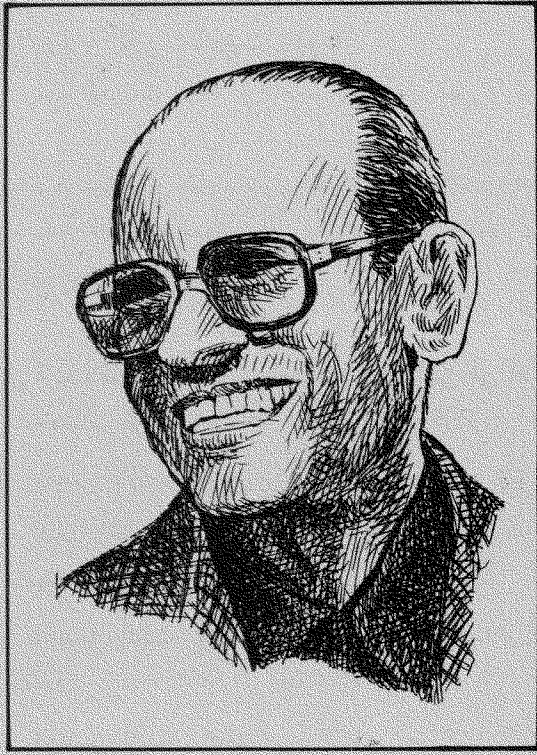


والشخصيات والمكان في رواية «الكرنك»

البشير الوسلاني

١ - مقدّمة



حظيت روايات نجيب محفوظ^(١) نظراً إلى تنوعها وأهميتها بدراسات متعدّدة سواء في مجال البحوث العامّة^(٢) أو البحوث الجامعيّة المختصّة^(٣). ولئن اتجهت جلُّ هذه الدراسات نحو التعمّق في المضامين خاصّة، فإنّ عدداً منها - ولاسيّما القراءات النقدية المتأخّرة - أصبح يعتني بالجانب البيوي وينظر في العلاقة الواصلة بين الدالّ والمدلول. . . ولعلّ ذلك أن يُعزى إلى تطوّر مجال النقد الأدبيّ ونزوعه نحو الاقتراب - ما أمكن - من العلم والموضوعيّة باعتبار اشتغاله على مادة جاهزة هي النصّ. وهو أمر قد بدأ يستتب في واقع النقد العالمي منذ الربع الأوّل من القرن العشرين إثر حركة الشكلايين الروس، وإثر تطوّر المدرسة الهيكلية وانتشارها. . . وأصبح التحليل مخصوصاً بالصياغة وبـ «لذة النصّ»^(٤).

وإنّه بالإمكان بالنسبة إلى النقاد العرب أن يجتهدوا في تطبيق هذه المناهج النقدية النظرية التي تركز أساساً على كيفية القول وعلى النسيج الذي يشكّل النصّ ويؤلف أجزاءه، دونما إقصاء للقراءة

(١) اختصر التعريف بالأديب نجيب محفوظ في نقاط موجزة نظراً إلى توفّر ترجمته في جلّ الدراسات، وتجنباً للتكرار. ١٩١٢: ولادته بأحد الأحياء العتيقة بالقاهرة - ١٩٣٤: حصوله على الإجازة في الفلسفة - ١٩٨٨: حصوله على جائزة نوبل للأدب. عُرف بكثرة مؤلفاته الروائيّة، منها في طبعها الأولى: القاهرة الجديدة ١٩٤٥؛ خان الخليلي ١٩٤٦؛ زقاق المدق ١٩٤٧؛ اللص والكلاب ١٩٦١؛ السّان والحريف ١٩٦٢؛ الطريق ١٩٦٤؛ الشّحاذ ١٩٦٥؛ ميرامار ١٩٦٧؛ المرايا ١٩٧٢؛ ملحمة الحرافيش ١٩٧٧؛ حديث الصباح والمساء ١٩٨٧. . .

(٢) يعني العبد، الرواي: الموقع والشكل (لبنان ط ١، ١٩٨٦)، فصل «تعدّد المواقع في ميرامار لنجيب محفوظ» (ص ١١٥، ص ١٢٢). - سيزا قاسم، بناء الرواية (دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط ١، ١٩٨٥)، فصل «حول ثلاثيّة نجيب محفوظ».

(٣) مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنيّة: «اللس والكلاب» «الطريق» «الشّحاذ» (الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦).

(٤) رولان بارط، لذة النصّ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، (المغرب: سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨).

الاجتماعيّة أو النفسيّة وللظروف الخاصّة بموقع الكاتب أو بموقع الخطاب تاريخياً وسياسياً. . . وهذا الجمع المنهجي هو تعبير عن الحرص على عدم الانغلاق في حدود مدرسة دون أخرى، خصوصاً أنّ الهيكلية مثلاً يُعاب عليها تعاملها مع النصوص تعاملأً أحاديّاً ضيقاً. وفي هذا السّياق، ورد في مقدّمة كتاب مدخل إلى نظرية القصة قول المؤلفين:

كثيراً ما يُعاب على هذه المنهجية تعاملها مع قوالب هيكلية تطبقها على نصوص شديدة الاختلاف فتفضي إلى تحليل قد يُنمّت بالإكراه والاصطناع والإنقاص من قيمة النصوص الأدبية وحركيتها بإدراجها في قوالب عامّة متصلة أزيلت نحو القوارق بين النصوص وتطمس البيئات المختلفة التي ظهرت فيها ولا تعطي أهميةً لفسية الشخص المعين الذي كتبها^(٥). . .

(٥) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً (الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥)، ص ١٨ - ١٩.

يبد أنه تجدر الإشارة مبدئياً إلى مسألتين هامتين:

أ - هذه المناهج في النقد الروائي هي من أصل غربي أجنبي؛ ورغم ذلك يمكن اعتمادها لأن هذا الأخذ إنما هو أخذ بالمعنى الحضاري الإنساني.

ب - يجب التعامل مع هذه النظريات بحذر حتى لا تتحول العملية عند ممارسة النص الروائي إلى مجرد تطبيق حرفي أو إسقاط مخل فيلحق الضيم عندئذ بالمنهج النظري من ناحية وبالنص المبدع من ناحية أخرى.

٢- رواية الكرنك لنجيب محفوظ

تعد الكرنك رواية من الحجم المتوسط، فهي لا تتجاوز ثمانين عشرة ومائة صفحة، في طبعة دار مصر للطباعة^(٦). وإذا ما اعتبرنا ما ورد فيها من رسوم - صور بعض الشخصيات وبعض المواقف وعددها اثنا عشرة صورة - فإن عدد صفحاتها يتقلص بهذا المقدار المشار إليه.

ولقد توخى نجيب محفوظ تقسيم هذه الرواية في هيكلها العام إلى أربعة فصول كبرى جاءت تحمل عناوين هي أسماء بعض الشخصيات الأساسية، وتحتل المساحة النصية كالآتي:

الفصل الأول: قرنفة: من ص ٣ إلى ص ٤٧ : ٤٤ صفحة.

الفصل الثاني: اسماعيل الشيخ: من ص ٤٨ إلى ص ٧٩ : ٣١ صفحة.

الفصل الثالث: زينب دياب: من ص ٨٠ إلى ص ١٠٢ : ٢٢ صفحة.

الفصل الرابع: خالد صفوان: من ص ١٠٣ إلى ص ١١٨ : ١٥ صفحة.

والملاحظ حسب الإحصاء أن هذا التقسيم قد خضع لترتيب تنازلي باعتبار عدد الصفحات. وهو ترتيب ليس في حقيقته شكلياً صرفاً بل يرجع إلى بناء الأحداث الدخلي كما سيتضح من خلال دراسة السرد، ومن خلال علاقة الفصول الواحد منها بالآخر.

كما نشير إلى أن نجيب محفوظ لم يأت بدعة من خلال هذا التقسيم وذكر العناوين، ذلك أنه اتبع في السابق طريقة مشابهة إذ كان قد قسم رواية ميرامار^(٧) (وقد ظهرت سنة ١٩٦٧) إلى ترتيب مماثل، وإلى بنية فنية سردية قريبة جداً من البنية التي اختصت بها الكرنك، علماً بأن هذه الرواية - أي الكرنك - قد خُتمت بذكر

(٦) نجيب محفوظ، الكرنك (دار مصر للطباعة . د. ت) أما الطبعة الأولى فهي بتاريخ ١٩٧٤.

(٧) نجيب محفوظ، ميرامار (بيروت: دار القلم، ط ٢، ١٩٧٤).

تاريخ كتابتها وهو ديسمبر ١٩٧١. وهي ترد في مرحلة متأخرة من كتابات نجيب محفوظ الروائية، وقد أصبح تقسيم النقاد لمراحل رواياته إلى تاريخية وواقعية اجتماعية وذهنية تقسيماً معهوداً^(٨). ومن ثمة كان لزاماً أن تحتل رواية الكرنك موقعاً خصوصاً ضمن هذا المسار الروائي، وأن تبني لنفسها نسيجاً سردياً متميزاً. ولعل هذه الدراسة أن توضح بعض معالمها، وأن تستقرئ انطلاقاً من استنتاج النص أهم خصوصياتها.

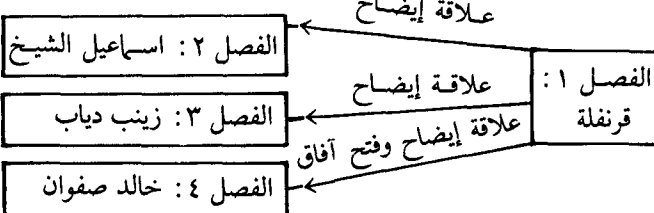
٣ - منطق السرد في رواية الكرنك

الكرنك نصّ روائيّ كامل مؤلف بطريقة متشابكة: فهو ليس بمجموعة أقاصيص مستقلة بعضها عن بعض؛ ولذلك فإن الأحداث فيه تنطلق من نقطة ابتداء مخصوصة، ثم تتصاعد تدريجياً لتبلغ في آخر المطاف نهاية اختارها السارد وظف أبعادها.

واستناداً إلى فصول الرواية، يجوز القول إن السارد قد حاول في الفصل الأول أن يجلّ الأحداث ويختزلها رغم كثافتها، دون تمطيط أو تفصيل في الغالب، بل في شيء من الغموض أحياناً، ريثما تردّ الفصول الثلاثة الموالية لتفصل الأحداث السابقة وتفسر ما بقي غامضاً عند الراوي وعند المتقبل. فالعلاقة بين الفصل الأول وبقية الفصول، ولاسيما الثاني والثالث، هي علاقة إيضاح وتفسير.

ولقد استطاع السرد في مجمل الفصل الأول أن يقدم لنا أهم ملامح الحكاية من حيث إطارها المكاني والزمني، ومن حيث عقدتها وشخصياتها، معتمداً سرد الأفعال تارة وسرد الأقوال تارة أخرى وسرد الأحوال تارة ثالثة، ومتوخياً التنوع في زمن الفعل من الماضي إلى المضارع.

ومن ثمة يمكن أن نفسر سبب طول الفصل الأول أكثر من الفصول الأخرى؛ فهو يشعّ عليها جميعاً ويكتنز أهم أحداثها في شكل من التعميم والاختصار دون أن يكون نسخة مطابقة لها؛ إذ انطلاقاً من عنوانه «قرنفة»، نلاحظ تميزه واحتواءه على أحداث خاصة به مثل تحديد العلاقة بين السارد وقرنفة صاحبة المقهى، أو وصف خصائص المكان من الدّاخل والخارج وغير ذلك. . وإنه بالإمكان أن نرسم هذا الشكل لإبراز العلاقة التفسيرية بين الفصل الأول وما يتبعه:



(٨) مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية. الدار التونسية للنشر ص ٧.

. ومن الجائز التماس مظاهر هذه العلاقة في بعض الأمثلة كأن :

* يتكفل اسماعيل الشيخ بتحديد طبيعة العلاقة التي جمعت بين قرنفلة مديرة مهوى الكرنك والطالب الشاب حلمي حمادة، وهي علاقة ظلت غامضة طوال الفصل الأول إذ لم يكن السارد عارفاً ما إذا كان جبهها متكافئاً متبادلاً أم هو من طرف واحد فقط (من جهة قرنفلة)، ويقول مستوضحاً اسماعيل :

« - أكان يجب قرنفلة حقاً؟

- أجل لا يداخلني شك في ذلك، لقد عرفنا المهوى مصادفةً ولكنه أصّر على العودة قائلاً: «لنعد إلى مهوى المرأة» فعجبت لذلك ولكنه قال: «إنها جذابة ألم تلاحظ ذلك؟»^(٩).

* يختار السارد وقرنفلة كلاهما فيمن ينقل الحديث من المهوى ويتجسس على الجماعة التي تعودت على ارتياده، ولاسيما الشبان. فقد جاء في الفصل الأول سياق يترجم هذه الحيرة: «ورجع الصمت المشحون بالأسى وقعدت قرنفلة على كرسي الإدارة كتمثال فاقد الحياة. أجل كانت أمثال تلك الحوادث تقع كل يوم ولكن تأثيرها يختلف إذا وقعت فيمن يعدّهم الإنسان أسرته. وشككنا في كل شيء حتى الجدران والموائد . . .» (ص ٣١). ثم نعلم في الفصل الثاني أنّ هذا الجاسوس ليس سوى اسماعيل الشيخ نفسه: «هكذا رجع من معتقله مرشداً ذا مرتب ثابت وضمير معذب» (ص ٧٠).

* ويقع في الفصل الأول حدث ذو بال وهو موت حلمي حمادة من جراء التعذيب في السجن، وتظل ظروف الاعتقال والموت غامضة حتى نعر على توضيح لها في سياق لاحق إذ يقول الراوي: «وحدثني (أي اسماعيل) عن مصرع حلمي حمادة فقال إنه مات في حجرة التحقيق. كانت به عصبية وجراة، استفزتهم إجاباته، تلقى صفعات فهاج غضبه وحاول أن يردّ الاعتداء بمثله فانهال عليه حارس باللكمات حتى أعغمي عليه، ثم تبين أنه فارق الحياة . . .» (ص ٧٦).

* أمّا الفصل الثالث فهو أيضاً يوضّح نوعيّة العلاقة التي جمعت بين زينب دياب (الفتاة الشابة المثقفة)، وحلمى حمادة من جهة، وبينها وبين اسماعيل الشيخ من جهة ثانية. ويصحّ هذا الفصل ظنوناً خاطئة كان قد اعتقدها السارد اعتقاداً يكاد يكون صحيحاً ثابتاً. فهو يقول مخاطباً زينب - وقد ظنّ أنّها متعلّقة بحلمى - :

- «أصارك بأنني تخيلت بينكما حكاية!

قالت بأسى :

- كنا صديقين حميمين

ثم بلهجة اعترافية :

- لم أحبّ في حياتي إلا اسماعيل . . .»^(١٠) (ص ٨٤).

ثم نعلم إثر ذلك أنّ زينب كانت هي أيضاً قد تحولت عسفاً وإرهاباً إلى «مرشدة» أو جاسوسة. وقد ألزمتها «القوة القادرة» - أي المخابرات - على القيام بهذه المهمة إلزاماً، فساهمت إسهاماً رئيسياً في مقتل حلمي حمادة حين وشت به وتسببت مرغمة في اعتقاله، كما ساهمت في إلقاء القبض على اسماعيل وقد صحا الضمير الإنساني داخله في لحظة من اللحظات إذ تمرّد على المخابرات واحتفظ بالمعلومة :

«آه . . . لقد اعتقد اسماعيل أنّهم اكتشفوا تقاعسه عن الإبلاغ بوسائلهم الخاصة ولم يخطر بباله أنّ التي أوقعته هي زينب . . .» (ص ٩٧).

وليست الغاية تقصي هذه الأمثلة بالتدقيق، لكنّ المهم إبراز بنية السرد المتحكّمة في رواية الكرنك: إنها بنية تراجعية فيها عود على بدء دوغما سقوط في التكرار. ويتمّ الانتقال عموماً من سرعة النصّ وطبيّ الأحداث إلى التمهيط والتفصيل. ولئن توقّرت في بداية السرد أحداث غامضة مثل أسباب اعتقال الشبان - ولاسيما حلمي حمادة واسماعيل الشيخ وزينب دياب - وظروف التحقيق وأنواع التهم، فإنّ السرد الموالي قد أوضح ذلك الغموض ورفع اللبس.

ثمّة عندئذ إضافة نجدها في كلّ فصل، ومن هنا طرافة البناء السردية في هذه الرواية. ويظلّ القارئ يكتشف الأسرار في الأحداث ويرفع الحجب عن العلاقات بين الشخصيات، كلّما انتقل من فصل إلى آخر.

يبدأ سرد الأحداث في رواية الكرنك مسنداً إلى ضمير المتكلم، فتطالعنا مثل هذه الأفعال «اهتديت» . . . «ذهبت» . . . «قررت» . . . ويساهم السارد في الأحداث؛ فهو طرف في الحكاية، يعيش شتى الانفعالات، ولا يتخذ موقف الواصف المتفرّج المحايد. إنّه يتحاور مع جميع الشخصيات ولا تكون هذه موجودة إلا في صورة وجوده هو، إضافة إلى قيامه بوظائف أخرى مثل التنسيق (Fonction de Régie). فنحن بإزاء نسق من السرد من أبرز سماته الراوي - الشخص (Personnage - Narrateur) ومن هنا يتجلّى ضمير الأنا المندمج في الأحداث. ومن المعلوم أنّ هذه الطريقة من شأنها أن تضيي على القصّ حيويّة باعتبار أنّ السارد ليس غريباً عن الحكاية؛ فليس ثمّة وساطة بين المتكلم ومن يعيش التجربة وينشئ الخبر، خلافاً للخطاب الذي يروى بضمير الغائب «هو».

ويتمّ الاهتداء إلى مهوى الكرنك مصادفةً. وقد لعبت الصدفة دوراً أساسياً إذ أكّدها الراوي في سياقين. وبموجب ذلك يتحدّد الإطار منذ البدء، وسرعان ما تنتقل الحركة من الخارج (أي شوارع

(١٠) تبرز من خلال هذا الحوار الوظيفة التصحيحية؛ فلمّة إذن إضافة معنوية، وتشويق من الناحية الفنية.

(٩) نجيب محفوظ: الكرنك. دار مصر للطباعة ص ٥٤.

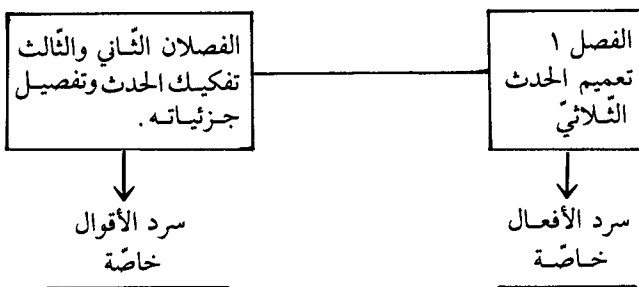
حركات مزدوجة بين اختفاء وتجلُّ، لعلَّ هذا الجدول أن يوضحها خصوصاً عند النظر في توزيع الصفحات:

الحركة الأولى	الحركة الثانية	الحركة الثالثة
وجئت يوماً في ميعادي فوجدت مقاعد الشبان خالية ص ١٨	وللمرة الثانية اختفى الشبان ص ٢٨	وفي أواسط ربيع العام وقع الاختفاء الثالث ص ٣٩
وما ندري ذات أصيل إلا والوجوه الغائبة المفتقدة تهل علينا... ص ٢٢	ولدى إقبالي على المهفي ذات مساء لمحت وجه قرنفلة مشرقاً ص ٣٥	وعقب وقوع الهزيمة بأسابيع عاد الغائبون... ص ٤٢

تعليق على الجدول:

نلاحظ أنه رغم كثافة الحركة، فإن عدد الصفحات متقلص، وهذا ما يدل على أننا إزاء سرد مجمل. كما أنه من الملاحظ كثافة الأحداث ذات الصبغة السياسية؛ فثمة اعتقالات وتعذيب وإرهاب، ومسحة السرد الغالبة على الخطاب مسحة مأساوية تحف بها روح الهزيمة والانكسار. وهو أمر ينكشف جلياً عندما تأخذ الشخصيات المعتقلة، كل على حدة، في سرد الأحداث التي عانتها طوال الاعتقالات الثلاثة. إن حالة الانكسار هي من الدلالات الأساسية التي تضمنها الخطاب ولاسيما في الفصلين الثاني والثالث؛ لكأن الراوي تعتمد أن يسرع بالسرد في الفصل الأول حتى يصل إلى تفصيل المأساة في أدق جزئياتها. إنها مأساة متأطرة في زمان تاريخي معلوم، «زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار».

ولما كان الفصل الأول قد بُني على هذا الحدث الثلاثي، فإن الفصلين المواليين سيبنان على تركيب ثلاثي خاص بكل شخصية؛ أي أن اسماعيل الشيخ سيفصل الحديث عن كل اعتقال وإطلاق سراح وكذلك الشأن بالنسبة إلى زينب دياب:



المدينة) لتستقر داخل المهفي. والسرد كله من البداية إلى النهاية يُنقل على لسان الشخصيات أو على لسان الراوي في المهفي بالذات. وحتى الأحداث التي تحصل في أماكن بعيدة مثل السجن، إنما يقع الإفصاح عنها في ركن ما داخل المهفي.

وإثر حديث التعارف بين الراوي وقرنفلة، وإثر تحديد بعض العلاقات بين الشخصيات، يدخل السرد في حركة دائبة محورها الاختفاء والظهور. يقول الراوي: «وجئت يوماً في ميعادي فوجدت مقاعد الشبان خالية» (ص ١٨). ثم نعلم أن اعتقالات واسعة قد حصلت. ويعود الراوي فجأة ليقول: «وما ندري ذات أصيل إلا والوجوه الغائبة المفتقدة تهل علينا بفرحة مباغتة، زينب دياب واسماعيل الشيخ وحلمي حمادة وبضعة نفر آخرين» (ص ٢٢).

ومرة ثانية يحصل الاعتقال والاختفاء ثم يعودون من جديد، وهكذا للمرة الثالثة. وما بين الاختفاء والظهور يقع التحوّل نحو السلب. ولقد توخى السارد في الفصل الأول أسلوب التلميح دون التفصيل فظهرت إشارات مقتضبة توجي بهول ما تعرّض إليه الشبان في المعتقل. وهذه الإشارات هي من قبيل ما ذكرته قرنفلة في قولها:

«الذي رجع إلى حُضني خيال، فأين إذن حلمي حمادة؟» (ص ٣٧) وكذلك قولها:

«لقد فقد القدرة على السعادة». (ص ٣٧).

وكلّما تكرر حدث الاعتقال، يُصبح الأمر معهوداً عند رواد المهفي.

وفي أواسط ربيع العام وقع الاختفاء الثالث! لم يُترك المدة أي تساؤلات ولا عنقا في ردود الأفعال.

تبادلنا النظرات. هزنا رؤوسنا، نطقنا بكلمات لا معنى لها:

- كالعادة

- النتائج نفسها.

- لا جدوى من التفكير. (ص ٣٩ - ٤٠).

وينزاح الضحك عن معناه الحقيقي ليصبح شبيهاً بالضحك «المستيري» المجنون مادام ما يحدث قد عجز العقل عن تصديقه. لذلك نجد قرنفلة تقول وقد نضب حزنها من جراء الاعتقالات السابقة:

اضحكوا، جفت الدموع ولكن لنا الضحك. الضحك أقوى من البكاء وأسلم عافية، اضحكوا من صميم القلوب، اضحكوا حتى يسمنا أصحاب الحوانيت بشارعنا السعيد... (ص ٤٠).

ومن الواضح أن هذه الدائرة التي يضعنا فيها السرد دائرة جنونية. ففي صفحات معدودة جداً يسرع النص ليطوي ثلاث

وبالإمكان الإشارة من خلال نوعي السرد إلى أمرين:

* قد يتخلص الراوي من الحوار إلى السرد بطريقة مباشرة دون ربط أو تبيينه كأن يقول: «وسجلت اعترافي على ورقة ثم غادرت الحجرة بين حراسي».

أعيد إلى زنزانته فلم يلق تعذيباً إضافياً كما توقع بادئ الأمر ولكنه أيقن من الضياع» (ص ٦٦).

* أما الأمر الثاني فهو عدم خلو الخطاب من سرد الأحوال، أي الوصف، وقد تجلّى في مواطن معينة يمكن - على ندرتها - تصنيفها إلى صنفين:

١ - وصف متصل بالشخصية ومن أمثلته:

عن قرنفلة: «امرأة دانية الشيوخوخة ولكنها محافظة على أثر جمال مندثر» (ص ٣).

عن خالد صفوان: «كان متوسط القامة ذا وجه ضخم مستطيل وحاجبين غزيرين عريضين، وعينين واضحتين غائرتين، وجبهة بارزة وكان شاحب اللون كأنه مريض أو في دور النقاهة...» (ص ١٠٧).

٢ - وصف متصل بالمكان مثل:

«كأنه حجرة كبيرة ليس إلا ولكنه أتيق رشيق، مورق الجدران، جديد الكراسي والموائد، متعدد المرايا، ملون المصابيح، نظيف الأواني...» (ص ٤).

ومن المعلوم أن هذا الوصف يقابله حالة وَقْفٍ (Pause) في الأحداث ريثما ينتهي السارد مما يريد وصفه من هيئة أشخاص أو أمكنة أو حالات. ولعل ندرته تلك تعكس الحركية المهيمنة على رواية الكرنك، وهي حركية تبلغ أوجها مع الحوار أو المشاهد المتعددة، وهذا ما يجعل الأشخاص يحيون الحدث حياة حقيقية، وإن كان هذا الوصف في حد ذاته لا يخلو من توظيف وأبعاد؛ ففي وصف الشخصية الثانية مثلاً - خالد صفوان - ثمة تلميح إلى مظاهر التحول: «كان شاحب اللون كأنه مريض...»؛ كذلك الأمر في وصف المكان: فثمة انعكاس لنفسية الواصف ذاته..

٤ - دراسة الشخصيات

تعدّد مفهوم الشخصية في الدراسات النظرية حسب مجال الاهتمام النفسي أو السياسي أو الاجتماعي. وليس المجال تفصيل الحديث عن هذه الجوانب، غير أنه تجمل الإشارة إلى أن دراسة الشخصيات من الوجهة القصصية لا تعدو أن تكون اجتهاداً في حدود التأويل والقراءة. فالشخصية القصصية هي عند البعض كائن من ورق، أقرب إلى التخيل بمعناه الفني منه إلى الحقيقة. فهي لا تحيلنا بالضرورة على واقع محسوس. لذلك تتنوع التأويلات

ويختلف النقد من قارئ إلى آخر تبعاً لاختلاف الرؤى ووجهات النظر.

ولاشك أن دراسة الشخصيات في حد ذاتها أو في علاقات التشابك التي يحدثها نسيج السرد بين أفرادها أو مجموعاتها مبحث أساسي من زاويتي البنيوية والدلالية. ومن البديهي أن عالم القصة لا يخلو من وجود شخصيات: فهي عنصر هام من مجموع عناصره، ولولاها لانتفى السرد ولانعدمت المواضيع التي تتحدث عنها الأفعال وتشكل عقدها.

ومما يدل على ضرورة هذا العنصر القصصي هو أن بعضهم يركن إليه على ألسنة الحيوانات في صورة غياب الشخصيات الحقيقية، أو تلك التي تبدو لنا كذلك. إذ لا بد من التفطن إلى أن وهمية الشخصيات وتأطرها في مجال التخيل يميلان في كثير من الأحيان على نماذج. فتصبح الشخصية غير مهمة في حد ذاتها بل تكتسي قيمتها في النموذج الذي تحتزله أو ترمز إليه.

ولما كان نمط الكتابة في رواية الكرنك نمطاً واقعياً اجتماعياً - وإن لم يخل من كثافة الحدث السياسي - فإن شخصياته بعيدة عن كونها رموزاً لأفكار مجردة مطلقاً كما هو الحال في الروايات الذهبية، قريبة من اعتبارها نماذج لأصناف اجتماعية متفاوتة أو لفترات تاريخية متلاحقة؛ كأن يرمز بعضها للماضي، ويرمز البعض الآخر للحاضر. وهكذا فهي تحيلنا على قضايا من صميم المجتمع، وتتأطر في أجواء معلومة.

ثمة في الكرنك وعي بقيمة الشخصيات ما إن ننظر في بنية الرواية العامة. فقد وُسمت عناوين فصولها بأسماء الشخصيات الهامة فيها: وهي قرنفلة، وإسماعيل الشيخ، وزينب دياب، وخالد صفوان. ولا يعني هذا أن تلك هي الشخصيات الأساسية الوحيدة في الرواية؛ فشخصية حلمي حمادة مثلاً لا تقل قيمة عن الآخرين، بل إنها تعكس بعداً فنياً روائياً معتبراً بها لأن الراوي اختار أن يجعلها غائبة في مستوى الخطاب السردية - غائبة جسدياً - لا نعرف ما يحصل لها إلا على لسان غيرها. وهذه بنية تتماشى مع الحدث؛ ذلك أن حلمي حمادة قد وقع تغييره عنوة بأن اعتقل ثم عُذّب فمات، وعاد الشبان الآخرون بينها ذهب هو بلا رجعة. وهكذا اعتمد السرد - مع هذه الشخصية وما يحيط بها من أحداث - ضمير الغائب [هو]. فنعلم على لسان إسماعيل أنه - أي حلمي حمادة - كان شبيوعياً (ص ٢٥) وهي التهمة الأساسية لاعتقاله؛ وأن «أباه مدرس لغة إنجليزية» (ص ٥٤)؛ وأنه «كان يتخطى التقاليد بكل عنف» (ص ٥٤)؛ ثم تخبرنا زينب دياب في الفصل التالي بأنه كان يوزع منشورات سرية (ص ٩٠).

ولعله بالإمكان القول: إن إسماعيل وزينب ما كان لهما أن يظهر

على ساحة الأحداث لولا علاقتها بحلمي المنتمي إلى الشيوعية. فقد قبض عليها نظراً إلى علاقة الترامل. وعُبر عنها تلميحاً بهذا القول: «وَصَحَّ الحَقُّ، قد أرادوا اعتقال المتهمين فساقوا أصدقاءهم معهم حتى يتم التحقيق» (ص ٢٠).

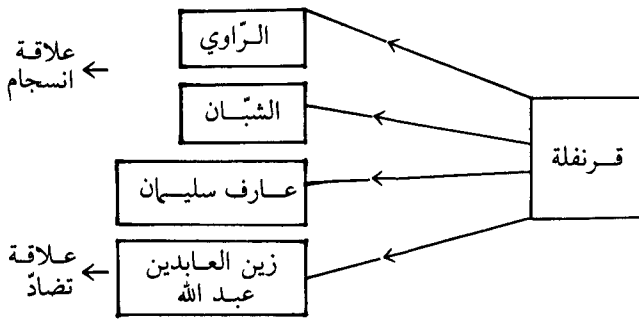
وما من شك في أن شخصية حلمي الشاب الثائر الجريء - وقد مثلت دور الضحية التي تترامم عليها الإساءات - رمزٌ مكثفٌ لغياب العدل وتفشي الظلم والإحساس بالهزيمة. بل يجوز القول إنها تمثل نقطة التقاء الرموز في مجمل أبعاد الرواية. ذلك أن تعذيبها وقتلها من جرّاء هذا التعذيب لا يشكّلان إساءة إليها بالذات؛ بل إنّ الإساءة - وهي الآن معنوية أساساً - تصيب قرنفة في الصميم وقد تعلقت روحها بهذا الشاب، وإن ما حصل له قد قلب حياتها رأساً على عقب وأثبت فيها سهماً غير رؤيتها إلى العالم وعلاقتها بالمكان والزمان فانزوت في شقتها في الطابق الرابع - إمعاناً في الهروب - ، وبعد مرور أيام.. «قعدت قرنفة على كرسي الإدارة كتمثال فاقد الحياة...» (ص ٣١).

كما أنّ الإساءة أصابت اسماعيل وزينب إصابة حادة، فكانت نقلتها نوعية بضياح الأمل والجوهر. وهو تحولٌ مأساويٌّ شامل، لم يسلم منه الراوي نفسه فقال: «إنني وجدت زينب في صورة جديدة تعشاها كتابة عميقة ولا أثر فيها للشعور بالنجاة فزدت إحساساً بالغرابة...» (ص ٧١). كذلك قال: «ولكنني لم أعر على زينب الأصلية أبداً.. كان يتجلى إليّ أنّ روحها لا يمكن أن تقهر، ولكنها انتهت» (ص ٧١).

ونتبين حينئذٍ، استناداً إلى هذه السياقات، أنّ مأساة حلمي حمادة أعمق من أن تكون مأساة فرد - ومن هنا تتجلى كثافة الأبعاد في هذه الشخصية.

ولورؤنا تتبّع نسقٍ خطّي حسب ظهور الشخصيات وترتيبها، فالملحوظ أنّ قرنفة تتصدّر هذا الترتيب. فهي أوّل من يلتقي بهم الراوي إثر دخوله إلى المقهى، وأوّل من يتحاور معهم. بل إنه ما كان ليلج هذا المقهى لولا أن لمح امرأة - وعرف فيما بعد أنها قرنفة الراقصة، حلّم الأربعينات - فوق كرسي الإدارة. لقد أصبحت الآن «دانية الشيخوخة محافظة على أثر جمال مندثر» (ص ٣).

ولعل أهميتها أن تُعزى لا إلى كونها صاحبة مقهى الكرنك - كما أسلفنا - بل إلى عدّة معطيات منها أنها فتحت الحوار مع الراوي لتنشئ هذه العلاقة بين الماضي والحاضر، إذ كان مدار الكلام بينها ذكريات سابقة مكنت من وضع السرد في إطاره. ثمّ إنّ هذه الشخصية قد أوجدت مجموعة من العلاقات لم تتوقّف لغيرها. ويجوز تجسيم ذلك بواسطة هذا الرسم:



إنّها علاقات متعدّدة ومتنوّعة لعلّها تتجاوز هذا الحجم لأنّ الشكل لم يركّز إلا على أبرزها. وقد بدت منقسمة إلى صنفين. فما من شك في أنّ تعاطف قرنفة مع الشبان - ولاسيما حلمي حمادة - جلي في عدّة مواطن، في حين أنّ التضادّ بينها وبين زين العابدين عبد الله قائم في كلّ السياقات.

ولكأنّ هذا التصنيف مبدئي ثابت؛ فهو يعرب عن القيم المثلى التي آمنت بها قرنفة. إنّها تتعارض مع زين العابدين نظراً إلى تكالبه على المادّة ونفاقه وضبابية مواقفه، في حين كانت تناصر الشبان لثورتهم ضدّ «الرشوة والاختلاس والفساد والقمع والإرهاب».

لقد وقع ذكرُ جلّ الشخصيات منذ الفصل الأوّل، وأمكن تحديد نوعين بارزين من العلاقات بينها. فأما النوع الأوّل فهو داخلي يخصّ مرتادي المقهى؛ فثمة الشيوخ - رمز الماضي وبالتحديد ما قبل ثورة ١٩٥٢ - ، وثمّ الشبان - رمز الحاضر بدءاً من قيام الثورة - قطبان متقابلان من حيث التصوّرات وطرق العيش والنظرة إلى الحياة عموماً. هؤلاء، بحكم طموحهم، يحفزهم الأمل ويهزهم النشاط من أجل إرساء ثورة حقيقية؛ أمّا أولئك فتقدّمهم في السن جعلهم لا يابهون لقضايا المجتمع المصيرية، بل جعلهم يؤاخذون الشبان على طموحهم المفرط: «وقال زين العابدين عبد الله: إنهم شبان لا يثبتون على حال ولعلهم انتقلوا إلى مكان أنسب لهم...» (ص ١٩)، كذلك: «إنهم شبان ذوو خطورة فما وجه العجب فيما يقع لهم؟» (ص ٢٩).

كما يجوز تصنيف الشخصيات داخل المقهى إلى أغنياء وفقراء، أو إلى أصحاب نفوذ وهامشيين. والتقابل هنا يتمّ بين زين العابدين عبد الله مدير العلاقات العامة بإحدى المؤسسات، و«جمعة» ماسح الأحمية. وثمة من وراء ذلك نقدٌ لنتائج الثورة، إذ لم تقض هذه على التفاوت الاجتماعي بل جعلت البعض ينتقل إلى درجة كبيرة من الإثراء والخطوة في حين ظلّ البعض الآخر يعاني الفقر والخصاصة. لذلك يتمّ البحث عن بطولة ضائعة في الالتفات إلى الماضي البعيد. وفي هذا يقول الراوي:

ولفت نظري بصفة خاصة «إمام» الفؤال الجرسون وجمعة مساح
الأحذية. يتغنيان بعنتر وفتوحاته، يعاتبان مرارة العيش ولكتهما
يتغنيان بعنتر وفتوحاته، كأن الفقر قد هان عليهما من أجل
النصر والكرامة والأمل (ص ١١).

«لعلّ أبي كان يتمنى لي الفشل حتى يتخلص مني بإلحاقني بحرفة مثل
إخوتي، ولكني خيبت ظنه وواصلت النجاح حتى نلت الثانوية
العامة، وأمكنتي الالتحاق بكلية الحقوق...» (ص ٥٠). وكذلك
الشأن بالنسبة إلى زينب فقد: «تقدم لطلب يدها تاجر دجاج يعتبر
في الحي الفقير من الأغنياء. كان في الأربعين، أرمل، أباً لثلاث إناث
متزوجات رحبت به الأم ليتنشل بنتها من الربع والتعب الفارغ
ويهيئ لها حياة سعيدة، وعندما رفضت زينب غضبت الأم...» (ص
٨٢).

بيد أنّ هذا الصمود والتحمدي سينعدمان عند مواجهة «القوة
القادرة» أي رجال المخابرات. ويتم عجز الشخصية عن المواجهة
نهائياً رغم القدرة التي كانت تملكها سابقاً. وهكذا تصبح الترجمة
الذاتية موظفة لإبراز ظاهرة الانهيار والسقوط... .

والملاحظ في هذا المجال أنّ أغلب شخصيات الكرنك يتسمون
بصفة التحول وعدم الثبات على الهيئة الأولى. إلا أنّ هذا التحول
لا يبدو في الحقيقة تلقائياً نابعاً من الشخصية ذاتها. فانتقال قرنفة
مثلاً من الفرح إلى الحزن أملاه عليها اعتقال حلمي حمادة المتكرر
ثم موته. كذلك فإنّ التحول الذي نلمسه عند اسماعيل وزينب هو
تحول نحو السلب سلطته عليها ظروف الحياة السياسية العامة. بل
إنّ تحول خالد صفوان ذاته - وقد ظهر في الفصل الأخير يدخل
الكرنك في هيئة الغريب الواعظ الذي امتلك الخبرة والقدرة على
تحليل الأوضاع - ليس تحولاً تلقائياً، وإنما حدّته الظروف السياسية:
فهو قد قبض عليه إثر هزيمة ١٩٦٧ وقضى في السجن ثلاث
سنوات.

وإنّ الرواية إذ تؤكد التحوّلات السلبية، تخفي وراء ذلك نقد
الأوضاع العامة المتردّية في تلك الفترة. وقد اخترها هذا الحوار بين
السارد وزينب:

- زينب أنت مازلت شابة في مطلع الحياة وسوف يتغير كل

شيء.

- إلى أحسن أم إلى أسوأ؟

- لا يوجد أسوأ مما نحن فيه فلا بدّ أن يكون التغيير إلى

أحسن. (ص ٩٦).

ولاشكّ أنّ السارد قد أصرّ على هذا التفاؤل وجعل شخصية منير

أحمد - في الفصل الأخير - رمزاً له إذ قال:

ملت نحو منير أحمد وقلت:

- لعلّ أيامكم تكون أفضل. (ص ١١٤).

٥ - بنية المكان

أ - مدخل عام

انتقل مفهوم المكان من مجرد الإطار في القصة الكلاسيكي إلى

وفي سياق أوسع من هذا، يتنزّل النوع الثاني من العلاقات. وهو
يفتح شخصيات الكرنك على المجتمع عامة وبالأخص على جهاز
الدولة. ويتجلّى محور الصراع بين قطبين كبيرين: «أسرة الكرنك»
رمز فئات اجتماعية متفاوتة الآراء والمواقف ليناً وجدّاً، استسلاماً
ورفضاً؛ فالسارد وقرنفلة والشبان يجسّدون المواجهة؛ وأمّا الشيوخ
فيغلب عليهم الرضى واللامبالاة. والقطب الثاني المقابل يمثله
«رجال الأمن»، «القوة القادرة» التي تطول كل شخص وتعلم كل
سريرة. ويتنصب خالد صفوان رئيس المخابرات أو مدير السجن
والتحقيق مجسماً الطرف الآخر في الصراع، وقد صار عند أصحاب
الكرنك «رمزاً من رموز حياتهم لا تكمل إلا به» (ص ٣٣)؛ فهو
أبداً حاضر بينهم رغم غيابه (جسدياً)؛ إنه في أذهانهم وفي نفوسهم
يسترق نواياهم الخفية، وينصت إلى أحاديثهم؛ ولذلك قال الراوي
مخاطباً قرنفة: «إذا دعت ضرورة إلى الخوض في موضوع وطني
فلتتكلّم متخيلين أنّ السيد خالد صفوان يجالسنا (ص ٣٦). وهو
صراع غير متكافئ، جعل أسرة الكرنك، ولاسيما الشبان، في موقع
الضحية. فقد وقع إزعاج نسق العيش الهادئ أكثر من مرة وتمّ
الانتقال من الفرح إلى الحزن ثلاث مرّات متعاقبة ليستقرّ الحزن في
النهاية^(١١) معبراً عن غياب الديمقراطية، محور الصراع الأساسي في
رواية الكرنك.

وقد يختار السارد أن يترك الشخصيات تفصح عمّا في نفوسها دون
تدخلٍ منه - إلاّ ليسأل ويدفع الحوار. ولذلك خصّص فصلين
شبهين بالترجمة الذاتية إذ يقول اسماعيل الشيخ: «إني ابن بيثة فقيرة
جداً... أبي عامل في مطعم كبدة، أمي بياعة سريحة...»
(ص ٤٨). وعن زينب نجده يقول: «وهي قد نشأت في بيثة
اسماعيل وفي ربه. أبوها بياع لحم رأس وأمها في الأصل
غسّالة...» (ص ٨٠). وإذ يتمّ تقديم الشخصيتين من حيث
الهيئة والفقر والنبوغ والانتها والتثاقفة، فإنّ الغاية هي إبراز التحول
الذي سيلحق بهما وتسلّطه عليهما قوى خارقة. والغاية كذلك هي
إبراز حقيقة أنّ الإنسان بإمكانه أن يتحدّى ظروف بيئته القاسية
إثباتاً لوجوده ولقدرته على الفعل؛ وفي هذا الصدد يقول اسماعيل:

(١١) استقرت قرنفة في آخر الرواية على لباس ثوب الحداد: «أما قرنفة فقد
انزوت في ثوب الحداد ترأقب وتصغي أحياناً ولا تخرج من الصمت»
(ص ١٠٣).

«بنية دالة تسهم في تقصي المعنى العام للوقوف على الدالّ الأساسي القابع في قاع النصّ»^(١١). وأصبح الاعتناء بالإطار المكاني من سمات النقد القصصي الحديث. وتبين أنّ بعض الروايات تجعل منه عنصراً أساسياً إلى درجة اعتباره في مقام البطل الحقيقي^(١٢). ولم يعد المكان يُقصد في حدّ ذاته أو ينظر إليه معطى محايداً يدلّ على واقعية الحدث وانسياقه في عالم مختلف؛ بل أصبحت طرافته في كثافة دلالاته، وفي الأبعاد التي يحويها وفي طبيعة العلاقة التي ينتجها مع الشخصيات، وفي الأشياء التي تنكشف وتوصف بأنساق تعبيرية مخصوصة باعتبار «أنّ كلّ شيء في القصة يشكّله اللفظ»^(١٣).

ولقد طالعنا الدراسات الحديثة بعدة نظريات تخصّ المكان كالحديث عن المكان الأصل (Espace Initiale)، والمكان المجاور (Espace Paratopique)، أو عن المكان الداخلي أي الجسد اللصيق بالفرد، والمكان الخارجي الفسيح أو عن نماذج معينة مثل البحر ورموزه والصّحراء وتقابلها مع العمران والجبل وإمعانه في الهروب وغيرها من الأبعاد التي نستشفّ من تنوعها نظرة إلى المكان تأويلية عميقة يرتقي بها هذا الإطار القصصي من مسرح جامد إلى عنصر جمالي فعّال في الأحداث مؤثراً في النفوس.

والملاحظ أنّ كلّ رواية، بل كلّ نصّ قصصي حتّى وإن كان متجنّداً في تراثنا العربي القديم^(١٤)، يذكر المكان ويشكّله في بنية مخصوصة تختلف من نصّ إلى آخر. ولئن كانت الروايات الحديثة أكثر وعياً بأهمية هذا المعطى، فإنّ ثمة نماذج قصصية قديمة ذات بال لكونها لا تخلو من طرافة فنية في تنسيق بنية المكان وفي تكثيف الإشارة إليها حتّى تبلغ حدّاً من التفاعل مع الأحداث^(١٥). ونخلص من خلال هذه المقارنة إلى تأكيد حضور المكان في القصص بكيفيات مختلفة، وإلى ضرورة دراسته تقصياً لمجالات الإبداع الروائي.

ب - تجليات المكان في الكرنك

لا مناصّ من الإقرار بأنّ المكان في رواية الكرنك يحتلّ موقعاً هاماً نظراً إلى حضوره المطرد في مستوى الدالّ وإلى وظائفه المتنوعة

(١٢) رضا بن حميد، المكان في «اللصّ والكلاب»، بحث مرفوق في نطاق شهادة التعمّق، ١٩٩٠.

(١٣) عبدالرحمن الشرفاوي، الأرض (القاهرة: دار غريب للطباعة)؛ حتّى مينة، الباطر (تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٨٢).

(١٤) دروس الأستاذ توفيق بكار، الرّمان والمكان في القصص (شهادة التعمّق ١٩٩٠).

(١٥) مقامات الهمذاني، أخبار كتاب الأغاني للأصبهاني. نوادر بخلاء الجاحظ... وغيرها.

(١٦) نذكر بالأخصّ كتاب أبي العلاء المعري: رسالة العامل والشاحج (مصر: دار المعارف، ١٩٧٥).

في مستوى الدلالة. ويتجلى هذا الحضور بدءاً بالعنوان الذي لم تكن الرواية لتوسم به لولا محوريتها في بناء السرد وفي تأطير الأحداث. والأقرب إلى الاحتمال أنّ نجيب محفوظ كان واعياً بهذه الرؤية، وقد تعود على ما يمثّلها في رواياته السابقة، استناداً إلى حرص الراوي منذ الجملة السردية الأولى على تحديد مفهوم العنوان؛ فهو يطالعنا بقوله: «اهتديت إلى مهى الكرنك مصادفة» (ص ٣). فيتحدّد لدى القارئ معنى العبارة ونعلم أنّنا بإزاء مهى، ذلك المكان الذي يحضر في روايات نجيب محفوظ بصفة مكثّفة فلا تكاد تخلو منه الروايات ذات الصبغة الذهنية ذاتها. ومرّد ذلك، فيما يبدو، إلى تمرّك الأحداث في المدينة خاصّة، واعتبار المهى من مقومات الأدب الواقعيّ الممعن في قضايا المجتمع والمعبر عن مشاغل الناس على اختلاف مراكزهم الاجتماعية ومواقفهم الفكرية (فالمهى يضمّ جميع الفئات).

وعلى هذا النحو بدأ الكرنك في هذه الرواية. فهو مجمع نماذج بشرية متعدّدة: نساء ورجال، شبّان وشيوخ، فقراء وأغنياء، أصحاب نفوذ وبسطاء. إنّه رمز المجتمع بأسره؛ فهو صورة مصغّرة للمدينة، تلك «المدينة الكبيرة» - أي القاهرة - التي يقع المهى في وسطها. وهذا الحرص على تحديد الموقع: «وسط المدينة الكبيرة»، دليل على نموذجية المكان واختزاله المجتمع عامّة.

وإضافة إلى بروز المكان من خلال العنوان، فإنّ ذكره يتواتر في كلّ الفصول لسبب واحد، وهو أنّ الأحداث جميعها تُروى في المهى في ركن ما حول مائدة الشيوخ أو مائدة الشبان أو قريباً من كرسيّ الإدارة حيث تجلس قرنفلة. لذلك فإنّه يُعدّ المكان الأصل أو المحور، وأمّا ما عداه - مثل شوارع المدينة - فأمكنة مجاورة فرعية.

ومنذ النّظر في الصّفحات الأولى، يلاحظ القارئ كثافة وصف المكان: فهو «كأنّه حجرة كبيرة ليس إلّا ولكنّه أنيق وشيق، موريّ الجدران، جديد الكراسي والموائد، متعدّد المرايا ملوّن المصابيح، نظيف الأواني» (ص ٤)؛ والقهوة فيه «فاخرة والماء نقيّ عذب والفنجان والكوب آيتان في النّظافة» (ص ٦)؛ والناس الذين يرتادونه «كأنّهم لصغر حجمه أسرة واحدة». ويبرز من خلال هذه الشواهد أنّ الوصف - وإن توقّف معه السرد - ليس وصفاً جامداً بل هو يحمل أبعاداً ووظائف، ويعكس رؤية السارد للأشياء وعلاقته الحميمة بالمكان. وهي علاقة انسجام سرعان ما تنامت منذ أن عثر على هذا المهى مصادفةً، ولذلك يكرّر القول: «ومنذ تلك الساعة صار مجلسي المفضّل. رغم صغره وانزوائه في شارع جانبيّ صار مجلسي المفضّل» (ص ٣). ثمّ ها هو يجاطب نفسه قائلاً: «اللهم إني أحبّ هذا المكان» (ص ٤). وبموجب هذه العلاقة الوطيدة تكتسي الأشياء داخل المكان بعداً ووظائفياً، وينبثق من ثمة التركيز على الأنافة والصفاء والعدوية. فالراوي ينظر إلى هذه العناصر من

زاوية نفسيته المستقرّة الهادئة، ولذلك ارتأى أن الكرنك «يصلح استراحة لجوَال مثد (هـ) وعزم على أن يكون «مستقرّه كلّما سمح الزّمان» (ص ٦).

واللآفت للنظر هو أنّ وصف المكان مختصّ بالتنامي والتحوّل وخاضع لثنائية الرّغبة والنّفور. وتتجلّى هذه الظّاهرة مع شخصيتين أساساً هما: السّارد وقرنفلة في علاقة كلّ منهما بفضاء المكان.

فالفضاء - محبّب إلى الرّواي وإلى قرنفلة زمن الصّحو والصفاء والهدوء والإحساس بالسّعادة . . بيد أن صورته تنقلب تماماً عند اعتقال الشّبّان فيتحوّل المكان إلى جحيم لا يطاق ويعبر الرّواي عن ذلك قولاً: «وقلت لنفسي إنّ المقهى بدوهم لا يجتمل» (ص ٣٤). في حين تعبر قرنفلة عن هذا النّفور فعلاً: «ومن شدّة الأسي صعّدت إلى شقتها» (ص ٢٩). ثمّ إنّ تلك الموائد الجديدة والجدران المورقة لا تلبث أن تتحوّل نحو السّلب في قوله: «وشككنا في كلّ شيء حتّى الجدّان والموائد» (ص ٣١) لتصبح عاملاً آخر من عوامل النّفور. فالمكان إذّاك مندرج في صميم الأحداث، منغمس في نفوس الشّخصيات، يتحوّل بتحوّلاتها وينفعل لما يطرأ عليها من تغيير. والأشياء التي توصف فيه - وصفاً إيجابياً في البدء - لا توصف باعتباطاً بل غايتها إبراز هذا التقابل بين الصّفو والكدر وتلك الحركيّة في إطار الأحداث عامّة. ومن عناصر المأساة في بنية الرّواية أنّ العلاقة بالمكان تتحوّل نحو السّلب تماماً مثل تحوّل الشّخصيات. لذلك ليس بالإمكان الفصل بين مستويات القصّ المتداخلة، وهي الطّرافة التي تميّز رواية الكرنك. وليس ثمة مغالاة إذا زعمنا أنّ الكرنك يكاد يكون شخصيّة حيّة ناضجة بل يكاد يكون بطل الأحداث الأساسي. ولعلّ غاستون باشلار قد اختزل هذا المعنى بقوله النظري: «إنّ المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً محايداً إذا أبعاد هندسيّة فحسب. .»^(١٧).

ولم ينف التركيز على المقهى، باعتباره المكان المحوري، وجوداً أمكنة أخرى مجاورة قريبة أو بعيدة، أحياء سكنيّة مثل «حازة دعبس بالحسينيّة» أو بلدان مثل «أمريكا» و«فلسطين» . . . وقد أشار إليها السّرد في إطار الاسترجاع خاصّة . . غير أنّ من أبرزها - سواء من حيث تواتر ذكره أو من حيث دلّته - هو السّجن. وهو ينتصب في فضاء غير معلوم أو موصوف إذ لم يذكر الرّواي الشّارع أو الجهة التي يوجد فيها، على عكس اعتناؤه الدّقيق بوصف المقهى. لقد بدا السّجن مكاناً تلقه هالة من الغموض والرّهبة والسّرية تماشياً مع حالة الخوف التي كانت تتناوب الشّخصيات كلّما تدارسوا «موضوعاً وطنياً».

وينتصب السّجن في أبعاده الرّمزيّة مقابل المقهى. فالحركة التي تحصل للمعتقلين حركة ذات طرفين: من المقهى إلى السّجن ومن السّجن إلى المقهى. ثمّ إنّ المقهى نفسه - نظراً إلى تراكم الإرهاب النّفسي - يستحيل إلى سجن. لذلك يرمز هذا التقابل إلى ارتباط المكان بمفهوم الحرّيّة. تقول سيزا قاسم:

ويرتبط المكان ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرّيّة. ومما لاشكّ فيه أنّ الحرّيّة - في أكثر صورها بدائيّة - هي حرّيّة الحركة. ويمكن القول إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان - من هذا المنحى - تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان والحرّيّة، وتصبح الحرّيّة في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناجمة عن الوسط الخارجيّ، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها^(١٨).

إنّ هذا ما تمّ فعلاً في العلاقة بين السّجن والمقهى فقد بدا الأوّل فعلاً قادراً في حين كان المقهى مفعولاً به متقبلاً الخرق والانتهاك.

٦ - خاتمة

اتّسمت الكرنك بخصائص قصصيّة ذات بال. وكان بناؤها الفنيّ متميّزاً موطّفاً لخدمة المعاني وللتعبير عن الحدث السياسيّ ومخلفاته. وهذا الحدث هو ثورة ١٩٥٢ وما بعدها. ولئن استطاعت هذه الثّورة - حسب المراجع التّاريخيّة - أن تحدث بعض التغيير فإنّها - وهذا ما ألّحت عليه الرّواية - لم تُرس الديمقراطيّة: فكانت ملاحقة القوى المعارضة وكانت الاعتقالات والتحقيقات . . وبدا غرض الرّواية الأساسيّ نقد الثّورة لتغييبها الديمقراطيّة. وقد أطرد هذا الغرض من خلال تواتر ذكر الثّورة - حوالي اثنتين وثلاثين مرّة دون إحصاء الضّمائر العائدة عليها - كما احتوت الرّواية على تواريخ أخرى بارزة في حياة مصر السياسيّة مثل الهزيمة وجماهير ٩ - ١٠ يوليو . . .

ولئن وقع التركيز في هذا البحث على جوانب قصصيّة ثلاثة هي السّرد والشّخصيات والمكان، فإنّنا نرجو الرّجوع إلى بحث آخر لنا عنوانه: «بناء الزّمان في الكرنك»^(١٩).

كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة
بالقروان

تونس

(١٨) سيزا قاسم: مشكلة المكان الفنيّ، ليوري لومان، تقديم وترجمة سيزا قاسم، مجلّة عيون المقالات عدد ٨، ١٩٨٧، ص ٦٢.
(* راجع مجلّة الآداب، عدد ١٠/٩، أيلول/تشرين الأوّل، ١٩٩٢.

(١٧) غاستون باشلار: جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨٧).