

بسرعة ، يسمح لنا باكتشاف التركيب الداخلي للرواية الجديدة التي أصدرها محفوظ . (كتبت هذه الرواية عام ١٩٧١ ، ويبدو أنه لم يسمح بنشرها سوى الآن) .

النقطة الأيديولوجية والتفصل الاجتماعي

تنطلق « الكرنك » من نقطة أيديولوجية محددة . إنها صرخة ضد الظلم . ضد غياب الديمقراطية الحقيقية . تنطلق من **الهزيمة** ، لتعيد على أساسها تقييم جانب هام من التجربة السياسية في مصر . النقطة الأيديولوجية مشروعة . لأن أي عمل فني لا يستطيع الانطلاق من فراغ . لكن مشروعية هذا المطلق الأيديولوجي ، تخضع للتجربة داخل البناء الفني . أي أن قدرتها على التفصل داخل إطار العلاقات التي يحددها البناء الفني ، هو محك قدرتها على الاقتناع الإبداعي . لذلك فإن شكل تداخل المطلق الأيديولوجي مع الحركة الداخلية للعمل الإبداعي (خاصة في الرواية الواقعية) حيث تنطلق هذه الحركة من العلاقات الاجتماعية) هو الذي يحول العمل الإبداعي من مجرد نقطة انطلاق أيديولوجية إلى حقل صراع . وهنا تكمن إحدى أهم خصائص الممارسة الإبداعية . لذلك فاننا في قراءتنا لرواية محفوظ ، سنحاول دراسة العلاقة بين هذين العاملين .

أ - **النقطة الواحدة** : تسير رواية محفوظ ضمن خط واحد من العلاقات ، فتطور الحدث الرواية يخدم نقطة واحدة ، دون الالتفات إلى مكوناتها غير الظاهرة . فننصرف على صفتين أساسيتين : ذهاب المؤلف إلى الكرنك بطريق الصدفة . ومجيء خالد صفوان إلى الكرنك حتى تكتمل دائرة الصدفة الأولى . وبين الصدمتين يتوقف الزمن ، ويسير الحدث الروائي في زمن موضوعي تماما . وببطء شديد . مجموعة من الشخصيات الواقعية تلقى في مهبى قرنفلة . الشباب الذين يلعبون بالمستقبل والشيوخ الذين ينتظرون نهاية دورهم . وبين هاتين المجموعتين يقف المؤلف ليراقب بعقله . فهو مجرد بطل سلبي . بطولته تأتي من خلال علاقة المراقبة السلبية . وعبر العلاقة بين هاتين المجموعتين نكتشف عالم الإرهاب والقمع البوليسي ، ونكتشف أيضا أن قرنفلة ليست مجرد بطل واقعي . بل تتحول إلى رمز لمر التي يتجدد شبابها مع كل جيل جديد . يضع محفوظ هذه الظواهر جميعا

محفوظ هو محاولة التقاط الهزيمة في لوحات انفعالية مغلقة ، فانه حاول في عمله الروائي العودة إلى توازنه الواقعي القديم . نذك كان لا بد من « المايا » كحطة انتقالية تسمح بالوصول إلى محاكمة الهزيمة داخل الآلية الاجتماعية . حملت « المايا » في شخصياتها الكثيرة العدد ، هم التقاط لحظات محددة في حياة مجموعة هائلة من البشر ، لكي تقدم لنا صورة شبيهة شاملة عن المجتمع المصري الحديث . لذلك جاءت التفاصيل العديدة مجرد لوحات قصيرة لا تحمل توتر القصة القصيرة ، وهي في مجموعها لا تشكل عملا روائيا متكاملًا . فقد اكتفت بالتسجيل الهادئ الذي يصل حد وعظيمة خجولة في بعض الأحيان ، وبنيت حولها عملا وفائتها فيه الكثير من قدرة محفوظ على شد القارئ وإثارة اهتمامه ، لكنها بقيت مجرد استراحة تحمل الخلفيات الفكرية التي كونت جزءا كبيرا من حياتنا الثقافية . أما الوحدة التي تشد هذه اللوحات ، فهي شخصية المؤلف التي لا تظهر إلا من خلال الآخرين . فهي لا تتطور إلا سلبا ، ولفحص تطورها باختصار حيوات الآخرين ضمن لوحات شديدة التوتر الخارجي ، لكنها لا تحمل آلية تطور خاصة بها . ثم نشرت رواية « حب تحت المطر » التي حاولت العودة إلى الشكل المحفوظي القديم . بناء كلاسيكي ، وحدة السياق الحدتي . نقاط تقاطع موضوعية تضم الشخصيات إليها . وموقف واضح يحاول المؤلف بلورته من خلال تبلور أبطاله . غير أن الشكل المحفوظي القديم يخون هذه المرة . فلعبة التقاطع الاجتماعية تتجمع حول القدر ، الذي يصبح المحور والوحد . ويتلاشى البناء الواقعي أمام تواطؤ مكشوف بين التاريخ والمؤلف . لذلك تأتي اللوحة التي رسمها محفوظ في « حب تحت المطر » خالية من التوتر التصاعدي الذي يميز عمله الروائي بشكل عام ، فانهار المضمون أمام الشكل . أي أن الشكل المحفوظي القديم ، الهدوء الثوري ، المتابعة السردية التي يقطعها الحوار إلى لحظات بالغة الغنى . لكننا هنا لسنا سوى أمام عجز الشكل عن شد لحمة حركته ، لذلك نلجأ الرواية إلى العناصر الخارجية ، وتتوقف عندها طويلا . فيصبح القدر هو البطل الرئيسي ، وتتابع عشوائيته من خلال اكتشاف إمكانات جديدة .

إن هذا الخط البياني الذي حاولنا رسمه