التشكيل الروائي
بين الرؤية والأداة

روايات مصطفى محمود نموذجا

الكتاب: التشكيل الروائي بين الرؤية والأداة

الكاتب: بوتان لطيف عبد القادر

الطبعة الأولى: 2019

جميع الحقوق محفوظة

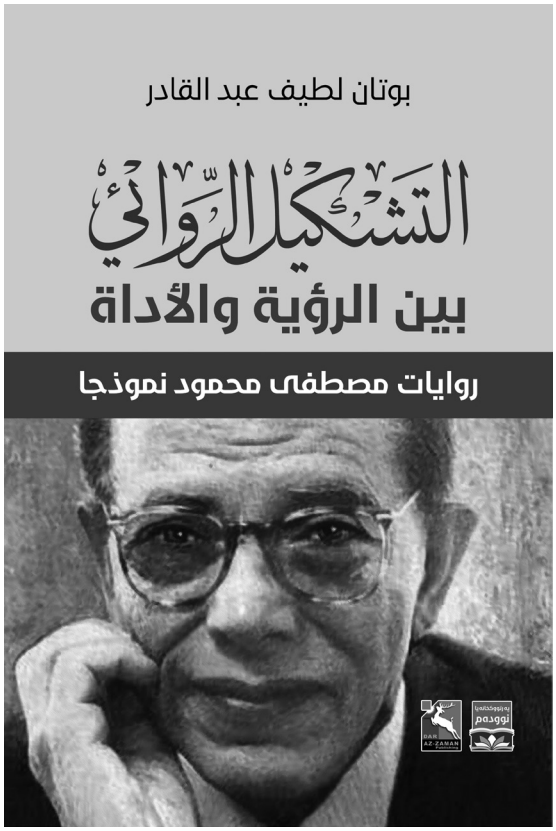
الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
فايبر وواتس آب:
00964 772 4223169
موبايل: 00964 750 3598630
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

په رتووکخانه یا نوودەم
Mob: 00964 750 3598630
00964 770 4572613
Viber – whatsapp:
00964 772 4223169
E. mail: zeman005@yahoo.com
Facebook: Pertûkxana nûdem

الإخراج الداخلي: **دار الزمان**
تصميم الغلاف: **م. جمال الأبطح**

Copy Right © Dar Zaman Publishing
لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر
All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.
without permission in writing from the publisher

بوتان لطيف عبد القادر



التشكيل الروائي
بين الرؤية والأداة

روايات مصطفى محمود نموذجا

(إن الإنسان معجزة المتناقضات. . قيمة الإنسان هي ما يضيفه إلى الحياة بين ميلاده و موته)

«د . مصطفى محمود »

(كلما إتسعت الرؤية ضاقت العبارة)

«النفري»

لوحة الإهداء

هذه الثمرة من العمل المتواضع، هدية مني الى . .

– رؤية في بصري، ورؤية في قلبي اللذين يذوبان نفسهما من أجلي . . هما أمي التي تحت قدميها الجنة، وأبي الذي رباني على الصدق، والصراحة، والجرأة.

– عيون ما في عيوني . . إخواني وأخواتي.

– كل أساتذتي الكرام الذين ألهموني وعلموني إيحائية اللغة وتجردها.

– شقيقيّ الملهمين بلعبة الطفولة (يِيْغَمْبَرْ ونارا).

– كل من معيي في الدراسة، أصدقائي وزملائي، وعلى وجه الخصوص إخواني (خطاب عزيز و عماد فتاح و محمد طاهر رسول و سيروان عمر).

– كل من علمني حرفا.

– آمون حوتب (آخناتون) حاكم مصر، الرابع الفرعوني . و عزيزي مصر (پۆتيفار) و (يوزارسيف الحكيم – يوسف الصديق).

– روح كاتب هذه الروايات الطاهرة . .

كلمة الشكر والتقدير

بداية ينبغي لي أن أشكر الله عز وجل على ما منحه ليّ من نعم . . . نعمة الرؤية والتفكير والتأمل والإدراك والكتابة وما إلى ذلك . . .

. . . . . ولا أستطيع أن أعبر في وجه حضرة والديّ أية كلمة . . فعطاؤهما يعجز اللسان عن وصفه، لهما مني كل التقدير . .

ومن ثم في صميم قلبي، وعمق عاطفتي أقدم جزيل الشكر وخالص التقدير لأستاذي العزيز الدكتور فوزي عيسى، أستاذ الأدب العربي في قسم اللغة العربية- كلية الآداب/جامعة الإسكندرية، لتفضله الكريم بالإشراف على هذا البحث ولما قدمه لي من توجيهات قيمة ورشيدة، مما أثر تأثيرا بالغا في تنوير الدرب أمامي، من أجل تحقق هذا العمل المتواضع. أدعو الله تعالى أن يجزيه عني خير جزاء، وأن يسدد خطاه، ووفقه في الدارين. وأن يمتعه بالصحة والعافية.

كما أتشرف بأجمل التقدير والشكر لأساتذتي في قسم اللغة العربية- كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، وكلية اللغات بجامعة صلاح الدين- أربيل/ كوردستان.

والشكر موصول إلى مكتبة الإسكندرية التي هي بؤرة العلم، وعين الجمال والحضارة. ونتقدم بالشكر والتقدير لأرض الكنانة وشعبها المتواضع، لترحيبهما وفتح أحضانهما العلمية الاجتماعية لنا. لا سيما مدينة الإسكندرية عروس البحر. وأخيرا وطني . . وطني . . الذي يعاني !. . .

المقدمة

إن عالم الرواية عالم متشعب، كخيوط العنكبوت. إذ إنه يحوي حركات الواقع (الوجود) وسكناته، سواء أكانت هذه المحتويات انعكاسا لعالم المبدع أم كانت انعكاسا للمتلقى. ومن ثم فإن للرواية أهمية كبيرة في تغطية الأحداث.

يقوم المبدع من خلال الرواية برسم الواقع بشكل أدبى جميل، و يصور بمدركاته، وإحساساته المرهفة هذا الصراع الدرامى الموجود بين فئات الاشياء الموجودة فى عالم الارص. فالرواية بوصفها حكاية تصف شخصيات وأحداث على شكل قصة متسلسلة. معتمدة على السرد، والوصف، والحوار، والصراع بين الشخصيات في أثناء الأحداث. وتعد الرواية من أكبر الأجناس القصصية فى النواحى شتى، سواء من حيث الحجم وعدد الاشخاص و تلوين الأحداث.

تعود ظهورها في أوروبا إلى القرن الثامن عشر. كان مؤرخو الأدب مجمعين على أن رواية (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل أول رواية بالمفهوم الروائي في الأدب العربي، نشر كاتبها باسم -فلاح مصري- فتكون (زينب) أول ولادة لأول رواية عربية مصرية مجهولة الأب. ويمثل كل من طه حسين، وتوفيق الحكيم، وعبدالقادر المازنى، والعقاد، ومحمود تيمور، ويحيى حقى بالجيل الأول فى تاريخ الرواية العربية المصرية. ومن ثم جاء الجيل الثانى بزعامة نجيب محفوظ، فكتب الرواية، وأبدع فيها، وطورها حتى خرجت إلى العالمية. ومِمَّن عاصر نجيب محفوظ يوسف السباعى، وإحسان عبدالقدوس، والشرقاوى وما الى ذلک، وكلٌ له أسلوبه المختص به. وانتقل تطور هذا الفن إلى الجيل الثالث، ويمثله يوسف إدريس ومصطفى محمود، الذين كتبوا الرواية والقصة القصيرة. ويمثل قمة هذا الجيل الروائى السورى حنا مينه.

ومما سبق فإن مصطفى محمود، هو الذى نريد أن ندرسه من خلال أعماله الأدبية، والفنية المتمثلة فى رواياته. وهو مفكر وكاتب وأديب وطبيب مصرى، إضافة إلى أنه فيلسوف كبير، له كتابات كثيرة حول الوجود. والانسان والإيمان والفكر عموما، وله مجموعات قصصية، وخمس روايات. ومن خلال رواياته، أثار تساؤلات كثيرة حول الانسان والوجود والواقع. ذلک مما رسم صورة الانسان لما له من مشكلات انسانية وواقعية فى الحياة، ولاسيما مايسمى بتعاليه على الذات والذوات الأخرى من الاشياء. وهل ذلک مستحيل على الانسان أن يعلو على الموجودات الأخرى؟. . . إن الواقع عند هذا الروائى واقع حي، ينهل

منه أحداثه وشخصياته ولغته وأفكاره وما كان له من حوار حول هذا الصراع الدرامي الداخلي في عمق الإنسان والخارج من حوله. ومن ثم فإنه لم يقتصر واقعه على مشاكل المجتمع والبيئة اليومية فحسب، بل تجاوز إلى واقع أوسع أفقا وأبعد مدى، ويمثل كل معانى الحياة. وهذا يعنى أن الحياة أشمل، وأعم من المجتمع.

فإن مصطفى محمود قد اجتهد كي يجيب على كل هذه التساؤلات حول الانسان، والوجود، ومايختص به، والمستحيلات التي لابد للإنسان أن يتصداها ويتجاوزها ويعلو عليها. فكانت الشخصيات عنده بمثابة وعاء للفكرة والقضية، والسؤال المحوري في رواياته، إلى أين يريد الإنسان أن يصل؟ وهل يؤدي هذا العلو على كل شيء إلى اللاشيء؟ وما المستحيلات التي على الإنسان أن يقوم بمواجهتها وتصديها؟ وهذه المستحيلات عند مصطفى محمود تكمن في الإنسان والمجتمع، والزمن، والتاريخ، روح العصر. ويصور ذلك فى رواياته (المستحيل، الأفيون، العنكبوت، الخروج من التابوت، رجل تحت الصفر).

مصطفى محمود في رؤيته الفنية حاول أن يجمع بين إحساس الأديب وإدراك الفيلسوف، ومن ثم فإنه قد مزج بينهما بأسلوب معاصر، مع عمق التأمل والفكر، وذلك بعبارة رائعة فائقة، وهو أحد من المبدعين الذين بحثوا وحاولوا التوصل إلى معلومات عن بداية الخلق وتكوين الكون، وذلك عن طريق المزج بين العلم والدين. وجاهد أن يمسح المسافة بين الذات والموضوع والأنا والآخر، والتصوف والعلم وما إلى ذلك، عن طريق خياله الخصب المشحون بمعان روحية مرموزة، لإزاحة الغطائات والاحتجابات عن طريق الإنسان كى يعلو ويسيطر على ما يستحيل له. وقد استطاع مصطفى محمود أن يقدم لنا لونا جديدا فى الأدب من ألوان الرواية. حدد فيها الأمراض المصابة بالعصر الحاضر. المرض الروحي وهو يدركه في الشعور بالغربة . إذ إنها تدفع الإنسان إلى أن يثق في أن للحياة معنى، ويستطيع الإنسان أن يعثره في إرادة الحب. . والإيمان بمعانى الحياة.

أهمية هذا الموضوع

نوجز أهمية هذا الموضوع في النقاط الآتية

1- كانت للرواية أهمية كبيرة لتسجيل الواقع ورسمها من خلال عدس الإبداع الفني والأدبي، عبر خيال خلاق خارق، وبكلمات مشحونة بإحساس الإنسان،

حيث من خلالها الأديب يستطيع أن يعبر عن مشاعر الإنسان وإحساسه، وكذلك مشكلات الواقع، ومعالجتها.

2- إن مصطفى محمود في رواياته يؤكد على علو الإنسان على كل الأشياء، والمستحيلات، ومنها على سبيل المثال الموت، بما يعتنق الخلود، ويدخل الى الأبدية من جهة، ومن جهة ثانية يؤكد علوه على الزمن بدخوله فى التاريخ، واحتضان الحضارة. أي إنه اهتم بقيمة الإنسان، واستمراره. لذلك اطلعتُ كثيراً عليه، لاسيما في رواياته التي صور فيها مدركاً فلسفياً، وأظهر أن الإنسان غريب على حاضره ونفسه وما الى ذلك. . . ويجب عليه أن يواجه المستحيلات.

3- كان لمصطفى محمود أسلوب مختص به في كتابة الرواية، حيث استطاع أن يقدم لونا جديدا، فنيا وأدبيا في بناء الرواية.

أسباب اختيار الموضوع

إن الذى ألهمني اختيار هذا الموضوع في عنوان (الفن الروائي عند مصطفى محمود) لكتابة البحث، بوصفه جزءاً من متطلبات نيل درجة الماجستير في القسم العربي وآدابه، ثلاثة أسباب، وهي :

1- إن روايات مصطفى محمود لم تحظ بدراسات وافية، من حيث المضامين، والقضايا الفكرية والفلسفية المتعلقة والمختصة بالإنسان في المهاد الواقعي والواقعية.

2- إن روايات مصطفى محمود غنية بقضية الصراع بين قوى المادة، وقوى الروح، بين نتائج المعرفة العلمية و رؤى الكشف الصوفي.

3- إن روايات مصطفى محمود ذات طابع فني مختص بها، فهي تمتزج بين الواقعية، والفانتازيا، والتأمل.

منهجية البحث

استعنت في كتابة هذا البحث، بالمنهج التكاملي، والمنهج التحليلي الوصفي.

ومن الله العون والتوفيق. .

سيرة حياته

مولده ونسبه ونشأته

مصطفى محمود، هو مصطفى كمال محمود حسين آل محفوظ، من الأشراف، ينتهي نسبه إلى زين العابدين. مفكر وكاتب وأديب وطبيب مصرى ولد بشبين الكوم محافظة المنوفية يوم السابع والعشرين ديسمبر عام 1921م، ثم انتقلت الاسرة الى طنطا بعد قليل من ولادته، فنشأ بطنطا بجوار مسجد السيد البدوي[1]. فكان لتأثير الجو الدينى في طنطا وحلقات الذكر وابتهالات الصوفية، لاسيما في مولد السيد البدوي أثر كبير في تكوينه النفسي والديني. وفي طنطا أثبت تفوقه في دراسته، وحدث حادث عادي بالنسبة لملايين التلاميذ في سنه، لكنه كان غير عادي بالنسبة لمصطفى محمود. . إذ ضربه مدرس اللغة العربية فأحس بإهانة بالغة، واشتعلت ثورته فصمم على الانقطاع عن الدراسة، وبالفعل نفذ تهديده وانقطع عن الدراسة لمدة ثلاث، سنوات ولم يستكملها الا بعد أن انتقل إلى مدرسة أخرى. ومنذ صغره بدأت إرهاصات مواهب مصطفى محمود الأدبية والفكرية.. حيث أنشأ في منزل والده معملا صغيراً لصناعة الصابون والمبيدات الحشرية ليقتل بها الحشرات، ثم يقوم بتشريحها للتعرف الى أسرار مكوناتها، وكانت هذه فترة أحلامه حيث كان يتمنى أن يصبح عالما ومخترعا كبيرا[2]. وتلقى تعليمه الأولي بمدينة طنطا في دلتا مصر، ثم درس الطب في جامعة فؤاد الاول (القاهرة الآن). ومصطفى محمود منذ صغره وهو ضعيف البنية، معتل الصحة؛ فكان هذا سببا في اختياره دراسة الطب، وتخصصه في جراحة المخ والأعصاب، وكان في مدة دراسته للطب يقضي أوقات فراغه بمشرحة الكلية، حتى إنه كان أول من يدخل المشرحة وآخر من يخرج منها؛ رغبةً منه في استكشاف المعجزة الإلهية الكبرى في هذا الكون الممتد الأطراف- الإنسان؛ بل إنه اشترى نصف جسد ميت، ووضعه في غرفته ليدرسه في فترة الإجازة. تخرج عام 1953م، ولكنه ترك الاشتغال بالطب عام 1960م؛ ليتفرغ للكتابة والصحافة بالكامل. تزوج في عام 1961 وانتهى الزواج بالطلاق عام 1973، وقد رزق بولدين «أمل» و«أدهم». تزوج ثانية عام 1983 من السيدة زينب حمدي

---

(1) الدكتور مصطفى محمود شاهد على العصر، حوار: عمر بطيشة، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، ط2، الجيزة- مصر 2012، ص13 .

(2) مصطفى محمود مشوار العمر، محمد رضوان، ط1، القاهرة: دار المعارف، 2010، ص7.

وانتهى هذا الزواج أيضا بالطلاق عام 1987. [1] قدم الدكتور مصطفى محمود (400) حلقة من برنامجه التلفزيوني الشهير (العلم والإيمان) وأنشأ عام 1979 مسجده في القاهرة المعروف بـ «مسجد مصطفى محمود «ويتبع له ثلاثة مراكز طبية تهتم بعلاج ذوي الدخل المحدود ويقصدها الكثير من أبناء مصر نظرا لسمعتها الطبية، كما شكل قوافل للرحمة من ستة عشر طبيبًا، ويضم المركز أربعة مراصد فلكية، ومتحفا للجيولوجيا، يقوم عليه أساتذة متخصصون. ويضم المتحف مجموعة من الصخور الجرانيتية، والفراشات المحنطة بأشكالها المتنوعة وبعض الكائنات البحرية، والاسم الصحيح للمسجد هو «محمود» وقد سماه باسم والده[2]. وأنشأ هذا المراكز مع زوجته الثانية.

ثقافته

كان ثقافة مصطفى محمود، ثقافة متنوعة في كثير من المجالات، منها الفكرية والفلسفية التأملية والعلمية والادبية والدينية وما إلى ذلك، وذلك من خلال قرائاته الادبية والفلسفية والفكرية، ورغم عمق تأملاته حول ماهية الإنسان والذات والكون والوجود والحياة جميعا. وظهر ذلك في كتاباته ودراساته. إلا أن أهم المصادر الثقافية التي كونت نتاجاته الادبية والفكرية، هي: الكتب المقدسة كالقرآن والتوراة والانجيل. وكتب التفاسير للقرآن الكريم لكبار العلماء القدامى والمحدثين. ومؤلفات كبار المفكرين والأدباء العرب مثل عباس محمود العقاد ود. طــه حسين ود. محمد حسين هيكل. إضافة إلى مؤلفات كبار الفلاسفة العرب وأعلام الفكر العربي مثل: أبو حامد الغزالى وابن رشد وابن تيمية وغيرهم. ومؤلفات أعلام الصوفية مثل: النفري ومحي الدين بن عربي والحلاج. ومؤلفات أعلام الفكر الفلسفي الغربي مثل: نيتشة وهيدجر وسارتر وديكارت، فضلا عن فلسفة أرسطو وأفلاطون. روائع الأدب العربي من مسرحيات وروايات مثل: روائع شكسبير وفيكتور هوجو واميل زولا. اضافة الى دواوين الشعر العربي للمتنبي والمعري والحسن بن هانئ (أبو نواس) وأحمد شوقي وحافظ ابراهيم. وأعمال أعلام الأدب العربي مثل: توفيق الحكيم ونجيب محفوظ والمازني

(1) المصدر السابق، ص13-14.

(2) مصطفى محمود، نقلا عن الموقع الألكتروني: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة:
http://ar.wikipedia. org/wiki

وجبران. مع خلاصة الفكر الغربي في المجالات الفلسفية والعلمية، لاسيما مايتصل بالفلك وعالم الحيوانات والحشرات وغرائب البحار وأحدث مكتشفات الطب[1]. جميع هذه المصادر، في مجالات شتى، عربية كانت أم غربية، متعلقة بشئون الدنيا والدين ومشاكلها، لها دور بالغ في تكوين ثقافة مصطفى محمود. وهذا ما أدى إلى أن أسلوبه فصيح ومنهجه مبتكر، بحيث سار مع غصره وزمانه. فضلا عن دراساته وتأملاته العميقة في الكون والخالق والتراث الاسلامي والعربي وما الى ذلك. لذا استطاع أن يقدم لنا نتاجاته الادبية والفكرية من خلال رحلاته الخيالية والواقعية في عالم الفكر والعلم والأدب والدين.

رحلته من الشك الى اليقين

إن الفلاسفة والمفكرين في أثناء ولادة نتاجاتهم الفكرية والأدبية، يلجئون إلى مبدأ التساؤلات، والتأمل في ما حولهم من الوجود، سواء أكانت هذه الموجودات حسية مرئية أم كانت معنوية لا مرئية. ويجعلون الشك والريبة مثابة مخاض لهذه الولادات، استجابة لتساؤلاتهم. فمصطفى محمود من أحد هؤلاء الفلاسفة والمفكرين. إذ إنه بدأ برحلة يعبر من خلالها ما لديه من الشك حول الإله والكون والانسان وما إلى ذلك. واعتكف لدراسة الأديان الوضعية والسماوية. من أجل الوصول إلى السكينة والطمأنينة واليقين. فبدأ من دين الفيد الهندية والزردشتية والأديان المصرية القديمة، والتوراة والمسيحية إلى أن وصل إلى الإسلام. ويرى أن الإسلام خاتمة لهم جميعا، ومن ثم فالقرآن قد حوى ما فيهم وهو الحق.

و وصف الدكتور مصطفى محمود رحلته والشك الذي وصل به إلى الإيمان واليقين، ويقول عن نفسه: (قصة الشك وتاريخها مرتبطان بطبيعة تكويني الفكري، طبيعتي كمفكر، فمن طبيعة المفكرين أن يعيدوا النظر في المسلمات، وأنهم يبدأون من البداية الأولى، دائما يبدأون من صفحة بيضاء فهم على الدوام ضد المسلمات، شك منهجي وليس شكاَ عناديا. والوقوف أمام المشرحة وأمام الموت كانت بداية عودتي إلى الايمان، فالطبيب تربيته العلمية صِرفة فهو لايعتمد على الغيب بل على المحسوسات، والعلم يبدأ من المحسوس وكذلك الفكر المادي، وهذا هو السر الحقيقي في أنني بدأت بالفكر المادي لأنني بدأت بالمسلمات الأولية العلمية ومن هنا ظهر كتابي الأول (الله والإنسان) في

(1) مصطفى محمود مشوار العمر، محمد رضوان، ص15-16 .

عامي 1954 و1955، وقدم هذا الكتاب للمحاكمة بطلب من الرئيس المصري الراحل جمال عبدالناصر نفسه، بناءا على طلب الأزهر باعتبارها قضية كفر، إلا أن المحكمة اكتفت بمصادرته، وبعدها أبلغني الرئيس السادات أنه معجب بالكتاب، وقرر طبعه مرة أخرى، ولقد ناقشت في هذا الكتاب كل الظواهر الموجودة في الكون بمنطق فكري علمي والقليلون فهموا موقفي على وجه التقيت يومها بالشاعر كامل الشناوي عندما شاعت عني فكرة الإلحاد. فقال لي : يا درويش بيقولوا عليك ملحد، ده أنا لقيتك بتلحد على سجادة صلاة!!. كانت لي شكوك إنسانية لكني كنت مع الله وأنا في حالة شكي هذه، وهذا هو ما قالته لي رحلتي الفكرية الطويلة من بدايتها المزهوة في كتاب (الله والإنسان) إلى وقفتها الخاشعة على أبواب القرآن والتوراة والإنجيل)[1]. ووصل مصطفى محمود إلى شاطئ الأمان والطمأنينة واليقين أخيراَ. قال عنه الشاعر الراحل كامل الشناوى: «إذا كان مصطفى محمود قد ألحد فهو يلحد على سجادة الصلاة ؛ كان يتصور أن العلم يمكن أن يجيب على كل شيء، وعندما خاب ظنه مع العلم أخذ يبحث فى الأديان بدءا من الديانات الأرضية مثل الزرادشتية والبوذية ثم انتقل إلى الأديان السماوية، ولم يجد فى النهاية سوى القرآن الكريم» [2]. وبعد ذلك كتب مصطفى محمود مؤلفات أخرى منها: رحلتي من الشك إلى الإيمان والله والتوراة والشيطان يحكم ورأيت الله والروح والجسد والقران. . محاولة لفهم عصري ولماذا رفضت الماركسية وأكذوبة اليسار الإسلامي والإسلام. . ما هو؟. . . حتى إن وصل إلى تأليف كتاب بعنوان حوار مع صديقي الملحد، وما إلى ذلك من مؤلفات أخرى. اعتماداَ على إيماته العميق والثابت الصادق الذي بلغ إليه عن طريق التساؤل والشك والحيرة.

رحلته الأدبية

إن الأديب مصطفى محمود اتجه إلى الكتابة الأدبية؛ للتعبير عن خياله العميق الخلاق، حيث أراد أن يخترق المرئيات إلى اللامرئي، بنزعاته

---

(1) مصطفى محمود مفكر حائر. يباشر الحياة، سمية عبدالكريم عويس، 2011، ص18-19 .

(2)عندالابحار في عالم الفيلسوف والطبيب والأديب والفنان الدكتور مصطفى محمود تتلاقى أمواج كثيرة من الفكر والأدب والفلسفة والتصوف والعلم، نقلا عن الموقع الألكتروني: (http: //forums. mazika2day.).

الصوفية. لجوئاَ إلى آفاق الأدب، وعرض أفكاره وتأملاته عن طريق كتابة القصص والروايات والمسرحيات. وفي أثناء دراسته بكلية الطب بدأ ينشر مقالاته ودراساته وتأملاته وقصصه القصيرة في مجلات الرسالة والتحرير والثقافة وفي صحيفة النداء، التي كان يصدرها الوفدي الكبير ياسين سراج الدين، وكان ينشر فيها علي محمود طـه وأنيس منصور وكامل الشناوي. وكانت أول قصة ينشرها في مجلة الرسالة عام 1947 وعمره ستة وعشرون عاما. وتخرج مصطفى محمود في كلية الطب عام 1953، وعمل طبيب شمتياز، وتخصص في أمراض الصدر حتى عام 1960، وخلال تلك الفترة كان ينشر قصصه ومقالاته في مجلة روز اليوسف حتى وجدها تناسب مزاجه وتفكيره وإبداعه هي، وشقيقتها صباح الخير التي كانت ترفع شعاراَ(للقلوب الشابة والعقول المتحررة). وفي عام 1954 نشر مجموعته القصصية (أكل العيش)، فـحدث صدورها صداَ طيباَ في الأواسط الأدبية في مصر[1]. وتلتها مجموعات أخرى منها (شلة الانس) وروايات(المستحيل)و(الأفيون) و (العنكبوت) و (الخروج من التابوت) و(رجل تحت الصفر) إضافة إلى كتب في أدب الرحلة ليزيد عدد أعماله على 60 كتابا. وتحولت بعضهم إلى أعمال درامية. وكتب المسرحية أيضاَ، من مسرحياته، الزلازل والإنسان والظل والأسكندر الكبير. إضافة إلى مقالاته الأدبية والوجدانية.

وهو في قصصه ورواياته لا يستطيع الناقد أن يضعه في قالب فني معين، أو مذهب أدبي معين. ربما لأنه يجد في النظريات قيدا على الفكر يحول دون التعبير بحرية أكثر،وبرؤية بانورامية أكثر شمولا. فهناك الكثير من الأدباء والفنانين الذين يضيقون ذرعا بالقوالب الجامدة التي تحول دون حرية التعبير بعيدا عن الرؤى الضيقة. والواقع أن تقييم أدب مصطفى محمود تقييما نقديا كاملا أمر يتعذر في الوقت الحاضر،فمن الصحيح أن مكانته المعروفة باعتباره أديبا، قد أتاحت الظروف الملائمة لانتشار آرائه وذيوعها، ولكن من الصحيح كذلك أن جوهر تأثيره يكمن في طبيعة هذه الآراء نفسها. وعلى الرغم من أن مصطفى محمود لم يشكل أدبا جديدا وآثر ان يتخذ موقفا بعيدا عن الحركات المتطرفة في مسايرة العصر، سواء في مجال الفكر أو في مجال الأدب، فإن ما

(1) مصطفى محمود مشوار العمر، محمد رضوان، ص9-10 .

كتبه يعد إحساسا عميقا بالعصر الذي عاش فيه، وتحليلا حافلا بالآراء حول طبيعة هذا العصر[1].

مؤلفاته

كان لمصطفى محمود حظ وافر في مجال الكتابة، وفي مجالات شتى. حيث إنه ألف 89 كتابا، منها الكتب العلمية والدينية والفلسفية والاجتماعية والسياسية والأدبية، إضافة إلى الحكايات والمسرحيات وقصص الرحلات ومقالات كثيرة، ويتميز أسلوبه بالجاذبية والتأمل وإعمال الفكر، مع العمق والبساطة. وكان مصطفى محمود يصف مراحل كتاباته قائلاً عن نفسه: ((كانت حياتي الأدبية في خلال ثلاثين عاماً وعبر ستة وخمسين كتاباً هجرة مستمرة نحو إدراك الحياة والبحث عن الحقيقة، وكان كل كتاب محطة على طريق هذا السفر الطويل، كانت المجموعة الأولى من الكتب التي صدرت فيما بين عامي 1954، 1958 تمثل **المرحلة المادية العلمانية**، وفيها قدمت كتبي (الله والإنسان) و(إبليس) ومجموعة قصص (أكل عيش) و(عنبر 7)، وفي هذه القصص حاولت أن أصور المجتمع من منظور واقعي صِرف، وكان موقفي من المسلمات الدينية هو موقف الشك والمناقشة. وكانت **المرحلة الثانية** هي بداية الشك وفقد اتضح لي عجز الفكر العلمي المادي عمن يقدم تفسيراً مقنعاً للحياة والموت والإنسان والتاريخ، واقتنعت بأن الحقيقة الإنسانية لابد أن تكون متجاوزة للقالب المادي المحدود، وعلينا أن نبحث عن تلك الحقيقة فيما قبل الميلاد وفيما بعد الموت وفيما وراء الطبيعة، وفي هذه المرحلة كتبت مؤلفاتي (لغز الحياة) ورواية (المستحيل)، وتكاد تبوح رواية المستحيل فيما بين سطورها بهذا العطش الصوفي والروح الرومانتيكية. وتستمر **هذه المرحلة** الى أوائل الستينيات، وفي 1962 أهاجر هذه المرة بالقدم والجسد في محاولة لاستكشاف الحقيقة في الغابات الاستوائية العذراء في جنوب سودان وكينيا و أوغندا وتنزانيا، وأعيش شهرين في قبيلة (نيام)، وتعقب تلك الرحلة رحلة أخرى الى قلب الصحراء الكبرى في واحة غدامس، حيث أعيش شهراً مع الرجال الملثمين في قبيلة (الطوارق)، وتكون ثمرة هذه الرحلات في ثلاثة كتب هي (الغابة)و(مغامرة في

(1) مصطفى محمود – حياتي وفكري وآرائي ومواقفي، حوارات أجراها معه: مامون غريب، دار سلمى للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 1996، ص 16، 18.

الصحرا) و(حكايات مسافر)، وذلك عن رحلة ثالثة الى أوروبا، و(من أمريكا الى الشاطئ الآخر) وهي عن رحلة الى أمريكا ويوغسلافيا واليونان، ثم العودة الى العريش. وبعد ذلك تأتي **المرحلة الرابعة** التي أحاول أن أركب فيها سفينة العالم لأهاجر الى ما وراء العلم في مغامرة لأكتب لوناً جديدا من أدب الرواية العلمية، وفي هذه المرحلة قدمت روايات (العنكبوت) و(الخروج من التابوت) و(رجل تحت الصفر) التي حازت على جائزة الولة في وقت متأخر في عام 1970، وفي هذه المرحلة ايضاً، كتبت (أنيشتاين والنسبية). ثم تواكب هذه المرحلة، وتأتي بعدها **مرحلة أدبية** قدمت فيها معظم أعمالي الأدبية، ومنها مسرحية (الزلزال) ومسرحية (الإنسان والظل) ومسرحية (الأسكندر الأكبر)، ومجموعات قصص مثل (رائحة الدم) و (شلة الأنس)، و روايات اجتماعية مثل (الأفيون)[1].

استمرت رحلته التأملية والفلسفية نحو اليقين، ولج في عالم الأديان، بداية بالفيدات الهندية والبوذية والزرادشتية، الى أن يصل الثيو صوفية وأديان أخرى، كاليهودية والمسيحية، وانتهى بالقرآن والتصوف الإسلامي، حيث كتب (التوراة) و (القرآن كائن حي) و (الإسلام ما هو) وما الى ذلك. ومن أهم مؤلفاته:

* الإسلام في خندق (أخبار اليوم)
* زيارة للجنة والنار (أخبار اليوم)
*عظماء الدنيا وعظماء الآخرة (أخبار اليوم)
*علم نفس قرآني جديد (أخبار اليوم)
*الإسلام السياسي والمعركة القادمة (أخبار اليوم)
*المؤامرة الكبرى (أخبار اليوم)
*عالم الأسرار (أخبار اليوم)
*على حافة الانتحار (أخبار اليوم)
*الله والإنسان (دار المعارف)
*أكل العيش (دار المعارف) قصص

(1) مصطفى محمود مفكر حائر. . يباشر الحياة، سمية عبدالكريم عويس، 2011، ص30-31.

*عنبر 7 (دار المعارف) قصص

*شلة الأنس (دار المعارف) قصص

*رائحة الدم (دار المعارف) قصص

*إبليس (دار المعارف)

*لغز الموت (دار المعارف)

*لغز الحياة (دار المعارف)

*الأحلام (دار المعارف)

*أينشتين والنسبية (دار المعارف)

*في الحب والحياة (دار المعارف)

*يوميات نص الليل (دار المعارف)

*المستحيل (دار المعارف) قصة

*الأفيون. . (سيناريو)(دار المعارف)

*العنكبوت (دار المعارف)

*الخروج من التابوت (دار المعارف)

*رجل تحت الصفر (دار المعارف) قصة

*الإسكندر الأكبر (دار المعارف)

*الزلزال (دار المعارف)

*الإنسان والظل (دار المعارف)

*غوما (دار المعارف)

*الشيطان يسكن في بيتنا (دار المعارف)

*الغابة (دار المعارف)

*مغامرات في الصحراء (دار المعارف)

*المدينة (أو حكاية مسافر)(دار المعارف)

*اعترفوا لي (دار المعارف)

* 55 مشكلة حب (دار المعارف)

*اعترافات عشاق (دار المعارف)

*القرآن محاولة لفهم عصري (دار المعارف)

*رحلتي من الشك إلى الإيمان (دار المعارف)

*الطريق إلى الكعبة (دار المعارف)

*الله (دار المعارف)

*التوراة (دار المعارف)

*الشيطان يحكم (دار المعارف)

*رأيت الله (دار المعارف)

*الروح والجسد (دار المعارف)

*حوار مع صديقي الملحد (دار المعارف)

*محمد (دار المعارف)

*السر الأعظم (دار المعارف)

*الطوفان (دار المعارف)

*الأفيون. . (رواية)(دار المعارف)

*الوجود والعدم (دار المعارف)

*من أسرار القرآن (دار المعارف)

*لماذا رفضت الماركسية (دار المعارف)

*نقطة الغليان (دار المعارف)

*عصر القرود (دار المعارف)

*القرآن كائن حي (دار المعارف)

*أكذوبة اليسار الإسلامي (دار المعارف)

*نار تحت الرماد (دار المعارف)

*أناشيد الإثم و البراءة (دار المعارف)

*جهنم الصغرى (دار المعارف)

*من أمريكا إلى الشاطئ الآخر (دار المعارف)

*أيها السادة اخلعوا الأقنعة (دار المعارف)

*الإسلام. . ما هو؟ (دار المعارف)

*هل هو عصر الجنون؟ (دار المعارف)

*وبدأ العد التنازلي (دار المعارف)

*حقيقة البهائية (دار المعارف)

*السؤال الحائر (دار المعارف)

*سقوط اليسار (دار المعارف)

*قراءة للمستقبل (أخبار اليوم)

*ألعاب السيرك السياسي (أخبار اليوم)

*على خط النار (دار المعارف)

*كلمة السر (أخبار اليوم)

*الشفاعة (أخبار اليوم)

*الطريق إلى جهنم (أخبار اليوم)

*الذين ضحكوا حتى البكاء (أخبار اليوم)

*حياتي وفكري . . آرائي ومواقفي (دار المعارف)

*المسيخ الدجال (دار المعارف)

*سواح في دنيا الله (أخبار اليوم)

*إسرائيل البداية والنهاية (أخبار اليوم)

*ماذا وراء بوابة الموت (أخبار اليوم)

*الغد المشتعل (أخبار اليوم)[1].

---

(1) مصطفى محمود، نقلا عن الموقع الألكتروني: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة:
http: //ar. wikipedia. org/wiki.

وفـاته

توفى الدكتور مصطفى محمود فى الساعة السابعة والنصف من صباح السبت 31 أكتوبر عام 2009 الموافق 13 ذو القعدة عام 1430، بعد رحلة علاج استمرت عدة الشهور عن عمر 88 عاما[1].

مضامين الروايات الخمس

1- رواية المستحيل

وولوجا في عالم مصطفى محمود الروائي، نبدأ بروايته الأولى(المستحيل) باعتبارها على المستوى الأدبي تعبيرا عن (الواقع الوجداني)، وعلى المستوى الفلسفي تعبيراً عن علاء الإنسان على نفسه بمواجهة أول المستحيلات. . مستحيل الإنسان. والواقع أن مصطفى محمود في قصته الطويلة (المستحيل) يقدم لنا لوناً جديداً من القصة وهو يمكن تسميته (بقصة الواقع الوجداني) وهو ما حاوله من قبل جيمس جويس ومارسيل وبروست ووليم فوكنر ممن تأثروا بنظريات فرويد ويونج في اللاوعي، واتخذوها حافزاً لمعالجة خفايا النفس وطوايا اللاشعور، بحيث يتغلغل الأديب في أغوار الشخصية، كاشفاً عن طبقات الوعي السفلى، حتى يصل الى ذلك القاع العميق الذي تترسب فيه كل تجارب الحياة[2]. وهي من إحدى روايات مصطفى محمود، كتب في عام 1964، يسرد الكاتب فيها قصة مهندس شاب يفرض عليه كل شيء في حياته الاجتماعية. وهو (حلمي) بطل الرواية، الذي يواجه المستحيلات. و(ناني) هي بؤرة هذه المستحيلات.

2- رواية الأفيون

رواية **الأفيون** هي من إحدى روايات مصطفى محمود، فقد كتب في عام ١٩٦٤م. طبعت و صدرت عن دار المعارف في السبعينيات من القرن الماضى. وتدور أجواء الرواية حول عائلة الشيخ عبد المقصود الهادي المهدي من خلال بطل الرواية محمد أفندي عبد المقصود كان، إذ إنه كان طالباً نجيباً ودخل كلية الحقوق، وكانت له أحلام عريضة في مستقبل باهر في المحاماة. بعد أن سقط أبوه مشلولاً كان عليه أن يبحث عن عمل أو وظيفة بعد أن تدهور حال الأسرة، واستقر به المطاف

(1) المصدر نفسه.

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشرى، ط٦، دار المعارف، ص129-130.

في مكتب بأرشيف وزارة الأوقاف. ولم يقطع محمد أفندي صلته بالعلم بل غرق في مكتبة المهدي وسط عشرات الكتب الصفراء التي فتحت له عالم آخر وراء هذا العالم. والشخصيات الرئيسيه فيها: محمد عبد المقصود في الخامسة والأربعين من عمره يعمل باشكاتب في أرشيف وزارة الأوقاف. والشيخ الهادي المهدي مريض بالشلل وهو صاحب مكتبة المهدي بزقاق الصنادقية بالأزهر وهو والد محمد أفندي عبد المقصود. وزينب، هي زوجة محمد أفندي عبد المقصود. وإبراهيم المهدي، وهو أخ عبدالمقصود، ومهندس زراعي، أعزب ومحدث لبق وخفيف الظل[1].

و(الأفيون) إذ تجئ بعد (المستحيل)، تمثل مرحلة جديدة في تطور مصطفى محمود الفني، وهي مرحلة الانتقال من أدب الذات الى أدب الموضوع، أعني من أسلوب العرض الذاتي للرواية الى أسلوب التناول الموضوعي. حيث يتعاطى الكاتب قضايا العالم الخارجي، فيلونها بقيمه الفنية الخاصة، ويكسبها دلالات وجودية معينة، ويضمها في مدرك فلسفي واحد يحدد به جهاته الأصلية، وعلاقته بما في العالم من ذوات الأشياء[2].

3– رواية العنكبوت

سيقت مصطفى محمود هذه الرواية في قالب خيال علمي، حيث كتب في عام 1965 م، وتطرح احدى أسئلة أزلية عن مصير الروح. وعقدتها الفنية وحبكتها منسقة محكمة. تدور أحداثها حول رجل مريض اسمه (راغب دميان) وهو بطل الرواية. وهي مذكرة مكتوبة لطبيب كان مجال اختصاصه في جراحة المخ والاعصاب.

والعنكبوت رحلة في الزمن. . في الماضي السحيق. . في التاريخ أو ماقبل التاريخ، رحلة الى صباح الخلق الأول حيث لا تقتصر حياة الفرد الوحيد من أفراد البشر على تلك المدة الزمنية التي تمتد من ميلاده الى وفاته، بل تتسع لتشمل تاريخه كله، فهذا الشخص الذي يحيا بيننا الآن كان حياً منذ ألوف السنين ولكنه تسمى بأسماء مختلفة، وتزيا بأزياء مختلفة، وقام بأعمال مختلفة؛ فهو طبيب زكان بالأمس مهرجاً للخليفة، وكان قبل الأمس عبداً في سوق النخاسة، وكان تاجر عقاقير على بوابة أمية، وكان فارساً غريباً في السجن القداحة،

(1) ويكيبديا

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، المصدر السابق، ص138-139.

وكان وكان. . فهو في كل مرة يموت ولكنه لا ينتهي[1].

4– رواية الخروج من التابوت

كتب مصطفى محمود هذه الرواية في أواخر عام 1965، حيث يسرد من خلالها قصة عالم آثار مصري، في رحلته إلى الهند. إذ إنه يرى الأشياء تثير انتباهه وإعجابه، منها مشاهدته لرجل ربما إنه مشعوذ، ويدعى بالفقير الهندي (البراهما واجيسوارا)، وهو يطير ويعيش تحت الماء وتحت التراب. ويحاول مصطفى محمود أن يربط الانسانية كلها ببعض من خلال التاريخ أو الرابط الأثري الحضاري بين مصر والهند.

فهذه الرواية الجديدة يمكن وصفها بحق بأنها رواية التاريخ أو الواقع التاريخي، ولكنها ليست الرواية التاريخية بمعناها الدارج المألوف الذي يؤرخ لحياة شخص أو أحداث معركة، وإنما التاريخ هنا هو التاريخ الروحي للإنسان، والذي يعنى تاريخ الحضارة. وثمة تطور فكري واضح يجعل هذه الرواية بالذات (الخروج من التابوت)تجئ بعد رواية (العنكبوت) هو التطور من فكرة الزمن الى فكرة التاريخ، ومن معنى الموت إلى معنى الخلود[2].

5 – رواية رجل تحت الصفر

وهي الأخرى من روايا مصطفى محمود، كتب في عام 1966 م، وهي سرد من الخيال العلمي. تدور أحداثها حول الحرب العالمية الثالثة بين أمريكا وروسيا،و كانت الصين في موقف محايد بينهما. وأحداث الرواية تبدأ من عام 2067 م ،حيث أن الدكتور شاهين وهو مصري، يرافقه المهندس العراقي عبدالكريم في رحلة تبدأ بصاروخ من القاهرة إلى الهند.

ومن هنا أخذت رواية (رجل تحت الصفر) هي الأخرى شكل رواية التاريخ أو الواقع التاريخي، ولكنه ليس التاريخ الذي مضغ، وانهالت فوقه آلاف الأعوام، ولكنه التاريخ الذي يجئ، أو التاريخ الذي يسعى إليه الإنسان المعاصر فوق صواريخ العلم الحديث، ومن ثم فهي رواية التاريخ المستقبلي للإنسان[3]

---

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، المصدر السبق، ص153-154.

(2) المصدر نفسه، ص163.

(3) مصطفى محمود شاهد على عصره، المصدر السبق، ص174-175.

الفصل الأول

الرؤية (مضامين وقضايا)

المضمون الفكري والفلسفي

الرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة[1]. إن التأمل سلوك رياضة الفكر والنفس والروح ولتجسيد صورة الذهن والتفكير، والولوج في خفايا اللاشعور وإقاض التخيل والتفكر لدى الإنسان، فيما حولنا من الدنيا والغيب وما فينا من النفس، والروح والذهن وقضايا الحياة. الذي يهمنا هنا عالم الرواية عند مصطفى محمود وتأملاته في الوجود والذات الإنسانية، وواقع القضايا الإجتماعية، والخيال وما الى ذلك. نحاول فيما بعد أن نسلط الضوء على رؤية مصطفى محمود في فهمه للمضامين والقضايا المتفرقة،التي تدور حولها رواياته الخمس.

1 – تصوير الإنسان

إن التأمل وسيلة آمنة، ومأمونة لاستكشاف ما يحصل في ذهنك، وأيضا ما يطرأ على مظهرك الخارجي من تجليات الحقيقة. وفي أثناء الاستكشاف ستتعرف على شخصيتك وتتصادق معها بكل جوانبها الخيرة والسيئة، وما بين ذلك. وستتعرف أيضا إلى طبيعة العالم من حولك بطرق تشعرك بالراحة والشفاء. وسوف ينمو صبرك على نفسك وعلى الآخرين. وأخيرا، سوف تكسب بعض النظريات العميقة من خبراتك التأملية والتي لا يمكن اكتسابها بأي شكل آخر[2]. إن الأدباء والفلاسفة والعارفين لجأوا ويلجؤن إلى التأمل في هدوء، ويعطيهم الشعور بالاسترخاء. ويمكن أن نقول بأن التأمل شعور بالوعي الداخلي الذي يتأصل الإنسان بداخله. وكان ذلك عاملا في تجسيد صورة الذهن والخيال في ابتهالات النفس وإغراقها، ورحلة الروح إلى ما لا يرى ببصر العين. ونرى المبد ع المتأمل يقوم بترجمة ثمرة التأمل الى الإبداع والاختراع. وذلك إما في القالب العلمي على شكل الإختراعات والصنعة، أو في القالب الأدبي على شكل النصوص، سواء أكان هذا النص مقالة أم كان شعرا أم كان رواية.

الذي يهمنا هنا عالم الرواية عند مصطفى محمود وتأملاته في الوجود والذات

---

(1) المتخيل السردي «مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة»، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، ص5 .

(2) سحر التأمل، د. إبراهيم الفقى، ط 1، ثمرات للنشر والتوزيع. ص12.

الإنسانية وواقع القضايا الإجتماعية والخيال وما الى ذلك. أتاحت ثقافة مصطفى محمود العلمية والفلسفية والدينية مساحة واسعة للتأملات الفكرية والدينية والفلسفية، جسدت ملامح شخصيته الفكرية وكيف يفكر ويتأمل في الحياة والكون والدين والناس. وعندما كان يتأمل يطلق لخياله العنان حرية التخيل والتصور والتفكر، فتجيء تأملاته صورة مما يدور داخله ويجول في وجدانه وفي قلبه ونفسه وحتى نستطيع الإلمام ببعض مما كان يجول بخاطره ووجدانه[1]. مثلا في رواية المستحيل يقدم في فيها صورة شخص متأمل كلون من ألوان تأملاته الفكرية العميقة والسابحة داخل النفس الإنسانية، و إسمه (حلمى) وهو بطل الرواية.

وجاء في المشهد على لسان (حلمي):

(الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. . والبيت خال. . زوجتي عند أمها. . وأنا جالس وحدي. . أنصت الى تنفسي البطئ فيخيل الي أنه صوت رجل آخر غريب لا أعرفه. ويدهمني شعور ثقيل مر بالغربة. . . هذا أول يوم أجلس فيه مع نفسي. . وأنظر وجهه لوجه في حياتي وأتأملها. . أي حياة!!. . . إني لم أعش أبدا. . ليس في حياتي يوم واحد أستطيع أن أقول إنه كان يومي. . إني لا أعيش.. ولكني أتدحرج كحصاة كبيرة ثقيلة. . تسوقني الوظيفة الى المكتب. . ويلقي بي الجوع الى مائدة الطعام. . ويقهرني الغيظ على التدخين. . ويقذف بي التعب الى الفراش. خمس وعشرون عاما مرت من عمري كأنها لا شيء. . إزددت في الوزن. . في الطول. . في العرض. . ولكني لم أزدد في الحياة)[2].

تأمل في حياته، وهذا بمثابة شكوى من تكرار الأعمال اليومية والنفس والزمان. أراد أن يقول إننا يوميا نكرر الأشياء وما فهمنا معنى الحياة والمستحيلات. يدعو إلى أن يعلو الإنسان على كل هذ الأشياء الساذجة. ويعرف نفسه وسبب وجوده والوجود. ومن خلال التأمل يربط العلاء بالوعي والإدراك والشعور بالحرية.

ويوضح **سارتر**[3]هذه الفكرة في كتاب (الوجودية نزعة إنسانية) فيقول: **(إن**

---

(1) مصطفى محمود مشوار العصر، محمد روضوان. ص94.

(2) رواية المستحيل، مصطفى محمود، دار العودة-بيروت 1988، ص5.

(3) جان بول سارتر(1905-1980)، فيلسوف وروائي وناقد وكاتب مسرحي وعالم نفس ومحلل سياسي فرنسي، يعد من أكبر الممثلين للوجودية. يؤمن بأن الإنسان يوجد أولا ثم يصنع صورته بإرادته. فلسفة الفن الجميل، مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع-القاهرة، ص127.

الإنسان يوجد أولا، ويواجه ذاته، ويقذف به في العالم، ثم يعرف نفسه فيما بعد والسبب الذي يجعل الإنسان في نظر الفيلسوف الوجود غير قابل للتعريف، هو أنه في البدء لا يكون شيئا ولن يكون شيئا فيما بعد، وعندئذ سيكون ما يصنعه بذاته)[1].

إذا فالوجود لا يتوفر إلا للإنسان الذي يحس هذا الوجود ويعيه ويمارسه من خلال إرادة الاختيار الحر في عالم كذاب مزور؛ فعليك أن تمارس الإختيار وتختار موقفك وطريقك رغم أن لا منارة تهديك، ولا يد تمتد لمساعدتك؛ وحتى أنه لا يمكنك الهروب من إختيارك، ولا من نتائجه. وهذا ما يتحتم على الإنسان أن يختار وأن يكون حرا في اختياره بينما مسؤولية العالم كله ملقاة على عاتقه، مما يجعله يرتجف حتى العظم في قلق وجودي مصيري. . . ولهذا كانت الحرية هي قدره الذي لا يستطيع أن يهرب منه؛ وهي الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يكون الإنسان حرا في رفضه أو التهروب منه[2]. وهذا ما يريده مصطفى محمود، فعلى الإنسان أن يعلو على الآخرين، وحتى على نفسه؛ لكي يبدء الحياة في كنف الحرية والخلاص من القيود وسذاجة العيش والعمل. التقط بعدسته الروائية قيد الإنسان بما هو الموجود من قبله من العادات والإرادة، ويرى أن الإنسان هنا لا يعيش بإرادته الحرة، بل تجاوز الإنسان بأن الموجودات الأخرى من الأشياء حوله لا إرادة لهم ولا الحرية، هذا هو (حلمي) يتكلم عن نفسه بأنه ليس له شخصيته، ويشبه الجاكتة التي يلبسه بنفسه لكي يثبت ما يدعي له بأن الإنسان والأشياء الأخرى لهم شخصيات مزيفة وارادة مفروضة عليهم. يقول:

(حتى الجاكتة التي ألبسها كانت مسكينة مثلي بلا شخصية. . تطول وتقصر وتتسع حسب الموضة. . لا بإرادتي. . ولا بإرادة الترزي. . ولكن بإرادة التقاليد. . في وقت ما كنت أمسك في يدي منشة. . وفي وقت آخر كنت أمسك عصا. . وفي وقت ثالث كنت البس طربوشا. والأن تضع لي زوجتي منديلا في كمي. . وتحرم علي لبس الطربوش كل هذه الأشياء كانت في الحقيقة تلبسني. . . ولا ألبسها. والحياة كلها كانت تلبسني. . وحركاتي تلبسني. . وأنا أتضاءل سنة بعد سنة تحت الرد. . تحت ركام من كلمات كبيرة

---

(1) نقلا عن: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، الدكتور أحمد محمد عليان، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ط1، 200م-1421هـ، بيروت- لبنان، ص154-155.

(2) المصدر نفسه، ص155-156.

لزجة)[1]. فإن كبار الفلاسفة الوجوديين يرون أن الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعلو ويسأل سؤال وجوده هو الإنسان.

يرى **هيدجر**[2] أن الموجود الإنساني هو الوحيد القادر على السؤال عن وجوده. ومن هذا المنطلق تناول هيدجر الفينومينولوجيا(علم الظاهراتية)باعتبارها أداة تمكنه من الوصول لهدف ما، وهو الوجود. وحدد هيدجر الظاهرة باعتبارها ما يظهر نفسه بذاته، وهكذا فإن الظواهر ليست مظاهر أو أوهاما بالمعنى المبتذل للكلمة؛ كما رفض الكوجيتو الدكارتي الذي يضع التفكير كمقدمة أساسية للوصول الى الوجود. ومن هذا المنطق أصبح للفينومينولوجيا عند هيدجر دور هيرمنيوطيقي(فهم النص أو التأويل)، من حيث أن البحث عن الوجود يقتضي بالضرورة عملية التأويل. كما أكد هيدجر على أن سؤال الوجود لا ينفصل عن سؤال الحقيقة بالمفهوم اليوناني، وهي (الأليثيا) التي تعني التكشف أو اللا تحجب. وقد حدد هيدجر مهمته في كتاب (الوجود والزمان) بالتحطيم الفينومينولوجي لتاريخ الأنطولوجيا(علم الوجود)، لنسيانها سؤال الوجود، وإعادة تأويل تاريخ الفكر الغربي من حيث إنه تاريخ لتجلي الوجود، وهو الأمر الذي ترتب عليه أن تحولت الفينومينولوجيا لدى هيدجر من منهج لكشف سر الوجود الإنساني، الى منهج لكشف سر الوجود بأسره، فلم يولِّ هيدجر إهتماما يُذكر لعالم الأشياء ولا حتى بماهياتها، وإنما ما كان يهتم به بشكل كبير هو معنى الوجود، ومن هذا المنطلق أخذ هيدجر على عاتقه مهمة إعادة قراءة تاريخ الفلسفة الغربية من جديد في ضوء سؤال الوجود الذي طرحه[3].

تلك هي الفراشة العامة التي يقف فوقها بطل القصة، والتي تشكل نصف حياته من ناحية ونصف أحداث الرواية من ناحية أخرى. فحين تبدأ الرواية نجد أن نصف أحداثها قد وقعت بالفعل، وأن البطل لا يعود إليها إلا مسترجعا كما لو

---

(1) رواية المستحيل، ص6.

(2) مارتن هيدجر(1889-1976)، فيلسوف ألماني ينتسب الى الفلسفة الوجودية. ركز دراسته في معنى الوجود العام، وربط هذا بمعنى الوجود الإنساني حتى يخرج الإنسان من حالة إغترابه وغرقه في عالم الأشياء الى عالم الحرية بجعل الوجود يكشف عن طبيعته. فلسفة الفن الجميل، مجاهد عبدالمنعم مجاهد، ص85.

(3) الفنومنولوجيا الوجودية في فلسفة سارتر، جورج قديس، مجلة الإبداع، العدد(24)، خريف 2012، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص277.

كان القارىء يعرفها، وكما لو كان المؤلف لا يريد الا أن يرينا أثرها وتأثيرها في نفس أحد الأبطال، ونفس (حلمي) الذي يستهل حياته من منتصفها من لحظة ضياع، ومن لحظة فقدان، ومن لحظة إنعدام الوزن، حيث يشعر بكل شيء! إنها اللحظة التي يتعرى فيها من كل أثقاله وأحماله، ومن خمسة وعشرين عاما تراكمت فوق كتفيه ليقف عاريا أمام مرآة الذات. . يسألها من أين؟ والى أين؟[1]. . . (**هذا أول يوم أجلس فيه مع نفسي. . وأنظر وجها لوجه في حياتي وأتأملها**)[2]. هنا يشهدنا مصطفى محمود المستحلات التي كانت عوائقا على الإنسان أن يعلو على جميع الأشياء ومعرفة وجوده وقوة إدراكه للمخاطر والمعوقات على طريق علوه؛ لذا يجب على الإنسان أن يتحرر ويعي أكثر فأكثر.

ويسجل مصطفى محمود معانات الإنسان على لسان بطل الرواية (حلمي)، مما يشعر بالمعانات والخوف والشعور بالوحدة أمام صعوبات الحياة، حيث يقول: (**لم يكن نومي نوما. . كان عذابا. . كنت أعاني. . وحينما فتحت عيني على ضوء النهار. . وشعرت بدفء البيت حولي. وسمعت ضوضاء الناس في الشارع. . شعرت كأني خرجت من جب مظلم تحت الأرض. . وأحسست بالراحة. . ولكني بعد ذلك بساعة حينما وقفت أمام المرآة أتطلع الى طولي وعرضي وأناقتي. . لم أستطع أن أنسى ذلك الإحساس الذي ظل يأكلني طول الليل. . بأني صغير. . وحيد ضائع في الدنيا. كل هذ الطول والعرض لم يسترني وأنا نائم وظللت أنتفض من الخوف كطفل تركته أمه وحيدا في الظلام**)[3]. وكيف يقدر (حلمي) أن يواجه الصعوبات وهو يشعر بالوحدة؟. . ولكن مصطفى محمود في هذا المشهد يبلغنا أنه على الإنسان أن يجد معنى لذاته، ويعرف نفسه، وجرأته لمواجهة مشكلة التعالي على الأشياء وإزاحة المستحيلات.

الواقع أن علو الإنسان هنا نوع من المعرفة يحده الوعي ويحده الشعور، فهو ليس كتحليق النسور أو الغربان لاتدري إلى أين أو لأية غاية؟. . ولا كارتفاع إيكاروس اليوناني الذي قضى عليه طموحه وغروره بالموت لأنه تنكب نصيحة أبيه ديدالوس فأذابت الشمس جناحيه ولقى حتفه؟. . فالعناء الذي

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، دار المعارف، ط6، ص132.
(2) رواية المستحيل، ص5.
(3) رواية المستحيل، ص30.

يتحمله الإنسان المتعالى فوق نفسه وفوق اللآخرين وفوق كل شيء، لايعني الهروب أو الفرار بقدر ما يعنى الرؤية أوضح وأعمق، لأنه مايلبث أن يغادر نفسه حتى يعود إليها من جديد، وما يلبث أن يعلو على شيء حتى يعود إلى الأشياء، كأنما يحاول أن يعيد خلق العالم، أو كأنما يحاول أن يرى صباح الخلق الأول. وهذا معناه أن العلو هو الأداة التي يتحرر بها الأنسان من قدره، جاعلا من ذاته قدرا أمام كل الأغيار التي تواجهه وتتحداه. . هنا وهناك فقط يستطيع الإنسان أن يمس سطح المتناهى ويدرك حائط المستحيل؛ وسواء انطوى هذا على معنى الأبدية أو لم ينطو، فإن علو الإنسان على كل شيء هو الذي يمنحه تلك القوة التي يتغلب بها على القدر، وتلك الإرادة التي يحول بها الكينونة الى الوجود، والعبودية الى السيادة، والموت نفسه الى قوة حياة(لأنه ما من شيء يصبح حاضرا مرة أخرى بعد الموت، إلا الأشكال التي أعاد الإنسان خلقها)على حد تعبير أندريه مالرو[1]. هذه الأشكال التي يحاول الإنسان أن يعيد خلقها عن طريق الأدب والفن، هي مكونات العالم الذي يحلم المفكر بتفسيره بمقدار ما يحلم الأديب بتصويره، سواء كان تفسيرا أم تصويرا فإن الهدف هو إصلاح العالم بحيث لا يصبح الإنسان عبرة فيه ولكن تعبيرا عنه[2].

الذي يكرس له مصطفى محمود هو الحرية من قيود الخوف وعدم الجرأة وكسر حواجز المستحيلات نحو العلاء والتفوق. إذ إنه صور في شخصية (حلمي) هواجس الجرأة من خلال سماعه لمحادثات(خواجه متري) التاجر العجوز واقفا وخائفا، طلب النصيحة منه غارقا في الإصغاء له لمواجهة المشاكل والتصدي لها، ومعانقة المستحيلات والبحث عن المعنى في الحياة. ويقول (حلمي): (**سمعت الخواجه متري يتحدث ويلوّح بيده. يا حبيبي الدنيا مجازفة. . اللي عاوز يكسب لازم يجازف. . يرمي نفسه. . اللي يخاف هنا يموت. . ووقفت خائفا في ركن أطلب نصيحة الخواجه متري قبل أن أبيع أوراقي. . وأشار عليّ بصفقة**

---

(1) نقلا عن: مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص125؛ أندريه مالرو (1901-1976): هو فيلسوف وروائي ومفكر وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. تؤرخ حياته بمعنى من المعاني لكل أحداث القرن العشرين، صاحب رؤية موسوعية ويمتلك معارف دقيقة في الآثار وتاريخ الفنون والأنثروبولوجيا. الموقع الألكتروني: ويكيبيديا http: //ar. wikipedia.

(2) المصدر السابق، 125- 126.

صغيرة.. وأمسكت بقلمي لأوقع الإذن. . وأحسست برعشة التحدي تنتقل الي بالعدوى من الجو المكهرب حولي)[1]. ويستمر في رواية الموقف مع (الخواجه متري) : (**وغمزني الخواجة متري لكي أبيع. . ولكني لم أبيع. . وحينما خرجت في ذلك اليوم. . كنت أشعر بشيء جديد غامض يدخل حياتي. . كنت أحس بنبض الحماس والجرأة يتسلل الى عرقي. . وكنت أشعر بحياتي القديمة تسقط عني شيئا فشيئا كالرداء. . وتبدو غريبة. . زوجتي. . بيتي. . فنجان الشاي الذي أرشفه على الفطور. . أصوات الشارع الأليفة وهي تعلو في الصباح تحت نافذتي. . همهمة أم حسن خادمتنا العجوز على سبحتها. . ودعاؤها لي بطول العمر. . كل هذا كان يبدو لي في تلك اللحظة كحلم غريب غير حقيقي. لقد تغيرت. كان هذا الإحساس يسعدني. . وكنت إحتفل به في قلبي)**[2]. ممكن أن نحسب هذه بداية نبضات الجرأة عند شخصية (حلمي)، ومحطة البحث الجاد عن المعنى، وفهمه بأن علو الإنسان لا يمكن إلا بالبحث عن المعنى والوعي التام للوجود. يكمن ذلك في الجسارة والقوة في أخذ القرار؛ لحسم الأوامر المواجهة له بطريقة يثبت فيها شخصيتة المستقلة وكيانها، ويرسم ذلك في التمرد على الواقع المفروض رغم الشعور بالصعوبات. التمرد على المجتمع التقليدي، التمرد على الأب الدكتاتور وعلى مطالب الزوجة اللا متناهية، وهكذا. . وهنا شعر بالإستغراب تجاه شخصيته الأولى المقيدة، ويشبه بحلم غريب غير حقيقي، حيث إنه استطاع أن يوجد مخرجا للاستعلاء على الأشياء الأخرى. إن المشكلة التي عرضها ويعالجها مصطفى محمود هنا هي مشكلة البحث عن المعنى.

فقد رأى الخلاص في فكرة علاء الإنسان في كل شيء، حتى على الإنسان. فإذا كان الواقع يتسم بافتقاد المعنى، كان لابد من خلق هذا المعنى، لا العثور عليه، وكان لا بد من إيجاده على يد الفرد، ومن واقع تجربة التمرد التي يعيشها، وهكذا أخذت فكرة العلاء أكثر من معنى من معاني التحقيق، فالإنسان يعلو على الإنسان بالبحث عن المعنى، والإنسان يعلو على الإنسان بمعانقة المستحيل، والإنسان يعلو على الإنسان بمعرفة المحهول، والإنسان يعلو على الإنسان بمعايشة المطلق أو اللامتناهي، أما إن الإنسان يعلو على الإنسان بالبحث عن المعنى[3]. كما رأينا من

---

(1) رواية المستحيل، ص13.

(2) رواية المستحيل، ص14.

(3) الفيلسوف المشاغب. . مصطفى محمود، السيد الحراني، دار أكتب للنشر والتوزيع، ط1،

موقف (حلمي) السابق، إن (حلمي) الآن يدرك معنى لكيان شخصيته بعد إيجاد الجرأة لهذه المجازفات الموجودة في الدنيا، على حد تعبير (الخواجه متري).

وأخيرا، إن بؤرة الأمل، وشفرتها لمواجهة المستحيلات عند (حلمي)، نجدها في الحب الفياض بينه وبين حبيبته (ناني)، وهي شفرة قوة المواجهة للمستحيلات، الحب المستحيل في تخيلاته وتقديسها، هو عثر على معنى الحب والجمال. يحس بوجوده في وجودها. مصطفى محمود رسم ذلك في تخيلات (حلمي) ومدركاته للحياة في لوحة أمله (ناني) الحبيبة، ولكنه أمل يكاد يستحيل تحقيقه. و(ناني) ترى (حلمي) صورة لأملها: (**ناني. . أنا أريدك. . . أنا أعبدك. . أنت روحي. . إرادتي. . أملي. . أنا أحبك أكثر مما تحبني. .).** حلمي في داخله: **(وظللت برهة ساكنا. . لا أحس بوجودي في الدنيا. . ثم بدأت أفيق. . وذهبت الى عملي. . وظللت أشتغل الى وقت متأخر من الليل. . وعدت مرهقا. . لأتمدد في فراشي مفتوح العين في الظلام. . أتذكرها وأتذكر كلماتها. . كلمة. . كلمة. . وألتمس منها القداسة. . والنجاة. . وأتوسل بها الى الجرأة الأسمى من وجودي. . وأصعد إليها. . على درجات المستحيل درجة. . درجة. . يأخذ حبها بيدي. . الى حيث أجمل لذاتنا. .)**[1]. إن مصطفى محمود هنا يتخذ موقفا يشبه في كثير من الوجوه الموقف الذي اتخذه سارتر(لقد قضي علينا بالحرية)، ولا مفر من ذلك، وعلينا أن نستعمل حريتنا الفردية في أي شيء. والفيلسوف الوجودي لا يضع أمامه القديس أو الحكيم بوصفه نموذجا، بل إن مثله الأعلى هو البطل. والبطولة عند مصطفى محمود إن لم تكن العثور على المعنى، فهي أيضا في إيجاد المعنى! وحول إيجاد المعنى الذي يجعل الحياة حياة، ويجد الإنسان يعلو على الإنسان[2]. هذا مشهد يصور فيه جهد الإنسان لتقمص المعنى على حياته، من خلال توظيف آماله، والأمل هنا ضعيف يكاد يستطيع التصدي للمستحيل!. . . وهو الحب المستحيل، تمثله في شخصية (ناني) بوصفها حبيبة وبؤرة أمل.

إذن فإن مصطفى محمود في **رواية الخروج من التابوت** يصر على

2011م، ص98.

(1) رواية المستحيل، ص144-145.

(2) المصدر السابق، ص104.

فكرتـه، علـو الإنسـان علـى المـوت بإعتناقـه فكـرة الخلـود واحتضـان الحضـارة، عبر الرابط المشترك بين الإنسان في العالم وهو التاريخ. وطرح ذلك من خلال رحلة عالم آثار مصري إلى الهند. **(إننا لا نموت. . كما أن البراهما لا يموت. . كما أنه عاش في كل الأمكنة، و في كل الأزمنة. . كما أنه ولد في مختلف الحضارات كما تولد الكلمات، ليقول نفس الغابات. . وكأنه كان يعيش حضارات متعاصرة. . كذلك نحن يتعاصر فينا الماضي والحاضر، و نرى سريان الزمن من منظار الأبدية. لا موت هناك. . ليس بعد الحياة، إلا الحياة.. وليس في الكون المتحرك نقطة سكون. . الكل يتحرك في دورة أبدية لا نهاية لها. . كما تخرج السويقات الخضر من حبات القمح المدفونة أربعة آلاف عام.. كذلك نخرج من حياة، الى حياة، في استمرار أبدي. . أقول هذا لمن يجيئون بعدي. . وأقول لمن يسألني عن متوسط عمر الإنسان. . إنه اللا نهاية. .)**[1]. وهكذا بعد أن ينتهي مصطفى محمود من تأكيد علو الإنسان على الموت بمعانقته الخلود، ودخوله في الأبدية، يؤكد علو الإنسان على الزمن بدخوله في التاريخ واحتضانه للحضارة، فهو يقول رابطا بين التاريخ الذي يتجاوز به الزمن، والخلود الذي يتخطى به الموت. وكأنما الكاتب في نهاية هذه الرواية أو هذه الرحلة الروائية، بحرصه على تلاقي الحضارتين. . حضارة الهند وحضارة مصر. . أو حضارة السحر وحضارة السر، إنما يؤكد وحدة الحضارة تأكيدا لوحدة الإنسان، فصوت الحضارة من صوت الإنسان، كما أن وحدة الإنسان من وحدة الحضارة، ولذلك فإن القيم التي يدافع عنها ليست قيم أمة بعينها أو شعب بذاته، و إنما هي قيم الأرض قاطبة، أو قيم الإنسان بوجه عام. والواقع أن مصطفى محمود هنا بتركيزه على خاصية الأستمرار الإنساني أو التواصل الحضاري، إنما يتجاوز تلك الصلة الضيقة التي تربطه بمجتمع واحد، وباعتقاده في بقاء الإنسان في التاريخ، إنما يتجاوز معنى الزمن ويقهر كابوس الموت، ليغازل أحلام الخلود[2].

إن الوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في نفس الوقت، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية، لا يستطيع أن يتحول الى الماضي ليكون مشاركا فيه ويفهمه فهما موضوعيا. إن التقاليد التي انتقلت إلينا عبر الزمن

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 125-126.
(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص173.

هي المحيط الذي نعيش فيه، وهي التي تشكل وعينا الراهن، ونحن – من ثم – حين نبدأ من أفقنا الراهن لفهم الماضي لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ. إن الإنسان يعيش في إطار التاريخية Historicality . وهذه التاريخية هي المحيط غير الظاهر الذي يعيش فيه، تماما كالماء الذي يعيش فيه السمك دون أن يدركه لأنه غير ظاهر له. وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ من الأفق الراهن الذي يعتبر التاريخ أحد مؤسساته الأصلية. إن علاقتنا بالتاريخ – وفهمنا له – تقوم على الجدل والحوار، لا على الإنصات السلبي، تماما كما أن تلقينا للعمل الفني عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي شكلت وجوده. إن التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني وسيط يمكن المشاركة في فهمه[1].

2 – تصوير الذات بين (الأنا) و(الآخر)

إن الصورة الذاتية للإنسان هي التعرف إلى هويته، وإدراكه كيف يكون وجوده في لوحة الحياة، وذلك من خلال إعمال الوعي. هذا أمر طبيعي على كل الذوات أن يعثر على معناه؛ لإيجاد خارطة ذهنية لمواجهة المشاكل بداخله وما حوله، وفي حال فقدان وعيه وإدراكه لمعرفة كيانه وهويته الذاتية يقع في مشكلة كبيرة. إذن الإدراك له دور حازم، وحاسم لتصوير كيان الذوات ومعرفة حدودهم عبر شبكة الوعي والإحساس والشعور. إدراك الذات يحدد ويلتقط تصوير الذات نفسه في الذهن، ويدخل الى جدل كيفية التلاقي والاختلاف مع صور الذوات الأخرى؛ للتكيف والانسجام أو عكس هذا حسب المصالح. أي الذهن الذاتي في كيان (الأنا) يدرك تصوير كيان (الآخر).

إن الجدل بين (الأنا) و(الآخر) جدل عريق ومثير في تاريخ الذوات الإنسانية. فالتداول من معنى لآخر صار مستمرا حتى الآن، استجابة للتطورات والتغيرات المتوقعة أو اللامتوقعة في العالم ووعي الذوات وتفهمهم. إن للبيئة، بيئة الحياة الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والثقافية دورا مهما؛ لتحديد مفهوم (الأنا و(الآخر)، نظرا إلى اختلاف البيئات كلها، لذا نرى أن كلتا الشخصيتين من الذوات (الأنا) و(الآخر) تحاولان معرفة هويتهما وإثباتهما، سواء أكان في بيئة واحدة أم كان في بيئات متعددة. ويربط الكاتب المعرفة هذه؛

(1) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط9، 2012، ص42.

للهوية بالجنس، والمجتمع، والدولة، والشرق، والغرب، والفكرة، والعقيدة. . . إلى آخره. هذا الجدل ينعكس في مرآة المفكرين، والمبدعين من الفلاسفة والأدباء، لاسيما نجد أن الروائيين قد قاموا برصد هذا الصراع الجدلي الدامي بين (الأنا) و(الآخر) في أعمالهم الروائية.

إذا انتقلنا إلى الروايات العربية الأولى من القرن العشرين نلاحظ أن جدلية الأنا/الآخر لا تعني أن الأنا عربية وأن الآخر يمثل الغرب. ففي (إبراهيم الكاتب) لإبراهيم عبدالقادر المازني نرى أن الأنا تمثل المدينة وأن الآخر يمثل الريف. وقس على ذلك بالنسبة إلى (زينب) لمحمد حسين هيكل، وفي عدد من روايات محفوظ، لاسيما في (الحرافيش)، الأنا هو ساكن الحارة المركزية، والآخر هو ساكن الحارات الأخرى. عند توفسق عوّاد في رواية (الرغيف)، تتمثل الأنا بالعربي، والآخر بالعثماني. وأما في روايته (طواحين بيروت) فنعود إلى إشكالية الريف والمدينة مع تقاطعها الاجتماعية والطائفية. وفي رواية (رامة والتنين)لأدوار الخرائط تتمثل هذه الجدلية بالديانتين الإسلامية والمسيحية. أردت أن أقول من خلال ذلك إن الأنا والآخر أيضا متعدد، فعند طه حسين يصف المؤسستين التعليميتين الكبيرتين في مصر، أي الأزهر والجامعة المصرية، نرى انتقال الفتى طه حسين من الكتّاب والأزهر الى الجامعة التي يعجب بها وبمناهجها الحديثة. كأن الأنا والآخر هنا مكثفان في شخصية واحدة تتطور وتتجاوز ماضيها. فالأنا أنيان تصبحان في فترة ما من حياة طه حسين متعارضتين ومتعاديتين[1]. وتبدأ بعد الخمسينيات رحلة الذات الممزقة والمأزومة التي تتنازعها الصراعات الداخلية والتي تتطور وفق خططها الخاصة، ففي خماسية عبدالرحمن منيف نرى أن متعب الهدّال، الذي يمثل المجتمع البدوي وهوية الأنا السعودية، قد اختفى لتحل محله شخصيات سعودية إنتهازية ومنتفعة من الشركات النفطية. فالأنا السعودية واحدة، ولكن الشرخ الذي أحدثته فيها لعنة النفط، تجعل هذه الأنا متكسرة ومبعثرة ومتشظية. ويلعب الحنين الى تلك الأنا الأصلية الناصعة دورا ولكنه لا يتعدى الحلم والأسطورة. لقد تغير التاريخ وتغيرت الأنا، كما تغير بدرالدين النبهان في (شموس الغجر) لحيدر حيدر، وهو البطل الذي انتقل من المادية الماركسية الى التدين وحلقات

---

[1] صورة الآخر في الرواية العربية، د. جمال شحيد، الموقع الألكتروني: ياللا كورة. (http: //usercorner. yallakora. com/ArticlesDetails. aspx?AID=174480).

الدراويش. وفي روايات السجن السياسي-وما أكثرها في الأدب العربي-نشهد صراعا مريرا بين البراءة والجور، الأنا المغتصبة والأنا المغتصبة، وبين السجان الجلاد السادي وبين السجين الذي تبطش به السلطة، الى أن يصفّى أو يذعن ويخون، وكانت رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ رائدة في إبراز هذه الثنائية التي تمزق أحشاء الأنا، فتتشظى وتغترب عن ذاتها. وهذه غادة السلمان وعدد كبير من الروائيات اللواتي تكلمن عن تحرير المرأة، تجد أن الذات العربية ممزقة بين الرجولة والأنوثة، فالمجتمع العربي الذي يفرز شخوص الروايات، هو مجتمعان، لا بل مجتمعات متشابكة متناحرة تضيع فيها الأنا وتحير أشلاؤها الباحث والمتابع. فبعد أن كانت الجدلية تركز على الأنا والآخر صارت تركز في الرواية الحديثة على الأنوات أو أشكال الأنا المتصارعة مع ذاتها. فانتقلنا من ثنائية الوطني/الأجنبي الى إشكالية الداخل/وكانت المسألة في الماضي محسومة لصالح الوطني على حساب الأجنبي، بينما أصبحت في الرواية الحديثة معقدة شائكة غامضة، وصارت متاهة تداخلت فيها التضاريس والألوان، شأنها في ذلك شأن الحياة العربية في آخر القرن العشرين[1].

إن الروائي مصطفى محمود إستطاع أن يقدم في رواياته صورة الذات المصرية المتمثلة في الأنا والآخر في إشكالية ذاتية عبر إدراكه الفلسفي، يحصر الإشكالية هذه في مستحيل علوه على كل شيء، مقدما الفضاء المصري ربما لحد التناقض بين الأنا والآخر؛ لذا يجب عليه أن يتجرأ لكسر الحواجز من التقاليد المتبعة وتصدي المستحيلات نحو هذا العلاء على الذوات الآخرى. سواء الأب كان أم الزوجة أم المجتمع أم ما الى ذلك نحو الحرية في الإرادة. ويمكن أن نرسم خريطة الذات في صورة الأنا والآخر والعلاقة بينهما عند مصطفى محمود على هذا النحو:

الأنـــــا ⇒ ⇐ الآخـــــر

الأنا الظاهري ← → الأنا الباطني

الإبن الأب

الفرد المجتمع

(1) صورة الآخر في الرواية العربية، د. جمال شحيد، المصدر السابق.

الرجل	المرأة
الزوج	الزوجة
الحبيب	الحبيبة
الأنا	الصديق أو الصديقة
الأنا المصري	الآخر الأجنبى
الأنا المصري	الآخر المصري

فإن العلاقة بين كل من هذه الثنائيات الموجودة في روايات مصطفى محمود مبنية على الاستجابة وضعف الأنا في البداية، ولكن مع نضوج الأنا ونمو وعيه وإدراكه في الذهن، ربما يتمرد ويرفض الآخر ويتعالى عليه، أو يحاول أن يألف مع شخصية الآخر في التوافق على إرادة مشتركة في الحياة معا ونبذ الإرادة الفردية المفروضة والأنانية بينهما.

تناول مصطفى محمود في **رواية المستحيل** اسلوب العرض الذاتي، من خلالها يعبر عن ذاته، وكتب ممارسة تجربته الوجودية اعتمادا على داخله من مشاعر وإحساس ورؤية تجاه الحياة.

والرواية كما هو واضح أيضا مروية بضمير المتكلم، والمتكلم الذي يكاد يكون في النهاية هو مصطفى محمود؛ فالأبطال جميعا. مثقفون على تفاوت في درجة ثقافتهم؛ إلا أن كلا منهم يعبر عن وجهة بعينها من وجهات النظر؛ فآمينة ليست زوجة بمقدار ما هي تراث، و فاطمة ليست جسدا بمقدار ما هي فلسفة، و ناني ليست روحا بمقدار ما هي فكرة، و حلمي هو حصاد كل هذه الوجهات، بمعنى أن الشخصيات لا تصدر عن ذواتها وإنما تصدر عن ذات المؤلف، و لا تسلك سلوكا وإنما يحركها فكرة الكاتب[1]. (**و في المساء حينما عدت الى البيت. . دخلت غرفتي وأنا أصفر. . ثم أغلقت الباب. . وأخرجت القرد وأدرت الزمبلك. . ورحت أتفرج عليه وهو يقفز ويصفق بيديه حتى توقف. . ثم أدرت الزمبلك مرة أخرى. . ورحت أتفرج. . ونسيت أني قد أحضرت اللعبة لطفلي.. ورحت ألعب بها. . ولكن زوجتي التي تسللت من الباب الموارب وجاءت تستطلع. . ووقفت تتفرج خلفي. . و ما لبثت ان هتفت في. .**

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، ص136-137.

_ أنت الذي تلعب. . غير معقول؟. .

وضحكت وأمعنت في الضحك. . ومع هذا. . فقد أمسكت هي الأخرى بالقرد. . ثم بدأت تدير الزمبلك. . و تلعب. . ثم قالت فجأة في مرح: إن حفلة اليوم ستكون ظريفة. . لقد دعوت جيراننا. . ودعوت صديقتي فاطمة. . و رفعت رأسي عند ذكر الإسم. . وكنت أسمع منها دائما حكايات كثيرة عن صديقتها فاطمة المحامية. . ولكني لم أكن قد رأيتها أبدا. وكانت كثرة ذكرها أمامي. . و رواية حكاياتها. . قد جعلت لها شخصية في ذهني. لأول مرة كنت أشاهد كرسي الصالون من غير بياضات هذه الليلة. . وقماش الطقم يلمع في ضوء النجفة الكريستال. . وكنت أتحسس قماش الطقم في لذ. . وأختلس النظر الى الضيوف. كانوا ثلاثة. . جارتنا الأستاذ عزيز. . وزوجته نادية. . وفاطمة المحامية. . وكنت أختلس النظر الى فاطمة وأتتبع حركاتها في اهتمام. . وأجد من الصعب الآن أن أصف إحساسي بها لأول مرة)[1]. شخصية الآخر هنا هي الصديقة فاطمة المحامية. وجعلت شخصية هاجسية مثيرة في داخل رؤية الأنا (حلمي). وقع هذا من خلال حكايات زوجته (آمينة) وهي أيضا شخصية الآخر. وهذا يعني أن وجود الأنا مستقل عن كل وجودى آخر، و هيمنة التي تكمن في العلاقة بين الأنا والآخر هي أساس الجدل وليست العلاقة بين آخر بآخر. (**و كانت زوجتي تتكلم عن قضية الوقف التي رفعناها من سنين. . ولم نصل فيها الى نتيجة. و تقترح عليّ أن نسلم القضية الى فاطمة. . لتعالجها بعبقريتها. . وفاطمة تبدي استعدادها. . ثم تنظر الى ناحيتي وتهمس:**

_ آخذ فيها ألف جنيه. .

_ أنا مستعد. . إكسبيها أولا وأنا اعطيك الف جنيه)[2]. فاطمة هي التي تمثل فلسفة معالجة المشكلة. إن شخصية ناني هي الضمير التي تعزف الموسيقى، عازفة بيانو تمثل فكرة الجمال، والمحبة والبراءة من خلال أوتار الصوت الموسيقي الهاديء. (**سمعت زوجتي تهتف: برافو يا ناني. . هذا عزف رائع. . و رفعت نادية رأسها الصغيرة. . ونظرت الينا. . كان وجهها**

(1) رواية المستحيل، ص19، 20، 21.

(2) رواية المستحيل، ص 25

رقيقا صغيرا فيه طفولة. .)[1]. والرواية كما هو واضح واقعة تحت التأثير الفرويدي[2]، فكل بعد من هذه الأبعاد يقابل إحدى الشخصيات اللاوعية التي سماها فرويد بالأنا أو حلمي في الرواية، و (الهو) أو فاطمة المحامية التي تعبر عن الآخر، و الأنا الأعلى أو ناني التي هي الضمير، أما أمينة الزوجة فهي اللبيدو أو الطاقة الجنسية بوجه عام. والرواية كما هو واضح بعد هذا وذاك مقامة على التقابل الكيفي بين الشخصيات، ولأن الشخصيات لا تصدر عن ذواتها وإنما تصدر عن ذات الكاتب، ولما كان التقابل الكيفي قائما على الفكرة أساسا فقد وضع الكاتب كل بطل من أبطال روايته في جانب يقابله آخر على الجانب الثاني وأخير على الجانب الثالث، فأمينة الزوجة بوصفها رمزا للعادات والتقاليد بدت صورتها كما لو كانت قطعة أثاث، وفاطمة المحامية بوصفها رمزا للجسد بدت صورتها كما لو كانت نموذجا للدعارة، وناني الصديقة كرمز للروح بدت صورتها كما لو كانت مثالا للطهارة، فالألوان صارخة لأن الأفكار أصلا محددة و واضحة[3]. و(الهو) و (الأنا الأعلى) صفة أخرى مشتركة بينهما. فكلاهما يعمل بطريقة غير متعلقة، ويشوه الواقع ويموهه. ويمكننا القول، بالأحرى، إن (الهو) و (الأنا الأعلى) يشوهان التفكير الواقعي (للأنا). (فالأنا الأعلى) يجبر (الأنا) على أن يرى الأشياء على ما ينبغي أن تكون عليه لا على ما هي عليه بالفعل؛ و (الهو) يجبر (الأنا) على أن يرى العالم كما يرغب (الهو) أن يكون. و في أي من الحالين تفسد القوى غير المتعلقة، العملية الثانية، والإختيار الواقعي. و مبدأ الواقع، و تشوشها. و الصراع الباطني في أعماق الشخصية. و مثل هذه الصراعات ينبغي تمييزها من الصراعات التي تقوم بين الشخص وبيئته. ومع أن هناك عدد لا يحصى من الصراعات الباطنية، بقدر ما يكون هنالك من شحنات إنفعالية وشحنات مضادة

---

(1) المصدر نفسه، ص27.

(2) سيجموند فرويد (1856-1939): عالم نمساوي أسس مدرسة التحليل النفسي التي تعد أشهر مدارس علم النفس. تخرج عام 1881 من جامعة فيينا كطبيب. يرى أن المحرك الأول للإنسان هو دوافعه الصغر حيث يعمل اللبيدو أو الطاقة الحيوية والجنسية على توجيه سلوكه، ولجأ الى التحليل النفسي كوسيلة للعلاج من الكبت والعصاب والذهان. فلسفة الفن الجميل، ص45.

(3) مصطفى محمود شاهد على عصره، ص136، 137.

متعارضة، فمن الممكن إدراجها جميعا تحت طائفة من طائفتين: صراعات بين (الهو) و (الأنا)، وصراعات بين (الأنا) و (الأنا الأعلى). و ليس ثمة صراعات بين (الهو) و (الأنا الأعلى) ذلك لأن أي تعارض بين (الهو) و (الأنا الأعلى) يجر معه دائما الأنا. ذلك لأن (الهو) و (الأنا الأعلى) يلتحمان في صراع لأن كلا منهما يحاول أن يستخدم (الأنا) لأغراضه. زد على ذلك أن صراعا بين (الهو) و(الأنا) قد يتعقد إذا انضم (الأنا الأعلى) بقواه الى صف (الهو) ضد (الأنا) أو الى صف (الأنا) ضد (الهو). و(الأنا) هو العنصر المشترك في جميع الصراعات بما في ذلك الصراعات التي تتضمن مواجهة العالم الخارجي. وكانت نتيجة الصراع تعد أمرا حاسما في نمو الشخصية[1].

وفي رواية الأفيون، الأنا تمثل شخصا ملتزما بالجو التقليدي الموروث من أبيه. فالأنا أو محمد عبدالمقصود في الرواية، مثالا للالتزام بالأجواء التقليدية والموروثة. والهو أو الشيخ عبدالمقصود الهادي المهدي (الأب)، تعبر عن الآخر. و الأنا الأعلى أو الشيخ بو يحيى هي الضمير، و زينب الزوجة هي اللبيدو أو الطاقة الجنسية. وكان محمد عبدالمقصود بعد مرض أبيه بالشلل، يجب عليه أن يعتنق مسؤولية إدارة الأسرة كلها والحفاظ على تدهور حالها. **(فأبوه الشيخ عبدالمقصود الهادي المهدي صاحب مكتبة المهدي بزقاق الصنادقية بالأزهر سقط مشلولا. . نزلت عليه النقطة كما يقول العوام فترك مكتبته، ومن يومها قل الوارد وانقطع البيع والشراء، وتدهور حال الأسرة. . وكان لا بد أن يبحث محمد عبدالمقصود وهو كبير العيلة عن وظيفة لسد رمق الأفواه التي لا تكف عن طلب الطعام. . وهكذا استقر به المطاف في وظيفة بالدرجة الثامنة في مكتب بأرشيف وزارة الأوقاف. . ووضع كل مستقبله على الرف. . ومنذ ذلك التاريخ وهو قابع هناك هو وأحلامه مع الأوراق الدشت. ولكن محمد عبدالمقصود لم يقطع صلته بالعلم طوال هذه السنوات. . شكرا للركن الهادىء تحت المصباح الجاز في مكتبة الصنادقية التي ورثها عن أبيه، واتخذ فيها مجلسا يقضى فيها أوقات فراغه بدلا من إنفاقها في المقاهى.. وشكرا لطباع التلميذ النجيب التي ظلت تلازمه، والطموح الذي ظل**

(1) أصول علم النفس الفرويدي، كلڤن هال، ت: دكتور محمد فتحى الشنيطى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 56، 61.

يدفعه دائما لتقليب أي كتاب يقع تحت يده والإستغراق في صفحاته. . . وفي مكتبة المهدي غرق عبدالمقصود في عشرات الكتب الصفراء أمثال: مجربات الديربي الكبير. . الإلهامات الربانية. . تسخير الشياطين في وصال العاشقين.. بردة المديح. . كتاب الرحمة في الطب والحكمة. . تذكرة داود. . شمس العرفان. . سحر الكهان في تحضير الجان. الكلمات السرية في مناجاة الأرواح السلفية. . وهي كتب فتحت له عالما آخر من وراء هذا العالم. . وحرّكت في نفسه أشواقا أخرى غير أشواق هذه الدنيا. .)[1]. إن الأنا هنا ملتزمة بكيان الأسرة ومسئوليتها تجاه الآخر وهو أبوه. و العلاقة بينهما ودّية، لاسيما نرى أن الأنا حتى في أوقات فراغها متعلقة بالمكتبة الموروثة من قبل الأخر.

ونرى أيضا أن العلاقة بين الأنا والأنا الأعلى علاقة جيدة، استطاعت شخصية الأنا أن تحافظ على علاقاتها بالتوازن والوقوف في الوسط. (**الوقت عشاء. . في منزل عبدالمقصود. . وكعادة عبدالمقصود كل سنة يدعو الشيخ بو يحيى على مائدة العشاء الشهية من الفتة والكوارع بالثوم والخل، التي تعدها زينب على طريقتها. والبيت السعيد يملؤه الضيوف. والأولاد يدخلون ويخرجون ليمسح الشيخ على رءوسهم لتحل بهم البركة. وصوت الشيخ يعلو جهيرا أمام حنفية الوضوء، يردد في خشوع: (اللهم كاشف الغم، فارج الهم، مجيب دعوة المضطرين رحمن الدنيا ورحيمها). (اللهم فارحمني برحمة تغنيني بها عمن سواك). (اللهم رضوانك). (اللهم عفوك).**

_ ادعى لنا والنبي يا سيدنا الشيخ معاك.

_ اللهم المغفرة لنا ولأمة العرب أجمعين.

_ ادعى لمحمد إن ربنا يطرح فيه البركة.

ويخرج محمد راقصا من المطبخ، وفي يده قطعة من لحم الرأس يهبر فيها هبرا. ومن الواضح أنه قد مضت عليه ربما شهور لم يذق فيها طعم اللحم. . وأن اللحم لا يدخل البيت إلا نادرا. . ولا شك أن عبدالمقصود لم يشتر الرأس العجالى. . ولم يدفع فيها مليما. . وإنما هو الرزق الذي يأتي على قدوم الشيخ، ويغمر البيت على مولد الحسين. أهل الخير يدقون الباب.

---

(1) رواية الأفيون، ص6، 7، 8.

والجيران الكرم يذكرون بعضهم بعضا بالمعروف. والأقارب من أقصى الصعيد يبعثون بالتمر والعجوة والفول السوداني. ويمتلىء البيت بالرزق)[1]. هنا الأنا الأعلى التي تمثل الضمير أو الشيخ بو يحيى عند الأنا كان رمزا الراحة والبركة، والعلاقة بينهما علاقة ودية مبنية على الابتهالات الصوفية، والجو العرفاني المليء بالبركة والرحمة. و الأنا هنا تمثل الفقر، الفقر من حيث المال والطهارة في القلب و زكاء النفس، أما الأنا الأعلى تمثل البركة والعدم في الدنيا، و القلب الطاهر النقي المشبع وإيجاد حياة سرمدية في ظل الرفيق الأعلى في عالم المثل الأعلى أو الآخرة.

يقول الفيلسوف اللاهوتي العالم الفرنسي، بليز باسكال[2]: (للأنا خاصيتان، فمن جهة هو في ذاته غير عادل من حيث إنه يجعل من نفسه مركزا لكل شيء، و هو من جهة أخرى مضايق للآخرين من حيث إنه يجعل من نفسه مركزا لكل شيء، وهو من جهة أخرى مضايق للآخرين من حيث إنه يريد استبعادهم؛ ذلك لأن كل (أنا) هو عدو، و يريد أن يكون المسيطر على الكل)[3].

وفي **رواية العنكبوت** الأنا أو راغب دميان، والهو أو الدكتور م. داود التي كانت تعبيرا عن الآخر، و الأنا الأعلى أو دون سباستيان كاميللو والتي هي الضمير وتعبر عن الروح. (**و بينما كنت أقوم بإسعافه. . لاحظت أن**

---

(1) رواية الأفيون، ص39-40.

(2) بليز باسكال (1623-1662): فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي، ولد في مدينة مونت-فيراند. إشتهر بتجاربه على السوائل في مجال الفيزياء، وبأعماله الخاصة بنظرية الإحتمالات في الرياضياتزوهو من اخترع الآلة الحاسبة. إستطاع باسكال أن يسهم في إيجاد أسلوب جديد في النثر الفرنسي بمجموعة الرسائل الريفية. و اشتغل في حركة دينية تسمى الجانسينيه، وفي أواخر عام 1654 دخل ديرا من أديرة هذه الجماعة في مدينة بورت-رويال. وقد اتهمت المنظمة اليسوعية الجانسينيين بالبدعة، وأدانت قائدهم أنطوني آرنولد. وردّا على هذا الإتهام قام باسكال فورا بنشر 18 كتيبا ساخرا سميت بالرسائل الريفية، وقد لاقت شعبية عظيمة في عامي 1656 و 1657م. وحتى وفاته دافع عن عقيدته. ويعبر هذا العمل عن إيمان باسكال بأن هناك حدودا للحقائق التي يمكن أن يدركها العقل. وقال: عندما أتأمل في الكون حولي ينتابني الخشوع، بين العدم الذي خرجت منه، واللانهائية التي أنا باتجاه الذهاب اليها. الموقع الألكتروني: منتدى شباب التوفيقية (http: //www. tawfikia. com/vb/showthread. php?t=7294).

(3) الموقع الألكتروني: (http: //www. aljabriabed. net/maj11_moiautre. htm).

أطرافه تسترخى شيئا فشيا. . وأن عينيه تنغلقان في هدوء. . وأن فمه يتحرك لتخرج منه كلمات واضحة لم تكن كلمات عربية. . ولكن كلمات أجنبية. ولم أجد صعوبة في اكتشاف أنها لغة إسبانية. كان يتحدث في غيبوبته بلغة إسبانية سليمة. . وكان يتكلم عن صديق له اسمه دون سباستيان كاميللو مصارع في حلبة ثيران، وكان يبدو أنه على وشك البكاء. . و ظلت نبراته تخفقت حتى أصبحت همسا وفحيحا مكتوما. . ثم سكت. . و تخضل وجهه بالدموع. و كنت أنظر اليه في ذهول. . وقد شلت غرابة المفاجأة ذهني وبعد دقائق رأيته يفتح عينيه. . و ينظر اليّ كأنه عاد من عالم آخر وتدريجيا بدأت تظهر في نظرته إشراقة الإدراك)[1]. الأنا هنا فقد وعيها ودخلت في النوبة تحت سيطرة الأنا الأعلى. إذن تبدو أن الأنا هي ضعيفة والأنا الأعلى تمثل الغلبة. والأنا الأعلى وهي الضمير المتمثل في الروح لم تسكن ولاتستقر في جسد الأنا الواحد، و إنما تطير وتتجول وتتجدد معناها في الأجساد الأخرى للأنا. وتتقمص وتمثل الوجود والخلود. اللاوعي واللاشعور للأنا مخبأ لماضيها في الآخر. مثلا الأنا هنا راغب دميان أصيب بمرض في المخّ وأثناء فقدان الإدراك والوعي الأنا الأعلى أو الروح تثير راغب إلى التكلم باللغة الإسبانية عن صديقه باسم دون سباستيان كاميللو. و في الحقيقة أن راغب لا يعرف ولا يفهم هذه اللغة ولو كلمة، وليس له أي صديق اسباني بهذا الإسم. وهنا مصطفى محمود أراد أن يقول إن الأنا الأعلى مشتركة بين الذوات، أو بمفهوم آخر تُكرر في أجساد متعددة للأنا عبر الأزمنة المختلفة في الوجود.

وفي **رواية الخروج من التابوت** شخصية الأنا هي عالم آثار مصري، والهو أو أمري خان الصديق وهو يمثل الآخر، و الأنا الأعلى أو البراهما و جيسوارا الذي يمثل الضمير بمعنى الأرادة والروح المتقمص في الفقير الهندي. أي الأنا هنا هي شخصية مصرية، و الآخر أجنبية هندية. و ذهب العالم المصري الى الهند في رحلة بالمناطق الأثرية في دلهي. والتقى بالفقير الهندي براهما واجيسوارا ويدعى بأنه صديقه أيضا. (**إنها ليست خدعة أنا أعرف براهما واجيسوارا. . وهو صديقي. . لقد رأيته يدفن نفسة حيا، ويعيش تحت التراب أياما. . ورأيته يتحكم في نبضات قلبه فيخفض سرعتها الى ثلاثين**

(1) رواية العنكبوت، ص 9-10.

نبضة في الدقيقة ويرتفع بها إلى مائة بمجرد الإرادة. . و رأيته يتحكم في تمدد شراييه وانقباضها فيمد لك يده فإذا هي حمراء محتقنة ويمد لك الأخرى فإذا هي صفراء غامض منها الدم. . إنه رجل عجيب. . عنده هبات غير طبيعية. . وهذا كل ما يمكن قوله. .

- ولكن كيف. . كيف؟

- تقصد الروح. .

- لا أدري. . سمها الروح أو العقل أو النفس. . إنها كلمات تؤدي الى الكثير من الخلط. .)[1]. وجاء هذا المشهد في حوار بين الأنا أو عالم آثار مصري مع صديقه الآخر أو أمري خان. واصفا ما رآه في الأنا الأعلى أو براهما واجيسوارا، و الأنا الأعلى تمثل الفقير المصري الذي له إرادة قوية حازمة في خرق المرئيات والأشياء المعقولة، ويرى أن العقل لا يخشى من اللامعقول. والإرادة لا تعرف المستحيل.

من جهة أخرى مصطفى محمود ربط بين الأنا المصري من خلال عالم آثار مع الأنا الأعلى والآخر المتمثلان في براهما واجيسوار و أمري خان، من حيث التشابه بين الآثار الموروث في مصر وهند. (**ما الفرق بين هذا العالم، عالم الآخرة، الذي تصوره الهنود، و (الكا) الروح المادية. . التي اعتقد فيها الفرعوني. . وهي مثل روح صاحبنا، تستطيع عند اللزوم أن تتغذى على الصور والرسوم. . كان كلام أمري خان يبدو لي مشابها للأساطير الفرعونية، كما هو مشابه لفكرة المثل الأفلاطونية. ولو أني صدقته، لوجب عليّ أن أصدق الفراعنة. و لوجب عليّ أن أغرق في عالم الأساطير والخرافات إلى أذني. . و كنت ما زلت أذكر العالم المسحور الذي عشت فيه مع البراهما فتعاودني الرجفة، و تتخلل رائحة التابوت، و المكاحل والعطور البائدة، حواسي. . فتضاعف من تلك الرجفة. وترتفع كلمات معاون الآثار مخيفة بربرية:**

- تصور هذه الحبات من القمح. . عمرها أربعة آلاف عام. . وهي مازالت على حالها. . ربما ضمرت قليلا. . لكنها مازالت محتفظة بشكلها، هل

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 13، 14.

تظن أن هذه الحبات مازالت حية. . هل تظن أنها يمكن أن تنمو إذا زرعت. هل يمكن أن يكون كلامه صحيحا؟!)[1]. إن مصطفى محمود حاول أن يرسم من خلال روايته، محاولة معالجة المشاكل من خلال الحوار بين الحضارات، و الربط بينهم في وعي الذوات المتمثلة في الأنا والآخر من خلال الأنا الأعلى بوصفها وسيلة التلاقي بينهم. وهذا لرصد التأزم الذاتي. مشيرا الى التأثير والتأثر بين الموروث الإنساني المسمى بالحضارة، لبناء مصلحة مشتركة نحو قبول رغبة وجود بعضنا لبعض.

فالوجود الذي يكتشفه التحليل النفسي إن هو إلا الرغبة، وهو وجود بوصفه رغبة. وينكشف هذا الوجود أساسا في حفريات الذات. ويقترح مذهب هيرمينوطيقي آخر – مثل ظاهراتية الروح مثلا – طريقة أخرى لإزاحة موضع أصل المعنى، ليس الى خلف الذات، و لكن إلى أمامها. و إنني لأقول بطبيعة خاطر، ثمة هيرمينوطيقا تأتي من الله، وأخرى من مملكة تقترب. إنها هيرمينوطيقا تساوي ما يشبه نبوءة الوعي. وإنها هي التي تبث الحياة أخيرا في (ظاهراتية الروح) عند هيغل[2]. وإني لأستدعيه هنا؛ لأن طريقته التأويلية تتعارض تماما مع طريقة فرويد[3].

وفي **رواية رجل تحت الصفر** الأنا أو الدكتور شاهين المصري والمهندس عبدالكريم العراقي، توأمان في الأنا المتمثل في الشخصية العربية التي تعبر عن العروبة، والهو أو كل من الإنجليزي والأمريكي والروسي والصيني والياباني والهندي والفرنسي وهكذا. . . التي تعبر عن الآخر. والأنا الأعلى أو العلماء

---

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 65-66.

(2) فريدريك هيغل (1770-1831) : جورج ويليم فريدريك هيجل فيلسوف ألماني، ولد في شتوتغارت. درس اللاهوت في توبنغن. عين أستاذ الفلسفة عام 1818 بجامعة برلين خلفا للفيلسوف فيشته. نبعت منه كل الفلسفات والتيارات التالية: الوجودية والماركسية والمثالية والبرغماتية. نشرت محاضراته في فلسفة الدين والفلسفة والجمال والتاريخ بعد وفاته. أشهر أعماله: ظاهريات العقل الإنساني (1807) وعلم المنطق (1812-1816) وموسوعة العلوم الفلسفية (1817) وفلسفة الحق (1821). جدل الجمال والاغتراب، مجاهد عبدالمنعم مجاهد، ص77.

(3) صراع التأويلات دراسة هيرمينوطيقية، بول ريكور، ت: د. منذر العياشي، مراجعة: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة 2005 إفرنجي، ط1، ص54.

والباحثون عن العلم وهي الضمير وتعبر عن الخيال العلمي. و اللبيدو أو روزيتا زوجة الدكتور شاهين وتعبر عن الطاقة الجنسية. (**القاهرة صباح أول يناير عام** 2067 **في صاروخ متجهة من القاهرة الى لندن. في مقعدين متقابلين جلس الدكتور شاهين والمهندس عبدالكريم، كل منهما يبدو كأنه نسخة من الآخر، وكأنهما توأمان مع أن أولهما مصري والثاني عراقي. وكذلك كان كل ركاب الصاروخ نسخا متشابهة من صورة واحدة وكأنهم إخوة أشقاء مع أن كل واحد من جنسية مختلفة. . خليط من إنجليز وفرنسيين وأمركان وروس وصينيين ويابانيين وهنود وأندونسيين وسنغاليين وإسكيمو.. نعرف ذلك من الأسماء لأن أحدا لا يحمل بسبورت عليه إشارة بجنسيته أو بلده، كل ما تحويه بطاقة السفر من معلومات هي الإسم. . والسن. . وفصيلة الدم. . ورقم البروتين. . والمكافيء المغنطيسي. . والمعادل الكهربي. . والحمولة العصبية. . مجرد شفرة جبرية ورموز وأرقام.. هي كل الدلالة على شخصيته. إلتقت الدكتور شاهين من نافذة الصاروخ إلى السحاب الذي يتطاير كقطن مندوف وقال متثائبا: مضت ثلاث ثوان وربع على قيام الصاروخ. . لقد بدأت أشعر بالملل**)[1]. إن الأنا تمثل في الدكتور شاهين المصري والمهندس عبدالكريم العراقي، هما توأمان ولدا من رحم العروبة. والآخر تمثل في كل الركاب الآخرين من الجنسيات المختلفة: إنجليزي وفرنسي وأمريكي وصيني وروسي وياباني وهندي. . . وهكذا. كلهم في صاروخ واحد ومتجه الى مكان واحد. إذن العلاقة كانت تبدو أليفة، ومن ثم يريد مصطفى محمود أن يصور لنا مشهد التعايش والمصير الواحد والى الهدف الواحد. لأن كلا منهم إنسان، فهم يتقمصون في جنسيات مختلفة وخصوصيات خاصة فوق ظهر الأرض. الملازمة والمعية يدفعهم إلى البحث الجاد عن العلم والمعرفة أكثر نحو التقدم والازدهار وسمو معنى الإنسانية وخلودها، عن طريق الأنا الأعلى المتمثل في الخيال العلمي.

وبعد وصولهم إلى لندن، على الأنا أو الدكتور شاهين والمهندس عبدالكريم أن يحافظا على شخصيتهما وخصوصيتهما الأوحد. أي العروبة والشرقية، مقابل الأخر أو الإنجليز والغرب. وهنا مرحلة فيها إدراك ذهن الأنا

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص5-6.

تدفعهما إلى معرفة ذاتيهما وكيان الذات عن طريق التجربة الذاتية وكيفية تحولها إلى الفهم عند الآخر، فَهْم أنفسنا كالأنا، ومن خلالهم كالهو أو الآخر فهما موضوعيا. يعني معرفة الذات بين الذوات الأخرى. (**و بعد ثانية أخرى. . كان الإثنان يسيران في ريجنت ستريت بلندن والجو صحو. . والشمس ساطعة. . لا أثر لذلك الجو الرمادي الذي عرفت به لندن على مر العصور، فقد تم تكييف جوها. قال الدكتور شاهين وهو يدخل في نفق ضيق ثم يستقل قطارا ثعبانيا أملس بلا عجلات: ميعاد محاضرتي في الجامعة بعد دقيقة وعشر ثوان. . أرجو ألا يسرقنا الوقت**)[1]. إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة. وطالما أن هناك مشتركا بين الآحاد من البشر، فإن التجربة تصبح هي الأساس الصالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذات، إذ هذا الموضوعي – في العلوم الإنسانية، خاصة التاريخ – إنساني يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند الذات المدركة. وهذا ما يشير إليه ديثلي بإعادة اكتشاف (الأنا) في (الأنت)، أو إسقاط projection الذات في شخص أو عمل، أو بعبارة أخرى (نفاذ ذات المدرك إلى معطى معقد من التعبيرات). وعلى أساس هذا الإسقاط أو النفاذ تنشأ أعلى أشكال الفهم في الحياة العقلية ونعني بها الحياة مرة أخرى في الموضوع أو الشخص. ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي نسعى لفهمه، أو نسعى لفهم أنفسنا من خلاله الى الموضوع؟ يتم ذلك – فيما يرى ديثلي – خلال عملية التعبير، سواء تمثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص مكتوب. إن التعبير هو ما يعطي للتجربة موضوعيتها، إنه يحولها من حالة الذاتية، (التجربة الداخلية المعاشة) الى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها. إن التعبير – عند ديثلي – في تعبيره عن التجربة الداخلية لمبدعه، ليس تدفقا عشوائيا للمشاعر والإنفعالات بالمعنى الرومانسي، ولكنه تحديد موضوعي objectification لعناصر هذه التجربة – التي قد تكون مختلفة ومتباعدة – في كل موحد. هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس – عنده – موضوعية العلوم الإجتماعية والإنسانية، ويتباعد بها عن الذاتية التي يتهمها بها الوضعيون. وهذا التعبير الموضوعي لا يعبر – بالضرورة – عن الذات المبدع، بقدر ما يعبر عن

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص7.

تجربة الحياة في تجربة المبدع. إن تجربة المبدع – حالة تخلقها في تعبير موضوعي – تتجاوز إطار ذاتيتها، وذلك لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية هي اللغة في حالة التعبير الأدبي[1].

3 – حدس الرؤية الفلسفية والصوفية عند مصطفى محمود

إن سؤال الوجود وسره وخالقه، قد حير الإنسان بوصفه باحثا نحو الوصول إلى جواب مقنع ويطمئن قلبه، وذلك بعد شغل قدراته الذاتية؛ لمعرفة حقيقة الوجود. ولكشف هذا السر استند إلى العقل والاستدلال من جهة وإلى صفاء القلب من جهة أخرى، وذلك عن طريق التفكير أو الكشف والشهود لعبور المرئي الى اللامرئي وخرق الإحتجابات. المفكر في الوجود بوصفه فيلسوفا أو أديبا يبحث عن العلاقات بين فئات الوجود، علاقات سببية أو العلة والمعلول من خلال رؤيته المعرفية أو الإدراك ورغبته العرفانية أو الحدس لتجاوز المعنى السطحي للوجود.

إذا كان الجهاز الفلسفي يرتكز على العقل والإستدلال بوصفه أساسا للتنظير، فإن الجهاز العرفاني المحض يستند إلى القلب كمصدر للكشف والمشاهدة التلقائية من غير نظر ولا استدلال. فهو يستفيض الحقائق ويستلهمها بنفسها عبر حدس يطلق عليه الحدس الصوفي[2]. وبذلك يكون القلب أداة

---

(1) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ص25-26.

(2) **الحدس**: الحدس intuition لغة، هو الظن والتخمين والتوهم والنظر الخفي، أما اصطلاحاً فهو شكل خاص من أشكال النشاط المعرفي، أو المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة دون استدلال منطقي تمهيدي. حيث يُدرك به ما هو معقول وما هو وراء العقلmeta-reason، أي ما هو منطقي وما هو غير منطقي. ويُطلق الحدس على عملية إطلاع النفس إطلاعاً مباشراً على ما يمثله لها الحس الظاهر أو الحس الباطن من صور حسية أو نفسية، أو على كشف الذهن عن بعض الحقائق بوحي مفاجئ لا على سبيل القياس ولاعلى سبيل الاستقراء أو الاستنتاج، ولكن على سبيل المشاهدة التي ينبلج فيها الحق انبلاجاً. ويمكن الحديث عن حدس تجريبي وحدس عقلي وحدس فلسفي وحدس صوفي. وتندرج تحت مصطلح الحدس في الفلسفة الشرقية، كل أنواع الصدق المتباينة، سواء النزعة البراهمانية أو البوذية أو الكونفوشيوسية أو البوذية الجديدة، وقد اهتمت الفلسفة الصينية بالتأمل والتربية الروحية والفهم الصامت وإعادة تركيب الأفكار وترتيبها ثم التقوى devotion، وعَدَّ فلاسفتهم عمليات العقل مثل الإدراك العام أو الحس

المعرفة لدى العرفان في قبال العقل لدى الفلسفة، كما ويكون الكشف والمشاهدة أداة تَلَقّ واستلهام في قبال البرهنة والتفكير. و مع ذلك فهناك عامل مشترك بين الطريقتين كما يتمثل بدينامو التوليد والإنتاج المعرفي. فسواء أكان كان الإنتاج قائما على أداة العقل والاستدلال، أم القلب والكشف، فإن الأصل المولّد الذي يمارس عملية الإنتاج يبقى نفسه في الحالتين، وهو السنخية، رغم أنه في الطريقة العقلية يتبع نهج العلاقات السببية بحفظ المراتب المحددة من العلة والمعلول، إلا أنه في الطريقة العرفانية يتجاوز هذا المعنى الإثنيني ليعبر عن علاقات تدور ضمن الوحدة الشخصية العضوية، و هي علاقات وإن اتصفت بنوع من الضرورة والحتمية، إلا أنها في جميع الأحوال لا تحتفظ بمراتب العلة والمعلول، كمسالبة بإنتفاء الموضوع كما يقول المنطقيون[1]. نرى أن الكثير من الأدباء والفلاسفة يستعرضون أفكارهم الفلسفية الموحية بتساؤلات الوجود وخلق المعنى في نصوصهم الأدبية شعرا أو نثراومن ثم نجد أن للرواية الحظ الأكبر والأرض الأخصب؛ لتلقيح الرؤية الفلسفية والحدس الصوفي أو العرفاني. فالرواية هي الوعاء أو النسيج الأكثر إيصالا وإبلاغا، وهذا هو السرّ في لفت أنظار الفلاسفة والأدباء اليها.

ونحن لا نشك بأن الرواية قد قدّمت في أشكالها العام نقلة نوعية متطورة للفكر الفلسفي، و هذا ما يفسر لجوء العديد من الفلاسفة والأدباء الى الأنواع الروائية للتعبير عن أفكارهم الفلسفية؛ ومن ذلك مثلا رسائل ابن سينا القصصية

المشترك أو الاستدلال المنطقي، الأسس الثابتة التي يُبنى عليها الحدس، سواء أكانت ظاهرة أم باطنة. و**الحدسية** هي مذهب يعطي الأولوية للحدس في عملية تكوين المعرفة، ومنها من يرى أن المعرفة تستند إلى الحدس العقلي، وأخرى تقرر أن إدراك الحقائق المادية هو إدراك حدسي مباشر وليس إدراكاً نظرياً، وتتنوع النزعات الحدسية تبعاً لنوع الحدس المدرِك، فهناك حدسية أخلاقية وحدسية رياضية وحدسية فلسفية. أما **الحدسية الفلسفية** اتجاه يرتبط بصورة عامة بالتصوف، وأبرز دعاته ومروجي أفكاره كل من برغسون ولوسكي. انظر الموقع الالكتروني: الموسوعة العربية.

http: //www. arab-ency. com/index. php?module = pnEncyclopedia&func = display_term&id = 10335&m =1.

(1)علاقة التداخل بين الفلسفة والعرفان، يحيى محمد، الموقع الألكتروني: فهم الدين

http: //fahmaldin. com/index. php?id=712

والرواية المسماة بـ (رسالة الغفران) للمعري، وقصة (حيّ بن يقظان) الحوارية التي ألمحنا إليها سابقا لابن طفيل. وتعتبر هذه الرواية الأخيرة من أكثر المحاولات الروائية نجاحا في العصر الوسيط بسبب ما كان يتوفر فيها من شروط الصياغة الفنية والسرد القصصي تخصيصا؛ ويظهر ذلك بجلاء في محاولة (ابن طفيل) بوعي وبشكل قصصي من خلال تطوره الطبيعي، و دون معرفة مسبقة بالشرائح الدينية أن يبلغ حالة عقلية اجتماعية راقية؛ و أن يصل إلى حقيقة الله وإثبات وجوده، وهذا هو سر خاتمة هذه الرواية الحوارية حين يلتقي (حيُّ الناشيء) وحده في جزيرة نائية لم تطأها قدم إنسان مع (إبسال الورع) الذي يمثّل الدين المنزل، فإذا أفكارهما واحدة، والحقيقة عندهما واحدة. وهذا دليل أكيد على جرأة الاعتقاد وعلى التصريح بأن العقل قادر على بلوغ الحقيقة – حقيقة وجود الله – وبأنه يقود فيما لو أُحْسِن استخدامه إلى ذات النتائج والحقائق التي يصرّح بها الأنبياء وتحملها الشرائع السماوية. و في عصرنا الحديث نجد بعض هذه المواقف الفكرية والفلسفية في أعمال الكثير من الروائيين العرب أمثال : نجيب محفوظ ومصطفى محمود وجبرا إبراهيم جبرا وسهيل إدريس وأمين الرحاني. كما يبدو هذا الموقف أكثر وضوحا وأكثر إشراقا في مؤلفات جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي وعباس محمود العقّاد و سواهم. وأما أبلغ من يمثل الأفكار الفلسفية عن طريق الرواية الحديثة في الغرب فهو الفيلسوف الوجودي (جان بول سارتر) الذي تعتبر رواية (الغثيان) من أوسع رواياته انتشارا ومن أكثرها كثافة فلسفية؛ و هي بالتالي تعبّر عن الموقف الوجودي الذي استحوذ على كامل كتاباته، وعلى الأخص روايته الضخمة (دروب الحرية) التي أنضجت موقفه الوجودي الذي وُضِعَتْ أسسه الأولية في رواية (الغثيان). و هذا الموقف الفلسفي الذي نراه كاملا في عدد من روايات سارتر نراه كذلك في روايات العديد من الأدباء الغرب، فهو يكاد يكون كاملا في روايات (ألبير كامي وديستسوفسكي وتولستوي وتشيكوف وغوركي وهمنغواي وبكت وويلز ولورنس وإمبسن وبروست وبلزاك وستندال وكافكا) وسواهم. . . فهؤلاء كانوا روائيين فلاسفة وإن كانت فلسفاتهم قد بقيت مطوية خلال مجموعة من المواقف البشرية التي عاشتها شخصياتهم الروائية الخالدة[1].

إن الفيلسوف والأديب والعارف مصطفى محمود أحد كتاب العصر

(1) الدكتور أحمد محمد عليان، المصدر السابق، ص77-79.

الحديث، الذي لجأ إلى كتابة الرواية لتصوير رؤيته الفلسفية الباحثة للوجود وإيجاد المعنى للعلاء الإنساني، ولعرض حدسه العرفاني الصوفي. حاول أن يمزج بين الرؤية الفلسفية للإدراك والحدس العرفاني، جاهدا لفهم الوجود بأشكاله المختلفة و إثبات حضوره داخل الأشكال الوجودية و الإسرار الإلهية، يجسد ذلك في أبطال رواياته. وبما أن الكشف والمشاهدة الصوفية شفرة لإنفتاح تجربة على رموز الكون والخلق والخالق. **(ورد الشيخ في صوت غاضب: وهل يعقل أن يتكلم الحديد. . و مع ذلك فها هو ذا يتكلم في المذياع والحاكى وأنت تعقله وتصدقه. . وهذا أنت ترى صور الناس بأشخاصهم تتحرك وتتكلم في التليفزيون وتنتقل عبر الهواء. . وتعقل كل شيء وتصدقه. . ثم لا تعقل المشيئة. . لا حول ولا قوة إلا بالله.**

- والله أخي أنا أرى صور تليفزيون بعيني. . ولكن أوراق العتق هذه التي تنزل من السماء. . أنا لم أرها. .

- وهل رأيت الكهرباء في الأسلاك. . أنت لم تراها. . ولا أحد رآها، ومع ذلك تقول بأن كهرباء ولا أحد رآها ولا أحد يعرف لها كيفا ولا أحد يعرف لها ماهية. . ولكن الظواهر كلها تدل على أن قوة تسرى في الأسلاك. . كذلك قوة الله وإرادته ومشيئته، لا قبل لأحد برؤيتها، ولكن الظواهر كلها تدل عليها وتشير إليها. . كان المشايخ يهتزون طربا وهم يستمعون إلى الشيخ بو يحيى وهويصول ويجول ويقرع الحجة بالحجة. . وكانوا ينظرون الى الأفندي الذي بدا عليه الاستخذاء. .

- القدرة يا سيدي القدرة. . كل شيء يتحدث حولك بالقدرة. . أتشك في قدرة الله؟

- أنا لا أشك في قدرة الله. . ولكني أشك في قدرة المشايخ من عباد الله.

- يضع سره في أضعف خلقه. وهل أحطت بقدرة الله ومشيئته حتى تعرف من يخصه بنعمته ومن لا يخصه. . هناك ناس مفضلون عند الله. . مقربون إليه مباركون عنده مكشوف عنهم الحجاب. . والهزء بهؤلاء الناس ليس من شيم العلماء. .)[1].

---

[1] رواية الأفيون، ص31-32.

في هذا المشهد الحواري بين الأفندي والشيخ بو يحيى يصور قدرة الله في حدس الشيخ بو يحيى الذي يدعى بأن الله أكرم على بعض الناس من عباده ويفضلهم على الآخرين بالكشف والكرامات. إذ الحجاب مكشوفا عن المشايخ، وأنعم الله عليهم عين القلب في رؤية اللا مرئي، لذا يستطيعون أن يدركوا الأشياء وأسرار الموجودات. وحاول الشيخ ان يزيل الشك عند الأفندي ببيان مشيئة المشايخ في الكشف ورؤيتهم في العبور بأغوار المعارف والأسرار وعبور المرئي عن طريق تزكية القلب والحدس الصوفي العارف الأقرب الى الله، إستنادا الى البركة الغيبية من عند الله. وقام بمعادلة تشبيهية بين أسلاك الكهرباء وصور التليفزيون و هذا الحدس ورؤيتة العميقة العابرة في أغوار أسرار اللامرئيات نحو الكشف والوصول الى الحقيقة والإدراك الأشمل لمعاني الوجود وخفاياه.

إذن فإن مصطفى محمود بذوقه السليم وبعده الجمالي في المعرفة الدينية والصوفية، له دور بارز في جلاء العقل المعرفي والقدرات العقلية والروحية العابرة بأغوار العلوم والمعرفة، بحثا عن الحقيقة والمعلومات وإيجاد المعاني، محاولا الزواج بين أداتي العقل والقلب، وهذا هو شأن المفكر الوجودي في طريقة تفكيره.

غالبا ما يتبع المفكر الوجودي إزدواجا في طريقة التفكير إستنادا إلى أداتي العقل والقلب، أو البرهنة القياسية والكشف، كما هو ملاحظ بشكل واضح وصريح لدى المتأخرين في الحضارة الإسلامية. أما من جهة ثانية، فهو أن المفكر الوجودي قد يستخدم أداة الكشف كتعبير عن تجاهه العرفاني، في الوقت الذي يحافظ فيه على مراتب العلاقات بين العلة والمعلول، كتعبير عن ميوله الفلسفية ورؤيته المعرفية. كما قد يحصل العكس، وهو أن يكون المفكر الوجودي فيلسوفا ملتزما بأداة التفكير العقلية، لكنه مع ذلك لا يلتزم بالحفاظ على مراتب العلة والمعلول في رؤيته المعرفية، كتعبير عن ميوله العرفانية. بل هناك من هو واقع في شَرك من التردد، فهو تارة يتبنى الرؤية الفلسفية الثنائية، وأخرى يتبنى الرؤية العرفانية الوحدوية. يضاف إلى أن هناك إتجاها صريحا يجمع بين الأمرين، سواء على مستوى الأداة أو الرؤية المعرفية، كما هو الحال مع صدر المتألهين[1]، الذي جمع ما بين العقل والكشف، كما وآلف ما بين

(1) **ملا صدرا** محمد بن إبراهيم القوامي الشيرازي (980هـ-1050-هـ-1572 / م1640 م): هو خاتمة حكماء الشيعة جمع بين فرعي المعرفة النظري والعملي. ينسب إليه نهج الجمع بين الفلسفة والعرفان والذي يسمى بالحكمة المتعالية. كان طرحه متطورا جدا وفاق

الرؤية المعرفية الفلسفية القائمة على علاقات السببية، والرؤية المعرفية العرفانية التي تتجاوزها، كطريقة متوسطة للجمع بين ما هو ظاهر وما هو باطن، أو ما هو في طور العقل وما هو أرقى منه[1].

و إن مصطفي محمود يحسب الحدس الصوفي كمنهج أساسي للمعرفة وللكشف أن الوجود ومتسق ومنظم بالقوانين. وأن السمو الروحي يوصل العارف الى اليقين العقلي، من خلال صفاء الذهن والإيمان، لا يمكن التوصل اليه الا من خلال رياضة فكرية ورؤية فلسفية عابرة وتزكية القلب، وهذا يقوده الى الشك، فالشك محطة من محطات الرحلة نحو اليقين والخلاص من فوضى التساؤلات. وعلى هذا بني العلاقة بالزواج بين الرؤية الفلسفية أو عين الذهن العقلي والحدس الصوفي أوعين القلب، فإن قضية العلاقة، علاقة الأدنى بالعليا إشكالية مدهشة، لذا نجد المفكر والفيلسوف الوجودي مع العارف والمتصوف يعتزلون مؤقتا للبحث وللكشف بأن العالم جميل. نرى ما صور مصطفى محمود الإيقاع الصوفي المرموق لطهارة النفس والقلب، في رواية الأفيون: **(حي. . حي. . حيي. . إيقاعات الذكر. . وصوت الناي. . ورائحة البخور. . وجماعة من المنشدين يقطعون القراءة بترتيلهم العذب. هذا التقي النقي الطاهر العلم. . . حي. . حي. . حي. . ويخفت الصوت مبتعدا رويدا رويدا خارج الجامع. وصاحبنا يقرأ في الصفحات الصفراء: (قال المناوي في طبقاته عن سيدي إبراهيم الدسوقي: إنه كان شيخ الطائفية البرهمية، صاحب**

حدود عصره مما صعب على معاصريه أن يقبلوه فلاقى من معاصريه صنوف المضايقات بسبب ذلك فكَفر ورمي بأبشع التهم حتى طرد من بلدته، فما كان منه إلا أن هجر القوم إلى القرى النائية منقطعا إلى الرياضة الروحية حتى تجلت له العلوم الباطنية فعاد على البشرية بحكمته المتعالية. يعرف أيضا بـ صدر المتألهين. ولد هذا الرمز في عائلة ثرية حيث كان والده وزيرا وكان هو الوريث الوحيد له مما خوله أن يستفيد من هذه الثروة ليصرفها على طلب العلم وهذا سبب ثرائه العلمي فكان مطلعا على أغلب فنون عصره. درس في حوزة أصفهان عاصمة الدولة آنذاك حتى حضر درس فقيه عصره الشيخ البهائي والذي حثه على حضور درس المير داماد في الحكمة وكان هذا الأخير ممن قدم نظريات وإنجازات غير مسبوقة في الحكمة مما كان له أكبر الأثر بصقل عقلية. الموقع الألكتروني: ويكيبيديا

http: //ar. wikipedia. org/wiki

(1) علاقة التداخل بين الفلسفة والعرفان، المصدر السابق.

المحاضرات القدسية، والعلوم الدينية والأسرار العرفانية. . وكان أحد الأئمة الذين أظهر الله لهم المغيبات وخرق لهم العادات. . وكان يتكلم رضى الله عنه بجميع اللغات من عربية إلى سريانية إلى غيرها. . وفي طبقات الشعراني أن الدنيا جعلت في يده كخاتم. . وأنه فك طلاسم السبع المثاني. . وقال رضى الله عنه وليت القطبية فرأيت المشرقين والمغربين وما تحت التخوم. . ومن كراماته التي ذكرها المناوي في طبقاته قال: خطف تمساح صبيا فأتته أمه مذعورة فأرسل نقيبه فنادى بشاطيء البحر. . معاشر التماسيح من ابتلع صبيا فليطلع به. . فطلع التمساح ومشى معه إلى الشيخ فأمره بأن يلفظ الصبي فلفظه حيا. وكان المشايخ يهمهمون. . يا سبحان الله. . يا سبحان الله ويبدو أن الأفندي كان يستمع لأنه أخذ يضرب كفا بكف ويبتسم ويلوح بيديه.. والشيخ بو يحيى يقرع مقرعته في حسرة.

الحق باطن. . الحق باطن. . ولا يأخذ بظاهر الألفاظ إلا من عمت بصائرهم. ما التمساح بتمساح. ولا الصبي بصبي. ماهي إلا إشارات. نحن نعيش في عالم الإشارات. لا حقائق هناك. الحق باطن. . الحق باطن. الله الحق لا سواه ولا عين تراه. وكان المؤذن يؤذن بالفجر. . والشيخ بو يحيى يقوم وهو ما يزال يهمهم. الله الحق لا سواه ولا عين تراه. كان يمشي إلى القبلة في خطوة مرتجفة. . وهو ما زال يهمهم. . الله الحق لا سواه ولا عين تراه. وحينما بلغ القبلة كان أحد المشايخ يجري يجري خلفه وهو يصيح: شيخ بو يحيى. . شيخ بو يحيى. وتوقف شيخ بو يحيى والتفت نحوه في بطء.. بينما قال الرجل وهو يتهته من الرعب.

- شيخ بو يحيى. . الأفندي. . الأفندي!!. . وراح يشير ناحية الأفندي. . فقال الشيخ بو يحيى. .

- أي أفندي؟. .

- الأفندي. . وكانت حلقة كبيرة قد بدأت تلتف حول الأفندي. . وكان أحدهم يقول بصوت عال: - الأفندي مات. .

- اعتدل في جلسته هكذا فطلعت روحه. .

- مات بالسكتة. .

- لاإله إلا الله. . وكان شيخ بو يحيى يتمتم في بطء:

- لا حول ولا قوة إلا بالله، مات قبل أن يصلي الفجر. .

- لا حول ولا قوة إلا بالله. مات قبل أن يعقل ما ليس يعقل. اللهم هل سمع الصم. . وأسلم نفسه للقبلة في خشوع، وأخذ يردد بصوت ضارع: اللهم غفرانك. . اللهم عفوك. . اللهم النجاة. . النجاة)[1]. هنا الشيخ يدعى بأنه يعيش في عالم الإشارات. والكرامة رمز من رموز فك هذه الأسرار كإشارة أعطاه الله وكرمه بما أظهر له المغيبات وخرق العادات. وهنا عين القلب فوق عين العقل. لأنها ترى الحق باطن والله الحق لا سواه ولا عين تراه. و القيمة الفنية بأبعادها الجمالية أيضا تكمن في الراوى المناوي الذي يروي كرامات الشيخ إبراهيم الدسوقي، ومقدرته في خرق العادة و الحجاب والغطائات العادية المرئية الى اللامرئي بإرادة الله تعالى. وهو راو منه للقاريء. وهنا نشعر بالعلاقة بين العليا والأدنى، علاقة السلطة بالأدنى علاقة مدهشة، قائم على عين القلب وصفائها وتزكية النفس من جهة، ومن جهة أخر قائم على الرؤية الفلسفية والحدس الدقيق في الكشف والمقدرة وخلق المعنى.

بل هو كما يقول ابن عربي[2]، تابع لشهوة الإنسان، كما أن الإنسان في

---

(1) رواية الأفيون، ص34-35، 36-38.

(2) محي الدين بن عربي: محي الدين محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي، أحد أشهر المتصوفين لقبه أتباعه وغيرهم من الصوفية »بالشيخ الأكبر« ولذا ينسب إليه الطريقة الأكبرية الصوفية . ولد في مرسية في الأندلس في شهر رمضان الكريم عام 558هـ الموافق 1164م قبل عامين من وفاة الشيخ عبد القادر الجيلاني، وتوفي في دمشق عام 638هـ الموافق 1240م .ودفن في سفح جبل قاسيون في دمشق.

يعرف الشيخ محيي الدين بن عربي عند الصوفية بالشيخ الأكبر والكبريت الأحمر. واحد من كبار المتصوفة والفلاسفة المسلمين على مر العصور. كان أبوه علي بن محمد من أئمة الفقه والحديث، ومن أعلام الزهد والتقوى والتصوف. وكان جده أحد قضاة الأندلس وعلمائها، فنشأ نشأة تقية ورعة نقية من جميع الشوائب الشائبة. وهكذا درج في جو عامر بنور التقوى، فيه سباق حر مشرق نحو الشرفات العليا للإيمان. لقبه أتباعه ومريدوه من الصوفية بألقاب عديدة، منها: الشيخ الأكبر و سلطان العارفين و رئيس المكاشفين و إمام المحققين. لاشك فيه أن استعداده الفطري ونشأته في هذه البيئة واختلافه إلى تلك المدرسة الرمزية كل ذلك قد تضافر على إبراز هذه الناحية الروحية عنده في سن مبكرة فلم يكد يختم الحلقة الثانية من عمره حتى كان قد انغمس في

مشيئته تحت مشيئة الحق. فشأن الحق مراقبة الأنسان لكي يُجِدَ له ما يريد في هذه الحضرة، في الدنيا والآخرة. والإنسان، من جهته، تابع للحق في صورة التجلي، فلا يتجلىّ له الحق في صورة إلاّ انْصبغَ بها. الإنسان يتحول في الدنيا والآخرة. والإنسان يتنوع ظاهره في الآخرة، كما كان باطنه يتنوّع في الدنيا، بصورة التجلّي الإلهيّ. وهذا هو التّضاهي الإلهي الخياليّ – الذي هو ظاهرٌ في الآخرة باطن في الدنيا[1]. ففي روايته (الأفيون) مثلا استطاع مصطفى محمود أن يسيطر على القيم الفنية، على رغم أنه يبدأ فيها بداية فكرية، والفكرة الرئيسية في القصة أن المعرفة الصوفية تنهزم أمام المعرفة العلمية وأن بطل القصة الذي يمثل هذه المعرفة الصوفية للعالم، لابد أن ينتهي الأمر به إلى الإنهيار فتستمد القصة قيمتها وأهميتها في أنها تعبر عن موقف فكري للأديب الفنان الذي يجسد لنا قصة الصراع بين العلم والتصوف، فيعارض بأسلوب فني بديع الفهم الخاطيء للدين، ويؤكد على أن الفهم العلمي والمعرفة العلمية لا تناقض جوهر الدين الصحيح. وقد أشاد النقاد بأسلوب مصطفى محمود في إبداعاته الأدبية وتكنيكه الفني حيث يرى رجاء النقاش أن أسلوبه يمتاز بالتركيز الشديد والأناقة والعذوبة، وأنه يختار ألفاظه بعناية شديدة سواء كانت هذه الألفاظ عامية أم عربية فصيحة، ولذلك فالشحنة العاطفية التي تحملها ألفاظه قوية، وظلالها غزيرة مريحة[2]. وإذا كان أسلوب مصطفى محمود هو البطل

أنوار الكشف والإلهام ولم يشارف العشرين حتى اعلن انه جعل يسير في الطريق الروحاني، وانه بدأ يطلع علي أسرار الحياة الصوفية. وأن عددا من الخفايا الكونية قد تكشفت أمامه وأن حياته سلسلة من البحث المتواصل عما يحقق الكمال لتلك الاستعدادات الفطرية. ولم يزل عاكفا حتى ظفر بأكبر قدر ممكن من الأسرار. وأكثر من ذلك أنه حين كان لا يزال في قرطبة قد تكشف له من أقطاب العصور البائدة من حكماء فارس والإغريق كفيثاغورس وأمبيذوقليس وافلاطون وهذا هو سبب شغفه بالاطلاع علي جميع الدرجات التنسكية في كل الأديان والمذاهب عن طريق أرواح رجالها الحقيقين بهئية مباشرة. كان الشيخ ابن عربي صاحب الفتوحات المكية الذي تتبع اقواله على طول الكتاب وفي جميع اجزاءه. وهو صاحب مذهب وحدة الوجود في الفلسفة والعرفان. ينظر الى الموقع الألكتروني : ويكيبيديا:

http: //ar. wikipedia. org/wiki/

(1) الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي، ط 6، بيروت/لبنان 2006، ص79.

(2) مصطفى محمود مشوار العمر، محمد رضوان، ص21.

الحقيقي في شكل روايته، فإن الفكرة هي البطل الحقيقي في مضمون الرواية، لأن الفكرة كما قلنا هي التي تطالعنا من خلال الموقف، وتطل علينا من وراء الشخصيات، بحيث لا تصبح الشخصية ولا الموقف إلا بمثابة الجناحين اللذين تحلق بهما الفكرة. والفكرة التي يلف الكاتب ويدور حولها هي قضية الصراع بين العلم والتصوف، أو بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفي. على أن القضية لم تأخذ شكل الصراع بين العلم والتصوف إلا في آخر الرواية، لأنها في مطلع الرواية أخذت شكل صراع بين الخرافة والعلم، أو بين الدجل والتصوف. وتلك كانت ضرورة فنية اقتضاها تصميم المثلث الذي وضعه الكاتب في ناحية الشكل، وبحث له عن مقابلات موضوعية في ناحية المضمون. . فالجنس والمال والعلم هي القوى الثلاث التي كان لزاما على البطل أن يواجهها، فلم يجد سوى القصور والفقر والتصوف مما ألجأه إلى سلسلة من المحاولات الفاشلة، كالإستغاثة بتحويجة الشيخ معروف ليواجه عرامة الجنس، وتحويل المواد الأولية إلى ذهب ليواجه هب ليواجه إغراء المال، والتنبؤ بالغيب عن طريق الحلم ليواجه تحدى العلم. أقول إن القضية وإن أخذت في مطلع الرواية شكل صراع بين الخرافة والعلم، أو بين الدجل والتصوف فقد عادت في آخر الرواية لتأخذ شكلها الحقيقي. . شكل الصراع بين العلم والتصوف، وهو الشكل الذي أكسبها أبعادا أعمق بكثير، وجعلها بحق القضية الملحة على وجدان الإنسان المعاصر. وصحيح أن مصطفى محمود لاينكر التصوف كل الإنكار، ولا يؤمن بالعلم كل الإيمان، فلا تزال هناك مجهولات كبرى تواجه العقل الإنساني، ولا تزال هناك مواقف حادة تواجه النفس البشرية؛ بمعنى أنه إذا كان فشل البطل في حل مشكلاته المادية رمزا لفشل الكتب الصفراء في حل مشكلات الإنسان، فإن موت الأفندي الرافض للتصوف والمؤمن بالعلم بالسكتة القلبية رمز هو الآخر لقصور العلم عن السيطرة على الظواهر الخفية التي ينطوي عليها الكون[1]. وفي رواية الخروج من التابوت، ركز مصطفى محمود على فكرة البقاء والخلود والديمومة أو الوثبة الحيوية التي قال بها برجسون[2]، ويرى أن الإنسان كائن مقتدر، بإرادة

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 146-148.

(2) **برجســـون:** هـو «هنـــري برجســـون». فيلسوف يهودي فرنسي. عاش ما بين عام

الله وتكريمه له. لاسيما لو حاول أن يقرب إلى الله تقربا روحيا ونفسيا، على أساس تزكية النفس والحدس الكشفي المعرفي الصوفي الذي كان منبعه القلب الطاهر والتجربة الحسية واليقين من جهة، والرؤية الفلسفية العابرة المستندة إلى معجزة العقل، والإلتزام بالقوانين العليا، على حد تعبير براهما وجيسوارا.

(- هنا بئر قريبة. . مياهها عذبة باردة شافية. . دعني أساعدك. . وغاب في الداخل لحظة وعاد يحمل جرة ليملأها. . وخرجنا نحن الثلاثة الى ناحية البئر. . وكانت بئرا عميقة تنحدر إليها المياه في جداول رفيعة من السيول التي تهبط على قمة الجبل. . وكانت للبئر سلالم تهبط إلى القاع. . درجاتها منحوتة في الصخر. . وكانت البئر مليئة لحافتها من السيول التي نزلت منذ أيام. . وكانت مياهها شفافة تكشف عن قاع بعيد غائر مرصع بالحصى. . و رأيت البراهما يحمل الجرة وينزل درجة درجة في هدوء وهو يقول إن مياه القاع هي أطهر ما في البئر لأنها بعيدة عن الحشرات والهوام ولا يردها الضباع وأنه سيملأ لي الجرة من ماء القاع. . وكان طول الوقت ينزل في هدوء درجة درجة حتى غمر الماء صدره ثم عنقه ثم غطاه تماما وهو مازال ينزل في هدوء وكأنه ينزل في بدروم نادي ليلي. هل جن الرجل؟. . وأمسكت بصديقي أهتف به. . البراهما غرق. . البراهما أغرق نفسه في البئر. . وكان

(1859 و1941)م، صار أستاذًا في الـ «كوليج دي فرانس » سنة (1900م). حاز على جائزة «نوبل » في الأدب سنة (1927)م . ثنائي في فلسفته، يرى أن في العالم اتجاهين متعارضين، هما الحياة والمادة. فالحياة تصعد وتخلق وتجاهد خلال المادة، وتسمو عليه بالزيادة في الخصوبة ودقة التركيب، أما المادة فمثقلة هابطة مقيدة. إلى غير ذلك من آراء من مؤلفاته: «الزمن والإرادة الحرة» و «المادة والذاكرة» و «الضحك» و «منبعا الأخلاق والدين» و «التطور الخلاق» وبعض هذه الكتب قد ترجم إلى العربية. ومن بعض الثنائيات المتعارضة في منظومة برجسون: العقل/الحدس ـ التحليل/الإدراك المباشر ـ العلم المجرد/العالَم المتعيِّن ـ الامتداد المكاني/الامتداد (أو التمازج) الزماني ـ الكمي/الكيفي ـ الصلب/السائل ـ الموجود/الصائر ـ المتقطع/المستمر ـ البرجماتي (وهو العملي القادر على التعامل مع البراني)/ الصوفي (وهو الذي يستخدم الحدس فيتعامل مع الإنسان والأزلية ويصل إلى الجوهر الجواني للأشياء) ـ مجتمع مغلق/مجتمع مفتوح ـ الامتثال للقوانين والأعراف/تجاوز القوانين والأعراف ـ قانون الضرورة البراني للبشر العاديين/قانون الحدس الجواني للنخبة (الأبطال والمتفوقون). ينظر الموقع الألكتروني: منتدى التوحيد (http: //www. eltwhed. com/vb/showthread. php).

صديقي ينظر إليّ في هدوء ويبتسم. . وأنا أصرخ: - كيف تقف ساكنا هكذا لا تفعل شيئا والرجل يغرق. . وأمر خان يجيب في هدوء وهو يشير إلى البئر: - أنظر إنه لا يغرق. . إنه مازال يهبط في هدوء تحت الماء نازلا إلى القاع. . إنه يعرف طريقه جيدا كأنه في بيته. . ونظرت الى البئر . . كان البراهما لا يزال ينزل درجة درجة في هدوء. . حتى بلغ القاع فجلس القرفصاء في هدوء وأغمض عينيه وأغرق في الصلاة ونسى كل شيء. . ثم سكنت حركته تماما وصرخت: - البراهما مات. . غرق. . اختنق. . لماذا تحملق هكذا ولا تفعل شيئا. . وأجاب أمري خان في هدوء، وهو يحملق في البئر وينظر إلى ساعته: - البراهما يصلي بقلبه. . هذه عادته دائما. . يصلي في كل مكان تحت الماء، وفوق الأرض، وفوق الهواء. .

- ولكن هذا مستحيل. . إنه رجل أخرق. . إنه يختنق هكذا في ثوان وهو تحت الماء حيث لا يوجد أكسجين يتنفسه. . إن الجسم لا يستطيع أن يعيش بدون أكسجين إلا ثوان معدودة. . هذه قوانين بيولوجية.

- هذه قوانينك وقوانيني نحن الذين مازلنا في أولى ابتدائي في مدرسة الأسرار. . انطر إلى ساعتك وستعلم كم سيبقى البراهما تحت الماء بدون أكسجين. . ونظرت إلى ساعتي في رعب. . كانت قد مرت دقيقتان منذ هبوطه تحت الماء وكان عقرب الدقائق يمشي ببطء ويزحف زحفا على المينا البيضاء. . وكنت أرتجف من الخوف وقد تثلجت أطرافي. . خمس دقائق. . عشر دقائق. . وهمس أمري خان: - نستطيع أن نجلس فلسنا في عجلة من أمرنا. . ومثل هذه الصلوات تطول عادة. . وشدني من ذراعي وأجلسني بجواره على حافة البئر وهمس عاتبا حينما رآني أرتجف:

- ألم أقل لك يجب أن تنام جيدا حتى تكون في حالة عصبية مناسبة. ..)[1].

إن مصطفى محمود يقدمنا هذا المشهد الحواري بين عالم آثار مصري مع البراهما وجيسوارا وصديقه أمري خان في الهند، حيث إن البراهما يسكن في الكهف فوق الجبل، معتزلا المدينة والعوام، وهو في العزلة يشعر بالراحة أمام

(1) رواية الخروج من التابوت، ص24- 26 .

فضاء من الحرية للتأمل في الوجود وقوانين الحياة. وبما أن الكشف والمشاهدة الصوفية شفرة لانفتاح رموز الوجود وأسرار العالم الوجودي، لذا إن العارف أو الصوفي كان له الحضور داخل الأشكال الوجودية والأسرار الغيبية من الإله. . مثلا نرى أن البراهما يعيش تحت الأرض وتحت الماء، وفق القوانين العليا، الدالة على الخلود والبقاء. هذه صدمة بالنسبة للإنسان العادي، مثل هذا العالم المصري. واستمر هذا الحوار بينهم: **(- إن ما أراه هو الجنون بعينه. .**

- إن ما تراه هي معجزة العقل وليست معجزة الجنون. . إنك ترى قدرة العقل الفائقة على إيقاف كل عمليات الحياة والسيطرة عليها وإبطائها بالإرادة..

- ولكن كيف يتنفس. . لقد مضت خمس عشرة دقيقة. . إنه لا يمكن أن يكون حيا. . هذه جريمة انتحار. . لابد من عمل شيء. وسمعت صديقي يضحك وينظر الى ساعة هاتفا: 45 **دقيقة. . انظر. . ونظرت إلى البئر ورأيت البراهما يتحرك ببطء صاعدا البئر درجة درجة وفي يده الجرة. . وحينما أخرج رأسه من تحت الماء أخذ نفسا طويلا عميقا وناولني الجرة وهو يهمس: - هذه المياه شافية للأمعاء والكله. . خذ منها جرعة وافية. . وكنت أنظر إليه وأتحسسه وأنا غير مصدق. كيف. . كيف. . أخذت يديه أقبلهما ولكنه سحبهما بشدة واكتسى خداه بحمرة الخجل. .**

- خذ جرعة من هذه المياه. .

- ولكن يا سيدي كيف. . كيف. . كيف فعلت هذا. .

- وهل فعلت شيئا غريبا. .

- لقد حطمت جميع القوانين. .

- أنا لم أحطم شيئا. . لا أحد يستطيع أن يحطم قانونا. . إن ما فعلته كان وفاقا للقانون. .

أي قانون؟

- القانون الأعلى. . حينما تصعد العصارة في النخلة إلى أعلى ضد قانون الجاذبية لعشرات الأقدام في الهواء. . هل يقول أحد إن النخلة حطمت قانون الجاذبية. . أم يقولون في علم النبات إنها صعدت وفقا لقانون الحياة. .

- وهو أعلى من قانون الجاذبية. . وقانون العقل أعلى من الإثنين وقانون الإرادة أعلى من الكل. . لقد قمت بإثبات تفاصيل القوانين بتجربة متواضعة أمامك. . هل قرأت عن تفاصيل القوانين في الرياضة. .

- لا لم أقرأ. .

- إنك لم تدرس بما فيه الكفاية. . وهذا كل ما في الأمر. . خذ جرعة طيبة من هذه المياه. .)[1]. وهذا هو ما قاد مصطفى محمود إلى الإيمان بفكرة (الوثبة اليوية) التي قال بها برجسون، والتي تذهب إلى أن الحياة أقرب ما تكون إلى تيار ينتقل من بذرة إلى أخرى عن طريق الكائن الحي، بحيث يصبح هذا الكائن أشبه بالغدة أو البرعم الذي يعمل على تفتح البذرة القديمة حتى تنبثق منها بذرة جديدة. . وهكذا بحيث يستمر التقدم ويتتابع إلى ما لا نهاية، وبحيث يتحقق هذا التقدم عبر تعاقب الأجناس، إلى الدرجة التي يصبح معها أن نقول إن هناك طاقة حيوية قوامها النشاط المستمر من أجل خلق صور جديدة من صور الحياة. وهكذا تسقط فكرة الموت لتحل محلها فكرة الخلود، كما تسقط فكرة الزمن لتحل محلها فكرة التاريخ، وهاتان الفكرتان. . التاريخ والخلود. . هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور حولهما رواية الخروج من التابوت[2].

والخلاصة أن برجسون فيلسوف اعتبر الحدس أساسا للوعي الفلسفي وميز بينه وبين العقل. ومن خلال الحدس توصل برجسون إلى عصب فلسفته الحيوية كلها أي الديمومة السارية في الكون أجمع، ولكنه فسَّر الحياة على أساس التيار الحيوي باندفاعته وابتكاره للتطور في الحياة. وأخيرا يصل إلى الله. والحقيقة أن برجسون سعى إلى تفسير الوجود الإنساني وتوصل إلى علة الوجود، وأطلق مفاهيم عامة تشمل الكون كله مثل مفهوم الديمومة، ولئن لم يكن برهانيا. في إثبات آرائه، إلا أنه وجدَ في الحدس الذي هو غريزة إنسانية متطورة الوسيلة التي تتيح له إثبات قناعاته[3].

إن قراءة النص الصوفي يشعرنا بأنه مرآة لنا، ويكشف جزءاً من الذات

---

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 26، 27-28.
(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 164.
(3) ماهية الوعي الفلسفي، علي محمد إسبر، ص 143.

ويعري الهواجس بداخلنا. وهنا أيضا نعود إلى شبكة العلاقة بين الأدنى والأعلى، حيث أن العزلة من الفضاء الإجتماعي والحضور في فضاء الطبيعة أو الطبيعي، أمر يلجأ اليه الصوفي لبناء حدسه بناءا دقيقا، كما أن الفيلسوف يفعل هذه العزلة لتركيز رؤيته على التأمل في الأسرار الوجودية. والتفاوض مع المجتمع ينتهي، لأن المجتمع لم يكن داخل مجموعة القوانين العليا، لايستطيع أن يخرج من المألوف وما عليه من عادات وتقاليد عبر الماضي، ولم يستطع أن يتجاوز الوضعية الأليفة أو الحضارية نحو القانون العليا. إذن الحاضر يؤهل المستقبل الحي.

الرؤية الفلسفية للواقع

شغلت العلاقة بين الأدب والواقع مختلف الاتجاهات والتيارات النقدية منذ عصور ما قبل الميلاد. فقامت نظرية المحاكاة عند الفيلسوف الإغريقي أفلاطون التي نظَر من خلالها لتلك العلاقة على أسس مثالية؛ لأن الحقيقة عند هذا الفيلسوف كامنة في عالم المثل أو الصور الخالصة ذات الوجود المستقبل عن المحسوسات، لأن كل ما في عالم الحس ليس بالنسبة إليه سوى محاكاة لتلك الصور، أي لعالم الحق والخير والجمال. فالجمال فكرة والوجود الحقيقي يتمثل في الفكرة، والأشياء ماهي إلا انعكاس للفكرة أو ظلها[1].

الرؤية الواقعية

الواقعية في الادب، بمعناها العام، هي محاولة تهدف الى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة، وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع الى مستوى المثال أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل أغراض معينة، أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب. كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو عن عالم الواقع الى ما وراء الطبيعة. ومن ثم فهي، أي الواقعية، بهذا المعنى، وفي حدود هذا النطاق، لا تعتبر حديثة عهد بالأدب فقد ظهرت في عصور الأدب المختلفة من قديم الزمان إلا أنها لم تكتسب هذا المفهوم المحدد الا في عصرنا الحديث. فقد تطورت وأصبحت حركة أدبية متبلورة، وذات طابع خاص في أوروبا عقب الثورة الفرنسية في عام 1830 واحتلت مكان الصدارة بين الإتجاهات الأدبية من عام 1850 الى عام 1880. وكان طبيعيا وقد نحت الواقعية هذا النحو أن تستنكر اعتماد الكلاسيكية على تقليد أعمال الفن الرفيعة المثالية، كما ترفض إغراق الرومانسية والذاتية الفردية. [2]ولقد تأثرت الواقعية على بناء الرواية تأثيرا واضحا، فهي قد قضت على شخصية البطل كفرد

(1) الرواية العربية بين الواقع والتخييل، رفيف رضا صيداوي، دار الفارابي- بيروت- لبنان، ط1، 2008، ص19.

(2) دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، ط1، دار الشروق 1994م، ص177.

يستقطب اهتمام الكاتب لذاته، وتظل الشخصيات الأخرى مجرد أشباح هزيلة مهمتها زيادة الإقناع به وتوضيح سجاياه. ولا يعني هذا اختفاء الشخصية المحورية من الرواية، وأكثر الروايات الواقعية الناجحة قامت على شخص بل تستمد تسميتها منه، بما يشعر بأهميته مثل: دافيد كوبرفيلد، ومدام بوفاري، وجرمينال، والأب جوريو – لديكنز وفلوبير وزولا وبلزاك على الترتيب، وأيضا الجريمة والعقاب التي تهتم بالفتى القاتل الطموح اهتماما خاصا. ولكن هذه الروايات على الرغم من ذلك لا تعد من نوع الرواية القائمة على تصوير شخصية بطولية؛ لأن هذه الشخصية المستأثرة تتناقض مع النظرة العلمية التي تدعيها الواقعية، والتي لا تعترف بالخوارق أو التفرد، كما ترفض اعتبار الإنسان محور الوجود، وإنما تعترف بالنماذج أو الأنماط البشرية الواضحة الخصائص والسمات، والتي نستطيع فوق ذلك أن نربطها ببيئتها وتاريخها ووراثتها كما نفعل بنماذج النبات والحيوان[1]. نرى أن الواقع مادة خصبة ومخاض لولادة الابداع لدى المبدعين، لاسيما في مجال الأدب، الأدباء والكتاب يأخذون من الواقع مادتهم وينسجون فهمهم عبر الحروف مستمدة من الواقع، في نافذة وعيهم وإدراكهم يـخذون الذخيرة لإبداعاتهم، خاصة فى الرواية.

من العوامل المساعدة على نشأة الإتجاه الواقعي في الأدب والفكر عامة والرواية خاصة، ظهور الفئات البرجوازية المتوسطة والصغيرة وانتشارها في مرافق الحياة كافة، ووجود الحس الواعي بأزمنتهم الخاصة ومأساة الوجود العامة التي يعيشها الوطن. كذلك ساعد عليه انتشار الفكر الإشتراكي منذ زمن مبكر عن طريق صحيفة (المقططف) التي يعزى إليها إدخال الفكر المادي في مصر، والتعريف بنظريات بُوخذ ولابارك وداروين وغيرهم من أصحاب النظريات العلمية التي تفسر الحياة علميا، وترى أن جميع الأحياء تخضع لنظام واحد في التطور. ان الواقعية لم تظهر في الرواية فجأة، وإنما حملت كتابات الروائيين الرومانسيين مؤخراً كثيراً من سمات الواقعية. نجد ذلك عند الحكيم في (يوميات نائب في الأرياف-1937) و(قنديل أم هاشم-1941) ليحيى حقي، و (سلوى في مهب الريح-1943) لمحمود تيمور، كما أن هذه الفترة

(1) الواقعية في الرواية العربية، د. محمد حسن عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص79.

شهدت بدايات الواقعية في الرواية، إذ يصدر عصام الدين ناصف رواية (عاصفة فوق مصر-1939) وأحمد عيش (صرعى البؤس-1940). وفي عام 1944 يصدر عملان كبيران لعادل كامل (مليم الأكبر) ونجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، وهذا معناه أن الميلاد الحقيقي الناضج للواقعية في الرواية قد بدأ بعد أن مر بمرحلة تطويع المذهب واستنباته، أي أن الرواية الواقعية قد نشأت في أحضان المذهب الرومانسي الذي يحمل في أحشائه بعض سمات ما ظهر بعده من مذاهب واتجاهات في الأدب. وقد انعكست الظروف السيئة للمجتمع على كتاب الرواية في مصر خاصة الكتاب الواقعيين الذين بعدوا بالرواية عن إطارها الرومانسي التقليدي إلى الإطار الواقعي المعبر عن أزمة الواقع واتخاذ موقف من هذه الأزمة. أول عمل يلقانا في مجال الرواية الواقعية هو (عاصفة فوق مصر - 1939) لعصام الدين حفني ناصف، إذ كان المؤلف قد شغل بنشر الفكر الإشتراكي والمناداة برفع الظلم الاجتماعي عن العمال والفلاحين[1]. في ضوء هذا الفهم لعلاقة تحولات الرواية بتحولات الواقع، ينتفي عن الرواية العربية طبعها التصويري الإنعكاسي للواقع لتغدو بحق (الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه). وهي طريقة لم تتحدد عبر الاحتفال العربي بالجنس الروائي (الوفد) فحسب، وإنما بوعي كتاب حداثيين ضمنوا ذاك الجنس الروائي الحديث وعيا تاريخيا حديثا فأسهموا في تثوير الكتابة الروائية نفسها. لقد أدرك محمد حسين هيكل من خلال روايته (زينب -1914)، (أن تحويل العلاقات الأدبية لايستوي دون تحويل في العلاقات الإجتماعية، لأن العلاقات الأدبية علاقات إجتماعية). أما جبران خليل جبران الذي طمح إلى تجاوز السلفية الأدبية فقد ارتبطت حداثة أسلوبه ولغته في (الأجنحة المتكسرة – 1911) بحداثة فكره المتجدد الثوري. ففي رد نشرته مجلة (الهلال) حول مستقبل القصة العربية، يقول جبران: (قد خلقتُ لغةً جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حداً بالغاً من الكمال- لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة. ورواية (الأجنحة المتكسرة) لم تكن مجاراةً

(1) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دكتور طه وادي، دار المعارف، ط 3، ص23-24، 211.

لكتابة روائية حداثية تكونت عناصرها بفعل التثاقب فحسب، وإنما هي عبرت عن حاجة إلى خلخلة أوضاع اجتماعية مسيطرة وتقويضها. لأن تقديمية اللغة وثورتها ارتبطتا عند جبران بتقديمية الثقافة وبضرورة الثورة على الجمود الفكري والسياسي والاجتماعي وسائر العلاقات الاجتماعية القائمة آنذاك[1].

إن تشابه المسار بين الرواية الواقعية المصرية والرواية الواقعية الأوروبية في أكبر مهادها وأكثرها نشاطا ينفي النزوع إلى التقليد، ويؤكد أصالة الحركة الفنية، تلك الحركة التي كانت تستمد مبرراتها، وملامحها من الثورة الشعبية الأصيلة، لأنها اتجهت مباشرة إلى من تحملو العبء الأكبر في الثورة، وأثبتوا وجودهم في لحظة الأزمة، وهم أبناء الطبقة الوسطى والشعبية. فكان لابد أن يأخذ أبناء هذه الطبقات مكانتهم في الفن الجديد، وأن يعبروا عن أنفسهم في شكل مبتكر يتسع لهم، حيث ضاق وعاء الشعر عن التعبير عنهم. ويمكن أن يقال في مسار الواقعية العربية في مجال الرواية: إنها مضت من لطفي جمعة والمويلحي وهيكل، عبر المدرسة الحديثة ممثلة في تيمور ولاشين وحقي وحسين فوزي، ومن عاصرهم ولم يكن من زمرتهم مثل عيسى عبيد وأخيه، لتزدهر بعد ذلك عند الجيل الثالث من متخرجي الجامعة، عادل كامل ومخلوف ومحفوظ والسحار. ويمكن أن يقال أخيرا: إن الواقعية العربية تلمست أسسها النظرية المبكرة من الأدب الفرنسي، تدل على ذلك ثقافة كتابها الأول-هيكل ولطفي جمعة- كما تدل مقدمة لطفي جمعة لروايته (في وادي الهموم) ومقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية الضافية (إحسان هانم)، ولكن هذا التفرد لم يكن طويلا، فبفعل المناهج الدراسية التي رفعت من أهمية اللغة الإنجليزية، وبالضجيج الهائل الذي أحدثته الثورة البلشفية سنة 1917، اجتمع تأثير الأدب الإنجليزي والروسي إلى الأدب الفرنسي عند رواد المدرسة الحديثة، تلك المدرسة المصرية الأصيلة التي تفتح وجدانها للتفاعل الخلاق مع الآداب الأجنبية، حين شرعت في البحث عن حوار حي يمدها بمزيد من الحركة، استطاعت أن تحل مشكلة التعارض المظنون بين معنى الأصالة وقبول التفاعل مع الآداب الأجنبية، وذلك بزواجها الموفق بين العصرية والمصرية[2]. إن

(1) الرواية العربية بين الواقع والتخيل، رفيف رضا صيداوي، ص76-77.
(2) الواقعية في الرواية العربية، ص 562، 563، 564.

الإنسان وليد من بطن واقعه، لذلك نرى تجسيد الواقع في الأدب، سواء أكان في الشعور الذاتي أم كان اللاشعور الذاتي أم كان الجمعي العام في ثنايا المجتمع، فالذات هو المبدع أو الأديب الذي يلتقط تجربته المعيشية في الحياة عبر قناة الخيال الخلاق، لاسيما الأديب الذي له حس مرهف ورؤية قارئة لهذا الواقع وترجمته الى الكتابة من خلال نظرته وتجربته الميتافيزيقية في الحياة.

إذن فالعلاقة بين الأدب والواقع علاقة قائمة على التفاعل والتبادل لرسم لوحة الحياة، والقاعدة الأساسية هي أن الأديب يجب أن يكون له رابط بالحياة الاجتماعية والواقع في خلق أدبه. لاسيما كانت الرواية لها أبعاد عميقة شديدة التعلق بالواقع الاجتماعي، وتصويره ورصده واظهار مكامن القبح والجمال فيه؛ محاولة سدّ الثغرات والكمال فيه، ومن ثم يظهر المعنى للوجود عموما ووجود الإنسان فيه خاصة؛ لأن الإنسان يحاول أن يعيد خلق الواقع ثانية في أشكاله المختلفة عن طريق الأدب من جيل إلى جيل.

هذه الأشكال التي يحاول الإنسان أن يعيدها خلقها عن طريق الأدب والفن، هي مكونات العالم الذي يحلم المفكر بتفسيره بمقدار ما يحلم الأديب بتصويره، وسواء أكان تفسيرا أم كان تصويرا، فإن الهدف الأخير هو إصلاح العالم بحيث لا يصبح الإنسان عبرة فيه ولكن تعبيرا عنه. ولكن ماهي هذه الأغيار التي تواجه الإنسان والتي هي قدره وقدرته في وقت واحد؟ بعبارة أخرى ماهي المستحيلات التي لابد للإنسان أن يواجهها بتجاوزها والعلاء عليها من أجل أن لا يعود إليها من جديد؟. . . فإن هذه المستحيلات عند مصطفي محمود، هي الإنسان والمجتمع والزمن والتاريخ وروح العصر، وهي الأركان الخمسة التي أدار عليها رواياته الخمس: (المستحيل) و(الأفيون) و(العنكبوت) و(الخروج من التابوت)و (رجل تحت الصفر). على أننا قبل أن ننتقل من فوق هذا المهاد الفلسفي إلى تناول هذه الروايات بالتوصيف النقدي، يجدر بنا أن نقف فوق مهاد أدبي آخر لابد منه لمعايشة كل رواية على حدة، ذلك هو مهاد الواقع والواقعية الذي تستمد منه روايات مصطفى محمود مضمونها وشكلها على السواء؛ فالواقع عند هذا الكاتب هو المادة الحية التي يغترف منها أحداثه وحوادثه، شخصياته ونبضاته، أفكاره وحواره، على أنه ليس الواقع الضيق الذي يقتصر على ظروف البيئة ومشكلات المجتمع، ولكنه الواقع الأوسع أفقاً والأبعد مدى

والذي يمتد ليشمل كل معاني الحياة. فعند مصطفى محمود إن الحياة أشمل من المجتمع لأنها تضم الجانبين. . الفردي والاجتماعي، تستوعب الحياة الإنسانية بعامة. وهذا هو سر ضيقه بالنزعة الواقعية التي اجتاحت أدبنا في طوالع الخمسينيات كتعبير عن المخاض الثوري فيما قبل الثورة وفيما بعدها مباشرة، وكتصوير لنضاليات الشعب المصري واحتدام حركة التغير الاجتماعي، وكخروج من بقايا الكلاسيكية والرومانتيكية كلتيهما باعتبارهما تشخيصا أمينا لتناقضات المجتمع القديم[1].

هذا الاتجاه الآخر والأخير هو الذي استطاع بحق أن يستنقذ الأدب الواقعي من السقوط في هوة التحقيق الصحفي أو التوثيق الاجتماعي أو البروباجندا الاشتراكية، وهو الطوفان الذي غرق فيه بعض أدباء الواقعية ونجا منه أدباء آخرون، وربما كان على رأس الناجين نجيب محفوظ من ناحية، و يوسف ادريس من ناحية أخرى، و مصطفى محمود من ناحية ثالثة وأخيرة. ونترك الإثنين الأوليين فلكل منهما تفسيره، ونقف عند مصطفى محمود لنرى أن نجاته من السقوط بين ضفاف الواقعية ترجع في تفسيرها إلى ذلك المهاد الفلسفي الذي صدر عنه. ألا وهو العلاء الذي جعله يتجاوز نطاق المجتمع إلى حيث آفاق الحياة، والذي جعل أدبه بالتالي يتجاوز أسوار الواقعية إلى حيث الواقعية الرحبة أو الواقعية بلا ضفاف على حد تعبير روجيه جارودي. هذه الصياغة الجديدة للواقعية التي انتهى إليها روجيه جارودي، التي ترتب عليها أن أصبح تعريف الواقعية بالأعمال لا قبل الأعمال، وتحديد الوعي بالحياة لا قبل الحياة، وتذوق الكثير من الأعمال التي حرمنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية، مثل أعمال بيكاسو وكافكا وسان جون بيرس. لنتفق إذن على أن روايات مصطفى محمود روايات واقعية، ولكنها الواقعية التي لاضفاف لها، والتي تشارك في البناء الخلاق لعالم لا أقول خلق وانتهى، ولكنه لا يزال في طور التكوين. . و لا نزال حريصين على اكتشاف إيقاعه الداخلي حرصنا على اكتشاف قانونه الخارجي، وبذلك يمتد نطاق الواقعية ليشمل الواقع الوجداني والواقع الذهني والواقع التاريخي فضلا عن الواقع العلمي والواقع

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال عشري، ص126.

الموضوعي[1]. إن مصطفى محمود في **روايته المستحيل**، التي تعد من الناحية الأدبية بأنها تعبيرا عن الواقع الوجداني، حيث حاول فيها أن يطرح فيها معالجة للمآزق النفسية والشعورية وخفاياها، والكبت في اللاشعور، حتى فقدان الإرادة والشخصية لدى الفرد تحت سيطرة أوامر الشخصيات الأخرى حوله داخل المجتمع الذي يعيش فيه. مثلا نجد ذلك في هذه العبارة في الرواية: **(إني لا أعيش. . ولكني أتدحرج كحصاة كبيرة ثقيلة. . تسوقني الوظيفة الى المكتب. . ويجرني الزواج الى مائدة الطعام. . ويقهرني الغيظ على التدخين. . ويقذف بي التعب الى الفراش. خمسة وعشرون عاما مرت من عمري كأنها لا شيء.. ازددت في الوزن. . في الطول. . في العرض. . ولكني لم ازدد في الحياة. سنة بعد سنة وأنا أغوص في أرض رخوة من الأوامر والواجبات. والكلمات الغريبة. . الواجب. . الأصول. . تقاليد العائلة تحتم. . مركز والدك لا يسمح... سنك لا يليق فيه كدا. . كرامتك. . ماذا يقول الناس. . كيف تكون نظرة المجتمع الينا. . الإحترام. . الوقار يا أخي. .)**[2]. رسم مصطفى محمود لوحة الواقع، إذ أن بطل الرواية الذي يدعى (حلمي) يعاني بداخله، ويشعر أنه فقد حريته وحرية إرادته في كيفية العيش، ويصف ذاته بأنه لم يعش أبدا، وإنما يسوق الواجبات الى استمرار الحياة، ولم يكن له اختيار. إنه يعاني من هذه الحياة المفروض عليه من قبل المجتمع والأسرة. يشعر بطل القصة أنه إنسان يحيا لحساب الآخرين لا لحسابه، ويريد منه كل شيء. ومن الناحية الفلسفية فيها إدراك فلسفي جميل، حيث إن على الإنسان أن يوجد معنى لمعنى وجوده واستقلال كيانه البشري، وهذا الإيجاد للمعنى يدفعه الى التفوق نحو مواجهة المستحيلات وعلاء ذاته على الذوات الآخرين. ويعبر بطل الرواية عن مشاعره وما بداخله من المكبوتات خلال الزمن الماضي، حيث بعد مرور خمس وعشرين عاما من عمره، كأنه لم يعش، أو عاش تحت عباءة ازدياد الواجبات وهيمنة الواقع الفيزيقي المفروض عليه، باعتباره كائنا مجهولا داخل هذا الواقع في الحياة. الزمان والمكان ليس من صالحه، ولكن قوة الإدراك في وعيه دفع الى التعبير عن حاله وعن

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، المصدر السابق، ص 128-12 .

(2) رواية المستحيل، ص5- 6 .

أغوار نفسه نحو مواجهة هذه المشكلات والمستحيلات أمامه في رؤية واضحة وفي حركة مستمرة من الماضي أو الحال الى المستقبل الأفضل لخلاص شخصيته واستقلال كيانه الوجودي من هذا المأزق الواقع المسيطر على كيان وجوده، وإعادة القيمة لمعناه ولذاته بخبرة جديدة.

إن الواقعية بهذا المفهوم ليست أسلوبا فقط، وإنما هي منهج عقلي، وطريقة في التفكير وفي التشكيل الفني، منهج أفاد من روح العصر العلمية المادية المتمثلة في نظرياته عن التطور والمادية الجدلية والنسبية والتحليل النفسي والإجتماعي، إنما تكاد تكون إجابات مختلفة عن التساؤل الأبدي عن الحقيقة متخذة من مبدأ العقلانية الفيزيقية سنداً لها. وقد اتضحت مظاهر الواقعية بهذا المفهوم الشامل على كل ناحية من نواحي الرواية، وأبرز هذه النواحي هو واقعية الزمان إذ عن طريقه تتضح واقعية المكان والأشخاص والأحداث الحبكة وغيرها. فقد تخلت الرواية عن المفهوم القديم للزمان والذي يجعل منه قيمة ثابتة، أنه لا قيمة له على الإطلاق. وتبنت مفهوما جديدا للزمن يقوم على خلو بعد الأبدية من ساحة الخبرة، وعلى تبني نظام للزمن يعتمد في الطبيعة على المقاييس الفيزيائية، ويعتمد في النفس على الانطباعات والأفكار وأصبحت الوحدة الزمانية في ظل النظرة الجديدة سواء أكانت نفسية أم فيزيائية، وحدة إنتاج تقاس بما يحتويها من ربح. وبهذا فإن الحقيقة أصبحت وظيفة من وظائف الزمن. وأصبح الشخص يُنظر إليه ضمن إطار التاريخ الإنساني الواقعي ونظامه، وليس باعتباره كائنا مجهولا لا يخضع لمقومات ميتافيزيقية، أو روحيانية، فكل لحظة تمر عليه تؤثر فيه ويؤثر هو فيها، وذلك عن طريق خبراته الماضية المكونة من حزمة من التجارب غير الثابتة والتي عدّل هو فيها وعدّلت هي بعضها في بعضها الآخر، حتى يمكنها البقاء والاستمرار، إذ يندفع الزمن بالشخصية والأحداث حسب هذه الرؤية في حركة مستمرة من الماضي إلى المستقبل، حيث الموت ينتظر هناك، فكلّ لحظة تمرّ تُثرى الشخصية بخبرات جديدة، وتعدّل الخبرة القديمة، وتُدني الشخصيةَ ذاتَها من الفناء، وتجعل بقاء شخصيةٍ ما متوقفا على الإضرارِ بشخصية أخرى، فينشأ الصراع الواقعيُ والأحداثُ الواقعيةُ، والأسلوب الواقعي والتطور والنمو[1]. إن مصطفى

(1) تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، أ. د. عبدالرحيم الكردي، ط1، القاهرة:

محمود في هذه الرواية بأسلوبه الوصفي الوجداني، يرسم اللوحة الواقعية الوجدانية خلال إدراكه الفلسفي وقرائته للحياة والمجتمع، لذا كتب الرواية بلغة مزيجة بين العامية والفصحى، وركز على قدرة الإنسان في التفوق على كل الأشياء، مثلا شخصية البطل في الرواية في البداية، يشعر بأنه شخص مكبل وغير مستقل وإرادته تحت أوامر الآخرين، لكن بعد فترة يتحول شخصيته إلى كيان مستقل وقاد على كثير من الذوات الأخرى والواجبات والأعمال التي عليه أن يقوم بها. وربط بين الجانب العاطفي الوجداني والواقع الحي من المشكلات الباقية في الحياة. نجد ذلك في هذا المشهد: (**منذ شهر وأنا أعمل في ورشة السيارات التي فتحتها. . كل يوم من الصباح الى المساء. أشعر بلذة من الإنهماك في عملي. . وأشعر بسعادة لأنه عملي. . أوظف فيه خبرتي وذكائي ومجهودي دون وساطة أحد. . أنا والآلة نقف وجها لوجه. . أفكها. . وأضبطها. . وأحكمها. . وقد تطورت العلاقة بيننا الى صداقة فأنا أصادقها كأنها آدمي له قلب وأحشاء ولحم ودم. تمنيت اليوم وأنا راكع تحت إحدى العربات لو أني استطعت أن أفك نفسي وأعيد تركيبها. . تمنيت لو أنها طاوعتني. . إن الحديد يطاوعني ولكن قلبي لا يطاوعني. . أنا أبث عقلي في عاطفتي. أشواقي تحرقني. . صوتها يرن في أذني على الدوام. . روحها تحكمني وتسلبني الإرادة. . التمس الهدوء لنفسي فلا أجده. . كيف أنساها. . كيف أروض نفسي على الحياة بجوارها دون أن أطلبها. . كيف أطفيء ضرام الرغبة. . ولهب الحنين. . عقلي. . حتي عقلي يشتهيها. .)**[1].

هنا تحول رؤية شخصية (حلمي) بطل الرواية تجاه الواجبات والأعمال في الحياة من الواجبات والأعمال المفروضة عليه الى أن يرى العمل واجبا وركنا من أركان كمال استقلالية الذات وحرية الإرادة والشعور بالسعادة في الحياة لأن العمل عمله ولم يفرض عليه، لأن من خلال العمل والوظيفة يستطيع الإنسان أن يدرك ذاته ويعبر عن ما في مقدرته من الكفاءات والخبرات الذاتية لخدمة الإنسانية والمجتمع عموما. وهذا دليل على النضوج في العقل والإدراك والشعور بالمسؤولية، ولكن مع هذا فإن الإنسان دائما يعاني من العوائق

مكتبة الآداب، 2008، ص 36-37.

(1) رواية المستحيل، ص136.

والعراقل أمام غاياته، ويشعر بمواجهة الحتميات وما يستحيل تحقيقها، ونرى ذلك من حبه لحبيبته (ناني)، التي سلب منه الإرادة وتحكم بروحها عليه، ومع هذا لا يستطيع الوصول بها ويرى من المستحيلات. مستحيل أن ينساها، ومستحيل أن يجدها بجواره. إذن هذا هو الربط الموزون بين الواقع الوجداني والمدركات الفلسفية لدى مصطفى محمود في رواية المستحيل.

أما الواقع في **رواية الأفيون** هو الواقع الذهني الفلسفي، وهي مرحلة جديدة عند مصطفى محمود في تطور فهمه للواقع وللفن، إذ أنه دخل الى مرحلة جديدة في عبور أدب الذات نحو أدب الموضوع، وفيها طرح قضية الصراع بين القوى المختلفة في الوجود، من الماديات والروح ومسألة المعرفة بين عين العلم وعين الغيب المتمثل في الرؤية الصوفية. وقام بتصوير هموم الجموع ومشاعرهم، بدل الذات الفردية، بإعطاء لوحة شمولية من قضايا العالم الخارجي في عالمه الفني والروائي، بشكل انتقل فيها من عرض اسلوب المشاعر والقضايا الذاتية الى عرض اسلوب موضوعي في نقل الواقع العام الخارجي للحياة، أي إلى اسلوب التناول الموضوعي. حيث أن في هذه رواية الأفيون عائلة العالم محمد الهادي المهدي هي رمز لفك عقد الواقع الذهني والموضوع في الفهم والإدراك تجاه العالم الخارجي وإيجاد المعنى الوجود الكلي والغيبيات وما إلى ذلك من قضايا موضوعية أخرى، في الجو العرفاني القائم على معرفة الله ومعرفة الأشياء بأشكالها المختلفة من إرادة الله، وللّجوء اليه في دعاء الحاجات وقدرة الرؤية في الكشف الصوفي وسكينة الروح وتزكية النفس. وفي هذا المشهد نرى هذا: **(اللهم يا جامع الشتات. . ويا مفرج الكربات، ويا محيي العظام الرفات. . اللهم يا مهد الكرامات. . ومنزل الآيات البينات. . اللهم أسألك بحق آياتك أن تجود عليّ بقضاء حاجتي. . وتجعل ليلى الداجى نهارا جهارا. . وتنفخ لي في هذا التراب ذهبا نضارا. اللهم بحق أسمائك. . بحق كلماتك. . كهيعص. . كهيعنصاد. كهيعنصاد. . الأضداد تخرج من الأضداد. . من النار الرماد. . من الرماد خلق العباد، فلتكن مشيئتك بأن يكون ذلك الرماد ذهبا بإذنك. . يا واحد. . يا صمد يا كريم. . جواد. . كهيعنصاد. .)**، ويستمر مصطفى محمود في عرض أسلوبه **(إن عائلة المهدي عاشت طول عمرها مستورة. . ولكن ماذا بيده أن يفعل؟. . لا شيء يتم بدون**

إرادة الله. . ولا بد أن الله يرى الخير كل الخير أن يتركه يعيش هكذا في ذلك الضنك وسوء الحال. . وحاشا لله أن يرتكب المعصية ويطلب العون من إبليس. . أستغفر الله. . ولكن الجوع كافر والحاجة لا ترحم. .)[1]. عرض مصطفى محمود من خلال بطل الرواية محمد أفندي عبدالمقصود، التصوير الواقعي الذهني والتصوير الروحي الوجداني والموضوعي للجو العرفاني المشحون بالدعاء والتواصل الدائم مع الخالق. حيث بدء بطل الرواية اللجوء إلى الدعاء بوصفه وسيلة لربط العلاقة مع الله، لتحقيق هدفه وهو الكرم والجود من الله عليه لقضاء حاجاته. ثم يرى أن كل شِيء يتم بإرادة الله، ولا يمكن أن يطلب العون من غير الله سبحانه وتعالى، على الرغم من ان الجوع يدفع الإنسان إلى الكفر وكثرة الحاجات لا ترحم به وتدفعهم الى ارتكاب المعاصي. وهذا تصوير دقيق لذات الصوفي وعلاقته بخالقه والوجود. حيث إن الواقع هنا يجب أن يدرك بالمدارك الفلسفية والرؤية الصوفية، بأنه واقع ذهني وموضوعي شامل، ولم يقتصر على معرفة الذات الفردية؛ لوحده وإنما يتجاوز إلى معرفة ذوات الجموع والخالق والوجود ككتلة موضوعية متشابكة.

فالتصوير الواقعي الصوفي في جوهره تعبير عن رؤيا الصوفي المتفردة لعلاقته بذاته و بخالقه و بالوجود، و من ثم فهو يماثل الفن في كونه تعبيراً عن (الانفعالات الزائدة التي لا يستغرقها الواقع). ومن هنا يتادخل التصوير الواقعي بالتصوير الوجداني و الذهني و البلاغي في الأدب الصوفي تداخلاً يستحيل معه الفصل بين هذه الأنماط التصورية عن بعضها بعضا إلا على وجه التبسيط و التقريب المنهجي لتحديد سمات كل نمط تصويري من هذه الانماط. و اذا كان التصوير الوجداني يجسد درامية الوضع الانساني، فان التصوير الواقعي يرسخ صور اغتراب الانسان و يحدد تفاصيل مأساته الوجودية اكثر و يلتقي التصوير الواقعي الصوفي بالأدب الواقعي التعبيري في إثبات قدرتهما على (تحرير الواقع من الأطر التي يظهر من خلالها، تحريرنا نحن من الواقع و تجاوزه، لا باللجوء إلى وسائله الخاصة، بل بمعانقته في قوة، للانتصار عليه، و التحكم فيه عن طريق قوة العقل النفاذ، و بالمرونة و الحركة، و بالرغبة في الوضوح، و بعمق العاطفة (و صدق الوجدان) و طاقتهما المتفجرة) و بفضل هذه السمات التصويرية

(1) رواية الأفيون، ص5، 13.

المتفردة في واقعية التصوف، يتميز الادب الصوفي بقدرته على كشف حقائق النفس الانسانية. إنه يتجاوز الظاهر الحسي و الواقع المعلن ليجسد الباطن أو الخفي غير المعلن عنه في ذات الفرد و لدى الجماعة، بل عند الانسانية جمعاء فضلا عن الكون برمته، ومن هنا يعلمنا التصوير الواقعي الصوفي أن التقليد الاجتماعي و الواقع اليومي ليسا معيارا و لا مدارا للتجربة الروحية الصوفية، لان هذه التجربة أعمق من أن تحد بالواقع الحسي أو العقلي، وإنما هي تجربة شاملة تسع الواقع الحسي و العقلي و الوجداني و الخيالي، و في هذه الشمولية يكمن سر تميزها [1]. إن المنحى الروحي الشمولي الذي يؤطر كل انماط التصوير الصوفي (هو مسعى لا يتوقف عند لحظة معينة مهما بدا قويا أو استثنائيا. انه مسعى واقعي و ملتزم بالاخلاص كما يقول الصوفية في اطار طريق المصداقية الذي يبتدىء بالعلاقة مع الذات و الآخرين)[2]. وكان هذا هو الصراع القائم بين النظرية الواقعية والنظرية المثالية، بأن النظرية الواقعية يرى أن وجود الواقع منفصل عن تفكير الإنسان، وما للتفكير محل سوى رؤية اكتشاف ما هو واقع فعلا، في حين أن المثالية تدعى بأن الحقيقة الكاملة كانت توجد في فكر الإنسان الذي يضفى على الموجودات معناها، وبالتالي يمنحها صفة الوجود، ولا يوجد هذا الواقع إلا بالقدر الذي يستوعبه عقل الإنسان. وهذه هي المعركة المتجددة بين نظريتي الوجود والمعرفة، ومن هذه الناحية يبين مدى الارتباط بين النظرية المثالية و الأدب الرومانسي المتمثل في ارتباط النظرية الطبيعية والنظرية الواقعية، وكان هذا الصراع الدرامي الدائم بين الرؤية الصوفية للكشف وخرق المرئي الى اللا مرئي وعين المعرفة العلمية المجردة، يدفع الأدب الواقعي بأن يستقي مضمونه من الفلسفة الطبيعية. وهذا يؤدي الى نوع من التشابك الخليط والتناقض بين النظريات المختلفة من الواقعية والمثالية والطبيعية وما الى ذلك في مجال الأدب والرواية خاصة[3]. ومن هذا المنطلق نجد مصطفى محمود يستعرض ذلك في موقف بين الشيخ بو

---

(1) اشتعال الذات سمات التصوير الصوفي في كتاب (الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي، محمد المسعودي، الإنتشار العربي، ط1، بيروت-لبنان 1007، ص127-128.

(2) نقلا عن: اشتعال الذات، المصدر السابق، ص128.

(3) ينظر: دراسات ومقالات في النقد منظور فلسفي، أ. د. محمد شبيك الكومي، تقديم: أ. د. محمد عناني، ط1- 2008، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 92، 93.

يحيى وفتحي وهما شخصيتان في الرواية: **(ربما كان شيخ بو يحيى رجلا مبروكا. . لا أحد يعلم. . هناك مليون شيء وشيء في هذه الدنيا لا نعلمه. . ولكن جهلنا لا يمكن أن يكون عذرا لنمشى في الشوارع نهذي ذلك الهذيان الملتاث. . لا بد من عمل. . لا بد من عمل. . لا يمكن أن تتوقف الدنيا لمجرد أن هناك أشياء نجهلها. . مثل هؤلاء المبروكين لابد أن تحدد إقامتهم في تكايا حتى لا ينطلقوا هكذا يبلبلون العقول. . لا بد من خطة لتنظيم هذا الفيض من البركة قبل أن يغرقنا طوفانه. .)**[1]. وهكذا استطاع مصطفى محمود أن ينتقل من الإنفعال الجزئي الخاص إلى الحكم الكلي العام، وأن يتجاوز الذات المفردة إلى ذات الجموع، وأن يخرج من ضميرة هو لكي يصل أخيرا إلى ضمير الإنسان. فبكل صدق ووضوح، و بكل جرأة وشجاعة طرح مصطفى محمود في روايته الثانية قضية من أخطر القضايا في تاريخ الإنسان، وأشدها إلحاحا في العصر الحاضر. قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح، بين دائرة المعلوم ودائرة المجهول. بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفي. وانتهى إلى أن نجهله لا ينبغي أن له يلغي ما نعلمه، و إنه إذا كان هناك مجال للمعرفة الصوفية فإن المعرفة العلمية هي سبيلنا إلى العمل، وإذا كان العلم وحده لا يكفى في الوصول إلى اليقين، فإنه يكفى لكي تسير الحياة. فالسماء داخل العالم وليست خارجه، وكل ماهو غير إنساني أو كل ما لا يضاف إلى الإنسان، فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان. وأخيرا استطاع مصطفى محمود أن يجيب على السؤالين اللذين ظلا يؤرقانه طوال حياته الأدبية. . فإذا كان الإيمان ضروريا، كان لا بد من السؤال: بأي الأشياء نؤمن؟. . . فالإجابة: نؤمن بالإنسان. وإذا كانت الحرية شيئا ضروريا، و كان لا بد من السؤال: وماذا نصنع بالحرية؟. . . فالإجابة: نصنع الحياة[2]. إذن فالإنسان بشكل عام أعم من الفرد، والحرية في الإرادة والحياة تشكيل درامي يخلق منه إدراك الفهم الموضوعي وقضايا الواقع.

إن **رواية العنكبوت** هي المرحلة الجديدة في تطور الرؤية لدى مصطفى

---

(1) رواية الأفيون، ص 94-95.

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص139-140.

محمود للواقع، وفي هذه الرواية صور الواقع العلمي في الحياة، حيث يمكن أن نقول إنها تعبير عن الأدب العلمي أو الواقع العلمي. ورسم العلاقة بين الإنسان والعلم في واقعه المعيشي. كما ربط بين الواقع الأدبي والفني والواقع العلمي من ناحية أخرى. وتناول ذلك من خلال أبطال الرواية وهما الدكتور داود صاحب المذكرات التي يبين لنا خلال أحداث الرواية، وراغب دميان المريض الذي تدور حوله هذه الأحداث.

على كل فن أن يصبح علما، و على كل علم أن يصبح فنا، هذه المقولة الفلسفية القديمة كانت طموحا؛ لأن النزاع وقتئذ كان بين العلم و الفلسفة، ثم تطور إلى صراع بين العلم و الأدب. و مثل هذه الضديات الثنائية لم تعد مقبولة الآن، لأن العلم يشبع مادية الإنسان، والأدب إشباع للروح، وإشباع الروح على حساب الجسد، أوإشباع الجسد على حساب الروح سيحدث خللا فى تكوين الإنسان المعاصر. إن العلم و الأدب آخذان فى التقارب منذ بدايات هذا القرن، وفى العملية الإبداعية يصبح العلم أدبيا عندما يمر بحالة الخلق المبهم قبل التوصل إلى اختراعه، و هى الحالة نفسها التى يمر بها الأديب فى إبداعه، ثم يميز العالم فكرته حسيا و ماديا بينما يترجم الأديب فكرته معنويا ؛ لأن العالم يدرك العلاقات فى الواقع الحسى، والأديب يدرك العلاقات المجردة بين الظواهر، و يبقى الخيال هو العامل المشترك بين العلم و الأدب. إن الفرق لا يكمن بين قاص و عالم ـ مثلا ـ و إنما الفرق يكمن فى انتماءاتهم المعرفية، و أصبحت قصص الخيال العلمى ابنة شرعية لهذا العصر لأنها تمثل نموذجا جيدا لحوار العلم و الأدب الذى هو سبيل التطور الحضارى للإنسان[1]. وبخياله الخلاق، وفق مصطفى محمود في خلق التوفيق بين الأدب والواقع العلمي في روايته. وهو يتكلم على الحياة بأنها نظام وقوانين، وجوانبها مرتبط بعضها ببعض من حيث الأسباب والمسببات، وكانت للحياة نتائج، ويصف أيضا على لسان بطل الرواية د. داود الواقع العلمي في خرق العادة المتبعة الى إبداع واختراعات جديدة في فضاء الحياة. ويدرك بالأمواج في الفضاء من خلال الراديو

(1) حوار العلم والأدب، د. محمد نجيب التلاوي، الموقع الألكتروني: منتديات ستوب http: //forum. stop55. com/337333. html.

(الترانزستور) الصغير الذي بين يديه، الذي يأخذ من الهواء كلماته وينسج لغته من أمواج الفضاء، ويرى أن هذه الأمواج منشورة في الفضاء الواقعي، ولكنه أدرك هذا من خلال لغة الراديو الذي وصفه بالعلبة الصغيرة السحرية. ويمزج هذه القدر العلمية المخترعة المستمدة من الواقع مع عالمه الخيالي، حيث يتسائل نفسه هل هي ضجة؟. أم هي لغة أخرى؟. ويفترض بأنها لعل لغة كونية، لها كلماتها ومفرداتها ولكن الإنسان يجهل شفراتها، ولم يدرك مفاتيحها. وعلى الرغم من ذلك، يؤكد بأن الإنسان يعيش في عالم منطقي معقول، ويستطيع أن يحيط كل ما في حوله ورصده في إقامة دراسات وتنبؤات علمية دقيقة، إعتمادا على الإحصاءيات والمعادلات الفيزيكية. ونجد ذلك في هذا المشهد الروائي: **(الحياة . . نظام. . وقوانين. . ومقدمات. . ونتائج. . وأسباب. . ومسببات. . لا مكان للتخمين والحدس. لا مكان للتحريف. . وافتراض أشباح لا وجود لها. نحن نعيش في عالم منطقي معقول. . وما يحدث حولنا يمكن رصده في إحصاءات ومعادلات ويمكن دراسته وملاحظته والتنبؤ به. لا مكان لهذه التخاريف. كنت أرفض بشدة هذا التدجيل. ولكنى في الواقع. في أعماق نفسي. لم أكن مستريحا. كنت أشعر بأن ما قلته ليس هو كل الحقيقة. نعم. . فهناك أشياء كثيرة غير مفهومة. هذا الراديو(الترانزستور) الصغير في حضني الذي لا يزيد حجمه على علبة كبريت يلتقط من الهواء كلمات. . هذه الكلمات كانت تسبح أمواجا في الفضاء. . ومن قبل أن أفتح هذا الراديو. . كانت هذه الأمواج تذرع الفضاء حولي. . لا تُرى. . ولا تُسمع. . ولا تحس. . ولا تلمس. . ومن قبل اختراع هذه العلبة الصغيرة السحرية. . كان الفضاء مشحونا بهذه الموجات اللانهائية بدون أن تُدرك أو تُرى. . فهل معنى هذا أنها كانت دجلا وهذيانا لا وجود له. نحن في العادة لا نعترف إلا بما نراه ونلمسه. . وهذا غرور. . فما أقل ما نرى، وما أقل ما ندري في هذه الدنيا. ها هنا بين يدي في هذا الراديو الصغير بنقلة يسيرة من المؤشر أسمع إشارات تلغرافية واضحة من محطات مختلفة من العالم. . وساءلت نفسي: هل هي ضجة. . مجرد ضجة. . أم أنها هي الأخرى لغة؟. . وإشارات مثل إشارات (مورس) لها شفراتها ومفاتيحها؟. . نعم. . مَن يدري. . ربما كانت لغة كونية**

ومفردات وكلمات. . كل ما في الأمر أننا نجهل شفرتها)[1]. وكان من الطبيعي أو مما يتفق وطبائع الأشياء، أن تجيء (العنكبوت) بعد (الأفيون) رواية علمية خالصة تتخذ من العلم موضوعا لها، بل وشكلا كذلك بحيث تندرج تحت ذلك اللون من القصص في التأليف الروائي العربي المعاصر. وصحيح أن هذا اللون من القصص العلمي الذي يتناول العلاقة بين العلم والإنسان، أو الذي يتخذ موضوعه من مدى تأثير العلم في حياة الإنسان، سواء بالسلب أو بالإيجاب. . أعني بالنافع أو بالضار له سوابقه في الأدب الغربي. . الحديث والمعاصر. بل له مدارسه الكثيرة التي تختلف فيما بينها حول مشروعية هذا التأثير بالنسبة للحياة الإنسانية، مما يترتب عليه إقامة فلسفات متفائلة وأخرى متشائمة، ولكن الصحيح أيضا أننا لا نكاد نجد عندنا صدى لهذا اللون من القصص العلمي. ومن هنا كانت القيمة المضاعفة لرواية مصطفى محمود، أعني قيمتها في ذاتها من حيث هي عمل فني، وقيمتها في تاريخها من حيث هي فاتحة لهذا اللون القصصي في أدبنا العربي، وربما تبدت خطورة هذا اللون من التأليف إذا عرفنا أن الإقدام عليه أشبه بالإقدام على حل معادلة من المعادلات الصعبة، معادلة أحد طرفيها ثقافية علمية صحيحة، والطرف الآخر موهبة أدبية صادقة، مع قدرة على مزج هذين الطرفين في وحدة عضوية واحدة عبر وريد الكلمة وشريان العبارة وخلايا الصورة الحية. ومصطفى محمود بحكم دراسته طبيب وبحكم موهبته أديب وبحكم أسلوبه التأملي قادر على مزج هذين العنصرين مزجا فنيا جديدا[2]. وتنجم حينئذ قضايا القيمة. أتتوقف القيمة الجمالية لأثر ما حينئذ على درجة كبيرة أو صغيرة من (الواقع) الذي يشتمل عليه؟. . ومفهوم الواقعية نفسه كما استنبطه لوكاتش[3] إنما هو الذي سيؤلف الجواب على السؤال

---

(1) رواية العنكبوت، ص12-13.

(2) مصطفى محمود، شاهد على عصره، جلال العشري، ص150-151.

(3) جورج لوكاتش (1885 – 1971) : فيلسوف وكاتب وناقد أدبي مجري ماركسي، ولد في بودبست عاصمة المجر. يعده معظم الدارسين مؤسس الماركسية الغربية (في مقابل فلسفة الاتحاد السوفيتي)، أسهم بأفكاره »التشيؤ» و»الوعي الطبقي» في الفلسفة الماركسية والنظرية الماركسية، وكان نقده الأدبي مؤثرا في »الواقعية» وفي الرواية باعتبارها نوعا أدبيا. خدم لفترة وجيزة كوزير للثقافة في هنغاريا بعد ثورة 1956 على

الذي طرحناه: (نفهم بطبيعة الحال التميز الذي تقيمونه بين فن واقعي وفن غير واقعي، بمعنى أن الأثر الفني الواقعي قد يشتمل أكثر من الأثر الفني غير الواقعي على حظ من الواقع. ولكن إذا ما اتكأت على ما قلتموه منذ حين، وأعني أن الآثار الفنية التي تتصل اتصالا عميقا بتطور الإنسانية تستطيع وحدها البقاء. قلت حينئذ: إن هذا لا يلغي أن الآثار الفنية الأخرى تشتمل هي أيضا على واقع كثيف جدا، ولكنه ليس سوى واقع لا يقدم منظورا من أجل تقدم الإنسانية. وهذا يعني بالتالي أن الواقعية وغير الواقعية في الأثر الفني لا تعودان إلى الواقع الراهن الذي يعكسه هذا الأثر، بل على وجه الدقة إلى المنظور التاريخي، المنظور المستقبلي الذي يشتمل عليه هذا الأثر)[1]. فالواقعية ليست في دقة التفاصيل، بل في الطريقة التي يمس بها الفن من حيث محتواه جوهر تطور الإنسانية. وعلى العموم، إن الواقعية في الأدب، إنما هي علاقة الأثر الأدبي بجدلية التاريخ[2].

الرئيس راكوشي. لقد حاول لوكاش في كتاباته تجديد الفكر الماركسي وإلقاء الضوء على جوانبه الثورية خصوصا البعد الجدلي منه. ففي كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» الذي يحمل عنوانا صغيرا آخر: «دراسات في الجدلية الماركسية» يعمل لوكاش على إعادة الاعتبار للذات. فالتاريخ برأيه ينتج عن التفاعل بين الذات والموضوع، أي عن وعي الناس بالقوانين التي تحكمهم، وبعيدا عن إقامة التوازن بين الطرفين، كان لوكاش يميل نحو إعطاء الأهمية للوعي. هذا الوعي الذي يجد فعاليته في وعي الطبقة العاملة التي أحالتها الرأسمالية إلى بضاعة. ولا يمكن لهذه أن تتحرر إلا برفضها الكامل غير المشروط لوضعها كبضاعة. فالبروليتاريا في هذه الحالة، تمثل المبدأ السالب والعنصر المحرك في الجدلية. لأنها عندما تناضل من أجل تحررها فإنها تناضل في الوقت نفسه ضد الخضوع بشكل عام، وعندما تناضل لإنقاذ نفسها فإنها تناضل أيضا من أجل إنقاذ البشرية كلها من التشيؤ. لقد تجرأ لوكاش على وضع الذات مقابل الموضوع والوعي مقابل الوجود كقطبين متضادين يفسران بحركة الأخذ والرد بينهما جدلية الممارسة وقدرة الذات على وعي الوضع التاريخي الموجودة فيه وتحديد كيفية التحرك وفقا لهذه المعطيات. الموقع الألكتروني: ويكيبيديا :

http: //ar. wikipedia. org/wiki/

(1) نقلا عن: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوى كابانس، ت: الدكتور فهد عكام، ط 1، دار الفكر، دمشق-سورية 1982، ص76.

(2) المصدر نفسه، ص 77.

تناول مصطفى محمود في رابع رواياته **الخروج من التابوت**، الواقع التاريخي، أي إنها رواية التاريخ، فالتاريخ هنا هو التاريخ الحضاري بمفهومه التاريخى الروحي للذات الإنسانية. وبهذه الرواية دخل مصطفى محمود الى مرحلة جديدة في الفن الروائي، تطور من الجانب الفكري والوعي الذاتي، ومن الزمن إلى التاريخ، ومن الفناء إلى الأزل عبر قنوات التاريخ. التاريخ الذي يسجل فيه الزمن الحي في واقع الحياة.

العلاقة بين الرواية والتاريخ تستدعي مجموعة من الأسئلة والإشكاليات. لعل أولها يندرج في سؤال عام عما إذا كانت الرواية نفسها تاريخا؟. . لأن الرواية، بوصفها جنسا أدبيا بشروطها الفنية المعروفة اليوم، نشأت مع بزوغ عصر جديد متحرر من سلطة اللاهوت ومن سلطة الزمن الأصل. الفن الروائي الحديث واكب في أوروبا صعود البرجوازية وأسئلة الإنسان الذي يتأمل واقعه الجديد ويبحث فيه. الإنتقال من الملحمة إلى الرواية حسب لوكاتش في كتابه (نظرية الرواية) نتج عن صعود البرجوازية الذي عبر عنه البطل الروائي الإشكالي. البطل الذي يقوم وجود انطلاقا من التعارض الجذري بينه وبين العالم. بحيث لم تتميز الشخصية الأدبية لاحقا بنموذجيتها وبنمطيتها في الرواية الواقعية إلا عندما تسنى للفنان الكشف عن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة، و إلا حين يعيش الشخص الأدبي أمام أعيننا نفسها أشد قضايا العصر تقعيدا وكأنها قضايا الفردية الخاصة، وكأنها مسألة حياة أو موت[1]. لو لفتنا النظر الى بداية مخاض الإتجاه التاريخي في الرواية المصرية، أنه لم يكن وليد الفترة التي نتعرض لها بالدراسة، وإنما سبقها بأعوام كثيرة منذ بدأ جورجي زيدان (1861 – 1914) في إصدار رواياته التاريخية في مطالع هذا القرن، بحيث يمكن اعتبار ما صدر من روايات تاريخية بعد ذلك امتدادا لهذا الذي بدأه زيدان[2]. وتتضح السمات البارزة لهذا التيار من المقدمة التي كتبها جرجي زيدان لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي والتي يقول فيها: (وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على

(1) الرواية العربية بين الواقع والتخييل، رفيف رضا صيداوي، ص19-92.

(2) اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العلمية الثانية إلى سنة 1967 –دراسة نقدية، دكتور شفيع السيد، دار المعارف 1978.

أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ، حاكما على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبه الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. أما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو يزيد بيانا ووضوحا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق)[1]. وجرجي زيدان يفرق في مقدمته بين رواياته التاريخية وبين ما كتبه كتاب الإفرنج، وهو يعي هذا الفرق بوضوح كامل ويتمثله، فهو يرى أنهم يجعلون التاريخ خادما للفن، أما هو فيجعل الفن خادما للتاريخ، ويبدو أن جرجي زيدان كان يقصد بكتاب الإفرنج الكسندر دوماس الأب، وهو الذي أعطى الرواية التاريخية طابعا شعبيا في الأدب الفرنسي، وكتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسي تسير بالقاريء من عصر لويس الحادي عشر إلى عودة الملكية، ولعل سلسلة هذه هي التي أوحت لجرجي زيدان بكتابة سلسلة في التاريخ العربي. وقد يرجع الفضل في اتجاه جرجي زيدان إلى الرواية التاريخية إلى والترسكوت الإنجليزي الذي يعده الباحثون رائدا لهذا النوع من الرواية[2].

وكان مصطفى محمود أراد أن يكتب تاريخ الحضارة بلغة فنية على شكل الرواية، ففي رواية الخروج من التابوت، حاول أن يمزج بين الفن والتاريخ، لكي تحل الخلود محل الموت، ولبناء علاقة حضارية بين البشر في عالمهم المختلف، وكان بطل الرواية وهو عالم ئاثار مصري، سافر الى الهند وبدأ

(1) نقلا عن: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 – 1938)، الدكتور عبدالمحسن طه بدر، ط 5، دار المعارف، ص95.

(2) المصدر نفسه، ص 95 - 96.

رحلته في عمق الوجود ومكمن الحياة. ودخل الى حوار تأملي في ديمومة الحياة على أكتاف الحضارة مع صديقه أمري خان، ثم طلب منه لقاء التعارف مع صديقه (البراهما وجيسوارا). وأمري خان يذكره باعتقاد المصريين القدماء بالبعث :

(- أنت محق. . أنت كعالم آثار مصري عشت في القرون البائدة وعاشرت أقواما ونظما وعصورا عفا عليها التاريخ. . ألم تشعر مرة وأنت تقرأ مخطوطا من البردي أنك تلمس حقيقة إنسانية مازالت تتنفس حولك. . ألم يعتقد قدماء المصريين في البعث بعد الموت. .

- نعم لقد اعتقدوا بالإله الواحد وبالروح وبالبعث. . .

- دون أن ينزل عليهم دين. .

- نعم. .

- وكان هذا حال أكثر الأمم بداييية وأكثر الأمم حضارة. .

- نعم. .

وشعرت في تلك اللحظة أنه محادث جذاب حقا وأني لم أتكبد مشقة السفر إلى الهند عبثا. . فها هنا صديق نادر سوف أستمتع بمرافقته طوال الرحلة. . وصارحته بإعجابي، فاحمر وجهه تواضعا ولم يرد. . قلت له:

- إن أملي الوحيد الذي أرجو أن تحققه لي في بلدك أن تعرفني على صديقك الفقير(براهما وجيسوارا). .

- هذا أمل بسيط. . اعتبر طلبك مجابا. . غدا بعد الإحتفالات نلتقي (بالبراهما وجيسوارا). .

- ورأيته يبتسم إبتسامته الواسعة ويقوم محييا. .

- لك ما تشاء. . أرجو أن تنام جيدا الليلة لتتحمل أعصابك ما سوف تراه غدا في حضرة البراهما. . ولقاؤنا غدا في الصباح الباكر.

وضم أمري خان كفيه ورفعهما إلى أعلى في تحية سلام وقدمني هامسا: صديقي الدكتور توفيق، من القاهرة. . ورفع البراهما كفيه مضمومتين إلى أعلى يحييني هامسا بإنجليزية سليمة:

- مرحبا بك في بلادنا. .

وغاب البراهما لحظة في داخل كهفه ثم عاد يحمل على يديه ورقة خضراء من أوراق الموز عليها بندق ولوز وحمص قدمها إليَّ. .

- تفضل. . أرجو أن تكون بلادنا قد أعجبتك. .

- إن أروع ما في الهند هو (براهما وجيسوارا). .

- عفوا لعلك تقصد أتعس ما في الهند. . لقد بدأت من أسفل السلم. . وهذا طبيعي على أي حال. .

- بل بدأت من أعلى السلم. .)[1].

في هذا الحوار بين بطل الرواية (د. توفيق) عالم آثار مصري مع صديقه الهندي أمري خان، يشهدنا مصطفى محمود بأن المخطوط من البردي علامة على القدرة الخلاقة والإرادة المتجاوزة في حقيقة إنسانية، تنقل عصرا بعد عصر، ومن جيل إلى جيل كثروة مأثورة بين بني الإنسان. وأن (البراهما وجيسوارا) الرجل الهندي الفقير، هو رمز العلاقة الروحية بين حضارتي هند ومصر، ورمزا للخلود والديمومة، واستمرارية الحياة. ومن جهة ثانية، يَعْرُضُ لنا صور شخصية مصرية، وهو عالم ومتخصص في مجال الدراسة والمتابعة والبحث حول الآثار التاريخية المتروكة لنا من الأجيال السالفة، حيث أن هذا الشخص بحكم اختصاصه يعود الى الوراء، ويعيش في القرون البائدة والقديمة، ويعاشر معهم من خلال الآثار المتروكة في تاريخ هؤلاء القدماء. إذن بطل الرواية (د. توفيق) بوصفه عالما للآثار وهو مصري، هو ابن لعصره وعصور سَلَفه. أي حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وهو باعث هذه الآثار الموروثة. بهذا يدلنا أن لا يمكن انقطاع الحاضر من الماضي. وهذه هي الديمومة الزمنية، والإستمارارية في الحياة، التي تجر الى الخلود في مفهوم الإنسانية والوجود. وهذا أحد أسباب نجاح الكاتب الروائي مصطفى محمود في توظيف التاريخ من خلال رواياته، ويعد ذلك من أحد الأبعاد الجمالية في نقطة التلاقي بين عالم الأدب وعالم التاريخ.

---

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 17، 19، 23.

والسرد الروائي يختلف عن السرد التاريخي في أن الأخير وصف تقريري للحياة بينما السرد الروائي تصوير لها؛ لأن العمل الروائي عبارة عن تصوير تلتف فيه الحقيقة بتلافيف الخيال، فالحقيقة في السرد الروائي ليست هي الحقيقة التقريرية بمعناها الحرفي، أي مايحدث فعلا. وإنما يتناول حقائق أبعد، إنه يكتشف الحقائق الكامنة خلف الحقيقة التاريخية. فالروائي يصف أشياء ربما تقع، أو ربما تكون قد وقعت، وفي الوقت نفسه تشير إلى مستوى أبعد غورا من الواقع المرئي؛ لأنه يتطرق إلى جزئيات فريدة، وأحيانا تافهة، لكنها على الرغم من تفاهتها فهي أكثر صدقا وأبعد تأثيرا في إحداث الأمور العظيمة، بينما المؤرخ يبحث عن القوانين العامة التي تحرك الأحداث التي يدعي أنها قد وقعت بالفعل. ومن ثم فإن الروائي فنان يصور الحقيقة من خلال الحدث الفريد والجزئي بينما المؤرخ عالم يبحث عنها من خلال العام والكلي، ومن ثم فإنهما معا باحثان عن الحقيقة، لكن كلا منهما يسير في طريق مختلف. وعلى هذا فإن وسيلة المؤرخ للإقناع وسيلة عقلية منطقية تعتمد على ترابط الأجزاء وتلازم المسببات بالوثائق التاريخية، أما وسيلة الروائي في الإقناع فوسيلة فنية جمالية تعتمد على الإيهام، نعم قد يستخدم الروائي أدوات للإقناع تشبه الأدوات العقلية، ولكنها لا تؤدي الوظيفة التاريخية نفسها: إنها تتحول وسيلة فنية تُحكم ببقية أجزاء الخبرة التي تُقَدَّم في العمل الأدبي، بحيث يكون تقديمها بهذه الصورة له معنى تكتسبه من وجودها ومن تجاورها ومن إيحاءاتها، أي من كونها صورة للوثيقة أو تقليد ومحاكاة لها، وليس من كونها وثيقة حقيقية يمكن الإعتماد عليها في التوثيق. و الروائي أكثر حرية من المؤرخ، فهو يستطيع في تصويره للحياة أن يسمو أو أن يستهزيء بها أو يناقضها، فالأدب في كل الحالات انتقاء من الحياة ذو طبيعة نوعية هادفة وممتعة[1].

لعل مصطفى محمود كان يريد الحرص على تلاقى الحضارة الهندية والمصرية، ويبرهن على ذلك موقف بطل الرواية، وهو يحلم في نومه ثانية الفقير الهندي (البراهما وجيسوارا) داخل إحدى الأهرامات المصرية، ولكن باسم آخر (نون محب) وهو لم يدر ذلك، إذ دخل معه إلى حوار حول الهرم

(1) تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، أ. د. عبدالرحيم الكردي، ص 38-39 .

والآلهة الفرعونية في حضارة مصر: **(وقال في هدوء: - إن التابوت الفارغ في هرم خوفو، ليس هو تابوت خوفو، والممرات التي اكتشفها اللصوص، كانت كلها ممرات وهمية. مومياء خوفو وتابوته وتحفه، مازالت سليمة في مكانها بالهرم، لم تصل إليها يد. . والتابوت الفارغ، وضع للتضليل. وكان هذا الكلام قنبلة بالنسبة لي كمهندس آثار. هتفت في فضول: - وأين إذن توجد غرفة الدفن الحقيقية، إذا كان التابوت الذي عثر عليه تابوتا وهميا.**

- أسفل بئر سرية لم تكتشف بعد.

- وكيف يمكن الوصول إلى تلك البئر؟. . . ونظر إليَّ نون محب في استغراب. ولم يستطع أن يخفي دهشته لفضولي الزائد، وقال ضاحكا:

- هل تريد أت تشترك مع اللصوص في حملة أخرى.

- أنا . . لا. . لا. . إنما هو مجرد فضول للحقيقة.

- إن المكان لا يعرفه إلا الكاهن الأكبر في معبد الشمس.

وأردف بعد فترة صمت: وهناك أقوال أخرى بأن المكان مكتوب في بردية في مقبرة المهندس (حم ايون) الذي بنى الهرم. . وقد سمعت كاهنا من المرتلين في معبد الشمس يقول: إن الباب الحقيقي يوجد على نقطة ما في الضلع الشرقي للهرم. . والحقيقة كما قلت لا يعرفها أحد.

- وهل يقول كهنتكم أيضا إن (أبا الهول) تحته غرفة سرية؟. .

- لا. . إن (أبا الهول) ليس مقبرة. إنه تمثال الإله آتوم.

- أنت أستاذ عظيم في التاريخ.

- أشكرك.

- ولكني لا أصدق كيف تكون نون محب، وأنت تعرف أشياء لم ترها في عصرك. . وكأنك عشت في كل العصور.

- حقا. . إنه لشيء رائع أن يعيش الواحد منا في كل العصور.

- لا أفهم كيف يمكن أن تعيش في الماضي وفي الحاضر في نفس الوقت، وكأنما كل اللحظات قد تعاصرت بين يديك، وكأنما الزمن عندك هو الأبد.

- و من يدري، ربما كان الزمن هو الأبد بالفعل، وربما كان الأمر في الحقيقة يتوقف على الطريقة التي نعيش بها.

- الطريقة التي نعيش بها؟!

- و أطرقت ساهما لحظة، ثم قلت وأنا أفكر: - إني أعجب!. . كيف يمكن أن تكون أنت نفسك، وأنت الآخر. . إثنان معا. . بل ثلاثة؟. .

- بل نحن واحد. . قالها مبتسما ابتسامة غامضة.

ونظرت إليه. . كان هو (البراهما) نفسه. . الرجل الذي عاش كل الأسماء والأزمان، واحتوى الأبد كله في داخله. .)[1]. والواقع أن مصطفى محمود هنا بتركيزه على خاصية الإستمرار الإنساني أو التواصل الحضاري، إنما يتجاوز تلك الصلة الضيقة التي تربطه بمجتمع واحد، وباعتقاده في بقاء الإنسان في التاريخ، إنما يتجاوز معنى الزمن، ويقهر كابوس الموت، ليغازل أحلام الخلود[2]. فالمتخيل التاريخي عند مصطفى محمود، رصد الجانب العقائدي في الإيمان بخلود روحي مشترك، معتمدا على الإرادة القوية في مواجهة كل العقبات والمشاكل والمستحيلات أمام الذات الإنسانية. ويقدم لنا عرضا مستقبليا للتاريخ. ومن خلال التراث التاريخي يريد أن يقول إن الموروث نقطة مشتركة لبناء كيان مستقبلي واحد بين أبناء البشر . لأن هذا الموروث هو الملك المشترك الدال على تفاعل الحضارات السابقة. وهذا مهد لولادة حضارة آتية في أزمنة متقادمة. لذا ربط بين الأثر الهندي والأثر المصري عبر قناة التاريخ، تأييدا وتأكيدا لوحدة الحضارات ووحدة الإنسانية على غرار القيمة الروحية الحية في (البراهما وجيسوارا)، بوصفه رمزا من رموز الأبدية في الأزمان المتراكمة والمتلاحقة، في أثناء تطور الإنسان في العيش والتعايش المشترك.

رواية **رجل تحت الصفر**، هي الخامسة من روايات مصطفى محمود، وهي شكل آخر لرواية التاريخ، مفهوم التاريخ هنا مختلف مع ما في رواية الخروج من التابوت، التي كانت التاريخ فيها يعني التاريخ المستقبلي الذي يأتي للإنسان

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 90-91، 92-93 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص73 .

أثناء الوجود. والرواية تبدأ بزمن مبكر، صباح السبت، كأول يوم في الأسبوع، وفي الشهر الأول- يناير- للسنة. تدور أحداث الرواية حول شخص إسمه شاهين، وهو دكتور مصري يلتقي مع المهندس العراقي عبدالكريم، ويبدو أن الدكتور المصري هو البطل الرئيس في الرواية. وهما في صاروخ سفر يتجه من القاهرة نحو لندن. اللحظات البدائية للتاريخ هي أيضا اللحظات الأولى لمواجهة المستقبل وروح العصر. **(القاهرة صباح السبت أول يناير عام** 2067 **في صاروخ متجه من القاهرة الى لندن. وفي مقعدين متقابلين جلس الدكتور شاهين والمهندس عبدالكريم، كل واحد منهما يبدو كأنه نسخة من الآخر، وكأنهما توأمان مع أن أولهما مصري والثاني عراقي)**[1]. مصطفي محمود أراد أن يبين بأن كلاهما ذو كيان مستقل بنفسه، المتمثل في دولة مصر ودولة العراق، لكن برغم جنسيتهما الواحدة العربية، هما أمام تحديات مستقبلية مشتركة في التاريخ الذي يجيء.

ومع أن الروائي التاريخي لا يتحدث إلا عن أجيال قليلة فقط، أو عن شخصيات تاريخية محددة – فإن قوة خياله تجعل الدورة اللانهائية للأجيال تتكشف في خيالنا، فنرى الحياة الإنسانية عند ميلادها ونموِّها ونهايتها، نرى العلمية الكونية في تكرارها الأبدي، وفي الوقت نفسه نرى فيها مظاهر الحياة المختلفة كلها، أو كل شيء يمكن أن يحدث. وهذه هي التي تتألف منها الأحداث الخاصة في الرواية التاريخية، وهي التي تملؤها وتُكسِبها حيويتها[2]. ويستمر مصطفى محمود في روايته: **(لقد تكلمنا عن روسيا والصين وأمريكا. . والعلاقات المعقدة بين سياسات الثلاث. . وأختصر القصة اليوم فأقول: إن الحرب العالمية الثالثة قامت في الثامن من أغسطس سنة** 1999 **بين أمريكا وروسيا، وما لبثت أن تحولت إلى التحام ذري. . ووقفت الصين على الحياد وقالت: إنها لا تستطيع أن تشترك في جريمة إفناء الجنس البشري. . وقالت: إنها ستحاول أن تكون رسول سلام. . وهو موقف يثير التساؤل. . وبالتفسيرات القديمة التي تعلمناها والتي كانت تقول لنا: إن صراع الطبقات**

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 5 .

(2) التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، الدكتور نبيل راغب، ط 1 -1997، طبع في دار نوبار، القاهرة، ص 238

كان دائما القوة المؤثرة التي شكلت التاريخ. .) ويستمر: (ولأول مرة في تاريخ البشرية وقف البشر جميعا أمام منجل يساوي بينهم كأسنان المشط، ويحصدهم جميعا في عدالة مروعة. ولأول مرة في تاريخ الإنسانية الدامي جمعت الناس أخوة ليست أخوة خطب وشعارات، وأخوة شعر ومجاز. . وإنما أخوة حقيقية لا تفرقة فيها. . أخوة الألم والعذاب والموت. . أخوة العجز..)[1]. ويبدأ الكاتب بافتراض أن حربا عالمية ثالثة نشبت في الثامن من أغسطس 1999، على أن هذا الحرب لم تستمر سوى أيام معدودة، في الثامن من أغسطس اشغلت، وفي الحادي عشر من الشهر نفسه وضعت أوزارها، ولكن بعد أن خربت المئات من المدن، وقتلت الملايين من البشر، وكادت الأرض تخرج من مدارها، ولأول مرة في تاريخ البشرية يقف البشر جميعا أمام منجل يساوي بينهم كأسنان المشط، ويحصدهم جميعا في عدالة مروعة. . إنه الطاعون!. . وكان لا بد لكل بشر أن يتكاتفوا جميعا علماء ورجال سياسة، أدباء ورجال اقتصاد، وفلاسفة ورجال أعمال، قواد ورجال مخابرات، حتى السجون فتحت أبوابها ليشترك نزلاؤها في العمل المحموم من أجل انقاذ الحياة!. وفي عشر سنوات كان العالم الجديد قد بدأ يبعث من العدم، وكان بعثه في بوتقة الطهر والتطهر؛ طهرته الآلام العظيمة، ووحده أخوة المصير والعذاب أمام شبح الموت! وتحقق حلم العالم الواحد والحكومة الواحدة[2]. ولا يكفي أن يحاول الروائي أن يقدم عظة تاريخية تمثل نتيجة الطغيان أو الحكم الإستبدادي كي يصبح الكاتب الروائي متفاعلا مع واقعه. ويريد أن يعبر عن عدم رضائه عن هذا الواقع بالإيحاء للتاريخ الذي يصور نموذجا من نماذج طغيان الحكم. هذا على أساس أن الروائي ليست مهمته أن يبين صحة الحقائق المطلة كالخير والحق والجمال بدليل مادي من التاريخ. وليست من باب الواقعبة مقولة إن الروائي يبحث إثبات صحة أن التاريخ يعيد نفسه. . وليست من الواقعية بالتبعية أن ينجح المؤلف في تتبع صفات البيئة التاريخية من المصادر المختلفة[3].

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 9، 12 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلا ل العشري، ص 177 .

(3) الإتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، د. حلمي بدر، دار الوفاء لدنيا

كان مصطفى محمود أو كاد الدكتور شاهين، يرصد في التاريخ افتراضات مستقبلية حول البشر والعلاقات بينهم، افتراضات متشائمة ومتفائلة في حين واحد، أمام التطور التكنلوجي وهندسة القائق الصغيرة، اختراقات خلاقة جديدة في الإبداع لخدمة الإنسان. وربما هذا الإبداع يسبب الفوضى وحرب انهيار العالم والبشر. ورصد الكاتب في روايته الصراع بين القوى القطبية في العالم كل من أمريكا و روسيا و صين، ويتكلم على حرب وقعت بين أمريكا وروسيا في 1999/8/8، ولعل يستخدم الأسلحة الذرية الفتاكة، ولكن الصين كانت موقفها محايد في هذا الحرب. وصرحت بأنها رسول السلام، ولا تتشارك في حرب إبادة الإنسان والعالم.

الفن والأدب والرواية الآن نضال فكري وجمالي يكشف ويحلل جدلية صيرورة وحركة المجتمع بوصفها جزءا من العالم وهي دليل عمل وقانون إنقاذ، وهي إذا إنفصلت عن سباق الحركة التاريخية والسياسية التي يعيشها الإنسان في المجتمع والواقع والوجود الإنساني تصبح مجرد تأويلات ونظرات وتجارب فردية معزولة أيا كانت جماليتها ولغتها وحرفياتها[1]. لو نظرنا الى التاريخ، نرى أن الحرب وقعت بين هذه الدول العظمى، ويتصارعون بكل قوة على مصالحهم في الشرق عموما والشرق الأوسط عموما. وشرارة هذه الحرب كانت في العراق وانتقلت إلى الدول العربية الأخرى. وفي شكل مغايير للحروب السابقة الأولى والثانية العالمية. هذا افتراض تشاؤمي في مخيلة الكاتب. التفائل في توحيد العالم في إرادة واحدة وحكومة واحدة، يمكن أن نقول بأن العولمة قامت لإزالة الحدود بين البشر، نعم لم تستطع ان تزيل هذه الخيوط الحدودية بين الدول جغرافيا من حيث حكومات مستقلة في سيادات مختلفة ومتعددة الأجناس، ولكن استطاعت العولمة بالإعتماد على التطور التكنلوجي أن تصوغ ثقافة متقاربة ومتشاركة بين الإنسان من الشرق الى الغرب. وذلك أدت الى نوع من التقارب بين الحضارات وأبناء البشر، لأنها لم تكن خاضعة للحدود الجغرافي وقوانين الدول المستقلة. وإنما قالب جديد لصياغة الثقافة

الطباعة والنشر- الإسكندرية، ط 1 – 2002، ص 131-132 .

(1) بانوراما نقدية في الأدب والفن والنقد والسياسة، عبدالرحمن أبو عوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 500 .

المشتركة، بغض النظر عن الاختلافات المتعددة. وهذا من أجل توحيد العلم في دولة واحدة، دولة الثقافة.

الإنسان كائن تاريخي، بمعنى أن الإنسان يفهم نفسه – لا من خلال التأمل العقلي – بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة. إن ماهية الإنسان وإرادته ليست أشياء محددة سلفا، إن الإنسان ليس مشروعا جاهزا مصمما من قبل، ولكنه مشروع في حالة تخلق. إنه يفهم نفسه بطريق غير مباشر، إنه يقوم بجولة هرمنيوطيقية (تأويلية) من خلال التعبيرات الثابتة التي تنتمي للماضي. وبهذا المعنى فهو كائن تاريخي[1].

(1) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ص 28 .

الفصل الثاني

المضمون الاجتماعي

التأمل في الوضع الاجتماعي

إن للأدب انعكاسات متعددة في المجتمع، ويعد الأديب ابن لبيئته، بما يرصد بخياله الخلاق ورؤيته التأملية في أعماله قضايا اجتماعية، فإن اهتمام علم الإجتماع الأدب بالعلاقة بين الأدب والمجتمع، كان تأكيدا لأهمية هذه العلاقة ومتانتها، ويرى أن العلاقة بينهما متبادلة، فكل منهما يؤثر في الآخر. فإن الإبداعات الأدبية على الرغم أنها ذاتية من حيث الرؤية، لكن الأديب يأخذ ذخيرته من بيئته الإجتماعية. ذاتية من حيث الذات الفردي للأديب، واجتماعية من حيث المادة وعناصر عمله الإبداعي. إذن العلاقة تواصلية وتكاملية وتبادلية بين الأديب والبيئته الإجتماعية، وهذا يؤكد صلة الأدب بالمجتمع.

إذا كان علم الإجتماع الأدبي يدرس أشكال النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يتدخلون في عالم الأدب، فإن النقد الإجتماعي يفسر نوعيا كيف أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية. تبعا لفلسفة كل ناقد وفهمه يتوقف عرضه لدور المجتمع، عاملا حاسما أو مرافقا، في قيمة الإبداع الشعري. في الحالة الأولى يصدر العمل عن المجتمع بالضرورة، وفي الحالة الثانية يمكن أن تظهر القيمة في المجتمع الأقل مناسبة لها، أو على النقيض، لا تظهر حيث يتوقعونها، ولكن عندما تظهر تكتسى ثوبا إجتماعيا، وفي كلتا الحالتين يدرس المنهج الإجتماعي تأثير الجماعة في القيمة الجمالية، بل ويعلى من قيمة كاتب ما لأن عمله شفّ جيدا عن عروق المجنمع. المنهج الإجتماعي ير الأدب في المجتمع، ويمكن أن يدرس المجتمع بعناية من خلال خطط ثلاث:

أولا: المجتمع الواقعي، حيث ظهر الكاتب، وحيث أنتج عمله.

ثانيا: المجتمع الذي ينعكس مثاليا في نطاق العمل نفسه.

وأخيرا، قد يكون عبارة عن أدب العادات، سياسيا أو هاجيا أو أخلاقيا. أو خطة إصلاح اجتماعي في العمل.

يبحث المنهج الإجتماعي عن مقام الكسر المشترك، الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الإجتماعية، والتجربة التي يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنسانى، والعمل نفسه ينعكس

في ضمير القراء الإجتماعي، وسيكون ممثلا لنوعه. . . وهذا البحث عن مقام الكسر المشترك يجعل المنهج يمتص عادة ما هو جلى في الأدب، لكي يعتذر عن المحصلة القليلة التي أعطتها المحاولات الأولى لعلم الجمال الاجتماعي، ونردد مع روجيه باستيد في كتابه (الفن والمجتمع) أن علم الإجتماع بمعناه الدقيق لما يوجد. يمكن أن نذكر أكواما من أمثلة المنهج الإجتماعي الذي طبقه النقاد الماركسيون، ولاسيما في روسيا، حيث تكاد قوته تصبح رسمية. وربما كان جورج لوكاش أعلى مؤشر في النقد الماركسي، وهو مجرى يكتب عادة في اللغة الألمانية، ويرى أن الأدب ظاهر تاريخية لها أصولها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات. ويجب على الناقد أن يقع على القانون الذي يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن، وتجب الإشارة إلى طريق أصل الزهرة[1]. وقد أثارت مسألة العلاقة بين الأدب والمجتمع والحدود الفاصلة بين النقد الأدبي وعلم الإجتماع الأدبي، ودخل الكثير من النقاد والمفكرين الى معركة فكرية ساخنة، لحسم هذه المشكلة في دراسة الأعمال الأدبية وبناء منذ للفهم المشترك المتقارب الى صنع مفاهيم ومسلمات التحليل السايكو السوسيولوجي في القيام بالدراسات النقدية على الأعمال الأدبية. ومن هؤلاء النقاد في هذا المجال، هو الناقد الفرنسي (لوسيان جولدمان)[2].

وقد ظهرت استفادة جولدمان من أفكار لوكاتش في كتابه المهم (الإله

---

(1) مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ت: د. الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي-القاهرة، ط1، 2010، ص97-98، 99، 100.

(2) الناقد الماركسي لوسيان جولدمان: وهو روماني الأصل، ولد في بوخارست عام 1913، وبدأ حياته قانونيا إذ حصل على ليسانس الحقوق من جامعة بوخارست، ثم درس الفلسفة في فيينا بعد ذلك لمدة عام، ثم سافر إلى باريس عام 1934 ووصل دراسته العليا في القانون والإقتصاد السياسي. وحصل بعد ذلك على ليسانس في الآداب من السوربون، ثم على الدكتوراه في الآداب عام 1956، وعمل باحثا بالمركز القومي للبحث العلمي في باريس، ومديرا لمركز بحوث علم الإجتماع الأدبي، التابع لمعهد علم الإجتماع بالجامعة الحرة في بروكسل. ويعد جولدمان الشارح الأول في فرنسا لنظريات الفيلسوف المجرى المعروف جورج لوكاتش. غير أنه لم يقنع بشرح نظريات لوكاتش، ولكنه اعتمد في دراسته اعتمادا أساسيا على عدد من المفاهيم والفروض التي سبق للوكاتش أن قدمها في دراساته عن الرواية وتطورها على وجه الخصوص. التحليل الإجتماعي للأدب، السيد يسين، دار العين للنشر-القاهرة، ط3، 2007، ص 31-32 .

المختفى) الذي لفت الأنظار إليه، وكان موضوعه: (دراسة عن الرؤية التراجيدية في كتاب (أفكار) لباسكال وفي مسرح راسين). وقد صدر هذا الكتاب في باريس عام 1955 . والواقع أن هذا الكتاب يثير عدة مشكلات من أهمها: إلى أي ميدان من ميادين المعرفة ينتمى؟ لقد رأى فيه البعض كتابا فلسفيا خالصا، ورأى الآخرون أنه مرجع في علم اجتماع المعرفة. وهناك أخيرا من يعتبرونه بالميدان الذي ينتمى إليه، إلا أن أهم ما أثاره هو المنهج الذي اتبعه جولدمان في دراسته. ركز جولدمان في كتابه (من أجل علم اجتماع للرواية) على المشكلات المتعددة التي تثيرها الرواية. ومن المعروف أن عديدا من نقاد الأدب سبق لهم أن اهتموا بالمضامين الإجتماعية للروايات المختلفة، وركزوا اهتمامهم على صلة المضامين بالمجتمعات التي تعبر عنها، وبالمراحل التاريخية التي تجرى أحداثها في ظلها. ولكن الجديد الذي أتى به جولدمان هو أنه ركز اهتمامه على الشكل الروائي ذاته، وعلاقته بتاريخ الحياة الإقتصادية في المجتمعات الغربية. ويرى جولدمان أن المشكلات المتعلقة بسوسيولوجية الشكل الروائي تبدو مثيرة ويمكن أن تؤدي إلى تحديد كل سوسيولوجية الثقافة والنقد الأدبي، وهي لذلك معقدة جدا، بالإضافة إلى أنها تتعلق بميدان بالغ الإتساع. وشكل الرواية الذي درسه لوكاتش هو الذي يتميز بوجود بطل روائي أطلق عليه (البطل المشكل). والرواية عنده هي تاريخ بحث متدرج، بحث عن القيم الحقيقية في عالم متدرج أيضا، ولكن على مستوى آخر وبطريقة مختلفة[1]. ويقال عن الرواية رواية واقعية، واجتماعية، إذا كانت اليومية الإجتماعية. وقد صنفت روايات نجيب محفوظ، تصنيفا يدفع بأعماله المبكرة في مقدمة الروايات التاريخية، في حين صنفت رواياته التي تلت رواياته التاريخية من مثل: القاهرة الجديدة، وبداية ونهاية، وزقاق المدق، والثلاثية، وغيرها في عداد الروايات الإجتماعية. ولو أن القاريء تأمل رواية واحدة مما ذكرنا لوجدنا حبكة عاطفية وغرامية، ولوجد فيها نظرة فكرية فلسفية، ولوجد فيها أيضا شيئا من التاريخ الذي يرصد فيه الكاتب حوادث ثورة 1919 وشيئا عن سعد زغلول، ومصطفى كامل، والنحاس. وعلى هذا النحو نلاحظ ما في الرواية طابع يستعصي على القولبة ويتأبّى التصنيف. وفي الأدب

(1) المصدر نفسه، ص 32، 33، 34، 35 .

العربي تمثل رواية ليلة عسل لمؤنس الرزاز هذا النوع. فهي رواية مكثفة، تروي حدثا واحدا، هو زواج جمال بك – أحد رجال الأعمال المسن – من فتاة صغيرة السن (لارا)، ورحلتهما لقضاء شهر العسل في باريس. ونستطيع أن نجد في زنوج وبدو وفلاحون لغالب هلسا مثالا ونموذجا لهذا النوع الروائي[1]. فالروائي يقوم في عمله برصد القضايا الإجتماعية، والقضايا الواقعية المعيشة للإنسان، لكن هذا ليس بمعنى أن الرواية بالضبط هو الواقع الإجتماعي الحي كما هو، و إنما يقوم كاتب الرواية برسم مشكلات الواقع متخيلا، إذ إنه يتخيل في عرض الأحداث الواقعية في الواقع الاجتماعي لسد الثغرات فيه. إذن نصيب من الخيال يمارس الكاتب من أجل إعطاء البعد الجمالي في عمله الروائي.

إن مصطفى محمود، برؤيته التأملية العابرة والخلاقة للواقع الاجتماعي، استطاع أن يسجل المشاكل والصراعات الإجتماعية بين فئات المجتمع وفي مواقف عديدة، من خلال نظرته المتخيلة الى الواقع عامة والواقع الإجتماعي على وجه الخصوص في رواياته الخمس. إن القضايا والمشاكل الإجتماعية عنده تتمثل في مفهوم الذات والأسرة والمجتمع، والصراع الطبقي بين الفئات الموجودة في الكيان المعيشي المشترك للحياة. والأسرة تأتي بمعنى بيته وبيئته الإجتماعية من حيث الصراع الذاتي، وتمثل الأسرة أيضا المجتمع المصري بين مجتمعات العالم، وهذا في الصراع الموضوعي، نحو التعالي والتفوق والسلطة العليا الأولى حضاريا واقتصاديا وسياسيا وما الى ذلك. . . وتكمن أرضية هذه المشاكل والصراعات بداخله وخارجه، في الخلاص من الفساد والكبت نحو إثبات قدرة الإبداع في إدارة مثالية ونحو الحرية في الإرادة. وتتمثل هذه الأرضية أيضا بين الدول العربية لبناء قوة متينة وموحدة للخطاب و المواجهة مع الآخرين. إن انتماء الأديب له دور واضح على شكل الكتابة ومضمونه. سواء أكان هذا إنتماء إلى بيئته الاجتماعية أم إنتمائه الفكرية.

وانتماء المؤلف إلى طبقة معينة يعد من بين الحقائق الواضحة في المجتمع. ولكن ينبغي التمييز بين ضربين من الانتماء: الانتماء الاجتماعي – الاقتصادي، والانتماء الإيديولوجي. فالنوع الأول من الإنتماء، وهو الانتماء

(1) بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، ومنشورات الإختلاف- الجزائر، ط1، 2010، ص 286، 287 .

الاجتماعي – الاقتصادي يمكن دراسته عن الاعتماد على الوضع الاقتصادي والوضع المهني. ومن الواضح أن الكاتب لا يستطيع – بوجه عام – أن يربط عجلته بأية طبقة اجتماعية، هكذا من دون التمييز. فهناك علاقة وثيقة بين الوسيلة التي يتعيش منها الكاتب والطبقات الاجتماعية في المجتمع. إن الأدب بمفرده لا يستطيع أن يكفل الحياة للمؤلف، لذلك يلجأ كثيرون إلى حل (المهنة الثانية)، بيد أن هذه المهنة من شروطها أن تكون مجزية وألّا تكون تستوعب تماما كل نشاط المؤلف، ومن ثم يمكن القول إن هذه المهنة لابد أن تكون مميزة. كما يتضح ذلك مما خلص إليه الناقد الفرنسي جايتون بيكون، ويدعى بأن معضم الأدباء ينتمون إلى الطبقة البرجوازية وينتجون أدب يستهلكه البرجوازيون، فنادرا هم الكتاب والفنانون الذين خرجوا من صميم الشعب[1].

أما النوع الثاني من الإنتماء، وهو معروف بالإنتماء الايديولوجي، والأيديولوجيا كمفهوم سوسيولوجي ظهر في فرنسا لأول مرة، ويعني علم الأفكار أو دراستها، و استخدمت في أول الأمر لتشير إلى نمط من الفلسفة كان شائعا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. ولقد استخدمت الأيديولوجيا في علم الإجتماع للإشارة إلى المعتقدات والأفكار التي تميز جماعة بعينها. وهذا يعني أن مفهوم الأيديولوجية يرتبط بالأفكار، أي بالفكر الذي يميز الإنسان دون غيره من الحيوان. ومن المعروف أن الأفكار تختلف من مكان لآخر ومن حقبة إلى أخرى في المجتمع الواحد، أو من طبقة لأخرى داخل المجتمع. وعلاقة الأدب بالأيديولوجية، فإنه وفقا للمفهوم الماركسي عن البناءات الاجتماعية، يعد الأدب أحد المكونات الأساسية للبناء الفوقي للمجتمع، أي أن الأدب جزء من أيديولوجية المجتمع، أو بمعنى أدق جزء من البناء الفكري في المجتمع[2]. إن الأديب مصطفى محمود عبر عن أفكاره من خلال أعماله الأدبية والروائية، ويعد أدبه وأفكاره جزءا من البناء الفكري والواقعي في المجتمع المصري، لأنه حاك واقعه الإجتماعي. ومن خلال الرؤية الفلسفية والتأملية، ربط بين هذا الواقع وواقع الوجود.

---

(1) التحليل الإجتماعي للأدب، السيد يسين، ص 104.

(2) علم اجتماع الأدب-النظرية والمنهج والموضوع، دكتور محمد علي البدوي، دار المعرفة الجامعية، 2009م، ص70 – 71.

1 – رصد القضايا والمشاكل الأسرية

قام مصطفى محمود متخيلا بوصف الأحداث والمشكلات في الواقع الإجتماعي داخل البيئة المشتركة بين الذوات العديدة في مجتمع واحد من الحياة. وبهذا الوصف أتاح له أن يتدفق انفعالاته الداخلية التي تختلج في نفسه، وتكتم في أغوار شعوره. وهو تحت تأثير حدث ما، ينفعل انفعالا بالغا يعبر به عن احساسه لهذه الأحداث. والوصف هذا كان سندا له إلى طبيعة المشاكل ورسمها في الرواية وإثارة الوعي نحو المعالجة لسد الثغرات في الواقع وإعطاء بعد جمالي له من أجل حل هذه المشكلات في المجتمع. فالأسرة هي البنية الأساسية في تكوين هذا المجتمع. لا ريب أن المشاكل في أسرة ما، لها أثر واضح في كيان الأسرة كلها وتنعكس أيضا على كيان المجتمع؛ لأن الأسر من خلال المصالح المشتركة المتبادلة والمتكاملة مرتبطة بعضها ببعض. وتكونون معا عمارة المجتمع. فالوعي في الأسرة له دور بالغ في التعامل والتعايش والوعي الفردي والوعي الجماعي يكونان الوعي العام المشترك للأسرة، إذ أن مستوى الوعي يحدد نوع التعامل والحياة، للأسرة، ويسهم أيضا في ذهن الكاتب أثناء كتابة أعماله، ونجد ذلك عند الأدباء والروائيين، وعند مصطفى محمود.

وترتب على تخلف هذا الوعي الاجتماعي نزعة محافظة غالبة في المجموعات الاجتماعية المختلفة التي أصبحت، بحكم ثقافتها، نافرة من التجديد الأدبي، أو الخروج الإبداعي على أعراف الجماعة، وذلك في الوقت الذي أسهمت به النزعة البطريركية في تأكيد نوع من التراتبية العمرية الجامدة التي لا تسمح بالحراك الحر بين الأجيال، ولا تدوير النخب الثقافية أو الإبداعية. وهو الأمر الذي لا يزال يلازم كراهية التجريب في أشكال الإبداع كلها. والهجوم العنيف على كل ما يشتم منه أي خروج على أعراف الأسرة أو العشيرة[1]. إن مصطفى محمود على الرغم من أنه ليس لديه رواية متكاملة فنيا، لكنه يمارس نصيبا من الخيال من أجل الإعطاء البعد الجمالي الى الواقع المضمون في رواياته. لأن كل عمل إبداعي هو متخيل حتى لو تطابق مع الواقع. مه يقوم بعرض المشكلات الموجودة في الأسرة، مثلا نجد ذلك في

(1) الهوية الثقافية والنقد الأدبي، جابر عصفور، طبعة دار الشروق الأولى 2010، القاهرة – مصر، ص151.

رواية المستحيل مسألة الإلتزام بالأوامر والواجبات وتقاليد العائلة. لاسيما الإلتزام التام بأوامر الأب من قبل الأبناء واحترام رغباته : **(وكان من عادة أبي أن يزورنا كل يوم جمعة ليطمئن علي. . هكذا كان يقول. . ولكني أعتقد الآن أنه كان يفعل هذا ليطمئن على نفسه ليرى أن أوامره مازالت نافذة. . . وملاحظاته معمول بها. . الدواليب مغلقة بالمفاتيح. . والمفرش المشمع موضوع على مشئدة الطعام. . وأصيص النعناع في البلكون. . والنوافذ كلها مفتوحة لتدخل الشمس. . أول شيء ينظر إليه عند دخوله هي النوافذ. . فاذا رأى الشيش مغلقا فتحه على مصراعيه وهو يصيح: - الشمس يا بني الشمس. . هذه شمس لا مثيل لها في الدنيا. . انها أحسن دواء للروماتزم. . افتح الشباك عندك. . أنا قلت ألف مرة افتحوا كل الشبابيك. . ويتمدد في الشمس يطرقع مفاصله. . وأبي كان دائما يشكو من الروماتزم. . ولهذا كان يفتح الشبابيك في بيوت أولاده. . في كل وقت. . وفي كل فصل من فصول السنة. . ولو استطاع لسقانا فنجانا من السلسلات ثلاث مرات في اليوم كما كان يفعل. ولم يجدي أن نحتج ونقول أننا أصحاء. . وأننا لسنا مرضى بالروماتزم. . فمعنى أن يكون أبي مريضا بالروماتزم. . أن يكون أبي مريضا بالروماتزم. . أن نكون جميعا مرضى بالروماتزم. . فأبي مفتش تركي فيه كل أخلاق الأتراك ودماغهم الناشف. . وغرامهم بالأمر والنهي. وكان يعاملنا نحن أولاده كأننا تكية. . ويعيش حياته ويعيش لنا حياتنا أيضا. لم يحس واحد منا في أية لحظة بأن له كيانا مستقلا. اذكر حينما كنا صغارا أن أبي كان يحب الشاي فكنت أشرب معه الشاي. . وحينما تقدمت به السن ومرض باضغط وحرم عليه الطبيب شرب الشاي. أصبحت أشرب الينسون. . لأنه أصبح يشرب الينسون. وظل سلطانه يحلق فوق رأسي حتى بعد أن جاوزت سن التلمذة وتخرجت من المدارس لا عيش بإيرادي الخاص. كنت أستشيره من تلقاء نفسي كلما وقعت في مشكلة. . كان الخوف ما زال في دمي. . الخوف من الدنيا. . ومن المراة. . ومن أن أحسم أمرا بإرادتي. .)**[1].

في هذا المشهد نرى أن المشكلة كانت بين الأب والابن في الأسرة، وبما أن الأب هو رئيس الأسرة لذا يجب أن الأمور والغايات كلها تخرج من عنده،

(1) رواية المستحيل، ص 8-9.

وأخذ القرارات في أية مسألة ما يرجع اليه، وهو الأب وهو الرمز للسلطة العليا والحاسمة في مصير كيان الأسرة وأفرادها. إن الإبن يريد أن يكون حرا في حياته وحسم أوامره وإدارة شؤونه ومعيشته بإرادة قوية حرة، لأنه أصبح كبيرا يعرف الخير والشر. ولكن الأب يريد أن يطمئن من إبنه وإدارة بيته، لأنه لايزال لا يستطيع أن يكون دقيقا وصائبا في اختياراته للحياة والإدارة، ويرى أن ابنه لم يعد قادرا على إدراة الأسرة بنفسه، لأنه ليس لديه تجربة كافية ووافيه، ويجبر عليه أن يشاور أباه ويرجع إليه في أخذ القرارات. لذلك في كل يوم الجمعة من الأسبوع يزوره ليطمئن منه. ويؤكد له بأن التجربة في ممارسة الحياة أمر مهم للغاية، وقوله بأنك لا تستطيع أن تمارس حياتك بدون مشاورتي. ومواجهة صعوبات الحياة يحتاج إلى الخبرة والصبر وتجربة كثيرة، وهو لا يرى ذلك من ابنه. أما الابن يرى عكس هذا، وهو يثق بنفسه وباستقلال كيانه الذاتي، لو كان حرا في إرادته. ويرى أن ظن أبيه له ليس في محله، بل إن أباه يريد أن يطمئن على تنفيذ أوامره وإشباع رغباته وبقاء سلطته. وإلا هو ناضج وقادر على إدارة أموره وشؤونه في الحياة، ويستطيع أن يدير علاقاته مع الناس من حوله والمجتمع الذي كان فيه. إذن إستطاع مصطفى محمود أن يصورالواقع الاجتماعي في الأسرة ومراتب السلطات بين الذوات في الأسرة من أب وإبن وما إلى ذلك، ورأينا هذا التصوير الواقعي في وصفه للأحداث. فإن الإلتزام المفروض المغلف بتقاليد العائلة ومركز الوالد فيها والإحترام والوقار في التعامل ونظرة المجتمع، قد يسلب الإرادة الحرة في بعض الأحيان ويضعف الفرد في ممارسة الحياة بشكل جميل ولائق بالذات أو الإبن وإستقلاله وحريته، بل حتى يخلق له مشاكل أخرى من دون كبير الأسرة المتمثل في الأب. مع لفت النظر إلى المشاورة بكبير الأسرة والرجوع اليه وخبراته وتجاربه.

يبدأ مصطفى محمود في التفرقة بين نوعين من الحياة يمثل كل نوع موقفا يمكن أن يقفه الإنسان بالنسبة إلى نفسه. أما الموقف الأول فيتمثل في مقاومتنا للمشاعر والميول والدوافع وهو الموقف الذي يعيشه الإنسان العادي الذي يحيا حياة آلية حتى إنه من الممكن استبداله بأي شخص آخر. وهو موقف الأنذال عند سارتر. أما الموقف الثاني فيقابله عند سارتر موقف الغشاشة الذي يراه

سارتر في الإستسلام لدوافعنا التلقائية لا عن طريق سلبي محض، ولكن بعزم قاطع على أن نكون أنفسنا[1].

الحرية تعني قدرة الإرادة الإنسانية على الفعل أو تخيل الفعل وتصميمه بوازع نفسي واجتماعي، ولا يقلل من هذه الحرية إلا أن تكون رد فعل، أو فعلا منعكسا يجبر الإنسان على فعله، إذ يسقط عنصر اختيار الفعل كما يسقط عنصر التعرف على البواعث لترك العمل لا لتنفيذه. فقد اصطلح التقليد الفلسفي على تعريف الحرية بأنها اختيار الفعل عن رؤية مع استطاعة عدم اختياره، أو استطاعة اختيار ضده. ويدخل مفهوم الحرية هنا إلى منطقة نفي القهر والضرورة لصالح الحرية. وتظهر الحرية هنا على أنها سلوك شبه تلقائي، يخضع للإرادة والرغبة كما يتأثر بمجموعة المواضعات الإجتماعية، والتكوينات النفسية. إن الصلة وثيقة بين الداخل والخارج، فإن الإنسان لا يخرج من ذاته ولكنه لا يلبث أن يعود إليها، وهو لا يحقق أفعاله في العالم الخارجي إلا لكي يزيد من خصب حياته الباطنية. ونحن حين نستعمل حريتنا، فإننا نحقق وجودنا الضمني في العالم الواقعي، وبذلك نوجد رابطة بين الداخل والخارج، ونحول الإمكانية إلى فعل. مع هذا فإن الفعل هو الذي يحطم وحدة الذات أو عزلة الأنا لأنه ينفذ بها إلى صميم العالم الخارجي، فيحقق بينها وبين الكون ضربا من الألفة أو التوفيق، ينفي اغترابها من ناحية، ويقهر الضرورة من الناحية الأخرى. ولا شك في أن معرفتنا بالدوافع النفسية، والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بهذا الإنسان، يمكن أن تعرفنا على أهدافه وأغراضه، ولا شك في أن التعرف على طريقة تفكيره تمكننا من القدرة على التنبؤ المستقبلي بسلوكه حين نفترض موقفا محددا ذا خصائص مميزة[2].
ويصور لنا الكاتب هذا الصراع بين الداخل والخارج للذات، على لسان بطل الرواية (حلمي) بأن قلبه مليء بالرغبات ولكنه فقد الجرأة في التفكير فيها : **(كان قلبي تأكله الرغبات من الداخل ولكني لم أكن اجرؤ على التفكير فيها**

---

(1) اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، الدكتور السعيد الورقي، دار المعارف-1984، ط2، ص253 -254.

(2) السرد الروائي العربي – قراءة في نصوص دالة، دكتور مدحت الجيار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2008، ص 226-227.

وإشباعها. . وإنما كنت أتردد وأخاف وأجزع ثم أكتفي بأن اتمنى أن أهرب من المشكلة كلها وألوذ بوالدي أطلب نصيحة. . وأترك له حياتي يبت فيها ويختار كما يشاء كأنه الله والقدر. وهكذا ظلت حياتي معطلة طوال هذه السنين. . وظللت أعيش طفلا كبيرا. . يملأ قلبي الخوف والإحترام والرهبة..)[1]. الذات المتمثل في الإبن هنا خائف ومتردد وليس له جرأة التفكير والقرار، وإرادته مسلوبة ومكبوتة في داخله، وكان يشعر بالضعف تجاه المشكلات، لأن منذ طفولته روض على الخضوع والتمسك باحترام أبيه والرجوع إليه في كل رغباته، ويشعر بأنه لايزال طفلا كبيرا، لأنه تعود على الإعتماد والرجوع إلى أبيه ونصائحه. وهو متردد في نفسه وقدرته في إرادته، بل لقد فقد الثقة بنفسه مثلا نجد أنه لا يستطيع أن يحسم الأمور في حياته بدون أبيه، كما نرى ذلك في توقيع شيك : **(لقد كنت أتردد ثلاثة أيام متتالية في توقيع شيك. . وأنظر فوق كتفي بين لحظة وأخرى. . انتظر أن يظهر والدي فجأة لأسأله. . هل من الصواب أم الخطأ. . توقيع هذا الشيك)**[2]. ولكن أباه قد مات، يجب عليه أن يحسم هذا ويأخذ جوابا لما سأله من أبيه في صواب التوقيع أو خطئه، ولكن لم يكن حرا وليس له جرأة في إرادته وإدارة أموره. ولا يزال متمسكا بالتقاليد المتبعة في المجتمع. أما القدر يعرفه ويروضه ويصنع شخصيته بعد أبيه، فهل من الممكن أن يسلم المرأ نفسه الى القدر بهذا الحد؟. . فهذا هو واقع الذات والفرد في المجتمعات التقليدية.

ومشكلة أخرى في الأسرة كانت بين الزوج والزوجة، كما أن مصطفى محمود يعبر عنها بأسلوبه الشفاف والبسيط على لسان بطل الرواية: **(ولو سألتني ان كنت أحب آمينة زوجتي. . لما وجدت جوابا. . فأنا لم أحبها. . ولم أكرهها. . ولم أخترها. . وإنما هي كصورة الجيوكندا وضعها والدي في بيتي.. وقال إنها جميلة ورائعة. . فقلت خلفه كالطفل جميلة حقا. . ورائعة. . واحتضنتها كما احتضن كل كلمة يقولها أبي. ولكن بقدر الراحة التي كنت أحسها في الحب إلا أني كنت أحس أنه ليس حبي أنا. . وإنما هو حب أبي وذوقه واختياره. .)**[3]. إذ إن

---

(1) رواية المستحيل، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص10.

(3) المصدر نقسه، ص 9-10.

الحياة التقليدية التي كان لحضور الأب دورا كليا في الإختيار والإرادة والإدارة، يترك مشاكل كثيرة وينقل من جيل إلى آخر. والأهم أن اللحظة الأولى في بناء الأسرة مهمة جدا، مهمة بأن يحسم كيان الأسرة في سعادتها وتعاستها. فمادام الإبن ليس له دور في اختيار فتاة لتصبح زوجة له، كيف يمكن أن يغرس الحب في قلبه لها مادامت مختارة من قبل ابيه، لكن الجو الإجتماعي المليء بالإلتزام التام بما يرى ويقر الأب ولو كان ذلك فرضا، يجبر الإبن بالسكوت والتحمل وإقرار الرضى لأبيه. فقد يفقد شخصيته ويتقمص شخصية من رغبات الوالد وإرادته المفروضة في اختيار الزواج.

لذا نرى أن بطل الرواية يقول إنه لا يوجد جوابا لسؤال ما حول حبه لزوجته آمينة، لأن أباه اختارها ووضعها في البيت، ويشبهها بالصورة التي وضعها أبوه، أي أن صورة الجيوكيدا واختيار زوجته وجهان لعملة واحدة، وهي عدم حضوره في البيت نفسيا وشعوريا، ذهنيا وعقليا، وكيف يمكن أن يكون حاضرا وناظرا إلى زوجته نظرة حب وجمال. على الرغم من إنه أقر بجمالها ورائعتها، ولكن كالطفل الذي لم يعد ناضجا ولم يكن قادرا في معرفة الخير والشر. لأن الوالد أدرى بالفتاة التي يمكن أن تلائم مع ابنه، ويختارها بنفسه لكي يكون الزواج بينهما زواجا ناجحا، لأن تجربة الإبن ليس وافيا ولم يكن دقيقا، ويمكن أن يسلم زمامه إلى العاطفة واللحظات الخاطفة في الأحاسيس العابرة، وبها يفقد وعيه وسيطرته العقلية أمام ملذات رومانسية شهوانية. لأن مسألة الزواج مسألة مهمة ليس ليوم أو شهر أو سنة، وإنما الزواج كان احتضان الفتى والفتاة مدى حياتهم. ومسألة الطلاق وفشل هذا الزواج منبوذ ومكروه في المجتمع ويخلق مشكلات كثيرة. لذلك وجب على الإبن إطاعة الوالد في هذا الأمر، لاسيما أن الإنسان كائن اجتماعي قبل أن يكون كائنا فرديا.

ومع هذا في كثير من الأحيان إن الوالد يريد أن يثبت قوته ومكانته في السلطة على ولده. وقد يخطيء كثيرا بحقه، لأن الوالد له رغبات ومشاعر وعقل وفكر، يستطيع أن يختار وأن يفكر وأن يشعر، أما سلب الإرادة منه من قبل الوالد يدفعه إلى فقدان شخصيته وثقته بذاته وفقدان إرادته. فالكاتب يريد أن يقول لنا أن التوفيق بين الإثنين أمر أحسن وأوعى. ويسبب في إنهاء المشكلات أو تقليلها. فالإرادة الحرة للذات في الأوامر المتعلقة بالذات يقويه ويغذيه ثقة

بنفسه. والتوافق والإتفاق على الإرادة المشتركة في الأمور المشتركة يقوي بناء الأسرة.

أما عن موقف الإنسان من المسألة السوسيولوجية والمسألة المجتمعية، فالظاهرة الإجتماعية أولا تلقائية، بمعنى أن الفرد ليس بصانعها، لأنها موجودة قبل أن يوجد الأفراد، فنحن نولد ونجد أمامنا مجتمعا كاملا معدا من قبل، لا نستطيع أن نغير إذا أردنا، وعلينا أن نخضع له، وهي ثانيا جبرية وملزمة، فليس الفرد حرا في اتباع النظام الإجتماعي أو الخروج عليه، فالمجتمع وضع الجزاء لكل من ينحرف بسلوكه عما اقتضته طبيعة الحياة الإجتماعية ونظم المجتمع الذي يعيش فيه، إنها جميعا في نظرتها إلى الإنسان تراه أنانيا فرديا، ومن ثم يجب ضبطه، ويجب أن يسعى هو إلى تكييف نفسه مع الظروف المحيطة. المؤسسة الإجتماعية الأساسية هي الأسرة، تنظم غريزة التناسل بالزواج، والزواج وحده يكفل حسن تربية الأولاد، والأسرة هي التي تبني المجتمع المدني، فلا يعبر الزواج أمرا عاطفيا فحسب، ولكنه واجب مقدس، ويجب أن يصدر عن الشعور بالواجب، أي أن يعقد لأجل المجتمع والدولة، وحينئذ يعد عملا خلقيا، لذا كان الطلاق منكرا مبدئيا، ولا ينبغي أن يسمح به إلا في حالات استثنائية يعينها القانون، والمجتمع المدني يتكون من الأسر، ولكنه لم يصنعها أو يصنع الأفراد بحيث تكون الحكومة مسؤولة أمامهم، والغرض منه صيانة الحقوق وحماية المصالح الفردية[1]. إن الرواية أولى ماتهتم، تهتم بالحياة وبالرجال والنساء وعلاقاتهم، والأفكار والعواطف والإنفعال والدوافع التي تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم، وصراعاتهم ونجاحهم وفشلهم، وإذا كان موضوع الروائي هو الحياة من جانب واحد، أو عدة جوانب فلا بد للروائي أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه في الحياة، وحتى ما كان من أنواع الروايات. فإن التحليل الدقيق يدلنا على ما للروائي من نظرات إلى الحياة مهما كانت نظرته تافهة، كما تدلنا على فلسفته في الحياة. والفرق بين روائي وروائي، هو الفرق بين فلسفة جديدة عميقة وفلسفة تافهة. والروائيون العظام يمتازون بفكرة في الحياة، وخبرة بها وتناولهم الحقائق، ومشاكل

(1) قضايا نقدية – تطبيقات عملية في علاقة الفكر بالأدب، دكتور محمد شبل الكومي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة، 2005، ص 306-307.

التجربة الشخصية، عدا حكمتهم الناضجة التي يستخدمونها في رواياتهم، وهذه التجارب والفلسفات تتخلل الرواية ولو من غير قصد، فما يعتقد الروائي عن الحياة سوف يقوده إلى قوله، سواء أكان شاعرا بذلك أم كان غير شاعر، ويتجلى ذلك في تصميمه للرواية، وتناوله لشخصياته[1].

وفي **رواية الأفيون** عرض مصطفى محمود قضية الإيمان بالله سبحانه وتعالى، وبإرادته وبقضائه وقدره، ورصد أيضا قضية الفقر والتوكل على الله لقضاء الحاجات، ويصف ذلك في قالب التصوف وبطقوس عرفانية بين بطل الرواية محمد عبدالمقصود وهو كبير عائلة المهدي مع الشيخ بو يحيى. **(إن عائلة المهدي عاشت طول عمرها مستورة. . . ولكن ماذا بيده أن يفعل؟. . لا شيء يتم بدون إرادة الله. . ولا بد أن الله ير الخير كل الخير أن يتركه يعيش هكذا في ذلك الضنك وسوء الحال. . . وحاشا لله أن يرتكب المعصية ويطلب العون من إبليس. . أستغفر الله. . ولكن الجوع كافر والحاجة لا ترحم. .)**[2].
يصف الروائي حال العائلة الميسورة والغنية المتحول إلى الفقر، لكن إيمانهم بالله وبإرادته يجعلهم أن يرضي بحالهم، ويرون أن الله أراد ذلك خيرا، وفي أي حال يستغفرون الله ويتوكلون عليه، رافضا الاستعانة بإبليس مهما يكون الأمر. على الرغم من أن الفقر أوالجوع لا يرحم، و يجبر الإنسان على اللجوء الى أسوء الطرق اللاشرعية لاستحسان الحال، والخلاص من الجوع والفقر. ولكن إيمانهم القوي يمنعهم ويستلزمون بالصبر مستعينا بالله وإرادته.

إستمر مصطفي محمود في وصف صورة الأحداث الواقعة بين محمد عبدالمقصود والشيخ بو يحيى. هنا الشيخ يمثل القوة الغيبية المنجية لمحمد عبدالمقصود في قضية تهمته بقتل زينب زوجته، أمام القضاء. يقول بطل الرواية: **(إبراهيم ذهب إلى المرأة وأنا غير موجود وأكل ثلاثة كيزان بطاطة. اكلها على بطن ممتلئة. . مالذي جعله يجوع كل هذا الجوع. ماذا كان يفعل في بيتي كل هذا الوقت. أستغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم. وهذه هي النهاية يا زينب. شيخ بو يحيى . . نظرة. مدد. أنا أخوض في بحر من دم.**

- الشاي يا عم عبدالمقصود.

---

(1) النقد الأدبي، أحمد أمين، ج1، ط5، 1983، مكتبة النهضة المصرية، ص 119-120.
(2) رواية الأفيون، ص13.

- الشاي لونه أحمر بلون الدم.

- عاوز حاجة يا عم عبدالمقصود.

- الله يكرمنا جميعا.

يا شيخ بو يحيى. . يا قاضي القضاة. . لماذا لا تحكم لصالحي؟. . . ألم تقتنع بكلام المحامي. المحامي هو الله. والعالم كله يتهمني. أنا متهم بتهمة لم أرتكبها. أنا بريء. الذي قتلها هو إبراهيم.

إبراهيم هو الذي قتلها وأخفى جثتها في قميصه الحرير. يا سادتي القضاة. . ابعثوا في طلب المتهم الحقيقي. أنا بريء.

- أنت بريء يا سيد عبدالمقصود. . نحن لم نبعث في طلبك لنتهمك.

- شيخ بو يحيى. . سيدي ومولاي. . أنت هنا.

- أنت سيدنا. . أنت مولانا. . نحن هنا لنبلغك البشارة.

- البشارة !!؟. . .

- البشارة التي أتتك من المولى.

- يا سبحان الله.

- لقد أختارتك العناية لتكون رسولها.

- يا سبحان الله.

- تعاليت عن التهم والشبهات فأنت المقصود من كل العباد. .

- أنت الهادي المهدي المنتظر الذي سيقود العالم إلى بر النجاة)[1].

إن القاضي قرر لصالح المتهم محمد عبدالمقصود ببرائته من كل التهم والشبهات التي كانت عليه في قضية قتل زوجته زينب. وشيخ بو يحيى هنا كان رمزا للنجاة وعين البشارة، إنه ممثل إرادة غيبية. ويبشر محمد عبدالمقصود بالنجاة والخلاص والبراءة، كما بشره بأنه هو الهادي المهدي، الذي يقوم بقيادة العالم الى بر النجاة من الظلم وفساد. والذي قام بقتل زينب هو إبراهيم أخ محمد عبدالمقصود. وهذه ليست في الواقع، وإنما في أحلام وهذيان محمد عبدالمقصود.

---

(1) رواية الأفيون، ص 70-71، 72-73.

قضية الإيمان بالله وبإرادته هي التي برزت في هذه الرواية، عن طريق الطقوس الصوفية ورياضة النفس وتزكيتها. أي إيمان أسرة عبدالمهدي بإرادة الله وتحمل مشقة الفقر، بعد ما كانت العائلة في البداية جيدة وهي عائلة ميسورة ومتمكنة غنية، لكن بإرادة الله ساءت حالها وتحولت إلى عائلة فقيرة محتاجة، وتكون المسؤلية على عاتق كبير العائلة محمد عبدالمقصود، لأنه بعد أبيه هو كبير العائلة. فإن الإنسان مهما كانت حياته، يجب عليه أن يكون قانعا وراضيا بقدره المحتوم الذي قدره الله له، ويكون صابرا على مشقات العيش ومتاعب الحياة، وبعزمه وإيمانه القوي يواجه المشكلات. والاستعانة بالله سبحانه وتعالى، دون أي أحد، كي يبتعد عن الأعمال السيئة والجنايات. فمادام الحياة مؤقتة ولا خلود فيها، لا يثمن أن يتعب الإنسان وراء ملذاته وغاياته بغير الطرائق الشرعية والصائبة. هذا هو الذي أراد الروائي في هذه التغطية الروائية. ومصطفى محمود بوصفه إنسانا وأديبا تخيل في رواياته واصفا القضايا والمشكلات الموجودة في كيان الأسرة داخل المجتمع المصري، بل وفي كل المجتمعات العالم.

والروائي بوصفه إنسانا يقدم فصولا حياتية ضخمة تضم في دفاتها تجارب بشرية عديدة، يظل خاضعا لعين رائية مراقبة بوعي كاشف ناقد، وهذه العين التي تطلق ألسنة النقاد تجعل الروائي وبصورة جزمية لا مناص منها في أحد صفين: فاما أن يكون الروائي مهرجا ولاعب سيرك من تلك أو أن يكون مزاملا إلتزاميا للمسئولية بشرف وحرية. والمسؤلية هنا التي تنبعث من الأعماق بوصفها اختيارا نقيا خصبا أبعد ما تكون عن الانفعالية والطوارئية والادعاء المؤقت، إنما هي وبحكم مفهومها الوجداني لقرار وجداني لن يكون للضمير الإنساني بدون حياة أو وجه واضح، وتأكيدا إضافيا لذلك المسئولية تعمية أو مغالطة أو تكتيكا أو كسب جولة، لذا فالأنظار المسلطة على الروائي أنظار جمهور وكلهم ناقدون متفهمون ينظرون للشخصيات والحدث والحبكة بذكاء لا تغيب عن رؤيته شاردة أو واردة. إن الحياة بحد ذاتها دراما هائلة تمتزج فيها التراجيديا بكل ما هو كوميدي ساخر، والمغامرة التي تنشق عنها الحياة لأكثر مما يستطيع روائي أن يتواصل إلى إعادتها بتكرار مكتوب، لذا فقد دخل في البديهيات التي يحفل بها النقد أمر اعتبار الروائي ليس ناسخا أو ناقلا أمينا لمواقف طولية أو عرضية للحياة، إن الروائي هو من يقدم نسيجا حياتيا

ضخما محشودا بالمواقف والأشكال والمشاريع والآراء والأشخاص والناس وكل ذلك مارا عبر الروائي، إن رواية الروائي هي الحياة عبر تجربة ووعي وهندسة الروائي، لذا فلابد من ظهور جديد، في ذلك، والجديد هو الذي يجعل من ذلك الروائي ذا شأن[1].

2 – صراع الطبقات الإجتماعية

إن الأديب مصطفى محمود يقوم بوصف الأحداث، والمشكلات التي تؤدي إلى الصراع بين الطبقات في المجتمع. وينتقل برواياته من رصد مشكلات الأسرة كالوحدة الصغيرة المكونة للمجتمع، إلى عرض الصراع بين فئات المجتمع. فمادامت المشكلة قديما كانت صراع الإنسان مع الطبيعة، والنظام، ومع الدين ومع بعضه قديم، وانتقل الصراع من جيل إلى جيل، وتغيرت غاياته ووسائله، لحد ما وصل صراع الإنسان في العصر الحديث مع المجتمع. ومشاكل كل مجتمع تختلف مع مجتمع آخر، ظروف البيئة والحضارة لمجتمع ما، غير المجتمع الثاني، ولو تشابهت المشكلات والقضايا، فإن استجابة كل مجتمع تختلف عن أخرى. وذلك تبعا للهيكل الاجتماعي والبناء الحضاري والفكري. إذن يدرك الصراع ويقع حسب طبيعة المشاكل وسلطتها في كيان المجتمع. حيث أن الصراع الداخلي والخارجي، مرهون بقضايا كثيرة، فالاقتصاد والسياسة والتاريخ من أبر هذه القضايا. أساس هذا الصراع يكون في الغالب الغرائض والغرائز والإستعلاء. فعلاء السلطة، والغلبة لها شأن أكبر في تكوين الصراع ساخنا ومستمرا. ويمكن أن يعطي الصراع بعدا جميلا للحياة، شرط أن يكون شرعيا وشريفا وسليما. وألا يكون وجه القبح ويمسح البعد الجمالي عن سطح الحياة.

إن البنية الكلية الشاملة للمجتمع شكلتها العوامل السياسية والدينية والثقافية والإقتصادية في الوقت الذي كان فيه الشعب-بريفييه وبدوييه وكادحيه وهامشييه- في تاريخ هذه الفترة وربما في تاريخ كل الفترات، الغائب الأكبر، دون أن تنظر إليهم بوصفهم ضحايا النظام السياسي – الإقتصادي. . حتى الثقافي منه، الذي أقام التضاد بين الخاصة والعامة أي بين عالمين: ذكي وعقلي

(1) دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص183-184، 185 .

ومسؤول ومكلَّف، وسوداوي ودهمائي وغوغائي وجاهل لا يقع عليه التكليف، فترتب على ذلك أن اتسمت وضعية الفرد بالإضراب، والتجهيل، والتغييب عن التنضيم الثقافي – الإجتماعي، والاحتداد نتيجة المعطيات العرقية والدينية والسياسية والشخصية، في مقابل التنظيم الاجتماعي والاقتصادي والطبقي[1]. ومن هنا كانت الرواية أقدر فنون القول على تصوير التغيرات الإجتماعية، وكان كتاب الرواية إذا أوتوا التاريخية السليمة والنظرة الإجتماعية الثاقبة إلى جانب موهبة السرد وبراعة البناء الفني خير من يسجل التغير ويستشعر حركة المجتمع ويجسد الارهاصات الدقيقة بإيحاء المستقبل قبل وقوعه. والرواية الصادقة تصبح وثيقة ثمينة من وثائق المؤرخ والباحث الاجتماعي. والمكتبة العربية زاخرة بالرواية على اختلاف أنواعها ودرجات إتقانها وبراعتها الفنية، وجهد يحمل في صفحاته خزانة من المعلومات عن المجتمع المصري الحديث في تطوره[2]. فالروائي في تغطيته لقضايا المجتمع ومشاكله، يحاول أن يلفت انتباه القاريء إلى الصراعات الطبقية والفئوية والذاتية والنفسية المختلفة في كيان واحد وفي بيئة مشتركة، أو في بيئات متعددة للمجتمعات المتفرقة.

فالروائي كل ما ازداد نضجا في الوعي والذهن والتخيل والرؤية، كل ما ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية للتعبير عن مشاكل الآخرين وبشكل موضوعي وفني جميل. أي الربط بين المشاعر والمشاكل الذاتية والموضوعية والإجتماعية. مشحونة بالعاطفة توفيقا مع الجانب العلمي والواقعي. وهذه هي عين العاطفة، إذ أن الأديب الروائي يعبر عن عاطفته وهمومه الذاتية وحياة الذوات الأخر في آنٍ واحد من خلال الراوابط المشتركة في المجتمع، والرابطة الإنسانية في العالم كله. وهذا هو النضج الصحيح والمستجاب لما في الواقع الإجتماعي في البيئة المشتركة والمختلفة أيضا بين الأديب والذوات الأخرى. قد يكون المواقف متوافقة ومتداخلة، أو معاكسة تمام العكس ومتضادة في طبيعة هضم المشاكل وشكل الصراع الدائر بين الفئات والطبقات المشاركة في بناء المجتمع.

---

(1) أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي، د. إبراهيم الأحمد، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر 2009، ص29.

(2) سحر الرواية، د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2013، ص 76، 77 .

في **رواية المستحيل** قوى الصراع تكون بين سلطة الوالد ومدى التزام الولد باحترام حدود الأسرة والمجتمع. كما تكلمنا عنها سابقا. لكن هنا محطة أخرى بالنسبة للولد (الإبن)، حيث أن الوالد يموت وتتحطم السلطة المفروضة، وعلى الولد الآن أن يمارس إرادته ويعانق المسؤلية. مسؤلية الأسرة وما ورث له أبوه من العقار والأملاك. ومن جهة أخرى تناول مصطفى محمود الصراع بين معالم الحياة المصرية في المدينة والقرية، ونرى ذلك في حياة أسرة بطل الرواية (حلمي) التي تعيش في القاهرة، وكان أبوه ملاكا، له املاك زراعية في الصعيد، وفي حياة الفلاح المصري الكادح في منطقة الصعيد. يجمع بينهما مصلحة مشتركة. والذي أراد الروائي هو علاء الإنسان في معانقة المشكلات ومعالجتها. ويرمز ذلك في شخصية البطل. يصف الروائي هذا المشهد المشترك بين القاهرة والصعيد في الحوار بين بطل الرواية والشخصيات الأخرى مثل الخواجه ميترى على لسان (حلمي)البطل : **(وتذكرت ميعادي مع الخواجة متري. . . التاجر العجوز في البورصة. . . ونظرت إلى ساعتي. . . كان باقيا على الميعاد نصف ساعة. . . ومشيت في هدوء في طريقي إلى البورصة. . . ترى ماذا يريد مني الخواجة متري. . . وفي البورصة كان كان مترى واقفا ينظر في ساعته بعصبية وينظر إلى الباب. . . وحينما رآني تهلل وجهه وأخذني تحت إبطه. . . وخرجنا. وسألني عن مشاريعي وعن حال الزراعة والأرض في الصعيد. . . وقلت. .**

- **الأحوال بخير يا خواجه. . . فضحك ويجاوبني. . .**
- **أنت دائما تناديني يا خواجه. . الظاهر أنك تعتقد أني خواجه صحيح...**
- **إن مظهرك خواجه فعلا. . . واستغرق في الضحك ثم أردف:**
- **ياحبيبى أنا صعيدي بن صعيدي. . يظهر أنك لم تذهب إلى الصعيد أبدا. . إنهم هناك يسمون الذي يلبس بدلة خواجة. . لقد عشت في الصعيد أربعين سنة. . ولي ذكريات مع والدك حينما كنا نكافح معا هناك أيام الشباب. وأخذني إلى مكتبه. . وأشعل سيجارا. . وبدا يتكلم في نبرة جادة.**
- **لقد استدعيتك لأعرض عليك فكرة مشروع نشترك فيه سويا. إني أفكر في افتتاح مكتب للتصدير والإسترداد برأس مال ثلاثين ألف جنيها. . ما رأيك. .**

ولم أجاوب. . وإنما أخذت أفكر وقال هو. .

- طبعا أنت فرحان بالفدادين التي ورثتها. . وكل همك أن تنام عليها مثل الأعيان. . إسمع كلامي ان الأرض لم تعد وسيلة للمكسب إن مكسبها الآن تعبان. . وخصوصا لمن يؤجرها مثلك. . إني أعرف الصعيد وأحواله. أننا الآن في سنة 51 والأزمة في قمتها. . الفلاح يستأجر الأرض الآن ولا يسدد شيئا من ايجارها لسبب بسيط لأنه مدين بكل شيء. . مدين بسقي الأرض لصاحب وابور الماء ومدين بتسميدها لوكيل شركة عبود ومدين بزراعتها لبنك التسليف حتى محصولها باعه سلفا بالبخس للمرابي على سلفة عشرة جنيهات يعيش بها. . وفي النهاية وبعد كل هذا الكدح يكسح النيل زراعته ويغرقها. . ماذا تستطيع أن تفعل أنت أيها المالك مع هذا الفلاح. . إن كل ما تقدر عليه هو أن ترفع عليه قضية إخلاء. . ثم تأخذ حكما بالإخلاء. . ثم لا يجد الفلاح سوى أن يطلق عليك الرصاص. . أو يستأجر عليك الخط وعواد. . هذه آخرة الأرض. . ومشاكلها. . إنك لا تعرف الفلاح في الصعيد. . إنه مازال يستشير حمارته كل يوم وهو ذاهب إلى السوق. . . ويسألها هل يبيع القمح أم لا يبيعه. . فإذا رفست برجلها. . عاد أدراجه ولم يبع شيئا. . . وأنت تريد أن تضع رزقك وعمرك وأرضك في يد هذا الفلاح. . وتنتظر أن تصبح غنيا. . كلام فارغ. . إسألنا نحن. . نحن جربنا من قبلك كل هذه الأشياء. . إن سر الغنى في التجارة. . وليس في الزراعة.

- وماذا تريدني أن أفعل. .

- تتخلص من هذه الأرض النحس وتشتغل معنا في المكتب.

- وإذا لم نجد شيئا نصدره أو نستورده. . وأنت تعلم ظروف التجارة الخارجية وقيودها. . .

فضحك ضحكة صفراء. . . وقال:

- نبيع أذونات الإستيراد نفسها. . ونتاجر فيها. فقلت في تردد:

- ألا يعتبر هذا عملا غير قانوني؟. . .

فضحك ضحكة أكثر اصفرارا وأردف. .

وأي شيء حولك قانوني. . إن كل شيء غير قانوني. . إن المال الذي

تعيش فيه منه غير قانوني. . إن المائة فدان التي ورثتها عن المرحوم والد. . كان شراؤها على يدي. . وكانت نقودها من الأعيب البورصة التي قمنا بها بالإشتراك مع سماسرة فاروق وانتهت بإفلاس أكبر البيوتات التجارية. .

وكان الحديث القصير الذي تبادلته مع الخواجه متري صدمة لأعصابي. فقدت الكثير من ثقتي. . وإيماني. . دفعة واحدة. وأحسست بالقسوة الشديدة..)[1]. ها هو الخواجه يصف له حال الفلاح المصري الفقير، الذي لا يفهم شيئا ولا يمكن التفاهم معه، طرح لحلمي مشروع عمل مشترك، حيث يخلصه من هذه الأرض، وينقذه من فلاحي الصعيد، لأنه يعرفهم جيدا وله تجارب كثيرة ومعرفة وافية عن الحياة في الصعيد.

ها هو حلمي الآن، يموت والده فجأة فتنكسر آلة الزمن، وتتحطم السلطة القوية التي كانت تشل إرادة البطل، وتتاح له فرصة البحث عن ذاته الحقيقية، ويترك له أبوه مائة فدان، وكمية من السندات، وعددا من العقارات، ولكن ما الذي يصنعه بهذه الثروة؟. . إنه لم يكن فقيرا ليسعى إلى الثراء، ولكنه كان خاويا يبحث عن الملاء. . ملاء النفس والروح. . وهكذا دبت في أوصاله شهوة عارمة. . كشهوة الطفل في تحطيم كل شيء. . كشهوة الجرى إلى الخلاء. . كشهوة العربدة والتهريج. . كشهوة البدء من جديد[2]. لكن بهذا الحديث القصير مع الخواجه أصاب بصدمة وفقد ثقته وإيمانه بإرادته، دفعة واحدة، وشعر بالقسوة والصعوبة في الحياة وما فيها من المكائد والحيل والصراعات. وعليه أن يثبت إرادته وشخصيته، ويواجه المستحيلات من المشاكل والصراعات، ويجب أن يكون حاسما في العلاء وتعالى عليها وحلها.

ولقد كانت أي محاولة لتحقيق مثل هذا التوازن بين الحرية الفردية والقيود الإجتماعية دوما جزئية ومؤقتة. كما أنها كانت تمثل النموذج المثالي (الإيديولوجي) للطبقات العليا. إذ إنه مع تطور المجتمعات البورجوازية ازدادت مشكلة بناء (طبيعة ثانية) تعقيدا، وصارت العمليات التنظيمية تهدد بإغراق الفردية وإلغاء كل تناقض بين الفرد والمجتمع، ليس عبر التوازن بين الإثنين، كما كان الهدف في المراحل المبكرة من تطور البورجوازية. بل من

---

(1) رواية المستحيل، ص 56- 58، 59 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 133 .

خلال اختراق حدود الفرد وإعادة احتواء عناصره التكوينية في النظام الجمعي - بعبارة أخرى عبر تحويل النظام إلى مجتمع شمولي. من الممكن النظر إلى الثورة الفنية والتحول المصاب لها في النموذج – عند مطلع القرن العشرين – بمنزلة استجابة لهذا الوضع[1]. أراد الروائي مصطفى محمود أن يصف أوصاف الحياة في مدينة القاهرة، أنها أليفة وحضارية، والأوقات والعلاقات كلها منظمة. أي أن الحياة منغلقة ومحصورة في مسافات محدودة. أما في الصعيد تجد صعوبات أكثر بسبب التخلف في الوعي والمسافة المفتوحة في الحياة، والعلاقات والتعامل، لذلك المشاكل والصراع صعب ويجر إلى هلاك الإنسان المألوف على الحياة المدنية.

تضارب المصالح الإقتصادية والإجتماعية يثير إلى صراع الطبقات، ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالأفكار في ثنايا العصور، فكل مجتمع يخلق بنفسه العوامل الإقتصادية والإجتماعية التي تهيىء لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها، ما بين إقطاعية وبرجوازية وعمالية، ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكري (أيديولوجية)؛ وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والخلقية والفنية والثقافية جملة، والمذهب الفكري هو الذي تستمد منه كل طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها؛ وهو المضمون الفكري والفني للبنية العليا في المجتمع[2].

وفي **رواية الأفيون** استطاع أن يقدم جوانب كثيرة من القضايا والمشكلات التي أدت إلى صراع الإنسان مع نفسه أو مع غيره. قضية الفناء الإنساني والإيمان بإرادة الله، وقضايا أخرى في الوجود. ومن المشكلات التي أدت إلى الصراع في المجتمع هي مشكلة الفقر.

الفقر يجعل الإنسان أن يتشبث بشتى الطرق لنجاته من مرض الفقر. وإن الفقر يدفع الناس نحو اللجوء إلى طقوس العبادة، لاسيما يعتمدون على الشيوخ لطلب الأدعية والبركة، ينظرون إليهم عين النجاة من الفقر والجوع. مثلا: **(إنه فقير كثير العيال. . والفقر أوهن منه العظم. . والله يعلم. . وكل من له عينان يرى. . وها هو ذا الشيخ يفتح له الفنجان ليقرأ له الطالع كعادته كل سنة. .**

(1) سوسيولوجيا الفن-طرق للرؤية، ديفيد إنغليز و جون هغسون، ت: د. ليلى الموسوي، مراجعة: د. مجمد الجوهري، عالم المعرفة، دولة الكويت، يوليو 2007، ص110.

(2) قضايا نقدية، محمد شبل الكومي، ص 305 .

ولعله يرى في الفنجان ما ليس يراه أحد)[1]. وإن بعض الشيوخ ينتهزون هذه الفرص ويستغلون الناس بالقيام ببعض الأعمال الخديعة مثل قراءة الفنجان والتماتم وما الى ذلك. على الرغم من أن أولياء الله لا خوف عليهم ولا يحزنون، لكن المشعوذون أيضا ينتهزون الفرصة.

وقضية علاقة الإنسان بالدنيا والآخرة، شكلت محورا أخرى من محاور الصراع الدائر الجدلي بين الإنسان والطبيعة وذلك متعلقة بمشكلة الفقر. وفي الرواية صور مصطفي محمود ذلك بتخيله العرفاني الموحية بالرؤية الصوفية. إن شيخ بو يحيى يقول لمحمد عبدالمقصود أننا كلنا فقراء من هذه الدنيا عرايا، كيف يمكن لك أن تطلب الذهب: **(- ماذا فعلت بنفسك يا ولدي. . وما حاجة الهادي المهدي إلى الذهب. . وما حاجة ابن السماء إلى تراب الأرض. الذهب عندك منه الكثير. . الذهب بين يديك. . لماذا تفتقر وتذل، وتمد يديك بالسؤال لمن هم أولى منك بالسؤال. يا ولدي أحباب الله لا يقصدون أحدا. . وإنما هم المقصودون دائما. لا أحد في هذه الدنيا يعرف شيئا. لا أحد في هذه الدنيا يملك شيئا. كلنا فقراء نخرج منها عرايا)**[2]. ينطلق الصوفي في تصويره للعالم من رؤية ثنائية تجعل العالم المادي/الواقعي في مقابل العالم الروحي الميتافيزيقي. وهذه الرؤية تصور العالم في تكوين جدلي متوتر، من منظور الصوفي، عن طريق تصوير علاقة الإنسان بالدنيا والآخرة. فكلما حضر تصوير الدنيا إلا ورافقه تصوير الآخرة على اعتبار أنه الطرف المقابل والنقيض لها، وهو التصوير نفسه الذي نلمسه في الخطاب الديني الذي يعتبر الآخرة مقابلا للدنيا، لكنه من ناحية أخرى يعتبر الآخرة امتدادا للدنيا كما اعتبر الدنيا جسرا نحو الآخرة، وذلك لأن حياة الإنسان لا تنتهي بموته، ولأن الجزاء في الآخرة يتصل بأفعاله الدنيوية[3].

أما في **رواية العنكبوت** عرض مصطفي محمود قضية اخرى من قضايا المجتمع، ألا وهي قضية العلاقة بين الطبيب والمريض. وبشكل فلسفي، وذهني، هذا هو الدكتور داود طبيب أمراض المخ والأعصاب، يعالج راغب دميان المريض. ويحكي قصته: **(في شتاء عام** 1958 **في يوم أحد، غائم،**

---

(1) رواية الأفيون، ص 42 .

(2) رواية الأفيون، ص 43، 44 .

(3) اشتعال الذات، محمد المسعودي، ص 172 .

رطبوفي غرفة الكشف بالعيادة قد شربت قهوتي كالمعتاد حينما طرق الباب أول زائر، شاب، نحيل، صفراوي النظرات، ذو وجه شاحب. كدت أقول له اللمحة الأولى الشكوى التي يشكو بها. . وأصف له الدواء دون حاجة إلى فحص. كان وجهه صفحة مكشوفة معروفة تنبيء عن مصران غليظ ومرارة وسوء هضم. ذلك الثلاثي المألوف في بلادنا. . ولكنه لم يشك بأي شكوى من هذه الشكاوى وإنما قدم لي روشتة عليها تحويل من طبيب معروف. . وعلى الروشتة قرأت خمس كلمات: اشتباه ورم في المخ. . للفحص. . والعلاج. ورم المخ؟. . ما الذي جعل الطبيب يفكر في احتمال ورم بالمخ؟. . وسألته عن شكواه، فقال إنه يعاني صداعا مزمنا وزعللة في العين. . أعراض عادية يمكن أن توجد في ألف مرض ومرض. سوء الهضم يمكن أن يؤدي إلى صداع. . الإمساك المتكرر. . فقر الدم. . الجيوب الأنفية. . الأضراس التالفة.. ضغط الدم. . عدم استخدام النظارة في القراءة. . إدمان الخمر. . القلق النفسي. . كل هذه أسباب يمكن أن تؤدي إلى صداع وزعللة. ما الذي جعل الطبيب يفكر في ورم المخ؟. . هذا تشخيص خطير لا يصح فيه الأخذ بالشبهات. ولم يكن أمامي وقت لأتسائل وأتأمل. ومضيت في الفحوص المألوفة. . كشف دقيق لقاع العين. . صورة أشعة للدماغ. . قياس ضغط للسائل الشوكي. . وإجراء رسم كهربائي للمخ. ومن خلال منظار قاع العين مضيت أتأمل العصب البصري. . والشبكية، وكانت النظرة الأولى مؤكدة لظني. . لم تكن هناك أي علامة من علامات ورم المخ وارتفاع ضغط السائل السحائي. . كان كل شيء يبدو طبيعيا. . وتشجع المريض وهو يرى الأبتسامة على وجهي وسألني:

- **كيف الحال يا دكتور؟**
- **خير. . كل الخير. . أنا لا أرى أمامي أي شيء.**
- **متشكر. وسكت لحظة ثم عاد يقول في اضطراب:**
- **ولكن الدكتور كان عنده اشتباه.**
- **أي اشتباه ؟ أنا لا أرى أمامي أي مرض مريب. . وعلى أي حال سأكتشف عليك بالأشعة لتطمئن)**[1].

---

(1) رواية العنكبوت، ص 6-8 .

وبما أن مهنة الطب مهنة إنسانية عظيمة، لذلك قضية التعامل بين الطبيب والمريض، يحتاج إلى الأمانة والدقة في أداء المهمة من قبل الطبيب، وتأكيد تشخيصاته للأمراض بالأجهزة والفحوصات، تأكيدا علميا وصحيحا. لأن أي خلل أو خطأ يصير مشكلة كبيرة لدى المريض، حيث أن الطبيب يقوم بمعالجة المريض بعد بحثه الجاد عن المرض وتحديد مكانه، لكن في بعض الأحيان الطبيب يعجز عن تشخيص المرض. وفي هذه الرواية يصف مصطفى محمود الأحداث التي جرت بين راغب دميان المريض المصاب بالصداع في المخ إلى عيادة الدكتور داود الطبيب المختص في هذا المرض، ولكن يبين له أنه لم يصبه الصداع. وأكد ذلك بالفحوصات والاكتشافات الطبية اللازمة له ورسم الخطوط الكهربائية للمخ. وتحير وتأمل، دخل في ذهنه تساؤلات كثيرة حول هذا النوع من المرض والمريض دميان. وأثار جدلا فلسفيا وصراعا ذهنيا بداخله. حتى وصل إلى أن يفكر في قضية تناسخ الأرواح، ومصير الروح وخلوده. سنتكلم عنها في المبحث القادم.

وفي رواية **الخروج من التابوت** تناول مصطفى محمود قضية التاريخ، والأثر التاريخى المتروك. وقضية الصراع بين القديم والجديد. وعرض ذلك من خلال رحلة بطل الرواية الدكتور توفيق، وهو عالم آثار مصري إلى الهند، ويلتقى برجل هندي (البراهما واجيسوارا)، الذي كان له إرادة كبيرة يتعامل في حياته وفق القوانين العليا. ويمثل الصراع الأزلي للروح وخلودها في الوجود، ويقوم الروائي من خلال بطل الرواية بالربط بين الآثار الهندية الموروثة والآثار المصرية الموروثة من الفراعنة. وفي الرواية يطرح أيضا قضية الفقير الهندي، لكن الفقير هنا يحول إلى إنسان مبتكر ذات إرادة حازمة وقوية في مواجهة صعوبات الحياة، وفي الصراعات الجارية داخل المجتمع، حيث إنه يستطيع أن يقوم بالأعمال التي لايقدر الإنسان العادي أن يقوم بها. ويحكي قصة رحلته : **(وكنت أتأمل البناء الأسطوري الشامخ وأشعر بأني عدت ألف سنة إلى الوراء وعلى عتبات البناء كان هناك زحام. . ومانت هناك حلقة من الهنود حول فقير هندي يجلس في الوسط على ملاءة بيضاء وقد عقد يديه على صدره ومضى يتمتم وقد أغمض عينيه. . كان الرجل يفترش الملاءة في الهواء وينام عليها في هدوء وكأنها بساط سليمان، و كاكوما يشدني من يدي ليدخل بي القلعة هاتفا:**

- **هذه شعوذة لا تستحق منك الإهتمام. .**

- **ولكني لا أرى في الأمر شعوذة. . إن للرجل قدرة خارقة. . هذه معجزة واضحة لكل ذي عينين. .)**[1]. إنه يرى أشياء عجيبة يكاد معجزة من الرجل الهندي الفقير المبتكر، لكن دليله (كاكوما)وهو صديقه في الرحلة يرفض ذلك ويقول له إنها شعوذة يقوم بها الرجل، لو كان قادرا على فعل شيء من المعجزة لما كان حاله هكذا، إنه يعاني بيد الفقر والجوع. ويستمر في سرد رحلته وكان في حضرة (براهما واجيسوارا) الفقير الهندي. ويرى منه أشياء غريبة: **(وسمعت صديقي يضحك وينظر في ساعته هاتفا:**

- 45 **دقيقة. . أنظر. .**

ونظرت إلى البئر ورأيت البراهما يتحرك ببطء صاعدا البئر درجة درجة وفي يده الجرة. . حينما أخرج رأسه من تحت الماء أخذ نفسا طويلا عميقا وناولني الجرة وهو يهمس:

- **هذه المياه شافية للأمعاء والكلة. . خذ منها جرعة وافية. .**

وكنت أنظر إليه وأتحسسه وأنا غير مصدق. كيف. . كيف. . أخذت يديه أقبلهما ولكنه سحبهما بشدة واكتسى خداه بحمرة الخجل. .

- **خذ جرعة من هذه المياه. .**
- **ولكن كيف يا سيدي كيف. . كيف. . كيف. . كيف فعلت هذا. .**
- **وهل فعلت شيئا غريبا. .**
- **لقد حطمت جميع القوانين. .**
- **أنا لم أحطم شيئا. . لا أحد يستطيع أن يحطم قانونا. . إن ما فعلته كان وفقا للقانون. .**
- **أي قانون. .**
- **القانون الأعلى. .)**[2]. ودخل إلى صراع ذهني شائك. إنه يرى رجلا فقيرا، لكنه غني في الإرادة و فعل أشياء غريبة تشبه المعجزة، إنه غني في

(1) رواية الخروج من التابوت، ص6، 7 .
(2) رواية الخروج من التابوت، ص 27، 28 .

جلب انتباه الناس إلى شخصيته، ويجعل الذوات الأخرى بأن ينظر إليه نظرة مقدسة ومتعالية. ويدخل إلى صراع معهم لإقناعهم، لأن بعضهم يتهمونه بالشعوذة في المجتمع الهندي.

فإن مصطفى محمود لا يؤمن بالسلبية المتبادلة بين الفرد والمجموع. فبمقدار ما يؤثر الفرد في المجتمع، بمقدار ما يتأثر به. . وبمقدار ما يسهم في تهيئة الظروف الإجتماعية، بمقدار ما يفيد من حركة المجتمع بشكل عام. وعلى ذلك، فالمجتمع بعد من الأبعاد الواضحة في عالم مصطفى محمود، وهو البعد الذي يخلع على نزعته الوجودية طابعا إيجابيا هادفا، فإذا كانت شخصياته تعني فقدان الإتجاه، وضاع الحل، نتيجة لمعانقتها المستحيل، وبحثا عن المجهول، فإن إيمان الكاتب بضرورة تغيير الظروف الاجتماعية السيئة كفيل بإخراج الفرد من الدشت البشري، الذي لا فائدة له، إلى حيث يستطيع أن يستثمر قدراته، ويوظف طاقاته، فيكون مفيدا ومثمرا، وقادرا على أن يفكر ويحب ويعمل اسمه[1]. إن الروائي يريد أن يثبت أن الإنسان كله متعلق بعضه ببعض، تاريخه ومصالحه ومستقبله، ويستدل بالأدلة التاريخية الموروثة في التاريخ المصري، والهندي. وكان على لسان البطل: **(نعم إنه البراهما واجيسوارا، بعينه، في ثياب فرعونية ومشية فرعونية. . وعلى وجهه ذلك الجلال الذي كان على وجه أمحوتب القديم. . وابتسم البراهما. . أو لعله أمحوتب. . لا أدري. .)**[2]. وهذا الأثر المتروك، أو الموروث يفيدنا لأن نعلم طريقة حياة الأجيال السابقة والسالفة من آبائنا وأجدادنا، وطبعة المشكلات، والصراعاة الدائرة في تلك الفترات من الأزمنة التاريخية المتعاقبة بعضها ببعض. ويمكن القول أن مصطفى محمود أثار الصراع بين البعد التاريخي للآثار المصرية مع الآثار الهندية، ويثبت بأن الحياة في مصر أقدم بكثير من هند. صراع معرفة الهوية التاريخية، بين الحضارة المشتركة أو المتشابهة بين المجتمعات في عالم الوجود.

والتاريخ الإجتماعي الدائر في السرد الروائي هو تاريخ الإنسان بزعم أن الإنسان هو العنصر المشخص داخل العمل، كما أنه في الوقت نفسه هو تاريخ

---

(1) الفيلسوف المشاغب. . مصطفى محمود، السيد الحراني، ص 94 .

(2) رواية الخروج من التابوت، ص 76 .

المكان ومحور الزمان الدائر فيه الإحداث، حيث الشخصية الروائية في أي عمل روائي ليست إلا رمزا يعكس واقعا اجتماعيا بالمعنى الذي يراه الماديون، كما أنها تعكس ظلالا وملامح لتجربة خاصة تجسد انعكاسات الواقع[1].

الرواية الأخيرة هي رواية **رجل تحت الصفر**، رصد مصطفى محمود في هذه الرواية، قضية التاريخ وروح العصر، قضية الصراع بين الدول الكبرى، المتمثلة في دولة أمريكا والصين وروسيا وبريطانيا وفرنسا، وبقية الدول. لكن أبطال هذا الصراع هم أمريكا وصين وروسيا، ويقع حربا عالميا بينهم، بشكل يلجأون إلى استخدام أسلحة الذرة المدمرة. من أجل السيادة وريادة العالم أمريكا وروسيا تشتركون في جريمة إفناء بشري، على حد تعبير الروائي، وصين يكون محايدا. ويسرد بطل الرواية وهو الدكتور شاهين مصري الجنسية، حكاية الحرب العالمية الثالثة بين أمريكا وروسيا، ويبدو أن عامل هذا الصراع هو الإقتصاد والسيادة في العالم: **(وفي الحقيقة كان العالم ينقسم إلى قسمين كبيرين: دول ذات سيادة وتريد أن تسود أكثر. . ودول نامية متخلفة تكافح لتعيش ولا تعرف كيف تعيش. . وكان الصراع يدور بين الإثنين كما يدور بين الدول تنازعا على القوة والسلطة. . لقد تكلمنا عن روسيا والصين وأمريكا. . والعلاقات المعقدة بين سياسات الثلاث. . إن صراع الطبقات كان دائما القوة المؤثرة التي شكلت التاريخ، يبدو هذا الصراع بين الصين وروسيا معادلة صعبة غير مفهومة، لا شك أنه قوة مباشرة شكلت تاريخنا الحالي. . ومع ذلك فهو لم يكن أبدا صراعا طبقيا(بروليتاريا وبروليتاريا. . أين الطبقات ؟. .). . وبما كان صراعا عنصريا. . ربما كان في طياته صراعا نفسيا يعكس شيئا في نفوس الشعبين. . على أي حال يبدو أن العامل الإقتصادي كان في مرحلة التاريخ القديم من القوة والغلبة بحيث إنه كان يسير التاريخ فعلا، وكانت العقائد والفنون وحتى الحالات النفسية للأفراد والجماعات تبدو كأنها مجر ردود أفعال للحالة الإقتصادية. . ولكن في مرحلة تالية تغيرت الأمور بسرعة، ورأينا التاريخ تقرره أشياء في نفوس الناس، وليس مجرد تصارع بين طبقاته. . والظاهر أن الطبيعة البشرية مركبة ومعقدة أكثر مما تصور**

(1) الرواية الإجتماعية واستلاب الواقع، شوقي بدر يوسف، مجلة: إبداع، مجلة فصلية للأدب والفن، العدد 22، ربيع 2012، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 129 .

الفلاسفة القدماء، وأن التفسير الواحدي للإنسان والتاريخ جميل ولكن فيه تبسيطا مخلا بالحقيقة)[1]. يصف الصراع بالصراع النفسي والعنصري بين الصين وروسيا. ويرى أن ما قال الفلاسفة عن الإنسان وطبيعته والتاريخ، كلام جميل، ولكن في الحقيقة مخلة ومعاكسة مع حقيقة الإنسان والتاريخ، لأن طبيعة البشر مليئة بالصراعات وملئت صفحات التاريخ بأقبح المشكلات والصراعات اللامشروعة واللا إنساني. ويصف أيضا في مخيلته قضية التخيل في المجال العلمي والإختراعات وقضية التوقعات المستقبلية. إذن قضية الصراع والخيال العلمي والتوقعات المستقبلية، كلها معكوسة في تاريخ المستقبل.

يعبر مصطفى محمود عن بعض ما عبر عنه يوسف الشاروني، لكن بأسلوب أكثر شفافية وشاعرية، ومن خلال أحداث وشخصيات منتزعة من الواقع الذي يعيشه المجتمع فعلا؛ لا يفتعل العالم الخاص الذي يتحرك فيه أبطال قصصه، وإنما يلتقط هذا العالم من الواقع، ويسلط عليه الأضواء، ويركز على النواحي المريضة فيه، ثم يفلسفها ويعمل فكره وعقله فيها، حتى تستوي نموذجا فنيا، لا تطغى على الفكرة المجرة، وإن غفلت وتزيت بأزياء واقعية لا شبهة في واقعيتها. لكن يظل مصطفى محمود مع ذلك حزينا مكلوما، ويبقى معظم أبطال قصصه حيارى أمام مسائل ومشاكل تتصل بوجودهم في الحياة، ومصيرهم، وموقفهم من السجن الذي وضعهم فيه قدر لا يفلت منه إنسان. إنهم أيضا يبحثون عن الخلاص لكنهم يضلون السبيل إليه، فيستسلم بعضهم، ويجد بعضهم الآخر خلاصة في الحب والتعاطف والمشاركة والعمل الجاد النافع. أبطاله متشائمون مكتئبون مستسلمون، لا يصرخون بالإحتجاج، ولا يطالبون بالثورة، ولا يحطمون رأس القدر، وإنما هم إزاءه صامتون[2]. لقد شكلت الرواية الإجتماعية أبعادا لها خصوصيتها في الرواية العربية المعاصرة، حيث يجسد الكتاب رؤيتهم العمة من خلال إعادة اكتشاف الواقع من جديد بقضاياه الإجتماعية المتواجدة في نسيج الحياة وجوانبها المختلفة، ولعل هذا الطرح من القضايا داخل الشأن الروائي العام المتواجد في الساحة هو عودة إلى توثيق المجتمع من خلال الفن الروائي بنصوصه وتقنياته الجديدة، وعودة مرة أخرى

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 9، 10 .

(2) إتجاهات القصة المصرية القصيرة، دكتور سيد حامد النساج، دار المعارف، ص 332 .

إلى الطبيعة بدلا من الواقعية في صيغة جديدة للرواية المعاصرة[1]. فمصطفى محمود يغطي في رواياته المسائل الإجتماعية في المشكلات والصراعات الدائرة بين القوة الثلاثة، الفرد الذاتي، ذاتية الأسرة، ذات المجتمع، والقوى المكونة لكل منهم وطبيعة العلاقة بينهم ومصالحهم المشتركة والمختلفة. تجسدون الفكرة لدى الروائي، وتحركون مخيلته، حيث في رؤيته يتخيل ويتفلسف من أجل رواياته ويأخذ مادته من معطيات الواقع الإجتماعي. وذلك برصد الجوانب المتعددة كذخيرة فكره من الأحداث والمشكلات وما إلى ذلك في بيئته الإجتماعية ومن منظوره الفكري وتأمله الفلسفي وتخيله الأدبي، وهذا يعطي البعد الجمالى والقيمة الفنية في أعماله الأدبية والروائية.

3 – الحب عند مصطفى محمود

إن الحب من طبيعة الإنسان، وهو نقيض البغض، بوصفها صفات متأصلة في الإنسان. والحب هو الشعور بالإنجذاب والإعجاب تجاه شيء ما أو شخص ما. ومعادلة الحب بين اثنين متبادلة، فان الجسم يفرز هرمون الأوكسيتوسين المعروف بهرمون المحبين، في فترة اللقاء بينهما. وكلمة الحب تضم معاني الغرام والعلة، حيث ان الحب يشبه بالداء والعلة. والغرام بوصفه صفة أو معنى للحب تعني التعلق بالشيء تعلقا لايستطاع التخلص منه. ويعني العذاب الدائم الملازم. والمحبة متعلقة بالمحسوسات والمعقولات، تثير الشهوة وميول الطبع والرغبة في النفس.

إن مصطفى محمود يرى الحب أنه القيمة العليا في الحياة، التي تخلع على سائر القيم الأخرى، وله المعنى الكبير في الحياة، معنى المودة والجمال، لولا الحب لما الجمال في الحياة. وبالحب يرفع مكانة الأشياء إلى الفوق بل وحتى إلى الخلود. في البداية نشعر بالحب لغرض ما أو فعل شيء ما، وبعد ذلك نقوم عمليا بتفعيلها. يعنى الحب هو الإرادة والحركة العاطفية الخفية في الشعور ويظهر من خلال ممارسته بالفعل.

فقد جاء في المعاجم الفلسفية أن الحب هو في الفرنسية Amour، وفي الإنجليزية Love، وفي اللافينية Amor، له معنيان:

---

(1) مجلة: إبداع، المصدر السابق، ص 139 .

1- **معنى عام:** وهو أن الحب عاطفة تجذب شخصا نحو شخص من الجنس الآخر، فمصدرها الأول الميل الجنسي.

2- **معنى عام:** وهو أن الحب عاطفة يؤدي تنشيطها إلى نوع من أنواع اللذة، مادية كانت أو معنوية.

والحب هو الميل إلى الشيء السار، والغرض منه إرضاء الحاجات المادية أو الروحية، وهو مترتب على تخيل كمال في الشيء السار أو النافع يفضي إلى انجذاب الإرادة إليه، كمحبة العاشق لمعشوقه، والوالد لولده، وينشأ الحب عن عامل غريزي أوكسبي أو انفعالي مصحوب بالإرادة أو إرادي مصحوب بالتصور، والفرق بين الحب والرغبة أن الرغبة حالة آنية، أما الحب فهو نزوع دائم يتجلى في رغبات متتالية ومتناوبة[1].

الحب عند مصطفى محمود هو القيمة العليا التي تخلع على سائر القيم الأخرى كل ما لها من معنى. . وإلا ماذا تكون قيمة الحق إن لم يسبقها حب الحق. . وماذا تكون قيمة الخير إن لم يسبقها حب الخير. . وماذا تكون قيمة الجمال إن لم يسبقها حب الجمال[2]. إن الحب له القيمة العليا، وهذه القيمة هي التي تحدد قيمة الأشياء الأخرى. وبهذا تقوم العلاقة بين العمل وقيمته على الحب. ويؤكد مصطفى محمود في قوله: (وما حب الإنسان للمرأة. . وما حب الإنسان للفن. . وما حب الإنسان للجمال. . إلا خطوات الدليل الخفي الذي يقودنا إلى الله. . إلى المحبوب الوحيد الذي يستحق الحب. . إنها محطات سفر إلى المحطة النهائية. . محطة الوصول. .)[3]. إذن الحب بهذا الوصف هو الدليل الخفي الذي يكشف المحبوب، ويصل الإنسان إلى محطة استقراره وكيانه. فالحب يدرك من خلال طرفين اثنين إيجابيا في قوة تجاذبية بينهما، في نقاط شعورية وحسية مشتركة كاللزم والملزوم.

فالحب يحدث بين طاقتين إيجابيتين تقع كلاهما في مجال الطاقة الإيجابية للآخر. تتجاذبان القوة، وتنسجمان في طاقة حيوية متقاربة تكمل أحدهما ما

---

(1) الموقع الألكتروني: موضوع. . . http: //mawdoo3. com

(2) مصطفى محمود. . سؤال الوجود بين الدين والعلم والفلسفة، د. لوتس عبدالكريم، ص 29- 30 .

(3) لغز الموت، دكتور مصطفى محمود، دار العودة بيروت، ص 43 .

ينقص الأخرى. نصف هذه الجاذبية بقول دارج مثل: هذا شخص جذاب، أو انجذبت إليه. وهذا النوع من الحب لا يخضع طرف لآخر أو يتسيده، بل يوجد بين قوتين لمواجهة كل القيم والمفاهيم التحريمية أيا كان مصدرها، ويجعل من مصدر هاتين القوتين (الذكر والأنثى / المرأة والرجل) قوة مركزية تبدع التقدم والتحضر[1]. الحب صفة بل جوهر من جواهر الحضارة والإنسانية والألفة. تنمو وتتطور الحياة به ويزينها ويجملها ويعطيها الذوق السليم.

إن مصطفى محمود في **رواية المستحيل** يبدو أنه يريد أن يظهر لنا تجربة الحب من أوجه عدة، أرى أنه ربما يجعل من بطل الرواية حلمي رمزا لذاته، كلما يخوض الإنسان تلك التجربة، يستغرق في متاهات الخيال والتأمل والتفكير العميق، وعدم الإحساس بما حوله والتقصير في المسؤوليات الملقات على عاتقه.

ومن الممكن القول بأن حلمي في تجربة الحب قد مرّ بثلاث مراحل مختلفة، في تجربته الأولى يعيش في الحب المفروض عليه، خارجا عن إرادته، نرى ذلك من خلال علاقته بزوجته آمينة، التي أُختيرت من قبل أبيه له، وتلبية لرغبات والده ومراعاة للتقاليد السائدة في المجتمع، وحفاظا على كيان الأسرة، قبل ذلك الحب السطحي، الحب الذي كان مفتقرا للعطف والمشاعر الجياشة الصادقة. وذلك قد تبين لنا في هذا المقطع الحواري بينه وبين زوجته: **(ولو سألتني إن كنت أحب آمينة زوجتي. . لما وجدت جوابا. . فأنا لم أحبها.. ولم أكرهها. . ولم اخترها. . وإنما هي كصورة الجيوكندا وضعها والدي في بيتي. . وقال أنها جميلة ورائعة. . فقلت خلف كالطفل جميلة حقا. . ورائعة. . واحتضنتها كما احتضن كل كلمة يقولها أبي. ولكن بقدر الراحة التي كنت احسها في هذا الحب إلا أني كنت احس أنه ليس حبي أنا. . وإنما هو حب أبي وذوقه واختياره. . وحينما احضرت لي زوجتي كوب الشاي منذ أيام. . وقلت لها: أنا لا أحب الشاي. . نظرت إلي في دهشة واستفهام. . فهي لم تتعود مني أن أقول. . أنا. . لا أحب. . تعودت آمينة أن آكل ما تقدمه. . وأشرب كل ما تقدمه. .)**[2]. وكان حلمي يسترجع حياته تحت سقف والده بمواقف مترعة بالأحاسيس، حياة ليس له فيها اختيار. . أي

(1) في مديح الحب. . تأملات في فتنة الحب وغموض أسراره، حمدة خميس، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط 1، نوفيمبر 2011، ص 52 .

(2) رواية المستحيل، ص 10، 11 .

اختيار. . حتى زوجته آمينة، أبوه الذي اختارها له، قال له إنها جميلة ورائعة، فوجد نفسه يردد ورائه جميلة حقا ورائعة. ولكنه في الحقيقة لا يدري إن كان يحبها أو يكرهها؛ لأنه باختصار لم يخترها. إنها موضوعة في البيت كلوحة الجيوكندا تماما، كأنها ضريح الآمال والرغبات[1].

لا يمكن الفصل بين المكانة المتميزة للحب في هوية المرأة وأحلامها عن مجموعة من الظواهر التي يتجلى فيها بخاصة تعيين المرأة ؛ لتلعب دور الزوجة على وجه الخصوص. إن التوقعات والمتطلبات في مجال الحياة العاطفية توضح على صعيد آخر استمرارية التركيز الزائد للمرأة في مجال الحب، وفي مجال الحياة المشتركة نجد المرأة أكثر إحساسا من الرجل فيما يتعلق بكلمات الحب والإفصاح عنه، فهي تعبر عن احتياجها للحب، كذلك عن خيباتها، وعن احباطاتها الناجمة عن عادات الحياة اليومية أكثر من الرجل، فتقول المرأة: إنه لم يعد يكلمني عن الحب، وهي كلمة تعبر فيها عن يأسها، فهذا الإعلاء الأنثوي من شأن الحب يتماشى مع الشكوى المديدة للمرأة من الإفتقار إلى الحب. ومع اتهامها المستمر للرجل بأنه أناني ويخلو من الرومانسية ولا يعبر عن مشاعره ويتجاهل الحياة العاطفية لاهتمامه بعمله المهني[2]. ويمكن أن يسمى هذا النوع من الحب بالحب الوهمي أيضا؛ لأن لأول مرة ترى زوجته رفض الشيء منها، وهي اندهشت.

وأحد المظاهر الأخرى للحب الوهمي أو الحب الكاذب هو الهروب من حياة الحاضر والعيش على اجترار قصص الماضي وذكرياته. فنجد مثلا زوجين تتحرك عواطفهما بعنف عندما يعودان إلى ذكرياتهما القديمة عن الحب الذي كان، بغض النظر عما كانوا قد عاشوا الحب فعلا في الماضي – الذي كان حاضرا فيما مضى – وبنفس الطريقة يهيمون في المستقبل المليء بالحب، وذلك من خلال الأحلام والأوهام[3]. إن حلمي هنا قد فقد إرادته في الحب، إذ

---

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 132-133 .

(2) المرأة الثالثة ديمومة الأنثوي وثورته، جيل ليبوفيتسكي، ت: دينا مندور، مراجعة وتقديم: جمال شحيد، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة 2012، ص 26، 34 .

(3) الحب بين الفلسفة والعلم دراسات في النفس والمجتمع، دكتور علي السيد سليمان، مكتبة الصفحات الذهبية/2000، ص 142.

أن شعوره يقف في الحد بين الحب والكراهية. لأن هذا الحب هو حب جاهز من قبل والده.

وبعد فترة يتعرف على امرأة مطلقة تدعى فاطمة المحامية، من خلال زوجته آمينة حيث كانتا صديقتين. وهي إمرأة مكيدة ومحتالة، متلاعبة بمشاعر الرجال على أوتار هواها، وفي الحقيقة لا تعير اهتماما للحب. ويلتقي بها في بيته وهي حاضرة في حفلة ميلاد أبيه، مدعوة من قبل زوجته: **(تجلس فاطمة إلى جواري. . ونهداها النافران ينصبان من صدرها في تكور شهي رجراج. . وكنت أحس وهي إلى جواري بملمس ذراعيها. . وبذلك الشعور الأملس الحيواني الذي يتسرب إليّ من جسمها الطري الذي يشبه جسم العرسة. . فاشعر بالخدر وأترك كتفي لاصقا بكتفيها ثم أعود فأتيقظ وأنفر بعيدا. . وكانت زوجتي تتكلم عن قضية الوقف التي رفعناها من سنين. . ولم نصل فيها إلى نتيجة. وتقترح عليّ أن نسلم القضية إلى فاطمة. . لتعالجها بعبقريتها. . وفاطمة تبدي استعدادها. . ثم تنظر إلى ناحيتي وتهمس:**

- **آخذ فيها ألف جنيه. .**
- **أنا مستعد. . إكسبيها أولا وأنا أعطيك ألف جنيه.**
- **إتفقنا. . مر علي غدا في المكتب. لنبدأ في الإجراءات. .**

ولا أدري لماذا أحسست بالخجل فجأة. . كأني طفل يأخذ ميعادا غراميا. . وضايقني إحساسي. . ونظرت إليها في رهبة من جانب عيني. وضبطني وأنا أنظر إليها خلسة. . وابتسمت. . ثم ضحكت. . وأشرق وجهها بسعادة آثمة. . وغرور. . ضايقني أكثر وأكثر. وشعرت بالغيظ ويميل إلى السخرية منها. . فقلت وأنا أضغط على كلماتي. . كلمة. . كلمة. .)[1]. كان حلمي يشعر بالخدر، لأن فاطمة جالسة بجواره بملمس ذراعيها. ويجذب جسمها الحيواني الناعم شعورة، وكانت فاطمة المحامية في زيارة إلى بيت صديقتها آمينة زوجة حلمي، ثم تلتفت آمينة بأن فاطمة هي محامية عبقرية، وتقترح على حلمي بتسليمها قضية الوقف التي رفعاها من سنين. ويوافق حلمي. فتحدد فاطمة موعد اللقاء في مكتبها. وهنا يشعر حلمي بنوع من الإحساس والانجذاب

(1) رواية المستحيل، ص 24، 25 .

نحوها. فكان ذلك بداية الحب الزائف الجنسي المشبع للغرائز الجنسية.

ويلتقي بفاطمة المحامية المتحررة، أو المرأة المكتنزة الفائرة فكأنما ينتقل من دنيا إلى دنيا، أو مرحلة إلى مرحلة. . من دنيا الحب الجاهز حيث زوجته آمينة التي اختارها له والده ولا يدري إن كان يحبها أو يكرهها، إلى دنيا الحب الممكن، حيث عشيقته فاطمة المطلقة المثيرة التي تجذبه إليها بصوتها المبلل، وملمسها الحيواني الناعم، وصدرها النافر الرجراج، والبريق المشع في عينيها، وكلاهما المليء بالاستفزاز. ويزورها في مكتبها فيشعر أنه في صالون وليس في مكان تناقش فيه القوانين، ويشد انتباهه تمثال لأمرأة عارية فيسألها كيف تضع في مكتبها تمثالا لامرأة عارية؟ فترد عليه في استخفاف ولا مبالاة: **(لقد بحثت عن تمثال رجل عار فلم أجده)**[1]. وفي المقابلة الأولى تتجرد فاطمة من كل قناع. . من قناع الفضيلة ومن قناع الوقار ومن قناع الإحترام. . فالدنيا عندها مخدر يجب علينا أن نتعاطاه، وإخلاص الزوجة لزوجتها تظاهر بالعقل لا داعي له، وسيادة الرجل في بيته كفوة الأسد تخفي وراءها أرنبا صغيرا، وشرف المرأة لا يزيد عن حبوب منع الحمل التي تحملها في حقيبتها كما تحمل أصابع الروج وزجاجات البارفان، وحكاية العرض المقدس ليست أكثر من فكرة حمقاء لا وجود لها إلا في عقول الرجال، أما هي فمدمنة حياة، تشتهي أن تجري عارية في الشارع، وأن تجد الدنيا أمامها مثل حضن حلو كبير. وأمام هذه المرأة التي لا تسمى أو لا تطاق، والتي تقف على الوجه الآخر من زوجته في كل شيء، لا يملك حلمي إلا أن يفر منها هاربا[2].

ويرى مصطفى محمود بأن الحب في المجتمع المصري قائم على عاطفة معقدة، لأن المجتمع معقد، وكل شيء صناعي وحتى المواقف والكلام صناعي ومجاملة، لم تكن فيها الصدق، وكانت الحياة مزيفة مليئة بالحب الكاذب، حيث أن الحب لم تنشأ من داخل الإنسان، وإنما عملية مركبة ومفتعلة. ويقول: (إن الحب في مجتمعنا عاطفة معقدة. . لأن مجتمعنا نفسه معقد، كل شيء صناعي حتى الكلام أسلوب صناعي للتعبير نصفه يضيع في التكلف والمجاملات. .

---

(1) رواية المستحيل، ص31 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 133 – 134 .

ونصفه الآخر يضيع في الخوف والخجل. . وإذا تبقى شيء فهو يخرج من الفم وقد تحول إلى كذبة. الحب عملية تركيبية مفتعلة نؤلفها بمؤثرات خارجية بخلط الميول ومزاجها وإهاجتها. . وليست عملية طبيعية تنشأ من داخلنا)[1]. الحب بمعنى الهوى، هو إذن نقيض الحياة. إنه افتقار للوجود وزهد دون مرمى، وعجز عن محبة الحاضر دون تصوره غائبا، وتهرب لا حدّ له أمام التملك. إن الحب الهوائي المسمى رومانسي يعيش على العوائق، والإثارات المختصرة وفراق العشاق[2].

حلمي يحاول الخلاص من الحب الجاهز المزيف والحب الشهواني المتعب، نحو الحب الحقيقي، وكانت ناني صديقة زوجته آمينة رمزا لهذا النوع الثالث للحب. وبوجهها الجميلة واطلالتها وملامحها الدقيقة، جذبت قلب حلمي واحتلت مشاعره، وهما ينصهران في بودقة الحب الصادق. وهو الحب المستحيل، حيث يريانه حبا مستحيلا لأن لكليهما زوجا. ولأن هذا الحب لا يمكن أن يتسبب للإلتقاء بين الحبيبين أو المعشوقين. نرى ذلك الحب في النشوة بين حلمي وناني بما أنهما كانا لوحدهما: **(كنا وحدنا أنا وهي. . وكنت انظر في عينيها في شغف. . ولا أشبع. . وأتطلع في ملامحها الدقيقة. . وتعبيرات وجهها. . وخلجاتها. . وأستشف نفسها. . وأهيم في وجودها وأندمج فيه في استمتاع وتلذذ عميق. . وتلتقي شفتانا في فرحة. . ونغيب عن وعينا. . وعن الدنيا. . ونذوب في بعض. . في فيض من النشوة. . منتهى النشوة. . أحبك.. أحبك جدا. . أحبك طول عمري. . أحبك إلى أن أموت وبعد أن أموت. . وقبل أن أولد. . أحبك. . ناني. أنا لا أريد شيئا سوا انت. . سوى هذا اللحظة. .)**[3]. لغة الحب لا تشبه لغة التداول اليومي بين إنسان عابر وآخر. لغة الحب سلوك قبل أن تكون قولا أو لفظا ننطق به في لحظة احتضان. لغة الحب اهتمام غير عادي بالمحبوب. رعاية واحتضان، ومشاركة في التفاصيل الصغيرة التي تعني المحبين. لغة الحب إبداع تلقائي آني خارج على المألوف والعادي،

(1) الأحلام، دزمصطفى محمود، دار العودة-بيروت، ص59، 60 .

(2) الحب والغرب، دينيس دي روجمون، ت: د. عمر شخاشيرو، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، دمشق/2008، ص 331، 339.

(3) رواية المستحيل، ص 116 .

واهتمام فائق الدقة بالمحبوب، لا يخضع للمزاج الفردي ولا تحكمه حالة نفسية عابرة يمر بها المحب. لأنها عطاء تبادلي مطلق بين كائنين لا ينتظر الشكر ولا الإمتنان. إنها سجية تولد مع الحب، وتتماهى معه. لغة الحب سلوك يشي بالحب ولا يسرده[1].

وأخيرا يلتقي بها، يلتقي بناني، جارته، وصديقة زوجته، فإذا هي امرأة نورانية وجهها جميل ولكنه أسيان، وعيناها واسعتان ولكنهما كعيون القطط، وشفتاها باسمتان ولكنها ابتسامة واهية تشي بمرارة وحيرة. وهي مثله تقرأ الأدب وتهوى الموسيقى وتكتب من حين لآخر، تكتب قصة حياتها، تكتب أحيانا من فرط اليأس، وأحيانا من فرط الوحدة. وهي مثله أيضا ينتابها ذلك الإحساس الغامض العميق، وبهذا الوجه المرير ولا أقول المعتم، وبهذا القلب الأسيان ولا أقول الحزين، تجتذب ناني إليها روح حلمي الذي يشعر أن وجودها إلى جواره يفتح له عالما أليفا يمشي فيه ولا يتعب، وأن روحه تصادقها وتأوى إليها كما تأوى إلى ظل شجرة، وتمتد علاقتهما في منطقة الظل دون أن تتجاوزها إلى ساحة النور، ويتصارحان بالحب وبحاجة كل منهما إلى الآخر، بل إلى أن يعيش حياته مع الآخر، ويناجيها. ويعرض عليها أن يتخلصا معا من كل التزام أو ارتباط، هو من زوجته وهي من زوجتها، ويجريان معا إلى أن يجدا سقفا يعيشان تحته، وأربعة جدران يقيمان بينها؛ ولكنها تحول بينه وبين بلوغ هذا الحب الكبير، هذا الحب المستحيل[2]. . **(إن حبي يتحقق في قلبي وحده. . وفي وهمي. . إن كل الأمكنة تضيق به. . وكل الحلول تضيق به. . إنه المستحيل الذي احتضنته في ضلوعي. .)**[3].

ويكتشف زوجتها حقيقة علاقتها، ويراها وهي عائدة معه في السيارة، فتفور فيه الكرامة، ويغلى دم الكهرباء، فينهال عليها ضربا حتى يكسر ذراعيها اليسرى، فلا تملك إلا أن تكتب بذراعيها اليمنى[4]: **(لقد ضربني زوجي وكسر ذراعي. . إن عواطفي تصرخ. . وأنا عاجزة عن ضبطها، عاجزة عن**

(1) في مديح الحب تأملات في فتنة الحب وغموض أسراره، حمدة خميس، ص16 .
(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص135 .
(3) رواية المستحيل، ص 128 .
(4) المصدر السابق، ص135 .

اطلاقها. . أسير في الحياة كدمية مشطورة نصفين. . تائهة مترددة. . نصف ثائرة. . نصف مستسلمة. . ضائعة. . ضائعة تماما. . أملي الوحيد مستحيل..)[1].

وهكذا يعجزان عن مواجهة نتائج الحب، أما حلمي فسرعان ما يدرك أن الحب الحقيقي لا يمكن أن يكون نزوة، أو انفعالا، وإنما هو فعل وإبداع، أو هو اتجاه له غاية، هذه الغاية هي التي تكسبه العمق والمعنى، وهي التي تنقله مما يسمى بحب القوة إلى ما يمكن تسميته بقوة الحب. ولكنه عبثا يحاول أن يحقق ذلك الحب المستحيل، فالمستحيل يحاصره في كل اتجاه، في نظرات زوجته، في بكاء ولده، في عذاب ناني، فلا يملك هو الآخر إلا أن يطوى ضلوعه على المستحيل، ويعيش على حافة الحياة، نصف ثائر ونصف مستسلم، فالحب الجائز بلا اختيار، والحب الممكن رخيص التكاليف، أما الحب الحقيقي فهو ذلك المستحيل[2]. ويرى إبن حزم الأندلسي أن أول مراتب الوفاء، أن يفي الإنسان لمن يفي له، وهذا فرض لازم، وحق واجب على المحب والمحبوب، لا يحول عنه إلا الخبيث المحتد، لا خلاق له ولا خير عنده. ويرى أن الحب لا يقوم إلا بين اثنين، وأنهما متشابهان رغبة وتطلعا، فإن هذه الواقعية ذاتها جعلته يفرق بين غرائز الأنثى وتوجهاتها وبين غرائز الرجل واهتماماته، وهذا تابع العمل في النظام الإجتماعي، وحرية الحركة، ودرجة التشدد أو التسامح الأخلاقي الذي يعامل به كل منهما[3].

وأخيرا نصل إلى أن تجربة الحب لدى حلمي مرت بثلاث مراحل، فالحب الأول هو الحب المفروض الجاهز، والحب الثاني حب النزوة وإشباع الرغبات الجنسية، والحب الثالث كان هو الحب الحقيقي الصادق النابع من عمق مشاعره وقلبه، ولكنه مستحيل التحقيق لإنه جاء متأخرا. يريد مصطفى محمود من ذلك العرض، تحرر الإرادة من القيود في أثناء الاختيار في عملية الزواج بين شخصين ما، لكي يكون الزواج ناجحا، ومثمرا، ومليئا بالحب، ممتعا بالحب

---

(1) رواية المستحيل، ص 129 .

(2) المصدر السابق، ص 135، 136 .

(3) الحب في التراث العربي، د. محمد حسن عبدالله، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت 1980، ص 134-135 .

الحقيقي الصادق، وعدم إشباع الرغبات في غير مواضعها، وامتناع الإنحراف بين الزوجين. وإثبات مقام الحضارة والحياة الأليفة المتقدمة والمتطورة، من أجل الخلاص من كل السوء والقبح.

ويرى مصطفى محمود بأن الحب الحقيقي الصادق قد ينتشل المرأة من خطيئتها ويكشف لها وجه الحياة الشريف الجميل النقي. تماما كما ينتشل الرجل من فساده واستهتاره. ولا يستبعد أن يرد الحب الرجل والمرأة إلى مشاعرهما الإنسانية النبيلة. ويرى أن الزواج مسألة شخصية جدا[1].

وفي رواية **رجل تحت الصفر** يسرد مصطفى محمود تجربة الحب بين الدكتور شاهين والطالبة روزيتا، وهو يلقي المحاضرة حول حدث وقع في سنة 2067، ومن جملة ما ألقاه التجميد والتبريد الشديد للجسد الإنساني حيث يحل كثيرا من المشاكل، بما فيها مشكلة العشاق. **(كما أن هذا التبريد الشديد حلّ مشكلة أكثر الأمراض المستعصية وأصبح موضة جديدة عند العشاق بدلا من الإنتحار يدخل الواحد منهم في الثلاجة لمدة شهر ثم يخرخ إلى الحياة وقد نسى ما حدث من خيانة حبيبته وخداعها. وهنا ارتفع صوت ناعم يقاطع المحاضر:**

- **هل تعتقد يا دكتور أن هناك عشاقا في هذا العصر؟**

- **نعم يا روزيتا. . للأسف هذا هو الشيء الوحيد الذي لم يتطور. . فقد تطورنا في عقولنا وأخلاقنا وحياتنا المدنية. ولكننا لم نتطور كثيرا في مشاعرنا نحوكم. وهنا قالت روزيتا أحمدولنا في نبرة مشحونة بالعاطفة:**

- **أستاذ شاهين هل تسمح لي بتصريح. .**

- **تفضلي. .**

قالت روزيتا بصوت حاولت بقدر استطاعتها أن تخفي اضطرابه:

- **أستاذ شاهين. . أنا أحبك.**

وتضرج وجه الدكتور شاهين بحمرة دموية وتردد قليلا وهو يقول: كذلك. كذلك. كذلك.

---

(1) 55 مشكلة الحب، مصطفى محمود، دار العودة-بيروت، ص 122 .

ترددت الهتافات في كافة أنحاء المدرج)[1].

ونستنتج من الحوار الذي دار بين الأستاذ وروزيتا، أن الإلتجاء إلى الإنتحار يمكن تفاديه بتهدئة الأعصاب والتصبر على الأحداث التي يمكن أن يحدث بين العاشق والمعشوق أو بين الحبيبين.

ويمضي الدكتور مصطفى محمود أو بالأحرى الدكتور شاهين يستعرض في محاضرته على الطلاب ما أنجزته البشرية من انتفاضات حضارية بناءة ومثمرة، ومن حين لآخر تقاطعه الطالبة روزيتا التي تعجب به وتحبه وتحاول أن تجعله يبادلها الحب. إنها تهمس لنفسها وهي تنظر بهيام إلى الدكتور شاهين، الذي راح يستعرض إنجازات الحضارة في المائة عام الماضية بالنسبة له، القادمة بالنسبة لنا[2]: **(أنا التي أذوب. . وأذوب. . لماذا تفكرون في ملايين السنين الكونية وتنسون أعماركم القصيرة. . فليذهب الكون إلى الجحيم مادامت في قلوبنا ذرة الحب. . لماذا لم يفكر عالم واحد من علماء الطبيعة في ذرة الحب)**[3]. ويسألها الدكتور شاهين ضاحكا: ذرة الحب !، فترددروزيتا بجدية بالغة: **(صدقني إنها الذرة الحقيقية التي يتألف منها الكون)**[4]. فهناك قانون أساسي يربط كل جسم بالأجسام من حوله. يسميه الدكتور شاهين (المغناطيسية)، وتسميه روزيتا (الحب). وهي تقبل الدكتور شاهين وتضغط على أحد الازرار محاولة التقاط التغيرات المرتقبة في المجال الكهربائي المغناطيسي[5].

وهذا تصور نقي، نابع من نية صادقة وطيبة، النية التي تدعى إدامة الحياة، وإعطاء البعد الجمالي إليها وتزيينها بذرات الحب والهدوء والصبر. ويمكن نرى ذلك بوصفها طفرة حضارية راقية ومدنية بين الحبيبين للسيطرة على التهور وعلاج المشاكل اللا مفهومة، وترويض المشاعر التي تودي بالهلاك واليأس البائدة.

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 18-19.

(2) مصطفى محمود شاهد على عصرة، جلال العشري، ص 178 .

(3) رواية رجل تحت الصفر، ص23.

(4) رواية رجل تحت الصفر، ص24.

(5) الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، الدكتورة عَزّة الغنام، مكتبة الأنجلو المصرية- 1988، ص 93-94 .

إن مفهوم الحب في **رواية الأفيون** يتغير إلى الحب الحقيقي والحب الأسمى، وهو الحب الإلهي الذي يقوم على التجرد من الحب إلى المرأة، ويدعو العارف المذوب في حب الله إلى الوفاء بالحياة الروحية وما تقتضيه من المجاهدات والسعي، وانقطاع من أجل الله. فإن الصوفي يبني علاقته عن طريق رابط الحب، الحب الذي يبتهل فيه إلى الله ويعشقه ويفني نفسه، من أمثال هؤلاء منصور الحلاج وابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي ورابعة العدوية وحسن البصري والنفري وما إلى ذلك.

والحب الأسمى عند الدكتور مصطفى محمود، ليس هذا الحب الزائل بين رجل وامرأة، ولكن الحب الحقيقي هو الذي يرتفع إلى مستوى أسمى وأرفع وأرقى، إنه حب الذات الإلهية وبشاعرية، وعمق إلى جوهر الأشياء[1]. نرى في رواية الأفيون تلك النبرات في الحب العرفاني، والإبتهالات الصوفية، الإبتهال الذي يتجه إلى الله. ويستدل على ذلك من خلال العلاقة بين الشيخ بو يحيى ومريده محمد عبدالمقصود، العلاقة النابعة من الحب الحقيقي الإلهي، القائم على الإيمان الراسخ بإرادة الله تعالى والمعالم الغيبية وراء تلك الإرادة النافذة المتعالية فوق كل شيء. **(الحمد لله الذي جمع الأنام على المحبة. . ولم شملهم على الإيمان. وأحلى الأيام هي الأيام التي يأتي فيها الشيخ بو يحيى. . وأحلى الليالي هي التي يبيتها في البيت. . ويقضيها عبدالمقصود ساهرا ينعم بحضرته ونورانيته.**

- ماشاء الله. . محبتك لا تكون كفرا أبدا.

- أحبني في الله ولا تحبني لنفسي. . هذا أكرم. يا ولدي أحباب الله لا يقصدون أحدا. . وإنما هم المقصودون دائما. الذهب لا يملأ الخواء. لا شيء يملأ اللاشيء. لا شيء سوى كلمة الحق. هذه كلمات كالألغاز. وإشارات كالطلاسم)[2].

إن الإنسان المؤمن حقيقة يعبد الله ويؤمن به لا لشيء، ولا يطلب منه شيئا

---

(1) مصطفى محمود مفكرا إسلاميا، مأمون غريب، دار الفيصل للتأليف والترجمة والنشر، ص 80 .

(2) رواية الأفيون، ص 23، 40، 42، 43، 44، 46 .

ولا يرجو لنفسه شيئا، إنه يحب الله ليس كحب الطفل لأبيه أو أمه. لقد بلغ الإنسان المحب لله والمؤمن به حدا بعيدا بالدرجة التي تجعله لا يعرف شيئا عن الله، إنه فقط يعبده ويقدسه ويحبه. إن الله هو الرمز، هو السر الذي يسعى إليه الإنسان، هو الحب، هو الحق، هو العدالة. إنه يثق في قوانين الله وقوانين السماء، إنه يفكر تفكيرا سليما، إنه يعيش في ظل عدالة الإله، ولا يجد لحياته أي معنى إلا إذا ارتبطت بالله، فهو الذي يعطيه الفرصة ويوفقه ويمنحه القدرة. إن الله هو الحقيقة الوحيدة في الكون، إنه هو أصل هذا الكون يستدل به على الكون ولا يستدل بالكون عليه. وما يزال الإنسان يحب الله حتى يصبح قريبا منه[1]. وهذا الارتقاء بالعشق من المحسوسات إلى المعقولات، ومن الإجسام إلى إلى الأرواح نتيجة لتهذيب النفس وارتقائها ورياضتها، إذ تتدرج من حب ما وراء الأشكال من الصور المجردة في عالم الأرواح[2].

وينتهي مصطفى محمود في روايته الأفيون في الوصف حتى يصل إلى أقصى مداه، عندما يصف الحال الذي انتهى إليه بطله، فإذا هو حال الصوفي الذي يتخلص من شوائب الحس، حتى تصفو منه النفس، فيصل إلى مقام الحب الذي هو أسمى المقامات[3].

(1) الحب بين الفلسفة والعلم دراسات في النفس والمجتمع، دكتور علي السيد سليمان، ص 108

(2) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، ص 209 .

(3) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 144 .

الخيال والفانتازيا

1- الخيال

إن الخيال هو الحاضن الأول للمدركات الفكرية والإبداعية، والأفكار التي ساعدت الإنسان على التفوق والتطور وتحصيل إنجازات كانت تشبه بالوهم، من حيث إن تحقيق هذه الإنجازات من خلال الخيال عاصية على التحقق، ولكنها الكثير منها تحقق إستجابة لرغبات الإنسانية.

الخيال في جوهره سجل لقدرة الإنسان الإبداعية التي تطورت عبر التاريخ، والخيال حجر زاوية في النشاط الإنساني، وهو الذي مكن الإنسان من غزو العالم واستكشافه وفهمه، ومحاولة السيطرة عليه. وأقدم دلائل معروفة على الخيال الإنساني هي رسوم الكهوف والأساطير، الرسوم السابقة على الأساطير، لأن الصورة لدى الإنسان سابقة على اللغة الشفاهية، وهذه بدورها سابقة على اللغة الكتابية. وقد كانت تلك أحلاما وكوابيس قديمة، لكننا لم نعرفها إلا عندما جسدها الإنسان القديم في رسومه وأساطيره. وللخيال في تصور إبن سينا دور محدد يتمثل في حفظ صور المحسوسات التي إذا ما غابت عن الحس بقيت في الخيال أو المصورة، ومن ثم فإن الخيال هنا مستودع أو خزانة للصور الحسية الغائبة، أما التخيل فهو القوة الوهمية التي تدرك الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية، والخيال لدى إبن سينا يأتي في مرتبة أقل من التخيل أو الوهم[1].

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيرا من اهتمام الدارسين عبر العصور، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية. فالمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيدا بعقيدتهم بأن الشعراء (متبوعون) وأن أرواحا معينة تتبعهم، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة. يتضح ذلك مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من الجنون العلوي، واستمرار هذا الاعتقاد سائد عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن

(1) الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت صفر 1430هـ - فبراير 2009م، ص 22، 43،

الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر. ويقول الشاعر المتصوف الإنجليزي وليم بليك: إن عالم الخيال هو عالم الأبدية. كما ذهب إلى أبعد من هذا الإهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشعر. ولم يقف تحديد الرومانطيقيين للخيال عند هذا، بل لقد صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق. فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة، فقد أحل الرومانطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنقذ الوحيد للحقيقة[1].

وقد عرف كولردج[2] الخيال في تعريفه الشهير ويقول: (إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا. فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه الدرجة وفي طريقة نشاطه. إنه يبب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على

---

(1) دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د.محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية- 2005، ص 245، 251 .

(2) كولردج: هو صمويل تيلور كولردج، ولد في 21 أكتوبر 1772 في قرية أترى سنت ميري بمقاطعة ديفون بانجلتر. وكان أبوه قسيس هذه القرية وناظر مدرستها رجلا على قسط من العلم والاطلاع، وإن كانت بعض تصرفاته تنم على شيء من السذاجة أحيانا. وقد ظهرت بشائر موهبته في طفولته المبتكرة، إذ كان عزوفا عن اللعب، ميالا إلى الإنطواء على نفسه وإلى القراءة لا سيما قراءة قصص ألف ليلة، محبا للإستطلاع وللتأمل والتفكير والأحلام. ويذهب بعض النقاد والمؤرخين إلى تقسيم حياة كولردج إلى ثلاث مراحل وليست الواحدة منها بالطبع منفصلة تمام الإنفصال عن الأخرى. وهي أولا مرحلة الشعر التي تنتهي حوالي عام 1798 . أما المرحلة الوسطى من حياته والتي تنتهي عام 1818 تقريبا فيمكن تسميتها بمرحلة النقد الأدبي. والمرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة الفلسفة أو بالأحرى مرحلة الدين، وتبدأ بالمحاضرات العامة التي ألقاها في تاريخ الفلسفة. وله مذهبه الخاص في النقد، وقد مات كولردج في عام 1834 دون أن يدون هذا المذهب. وهو يهتم بالخيال، ويفرد له مكانا كبيرا في مذهبه النقدي. ويرى أن الخيال يتكون من جزئين، هما الخيال الأولي والخيال الثانوي. كولردج، بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوي، ط2، دار المعارف، ص 9، 32، 81 .

أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنه في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها – باعتبارها موضوعات – في جوهرها ثابتة لا حياة فيها)[1].

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب، فكل أدب يثير العواطف، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلا كبيرا في إثارة تلك العواطف. إن تعريف الخيال عسير، ومن أسباب صعوبة هذا التعريف أن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية، كما قال رسكين: أن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها، إنما يمكن معرفتها بأثرها. إن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة في الأدب، إن لم تكن أقوم الملكات، وكل ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال، وكلما رقى الموضوع في سلم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح، فالشعر والقصص وهما خير ما يمثل الأدب وخير ما تظهر فيه نفحة الجمال حاجتها إلى الخيال عن البيان. كذلك ما يسمى من التاريخ أدبا بل التاريخ على العموم في كتابته لابد له من الخيال، فالمؤرخ لا بد له من خيال يكمل به الصورة للرجال والنساء والحوادث مما بين يديه من قطع وأجزاء وتقارير، وهي كثيرا ما تكون متضاربة. يستطيع المؤلف بخياله أن يستخرج من كل ذلك أشخاصا كأنهم يعيشون تحت أعيننا، فبقوة خياله يستطيع أن يقدر ما كان يحيط بكل إنسان من الظروف التي كانت في عصره ثم يرتب الحقائق ويمتحنها ثم يحكم حكما عادلا عليها[2]. يمكن أن نقول بالمؤلف سوء أكان روائيا، أم شاعرا في مجال إبداعه، يحتاج إلى الخيال لترتيب ما بداخله من الذخائر في كتابة جميلة، ويحتاج إلى الخيال لرسم إدراكه بالكلمات.

إذن الخيال الأدبي هو الإبداع بعد الإدراك، أو القدرة على إبداع الصور الذهنية عن أشياء غير ماثلة أمام الحواس أو عن أشياء لم تشاهد من قبل في عالم الحقيقة والواقع. والخيال عنصر أساسي من عناصر الأدب بعامة، والشعر بخاصة. وهو يلعب دورا أساسيا أيضا في مضمار العلم والاختراع. إن معظم الكشوف العلمية، والمخترعات التقنية تمثلت لأصحابها عن طريق الخيال قبل أن تتخذ سبيلها الطويل إلى التنظير العلمي أو التحقيق العملي والأدبي.

---

(1) المصدر نفسه، ص 87 .

(2) النقد الأدبي، أحمد أمين، ص 34، 40 .

هكذا يمتد الأدب الخيالي الحديث بجذوره إلى الأساطير القديمة والنزعات الصوفية والسحرية والسرية والفولكلور وإلى الحكايات الخرافية وقصص الفرسان(الرومانس) وغيرها. وفي الأدب العربي هناك قصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والحكايات والسير الشعبية. . . إلخ، وتركز روزماري جاكسون في كتابها عن الخيال كوظيفة تقويضية على تلك الاعمال الخيالية الأدبية التي أنتجت خلال القرنين الأخيرين(التاسع عشر والعشرين) داخل سياق الثقافة العلمانية ما بعد الرووانتيكية، وقد تتبعت في كتابها ما هو مشترك في الروايات القوطية، ثم أعمال دستويفسكي وكافكا وغيرهما، وقالت إن التشبيهات الموجودة عند مستوى الموضوعات والبنية بين الأعمال تتجاوز مجرد صدفة[1]. يمكن النظر الى الخيال بوصفه مفهوما أساسيا في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب. ولكن الخيال – المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير، ويتحدد على أساس العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية، كما أن الخيال – الفاعلية يتجلى تجليات متباينة، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوى عليها كل ممارسة إبداعية، ويبدو الأمر – من هذا المنظور – وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوي على قدر من الإزدواج على نحو يصبح معه الخيال – في مستوى للنظر – أقرب إلى أن يكون قاسما مشتركا عاما، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته، ويصبح الخيال – في مستوى آخر – أقرب إلى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي نتحدث عنها أو ننتمي إليها، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها. وإذا كان الخيال – في المستوى الأول – يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله – أو في نوع من أنواعه – عن غيره، فإن الخيال – في المستوى الثاني – يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة[2].

والخيال عند مصطفى محمود، هو الملجأ الذي يستمد منه قوة تخيله، وكان اذا قائم على بعدين، فالبعد الأول هو التجربة الذاتية المتراكمة في حياته، والبعد الثاني الإستمداد من التأمل والعاطفة، ويجعل من الخيال ذكاءه وإبداعه في

---

(1) الخيال، كولردج، المصدر السابق، ص 197.

(2) قراءة النقد الأدبي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2000، ص 139 .

الأعمال الأدبية، ويتخيل من الواقع. وهو يمارس الخيال في رواياته في أنواعه المختلفة. يمكن تقسيم جلالة الخيال عند مصطفى محمود إلى الخيال الأدبي والخيال العلمي بشكل يتضمن خيال الظل، ويخلق عالما فنتاستيكيا من جهة، ومن جهة أخرى حاول أن يخلق التوفيق بين المعقول واللا معقول.

وإذا كان التشوق إلى الشيء ومعانقته الخيال موقفا رومانسيا مألوفا في أدب الوجدان، فإن مصطفى محمود لا يقف عند حدود المفاجأة الوجدانية الخالصة، وإنما هو يعمق ها الوجدان ويخصبه، بحيث يخرج من إطار الرومانسية الضيق إلى موقف فلسفي من الله، والإنسان والكون علاقة كل منهما بالإثنين الآخرين[1].

وفي رواية المستحيل يتخيل مصطفى محمود قضية علاء الإنسان أمام تحديات المستحيل، ويتقمص رداء الخيال في بطل الرواية حلمي، فالخيال هو الحاضن لمدركاته الذهنية، الإدراك بصعوبة مواجهة المستحيلات وعلاء الذات والإدراك بالحب الطاهر لحبيبته وما إلى ذلك. مثلا هذا مشهد حواري بين حلمي ووالده، في زهو الخيال، حيث أن حلمي كان مؤدبا وملتزما باحترام حب أبيه ويجامله، على الرغم من أنه يرى هذه الصورة بأنها سخيفة قاتمة، وذلك الحوار حول صورة الجيوكندا لدافنشي، إنها لوحة وضعها والده في بيت حلمي، التي أهداها له بمناسبة زواجه. **(وشعرت من البداية أنها صورة سخيفة قاتمة. . وإن دمها ثقيل. . ولكني لم أتكلم. . لأني رأيت من الواجب أن أكون مؤدبا. . وأن أجامل والدي في هديته وأمتدح ذوقه. . فقلت له: نعم. . أنت على حق إنها رائعة.**

وقال في زهو العارفين: - انظر إلى اليدين جيدا. .

ونظرت إلى اليدين جيدا. . فلم ألحظ شيئا. .

وقال في انتصار: - إنهما تبتسمان. . أنظر. . هذا هو الإعجاز في اللوحة. . إن الرسام رسم اليدين تبتسمان. .

إن في اللوحة كلها إبتسامة غير منظورة لقد كان الرسام يجلب معه كل يوم فرقة من العازفين لتعزف للجيوكندا وهو يرسمها ليدخل في قلبها السعادة

(1) الفيلسوف المشاغب. . مصطفى محمود، السيد الحراني، ص 91 .

فتبتسم. . وأنت تحس بالموسيقى. . وتسمعها وأنت ترى اليدين في وضعها الجميل الباسم)[1].

حلمي هنا أمام بعد جمالي بارز من هذه اللوحة، وذلك من خلال مخيلة والده، وكان والده يحاول أن يجمل هذه الصورة عنده، والصورة تبتسم، والرسام هو الذي لقط الإبتسامة من عزف الموسيقى المعزوف للجيوكندا، والموسيقى خيال من أجل سعادة الجيوكندا، والجيوكندا خيال من أجل سعادة الولد في مخيلة الوالد. حلمي يحترم هذه السعادة التي ترى والده في إبتسامات يدي الجيوكندا. إذن الخيال هنا على الرغم من كل التناقضات هو السعادة في إدراك الوالد وهو الإلتزام والمجاملة في إدراك حلمي.

ولكن حلمي يكبت مشاعره الحقيقي، ويغطي ما يريده ويحبه بالإلتزام والإحترام ومجاملة أبيه. وعند مصطفى محمود إن الكبت إنفجار المشاعر وحضور الماضي البعيد، وهي حركة الخيال والذاكرة.

والمكبوت، بهذا المعنى، هو مشخص نفسي متعلق بالذاكرة، أو هو ذكرى خضعت للأبعاد والكبت داخل اللاوعي. وللمكبوت تمظهرات فردية وجماعية، ويحيل على وضعية يتداخل فيها النفسي والإجتماعي والسياسي والثقافي والوجودي، وكل العناصر التي تتصل بالإنسان باعتباره إنسانا. وتتجلى خطورة هذا الكبت في أن الذات تفقد معه كل متعة أو لذة في الحياة، وتقاسي العزلة والجمود والإحباط، فذلك الشيء المتخيل الذي يدل على الحياة واللذة والمتعة مفقود، يوجد مبعدا ومنفيا بمقتضى الواقع المعيش في الزمن الحاضر. ويبدو أن وظيفة التخييل هي أن يفجر هذا المكبوت، وأن يستحضر المبعد المفقود، وأن يجري لقاء بذلك الشيء المتخيل المحبوب المرغوب الذي قربته الأمكنة والأزمنة والأنظمة السياسية الإجتماعية الثقافية الإيديولوجية المتحكمة. ويتقدم هذا الشيء المتخيل المكبوت مزدوجا مضاعفا متناقضا، وجهه الأول يحدد المكبوت في القول والإبداع والخيال واللذة، ووجهه الثاني يقول إن المكبوت هو قوى الفعل والعقل والرفض والتحدي[2].

---

(1) رواية المستحيل، ص 7 .

(2) الرواية والتحليل النصي- قراءة من منظور التحليل النفسي، دار العربية للعلوم ناشرون

كان الخيال في رسالة (ناني) لـ (حلمي) في درجة راقية ويكون محطة لقاء بديل للوصال المستحيل الأبدي : **(فكرت فيك وأنا أنام. . واكتفيت وأنا أغمض عيني بأن أفكر فيك وأعيش في معنى وجودك. . ولم يخطر ببالي أن أذهب اليك بجسمي. . وأحاول أن أقابلك. . كان شعوري نحوك. . وشعوري نحو نفسي. . أكبر من ذلك الأجر الزهيد الذي تعدني به هذه المقابلة. . كان ملتقانا في الخيال. . أرحب من الغرفة التي التقينا بها في الواقع. . وكانت مسرتي بك أعمق)**[1].

ناني هي حبيبة حلمي، ترى عيشها وومعنى جودها في وجود حلمي، وتكتفي باللقاء عبر الخيال. وهذا الزهو الخيالي يطهر قلبها وشعورها من متاعب اللقاء والمقابلة الواقعية. وتشعر بالراحة في ملتقاه في حضرة الخيال. وهذا تخيل يعطي البعد الجمالي للحياة ويهون الأتعاب.

فإن مخيلة مصطفى محمود هنا أدركت وظيفة الخيال في وصف الحضور الغائب، وفي حل أزمة الكبت الشعوري وضغط المستحيلات على المشاعر والأذهان لدي الإنسان. بما أن الخيال يقوم بسد الثغرات ويزين الرؤية نحو الحياة والنفس والآخر.

وهكذا نرى أن العلاقة بين المتخيل والواقع لم تحسم بعد، إذ أن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع. ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية، وتصير وظيفة الفن (والأدب) هي الوصول إلى حالة من التناغم والإنسجام[2].

أما في **رواية الأفيون** فإن الخيال هو الإدراك في زهو عرفاني، تصوير لعالم الإشارات، إنه لغة قادرة في العبور بالمرئيات والغطائات الإشارية. فمصطفى محمود في هذه الرواية يقوم بتصوير الواقع والوجود والبحث عن الحقيقة والتجليات الإلهية والعشق الإلهي ومعرفة الله الذي يعبر عنه بالحق في كيان الصوفي، ويعتمد على التخييل الصوفي، وتكوين هذا التخييل في هذه الرواية إيحاء صوفي يعتمد على الطاقة الرمزية النابعة من الإنسان الصوفي

ومنشورات الإختلاف، ط 1، 1430هـ – 2009م، ص 74 – 75 .

(1) رواية المستحيل، ص 133.

(2) فضاء المتخيل- دراسة أدبية، حسين خميري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 54.

الذي يستند الإدراك إلى الخيال في عالمه الوجداني الموحي بالإشارات والغيبيات.

العشق الإلهي والرجوع إليه والإعتراف بأنه الواحد الأحد، كلها أشياء ولد مصطفى محمود يحملها بداخله. لقد كان متصوفا منذ اللحظات الأولى في عمره لذا نجده مرّ بمراحل متنوعة ومختلفة في حياته، بداية من الشك وانتهاءً بالإيمان والتصوف، وكان تصوفه يرافقه طوال مراحل الشك أو الإلحاد كما أطلق عليها البعض، فقد ولد مصطفى محمود متصوفا مفعما بحب الله منذ زمن بعيد، وكان وهو في مطالع المراهقة يتسائل – في تمرد – تساؤل كبار أقطاب الصوفية كالحلاج وابن عربي والنفري والغزالي وأبو العزايم والشعراني. . وكانت كتبه (الله والإنسان) و(السر الأعظم) و(رأيت الله) و(لغز الحياة ولغز الموت) وغيرها، خير دليل على تصوفه وعشقه للذات الإلهية. ولكن بعد كل هذه الرحلة الصوفية شديدة التجلي، ختم مصطفى محمود حياته متصوفا في حب الذات الإلهية التي بحث عنها كثيرا ووجدها أخيرا ثابتة كما نزلت على كل الأنبياء والرسل، فهي محور كل الأشياء وأصل كل الأشياء ولولاها ما خلقت الأشياء كلها[1].

وللخيال الإيجاد على الإطلاق ما عدا نفسه، شأن الحق الذي له الإيجاد على الإطلاق ماعدا نفسه. والخيال كما يقول ابن عربي، رحم يصور فيه الخالق ما يشاء. وهذا هو الخيال المتصل، وهوالتجلي الإلهي في الصور التي يدركها البصر. أما الخيال المنفصل فهو المطلق، أي العماء حيث كينونة الله[2].

بشكل عام إن الصوفي لا ينفي أن الخيال والكشف والحدس والإلهام والرؤيا والكرامة كلها عوامل فاعلة في الوصول إلى الحقيقة الصوفية. وهذه الطاقات الروحية/النفسية طاقات فنية ذاتية. وبهذا يعد الإطار الذي يدور فيه الصوفي هو إطار الحقيقة الإنسانية الفنية. فما ينتجه الصوفي من صور دالة على الحقيقة الوجودية والكونية في أبعادها المادية والماورائية لا تخرج عن مدارات البناء الفني الذي تتيحه اللغة للإنسان. وقد تبدو اللغة عاجزة أحيانا عن نقل هذه التجربة وتمثيلها؛ ومن هنا تعد كل تجربة صوفية تجربة خاصة في

---

(1) مصطفى محمود متصوف في بحر العلوم-تصوف العاشقين وصفاء العارفين، إعداد: إيهاب كمال، دار الروضة للنشر والتوزيع، ط1 /1434هـ -2013 م، ص 63، 70 .

(2) الصوفية والسوريالية، أدونيس، ص 80 .

ذاتها، أو فيما تعرضه من رؤى ومعارف. ولكنها تغني معرفة الإنسان بذاته وبالكون من حوله، كما تحاول تقريبه من جوهر الوجود وحقيقته وهي الحقيقة الإلهية. ويصر الصوفي على أن الحقيقة التي يصورها حقيقة وجودية روحية مفارقة، تتمثل في صور المحسوسات والموجودات الروحية، كما ترتبط بعالم البرزخ الخيالي. وكل هذه الأوجه دالة على الحقيقة الأزلية، ومنبجسة منها، وهي وحدة الألوهية. إن ما يصوره الصوفي من سلوكات ومواقف إنسانية، ومن مواجيد وأحوال صوفية، ومن مشاعر ورؤى نفسية، تنبثق من الحقيقة الأولى وتدور حولها. فالعالم بما فيه تجل لهذه الحقيقة المتعالية. والنص الصوفي سعي حثيث نحو إدراك أبعاد هذه الحقيقة، من جانب، وتقريبها من المتلقي، من جانب آخر. وبهذه الكيفية يؤكد الصوفي أن المعرفة الصوفية هي إلهام من الله، وأن ما يصوره بالعبارة والإشارة، على السواء؛ ينبع من مشكاة الألوهية المعطاء، وأن الصوفي مجرد وسيط يدون ما يملي عليه من خطاب إلهي[1].

فالنص الصوفي لا يفصم عراه بالواقع فصما مطلقا، وإنما يحاوره ويشكله حسب رؤيته قصد تكوين عالمه الخاص. والصوفي، وهو يصور باللغة ما يختلج في أعماقه، أو يصور الآخر، أو يصور موقفه من الوجود، إنما يشيد عالمه الخيالي/الواقعي الخاص به عن طريق استثمار ذكرياته أو التعبير عن تطلعاته أو تمثل لحظته الزمنية الآنية[2].

إذن ففي رواية الأفيون، يمكن أن نقول بأن مصطفي محمود كتب تجربته العرفانية الصوفية، معتمدا على الخيال والتخيل في تصوير المواقف والمشاهد الصوفية بلغة يمكن أن تسمى بالنص الصوفي. وهذا مشهد منها :

(وكان المشايخ يهمهمون. . يا سبحان الله. . يا سبحان الله ويبدو أن الأفندي كان يستمع لأنه أخذ يضرب كفا بكف ويبتسم ويلوح بيديه. والشيخ بو يحيى يقرع مقرعته في حسرة. الحق باطن. . الحق باطن. . لا يأخذ بظاهر الألفاظ إلا من عميت بصائرهم.

ما التمساح بتمساح. ولا الصبي بصبي.

---

(1) إشتعال الذات، محمد المسعودي، ص 69 – 70 .

(2) اشتعال الذات، محمد المسعودي، ص 68 .

ما هي إلا إشارات.

نحن نعيش في عالم الإشارات. لا حقائق هناك.

الحق باطن. . الحق باطن.

الله الحق لا سواه ولا عين تراه.

وكان المؤذن يؤذن بالفجر. . وشيخ بو يحيى يقوم وهو ما يزال يهمهم.

الله الحق لا سواه ولا عين تراه.

وكان يمشي إلى القبلة في خطوة مرتجفة. . وهو ما يزال يهمهم. .

الله الحق لا سواه ولا عين تراه)[1].

جسد مصطفى محمود صورة الشيخ بو يحيى والأفندي الذي كان مريده، فالشيخ رمز من رموز التصوف وصاحب طلعة بهية محببة، وصورة الشيخ في هذه الرواية كانت قوة من العون والمساعدة من جهة وشفرة يفك العقد في عالم الإشارات، واذا يظهرفي ذهن الأفندي، أن الشيخ يهمهم، وهذه الهمهمة هي اللغة العارفة بتلك الإشارات الغيبية، ويؤكد بأن لا حقائق هناك، بل الحق باطن، فالله الحق لا سواه، وهو يرى كل الأشياء والوجود، ولا عين تراه. وكان الخيال لدى الصوفي حركة حيوية تبحث عن الإدراك الكلي للوجود عن طريق معرفة الرب. وفي حضرة الخيال يقوم بالتصوير الذهني والتأملي، فالخيال عنده يكون عين الرؤية التي تشعل ذاته ويذوب ويفني من أجل معرفة الحق.

وعلى الرغم من أن ملكة الخيال لدى الصوفي تمده بفهم خاص ومتجدد للوجود والحياة، على اعتبار أنها تحتل عنده المركز الأول في المعرفة؛ فإن اللغة لا تمكنه من تصوير بعض الحقائق التي لا يصل إليها إلا بالإشارة أو الرمز. ولذلك يجنح الخيال الصوفي في بعض الأحيان إلى نوع من الغموض الشفاف في التصوير، وقد يميل إلى التجريد العقلي، والإغراق في استعمال الرموز؛ كما نلمس ذلك في (منطق الطير) لفريد الدين العطار و(المواقف والمخاطبات) للنفري و(الطواسين) للحلاج. إن التصوير الصوفي كالتصوير الأدبي إفراز خيالي. وهذه الخاصية هي التي تعبر عن انفتاحه على مختلف

---

(1) الأفيون، ص 36- 37 .

العوالم التي يرودها الصوفي في إبداعه وكتابته. وننطلق هنا، من قول ابن عربي الذي يؤكد فيه أن (كل ما تراه على خلاف ما هو عليه ما تراه إلا بعين الخيال)[1]. وبذلك فإن النص الصوفي الذي ينسج، عبر التصوير، عوالم مختلفة عن المألوف والمتداول في غيره من النصوص، يعد نصا تخييليا. ومن ثم يعد الخيال مكونا جوهريا من مكوناته. والتصوير الصوفي يلامس، بواسطة التخييل، الواقع ويعبر عن نفسية الإنسان حسب ما تتيحه له إمكانيات اللغة البلاغية والأسلوبية، ويتم ذلك عبر تكوينات فنية خاصة به، تارة، وعبر صيغ يشترك فيها مع التصوير الأدبي، تارة أخرى. ولذلك فهو لا ينفلت من إسار الخيال والتخيل، تماما، كالنص الأدبي[2].

الخيال إذن هو الرابط أو الوصيل الذي يخلق اللذة، لذة عبور الاحتجابات وخلق علاقة ودية مع الله على أساس تزكية النفس والتزهد في كثرة طلب الحاجات. ويجعل الإرادة عند الصوفي أو العارف بالله أن يستمد عزمه وتمكنه على فعل أي شيء من القوة الخفية المحجوبة وهو الله في تخيله. بشكل يستطيع أن يقرأ الغيبيات ويرى بعين التخيل وهو عين القلب أيضا في بعض الحالات، بما لا يرى العوام.

أما في رواية **الخروج من التابوت** فإن مصطفى محمود، روحه يتخيل، ويقوم برحلة خيالية إلى الهند، ويتقمص هذه الرحلة في شخصية مختلفة وإسمه الدكتور توفيق، ووظيفته أنه عالم آثار مصري. في هذه الرحلة الخيالية عبر قناة الروح، فإن بصيرة التخيل لدى مصطفى محمود هي التركيز على الزمن. نجد ذلك في هذا المشهد مثلا :

(- ألا توافقني أن هناك أشياء كثيرة لا نعرفها في هذه الدنيا. .

- أنت محق. .

- أنت كعالم آثار مصري عشت في القرون البائدة وعاشرت أقواما ونظما وعصورا عفا عليها التاريخ. . ألم تشعر مرة وأنت تقرأ مخطوطا من

---

(1) الفتوحات المكية، ابن عربي (محيي الدين الحاتمي)، دار العربية الكبرى، القاهرة، ج 3، ص 34 .

(2) اشتعال الذات، محمد المسعودي، ص 64 – 65 .

البردي أنك تلمس حقيقة إنسانية مازالت تتنفس حولك. . ألم يعتقد قدماء المصريين في البعث بعد الموت. .

- **نعم لقد اعتقدوا بالإله الواحد وبالروح وبالبعث. .**
- **دون أن ينزل عليهم دين. .**
- **نعم. .**
- **ألا يدل هذا على أن وجود الروح حقيقة بديهية لا تحتاج إلى إعمال عقل، وأنها أمر مفروغ منه وبداهة من بداهات الفطرة. . ألا تبدو هذه الحقيقة غريبة. .**

ولقد كانت تبدو هذه الحقيقة غريبة بالفعل. . وسقط بيننا حاجز الصمت من جديد. .)[1]. وهذا مقتطف حواري بين الدكتور توفيق وصديقه الهندي أمري خان، إنهما يؤكدان دور الروح ووجودها بشكل لا تحتاج إلى إعمال الفكر والعقل. إذن للخيال حضور مسيطر، تحت إسم الروح.

فالروح مفردة ترمز إلى الطاقة الحيوية المنبعثة من الكائنات الحية. وقد أطلق الإنسان عليها قبل نشوء العلم وتجريبه ومختبراته هذا المصطلح بوصفها طاقة نستشعرها لكننا لا نراها بالعين المجردة. هذه الطاقة التي نتبادلها مع الكائنات الإنسانية الأخرى هي التي تجعلنا نقع تحت تأثير جاذبيتها سلبا أو إيجابا. في الإيجاب القوي الباهر نعشق ونحب. وفي القليل منه نستشعر الألفة. وفي السلبي نستشعر النفور، أو بصيغة ألطف: عدم الإرتياح. ورغم أن هذه الأوصاف توجد في جميع اللغات البشرية. وتختلف استعاراتها باختلاف ثقافات المجتمعات، إلا أن كل الشعوب في كل حضاراتها تتفق على مسمى واحد لهذه الطاقة الغامضة وتطلق عليها مسمى (الروح)[2].

والخيال كما قال سارتر هو (ظهور المتخيل أمام الوعي). ما يتيح الفرصة للإحاطة بالعملية الكلية الخاصة بتحويل العالم إلى عدم، أي كما هو في حالته الجوهرية وفي بنيته الأولية[3]. والمتخيل هنا هو الروائي. فالخيال يستعيده إلى

---

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 17 .

(2) في مديح الحب، حمدة خميس، ص 50 .

(3) الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، د. شاكر عبدالحميد، ص 176.

الماضي، إلى القرون البائدة ويخلق مناخا حيث يشعر هذا العالم المصري بأنه عاشر أقواما ونظما وعصورا عفا عليها التاريخ، وذلك على حد تعبير براهما وجيسوارا الرجل الفقير الهندي. حيث أن الكاتب هنا يتخيل ويقوم بتصوير الماضي العابر، هذه من الجهة، و من جهة ثانية، الخيال يدفعه إلى التخييل في الإرادة القوية العازمة نحو الخلود وتعالي الإنسان وإيجاد الوعي والإدراك بالبعث بعد الموت. ويتمثل كل ذلك في هذا الرجل الفقير الهندي.

إن الروائي في هذه الرحلة الروحية التخييلية يريد أيضا المقارنة بين الأفكار والمعتقدات المصرية والهندية، من جهة نقاط التلاقي والإختلاف حول تصوير صورة الروح والخلود والإرادة، وتصوير التاريخ العابر الماضي.

ونرى أيضا صورة الخيال في هيئة أخرى، ألا وهي صورة الخيال المسمى بخيال الظل. ونجد هذه الصورة في رواية الخروج من التابوت. وذلك في مشهد حواري بين الدكتور توفيق وبراهما وجيسوارا الذي يرى صورة الحمار في ظل كاكوما الدليل، ويضحك.

وخيال الظل صورة من أهم الصور الفنون الشعبية كلها، وأقرب لون منها إلى ألوان التمثيل، لما فيه من أدب وإمكانيات. ففي القرن الخامس للهجرة (الحادي عشر الميلادي) عرفت مصر فن (خيال الظل) الذي يتويل بالصورة والضوء معا، ويحتاج إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل، ومع ذلك، فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحا إلى أن يؤدي في فناء الدار أو داخل فسطاط معين، ولذلك كان من وسائل إحياء الماسم، وحفلات الزواج والختان وما إليها. ولم تكن بابات خيال الظل تمثل في أدوار ثابته معدة لذلك بل كانت في أغلب الأحيان في ختام متنقلة من الخيش أو أحواش تسور بالخشب، وكان التمثيل يجري على الستار من القماش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وضع خلف تلك العرائس مصباحا يعكس ظلالها على الستار. . وهذه العرائس مكنونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال وبفضلها يحرك تلك العرائس حسب ما يشاء ودفعا لمقتضيات الحوار الذي يلقنه صاحب الخيال القابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون، ويرون الصور المتحركة التي

تصاحبه، وأحيانا كان صاحب البابة يلقي بمفرده الحوار كله مع تلوين صوته وتغيير نغماته تبعا لتغيير الشخصيات، وأحيانا أخرى كان يستعين بمساعد له يلقي جانبا من الحوار. هذا هو شكل خيال الظل الذي كان معروفا في مصر بنوع خاص عرض لخيالات على شاشة من القماش الأبيض المشدود أمام الجمهور[1].

مصطفى محمود هنا يريد أن يثبت أن الإنسانية مشترك في كثير من الصفات والرغبات وخيوط الخيال؛ لأن الجميع من نفخة واحدة، والنفخة هذه من روح الله، بل إن وجود الحيوان هكذا كذلك. ومن هذا المنطلق ظهرت فكرة تناسخ الأرواح في أشكالها المختلفة، وبصفاتها المختلفة أيضا من الأرواح الخيرة والشريرة. لذا يجسد لنا هذا الفن الشعبي في الهند أيضا في المشاهدة بين الدكتور توفيق بوصفه عالم آثارمصريا والبراهما وجيسوارا الفقير الهندي.

ويسرد مصطفى محمود هذا اللقاء بينهما على لسان بطل الرواية: **(وعند أقدام الجبل صادفنا الدليل كاكوما مع بعض من أعضاء الوفود في جولة سياحية. . وحينما رآني في صحبة البراهما وقف يبرطم ويشير نحونا في سخرية. . ورايت البراهما يضحك ويهمس مشيرا ناحية الرجل:**

- **انظر إلى الظل الذي يلقيه الرجل على الأرض. .**

ونظرت ناحية كاكوما فرئيته يلقي على الأرض ظل حمار. . بأذنين طويلتين مشرعتين ورأس مستطيلة وخشم غلظ.

ولم أملك نفسي من الضحك عاليا. . والتفت نحوي أمري خان وضغط على ذراعي هامسا:

- **يكفيك ما رأيت لرحلة اليوم. . لقد إقترب وقت الغداء ولا أظن أنك ستأكل من طعام البراهما. .**

- **لِمَ لا. . فضحك أمري خان:**

- **إن البراهما لا يأكل شيئا. . إنه يتغذى بنفس الطريقة التي يتنفس بها تحت الماء. . يا ساتر. .)**[2].

---

(1) تمثيليات خيال الظل، الدكتور إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، ط 5، ص 40- 41 .
(2) رواية الخروج من التابوت، ص 29 - 30 .

وفي أول اللقاء بينهما، كان البراهما في صحبة الضحك يشير له إلى ظل رجل يلقيه على الأرض، إنه رأى ظل الحمار لهذا الرجل، وضحك. هذا المشهد هو لعبة خيال الظل. ويأتي هذا من فكرة تناسخ الأرواح. أي يرى البعض أن هذا الفن يعود إلى نسخ الأرواح بين فئات الوجود الحية. ولهذا يمكن أن في الأول روح هذا الرجل كانت صاحبها حمار، وبعد موت الحمار تقمصت في هيكل هذا الرجل، ويؤدي ذلك إلى أن ظله ظل الحمار.

إن هذا الفن نشأ في منطقة تجمع بين الهند والصين وربما كان في أوقات متقاربة يصعب على الباحث تحديدها. ويقال إن خيال الظل لعبة هندية قديمة. والصورة التقليدية لمسرح خيال الظل الهندي تتمثل في الستارة الشفافة البيضاء والمشاغل والقناديل التي تضفى بضوئها الخافت جوا من الغموض وتخفى في الوقت نفسه الخيوط والعصى التي تحرك العرائس من وراء الستارة أما العرائس نفسها بألوانها البدائية البديعة، فتمثل الشخصيات الحيوانية وشخصيات الآلهة. أما عن شخصيات هذه البابات الظلية الهندية فهي خليط من طبقات البشر وفئاتهم المختلفة، إلى جانب شخصيات تمثل الشياطين والحيوانات بمختلف أنواعها وأشكالها، وترمز هذه الشخصيات جميعها إلى المباديء والأفكار المختلفة ففيهم البطل المقدام الذي لا يهاب، وفيهم الجبان الذي يفر أمام كل أمر ذي بال، وفيهم الكريم الذي يعطي ويعطف، والبائس الذي لا يجد قوتا ليومه ولا غده[1].

أما الخيال في روايتي **العنكبوت و رجل تحت الصفر**، هو الخيال العلمي. فمصطفى محمود حاول أن يخيل عن الحاجات والمسائل العلمية في رويتي العنكبوت ورجل تحت الصفر. وعن طريق الخيال يريد أين يثبت العلاقة بين الأدب والعلم، أي أنهما يخدمان بعضهما بعضا في جوانب عديدة، فالأديب يتخيل والعالم يتحقق.

وكانت تعريفات كثيرة للخيال العلمي، ولكن يمكن أن نشير هنا إلى بعض هذه التعريفات، ومنها تعريف الأمريكي بيل J. O. Bailly الذي يعرف قصص الخيال العلمي ويقول: (إن القصة العلمية تترجم المكتشفات والمخترعات والتطورات التكنلوجية القريبة الظهور، أو التي لم تظهر بعد إلى مشاكل إنسانية

(1) تمثيليات خيال الظل، ص 48، 52، 70، 71 .

ومغامرات درامية). وفي تعريف آخر للخيال العلمي وهو تعريف لجزوف كونكلين الأمريكي، ففي تقديمه لاثنتي عشرة قصة من هذا النوع في مجلد واحد، ذكر أن الفضاء أو الوحوش الجاحظة العيون، أو العوالم السحرية أو ألوان المستقبل فبالإضافة إلى هذا كله مما تستطيع القصة العلمية أن تعالجه أو مما تعالجه بالفعل، نجد أنها تتمتع بغريزة تتعلق بالأفكار والتساؤلات الخيالية عمن يحيطون بنا، بل تتعلق بالعالم على اتساعه). أما الأستاذ الأمريكي (أميت جوسوامي) كأستاذ الفيزياء له رأي في هذه القصص ويقول: (قصص خيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتيارات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها. وان هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة). ويمكن أن أن نقول بأن مصطلح الخيال العلمي يعني ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية، (استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى). أو هو فن قصصي يعتمد خيالا مستمدا من التقدم العلمي، ولا يرفض هذا التقدم – في ذات الوقت – توظيف الأساطير القديمة وبعض الخرافات الشعبية[1].

إن (أدب الخيال العلمي) هو نوع من المصالحة بين الأدب والعلم، أو على الأقل الجمع والتوفيق بينهما وفي مرحلة أولى استلهم العلماء الأدباء، ثم تجاوزوهم، فأصبح الأدباء، في مرحلة تالية، يلهثون وراء اكتشافات العلماء واختراعاتهم. فالكاتب يستخدم (العلم) منطلقا بخياله الأدبي، يحلق في آفاق مستقبلية، يدفعه الطموح إلى تفسير الظواهر الغامضة في الطبيعة، أو في النفس البشرية، ومن هنا نشأت الأساطير التي هي نوع من أدب الخيال، وولدت ضرورة تعويد النشء على التفكير العلمي الذي يحول الناشيء إلى مبدع حقيقي. وكما ألهب (الخيال) العلمي عقول العلماء وأخصبها، فكذلك ألهب التقدم

---

(1) الإبداع الفني في القصص الخيال العلمي، الدكتورة عزة الغنام، مكتبة الأنجلو المصرية -1988، ص 31، 32 .

(العلمي) المذهل في النصف الثاني من القرن العشرين، خيال الأدباء، حتى ليمكن القول إن هناك تفاعلا بينهما، بل ربما تحول التفاعل إلى شبه سباق أحيانا، وهذا أتاح (لأدباء الخيال العلمي) في النصف الثاني من القرن العشرين، ثروة علم يرتكزون عليها في انطلاقهم إلى آفاق قصصية من الخيال[1].

ويمكن تحديد اتجاهات (أدب الخيال العلمي) في اتجاهين رئيسين، يحتوي كل اتجاه منهما على تيارات متفرقة:

1- اتجاه يعتمد على الفكر الفلسفي، ويمكن أن نمثل له بأدب (اليوتوبيات) المثالية، منذ أفلاطون وحتى كابيه. وهو اتجاه إنساني يوظف (الفكر) في خدمة الإنسان، ويدعو إلى حل مشكلاته الإجتماعية والحياتية فيشجب القمع والإستغلال، ويدعو إلى الحرية والكرامة.

2- اتجاه يعتمد على الفكر العلمي، ويمكن أن يمثل له بما كتب جول فيرن الذي يقول: (لقد بنيت دائما رواياتي على أساس من الحقائق، واستخدمت في صناعتها طرقا ومواد ليست فوق مستوى المعلومات المعاصرة. هـ . ج . ويلز الذي لا يدعي إمكانية تحقيق ما يصل إليه. ويقوم أدبه على أساس (فنتازي).

وهناك تيار في هذا الاتجاه العلمي يقوم على التنبؤ وتوقع الانجاز الحضاري الجديد، فقد تم توقع اكتشاف القنبلة الذرية مثلا قبل اكتشافها. وتوقع هبوط الإنسان على القمر قبل أن يتم ذلك فعلا، وتوقع اكتشاف أشعة (الليزر) قبل اكتشافها. . . إلخ[2].

ففي رواية العنكبوت كان مصطفى محمود ينسج من خيوط الخيال، قضية علمية، ألا وهي قضية مرض الصداع وورم المخ. ويجسد هذه في ما يجري من الأحداث بين الدكتور داود الذي كان اختصاصه في جراحة المخ والأعصاب، و راغب دميان وهو مهندس كهرباء.

(في شتاء عام 1958 **في يو أحد، غائم، رطب، في غرفة الكشف بالعيادة وقد شربت قهوتي كالمعتاد حينما طرق الباب أول زائر، شاب، نحيل،**

---

(1) الخيال العلمي في الأدب، محمد عزام، دار الطلاس للترجمة والنشر، ط 1 – 1994، ص 9 – 10 .

(2) المصدر نفسه، ص 10 .

صفراوي النظرات، ذو وجه شاحب. كدت أقول له من اللمحة الأولي الشكوى التي يشكو بها. . وأصف الدواء دون حاجة إلى فحص. وعلى الروشتة قرأت خمس كلمات:

اشتباه ورم في المخ. . للفحص. . والعلاج. .

ورم المخ؟. . . مالذي جعل الطبيب يفكر في احتمال ورم بالمخ؟. . .

وسألته عن شكواه، فقال إنه يعاني صداعا مزمنا وزغللة في العين. . أعراض عادية يمكن أن توجد في ألف مرض ومرض. الطبيب يفكر في ورم المخ؟. . هذا تشخيص خطير لا يصح فيه الأخذ بالشبهات. كان يتحدث في غيبوبته بلغة اسبانية سليمة. . وكان يتكلم عن صديق له اسمه سبستيان كاميللو مصارع في حلبة ثيران، وكان يبدو أنه على وشك البكاء. . وظلت نبراته تخفت حتى أصبحت همسا وفحيحا مكتوما. . ثم سكت. . وتخضل وجهه بالدموع. ولم أجد صعوبة في اكتشاف أنها لغة اسبانية. وكنت أنظر إليه في ذهول. . وقد شلت غرابة المفاجأة ذهني وبعد دقائق رأيته يفتح عينيه. . وقلت مندهشا:

- **ألم تتعلم الإسبانية؟. . . وأجاب في دهشة أكثر من دهشتي:**
- **أنا لا أعرف حرفا واحدا في الإسبانية. ثم أردف في ارتياب:**
- **لماذا تسأل هذا السؤال؟. . .**
- **لأنك طوال النوبة كنت تتكلم الإسبانية. .)**[1].

نرى في هذه الرواية ملامح الطبيب الفنان، الطبيب الذي يقدم لنا حالة مرضية غريبة يعرض من خلالها معجزة المخ البشري، متناولا والجزء الصنوبري الذي يعتبر قطعة زائدة في المخ بلا وظيفة معروفة وكان يعتقد في الماضي أنه مركز الاتصالات الروحية، وقد كان اعتقادا خرافيا رفضه العلماء. فقد حضر إليه شاب نحيل محول من أحد الأطباء للكشف عليه للإشتباه في ورم بالمخ. وبالكشف الدقيق عليه طمأنة الطبيب، بأن كل شيء يبدو طبيعيا، ودون الطبيب عدة ملاحظات عنه: شسمه: راغب دميان، مهندس كهرباء، يعمل في

(1) رواية العنكبوت، ص 6، 7، 9، 10 .

وحدة أبحاث الراديوم في القصر العيني، وعندما طلب الطبيب منه وصف أول حالة صداع ألمت به أخذته غيبوبة بعد لحظات من حديثه، وراح يتنفس بحشرجة. وقد اتسعت حدقتاه وشرع يتكلم بلغة اسبانية سليمة عن صديق اسمه (دون سباستيان كاميللو) مصارع في حلبة ثيران. مشهد غريب أذهل الطبيب، وعندما أفاق يعرف منه أنه لم يتعلم الاسبانية، ومنذ تلك اللحظة أصبحت حالة راغب دميان شغل الطبيب الشاغل، فهي حالة غامضة لم ير مثلها من قبل ليست هي حالة صداع، ولا حالة ورم فما تفسيرها إذن؟[1]

والخيال هنا في خدمة العلم، بشكل نجد في رواية العنكبوت، التوافق والتوفيق بين مصطفى محمود الطبيب ومصطفى محمود الأديب. إنه من خلال التخيلات والتصويرات الخيالية يريد أن يدرك ويفهم مرض الصداع وورم المخ؛ لأن التشخيص في هذه الأمراض ليس أمرا هينا، انها أمراض معقدة. وهو يلجأ إلى الخيال العلمي، لكي يقدر أن يكتشف الأسرار ويدرك هذه الأمراض. ويجسد هذا في البطل د. داود و راغب دميان المهندس.

إن د. داود وقع في دهشة، لأن هذا المرض ليس الصداع ولا ورم المخ، وأثارت هذه الحالة المدهشة تساؤلات كثيرة. هل كان راغب دميان يعرف الاسبانية؟ هل كان هذا صداع أو ورم في المخ؟ وهل لهذا الرجل مريض أم ماذا؟. . . وما إلى ذلك من التساؤلات. وعن طريق إعمال الخيال والفكر العلمي معا، كان د. داود قام برحلة اكتشافية ودراسية، ويستند في رحلته على الروح. هل هذا تناسخ روح ويتقمص في هذا الرجل؟وإلا كيف يعرف أن يتكلم بالإسبانية ويتحدث عن سباستيان الصديق، في حين يرفض المريض أن يتعلم الاسبانية، بل يدخل في دهشة أشد من دهشة الدكتور. فهذا يدفعه إلى استخدام كل قوته المعرفية والعلمية والخيالية لحسم هذه الحالة الغريبة المدهشة. بل يلجأ إلى الخيال لكي يرسم خارطة لاختراع وسيلة علمية قادرة، من أجل معالجة هذه الحالات والأمراض الغريبة والمتشائكة. وتشخيص دقيق واكتشاف آلات طبية مستلزمة لتسهيل عملية الفحوص والتصدي لهذه الأمراض. هذه من جهة، ومن جهة ثانية يريد الدكتور شاهين أن يعلم وظيفة الجسم الصنوبري، الذي

(1) الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، الدكتورة عزة الغنام، ص 101 – 102 .

يرى بعض العلماء أنه قطعة زائدة بلا وظيفة في المخ. **(عن طريق عضو من أعضاء المخ، غالبا عضو معطل عندنا هو الجسم الصنوبري. . استطاع دميان أن ينبه بقذائف الإشعاع وبالمادة الكيميائية التي يحقنها في الدم. . فإذا به يتحول إلى حاسة مرهفة. . عين داخلية ترى وتسمع من خلال الماضي. رادار يكشف شبكة الحوادث ويخرق حجب الزمن. أمر يثير العجب حقا !)**[1]. وذلك أدى إلى موت الضحايا وموت دميان نفسه في هذه التجربة الخطيرة، ولكن د. شاهين أدرك هذه الخطورة والأهمية بعد ما جربه بنفسه هذه التجربة، وذلك من أجل الإدراك الأكثر والمعرفة المزيدة حول المخ والأمراض المتعلقة به وأسراره.

هذا هو الفرض العلمي الذي تدور حوله رواية العنكبوت، أما الفرض الآخر فهو تلك الوسيلة العلمية التي يستطيع بها الإنسان أن يتجول في ماضيه. إنه إكسير سحري أشبه بآلة الزمن عند هـ. ج. ويلز[2]، وإن كشنت آلة الزمن

---

(1) رواية العنكبوت، ص 75 .

(2) **هربرت جورج ويلز** (21 سبتمبر 1866 - 13 أغسطس 1946):
أديب، مفكر، صحفي، عالم اجتماع ومؤرخ إنجليزي. يعتبر من مؤسسي أدب الخيال العلمي، وقد اكتسب شهرته بفضل رواياته التي تنتمي لذاك الصنف الأدبي. بعكس معاصره جول فيرن فقد حوت روايات ويلز انتقادات اجتماعية هادفة ولم يكتف بسرد المغامرات. ولد هـ. ج. ويلز في برومللي في مقاطعة كنت في إنجلترا .كان أصغر إخوته الثلاثة لأب صاحب دكان ولاعب كريكيت وأم ربة بيت وكانت عائلته من الطبقة الوسطى السفلى. لم يكمل ويلز تعليمه المدرسي إذ اضطر لترك مقاعد الدراسة. والعمل مساعدا لتاجر أقمشة بعد إفلاس والده. قام ويلز لاحقا بوصف عمله هذا ما بين السنين 1880حتى 1883 في روايتهKipps . . كانت رواياته منذ البداية من الخيال العلمي، نشرت روايته الأولى عام 1895 وحملت عنوان آلة الزمن وقد حظيت بنجاح بين القراء. نشر روايته الثانية عام 1896 بعنوان »جزيرة الدكتور مورو» عن عالم مجنون يحول الحيوانات إلى كائنات بشرية. عام 1897 نشر الرجل الخفي عن عالم ينجح بإخفاء نفسه ونشر حرب العوالم عام 1898 عن غزو كائنات مريخية للأرض. روايته أول رجال على سطح القمر تعتبر تنبؤاً في أساليب ريادة الفضاء. عام 1889 بدأ ويلز دراسته في مدرسة «ميدهيرست» وفي جيل 18 عاما حصل على منحة تعليمية في مدرسة العلوم في لندن .درس ويلز علم الأحياء لدى عالم الأحياء المعروف ت. هـ. هاكسلي واشترك في حلقات علمية وكتب في مجلة الجامعة العلمية. في تلك السنين بدأ اهتمامه بالإصلاحات الاجتماعية، ومال نحو الأفكار الاشتراكية. مع الوقت فقد ويلز اهتمامه

يمكن أن تحملك إلى المستقبل أيضا. كما أن هناك فرقا آخر هو أن الإكسير لا يمكنك من التجول إلا في ماضيك الشخصي، فلا تطلع على الأحقاب الماضية إلا فيما يتصل بحيواتك السابقة، أما آلة الزمن فإنها تتيح لك الإطلاع على صورة أرحب في الماضي والمستقبل. ونحن لا نعرف سر هذا الإكسير كما لا نعرف كيف حول العالم عبد الخبير في رواية (ليست وحدك) الشجر إلى أشخاص ثم كيف أعادهم شجرا مرة أخرى. إلا أن مصطفى محمود كان أكثر حذرا أو أكثر مهارة في استخدامه الفن الروائي، لأنه جعل راغب دميان مخترع الإكسير يموت قبل أن يكتشف الدكتور داود رواية القصة – وشرطيها السري إذا أمكن القول – سر هذا الإكسير. وحرص على راغب دميان على الإختفاء عن أعين الشرطة يرجع إلى أنه يوهم ضحاياه أنه يعالجهم ولكنه في الواقع يجرب عليهم إكسيره[1].

وتقوم قصة العنكبوت على فرض أساسه أن لا أحد ينتهى وأن الكل يولد من جديد ويعيش حياته مرات لا نهائية، وأنه في كل مرة يخرج الإنسان إلى الدنيا بشخصية مختلفة وكأنه إنسان جديد كل الجدة، وأنه يمكن بالوسائل العلمية أن يتفرج الإنسان على الزمن جميعه وكأنه بوبينة فيلم يرى فيها جميع اللقطات التي أخذت له في جميع الأوضاع يقول بطلنا الذي تحول من مجرد شاهد للأحداث إلى مشارك فيها بعد أن حقن نفسه بالإكسير العجيب[2]. **(إنه أشبه**

بالدراسة وترك التعليم عام .1887 قام بالتدريس لمدة أربع أعوام في مدارس خاصة ولم يحصل على اللقب الجامعي الأول حتى عام1890 . وعام 1891 سكن في لندن وتزوج ابنة عمه إيزابيل. استمر ويلز بالعمل في التدريس حتى عام 1893 حين قرر أن يتفرّغ كليّا للكتابة. عام 1894 ترك ويلز زوجته إيزابيل من أجل إحدى طالباته، إيمي كاثرين روبينس، التي تزوجها عام 1895 وقد ولد لهم ابنان جورج فيليب وفرانك ريتشارد. إلا أن ويلز لم يكن زوجا مخلصا وقد كانت له عدة علاقات غرامية. أثناء الحرب العالمية الثانية عاش ويلز في ريجنس بارك في لندن، وقد رفض مغادرتها رغم القصف. كتابه الأخير Mind at the End of its Tether المنشور عام 1945 يحمل نظرة متشائمة حول مستقبل البشرية. توفي ويلز في 13 أغسطس 1946. الموقع الألكتروني:
http: //ar. wikipedia. org/wiki/

(1) الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر (حتى نهاية القرن العشرين)، يوسف الشاروني، مكتبة الأسرة 2002 و الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 143 – 144 .

(2) الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر (حتى نهاية القرن العشرين)، يوسف

بعالم متداخل. . فيه الصور وكأنها صور شفافة مرسومة فوق زجاج، وموضوع بعضها فوق بعض. . تشف كل صورة عن الصورة التي تحتها. كل شخص يشف عن شخص آخر بداخله. . وهذا الآخر يشف عن شخص ثالث ورابع وخامس إلى ما لا نهاية. وبمثل ما تتدخل الأصوات والألوان. . وتتداخل الحوادث. . وتتداخل الفترات الزمنية. . وتتداخل الأحقاب والعصور في عوالم مزدحمة كأنها الحشر. . وبرغم ذلك فهي لا تختلط على العقل وإنما تبدو مميزة متباينة. . وأعجب من هذا أنها تبدو مفهومة. . وطبيعية وكل فرد في هذا العالم لا يبدو فردا واحدا. . وإنما يبدو ألوفا مؤلفة من الأفراد والشخوص، مثل الصور المكررة في شريط سينمائي منظور إليه بالعين المجردة. إن ما تراه العين في هذا العالم ليس الفرد ولكن تاريخه. . إنها ترى حجمه وزمنه. والزمن في هذا العالم ليس يدرك بالبداهة. . . وإنما هو بعد حقيقي تراه العين)[1].

إن إطلاق الخيال وراء المستقبل البعيد هو محاولة لرؤية الجنس البشري في محيطه الكوني وحمل قلوبنا على تقبل قيم جديدة. ولكن لكي يكون لهذا البناء الخيالي للمستقبل المحتمل أي قدر من الفعالية يجب إخضاع خيالنا لنظام صارم. يجب أن نعمل على عدم تجاوز حدود الإمكان التي تفرضها حالة معينة للثقافة التي نعيش في ظلها. وإن القصص العلمي ليس بالضرورة قصصا يدور كله في المستقبل، ولكنه ذو وشيجة قوية به. وجميع المراقبين متفقون على أن وجود ابتكار ما – وهو، كما يقول ولز، (خاصية غريبة أو عالم غريب) – هو ما يميز القصص العلمي. ويرى داركو سوفن أن الملمح المحدد للقصص العلمي هو (سيطرة السرد أو هيمنة جديد قصصي يدعمه المنطق العقلي)[2].

وكذلك يعترف الراوية بعد أن أجرى التجربة على نفسه قائلا: **(مئات السنين عشتها. . وعانيتها يوما يوما. . كل يوم له نضارته وحلاوته ومرارته. . وكأنه أول وآخر يوم في العمر. إننا ننفق من ثروة أبدية لا تنفد.**

الشاروني، ص 142 - 143 .

(1) رواية العنكبوت، ص 96 – 97 .

(2) ظلال المستقبل هـ. ج. ولز والقصص العلمي والنبوءة، پاترك پارندر، ت: بكر عباس، المجلس الأعلى للثقافة، ص 14، 21

إن عمرنا ملايين السنين. عمرنا من عمر النجوم. نحن لا نفقد شيئا، ليس هناك ما يدعو للعجلة، ولا للحسرة. ولا للندم، فالعمر طويل. . طويل أبدي. والفرض لا نهائية. معنى هذا أني قد عشت مئات السنين في خلال هذه النصف ساعة. . في خلال ثلاثين دقيقة عشت كل هذه الأحداث التي تملأ مجلدات. معنى هذا أني كنت في عالم آخر له زمنه المختلف ومعاييره المختلفة. . عالم. . الدقيقة منه تحفل بأحداث سنين. . إنه إكتشاف رائع)[1].

هنا نرى التجربة المتراكمة التي تحسب أنها ثروة أبدية، ولكن بمرور الزمان يبدو أن لكل يوم نضارة، وحلاوة ومرارة، ويمكن أن نقول إن الرواية تريد أن تربط بين دنيا الحاضرة ودنيا الآخرة، وربما يريد أن يقول أن طول العمر لا ينتهي ولكن له مسافات، مسافة هنا وتدفعنا نحو الاستعجال إلى إكمال المسافات الأخرى لكي ندخل إلى العالم الأزلي الأبدي، وفي اللحظات نفسها كانت هناك مسافات تريد إن تعيدنا إلى الماضي، وتخلدنا في الزمن أو التجربة التاريخية. وتدعى الرواية أيضا أننا إذا تركنا اليوم، لا يدعى للندم والحسرة، لأننا ما فقدنا شيئا، بل أنجزنا يوما آخر، أو عالما جديدا بكل معطياته، ومآخذه. هذا من خلال نظارة الروح. أما نظارة المخ من خلال نصف ساعة ترجعه إلى الذاكرة من جهة ومن جهة أخرى تدفعه إلى أن يرى أحداث تجري، بشكل يشعر بأنه في عالم آخر، وهذا ما يدعى إليه بتتدخل الأصوات والألوان. . وتتداخل الحوادث. . وتتداخل الفترات الزمنية. وكل يدرك هذه الأحداث بالمشاركة بين الوعي واللاوعي في العقل، أو الغيبوبة واليقظة في الإدراك. إذن راغب دميان تجربة مكتوبة في طيات الذكريات لدى الدكتور داود. **(كان دميان في حالة عقلية عجيبة، أشبه بالغيبوبة. . ولكنها ليست غيبوبة، بل هي قريبة من اليقظة والتفتح والشفافية والجلاء البصرى)**[2].

التجارب الفكرية هي تصورات متخيلة، إنها نوافذ على الطبيعة الجوهرية للأشياء والتجربة الفكرية الفلسفية هي موقف افتراضي في مختبر المخ يتصور شيئا ما يتخطى غالبا حدود التقنية الحالية أو حتى يتناقض مع قوانين الطبيعة،

---

(1) رواية العنكبوت، ص 100، 101، 102 .

(2) رواية العنكبوت، ص 85 .

لكن من المتوقع أن يظهر ذلك أمرا فلسفيا مستنيرا أو جوهريا حول المسألة الجاري معالجتها. يمكن لتجارب التفكير أن تظهر نقطة ما، أو تكون وسيلة تسلية، أو تبين لغزا، أو تكشف تناقضا في التفكير، وتدفعنا إلى تقديم المزيد من التوضيح. بالفعل، لتجارب التفكير تاريخ فكري متميز. يعتمد ابتكار النظرية النسبية وتفسير ميكانيكا الكم على تجارب التفكير إلى حد كبير. تأمل، على سبيل المثال، مصعد أنيشتاين وقطة شرودنجر، ويستخدم الفلاسفة، ربما أكثر العلماء، تجارب التفكير بشكل أوسع. ديكارت على سبيل المثال، يطلب منا تخيل أن العالم الطبيعي حولنا وهم مستفيض. لقد تخيل أن العالم مجرد حلم أو أسوء من ذلك أيضا، خدعة ينسقها شيطان شرير ينزع إلى تضليلنا ثم يتسائل: كيف يمكن أن نتأكد حقا من أنه لا يتم تضليلنا بأي من هذه الطرق؟. . ويربط بذلك أن يطلب منا أفلاطون أن نتخيل سجناء مقيدين في كهف لمدة طويلة لم يعودوا يتذكرونها. وهم يواجهون جدارا. خلف النار. وبين السجناء والنار طريق. حيث يسير رجال، بينما يسير الرجال خلف السجناء، يلقون وما يحملون من أشياء ظلالا على جدار الكهف. بذلك لا يستطيع السجناء أن يروا الرجال الحقيقيين والأشياء الحقيقية، عالمهم مجرد عالم من الظلال. لأنهم لا يعرفون شيئا عن الأسباب الحقيقية للظلال، يخطيء السجناء بالطبع في التمييز بين هذه الظلال والأشياء الطبيعية الحقيقية[1].

ويستمر مصطفى محمود في الرواية والفرض العلمي الذي تدورالرواية حولها، نجد هنا الراوي د. شاهين يروي الحدث من راغب دميان: **(وخرجت الكلمات من فمه كالصفير الخافت المتقطع:**

- لا أمل. . أنا سوف أموت. . !. . أموت. . كل شيء يغيم أمامي . . الدنيا تصبح ظلاما. . النور. . النور. . دكتور داود. . الإكسير. . الأشعة. . . الـ ..

وأمسك برقبته وهو يتلوى كأنما هناك أيد تخنقه وهو يصرخ في صوت كالفحيح:

- أنا لم أقتل أحدا. . أقول لكم إني لم أقتل أحدا. . أنا وهبت كل واحد

(1) الخيال العلمي والفلسفة من السفر عبر الزمن إلى الذكاء الفائق، سوزان شنايدر، ت: عزت عامر، المركز القومي للترجمة، ط 1 و2011، ص 13 – 14 .

مليون سنة. . مليون سنة. . القتيل الحقيقي هو أنا. . أنا الذي أموت الآن ولا أجد لحظة. . لحظة واحدة أعيشها. دكتور داود الإكسير.

إن خلايا الجسم الصنوبري في حالة انتفاضة ونشاط. . وهذا كل ما في الأمر. ولا شك أن دميان استطاع أن يصل إلى هذه النتيجة باستخدام الإكسير الذي أخذه حقنا في الدم. . وباستخدام التنبيه المتكرر بالإشعاع. كانت القصة قد بدأت تتضح. ولكن كيف كان دميان يستحضر أكسيره من خلاصات البراعم النامية وغدد العنكبوت والحيوانات المنوية؟. . ماهي المعالجة الكيميائية بالضبط ؟. . النوتة تحكي التفاصيل بالشفرة. ولا أحد يعلم مفتاح هذه الشفرة إلا صاحبها الذي سكت إلى الأبد. ولكن الأكسير موجود. ربما أمكن تحليله والوصول إلى مكوناته. وهناك جهاز الإشعاع. . الذي يمكن الوصول هندسيا إلى معرفة كنهه)[1].

وإذا كان موت دميان ليس سببا مقنعا للقاريء لعدم معرفة سر إكسيره، لأن راويتنا الدكتور داود عالم المختص في عالم الأعصاب والمخ كا يستطيع أن يحلله، وفقد تخلص مؤلفنا من هذا المأزق أيضا حين أعلن لنا أن العقبة كانت في أن كمية الإكسير المتبقية بعد موت مخترعه لا تزيد على عشرين سنتيمترا، وأن رغبة الدكتور داود الحادة الملحة في الإستمتاع بهذه الكمية ليعيش تلك الحياة المسحورة تغلبت على رغبته في معرفة سر هذا الإكسير لأنها تحولت عنده إلى شهوة متسلطة أقوى من شهوة المدمن إلى الأفيون. وهو لم يستهلك أكثر من نصف الكمية إلا أن النصف الباقي من السائل قد تغير لونه من الأزرق إلى الأخضر، كما تغيرت رائحته، فلم يعد من الممكن معرفة تركيبه لأنه تحلل إلى مركب جديد فتغيرت خواصه. وبالرغم من معرفة الدكتور داود بهذا التحلل فإنه قد أصبح سليب الإرادة حيث حقن نفسه بتلك البقية من السائل، مما أدى إلى العثور عليه بعد ذلك بساعات ميتا في معمل دميان. ولم يكتف مصطفى محمود بموت مخترع السائل ولا من نعقبه، بل أنهى روايته باحتراق المعمل إثر شرارة كهربائية مجهولة المصدر(طبعا مصدرها المؤلف) وبذلك تخلص نهائيا من تساؤل قارئه عن سر تركيب هذا الإكسير، وكأنما البناء الروائي يقول لنا

(1) رواية العنكبوت، ص 87، 90 – 91 .

إن مؤلفه لم يقدم أحداث روايته من وجهة نظر راغب دميان الذي استطاع أن يصل إلى تركيب الإكسير وإلى نوع الأشعة المطلوب تسلبطها على الجسم الصنوبري من أجل أن يهب الإنسان هذه القدرة الجديدة على اختراق حجب الماضي، ولكنه قدم الأحداث من وجهة نظر شخص آلي على نفسه أن يتعقب هذا المهندس الهاوي الذي مات – كما ماتت ضحاياه – قبل معرفة سر تركيبة السائل، بل إن راوي الأحداث مات بدوره ضحية مواصلته تجارب سلفه، بل إن المعمل نفسه احترق. فمن أين للمؤلف أن يطلعنا على سر لم يستطع راويته الوصول إليه؟. . وهكذا ضرب المؤلف عصفورين بحجر كما يقولون: تخلص بذكاء من أن يطالبه جمهور قرائه بسر إكسير جعله محور روايته، وأدخل عنصر التشويق على روايته حين جعل جمهور قرائه يلهث في صحبة الدكتور داود متعقبا مريضه راغب دميان وتجاربه المثيرة الغامضة[1].

ويلاحظ أن الشكل الذي اختاره الكاتب قد نجح في احتواء تلك التجربة العلمية الإنسانية، بخصوبتها واتساعها من ناحية وتعقدها من ناحية أخرى، واتخذ ذلك النسق الدائري الذي يبدأ بلحظة الأزمة وينتهي عندها مركزا على شخصين رأيسيتين هما شخصية الطبيب وشخصية راغب دميان المريض. واضعا القاريء في قلب الحدث مباشرة والذي غفله بالغموض والألغاز ووضع بين يدينا من المسببات التي شكلت الأزمة وعقدت مساراتها. ثم بدأ يكشف عنها لحظة بلحظة. والكاتب هنا يحلم بتطور في جراحات المخ بحيث يضاعف من قدرته بعد اكتشافه سرا من أسراره، فيصبح بامكان الفرد أن يعيش أكثر من حياة. وأن يجوز في عمر واحد وأعمار الآخرين. والفكرة الجديرة بالتأمل، فلماذا يحصر الإنسان نفسه في حياة واحدة؟. . لماذا لا نعيش كل يوم حياة جديدة وفقا لرغبتنا؟. . وقد توغل كتاب الخيال العلمي في هذا المجال وعلى رأسهم أرثر كلارك. وهناك من حاول من العلماء توحيد نصفي المخ والربط بينهما بحيث تتضاعف قدرات الإنسان على التفكير والتذكر، وفي نفس الوقت يتضاعف محيطه الروحي والنفسي، وقد أجريت بالفعل مثل هذه العملية على

(1) الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر (حتى نهاية القرن العشرين)، يوسف الشاروني، ص 146 – 147 .

القرود، دون الوصول إلى نتائج إيجابية، وهذا بعد أن أورد هذه الفكرة الكاتب (جون كامبل) بنحو ثلاثين سنة. وأحلام الإنسان حول أثر العقاقير بجانب الأجهزة الألكترونية على المخ لا تنتهي فحلم بالوصول إلى عقار يوقف الإحساس بالألم، والعالم (لابوري) نجح في العديد من المركبات الكميائية الصالحة للتأثير بأشكال خاصة على المخ البشري، بعد أن توصل إلى دواء يعمل تهدئة المصابين بخلل عقلي يدفعهم إلى العدوانية[1].

أما الخيال في رواية **رجل تحت الصفر**، أيضا هو الخيال العلمي أيضا. ولكن هنا التخيل هو البحث والاكتشاف، ويحاول أن يدرك وبعد الإدراك أن يقوم برسم صورة المستقبل. وبما إن الخيال ينطلق من الرؤية؛ لذا يخلق في الآفاق تصويرات خارقة الحدود المألوفة، ولا يلتزم بأي حدود أو قوانين محددة، أي إنه فهو لا يضبط في قواعد وإنتماء واحد. فهوية الخيال هنا هوية خيالية علمية، قائمة على الإدراك؛ للكشف والاختراعات الجميلة والمستفيدة للحياة الإنسانية. وهذه لمعالجة قضايا ومشاكل مختلفة، فكتاب روايات الخيال العلمي ومنهم مصطفى محمود، يلجئون إلي الربط بين الخيال والعلم، أو بعبارة أخرى يوظفون الخيال في خدمة الاكتشافات العلمية؛ لرسم خارطة مستقبلية أو إعطاء البعد الكمالي والجمالي لحياة البشرية في كل الأوقات وجميع الأزمنة.

إن تاريخ القصص العلمي منذ أبعد الأزمنة من لوسيان الكاتب اليوناني (حوالي 115 إلى 200م) مرورا بسوفت وفولتير إلى پو، مليء بالخدع الأدبية وأشكال المحاكات الساخرة. وهو لا يختلف من هذه الناحية عن سائر أنواع القصص التي ترمى إلى الإيهام بالحقيقة. والمحاكات الساخرة، حسب نظرية ميخائيل باختين، هي إحدى الأدوات الأساسية في الرواية، وربما كانت كذلك بالنسبة لكل الأدب. وإذا أمعنا النظر في قول باختين بأن (كثيرا من الأعمال في الأدب العالمي لم تحم شبهة حول طبيعة المحاكاة الساخرة فيها) فلا بد أن يتوارد إلى الأذهان ما وضعه كتاب القصص العلمي من (تواريخ المستقبل) وما أدعوه فيها من تسلسل زمني دقيق وعروض لمنطق عقلي في غاية الأحكام[2].

---

(1) الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، الدكتورة عزة الغنام، ص 104، 106 .

(2) ظلال المستقبل. . هـ. ج. ولز والقصص العلمي والنبوءة، پاترك پاندر، ت: بكر عباس، ص 23 .

إن مصطفى محمود يعرض رؤية مستقبلية حول العالم. حيث إن بطل الرواية، وهو الدكتور شاهين، كان في رحلة إلى لندن؛ لإلقاء محاضرات في جامعة كامبريدج. وفي الصاروخ كان معه رجل عراقي وهو المهندس عبدالكريم. وركاب الصاروخ كانو متشابهين رغم أن كل منهم من جنسيات مختلفة. ولكن تبدو العلاقة بينهم علاقة أخوية. وبعد وصول الدكتور شاهين كي يلقي محاضرة للطلاب، وبخياله العلمي يتخيل فيها يمكن أن تحدث حرب عالمة بين أمريكا وروسيا، ويكون موقف الصين موقفا حياديا. ومن ثم تسبب هذا الحرب أمراضا كثيرة منها مرض الطاعون. **(وأختصر القصة اليوم فأقول: إن الحرب العالمية الثالثة قامت في الثامن من أغسطس سنة** 1999 **بين أمريكا وروسيا، وما لبثت أن تحولت إلى التحام ذري. . ووقفت الصين على الحياد وقالت: إنها لا تستطيع أن تشترك في جريمة إفناء الجنس البشري. . في الثامن من أغسطس سنة 1999 اشتعلت، وفي الحادي عشر من الشهر نفسه، وضعت أوزارها بعد خراب مدن وموت. . نلايين، وبعد هبوب عواصف وزوابع، وهطول سيول وحدوث فيضانات، جعلت الإستمرار في أي شيء مستحيلا. . فقد اضطرب حزام الأيونوسفير حول الكرة الأرضية ؛ نتيجة الإشعاعات الفجائية المتولدة عن التفجير الذري، وأدى إلى زوابع كهربائية مغناطيسية أشعلت الأرض كلها. . وكادت الأرض كما قال الفلكي الهولندي 'زولينجر' تخرج عن مدارها. وما كادت نهاية يناير عام** 2003 **تأتي، حتى كان العالم الهندي راجامنون قد حقق أول خطوة في المعجزة، فاستطاع أن يزرع هذا الفيروس اللئيم في أجنة الثعابين. واكتشف راجامنون أن هذا الفيروس هو في الحقيقة جزء واحد من بروتين DNA البروتين النووي المعروف في نواة الخلية الطبيعية ولكن في شكل متطور من أشكاله. وأن هذا الفيروس يستطيع إذا اخترق الخلية الحية في الغشاء المخاطي للأنف أو القصبات الهوائية أن يتحول الجسم إلى معمل مكرس لخدمته وتكاثره، وبهذا يتحول الجسم إلى أورام طاعونية هائلة تنفجر ليخرج منها ملايين وبلايين الفيروس لتنتشر في الهواء، وتنشر الموت من جديد. والجسم لا يستطيع أن يميز بين الأوامر الصادرة إليه من الفيروس، وبين الأوامر الطبيعية التي تصدر إليه من خلاياه. . لأن الفيروس من نفس مادة DNA التي تتألف منها نواة خلايا الجسم الطبيعية، وبهذا يقضى الجسم على نفسه بنفسه دون أن**

يدري. واكتشف راجامنون أن هذا الفيروس قد تم تخليقه نتيجة فعل الإشعاع الذري في مزيج الدم والطين والعفن. وفي سنة 2062 اكتشف الكيميائي المصري ع. بدران أقراص السعادول التي استنبط مادتها من أعشاب مخدرة تنمو في الواحات ويعتبر السعادول المخدر المثالي لهذا العصر والعلاج الفعال للقلق والكآبة والتوتر النفسي والخمول. . ورفيق الجيب الدائم لجلب السعادة والتفائل.. وهناك توصيات بإدخاله في صناعة اللبان والشكولاتة والفطائر ومزجه بكميات قليلة في الخبز العادي)[1].

هنا الدكتور مصطفى محمود فإنه يقدم رؤية مستقبلية لما يمكن أن يحدث في عالمنا بعد سنة ألفين، وذلك من خلال روايته (رجل تحت الصفر)، فعقب حرب ذرية عالمية بين أمريكا وروسيا[2]، ووقف الصين موقف الحياد بين الطرفين تحذرهما من نشوب حرب ذرية بلا فائدة، وبالفعل تنشب حرب ذرية مروعة، حتى كانت الأرض تخرج عن مدارها، وكان من نتائج هذه الحرب ظهور مرض جديد أشبه بالطاعون حصد البشرية حصدا؛ ونتيجة انتشار هذا المرض بدأ الناس يتوحدون أمام مشاعر الألم والعذاب والموت. ولأول مرة في تاريخ البشرية ارتمى الجميع في أحضان بعضهم بعضا ناسين الأحقاد والفواصل والحدود. ويجند العلماء أنفسهم لمعرفة سبب الداء وأخيرا يكتشف الفيروس وهو عبارة عن جزء واحد من بروتين DNA وهو البروتين النووي المعروف في نواة الخلية الطبيعية الذي تم تخليقه نتيجة الإشعاع الذري في مزيج الدم والطين والعفن. ثم استخرج لقاحا واقيا، وأمكن وقف زحف الموت وخرج العالم من الحقنة وقد طهرته الآلام العظمة والعذاب، وبدأ العالم يقوم من العدم وتكاتفت ملايين البشر لتحقق المستحيل، واختفت الفواصل بين القارات نتيجة للتقدم السريع في وسائل المواصلات، فلم يعد الاختلاف بين الوجوه والأشباه فكأنهم جميعا أخوة وسائل المواصلات[3].

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 9، 11، 14 – 15، 21 .

(2) في الأصل، كان خطأ في هذا التحليل، ربما خطأ مطبعي، حيث أشارت الدكتورة عزة بأن الحرب العالمية يكون بين أمريكا والصين، وموقف روسيا موقفا حياديا. والصحيح أن الحرب بين أمريكا وروسيا، والصين كانت في موقفها حيادية بين الطرفين، هذا حسب النص الأصلي لرواية (رجل تحت الصفر) لمصطفى محمود.

(3) الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، الدكتورة عزة الغنام، ص 92 .

والرواية تقوم على أساس فرض علمي آخر هو التفتيت الموجي، فكما يحول جهاز الإرسال التليفيزيوني صورة المزيع إلى أماج فإن جهاز الدكتور شاهين إستطاع أن يحول الأجسام إلى أمواجها الأولية ويطقها في الهواء. وحدث هذا مع فئران معمل التجارب وفعله الدكتور شاهين مع نفسه بنفسه. أما سر هذا الجهاز وتركيباته المعقدة فقد أفاده عنا مصطفى محمود هنا أيضا بحيلة فنية مماثلة لتلك التي أخفى بها عنا إكسيره السحري في رواية العنكبوت. فالدكتور شاهين حين أجرى تجربة جهازه على نفسه كان يعلم أنه إذا تحول إلى موجات فلن يعود إلى حالته الجسمية أبدا. إنما يمكن إعادة صورته فقط على شاشة تليفيزيونية، أما الجسمية، إنما يمكن إعادة صورته فقط على شاشة تليفيزيونية، أما جسمه فيكون قد تحلل إلى غير عودة، ولهذا حرم مجلس القوانين (الذي يحكم العالم في عام 2067) إستخدام هذا الجهاز. وأمر بتوقف تجاربه لأنها تهدد البشر بالفناء وتهدد الأرض بالخراب. فماذا يحدث لو أن كل من في الأرض حولوا أنفسهم إلى موجات وأعجبتهم الحالة الجديدة لحياتهم، سوف تنتهي الخليقة ببساطة، وينقرض الجنس البشري كله. ولهذا فإن الدكتور شاهين عندما أجرى التجربة على شخصه راعى في لحام جميع المواصلات أن تنصهر بالحرارة عند درجة معينة بعد انتهاء التجربة وتفقد معالمها فلا يعرف أحد كيف كانت هندسة الدوائر. بالضبط، ولهذا لا يترك أثرا يدل على اختراعه. وإذا كان كل هم الدكتور شاهين هو أن يعيش ويموت في سبيل تجاربه، فيبدو أن لزوجته روزيتا رأيا آخر[1]، (**كانت تشعر بالدهشة، لماذا يفكر الرجل في الكواكب والنجوم ولماذا يرحل مهاجرا ليكتشف له مسكنا على بعد ملايين وملايين الأميال، وهو لم يكتشف عشة الصغير على الأرض . . لماذا لا يفكر في ذرة المحبة، كما يفكر في كل مكان في ذرات الحديد والنحاس واليورانيوم. وفي لحظات السلوى والعزاء حينما كان جنينها من الدكتور شاهين يتحرك في أحشائها كانت تتلمس مواطيء قدميه الدقيقتين بأصبعها هامسة: يا سيد الكل، يا سيد الغيب، يا ساكن ظلمة المستقبل، متى تخرج لتقول لهم أن ينظروا لحظة إلىداخل نفوسهم بدلا من أن يوجهوا مناظيرهم إلى متاهات الفضاء.**

(1) الخيال العلمي في الأدب المعاصر(حتى نهاية القرن العشرين)، يوسف الشاروني، ص 147 – 148 .

تقول لهم، إنه من الداخل يخرج كل شيء..)[1].

وفي هذه الرواية إستطاع مصطفى محمود، أن يرسم صورة بارزة للعلاقات بين القوى الكبيرة والفضاء أيضا، وذلك من خلال تخيله العلمي، في قراءة مستقبلية للاختراعات العلمية والأحداث التي ستجري لاحقا حسب زمن كتابة الرواية. وفي هذا اللون الفني عرض الكاتب بعض المعلومات العلمية الدقيقة في قالب روائي ودرامي. إذ أنه يطلعنا على اكتشافات جديدة مستقبلية في خدمة الإنسان إثر التقدم التكنولوجي والإدراكي في كشف كثير من الأمراض والحاجات ومعالجة بعض القضايا المعقدة أمام حياة البشر. فالكاتب برواياته الخيال العلمي استطاع أن يرسم لنا بانوراما العصر والتقدم العلمي من جهة، ومن جهة أخرى الانتهاكات بحق الإنسان على يد الإنسان.

2- الفانتازيا

يعد لفظ الخيال أو الفانتازيا من الألفاظ التي وردت في اللغة اليونانية القديمة بعدة معاني وفي العديد من الموضوعات، حيث اختلف معناها تبعا للموضوع الذي وردت فيه. لم يرد لفظ فانتازيا في اللغة اليونانية القديمة إلا في القرن السادس ق. م، ولم يرد ذكره لدى أي من الفلاسفة أو الشعراء أو الأدباء حتى هذا التاريخ. إن لفظ الفانتازيا قد ورد عند اليونان للدلالة على عدد من المعاني التي تبعا للموضوع الذي ترد فيه، ففي مجال الطبيعة مثلا تأتي بمعنى يختلف عن معناها في مجال الفن والشعر، وبالتالي نجد كلمة فانتازيا تدل على عدة معاني مثل المظهر وأيضا بمعنى الوهم والشيء الفانتازي أو الخيالي، كذلك للدلالة على الخيال الإبداعي والإنتاج الفني وأيضا تشير إلى شبح أو طيف، كما تدل على المعطيات Data التي تقدم للعقل أو تقدم تصورات حول موضوع ما. [2]

والفانتازيا تعني الخيال ولكن في مستوى أرقى من الخيال، وأبعد مسافة من العقل، وأقرب مسافة من العالم المثالي. والفانتازيا بوصفها محاولة لخلق عالم من اللذة الروحية والعذاب في آن واحد من حيث الحدث والأشخاص

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 102، 103، 104 .

(2) مفهوم الفانتازيا في أعمال أفلاطون وأرسطو- دراسة مقارنة، دكتورة ناهد نصرالدين عزتمكتبة بستان المعرفة/كفر الدوار 2010، ص 10، 12 .

ومدى خروج الرؤية والصورة عن المألوف داخل بنية الرواية. ويدفع الإنسان إلى محاولة تحقيق ما ترسمها في إدراك المتلقي وتثير وعيه بالدهشة والتعجب. وذلك وفق خيال أو فانتاستيكا المؤلف.

يعرف قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية الفانتازيا أو التخيل بأنه: حلم يقظة ينبعث نتيجة للرغبات أو الإتجاهات الشعورية أو اللاشعورية - إنها العملية أو الملكة الخاصة بتكوين التمثيلات العقلية للأشياء التي لا تكون موجودة فعلا). ويحوي التخيل (الفانتازيا) بداخله وينشط - على نحو فعال - الخيال الواعي (الإرادي) وذلك على عكس أحلام اليقظة التي تكون سلبية في العادة، هذا رغم ما أشار إليه فرويد في تفسير (الأحلام) من وجود تشابهات كبيرة بين التخييل (الفانتازيا) وأحلام اليقظة، فالفانتازيا - كما قال - تشبه الأحلام في كونها محاولات لإشباع الرغبات، هي أيضا تشبه الأحلام تقوم - إلى حد كبير - على أساس الإنطباعات الخاصة المتبقية من خبرات الطفولة، وهي أيضا تشبه الأحلام في كونها تستفيد وبدرجة معينة من انخفاض قبضة الرقابة على الوعي، وإذا فحصنا البنية الخاصة بالفانتازيا فسوف ندرك الطريقة التي امتزج من خلالها تفكير تحقيق الرغبة الهادف والذي يكون نشيطا خلال الإنتاج للتخييلات (الفانتازيا) مع المادة أو الشكل الذي أنتج من خلالها، وأيضا كيف أن تفكير تحقيق الرغبة هذا قد أعاد تنظيم التخييلات وشكلها بطريقة جديدة. يقول الأديب الإيطالي المعروف إيتالو كالفينو إنه (في اللغة الأدبية الفرنسية المعاصرة تستخدم كلمة Fantastique بصورة رئيسية للدلالة على قصص الرعب التي تدخل القاريء في نوع ما من علاقات القرن التاسع عشر). أما رودمان ستيرلنج الأمريكي كاتب الخيال العلمي، فعرف الخيال العلمي من خلال تمييزه عن الفانتازيا بقوله: (إن الفانتازيا هي المستحيل الذي يكون ممكنا، أما الخيال العلمي فهو المستحيل الذي يتم جعله ممكنا)[1]. و يرد مصطلح الفانتازيا بمعنى (إنتهاك القوى غير الطبيعية واللاعقلية لما هو مألوف ويومي وعادي في الواقع الإنساني، وبتعبير آخر، الفن العجائبي Fantastique إنزياح عن قواعد العقل ونواميس الطبيعة وقوانين التجربة،

(1) الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، د. شاكر عبدالحميد، ص 45 -46، 198، 259.

وتخريبها عن قصد وعمد وثورة على الواقع وإدانة له لبشاعته وغرابته)[1].

ميز الفيلسوف الفرنسي – البلغاري تودوروف بين نوعين كبيرين من الأدب الخيالي (الفانتاستيكي) كما سماه، أحدهما عجائبي والآخر غرائبي، وداخل كل نوعين هناك نوعان فرعيان أيضا، هما النوع الخالص أو المجرد، والنوع الخيالي، وهكذا يكون لدينا أربعة أنواع رئيسية من الأدب الخيالي هي: العجائبي المحض والعجائبي العجيب أو الخيالي والغرائبي المحض والغرائبي الخيالي[2].

فالعجائبي يعني استكناه الواقع بوسائل غير واقعية تتجاوز المألوف، ويميز بعض النقاد بين الواقعية السحرية والعجائبية (الفانتازيا) ويرون أنه لا يوجد ترادف بينهما، وذلك لأن الواقعية السحرية تهدف إلى التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع ولا تنتج ترددا لدى المتلقي بين مستويين من التفسير لهذه الأسرار كما يفعل العجائبي. وهناك من يرى أن الغرائبي مرادف للعجائبي وهناك من يفرق بينهما، فيرى أن الغرائبي عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعد شرطا لازما للثاني[3]. والحدث في الفانتازيا هو (لعبة فنطازية يتجاوز فيها الفعل الواقع، ويغرق في الخيال، لذا ترفل الرواية العجائبية بأحداث فوق طبيعية. تقف جنبا إلى جنب الأحداث الطبيعية أو التقليدية في الرواية، إذ يسعى الحدث العجائبي إلى تكسير قوانين العالم الأصلية، لأن العالم العجائبي يرفض كل ما هو طبيعي في الحياة، ويحتج عليه. وهذا ما أربك العلاقة القائمة بين الفعل الروائي الخيالي والفعل الواقعي اليومي)[4].

في الحقيقة أن بناء المعالم الفانتازيا في عالم الرواية أمر صعب للغاية، وهذا العالم يعتمد على مدى المقدرة الأدبية والخلاقة الخارقة للكاتب أو

---

(1) التخييل العجائبي والأسطوري في رواية الجرذان ليحيى بزغود: جميل حمداوي – المغرب. نقلا عن: الفضاء الروائي عند سليم بركات-قراءة في ثلاثية (الفلكيون في ثلاثاء الموت)، د. شاكر سابير، ط 1، مطبعة رۆژهەلات-أربيل 2012، ص 191 .

(2) الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، د. شاكر عبدالحميد، ص 207 .

(3) الواقعية السحرية في الرواية العربية، الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية 2012، ص 11 .

(4) العجائبية في الرواية العربية من عام 1970 إلى نهاية عام 2000، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، 2003، ص 44 .

الروائي. وهذا العالم الفانتازيائي الروائي ليس العالم الواقعي المألوف، وإنما عالم آخر من حيث الحركات والسكنات ونبضات الحياة. والشيء المميز للفانتازيا هي الفانتازيا ذاتها. وبمعنى آخر الفانتازيا هي العالم الآخر الذي يسكن فيه الخير والراحة، بحيث لا مكان للفوضى والفساد، عالم مليء بالأبعاد الإنسانية البعيدة عن الموت والعذاب. فالروح خالدة وتعطي الحياة بعد الأزلية والعلاء الذاتي وتعالي الإرادة. كما يمكن يرى في هذا العالم الفانتازي الرعب والخوف والفوضى الخلاق، التي تندهش العقل المألوف والخيال المألوف.

نجد عند مصطفى محمود الفانتازيا بأبعادها المعرفي على أشكال مختلفة. حيث إن الفانتازيا عنده عبارة عن التخيل في وقوع حدث ما فوق العادة المألوفة أو ما يخرج عن المألوف الخيالي. وهو أمر عجيب، بوصفها الفانتازيا تعجب وتفاجأ التوقع والعقل والرؤية المألوفة لدى المتلقي. إذن الفانتازيا عند مصطفى محمود تعني القوة السحرية في مخيلته.

الفانتازيا في **رواية المستحيل** تكمن في الحب النقي الوفي وحرية الإرادة والنداء نحو علاء الإنسان والإنسانية على كل الشيء من أجل إيجاد المعنى وفهم الوجود والذات والحرية. وسر هذه الفانتازيا وجدت في الأحداث التي وقعت بين بطل الرواية (حلمي) وحبيبته (ناني)وفي حياتهما الشخصية. **(حلمي: أي حياة !. . إني لم أعش أبدا. . ليس في حياتي يوم واحد أستطيع أن أقول إنه كان يومي. .)**[1]. إن حلمي هنا يشعر بالضعف أمام الحياة. وفي مقطط آخر كانت نانه هي التي ترى الحياة في كيان حلمي **(أنا أكره الواقع. . وأحبك أكثر من الواقع. . وأكثر من الحياة. . وأحب حبك أكثر منك. . وأكثر من نفسي. . وأصعد به إلى السموات أجمل من نفسي ومن الدنيا سموات مضيئة في داخلي. . تمنحني السعادة. . والسلوى. . والعزاء. . فلا تحبني الحب الصغير الذي لا يذكرني إلا حينما يجوع الجسد وتجوع العينان وتجوع اليدان. . أحبني الحب الكبير. . الذي ليس له حل. . وليس فيه شبع. . وليست له وسائل ولا أوقات . . الحب المستمر مثل الوجود. .)**[2]. والفانتازيا في هذه

(1) رواية المستحيل، ص 1 .

(2) رواية المستحيل، ص 134، 135 .

الرواية هي المستحيل الذي يعطي بعد التعب والأذى. إذ أن الإرادة الذاتية في مواجهة هذا المستحيل وتحديات الواقع تكون أمام اختبار كبير. إختبار على وشك قلب معنى الفانتاستيكي المكروه إلى الفضاء الرحب والوصال وتعالي الذات، معنى تجعل من الفانتازيا القداسة والنجاة والتوسل إلى الجزء الأسمى من الوجود.

إن أدب الفانتازيا يعد نقل الحقيقة الخفية وهروبا من الواقع بواسطة طرح بديل آخر أو اللجوء إلى عالم ثانوي. وهذا الإتجاه يلبي رغبة القراء في الوصول إلى حقيقة كاملة وفن جديد ؛ فبالرغم من تميز الأدب الفانتازي عن الأدب الواقعي فإنه في حقيقة الأمر يكمله ويعود على القاريء بالمتعة والتخلص من الإحباطات النفسية. ويرجع تاريخ الفانتازيا في الأدب حديثا إلى القرن الثامن عشر عندما بدأت بعض الروايات استقبال موضوعات معينة وغريبة ذات طابع أسطوري أمثال هوراس والبول وآن راد كيف، وغيرهم ممن قاموا بتوظيف الفانتازيا بهدف التحرر من المنطق والتطور حسبما يمليه الخيال الحر. ويلاحظ أنه عند استخدام الفانتازيا في مجال الادب فإنه يمكن للمفكر أن يبطل بعض قواعد العالم المادي والإجتماعي ؛ إذ يجعل الأحداث كما يريدها أن تكون[1].

أما **رواية الأفيون** فإن الفانتازيا تقوم على الأبعاد الغيبية في قالب عرفاني مشحون بالإشارات الصوفية المكثفة إلى التجلي الكوني دلالة على محبة الذات الإلهية ووحدانيتها. وهذه الفانتازيا هي التي تجسد بوصفها في الأحداث الواقعة في الرواية، والعلاقة بين الشيخ بو يحيى ومريده محمد عبدالمقصود. **(أهل الخير يدقون الباب. . والجيران الكرام يذكرون بعضهم بعضا بالمعروف. . والأقارب من أقصى الصعيد يبعثون بالتمر والعجوة والفول السوداني. . ويمتليء البيت بالرزق. وأحلى الأيام هي الأيام التي يأتي فيها الشيخ بو يحيى. . وأحلى الليالي هي التي يبيتها في البيت. . ويقضيها عبدالمقصود ساهرا ينعم بحضرته ونورانيته. . وأحلى الساعات هي ساعات الوحدة، حينما ينام جميع أهل البيت، ولا يبقى إلا هو والشيخ يتبادلان ذلك الحديث الشجي. .**

(1) مفاهيم الفانتازيا في أعمال أفلاطون وأرسطو، دكتورة ناهد نصر الدين عزت، ص 26 .

ويتساران بتلك النجوى الربانية)[1]. إذن يمكن القول بأن الفانتازيا في عالم التصوف هي الطريقة أو الوسيلة التي بها الصوفي أو الذات يصل إلى معرفة تتجاوز ظاهر الأشياء إلى إدراك مكامنها، وبهذا الحد تفاجأ الفانتازيا التوقع في مدى إدراك الذات ووعيه، وهذه المفاجئة هي الفانتازيا نفسها التي تولد بين العالم المعلن والعالم المستتر إستجابة لدعوة الذات نفسه من أجل المعرفة العليا وهي معرفة الله، والوصول إلى الحبيب في هذه النزوات الفانتاستيكية الصوفية لإشباع القناعة عنده. أي إن الفانتازيا هنا هي لغة القناعة والسكون في داخل الذات. لغة رمزية التي تستخدم فيها الإشارات الإلهية.

أما **رواية العنكبوت** كان مصطفى محمود الأديب والطبيب خلق من الفانتازيا عالما يثير الإدراك ويدهش الشعور. إن الفانتازيا هنا أمر تثير التعجب في فهم الذات تجاه ما وقع من الأحداث. ولها دورها في خلق تساؤلات كثيرة للمعرفة التامة ولاستيعاب الحدث، فالمعرفة هنا هي معرفة روحية وعقلية على أوتار الإستغراب والتعجب، وذلك من خلال الجسم الصنوبري في المخ والعلاقات الروحية بين الذوات الإنسانية.

نرى الفانتازيا بهذا الشكل في ما يرمز من الأحداث الواقعة التي تجري بين الدكتور شاهين الطبيب والرجل المريض المصاب بورم المخ راغب دميان. (كان يتحدث في غيبوبته بلغة اسبانية. . وكان يتكلم عن صديق له. . وكنت أنظر إليه في ذهول. . وقد شلت غرابة المفاجأة ذهني وبعد دقائق رأيته يفتح عينيه. . وينظر إليَّ كأنه عائد من عالم آخر وتدريجيا بدأت تظهر في نظرته إشراقه الإدراك. فما هو ذلك الشيء ؟. . هل أعود إلى تفسيراتي الفلسفية فأقول إنه مخ به توليفة عصبية خاصة مثل الراديو تلتقط الأمواج وتذيعها. أم أنه لا مرض هناك ولا توليفة خاصة. . إنه أمر مثير حقا. . إن وجه الدنيا ليتغير كثيرا إذا قدر لنا أن يتسع نطاق رؤيتنا إلى هذا المدى، فنرى الماضي كما نرى الحاضر، ونسمع الأحداث التي ولت وغبرت كما نسمع الأحداث التي تجري حولنا الآن. إننا نصبح كالملائكة. . كالأنبياء. إن المخ شيء عجيب. بدأت أشعر بأن العالم الغريب الذي أزيح عنه الستار ليس غريبا تماما. وإنما هو عالم

(1) رواية الأفيون، ص 40 – 41 .

مألوف إلى حد ما. . أستطيع أن أتعرف فيه على ملامحه. . عالم أصيل حقيقي.. أكثر واقعية من عالمنا المألوف)[1]. إذن الفانتازيا هنا تعني العجائبي والغرائبي.

ويشير تودوروف إلى أن توافر صفة العجائبي في نص ما تكون مرهونة بثلاثة شروط هي أن يرغم النص قارئه على التردد بين المستويين من التفسير للأحداث، أحدهما تفسير طبيعي والآخر فوق طبيعي، والشرط الثاني أن يكون هذا التردد محسوسا من طرف شخصية في النص. أما الشرط الثالث فيتعلق بالقاريء ذاته من حيث اتخاذ موقف إزاء النص[2].

وفي رواية **الخروج من التابوت،** مصطفى محمود قام بخلق عالم فانتازيائي من الإرادة القوية الحازمة العازمة. بشكل لا موت ولا هواء ولا أكل في حياة هذا العالم الجميل المتواضع. رسم هذا فس سلوكيات رجل هندي يدعى بـ (البراهما وجيسوارا) المشهور بالرجل الفقير الهندي. إنه يستطيع أن يغرق في الماء ويبقى فيها مدة طويلة بدون الاستعانة إلى الهواء والأوكسجين، كما يستطيع أيضا أن لا يأكل ولا يشرب، ويستطيع أن يعيش تحت التراب ويصلي في كل الأماكن. وهذه الفانتازيا هي السر الكامن في ما سماه الرجل بالقانون الأعلى وقانون الإرادة. **(ورأيت البراهما يحمل الجرة وينزل درجة درجة في هدوء وهو يقول إن مياه القاع هي أطهر ما في البئر لأنها بعيدة عن الحشرات والهوام ولا يردها الضباع وأنه سيملأ لي الجرة من ماء القاع. . وكان طول الوقت ينزل في هدوء درجة درجة حتى غمر الماء صدره ثم عنقه ثم رأسه ثم غطاه تماما وهو مازال ينزل في هدوء وكأنه ينزل في بدروم نادي ليلي. وأمسكت بصديقي أهتف به. . البراهما غرق. . البراهما أغرق نفسه في البئر. . وأجاب أمري خان في هدوء، وهو يحملق في البئر وينظر إلى ساعته:**

- البراهما يصلي بقلبه. . هذه عادته دائما. . يصلي في كل مان تحت الماء، وفوق الأرض وفوق الهواء. .

---

(1) رواية العنكبوت، ص 9، 10، 21، 76، 86، 96 .

(2) الواقعية السحرية في الرواية العربية، الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى، ص 11 .

- ولكن هذا مستحيل. . إنه رجل أخرق. . إنه يختنق هكذا في ثوان وهو تحت الماء حيث لا يوجد أكسجين يتنفسه. . إن الجسم لا يستطيع أن يعيش بدون أكسجين إلا ثوان معدودة. . هذه قوانين بيولوجية. .

- هذه قوانينك وقوانيني نحن مازلنا في أولى ابتدائي في مدرسة الأسرار. .)[1].

إن عالم الفانتازيا في هذه الرواية هو عالم الخلود وفق قانون الإرادة وهو القانون الأعلى للحياة أيضا. وهذا الرجل بحركاته وسكناته الفانتاستيكية يثير العجب والإستغراف في العقل والشعور الإدراك المألوف لدى الناس العاديين.

ونلخص من هذه الجدلية القائمة بين الواقع والفانتازيا، إلى أن غاية الفضاء الفانتازي في نزوحه عن الفضاء الواقعي، تكمن في تعرية الواقع الآني الأليم، والإستعاضة عنه بعالم تخييلي لا عقلاني، أي، بكلام آخر، ان الفانتازيا شكل من أشكال العودة إلى البدائية حيث العوالم الأسطورية والخرافية والخيال المغرق في اللامعقول والسحر. . . والخ، والتي يتم التعبير عنها عبر سلخ اللغة من صورتها الوضعية المنطقية، وتجريد الشخصية من أشكالها التقليدية، والشعور بعدمية المكان، والانفلات من قبضة الزمن، ومحاولة بلبلة الأحداث، وما إلى ذلك. وبذلك ترتئي الفانتازيا أن تؤسس لنفسها فضاء دلاليا خاصا بها، يختلف عن الواقع بدرجة أو بأخرى[2].

والفانتازيا في **رواية رجل تحت الصفر** هي الدعوة إلى عالم واحد مشترك بين أبناء البشر كلهم، أي الدعوة إلى حكومة واحدة، عادلة وطيبة التعامل مع الجميع. ممثلة في ما يدعى إليه أفلاطون في جمهوريته أو دولة المدينة لأرسطو أو ما يذكر الفارابي في مدينته الفاضلة. الفانتازيا هنا هي الحليفة مع الخيال العلمي، أو بعبارة أحرى هي في كنف الخيال العلمي. **(ولأول مرة في الكرة الأرضية الذي يبلغ ستة آلاف مليون عام، أشرق صباح الأحد من يناير عام 2000 على العالم، وقد توحد بالفعل في دولة واحدة. . وقد اختفت الحدود الجغرافية بين البلدان، وتوحدت الحكومات في مجلس عالمي، وميزانية**

---

(1) رواية الخروج من التابوت، ص24، 25 .

(2) الفضاء الروائي عند سليم بركات، د. شاكر سابير، ص 193 .

واحدة مرصودة جميعا لهدف واحد هو البحوث العلمية في سبيل القضاء على الموت الزاحف الري يهدد بالفناء الحقيقي حياة الإنسان في كل مكان)[1].
ترسم الرواية متخيلا مداره الفانتازيا المثالي التي يستحيل التحقق في توقع إدراك العقل، وكذلك ترسم الحلم اليوتوبيائي التي تقوم على الإفتراض الفلسفي المعتمد على الحركة التجريدية للذهن في عملية بناء المستقبل من خلال التوقع وقراءة الزمن الآتي.

وهذا الحلم لن يكون جزئيا أو إقليميا بعد اليوم، الحلم سيكون على سعة الكرة الأرضية، وربما العالم والوجود، والحالمون هم البشر على هذه الأرض الأرضية، وربما كان معهم كائنات أخرى[2]. ولأن التخيل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفنون القولية والبصرية، خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية وتحدد استراتيجية في الوجود. فبقدر ما ينعتق من ضرورات المادة ويتخفف مما تمدد في وجوده أثقل وعيه وكسر بصره وكان في بناياته نوعا من الخيال المجمد، ينطلق مرة أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشد قدرة على إعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاتها[3]. وعلى الرغم من أن الفانتازيا قد تكون الوسيلة المثالية لتحرير طاقات الخيال، فإن لها أيضا محدوديتها الموروثة، ولكن ملاحظة ذلك على نحو أفضل من خلال تأمل الحياة الأدبية للروائي الأسكتلندي ديفيد ليندساي[4].

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 13 .
(2) الرواية واليوتوبيا، محمد كامل الخطيب، دار المدى للثقافة والنشر – 1995، ص43 – 44 .
(3) أشكال التخيل من قُتات الأدب والنقد، الدكتور صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان و دار نوبار للطباعة-القاهرة-1996، ط 1، ص (ب) تقديم.
(4) فن الرواية، كولن ولسون، ت: د. محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1 / 1429هـ – 2008م، ص 233 .

الفصل الثالث

الأداة (البنـاء الفنـي)

مفهوم البناء الروائي

من المعروف أن الرواية تتكون من الشخصيات والزمان والمكان، ومن حركة الأشخاص تتولد الأحداث، ولسرد هذه الأحداث يحتاج السارد إلى اللغة بمستوياتها المختلفة، اعتمادا على الحوار الجاري بين الشخصيات على حد المستوى الثقافي والوظيفي لديهم. وسأحاول في هذا الفصل أن نعرض أدوات البناء الفني للرواية وذلك بالتطبيق على روايات الأديب مصطفى محمود.

أولا: الشخصيات

1- مفهوم الشخصية

تحتل الشخصية أهمية خاصة في بناء الرواية، وذلك بوصفها عنصرا مكونا من احدى المكونات الأساسية في العمل الروائي، مع العقدة (السرد) والبيئة (الإطار) على حد تعبير رينيه ويليك وأوستن وارين[1].

الشخصية هذا العالم المعقد الشديد التركيب، المتبايين التنوع. . تتعد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود. حاول بالزاك أن يجعل من رواياته مرآة تعكس كل طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع الذي يكتب له، وعنه، في الوقت ذاته: بما كان فيهم من عيوب، وبما كان فيهم من عواطفنوبما كان في قلوبهم من أحقاد، وبما كان في نفوسهم من شرور، وبما كانوا يكابدونه من آلام وأهوال في حياتهم اليومية التي كانت، ولم تبرح، تفرض وجود كثير من العلاقات. كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي؛ فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي. لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضا، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم بما يكتنفها من حسد وحقد، وطموح وتنافس؛ ولكن في

(1) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ت: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3- 1985، ص 226 .

جفاف الأرقام، وفجاجة الأحداث[1]. فالشخصية هي التي تميز الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، فهي التي تصنع اللغة، وتدير الحوار بنوعيه الخارجي، والداخلي، وهي التي تضطلع بعبء السرد فتحمل كافة أنواع الرواة (بضمير المتكلم – الغائب – المخاطب)، كما أنها تحرك الصراع، وتتفاعل مع الزمن وتتأثر به، كما تملأ المكان بوجودها وأفعالها[2].

إذا كان من البديهي أن نقول إن الحديث هو الرواية باحتسابه الظهور الفعلي لما نقصده بهذا الفن، وإذا كان من البديهي كذلك أن نقول إن الشخوص هي خالقة الحدث الروائي باحتسابه غير كائن وغير ممتد إلا بفضل ميلاد الشخوص وتنازعها الحركة فيما بينها، فإنه يصبح من البديهي بناء على ذلك أن نقول إن طريقة الكاتب في تشخيص مرتبطة في بدئها وختامها بنوع الرواية وشكلها، أو لنقل إنها موجهة من جهة إلى تحديد شكل الرواية، وملتزمة من جهة أخرى، أو مستجيبة لما يفرضه هذا الشكل المختار للرواية، ونعني بطريقة الكاتب في التشخيص عدد الشخوص الماثلة في الرواية من حيث الكثرة والقلة، ومن حيث التداخل والانفكاك، ومن حيث التزاحم والهدوء، وكما نعني أيضا بطريقة الكاتب في التشخيص نوع هؤلاء الشخوص من حيث الجنس حيوانا وإنسانا، ومن حيث الأعمار صغارا أو كبارا، ومن حيث القيمة عقلاء أو سذجا. إن هذا النوع في طريقة التشخيص سوف يفرض على الرواية شكلا ما، أو لنقل سوف ينفرض عليها بحسب شكلها المراد سواء أكانت رواية تسلية أم رواية غاية مقصودة، سواء أكانت رواية تعتنى بالشخوص، أم رواية تعتنى بالهدف[3].

الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة. ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ ان صرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة

---

(1) في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت 1998، ص 83 .

(2) دراسات نقدية في الرواية العربية، دكتور سحر حسين شريف، دار المعرفة الجامعية 2011، ص 142 .

(3) الأصول الروائية في رسالة حيّ بن يقظان، دكتور صفوت عبدالله الخطيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 129.

عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الإجتماعي وقيمتها الفنية معا. فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، وتحيا بها الأشخاص ووسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل، على حسب ما يهدف إليه الكاتب، في نظرته إلى هذه القيم، وفي أغراضه الإنسانية. ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني. وهذا مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي، يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه[1].

والشخصية الحكاية بمثابة دليل signe له وجهان أحدهما دال Signifiant والآخر مدلول signifié. دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها - وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا- أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها و أقوالها و سلوكها[2].

اشار معجم لسان العرب إلى دلالة لفظة «الشخصيّة» من خلال مادة (ش خ ص) التي تعني سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشِخاص. وشَخَصَ تعني ارتفع، والشخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد. وشَخَصَ ببصره أي رفعه فلم يطرف عند الموت[3]. وأيا كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي (Personnage) هو (الشخصية)؛ وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون (الشخص) هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا. بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى، في اللغة العربية، زئبقي الدلالة فارتأينا

---

(1) النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر/الفجالة-القاهرة، ص526 .

(2) النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال صالح، اتحاد دار الكتاب العرب، دمشق، ص 112.

(3) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، بيروت- دار صادر، مادة: شخص.

تمحيصه، لدى الحديث عن السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة العربية التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة. وتنهض الرواية التقليدية على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات: كالقصة، والحبكة، والزمان، والمكان، والحدث، واللغة. وتعامل الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها. .؛ ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي (بالزاك – إميل زولا – نجيب محفوظ...). ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من جهة أخرى. فكانت الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقمحها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي[1].

2- بناء الشخصية

فإن الإبداع في الرواية، والابتكار فيها، رهن بقدرة الكاتب المبدع على إضافة وجوه جديدة لصالة عرض (البورتريهات) التي يتألف منها تاريخنا الأدبيّ، كما يقول آلان روب غلاييه Grillet، متهكما من شدة عناية النقاد بهذا الركن من أركان الرواية. لا شك في أن الكاتب يخترع شخصياته، إلا أن هذا الاختراع ليس اختراعا محضا، فهو يختار من الواقع بعض شخوصه، ثم يجري عليها من التعديل، والتغيير، والتحوير، ما يجريه، لتبدو لنا خلقا جديدا، لا علاقة له بالنسخ التي تمثل المادة الخام، والعناصر الأولية، التي صيغت منها بصورتها النهائية المنقحة. وخبرة الكاتب بالحياة، والناس، هي الضرورة التي لا مندوحة عنها ليتسنى له أن يرسم شخصياته بتلك الحيوية، وذلك الصدق الفني. علاوة على أن هذه الخبرة، وذاك الفهم لطبيعة النفس الإنسانية، والقدرة

(1) في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض، ص 85، 86 .

على اكتناه ما يدور في أعماق الإنسان، من الأمور التي تساعده – ولا ريب – على رسم شخصيات صادقة، وحية، وجيدة تعلق بالذاكرة. وهذا الرأي يبدو لنا غير بعيد عن رأي فوستر Forster في كتابه وجوه الرواية Aspects of The Novel الذي يؤكد فيه أن الشخصية في الرواية لا يمكن أن تطابق الشخصية في الحياة اليومية[1]، فثمة «فرق بين الشخصيتين، ولا يمكن أن تكونا متطابقتين، فالفن والحياة شيئان متباينان، الحياة تفرض علينا وجودا مستمرا، بينما الرواية لا تفرض على الشخصية الظهور إلا عندما يُنتظر منها أن تقوم بعمل لافت للنظر»[2].

إن الشخصيات القصصية مثلت موضوعا خلافيا بين النقاد. إذ يرى رولان بارت أنها علامة لسانية لا وجود لها خارج النص. في حين يعتبرها الإنشائيون شكلا أجوف تكتسب أوصافها ووظائفها مما تقول أو مما يقال عنها، في النص ذاته ومن خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى. فالروائي، بهذا المعنى، هو الذي يخلق الشخصية بلغته وخياله. حتى إن البعض يعرفها على أنها كائن تخييلي-لساني. واتخذ مفهوم الشخصية منعرجا حاسما مع الرواية الجديدة، التي بنت شخصياتها بالنهل من الأساطير والحكايات والتاريخ وجاءت أفعالها مفككة تعكس علاقتها وعلاماتها[3]. ومن هنا تقلصت «المساحة النصية المخصصة للشخصية. فترتب على ذلك أمران:

الأول: هو التقليل من الدور المناط بالشخصية في المغامرة الحكائية.

والثاني: هو اعتبارها مكونا لغويا كسائر العناصر الروائية الأخرى، فلا يتميز بقدرة خاصة على تمثيل الإنسان الواقعي ولا على تجسيد ظروفه»[4]. فرواية التجريب تميزت بتقليص دور البطل وغياب الشخصية المحورية. هكذا إذن، نلاحظ الفرق بين الرواية الجديدة والرواية التقليدية التي صارت آيلة

---

(1) بنية النص الروائي-دراسة، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2010، ص 173 و175 .

(2) نقلا عن: المصدر نفسه، ص 175 .

(3) البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة خليفي، الدار التونسية للكتاب، ط 1، 2012، ص96، 97 .

(4) نقلا عن: المصدر نفسه، ص 96 .

للسقوط بعد أن تخلى عنها سندها الأكبر البطل[1]، «فإذا لم تتماسك من جديد، فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماما الآن»[2].

ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالواقع والحقائق التي يتكون منها العالم التخييلي، فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارنا بشخصيات الرواية. ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوي والشخصية ثلاثة أقسام طبقا لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويون:

1- الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية).

2- الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية).

3- الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية).

وأطلق جان بويون تسميته (الرؤية من الوراء) على العلاقة الأولى و(الرؤية مع) على العلاقة الثانية و(الرؤية من الخارج) على العلاقة الثالثة. واتخذ النقاد الفرنسيون هذا التقسيم وهذه المصطلحات من بعده لتحليل النصوص القصصية والروائية المختلفة وتصنيفها. وتؤدي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير[3].

وأما الشخصية الروائية Personnage فقد كان التصور التقليدي لها يعتمد على الصفات، مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني. ثم توسع النقد الشكلاني، ممثلا بأبحاث بروب، في تحديد هوية الشخصية في الحكي من خلال مجموع أفعالها التي تقوم بها(الوظائف). وجاء زيرافا M. Zeraffa باعتبار الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية. وقال إميل بنفنيست E. Benveniste إن ضمير الغائب ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية. أما فيليب هامون Ph. Hamon فقد

---

(1) المصدر نفسه، ص 96 .

(2) الرواية العربية- النشأة والتحول، محسن جاسم المسوي، دار الآداب، ط 2، 1988، ص 36 .

(3) بناء الرواية – دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 184 -185 .

رأى أن الشخصية في الحكي هي ترتيب جديد يقوم به القاريء أكثر مما هي تركيب يقوم به النص. وأما رولان بارت فقد عرف الشخصية الحكائية بأنها نتاج عمل تأليفي، ولا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنيوي إلا على أنها بمثابة دليل Signe له وجهان: أحدهما دال Signifiant والآخر مدلول Signifie، فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عند ما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال، لهذا السبب لجأ بعض الباجثين إلى طريقة خاصة في تحديد الشخصية الحكائية تعتمد محور القاريء، لأنه هو الذي يكوّن بالتدريج وعبر القراءة صورة عنها. ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

1- ما يخبر به الراوي.
2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
3- ما يستنتجه القاريء من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الوحيدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء، واختلاف تحليلاتهم[1]. وقد انطلق هنري جميس، من جهته، في تحديد الشخصية، من نفس المنطلق اللساني الذي اعتمده البنيويون مع اختلاف نسبي في الزاوية المعتمد عليها. لم ينظر جيمس إلى الشخصية من زاوية الموضوع أو التيمة، ولكن نظر إليها من زاوية سيكولوجية طباعية محضة. أقام جيمس تصوره على الخصائص النفسية للشخصيات، في سماتها، وفي أسمائها ليظل الشيء الوحيد المتجدد فيها هو تأقلمها مع الحدث ومسايرتها له بدون انحراف[2]. يقول فوستر: (لا نتوقع من شخصيات القصة أن تنطبق انطباقا تاما مع واقع الحياة اليومية لكل خصائص الشخصية ككل، وإنما تتوازى معها، فنحن عندما نقول الشخصية من شخصيات الروائية جين

(1) تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة-دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-2003، ص331 -332 .

(2) أسلوبية الرواية-مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، الدكتور ادريس قصوري، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط 1، 2008، ص316 -317 .

أوستن وهي مس باتز Miss Bates مثلا إنما تنطبق على الواقع كثيرا فاننا نعني أن كل جزء منها ينطبق مع جزء من الحياة، وهي ككل انما تتوازى فحسب مع شخصيات الحياة)[1]. ولهذا فإن (الشخصية الروائية، على اعتبار أنها تدخل مثلا من خلال إعطائها اسما علما، تبنى بالتدريج بواسطة سمات صورية متوالية ومنتشرة طوال النص، ولا تظهر صورتها الكاملة إلا عند آخر صفحة، بفضل التخزين الذي يقوم به القاريء هذا التخزين كظاهرة نفسية، يمكن استبداله بوصف تحليلي للنص(قراءته بمعنى الفعل السيميائي) يجب أن يؤدي إلى استخلاص التشكيلات الخطابية التي يتكون منها الخطاب واختزالها إلى أدوار غرضية التي تكلف بها هذه الشخصية)[2].

إذا كان إدراك الشخصية لا يجد اكتماله إلا عند القاريء، فإن شروط النشاط الخلاق تقتضي هذا الدور الفاعل والدائم للمرسل إليه. هنا نتقيد بدون تحفظ بأطروحات ميخائيل باختين. بحسب هذا المنظر الروسي، يشيد الكاتب الكائن الروائي في زمنين: يبدا بالتماهي مع شخصيته (واصفا نفسه في مكانها، ومتخيلا ما يمكن أن تشعر به وتفكر فيه) من أجل إعادة إدماج بعد ذلك وضعها الخاص (الذي منه يرى الشخصية كآخر مختلف عنه). لفهم وجهة النظر الباختينية، يجد الحديث عن «انثروبولوجيته الفلسفية». إن الكائن، وفق باختين، غير متصور خارج الروابط التي تصله بالآخر؛ فكذات لا يسعنى تشكيل كلية بدون عناصر «عبر مقوماتية» يجلبها إلى الغير. فليس إلا عبر الآخرين أستطيع أن أعي ذاتي، فهم من يحددوني ويشيدوني كوحدة. من هنا نفهم جيدا مبدأ الإبداع الروائي. فالروائي هو من ينصب نفسه كوعي شامل يمنح الشخصية إتمامها. يتماهي بها ثم يبتعد عنها في حركة يسميها تودوروف ب(Exotopie). في هذه اللحظة الثانية من النشاط الإبداعي، يعوض المؤلف النقصان البنائي للشخصية، ويعرف، من خلال حضورها، أن صورة روائية تجد تحققها[3].

---

(1) نقلا عن: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها- إتجاهاتها- إعلامها)، الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص 18 -19 .

(2) نقلا عن: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ت: د. جمال حضري، دار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2007، ص 148 .

(3) أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، ت: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط 1، 2012، ص 41 -42 .

3- تقسيم الشخصيات

إن الشخصيات الروائية، بوصفها عنصرا أساسيا في بناء الرواية، كثيرة ومتعددة، فمخترع هذه الشخصيات الروائية، يوزع كل شخص في الحقول الروائية بحسب الدور الذي يلعبه، ومدى أهميته داخل الأحداث.

ويميز النقاد الشخصيات الروائية إلى تقسيمات عدة، اعتمادا على أدوارهم ووظائفهم ومدى تأثيراتهم في أحداث الرواية، أو الرواية عامة.

ويسلم نقاد الرواية بأن هناك نوعين من الشخصيات[1]:

الأول: هو الشخصية النامية. . الديناميكية. . المتحركة. . الإيجابية، وهي غالبا ما تنحصر في الشخصيات الرئيسية التي تشكل الرواية، ويتركز فيها وجهات نظر أو اهتمام معين. وهناك وسائل فنية كثيرة يستعين بها الكاتب لتصبح الشخصية الرئيسية نامية، فليست كل شخصية رئيسية نامية بالضرورة.

الثاني: نوع آخر من الشخصية هو الشخصية المسطحة. . الثانوية، التي لا يتوقف عندها الروائي كثيرا بحكم دورها الهامشي، فتصبح أقرب إلى الجمود والثبات والسلبية.

ويقسم الكاتب الألماني فوستر الشخصيات إلى نوعين، هما:

1- شخصيات مسطّحة Flat Characters .

2- شخصيات مدورة Round Characters .

والشخصية المسطحة هي التي يمكن وصفها بعبارة قصيرة تشرح دورها الحوادث، لا تتاح لها الفرص لتنمو وتتغير مع تراكم الحوادث. وهي ضرورية في الرواية، ويستطيع القاريء أن يتذكرها بيسر، خلافا للشخصية المدورة التي هي أعقد من المسطحة، ومعيارها أن تقدر على إثارة الإنتباه[2].

وبالإضافة إلى تعدد العواطف في وقت معين، يمكن لبعض الشخصيات أن تتغير في القصة. وثمة شخصيات أخرى قد لا تتغير بشكل ملحوظ، إلا أن

---

(1) دراسات في نقد الرواية، الدكتور طه وادي، دار المعارف، ط 3، 1994، ص 123 .

(2) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، 2003، ص 173 – 174 .

دوافعها تتغير مع تطور أحداث القصة، او الرواية. ويمكن للشخصيات المتغيرة والثابة على السواء أن تملك حوافز تصاعدية. فالشخصيات أربعة أنواع[1]:

1- شخصيات لا تتغير أبدا، لا على صعيد الشخصية ولا على صعيد الدافع، بل تبقى على حالها وتبقى رغبتها كما هي.

2- شخصيات تبقى شخصياتها الأساسية على حالها من دون أن تتطور أو تتغير خلال القصة. إلا أن ما تريده يتغير مع تطور أحداث القصة (الدافع التصاعدي).

3- شخصيات تتغير عبر القصة على الرغم من تغير الدافع.

4- شخصيات تتغير عبر القصة ويتغير دافعها.

4- تقديم الشخصيات

مما يدعونا للانتباه أن الطريقة التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها، وطباعها النفسية، تختلف اختلافا واضحا، بينا، عن طرائق المتقدمين. فقد كان ناظمو الملاحم البطولية، ومنشدوا السير الشعرية الغنائية، يقدمون شخصياتهم عن طريق الراوي، الذي يتحدث عنها، ويذكر لنا أفعالها البطولية الخارقة. وقد ظل هذا ديدن الكتاب في عصر الرواية، ولم تتغير هذه الطرائق إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن الذي تلاه. إذ اتجه الكتاب إلى طرائق تبدو فيها الشخصيات مستقلة عن هيمنة السارد-الراوي[2]. يمكن للروائي أن يقدم شخصياته بطرق مختلفة، قد تكون مباشرة، معتمدة على أقوال الراوي، أو أقوال الشخصيات الأخرى عنها. وقد تكون غير مباشرة من خلال أفعال الشخصية نفسها واستجاباتها، ومن خلال حوارها الداخلي أو الخارجي. في الطريقة الأولى يكون التعامل مع الوصف هو الغالب، وفي الثانية يكون السرد. ويسمى بعض الباحثين تلك الطرق بأساليب رسم الشخصية، مفرقا في ذلك بين الأسلوب التصويري والأسلوب الأستبطاني

(1) تقنيات كتابة الرواية-تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، نانسي كريس، ت: زينة جابر إدريس، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، ط 1، 2009، ص 101 .

(2) بنية النص الروائي-دراسة، إبراهيم خليل، ص 177 .

والأسلوب التقريري[1]. إذن الروائي يستخدم طرائق كثيرة لتقديم شخصياته، مثلا الكاتب يبدأ بوصف الشخصية وتعريفها في البداية، أو عن طريق الحوار.

إن مصطفى محمود يقدم شخصياته الروائية مستخدما الوصف للشخصيات. كما أنه يستخدم أيضا طريق السرد الحواري في تقديم الشخصيات، حيث يظهر لنا طبيعة الشخصية وسلوكها. ويبين ذلك من دون تدخله، كونه مؤلفا لهذه الروايات، وإنما من خلال الحوار بين الشخصيات، يوضح ملامح الشخصية وسماتها. ومثال على هذا، يقدمنا المؤلف شخصية (محمد عبد المقصود الهادي المهدي) في رواية الأفيون، حيث يصفها ويعرفها بنا. وأيضا يقدم لنا شخصيتين هما (الدكتور شاهين والمهندس عبدالكريم)، أولهما مصري والثاني عراقي. وربما في بعض الأحيان هو السارد للأحداث،ويقوم بنوع من التدخل،ويمكن أن ندرك مبررات تدخلاته الضمية،من حيث أنه يستخدم الأشخاص بوصفهم وعاءا لأفكاره.

أما في رواية الخروج من التابوت، يقدم لنا الكاتب الشخصيات عن طريق السرد الحواري بين الشخصيات داخل الرواية، مثلا نجد ذلك في الحوار بين (أمري خان)و (الدكتور توفيق) بوصفه عالم آثار مصري، من جهة، و الرجل الفقير الهندي (البراهما وجيسوارا) من جهة ثانية، في أثناء تقديم صديقه المصري(الدكتور توفيق) له. وكذلك في رواية المستحيل، يقدم كاتبنا، شخصية (حلمي) عن طريق المونولوج، أو بضمير المتكلم. وكذلك يقدم لنا شخصية (م. داود) في رواية العنكبوت، أيضا بضمير المتكلم، إذ أنه يعرف شخصيته بنا في بداية الرواية. وأما شخصية (راغب دميان) يقدم لنا الكاتب هذه الشخصية، عن طريق المونولوج أو الحوار الداخلي.

5- دلالة الأسماء

ومن الوسائل التي يمكن الكاتب أن يلجأ إليها، ويخلق الشخصية بها في العمل الروائي، هي التسمية ودلالتها للشخصية ومناسبة مع سلوكها وصفاتها ودورها في الرواية.

ويتحقق كيان الشخصية في الرواية من خلال أنماط أربعة، يكون النمط الأول من خلال الإسم، ويكون هذا أقل الأدوات في تعيين الشخصية، لأن

(1) بداية النص الروائي-مقاربة لآليات تشكل الدلالة، د. أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط 1، 2011، ص 152 .

الشخصية ليست هوية قبلية وثابتة. قد يكون الاسم مبرمجا للدور وخصوصا في الروايات الواقعية، وقد يكون للتجذير المرجعي (مكانيا أو تاريخيا أو ثقافيا)، وقد يكون الاسم بليغا يحمل عدولا عن الدور الذي يقوم به، مثل أسماء الأضداد والاسم الرمزي. فالاسم بشكل عام واحد من أهم مفاتيح النص وموجهات الحكاية. أما النمط الثاني فيكون تحقق الشخصية فيه من خلال النعت، أيا يكن الناعت(من خارج الرواية أو داخلها) وأيا تكن النعوت، وهو نمط ذو سمة وصفية مباشرة غالبا. كما يمكن أن يكون بطريقة غير مباشرة من خلال الأفعال والأقوال. وفي النمط الثالث يكون تحقق الشخصية من خلال العلاقة مع بقية الشخصيات، والتي يمكن اختزالها في (الرغبة والتواصل والمشاركة)، لعل المشكلة في هذا النمط تكمن في مدى استمرار الشخصية في تقمص تلك العلاقة أو التحول عنها. أما النمط الرابع فتتحقق فيه الشخصية من خلال الفاعلية، باعتبارها عنصرا تكوينيا، ففي الغالب يجانس القص بين مميزات الشخصية والدور الذي تلعبه[1]. ففي الكلمة الأولى، يستشعر الروائي بالمواجهة مع المتلقي، لذا يختار الأسماء اختيارا دقيقا ودالا.

رينيه ويليك يرى أن التسمية من أبسط شيء للتشخيص، لأن كل تسمية ببعدها الدلالي، نوع من اضفاء الحيوية، وإذكاء الحسن، وإعطاء الفردية[2].

لو نظرنا إلى أسماء الشخصيات في روايات مصطفى محمود، نجد أنه استخدم الأسماء المناسبة للشخصيات مع الدور الذي يلعبها كل شخصية في الرواية. ففي رواية المستحيل، نجد بطل الرواية هو(حلمي)، وهو رجل، واختيار الأسم هنا يدل دلالة واضحة على سلوكه ودوره، كونه انسانا حليما وملتزما ومقيدا بآداب الأسرة والتقاليد المتبعة في المجتمع الذي يعيش فيه. وكذلك دلالة اسم الشيخ بو يحيى في رواية الأفيون، حيث ينعت شخصيته بالشيخ مناسبا مع دوره، وهو شيخ للمتصوفين. وجاءت تسمية الشخصيات الأخرى في رواياته على ذلك النحو، دالة على الصفة والدور والمرجع الثقافي، وإما إسما علما فقط للتميز. وعلى مستوى آخر كان تعيين الشخصيات من خلال

(1) بداية النص الروائي، د. أحمد العدواني، ص 153 .

(2) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارين، ت: د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص 125 .

العلاقة بالراوي تعيينا صريحا. حيث إن هناك أبا وابنا، وزوج وزوجة، وصديق وصديقة، و حبيب ومحبوبة، وما إلى ذلك. .

6- تفاعل الشخصيات مع الحدث

إن الحديث عن الشخصية الروائية لا يُفهم من دون الحدث الروائي، لأن تقديم الشخصية ونموها من الأمور التي اعتمد عليها الكاتب من خلال تفاعل الشخصية مع الحدث. وذلك يجلب القاريء لمتابعة الشخصية والحدث معا في أثناء قرائته للرواية، ويجعله أن يقرأ الرواية من بدايتها إلى النهاية.

وهذا الأمر يلزم الكاتب أن يقدم شخصياته لقارئه بطريقة مثيرة ومقنعة. ووالشخصية هي(تتحرك داخل عالمها القصصي، هناك بعض الكتاب كانوا يصفون الشخصية وصفا سرديا كاملا في بداية الرواية. . فالشخصية ينبغي لها أن تنمو بنمو الحدث نفسه. وتتراكم معلوماتنا عنها شيئا فشيئا، حتى نحس أن الكاتب يقدم مع كل فصل شيئا جديدا ومدهشا، لأن القاريء إذا فقد الرغبة في مواصلة القراءة، وفقد العمل القصصي نفسه شيئا من أهم لوازمه وهو «التشويق» والاستثارة، التي تغري القاريء بمواصلة اكتشاف مسار الشخصية، وهي تعمل وتتحرك بدينامية وإيجابية، وهنا يمكن أن نصف الشخصية بأنها حيوية تطورية متعددة الملامح مركبة الأبعاد)[1]. وتحدث فوستر أيضا عن التشويق Suspense وعدة العمود الفقري للحكاية التي هي مادة العمل الروائي بلا ريب[2]. إن ارتباط بنية الشخصية بالحدث هو ارتباط عضوي، وهذا الارتباط يدفعنا إلى القول إننا لا يمكن أن نتصور وجود شخصية في الرواية بدون حدث ولا حدث دونما شخصية؛ لأن الشخصية هي التي تصنع الحدث في الرواية، فهي القوة المولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها. لذلك لا مغالاة في القول إن الشخصية والحدث شيء واحد، بحيث لا يمكن سرد حدث بلا شخصية تناسبه ويناسبها، ولا يمكن تقديم شخصية إلا من خلال مواقف. فالحدث هو الشخصية، وهي تعمل -كما يقول رشاد رشدي- بربط عناصر الرواية ببعضها، وأي خلل في بناء الشخصية والحدث النابع عنها فإنه

(1) دراسات في نقد الرواية، الدكتور طه وادي، ص 26 – 27 .

(2) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل، ص 173 .

يخل ببنية الرواية، ويحط من فنيتها التي لا يمكن أن تتحقق إلا بترابط وانسجام، بحيث يمهد كل حدث للحدث الذي يليه حتى تنتهي الرواية بشكل مقنع للقارئ الذي يمارس الدور الثاني بعد المؤلف بصفته قارئاً مبدعاً ينفر من تشتت الأحداث وفوضاها، فكلما أجاد الروائي ترتيب أحداث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية. فالترتيب الجيد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به. فالحدث في الرواية هو مجموعة من الأفعال والوقائع، مرتبة ترتيباً سببياً، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية، وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملاً له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساس الذي ترتبط به بقية عناصر القصة ارتباطاً وثيقا[1].

ويرى الناقد جلال العشري «أن أشخاص مصطفى محمود يضيقون بدائرة المعلوم أملا في ولوج دائرة المجهول، ويتبرمون بالممكن الذي يبذله لهم الواقع بحثا عن المستحيل الذي يتجاوز هذا الواقع. وتلك هي أزمة (الشخص) ولا أقول (البطل) في قصص مصطفى محمود، وهي أزمة تكاد تشمل جميع أشخاص قصصه. وتبرم أشخاص مصطفى محمود ليس هو التبرم العارض، تبرم الملل أو التعب، وإنما هو التبرم الكامل. . التبرم الخالص. . التبرم الذي لا يرجع إلى المرض أو الضعف أو ابطالة أو سوء الطالع، وإنما هو هذا السأم الذي ليس له مادة سوى الحياة نفسها، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحيى. وعلى ذلك فالتفاؤل الساذج لا مكان له في قصص مصطفى محمود»[2].

إن مصطفى محمود في رواياته، يقدم لوحة جميلة، يوضح فيها مسرد الحياة، من خلال تميزه للأشخاص، وذلك بتركيزه على الطابع الإنساني. لو نظرنا إلى الشخصيات في **رواية المستحيل** مثلا، نجد أن شخصية (حلمي)، هو الشخصية الرئيسة، وشخصية متغيرة ونامية، حيث إنه يشعر بالتقييد، وتتولد هذه الرغبة من اللحظة التي شعرت بها من بداية الرواية **(ليس في حياتي يوم واحد أستطيع أن أقول انه كان يومي. . سنة بعد سنة وأنا أغوص في أرض**

(1) بنية الشخصية والحدث الروائي، د. شرحبيل ابراهيم المحاسنة، المجلة العربية، العدد (446)، ربيع الأول 1435هـ - يناير 2014 م. نقلا عن موقع المجلة نفسها: (http: //www. arabicmagazine. com/arabic/ArticleDetails. aspx?Id=1662).

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 95، 96 .

رخوة من الأوامر والواجبات. والكلمات الغريبة. . الواجب. . الأصول. . تقاليد العائلة تحتم. .)[1]. وتنتهي هذه التقييدات بموت والده، ودخل إلى مرحلة جديدة، يشعر بأن لا سند له وهو أمام إرادة مهزومة. . **(كنت أعيش في فتور وآلية. . وبلادة. . واستسلام. . حتى مات أبي فجأة. . وأفقدت لاجد نفسي وحدي. . بدون سند إلى جواري. . بدون قدر. . بدون آلة. . بدون حب. . بدون مبرر لأي فعل أفعله سوى إرادتي. وأين هي إرادتي؟!. .)**[2]. إذن هنا شعر أنه أمام مسؤليات وتحيات كثيرة وكبيرة ومعقدة، شيئا فشيئا تغير شخصيته من شخص ليس له إرادة وجرأة وحرية في حياته وقراراته، إلى شخصية جريئة عرفت التمرد **(ولكني أسست أني تغيرت. . وأصبحت شخصا آخر غير حلمي القديم. . عرفت لذة التمرد. .)**[3]. هذه الشخصية المأزومة، تنمو وتتطور، بشكل تسعى في الرواية إلى التفوق على كثير من الأزمات التي تحاصره، سواء كانت هذه الأزمات من نزوته الداخلية أم كانت من التقاليد المفروضة في واقع أسرتها؛ ونرى أنه يدخل إلى صراع مع الاضطرابات الموجودة في الواقع الاجتماعي على وجه عام. وهذا الصراع يدفع (حلمي) إلى السيطرة على شخصيته المعقدة نحو علائه وعلاء ذاته على كل هذه المستحيلات التي تكاد تكون أزمة خطرة لغلق دوره الدرامي في الحياة.

أما شخصية (آمنة) وهي زوجة حلمي، شخصية ثانوية تظهر في خدمة الشخصية الرئيسة. وهي التي تعني الموروث، تكاد تكون لوحة من رغبات والد (حلمي). وكانت بوصفها رمزا للسذاجة والحب البريء لزوجها. وتمثل أيضا الحب الزائف. وهي شخصية مسحوقة بين الرفض المقنع المحجوب والرغبة المفروضة المزينة بالحب المكروه، وذلك بين زوجها (حلمي) ووالده. ولكن شخصية (فاطمة) المحامية تقدم الرواية بأنها شخصية مشاكسة ومخادعة، وهي تمثل الشخصية الساقطة والوضيعة التي استلمت زمام نفسها لهواها ولإشباع رغباتها الدنيئة. ويصفها (حلمي) بأنها خينزيرة. وشخصية (ناني) التي تقدمها الرواية بأنها سفيرة الجمال في الحياة، وهي التي تمثل روح العشق

---

(1) رواية المستحيل، ص 5، 6 .

(2) المصدر نفسه، ص 12 .

(3) المصدر نفسه، ص 12 .

العفيف والحب النقي الصادق، وهي التي تمثل الحب الكبير، وبدورها هي المستحيل الذي يجتهد (حلمي) من أجل الحصول عليه، ولكن تقاليد الواقع جعلت من شخصيتها أزمة المستحبل، ويبدو أن تطور الأحداث ملازم لشخصيتها. إذن بوصفها شخصية تشير إلى قمع الإرادة والمكبوتات النفسية والوجدانية والرغبات لدى الفرد المصري.

أما شخصية (خواجة متري)، التي تصفها الرواية بالتاجر العجوز والوجه الأبرص المرقط بالبياض، وذلك على لسان (حلمي)، فهي شخصية يشبهها (حلمي) بوجه القطة. وهي الشخصية الثانوية، التي تظهر في الرواية، من أجل البطل أو الشخصية الرئيسة(حلمي). إن (حلمي) بعد موت والده، يشعر بالقلق من مستقبله، وليس له خبرة وتجربة كافية، لاسيما في التعامل مع ما ورث له من والده، من الأراضي الزراعية في الصعيد. وشخصية (الخواجه متري) تنتهز الفرصة وتحدث معه **(يا حبيبي الدنيا هنا مجازفة. . اللي عاوز يكسب لازم يجازف. . يرمي نفسه. . اللي يخاف هنا يموت. .)**[1]. مصطفى محمود هنا يرسم لنا أبعاد الشخصية في بعدين مختلفين، بعد قائم على التحضر، وبعد أكثر شعبية. فالشخصية في المدينة، شخصية ذات حيل ومكائد، على الرغم من تحضرها وثقافتها المدنية، وتصبح شخصية أليفة في الحياة بما أنها تعيش في المدينة. ولكن الشخصية الريفية ذات أوصاف ساذجة وتصبح شخصية عفوية في الحياة بسماتها الريفية وثقافتها الشعبية.

والشخصيات في **رواية الأفيون**، أن (محمد عبدالمقصود) هو الشخصية الرئيسة، وفي الطبقة الوسطى في حياته، يبدو في الرواية أنها شخصية هشة، لا تستطيع أن تحافظ على شخصيتها من التحطم والإنكسار، إنه لا يعيش داخل العالم ولا خارجه. ويكون على عاتقها مسئولية الأسرة بعد مرض والده بالشلل. و(الشيخ عبد المقصود الهادي المهدي-الأفندي) شخصية أخرى في الرواية، ولم تظهر في الرواية إلا وقد عرفه الكاتب في البداية بأنها والد بطل روايته. وهي شخصية أصابتها الشلل، ولها مكتبة كبيرة. ودورها هامشية جدا. وكان بصفته (الهادي المهدي) بأنه شخصية يؤمن بالله وملتزم بشرعه. وتأتي في الرواية شخصية أخرى، وهي (زينب) زوجة (محمد عبدالمقصود)، وتكون

(1) رواية المستحيل، ص 13 .

بدورها الثانوي في خدمة الشخصية الرئيسة، وتشارك في خلق الأحداث وتطويرها، ويظهر أنها زوجة وفية. أما شخصية (إبراهيم أفندي)، ثانوية في دورها، وتظهر في الرواية في صراع مع أخيه (محمد عبد المقصود) وزوجته (زينب). واتهم من قبل أخيه بارتكاب الجرائم وأكل الحرام والعمل الحرام، وتخلق هذه الشخصية صراعا في الأحداث. و(الشيخ بو يحيى) هو شخصية أخرى في بناء الرواية، ويعتمد (محمد عبد المقصود) عليه، ويلجأ إليه، لأنه ذو كرامات وتجليات إلهية أعطاها المولى عز وجل له. إذن هذه الشخصية لها دور بارز في أحداث الرواية، وتبقى فيها حتى نهاية الرواية. وشخصية (فتحي) وهو أخ (محمد عبد المقصود)، شخصية لا يؤمن بالشيخ (بو يحيى)ولا بالغيبيات، هنا يريد الكاتب أن يميز بين الشخصيات من خلال تركيزه على الطابع الإنساني، يريد أن يميز بين (محمد عبد المقصود) و(فتحي)، وهما ولدي (الأفندي)، الأول هو المؤمن بالشيخ والغيبيات، أما فتحي ليس مؤمنا بالشيخ ويصفه بالمخادع، ورأينا ذلك من خلال مقابلة الشيخ معهما.

أما الشخصيات في **رواية العنكبوت**، تثير جدلا فكريا وروحيا وعلميا حول سر الوجود ومصير الروح. فإن شخصية (د. داود) متخصص في جراحة المخ والأعصاب، وهو بطل الرواية مع شخصية (راغب دميان) المريض المصاب بالورم في المخ. وهما شخصيتان أساسيتان في الرواية. فإن ش(د. داود) في هذه الرواية، تنقل لنا هذه الأحداث الغامضة البولسية إلى عالم الحياة الغامض، والتي جاءت لتروي مشاهدات طبيب وأسرار عالم كيميائي استطاع بفضل ذكائه وحشريته أن يكتشف سر الحياة وسر البقاء، وذلك على حساب أرواح الآخرين من البشر. وأما شخصية (دوسبستيان كاميللو) الاسباني، هو تقدمها الرواية بأنها هو صديق (راغب دميان) في فترة الغيبوبة. وتظهر في الرواية فقط هي بمثابة إثارة الحدث، وجلب انتباه (د. داود)، حيث أن هذه الشخصية جعلت بدورها حبكة الرواية، مع الجسم الصنوبري. فأما (راغب دميان)، يصف الكاتب دور هذه الشخصية **(إن ما يجري وراءه راغب دميان هو اكتشاف سر الحياة. . إن الكلمات القليلة المكتوبة في النوتة تشير إلى هذا. . فبحوثه تدور حول سر التفاعلات الكهربائية الكيميائية في الخلية العصبية..)**[1]. وفيها شخصيات ثانوية أخرى، في خدمة الأحداث وبطلي الرواية.

---

(1) رواية العنكبوت، ص 51 .

وأخيرا فإن أهم ما يؤخذ على بناء الشخصية الرئيسة في الرواية، هو خروجها من فكر الكاتب بحيث تتحرك فوق الورق كما لو كانت هي الكاتب نفسه، ومن حق الكاتب أن يصوغ أفكاره على لسان شخصياته، ولكن من حق هذه الشخصيات على الكاتب أن يكون لها استقلالها الفني من ناحية، ومنطقها الداخلي من ناحية أخرى، وحركتها الحرة من ناحية أخيرة.

وفي رواية **الخروج من التابوت**، إن بانوراما الشخصيات تكون في مفهوم تراثي وطقوس روحي، حيث أن الأشخاص كلهم ذات أبعاد تراثية، وطقوسات دينية، أو روحية سواء أكان من هند، أم من مصر. وبطل الرواية (د. توفيق) وهو الشخصية الرئيسة، مفتش آثار ودارس للغة المصرية القديمة، حيث انه يقوم بتحضير رسالة دكتوراه في اللغة الهيروغليفية، وهو في الخمسين من عمره، حيث أنه غير راض لا عن نفسه ولا عن دراسته. وفي نفس الوقت أن أسماء الأشخاص الهندية تعطون دلالة الاستغراب والخروج عن المألوف في ذاكرة العصر، بشكل أن شخصية (د. توفيق) يشعر بالدهشة والغربة في الهند. ويلتقي بشخصية (البراهما واجيسوارا) الذي يعرف بالفقير الهندي، وتعطي هذه الشخصية دلالات عديدة منها الفقر، ولجوء الإنسان في أثناء الحاجة إلى بعض أداء بعض أفعال غريبة يجلب انتباه الناس، بشكل ربما يتحول فعل ما إلى خلق معنى السخرية والسحر والشعوذة لديهم. يكاد يتعود الفرد على مناعة تعطي قدرة التفوق والإرادة الحازمة إليه. إذن شخصية (البراهما واجيسوارا) شخصية ثانوية تبقى في ظهورها إلى نهاية الرواية.

ونرى في هذه الرواية أن الكاتب يجعل من أشخاص الرواية المفهوم المشترك بين تراثي الهند ومصر، فشخصية (البراهما وجيسوارا) والشخصيات الفرعونية مثل (امحوتب) تمثلان هذه الفكرة **(رأيت ما يشبه أمحوتب في ثيابه الفرعونية. . نعم إنه «البراهما واجسوارا»، بعينه، في ثياب فرعونية ومشية فرعونية. . وعلى وجهه ذلك الجلال الذي كان على وجه أمحوتب القديم. . وابتسم «البراهما». . أو لعله أمحوتب. . لا أدري. .)**[1]. فالبعد الروحي المجسم في هذه الشخصيات، يعكس في المفهوم التاريخي والحضاري المشترك في التراث الإنساني.

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 76 .

وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى لديهم قيمة كبيرة في مشاركة أحداث الرواية، وفي التأثير على الشخصية الرئيسة. فالكاتب يقوم بمشاركة هؤلاء الأشخاص لتزيين الدور الدرامي والبناء الفني للرواية. فعلى سبيل المثال ان شخصية (كاكوما) شخصية بسيطة تحمل صفة الدليل الذي يكون بمثابة خارطة التوضيح في الهند أمام الشخصية الرئيسية. أما شخصية (امري خان) هو صديق (د. توفيق)، وظيفة هذه الشخصية الثانوية هي الربط بين التراث المصري والفلسفة الهندية. وهو المثقف الهندي، ويدخل مع (د. توفيق)في مناقشات فلسفية ثائرة. إذن الأحداث تتطور بلعبة هؤلاء الأشخاص.

إن مفهوم الشخصية في رواية رجل تحت الصفر، هو مفهوم المشاركة المثيرة في أحداث الرواية من أجل مستقبل مخترع ومختبَر. فالشخصية الرئيسة في الرواية هو (د. شاهين)، وهو المصري الذي يركب في الصارو المتجه من القاهرة إلى لندن، وهو يقدم المحاضرة في الجامعة لطلابه. وأما شخصية (روزيتا) هي الشخصية الثانوية التي لها أهمية كبيرة في حركة الأحداث، وهي طالبة، بشكل تقاطع (د. شاهين) من المحاضرة وتعجبه وتحبه وتحاول أن تجعله يبادلها الحب، حتى صارت زوجة له. فهي التي تلعب دورا بارزا في خلق الحبكات الفنية ونهايتها، يبدو أنها استطاعت أن تغير شخصيتها. وهي شخصية نامية في ثانوية دورها التي بدأتها بذرة الحب. أما شخصية (عبدالكريم) المهندس العراقي، هو صديق (د. شاهين)ورفيق رحلته. ووقع في غرام روزيتا، وهو شخصية ثانوية تأثر في نمو الأحداث وتطورها إلى النهاية. ويبدو أنه سبب لاختفاء (د. شاهين) بل هو الذي قتله **(واستولى الهجوم على كل قلب. . واستولى على عبدالكريم شعور مؤرق بأنه يسير عريانا. . إن كل واحد يعرف الآن أن عبدالكريم هو الذي فعلها. . هو الذي قتل الدكتور شاهين. . هو الذي جعل الدكتور شاهين يختفي ومعه سرّ اختراعه. . وروزيتا تعلم الآن أنه هو الذي حرمها من حبها الوحيد. وهي لن تغفر له. .)**[1]. وأما شخصية (أوكومبا) هو مدير المعهد، وهي شخصية ثانوية سطحية.

وأخيرا نرى الحضور المسيطر (للأب) في رواية المستحيل، والحضور المسيطر

---

(1) رواية رجل تحت الصفر، ص 93 .

لشخصية (شيخ بو يحيى)، والحضور المسيطر لكل من (د. داود) و(راغب دميان) في رواية العنكبوت، والحضور المسيطر للفقير الهندي (البراهما) في رواية الخروج من التابوت. أما حضور الشخصيات النسوية في هذه الروايات متفاوت من رواية لأخرى، مثلا نجد أن الشخصيات النسوية أكثر حضورا في رواية المستحيل قياسا بحجم حضورهن في الروايات الأخرى، في رواية الأفيون والعنكبوت شخصيات هامشية مسطحة، أما في رواية المستحيل ورجل تحت الصفر كانت دور الشخصيات النسوية حاضرة ومؤثرة في حركة الأحداث وخلق الحبكة. ولم نجد أية شخصية نسوية في رواية الخروج من التابوت.

وإذا جاز لنا أن نقارن بينه وبين كاتب آخر من كتاب الغرب فربما كان البيركامي، فالفكرة عنده هي البطل الرئيسي الذي نراه من خلال الشخصيات وندركه من وراء المواقف، بحيث لا تصبح الشخصية ولا الموقف إلا بمثابة الجناحين اللذين تخلق بهما الفكرة[1]. هكذا نجد أن الأزمة التي يعانيها أشخاص مصطفى محمود هي اختلال التوازن بين غاية الفكر ووسائله؛ ففي عالم تتكشف فيه باستمرار العلاقات المتناقضة بين الأشياء، والعلاقات الأكثر تناقضا بين الأفراد، يصبح كل ما يسعى الإنسان وراءه ينتهي إلى لا شيء، ويصبح كل ما يفعله الإنسان هو أن يشاهد أنه يحيا، وأنه غريب بالنسبة لكل ما يقع في العالم الخارجي[2].

ثانيا: الزمكان

يلعب الزمان والمكان دورا مهما وحيويا في الرواية. والزمكان Chronotope هو انعطاف في تطوير مفهوم المكان، وأول من أطلق على المكان والزمان مصطلح الزمكان هو باختين، وذلك في عام 1938 في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية). وأوضح باختين ذلك في ملاحظاته على كتابه ويقول: (، يحدد الزمكان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي. ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلّف دائماً على لحظة تقييمية لا

(1) مصطفى محمود – حياتي وفكري وآرائي ومواقفي، حوارات أجراها معه: مامون غريب، ص 17 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 97 .

يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلا في التحليل المجرد. ذلك أن كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا ينفصل أحدها عن الآخر، وهي دائماً ذات صبغة انفعالية تقييمية. يستطيع التفكير المجرد طبعاً أن يتصور الزمان والمكان كلاً على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية. لكن التأمل الفني الحي (وهو أيضاً نابض بالفكر، إنما الفكر غير المجرد) لا يفصل شيئاً، ولا يغفل شيئاً. إنه يلّم بالزمكان في كل تماميته وامتلائه. **إن الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام**. وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزئة من المؤلّف الفني هي قيمة من هذه القيم)[1]. ويرى باختين أن هذا المصطلح يطلق على (العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعب في الأدب استيعابا فنيا)[2]. عرف المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الروائي أو الفني بشكل عام في نظرية الأدب.

وإن إضفاء مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الافهام. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد إلى التصاق معان أخلاقية بالأحداث المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته. فلا يستوي (أهل اليمين)و (أهل اليسار) كما يتدرج السلم الاجتماعي من (فوق) إلى (تحت)، والأخلاق (العالية) والأخلاق (الواطئة) والذهن (المفتوح) والذهن (المغلق) والأهل (قريب) والغريب (بعيد). ويعكس البناء المكاني كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية مع اختلاف أسلوب كل رواية في استخدام هذا الترابط الذهني بين المجرد والمكان[3]. ويرى باشلار (أن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية، في مجال الصورة لا

(1) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، دمشق- 1990، ص 230 .

(2) المصدر نفسه، ص 5 .

(3) بناء الرواية، د. سيزا قاسم، ص105 .

تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية، إن صور البيت تسير في اتجاهين، إنهما في داخلها بنفس القدر الذي تكون هي في داخلها)[1]. وبالإضافة إلى العلاقة القئمة بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه وينتمي إليه (المنز، المدينة، الحي، الشارع، المكتب، المعمل، الحقل، الريف. . .)، فإن هذه العلاقات تطرح مجموعة المشاكل الخاصة تنعكس على تصور الإنسان للمكان[2].

وبالرغم من التناقض بين المكان الحاضر، والمكان الماضي إلا أن هناك قواسم مشتركة بين هذين المكانين، وظيفتها أن تشد من خيوط جماليات المكان الثالث المتولد عنهما. إن المكان من حيث هو مكان، لا يعني شيئا. وأن المكان يَمْكُنُ بالزمن والحركة التي في داخله. فالذي أعطى المكان جملة من الجماليات القبيحة، أو الجماليات السلبية، كما يطلق عليها «أدورنو» هو الزمان الذي مر على هذا المكان[3]. وقد بدأ برجسون بالفعل بالتمييز بين الزمان والمكان. بحيث يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكان. والمنطق يفرض الفصل بينهما. والدليل على ذلك «أن كل نظام مهما كان نوعه يتم إدراكه يتبين كل جزء منه منفصلا عن الآخر، ثم بتبين كل الأجزاء في نفس الوقت من حيث تمثلا كلا. وتمثل الأجزاء منفصلة يقتضي معنى المكان ومعنى الزمان»[4].

ويمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها[5]. على صعيد الزمن، يبين تودوروف أن الزمن العالم المتخيل (زمن القصة) مرتب كرونولوجيا، وأن زمن جمل النص لا يخضع لهذا الترتيب، لذلك، فعملية القراءة تعيد ترتيب الأشياء. إن هذه العملية هي

---

(1) جماليات المكان، غاستلون باشلار، ت: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1984، ص 41 .

(2) المكان ودلالته في رواية »مدن الملح» لعبدالرحمن منيف، الأستاذ الدكتور صالح ولعة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن 2010، ص 43 .

(3) جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1994، ص 79، 286 .

(4) مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبدالصمد زايد، الدار العربية للكتاب، ط 2، 2005، ص 16 .

(5) الزمن في الرواية العربية، الدكتورة مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004، ص 36 .

أساس تصورنا الذي ننطلق منه في تحديد بناء النص زمنيا من خلال ما نسميه بزمن النص الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القاري[1]. إن الوصف باعتباره ينسجم مع زمن التأمل، الذي يولد زمن الشيء الموصوف في تزامنيته المحاقبة لزمنية الرؤية، يؤكد أن الوصف يقدم زمنا ميتا داخل تطور السرد، أي أنه يشكل توقفنا في مسيرة تنامي وتدفق الأحداث. غير أن الوظائف التي أحصيناها، تؤكد أن الوصف بإمكانه أن يضطلع بوظائف مختلفة – غير أنها نسبية – قد تتجاوز أحيانا حدود عرض الحدث. ولذلك فإن الوصف يصبح ذا علاقات مختلفة مع الزمن باختلاف الوظائف التي ينجزها[2].

مفهوم الزمكان في روايات مصطفى محمود

يشكل الزمان والمكان بعدين مهمين في أدب مصطفى محمود. وحدة الزمكان وحدة منسقة لكونهما بعدين وجوديين، وتتكامل تجربة الكاتب بحيث يتداخلان في علاقات جوهرية بينهما ويتداخلان مع العناصر الاخرى الروائية في هذه العلاقة. ويحطمان الفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ويرى الكاتب، أن (الزمن ليس شيئا منعزلا عنا مثل الشجرة والمحبرة والكتاب. ليس زمبلكا تحتويه ساعة اليد. ولكنه شيء يلابسنا. ولكل منا زمن خاص به، عواطفنا واهتماماتنا هي الساعة الحقيقية التي تضبط الزمن وتطيله أو تقصر. أفراحنا تجعل ساعاتنا لحظات. والفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل فواصل وهمية لأن اللحظات الثلاث يتداخل بعظها في بعض كما يتداخل الليل والنهار عند الأفق. والذي يقوم بتعيين اللحظة في الشعور هو الإنتباه. وإن العالم داخلنا يختلف كثيرا عن العالم خارجنا. إن العالم خارجنا متعدد منقسم إلى أجزاء منفصلة متجاوزة في المكان، يمكن أن نشاهد فيه وحدات متكررة)[3]. وتعددت العلاقات بين الزمان والمكان في روايات الكاتب

(1) انفتاح النص الروائي »النص – السياق»، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1989، ص 44 .

(2) وظيفة الوصف في الرواية، عبدالطيف محفوظ، دار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2009، ص 63 .

(3) لغز الموت، مصطفى محمود، دار أخبار اليوم، ص 33، 34، 35 .

في رموز مشتركة تكررت كثيرا، بشكل الزمن في حركاته داخل الأماكن الثابتة العديدة والمنقسمة على حد تعبير الكاتب، يتداخلان في تقابلات ثنائية، الماضي والحاضر، الثابت والمتغير، والموت والخلود المتمثل في ديمومة الروح، وما إلى ذلك. . في **رواية المستحيل** ربط الكاتب الزمان بالمكان **(الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. . . والبيت خال. . هذا أول يوم اجلس فيه مع نفسي. .)**[1]، ومن هذه اللحظة الزمنية التي يحددها الكاتب بالواحدة بعد منتصف الليل. تتحرك الخواطر وتنسال الأفكار[2]. ربط بين المكان (البيت)، والزمان (بعد منتصف الليل). صار الزمن آلة بيد السلطة القوية (والده). وبعد موت والده تتحطم آلة الزمن وكانت إرادته تتاح لها الفرصة. وبما أن البيت خال، يشعر بأن الزمن في صالحه ولو في لحظات قليلة. وتأتي في الرواية أماكن كثيرة منها البيت ومكتب العمل والقاهرة والصعيد. وكل هذه الأماكن تعطون أبعادا ودلالات مختلفة. ونرى ذلك في تداخل الأشخاص وحركاتها. الصعيد تعطي دلالة الثقافة الشعبية والريفية. أما القاهرة فتدل على الثقافة الحضرية.

قد استخدم الكاتب الاسترجاع لإيصال فكرته، كما نجد ذلك في رواية الخروج من التابوت، حيث يربط دلالة المكان بفكرة الديمومة المتمثلة في الروح، والعود إلى الماضي العابر من خلال التراث المتبقي. كما رأينا أن الرواية تدور حول رحلة البطل إلى الهند. فعاصمة الهند تعطي معاني كثيرة، منها قدمها وتراثيتها وتعطي أيضا دلالة الفقر من شوارعها وبيوتها. كما أن رجل الفقير الهندي (البراهما واجسوارا) يعطي في مفهومه الخلود والإرادة العليا في الحياة والديمومة الروحية. بشكل ربط الكاتب بين الأماكن الأثرية في الهند ومصر من خلال شخصية (البراهما) والشخصيات الفرعونية مثل (أمحوتب). المكان هنا هو الرجوع إلى الماضي، أو بعبارة أخرى المكان هو استحضار الماضي في الحاضر. وكذلك بالنسبة لرواية **رجل تحت الصفر**، فان الزمان هي التاريخ المستقبلي، في أماكن يتوقع الكاتب أن أهله يستطيعون

(1) رواية المستحيل، ص 5 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 132 .

التفوق نحو الأفضل. فإن (لندن)تعطي معنى السلطة العليا في العالم. أما الفلك والصاروخ تعطيان دلالة تقدم العلم. هنا يريد الكاتب أن يوازن ويقارن بين الحاضر والمستقبل من خلال قدرة العلم والإيمان. وهي موازنة أيضا بين القاهرة ولندن. والرواية هي الخيال العلمي، وتدور حول رحلة البطل من القاهرة إلى لندن. تاريخ المستقبل.

الزمن هنا ليس هو الزمن الآني آناً بعد آن، وإنما هو الحاضر الدائم الذي لا يعرف القبل ولا البعد، أو هو باختصار (الأبد)بمعنى الاستمرار الحقيقي الذي لم يكن له بدء في الوجود بل كان لا يزال باستمرار[1].

وأما الزمكان في رواية الأفيون، هو لحظات عرفانية. ويأتي في الرواية اسم مكانين معا وهما البيت أو مكتبة عبد المقصود مع المقهى. فالكاتب يفضل من خلال بطل الرواية المكتبة على المقهى. وهي تعطي معنى العلم والألفة والثقافة. وذلك يجمع البيت كل من محمد عبدالمقصود والمكتبة، وهي تعني العزلة في البيت والخلوة مع الكت التراثية من قبل والده. وأما المقهى فهي تعطي دلالات الثقافة الشعبية. ومن معاني أخرى للبيت هنا هي المجاهدة والإيمان بالله وحفاظ النفس من الحرام والسوء، وكذلك يعطي دلالة الطقوس الصوفية مع الشيخ بو يحيى. أما الحضور البارز للمكان في رواية العنكبوت، يكمن في دلالة العياد الطبية، فالرواية تدور حول قضية مرض راغب دميان المصاب بورم المخ، ويأتي إلى الدكتور داود للعلاج. وفكرة الرواية هي الخيال العلمي وديمومة الروح. إذن تعطي العيادة معان عديدة منها العلاج والشفاء، ومنها التقصير في تشخيص الأمراض، والحفاظ على إنسانية المهنة، أو سوء استخدام المهنة.

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 160 .

أدوات تقديم العناصر الروائية

أولا: السرد الروائي والحبكة الفنية

1 – السرد الروائي

نعرف أن في اختلافات عند النقاد حول مفهوم السرد ودوره في بناء الرواية. من وجهة نظر الراوي (السارد) لحكاية الأحداث، ومن وجهة نظر إدراكه للتسلسل الزمني ووزاوية نظره التخييلية في صياغة أخرى للواقع.

أ- مفهوم السرد

ويعتبر السرد مكونا محايثا للنص الروائي، إذ هو الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته ومن ثم إنتسابه إلى الخطاب أو المبنى بما هو صياغة فنية وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة للحكاية، أو للمتن الذي يجوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام. والرواية بدورها ما هي إلا سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات وعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، لذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم إلا إنطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد وهكذا يتحول مفهوم السرد من مجرد عرض للأحداث إلى نظام من التواصل وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه وينطلق منه. كما أن عملية إنتقاء الأحداث تنطلق من إدراك السارد ذاته لتسلسل الأحداث وزاوية نظره لها وبذلك يصبح السرد طريقة كلامية لسانية يمكن لها أن تتجسد في شكل عمل أدبي، وبه تتوسع جغرافية السرد لتشمل كل الأخبار والتراجم والروايات وغيرها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات حيث يمثل السرد الجزئي الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة والمثيرة للجدل[1]. فالسرد Narration هو الطريقة التي تحكي بها القصة. ذلك أن الحكي يقوم على دعامتين: أولهما أن يحتوي على قصة تضم أحداثا. وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك

(1) الرواية التاريخية- دراسة في الأدب الروائي محمد سليم سواري نموذجا، د. جمال خضير الجنابي، مطبعة الثقافة- أربيل- كوردستان، 2009، ص 115 -116 .

القصة. وهذه الطريقة هي (السرد). فالقصة لا تتحد بمضمونها فقط، ولكن أيضا بالطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون. و(التئبير)، أو زاوية الرؤية، أو وجهة النظر Focalisation هي (مسالة تقنية، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه). ويقصد من وراء هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء[1].

والسرد في اللاتينية هو الجزء الأساسي في الخطاب السردي الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل، وهو يعني الباحثين أيضا باعتباره حكاية لا تقتصر وظيفتها على مجرد تعداد الوقائع والأفعال. ويختلف كثير من الباحثين مع (بارت) في قوله إن هذا السرد كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان، فهو العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه قد حدث. فالقصة ليست حكاية، وإنما هي خطوة برهانية؛ وهي لذلك عارية ووظيفية محضة. وتفضي قراءة كتب البلاغة الكلاسيكية بالباحثين إلى القول بأن السرد كان أهم ما قدر (بارت)؛ إذ إن تفصيل أنواعه ومقولاته وملامحه يجعله يتعلق بعناصر ليست إجبارية، بل هي اختيارية ومتوقِّفة على نوعية القاص الخطيب[2].

نستطيع الآن أن نعرف الجمل السردية: إنها تشير إلى حدثين على الأقل، منفصلين زمنيا رغم أنها تكتفي بأن تصف – وتدور حصرا حول – الحدث الأول الذي تشير إليه. أو على نحو أدق، أنها تشير إلى حدثين متمايزين ومنفصلين زمنيا، هما ح1 وح2 . وهي تصف الأول من الحدثين المشار إليهما. كما أن من الضروري إضافة أن الحدثين يجب أن يكون كلاهما في الماضي بالنسبة لزمن المنطوق. لذلك فإن الجمل السردية تتضمن ثلاثة مواقع زمنية: الموقع المتعلق بالحدث الموصوف والموقع المتعلق بالحدث الذي على وفقه يوصف الحدث الأول والموقع المتعلق بالراوي. ويتعلق الأولان بالقول، والثالث بأنه قد قيل. بهذا التحليل للجمل السردية مضامين عدة. أولها يتخذ شكل مفارقة تتعلق بالنسبية. إذا كان الحدث يعد مهما في ضوء أحداث مستقبلية، فإن

(1) تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة-دراسة في نقد النقد، محمد عزام، ص 329 .

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص، الدكتور صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط 1، 1996، ص 353 .

وصف حدث ما بأنه السبب لحدث آخر يقع في وقت لاحق على الحدث نفسه. قد يبدو، إذن، أن الحدث اللاحق يحول حدثا سابقا إلى سبب، ولذلك فإن شرطا كافيا للحدث الأول ينتج بعد الحدث. لكن هذه مغالطة، لأن ما يتقرر بعد الواقعة ليس جزءا من الحدث ولكن المحمول هو سبب للحدث. يجب أن نقول إذن إن ح2 هو شرط ضروري لكي يصبح ح1 سببا، مع وجود وصف مناسب. المضمون الإبستمولوجي الثاني أكثر أهمية ؛ لأنه يسمح لنا بأن نميز بين الوصف السردي حصرا والأوصاف العادية له. نظرية الجمل السردية تكون بهذا ذات قيمة تمييزية بالنسبة للخطاب حول الفعل في اللغة العادية[1]. وكانت المرويات السردية تقوم على تنميط ثنائي ذي طبيعة تضادية، وهي تستمد ذلك من الفكر القديم القائم على ثنائية الخير والشر، وهذا يعني ضمنا أن التركيز فيها يتجه إلى التعبير عن الصراع الرمزي للشخصيات الحاملة لقيم ذلك الفكر وتناقضاته الكبرى، وعند هذه اللحظة يمكن أن تثار أسئلة حول توافر درجة من البحث النفسي في تلك المرويات لدعم فكرة تحملها شخصية إيجابية أو شخصية سلبية نقيضة[2].

فإن البنية السردية تعطي للمتخيل تقنيات الاختصار، التمفصل والتكثيف التي يحصل بها فعل التكاثر الأيقوني. لذا علينا التمييز بين فعل السرد وبنية المحكي والاعتراف للسرد بحمل الفعل النوعي للخطاب. الذي يحظى بقوة إيحائية وقوة مرجعية أصليتين. وتكمن هذه القوة المرجعية في كون الفعل السردي وهو يعبر البنيات الحكائية، ويطبق شبكة تخيل محكم ل«مختلفات» الفعل البشري. وبين ما يمكن أن منطق ممكنات سردية ومختلفات الفعل التجريبية، يحشر التخيل السردي استعمال رسمه التخطيطي للسلوك البشري[3]. وبما أن السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي. ولكل

(1) الزمان والسرد- الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة إفرنجي، ط1، 2006، ص230 – 231 .

(2) السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، د. عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي-دار البيضاء-المغرب، ط1، 2003، ص 171 .

(3) من النص إلى الفعل، بول ريكور، ت: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط 1، 2001، ص 171، 172 .

محكي موضوع. إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد. السرد والحكي مكونان ضروريان لكل محكي[1].

يعتمد الخطاب السردي في مستويات التواصل على وجود المتلقي. إذ يتوجه الراوي إلى المتلقي (المروي له الخارجي) بشكل مباشر، يخاطبه، يسأله، ويسمى هذا التوجه نحو المتلقي بالوظيفة الإفهامية Conactive function . إن هذا التوجه نحو المتلقي يمثل مفارقة أسلوبية عمد إليها الخطاب السردي من خلال تغيير مجرى السرد بهذا الأسلوب المباشر المتجه نحو المتلقي، لأن الخطاب السردي كان بصدد عرض داخلي لتجربة الراوي الذاتية من خلال عرض ذكرياته، ثم تحول مجرى الخطاب إلى اشتراك الآخر المتمثل هنا بالمتلقي، فالخروج من القوقعة الذاتية. ويهدف الخطاب السردي من ذلك إلى ربط المتلقي بالسرد مرتين؛ مرة من خلال هذا التوجه المباشر إليه، والذي يجعل من المتلقي يشعر بأهميته التي تجسدت في ضمائر المخاطَب، ومرة من خلال دوره المفصلي في بنية النص، لأنه أصبح لبنة من لبنات المروي، وركنا من أركان الرواية[2]. وضمير المتكلم هو شكل سردي قديم، اتسع استخدامه لرغبة السارد في الكشف عن مكنون نفسه للمتلقي. كما قد يكون اللجوء إلى استخدام ضمير المتكلم مواكبا للتقدم في تيار الواقعية وذلك بإدخال وجهة نظر معينة بدت بشكل خاص في أعمال مارسيل وبروست وجيمس جويس. ويلاحظ أنه مع ضمير المتكلم جرى إلغاء دور المؤلف، حيث ذابت الحادثة المروية في الحكاية المسرودة، وذاب القاص في النص، وذاب زمن السرد في زمن الحكاية، وذابت شخصية المؤلف في شخصية الحكاية بما ساعد على تجسيدها. بالإضافة إلى أن ضمير المتكلم يحيل إلى أعماق الشخصية حين يتحرك من الداخل إلى الداخل، ومن الداخل نحو الخارج. كما أنه يقوم على أسلوب مناجاة

---

(1) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التأبير، مجموعة مؤلفين، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – دار البيضاء، ط 1، 1989، ص 97 .

(2) التواصل السردي بين الراوي والمتلقي في رواية (الآن. . . هنا) لعبدالرحمن منيف، أ. م. د. يادكار لطيف جمشير الشهرزوري، مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد، العدد (99) شباط 2012، ص 391، 392 .

النفس فيعريها بصدق ويكشف نواياها ويقدمها كما هي[1]. ويوحي ضمير المتكلم أيضا بالذاتية. إن ضمير المتكلم يلتصق بتجاويف السرد، وتجعله طبيعته «الأقل التباسا»، حسب رولان بارت، «أقل روائية»، ومن ثم توحي بانضمام العمل إلى رواية السيرة الذاتية التي يحدث فيها تطابق بين الراوي وبطل الرواية، وتكون «أنا» الكاتب هي نفسها «أنا» القاص[2].

ب- أقسام الرؤية السردية

يعتمد تقسيم (الرؤية السردية)على العلاقة بين (الراوي) و(الشخصيات الروائية)، وأشهر التقسيمات أربعة[3]:

1- الرؤية من الوراء أو الخلف، وهي التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات.

2- الرؤية (مع) وهي التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.

3- الرؤية من الخارج وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات.

4- الرؤية الداخلية، وهي رؤية الراوي بضمير المتكلم، تنطلق من أسلوب السرد الذاتي.

ج- السرد في روايات مصطفى محمود

يختلف السارد في روايات مصطفى محمود باختلاف أدوار الشخوص الذين يقومون بدور الرواي. بشكل يتابع الكاتب سرد الأحداث من خلال شخصيات مختلفة، وذلك بتنقل السرد بين هذه الشخصيات بحسب جريان الأحداث وطبيعتها في رواياته الخمس.

---

(1) القصة العربية القصيرة-قضايا ورؤى، حسين عيد، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط 1، 2009، ص 37، 38 .

(2) في الرواية العربية الجديدة، فخري صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2009، ص 99 .

(3) دراسات نقدية في الرواية العربية، دكتور سحر حسين شريف، ص 135 .

ففي **رواية المستحيل**، الراوي(السارد) هو الشخصية الرئيسة، الذي يروي لنا الأحداث، وذلك باستخدام الضمير المتكلم، ويقدم نفسه بأسلوب يعترف بأوصافه **(خمس وعشرون عاما مرت من عمري، كأنها لا شيء. . ازددت في الوزن. . في الطول. . في العرض. . ولكني لم أزد في الحياة. .)**[1].

يحطم مصطفى محمود العلاقات المألوفة بين الأشخاص، ويلغي التتابع الزمني بين الأحداث، ولا يصور العالم الخارجي بل الواقع الداخلي كما يناسب في مجرى الشعور وتيار الوعي. ولكنه استثارته للذكرى والتداعي لا يعتمد على أسلوب السرد الدقيق المسهب كما فعل بروست في (البحث عن الزمن الضائع)، ولا على أسلوب المونولوج الداخلي الذي يجتر الحوادث والخواطر كما فعل فوكنر في (الصخب والعنف)، وإنما يعتمد على أسلوب الوصف الوجداني بدلا من أسلوب الوصف الحسي، لكي تتجانس القصة شكلا ومضمونا[2]. ولكن هذا لا يعني أن الكاتب لم يلجأ إلى المونولوج في عرض العالم الداخلي، نجد مثلا أن شخصية (حلمي) وهو بطل الرواية يعبر عن داخله باسلوب المونولوج **(ليس في حياتي يوم واحد أستطيع أن أقول انه كان يومي..)**[3]. هنا ربط النص الروائي العالم الخارجي مع العالم الداخلي لـ (حلمي) وهو الراوي (السارد) بضمير المتكلم.

فالكاتب يقدم ويعرض شخصيات الرواية مثل : حلمي ووالده، وآمينة وفاطمة المحامية والخواجه متري ونانى وما إلى ذلك. . ويحاول أن يبين جوانب الدور الذي تقوم شخص من شخصيات الرواية على مستوى الرواية ذاتها، وهذا من خلال معرفتنا التامة للشخصيات. وتنتهي الرواية بمشهد درامي يمثل (التشائم) الذي يحاول الكاتب أن يجعله تفائلا بمعانقة المستحيلات. **(لا أحس بوجودي في هذا الدنيا. . وأتوسل بها إلى الجزء الأسمى من وجودي. . وأصعد إليها. . على درجات المستحيل درجة . . درجة. .)**[4]. ويبقى الأمل في هذا المستحيل كأسمى جزء من وجوده. يكاد يكون السارد (حلمي) هو

---

(1) رواية المستحيل، ص 5 .

(2) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 130 .

(3) رواية المستحيل، ص 5 .

(4) المصدر نفسه، ص 145 .

الكاتب نفسه، على الرغم من أنه لم يصرحه ذلك.

أما في **رواية الأفيون**، ينتقل دور السارد من تصوير العالم الداخلي والذاتي إلى العالم الخارجي والموضوعي.

فالرواية هي رواية (الموضوع) حيث يتعاطى الكاتب قضايا العالم الخارجي فيلونها بقيمه الفنية الخاصة. ويكسبها دلالات وجودية معينة، ويضمها في مدرك فلسفي واحد يحدد به جهاته الأصليةعلاقته بما في العالم من ذوات وأشياء، [1] **(هناك مليون شيء وشيء في الدنيا لا نعلمه. . ولكن جهلنا لا يمكن أن يكون عذرا لنمشي في الشوارع نهذي ذلك الهذيان اللمتاث. .)**[2].

وهكذا استطاع مصطفى محمود أن ينتقل من الانفعال الجزئي الخاص إلى الحكم الكلي العام، وأن يتجاوز الذات المفردة إلى ذات المجموع، وأن يخرج من ضميره هو لكي يصل أخيرا إلى ضمير الإنسان. فبكل صدق ووضوح، وبكل جرأة وشجاعة طرح مصطفى محمود قضية من أخطر القضايا في تاريخ الإنسان، وأشدها إلحاحا في العصر الحاضر، وهي قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح، بين دائرة المعلوم ودائرة المجهول بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفي. وانتهى إلى أن ما نجهله لا ينبغى أن يلغي ما نعلمه. فقد وقع الكاتب على الرغم من أسلوبه الذي أشاع الدفء، في خطأين من جراء التصميم الهندسي للرواية، أحدهما خطأ اللا تجانس بين طبيعة إحساس البطل وما يعادل هذا الإحساس في العالم الواقع الخارجي، بين النفس التي تترنح بالانفعال الصوفي وتستمد مباشرة من وهج الروح أو ضراوة اللاشعور، وبين التصميم الهندسي الذي ينقل التجربة الشعورية إلى شكل قياسي، ويحول الانفعال الوجداني إلى معادلة رياضية. ومن شأن هذا اللاتجانس أن يعوق الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، وبين الإحساس من الداخل والتعبير من الخارج، لأن الكاتب وضع بينهما وسطا ذهنيا فشق مجرى عميقا بين الضفتين، وجعل المناخ الفني في إحدى الضفتين مغايرا للمناخ الفني في الضفة الأخري.

---

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 139 .

(2) رواية الافيون، ص 94 .

ومن جزء هذا التصميم الهندسي أيضا وقوع الكاتب في خطأ الإستاتيكية أو اللاتفاعل بين قطبي الرواية، لذلك خفت التفاعل الديناميكي بين أشخاص الرواية، واقتربت من العرض الإستاتيكي لصور الأشخاص. [1]والكاتب هنا هو الراوي الخارجي العليم، أكثر علما من الراوي الداخلي الذي هو (محمد عبدالمقصود). وقد أفصح الكاتب عن شخصيته وتدخله في السرد. ومن جهة أخرى السارد يرسم بضمير المتكلم حالة الأسرة المكنونة الفقيرة(أسرة محمد عبدالمقصود) ويصف حالة الفقر والمرض التي يتحول إرادتهم إلى القناعة، وغرس السعادة. وتنتهي الرواية بمناجاة شخصية (الشيخ بو يحيى). وبتقديم مشهد الصراع بين المعلوم والمجهول، على وشك الدهشة والحيرة.

أما السرد في **رواية العنكبوت،** هو سرد الخيال العلمي بضمير المتكلم على لسان الشخصية الرئيسة وهو (د. داود) الذي يقدم تعريفه لنا في بداية الرواية. الكاتب من خلال رؤية السارد رصد حركة الشخصيات وعرضه، ويسلط الضوء عليها. مثلا نجد أن السارد يرسم بضمير المتكلم حالة (راغب دميان) في غيبوبته. وعدد الشخصيات قليلة في هذه الرواية، لأن الكاتب يريد أن يظهر العلاقة بين الطبيب والمريض والتعامل فيما بينهما. وعدم الإمكانية في الكشف لبعض حالات المرض. مع ذلك يريد أن يسلط الضوء على عالم الروح والمخ والصراع الجدلي حولهما. الرواية تكاد تكون مذكرات للدكتور داود. والمأخوذ من الكاتب أن البطل يفعل كل شيء، لكى تجري الأحداث في السياق الذي يريده الكاتب.

أما في رواية **الخروج من التابوت،** فإن السرد، هو سرد الأحداث التاريخية على شكل رحلة قام بها الشخصية الرئيسة في الرواية إلى الهند. والسارد هو الشخصية الرئيسة (د. توفيق)وهو عالم آثار مصري. والسرد يكون بضمير المتكلم، الذي يسرد التاريخ العابر الحضاري والروحي، بشكل يوضح للمتلقي المكان الذي يرصد له من خلاله الأحداث والشخصيات **(كانت العربة تخوض شوارع ضيقة مليئة بالحفر وبين حين وآخر يتصاعد الرش فيغرق النوافذ وينزل السائق لينتزع العربة من حفرة عميقة مليئة بماء**

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 193 .

المطر. . هذه هي دلهي عاصمة الهند القديمة)[1]. ومن الشوارع والعربة والمنازل، يمكنه معرفة التاريخ الحضاري والروحي وأسرار الناس من العناء والفقر والزحمة في دلهي عاصمة هند القديمة. وقد اعتمد الكاتب على الإسترجاع في أسلوب السرد، لأن السارد من خلال اللجوء إلى استخدام تقنية الإسترجاع، يجعل الرواية تحتفل بالماضي.

وفي رواية **رجل تحت الصفر**، هنا الكاتب أراد أن يهتم بالسرد العلمي أكثر من إهتمامه بالبناء الدرامي للرواية، لذا نرى أن هذا الاهتمام جعل الرواية بطيئة في الإيقاع.

والسارد هو الضمير الغائب، ربما الكاتب هو المتخيل السارد أيضا. والرواية هي سرد التاريخ المستقبلي من خلال شخصياتها، حاول الكاتب أن يفترض توقعات لأحداث ربما تحدث في المستقبل. واهتم بعلم الفلك اهتماما أكثر من أجل الإهتمام بالإنسان، حيث يضحي الشخصية الرئيسة بنفسه من أجل سعادة الناس. ولكن نرى أن اهتمامه بالفلك أكثر من اهتمامه بالإنسان ذاته، والدليل على هذا حب طالبته (روزيتا)، التي فاقت في قيمتها حدود ذاتها. وحاول الكاتب أن يوازن ويقارن بين العلم والإيمان أيضا بسرد هذه الرواية. والسرد الروائي كان جيدا في البداية، ولكن في الوسط رتيب وممل، وفي النهاية ترى أن يتحول إلى كتاب ممتع ومفيد. ويظهر من أعمال الكاتب اهتمامه بالسرد ودوره، ويمكن أن نقول بأن هذا هوالذي دفعه إلى استخدام طرائق كثيرة للسرد. ومثلا استخدم الكاتب السرد على لسان المتكلم والسرد على لسان الغائب والسارد يتنوع في رواياته، بل يجعل من بعض شخصياته السارد.

إذن إن لغة السرد العامة لا تعدو كونها أحد الإصطلاحات التعبيرية التي وُهبت لألسنية الخطاب، وتخضع بالتالي لفرصة تماثلية يشترك السرد بنيانا مع الجملة، دون أن يحصر ذاته بعدد من الجمل، السرد جملة كبيرة، ككل جملة إثباتية، لذا تعد حكاية صغيرة. ورغم هذه الجمل تملك داخل الحكاية دلالات فريدة، تكون غالبا معقدة[2].

---

(1) رواية الخروج من التابوت، ص 5 .

(2) النقد البنيوى للحكاية، رولان بارت، ت: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1988، ص 95 .

ب- الحبكة الفنية

عُرّفت الحبكة في البداية، على أكثر المستويات شكلية، أنها دينامية دمجية تشكل قصة موحدة وتامة من أحداث متنوعة، بكلمات أخرى، أنها تحول هذا التنوع إلى قصة موحدة وتامة. يبقى هذا التعريف الشكلي قادرا على فتح حقل لتحولات تضبطها قواعد وتستحق أن تسمى حبكات ما دمنا قادرين على تبين كليات زمنية تركيبية من المتنوع من الظروف، والأهداف، والوسائل، والتفاعلات، والنتائج المقصودة وغير المقصودة[1]. فهي أيضا سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب. ولذا فإن الحبكة الرواية التي هي بمثابة موظف حكومي رفيع، تقلق لافتقار الشخصيات إلى روح الجماعة[2].

الحبكة مصطلح سردي يحيل على ما يسميه «أرسطو» الميتوس (Muthos) أي تنظيم الأحداث. وقد أكد «ريكور» (Ricoeur، 1986) أن الميتوس باعتباره تنظيما للأعمال المنجزة هو إدماج لها في حبكة. فالحبكة إذن تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية. وتعود فكرة وحدة الحدث إلى «أرسطو» الذي يقول في كتابه «فن الشعر»: «إن الحكاية باعتبارها محاكات لحدث يجب أن تكون تصويرا لحدث واحد يشكل كلا، والأجزاء يجب أن تنتظم بحيث أن تغيير موضع واحد منها أو حذفه يصيب الكل بالخلل والاضطراب. ذلك أن ما لا يكون لضمه أو لحذفه تأثير جلي لا يمثل جزءا من الكل». ولقد أتاح مفهوم الوحدة الحدثية التي تشكل كلا لمؤلف «فن الشعر» التمييز بين القصة وأجناس سردية أخرى مثل الحوليات أو الوقائع التي لا تعرض حدثا واحدا وإنما فترة زمنية واحدة بكل ما جد فيها من أحداث تؤثر في شخص أو أكثر وتربط بينها علاقات عرضية[3]. و إن البنية

---

(1) الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي، بول ريكور، ت: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006 إفرنجي، ص 28.

(2) النقد- أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، ت: هيفاء هاشم، مراجعة: الدكتورة نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية-دمشق 2006، ص 445 .

(3) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر- تونس، ط 1، 2010، ص 141 .

السردية العادية (المألوفة) تعتمد على الحركة. ولا شك في أن الحركة (سريعة أو بطيئة) نتاج للحبكة، أي (المبني الحكائي)، لأن الحبكة تتعلق بديناميات السرد[1]. الحبكة إذن هي الرواية في مظهرها المنطقي العقلي[2].

فالحبكة في روايات مصطفى محمود، كانت جزءا لتكملة البناء الفني، التي تجعل الأحداث تحرك الأشخاص نحو الغاية والفكرة الأساسية وإدراكها واللذة منها، في القمة أو الذروة، إلى أن تنتهي بها العقد وتحللها. من هنا ندرك أهمية الحبكات في الأعمال الفنية والأدبية بشكل عام والرواية على وجه الخصوص. بحيث تجلب انتباه المتلقي لمتابعة الأحداث حتى النهاية. وتثير إدراك المتلقي لفهم تلك الأحداث، وذلك متعلق بمدى براعة الكاتب في عمله، وقدرته في إقناع المتلقي. والحبكة في **رواية المستحيل**، كانت في فكرة الكاتب، وهي علاء الإنسان وتفوقه على الموجودات الأخرى. وتظهر ذلك في المستحيل الذي سماه الكاتب أو(حلمي) بالحب الكبير.

لو نظرنا إلى الحقول المختلفة للرواية، نجد أن الأشخاص في صراعاتهم يخلقون العقد والحبكات داخل الأحداث. إذ ان الشخصية الرئيسة وهو حلمي في البداية يشعر بأنه لا حياة له، وهو مكبل بالتقاليد والالتزام بأوامر والده، واحترامه له المفروض عليه، وهذه كانت حبكة، و تحلل هذه الحبكة بموت والده. مباشرة تدخل الشخصية الرئيسة إلى حبكة جديدة وهي قلة التجربة التي لا عماد لها، للجوء إليه أثناء أخذ القرارات، وحسمها. ومن جهة أخرى تعاف حلمي مع الخواجه متري هي حبكة أخرى في الرواية. و ناني كانت جزءا مهما من الحبكة الرئيسة. إذن هذه الرواية لوحة درامية جميلة فيها تتعاقب الحبكات بتعاقب الأحداث فيها.

أما في **رواية الأفيون**، مرض الشيخ عبدالمقصود بالشلل، هي الحبكة البدائية في الرواية، وهو والد الشخصية الرئيسة أو بطل الرواية محمد عبدالمقصود، حيث أدت هذه الحبكة إلى تأزم شخصيته وتوليد حبكات جديدة.

---

(1) أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 2008، ص 39

(2) النقد-أسس النقد الأدبي الحديث، مجموعة المألفين، ص 455 .

بشكل يكاد لا يستطيع أن يحافظ على شخصيته. والحبكة الرئيسة هنا هي الصراع بين قوى المادة وقوى الروح، وهي أيضا قضية الإيمان بالله سبحانه وتعالى، والمعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفي.

وفي رواية العنكبوت، الحبكة هي الجسم الصنوبري، وهي رواية ضعيفة الحبكة إلى حد متهافت، البطل يفعل كل شيء بلا منطق، مجرد أن المؤلف يريده أن يفعل لتمضي الأحداث في السياق الذي اراده. والخرافة هنا تكمن في اعتماد الحبكة على ما يسمى بالجسم الصنوبري، حيث كان يعتقد قديما انه مركز الاتصالات الروحية، الذي يمكن بتنشيطه من خلال إكسير ما وبالتعريض لأشعة معينة يجعل الزمان مسرح مرئي كالمكان سواء بسواء، فيصبح بإمكانك أن ترى قرونا مضت وأقواما ولوا. وتعايش أحداث ومشاعر عاشها غيرك، أو عشتها أنت عندما كانت روحك مستقرة بجسد آخر في عصر سابق، وقد بطل هذا الاعتقاد بوجود بعد روحي للجسم الصنوبري، وقد أورد د. مصطفى ذلك الرأي في الرواية، لكنه-مع ذلك- بنى الرواية على أساس الخرافة، لا بأس فهو - خيال – علمي على كل حال[1]. ولكن كنت على عكس هذا الرأي، وأرى أن الحبكة في هذه الرواية قوية، لأن احداث الحبكة تثير انتباه المتلقي، وتجلبه لمتابعة تلك الأحداث ومسايرتها حتى النهاية. ومن جهة أخرى فإن الخرافية لا تقلل من أهمية الحبكة إذا كانت الحبكة قوية باعتبارها الفني. ومادام الراوي في الرواية هو المؤلف ضمنيا أو صراحة، وهو الراوي العليم الذي يعلم ويعرف الأحداث أكثر من كل الشخصيات الموجودة في الرواية، وسرد الأحداث بضمير المتكلم، فمن حق بطل الرواية أن يسيطر على أجواء الأحداث ومساحة الرواية؛ لأن كل الشخصيات الثانوية الموجودة في الرواية كانت في خدمة الشخصية الرئيسة. والفكرة تتمحور حولها. وليمكن أن تقصر في مهمتها، والكاتب لا يستطيع أن يقلصها، ويضغطها في زاوية الأشخاص الأخرى.

---

(1) ينظر إلى: قراءة سريعة في رواية (العنكبوت) لمصطفى محمود، Tag Eldin، 2011، نقلا عن الموقع الألكتروني:
(tag-eldin. blog spot. com/2011/08/blog-post_19. hotmail).

وأما الحبكة في رواية الخروج من التابوت، هي فكرة الديمومة والخلود من تاريخ الماضي وتاريخ الروح، بوصفها تعانق أمل ديمومة الحياة والخلود المتمثل في القانون الأعلى أو الإرادة العليا في الحياة عند الفقير الهندي البراهما واجسوارا.

وفي رواية **رجل تحت الصفر**، الحبكة تكمن في التخيل العلمي وفي افتراض وقوع حرب عالمية أخرى وهي الثالثة بين أمريكا وروسيا.

وتكمن أيضا في اهتمام البطل بالفضاء والذرة والإنسان، ورأينا ذلك في حب روزيتا طالبته من ذرات الحب داخل المحاضرة.

ويمكن ان نقول بأن الحبكة المشتركة بين الروايات هي فكرة الكاتب، وهي الموازنة والمقارنة بين قوى المادة وقوى الروح، وبين العلم والإيمان، وعالم المرئي واللامرئي. ونستطيع أن نصف الحبكة في هذه الروايات الخمس، بحبكة المصير أو الحدث، وحبكة الشخصية أو النضج، وحبكة الفكرة أو الاكتشاف والتأثير. مع ذلك، عموما هذه الروايات مفتقرة إلى أدوات البناء الروائي، من الحبكة والأشخاص والأحداث إلى المكان والزمان.

ثانيا: اللغة والحوار

كانت للغة والحوار بمستوياتهما أهمية كبيرة في السرد الروائي، وتحديد ثقافة الشخصيات الروائية. نحاول هنا أن نتكلم على مستويات اللغة والحوار عند مصطفى محمود.

1 – اللغة مستوياتها ووظائفها

إن مسألة مستويات اللغوية داخل العمل السردي تعني، في المذهب النقدي المتسامح، أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي. . . فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات[1]. ولغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها

(1) في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص 120 .

الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا، فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية. ولو أننا ألغينا كل أنواع الأصوات والأساليب، وكل أنواع ابتعاد اللغات المصورة عن كلمة المؤلف المباشرة، لكانت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية والأسلوبية غير المتجانسة، ولا يشدها معنى ولا أسلوب. لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد، إنها نظام مستويات متقاطعة؛ ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد، ولكن يوجد مركز لغوي أو خطاب أيديولوجي للرواية. والمؤلف، بوصفه صانع الكل الروائي، يتعذر العثور عليه في أي من مستويات اللغة، إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات، ولكن هذه الإنارة المتبادلة ليست ألسنية مجردة بطبيعة الحال؛ فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم، وحاملي هذه النظرات من الأحياء؛ الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي مشخص تاريخيا[1].

وقد فهم بارت أن اللغة Language والكلام Speech أشكال من الواقع شديدة المحدودية، يتقابلان مع محاور أفقية ورأسية. فاللغة أفق اجتماعي، وعلى الكاتب أن يبقى ضمن حدودها لو أنه أراد التواصل. وقد أدرك سوسير بنفسه أن اللغة تلعب دور النسق في العلامات، غير أنه نسق ينبني بوصفه نسقا من الرموز a system of figurae، أو نسق وحدات الصوت والمعنى الصغرى. إذ رأى أننا نتواصل عبر مجموعات من العلامات هي نفسها علامات تتأصل في الذهن[2]. ويستبعد كل من سيرل وأوستن اللغة الأدبية من تحليله على أساس أنها تعتبر عميقة من وجهة نظر عملية. واللغة عند كل منهما تكتسب وظيفتها، وبالتالي معناها من تقنين استخدامها. لذا فالتفرقة بين اللغة الأدبية واللغة العلمية من ناحية تطبيقها الوظيفي تبدو كأمر معقول. واللغة الروائية الإشارة لا تؤدي إلى أفعال حقيقية في سياق حقيقي، لكن هذا لا يعني أنها بلا أي تأثير حقيقي. ونجاحها مضمون بدرجة أقل من نجاح عبارة أدائية

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، الدكتور صلاح فضل، ص 378 .

(2) مدخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، جاك دريدا وبول دي مان وآخرون، تحرير وترجمة: د. حسام نايل، تصدير: د. محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب -2013، ص 101، 118 .

صريحة، ولا يمكن وصف تأثيرها بأنه (فعل)، ولكن حتى لو كانت هذه الظروف تبرر وصفها بالعقم، فإنها تظل غير كافية لإنكار ما لهذه اللغة من بعد عملي خاص[1]. فاللغة تصبح قاتلة الإنسان الذي تمتلك عليه، حواسه، وتظهر سلطتها خاصة في لغة المتصوفة. ألم تكن اللغة هي سبب مقتل المتنبي بعد أن قتل بها كافورا وغيره؟. . ألم تكن اللغة هي سبب قتل الحلاج بعد أن قالها أنا الحق[2]؟!

اللغة عند مصطفى محمود

اللغة عند مصطفى محمود في الغالب هي اللغة الفصحى، ويمتاز بأسلوبه السهل والمفهوم لدى المتلقي، ويستخدم العبارات الجياشة، حيث أن لغته مشحونة بالإيحائيات الغيبية والعلمية. ويراعي ثقافة الأشخاص ووظائفهم. إذن يتميز أسلوبه بالجاذبية والعمق والبساطة.

أما في سرد بعض الأحداث الأحداث يلجأ إلى استخدام اللغة الدارجة أو العامية المصرية، لأن الثقافة الشخصية كانت في مستوى هذه اللغة لدى بعض شخصياته الروائية. وعلى سبيل المثال نرى في **رواية المستحيل** أن الخواجة متري يتكلم بالعامية المصرية في حواره مع حلمي **(يا حبيبي الدنيا هنا مجازفة. . اللي عاوز يكسب لازم يجازف. . يرمي نفسه. . اللي يخاف هنا يموت)**[3]. واللغة هنا مختلطة من الفصحى والعامية، بما أن الخواجة متري ذو خلفية ثقافية شعبية وهو من الصعيد يتكلم باللهجة العامية. أما حلمي يتكلم بالفصحى، لأن خلفيته الثقافية حضارية، وهو من القاهرة.

اللغة في هذه الرواية هي اللغة المختلطة من الفصحى والعامية المصرية. وبأسلوب الوصف الوجداني، نجده يستخدم العبارات الجياشة الموحية، التي تنز بالاحاسيس البكر، وتتفجر بالانفعالات الطازجة وتتخلق في صور فنية يكاد

(1) فعل القراءة-نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفجانج إيسر، ت: عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص 67.

(2) فضاء المتخيل-دراسة أدبية، حسين خمري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 33 .

(3) رواية المستحيل، ص 13 .

القاريء يدركها بحواسه الخمس. وهذا هو سر مزجه بين الفصحى والعامية في تركيب الجملة الواحدة؛ لأن الواقع عنده ليس مصبوبا في قوالب. وسر استعماله (الغريب العامية) ولا أقول (الغريب الفصحى) لأن الكلمة عنده لا بد أن تدل بلفظها على شيء من معناها[1]. وكذلك نجد استخدام اللغة العامية في الحوار بين شخصيات **رواية الأفيون**، وربما تغلب اللهجة الدارجة في هذه الرواية، لأن أغلب افراد عائلة الأفندي يتكلمون بهذه اللهجة. وعلى الرغم من ذلك فإن اللغة هنا مشحونة بالإيحاء العرفاني الصوفي لا سيما لغة الشيخ بو يحيى.

إن استخدام الصوفي للغة يشبه استخدام أي شخص آخر. فهو كثيرا ما يستخدم كلمات هي أوصاف صحيحة ودقيقة. وهو بالطبع كثيرا ما يستعين على ذلك باستخدام المجاز، غير أن ذلك هو ما يفعله كل من يستخدم اللغة من الناس[2]. و استلهام اللغة الصوفية كان مقصودا من الكتاب. كي تحمل هذه اللغة مدلولات متعددة للتعبير عن الواقع الحاضر. إذ أن هذه اللغة تأتي مشحونة بمدلولات صوفية، ومعاصرة في آن واحد فتفجر الطاقات الكامنة في المعنى، كي تعطي بعدا رمزيا وإيحائيا[3].

أما اللغة في رواية **الخروج من التابوت** هي لغة الفصحى ولغة التاريخ، التي تفهم من خلالها العصور العابرة.

وعند بعض المؤرخين المقتدرين تحوز لغة التاريخ جاذبية خاصة، إلى الحد الذي يمكن معه، من خلال تلك اللغة، رصد ملامح عصر ما وتحولاته واستبصار أحداثه وهي تبعث من جديد. وقد استوحى العديد من كتاب الرواية العربية اللغة التاريخية القادرة في مدونات المؤرخين، مثل المقريزي وابن إياس والجبرتي وغيرهم[4].

---

(1) مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشري، ص 130 .

(2) التصوف والفلسفة، ولترستيس، ترجمة وتعليق وتقديم: د. إمام عبدالفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 343 .

(3) العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر-دراسة نقدية، دكتور مراد عبدالرحمن مبروك، دار المعارف، ط 1، 1991، ص 206 .

(4) الشكل الروائي والتراث، محمد حسين أبو الحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2012، ص 111 .

وفي **روايتي العنكبوت ورجل تحت الصفر**، كانت اللغة هي لغة الخيال العلمي، ففي **العنكبوت** اللغة هي الفصحى، وهي التعامل مع المفردات الطبية والعلمية، لأن د. دود هو الطبيب المختص في ورم المخ، وراغب دميان هو المريض المصاب بالصداع وورم المخ. وكذلك بالنسبة للغة **رواية رجل تحت الصفر**، أيضا اللغة هي الفصحى، وهي التعامل مع المفردات العلمية والحضارية والتاريخية، حيث أن أجواء الرواية تدور حول الخيال العلمي في تاريخ مستقبلي.

فإن الكاتب في رواياته، يستخدم الألفاظ العلمية والطبية والعامية الشعبية الدارجة والفلكية والفلاحية والصوفية وما إلى ذلك. وذلك على لسان أشخاصه في هذه الروايات، باعتماده على وظائفهم ومستواهم الثقافي والمعرفي والشعبي والحضري.

2- الحوار

الحوار يعني المحادثة بين شخصين أو أكثر من شخصيات الرواية، حول موضوع من المواضيع أو قضية من القضايا، لمعرفة وجهات النظر بعضهما بعضا حولها. وذلك في موقف من المواقف، التي يستفيد الكاتب منها لنقل آراءه وأفكاره على لسان المتحاورين. ويعد الحوار عنصرا أساسيا من عناصر الأسلوب في الرواية.

والحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية. ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي. ولكن لا ينبغي أن يطغو هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل. والحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا، ومكثفا؛ حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة، واللعب بها[1]. والحوار Dialogue هو ما يدور من حديث بين الشخصيات في قصة-أو مسرحية-وهو يشكل جزءا

(1) في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص 134 .

فنيا مهما من عنصر القصة؛ ولأنه يوضح طبيعة الشخصية التي تفكر بها ومدى وعيها بالقضية أو المأساة التي تشكل حياتها المتخيلة[1]. إن الاشارات والأوصاف المستخدمة للكشف عن الشخصية أو تفسير المواقف تؤدي إلى بروز صوت، المؤلف وتذكر القاريء بأن هناك من يروي له قصة. ان صوت المؤلف يجب أن يسمع في حده الأدنى، ويجب أن ينصب انتباه القاريء، في المشهد الحواري، إلى ما تقوله الشخصيات. فالكلمات، لوحدها، قادرة على التعبير بشكل أفضل[2]. وأهمية الحوار تكمن في أن الحوار «من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات، فضلا على أنه كثيرا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرا من أهم مصادر المتعة في القصة، إذ بواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض اتصالا صريحا مباشرا»[3].

الحوار في روايات مصطفى محمود

فإن اهتمام الكاتب بالحوار واضح جدا في رواياته، ويمكن أن نجد ذلك من خلال قسمين:

أ: الحوار الخارجي

هو الحوار الذي «تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص) في سياق حديث القصة وحبكتها، وهو أكثر أنواع الحوار تداولا وانتشارا في الأدب القصصي)[4].

---

(1) دراسات في نقد الرواية، الدكتور طه وادي، ص 44 .

(2) الوحدات السردية للخطاب-دراسات مترجمة، مطبعة آراس- أربيل، ط 1، 2012، ص 107 .

(3) دراسات في القصة العربية، د. محمد زغلول السلام، دار المعارف-القاهرة 1971 وص 35 .

(4) نقلا عن: السرد في المقامات النظرية لأبي بكر بن محسن باعبود الحضرمي من علماء القرن الثاني عشر للهجرة، أطروحة تقدم بها »هيرش محمد أمين» إلى مجلس كلية اللغات في جامعة كوية، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في الأدب العربي، اشراف الأستاذ الدكتور: ظاهر لطيف كريم، 2007، ص 163 .

وبهذا الحوار يكشف الكاتب طبيعة الشخصية أو جوانب تعمق الحدث، نجد ذلك في هذا المشهد الحواري المشترك بين القاهرة والصعيد، أو الحوار بين بطل رواية المستحيل والشخصية الخواجه ميترى على لسان (حلمي) : **(وتذكرت ميعادي مع الخواجة متري. . . التاجر العجوز في البورصة. . . ونظرت إلى ساعتي. . . كان باقيا على الميعاد نصف ساعة. . . ومشيت في هدوء في طريقي إلى البورصة. . . ترى ماذا يريد مني الخواجة متري. . . وفي البورصة كان كان مترى واقفا ينظر في ساعته بعصبية وينظر إلى الباب. . . وحينما رآني تهلل وجهه وأخذني تحت إبطه. . . وخرجنا. وسألني عن مشاريعي وعن حال الزراعة والأرض في الصعيد. . . وقلت. .**

- **الأحوال بخير يا خواجه. . . فضحك ويجاوبني. . .**
- **أنت دائما تناديني يا خواجه. . الظاهر أنك تعتقد أني خواجه صحيح...**
- **إن مظهرك خواجه فعلا. . . واستغرق في الضحك ثم أردف:**
- **ياحبيبى أنا صعيدي بن صعيدي. . يظهر أنك لم تذهب إلى الصعيد أبدا. . إنهم هناك يسمون الذي يلبس بدلة خواجة. . لقد عشت في الصعيد أربعين سنة. . ولي ذكريات مع والدك حينما كنا نكافح معا هناك أيام الشباب. وأخذني إلى مكتبه. . وأشعل سيجارا. . وبدا يتكلم في نبرة جادة.**
- **لقد استدعيتك لأعرض عليك فكرة مشروع نشترك فيه سويا. إني أفكر في افتتاح مكتب للتصدير والإسترداد برأس مال ثلاثين ألف جنيها. . ما رأيك. .**

ولم أجاوب. . وإنما أخذت أفكر وقال هو. .

طبعا أنت فرحان بالفدادين التي ورثتها. . وكل همك أن تنام عليها مثل الأعيان. . إسمع كلامي ان الأرض لم تعد وسيلة للمكسب إن مكسبها الآن تعبان. .)[1]. هنا تبرز طبيعة الشخصية للخواجه متري وصفاتها وخلفية ثقافتها.

---

(1) رواية المستحيل، ص 56- 58 .

ومثل آخر حول طبيعة هذا النوع الحواري، نجد في رواية الأفيون، من هذا المشهد الحواري الذي يريد الكاتب أن يبين طبيعة الأحداث والأشخاص. وكان الحوار بين محمد عبدالمقصود والشيخ بو يحيى حول قضية قتل زوجته زينب. هنا الشيخ يمثل القوة الغيبية المنجية لمحمد عبدالمقصود في قضية تهمته بقتل زينب زوجته، أمام القضاء. ويبرز سمات كل منهما. يقول بطل الرواية: **(إبراهيم ذهب إلى المرأة وأنا غير موجود وأكل ثلاثة كيزان بطاطة. اكلها على بطن ممتلئة. . مالذي جعله يجوع كل هذا الجوعزماذا كان يفعل في بيتي كل هذا الوقت. أستغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم. وهذه هي النهاية يا زينب. شيخ بو يحيى . . نظرة. مدد. أنا أخوض في بحر من دم.**

- **الشاي يا عم عبدالمقصود.**
- **الشاي لونه أحمر بلون الدم.**
- **عاوز حاجة يا عم عبدالمقصود.**
- **الله يكرمنا جميعا.**

يا شيخ بو يحيى. . يا قاضي القضاة. . لماذا لا تحكم لصالحي؟. . . ألم تقتنع بكلام المحامي. المحامي هو الله. والعالم كله يتهمني. أنا متهم بتهمة لم أرتكبها. أنا بريء. الذي قتلها هو إبراهيم.

إبراهيم هو الذي قتلها وأخفى جثتها في قميصه الحرير. يا سادتي القضاة. . ابعثوا في طلب المتهم الحقيقي. أنا بريء.

- **أنت بريء يا سيد عبدالمقصود. . نحن لم نبعث في طلبك لنتهمك.**
- **شيخ بو يحيى. . سيدي ومولاي. . أنت هنا.**
- **أنت سيدنا. . أنت مولانا. . نحن هنا لنبلغك البشارة.**
- **البشارة !!؟. . .**
- **البشارة التي أتتك من المولى.**
- **يا سبحان الله.**
- **لقد أختارتك العناية لتكون رسولها.**
- **يا سبحان الله.**

- تعاليت عن التهم والشبهات فأنت المقصود من كل العباد. .

أنت الهادي المهدي المنتظر الذي سيقود العالم إلى بر النجاة)[1].

ب: الحوار الداخلي

استخدم الكاتب هذا النوع الحواري، من أجل اظهارما بداخل الشخصيات في رواياته. وهو على مستويين هما:

1- المونولوج : نوع من أنواع الحوار الداخلي، وهو حديث – بلا صوت – يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، وفيه تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جدا، قد لا تقدر أو لا تستطيع أو لا تريد البوح به. وهذا النوع من الحوار (الداخلي) يستخدمه الكاتب أحيانا، باعتباره أداة فنية، ليكتشف لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية. ويوضح ما يدور في (الباطن) بعد أن أظهر ما يدور في العالم[2].

مثلا في رواية المستحيل، يقدم فيها الكاتب صورة شخص متأمل كلون من ألوان تأملاته الفكرية العميقة والسابحة داخل النفس الإنسانية، و اسمه (حلمى) وهو بطل الرواية. ويبوح بداخله: **(الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. . والبيت خال. . زوجتي عند أمها. . وأنا جالس وحدي. . أنصت الى تنفسي البطئ فيخيل الي أنه صوت رجل آخر غريب لا أعرفه. ويدهمني شعور ثقيل مر بالغربة. . . هذا أول يوم أجلس فيه مع نفسي. . وأنظر وجهه لوجه في حياتي وأتأملها. . أي حياة!!. . . إني لم أعش أبدا. . ليس في حياتي يوم واحد أستطيع أن أقول إنه كان يومي. . إني لا أعيش. . ولكني أتدحرج كحصاة كبيرة ثقيلة. . تسوقني الوظيفة الى المكتب. . ويلقي بي الجوع الى مائدة الطعام. . ويقهرني الغيظ على التدخين. . ويقذف بي التعب الى الفراش. خمسة وعشرون عاما مرت من عمري كأنها لا شيء. . إزددت في الوزن. . في الطول. . في العرض. . ولكني لم أزدد في الحياة)**[3]. والكاتب يوضح ما بداخل شخصية حلمي من آمال وغايات، دون أن يقرر ذلك بنفسه. ويريد أن

---

(1) رواية الأفيون، ص 70-71، 72-73.

(2) دراسات في نقد الرواية، الدكتور طه وادي، ص 46 .

(3) رواية المستحيل، مصطفى محمود، ص 5.

يقول إن شخصياته حية ونابضة. وهذا البوح بمثابة شكوى من تكرار الأعمال اليومية وتقييد الإرادة بالتقاليد السائدة المفروضة. يريد أن يقول إننا يوميا نقوم بتكرار الأشياء، وما فهمنا معنى الحياة.

2- المناجاة: نوع آخر من أنواع الحوار الداخلي، وهي خطاب مضمن داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية: الأول جواني، والثاني براني. ولكنهما يندمجان معا اندماجا تاما لإضافة بعد حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي[1]. ومن أهم وظائف «مناجاة الذات» أن تكشف عن أعماق الشخصية وطرائق نظرها وهي بصدد التفكير لا سيما تلك التي تكون مأزومة وتبحث عن مخرج من أزمتها[2].

والشاهد على هذا النوع من الحوار هي مناجاة حلمي مع نفسه : (**هذا أول يوم أجلس فيه مع نفسي. . وأنظر وجها لوجه في حياتي وأتأملها**)[3]. هنا يشهدنا مصطفى محمود المستحيلات التي كانت عوائقا أمام الإنسان لكي يعلو على جميع الأشياء ومعرفة وجوده وقوة إدراكه للمخاطر والمعوقات على طريق علوه. لذا يجب على الإنسان أن يتحرر، ويعي أكثر فأكثر. ويمكن أن نقول إن الكاتب يقول لنا إن هذه المناجاة، هي حالة من التفريغ النفسي من قبل الذات في أثناء شعوره بلحظة الضياع، خلال انعدام توازن الشخصية. ومن لحظة فقدان إرادته يلجأ الإنسان إلى المناجاة.

---

(1) في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص 137 .

(2) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، ص 423 .

(3) رواية المستحيل، ص5.

الخاتمة

توصلت من خلال هذه الدراسة إلى النتائج، والتوصيات الآتية:

1- تقييم أدب مصطفى محمود تقييما نقديا كاملا أمر صعب، فمن الصحيح أن مكانته المعروفة بوصفه أديبا، قد أتاحت الظروف الملائمة لانتشار آرائه وذيوعها، ولكن من الصحيح كذلك أن جوهر تأثيره يكمن في طبيعة هذه الآراء نفسها. فإن ما كتبه يعد إحساسا عميقا بالعصر الذي عاش فيه، وتحليلا حافلا بالآراء حول طبيعة هذا العصر.

2- إن مصطفى محمود في رواياته يؤكد على علو الإنسان على كل الأشياء، والمستحيلات، ومنها على سبيل المثال الموت، بما يعتنق الخلود، ويدخل إلى الأبدية من جهة، ومن جهة ثانية يؤكد علوه على الزمن بدخوله فى التاريخ، واحتضان الحضارة. أي إنه اهتم بقيمة الإنسان، واستمراره، لاسيما في رواياته التي صور فيها مدركاً فلسفياً، وأظهر أن الإنسان غريب على حاضره ونفسه وما إلى ذلك. . . ويجب عليه أن يواجه المستحيلات.

3- كان لمصطفى محمود أسلوب مختص به في كتابة الرواية، وذات طابع فني مختص بها، فهي تمتزج بين الواقعية، والفانتازيا، والتأمل. حيث استطاع أن يقدم لونا جديدا، فنيا وأدبيا في بناء الرواية. على الرغم من ان رواياته لم تحظ بدراسات وافية، من حيث المضامين، والقضايا الفكرية والفلسفية المتعلقة والمختصة بالإنسان في المهاد الواقعي والواقعية الفلسفية، أو من حيث البناء الفني.

4- أتاحت ثقافة مصطفى محمود العلمية والأدبية والفلسفية والدينية مساحة واسعة للتأمل في الوجود والإنسان. جسدت ملامح شخصيته الفكرية وكيف يفكر ويتأمل في الحياة والكون والدين والناس. وعندما كان يتأمل يطلق لخياله العنان حرية التخيل والتصور والتفكر، فتجئ تأملاته صورة مما يدور داخله ويجول في وجدانه وفي قلبه ونفسه وحتى نستطيع الإلمام ببعض مما كان يجول بخاطره ووجدانه.

5- جسد مصطفى محمود في رواياته الصراع بين الثنائيات المتناقضة المتمثلة في (العلم والإيمان، الماضي والحاضر، الموت والخلود، الوجود والعدم، المستحيل والممكن. . .) وما إلى ذلك. وأكد على فكرة الديمومة من خلال الروح. ويدعو إلى تفوق الإنسان أو علو الذات.

6- إنه يقوم بوصف الأحداث ورصد المشكلات التي تؤدي إلى الصراع بين الطبقات في المجتمع. وينتقل برواياته من رصد مشكلات الأسرة كالوحدة الصغيرة المكونة للمجتمع، إلى عرض الصراع بين فئات المجتمع. فمادامت المشكلة قديما كانت صراع الإنسان مع الطبيعة والنظام ومع الدين ومع بعضه قديم، وانتقل الصراع من جيل إلى جيل، وتغيرت غاياته ووسائله، لحد ما وصل صراع الإنسان في العصر الحديث مع المجتمع. حيث أن الصراع الداخلى والخارجي عنده، مرهون بقضايا كثيرة، تختص بالاقتصاد والسياسة والتاريخ. و أدركنا أن أساس هذا الصراع يكون في الغالب الغرائض والغرائز والاستعلاء. فعلاء السلطة والغلبة لها شأن أكبر في تكوينه ساخنا ومستمرا. وقد أدركنا من خلال رواياته أن الصراع يعطي بعدا جميلا للحياة، شرط أن يكون شرعيا وشريفا وسليما. وإلا يكون وجه القبح ويمسح البعد الجمالي عن سطح الحياة. ربما يمكن أن نشعر بجمالية الصراع من أجل معانقة المستحيلات.

7- إن الخيال عند مصطفى محمود،هو الملجأ الذي يستمد منه قوة تخيله،حيث إن الخيال عنده قائم على بعدي التجربة الذاتية، و الاستمداد من التأمل والعاطفة. وبعبارة أخرى،بخياله حاول التوفيق بين العلم والإيمان وبين العلم والأدب كذلك. إذن، كان الخيال عنده هو الخيال الأدبي، والخيال العلمي؛ وله روايات الخيال العلمي.

8- إن البناء الروائي عند مصطفى محمود من حيث المضمون أو الرؤية الفكرية والفلسفية والعلمية، يمكن أن نرى أنه متماسكا وملائما. أما من حيث الشكل أو البناء الفني،فيفتقر الأدوات الروائية لتقديمه، منها الشخصيات، والحبكة، والمكان، والأحداث، و لغة السرد الروائي ما إلى ذلك. . .

9- إن مصطفى محمود في رواياته، يقدم لوحة فنية جميلة، يوضح فيها مسرد الحياة، من خلال تميزه للأشخاص، وذلك بتركيزه على الطابع الإنساني. مما يدعونا للانتباه إلى أن نقرئه من خلال تقديم شخصياته السردية. وفهمنا أن الأشخاص عنده كانت بمثابة وعاء لأفكره.

10-يشكل الزمان والمكان بعدين مهمين في أدب مصطفى محمود. فوحدة الزمكان وحدة منسقة لكونهما بعدين وجوديين، وتتكاملان تجربة الكاتب بحيث يتداخلان في علاقات جوهرية بينهما ويتداخلان مع العناصر الأخرى الروائية في هذه العلاقة. ويحطمان الفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل. وأدركنا أن الكاتب يرفض الفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويصفها بفواصل وهمية لأن اللحظات الثلاث يتداخل بعضها في بعض. والعلاقات بين الزمان والمكان في روايات الكاتب رموز مشتركة تكررت كثيرا، بشكل الزمن في حركاته داخل الأماكن ثابتة ومتعددة ومنقسمة على حد تعبير الكاتب، يتداخلان في تقابلات ثنائية، (الماضي والحاضر، الثابت والمتغير، الموت والخلود) المتمثل في ديمومة الروح، وما إلى ذلك.

11-اللغة عند مصطفى محمود في الغالب هي اللغة الفصحى، وهي لغة بسيطة. ويمتاز بأسلوبه السهل والمفهوم لدى المتلقي، ويستخدم العبارات الجياشة، حيث أن لغته مشحونة بالإيحائيات الغيبية والعلمية، والروحية. واستخدم اللهجة المصرية في رواياته. كما إن أسلوبه يتميز بالبساطة والعمق والجاذبية أيضا.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الروايات (المصادر)

1- رواية المستحيل، مصطفى محمود، دار العودة-بيروت 1988.
2- رواية الأفيون، مصطفى محمود، أخبار اليوم، 2008 .
3- رواية العنكبوت، مصطفى محمود، أخبار اليوم، 2003 .
4- رواية الخروج من التابوت، مصطفى محمود، أخبار اليوم، 2005 .
5- رواية رجل تحت الصفر، مصطفى محمود، أخبار اليوم، 2008 .

ثانيا: المراجع العربية

1- الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، الدكتورة عَزّة الغنام، مكتبة الأنجلو المصرية-1988.
2- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العلمية الثانية إلى سنة 1967 –دراسة نقدية، دكتور شفيع السيد، دار المعارف 1978.
3- اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، الدكتور السعيد الورقي، دار المعارف-1984، ط2 .
4- إتجاهات القصة المصرية القصيرة، دكتور سيد حامد النساج، دار المعارف.
5- الإتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، د. حلمي بدر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الإسكندرية، ط 1 – 2002 .
6- أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، ت: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2012.
7- الأحلام، د. مصطفى محمود، دار العودة-بيروت.
8- أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي، د. إبراهيم الأحمد، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر 2009.
9- أسلوبية الرواية-مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، الدكتور ادريس قصوري، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط 1، 2008 .
10- اشتعال الذات سمات التصوير الصوفي في كتاب(الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي، محمد المسعودي، الإنتشار العربي، ط1، بيروت-لبنان 1007.
11- أشكال التخيل من قُتات الأدب والنقد، الدكتور صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان و دار نوبار للطباعة-القاهرة-1996.
12- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب.

13- الأصول الروائية في رسالة حيّ بن يقظان، دكتور صفوت عبدالله الخطيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007 .
14- انفتاح النص الروائي «النص – السياق»، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1989.
15- أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 2008 .
16- بانوراما نقدية في الأدب والفن والنقد والسياسة، عبدالرحمن أبو عوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17- بداية النص الروائي-مقاربة لآليات تشكل الدلالة، د. أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط 1، 2011 .
18- بلاغة الخطاب وعلم النص، الدكتور صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط 1، 1996.
19- بناء الرواية – دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
20- البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة خليفي، الدار التونسية للكتاب، ط 1، 2012 .
21- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، ومنشورات الإختلاف- الجزائر، ط1، 2010.
22- التحليل الإجتماعي للأدب، السيد يسين، دار العين للنشر-القاهرة، ط3، 2007.
23- تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة-دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-2003.
24- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 – 1938)، الدكتور عبدالمحسن طه بدر، ط 5، دار المعارف.
25- تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، أ. د. عبدالرحيم الكردي، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2008 .
26- التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، الدكتور نبيل راغب، ط 1 - 1997، طبع في دار نوبار، القاهرة.
27- تمثيليات خيال الظل، الدكتور إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، ط 5 .
28- جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، الدكتور أحمد محمد عليان، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، ط1، 200م-1421هـ، بيروت-لبنان.
29- جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، ط 1، 1994 .
30- الحب بين الفلسفة والعلم دراسات في النفس والمجتمع، دكتور علي السيد سليمان، مكتبة الصفحات الذهبية/2000 .
31- الحب في التراث العربي، د. محمد حسن عبدالله، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت 1980.
32- الحب والغرب، دينيس دي روجمون، ت: دزعمر شخاشيرو، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، دمشق/2008 .
33- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة.
34- 55 مشكلة الحب، مصطفى محمود، دار العودة-بيروت.
35- الخيال العلمي في الأدب، محمد عزام، دار الطلاس للترجمة والنشر، ط 1 – 1994.
36- الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر (حتى نهاية القرن العشرين)، يوسف الشاروني، مكتبة الأسرة 2002 و الهيئة المصرية العامة للكتاب.
37- الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت صفر 1430هـ - فبراير 2009م.
38- دراسات في القصة العربية، د. محمد زغلول السلام، دار المعارف-القاهرة 1971.
39- دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها- إتجاهاتها- إعلامها)، الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية.
40- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية-2005 .
41- دراسات في نقد الرواية، الدكتور طه وادي، دار المعارف، ط 3، 1994.
42- دراسات ومقالات في النقد منظور فلسفي، أ. د. محمد شبيك الكومي، تقديم: أ. د. محمد عناني، ط1- 2008، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
43- دراسات نقدية في الرواية العربية، دكتور سحر حسين شريف، دار المعرفة الجامعية 2011 .
44- الدكتور مصطفى محمود شاهد على العصر، حوار: عمر بطيشة، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، ط2، الجيزة-مصر .
45- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، ط1، دار الشروق 1994م.

46- دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995 .
47- الرواية التاريخية-دراسة في الأدب الروائي محمد سليم سواري نموذجا، د. جمال خضير الجنابي، مطبعة الثقافة- أربيل- كوردستان، 2009 .
48- الرواية العربية- النشأة والتحول، محسن جاسم المسوي، دار الآداب، ط 2، 1988.
49- الرواية العربية بين الواقع والتخييل، رفيف رضا صيداوي، دار الفارابي- بيروت-لبنان، ط1، 2008 .
50- الرواية والتحليل النصي-قراءة من منظور التحليل النفسي، دار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، ط 1، 1430هـ – 2009م.
51- الرواية واليوتوبيا، محمد كامل الخطيب، دار المدى للثقافة والنشر – 1995 .
52- الزمن في الرواية العربية، الدكتورة مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004 .
53- سحر التأمل، د. إبراهيم فقى، ط 1، ثمرات للنشر والتوزيع.
54- سحر الرواية، د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2013 .
55- السرد الروائي العربي – قراءة في نصوص دالة، دكتور مدحت الجيار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2008 .
56- السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، د. عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي-دار البيضاء-المغرب، ط1، 2003.
57- الشكل الروائي والتراث، محمد حسين أبو الحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2012 .
58- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دكتور طه وادي، دار المعارف، ط 3 .
59- الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي، ط 6، بيروت/لبنان 2006.
60- العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر-دراسة نقدية، دكتور مراد عبدالرحمن مبروك، دار المعارف، ط 1، 1991 .
61- علم اجتماع الأدب-النظرية والمنهج والموضوع، دكتور محمد علي البدوي، دار المعرفة الجامعية، 2009م.
62- الفتوحات المكية، ابن عربي (محيي الدين الحاتمي)، دار العربية الكبرى، القاهرة.
63- الفضاء الروائي عند سليم بركات-قراءة في ثلاثية (الفلكيون في ثلاثاء الموت)، د. شاكر سابير، ط 1، مطبعة ڕۆژهەڵات-أربيل 2012.
64- فضاء المتخيل- دراسة أدبية، حسين خميري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001 .

65- فلسفة الفن الجميل، مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع-القاهرة.
66- في الرواية العربية الجديدة، فخري صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2009 .
67- الفيلسوف المشاغب. . مصطفى محمود، السيد الحراني، دار أكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
68- في مديح الحب. . تأملات في فتنة الحب وغموض أسراره، حمدة خميس، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط 1، نوفيمبر 2011 .
69- في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت 1998.
70- قراءة النقد الأدبي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2000.
71- القصة العربية القصيرة-قضايا ورؤى، حسين عيد، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط 1، 2009 .
72- قضايا نقدية – تطبيقات عملية في علاقة الفكر بالأدب، دكتور محمد شبل الكومي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة، 2005.
73- كولردج، بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوي، ط2، دار المعارف.
74- لغز الموت، دكتور مصطفى محمود، دار العودة بيروت.
75- المتخيل السردي «مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة» ،عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990.
76- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ت: د. جمال حضري، دار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2007 .
77- مصطفى محمود – حياتي وفكري وآرائي ومواقفي،حوارات أجراها معه: مامون غريب،دار سلمى للنشر والتوزيع، ط 1 ،القاهرة 1996.
78- مصطفى محمود. . سؤال الوجود بين الدين والعلم والفلسفة، د. لوتس عبدالكريم.
79- مصطفى محمود شاهد على عصره، جلال العشرى، ط٦، دار المعارف.
80- مصطفى محمود متصوف في بحر العلوم-تصوف العاشقين وصفاء العارفين، إعداد: إيهاب كمال، دار الروضة للنشر والتوزيع، ط1 /1434هـ -2013 م .
81- مصطفى محمود مشوار العمر، محمد رضوان، ط1، القاهرة: دار المعارف، 2010.
82- مصطفى محمود مفكرا إسلاميا، مأمون غريب، دار الفيصل للتأليف والترجمة والنشر.

83- مصطفى محمود مفكر حائر. . يباشر الحياة، سمية عبدالكريم عويس، 2011
84- مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبدالصمد زايد، الدار العربية للكتاب، ط 2، 2005 .
85- مفهوم الفانتازيا في أعمال أفلاطون وأرسطو- دراسة مقارنة، دكتورة ناهد نصرالدين عزت، مكتبة بستان المعرفة/كفر الدوار 2010 .
86- المكان ودلالته في رواية «مدن الملح» لعبدالرحمن منيف، الأستاذ الدكتور صالح ولعة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن 2010 .
87- النقد الأدبي، أحمد أمين، ج1، ط5، 1983، مكتبة النهضة المصرية.
88- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 1، 2003 .
89- الهوية الثقافية والنقد الأدبي، جابر عصفور، طبعة دار الشروق الأولى 2010، القاهرة – مصر.
90- الواقعية السحرية في الرواية العربية، الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية 2012.
91- الواقعية في الرواية العربية، د. محمد حسن عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
92- وظيفة الوصف في الرواية، عبدالطيف محفوظ، دار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2009.

ثالثا: المراجع المترجمة

1- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، دمشق- 1990 .
2- أصول علم النفس الفرويدي، كلفن هال، ت: دكتور محمد فتحى الشنيطى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
3- التصوف والفلسفة، ولترستيس، ترجمة وتعليق وتقديم: د. إمام عبدالفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4- تقنيات كتابة الرواية- تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، نانسي كريس، ت: زينة جابر إدريس، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، ط 1، 2009 .
5- جماليات المكان، غاستلون باشلار، ت: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1984.
6- الخيال العلمي والفلسفة من السفر عبر الزمن إلى الذكاء الفائق، سوزان شنايدر،

ت: عزت عامر، المركز القومي للترجمة، ط 1، 2011.
7- أ- الزمان والسرد-الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة إفرنجي، ط1، 2006 .
7- ب - الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، بول ريكور، ت: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006 إفرنجي
8- سوسيولوجيا الفن-طرق للرؤية، ديفيد إنغليز و جون هغسون، ت: د. ليلى الموسوي، مراجعة: د. مجمد الجوهري، عالم المعرفة، دولة الكويت، يوليو 2007 .
9- صراع التأويلات دراسة هيرمينوطيقية، بول ريكور، ت: د. منذر العياشي، مراجعة: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة 2005 إفرنجي، ط1.
10- ظلال المستقبل هـ. ج. ولز والقصص العلمي والنبوءة، پاترك پارندر، ت: بكر عباس، المجلس الأعلى للثقافة.
11- فعل القراءة-نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفجانج إيسر، ت: عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000.
12- فن الرواية، كولن ولسون، ت: د. محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1 / 1429هـ – 2008م .
13- مدخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، جاك دريدا وبول دي مان وآخرون، تحرير وترجمة: د. حسام نايل، تصدير: د. محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب -2013.
14- المرأة الثالثة ديمومة الأنثوي وثورته، جيل ليبوفيتسكي، ت: دينا مندور، مراجعة وتقديم: جمال شحيد، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة 2012 .
15- من النص إلى الفعل، بول ريكور، ت: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط 1، 2001 .
16- مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ت: د. الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي-القاهرة، ط1، 2010.
17- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال صالح، اتحاد دار الكتاب العرب، دمشق.
18- أ- نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارين، ت: د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.

18- ب - نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ت: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3- 1985.
19- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التأبير، مجموعة مؤلفين، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – دار البيضاء، ط 1، 1989 .
20- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر/الفحالة-القاهرة.
21- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوى كابانس، ت: الدكتور فهد عكام، ط 1، دار الفكر، دمشق-سورية 1982.
22- النقد-أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، ت: هيفاء هاشم، مراجعة: الدكتورة نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية-دمشق 2006 .
23- النقد البنيوى للحكاية، رولان بارت، ت: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط1، 1988.
24- الوحدات السردية للخطاب- دراسات مترجمة، مطبعة آراس-أربيل، ط 1، 2012.

رابعا: الرسائل والأطروحات الجامعية

1- السرد في المقامات النظرية لأبي بكر بن محسن باعبود الحضرمي من علماء القرن الثاني عشر للهجرة، هيرش محمد أمين، اطروحة دكتوراه، كلية اللغات - جامعة كوية، 2007 .
2- العجائبية في الرواية العربية من عام 1970 إلى نهاية عام 2000، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، 2003.

خامسا: المجلات:

1- التواصل السردي بين الراوي والمتلقي في رواية (الآن. . . هنا) لعبدالرحمن منيف، أ. م. د. يادكار لطيف جمشير الشهرزوري، مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد، العدد (99) شباط 2012 .
2- الرواية الإجتماعية واستلاب الواقع، شوقي بدر يوسف، مجلة: إبداع، مجلة فصلية للأدب والفن، العدد 22، ربيع 2012، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3- الفنومنولوجيا الوجودية في فلسفة سارتر، جورج قديس، مجلة الإبداع، العدد(24)، خريف 2012، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سادسا: المعاجم

1- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، بيروت- دار صادر، مادة: شخص.

2-معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر-تونس، ط 1، 2010 .

سابعا: المواقع الألكترونية:

1- الويكيبيديا:

- مصطفى محمود، نقلا عن الموقع الألكتروني: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة:

http: //ar. wikipedia. org/wiki/

- مصطفى محمود، نقلا عن الموقع الألكتروني: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة:

http: //ar. wikipedia. org/wiki.

2- عند الابحار في عالم الفيلسوف والطبيب والأديب والفنان الدكتور مصطفى محمود تتلاقى أمواج كثيرة من الفكر والأدب والفلسفة والتصوف والعلم،

.(http: //forums. mazika2day. com/t79276. html)

3- صورة الآخر في الرواية العربية، د. جمال شحيد، الموقع الألكتروني: ياللا كورة.

http: //usercorner. yallakora. com/ArticlesDetails.)

.(aspx?AID=174480

4- منتدى شباب التوفيقية

.(http: //www. tawfikia. com/vb/showthread. php?t=7294)

.(http: //www. aljabriabed. net/maj11_moiautre. htm) -5

6- الموسوعة العربية.

http: //www. arab-ency. com/index.

php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=10335&m=1.

7- علاقة التداخل بين الفلسفة والعرفان، يحيى محمد، الموقع الألكتروني: فهم الدين

http: //fahmaldin. com/index. php?id=712.

8- منتدى التوحيد http: //www. eltwhed. com/vb/showthread. php?

9- حوار العلم والأدب، د. محمد نجيب التلاوي، منتديات ستوب/

http: //forum. stop55. com/337333. html.

10 -http: //mawdoo3. com

11- بنية الشخصية والحدث الروائي، د. شرحبيل ابراهيم المحاسنة، المجلة العربية، العدد (446)، ربيع الأول 1435هـ - يناير 2014 م. نقلا عن موقع المجلة نفسها:

http: //www. arabicmagazine. com/arabic/ArticleDetails.

aspx?Id=1662

12- قراءة سريعة في رواية (العنكبوت) لمصطفى محمود، Tag Eldin، 2011، نقلا عن الموقع.
.(tag-eldin. blog spot. com/2011/08/blog-post_19. hotmail)