بناء الزمان في رواية الكرنك لنجيب محفوظ

٤٠ عاما على ثورة يوليو

البشير الوسلاتي (*)

١ ـ مقدّمة

لا شكّ أن روايات نجيب محفوظ قد حظيت بعناية الدّارسين على امتداد عقود مختلفة، مع تنوّع في طرق التناول حسب اختلاف مناهج النّقد الأدبي. غير أنّ رواية **الكرنك**[1] إلى جانب روايات أخرى للكاتب نفسه[2]، ماتزال في حاجة إلى الدراسة المعمّقة نظراً إلى ندرة البحوث التي اهتمّت بها وذلك رغم ما لهذه الرّواية من قيمة فنيّة من حيث بناؤها وأبعادها الفكريّة.

ولعلّ هذا المبحث الجزئي الذي يعتني ببنية الزمان داخل رواية **الكرنك** ـ وهو تتمّة لدراسة سابقة أنجزناها حول خصائص قصصيّة في هذه الرواية ذاتها ووسمناها بـ: «دراسة السّرد والشخصيّات والمكان في رواية **الكرنك** لنجيب محفوظ»[3] ـ أن يبرز سمات فنيّة أخرى، تبيّن أنّ هذا النصّ الروائي متميّز، جدير بالقراءة أو التأويل.

إنّ قارئ الكرنك يلحظ دون عناء كثافة حضور الزّمن[4] وتواتره على امتداد الأقسام أو الفصول الأربعة التي تضمّنتها هذه الرواية ذات الحجم الصغير نسبيّاً، إذ هي لم تتجاوز مائة وثماني عشرة صفحة في طبعة دار مصر للطباعة، بما في ذلك الصفحات الخاصّة بالرّسوم، وعددها اثنتا عشرة.

وقد حملت الفصول هذه العناوين على التّوالي: قرنفلة (٤٤ صفحة) ـ اسماعيل الشيخ (٣١ صفحة) ـ زينب دياب (٢٢ صفحة) ـ خالد صفوان (١٥ صفحة). وتمثّل هذه الأسماء الشخصيّات التي لعبت دوراً هامّاً في تشكيل النسيج السرديّ، ولاسيّما من خلال حوارها مع الراوي ـ ذلك الحوار الذي كان أبرز سمة في الرّواية. ولئن كنّا اهتممنا بهذه الخاصيّة في مبحث السرد، فإنّنا نروم في هذا السياق دراسة خصائص الزمان من حيث بناؤه الفنّي وأبعاده الدلاليّة، منتهجين طريقة استنطاق النصّ لاستجلاء تركيبة الزّمن القصصي فيه، ثمّ يقع الاعتناء بالزّمن الخارجي أو التاريخي الذي تحيل عليه الرّواية، وبمختلف أصناف الأزمنة حضاريّة كانت أو ذاتيّة لصيقة بالشخصيّات.

٢ ـ الزّمن الداخليّ أو القصصي

يعدّ الزمن الداخلي في الفنّ الروائي نوعاً من الأزمنة التي يتأسّس عليها الخطاب القصصي. وهو زمن يختصّ بشدّة اقترانه بالنصّ المكتوب وبالتشكيل السّردي عبر مراحل القصّ. ونظراً إلى أنّه زمن يُستنبطُ من خلال استنطاق النصّ، فهو مبحث فنّي أدبي، يُعدّ من مكوّنات جمالية السّرد. وثمّة أمارات تحيل عليه تكون متناثرة في الغالب ينطق بها الراوي حيناً، أو الشخصيّات حيناً آخر، وحتّى الأشياء يمكن أن تُعلن عن الزمن القصصيّ بطريقة ما. وتظلّ مهمّة القراءة والتأويل كامنة في تتبّع هذه الإشارات وضبطها لاستجلاء خطة معيّنة تسير وفقها الأحداثُ في هذه الرّواية أو تلك. ولا شكّ أنّ كلّ نصّ روائي يحتوي على بنية زمانيّة خاصّة سواء من حيث

(*) كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان.

(١) نجيب محفوظ، الكرنك. دار مصر للطباعة ـ د.ت. (غير أن زمن الكتابة ذكر في آخر الرواية وهو: ديسمبر ١٩٧١ ـ ومن المعلوم أن الكرنك نشرت لأول مرة عام ١٩٧٤).

(٢) منها: ـ قشتمر. دار مصر للطباعة د.ت. (١٤٧ صفحة).
ـ عصر الحب. دار مصر للطباعة د.ت. (١٧٨ صفحة).
ـ الباقي من الزمن ساعة. دار مصر للطباعة د.ت. (١٩٤ صفحة).
ـ الحرافيش. دار مصر للطباعة د.ت. (٥٦٣ صفحة).

(٣) بحث مرقون بصدد النشر وقد أنجز في حزيران ١٩٩٠.

(٤) مع اعتبار عام وهو أن «الزمن عنصر مع العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص. فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً ـ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ـ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن؛ سيزا قاسم: بناء الرّواية ـ دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٣٣.

المدّة التي يستغرقها الحدث القصصي، أو من حيث كيفيّة التّعبير عنها إذْ قد تكون هذه الكيفيّة صريحة بارزة مكثّفة لا نجد مشقّة في الوقوف عليها، أو قد تكون على عكس ذلك خفيّة نادرة الحضور.

إنّ معرفة حدود الفترة الزمنيّة أو الديمومة[1] التي يستغرقها القصّ في **الكرنك** أمر بديهيّ ومفيد في آن واحد. إنّه بديهي لأنّ النصّ يصرّح به تصريحاً في الكثير من المواطن، فهو ظاهر بيّن. وهو مفيد من جهة خصوصيّات بناء الرواية الداخلي إذ هو بناء مخصوص يختلف من رواية إلى أخرى. وإنّ النصوص الروائيّة تتفاوت أزمنتها الداخليّة من يوم واحد[2] إلى مائة عام ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ويكون هذا الأمر مهمّاً عند إبراز العلاقة بين مساحة السّرد النصّيّة ومدى امتدادها عبر الساعات والأيّام، وعند معرفة التقنيات السرديّة التي استند إليها الراوي.

تبدأ الأحداث في **الكرنك** في يوم ما، وقد خرج الرّاوي يتجوّل وسط المدينة لإصلاح ساعته المعطبة[3]، فإذا به يعثر على مقهى «الكرنك» وهو مقهى منزوٍ في شارع من شوارع القاهرة، ومنذ تلك الساعة أصبح ذلك المقهى مجلسه المفضّل حيث يقضي الأسابيع والفصول والأعوام. ولا تعني هذه المصطلحات[4] التي تحيل على الزمان أنّنا بإزاء فترة مطلقة غير محدّدة؛ بل إنّ سياقات متعدّدة، في غضون السّرد، تعلن عن حدود زمان قصصي دقيقة، وتضبطها ببداية ونهاية. وإنّه بالإمكان توضيح هذا الانتظام استناداً إلى الجداول التّالي حيث نجد مختلف السّياقات الواردة في النصّ الرّوائي (ونقتصر هنا على ذكر أبرز السّياقات التي تلخّص مسيرة الأحداث):

الجدول

السياق	الصفحة	الشخصيّة
ـ ذهبت يوماً إلى شارع المهدي...	٣	الراوي
ـ لنحمد الله الذي أنعم علينا بالثورة...	١١	قرنفلة
ـ وجئت يوماً في ميعادي...	١٨	الراوي
ـ الجامعة مغلقة لعطلة الصيف...	١٩	قرنفلة
ـ وكرّت الأيام والأسابيع...	١٩	الراوي
ـ وما ندري ذات أصيل...	٢٢	الراوي
ـ للمرّة الثانية اختفى الشبّان...	٢٨	الراوي
ـ وجاء الشّتاء ببرده القارس...	٣٤	الراوي
ـ وفي أواسط العام وقع... الاختفاء الثالث...	٣٩	الراوي
ـ وعقب وقوع الهزيمة بأسابيع...	٤٢	الراوي
ـ وعدنا... نعاني الأيّام...	٤٤	الراوي
ـ انقضت مدّة سجنه وهي ثلاث سنوات...	١٠٧	اسماعيل الشيخ

ـ التعليق على الجدول

يمتدّ الزّمن الداخلي في رواية **الكرنك**، حسب هذا التوزيع، طوال أعوام متعاقبة، تبدأ من ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢، وتتواصل إلى هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧، ثمّ تستمرّ بعدها طوال ثلاثة أعوام، أي إلى حدود ١٩٧٠. إذن لقد استغرق هذا الزمن حوالي ثماني عشرة سنة. والملاحظ من هذا الجدول أنّ هذه الفترة قد أجمل الراوي ذكرها في صفحات الفصل الأوّل، ما عدا السّياق الأخير الذي يوجد في الفصل الرابع، في أواخر الرّواية. فهو سياق يمطّط الزّمن القصصيّ ثلاثة أعوام بعد الهزيمة.

إنّ هذا الاقتضاب في مستوى السّرد، أو هذا الإسراع، ظاهرة تختزل النصّ وتختصره؛ فالأحداث تُطوى على عجل، ولا سيّما أنّ الفصل الأوّل قد احتوى بمفرده على جُلّ السياقات الزمنيّة رغم أنّه لا يضم سوى أربع وأربعين صفحة. لذلك يدرك القارئ حدود الزّمن الدّاخلي في هذه الرّواية منذ نهاية الفصل الأوّل، في حين

---

(١) «يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي (Durée) في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل...»؛ سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥، ص ٨٩.
تذكر سيزا قاسم أن «الزمن الداخلي أو التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية «هنري جيمس» في الرواية لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية»؛ **بناء الرّواية**...، ص ٣٣.

(٢) ورد في كتاب **بناء الرّواية** لسيزا قاسم قولها: ص ٥٥ «عندما اختارت «فرجينيا وولف» لرواياتها مسز دللوي يوماً واحداً هو زمنها الروائي كله، لجأت إلى تخصيص أكثر من ثلث النصّ للاسترجاع الخارجي».
ويمكن أن ندرج في الإطار نفسه رواية ميخائيل نعيمة **اليوم الأخير**؛ فزمنها الداخلي استغرق أربعاً وعشرين ساعة في حين تشعّبت بنية الزمن، ولاسيّما بتكثيف الاسترجاع.

(٣) لا تخلو هذه الإشارة من أبعاد رمزية لعل من أبرزها إحساس الرّاوي بالضّياع في الزّمان أو الشعور بتوقّف التاريخ بسبب صدمة عنيفة.

(٤) منذ أن افتتح الرّاوي السرد، تعمّد تكثيف المصطلحات الدّالة على الزّمان حتى بلغت ست مرات في الأسطر السّتة الأولى بمفردها.

بنيت الفصول الثلاثة المتبقيّة على مبدأ مهيمن هو مبدأ الاسترجاع أو الاستذكار الذي تفصّل فيه الشخصيّة ما كان قد ورد عامّاً وأحياناً مبهماً في الصفحات الأولى. لذلك يجوز القول عند المقارنة بين مساحة النصّ وديمومة الزّمان، إنّ الحدث القصصي في الكرنك قد جاء مختزلاً مكتنزاً بالمعاني، مكثّفاً بالدّلالات والإيحاءات، وهي بنية تساهم في إنشاء جماليّة التقبّل من جهة التّشويق خاصّة. وإنّ السّرد المجمل أي «سرد أيّام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصيّة بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال في بضعة أسطر أو فقرات قليلة»[1] هو السّرد المطّرد المهيمن على الأحداث، ولا سيّما في الفصل الأوّل من الرّواية.

لقد شرع الرّاوي في القصّ مسنداً الأفعال إلى ضمير المتكلّم المفرد في صيغة الماضي: «اهتديت... ذهبت... قرّرت[2] إلخ»، مسرعاً بالأحداث غير عليم ببعضها، فنشأ نتيجة لذلك نوع من التّتابع[3] الخطيّ للسّرد بكيفيّة تقليديّة في الغالب. ولم يشمل الاسترجاع في الفصل الأوّل سوى فترات من حياة الرّاوي، أو شخصيّة قرنفلة الرّاقصة القديمة صاحبة المقهى. ويظلّ الخطّ الزمنيّ المتصاعد، بدءاً من أقصى نقطة في الماضي واقتراباً من الحاضر، الاتّجاه المتواتر. ولقد أنتج هذا الإسراع بعض الإبهام والغموض في مستوى الأحداث، منها أنّ السارد وقرنفلة لا يتفطّنان إلى هوية الشخصيّة التي تنقل الأخبار من المقهى إلّا في الفصل الثاني، عندما يصرّح إسماعيل الشيخ بأنّه أُجبر على أن يصبح جاسوساً: «هكذا رجع من معتقله مرشداً ذا مرتّب ثابت وضمير معذّب»[4].

ويُعتبر الفصل الأوّل في هذه الرواية بمثابة القصّة الإطار أو القصّة المجملة، منها تتشكّل قصص أخرى ذات علاقة متينة بها بحثاً عن مزيد من الإيضاح والتنويع بغية إبراز الموقف من الزّمان أو التاريخ المصري في فترة شائكة ذات منعرج حاسم، وهي تلك الفترة التي عقبت ثورة ١٩٥٢ ثمّ جاءت بعدها هزيمة ١٩٦٧.

ويستمرّ السّرد بعد الفصل الأوّل، في حين كان القارئ ينتظر نهايته أو أنّ الفصل ذاته يوهم بالنهاية. ولا شكّ أن الجملة الأخيرة في هذا الفصل وهي: «وعند ذلك علمت منهم ما لم يكن لي به علم، فاطّلعتُ على خبايا الأحداث والقلوب وشربت الكأس حتّى الثمالة[1]»، تُحدث النقلة من الحاضر إلى الماضي ومن التعميم إلى التخصيص ومن رؤية الرّاوي إلى رؤى ثلاث شخصيّات قصصيّة وَسَمَت بها عناوين الفصول.

إن ما جاء غامضاً مختصراً في أحداث الفصل الأول، يقع تفصيله وتدقيقه في الفصول التالية. وإنّ الثنائيّة التي انبنت عليها لعبة القص هاهنا هي ثنائيّة الكتمان والإفصاح. وقد ظهر هذا في مواطن مختلفة من العمل الرّوائي مؤثّراً في العلاقة بين المساحة النصية والديمومة الزمنية. وجاء أسلوب الاسترجاع، سواء في الفصل الأول ـ على ندرته ـ أو في الفصول التالية ـ حيث بدا مكثفاً ـ ذا وظيفة تفسيريّة توضّح ماضي الشخصيّات وأفعالها وعلاقاتها وتكشف عن أسرارها وخبايا نفوسها وتعرّي حقائق خطيرة لم يكن الرّاوي الأوّل بها عليماً. وليس ذلك من قبيل التّكرار المتكلّف أو التمطيط المجاني[2] ـ إذ إن الوظيفة التفسيرية أدّت إلى تضخيم النصّ، وأنتجت ما يشبه التكامل بين القصّة المجملة والقصص الفرعية التي روتها الشخصيّات بالتداول في حوارها مع راوٍ يتقن السّؤال الموظّف لفهم المرحلة التّاريخية وقتئذ.

علاقة الزمان بالشخصيات

إنّ ثنائيّة الماضي والحاضر قائمة في هذا النصّ السّردي القصصيّ. وقد التجأ الرّاوي إلى الماضي المجيد، وهو قريب منه، هروباً من حاضر متأزم، بحثاً عن مرحلة الكهولة وعن حياته السعيدة فيها. إنّه توغّل في الماضي على مدى ثلاثين عاماً لأسباب ذاتيّة في البدء، تكمن في هذا الحنين إلى عمر مضى، ثم لأسباب موضوعيّة تتمثل في سخطه على المرحلة الراهنة باعتبار أنّها لم تحقق ما كان يصبو إليه وما كان يأمل جلّ أفراد المجتمع تحقيقه.

---

(١) **الكرنك**، ص ٣.

(٢) سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص ٨٩.

(٣) «كشف الاستقراء الذي أُجري على عدد كبير من الروايات العربيّة أن كثيراً منها ينتظم وفق تتابع متونها في الزمان، كما في روايات نجيب محفوظ المهمّة مثل **الثلاثية** و**أولاد حارتنا** و**ملحمة الحرافيش**....؛ ذكر هذا الرأي عبد الله إبراهيم في كتابه: **المتخيّل السردي**، عن المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٠٧. والملاحظ أن رواية **الكرنك**، وهي تنخرط في مرحلة ما بعد الستينات مزجت بين التتابع (ذاك الأسلوب الطاغي على الرواية العربيّة قبل الستينات) والتداخل (تلك الوسيلة التي أصبح نجيب محفوظ يتوخاها في رواياته مثل **اللص والكلاب** و**الطريق** وغيرهما).

(٤) **الكرنك**، ص ٧٠.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٢) «أضاف التصرّف الزمني عند محفوظ، خبراً على الخبر، أو طَعَّمَهُ بخبر ثان متعلق به، وذلك بواسطة السرد، إذ بدا الزمن متنقلاً بين الماضي والحاضر والمستقبل، مع العلم أن الحاضر هو الأساس، والتصرّف الزمني واقع من خلاله، وليس مستقلاً عنه» وليد نجّار، **قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ص ٢٠٦.

وقد توفّرت في السّرد إشارات تدلّ على أنّ الراوي بلغ من العمر مرحلة متقدمة فبدا شخصية مجرّبة، باستطاعتها تقويم الأمور، وقراءة التّاريخ بموضوعية، ومن ثمّة إقناع القارئ بمواقفه النّقدية تجاه ثورة ١٩٥٢، وتجاه تلك المرحلة بصفة عامّة.

جميع العناصر القصصية قد استُخْدمت لتأكيد فشل الثورة ولإبراز ثقل الهزيمة على النفوس والأمكنة والأشياء.

كما استعمل الراوي طريقة مشابهة، عند حديثه عن «قرنفلة»، حين قارن بين ماضيها «المجيد» وحاضرها الشقي، إذ ما فتئت طَوال أحداث الرواية متبرّمة تعيش حالة بين الانتظار واليأس. فبعد أن كانت نجمة جسداً متموّجاً، ها هي الآن تقعد على «كرسيّ الإدارة كتمثال فاقد الحياة»[1]. وهي إذ تقول «لم يعد في الدنيا أمان»، فإنّها تعبّر عن عمق التحوّل الذي أحدثه فيها الزّمان حيث «الصمت المشحون بالأسى» وحيث إدانة المرحلة التاريخيّة التي تحيل عليها الرّواية.

ولئن تمّت المراوحة في ترابط الفصول بين الكتمان في البداية ثمّ التدرّج نحو الإفصاح والتّدقيق بعد ذلك، فإننا نلحظ داخل هذه البنية مسألة فنيّة تتّصل بالعلاقة بين الزّمان والشخصيّات، وهي طريقة فنيّة يقع حبكها داخل النّسيج السّردي. وقد بدت هذه العلاقة في الجملة موظّفة لخدمة الغرض الأساسي الذي جرى عليه القصّ جميعه في هذه الرّواية. فجميع العناصر القصصية قد استُخْدمت لتأكيد فشل الثورة ولإبراز ثقل الهزيمة على النفوس والأمكنة والأشياء. وبدا الزّمان هَهنا مُتْرعاً بالانكسار والضياع والمواقف السلبية، مؤثّراً في الشخصيّات، إذ نقلها من حالة الهدوء والأمل والأمان، إلى أحوال من «الانزعاج» و«الذّهول» و«الرّعب». فتجلّى الزّمان عنصراً مضاداً يعرقل مسيرة الشّخصيات وآمالها، جارّاً إياها إلى اليأس والموت، إذ طمس فيها القدرة على الفعل، وجعلها شخصيّات تابعة مقهورة. فالذي عاد من اعتقاله الثاني، ليس «حلمي حمادة» ذلك الشاب التقدّمي الشجاع الثائر النابض حيويّة، بل مجردّ شبح أو خيال فقد القدرة على الجنس أو «السعادة»؛ تقول قرنفلة: «الذي رجع إلى حضني خيال، فأين إذن حلمي حمادة؟» (ص ٣٧).

(١) الكرنك، ص ٣١.

لقد أخرج الزّمان الشخصيّات من الإيمان إلى الكفر، ومن اليقين إلى الشكّ، ومن الصحّة إلى المرض، ومن الرجولة إلى الخصي، فأضحت العلاقات بينها باهتة بعد أن كانت حميمة منسجمة، وأصبحت اللّامبالاة شعوراً طاغياً، وتجاوز الضّياع الأفرادَ ليمسي ضياعاً حضاريّاً[1].

والملاحظ أنّ مجمل أحداث حاضر الرّواية تقع بين حدّين زمانيّين اثنين. فإما أن نجد الماضي أنسب من الحاضر لدى جلّ الشخصيّات، وإمّا أن نجد المستقبل قد صيغ في نهاية متفائلة مفتوحة بطريقة رمزيّة تجسّمت أساساً في شخصيّة «منير أحمد» التي تمثّل «أحدث الأجيال» لكونها محمّلة بالأمل المنشود. ولا يوجد بين هذين الحدّين الزّمانيّين سوى حاضر متأزّم رديء.

ومن الواضح أنّ الكاتب قد وظّف كل شخصيّة قصصيّة لتفصح عن مرحلة تاريخيّة معلومة. ومن الشخصيّات من حُمّلت أكثر من زمان، من خلال الجمع بين الماضي والحاضر (في شخصيّتي الرّاوي وقرنفلة خاصّة)، أو الجمع بين الحاضر والمستقبل (في شخصيّة منير أحمد). وثمّة شخصيّات أخرى وُظّفت لإبراز الحاضر المشكلي أساساً مثل زينب دياب، وإسماعيل الشيخ، وخالد صفوان رمز السلطة المستبدّة؛ في حين وسّعت هذه الدائرة في الزمان الحضاريّ فبدت شخصيّات «عنترة»، والرسول، وعمر بن الخطّاب، وصلاح الدين الأيّوبي، ذات بعد رمزي إيحائي، وامتدّت مجالات الزمان دينيّاً وتاريخيّاً وأسطوريّاً[2].

٣ ـ الزمن الخارجي

وهو الزمن الذي يقع في سياق الأحداث ويحيل عليه النصّ باعتباره يتنزّل في فترة تاريخيّة معيّنة. ولا شكّ أنّ حدث ثورة ٢٣

(١) بيّن وليد نجّار «أن طابع الحزن يلازم قصص محفوظ، كما يلازم نفسيّة الكاتب أيضاً. وهذا يعني أن أثر شخصه في القصّة كان أثراً ظاهراً. وقد فسّر محفوظ طابع الحزن في قصصه بما يلي: «إنّني لم أتعمّد الحزن، لكنّني حزين بالفعل، لأنني من جيل غلب الحزنُ عليه، حتّى في لحظات البهجة، وليس من سعيد في هذا الجيل إلاّ غير المبالي من الطبقة العالية من الناس»؛ **قضايا السرد**، ص ٢٠٤.

(٢) أشار عبد الصمد زايد إلى أن الرّواية العربيّة «لم تكتفِ بتسجيل دلالات الزمن عند العرب بل تخطّتها إلى ضرب من التقييم لها؛ فأشارت إلى الصواب أينما رأت صواباً، ونبّهت إلى الخطأ كلّما عنّ لها الخطأ. إلاّ أنّها نهجت في ذلك سبيل الإيحاء الخفيف الذكي واختارت له أن يندسّ اندساساً محتشماً في ثنايا النص»؛ **مفهوم الزمن ودلالاته**، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٢٥.

يوليو ١٩٥٢ يحتلّ مكانة بارزة في رواية **الكرنك**. فعبارة الثورة قد تكرّرت ما لا يقل عن اثنتين وثلاثين مرّة، وهي لذلك تُعدّ زمناً خارجياً مهمّاً وظّفه الكاتب بطريقة إبداعيّة لا تخلو من دلالات لعلّ من أبرزها نقد هذه الثورة. وليس من الصدفة والاعتباط أن تمتدّ أحداثُ الرّواية من سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٧٠، أي الفترة التي شهدت حكم جمال عبد النّاصر من بدايته إلى نهايته. فالكاتب ركّز اهتمامه على تقويم تلك المرحلة الهامّة في تاريخ مصر المعاصر. ويتجلّى إصراره على إبراز جانب واحد لهذه الثورة، وهو الجانب السلبي المتمثّل في أخطاء السّلطة مجسّمة في تصرّفات جهاز الأمن والمخابرات خاصّة. ووُظِّفتْ حركةُ الاعتقال المتكرّرة، وقد سُلّطت على الشبّان الذين كانوا يرتادون مقهى الكرنك، ثلاثَ مرّات متتالية لخدمة هذا الانتقاد. وكان التساؤل عن موجب اعتقال الشباب، وأغلبهم ينتمي إلى الثورة، أمراً مشروعاً[1] في تصوّر الشخصيّات، إذ تُصرّحُ إحداها بموقفها من الاعتقال قائلة: «الاعتقال فعل مخيف حقّاً»؛ أو تقول أخرى: «وما يقال عمّا يقع للمعتقلين أفظع» أو إنّها «شائعات يقشعرّ منها البدن»[2].

يتراءى لنا هذا الزّمن الخارجيّ وقد طغى عليه الإرهاب والحذر والخوف. إنّه زمن الاعتقال والتعذيب والضّياع والشكّ في كلّ شيء حتّى في الجدران والموائد[3]، إذ تحوّل المقهى إلى «أذن كبيرة»[4]، وتجنّب مرتادوه الحديث عن السّياسة، و«أصبح الاعتقال منتظماً مثل الشروق والغروب»[5]، وها هو الرّاوي يستخلص قائلاً: «نحن في زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النّهار...»[6]، إنّه زمن الانكسار والفشل عبّر عنه السارد بصورة الظلمة الكثيفة فاقترن ظهور رجال الأمن باللّيل دائماً وتمّ اقتحام البيوت في كلّ اعتقال تحت ستار الظلام أيضاً.

وتتجلّى الثورة للرّاوي بناء شامخاً ينهار وسط هذا الوضع المتأزّم، باعتبار أنّ ما يجري في المقهى من أحداث ومواقف وأحاسيس إنّما هو رمز لما يحدث في المجتمع بأكمله، ولاسيّما أن الشخصيّات المذكورة لا تنتمي إلى جيل واحد بل إلى ثلاثة أجيال وإلى فئات اجتماعيّة متعدّدة: فهي خليط من الشبّان والكهول والشيوخ وقد تباينت مواقفهم من الثورة بحكم اختلافهم في السنّ والفكر.

ولعلّ الوسيلة التي أكّدها الرّاوي إمعاناً منه في كشف الوجه السلبي، هي أنّ أكثر الناس تمسّكاً وإيماناً بالثورة - وهم الشباب - قد قوبلوا بالاعتقال والتّحقيق والتّعذيب، لأنّه يُفترض تمسّكهم بحريّة الرأي وانتماؤهم السّياسي المعارض، وأصبحت «زينب دياب» بسبب الممارسات القمعيّة جاسوسة عاهرة، «شخصاً بلا اسم ولا هويّة»[1]، وتحوّل إسماعيل الشيخ بدوره إلى مُخبِرٍ «ذي مرتّب ثابت وضمير معذّب».

لقد بدت الثورة حسب هذا التقويم، وباتّفاق جميع الشخصيّات تقريباً، «أكبر أكذوبة»[2] وانتُزع ذلك الإيمان الذي كان في نفوس الشباب من جرّاء الممارسات الوحشيّة التي سلّطت عليهم. تقول زينب دياب، وقد فقدت إيمانها بالثّورة وتحوّلت في نظرها إلى مجرّد تراث: «بكلّ قوّة العذاب الذي كان يُفتّت مفاصلي، تبخّر إيماني وفقدت كلّ شيء.»[3]

رؤية نجيب محفوظ

إذا تجاوزنا نظريّات النقد القصصي الشكليّة التي تقول بالفصل بين الكاتب - باعتباره ينتمي إلى واقع تاريخيّ معلوم - والشخصيّات الرّوائيّة - باعتبارها من عالم خيالي لا يتطابق بالضرورة مع الواقع - إلى نقد رؤية نجيب محفوظ الفكريّة، فهل يجوز لنا القول إنّ تحامل نجيب محفوظ على ثورة ١٩٥٢ كان تحاملاً مفرطاً إلى حدّ التشكيك في جميع المكتسبات التي أنجزت؟ وهل الكاتب جَانَبَ الموضوعيّة التاريخيّة حين اتّسم بأحادية الرؤية، ولاسيّما أنّه قد عبّر عن موقفه هذا بعد انتهاء المرحلة الناصريّة لكون **الكرنك** لم تظهر إلاّ سنة ١٩٧٤؟

للإجابة عن هذين التساؤلين، يحتاج القارئ إلى تجاوز النصّ المبدع والبحث عن نصوص حضاريّة اهتمّت بحدث الثورة ونقده حتّى تتّضح الرؤية لديه. وفي هذا الشأن يقول غالي شكري متّخذاً موقعاً قريباً من الإنصاف: «إنّ الديمقراطيّة في الثورة أو الثورات الناصريّة كانت الغائب - الحاضر الذي ميّز في غيابه وحضوره مرحلة تاريخيّة كاملة في حياة مصر. لقد ورثت الثورة حقّاً تقاليد غير ديمقراطيّة في أسلوب الحكم وتخلّفاً حضاريّاً مروّعاً، ولكنّها على

(١) الكرنك، ص ٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ٤٠.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(١) الكرنك، ص ٧٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٧.

الوجه الآخر ورثت تراثاً موصولاً من نضال مصر الديمقراطي»[1].

وتذكر «فاطمة الزهراء سعيد» مسألتين تخصّ الأولى التحوّل الذي حصل بعد ثورة ١٩٥٢، وتخصّ المسألة الثانية تخفّي نجيب محفوظ وحذره: «بعد ذلك قامت ثورة ١٩٥٢. وفي ظلّ هذه الثورات انهارت أعمدة الاستبداد في مصر فسقط النظام الملكي وخرج الاستعمار الانكليزي من البلاد. وانتهى أعوان القصر والاستعمار ولم يعد لهم أثر في الحياة السياسيّة. ولكنّ الثورة خلقت وضعاً جديداً يفرض على طبيعة مثل طبيعة نجيب محفوظ التخفّي والحذر، وربّما كان ذلك أكثر ممّا كان عليه قبل الثورة.»[2]

وبالرّغم من ذلك يظلّ موقف نجيب محفوظ من ثورة يوليو ١٩٥٢ متّسماً بالغموض لعدّة أسباب، منها ما هو فنيّ يتّصل بانفصال عالم الرّواية عن عالم الحقيقة. ثمّ إنّنا نجد في **الكرنك** سياقات لا تدين الثورة في جوهرها بل القائمين عليها والمنتهجين أسلوب حكم خاطئاً فيها، إضافة إلى ما صرّح به نجيب محفوظ في حواره مع «جمال الغيطاني» إذ قال عندما سُئل عن موقفه تجاه ثورة يوليو: «أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقاً، ولم أكتب أيّ عمل ضدّها. وأنت تعلم أنّ هناك روايات معادية للثورة. [بل إنّي] كنت أوجّه النظر إلى سلبيات تسيء إلى الثورة. وإنّك لن تجد كلمة بالإشارة أو التلميح ضدّ الإصلاح الزّراعي، أو مكاسب العمّال والفلاّحين...»[3]

٤ ـ الزمن الحضاري

وبسبب من هذا الفشل تبلور زمن آخر ذو أبعاد حضاريّة، وهو يمعن في الماضي في قراءة تاريخيّة للبطولات العربيّة السّابقة. إنّه وجه من وجوه الزّمن البديل المنشود. وقد جاءت الإحالات التي تشير إليه صريحة متفاوتة الإمعان في الماضي: «هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقّق انتصاره الحاسم على الصليبيّين؟ هل تخيّلنا آلام أهل القرى عندما كان محمد علي يكوّن أمبراطوريّة مصريّة؟ هل تصوّرنا عصر النبوّة في حياته اليوميّة والدعوة الجديدة تفرّق بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته؟...»[1]

لذلك اتّسع الزّمان التّاريخي في **الكرنك**. فمن عصر محمد علي، إلى عصر صلاح الدّين الأيّوبي، عوداً إلى عصر النبوّة، وثمّة إحالات أخرى على عصر ما قبل الإسلام، عصر عنترة والرّومان. إنّه اتّساع في الزّمان بحثاً عن البطولة المفقودة. وهكذا اكتسى الزّمن التاريخي بعداً حضاريّاً، ولاسيّما أنّ المرحلة التي تنقدها رواية **الكرنك** هي مرحلة الثورة التي أعقبتها هزيمة ١٩٦٧. ولم يكن المجتمع ليصل إلى هذه النهاية لولا الأخطاء العميقة.

وكما انفتح هذا الزمن على الماضي فإنّه أحال أيضاً بشيء من التلميح على المستقبل، في شكل استفهاميّ استشراقيّ في الغالب غير محدّد المعالم. وقد ورد هذا أساساً في التّركيز على أفق جديد قد يكون البديل والمخرج للوضع المتأزّم. ولعلّ هذا المقطع من الحوار أن يبرز ملامحه؛ لذلك نسوقه كاملاً. قال الرّاوي:

ملت نحو منير أحمد وقلت:
ـ لعلّ أيامكم تكون أفضل.
فقال:
ـ أمامنا جبل شاهق علينا أن نزيحه.
فقلت بصدق:
ـ الحقّ أنّكم ـ أنت وزملاؤك ـ ثمرة لم تكن متوقّعة، فمن ظلام شامل انبعث نور باهر.
ـ إنّك لا تدري بآلامنا.
ـ ولكنّنا شركاء.
رمقني بشدّة فسألته:
ـ خبّرني ما أنت؟
ـ ماذا تعني؟
ـ تحت أي صفة سياسيّة يمكن أن أصنّفك؟
فقال بضجر:
ـ اللّعنة على الصفات جميعاً.
ـ من حديثك اقتنعت بأنّك تحترم الدين؟

---

(١) غالي شكري، **الثورة المضادّة في مصر**، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٣٧٧؛ انظر أيضاً أمير اسكندر، **صراع اليمين واليسار في الثقافة المصريّة**، دار ابن خلدون (بيروت)، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٣ وما بعدها.

(٢) فاطمة الزهراء محمد سعيد، **الرمزيّة في أدب نجيب محفوظ**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت)، ط ١، ١٩٨١، ص ٢٣.

(٣) جمال الغيطاني، **نجيب محفوظ... يتذكّر**، دار المسيرة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ٧٨.

(١) **الكرنك**، ص ٢١ ـ ٢٢.

ـ ذلك حق.
ـ وفهمت أيضاً أنّك تحترم اليساريّة؟
ـ ذلك حق. أريد أن أكون أنا بلا زيادة ولا نقصان.
فتفكّرت قليلاً وقلت:
ـ أهو شوق للأصالة؟
ـ ربّما.
ـ أيعني إذن الاتجاه نحو الحضارة الغربيّة؟
ـ كلاّ.
ـ إذن فأين توجد الأصالة؟
فأشار إلى صدره وقال:
ـ هنا.
فتفكّرت مرّة أخرى ثمّ قلت:
ـ لعلّ الأمر يحتاج إلى مزيد من المناقشة.
فقال ببراءة:
ـ أعتقد أنّه ينبغي أن نتناقش طويلاً.
وأعلنت إعجابي بالشاب كثيراً...[1].

لقد عبّر السارد أدبيّاً عن مسألة حضاريّة شغلت الفكر العربي طويلاً ومازالت، وهي طريقة الخروج من التخلّف وسط هذا الخضمّ الشائك من المذاهب الذي يضعنا من جهة إزاء تراثنا الزاخر الثري بالبطولات، ومن جهة أخرى إزاء هذا الغرب المتقدّم، بالإضافة إلى تنوّع الاتجاهات السياسيّة الأيديولوجيّة في واقع متردٍّ تهيمن عليه الهزائم. وقد صوّر نصّ الرّواية صراحة اتّجاهين بارزين هما «الشيوعيّة» و«الإخوانيّة»، وقد وردا باعتبارهما التّهمة الشائعة في الستّينات. كما طرح النصّ مسألة الأصالة وكيفيّة الأخذ عن الغرب وموقع «الأنا» في سياق هذه العمليّة الحضاريّة.

والجدير بالذكر أنّ الكاتب نجح إلى حدّ بعيد في الملاءمة بين النصّ الإبداعي الأدبيّ والفكرة الحضاريّة. فقد عبّر روائيّاً عن مواقف فكريّة مجرّدة دون أن يسقط في الأسلوب المباشر، باستثناء مواطن قليلة بدا فيها الرّاوي معبّراً عن شخصيّة المنظّر لا الأديب، كأن يقول مثلاً: «ألا يستحقّ إنشاء دولتنا العلميّة الاشتراكيّة الصناعيّة التي تملك أكبر قوّة في الشرق الأوسط، ألا تستحق [دولتنا تلك] أن نتحمّل في سبيلها تلك الآلام؟!»[2]

لقد بدا الزمن الحضاريّ إجمالاً مراوحاً بين الزّمن التّراثي الموظّف والواقع الرّاهن بكلّ عناصره التي منها استشراف المستقبل. ومن ثمّة احتوت رواية **الكرنك** على مجموع الأزمنة التي يتكوّن منها الإشكال الحضاري.

٥ ـ الخاتمة

احتوت رواية **الكرنك** بناء زمانيّاً مخصوصاً يتّسع لإمكانات تأويل متنوّعة، لعلّ هذا المبحث المختصر قد وقف على بعض سماتها. ذلك أنّ أزمنة أخرى قد توفّرت لم نتعرّض إليها، منها الزّمن الأسطوريّ، وقد وظّفه الكاتب لخدمة دلالات معلومة، ولاسيّما تلك التي تستوحي مجد البطولات القديمة، أو الزمن الذّاتي الذي تعاملت معه الشخصيّات سواء في شعورها بالمحاصرة داخل السجن أو بالضّيق والقلق تجاه الحاضر المعيش.

ولئن اخترنا التركيز على أصناف الزمن المذكور آنفاً في جوهر البحث فإنّ ذلك ناتج عن مبدأ تواترها وهيمنتها، وقد تجلّت لنا واضحة الحضور من خلال قراءة المتن، في حين ورد الزّمان الأسطوريّ في شكل إشارات محدودة ومثّل الزّمن الذّاتي جزءاً من علاقة الشخصيّات بالزّمان.

والملاحظ، في الجملة، ثراء هذا المتن على قصره باعتباره يحتمل وجوه تأويل مختلفة ويتضمّن درجات تعبير ارتقت به إلى جماليّة التقبّل.

تونس

(١) الكرنك، ص ١١٤ ـ ١١٦.
(٢) الكرنك، ص ٢٢.