحس "بعربة مسرعة تبحث عن نفق لاختراق جمجمته". ويفاجئنا في الفصل الرابع عشر بأنه هو نفسه يشعر بخيانة زوجته له، خاصة وأنها كانت تحب ابن خالتها قبل الزواج به. ويفكر "هل تفعلها زوجتي، تدبر مكيدة وتتخلص من الرباط الذي أوثقتها به". (خال، فسوق، 2005، صفحة 34، 88)

السيناريوات الناظمة[1]:

يقتصر حضور هذا النوع من السيناريوات على عملية التنظيم وكأنه يشبه الفن البلاغي الذي كان يطلق عليه نقادنا القدامى "حسن التخلص". وتنهض السيناريوات الناظمة أيضا بمهمة إعادة بناء هويات الأفراد وتصحيح توقعات القارئ. كما تعمد أحيانا إلى تشكيل بنية خارجية أو هيكلا يضم تحته وداخله كل الحكايات المتناثرة التي يجمعها السارد من أقاويل رجال الشرطة وملفات التحقيق ورسائل جليلة، ومذكراتها، وأقاويل معارفها، وجيرانها. وهي إلى جانب ذلك كله تنهض بمهمة أساسية وهي إضفاء الصبغة الواقعية على السرد. فوظيفة هذه السيناريوات إذن تمثيل بنية الواقع والإمساك بزمن الحكي الأساسي وهو الزمن الحاضر.

وأول سيناريو يبرز إلى الضوء منذ الصفحات الأولى في الرواية تحت مدار فسوق امرأة، هو سيناريو "هروب امرأة من قبرها"، يليه سيناريو "هروب امرأة مع عشيقها، ورجل يبحث عنها ليغسل شرفه بالدم". وكنا نظن مع القارئ أن هذا السيناريو يخص جليلة العشيقة، ولكن ما إن يعود هذا السيناريو إلى الظهور مرة أخرى في نهاية الفصل الثالث، حتى يقوم السارد بالتمييز بين الأحداث التي وقعت في الماضي، وتلك التي تماثلها في الحاضر، ويعيد تنظيم هويات الأفراد، وتصحيح توقعات القارئ. إذ يؤكد السارد أن هذا السيناريو الذي وقع في الماضي عاد إلى الظهور من جديد بأفراد جدد، مفرقا بين هروب الزوجة في السيناريو القديم، وهروب الابنة في السيناريو الجديد. ومؤكدا في الوقت نفسه أن لا فرق بين هروب الاثنتين في المشاعر الناتجة عنهما من غضب وثورة رغبة عارمة في الانتقام، "فكلاهما عار يجب التخلص منه بالدم". (خال، فسوق، 2005، صفحة 23)

وتكفُّل السارد بذكر التفاصيل التي تفرق بين السيناريو الجديد والقديم في كون الهروب القديم صادر عن (الزوجة) يكشف الستار وأخيرا عن حقيقة غابت كليا عن القارئ، وهي أن جليلة العشيقة، لم تهرب، ولم تكن تخطط للهرب، بل أقصى ما فعلته أنها اعتادت أن تخرج من منزلها ليلا حين يغط شقيقها في شخيره، لتلتقي بمحسن، وقد خططا للزواج وليس الهروب. وبهذا لابد من العودة إلى الجدول (2) وإلغاء السمات الجوهرية رقم (3) و (4)، ونسبتها إلى الزوجة، وليس إلى جليلة. وكذلك فإن عبارة أبي يوسف "من يوصلني إلى رقبتها" لم يكن المقصود بها جليلة شقيقته، بل زوجته التي هربت مع عشيقها. وعلى هذا الأساس تعاد صياغة هوية الأفراد في العالم القصصي القديم على النحو التالي:

الخصائص الجوهرية	جليلة / الماضي	زوجة أبو يوسف/ الماضي
الخروج لمواعدة رجل	+	-
الهروب من المنزل مع عشيقها	-	+

[1] يجدر تنبيه القارئ هنا إلى أن هذا المصطلح، ليس من مصطلحات إيكو، وكذلك ما سيأتي من تحديد لمدلول المصطلح ووظيفته، هو من ابتكار الدراسة. وقد أشرنا إلى ذلك في المقدمة والخاتمة.

وعيد أبو يوسف وتهديدها بالقتل	-	+
قتل أبو يوسف وذبحه لها	+	-

جدول (3)

تتناوب السرد بعد ذلك سيناريوات مختلفة كلها مستمدة من أحداث وقعت في الماضي، وكلها تؤدي وظيفة واحدة، وهي تمثيل بنية الوهم من خلال استعادة بنى تاريخية واقعية متباينة. من ذلك انتقال السارد من الحديث حول هروب جليلة من قبرها إلى ذكر تفاصيل تاريخية مرت بها مقبرة الأسد التي دفنت بها، ولم يكن لها علاقة بالحبكة، وكل ما كانت تقدمه هو الإيهام بالواقع. فيستعيد السارد المقابر الأربعة في جدة، مع ذكر مسمياتها، مثل مقبرة الأسد، والصبان، وأمنا حواء، والرويس، وما طرأ عليها من تغيرات بسبب البلدية التي هدمت أجزاء من سورها، وسفلتت بعض شوارعها. وهي مسميات لها مرجعية تاريخية واقعية، يتخللها أحداث وقعت للسارد مع حفار القبور حين توفيت أمه، ورفض استقبال جثتها لازدحام المقبرة. ويعيد السارد تنظيم هذه الأحداث، وفقا لسيناريو الهروب من القبر، وكذلك من خلال التركيز على حادثة حفار القبور الذي عزم السارد/ رجل الشرطة أن يحقق معه بجلافة وصلف كما فعل معه في الماضي، ولكن يجده قد توفي. (خال، فسوق، 2005، الصفحات 53-56، 59) فيكون حضور سيناريو المخاصمة العنيفة بين النقيب خالد ابن المرأة المتوفاة وحفار القبور -وهو سيناريو واقعي يحدث غالبا لازدحام المقابر بالجثث- مبررا لاستطراد السارد إلى هذه المسرودات التاريخية للمقبرة، إذ تبدأ هذه المسرودات بهذا السيناريو وتعود إليه.

يستدعي سيناريو الهرب من القبر إذن سيناريو بحث وتنقيب رجال الشرطة عن المسؤول عن تهريبها، والمتوقع من هذا السيناريو أن يحاول رجال الشرطة إغلاق ملف القضية بالوصول إلى الشخص المسؤول، بيد أن السارد يجتهد في توسيع هذا السيناريو لتنمية الأحداث الفرعية للحكي، فيعرض مجموعة من الأحداث الفرعية، مثل: إخفاق رجال الشرطة في العثور على الشخص المسؤول- إعادة ملف القضية إلى مدير الشرطة- إعادة ملف القضية إلى السارد الذي يمثل المحطة الأخيرة- الناحية الأدبية التي يتمتع بها مدير الشرطة. (خال، فسوق، 2005، الصفحات 41-49) كما يتفرع السرد إلى الخوض في ذكريات أهل الحي، من معارف وجيران وأقارب، عن جليلة، وإلى قصة جانبية لحادثة الرجل ذي الأطفال الخمسة الذي كان يحاول إطلاق النار عليهم لتشككه في نسبتهم إليه بعد اعتراف زوجته بخياناتها المتكررة حتى قادته إلى الجنون. وكذلك قصص المساجين، وقصة فواز وبحثه حول سلوك المساجين وكيف توثقت صلته بالسارد بعد ذلك (خال، فسوق، 2005، الصفحات 90-105) والكثير من القصص الجانبية للسارد مع فواز والعميد إبراهيم وغيرهم، واستجوابه لمحمود وغيره. وإعادة قراءة سيرة محسن الوهيب، وأم المتوفاة، وأشقائها الثلاثة، وسيرة كتبة محضر الوفاة، واستعراض ملفات التحقيق مع المتهمين، وسيرة السارد نفسه مع أصدقائه من رجال الشرطة فواز وأيمن وقصة فصل هذا الأخير من دائرة الشرطة. وأخيرا التحقيق مع الطبيب الذي أصدر شهادة الوفاة، والتحقيق مع شفيق حفار القبور، وسرد تفاصيل علاقته مع أسرة المتوفاة. (خال، 2005، الصفحات 119-237) كل هذه المسرودات المبعثرة يضعها الكاتب تحت سيناريو واحد، هو سيناريو التحقيق الجنائي في أمر اختفاء الجثة. فيعمل هذا السيناريو على لملمة الأجزاء المتناثرة في السرد، وتنظيمه لينهض بتنمية مدار واحد وهو مدار الفسوق، ومحاولة تغليبه على مدار العفة.

المدارات الكبرى والسيناريوات التناصية:

يندرج تحت هذا النوع من السيناريوات التناصية معظم الروايات والقصص التي تعالج الأحداث التاريخية أو الاجتماعية والواقعية، إذ تستعيد هذه الأنساق الثقافية المخزونة في الذاكرة المجتمعية في شكل قوالب وسيناريوات منجزة تعين القارئ على بناء مدلول الرواية الأساسي، وبنيتها العميقة. وتمثل رواية فسوق لعبده خال أنموذجا حيا لمثل هذا النوع، إذا تعيد صياغة أسئلة الواقع من خلال استعادة السيناريوات الدينية والأسطورية، والثقافية التي تأسست في وعي المجتمع حول المرأة. يمكن القول إذن إن هذه السيناريوات المنجزة وإعادة صياغتها في الرواية تكشف عن البنية العميقة للرواية بتسليطها الضوء على إبراز التناقضات العميقة، والعيوب والأخطاء التي التصقت بالمجتمع في نظرته للمرأة على جميع المستويات. فما هي السيناريوات المحتملة أو المتوقعة بناء على وجود نظائر جاهزة لها في الماضي؟

تحت المدار الأكبر (فسوق)، وفسوق امرأة بالذات في مجتمع عربي، يقتضي السرد بروز سيناريوات اجتماعية مخصوصة بالثقافة العربية، مثل سيناريو العار والشرف، حيث ترتكب الأنثى جرما يتعلق بالشرف. فالسيناريو المعتاد والمتوقع في مثل هذه الظروف المجتمعية العربية: هو هرب فتاة؛ زوجة أو ابنة، من ذويها مع عشيقها، والتركيز على مسألة العار. بمعنى وجود زوج أو أب أو أخ مجروح، وغاضب، وباحث عن الانتقام والثأر، وفيما يتعلق بهروب جليلة كان من المتوقع أن يكون الهروب من المنزل، وتوعد الإخوة والأب لها بالقتل، ووقوف الأم مع الذكور ضدها. فتكون صياغة السيناريو الاجتماعي المخصوص بالثقافة العربية فيما يتعلق بالشرف على النحو التالي:

الأنثى الخاطئة ترتكب جرما يتعلق بالشرف

↓

الهروب من المنزل

↓

انكسار الذكور اجتماعيا

توعد الذكور لها بالقتل والذبح

↓

وقوف الأم مع الذكور ضدها

بيد أن ما حدث في عالم الرواية التخييلي لم يجر تماما على ما جرت به العادة، إذ قامت الرواية بخرق السيناريو المعتاد وابتكار سيناريو آخر غير متوقع:

الأنثى الخاطئة ترتكب جرما يتعلق بالشرف.

↓

الهروب من القبر وليس المنزل

↓

انكسار الذكور اجتماعيا

توعد الذكور لها بالقتل والذبح

↓

الأم تقف ضد الذكور.

↓

سبق صحفي + تحقيق جنائي

↓

قراءة في تاريخ المقبرة + تحول مدلول المقبرة

يحافظ الكاتب على إبراز العوامل النفسية المتوقعة التي تمليها عليه الكفاية التناصية المغروسة في ثقافة المجتمع المحافظ حول هروب الأنثى. فيركز على الانهزام النفسي العميق للذكور ذوي المرأة الهاربة، سواء كانوا يمثلون الأشقاء أو الأب أو الزوج. وكذلك يصور ردود فعل المجتمع الذي يلوك في سيرة المرأة وسيرة العائلة كلها. وعملية مواجهة هؤلاء الذكور للمجتمع الشامت: "اجتمع ثلاثتهم داخل غرفة ضيقة في منزلهم الصغير، يأكلون غضبهم، ويتجرعون حيرتهم في آن. وإذا اضطر أحدهم لمغادرة تلك الغرفة للتبضع، أو جلب احتياج طارئ اصطدم بأحد تلك الوجوه المبدية أسفها ظاهريا، بينما أعماقها تموج بتحقير متعمد: ألم تعد أختك؟ كسرتهم فعلتها". (خال، فسوق، 2005، صفحة 9) هكذا يحافظ الكاتب على السيناريو المتوقع نفسه ليبرز الثقافة المحافظة كما هي، وليحافظ على بنية الإيهام بواقعية الرواية أيضا. ولكن حتى يبرز قوة النسق الاجتماعي وهيمنته يجعل الهروب من القبر، وهو أمر مستحيل، وغير منطقي. واختار أفراد هذا المجتمع تصديقه لاعتقادهم أن المرأة قادرة على فعل كل ما من شأنه أن يدنس صورتهم الظاهرة، وبإمكانها أن تفعل المستحيل لتتحرر منهم، كأن تصطنع حادثة موتها وأن تستحمل بقاءها يوما كاملا في القبر دون أن تتنفس بانتظار عشيقها الذي سيأتي ويخرجها من هذه الحفرة العميقة. وكل ما يصبو إليه الكاتب أن يصور مدى الجنون الذي يسكن هذا المجتمع فيما يتعلق بمسائل الشرف والعار.

وإذا كان السيناريو المألوف في مثل هذه الحالات أن تقف الأم في صف الذكور وضد ابنتها، نجد الكاتب يكسر هذا السيناريو ويجعل موقف الأم متعاطفا، فتقدم كل المساعي الحثيثة لتصحيح الاعتقادات المغلوطة عن ابنتها المتوفاة، واستعادة سيرتها الطيبة، وتحويل مشاعرهم من الغضب منها إلى الفخر بها: "وقد ساء أمهم كثيرا عكوفهم داخل تلك الغرفة الضيقة الخانقة: كانت ظاهرة كالماء، فلا تجعلوا الأقاويل تعكر صورتها النقية ... تحوم داخل الدار يقين أبنائها من هروب ابنتها من القبر، وحين تيأس من استعادة فخرهم بها، تأوي إلى جوار زوجها الملجوم بحيرته". (خال، فسوق، 2005، صفحة 11)

وبما أن الهرب يكون من القبر نجد رجال الشرطة يتدخلون في التحقيق حتى مع الأبوين، وتتسابق الصحف إلى سرد وقائع الحادثة والزيادة عليها. ويعيد السارد قراءة تاريخ المقبرة، وما فعلته البلدية بهد سورها وسفلتة شوارعها وعدم احترام أرواح الميتين. وتحويل الناس لهذه المقبرة من بقعة لاستقبال الجثث

إلى متنزه يومي، فهروب جليلة من قبرها نفض اللامبالاة من قلوب أبناء الحي "وتحولت إلى سلوى تحرك ركود الحي الميت" (خال، فسوق، 2005، صفحة 52).

وتبرز البنية الدلالية العميقة للرواية ضمن بنية التضاد التي تتشكل من خلال مداري الفسق والطهر، وضمن بنية التماثل التي تتشكل من خلال سمات الشخصيات الأساسية وأفعالها. فنجد أن المجتمع يقوم بإدراج جليلة شقيقة محسن ضمن مدار الطهر بناء على سيناريوات لاحقة ولدت بعد موتها، بينما يدرج جليلة ابنة محسن ضمن مدار العهر بناء على سيناريوات سبقت موتها، وبنيت من خلال مذكرات ورسائل ووقائع يستدعيها السارد كما سنرى. وبهذا يتجاذب السرد مداران وهويتان، تمضي الأحداث في تغلب أحدهما على الآخر. ففيما يتعلق بمدار فسوق جليلة شقيقة أبي يوسف، التي انتهت قصتها بذبحها على يد شقيقها، يسوق السارد بعد هذا عددا من السيناريوات التي تغلب مدار الطهر والعفة. ومن ذلك:

– السيناريوات التناصية الدينية:

يكثف السارد حضور هذا النوع من السيناريوات التناصية، ليدلل على أهمية المعتقدات الدينية في مثل هذا النوع من المجتمعات المحافظة، إذ تسيطر هذه السيناريوات على عقول أفراد الرواية، ومن خلالها يقومون بتحديد هويات بعضهم لبعض. فبمجرد موت جليلة شقيقة محسن، وذبحها بالسكين عند شجرة السدر، وإراقة دمها هناك، تحولت هذه الشجرة إلى شجرة مباركة. وانتشر الاعتقاد بأن كل من أكل من ثمارها تحققت أمانيه بشرط "أن يتخلص من أدران الحقد والبغض ويشف كماء تبخر"، ونسب بعضهم ثمارها إلى الجنة، لشدة حلاوة مذاقها. (خال، فسوق، 2005، صفحة 13) وهو سيناريو يدخل في علاقة تناصية مع سيناريوات دينية مماثلة حول علاقة القبور بالأشجار والأعشاب والأزهار عند المسلمين وغير المسلمين. وذلك لما ورد عن الرسول عليه أفضل الصلاة والتسليم حين مر بقبرين يعذب صاحباهما، فأخذ جريدة رطبة فشقها نصفين، وغرز في كل قبر واحدة فقيل: لم صنعت هذا؟ قال: «لعله أن يخفف عنهما ما لم تيبسا».[1] وقد علل الفقهاء ذلك بأن النبات يسبح الله تعالى ما دام رطبا، فيؤنس الميت وتتنزل بذكره الرحمة". (الزراعة على القبور، 2008) كما نجد هذه الظاهرة عند المسيحيين إذ يحضرون باقات من الزهور الملونة عند كل زيارة للقبور ويضعونها على قبر موتاهم.

كما أن الإيمان ببركة هذه الشجرة والأكل من ثمارها بنية الاستشفاء أو الزواج أو الرزق يتناص مع سيناريو شرب زمزم، حيث يقصد المسلمون الحرم، ولابد لكل زائر أن يشرب من ماء زمزم، وفي اعتقاد الكثيرين أن النية التي يعقدها الشارب وقت شربه لها تتحقق، لحديث ورد عن الرسول عليه الصلاة والسلام: "ماء زمزم لما شُرب له، إن شربته تستشفي شفاك الله، وإن شربته لشبعك أشبعك الله، وإن شربته لقطع ظمئك قطعه الله، وهي هزمة جبرائيل، وسقيا إسماعيل. وإن شربته مستعيذا أعاذك الله".[2] وبما أن هذه الشجرة مباركة مثلها مثل ماء زمزم حيث غدت "مكانا مقدسا يؤمُّه القاصي والداني ... وسمي الحي بحي شجرة جليلة، ومع الأيام اختصر إلى حي جليلة"، فلا بد أن تكون جليلة فتاة طاهرة في اعتقادهم.

ويحضر المزيد من السيناريوات الدينية الأخرى للتأكيد على ظهارة جليلة وع

[1] أخرجه البخاري (216) واللفظ له، ومسلم (292) ينظر: الدرر السنية، (السقاف، 1443)، وينظر: (البخاري، 1980)، وينظر أيضا: (النيسابوري، 1955)

[2] أخرجه الدار قطني (289/ 2)، والحاكم (1739) باختلاف يسير. ينظر: الدرر السنية (السقاف، 1443)، وأخرجه ابن ماجه في سننه برقم (3062)، وأحمد في مسنده من حديث جابر بن عبد الله. ينظر: (ابن ماجه، 1952)، و (ابن حنبل، 1999).

فتها، فمن ذلك انتشار الكوارث التي يفسرها علماء الطبيعة على أنها محض ظواهر طبيعية، بينما ترتبط عند المسلمين بغضب الله. كظاهرة الخسوف والكسوف، وانتشار الزلازل والفيضانات. وهي من السيناريوات المكررة في الذاكرة الدينية. يحدث الخسوف او الكسوف، ينتشر الرعب والخوف من عقوبة الله، فيصلي الناس إلى أن تنجلي الظاهرة.

وفي الرواية نجد سيناريوات مشابهة تتسلل إلى عقول أفراد الرواية، إذ تنتشر الكوارث وتحل عليهم المصائب بعد ذبحها "كاحتباس المطر، ووخم صهاريج المياه، والحرائق التي شبت في أطراف الحي"، وانتشار السرقة. ويعتقد الناس بأن هذه عقوبة حلت عليهم ولن تنجلي حتى يقتص للمقتولة.

– السيناريوات التناصية الأسطورية:

وهي سيناريوات مستمدة من الخرافات التي كانت منتشرة في الجاهلية، واحتفظت بها المدونة الشعرية في تراثنا العربي. فمن أبرز الأساطير التي شاعت في الجاهلية فيما يتعلق بطلب الثأر للمقتول، وفرار القاتل من عقوبته، أن روح المقتول غدرا لا تهدأ في قبرها، وتخرج من هامته طائر يطلق عليه "الهامة" تظل على قبر صاحبها وتهمس كل يوم وتكرر: "اسقوني، اسقوني". ولا تكف عن هذا الهمس حتى يثأر له، فتسكن روحه وتهدأ. (عبد الجبار و خفاجي، 1980، صفحة 1/ 512)

يستعيد الكاتب هذا السيناريو في تمثيل سيناريو نواح جليلة في قبرها، ومطالبة روحها بالثأر والاقتصاص من قاتلها. فيصور السارد ما يشاع عن روحها ليلا إذ تنوح في المكان الذي أزهقت فيه ومن بين أغصان شجرة السدر، وتردد: "يا قاتلي يا قاتلي، لشكيك لرب العباد، يبليك بليل ماله رقاد، ونهار ماله قعاد". بدأ هذا النواح كالهمس يلقى في روع الأفئدة. كل من سمعه ظن أنه المقصود بالدعاء". وتكاثر السامعون لهذا الهمس. في البداية كان العدد مقصورا على عشرة رجال، ثم تحول إلى عشرات الرجال والنساء والشيوخ والصبيان. ويوضح السارد أن هذا النواح "قلب سيرة العاشقة، وأحال مقتلها إلى استلهام للحكايات المقدسة" كما صور كيف تخلى كثير من أبناء الحي الذين لاكوا سيرتها، ونعتوها بالفسوق عن معتقداتهم السابقة حولها. كما بالغ البعض منهم في رفعها إلى درجة القداسة. وبالتالي يبدأ أفراد الرواية بالتدريج بإخراج جليلة شقيقة أبي يوسف من مدار الفسوق إلى مدار الطهر.

ويمضي السارد في استعادة سيناريوات دينية مشوبة باعتقادات لا أساس لها من الصحة، مماثلة لما سبق، مثل سيناريو رؤيا الميت في المنام والاجتهاد في تفسيره، مع والاعتقاد الخاطئ بتأثير الأحلام والرؤى في حياة الناس، أو الاعتقاد بصلاح حال الميت وطهارة روحه لكل من يراه في المنام بحال جيدة، والعكس. وهو وإن كان لا يخلو من بعض الصحة، لكنه كان مشوبا باعتقادات أخرى خاطئة، كالاعتقاد الخرافي بأن الأموات على علم بكل ما نفعله في حياتنا، وأنهم يتواصلون معنا عبر هذه الأحلام. وهي خرافات لا علاقة لها بالدين، ولكنها تتحكم في عقول أفراد المجتمع وتكون مسؤولة إلى حد كبير عن تصرفاتهم. يتمثل هذا السيناريو في الرواية من خلال رؤيا تراها إحدى الشخصيات في جليلة، وقد كانت من اللاتي كن يعتقدن بفسوقها. فتخلت عن هذا الاعتقاد حين رأتها في منامها وقد وضعت جنيها ذهبيا في باطن كفها، وهددت بحرمان كل من يخوض في سيرتها من هذا الجنيه. وقد كانت المرأة تعاني من عدم قدرتها على الإنجاب، وتعتقد أن إدلاق الماء كل صباح أمام باب منزلها سيجلب لها الحظ الجيد، ولكن يمضي جهدها كله بلا طائل. وبعد هذه الرؤيا ترزق بجنين، ولا تنسى أن تشيع الخبر في الحي كله بأن جليلة طاهرة كملاك. (خال، فسوق، 2005، الصفحات 16-17)

وكما يقوم هذا السيناريو بتحويل جليلة شقيقة أبي يوسف من مدار الفسق إلى الطهر، نجده على النقيض من ذلك يقوم بتحويل جليلة ابنة محسن من مدار الطهر إلى الفسق، حيث يؤمن الجميع بطهارتها في آخر حياتها، فهي -كما يخبر والدها رجل الشرطة عنها- لم يكن يفوتها صيام الإثنين والخميس، فقد كانت كما يقول: "صوامة قوامة". فيراها والدها بعد موتها ودفنها في المنام، مسودة البشرة، وغارقة في هم عظيم، إذ تصرخ وتقول له غاضبة: "سترتني في الدنيا وفضحتني في قبري". ويتكرر الحلم، وهنا يذهب إلى الشيخ ليطلب تفسيرا له فلا يقدم له تفسيرا شافيا. وتنتابه الهواجس، فيذهب إلى قبرها ليجده مفتوحا ولا أثر للجثة. (خال، فسوق، 2005، صفحة 36) وهكذا تتحكم الرؤيا بتغيير حياة محسن من الحزن على فراق ابنته إلى الغضب من توقع مكيدتها وتخطيطها للهرب.

ومن هنا يمكن عد هذا السيناريو ضمن السيناريوات المغلوطة، لأنها توجه القارئ وكذلك أفراد الرواية وجهات خاطئة في بناء تصوراتهم حول بعضهم البعض. وسنتحدث في الفقرة التالية عن طريقة تحويل هذه السيناريوات للأفكار والمعتقدات حول جليلة بنت محسن، وكيف تكون مسؤولة عن بناء الحبكة والدلالات العميقة في النص.

سيناريوات مغلوطة:

استخدم إيكو هذا المصطلح في سياق حديثه عن فعل القراءة والتأويل، للتدليل على أن عملية فهم النص تخضع لاعتبارات منطقية تحد من لا تناهي التأويل، وتقصي التأويلات البعيدة عن مقاصد النص. فأشار إلى هذا النوع من السيناريوات ليصف الطريقة الخاطئة التي يلجأ إليها القارئ في تطبيق سيناريوات غير ملائمة للوصول إلى المعنى، وهي غير ملائمة لأن النص لم يستدعها أساسا. فيصف هذه التأويلات بأنها "آيلة إلى الفشل"، ويطلق على هذه السيناريوات بأنها مغلوطة أو "بائسة". (إيكو، 2010، صفحة 102) لكن ماذا لو عمد الكاتب نفسه إلى تقديم هذه السيناريوات للقاري في بداية الحكي؟ حينها يمكن القول إن هذه السيناريوات تشكل أداة مهمة في التأويل وحضورها هو بغرض تعقيد بنية السرد، وتضليل القارئ، وإيهامه لينحرف عن المدار الأساسي للحكي ويبدأ في تكوين مدارات خاطئة.

وللتدليل على وجهة نظرنا هذه نجد أن السيناريوات القديمة مثل هروب زوجة أبي يوسف وخيانتها له، ومواعدته هو لشقيقة أبي يوسف، والندم على ما حل بها؛ تحضر بوصفها عاملا مهما وأساسيا في توجيه اعتقادات محسن حول ابنته ومدى عفتها. فلا يفكر حين يرى قبرها مفتوحا ولا أثر لجثتها إلا بشيء واحد، وهو أنها فاسقة وهذه مكيدة للهروب. وأن كل ما يحدث له الآن هو عقاب لما فعله سابقا بجليلة شقيقة محسن أم أبي يوسف.

كما تحضر سيناريوات مختلفة ومتعددة للتأكيد على صدق هذا العالم الذي يبنيه محسن حول ابنته جميعها خاطئة أو مغلوطة، مثل: سيناريو رد الدين. وهو سيناريو ديني ينص على أن المذنب لابد أن يلقى جزاءه في الدنيا قبل الآخرة خاصة فيما يتعلق بالعرض، والشرف، إذ يدفع الأبناء ثمن خطايا آبائهم القديمة. فيتذكر باكيا: "كل شيء سلف ودين، حتى دمعة العين". (خال، فسوق، 2005، صفحة 26) لكن هذا السيناريو تتدخل في بنائه الأقوال والأمثال الشعبية، كما في قولهم: كما تدين تدان"، و"الجزاء من جنس العمل"، والمثل القائل: "دقة بدقة وإن زدت لزاد السقا"، وهو من الأمثال الشعبية المشهورة، يحكي قصة ابن التاجر وما فعله من ذنب تقبيل امرأة لا تحل له، فكان الانتقام أن قبل السقاء ابنة التاجر (سرحان، 2015). وبالرغم من أنه لا علاقة لابنة التاجر بذنب أخيها وما اقترفه في حق فتاة أخرى إلا أن المجتمع درج على هذا الاعتقاد الخاطئ.

يحضر كذلك سيناريو كيد المرأة، وهو ليس سيناريو ديني فحسب، بل قامت برفده الثقافة الشعبية عبر تاريخها الطويل، فيمضي برسم توقعات خاطئة حول عفة جليلة بنت محسن، ولذلك توقَّعّ والدها وجميع من حولها بأنها خططت لمكيدة عظيمة بافتعال حادثة موتها والهرب بعيدا. كما يحضر هذا السيناريو ليغذي توقعات السارد نفسه حول ولاء زوجته، فيبدأ سرد قصة خيانتها بالآية القرآنية: "إن كيدكن عظيم". يوسف/28، (خال، فسوق، 2005، صفحة 88) فيشكل هذا السيناريو الذي تجسد من خلال قصة يوسف عليه السلام مع زوجة عزيز مصر وما حدث لقميص يوسف من تمزق دل على أن زوجته هي التي قامت بالإغواء؛ أداة تأويلية تسعف الذاكرة الشعبية العربية كلما واجهت هذا النوع من الخيانات. وقد زادت الثقافة العربية على هذا السيناريو بأن كيد المرأة أقوى من كيد الشيطان حين قابلت بين الآية السابقة وآية "إن كيد الشيطان كان ضعيفا". النساء/76[1]

يمضي السارد في تصوير السيناريو المتوقع لما يفعله الناس حين يكتشفون جريمة شرف، فهم يمضون إلى تصحيح توقعاتهم السابقة، فيعيدون قراءة سيرة المرأة، فإن كانت سيرتها صالحة يبحثون فيها عما يمكن تأويله وتفسيره لتعضيد موقفهم السلبي منها. فيعودون إلى تأويل بعض التصرفات التي كانت تصدر من جليلة ابنة محسن وهي صغيرة، ثم وهي مراهقة وكيف كانت تفضل أن تبقى دون ملابس. عادوا إلى ماضيها وأعادوا صياغة هويتها وفقا لهروبها الأخير. ومن ذلك أيضا الوقوف عند بعض رسائلها لمحمود، وهو شخص أحبته وهي مراهقة، ولم يرض والدها أن يزوجها به لأن جذوره تحمل جنسية غير سعودية. فيتوقف رجال الشرطة عند أجزاء من تلك الرسائل، ويعيدون قراءتها وفقا لسيناريو الهروب من القبر. فيبدؤون في طرح احتمالات هروبها مع محمود. "تذكر الناس فجأة التفاصيل الدقيقة في حياتها، أحلامها، مقولاتها، دخلاتها، خرجاتها ... كل حادثة مرت بها أو شاركت فيها فسرت على أنها كانت تدل على نهايتها الفاضحة، تلك النهاية التي وصفت في الأغلب الأعم أنها نهاية فاسقة" (خال، فسوق، 2005، صفحة 40).

تقوم هذه السيناريوات إذن بالعمل على تضليل القارئ؛ إذ تضع بين يديه الحقائق الظاهرة على السطح، وتحجب عنه الحقيقة البسيطة بأن جليلة بنت محسن الوهيب لم تهرب من قبرها أساسا. سيناريو الهروب من القبر قاد رجال الشرطة إلى الاعتقاد بصحة هذه الفرضية، والعمل على البحث عن الشخص المسؤول عن تهريبها، بدلا من البحث عن الجثة. فحين يعثرون على لفافة الكفن بداخل قبرها، وعلى بقايا من شعرها الكستنائي، يقودهم هذا إلى تأكيد هربها، إذ يقول السارد: " أكدت رائحتها الندية الفواحة من ثنايا الكفن هربها". كما أن أسوار مقبرة الأسد منخفضة، مما مكنها من القفز. ومع استحالة خروجها عارية في حي يعيش سكانه كالنمل، فلا بد من وجود شخص آخر أعانها على الهرب. (خال، فسوق، 2005، الصفحات 65-66) وهكذا تصل الاستنتاجات إلى وجود عشيق سري في حياتها.

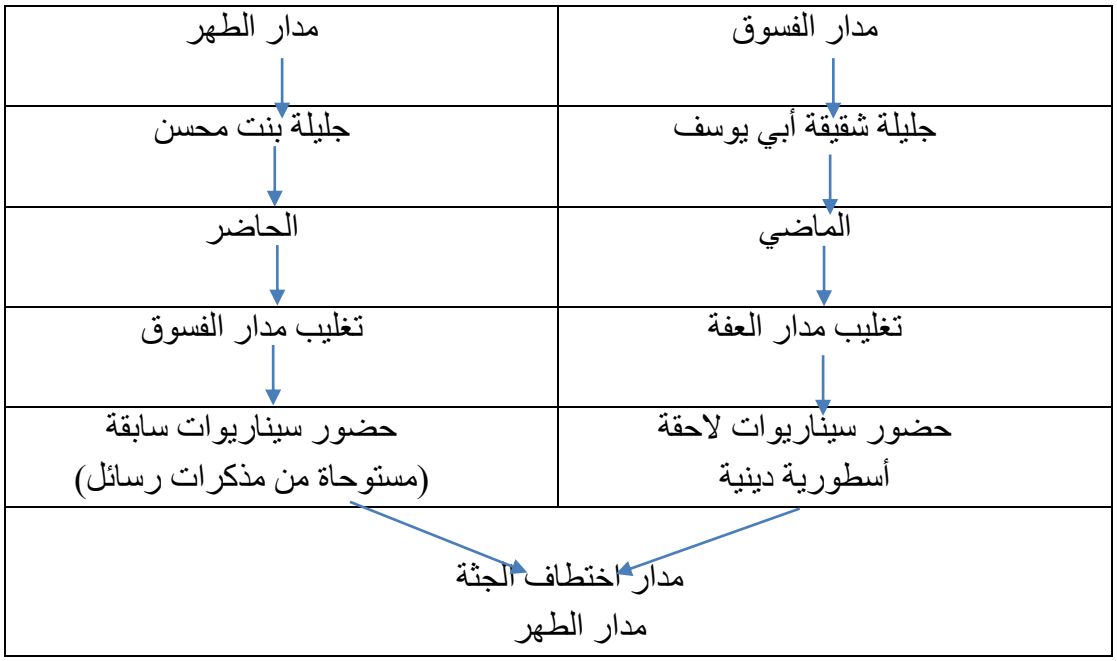
كما يعود السارد إلى استعادة تفاصيل حادثة خروجها مع محمود من أدراج مكتب هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويوضح أن سيناريو رجال الهيئة المكرر هو الذي ساعد على انحرافها إذ يضعه الكاتب تحت عنوان "أسباب انحرافها". (خال، فسوق، 2005، الصفحات 75-78) فيشرح كيف قاد هذا السيناريو إلى استنتاجات خاطئة حول تأكيد انحراف الميتة، والبحث عن الأسباب، فيما هي في

[1] يرى الغذامي في كتابه النقد الثقافي (2005): أن عملية الوأد الثقافي للمرأة تتم في مجتمعاتنا عبر تحويل أفعال النساء ومزاياهن إلى منقصة وعيب من خلال اجتثاث بعض العبارات من سياقها، حتى تغدو مثلا شعبيا. ومن ذلك تحميل الآية "إن كيدكن عظيم" التي وردت في سياق التعجب من دهاء النساء وفطنتهن معنى الذم والقدح. فأصبحت الثقافة الشعبية تستشهد بتلك الآية لوصف ما تقوم به المرأة من تدبير وتخطيط، وما تتمتع به من مكر ودهاء على أنه منقصة.

واقع الرواية وعالمها المرجعي الثابت لم تتحول بعد هذه الحادثة إلى فتاة منحرفة، بل على العكس من ذلك أصبحت فتاة سوية ونقية وطاهرة[1].

وتنتهي الرواية إلى الكشف عن المسؤول ليس عن تهريبها، بل عن خطف جثتها من القبر، وهو حفار القبور الذي يدعى شفيق، (خال، فسوق، 2005، الصفحات 218- 238) وهذا الاكتشاف يحل لغز الجثة المفقودة، ويعيد تصحيح اعتقادات القراء عن جليلة بنت محسن، بأنها فتاة طاهرة ونقية. فتنجلي البنية العميقة للرواية بتغليب مدار الطهر فيما يتعلق بجليلة بنت محسن من خلال سرد أحداث واقعية بذل رجال الشرطة مجهودا ووقتا طويلا للوصول إليها. بينما كان تغليب مدار الطهر المتعلق بجليلة شقيقة أبو يوسف من خلال السيناريوات الدينية والأسطورية المنغرسة في ثقافة المجتمع حول حرمة الأموات. ومن هنا نجد أن السرد ابتدأ بدفع سلسلة من التضادات والتناقضات بدئا بالاسم جليلة الذي كما يقول عنه محسن "اسم يحمل نقيضه تماما"، (خال، فسوق، 2005، صفحة 25) ومن خلال بناء مدارين يتنازعان السرد؛ مدار الفسق والطهر، ومدارات صغرى كالحزن والغضب كان يدور بينهما محسن من خلال بنيتي الحاضر والماضي، وانتهى السرد إلى صهر كل تلك التناقضات في بنية التماثل المشكلة من تماثل الهويتين، وتكرار السيناريوات نفسها، وتماثلها، وتكرار أفعال الشخصيات في الماضي والحاضر. وتكرار الجمل المعبرة عن حالة الشخصية، وسيطرة بنية الطهر في نهاية الرواية بناء على الاكتشاف المتأخر أن المدار الأساسي للرواية كله كان حول اختفاء الجثة واختطافها، وليس الهرب من القبر.

يمكن تلخيص كل ما سبق للوصول إلى البنية العميقة للرواية في الخطاطة التالية:



[1] تؤكد إحدى الباحثات أن الرواية بدأت بتصوير الوسواس المجتمعي فيما يتعلق بجرائم الشرف ببراعة عالية، فكان لغز اختفاء الجثة الذي بنيت عليه أحداث الرواية، ناشئا عن التصورات الخاطئة والمغلوطة والمبالغ فيها في المجتمع ضد المرأة، لكنها انحرفت في خاتمتها، إذ تحولت إلى "نقد مباشر وسافر لهيئة الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، ولنظم المجتمع، وللبيئة الاجتماعية". (عروس، 2009، صفحة 182)

ويمكن حصر النتائج التي انتهى إليها البحث في النقاط التالية:

- استطاع البحث من خلال الاعتماد على المنهج السيميائي الثقافي عند أمبرتو إيكو والتوقف عند مفهومي المدار والسيناريوات أن يكشف عن البنية العميقة لرواية فسوق. فمن خلال المدارات الكبرى في النص وتفرعاتها توصل البحث إلى أن البنية السردية قامت على التضاد على مستوى الزمن بين ماضي البطل وحاضره، وعلى مستوى الهوية السردية للأفراد، كما ساهمت السيناريوات المنجزة التي تناصت معها الرواية بفتح متاهات تأويلية متعددة فيما يتعلق بما حدث في الماضي والحاضر. كما بنيت الرواية على التماثل، فيما يتعلق بتكرار الأحداث، والسيناريوات، والتباس الهويات، وتداخلها. مما جعل كل تضاد في الرواية يحتوي تماثلا خفيا.
- انطلقت الرواية في بناء احداثها وشخوصها من الحديث عن مدار الفسوق بوصفه مدارا أساسيا نهض به العنوان، بيد أن قراءة ثانية متعمقة في المتن الروائي كشفت عن تناوب السرد وتنازعه لمدارين هما الفسوق والطهارة. وبالرغم من فسوق جليلة حبيبة محسن فقد أُخرجت من هذا المدار لتكون طاهرة وعفيفة بناء على سيناريوات أسطورية ودينية توالت بعد موتها تدور حول حفظ حرمة الأموات. أما جليلة بنت محسن فبالرغم من طهارتها وعفتها فقد أُخرجت بعد وفاتها من مدار الطهر إلى الفسوق، بناء على سيناريوات مغلوطة مستمدة من سيرتها الماضية لم ترع حرمة الأموات. وانتهت الرواية إلى تغليب مدار الطهر على عكس ما يشي به عنوان الرواية.
- انطلق البحث في صياغة بعض المصطلحات التجريبية مثل "السيناريوات المتداخلة، والسيناريوات الناظمة" ومحاولة تطبيقها على رواية فسوق، وهي مصطلحات جديدة، ومن اقتراح الدراسة، بناء على أن مفهوم السيناريو التناصي لا يزال تجريبيا كما صرح بذلك إيكو.
- إمكانية إعادة قراءة الوعي الثقافي عند الكاتب والكشف عن النسق الثقافي المضمر في خطابه الروائي ليس من خلال مضمون أعماله الذي يتبدى على السطح، بل من خلال قراءة سيميائية تستجلي تقنيات لعبة السرد، تلك التي تعيد صياغة الوقائع التاريخية والاجتماعية، وتمرر من خلال ذلك وعيا جمعيا مبطنا.
- إن الوعي الثقافي الذي صدر عنه الكاتب في موقفه من أكثر القضايا الاجتماعية التي خاضها هو وعي جماعي تناصي تسرب إلى النص الروائي الحالي من المجتمعات والثقافة الخاصة بالمجتمع السعودي التي ينتمي إليها الكاتب، وهي ثقافة صادرة أيضا عن ثقافات متنوعة ممتدة في الزمن. وقد كشفت دراستنا حول السيناريوات الدينية والشعبية والأسطورية عن بعض هذه الثقافات.

توصيات:

- بناء على أطروحة إيكو المفتوحة حول السيناريوات، والتي لم تكتمل بعد، يوصي البحث بإعادة تصنيف روايات كل إقليم وفقا للسيناريوهات الأساسية فيها، كما يوصي بإعادة تصنيف السيناريوات وفقا لطبيعة الأنواع الأدبية، لدراسة الفرق بين وظائف السيناريوات في كل نوع أدبي. وكذلك النظر إلى وظيفتها في علاقتها بالقارئ.
- بعض السيناريوهات الاجتماعية في رواية فسوق، مثل سيناريوات صلاح أو فساد رجال الشرطة، لم تأخذ نصيبها من الدراسة نتيجة لانحرافها عن مدارات الرواية الأساسية، فحبذا لو تفرد لها دراسة خاصة تتتبع دورها في بناء السرد، وتوجيه القارئ، وبناء الوعي الثقافي.

المصادر والمراجع:

- أبو عبد الله القزويني ابن ماجه. سنن ابن ماجه، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، عيسى الحلبي وشركاه. 1952.
- أمبرتو إيكو:

القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر أنطوان أبو زيد. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي. 1996.

العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2010.

تأملات في السرد الروائي، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت -الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2015.

- أمل زين العابدين. مجالات القص النفسي وخصائصه وقيمته في رواية فسوق لعبده خال، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، غ 38، ج1، الصفحات 272-321، 2019.
- أحمد ابن حنبل. مسند الإمام أحمد، إشراف عبد الله بن عبد المحسن التركي. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط2، 1999.
- بسمة عروس. اللغز البوليسي في رواية فسوق لعبده خال. علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 18، ج68،69، مايو, 2009، الصفحات 179-183.
- عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، ط3، 2005.
- عبد الله عبد الجبار، ومحمد عبد المنعم خفاجي. قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1980.
- عبد اللطيف محفوظ:

المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية لروايات نجيب محفوظ. بيروت: منشورات الاختلاف – الدار العربية، 2008.

آليات إنتاج النص الروائي. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008.

- عبده خال. فسوق. لندن: دار الساقي، ط3، 2005.
- عمر سعيد با صريح. صورة المرأة في رواية فسوق لعبده خال، سلسلة أبحاث طلاب الدراسات العليا في الأدب السعودي، ع4، 2017، الصفحات 101-127.
- فان دايك. النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر عبد القادر قنيني. بيروت -الدار البيضاء: أفريقيا الشرق. 2000.
- مجدي الخواجي. سردية الخوف في روايات عبده خال، رواية فسوق أنموذجا. مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، كلية دار العلوم، ع1، مج4، يناير, 2010، الصفحات 1819-1903.
- محمد بن إسماعيل البخاري. صحيح البخاري، الجامع الصحيح المسند من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي. القاهرة: المطبعة السلفية، 1980.
- مسلم بن الحجاج النيسابوري. صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي. بيروت: دار إحياء التراث العربي، عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1955.

- وحيد بن بو عزيز. لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، نص "سيمورغ " لمحمد ديب". مجلة مقاليد ا لجزائر، ع3، ديسمبر، 2012، الصفحات 211-224.

المراجع الإنجليزية:

- kristiva, J. The Text of the Novel, Semiological Approach to a Transformational Discursive Structure. Mouton Publishers, 1970.
- Minsky, M. The Society of Mind. New Yourk: Simon & Schustr, Inc, 1988.

مواقع الويب:

- إبراهيم عوض. (17 12, 2015). رواية فسوق لعبده خال. تم الاسترداد من رابطة أدباء الشام:

https://www.odabasham.net/82051%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9%D9%81%D8%B3%D9%88%D9%82%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D9%87-%D8%AE%D8%A7%D9%84

- إسراء سرحان. (10 1, 2015). الأمثال الشعبية، صوت الأمة، تم الاسترداد من:

https://www.soutalomma.com/Article/743403/%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D9%83%D9%84-%D9%85%D8%AB%D9%84-%D9%82%D8%B5%D8%A9

- الزراعة على القبور. (9 9, 2008). صحيفة الخليج، تم الاسترداد من:

https://www.alkhaleej.ae/node/pdf/71802/pdf

- عبده خال. (12 9, 2022). أبجد، موقع المؤلفون، تم الاسترداد من:
https://www.abjjad.com/author/6804742/%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D9%87-%D8%AE%D8%A7%D9%84

علوي السقاف. (12 8, 1443). الموسوعة الحديثة، الدرر السنية، تم الاسترداد من:

https://dorar.net/hadith/sharh/12463

محمد ناصر لوري. (2 10, 2019). الوطن. تم الاسترداد من:

https://alwatannews.net/Opinion/article/848159

Topics and Intertextual Scenarios in the Saudi Novel, A Novel of Immorality by Abdo Khal as A model

Dr. Mona Mohammed Al-Ghamdi
Associate Professor of Literature and Modern Criticism - Department of Arabic Language - College of Languages and Translation - University of Jeddah
mmalgamdi@uj.edu.sa

Abstract

The research dealt with the novel of immorality by Abdo Khal as one of the social novels that discussed the cultural patterns stored in the unconscious of Saudi society on the theme of women. In analyzing these patterns and reaching the deep structure of the novel, we relied on the concepts and procedural tools presented to us by the semiotics of culture, represented in Echo's thesis, in which he combined the semiotics of Peirce and Grimas on the one hand, and the science of pragmatics and interpretation on the other. We proceeded from the concepts of topic and scenarios and their role in building the narrative and guiding reading, through which we were able to reveal the structures of contrast and symmetry in the novel. The research concluded that the narrator set out in constructing events and characters according to the topic of immorality as a basic topic that the title promoted. The research also- based on Eco's open work- came up with the creation of two terms: organizing and overlapping scenarios, describing the first as a strategy that the writer uses to organize scattered narratives, and the second for subdividing orbits, complicating the narrative, and creating interpretive labyrinths.

Keywords: scenario, topic, Umberto Eco, semiotics.