المجمع **12** (2017/1438)، 189-212

رواية "محاق" للكاتب ناجي ظاهر بين الأدب والأيديولوجيا الذكوريّة

فؤاد عزام*

1. تقديم

سنقوم بدراسة الحبكة القصصية في رواية **"محاق"**[1] للكاتب ناجي ظاهر، وستكون هذه الدراسة في إطار الشعرية. وكما يقول رومان ياكبسون (Roman jakobson) فإن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا؟ أما رولان بارت (Roland Barthes) فيعتبر الشعرية علمًا للأدب؛ أما تودوروف (Todorov) فيعتبرها نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، أوهي تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة. وفيما يتعلق بالنصوص القصصية فإنّ الشعرية تحاول الإجابة عن أسئلة من أهمّها: ما هي الخصائص التي تجعل من خطاب ما، كرواية **"محاق"** نصًّا قصصيًا، وما هي مركبات العمل القصصي، وطرائق اشتغالها؟ وكيف تتعالق هذه المركبات لتبني العمل القصصي، وتولد بالتالي دلالاته؟

وتأتي أهمية الشعريّة هنا لأن النصّ المدروس نصٌّ ينوس بين الأيديولوجيا والأدب. وفي هذه الدراسة سنقف عند الخصائص التي تشدّهُ إلى مجال الأدب، وتحديدًا إلى مجال الرواية القصيرة (النوفيلا).[2]

وفي دراستنا للحبكة القصصية سنقوم بدراسة جملة من العناصر التي تشكل العمل القصصي من خلال التعالق الجدليّ فيما بينها، وهي: الزمان، والمكان، والشخصيات، والأحداث، والراوي، وسنقف عند التقنيات التي يستعملها الكاتب وعلاقة هذه التقنيات بالدلالات والأفكار التي يرمي إليها الكاتب، واعتمادنا على السيميائية لأننا نعتقد أن كل شيء

---

* كلية سخنين لإعداد المعلمين.

[1] ناجي ظاهر، **محاق** (حيفا: دار راية للنشر، 2016).

[2] للوقوف على خصائص النوفيلا والفرق بينها وبين الرواية انظر: Roger Allen, "The Novella in Arabic" International *Journal of Middle East Studies*, 18(1986), 473-484.

في العمل الأدبي له دلالة. والسؤال المركزي الذي سنحاول الإجابة عنه هو: هل استطاع الكاتب إقامة توازن بين الأدب والأيديولوجيا، أم أنّ العقلية الأبوية الذكورية تغلّبت وبالتالي كانت الأدبية تابعة لهذا الفكر؟

2. البناء الزمني في رواية "محاق"

قبل أن نقوم بتحليل البناء الزمني للرواية نستعرض أهمّ القضايا التي يعالجها الكاتب في الرواية، وهي قضايا تمس حياة الإنسان الفلسطيني في البلاد، وعلاقته مع المؤسسة الحاكمة بأذرعها المختلفة، وتأثير ذلك على تماسك العائلة العربية. هذه العلاقة تقوم على التمييز والاضطهاد؛ من هنا يعرض الكاتب أحداثًا ومواقف أيديولوجية، مثل معاملة الشرطة للمواطن العربي: "لم يكن أمام صاحب البيت من مناص سوى الانصياع لأمر الشرطيين، فهو يعرف الشرطة وتعاملها الفظ تجاه العرب خاصة تمام المعرفة، وكانت لديه تجارب مرة في هذه المجال، كان لها انعكاس واضحٍ، فيما سبق وأنتجه من أعمال فنيّة، ولو دخل رجلا الشرطة إلى غرفته الشخصية لرأيا صورة شرطي يقتاد رجلاً عربيًا بقسوة ظاهرة ولا يحاول أن يخفيها" (ص: 39-40). ويعالج الكاتب قضية هامة، وهي العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل واقع اجتماعي وحضاري جديد. فهل استطاع الكاتب أن يسبر أعماق هذا الواقع الجديد، ويضع الإصبع على مكمن الداء؟ أم أنّ العقلية الأبوية، وربما التجربة الشخصية جعلته يقلب الحقائق فيما يتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة، إلى درجة اتهامها بتنفيذ مآرب السلطة بقصد أو بغير قصد؟

إذن هذا التعامل القمعي ينعكس في الفنّ، والفنان الفلسطيني- إن كان أديبًا أو رسّامًا- لا يستطيع إلاّ أن يكون أدبه ملتزمًا، ومصورًا لهذا القمع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني يوميًا. إلا أنّ هذه الحقائق يجندها الكاتب لخدمة أيديولوجيا ذكورية، تصور المرأة وكأنها تنفذ أهداف السلطة الحاكمة في تفتيت البيت العربي من خلال قانون حماية المرأة بعد أن فشلت هذه السلطةفي القيام بذلك بوسائل أخرى: "هذه البلاد تريد أن تدمرنا. بعد أن سلبوا منا الأرض، ها هم يدخلون بقوانينهم إلى بيوتنا، الواحد منا توقف عن أن يكون رجلاً وبات

كل شيء بيد المرأة بإمكان المرأة، أي امرأة، أن ترفع التيليفون وتتصل بالشرطة لتأتي هذه بعد دقائق لإبعاد زوجها عن بيته" (ص: 57-58).

القضية الأخرى هي قضية الإبداع بمختلف أنواعه، وفي الرواية يعالج الكاتب قضية الرسم، فنسيم البرقوقي الذي هُجّرَ من قريته يحاول أن يحقق ذاته من خلال الرسم، ولكن زوجته "الجاهلة" تقف له بالمرصاد مدعومة من قوانين الدولة. المبدع الفلسطيني يعيش حالةَ شديدة من الاغتراب والقمع، فهو مقموع من بني جلدته الذين لا يقدّرون الفن بل يسخرون منه، ومن المؤسسة الحاكمة، وبالتالي فهو لا يستطيع تحقيق وجوده.

هذه القضايا- قضايا الاضطهاد- وبما أنها حقيقة معيشة يومًا بيوم فإنَّ الكاتب يرتّبها زمنيًّا بشكل متتالٍ، وهذا البناء يأتي لخدمة المضمون والأيديولوجيا، لأننا نؤمن أنّ التقنيات والوسائل الشكلية ليست زائدة، وليست تزيينيّة، وإنما لها علاقة بدلالات القصة. وحين يسوق الكاتب هذه القضايا فإنه لا يأتي بها لتصوير معاناة الإنسان الفلسطيني وإنما تأتي لخدمة هدفه المركزي ألا وهو تشويه صورة المرأة وشيطنتها، مقابل رسم صورة الحمل الوديع للرجل، وأنه هو هو الضحيّة.

1.2 الترتيب الزمني

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنصّ القصصي على مقارنة بين ترتيب الأحداث في النصّ وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية[1] لكي نستطيع الوقوف على المفارقات الزمنية التي

[1] ميّز الشكلانيّون الروس بين "الحكاية" (Fabula) و"الحبكة" (Sjuzhet)؛ أمّا الحكاية فهي تتابع الأحداث المرويّة زمنيًّا وسببيًّا. وصيغتها، القابلة للتوسّع النهائيّ، هي: بسبب أ يأتي ب.. وكلّ حدث يأتي بالترتيب كما لو كان يحدث في الحياة الحقيقيّة، وترابط الأحداث بعلاقة السبب والنتيجة أو ما يسمّيها كثيرون "العلّة والمعلول"؛ وهذه هي الطريقة المألوفة للإخبار عن شيء، ولأنها الطريقة المألوفة فإنّها ليست الطريقة الفنيّة.إذن الحكاية هي المادّة الخام التي تصاغ منها الحبكة.

Boris Tomashevsky, "Thematics", in*Russian Formalist Criticism- Four Essays*, trans. Lee Lemon and Marion Reis (University of Nebraska Press, 1965), 66-67.

تحدث في النصّ من استرجاعات واستباقات، ومن أجل ذلك نقوم بتلخيص المواقع الزمنية للحكاية وذلك من الحدث الأقدم، وهو استرجاع طفولته وحبه للألوان:

1. طفولة نسيم البرقوقي ورؤيته لون اللازورد بين الأرض والسماء ومحبته للألوان.
2. ارتباطه بوديعة وعيشهما بهدوء، ولكن بعدما أنجبت أبنتها سهر بدأت تبتعد عنه عاطفيًا.
3. عودةُ الروح إلى نسيم البرقوقي.
4. انتشار خبر عودة الروح إلى نسيم البرقوقي.
5. الزوجة بديعة تشوه لوحة زوجها نسيم البرقوقي بسبب الغيرة.
6. قدوم شرطيين واصطحاب نسيم إلى مركز الشرطة بعد أن اشتكت زوجته بأنه ضربها.
7. التحقيق معه وإبعاده عن البيت لمدة ثلاثة أسابيع.
8. عودته إلى بيته القديم في "نتسيرت عليت".
9. اتصال صديقته سلافة المعمرجي به ومجيئها إلى بيته ليرسمها.
10. قدوم صديقه رفيق لزيارته وحوار بينهما عن الفن.
11. خرق نسيم أمر الإبعاد عن البيت وعودة مع ابنته إلى البيت.
12. شجار نسيم مع زوجته وديعة، وحضور الشرطة واعتقاله لمدة أسبوع.
13. 13-لقاؤه في السجن مع صديقه الصحفي همام من طرعان.
14. انتهاء أسبوع الاعتقال.
15. ذهاب وديعة إلى البيت القديم، ورؤية زوجها وهو يرسم امرأة عارية فضربته بالسكين، ويتبين أن اللوحة لامرأة عادية.

انظر أيضًا: فؤاد عزام، **شعرية النصّ السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر** (حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012)، 26-29؛ فؤاد عزام، "تطور مفهوم الحبكة في نظريات السرد الحديثة". **الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب** 30 (2009)، 120- 122.

والآن سنقوم بتقسيم النص إلى مقاطع سرديّة تتوزع على المواقع الزمنية لكي نستطيع المقارنة بين ترتيب الزمن في النص وترتيبه في الحكاية.

أ- يتطرق المقطع النصي الأول في الرواية (ص: 9-13)، والذي تخصّص له ما يزيد عن أربع صفحات، إلى قيامة نسيم البرقوقي من الموت، وعودة الروح إلى جسده. وهذا المقطع هو" الحاضر القصصي". ومن ثم فهذا هو الزمن الأول في الترتيب السّرديّ، ولكن الثالث في ترتيب الحكاية: (أ3).

ب- المقطع الثاني (ص. 17) يروي عن طفولته حينما رأى لون اللازورد يمْتدّ موصلاً بين الأرض والسماء. وبعدها أحبّ الألوان، وهذا المقطع استرجاع خارجيّ: (ب1).

ت- المقطع الثالث (ص. 19) يتطرق إلى انتشار خبر عودة نسيم البرقوقي إلى الحياة، وتوافد النساء إلى بيته (ت4).

ث- المقطع الرابع (ص. 29) الزوجة وديعة تشوه اللوحة التي يرسمها زوجها بسبب الغيرة (ث5).

ج- المقطع الخامس (ص. 32) يروي عن زواج نسيم من وديعة، ثم شعوره بأنها تبتعد عنه عاطفيًّا (ج2).

ح- المقطع السادس (ص: 39-40) يروي مجيء شرطيين يعتقلان نسيم البرقوقي بعد أن شكته زوجته للشرطة بأنه ضربها (ح6).

خ- المقطع السابع (ص: 40-44) يروي تحقيق الشرطة مع نسيم وإبعاده عن البيت مدة ثلاثة أسابيع (ج7).

د- المقطع الثامن (ص: 45-47) يروي انتقال نسيم البرقوقي إلى بيته القديم في "نتسيرت عيليت" حسب أوامر الشرطة (د8).

ذ- المقطع التاسع (ص: 48-53) يروي اتصال سلافة معمرجي به، وهي امرأة جميله؛ ثم زيارتها له والتي أصبحت المرأة العارية التي يرسمها (ذ9).

ر- المقطع العاشر (ص: 58-65) قدوم رفيق، وهو صديق نسيم، لزيارته في البيت القديم وحوار بينهما حول الفن (ر10).

ز- المقطع الحادي عشر (ص: 79-83) يروي خرق نسيم البرقوقي قرار المحكمة بالإبعاد، ويعود إلى البيت بتشجيع من ابنته سهر الليالي (ز11).

س- المقطع الثاني عشر (ص: 81-83) حضور الشرطة واعتقال نسيم والحكم عليه بالسجن لمدة أسبوع (س12).

ش- المقطع الثالث عشر (ص: 84-89) يروي لقاء نسيم مع صديقه الصحافي همام من طرعان، ومناقشة قضايا اجتماعية، وخصوصًا قضية المرأة وعلاقتها بالرجل (ش 13).

ص- المقطع الرابع عشر (ص. 95) خروج نسيم من السجن بكفالة من صديقه رفيق عامر (ص .14).

ض- المقطع الخامس عشر والأخير (ص: 105-102) ذهاب وديعة زوجة نسيم إلى البيت القديم، ورؤيتها لنسيم وهو يرسم فتاة عارية (سلافة معمرجي) فطعنته بالسكين. (ض15).

ونحصل ممَّا تقدّم على الجدول التالي:

الترتيب في النص	الترتيب في الحكاية	الترتيب في النص	الترتيب في الحكاية
أ	3	ر	10
ب	1	ز	11
ت	4	س	12
ث	5	ش	13
ج	2	ص	14
ح	6	ض	15
خ	7		
د	8		
ذ	9		

ومن هذا الجدول نستنتج النظام الزمني التالي،[1] ويظهر في الخطاطة التي تليه:

		ض
15		ص
14		ش
13		س
12		ز
11		ر
10		ذ
9		د
8		خ
7		ح
6		ج
5		ث
4		ت
3		ب
2		أ
1		
الترتيب في الحكاية		**الترتيب في النصّ**

أ3- ب[1]- ت4- ث5- ج[2]- ح6- خ7- د8- ذ9- ر10- ز11- س12 ش13- ص14 – ض15.

[1] ما وُضع بين معقوفتين فهو استرجاع.

فكيف تبدو العلاقات بين هذه الوحدات الزمنية؟

نلاحظ أن الرواية تبدأ بالحاضر القصصي،[1] وتتتالى الأحداث جميعها في الحاضر باستثناء استرجاعين خارجيين قصيرين لا قيمة لهما، وهما عندما يرى في طفولته لون اللازورد (ب1)، وعندما يتزوج (ج2). ومن الملاحظ أنه لا توجد استرجاعات أخرى في الرواية. معظم الأحداث- كما يبدو من الخطاطة- تتوازى في الحكاية والحبكة (من ح-ض). فما دلالة ذلك؟ باعتقادي أن الكاتب ومن خلال هذا البناء يريد تأكيد وإبراز المشكلات الواقعية التي يعيشها المواطن العربي يوميًّا وفي الحاضر، وأنه قد أضاع الماضي من جهة، ولا مستقبل له من جهةٍ أخرى. كما أن الزمن قريب من التاريخ حيث تتسلسل الأحداث زمنيًّا وسببيًّا، فالكاتب يؤرخ الأحداث

[1] ويسمّي جنيت بداية القصّة، أو النقطة الزمنيّة التي تفصل بين الافتتاحيّة وبداية القصّة على مستوى الحكاية والتي حسبها نقرّر نوع الاسترجاع بـ "القصّة الأولى" (récit premier) على المستوى الزمنيّ للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدّد مفارقة زمنيّة بصفتها كذلك. جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1996)، 60.ولكنّ جنيت لم يحدّد آليّة تحديد هذه النقطة الزمنيّة التي تفتتح جسد القصّة أو ما يسمّى "بالحاضر القصصيّ". وهذا ما أشار إليه الباحث مئير شترنبرغ (Meir Sternberg). فبعض القصص لا تبدأ بالحاضر القصصيّ وإنما بالافتتاحيّة التي تكون عادةً: تلخيصيّة، عامّة، ذات تنافر زمنيّ كبير بين زمن الحكاية وزمن النصّ. وتأتي الافتتاحيّة دائمًا في بداية الحكاية من ناحية ترتيبها الزمنيّ، أمّا مكانها في النصّ (الحبكة) فقد يكون في بداية النصّ، أو بعد المشهد الأوّل بحيث تكون استرجاعًا خارجيًّا، أو موزّعة على امتداد النصّ، وعندها تكون على شكل استرجاعات أيضًا، فكلّ الاسترجاعات الخارجيّة تابعة للافتتاحيّة. ويحدّد الباحث نهاية الافتتاحيّة وبداية الحاضر القصصيّ "بالمشهد المميّز الأوّل"، وهو النقطة الزمنيّة التي قرّر الكاتب أن يجعل القارئ يعتبرها بداية الأحداث، وكلّ الأحداث التي تسبقها في الحكاية تكون تابعة للافتتاحيّة حتى لو كانت في النصّ تأتي بعدها فتكون عندها استرجاعات خارجيّة. ويتميّز "المشهد المميّز الأوّل" بأنّ سعته الزمنيّة قصيرة، فهو غير ملخَّص بل مفصَّل، ويتكوّن من أحداث ملموسة، وهي أحداث استثنائيّة حدثت مرة واحدة في الزمان والمكان. ويكون عادة ديناميًّا ومتطورًا ومحركًا للوضع الأوّليّ الثابت". انظر:

Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore and London: John Hopkins, 1978), 20-26.

الواقعية اليومية التي يعيشها العربي، ولكن يؤرخ الأحداث اليومية الصغيرة التي لا يهتم لها المؤرخ، ولكي لا يقع الكاتب في قبضة التاريخ- والأيديولوجيا المكشوفة يحاول استعمال تقنيات أدبية تشدّ الرواية إلى الأدب، وأهمها الإغراب الذي تبدأ به الرواية إضافة إلى الميتا-فن، والموضوعات الدالة، والتناص. وهذا التوازي بين الحكاية والحبكة، أي التسلسل الزمنيّ، وعدم تكسيره، يميز القصص التقليدية والبدائية، مثل القصص الشعبية. إنّ هيمنة الأيديولوجيا الواضحة جعلت الأدبية في الرواية تنسحب إلى الخلف، مما أضعف الرواية فنيًّا وجعلها بوقًا للفكر الذكوريّ.

2.2 المدة أو السرعة في رواية "محاق".

سنقوم بتحليل العلاقة التي تربط زمن الحكاية المقيس بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور، والسنوات، وطول النصّ القصصي الذي يقاسُ بالأسطر، والصفحات، والفقرات، ومن خلال هذه الدراسة نستطيع الوقوف على سرعة السرد، والتغييرات التي تطرأ على نظامه من تسريع أو إبطاء، وبالتالي نقف على الأشكال السردية المهيمنة في النص، وعلاقة ذلك بالدلالات.

لا تعطينا الرواية تحديدًا دقيقًا للزمن القصصي، ولكن هناك بعض المؤشرات الزمنية التي تدل على أن الزمن هو الحاضر الذي نعيشه منذ حوالي عشر سنوات، وبعد صدور قوانين حماية المرأة، وكذلك ازدياد ظاهرة العنف ضدها وحوادث القتل.

أما المدة القصصية فلا تتعدى الأسبوعين تقريبًا إذ إنها تبدأ بقيام نسيم من الموت ثم إبعاده عن البيت مدة ثلاثة أسابيع، ولكن قبل انقضاء أيام معدودة يخرق الحظر ويعود مع ابنته؛ وعندها تعتقله الشرطة لمدة أسبوع. وعندما يعود إلى البيت تأتي زوجته وتقتله. وإذا اعتبرنا أن المدة القصصية أسبوعين وطول الرواية حوالي مائة وعشر صفحات فالمعدل التقريبي حوالي ثماني صفحات لليوم الواحد وهو ما يترتب عليه سرد بطيء نسبيًّا. من هنا نلاحظ أنّ التلخيصات والحذوف شبه غائبة وتهيمن المشاهد والوقفات على الرواية. فالمشاهد حوارية في أغلب الأحيان، وتأتي لإظهار "الواقع المرير" الذي يعاني منه الرجل العربي في ظلّ قانون

حماية المرأة. وتأكيد وجهات نظر ذكورية متعدّدة لترسيخ الفكرة المعادية للمرأة. أحيانًا كثيرة تسيطر الوقفات الوصفية والتعليقات والتفسيرات وهي ذات وظيفة أيديولوجية من جهة، ووظيفة دلالية تؤكد أن المواطن العربي يعيش في زمن بطيء يربض بثقل على صدره فهو يعاني من ظلم السلطة من جهة، ويعاني من "جهل المرأة" من جهة أخرى. ولكي يؤكد الكاتب الصورة المشرقة والملائكية للرجل يأتي بنماذج الرجل المثقف: نسيم البرقوقي الفنان، وهنا تجدر الإشارة إلى دلالة الاسم نسيم (النسيم العليل الرقيق)، والبرقوقي نسبة إلى البرقوق الجميل، والرومانسية. أيضًا يلتقي نسيم في السجن- عندما "تدعي عليه زوجته كذبًا" بأنه ضربها- بالصحافي همام من طرعان والذي هو أيضًا سجنته زوجته "ظلمًا وعدوانًا". وحين يجتمعان في السجن يلقي الصحافيّ همام خطبة عصماء يصور فيها "الوضع المأساوي للرجل" بحيث يدمج بين خطر العدوّ وخطر المرأة، والفنانون والمثقفون هم أكثر فئة تعاني: "كنت [همام] أفكّر فيما يحلّ بنا نحن العرب السكان الأصليين في هذه البلاد، في مواجهة حضارة غربية عنا تعطينا القليل وتأخذ منا الكثير. فإذا كان المواطن العادي يعاني من اضطهاد السلطة له لكونه عربيًّا، فإن الفنان يعاني من اضطهاد مزدوج: السلطة من جهة وأبناء جلدته الجهلاء وخاصة النساء من جهة أخرى، وكأن المرأة العربية من وجهة نظر نسيم البرقوقي والذي ينطق بلسان الكاتب وقعت في فخ السلطة واستجابت –بلا وعي- لمؤامرة السلطة لدخول البيت العربي وتمزيقه من الداخل (ص. 86).

3- المكان في رواية"محاق"

تشكيل المكان في رواية **"محاق"**

مسرح أحداث الرواية هو مدينة الناصرة حيث يقيم الكاتب ناجي ظاهر فالناصرة وأحياؤها هي إطار للأحداث، ونتعرف إلى أحيائها من خلال تنقل الشخصية المركزية. ومن الجدير بالذكر أن عنصر المكان يتعالق مع باقي عناصر القصة، وهي: الزمان، الشخصيات، الأحداث، الراوي، بعلاقة لا يمكن فصلها إلاّ لأغراض البحث، وعندما تنتقل الشخصية المركزية، نسيم البرقوقي، من مكان إلى آخر نتعرف على هذه الأمكنة بواسطة التسمية الحقيقية لها، فهي

ذات مرجعية خارجية، ونسيم البرقوقي (الشخصية المركزية) يسمي الأحياء في الناصرة بأسمائها الحقيقية، مثل: في البداية انطلق من بيته الكائن في حي "شيكون العرب" الجديد، بعدها سرى إلى أحياء أخرى، "حي السوق" و"حارة الروم" و"الحي الشرقي" بعدها انطلق إلى أحياء الأطراف في المدينة "حي الصفافرة" و"حي الفاخورة" (ص. 9).ويحاول الكاتب إيهام القارئ بأن هذه الأحداث حقيقية من أجل تسويق أيديولوجيته بسهولة.

ولا تعطينا الشخصيات أو الراوي أية أوصاف استقصائية للمكان بل تبقى الأماكن ضامرة، ولكن- وبرغم ضمور المكان – تتشكل في الرواية جدلية مهيمنة، وهي:

البيت+ الزوجة = تعاسة وعذاب ورفض

خارج البيت+ بدون زوجة= سعادة

عادة ما يكون البيت مصدر للراحة والطمأنينة، وفي ذلك يقول جاستون باشلار (Gaston Bachelard) إن البيت هو المكان الأليف، ولكن في رواية **"محاق"** يبدو البيت سلبيًا من الدرجة الأولى:

"الجوّ حارّ والغرفة تضيق برائحة العرق والضراط تختلط الدموع بقطرات العرق فتنتج رائحة كريهة تدفع لأن يغادر سريعًا" (ص. 9).

والسجن أيضًا مكان مغلق تعاني الشخصية المركزية. إذن وجود الزوجة في مكان ما يحوله إلى مكان سلبيّ حتى بيته القديم الذي لجأ إليه ومارس فيه الرسم: تحول إلى ساحة جريمة بعد قدوم زوجته وطعنه بالسكين (ص. 109)

لم يهتم الكاتب برسم وتفصيل الأماكن لأنه كان صريحًا جدًا في نقل رسالته والتعبير عن الأيديولوجية من خلال المشاهد الحوارية وجاءت الأماكن وسيلة للقاء الشخصية المركزية بشخصية أخرى من أجل الحوار والتعبير عن الأيديولوجيا.

4. الشخصية المركزية

نؤكد –أولاً- أنّ الشخصيات من أهم عناصر الحبكة فهي التي تعطي الإحساس بوجود الزمان والمكان، وهي التي تملأها بالحركة والأحداث وهناك معايير نصّية لتحديد الشخصية المركزية، وهي:[1]

1- الحضور المكثف في النص، ووجود شخصيات ثانوية تعمل على إضاءتها.

---

[1] Ibrahim Taha, "Heroism in Literature: A Semiotic Model", *The American Journal of Semiotics* 18 (2006), 110.

ويحدّد فيليب هامون (Ph. Hamon) ستّة عناصر مميّزة تصلح لتعيين الشخصيّة المركزيّة:

1- الوصف المميّز: وهو تمييز البطل بصفات لا توجد لدى الشخصيّات الأخرى في الرواية أو توجد بنسبة أقلّ.

2- التوزيع المميّز: يتعلّق بالتشديد الكميّ والحضور في الأوقات الهامّة: بداية الفصول ونهايتها أو بداية القصّة ونهايتها، القيام بالحوادث الرئيسيّة.

3- الاستقلال المميّز: يظهر البطل وحده أو مصحوبًا بأيّ واحدة من شخصيّات الرواية، بينما الآخرون يظهرون برفقة شخصيّات لا تتبدّل، أو ضمن مجموعة ثابتة ويعود السبب إلى أنّ البطل يملك الحقّ في المونولوج (وجود منفرد) وفي الحوار (وجود مع آخر)، بينما الشخصيّات الأخرى لا تتكلّم إلا من خلال الحوار.

4- الوظيفة المميّزة: هذه الوظيفة يكتسبها البطل من مجمل الحكاية، وهي محصلة مجموعة من الأفعال التي تمحورت حوله شخصيّة تتوسط في النزاعات، تتمثل بأفعالها، تخاصم وتنتصر، تتلقّى المعلومات، تتلقى دعم المساعدين، تعوّض النقص وتسدّ الحاجة.

5- التحديد المسبق: يلعب النوع الأدبيّ أحيانًا دور الشفرة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه والتي تتعيّن من خلالها الإشارات الدالة على البطل، فاللباس أو أسلوب الكلام أو طريقة الدخول إلى مسرح الأحداث تشكل أحيانًا علامات دالّة على البطل.

6- التعليقات الصريحة: قد يتعيّن البطل من خلال التعليقات الصريحة التي تتضمّنها الرواية.

انظر: لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية** (بيروت: مكتبة لبنان، 2002)، 35-36؛ فيليب هامون، **سميولوجية الشخصيّات الروائية**، سعيد بنكراد (الرباط: دار الكلام، 1990)، 60-65.

2- الرسم المفصّل للشخصية، إضافةً إلى غنى حياتها الروحي، وعرضها المتنوع: أعمالها، كلامها، علاقتها بالشخصيات الأخرى.

3- تعاطف الراوي والمؤلف الضمني.

4- اهتمام القارئ بها.

المؤشر الكمي: نلاحظ في رواية **"محاق"** أن شخصية نسيم البرقوقي حاضرة بكثافة على امتداد الرواية من البداية إلى النهاية فهو العنصر الأساسي للمشاهد باستثناء مشهد حواري واحد بين وديعة وأمها.

المؤشّر البنيويّ: وهو ابتداء الرواية وانتهاؤها بنفس الشخصية. تبدأ رواية **"محاق"** بمشهد هام، وهو قيام نسيم البرقوقي من الموت، وتنتهي بموته.

بناء على ذلك نستنتج أنّ نسيم البرقوقي هو الشخصية المركزية في الرواية.

1.4 بناء الشخصية المركزية في رواية "محاق"

الرسم المباشر

وهو تصريح لفظيّ للصفة أو الطبع، ويمكن أن يحيل إلى صفات خارجية جسدية، أو صفات داخلية أو صفات تتعلق بالعادات، إضافة إلى وصف الحالة النفسية، إلخ.

نلاحظ أن الرسم المباشر قليل نسبيًّا في الرواية مقارنة بالرسم غير المباشر، وهذا ما يميز روايات الحداثة التي يهيمن فيها الرسم التصويري غير المباشر، إضافة إلى أن الرسم المباشر يمتد على طول الرواية فهو مرذّذٌ وليس في كتلة نصّية واحدة كما هو الحال في الروايات التقليدية، مثلاً لا نعرف عمر نسيم البرقوقي إلا في الصفحة التاسعة والثلاثين: "وما إلى ذلك من أخبار باتت عادية ومألوفة في عمره الذي تجاوز الخمسين" (ص. 39).

أما الرسم **غير المباشر** فهو استنتاجات القارئ عن طبع الشخصية وصفاتها بدون أن يصرح بها مباشرة في النص، وأهم الوسائل التي تندرج ضمن أساليب التصوير هي: المظهر الخارجي، الأفعال، الكلام، البيئة، السيرة الذاتية، الاسم.

من خلال هذه الوسائل تعرفنا إلى شخصية نسيم برقوقي واستنتجنا أنه رجل مثقف يحب الفن، وطني ومما يؤكد ذلك الاسم نسيم برقوقي، فهو رقيق كالنسيم وجميل ورومانسي؛ فالنسيم والبرقوق ينتميان إلى حقل الطبيعة الجميلة.

2.4 هل الشخصية المركزية بطل أم لا بطل؟

لكي نقرر هل نسيم بطل أم لا بطل[1] يجب علينا أن نعرف هدف نسيم. لقد كان الفن وخصوصًا فن الرسم هو غايته الأولى والأخيرة. وكان الهدف أن يرسم لوحة نوعية ليحقق ذاته من خلال الفنّ، ففي رأيه أنه لم يبق للعربي مجال في هذه الديار بعد أن سلبوها إلاّ الفن. ولكن تقف في وجهه عوائق داخلية، وأولها زوجته: "لو كانت أمها تمتلك نصف ما امتلكته من حكمة ووعي لعاش فنانًا كما أراد ولحقق حلمًا عصيًّا عتيقًا بسهولة ويسر"(ص. 78). إذن هو لا بطل لأنه لم يحقق هدفه، وكانت نهايته القتل على يدي زوجته.[2]

والسؤال لماذا اختار الكاتب أن يجعل الشخصية المركزية لا بطلاً؟

إن الظروف التي يعيشها الإنسان العربي في هذه البلاد تحتّم هذه النتيجة أولاً، وثانيًا الجهل المهيمن على مجتمعنا ما زال عائقًا هامًا في تحقيق تقدم هذا المجتمع، وثالثًا أنّ الكاتب أراد

[1] Ibrahim Taha, "Heroism in Literature: A Semiotic Model", *The American Journal of Semiotics* 18 (2006), 109-127.

[2] النسبة للابطل نلاحظ أنّ بذوره كانت في الأدب الرومانطيقيّ. وتعتبر ليليان فيرست (LilianFurst) أن فرتر (Werther) لغوته (Goethe)، كان اللابطل الأوّل، وتعتبره النموذج الأوّل للبطل الرومانطيقيّ فالأبطال الرومانطيقيون يتشابهون، ونموذجهم هو فرتر، فرغم أنّه ولد بمواهب عديدة وسحر شخصيّ إلا أنّ مزاجه يمنعه من التمتّع بهذه المزايا، لقد انعزل عن اصدقائه وذهب إلى الريف وانسحب إلى أعماق نفسه. إحساسه بأنّه مرفوض من قبل العالم كثّف كراهيّته لنفسه حتّى لم يعد يستطيع التكيّف مع الواقع وبالتالي انتحر. عدم القدرة على التكيّف مع البيئة الخارجيّة، والتنافر والتوتّر بين المثال والواقع هو الجوهر عند الرومانطيقيّين. انظر:

.LilianFurst, *Romanticism in Perspective* (London: The Macmillan Press, 1979), 97-105

أن يستدرّ فئة المثقفين ليتعاطفوا معه ويقعوا في شباك أيديولوجيته. مصوّرًا المرأة أنها – ورغم التقدم الذي حصل – ما زالت جاهلة، بحيث أنها – عن غير وعي – ساعدت في تحقيق هدف المؤسسة الإسرائيلية، وهو تفتيت هذا المجتمع من الداخل، وخاصةً وضع الرجل في حالةٍ يائسة، وخصوصًا الرجل المثقف (الفنان) الذي لم يبق له شيء سوى الفنّ ليحقق ذاته من خلاله.

لقد حَلتْ المأساة بعد أن سلب اليهود الأرض والوطن، وتم تهجير أهل البلاد الأصليين من قراهم ومدنهم، وكسروا شوكة الرجل عسكريًا ومعنويًا، وهاهم يدكون الحصن الأخير في رجولته، فهذا الإنسان المقهور كان يمارس رجولته على المرأة – إلى حدٍّ ما – فجاءوا وسنوا قانونًا لحمايةِ المرأة ظاهريًا، إلاّ أنهم عرفوا، وكانوا يعرفون أن المرأة العربية الجاهلة ليست ناضجة بعد، فحتمًا ستسيئ استعماله، وبذلك تحطم رجلها. وحتى إنّها منعته من ممارسة الفن: "الفن هو حياتي، ماذا تريدين مني أنا المهجّر ابن المهجّر أن أفعل سوى ممارسة الفن، لكي أكون وأحقّق وجودي في عالم لا يريد أن يكون لي وجود" (ص. 20). إذن المثقف العربي، والفنان يعانيان من مأساة مزدوجة وجهها الأول الاضطهاد السلطوي للإنسان العربي عامةً، والاضطهاد الداخلي المتمثل في عدم تقدير الناس للفن، بل يسخرون منه. من هنا تأتي صرخة اللابطل اليائسة التي تقول: إننّا نتحمل ظلم السلطة، ولكن أنتم لا تحطموا ذواتنا دعونا نرتقي من خلال الفن. لكن هذه الصرخة تفقد مصداقيتها لأنها لا تصيب الحقيقة، وتحمّل الضحية (المرأة) مسؤولية تدهور المجتمع العربيّ.

5. بناء الأحداث في رواية "محاق"

يجدر التفريق بين نوعين من أشكال الحدث:

أ- **أحداث خارجيّة:** وهي التي تجري خارج وعي الشخصيّة، أي حركة الشخصية في الزمان والمكان ويتميّز بعضها بالحركيّة والديناميّة والأعمال المحسوسة، مثل: التنقل، والعمل، والقتال، وغيرها من الأفعال التي تسبّب تغيرًا خارجيًا، ويتميز بعضها الآخر بالسكونية.

ب- أحداث داخلية: وهي الأحداث التي تجري في وعي الشخصية والتي يتم التعبير عنها بوسائل فنيّة مختلفة، مثل: الحوار الداخلي، تيار الوعي، الأحلام، إلخ، وفيها يُطلّ القارئ على باطن الشخصية ومكنوناتها وأسرارها، ويتعرف إلى طريقة تفكيرها، وتتميز الأحداث الداخلية عادة بالجمود في حركة الشخصية في الزمان والمكان، وهيمنة الزمن الداخلي الشعوري في القصة.

ما نلاحظه في رواية **"محاق"** هو هيمنة الأحداث الخارجية وندرة الأحداث الداخلية. والأحداث في الرواية هي أحداث صغيرة ومعظمها حوار، تنقل، اعتقال، تشويه اللوحة من قبل الزوجة وديعة، إلخ. ولكن هناك حدثان هامان في الرواية هما: الحدث الأول، وهو قيامة نسيم البرقوقي من الموت، والحدث الأخير إعادته إلى الموت حينما قامت زوجته بقتله.

يبدأ الراوي القصة بحدث يخرجُ باقي الأحداث من مألوفيتها، ويجعل الرواية ذات حبكة صادمة وموقظة للقارئ، ولولا هذا الحدث المركزيّ لكانت الرواية " تقليدية" من ناحية بنائها وتعتمد على التسلسل الزمنّي، ولكانت أقرب إلى الحكاية منها إلى الحبكة.

ويأتي الإغراب (defamiliaraization)[1] في رواية **"محاق"** ليكسر واقعية الرواية، ويحولها من حكاية لا تتمتع بالأدبية إلى رواية ذات حبكة، فالإغراب هو أحد أسس بناء الحبكة، أي أحد

[1] يتحدّث إبراهيم طه عن الإغراب كمولّد لفجوات في مجال حديثه عنها في النصّ: "يتضح ممّا تقدم أنّ الرؤية التواصليّة تقف وراء فكرة الإغراب، كما قدّمها شكلوفسكي نفسه، بأركانها الثلاثة: 1- المادّة الحياتيّة/ الواقع. 2- المادّة الأدبيّة.3- القارئ. الإغراب بأركانه التي تقدّمت يولّد نوعين من الفجوات بين النصّ والواقع الخارجيّ وبين النصّ والقارئ، كنتيجة لاحقة بالفجوة الأولى [...] يُحمل الإغراب محملاً رمزيًّا باعتباره شكلاً من أشكال الترميز المختلفة التي تخلق موضع التفاعل الذهنيّ بين النصّ والقارئ. ذلك لأنّ الإغراب يحيّد قوانين الواقع المألوف، الذي ينتمي إليه القارئ، ويوجب قوانين خاصّة به، الأمر الذي يشكّل دعوة صريحة للقارئ لأن يتعامل مع نصّ الإغراب وفق قانون التعويض (في لغة الحساب) الذي يقف في صميم نظام الترميز بكلّ أشكاله، ولغة الترميز هي لغة التكثيف [...] ومن الواضح أنّ الرمز اللفظيّ في تكثيفه للمرموز إليه يعين الإنسان على سرعة التواصل ودقّته. ومن هذا المنطلق يعتبر الإغراب بديلاً مكثفًا لواقع مركّب ومتعدّد الملامح، لذلك فهو يساهم في تنشيط المسار الذهنيّ للتواصل الأدبيّ

عناصر أدبية الأدب حسبما يراه الشكلانيون الروس. ويشرح شكلوفسكي (shklovsky) مفهوم الإغراب بأنه يكسر مألوفيتنا للأشياء، لأن إدراك الإنسان يصبح مؤتمتًا، أي بحدٍّ أدنى، وهدف الفن هو إجبارنا على الملاحظة، والتقنية الرئيسيةُ لإثارة إدراكنا هي الإغراب.

أما الحدث الأخير فهو قتل نسيم البرقوقي من قبل زوجته دلالةً على جهل المرأة، وعلى أن الفنان أو المثقف هو ضحيّة لمجتمعه أكثر مما هو ضحية المؤسسة، وفيما بين هذين الحدثين تتشكل الرواية من أحداث صغيرة، وهي في معظمها مشاهد حوارية حول الفنّ، أي ما يسمّى الميتا- فن : "ما هذا؟ رغم أنها لمّا تكتمل بعد تبدو جميلة. أخيراً رسمت ما أردتَ أن ترسمه، هذا ما توقعته منك طوال الوقت أن ترسم الإنسان بكل ما فيه من روعة، وأن تبتعد عن المباشرة التي طغت وبغت على فنّنا العربي في البلاد" (ص. 60).

وكما أسلفنا فإن الأحداث في معظمها خارجية، وموضوعها الميتا- فن والسياسة. (معاملة الشرطة القاسية، الاعتقالات، والعلاقات بين الرجل والمرأة، إلخ.).

أما الأحداث الداخلية فقليلة جدًا، فهناك الحوار الداخلي ونسبته قليلة، وهناك حلمٌ واحد.

وبما أنّ الأحداث في معظمها خارجية، زمنيًا، وهذا ما يميز الرواية التقليدية، وهي هنا مستعملة لأغراض أيديولوجيّة، يحاول الكاتب إقامة توازن معها عن طريق استعمال تقنيات حداثية، وما بعد حداثية، مثل:

أ- الموضوعات الدالة (leitmotif)

تأتي الموضوعات الدالة وسيلة بناء أساسية في روايات الحداثة، يتم بواسطتها خياطة العالم الروائي من الداخل وبناء وحدة العالم القصصي، وفي الرواية نلاحظ موتيف الروائح (ص.20): رائحة الدخان، والتربنتين، ورائحة الضراط، وموتيف الغيرة، وموتيف الفن.

ويثري، كنتيجة قصوى لاحقة، التجربة الإنسانيّة بشكل عامّ". انظر: إبراهيم طه، "نظام التفجية وحوارية القراءة"، **الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب** عدد 14 (1993)، 120-122.

ب- التناص: هناك إشارات تناصية مع امرئ القيس: "سيضع رأسه على جلمود صخر" (ص.11)، ومع بدر شاكر السياب: "مثل غابة نخيل ساعة السحر". وتناص مع القرآن الكريم:" آتية لا ريب فيها " (ص.9)

وتناص مع كافكا في قصته المحكمة (ص. 60)، إلخ. لكنّ هذا التناصّ يبقى سطحيًّا لا يتعالق مع الأحداث بشكل جوهريّ.

ت- الميتا- فن: جزء كبير من الرواية هو حوار حول فن الرسم، والميتا- فن هو ميزة من ميزات أدب ما بعد الحداثة.

ث- الإكثار من الفجوات للتشويق من جهة، ومشاركة القارئ في بناء نص من جهة أخرى.

ج- الشخصية المركزية تنتمي لحقل اللابطولة، وهذه ميزة تميز الأدب الحداثيّ.

ح- العنوان: ومن ضمن التقنيات الأدبية التي استعملها الكاتب العنوان، والعنوان عتبة هامة من عتبات النص، وله وظائف عديدة: الوظيفة المرجعية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة الإغرائية.[1] وباعتقادي أنّ الوظيفة الإغرائية من أهم الوظائف، فإذا كان العنوان جذّابًا فإنه يغري القارئ بالدخول إلى النص، وهنا أجد العنوان منفّرًا لا

[1] محمود غنايم، **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصة الفلسطينية** (الناصرة: مجمع اللغة العربية، 2015)، 18-19. وقد درس الباحث جنيت مبنى العناوين ووظائفها، واعتبر أنّ للعنوان أربع وظائف أساسية، وهي: 1. وظيفة التعيين، أي تسمية العمل من أجل تمييزه عن غيره، ويعتبرها جنيت أهمّ وظيفة لأنها تستطيع أن تعمل بدون الوظائف الأخرى. 2. الوظيفة الوصفيّة، وهي تتعلق بوصف العمل من عدّة نواحٍ، مثل: العناوين الموضوعاتية، وهي المهيمنة في وقتنا الحاضر، والعناوين الشكلية التي تصف شكل العمل ونوعه الأدبيّ. 3. الوظيفة الإيحائية، وهي مرتبطة بالوظيفة الوصفية. 4. الوظيفة الإغوائية، وهدفها إغواء الناس لشراء العمل أو قراءته. انظر: Gérard Genette, "The Structure and Function of the Title in Literature", *Critical Inquiry* 14: 4 (1988), 711-719.

بالنسبة للعنوان ووظائفه انظر أيضًا: محمود غنايم، "فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية: اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل" **المجلة** (مجمع اللغة العربية- حيفا) 3 (2012)، 110-114؛

مغريًا لأن القارئ العاديّ لا يعرف معنى "محاق"، وهذا يشكل عائقًا أمام القارئ. وفي الرواية يبرز العنوان بدلالة إيحائية رمزية، فكلمة "محاق" كلمة غريبة معناها غياب القمر وتواريه في الظل.

وهذه الكلمة ترمز إلى الشخصية المركزية التي تعود إلى الحياة، ولكنها سرعان ما تموت فالقمر محاصر بين الشمس والأرض. وهذا الرمز أدبي يشدّ الرواية إلى الأدبية.

اذن هناك محاولة لإقامة توازن ما بين الأيديولوجيا والأدب، إلا أنّ الكاتب يفشل في ذلك، ويبقى الأدب ضعيفًا أمام الأيديولوجيا، وتبقى التقنيات الأدبية سطحية ومنفصلة عن جوهر الرواية.

6. الراوي في رواية "محاق"

يعتبر الراوي عنصراً بنائياً من عناصر الحبكة الخمسة، وهي: الزمن، المكان، الشخصيات، الأحداث، الراوي. ولا تقوم قصة بدون راوٍ. وللراوي وظائف عديدة أهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية، والوظيفة التواصلية، والوظيفة التقويميّة

1.6 العلاقات بين السرد والحكاية

باعتبار السرد حدثاً كأيّ حدث آخر، قد تنشأ علاقات زمنية مختلفة بينه وبين أحداث الحكاية. ما نلاحظه في رواية **"محاق"** أن الكاتب يستعمل نوعين من السرد: الأول – السرد المتواقت، أو المتزامن: وهو سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية، أي أنّ أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد. وقد استعمله الكاتب في المقدمة (البرولوغ) (ص: 9 -15): "الجو حار والغرفة تضيق برائحة العرق، والضراط تختلط الدموع بقطرات العرق فتنتج رائحة كريهة تدفعه لأن يغادر سريعًا تضع والدة وديعة يدها على أنفها إلا أنها لا تلبث أن تزيلها" (ص.9).

Ibrahim Taha, "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone by Mahmud Darwish", *J. of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000), 66-83.

أما النوع الثاني الذي يستعمله الكاتب في معظم الرواية فهو السرد التابع أو اللاحق، وهو السرد الذي يقوم به الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد، فيروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، وهذا هو النوع التقليدي للسرد بصيغة الماضي. والبعد بين السرد والأحداث يختلف من قصة إلى أخرى. "عادت سهر الليالي إلى غرفتها وهي تفكر في أبيها ترى أين قضى الليلة الماضية؟"

والسؤال لماذا استعمل الكاتب هذا الأسلوب - أي السرد المتواقت في مشهد واحد وهو المشهد المميز الأول بينما استعمل السرد التابع في بقيّة الرواية؟

في اعتقادي أنّ الكاتب يعطي أهمية كبيرة للمشهد الأول، وهو مشهد قيام نسيم البرقوقي من الموت. هذا المشهد يروي حدثاً فيه إغراب، وكل الرواية تنبني عليه وإلّا لكانت روايةً عادية لا قيمة لها. من هنا تنشأ الثنائية الضدية بين هذا الحدث المهم وبين بقية الرواية ذات الأحداث الصغيرة.

ونلاحظ أن المشهد المرويّ بأسلوب السرد المتزامن يشبه لغة الصحافة، التي تستعمل لغة المضارع للدلالة على الماضي، ولكن هنا إشارة إلى أهمية هذا الحدث، إضافةً إلى أن المضارع يشير إلى قرب الأحداث من القارئ بحيث يشعر أنّه مشارك فعال فيها.

وإذا كان المشهد المميز الأول الذي يقدم لنا حدثاً إغرابيًا يرمز إلى البعث من جديد، لإصلاح وإتمام ما لم يتم وهو اللوحة، إلّا أنّه يتعرض لألوان المهانة من السلطة تارة ومن زوجته تارةً أخرى. وأن الموت أفضل له من حياةٍ لا يجد فيها تحقيقاً لذاته.

وضع الراوي: يتحدد وضع الراوي بعاملين هما: مستوى السرد الذي يشغله، وعلاقته بأحداث الحكاية التي يرويها. والراوي يشغل المستوى الأوليّ من السرد، أي أنه راوٍ من الدرجة الأولى، وبذلك فهو خارج الحكاية وغريبٌ عنها أي أنه ليس شخصية من شخصياتها.

ومن جهة المستويات السردية فإن معظم الرواية سرد من الدرجة الأولى. أي أنها ذات مستويين: مستوى السرد ومستوى الحكاية. ومما نلاحظه قلة السرد من الدرجة الثانية.

2.6 التبئير

وكان يسمّى بـ "وجهة نظر" أو "المنظور السردي"، والتبئير يجيبنا عن السؤال: من يرى، ومن يتكلم في النص؟

ويميز تودوروف (Todorov) بين أربعة انواع من التبئير، وهي: "الرؤية من الخلف"، "الرؤية مع"، "الرؤية من الخارج"، "الرؤية المجسّمة".

وما يهمّنا هنا هو النوع الأول، فالرؤية هنا "بانورامية" يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات، ويسميه البعض "الراوي العليم" فهو يرى خلف الجدران، وما في دماغ الشخصيات.

وقد قسم بعض الباحثين التبئير: داخلي، وهو أن يعرض الراوي رؤية الشخصية أثناء الحدث بدون تدخل منه؛ أما الخارجي فهو الذي يقوم به الراوي، ويسمّى "الراوي المبئر".

في رواية **"محاق"** يتردد السرد بين راوٍ عليم، والتبئير يكون خارجيًّا من النوع الأول، إلا أنّ الكاتب ينسحب، ظاهريًّا، من هذه المعرفة الكلية ليعطي إمكانية أن تعبر الشخصيات الأخرى عن رأيها، ويحاول الكاتب أن يخدع القارئ بأنه يعطي الشخصيات فسحة من الحريّة للتعبير عن رأيها، إلا أنّ هذه الشخصيات تبقى بوقًا لأفكار الكاتب، ولا يعطي المرأة هذا الحق، بل يهمّشها، ويعطيها هذه الإمكانية في مشهد واحد، ليجعلها كاريكاتيرًا ذات صفات سلبية جدًا.

وفي كثير من الأحيان تكون معرفة الراوي في الرواية محدودة ظاهريًّا من أجل تبرئة لنفسه، والظهور بمظهر الديمقراطي نسبيًّا، وعادة ما يتم التعبير عن هذا الأمر بأسئلة كثيرة، غير قاطعة: "ترى هل هي هدمت كل هذه الجدران وأتت إليه أخيراً بقلب امرأة راغبة؟ أم أن مجيئها ما هو إلّا صورة من صور الوفاء إلى أيام نقدسها ولا نريد أن تنتهي؟ الأرجح أنها جاءت لأنها أرادت أن تجيء" (ص. 16).

وبذلك يحاول الكاتب أن يبتعد عن المعرفة المطلقة. لقد استعمل الكاتب التبئير الخارجي بواسطة الراوي العليم الذي يروي عن ضمير الغائب لأسباب أيديولوجية، ليوصل رسالة قاطعة للقارئ.

إجمال

تبين لنا من دراسة رواية **"محاق"** أنّ همّ الكاتب كان إيصال رسالة أيديولوجية، مفادها أنّ الجهل وخاصة جهل المرأة في المجتمع العربي – يؤدي إلى دمار المجتمع، وإلى إحباط المثقف العربي، وأنّ السلطة التي هجّرت العرب من بلادهم استطاعت تفتيت البيت العربي من الداخل، بواسطة سن قانون بريء لأول وهلة هدفه الدفاع عن المرأة ظاهريًا. من هنا لم يعط اهتمامًا كافيًا لعناصر الحبكة، مثل: الزمان، والمكان، والشخصيات، والأحداث، والراوي.

وحين ننظر إلى عناصر الحبكة نجدها بسيطة في تركيبها. فالزمن في الرواية يتساوى فيه زمن الحكاية وزمن النص. لذلك معظم الكتاب هو مشاهد سردية وحوارية. وإذا كان الهمّ الطاغي على الكاتب والرواية هو الهمّ الأيديولوجي، فإنّ الكاتب يحاول أن يقيم توازنًا بواسطة استعمال تقنيات حداثية وما بعد حداثية أهمها: الميتا- فن، التناصّ، الإغراب، الحوار الداخلي، إلخ. إلا أنّ الكاتب يفشل في إقامة توازن بين الأدب والأيديولوجيا، ويبقى أسيرًا للنظرة الذكورية التي تسيطر على فكره إلى درجة أنه يساوي بينها وبين الاضطهاد السلطوي، لا بل أكثر من ذلك. يقوم الكاتب بشيطنة المرأة ويحاول خداع القارئ مدّعيًا الحيادية، إلا أن هذه المحاولة تظهر جلية للقارئ.

وإذا كان الزمن في غالبيته مشهديًا فهو يدلّ على إيقاع ثابت في الوضع السياسي للمجتمع العربي، الذي كان وما زال يعاني من الاضطهاد والإذلال، ومن هنا كانت شخصية نسيم البرقوقي المثقف والفنان لا بطلاً دلالة على ضعفه وعدم قدرته على تحقيق أهدافه وتحقيق ذاته، متهمًا الضحية بأنها السبب، ويأتي الحدث الأخير ألا وهو قتل وديعة زوجها نسيم البرقوقي ليقلب الحقائق ويحول الضحية إلى جلاد والجلاد إلى ضحية. ومن هنا فإنّ هيمنة الأيديولوجيا أدّت إلى تراجع الأدبية في الرواية إلى درجة كبيرة.

ثبت بالمراجع

تودوروف، تزفيطان. "مقولات السرد الأدبي". ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، **طرائق تحليل السرد الأدبي**. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، 39- 70.

زيتوني، لطيف. **معجم مصطلحات نقد الرواية**. بيروت: مكتبة لبنان، 2002.

جنيت، جيرار. **خطاب الحكاية**. ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، 1996.

طه، إبراهيم. "نظام التفجية وحوارية القراءة". **الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب.** عدد 14 (1993)، 95-129.

ظاهر، ناجي. **محاق**. حيفا: دار راية للنشر، 2016.

عزام، فؤاد. **شعرية النص السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012.

عزام، فؤاد. "تطور مفهوم الحبكة في نظريات السرد الحديثة". **الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب**. 30 (2009)، 117-179.

غنايم، محمود. **غواية العنوان: النصّ والسياق في القصة الفلسطينية**. الناصرة: مجمع اللغة العربية. 2015.

غنايم، محمود. "فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية: اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل" **المجلة**: مجمع اللغة العربية- حيفا 3 (2012)، 109-130.

فيليب، هامون. **سميولوجية الشخصيّات الروائية**. ترجمة: سعيد بنكراد. الرباط: دار الكلام. 1990.

Allen, Roger. "The Novella in Arabic". International *Journal of Middle East Studies* 18 (1986), 473- 484.

Furst, Lilian *Romanticism in Perspective*. London: The Macmillan Press, 1979.

Genette, Gerard. “Structure and Function of the Title in Literature”.translated by Bernard Crampe. *Critical Inquiry* Vol. 14 (1988), 692-720.

Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore and London: John Hopkins, 1978.

Taha, Ibrahim. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone by Mahmud Darwish".*J. of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000), 66-83.

Taha, Ibrahim “Heroism in Literature: A Semiotic Model”. *The American Journal of Semiotics* 18 (2006), 109-127.