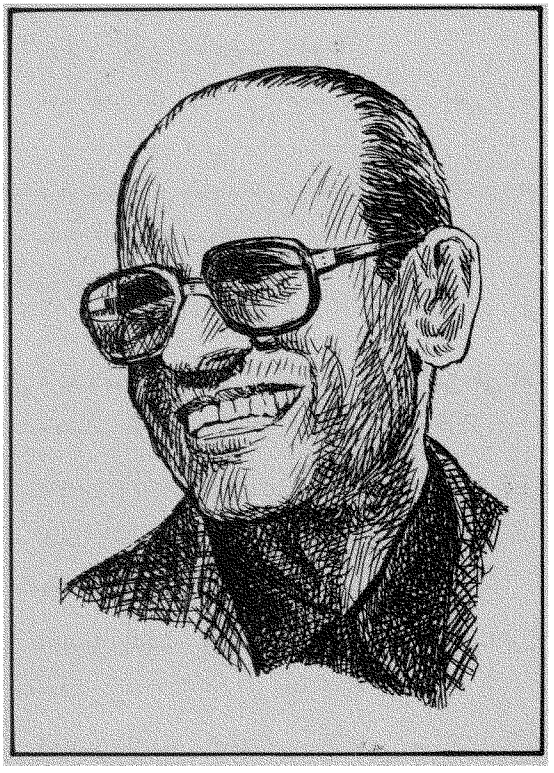
الشخصيّات والمكان في رواية «الكرنك»

البشير الوسلاتي



١ ـ مقدّمة

حظيت روايات نجيب محفوظ[١] نظراً إلى تنوّعها وأهميّتها 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 ـ ولاسيّما القراءات النقديّة المتأخّرة ـ أصبح يعتني بالجانب البنيويّ وينظر في العلاقة الواصلة بين الدالّ والمدلول. . ولعلّ ذلك أن يُعزى إلى تطوّر مجال النّقد الأدبيّ ونزوعه نحو الاقتراب ـ ما أمكن ـ من العلم والموضوعيّة باعتبار اشتغاله على مادة جاهزة هي النصّ. وهو أمر قد بدأ يستتبّ في واقع النقد العالمي منذ الربع الأوّل من القرن العشرين إثر حركة الشكلانيّين الروس، وإثر تطوّر المدرسة الهيكليّة وانتشارها. . وأصبح التحليل مخصوصاً بالصياغة وبـ «لذة النصّ»[٤].

وإنّه بالإمكان بالنّسبة إلى النقّاد العرب أن يجتهدوا في تطبيق هذه المناهج النقديّة النظريّة الّتي تركّز أساساً على كيفيّة القول وعلى النسيج الّذي يشكّل النصّ ويؤلف أجزاءه، دونما إقصاء للقراءة الاجتماعيّة أو النفسيّة وللظروف الخاصّة بموقع الكاتب أو بموقع الخطاب تاريخيّاً وسياسيّاً. . . وهذا الجمع المنهجي هو تعبير عن الحرص على عدم الانغلاق في حدود مدرسةٍ دون أخرى، خصوصاً أنّ الهيكليّة مثلاً يُعاب عليها تعاملُها مع النصوص تعاملاً أحاديّاً ضيّقاً. وفي هذا السّياق، ورد في مقدّمة كتاب مدخل إلى نظريّة القصّة قولُ المؤلفَيْن:

> كثيرا ما يُعاب على هذه المنهجيّة تعاملُها مع قوالبَ هيكليّة تطبّقها على نصوص شديدة الاختلاف فتُفضي إلى تحليل قد يُنعت بالإكراه والاصطناع والإنقاص من قيمة النصوص الأدبيّة وحركيّتها بإدراجها في قوالبَ عامّةٍ متصلّبة أزليّة تمحو الفوارقَ بين النّصوص وتطمس البيئاتِ المختلفةَ الّتي ظهرت فيها ولا تعطي أهميّةً لنفسيّة الشّخص المعيّن الّذي كتبها[٥]. . .

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

(٢) يمنى العيد، الرّواي: الموقع والشكل (لبنان ط ١، ١٩٨٦)، فصل «تعدّد المواقع في ميرامار لنجيب محفوظ» (ص ١١٥، ص ١٢٢). ـ سيزا قاسم، بناء الرّواية (دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط ١، ١٩٨٥)، فصل «حول ثلاثيّة نجيب محفوظ».

(٣) مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنيّة: «اللص والكلاب» «الطريق» «الشحاذ» (الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٦).

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

(٥) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة تحليلاً وتطبيقاً (الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٥)، ص ١٨ ـ ١٩.

بيد أنّه تجدر الإشارة مبدئيّاً إلى مسألتين هامتين:

أ ـ هذه المناهج في النقد الرّوائيّ هي من أصل غربيّ أجنبيّ؛ ورغم ذلك يمكن اعتمادها لأنّ هذا الأخذ إنّما هو أخذ بالمعنى الحضاريّ الإنسانيّ.

ب ـ يجب التعامل مع هذه النظريّات بحذرٍ حتى لا تتحوّل العمليّةُ عند ممارسة النصّ الرّوائيّ إلى مجرّد تطبيق حرفيّ أو إسقاط مخلٍّ فيلحق الضّيمُ عندئذ بالمنهج النظري من ناحية وبالنصّ المبدع من ناحية أخرى.

٢ ـ رواية الكرنك لنجيب محفوظ

تعدّ **الكرنك** رواية من الحجم المتوسّط، فهي لا تتجاوز ثماني عشرة ومائة صفحة، في طبعة دار مصر للطباعة[٦]. وإذا ما اعتبرنا ما ورد فيها من رسوم ـ صور بعض الشخصيّات وبعض المواقف وعددها اثنتا عشرة صورة ـ فإنّ عدد صفحاتها يتقلّص بهذا المقدار المشار إليه.

ولقد توخّى نجيب محفوظ تقسيمَ هذه الرّواية في هيكلها العام إلى أربعة فصول كبرى جاءت تحمل عناوين هي أسماء بعض الشخصيّات الأساسيّة، وتحتلّ المساحة النصّيّة كالآتي:

الفصل الأوّل: قرنفلة: من ص ٣ إلى ص ٤٧: ٤٤ صفحة.

الفصل الثّاني: اسماعيل الشّيخ: 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 أنّ هذا التقسيم قد خضع لترتيب تنازلي باعتبار عدد الصفحات. وهو ترتيب ليس في حقيقته شكليّاً صرفاً بل يرجع إلى بناء الأحداث الدّاخلي كما سيتضح من خلال دراسة السّرد، ومن خلال علاقة الفصول الواحد منها بالآخر.

كما نشير إلى أنّ نجيب محفوظ لم يأتِ بدعةً من خلال هذا التقسيم وذكْرِ العناوين، ذلك أنّه اتبع في السّابق طريقةً مشابهةً إذ كان قد قسّم رواية **ميرامار**[٧] (وقد ظهرت سنة ١٩٦٧) إلى ترتيب مماثل، وإلى بنية فنيّة سرديّة قريبة جدّاً من البنية الّتي اختصّت بها **الكرنك**، علماً بأنّ هذه الرّواية ـ أي **الكرنك** ـ قد خُتمتْ بذكرِ تاريخِ كتابتها وهو ديسمبر ١٩٧١. وهي ترد في مرحلة متأخرة من كتابات نجيب محفوظ الرّوائيّة، وقد أصبح تقسيم النقّاد لمراحل رواياته إلى تاريخيّة وواقعيّة اجتماعيّة وذهنيّة تقسيماً معهوداً[٨]. ومن ثمّة كان لزاماً أن تحتلّ رواية **الكرنك** موقعاً مخصوصاً ضمن هذا المسار الرّوائيّ، وأن تبني لنفسها نسيجاً سرديّاً متميّزاً. ولعلّ هذه الدراسة أن توضح بعض معالمها، وأن تستقرئ انطلاقاً من استنطاق النصّ أهمّ خصوصيّاتها.

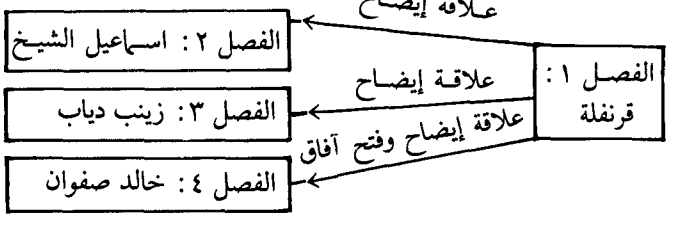
٣ ـ منطق السّرد في رواية الكرنك

الكرنك نصّ روائيّ كامل مؤلّف بطريقة متشابكة: فهو ليس مجموعة أقاصيص مستقلّة بعضها عن بعض؛ ولذلك فإنّ الأحداث فيه تنطلق من نقطة ابتداء مخصوصة، ثمّ تتصاعد تدريجيّاً لتبلغ في آخر المطاف نهايةً اختارها السّاردُ ووظّف أبعادها.

واستناداً إلى فصول الرّواية، يجوز القول إنّ السّارد قد حاول في الفصل الأوّل أن يُجمل الأحداث ويختزلها رغم كثافتها، دون تمطيط أو تفصيل في الغالب، بل في شيء من الغموض أحياناً، ريثما ترِدُ الفصول الثلاثة الموالية لتفصّل الأحداث السّابقة وتفسّر ما بقيَ غامضاً عند الرّاوي وعند المتقبّل. فالعلاقة بين الفصل الأوّل وبقيّة الفصول، ولاسيّما الثاني والثالث، هي علاقة إيضاح وتفسير.

ولقد استطاع السردُ في مجمل الفصل الأوّل أن يقدّم لنا أهمّ ملامح الحكاية من حيث إطارُها المكانيّ والزّمانيّ، ومن حيث عقدتها وشخصيّاتها، معتمداً سردَ الأفعال تارة وسرد الأقوال تارة أخرى وسرد الأحوال تارة ثالثة، ومتوخياً التنوّيع في زمن الفعل من الماضي إلى المضارع..

ومن ثمّة يمكن أن نفسّر سبب طول الفصل الأوّل أكثر من الفصول الأخرى؛ فهو يشعُّ عليها جميعاً ويكتنز أهمّ أحداثها في شكل من التعميم والاختصار دون أن يكون نسخة مطابقة لها؛ إذ انطلاقاً من عنوانه «قرنفلة»، نلاحظ تميّزه واحتواءه على أحداث خاصّة به مثل تحديد العلاقة بين السّارد وقرنفلة صاحبة المقهى، أو وصف خصائص المكان من الدّاخل والخارج وغير ذلك.. وإنّه بالإمكان أن نرسم هذا الشكل لإبراز العلاقة التفسيريّة بين الفصل الأوّل وما يتبعه:



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

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

(٨) مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنيّة. الدّار التونسيّة للنشر ص ٧.

ومن الجائز التماسُ مظاهر هذه العلاقة في بعض الأمثلة كأنْ:

* يتكفّل اسماعيل الشّيخ بتحديد طبيعة العلاقة الّتي جمعت بين قرنفلة مديرة مقهى الكرنك والطالب الشّاب حلمي حمادة، وهي علاقة ظلّت غامضة طوال الفصل الأوّل إذ لم يكن السّارد عارفاً ما إذا كان حبّهما متكافئاً متبادلاً أم هو من طرف واحد فقط (من جهة قرنفلة)، ويقول مستوضحاً اسماعيل:

« ـ أكان يحبّ قرنفلة حقاً؟

ـ أجل لا يداخلني شكّ في ذلك، لقد عرفنا المقهى مصادفةً ولكنّه أصرّ على العودة قائلاً: «لنعد إلى مقهى المرأة» فعجبتُ لذلك ولكنّه قال: «إنّها جذّابة ألم تلحظ ذلك؟»[9].

* يحتار السّارد وقرنفلة كلاهما فيمن ينقل الحديث من المقهى ويتجسّس على الجماعة الّتي تعوّدت على ارتياده، ولاسيّما الشبان. فقد جاء في الفصل الأوّل سياق يترجم هذه الحيرة: «ورجع الصمت المشحون بالأسى وقعدت قرنفلة على كرسيّ الإدارة كتمثال فاقد الحياة. أجل كانت أمثال تلك الحوادث تقع كلّ يوم ولكنّ تأثيرها يختلف إذا وقعت فيمن يعدّهم الإنسان أسرته. **وشككنا في كلّ** شيء حتّى الجدران والموائد..» (ص ٣١). ثمّ نعلم في الفصل الثاني أنّ هذا الجاسوس ليس سوى اسماعيل الشيخ نفسه: «هكذا رجع من معتقله مرشداً ذا مرتّب ثابت وضمير معذّب» (ص ٧٠).

* ويقع في الفصل الأوّل حدث ذو بالٍ وهو موت حلمي حمادة من جرّاء التعذيب في السّجن، وتظلّ ظروفُ الاعتقال والموت غامضةً حتّى نعثر على توضيحٍ لها في سياقٍ لاحق إذ يقول الرّاوي: «وحدّثني (أي اسماعيل) عن مصرع حلمي حمادة فقال إنّه مات في حجرة التحقيق. كانت به عصبيّة وجرأة، استفزّتهم إجاباته، تلقّى صفعات فهاج غضبه وحاول أن يردّ الاعتداء بمثله فانهال عليه حارس باللكمات حتّى أغمي عليه، ثمّ تبيّن أنّه فارق الحياة..» (ص ٧٦).

* أمّا الفصل الثالث فهو أيضاً يوضّح نوعيّة العلاقة الّتي جمعت بين زينب دياب (الفتاة الشّابة المثقّفة)، وحلمي حمادة من جهة، وبينها وبين اسماعيل الشيخ من جهة ثانية. ويصحّح هذا الفصل ظنوناً خاطئة كان قد اعتقدها السّارد اعتقاداً يكاد يكون صحيحاً ثابتاً. فهو يقول مخاطباً زينب ـ وقد ظنّ أنّها متعلّقة بحلمي ـ :

ـ «أصارحك بأنّني تخيّلتُ بينكما حكاية!

قالت بأسى:

ـ كنا صديقين حميمين

ثمّ بلهجة اعترافيّة:

ـ لم أحبّ في حياتي إلاّ اسماعيل..»[10] (ص ٨٤).

ثمّ نعلم إثر ذلك أنّ زينب كانت هي أيضاً قد تحوّلت عسفاً وإرهاباً إلى «مرشدة» أو جاسوسة. وقد ألزمتها «القوّةُ القادرة» ـ أي المخابرات ـ على القيام بهذه المهمّة إلزاماً، فساهمت إسهاماً رئيسيّاً في مقتل حلمي حمادة حين وشت به وتسبّبت مرغمةً في اعتقاله، كما ساهمت في إلقاء القبض على اسماعيل وقد صحا الضمير الإنساني داخله في لحظة من اللّحظات إذ تمرّد على المخابرات واحتفظ بالمعلومة:

«آه.. لقد اعتقد اسماعيل أنّهم اكتشفوا تقاعُسه عن الإبلاغ بوسائلهم الخاصّة ولم يخطر بباله أنّ الّتي أوقعته هي زينب..» (ص ٩٧).

وليست الغاية تقصّي هذه الأمثلة بالتدقيق، لكنّ المهمّ إبراز بنية السّرد المتحكّمة في رواية **الكرنك**: إنها بنية تراجعيّة فيها عود على بدء دونما سقوط في التّكرار.. ويتمّ الانتقال عموماً من سرعة النصّ وطيّ الأحداث إلى التمطيط والتفصيل. ولئن توفّرت في بداية السّرد أحداثٌ غامضة مثل أسباب اعتقال الشبّان ـ ولاسيّما حلمي حمادة واسماعيل الشيخ وزينب دياب ـ وظروف التحقيق وأنواع التّهم، فإنّ السّرد الموالي قد أوضح ذلك الغموض ورفع اللّبس.

ثمّة عندئذ إضافة نجدها في كلّ فصل، ومن هنا طرافة البناء السّرديّ في هذه الرّواية. ويظلّ القارئ يكتشف الأسرار في الأحداث ويرفع الحجب عن العلاقات بين الشخصيّات، كلّما انتقل من فصل إلى أخر.

يبدأ سردُ الأحداث في رواية **الكرنك** مسنداً إلى ضمير المتكلّم، فتطالعنا مثل هذه الأفعال «اهتديتُ».. «ذهبتُ».. «قرّرتُ».. ويساهم السّاردُ في الأحداث؛ فهو طرفٌ في الحكاية، يعيش شتّى الانفعالات، ولا يتّخذ موقفَ الواصف المتفرّج المحايد. إنّه يتحاور مع جميع الشخصيّات ولا تكون هذه موجودة إلاّ في صورة وجوده هو، إضافةً إلى قيامه بوظائف أخرى مثل التنسيق (Fonction de Régie). فنحن بإزاء نسقٍ من السّرد من أبراز سماته الرّاوي ـ الشخص (Personnage -Narrateur) ومن هنا يتجلّى ضمير الأنا المندمج في الأحداث. ومن المعلوم أنّ هذه الطريقة من شأنها أن تضفيَ على القصّ حيويّةً باعتبار أنّ السّارد ليس غريباً عن الحكاية؛ فليس ثمّة وساطة بين المتكلّم ومن يعيش التجربة وينشئ الخبر، خلافاً للخطاب الّذي يُروَى بضمير الغائب «هو».

ويتمُّ الاهتداءُ إلى مقهى الكرنك مصادفةً. وقد لعبَت الصدفةُ دوراً أساسيّاً إذ أكدّها الرّاوي في سياقين. وبموجب ذلك يتحدّد الإطار منذ البدءِ، وسرعان ما تنتقل الحركة من الخارج (أي شوارع

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

(١٠) تبرز من خلال هذا الحوار الوظيفة التصحيحيّة؛ فثمّة إذن إضافة معنويّة، وتشويق من الناحية الفنيّة.

المدينة) لتستقرّ داخل المقهى. والسّردُ كلُّه من البداية إلى النهاية يُنقل على لسان الشخصيّات أو على لسان الرّاوي في المقهى بالذّات. وحتّى الأحداث الّتي تحصل في أماكن بعيدة مثل السّجن، إنّما يقع الإفصاح عنها في ركن مَا داخل المقهى.

وإثر حديث التعارف بين الرّاوي وقرنفلة، وإثر تحديد بعض العلاقات بين الشخصيّات، يدخل السّرد في حركة دائبة محورها الاختفاء والظهور. يقول الرّاوي: «وجئتُ يوماً في ميعادي فوجدت مقاعد الشبّان خالية» (ص ١٨). ثمّ نعلم أنّ اعتقالات واسعة قد حصلت. ويعود الرّاوي فجأة ليقول: «وما ندري ذات أصيل إلّا والوجوه الغائبة المفتقدة تهلّ علينا بفرحة مباغتة، زينب دياب واسماعيل الشيخ وحلمي حمادة وبضعة نفرٍ أخرين» (ص ٢٢).

ومرّة ثانية يحصل الاعتقال والاختفاء ثمّ يعودون من جديد، وهكذا للمرّة الثالثة. وما بَيْنَ الاختفاء والظهور يقع التحوّل نحو السّلب. ولقد توخّى السّاردُ في الفصل الأوّل أسلوبَ التّلميح دونَ التّفصيل فَظَهرَتْ إشاراتٌ مقتضبَة تُوحِي بهول ما تعرَّض إليه الشبّان في المعتقل. وهذه الإشاراتُ هي مِن قبيل ما ذكرَتْه قرنفلة في قولها:

«ـ الّذي رجع إلى حُضْني خيالٌ، فأين إذن حلمي حمادة؟» (ص ٣٧) وكذلك قولها:

ـ «لقد فقد القدرةَ عَلَى السّعادة». (ص ٣٧).

وكلّما تكرّر حدثُ الاعتقال، يُصبح الأمرُ معهوداً عندَ روّاد المقهى.

> وفي أواسط ربيع العام وقع الاختفاء الثالث! لم يُزْ تلكَ المدّةَ أيّ تساؤلات وَلاَ عنفاً في ردُودِ الأفعال.
> تبادلنا النظرات. هززنا رؤوسَنَا، نَطَقْنا بكلماتٍ لا معنى لها:
> ـ كالعادة
> ـ النتائج نفسها.
> ـ لا جدوى من التفكير. (ص ٣٩ ـ ٤٠).

وينزاحُ الضحكُ عن معناه الحقيقيّ ليصبحَ شبيهاً بالضحك «الهستيري» المجنون مادام ما يحدث قد عجز العقلُ عن تصديقه. لذلك نجد قرنفلة تقول وقد نضب حزنها من جرّاء الاعتقالات السّابقة:

> اضحكوا، جفّت الدموع ولكن لنا الضحك. الضحك أقوى من البكاء وأسلمُ عافيةً، اضحكوا من صميم القلوب، اضحكوا حتّى يسمعنا أصحاب الحوانيت بشارعنا السّعيد.. (ص ٤٠).

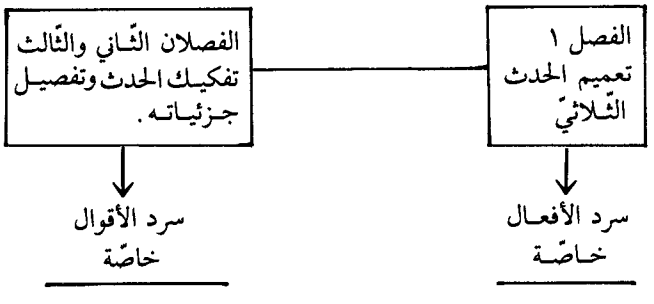
ومن الواضح أنّ هذه الدائرة الّتي يضعنا فيها السّرد دائرة جنونيّة. ففي صفحات معدودة جدّاً يسرع النصّ ليطوي ثلاث حركات مزدوجة بين اختفاء وتجلٍّ، لعلّ هذا الجدول أن يوضحها خصوصاً عند النّظر في توزيع الصّفحات:

	الحركة الأولى	الحركة الثانية	الحركة الثالثة
اعتقال	وجئت يوماً في ميعادي فوجدت مقاعدَ الشبّان خالية ص ١٨	وللمرّة الثّانيّة اختفى الشبّان ص ٢٨	وفي أواسط ربيع العام وقع الاختفاء الثّالث ص ٣٩
إطلاق سراح	وما ندري ذات أصيل إلّا والوجوه الغائبة المفتقدة تهلّ علينا... ص ٢٢	ولدى إقبالي على المقهى ذات مساء لمحت وجه قرنفلة مشرقاً ص ٣٥	وعقب وقوع الهزيمة بأسابيع عاد الغائبون.. ص ٤٢

تعليق على الجدول:

نلاحظ أنّه رغم كثافة الحركة، فإنّ عددَ الصفحات متقلّص، وهذا ما يدلّ على أنّنا إزاء سرد مُجمل. كما أنّه من الملاحظ كثافة الأحداث ذاتِ الصبغة السّياسيّة؛ فثمّة اعتقالات وتعذيب وإرهاب، ومسحة السّرد الغالبة على الخطاب مسحة مأساويّة تحفّ بها روحُ الهزيمة والانكسار. وهو أمر ينكشف جليّاً عندما تأخذ الشخصيّات المعتَقَلة، كلٌّ على حدة، في سرد الأحداث الّتي عانتها طَوَال الاعتقالات الثلاثة. إنّ حالة الانكسار لهي من الدلالات الأساسيّة الّتي تضمّنها الخطاب ولاسيّما في الفصلين الثاني والثالث؛ لكأنّ الرّاوي تعمّد أن يسرع بالسّرد في الفصل الأوّل حتّى يصل إلى تفصيل المأساة في أدق جزئيّاتها. إنّها مأساة متأطّرة في زمان تاريخيّ معلوم، «زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار».

ولمّا كان الفصل الأوّل قد بُني على هذا الحدث الثّلاثيّ، فإنّ الفصلين الموالِيين سيُبْنَيان على تركيبٍ ثلاثيّ خاصّ بكلّ شخصيّة؛ أي أنّ اسماعيل الشّيخ سيفصّل الحديثَ عن كلّ اعتقالٍ وإطلاقِ سراحٍ وكذلك الشّأنُ بالنّسبة إلى زينب دياب:



وبالإمكان الإشارة من خلال نَوعَي السّردِ إلى أمرين:

* قد يتخلّص الرّاوي من الحوار إلى السّرد بطريقة مباشرة دون ربط أو تنبيه كأن يقول: «وسجلّت اعترافي على ورقة ثمّ غادرت الحجرة بين حرّاسي.

أعيد إلى زنزانته فلم يلق تعذيباً إضافيّاً كما توقّع بادئ الأمر ولكنّه أيقن من الضّياع» (ص ٦٦).

* أمّا الأمر الثّاني فهو عدم خلوّ الخطاب من سرد الأحوال، أي الوصف، وقد تجلّى في مواطن معيّنة يمكن ـ على ندرتها ـ تصنيفها إلى صنفين:

١ ـ وصف متّصل بالشّخصيّة ومن أمثلته:

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

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

٢ ـ وصف متّصل بالمكان مثل:

«كأنّه حجرة كبيرة ليس إلاّ ولكنّه أنيق رشيق، مورق الجدران، جديد الكراسي والموائد، متعدّد المرايا، ملوّن المصابيح، نظيف الأواني..» (ص ٤).

ومن المعلوم أنّ هذا الوصف يقابله حالة وَقْفٍ (Pause) في الأحداث ريثما ينتهي السّارد ممّا يريد وصفه من هيئة أشخاص أو أمكنة أو حالات. ولعلّ ندرته تلك تعكس الحركيّة المهيمنةَ على رواية **الكرنك**، وهي حركيّة تبلغ أوجها مع الحوار أو المشاهد المتعدّدة، وهذا ما يجعل الأشخاص يحيون الحدث حياة حقيقيّة، وإن كان هذا الوصف في حدّ ذاته لا يخلو من توظيف وأبعاد؛ ففي وصف الشّخصيّة الثّانيّة مثلاً ـ خالد صفوان ـ ثمّة تلميح إلى مظاهر التحوّل: «كان شاحب اللّون كأنّه مريض..»؛ كذلك الأمر في وصف المكان: فثمّة انعكاس لنفسيّة الواصف ذاته..

٤ ـ دراسة الشخصيّات

تعدّدَ مفهومُ الشّخصيّة في الدّراسات النّظريّة حسب مجال الاهتمام النّفسيّ أو السّياسيّ أو الاجتماعيّ. وليس المجال تفصيل الحديث عن هذه الجوانب، غير أنّه تجمل الإشارة إلى أنّ دراسة الشّخصيّات من الوجهة القصصيّة لا تعدو أن تكون اجتهاداً في حدود التأويل والقراءة. فالشّخصيّة القصصيّة هي عند البعض كائنٌ من ورق، أقرب إلى التخييل بمعناه الفنّيّ منه إلى الحقيقة. فهي لا تحيلنا بالضّرورة على واقع محسوس. لذلك تتنوّع التّأويلات ويختلف النّقد من قارئ إلى آخر تبعاً لاختلاف الرؤى ووجهات النّظر.

ولاشكّ أنّ دراسة الشّخصيّات في حدّ ذاتها أو في علاقات التّشابك الّتي يحدثها نسيج السّرد بين أفرادها أو مجموعاتها مبحثٌ أساسيّ من زاويتَيْه البنيويّة والدلاليّة. ومن البديهيّ أنّ عالم القصّ لا يخلو من وجود شخصيّات: فهي عنصر هامّ من مجموع عناصره، ولولاها لانتفى السّرد ولانعدمت المواضيع الّتي تتحدّث عنها الأفعالُ وتشكّل عقدتها.

وممّا يدلّ على ضرورة هذا العنصر القصصيّ هو أنّ بعضهم يركن إليه على ألسنة الحيوانات في صورة غياب الشّخصيّات الحقيقيّة، أو تلك الّتي تبدو لنا كذلك. إذ لابدّ من التفطّن إلى أنّ وهميّة الشّخوص وتأطّرها في مجال التخييل يحيلان في كثير من الأحيان على نماذج. فتصبح الشّخصيّة غير مهمّة في حدّ ذاتها بل تكتسي قيمتها في النموذج الّذي تختزله أو ترمز إليه.

ولمّا كان نمط الكتابة في رواية **الكرنك** نمطاً واقعيّاً اجتماعيّاً ـ وإن لم يخلُ من كثافة الحدث السّياسيّ ـ فإنّ شخصيّاته بعيدةٌ عن كونها رموزاً لأفكار مجرّدة مطلقة كما هو الحال في الرّوايات الذهنيّة، قريبةٌ من اعتبارها نماذجَ لأصناف اجتماعيّة متفاوتة أو لفترات تاريخيّة متلاحقة؛ كأن يرمز بعضُها للماضي، ويرمز البعض الآخر للحاضر. وهكذا فهي تحيلنا على قضايا من صميم المجتمع، وتتأطّر في أجواء معلومة.

ثمّة في **الكرنك** وعيٌ بقيمة الشّخصيّات ما إن ننظر في بنية الرّواية العامّة. فقد وُسمت عناوينُ فصولها بأسماء الشّخصيّات الهامّة فيها: وهي قرنفلة، وإسماعيل الشّيخ، وزينب دياب، وخالد صفوان. ولا يعني هذا أنّ تلك هي الشّخصيّات الأساسيّة الوحيدة في الرّواية؛ فشخصيّة حلمي حمادة مثلاً لا تقلّ قيمة عن الآخرين، بل إنّها تعكس بعداً فنّيّاً روائيّاً معتبراً بها لأنّ الرّاوي اختار أن يجعلها غائبةً في مستوى الخطاب السّرديّ ـ غائبة جسديّاً ـ لا نعرف ما يحصل لها إلاّ على لسان غيرها. وهذه بنية تتماشى مع الحدث؛ ذلك أنّ حلمي حمادة قد وقع تغييبه عنوةً بأن اعتُقل ثمّ عُذّب فمات، وعاد الشّبّان الآخرون بينما ذهب هو بلا رجعة. وهكذا اعتمد السّرد ـ مع هذه الشّخصيّة وما يحيط بها من أحداث ـ ضميرَ الغائب [هو]. فنعلم على لسان اسماعيل أنّه ـ أي حلمي حمادة ـ كان شيوعيّاً (ص ٢٥) وهي التّهمة الأساسيّة لاعتقاله؛ وأنّ «أباه مدرّس لغة إنجليزيّة» (ص ٥٤)؛ وأنّه «كان يتخطّى التقاليد بكلّ عنف» (ص ٥٤)؛ ثمّ تخبرنا زينب دياب في الفصل التالي بأنّه كان يوزّع منشورات سرّيّة (ص ٩٠).

ولعلّه بالإمكان القول: إنّ اسماعيل وزينب ما كان لهما أن يظهرا

على ساحة الأحداث لولا علاقتها بحلمي المنتمي إلى الشيوعيّة. فقد قُبض عليها نظراً إلى علاقة التّزامل. وعُبّر عنها تلميحاً بهذا القول: «وَضُح الحقّ، قد أرادوا اعتقال المتّهمين فساقوا أصدقاءهم معهم حتّى يتمّ التحقيق» (ص ٢٠).

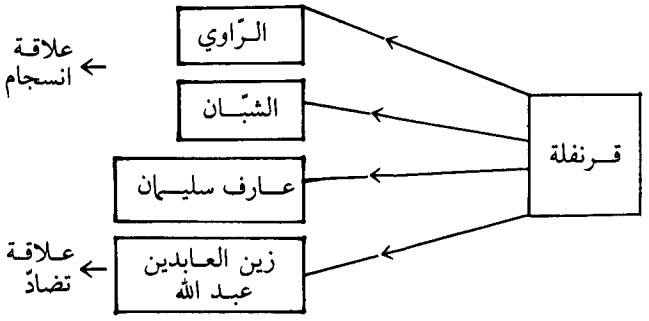
وما من شكّ في أنّ شخصيّة حلمي الشّاب الثّائر الجريء ـ وقد مثّلت دورَ الضّحيّة الّتي تتراكم عليها الإساءات ـ رمزٌ مكثّف لغياب العدل وتفشّي الظّلم والإحساس بالهزيمة. بل يجوز القول إنّها تمثّل نقطةَ التقاء الرموز في مجمل أبعاد الرّواية. ذلك أنّ تعذيبها وقتلها من جرّاء هذا التعذيب لا يشكّلان إساءة إليها بالذّات؛ بل إنّ الإساءة ـ وهي الآن معنويّة أساساً ـ تصيب قرنفلة في الصّميم وقد تعلّقت روحها بهذا الشّاب، وإنّ ما حصل له قد قَلَبَ حياتها رأساً على عقب وأثبتَ فيها سهماً غيّر رؤيتها إلى العالم وعلاقتها بالمكان والزّمان فانزوت في شقّتها في الطّابق الرّابع ـ إمعاناً في الهروب ـ ، وبعد مرور أيّام.. «قعدت قرنفلة على كرسي الإدارة كتمثال فاقد الحياة...» (ص ٣١).

كما أنّ الإساءة أصابت اسماعيل وزينب إصابة حادّة، فكانت نقلتها نوعيّة بضياع الأمل والجوهر. وهو تحوّل مأساويّ شامل، لم يسلم منه الرّاوي نفسه فقال: «إنّني وجدت زينب في صورة جديدة تغشاها كآبة عميقة ولا أثر فيها للشّعور بالنجاة فزدتُ إحساساً بالغربة..» (ص ٧١). كذلك قال: «ولكنّي لم أعثر على زينب الأصليّة أبداً.. كان يخيّل إليّ أنّ روحها لا يمكن أن تقهر، ولكنّها انتهت» (ص ٧١).

ونتبيّن حينئذٍ، استناداً إلى هذه السياقات، أنّ مأساة حلمي حمادة أعمق من أن تكون مأساة فرد ـ ومن هنا تتجلّى كثافة الأبعاد في هذه الشّخصيّة.

ولو رُمنا تتبّع نسقٍ خطّي حسبَ ظهور الشّخصيّات وترتيبها، فالملاحظ أنّ قرنفلة تتصدّر هذا الترتيب. فهي أوّل من يلتقي بهم الرّاوي إثر دخوله إلى المقهى، وأوّل من يتحاور معهم. بل إنّه ما كان ليلج هذا المقهى لولا أن لمح امرأة ـ وعرف فيما بعد أنّها قرنفلة الرّاقصة، حلمُ الأربعينات ـ فوق كرسي الإدارة. لقد أصبحت الآن «دانية الشيخوخة محافِظةً على أثر جمال مندثر» (ص ٣).

ولعلّ أهميّتها أن تُعزى لا إلى كونها صاحبة مقهى الكرنك ـ كما أسلفنا ـ بل إلى عدّة معطيات منها أنّها فتحت الحوار مع الرّاوي لتنشئ هذه العلاقة بين الماضي والحاضر، إذ كان مدار الكلام بينهما ذكريات سابقة مكّنت من وضع السّرد في إطاره. ثمّ إنّ هذه الشّخصيّة قد أوجدت مجموعة من العلاقات لم تتوفّر لغيرها. ويجوز تجسيم ذلك بواسطة هذا الرّسم:



إنّها علاقات متعدّدة ومتنوّعة لعلّها تتجاوز هذا الحجم لأنّ الشّكل لم يركّز إلاّ على أبرزها. وقد بدت منقسمةً إلى صنفين. فما من شكّ في أنّ تعاطف قرنفلة مع الشبّان ـ ولاسيّما حلمي حمادة ـ جليّ في عدّة مواطن، في حين أنّ التضادّ بينها وبين زين العابدين عبد الله قائمٌ في كلّ السياقات.

ولكأنّ هذا التصنيف مبدئيّ ثابت؛ فهو يعرب عن القيم المثل الّتي آمنت بها قرنفلة. إنّها تتعارض مع زين العابدين نظراً إلى تكالبه على المادّة ونفاقه وضبابيّة مواقفه، في حين كانت تناصر الشبّان لثورتهم ضدّ «الرشوة والاختلاس والفساد والقمع والإرهاب».

لقد وقع ذكرُ جلّ الشّخصيّات منذ الفصل الأوّل، وأمكن تحديد نوعين بارزين من العلاقات بينها. فأمّا النّوع الأوّل فهو داخلي يخصّ مرتادي المقهى؛ فثمّة الشّيوخ ـ رمز الماضي وبالتّحديد ما قبل ثورة ١٩٥٢ ـ ، وثَمّ الشبّان ـ رمز الحاضر بدءاً من قيام الثّورة ـ قطبان متقابلان من حيث التصوّرات وطرق العيش والنّظرة إلى الحياة عموماً. هؤلاء، بحكم طموحهم، يحفزهم الأملُ ويهزّهم النّشاط من أجل إرساء ثورة حقيقيّة؛ أمّا أولئك فتقدّمهم في السنّ جعلهم لا يأبهون لقضايا المجتمع المصيريّة، بل جعلهم يؤاخذون الشبّان على طموحهم المفرط: «وقال زين العابدين عبد الله: إنّهم شبّان لا يثبتون على حال ولعلّهم انتقلوا إلى مكان أنسب لهم..» (ص ١٩)، كذلك: «إنّهم شبّان ذوو خطورة فما وجه العجب فيما يقع لهم؟» (ص ٢٩).

كما يجوز تصنيف الشّخصيّات داخل المقهى إلى أغنياء وفقراء، أو إلى أصحاب نفوذ وهامشيّين. والتقابل هنا يتمّ بين زين العابدين عبد الله مدير العلاقات العامّة بإحدى المؤسّسات، و«جمعة» ماسح الأحذيّة. وثمّة من وراء ذلك نقدٌ لنتائج الثّورة، إذْ لم تَقْضِ هذه على التفاوت الاجتماعيّ بل جعلت البعض ينتقل إلى درجة كبيرة من الإثراء والحظْوَة في حين ظلّ البعض الآخر يعاني الفقر والخصاصة. لذلك يتمّ البحث عن بطولة ضائعة في الالتفات إلى الماضي البعيد. وفي هذا يقول الرّاوي:

ولفت نظري بصفة خاصّة «إمام» الفوّال الجرسون وجمعة سمّاح الأحذيّة. يتغنّيان بعنتر وفتوحاته، يعاتبان مرارة العيش ولكنّهما يتغنّيان بعنتر وفتوحاته، كأنّ الفقر قد هان عليهما من أجل النّصر والكرامة والأمل (ص١١).

وفي سياق أوسع من هذا، يتنزّل النّوع الثّاني من العلاقات. وهو يفتح شخصيّات الكرنك على المجتمع عامّة وبالأخصّ على جهاز الدولة. ويتجلّى محور الصّراع بين قطبين كبيرين: «أسرة الكرنك» رمز فئات اجتماعيّة متفاوتة الآراء والمواقف ليناً وحِدّةً، استسلاماً ورفضاً؛ فالسّارد وقرنفلة والشبّان يجسّدون المواجهة؛ وأمّا الشّيوخ فيغلب عليهم الرضى واللامبالاة. والقطب الثّاني المقابل يمثّله «رجال الأمن»، «القوّة القادرة» الّتي تطول كلَّ شخص وتعلم كلّ سريرة. وينتصب خالد صفوان رئيس المخابرات أو مدير السّجن والتّحقيق مجسّماً الطّرفَ الآخر في الصّراع، وقد صار عند أصحاب الكرنك «رمزاً من رموز حياتهم لا تكمل إلّا به» (ص ٣٣)؛ فهو أبداً حاضر بينهم رغم غيابه (جسديّاً)؛ إنّه في أذهانهم وفي نفوسهم يسترق نواياهم الخفيّة، وينصت إلى أحاديثهم؛ ولذلك قال الرّاوي مخاطباً قرنفلة: «إذا دعت ضرورة إلى الخوض في موضوع وطنيّ فلنتكلّم متخيّلين أنّ السيّد خالد صفوان يجالسنا (ص ٣٦). وهو صراع غير متكافئ، جعل أسرة الكرنك، ولاسيّما الشبّان، في موقع الضّحيّة. فقد وقع إزعاج نسق العيش الهادئ أكثر من مرّة وتمّ الانتقال من الفرح إلى الحزن ثلاث مرّات متعاقبة ليستقرّ الحزن في النّهاية[11] معبّراً عن غياب الديمقراطيّة، محورِ الصّراع الأساسيّ في رواية **الكرنك**.

وقد يختار السّارد أن يترك الشّخصيّات تفصح عمّا في نفوسها دون تدخّلٍ منه ـ إلّا ليسأل ويدفع الحوار. ولذلك خصّص فصلين شبيهين بالترجمة الذّاتيّة إذ يقول اسماعيل الشّيخ: «إنّي ابن بيئة فقيرة جدّاً.. أبي عاملٌ في مطعم كبدة، أمّي بيّاعة سريحة...» (ص ٤٨). وعن زينب نجده يقول: «وهي قد نشأت في بيئة اسماعيل وفي ربعه. أبوها بيّاع لحمة رأس وأمّها في الأصل غسّالة...» (ص ٨٠). وإذ يتمّ تقديم الشخصيّتين من حيث الهيئة والفقر والنّبوغ والانتماء والثّقافة، فإنّ الغاية هي إبرازُ التحوّل الّذي سيلحق بهما وتسلّطه عليهما قوى خارقةٌ. والغاية كذلك هي إبراز حقيقة أنّ الإنسان بإمكانه أن يتحدّى ظروف بيئته القاسية إثباتاً لوجوده ولقدرته على الفعل؛ وفي هذا الصدد يقول اسماعيل:

«لعلّ أبي كان يتمنّى لي الفشل حتّى يتخلّص مني بإلحاقي بحرفة مثل إخوتي، ولكنّي خيّبت ظنّه وواصلت النّجاح حتّى نلت الثانوية العامّة، وأمكنني الالتحاق بكليّة الحقوق..» (ص ٥٠). وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى زينب فقد: «تقدّم لطلب يدها تاجر دجاج يعتبر في الحي الفقير من الأغنياء. كان في الأربعين، أرمل، أباً لثلاث إناث متزوّجات رحّبت به الأمّ لينتشل بنتها من الربع والتعب الفارغ ويهيئ لها حياة سعيدة، وعندما رفضت زينب غضبت الأمّ..» (ص ٨٢).

بيد أنّ هذا الصّمود والتحدّي سينعدمان عند مواجهة «القوّة القادرة» أي رجال المخابرات. ويتمّ عجز الشّخصيّة عن المواجهة نهائيّاً رغم القدرة الّتي كانت تملكها سابقاً. وهكذا تصبح الترجمة الذّاتيّة موظّفة لإبراز ظاهرة الانهيار والسّقوط..

والملاحظ في هذا المجال أنّ أغلب شخصيّات **الكرنك** يتّسمون بصفة التحوّل وعدم الثبات على الهيئة الأولى. إلّا أنّ هذا التحوّل لا يبدو في الحقيقة تلقائيّاً نابعاً من الشّخصيّة ذاتها. فانتقال قرنفلة مثلاً من الفرح إلى الحزن أملاه عليها اعتقالُ حلمي حمادة المتكرّر ثمّ موتهُ. كذلك فإنّ التحوّل الّذي نلمسه عند اسماعيل وزينب هو تحوّل نحو السّلب سلّطته عليها ظروفُ الحياة السّياسيّة العامّة. بل إنّ تحوّل خالد صفوان ذاته ـ وقد ظهر في الفصل الأخير يدخل الكرنك في هيئة الغريب الواعظ الّذي امتلك الخبرة والقدرة على تحليل الأوضاع ـ ليس تحوّلاً تلقائيّاً، وإنّما حدّدته الظّروف السّياسيّة: فهو قد قُبض عليه إثر هزيمة ١٩٦٧ وقضى في السّجن ثلاث سنوات.

وإنّ الرّواية إذ تؤكّد التحوّلات السلبيّة، تخفي وراء ذلك نقدَ الأوضاع العامّة المتردّية في تلك الفترة. وقد اختزلها هذا الحوار بين السّارد وزينب:

ـ زينب أنت مازلت شابّة في مطلع الحياة وسوف يتغيّر كلّ شيء.
ـ إلى أحسن أم إلى أسوأ؟
ـ لا يوجد أسوأ ممّا نحن فيه فلابدّ أن يكون التغيير إلى أحسن. (ص ٩٦).

ولاشكّ أنّ السّارد قد أصرّ على هذا التفاؤل وجعل شخصيّة منير أحمد ـ في الفصل الأخير ـ رمزاً له إذ قال:

ملت نحو منير أحمد وقلت:
ـ لعلّ أيّامكم تكون أفضل. (ص ١١٤).

٥ ـ بنية المكان

أ ـ مدخل عام

انتقلَ مفهومُ المكان من مجرّد الإطار في القصص الكلاسيكي إلى

(١١) استقرّت قرنفلة في آخر الرّواية على لباس ثوب الحِداد: «أمّا قرنفلة فقد انزوت في ثوب الحداد تراقب وتصغي أحياناً ولا تخرج من الصّمت» (ص ١٠٣).

«بنية دالّة تسهم في تقصّي المعنى العام للوقوف على الدالّ الأساسيّ القابع في قاع النّصّ»[12]. وأصبح الاعتناء بالإطار المكانيّ من سمات النقد القصصيّ الحديث. وتبيّن أنّ بعض الرّوايات تجعل منه عنصراً أساسيّاً إلى درجة اعتباره في مقام البطل الحقيقيّ[13]. ولم يعد المكان يُقصد في حدّ ذاته أو ينظر إليه معطى محايداً يدلّ على واقعيّة الحدث وانسياقه في عالم مختلف؛ بل أصبحت طرافته في كثافة دلالته، وفي الأبعاد الّتي يحويها وفي طبيعة العلاقة الّتي ينتجها مع الشّخصيّات، وفي الأشياء الّتي تنكشف وتوصف بأنساق تعبيريّة مخصوصة باعتبار «أنّ كلّ شيء في القصّة يشكّله اللّفظ»[14].

ولقد طالعتنا الدراسات الحديثة بعدّة نظريّات تخصّ المكان كالحديث عن المكان الأصل (Espace Initiale)، والمكان المجاور (Espace Paratopique)، أو عن المكان الدّاخلي أي الجسد اللّصيق بالفرد، والمكان الخارجي الفسيح أو عن نماذج معيّنة مثل البحر ورموزه والصّحراء وتقابلها مع العمران والجبل وإمعانه في الهروب وغيرها من الأبعاد الّتي نستشفّ من تنوّعها نظرةً إلى المكان تأويليّةً عميقة يرتقي بها هذا الإطارُ القصصيُّ من مسرح جامد إلى عنصر جمالي فعّال في الأحداث مؤثّراً في النّفوس.

والملاحظ أنّ كلّ رواية، بل كلّ نصّ قصصيّ حتّى وإن كان متجذّراً في تراثنا العربيّ القديم[15]، يذكر المكان ويشكّله في بنية مخصوصة تختلف من نصّ إلى آخر. ولئن كانت الرّوايات الحديثة أكثرَ وعياً بأهمّية هذا المعطى، فإنّ ثمّة نماذج قصصيّة قديمة ذات بال لكونها لا تخلو من طرافة فنّيّة في تنسيق بنية المكان وفي تكثيف الإشارة إليها حتّى تبلغ حدّاً من التفاعل مع الأحداث[16]. ونخلص من خلال هذه المقارنة إلى تأكيد حضور المكان في القصص بكيفيات مختلفة، وإلى ضرورة دراسته تقصّياً لمجالات الإبداع الرّوائي.

ب ـ تجلّيات المكان في الكرنك

لا مناصّ من الإقرار بأنّ المكان في رواية **الكرنك** يحتلّ موقعاً هامّاً نظراً إلى حضوره المطّرد في مستوى الدّالّ وإلى وظائفه المتنوّعة في مستوى الدلالة. ويتجلّى هذا الحضور بدءاً بالعنوان الّذي لم تكن الرّواية لتوسم به لولا محوريّته في بناء السّرد وفي تأطير الأحداث. والأقرب إلى الاحتمال أنّ نجيب محفوظ كان واعياً بهذه الرؤية، وقد تعوّد على ما يماثلها في رواياته السّابقة ، استناداً إلى حرص الرّاوي منذ الجملة السّرديّة الأولى على تحديد مفهوم العنوان؛ فهو يطالعنا بقوله: «اهتديت إلى مقهى الكرنك مصادفة» (ص ٣). فيتحدّد لدى القارئ معنى العبارة ونعلم أنّنا بإزاء مقهى، ذلك المكان الّذي يحضر في روايات نجيب محفوظ بصفة مكثّفة فلا تكاد تخلو منه الرّوايات ذات الصّبغة الذهنيّة ذاتها. ومردّ ذلك، فيما يبدو، إلى تمركز الأحداث في المدينة خاصّة، واعتبار المقهى من مقوّمات الأدب الواقعيّ الممعن في قضايا المجتمع والمعبّر عن مشاغل النّاس على اختلاف مراكزهم الاجتماعيّة ومواقفهم الفكريّة (فالمقهى يضمّ جميع الفئات).

وعلى هذا النحو بدا **الكرنك** في هذه الرّواية. فهو مجمع نماذج بشريّة متعدّدة: نساء ورجال، شبّان وشيوخ، فقراء وأغنياء، أصحاب نفوذ وبسطاء. إنّه رمز المجتمع بأسره؛ فهو صورة مصغّرة للمدينة، تلك «المدينة الكبيرة» ـ أيّ القاهرة ـ الّتي يقع المقهى في وسطها. وهذا الحرص على تحديد الموقع: «وسط المدينة الكبيرة»، دليل على نموذجيّة 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 المقهى في ركن ما حول مائدة الشّيوخ أو مائدة الشبّان أو قريباً من كرسيّ الإدارة حيث تجلس قرنفلة. لذلك فإنّه يُعدُّ المكانُ الأصلُ أو المحورُ، وأمّا ما عداه ـ مثل شوارع المدينة ـ فأمكنة مجاورة فرعيّة.

ومنذ النّظر في الصّفحات الأولى، يلاحظ القارئ كثافة وصف المكان: فهو «كأنّه حجرة كبيرة ليس إلاّ ولكنّه أنيق وشيّق، مورق 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)؛ والنّاس الّذين يرتادونه «كأنّهم لصغر حجمه أسرة واحدة». ويبرز من خلال هذه الشّواهد أنّ الوصف ـ وإن توقّف معه السّرد ـ ليس وصفاً جامداً بل هو يحمل أبعاداً ووظائف، ويعكس رؤيةَ السّارد للأشياء وعلاقته الحميمة بالمكان. وهي علاقة انسجام سرعان ما تنامت منذ أن عَثر على هذا المقهى مصادفةً، ولذلك يكرّر القول: «ومنذ تلك السّاعة صار مجلسي المفضّل. رغم صغره وانزوائه في شارع جانبيّ صار مجلسي المفضّل» (ص ٣). ثمّ ها هو يخاطب نفسه قائلاً: «اللّهم إنّي أحبّ هذا المكان» (ص ٤). وبموجب هذه العلاقة الوطيدة تكتسي الأشياء داخل المكان بعداً وظائفيّاً، وينبثق من ثمّة التركيزُ على الأناقة والصّفاء والعذوبة.. فالرّاوي ينظر إلى هذه العناصر من

---

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

(١٣) عبدالرحمن الشرقاوي، **الأرض** (القاهرة: دار غريب للطّباعة)؛ حنّا مينة، **الياطر** (تونس: دار الجنوب للنّشر، ١٩٨٢).

(١٤) دروس الأستاذ توفيق بكّار، **الزّمان والمكان في القصص** (شهادة التعمّق ١٩٩٠).

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

(١٦) نذكر بالأخصّ كتاب أبي العلاء المعريّ: **رسالة العامل والشّاحج** (مصر: دار المعارف، ١٩٧٥).

زاويـة نفسيّته المستقـرّة الهادئة، ولذلـك ارتـأى أنّ الكـرنـك «يصلح استـراحة لجـوّال مثلـ (ــه) وعزم عـلى أن يكون «مستقـرّه كلّما سمح الزّمان» (ص ٦).

والـلاّفت للنّظر هـو أنّ وصف المكان مختصّ بـالتنامي والتحـوّل وخاضع لثنائيّة الرّغبة والنّفور. وتتجلّى هذه الظّاهرة مع شخصيّتـين أساساً هما: السّارد وقرنفلة في علاقة كلّ منهما بفضاء المكان.

فـالفضاء ـ محبّب إلى الـرّواي وإلى قرنفلة زمنَ الصّحـو والصّفاء والهـدوء والإحساس بـالسّعادة.. بيـد أنّ صورتـه تنقلب تمامـاً عند اعتقال الشّبّان فيتحوّل المكان إلى جحيم لا يطاق ويعبّر الـرّاوي عن ذلك قولاً: «وقلت لنفسي إنّ المقهى بـدونهم لا يحتمل» (ص ٣٤). في حـين تعـبّر قـرنفلة عن هـذا النفـور فعـلاً: «ومن شـدّة الأسى صعـدت إلى شقّتهـا» (ص ٢٩). ثمّ إنّ تلك المـوائـد الجـديـدة والجدران المورقة لا تلبث أن تتحوّل نحو السّلب في قوله: «وشككنا في كلّ شيء حتّى الجدران والموائد» (ص ٣١) لتصبح عاملاً آخر من عوامل النّفور. فالمكـان إذّاك مندرج في صميم الأحـداث، منغمس في نفوس الشّخصيّات، يتحوّل بتحوّلاتها وينفعل لما يطرأ عليهـا من تغيير. والأشياء الّتي توصف فيه ـ وصفاً إيجابيّاً في البدء ـ لا توصف اعتبـاطاً بـل غايتهـا إبراز هـذا التقابـل بـين الصّفـو والكـدر وتلك الحركيّة في إطار الأحداث عامّة. ومن عناصر المأساة في بنية الـرّواية أنّ العلاقة بالمكان تتحوّل نحو السّلب تماماً مثل تحوّل الشّخصيّات. لذلك ليس بالإمكان الفصل بين مستويات القصّ المتـداخلة، وهي الـطّرافة الّتي تميّـز رواية الكـرنك. وليس ثمّـة مغالاة إذا زعمنـا أنّ الكـرنك يكـاد يكون شخصيّـة حيّة نـابضة بـل يكـاد يكـون بـطل الأحداث الأساسيّ. ولعـلّ غاستـون باشـلار قد اخـتزل هذا المعنى بقوله النّظري: «إنّ المكان الّـذي ينجذب نحـوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً محايداً ذا أبعاد هندسيّة فحسب..»[١٧].

ولم ينف الـتركيز عـلى المقهى، باعتبـاره المكـان المحـوريّ، وجـودَ أمكنة أخرى مجاورة قريبة أو بعيدة، أحياء سكنيّة مثل «حارّة دعبس بالحسينيّة» أو بلدان مثل «أمريكا» و«فلسطين»... وقـد أشار إليهـا السّرد في إطار الاسترجاع خاصّة.. غير أنّ من أبـرزها ـ سـواء من حيث تـواتر ذكـره أو من حيث دلالته ـ هـو السّجن. وهـو ينتصب في فضاء غير معلوم أو مـوصوف إذ لم يـذكر الـرّاوي الشّارع أو الجهـة الّتي يوجد فيها، على عكس اعتنائه الدّقيق بوصف المقهى. لقد بدا السّجن مكاناً تلفّه هالة من الغموض والـرهبة والسّـريّة تمـاشياً مـع حالة الخوف الّتي كانت تنتاب الشّخصيّات كلّما تدارسوا «مـوضوعـاً وطنيّاً».

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

وينتصب السّجن في أبعاده الرمزيّة مقابلاً المقهى. فـالحركـة الّتي تحصـل للمعتقلين حركـة ذات طرفـين: من المقهى إلى السّجن ومن السّجن إلى المقهى. ثمّ إنّ المقهى نفسـه ـ نظراً إلى تـراكم الإرهاب النّفسيّ ـ يستحيل إلى سجن. لذلـك يرمـز هذا التقـابل إلى ارتبـاط المكان بمفهوم الحرّيّة. تقول سيزا قاسم:

> ويرتبط المكان ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرّية. وممّا لاشكّ فيـه أنّ الحـرّيّة ـ في أكـثر صورهـا بدائيّـة ـ هي حرّيّـة الحركـة. ويمكن القول إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان ـ من هذا المنحى ـ تظهـر بوصفها علاقة جدليّة بـين المكان والحـرّيّة، وتصبح الحرّيّـة في هذا المضمار مجمـوعَ الأفعال الّتي يستطيع الإنسـان أن يقوم بها دون أن يصـطدم بحـواجـز أو عقبـات، أي بقـوى نـاتجـة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها[١٨].

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

٦ ـ خاتمة

اتّسمت الكـرنك بخصـائص قصصيّة ذات بـال. وكان بنـاؤهـا الفنّيّ متميّـزاً موظّفـاً لخدمـة المعـاني وللتّعبـير عن الحـدث السّيـاسيّ ومخلّفاته. وهذا الحدث هو ثورة ١٩٥٢ وما بعدها. ولئن استطاعت هذه الثّورة ـ حسب المراجع التّاريخيّة ـ أن تحدث بعض التغيير فـإنّها ـ وهـذا ما ألحّت عليـه الرّوايـة ـ لم تُـرسِ الـديمقـراطيّـة: فكـانت ملاحقة القـوى المعارضـة وكانت الاعتقـالات والتحقيقات.. وبـدا غرض الرّواية الأساسيّ نَقْدَ الثّورة لتغييبهـا الديمقـراطيّة. وقـد اطّرد هذا الغرض من خلال تواتر ذكر الثّورة ـ حوالي اثنتين وثلاثين مرّة دون إحصاء الضّمائر العائدة عليها ـ كما احتوت الرّواية على تواريـخ أخـرى بارزة في حيـاة مصر السّياسيّـة مثل الهـزيمة وجمـاهير ٩ ـ ١٠ يوليو...

ولئن وقع التركيز في هذا البحث على جوانب قصصيّة ثلاثـة هي السّرد والشّخصيّات والمكان، فإنّنا نرجو الـرّجوع إلى بحث آخـر لنا عنوانه: «بناء الزّمان في الكرنك»[*].

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
بالقيروان
تونس

(١٨) سيزا قاسم: مشكلة المكان الفنّي، ليوري لوتمان، تقديم وترجمة سيزا قاسم، مجلّة عيون المقالات عدد ٨، ١٩٨٧، ص ٦٢.

(*) راجع مجلّة الآداب، عدد ٩/١٠، أيلول/تشرين الأوّل، ١٩٩٢.