الباب الثانى

الإنسان

أو

الأدب والفن

④ القصّة القصيرة

الإنسان يعلو على الإنسان !

« على كل منا أن يسائل نفسه . . هل أنا بحق ذلك الموجود الذى يجدر بالإنسانية أن تعمل على هدى أفعاله وأن تسير بمقتضاه ؟ » .

جان بول سارتر

المتناهى فى الصغر والمتناهى فى الكبر ، هذان هما المداران اللذان يدور فى فلكهما أدب مصطفى محمود كما دار فيهما فكر مصطفى محمود . المتناهى فى الصغر هو البداية الأولى للحياة ، والمتناهى فى الكبر هو النهاية الأخيرة للكون ، وفيما بين الحدين يقع الإنسان ، قمة التطور فى الحياة ، ومحور الوعى فى الكون .

على أنه إذا كان المتناهى فى الصغر لا قيمة له فى طبيعته وإنما قيمته فى معناه ، وكان المتناهى فى الكبر لا أهمية له فى ذاته وإنما أهميته فيما وراءه

من معنى ، فالأميبا الحية أو الجرم السماوى كلاهما إن دلا على شيء فإنما يدلان على الإنسان ، وإن كانت لهما أهمية فمن خلال الإنسان . وإذا كان « الميكروسكوب » هو وسيلتنا فى إدراك المتناهى فى الصغر ، وكان « التلسكوب » هو أداتنا فى إدراك المتناهى فى الكبر ، فإن الوعى أو البصيرة النافذة هى سبيل الوصول إلى الإنسان . . الجامع بين المتناهيين . . فى الصغر وفى الكبر .

وكما يحتوى الإنسان فى داخله على هذين البعدين ، يحتوى الوعى كذلك على بعدين آخرين . . يحتوى على العقل والشعور . فعند مصطفى محمود أن الوعى هو سبيل الوصول إلى المعرفة ، وليست هى المعرفة التلقائية التى تتم بدون فاعلية أو نشاط ، وإنما هى عملية شاقة قوامها فاعلية العقل ونشاطه ، وقوامها العمليات الذهنية بما تنطوى عليه من تدليل واستدلال . وعلى ذلك فالوعى عند مصطفى محمود أعلى من العقل وليس أدنى منه ، أو هو على الأصح معرفة فائقة للعقل تسمو على كل لون من ألوان النظر الاستدلالى الخالص ، أو على حد قول الفيلسوف هنرى برجسون : « إن الوعى ليس إلا ضرباً عالياً من التفكير » .

وليس معنى هذا أن الوعى هو الشعور ، وإنما الوعى شيء آخر ؛ فالشعور مقصور على التقاط المعطيات وإمرارها فى تياره ، أما الوعى فقادر على تعقل هذه المعطيات ، ومع ذلك لا يمكننا أن نفصل بين الوعى والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلاً منهما لا ينفصل عن الآخر ، ولا يمكن أن يفهم فى استقلال عنه ، فليس الوعى عند مصطفى محمود مغايراً للشعور بل هو مجانس له ، وليس أدنى بل هو أعلى ، أو هو على حد قول وليم جيمس : « إدراك فائق للشعور » .

من فوق هاتين الركيزتين المحوريتين . . الوعى والإنسان . . الوعى كأداة

للمعرفة ، والإنسان كموضوع للمعرفة ، انطلق مصطفى محمود فى كتبه وكتاباته سواء الفلسفى منها على مستوى التفكير أو الأدبى على مستوى التعبير .

وهو لم ينطلق انطلاقة أى كاتب تقليدى يقول ما عنده ثم يستدير ليقول ما عند الآخرين ، وإنما انطلق بإمكانيته الفنية الهائلة التى جمع فيها بين إحساس الأديب وإدراك الفيلسوف ، ومزج هذين البعدين بأسلوب عصرى جديد فيه عمق الفكرة ودفء العبارة ، فيه البصر الذى يوحى بالبصيرة ، والمادى الذى يؤدى إلى المعنوى ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء . فهو يتعاطى الأشياء بعقله ، ثم يعيها بوجدانه ، ثم يجسدها بقلمه فإذا هى مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة ، وإذا هى لا أقول بناء درامياً ولا نسقاً روائياً ولا حدساً فلسفياً ، ولكنها قطعة من الواقع وشريحة من الحياة أو هى بنية حية فيها دسم الواقع وفيها نبض الحياة . . إنها كلوحة الفنان التعبيرى يستمد ألوانها من الأنبوبة مباشرة . اسمعه يقول فى « وداع الغابة » :

« طفولة الإنسانية الحلوة . . كنت أراها حولى . . الطفولة بكل براءتها ، وخطاياها . . ومرحها . . وانطلاقها النشوان ، كانت ترقص على نقرات أشجار التيك المجوفة . . لا يسترها شىء . . لم يكن عند واحد من هؤلاء الأطفال الكبار شىء يخفيه . . كل منهم كان يغنى من أحشائه . . وكان يعطى نفسه كلها للحظة التى يعيشها . . لا افتعال . . لا خجل . . لاتمثيل . . لا غرض من وراء أى شىء . . وإنما الكل يرقص لأنه فرحان . . لأنه يعيش بجماع قلبه . وشعرت بالدماء تدب فى أوصالى الباردة . . وشعرت بطفولتى الدفينة تحت ركام ثلاثين عاماً من كابوس المدنية . . تطل برأسها . . وتتمطى . . وتنبثق من تحت الردم . . وتسرى فى جسدى كسيال من الكهرباء . وشعرت بنفسى أقوم . . وأهتز . . وأرقص . . كما لم أرقص فى حياتى ، كطفل مولود

تهدهده أمه . . الطبيعة » .

ومن هنا كان فنه غير قابل للتمذهب ، أعنى أننا لا نستطيع أن ندرجه تحت مذهب أدبى معين أو نطلقه وراء فيلسوف بالذات . . فهو ابن حياة . . استطاع أن يفلسف حياته ويحيا فلسفته ، وأن يتخذ من أزماته النفسية الحادة وزلازله الباطنية العنيفة ، فضلاً عن تجاربه الحية وخبراته الوجودية ، استطاع أن يتخذ منها جميعاً مادة لكتاباته . . « فكتاباته صدى مباشر لإحساسه بالحياة . . وفلسفته نابعة من التساؤل الذى تطرحه هذه الحياة » .

ومن هنا أيضاً كان مصطفى محمود من أعدى أعداء المذهبية ؛ فهو لا يطيق الصيغ الجامدة ولا التصورات الجاهزة التى من شأنها إطفاء ما فى أدبه من فكر ، وإخماد ما فى فلسفته من نبض ، وأعشق ما يعشقه أن يترك نفسه روحاً مرنة تعانق الحقيقة ، وذاتاً حية تلتقى بالوجود !

وعلى ذلك فإذا وجدنا أن كتاباته لا تخلو من تناقض ، فهو التناقض الحى الذى يعبر عن تلك العملية الروحية الشاقة التى يبذلها الفنان لكى يستجلى معنى الوجود ويعبر عنه فى لمحات ومضات ، فضلاً عن أنه التناقض الواعى الذى يتجانس مع الحياة نفسها لأنه يستمد منها مباشرة ، وهذا هو معنى قوله إنه « لا يعتقد أن الحياة يمكن إخضاعها لمذهب أو نظرية . . فهى فوق كل المذاهب . . وأصل لها جميعاً » .

وبمقدار ما ينفر مصطفى محمود من القوالب الجامدة والصيغ المجردة ، يرفض كل إلزام خلقى وكل قسر اجتماعى ، فعنده أن اللقطة الفنية كالحدس الفلسفى على الكاتب أن « يتوجدن » معها ، وأن يخرجها ألفاظاً تتنفس بلا خجل ، وأفكاراً تتحرك بلا نفاق . وهذا هو سر جرأته فى التعبير عن الأفكار : « كل منا يشبه نعشاً يدب على ساقيه . . . كل منا يحمل جثته

على كتفيه » . وسر جرأته فى استخدام الألفاظ : « بشرة ملساء فيها ملاسة حيوانية كأنها جسم العرسة . . . صوتها المبلل وهو يحادثنى فيه لزوجة تلتصق بالأذن والأعصاب » . وسر استخفافه أخيراً بمسألة الإطار الفنى ، فهو لا يهمه أن تكون إحدى قصص . « أكل عيش » أقرب إلى المقال الفلسفى ، أو إحدى مقالات « الله والإنسان » أقرب إلى القصة القصيرة . بل إن الرؤية الفنية عنده كثيراً ما تكون قابلة للتناول على مستويين ، فقصة « شلة الأنس » مثلاً يمكن تحويلها بمجهود يسير إلى عمل مسرحى ، ورواية « الخروج من التابوت » يمكن النظر إليها فنياً على أنها من نوع أدب الرحلات ، وفكرياً على أنها مناقشة فلسفية أو مقال فى الإنسان !

والواقع أن مصطفى محمود فى قصصه القصيرة ، لم يتجه إلى تصوير نماذج كلاسيكية كما يفعل الآخرون ، لم يتجه إلى تصوير نموذج البخيل أو الجشع أو المراهق أو العاهر ، وإنما اتجه إلى تصوير أفكار فى موقف . . أفكار تحس وتتحرك وتتطور من خلال تطور الشخصيات نفسها ، فالشخصية وعاء للفكرة ، والقضية فى قلب الموقف ، والقيمة الفنية إذ تنطوى على القيمة الفكرية إنما تصل بالقصة القصيرة إلى أقصى مداها .

وهكذا نجد أن مصطفى محمود لا يضحى بالقيمة الفنية من أجل القيمة الفكرية بحيث يجف العمل الأدبى فى يده ، ويستحيل إلى إثارة فكرية أو توجيه مباشر كما هو الحال عند كاتب مثل سارتر أو آخر مثل لطفى الخولى ، ولا يخاطر بالقيمة الفكرية لحساب القيمة الفنية فيقدم عملاً « صورياً » أقرب إلى الفن البحت أو التكنيك الخالص كما هو الحال عند كاتب مثل سومرست موم أو آخر مثل يحيى حقى ، وإنما يحافظ على القيمتين معاً ، ويحاول أن ينطلق بهما فى وقت واحد ، فهو مفكر من حيث

هو فنان ، أو هو مفكر بما هو فنان ، أو أن المفكر والفنان فيه هما شيء واحد .

وإذا جاز لنا أن نشابه بينه وبين كاتب آخر من كتاب الغرب ، فربما كان هو ألبير كامى . . فالفكرة عندهما هى البطل الرئيسى الذى نراه من خلال الشخصيات ، وندركه من وراء المواقف ، بحيث لا تصبح الشخصية ولا الموقف إلا بمثابة الجناحين اللذين تحلق بهما الفكرة .

والواقع أن تقييم أدب مصطفى محمود تقييماً نقدياً كاملاً ، أمر يتعذر فى الوقت الحاضر . فمن الصحيح أن مكانته المعروفة باعتباره أديبا قد أتاحت الظروف الملائمة لانتشار آرائه وذيوعها ، لكن من الصحيح كذلك أن جوهر تأثيره يكمن فى طبيعة هذه الآراء نفسها . وعلى الرغم من أن مصطفى محمود لم يشكل تياراً أدبياً جديداً ، وآثر أن يتخذ موقفاً بعيداً عن الحركات المتطرفة فى مسايرة العصر ، سواء فى مجال الفكر أو فى مجال الأدب ، فإن ما كتبه يعد إحساساً عميقاً بالعصر الذى عاش فيه ، وتحليلاً حافلاً بالآراء حول طبيعة هذا العصر . فاختياره للموضوعات التى تناولها يعكس الكثير من الاتجاهات والاهتمامات الفكرية المعاصرة ، وتناوله لهذه الموضوعات يكشف عن عقل ذكى حساس ، ينزع نزعة إنسانية ، ويجاهد للوصول إلى حل لبعض المشكلات الحادة التى تؤرق ضمير الإنسان الحاضر .

إن مصطفى محمود فى حقيقته لهو رقيب وشاهد على هموم وأشواق عصره ، مثلما كان ألبير كامى رقيباً وشاهداً هو الآخر !

والشاهد الأمين على عالمنا المعاصر ، يتحتم عليه أن يكون شهيداً كذلك فى هذا العصر ؛ فمن الطبيعى أن يتحدث بلهجة تتسم بالكآبة ، بل إن دواعى اليأس قد تكون أكثر من دواعى الأمل فى عالم ذاق مر حربين كبيرتين ، ويعيش على أبواب حرب ثالثة . ولا شك فى أن أغلب ما كتبه مصطفى محمود

من قصص إنما يتسم بالكآبة أو بذلك الحزن الهادئ الخفيف ، فهو كلما انتقل من مجموعة إلى مجموعة انتقل من حزن إلى حزن ، وكأن كل قصة من قصصه القصيرة التفاتة إلى وجه حزين من وجوه الحياة ، وإن كان من الخطأ أن نرجع ذلك إلى انحراف فى المزاج أو شـــذوذ فى الطبيعة . فإذا نحن أعدنا النظر فى هذه القصص ، لا نجد فيها نزوعاً إلى القسوة ينزع إليه أديبنا بلا مبرر ، ولا ميلا لليأس المثـــير للعواطف مما نجده عند كتاب « الأدب الأسود » ، وإنما نراه يحاول جاهداً ألا ينخرط فى مذهب التشاؤم العدمى فيوصف بالتطرف ، أو ينزع إلى اتجاه التفاؤل الساذج فيقع فى الخطأ نفسه .

ومن هنا رأينا « أشخاص » مصطفى محمود يضيقون بدائرة المعلوم أملاً فى ولوج دائرة المجهول ، ويتبرمون بالممكن لذى يبذله لهم الواقع بحثاً عن المستحيل الذى يتجاوز هذا الواقع . وتلك هى أزمة « الشخص » ولا أقول « البطل » فى قصص مصطفى محمود ، وهى أزمة تكاد تشمل جميع أشخاص قصصه من الدكتور ألفونس وفردوس العاهر فى مجموعة « أكل عيش » إلى لطفى المريض وعم طلبه رضوان فى مجموعة « عنبر ٧ » ومن الراهبة تيريزا وعم يومى العربجى فى مجموعة « رائحة الدم » إلى حليمو العجلاتى وأبو سريع الدخاخنى وعزوز الخردواتى وبرعى البقال ومنصور الحلاق والشيخ رضوان المكوجى وغيرهم من أفراد مجموعة « شلة الأنس » ، فهم جميعاً يتشوقون إلى الشىء البعيد ، وينسجون حياتهم على منوال الأحلام ، حتى ولو سقطوا فى الظل . . بين الحلم والحقيقة ، بين خيبة الأمل ونشدان السعادة . أليس حليمو العجلاتى هو الذى كان يصرخ كل مساء فى شلة الأنس وهم جالسون حول الجوزة « يا سلام . . دة يعنى لو الواحد قدر يعرف سر الحرارة

فى العنبر ده . . وقدر يحرقه ويستخرج منه القوة اللى فيه . . يا سلام . . ده يقدر يسوق بيه قطر . . صاروخ ، يا إخواننا ما تستقلوش حاجة . . دى المية بخارها بيمشى قطر . . والبنزين دخانه بيطير طيارة . . تبقى قليلة على العنبر اللى فيه النار دى كلها إنه يطير صاروخ » .

وإذا كان التشوق إلى الشىء البعيد ، ومعانقة الخيال ، موقفا رومانسياً مألوفاً فى أدب الوجدان ، فإن مصطفى محمود لا يقف عند حدود المناجاة الوجدانية الخالصة ، وإنما هو يعمق هذا الوجدان ويخصبه ، بحيث يخرج به من إطار الرومانسية الضيق ، إلى موقف شبه فلسفى من الله والإنسان والعالم ، وعلاقة كل منهما بالاثنين الآخرين .

اسمعه يقول :

« كنت أشعر بضيق وسخط وتبرم بكل شىء ، وكنت أقول لنفسى . . ولماذا أعيش . . ولماذا خلقت . . ولماذا أستمر فى حياة لا أفهم لها أولاً من آخر . . ثم تكون نهايتى أن أموت كالكلب دون أن يشفع لى طول الصبر والانتظار » .

وتبرم أشخاص مصطفى محمود ليس هو التبرم العارض ، تبرم الملل أو التعب ، وإنما هو التبرم الكامل . . التبرم الخالص . . التبرم الذى لا يرجع إلى المرض أو الضعف أو البطالة أو سوء الطالع ، وإنما هو هذا السأم الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى .

وعلى ذلك فالتفاؤل الساذج لا مكان له فى قصص مصطفى محمود ، وهو يشارك ألبير كامى اعتقاده بأن زمن التأسى الساذج قد مضى ، لكنه يؤمن بأن الأمل الجدير بالثقة لا يزال كامناً فى نفوس أولئك الذين لا يخامرهم

الخوف من الشعور باليأس . أليست قصة « حلاوة السكر » أقرب إلى الأمل المنحوح منها إلى التفاؤل الساذج ؟ أليست ابتعاداً عن جو الاستسلام الذى يبعث على الرضا بما هو كائن . إلى جو الأمل القائم على أطلال الواقع الحاضر ؟

وهكذا نجد أن موقف التفاؤل الذى دعا إليه الإحساس بالتوافق فى القرن التاسع عشر . قد أضحى موقفاً مبتعلاً عند كثير من الأدباء . وهو الموقف الذى ناقض الموقف الحالى فى القرن العشرين . لذلك فإن الأزمة التى يعانيها أشخاص مصطفى محمود هى اختلال التوازن بين غاية الفكر ووسائله . فى عالم تتكشف فيه باستمرار العلاقات المتناقضة بين الأشياء . والعلاقات الأكثر تناقضاً بين الأفراد . يصبح كل ما يسعى الإنسان وراءه ينتهى إلى لا شىء . ويصبح كل ما يفعله الإنسان هو أن يشاهد أنه يحيا . وأنه غريب بالنسبة لكل ما يقع فى العالم الخارجى . ألم يصرخ صاحب قصة « انفعال » بأعلى صوته : « إن الحانوتى يسلب الموت كل هيبته بأن يجعله وظيفة . وكذلك أنا . . أسلب الحياة كل بكارتها بأن أجعلها شغلتى .. » .

وانطلاقاً من هذا المعنى . يأخذ اختلال التوازن بين غاية الفكر ووسائله . صورة صراع بين إرادة الإنسان ووضوح بصيرته . فإرادة الإنسان فى قصة « شلة الأنس » مثلاً أو فى قصة « مدام س » بعيدة عن أن تكون مكافئة لوضوح بصيرته . ووضوح بصيرته كذلك بعيد عن أن يكون مساوياً لقدرته . وهكذا تشل الإرادة ويسقط الفعل . وهو ما عبر عنه أحد أفراد مجموعة « رائحة الدم » بقوله :

« ماذا أريد من هذا كله ؟

حريتى . .

وماذا أفعل بحريتى . .

إنى أرفض اختيار طريق لأنه يقيدنى . . وأفضل البقاء فى مفترق الطرق . . أعانى الحرية ولا أمارسها » .

وليس معنى هذا أن الكاتب ينادى بالارتماء فى حضن السلبية الخالصة ، أو رفض كل شىء من أجل تعليق الحكم أو تعليق الفعل . وإنما هو يطالب بتوظيف كل شىء من أجل أن يحيا الإنسان ، لا الحياة على الفطرة أو الحياة من حيث هى مجرد استمرار ، ولكنها الحياة على الأصالة ، أو الحياة من حيث هى تجدد وتطور وإبداع . لذلك فهو يريد للإنسان أن يحيا بنفسه ، أن يحيا حياته دون أن يترك فكرة ما غير شخصية تحتل وجدانه . أو ضميراً ما جماعياً يعيش فى داخله . فالإنسان لا بد أن يميز بين شخصه أو « أنا » وبين الآخرين أو « هم » ،وليس الذى يجب أن يحيا فينا هو الـ « هم » أعنى الشىء الذى ليس حقيقتنا ، بل هو الـ « أنا » أو الحياة على الحقيقة . ألم يقل الكاتب فى قصة « لا أحد » :

« أنت مجرد رجل مكرر ، رجل تخلقه التجارة فى الدكاكين ، وتعيش له عمره ثم تقتله ، واسمه أحياناً بيومى . . وأحياناً خليل . . وأحياناً طلبه . . سمه أى اسم . . لأنه فى الحقيقة « لا أحد » .

ولكن . . هل معنى هذا أن يظل « الواحد » الأحد ، أو « الواحد » الذى ليس أى أحد ، بمعزل عن الآخر ، يجرع حياته بلا ظمأ ، ويجتر أيامه بلا جوع ؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن مصطفى محمود يؤمن بالسببية المتبادلة بين الفرد والمجموع ، فبمقدار ما يؤثر الفرد فى المجتمع بمقدار ما يتأثر به ؛ وبمقدار ما يسهم فى تهيئة الظروف الاجتماعية ، بمقدار ما يفيد من حركة

المجتمع ككل . وعلى ذلك فالمجتمع بعد من الأبعاد الواضحة فى عالم مصطفى محمود ، وهو البعد الذى يخلع على نزعته الوجودية طابعاً إيجابياً هادفاً . فإذا كانت شخصياته تعانى فقدان الاتجاه ، وضياع الحل ، نتيجة لمعانقتها المستحيل ، وبحثها عن المجهول ، فإن إيمان الكاتب بضرورة تغيير الظروف الاجتماعية السيئة ، كفيل بإخراج الفرد من « الدشت البشرى » الذى لا فائدة له ، إلى حيث يستطيع أن يستثمر قدراته ، ويوظف طاقاته ، فيكون مفيداً ، ومثمراً ، وقادراً على أن يفكر ، ويحب ، ويعمل . اسمعه يقول فى قصة « حياة الأعزب » : « أهو إحساس بالمسئولية . . أم جبن . . أم تغفيل . . إنى دائماً أكتشف أنى مثالى من حيث أظن أنى واقعى . إن الواقعية لا تقف فى مفترق الطرق أبداً . . الواقعية لا تعلق إمكانياتها . . وإنما تثب وتعمل » . .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن العمل هو المحك الحقيقى لمشروعية الوجود ، أو لمشروعية الفرد فى الوجود ، وكل وجود لا يؤدى إلى عمل ليس وجوداً مشروعاً ، بل كل فكرة لا تؤدى إلى فعل ليست فكرة على الإطلاق . فعند مصطفى محمود أن الذات لا بد أن تكون عاملة ، وهى ذات عاملة بما هى عارفة ، أو هى ذات عاملة لأنها أصلاً عارفة !

وعلى ذلك فالمادية المجردة لا تقل سوءاً عن المثالية المجردة إذا كانت لا تؤدى إلى عمل ، فالمادية مهما تكن محسوسة لا ترتفع بنا كثيراً إلا إذا كنا على وعى كامل بما نعمل ، لأن المادية المحسوسة ليست سوى المادة الخام للحياة الإنسانية العاملة ، وهذه الحياة لا تتحول إلى روحانية محسوسة إلا عن طريق الوعى . . . « فإذا كان المرء على وعى كامل بما يعمل ، أصبح العمل بمثابة اليوجا للعمل ، واللعب بمثابة اليوجا للعب ، والحياة اليومية

بمثابة اليوجا للحياة اليومية . وممارسة الحب كاليوجا لممارسة الحب » .

ومؤدى هذا كله أن فكرة التمرد من ناحية . لا فكرة التسليم بالواقع . وفكرة العلاء من ناحية أخرى ..علاء الإنسان على كل شيء حتى على الإنسان ، هما سبيل الفرد فى تخطى نطاق التهديد إلى حيث العالم الملىء بالأمل !

أما فكرة التمرد فتعد مفتاحاً لقراءة قصص مصطفى محمود نفسها ، فضلاً عما لها من أهمية بالنسبة لروح العصر . ولقد كانت فكرة التمرد بصورة أو بأخرى موضوعاً من موضوعات الأدب دون أن يستأثر الأدباء المعاصرون وحدهم بمعالجة هذا الموضوع . فإذا عدنا بأذهاننا إلى الوراء استطعنا أن نلتقى بالأدباء الرومانسيين الذين كتبوا أدباً يتسم بسمات التمرد ، هذا التمرد الذى اختلطت فيه المظاهر الفنية والاجتماعية والميتافيزيقية ، ولقد تمثل كل من أدباء المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة فضلاً عن الشعراء من جماعة أبوللو ، تقبلوا تراثاً من الاتجاه المثالى ، حيث كانوا لا يزالون على إيمانهم بالقيم العامة المطلقة مثل الحقيقة والحرية والطبيعة والجمال الذهنى والروح الخالصة .

ومع قيام الثورة ، وظهور جيل جديد من الشعراء والأدباء ، بدأت القيم المتواضع عليها تفقد مافا من سلطان . كما أخذت مطلقات الجيل الماضى تفرغ مالها من معنى ، وتبدو عتيمة بشكل صارخ ، أو تظهر فى صورة ألفاظ غاية فى التبسيط والتعميم لتنطبق على حقائق غاية فى التعقيد والتركيب .

ولقد تمخض عن عملية فقدان الثقة فى المطلقات ذات الحروف الكبيرة ، أن « سقطت حالات القداسة عن معظم الآلهة القديمة وأصبح كل شيء يقبل النقاش والجدل والمراجعة » كما تمخض عن هذه العملية كذلك ، ظهور

جيل جديد من التمرد ، جيل كان مصطفى محمود يقف فى طليعته ، يهتف بأعلى صوته :

« إن الفضائل نسيج حى يتطور باستمرار ويتعفن إذا حفظ ، والفضائل المجففة ، وفضائل العلب لا تصلح لأمعائنا الحديثة . . وهذا هو الوقت الذى نراجع فيه فضائلنا » .

« إننا نضع نوافذنا فى الجهة الشرقية لتدخل منها الشمس . . ولكن الشمس لا تبزغ من الشرق لتكون فى مواجهة نوافذنا »

« لقد صنعنا الصلاة وصدرناها إلى البلاد التى لا تشرق فيها الشمس ، وجربناها على المذاهب الأربعة ولم يبق إلا أن نجرب الطعام الجيد » .

« إن الأخلاق الكبيرة تبتلع الأخلاق الصغيرة كما تبتلع القطط الفئران . . . والضمير الإنسانى ينمو كل يوم ويتضخم وتزداد عليه الأعباء » .

وهكذا أصبحت مشكلة الجيل الحقيقية على حد تصوير مصطفى محمود هى مشكلته مع نفسه ، مع مثالياته وأهدافه ، فقد حطم مصابيحه القديمة التى كان يسير على نورها ، ولم يصنع بعد مصابيحه الجديدة ، وهو يتخبط بين متناقضات عنيفه تمزقه ، ولهذا كان واجب الكاتب فى نظر مصطفى محمود « هو تصفية هذه التركة القديمة من المثاليات والأهداف ، وخلق أهداف جديدة تنبض بروح العصر » .

غير أن هذا الجيل الذى مد أدبنا بأسباب جديدة للتطور ، ومد مجتمعنا بأسباب جديدة للحياة ، وهو الجيل الذى ضم بين جانبيه مصطفى محمود ويوسف إدريس فى القصة ، وفتحى غانم وصلاح حافظ فى الرواية ، ونعمان عاشور ولطفى الخولى فى المسرح ، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى فى الشعر ، وعباس صالح ومحمود أمين العالم فى النقد ، كان

لا يزال يؤمن ببعض القيم المطلقة ، لكنه لم يتقبل هذه القيم دون سؤال أو مناقشة ، كما أنه كان على وعى تام بالانعدام الدائم فى التوافق بين الطبيعة النظرية لهذه المثاليات وبين تطبيقها فى مجال الحياة .

وهكذا لم يكن هذا الجيل شبيهاً بالجيل الأمريكى الضائع الذى وقف على رأسه هنجواى ، والذى سقط بين حربين عالميتين فلم يدر من أين ؟ ولا إلى أين ؟ ولا كان شبيهاً بالجيل الإنجليزى الغاضب الذى يقف على رأسه جون أوزبورن ، والذى فقد إيمانه بالمقدسات التقليدية فراح يعلن سخطه على كل قديم فى الدين والمجتمع وفى السياسة والأخلاق ، وإنما كان شبيهاً إلى حد كبير بجيل التمرد الفرنسى الذى برز فيه ألبير كامى والذى ظهر إبان مقاومة الاحتلال النازى ، ثم راح بعد الاحتلال يعيد النظر فى كل شىء ويتعاطى الأشياء من جديد .

وهكذا أنتج أبناء هذا الجيل المصرى ما يمكن أن نطلق عليه تمرداً معيارياً ، أى أنهم كانوا لا يزالون على إيمانهم ببعض المطلقات ، لكنهم لم يتورعوا عن أن يدرسوا كافة القيم المطلقة دراسة دقيقة ، وأن ينبذوا منها ما يتراءى لهم أن ينبذوه . وهذا هو ما عبر عنه مصطفى محمود بقوله :

« حاولت أن أناقش مشاكلنا كلها من جديد . . وأطرح التركة الفكرية التى ورثناها عن الجدود فى غربال واسع الخروق ، ليسقط منها الفاسد ويبقى الصالح » .

ولقد نظروا إلى القيم الفكرية والاجتماعية القديمة على أنها أشياء فى مهب الريح ، كما آثروا الحديث عن إمكانية التقدم أكثر من الحديث عما فى هذا التقدم من مضمون . ولقد تخيل كل منهم الخلاص بالشكل الذى ارتآه ، أما مصطفى محمود فقد رأى الخلاص فى فكرة « علاء الإنسان

على كل شيء حتى على الإنسان ! » .

فإذا كان الواقع يتسم بالافتقاد إلى المعنى ، **كان** لا بد من خلق هذا المعنى لا العثور عليه ، وكان لا بد من إيجاده على يد الفرد ، ومن واقع تجربة التمرد التى يعيشها . وهكذا أخذت فكرة العلاء أكثر من معنى من معانى التحقيق ، فالإنسان يعلو على الإنسان بالبحث عن المعنى ، والإنسان يعلو على الإنسان بمعانقة المستحيل ، والإنسان يعلو على الإنسان بمعرفة المجهول ، والإنسان يعلو على الإنسان بمعايشة المطلق أو اللامتناهى .

أما أن الإنسان يعلو على الإنسان بالبحث عن المعنى ، فهو ماتمثله مجموعة « أكل عيش » التى استهلها الكاتب بقوله :

« أريد لحظة انفعال . . لحظة حب . . لحظة نشوة . . لحظة دهشة . . انطلاقة خيال . أريد لحظة تجعل لحياتى معنى . . إن حياتى من أجل أكل العيش لا معنى لها . . إنها مجرد استمرار » .

فالإنسان الذى تقتصر حياته على أكل العيش ، على مجرد إشباع الرغبات البيولوجية ، إنسان مرفوض عند مصطفى محمود ، مرفوض لأنه لم يبدأ الحياة بعد ، أو لأنه ولد ميتاً وأصبح كل شيء فيه مدفوناً ، فهو يقف وسط الأحياء كشاهد مقبرة يدل على مكان المأساة ، إنه لا يزيد كثيراً عن « أم سيد » التى ماتت أمها ، ومات أبوها ، ومات زوجها ، ومات أهلها ، ومات أولادها ، وبقيت هى كإطار فارغ نزعت أحشاؤه . وكأن الإنسان اللاإنسانى ، الذى تقتصر حياته على الأكل والشرب والنوم ، أشبه بأم سيد ، التى تحيا مع إيقاف التنفيذ ، لا تنتمى إلى أحد ولا ينتمى إليها أحد ، تشير إلى الحياة ولكنها لا تدل عليها . وعلى ذلك فهى ليست بالشيء المهم ، ولا بالرقم الذى يعمل له حساب « فهى جزء من الدشت البشرى الذى يملأ الأرض ، لا يقدم فيها ولا يؤخر » .

وإذا كانت « أم سيد » صورة من صور المشكلة التى يعالجها مصطفى محمود . مشكلة البحث عن المعنى ، فإن « فردوس الراقصة » فى قصة « صانعو الأفراح » صورة أخرى من نفس المشكلة . فهى تعمل راقصة من المستوى الرخيص ، تقضى نهارها نوماً وليلها عملاً ، فحياتها لا تبدأ إلا فى جنح الظلام ، ولا تبدأ لحسابها الخاص . ولكن لحساب الآخرين . . لحساب السكارى ، والفتوات ، والعريس . وأهل العريس ، واللى طلعوا من السجن ودخلوه تانى . وتضطر فردوس أن تصنع لهؤلاء جميعاً . . الفرح ، تصنعه لهم من الحزن الذى تحمله فى أحشائها . ومن المأتم الذى تقيمه فى قلبها ، ومن الجنازة التى ستمشى فيها آخر السهرة . فبعد ما تمضى الليلة وتتبخر كما تتبخر الخمر من الرؤوس ، تنزلق فردوس فى فستانها الأسود ، ومن خلفها زوجها بقانونه ، والولد الصغير ، ويعود الأشباح الثلاثة يترنحون فى بلاده : « وقد ذاب فيهم الفرح فى الحزن ، فى التعب ، فى الجوع ، فلم يتبق إلا وجوه ميتة ترتسم عليها الأحاسيس ، كما ترتسم الخطوط على الماء » .

وكما حاولت « أم سيد » أن تتمرد على حياتها الدونية بحثاً عن المعنى ، فسافرت إلى مصر أم الدنيا ، وأمنا جميعاً ، وأم كل الأشياء ، تحاول فردوس كل ليلة أن تجد لحياتها معنى ، وعزاؤها أنها تحافظ على شرفها ، برغم كل شىء ، وأنها ليست كبنات البيوت اللاتى يرتدين نظارة الشرف وخلاياهن مشبعة بالعار ، أو يمثلن فى الحياة أكثر مما يمثلن فوق خشبة المسرح .

وإذا كانت محاولة « أم سيد » قد باءت بالإخفاق فآثرت الانسحاب الصامت الحزين ، فإن محاولة فردوس كل ليلة تنتهى بالسخط والتمرد ، ورفض كل شىء : « كل الناس أندال ، عشان سايبينا نعيش العيشة دى .. نعمل لهم الفرح ويعملوا لنا الذل » .

وليست أم سيد العجوز ، وفردوس الراقصة هما كل صور المشكلة . . مشكلة الإنسان غير العادى فى أن يعلو على الإنسان العادى بالبحث لحياته عن معنى . فالإنسان غير العادى لا تقف حياته عند الأكل والشرب والنوم ، وإنما حياته تبدأ بعد هذا كله ، تبدأ حينما يجد لها معنى . ومعنى واضحا متميزاً يستطيع من خلاله أن يكون مفيدا ومثمرا ، خلاقاً ومبدعا ، ويستطيع من خلاله أيضاً أن يشعر بذلك الشيء الأصيل الذى لا يمكن تقليده ، والذى يوجد فى الحياة الإنسانية .

وهكذا نجد قصة « اللى يكسب » تجسيداً رائعا لأزمة البحث عن المعنى ، فى واقع فقد كل معناه . فالدكتور الفونس فانوس طبيب جديد ، تخرج وفى ذهنه حلم عظيم ، ألا يكون كالأطباء القدامى الذين يتفرقون فى القرى لجباية الضرايب من الفلاحين باسم العلاج . ولا مثل أطباء الصحة الذين يعملون كموظفى الأرشيف يوقعون شهادات الميلاد والوفاة ، ويحررون الشهادات المرضية والإجازات ، ولا حتى كمدرسى كلية الطب الذين يلقون المحاضرات كالإملاء ، ويحشون الرءوس بمعلومات قديمة من أيام بقراط .

لا ، لن يكون الدكتور الفونس واحدا من هؤلاء . . من هذا « الدشت البشرى » هو الآخر « الذى لا يقدم ولا يؤخر » وإنما سيكون واحداً جديداً ، واحداً لا يتكرر ، واحداً يؤمن بالعلم باعتباره صرخة العصر . ويجعل من عيادته الصغيرة معهد أبحاث ، ومن كل مريض يفحصه دراسة يضيف بها شيئاً إلى الطب .

ولكن الواقع ضاغط وكثيف ، والظروف حافلة بكل ألوان الزيف واللامعنى ، وجمهور المرضى مثل أى جمهور . . لا يفهم فى الطب ، ولا تحركه إلا الشهرة والإعلانات والكلام اللامع . وهو يرفض هذا كله ،

يرفض الأساليب الرخيصة حتى ولو مات جوعا . ولكنه لا يموت جوعاً ، وإنما يموت بالحسرة على مثالياته ومعنوياته ، وعلى كل ما له معنى فى الحياة ، لقد أشرفت العيادة على الإفلاس ، وأشرف الدكتور على اليأس ، وبدأ يراجع مبادئه نفسها بالخيبة نفسها التى يراجع بها حساباته : « ثلاثون جنيهاً خسائر كل شهر » . . .

لقد اكتشف الدكتور أنه فشل ، واكتشف حقيقة أكثر إيلاماً ، أن تأجير غرف العيادة من الباطن ، والتسكع على مقهى ، أربح له من العمل : « أليس هذا مضحكاً . أن تربح البطالة ، وأن يخسر العمل » .

والسبب . . ! ! ما السبب ! الأطباء أم المرضى . . أم المجتمع . . أم الزمن ؟

صحيح أن الدكتور الطبيب ألفونس فانوس لم يعد يعرف شيئاً ، ولكن الدكتور الأديب مصطفى محمود يعرف أن المشكلة ليست مشكلة واحد من هؤلاء ، وإنما هى مشكلة كل هؤلاء ، مشكلة الظروف الاجتماعية السيئة حينما تسحق فى طريقها كل معنى ، وكل قيمة ، وكل مثال . وعلى ذلك فإن تغيير الظروف الاجتماعية هو وحده الكفيل بإعداد التربة الصالحة ، وتهيئة المناخ الملائم ، والمبادئ والمثل العليا هى الثمار التى تطرحها شجرة المجتمع ، ولا تطيب هذه الثمار إلا فى الأرض الصحيحة ، والطقس الصحى .

على أنه إذا كان البحث عن معنى للحياة ، قد أخذ عند « أم سيد » صورة السفر ، وأخذ عند فردوس الراقصة صورة الشرف ، وأخذ عند الدكتور ألفونس صورة العمل ، وكلها صور تضفى المعنى على الحياة ، أو تجعل الحياة لها معنى ، فعند مصطفى محمود أن الحياة نفسها من حيث هى حياة يمكن أن تكون ذات معنى ، لأنه على حد تعبير أندريه مالرو :

« إذا كانت الحياة لا تساوى شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوى الحياة » .

وهذا هو المعنى الذى تدور حوله قصة « سفريات » ، والتى تناقش قيمة الحياة من خلال الفعل الذى يقضى على كل حياة ، وأعنى به فعل الانتحار . وتنطلق القصة من التلغراف الذى تلقاه الطبيب ، والذى يقول باختصار : « زيزى انتحرت ، ابتلعت أنبوبة إسبرين . . حالتها خطرة ، احضر حالاً » .

ولكى يحضر الرجل حالاً ، يكابد الأهوال ويذوق الهوان ، فالساعة تدق الثانية بعد منتصف الليل ، ولا توجد قطارات ولا أتوبيسات ، فيضطر إلى ركوب عربة بالنفر ، عربة تقفز وتكركر وتشبه عربة اليد ، بدون نوافذ أو سقف ، والترباس الوحيد الذى يحفظ الباب فى مكانه هو يد الراكب . أما بقية الركاب ، السبعة الآدميين الذين يلفظون أنفاسهم فى داخل العربة ، فنوع آخر من « الدشت البشرى » الذى « لا يقدم ولا يؤخر » .

ولكنهم أحياء ، ومن أجل الحياة فى مقابل الموت ، يتحمل الطبيب الكثير والكثير جداً ، بل لا يكاد يحس بكل هذا الذى يتحمله ، كل ما يحسه هو الكلام الذى سيقوله لزيزى . . سيقول لها : « إن الانتحار جبن وهروب ، وإنها انتحرت لأنها لم تستطع أن تقول « لا » أمام الناس ، فقالتها فى سرها ، احتجت بين جدران أربعة ، بشرب السم . . وضعت رأسها فى الرمل . . وقالت . . أنا مظلومة » .

وتتجسد هذه الكلمات فى روح الطبيب ، عندما تنقلب العربة ، ويخرج على محفة ممدود الساق ، معصوب الرأس . وتقف زيزى أمامه صفراء ترتجف تنصت لجسمه كله وهو يتكلم ، « كان يقول إن الحياة ليست عبثاً » .

فعند مصطفى محمود أن الحياة حتى وإن لم يكن لها معنى ، فلا يجوز الانتحار ، بل ينبغى احتمال مشقة الحياة ، يجب علينا أن نتقبل وجودنا ونحتمله ، حتى ولوكان ذلك بدون أمل ، أو بدون ذلك « الأمل الحقير » كما يقول سارتر . « لقد انتحرت زيزى لأنها تحبنى . . ولأن أهلها يرفضون زواجنا . . فكيف يكون هذا حبًّا . . كيف تحبنى وقد أخفقت فى حب نفسها . . لا . . لا . . هذا مستحيل ! » .

مستحيل لأن الانتحار ليس حلاً بل هو مشكلة ، مشكلة جديدة ، وكيف يكون الانتحار حلاً لمشكلة فى الحياة ، وهو لا يكاد يحل المشكلة إلا بالقضاء عليها ، ولا يكاد ينقذ الكائن الحى إلا بالقضاء على كل حياة !

إن مصطفى محمود هنا يتخذ موقفاً وجودياً يشبه فى كثير من الوجوه الموقف الذى اتخذه سارتر : « لقد قضى علينا بالحرية » ولا مفر من ذلك ، فعلينا أن نستعمل حريتنا الفردية فى أى شىء . والفيلسوف الوجودى لا يضع كنموذج أمامه القديس أو الحكيم ، بل إن مثله الأعلى هو البطل . والبطولة عند مصطفى محمود إن لم تكن فى العثور على المعنى ، فهى أيضا فى إيجاد المعنى !

وحول إيجاد المعنى الذى يجعل الحياة حياة ، ويجعل الإنسان يعلو على الإنسان ، تدور قصة « حلاوة السكر » وهى من أحلى ما كتب مصطفى محمود من قصص قصيرة ، إنها تصوير لمحاولة الإنسان أن يخلع على حياته معنى ، عبر أسوار الأمل الضعيف ، الأمل الفاتر ، الأمل الذى يكاد يعانق المستحيل !

فهنا زوجان شابان أو قلبان متعاطفان ، يحب كل منهما الآخر ، ويجدان فى حبهما شعاع النور الذى يخرجهما من حلكة الظلام ، ومرفأ الأمان

الذى يلوذان به كلما هبت عليهما أعاصير الحياة . وهما بالفعل يواجهان عاصفة عاتية كفيلة بأن تقتل فيهما الأمنيات . وتذبح الأغنيات . وتهصر فى أيامهما كل معنى . . فالزوج الشاب مريض بالسل . ويحاول جاهدا أن يشفى من هذا المرض ، ويذهب إلى الدكتور مصطحبا معه زوجته الشابة . وبعد أن ينتهى الكشف يتوسل إلى الطبيب ألا يخبر زوجته بحقيقة مرضه مخافة أن تنهار ولا تحتمل الصدمة : « أنا عارف إنى عيان بالسل يا دكتور . . لكن عاوز منك خدمة صغيرة . . عاوزك تخفى الخبر ده عن مراتى لأنها لو عرفت حتموت . . أنا متأكد إنى حا أخف وأرجع لها » .

لقد أصبح له هدف أعمق من التغلب على مرضه . لم يعد يخاف على نفسه بمقدار ما يخاف على زوجته . . لم يعد شفاؤه يعنيه إلا بالقدر الذى يدخل السعادة إلى قلب زوجته . وهو عندما ذهب إلى الطبيب كان يعلم حقيقة مرضه . ولكنه ذهب حتى لا تعلم زوجته بهذه الحقيقة . لقد تحولت الذات هنا إلى موضوع ، موضوع يبذل من أجل سعادة الآخر ، وليس أى إنسان آخر بطبيعة الحال ، وإنما الآخر الذى يحب . ويجد معنى لعاطفة الحب .

ويحار الطبيب كيف يخبر الزوجة . كيف يخفى عنها الحقيقة البشعة ليلقى فى صدرها بكلمة الأمل . ذلك « الأمل الحقير » . ولكن الطبيب يفاجأ بالزوجة تقترب منه . وتتوسل إليه ألا يخبر زوجها بحقيقة مرضه . الذى تعرفه هى جيدا :

« أنا عارفه يا دكتور إن جوزى مريض بالسل . أنا كشفت عليه قبل كده عند دكتور خصوصى . . لكن أنا جيت لك بيه علشان تطمنه . علشان تقول إنه مش عيان . . جوزى مش ممكن يستحمل الصدمة دى . .

أنا عارفة إنه بخير وحايخف » .

فالفتاة هى الأخرى أصبح لها هدف أعمق من ذاتها ، أصبحت لا تخشى على نفسها بمقدار ما تخشى على زوجها ، أصبحت حياتها شيئاً مبذولاً من أجل الرجل الذى وهبته هذه الحياة ، إن فى حياتها معنى كبيراً هو الحب . . الحب الذى تواجه به العاصفة ، والذى تنسج منه كل شىء ، تنسج منه الوهم . . تنسج منه الأمل . . تنسج منه المستحيل لتعاون رجلها على اجتياز الأزمة بسلام .

لقد استطاع كل منهما أن يجد لحياته معنى ، وأن يجد فى حياته معنى وهو المعنى الحقيقى . . المعنى الأصيل . . المعنى الذى يجعل الإنسان يعلو على الإنسان بمعانقة المستحيل !

وهذا النوع الآخر من العلاء ، علاء الإنسان على الإنسان بمعانقة المستحيل هو الذى أدار عليه الكاتب أهم قصص مجموعته الثانية « شلة الأنس » ، ففى قصة « مدام س » نجد الأستاذ محجوب الموظف الكبير . . المريض لسنوات طويلة بروماتيزم القلب ، يبحث هو الآخر عن الشىء المستحيل ، الشىء الذى فى داخله ولكنه أبعد ما يكون عنه ، فلا يكاد يحسه ، حتى يتفتت فى يديه ويحيله إلى رماد ، وحين يتمزق نسيج الأحلام فى يد الإنسان ، يفقد ظله فلا يعود يراه لا من وراء ولا من أمام .

هكذا راح الأستاذ محجوب يقضى الصيف فى مرسى مطروح ، يقضيه وحيداً أو مع وحدته ، فهو ينزل فى غرفة ذات سريرين فى فندق الليدو ، فلا يزيده السرير الآخر إلا إحساساً بالوحدة . . أحيانا يكلم نفسه . . وأحياناً يكلم السرير الآخر . . وأحياناً يكلم شريكة حياته التى ليس لها وجود . وهو يستعين على ملل الشاطئ والصحراء بالروايات البوليسية . . يتحمس

لأرسين لوبين ، ويعيش مع المفتش تيل ، وينام ويصحو على أخبار شرلوك هولمز . إنه يستعين بروايات الكتب حتى تصرفه عن روايات الحياة .

فهو يعلم أن من كان مثله مريضاً بروماتيزم القلب ، عز عليه أن يكون بطلاً فى رواية من روايات الحياة . . وذات يوم خرج إلى البلاج ونسى نفسه أمام امرأة جميلة هى « مدام س » . . مدام س المرأة الجميلة التى ترى جمالها بغريزتك أكثر مما تراه بعينيك ، والتى لا تعثر فى جسمها على بروز واحد وكأنها مخلوقة بلا عظام ، أو أن عظامها كعظام الحمام طرية تتثنى ولا تتكسر .

وكانت « مدام س » تعنى عنده أكثر من رؤية عابرة ، كانت تعنى رواية طويلة يعيش فيها بأعصابه ، ويحلم ، ويسهر ، ويفرح ، ويحزن ، ويغضب ، ويثور . . كلما وضع جنبه آخر الليل على الفراش .

وفى ذلك اليوم نسى الأستاذ محجوب نفسه تماماً ، وراح يندمج فى لعبة الحياة . . يداعب طفلها الصغير الذى يلعب بالكرة ، ثم تكبر المداعبة لتشمل « مدام س » نفسها . وبعد دقائق كان يجرى وراءها فى كل اتجاه ببدلته الكاملة وقميصه المقفول ليلحق بالكرة . وسرعان ما دهمته أزمة قلبية فهرع إلى غرفته فجأة دون استئذان حتى لا تقف مدام س على مرضه . وبعد أن عالج أزمة القلب واستعان عليها بالأدوية ،نهض وأسدل الستار . ولم يكتف بإسدال الستار ، ولكنه غطى عينيه « حتى لا يرى ضوء النهار » .

لقد حاول الأستاذ محجوب أن يعلو على نفسه ، على مرضه وأوجاعه ، ليحيا الحياة ، أو ليحيا لحظة واحدة فى الحياة .

ولم تكن « مدام س » إلا مجرد « مدام س » أى امرأة ، يتجسد فيها شوقه للحب والمغامرة والحياة ، أوتتجسد فيها رغبته فى أن يعلو على ذاته ويعانق

المستحيل . لذلك « فهو يود لو تسلق أسوار وحدته . . ليصل إلى الله . . ويناديه . . ويسأله . . ما ذنبه . . ماذا فعل . . ليتعذب كل هذا العذاب » .

ويبلغ المستحيل قمته فى قصة « شلة الأنس » التى تعد واحدة من أفضل ما كتب مصطفى محمود من قصص قصيرة . . فهنا لا يفقد الإنسان ظله بحيث لا يراه من وراء ولا من أمام ، وإنما يسقط ظل الإنسان خلفه فلا يراه هو ولكن يراه الآخرون . . وهو نوع آخر من معاناة المستحيل أشد قسوة وأكثر ضراوة . . وهو ما حدث لحضيض ورفاقه من أفراد شلة الأنس . . أبو سريع الدخاخنى . وعزوز الخردواتى ، وبرعى البقال . ومنصور الحلاق والشيخ رشوان المكوجى . أولئك الذين يجتمعون فى جلسة . . ساعة العصارى من كل يوم . . يشربون المعسل والجوزة . . ويتحدثون فى الفن والاختراعات والصواريخ الروسى .

وعلى الوجه الآخر من هذه الشلة الرجالى . نسق بشلة أخرى من النساء على رأسهن الممرضة فطمطم أو فطومة ، ثم يسس أو بسيمة . ثم زوجات الشيخ رشوان . ثم البنات المترددات على دكان عزوز . . وكل فرد من أفراد الشلتين . . الرجالى والحريمى . يعانى فى داخله خللا كبيراً . . حلماً يؤرقه . ويعيش له . ويعمل على تحقيقه باستمرار . منهم من تقعده الظروف فيظل يحلم . حتى يسقط ظله . . إما إلى الخلف وإما إلى الأمام .

أما سيد الحالمين من بين أفراد « شلة الأنس » فهو ليمو أو حيمو العجلاتى . ذلك الذى يعانق حلماً أكبر مما تستطيعه قواه ، حلماً غير قابل للتحقيق ، حلماً أقرب إلى المستحيل . ولكنه يدرك تماماً أنه لن يستطيع أن يعلو على نفسه إلا بتحقيق ذلك المستحيل الكبير .

فهو يحلم باختراع صاروخ كصاروخ جاجارين . . أدواته من أدوات

المجلاتى ، ووقوده من حرارة العنبر . وهو يحلم بصوت عال : « وايه يعنى الصواريخ يا جدعان . . ما هى بسكليتات برضه بس بتدور بموتور سريع .. سريع أوى . . أوى . أوى . والحكاية كلها فكرة بسيطة جت للواد اللى اسمه جاجارين فى ساعة رواقة . . عرف إيه هى الحاجة العجيبة دى اللى أقوى من البنزين » .

وإلى جوار حلم ليمو الكبير باختراع الصواريخ ، كان حلمه الأكبر فى الحصول على فطمطم . . فطمطم الممرضة بنت الجيران ، التى أذلت بشموخها وأنوثتها وبساطتها وخفة دمها ، أذلت كل شباب الحى ، فكانت الأمنية المستحيلة فى صدورهم جميعاً وعلى رأسهم حليمو .

ولكن فطمطم كانت تعرض عن هؤلاء جميعاً لتقع فى غرام « سعد » طالب الطب الأشقر، الذى يكاد يذوب لفرط رقته وخجله وحيائه . وهى نفسها كانت فى حيرة من أمرها « أى شىء فى ذلك الولد النحيل الأبيض الرقيق المؤنث يجعلها تعبده حبا . . وتتمنى لو أنها أغرقت وجهه بالقبلات . . هى . . فطمطم . . البت الجدعة . . التى يركع عند قدمها رجاله بشنبات . . يشربون المعسل . ويكركرون الجوز . ويشخطون فى السبع فيصبح فاراً » .

وصحيح أن « سعد » كان يحبها هو الآخر . ولكنه لم يستطع بعد تحرر أن يعارض رغبة أمه فى عدم زواجها به إن صح هذا التعبير . فسعد لم يكن يستطيع أن يعصى لأمه أمرا . وهكذا تبخر حلم فطمطم فى الزواج من حبها الكبير . وأدركت بفطنتها وأنوثتها أنها لو ورطت حبيبها الضعيف فى الزواج بها . فلن تكون إلا خادما عند أمه المتكبرة .

وهكذا « لم يبق لها أمل تتعلق به . لا فائدة . . لن تفوز بحبها ولا بحبيبها . . لن يكون حبيبها ملكا لها فى يوم من الأيام . لأنه عاجز عن

أن يكون ملكاً لنفسه » . إنها تلجم الانفعال الصارخ ، وتستشعر الراحة الصابرة ، وتدرك أن حبها له لم يكن أكثر من حلم غير قابل للتحقيق ، كان نوعاً من العلاء على الذات بمعانقة المستحيل ، تماماً كحلم ليمو باختراع الصاروخ من حرارة العنبر . وكان من الطبيعى أن تتخلى فطمطم عن حلمها الكبير لتتزوج من ليمو ، كما تخلى هو عن حلمه الكبير فى مقابل أن يتزوج من فاطمة . . حلمه الأكبر !

وتأخذ معانقة المستحيل صورة أخرى فى قصة « خانكة » ، فهنا لا يفقد الإنسان ظله بحيث لا يراه من وراء ولا من أمام كما حدث للأستاذ محجوب ، ولا يسقط ظل الإنسان وراءه فلا يراه هو وإنما يراه الآخرون كما حدث لحليمو العجلاتى ، وإنما ظل الإنسان فى هذه القصة يسقط أمامه فيراه رأى العين ، ويعيش مؤرقاً بهذه الرؤية ، تماماً كما حدث لطبيب مستشفى المجاذيب الذى وقع فى حب ممرضة بالمستشفى فناصبه الجميع العداء . . أبوه لم يوافق على الزواج ، وأمه لعنت اليوم الذى أنجبته فيه ، والممرضات بالمستشفى أرسلن شكوى للمدير .

وهكذا ضاقت الدنيا فى وجهه ، ولم يعد أمامه سوى أن يغادر هذه الدنيا إلى دنيا أخرى ، دنيا لا يجد فيها كل هذا التحدى ، وكل هذا الاضطهاد . وتسأله الممرضة : « ها نروح فين ؟ » فينظر إلى القمر ، وقد أضاء وجهه فى أمل طفل :

« نفسى أروح بعيد . . بعيد . . أروح القمر . . مش فيه صواريخ دلوقت بتروح القمر . . إيه رأيك . . نسيب الدنيا كلها باللى فيها . . ونروح القمر » .

فالذات الشاعرة تبدو منقسمة على ذاتها ، غريبة لا وطن لها ، مسافرة

من شاطئ إلى شاطئ ، فإن أقامت فعلى الحدود والأطراف حيث لا ترى ولا تعانق إلا الليل والقمر والنجوم . وهنا نجد أن معانقة المستحيل كنوع من علاء الإنسان على الإنسان ، تأخذ صورة جديدة تتمثل فى الهروب من المألوف ، وارتياد المجهول ، والسعى وراء الغريب المهجور ، ومعرفة ذلك البلد البعيد . . البعيد إلى أقصى حد .

وهذا هو المحور الذى أدار عليه الكاتب أهم قصص مجموعته الثالثة « عنبر ٧ » . وربما كانت القصة التى تحمل المجموعة اسمها أكثر القصص أهمية . فهنا شلة أخرى من الرفاق ، لاتجمعهم حارة ولكن يجمعهم عنبر ولا يسهرون حول الجوزة ، ولكن حول الأسرة البيضاء التى تتجمع عندها الوحدات الثلاث التى حدثنا عنها أرسطو : وحدة الحدث ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان .

وكما كانت فاطمة الممرضة هناك هى بؤرة الحدث ، نجد نرجس هنا تحتل الموقع نفسه ؛ فالكل يتهافت عليها بشكل صريح أو بشكل مستتر ، من لطفى العاشق إلى عوف الماكر إلى عم زكى اللومنجى إلى الشيخ حامد درويش العنبر الأبله . وهى تعلم أن الجميع يشتهيها ولا يحبها ، يريدها ولا يتمناها ، وكأن صوت المرض هو الذى يتكلم . وليس صوت الإنسان الصحيح :

« واحد يقول لى خليكى جنبى شوية . . عاوز أحكيلك . . ويحكيلى حياته وعذابه . . وبعدين يقول لى بحبك . . بحبك يا نرجس . . عشر سنين وأنا عايشه فى حب » .

وتضطر نرجس أن تحب الجميع ، وتضطر أيضاً أن تكره الجميع . . فهى لم تعرف الحب حقيقة . ويؤرقها حقيقة عدم معرفتها للحب . . ذلك المجهول .

وعلى الوجه الآخر من نرجس يقف لطفى . الفنان المريض ، الذى أثخنه المرض ، وأرقته الوحدة ، فارتمى فى حضن نرجس دون أن يحبها ، وإنما أحب فيها الحب ، أحب فيها شفاءه ، أحب فيها حياته ، أحب فيها نفسه .

ولذلك أقبل على الزواج منها دونما معرفة ، ودونما تفكير . وحينما حاول أن يعرفها على الحقيقة ، صدمته الحقيقة : « نرجس لها ماض طويل . . ولها علاقات كثيرة . . وأنا مش أول واحد فى حياتها ومش معقول حاكون آخر واحد » .

وكان من الطبيعى أن ينهى هذه العلاقة ، لأنه لم يكن يحب نرجس ، ولأنه هو الآخر لم يعرف الحب . . ذلك المجهول .

وفيما بين الاثنين كان يقف عوف ، صديقاً لدوداً للطفى ، وعدواً وديداً لنرجس . فعوف هو وحده الذى يعرفهما أكثر من نفسيهما ، وكان يعرف الجميع دون أن يعرفه أحد ، وأحياناً دون أن يعرف عن نفسه شيئاً : « كنت أعرفهما جيداً . . كان أحدهما يعذبه حبه . . والآخر تعذبه كراهيته . . وكنت أحس أنه شبح ثالث . . لا أعرف عنه شيئاً » .

لذلك لم تكن مفاجأة أن تقدم عوف للزواج من نرجس بعد أن طلقها لطفى ، فكلاهما لم يحب الآخر ، لأن كليهما لم يكن يعرف الآخر . أما عوف فكان يعرف نرجس جيداً ، وكانت تعرفه هى الأخرى ، لذلك لم يكن أحدهما بالنسبة للآخر . . ذلك المجهول ، بل المعلوم الذى هو القاعدة الأساسية لكل انطلاق :

« لن أقول لك إنى أحبك . . ولكن سأقول إنى أفكر مثلك فى مستقبل أخيك الصغير محمد . . وأرغب كما ترغبين فى أن يكون دكتورا كبيرا . .

وأن يكون مديراً فى الصحة . . وصاحب بيت جميل فى الزمالك . . وأريد أن أحقق لك هذه الأحلام » .

فالمجهول لم يعد معلوماً فحسب . بل المستقبل أيضا أصبح حاضراً او فى حكم الحاضر . . وذلك بفضل المعرفة . . معرفة المجهول . التى تشكل نوعاً آخر من أنواع علاء الإنسان على الإنسان .

فى قصة « صاحب الجلالة » تصل معرفة الواقع إلى حد الانفصال عن الواقع . وارتياد آفاق مجهولة . ذات بعد سحيق فى أغوار التاريخ . . فالممثل الفقير المعدم . الذى يجلس وراء الكواليس يتضور جوعاً . وتهفو نفسه إلى لقمة من ساندويتش . والذى ينتظر دوره فوق المسرح . وأثاث بيته يباع فى المزاد . . « وكل ده عشان الفن . . الفن . . شفنا الفقر عشان الفن . . وشحتة عشان الفن . . والآخر شفنا الجوع . . ولسه . . ياما نشوف » .

هذا الممثل هو الذى سرعان ماينسى نفسه فوق خشبة المسرح . ليلتقط منتحساً . ويخطو فى خيلاء . وقد أمسك صولجان الملك فى يمناه . لقد وجد فى الفن نوعاً من العلاء على الواقع . بل نوعاً من العلاء على الإنسان العادى الذى أرقه الواقع . إنه يرتاد المجهول . المجهول الرابض فى جوف التاريخ ليأتى صوته من هناك جهيراً ممتلئاً يهز جنبات المسرح .

. . إنى أفتح خزائنى اليوم ليفيض ذهبى وخبزى يقمحى على كل مصرى فى طول البلاد وعرضها . حتى لا يبقى على الأرض جوعان . . إنى آمركم بهذا . . أنا ملك مصر المعظم . . وواهب الطعام . . والخبز للجميع » .

وختيار مصطفى محمود للممثل رمزاً لعلاء الإنسان على الواقع . هروباً من دائرة المعلوم ولوجاً لدائرة المجهول . يذكرنا بإشارة شيكسبير إلى دور الممثلين فى مسرحية هاملت ، من أن غرض التمثيل فى الماضى وفى الحاضر

هو أن يجلو المرأة للطبيعة ، فيظهر الفضيلة على ملامحها ، ويطلع الحقارة على صورتها ، ويجلو لأهل العصر ظاهرهم وباطنهم . ويكشف للمجتمع المعاصر شكله وبصماته . ولذلك لا ينبغى أن يكون تعبير الممثل ضعيفاً أو مبالغاً فيه ، فكل ضعف انتهاك لحرمة الطبيعة ، وكل مبالغة انحراف عن هدف المسرح .

كما يذكرنا أيضاً بإشارة مكبث إلى الممثل المسكين ، الذى يشبه الحياة . . ظل يمشى على الأرض ، يتبختر ويستشيط فترة من الزمن ثم لايسمعه أحد ، يتلكأ ويتسكع ساعة من الوقت قبل أن تحين لحظة خروجه من المسرح ، ذلك الخروج الأخير . إنها حكاية ملؤها الصخب والعنف ، حكاية يحكيها معتوه ، ولكنها لا تدل على شيء . ولا تعنى أى شيء .

وتفسير ذلك عند ألبير كامى أن الممثل شأنه شأن الإنسان اللامعقول ، يراهن بكل ما يملك فى سبيل اللحظة الحاضرة ، وهو يدرك أن فنه لن يكتب له البقاء ، فأقصى ما يتمناه أن يظل تمثيله عالقاً بالأذهان ، فبعد أن يؤدى دوره للمرة الأخيرة ، لا يمكن الوقوف على هذا الفن بطريقة مباشرة ، هذه المباشرة المعرضة للفناء ، تجعل ما يحققه الممثل رمزاً مناسباً لدراما الحياة .

وإذا كان فن التمثيل بوجه عام ، هو فن ضياع الذات من أجل إيجادها ، أعنى فن التنازل عن ذات الممثل كإنسان من أجل الدور الذى يقوم بتمثيله كفنان ، وهو ما عبرنا عنه بعلاء الإنسان على الإنسان بارتياد المجهول . فى قصة « أنا » نلتقى بالطرف المقابل لضياع الذات ، نلتقى بالذات فى أقصى حالات الحضور ؛ فكل واحد فى الصالون الكبير يقول . . أنا . . أنا . . أنا . . الجراح الكبير الذى كان يعمل فى مستشفى هيدلبرج بألمانيا . المهندس الشهير الذى وضع تصميم عمارة الأسيوطى . المحامى المعروف الذى

هز البلد فى القضية الأخيرة ، حتى غير الكبار ، وغير المشهورين ، وغير المعروفين يقولون أنا . . إحدى الزوجات الجالسات فى الصالون ترد عليهم :

« إيه رأيكم إنى أنا حاطلع أشطر منكم كلكم . . وإنى هاعمل ثلاثة زيكو كمان عشر سنين . . حايبقى عندى كمان عشر سنين ابن جراح ، وابن محامى ، وابن مهندس . . أنا واللا إنتم بقى ؟ » .

وسواء كان ارتياد المجهول ممثلاً فى الحب تارة ، وفى الفن تارة أخرى ، وفى الذات تارة أخيرة ، فإن معايشة المطلق أو اللامتناهى تشكل نوعاً آخر من علاء الإنسان على الإنسان ، وربما كانت قصة « الراهبة والميكروسكوب » من مجموعة « رائحة الدم » أبلغ تعبير عن هذا النوع من العلو أو التعالى . فالأخت « تيريزا » تعيش فى ذلك المبنى العتيق الجليل ذى البشرة الكالحة ، تعيش فى الكوليج دى فرانس ، فى مدرسة الراهبات ذات التاريخ الرهيب ، تعيش كما الملاك شبحاً أبيض تحاضر تلميذاتها فى قوانين الوراثة ، التى اكتشفها الأب الراهب جريجور مندل . وهى سعيدة بحياتها البيضاء أو بكل هذا البياض الذى يحيط بها ، فهى لا تلتقى بالحياة إلا فى كتاب ، ولا تلمس الحياة إلا فى المعمل ، ولا يشغل حياتها هى إلا أن تهبها لحقيقة كبرى .

أما حياتها العلمية فكانت أشبه بحياة مندل ، عكوفاً على الميكروسكوب الذى ترى من خلاله مادة الحياة الأولى ، تلك الأميبا البسيطة التى تتألف من خلية واحدة ، تبصر الضوء بلا عين ، وتسمع الصوت بلا أذن ، وتأكل الطعام بلا فم ، ثم تهضمه بلا معدة ، وتمتصه بلا أمعاء .

وأما حياتها الذهنية فكانت شيئاً أشبه بحياة هاملت ، حائرة القلب ،

مشغولة الفؤاد ، محبة للمعرفة ، سابحة بعقلها وراء علل الأشياء ، تتساءل عن القضايا الكبرى . . الكون ، والقدر ، والموت ، والمصير .

وأما حياتها الخاصة ، حياتها كأنثى فضائعة بين هذين المتناهيين . . في الصغر وفي الكبر . كانوا يقولون لها : « أنت جميلة » فلا ترى شيئاً من هذا الجمال الأنثوي الذي يتحدثون عنه ، بل لم يسبق لها أن تفحصت ملامحها في المرآة لترى إن كانت جميلة !

وذات صيف قائظ ، أطبق حره على الجميع ، حتى فارت الأنثى في حياة تيريزا ، فكرت الأخت « أنجيلا » رئيسة مدرسة الراهبات أن يقضين شهر الصيف في أحد الفنادق المنعزلة على الشاطئ ، وكان هذا الشهر هبوطاً اضطرارياً في حياة تيريزا العامة ، وتحليقاً سعيداً بحياتها الخاصة . . حياتها كأنثى .

فكم كانت سعيدة عندما وقفت على الشاطئ تعانق الطبيعة ، وتلتقي بالبحر . لقد تغيرت الأشياء من حولها لتسبح في لون جديد ، اللون الأزرق ، لون البحر ، ولون السماء ، ولون الأفق البعيد .

في هذا اللون الجديد بدأت تيريزا ترى جسدها لأول مرة ، وكأنها ترى امرأة أخرى ، وقفت عارية تماماً في حضن أمها الطبيعة ، وقفت وحيدة مع الواحد ، تعانق المطلق ، وتعايش اللامتناهي ، وتستمع إلى كلمة السر !

وعادت « تيريزا » لتكتب في مذكراتها تلك الليلة . « كان البحر يناديني وكأنه حضن أمي . . وشعرت بأن الطبيعة تحضنني وأنا أحتضنها . . وشعرت بدغدغة مخدرة في بدني كله . . وشعرت بأني أذوب وأتلاشى ، وأفقد فرديتي . . وأصبح مجرد جزء من كل . . مجرد خلية في جسم رائع متكامل اسمه الطبيعة . »

لقد استطاعت « تيريزا » أن تعلو على نفسها . أو على الإنسان فى داخلها ؛ الإنسان المحدود بحدى المتناهى فى الصغر والمتناهى فى الكبر . فبدلاً من أن تضيع بينهما . استطاعت أن تحتويهما بالعلاء فوقهما . . تماماً كما يحتوى الكل بقية الأجزاء . وليس معنى هذا إلغاء الذات الإنسانية وإنما معناه تأكيدها . لأن الذى يعلو فوق ذاته هو وحده الذى يستطيع أن يعود إليها بحق ؛ فالإنسان لا يشعر بإنسانيته حتى يعلو عليها . ولا يعلو عليها حتى يعود إليها من جديد .

تماماً كما حدث لتيريزا عندما جاءها وهى فى نشوة معانقتها للوجود . صوت ابن عمها الذى تركته من سنوات فى أسيوط . يقول إنه يحبها . وسوف ينتظرها . ولن يتزوج غيرها حتى تعود له أو ينتظر حتى يموت .

فى تلك اللحظة فهمت « تيريزا » لأول مرة ، فهمت معنى الحب . ومعنى الموت . ومعنى الحياة . وفهمت أيضاً لماذا تنقنق ذكور الضفادع بالليل لتنادى إناثها . ولماذا يتلون الورد ليجذب الفراش فيلقحه . ولماذا تتجمل الطواويس . ويطن البعوض . ويصدح الكروان . ويصهل الحصان . فى لحظة لقائه مع أنثاه .

فهمت « تيريزا » هذا كله « ولم يكن صوت الخطيئة هو الذى يتكلم فى داخلى . وإنما صوت الطبيعة وإرادة الله » .

وكان أول ما فعلته « تيريزا » بعد عودتها من المصيف أن قدمت استقالتها من سلك الرهبنة . وقالت « إنجيلا » فى صوت حزين وهى تنظر فى الاستقالة :

أما عدت تحبين الله يا تيريزا ؟

فأجابت « تيريزا » بصوت يختلج بالعاطفة :

بل أحبه . . ورأيت أنى سوف أخدم الله أكثر !

لقد استجابت « تيريزا » لنداء الحياة الصاعدة ، وعادت إلى واقع الحياة العاملة ، وكأنما يدوى فى أعماقها صوت الشاعرة النمساوية المعاصرة إنجبورج باخمان وهى تصيح : « ليس تحت الشمس ما هو أجمل من أن نكون تحت الشمس » .

ولم تبتعد تيريزا بذلك عن الله ، بل كانت أكثر اقتراباً ؛ ولم تهجر حياة التصوف ، بل كانت صوفية على الحقيقة . . فالتصوف ليس عزلة وانفراداً وسلباً لإرادة الإنسان ، وإنما هو فعل إرادى يؤدى إلى تفجير طاقات الإنسان الخلاقة . والتاريخ شاهد على أن المتصوفة الحقيقيين كانوا رجال عمل ، ورجال حياة . . هكذا كان القديس أوغسطين ، وكان القديس دلاكروا ، وكانت القديسة تيريزا دافيلا .

وهكذا . . هكذا نجد أن من يعلو على نفسه هو أول من يعود إلى نفسه ؛ ومن يعلو على الآخرين هو أول من يعود إلى الآخرين ، ومن يعلو على كل شىء هو أول من يعود إلى كل الأشياء ، ومن يعلو على الإنسان هو أول من يعود إلى الإنسان .

فالعلو هنا أو التعالى ليس معناه اعتذار الإنسان عن تعاسته ، ولا معناه هروبه من قدره ومصيره ، ولا معناه أن يعيش بمفرده بعيداً عن الآخرين ، وإنما معناه رفض الإنسان لصور الحياة المبتذلة ، ونماذج الواقع المشوهة ، وأساليب التفكير العادية المتكررة !

هنا . . وهنا فقط لا يكون الإنسان « وحيداً » بل واحداً ، أعنى إنساناً متميزاً لا يتكرر ، أصيلاً غير زائف ، مشتركاً غير منعزل عن حركة العالم ، ولا عن قضايا المجتمع ، ولا عن روح العصر . وقد نستطيع أن نصفه بأنه حر حرية كاملة ، فهو متحرر من كل شىء لأنه فوق كل شىء ، ولأن

باطنه متصل بأصل الأشياء جميعاً .

إنه فى زمن يطغى عليه ضجيج الآلة ، وتبتلع الدبلوماسية صوت الحكمة ، وتحجب الإعلانات صور الفن ، ويكسر قلب الإنسان الخوف من المصير ، فلا يصبح الإنسان فيه إنساناً على الحقيقة ، وإنما يصبح شيئاً دون الإنسان ، ينطلق هذا الصوت الأصيل الجاد ، الذى يعيد إلى مسامعنا صوت بسكال العظيم وهو يصيح :

« تعلموا أن الإنسان يعلو على الإنسان علواً غير متناه » .

وتلك هى المشكلة التى عاناها مصطفى محمود ، وعنى بها فى قصصه القصيرة . . مشكلة تعالى الإنسان على كل ما هو غير إنسانى ، وعودته مرة أخرى كأنما ليعيد كل شىء من جديد ، وإنها بحق لأكثر مشكلات الإنسان . . **إنسانية** .

⑤ الـــروايـــة

الإنسان . . ذلك المستحيل !

« ثمة شيء أبدى يبقى في الإنسان . . الإنسان الذى يفكر . . شيء اسميه شطره الإلهى . . ذلك هو قدرته على أن يضع نفسه باستمرار موضع السؤال ! »

اندريه مالرو

إذا كانت أكثر مشكلات الإنسان إنسانية هى مشكلة تعاليه على الإنسان . . أى على ذاته وعلى ذوات الآخرين . فهل يستحيل عليه كذلك أن يعلو على كل شيء ؟

هذا هو السؤال المحورى الذى ينقلنا من مصطفى محمود كاتب القصة القصيرة إلى مصطفى محمود كاتب الرواية . ثمة تيار فكرى واحد يسرى فى كافة أشكاله الأدبية كأنه الجهاز العصبى الذى يوزع شحناته الكهربية على خلايا الجسد فيمدها بالحساسية والحياة . وصحيح أنه لم يسع إلى إقامة

نسق فكرى أو فنى . ولكن ما أيسر العثور على عناصر هذا النسق فى قصصه وورواياته فضلاً عن كتاباته للمسرح .

ولكن إذا لم يكن مستحيلا على الإنسان أن يعلو على كل شيء ألا يقودنا هذا إلى التساؤل . . وإلى أين يريد أن يصل الإنسان ؟ ألا يؤدى به العلو على كل شيء إلى الوصول إلى اللاشيء ؟ ألا يقوده العلو فوق قمة الوجود إلى السقوط فى هاوية العدم . . لأن الأطراف فى تماس كما يقولون أو لأن أقرب الناس إلى التردى فى السفح أعلاهم فوق القمة ؟

الواقع أن العلو الإنسانى هنا نوع من المعرفة يحده الوعى ويحدوه الشعور . فهو ليس كتحليق النسور أو الغربان لا تدرى إلى أين ولا لأية غاية ؟ ولا كارتفاع إيكاروس اليونانى الذى قضى عليه طموحه وغروره بالموت لأنه تنكب نصيحة أبيه ديدالوس فأذابت الشمس جناحيه ولقى حتفه ؟ فالعناء الذى يتحمله الإنسان المتعالى فوق نفسه وفوق الآخرين وفوق كل شيء . لا يعنى الهروب أو الفرار بقدر ما يعنى الرؤية أوضح وأعمق . لأنه ما يلبث أن يغادر نفسه حتى يعود إليها من جديد . وما يلبث أن يعلو على شيء حتى يعود إلى كل الأشياء ، كأنما يحاول أن يعيد خلق العالم . أو كأنما يحاول أن يرى صباح الخلق الأول .

وهذا معناه أن العلو هو الأداة التى يتحرر بها الإنسان من قدره . جاعلاً من ذاته قدراً أمام كل الأقدار التى تواجهه وتتحداه . . هنا وهنا فقط يستطيع الإنسان أن يمس سطح المتناهى وأن يدرك حائط المستحيل ، سواء انطوى هذا على معنى الأبدية أو لم ينطو . فإن علو الإنسان على كل شيء هو الذى يمنحه تلك القوة التى يتغلب بها على القدر . وهالة الإرادة التى يحول بها الكينونة إلى وجود . والعبودية إلى سيادة . والموت نفسه إلى قوة

حياة « لأنه ما من شيء يصبح حاضراً مرة أخرى بعد الموت . إلا الأشكال التى أعاد الإنسان خلقها » على حد تعبير أندريه مالرو .

هذه الأشكال التى يحاول الإنسان أن يعيد خلقها عن طريق الأدب والفن ، هى مكونات العالم الذى يحلم المفكر بتفسيره بمقدار ما يحلم الأديب بتصويره ، وسواء كان تفسيراً أم تصويراً فإن الهدف الأخير هو إصلاح العالم بحيث لا يصبح الإنسان عبرة فيه ولكن تعبيراً عنه .

ولكن ما هى هذه « الأغيار » التى تواجه الإنسان والتى هى قدره وقدرته فى وقت واحد ؟ بعبارة أخرى ما هى « المستحيلات » التى لا بد للإنسان أن يواجهها بتجاوزها والعلاء عليها من أجل أن يعود إليها من جديد ؟

عند مصطفى محمود أن هذه « المستحيلات » هى الإنسان والمجتمع والزمن والتاريخ وروح العصر ، وهى الأركان الخمسة التى 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 الفلسفى إلى تناول هذه الروايات بالتوصيف النقدى ، يجدر بنا أن نقف فوق مهاد أدبى آخر لا بد منه لمعايشة كل رواية على حدة ، ذلك هو مهاد الواقع والواقعية الذى تستمد منه روايات مصطفى محمود مضمونها وشكلها على السواء ؛ فالواقع عند هذا الكاتب هو المادة الحية التى يغترف منها أحداثه وحوادثه ، شخصياته ونبضاته ، أفكاره وحواره ، على أنه ليس الواقع الضيق الذى يقتصر على ظروف البيئة ومشكلات المجتمع ، ولكنه الواقع الأوسع أفقاً والأبعد مدى والذى يمتد ليشمل كل معانى الحياة . فعند مصطفى محمود أن الحياة أشمل من المجتمع لأنها تضم الجانبين . . الفردى والاجتماعى ، وتستوعب

الحياة الإنسانية بعامة .

وهذا هو سر ضيقه بالنزعة الواقعية التى اجتاحت أدبنا فى طوالع الخمسينيات كتعبير عن المخاض الثورى فيما قبل الثورة وفيما بعدها مباشرة ، وكتصوير لنضاليات الشعب المصرى واحتدام حركة التغير الاجتماعى ، وكخروج من بقايا الكلاسيكية والرومانتيكية كلتيهما باعتبارهما تشخيصاً أميناً لتناقضات المجتمع القديم .

ولكن النزعة الواقعية سواء كانت واقعية نقدية أو واقعية اشتراكية وهما الإطاران اللذان تبادلا التعبير عن الحركة الدينامية للمجتمع الجديد ، اقتصرت فى نظرتها للأدب على ربطة بمتطلبات البيئة ومشكلات الجماهير ، فانحرفت به نحو عبارات تقريرية فاقعة وأهداف جزئية مباشرة . وذلك تحت شعار « الأدب فى سبيل المجتمع » الذى تزعمه الناقدان عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم عندما حاولا أن يربطا بين شكل الأدب ومضمونه ، وبين غاية الأديب ووسائله،فناديا بضرورة التزام الأديب بهموم الكادحين وأشواق الجماهير ، والأخذ بيد المسحوقين اجتماعياً لا الضائعين عاطفياً . ولكنهما بالغا فى هذه الدعوة إلى الحد الذى جعل ناقدين آخرين من المعسكر الاشتراكى نفسه يسخران بهما ويصفان أدبهما « بالأدب الهاتف » بدلاً من « الأدب الهادف » وهما الدكتور محمد مندور والدكتور لويس عوض اللذان ناديا بضرورة توسيع معنى الالتزام بحيث لا يقتصر الأدب على أن يكون « فى سبيل المجتمع » بل يتجاوز ذلك بحيث يصبح « فى سبيل الحياة » لأنه بمقدار ما يكون إحساس الأديب بالواقع عميقاً وصادقاً ، يكون فكره تقدمياً وأدبه إنسانياً . وكلما عمقت حساسية الأديب اتسعت آفاق رؤيته ونظرته إلى الحياة ، بحيث يستطيع أن يكتشف حقيقة القوى المسيطرة

على واقعه ، وأن يستشعر طبيعة القوى القادرة على تغيير هذا الواقع . فلا يصبح أدبه صراخاً ذاتيًا ولا تسجيلاً اجتماعيًا . ولكنه يصبح بالضرورة تقدميًا من ناحية وإنسانياً من ناحية أخرى .

هذا الاتجاه الآخر والأخير هو الذى استطاع بحق أن ينتقد الأدب الواقعى من السقوط فى هوة التحقيق الصحفى أو التوثيق الاجتماعى أو البروباجندا الاشتراكية ، وهو الطوفان الذى غرق فيه بعض أدباء الواقعية ونجا منه أدباء آخرون ، وربما كان على رأس الناجين نجيب محفوظ من ناحية ، ويوسف إدريس من ناحية أخرى ، ومصطفى محمود من ناحية ثالثة وأخيرة .

ونترك الاثنين الأوليين فلكل منهما تفسيره . ونقف عند مصطفى محمود لنرى أن نجاته من السقوط بين ضفاف الواقعية ترجع فى تفسيرها إلى ذلك المهاد الفلسفى الذى صدر عنه . ألا وهو علاء الإنسان على كل شىء بما فى ذلك نفسه والآخرين من حوله . وهو العلاء الذى جعله يتجاوز نطاق المجتمع إلى حيث آفاق الحياة . والذى جعل أدبه بالتالى يتجاوز أسوار الواقعية إلى حيث الواقعية الرحبة أو « الواقعية بلا ضفاف » على حد تعبير روجيه جارودى .

فالواقعية الأكثر نضوجاً والأشد تطوراً هى تلك التى تكشف عن رؤية متكاملة للواقع ، رؤية تلتحم فيها مشكلة الأديب بواقع مجتمعه بأشواق الإنسان ، رؤية تمد جذورها إلى ثقافة الماضى . وتتمدد لتشتمل على معارك الحاضر ، وتستشرف المهام الملقاة على عاتق المستقبل . « فالقضية الأساسية فى المادية الفلسفية وفى الواقعية الفنية هى أن الوعى لا يحدد الحياة بل إن الحياة هى التى تحدد الوعى . . فالوعى لا يمكن أن يكون أى شىء غير

الكائن الواعى . ومن هنا فإن المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض بالضرورة الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة » .

هذه الصياغة الجديدة للواقعية التى انتهى إليها روجيه جارودى، والتى ترتب عليها أن أصبح تعريف الواقعية بالأعمال لا قبل الأعمال ، وتحديد الوعى بالحياة لا قبل الحياة ، وتذوق الكثير من الأعمال التى حرمنا أنفسنا طويلاً من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية ، مثل أعمال بيكاسو وكافكا وسان جون بيرس . هى التى عبر عنها مصطفى محمود بقوله فى رواية « الخروج من التابوت » : إن الحقيقة أعظم من أن يحتكرها عقل واحد أو مذهب واحد . . والحياة فوق جميع المذاهب . . لأنها أصل لها جميعاً » . وهو يفسر ذلك فى كتابه « لغز الحياة » بقوله : « . . . وقد كنت دائماً أشعر . . أن فى طبيعة الحياة على بساطتها سرًّا عميقاً ولغزاً معجزاً . . يستحق التأمل الطويل والبحث المتصل . . كانت الحياة دائماً تشغلنى » .

لنتفق إذن على أن روايات مصطفى محمود روايات واقعيـــة ، ولكنها الواقعية التى لا ضفاف لها ، والتى تشارك فى البناء الخلاق لعالم لا أقول خلق وانتهى ، ولكنه لا يزال فى طور التكوين . . ولا نزال حريصين على اكتشاف إيقاعه الداخلى حرصنا على اكتشاف قانونه الخارجى ، وبذلك يمتد نطاق الواقعية ليشمل الواقع الوجدانى والواقع الذهنى والواقع التاريخى فضلاً عن الواقع العلمى والواقع الموضوعى .

وولوجاً فى عالم مصطفى محمود الروائى نبدأ برواياته الأولى « المستحيل » باعتبارها على المستوى الأدبى تعبيراً عن « الواقع الوجدانى » وعلى المستوى الفلسفى تعبيراً عن علاء الإنسان على نفسه بمواجهة أول المستحيلات . . مستحيل الإنسان .

والواقع أن مصطفى محمود فى قصته الطويلة « المستحيل » يقدم لنا لوناً جديداً من القصة هو ما يمكن تسميته « بقصة الواقع الوجدانى » وهو ما حاوله من قبل جيمس جويس ومارسيل بروست ووليم فوكنر ممن تأثروا بنظريات فرويد ويونج فى اللاوعى، واتخذوها حافزاً لمعالجة خفايا النفس وطوايا اللاشعور ، بحيث يتغلغل الأديب فى أغوار الشخصية ،كاشفاً عن طبقات الوعى السفلى ، حتى يصل إلى ذلك القاع العميق الذى تترسب فيه كل تجارب الحياة .

فمصطفى هنا أيضاً يحطم العلاقات المألوفة بين الأشخاص ، ويلغى التتابع الزمنى بين الأحداث ، ولا يصور العالم الخارجى بل الواقع الداخلى كما ينساب فى مجرى الشعور وتيار الوعى . ولكنه فى استثارته للذكرى والتداعى لا يعتمد على أسلوب السرد الدقيق المسهب كما فعل بروست فى « البحث عن الزمن الضائع » ولا على أسلوب الرمز الدافق المتواتر كما فعل جيمس جويس فى « يوليسيس » ولا على أسلوب المونولوج الداخلى الذى يجتر الحوادث والخواطر كما فعل فوكنر فى « الصخب والعنف » وإنما يعتمد على أسلوب الوصف الوجدانى بدلاً من أسلوب الوصف الحسى،لكى تتجانس القصة شكلاً ومضموناً .

والذى أقصده بأسلوب الوصف الوجدانى،هو تلك العبارات الجياشة الدالة الموحية التى تنز بالأحاسيس البكر، وتتفجر بالانفعالات الطازجة وتتخلق فى صور فنية يكاد القارئ يدركها بحواسه الخمس . وهذا هو سر مزجه بين الفصحى والعامية فى تركيب الجملة الواحدة ، لأن الواقع عنده ليس مصبوباً فى قوالب . وسر استعماله « لغريب العامية » ولا أقول « لغريب الفصحى » لأن الكلمة عنده لا بد أن تدل بلفظها على شىء من

معناها . وسر تصويره للمواقف والشخصيات عن طريق اللمسات السريعة الموجزة،لأن الصورة التفصيلية عنده لا تهم وإنما الذى يهم هو الانطباع الكلى العام . اسمعه يقول على لسان أحد أبطاله :

« الدنيا هى التى تعذبنا . . الدنيا هى التى خدعتنا . . الدنيا أدخلتنا فى غرفة مظلمة لنختار ملابسنا . . فلم نستطع أن نتعرف على ملابسنا فى الظلام . . وخرجنا كل واحد يلبس لبساً غير لبسه . . ثم تمزقت ملابسنا من ضيقها . . وبليت هدومنا الحقيقية من طول وضعها على الرف . . وفى النهاية لم تبق لنا ثياب نستر بها أنفسنا » .

ولقد ألف بين أجزاء الرواية مدرك فلسفى واحد ، هو أن الإنسان الحاضر غريب على نفسه وعلى الآخرين ،لأنه يريد أن يحيا بلا فكرة غير شخصية تسيطر عليه ، وبلا ضمير جماعى يتحكم فيه ، وبلا مواصفات عامة توجهه يميناً أو شمالا ، فبطل « المستحيل » إنسان لا يحيا لحسابه الخاص بل لحساب الآخرين ، ولا يريد شيئاً بل يراد له كل شىء . . أكله وشربه ، لبسه وسكنه ، زوجته ووظيفته ، وحتى لوحة « الجيوكندا » التى اختارها له والده .

« كل هذه الأشياء كانت فى الحقيقة تلبسنى . . ولا ألبسها ، والحياة كلها كانت تلبسنى . . وحركاتى تلبسنى . . وأنا أتضاءل سنة بعد سنة تحت الردم . . تحت ركام من كلمات كبيرة لزجة . . الواجب . . الأصول . . تقاليد العائلة تحتم . . مركز والدك لا يسمح . . سنك لا يليق فيها كذا . . كرامتك . . ماذا يقول الناس . . كيف تكون نظرة المجتمع إلينا . . الاحترام . . الوقار يا أخى » .

تلك هى الفرشة العامة التى يقف فوقها بطل القصة ، والتى 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 مسترجعاً كما لو كان القارئ يعرفها ، وكما لو كان المؤلف لا يريد إلا أن يرينا أثرها وتأثيرها فى نفس أحد الأبطال . . فى نفس « حلمى » الذى يستهل حياته من منتصفها . . من لحظة ضياع . . من لحظة فقدان . . من لحظة انعدام الوزن حيث يشعر بكل شىء ولا يكاد يشعر بشىء ! إنها اللحظة التى يتعرى فيها من كل أثقاله وأحماله ، ومن خمسة وعشرين عاماً تراكمت فوق كتفيه ليقف عارياً أمام مرآة الذات . . يسألها من أين ؟ وإلى أين ؟ « هذا أول يوم أجلس فيه مع نفسى . . وأنظر وجهاً لوجه فى حياتى وأتأملها » .

ومن هذه اللحظة الزمنية التى يحددها الكاتب بالواحدة بعد منتصف الليل ، تتحرك الخواطر وتنسال الأفكار ويجتر البطل ذاته بلا خجل أو استحياء : « أى حياة ! ! إنى لم أعش أبداً . . ليس فى حياتى يوم واحد أستطيع أن أقول إنه كان يومى . . إنى لا أعيش . . ولكنى أتدحرج كحصاة كبيرة ثقيلة . . تسوقنى الوظيفة إلى المكتب . . ويجرنى الزواج إلى البيت . . ويدفعنى الملل إلى المقهى . . ويلقى بى الجوع إلى مائدة الطعام » .

حياة مكرورة ملولة كأنها أسطوانة رتيبة الإيقاع ، ينبعث منها نغم فاتر حزين يشير إلى الحياة ولكنه لا يدل عليها ، يمليها ولكنه لا يترك صاحبها يتملاها . وكلما تقدم بنا الزمن الخارجى ، وجدنا أنفسنا داخل ذهن حلمى وهو يسترجع حياته تحت سقف والده بمواقف مترعة بالأحاسيس ، حياة ليس له فيها خيار . . أى خيار . . حتى زوجته « أمينة » أبوه هو الذى اختارها له ، قال له إنها جميلة ورائعة فوجد نفسه يردد وراءه : جميلة حقاً ورائعة . ولكنه

فى الحقيقة لا يدرى إن كان يحبها أو يكرهها ، لأنه باختصار لم يختارها . إنها موضوعة فى البيت كلوحة « الجيوكندا » تماماً ، وكأنها ضريح الآمال والرغبات .

ويموت والده فجأة فتنكسر آلة الزمن ، وتتحطم السلطة القوية التى كانت تشل إرادة البطل ، وتتاح له فرصة البحث عن ذاته الحقيقية ، ويترك له أبوه مائة فدان ، وكمية من السندات ، وعدداً من العقارات ، ولكن ما الذى يصنعه بهذه الثروة ؟ إنه لم يكن فقيراً ليسعى إلى الثراء ، ولكنه كان خاوياً يبحث عن الملاء . . ملاء النفس أو الروح . . وهكذا دبت فى أوصاله شهوة عارمة . . كشهوة الطفل فى تحطيم كل شىء . . كشهوة الجرى إلى الخلاء . . كشهوة العربدة والتهريج . . كشهوة البدء من جديد .

ويلتقى « بفاطمة » المحامية المتحررة ، أو المرأة المكتنزة الفائرة فكأنما ينتقل من دنيا إلى دنيا أو من مرحلة إلى مرحلة . . من دنيا « الحب الجائز » حيث زوجته أمينة التى اختارها له والده ولا يدرى إن كان يحبها أو يكرهها ، إلى دنيا « الحب الممكن » حيث عشيقته فاطمة المطلقة المثيرة التى تجذبه إليها بصوتها المبلل ، وملمسها الحيوانى الناعم ، وصدرها النافر الرجراج ، والبريق المشع فى عينيها ، وكلامها الملئ بالاستفزاز . ويزورها فى مكتبها فيشعر أنه فى صالون وليس فى مكان تناقش فيه القوانين ، ويشد انتباهه تمثال لامرأة عارية فيسألها كيف تضع فى مكتبها تمثالاً لامرأة عارية ؟ فترد عليه فى استخفاف ولا مبالاة :

« لأنى بحثت عن تمثال رجل عار فلم أجده » .

وفى المقابلة الأولى تتجرد فاطمة من كل قناع . . من قناع الفضيلة ومن قناع الوقار ومن قناع الاحترام . . فالدنيا عندها مخدر يجب علينا أن نتعاطاه ،

وإخلاص الزوجة لزوجها تظاهر بالعقل لا داعى له ، وسيادة الرجل فى بيته كفروة الأسد تخفى وراءها أرنباً صغيراً ، وشرف المرأة لا يزيد عن حبوب منع الحمل التى تحملها فى حقيبتها كما تحمل أصابع الروج وزجاجات البارفان ، وحكاية العرض المقدس ليست أكثر من فكرة حمقاء لا وجود لها إلا فى عقول الرجال ، اما هى فمدمنة حياة ، تشتهى أن تجرى عارية فى الشارع ، وأن تجد الدنيا أمامها مثل حضن حلو كبير .

وأمام هذه المرأة التى لا تسمى أو التى لا تطاق ، والتى تقف على الوجه الآخر من زوجته فى كل شىء . لا يملك حلمى إلا أن يفر منها هارباً وهو يصرخ بأعلى صوته : « أنت أسفل امرأة عرفتها . . أنت أكبر خنزيرة » . ولكنه يحاول جاهداً أن يجد المرأة الثالثة التى تجمع بين النقيضين ، بين زوجته أمينة وعشيقته فاطمة ، وكأنما تجئ من عالم ما بعد الفضيلة والرذيلة أو عالم ما وراء الخير والشر .

وأخيراً يلتقى بها . . يلتقى بنانى . . جارته وصديقة زوجته ، فإذا هى امرأة نورانية وجهها جميل ولكنه أسيان ، وعيناها واسعتان ولكنهما كعيون القطط ، وشفتاها باسمتان ولكنها ابتسامة واهية تشى بمرارة وحيرة . وهى مثله تقرأ الأدب وتهوى الموسيقى وتكتب من حين لآخر ، تكتب قصة حياتها . . تكتبها أحياناً من فرط اليأس ، وأحياناً من فرط الوحدة . وهى مثله أيضاً ينتابها ذلك « الإحساس الغامض بالعمق » فتتساءل : « لماذا نهتم بأى شىء ؟ » . ولكنها لاتملك إلا أن تجيب : « إن الماضى يفوت . . والحاضر يفوت . . وكل شىء يفوت . . ولا داعى للاهتمام والقلق بأى شىء أو بأى إنسان » .

وبهذا الوجه المرير ولا أقول المعتم ، وبهذا القلب الأسيان ولا أقول

الحزين ، تجتذب « نانى » إليها روح حلمى . . الذى يشعر أن وجودها إلى جواره يفتح له عالماً أليفاً يمشى فيه ولا يتعب ، وأن روحه تصادقها وتأوى إليها كما تأوى إلى ظل شجرة : « وأشعر بالأغوار العميقة خلف عينيها تتكشف لى عن إحساسات أعانيها . . وآلام أعيشها وأعرفها . . وكأنى أدخل بيتى . . وأتجول فى غرفتى . . وأجلس تحت ضوء مصباحى الأخضر » .

وتتمدد علاقتهما فى منطقة الظل دون أن تتجاوزها إلى ساحة النور ، ويتصارحان بالحب وبحاجة كل منهما إلى الآخر ، بل إلى أن يعيش حياته مع الآخر ، ويناجيها : « هات يدك لنحفر معاً حفرة فى الجـــدار نهرب منها إلى عالم الجنة » . ويعرض عليها أن يتخلصا معاً من كل التزام أو ارتباط . . هو من زوجته وهى من زوجها ، ويجريان معاً إلى أن يجدا سقفاً يعيشان تحته ، وأربعة جدران يقيمان بينها ؛ ولكنها تحول بينه وبين بلوغ هذا الحب الكبير . . هذا المستحيل . . « إن حبى يتحقق فى قلبى وحده . . فى وهمى . . إن كل الأمكنه تضيق به . . وكل الحلول تضيق به . . إنـه المستحيل الذى احتضنه فى ضلوعى » .

ويكتشف زوجها حقيقة علاقتها . . ويراها وهى عائدة معه فى السيارة ، فتفور فيه الكرامة . ويغلى دم الكبرياء ؛ فينهال عليها ضرباً حتى يكسر ذراعها اليسرى ، فلا تملك إلا أن تكتب بذراعها اليمنى : « لقد ضربنى زوجى وكسر ذراعى . . إن عواطفى تصرخ . . وأنا عاجزة عن ضبطها ، عاجزة عن إطلاقها ، أسير فى الحياة كدمية مشطورة نصفين ، تائهة مترددة . . . نصف ثائرة . . نصف مستسلمة » .

وهكذا يعجزان عن مواجهة نتائج الحب . . أما حلمى فسرعان ما يدرك أن الحب الحقيقى لا يمكن أن يكون نزوة أو انفعالا ، وإنما هو فعل

وإبداع ، أو هو اتجاه له غاية . . هذه الغاية هى التى تكسبه العمق والمعنى ، وهى التى تنقله مما يسمى « بحب القوة » إلى ما يمكن تسميته « بقوة الحب » .

ولكنه عبثاً يحاول أن يحقق ذلك الحب المستحيل . . فالمستحيل يحاصره فى كل اتجاه . . فى نظرات زوجته ، فى بكاء ولده ، فى عذاب نانى ، 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 الحقيقى فهو ذلك المستحيل .

وما أشبه بطل مصطفى محمود هنا بقطعة الجليد التى صورها الشاعر أوستروفسكى، عندما مسها أول شعاع من أشعة الشمس فى مستهل الربيع : « أنا أحب ، وأنا أذوب ؛ وليس فى الإمكان أن أحب وأوجد معاً ، لأنه لا بد من الاختيار بين أمرين ، وجود بدون حب ، وهذا هو الشتاء القارس الفظيع، أو حب بدون وجود ، وذلك هو الموت فى مطلع الربيع ! » .

والرواية كما هو واضح واقعة تحت التأثير الفرويدى ، فكل بعد من هذه الأبعاد يقابل إحدى الشخصيات اللاواعية التى سماها فرويد بالأنا أو حلمى فى الرواية، و« الهو » أو فاطمة المحامية التى تعبر عن الآخر ، والأنا الأعلى أو نانى التى هى الضمير ، أما أمينة الزوجة فهى الليبيدو أو الطاقة الجنسية بوجه عام .

والرواية كما هو واضح أيضاً مُرواة بضمير المتكلم ، والمتكلم الذى يكاد يكون فى النهاية هو مصطفى محمود ؛ فالأبطال جميعاً . مثقفون على تفاوت فى درجة ثقافتهم ؛ إلا أن كلاً منهم يعبر عن وجهة بعينها من وجهات النظر ؛ فأمينة ليست زوجة بمقدار ما هى تراث ، وفاطمة ليست جسداً بمقدار ما هى فلسفة ، ونانى ليست روحاً بمقدار ما هى فكرة ، وحلمى هو

حصاد كل هذه الوجهات أو الواجهات ، بمعنى أن الشخصيات لا تصدر عن ذواتها وإنما تصدر عن ذات المؤلف ، ولا تسلك سلوكها وإنما يحركها فكر الكاتب .

والرواية كما هو واضح بعد هذا وذاك مقامة على التقابل الكيفى بين الشخصيات ، لأن الشخصيات لا تصدر عن ذواتها وإنما تصدر عن ذات الكاتب ، ولما كان التقابل الكيفى قائماً على الفكرة أساساً فقد وضع الكاتب كل بطل من أبطال روايته فى جانب يقابله آخر على الجانب الثانى وأخير على الجانب الثالث ، فأمينة الزوجة كرمز للعادات والتقاليد بدت صورتها كما لو كانت قطعة أثاث ، وفاطمة المحامية كرمز للجسد بدت صورتها كما لو كانت نموذجاً للدعارة ، ونانى الصديقة كرمز للروح بدت صورتها كما لو كانت مثالاً للطهارة ، فالألوان صارخة لأن الأفكار أصلاً محددة وواضحة .

أقول إنه على الرغم من هذا كله ، فقد استطاع مصطفى محمود بحق أن يقدم لأدبنا العربى لوناً جديداً من ألوان الرواية ، بل استطاع أن يفتح على أدبنا الروائى باباً جديداً ، لا وعظ فيه ولا إرشاد ، ولا دعوة فيه ولا دعاية ، ولكن تجربة درامية بكل ما تنطوى عليه كلمة الدراما من معان . وربما كان أهم ما فى رواية « المستحيل » هو قدرة مصطفى محمود على تشخيص مرض العصر الحاضر ، ذلك المرض الروحى الذى يراه فى الإحساس بالغربة ، أو الغرابة ، أو الاغتراب ؛ ولكن الغريب الذى يصوره ليس هو الغريب الرومانتيكى الذى صوره جوته فى « آلام فرتر » والذى يستعذب الألم ، ويجد بطولته فى الانتحار ، ولا هو الغريب الوجودى الذى صوره سارتر فى « الغثيان » والذى يرى أن الوجود لا قيمة له ، وأن بطولته فى التمسك

بالحياة ، ولا هو « الغريب » الساخط الذى صوره كولن ويلسون فى « اللامنتمى » والذى ينظر إلى كل ما حوله فى سخط ، ويرى أن بطولته فى تحطيم كل شيء ؛ وإنما هو الغريب المصرى والعصرى معاً . . الذى يبحث لحياته عن معنى . ويؤمن بأن الحياة لها معنى ، ويرى أن بطولته فى أن يجد هذا المعنى فى إرادة الحب . . الحب ذلك المستحيل .

ولكن إذا كان « الحب » هو الطريق الذى استطاع الإنسان من خلاله أن يعلو على نفسه بمواجهة أول المستحيلات . . مستحيل الذات أو الإنسان ، فما سبيله إلى العلاء على الآخرين بمواجهة ثانى المستحيلات . . . مستحيل الغير أو المجتمع ؟

هذا هو السؤال الذى تنقلنا الإجابة عليه من تناول رواية « المستحيل » إلى تناول رواية « الأفيون » ؛ و « الأفيون » إذ تجئ بعد « المستحيل » تمثل مرحلة جديدة فى تطور مصطفى محمود الفنى ، هى مرحلة الانتقال من أدب « الذات » إلى أدب « الموضوع » أعنى من أسلوب العرض الذاتى للرواية إلى أسلوب التناول الموضوعى . فالرواية الأولى هى رواية « الذات » التى يعبر بها الكاتب عن ذات نفسه ، ويمارس فيها تجربة وجوده ، ويعتمد على المونولوج الداخلى ؛ فإذا الأفكار تنسال والخواطر تتداعى والوصف الوجدانى يحل محل الوصف الحسى . . « هذا أول يوم أجلس فيه مع نفسى . . وأنظر وجهاً لوجه فى حياتى وأتأملها . . أى حياة ! ؛ إنى لم أعش أبداً . . ليس فى حياتى يوم واحد أستطيع أن أقول إنه كان يومى . » .

ويزداد الكاتب انعطافاً على نفسه ورجوعاً إليها ، فإذا به يئن من الداخل : « خمسة وعشرون عاماً مرت من عمرى كأنها لا شيء . . ازددت فى الوزن . . فى الطول . . فى العرض . . ولكنى لم أزدد فى الحياة » .

أما الرواية الثانية فهى رواية « الموضوع » حيث يتعاطى الكاتب قضايا العالم الخارجى فيلونها بقيمه الفنية الخاصة ، ويكسبها دلالات وجودية معينة ، ويضمها فى مدرك فلسفى واحد يحدد به جهاته الأصلية،وعلاقته بما فى العالم من ذوات وأشياء : « هناك مليون شىء وشىء فى هذه الدنيا لا نعلمه . . ولكن جهلنا لا يمكن أن يكون عذراً لنمشى فى الشوارع نهذى ذلك الهذيان الملتاث . . لا بد من عمل . . لا بد من عمل . . لا يمكن أن تتوقف الدنيا لمجرد أن هناك أشياء نجهلها . . مثل هؤلاء المبروكين لا بد أن تتحدد إقامتهم فى تكايا حتى لا ينطلقوا هكذا يبلبلون العقول . . لا بد من خطة لتنظيم هذا الفيض من البركة قبل أن يغرقنا طوفانه » .

وهكذا استطاع مصطفى محمود أن ينتقل من الانفعال الجزئى الخاص إلى الحكم الكلى العام ، وأن يتجاوز الذات المفردة إلى ذات المجموع ، وأن يخرج من ضميره هو لكى يصل أخيراً إلى ضمير الإنسان . فبكل صدق ووضوح ، وبكل جرأة وشجاعة طرح مصطفى محمود فى روايته الثانية قضية من أخطر القضايا فى تاريخ الإنسان ، وأشدها إلحاحاً فى العصر الحاضر . . قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح ، بين دائرة المعلوم ودائرة المجهول . . بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفى . وانتهى إلى أن ما نجهله لا ينبغى أن يلغى ما نعلمه ، وإنه إذا كان هناك مجال للمعرفة الصوفية فإن المعرفة العلمية هى سبيلنا إلى العمل ، وإذا كان العلم وحده لا يكفى فى الوصول إلى اليقين ، فإنه يكفى لكى تسير الحياة . . . فالسماء داخل العالم وليست خارجه ، وكل ما هو غير إنسانى أو كل مالا يضاف إلى الإنسان . فهوغير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وأخيراً استطاع مصطفى محمود أن يجيب على السؤالين اللذين ظلا

يؤرقانه طوال حياته الأدبية . . فإذا كان الإيمان ضرورياً ، وكان لا بد من السؤال : وبأى الأشياء نؤمن ؟ فالإجابة : نؤمن بالإنسان . وإذا كانت الحرية شيئاً ضرورياً ، وكان لا بد من السؤال : وماذا نصنع بالحرية ؟ فالإجابة : نصنع الحياة .

ونعود إلى رواية « الأفيون » لنرى كيف استطاع مصطفى محمود أن يقول فيها هذا كله ، فنجدها رواية تستعصى على العرض وتتأبى على التلخيص ، فكل تلخيص لها لا بد أن يجئ على حساب طراقتها ، وعلى حساب ما فيها من دفء ورحيق ؛ صحيح أنها رواية قضية وموضوع ، ولكنها أيضاً رواية جو ومناخ . . والجو لا يعرف وإنما يعاش ، والمناخ لا يفهم وإنما نتأقلم فيه . لهذا كان لا بد من المعايشة داخل مضمون الرواية ،وإذا قدمنا خطوط العرض فيها بشيء من التنازل ، وبقصد استيفاء الحديث .

و « الأفيون » رواية درامية عنيفة برغم جو الفولكلور الدينى الذى يكتنفها،وبرغم الهدوء الظاهرى الذى يخيم عليها ، إنها كما جاء فى عبارة مكبث - شكسبير « حكاية يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ، ولا تدل على شيء » . أو هى تدل على أشياء وأشياء . . . عالم يمضى وعالم يجيء ، ناس يعيشون فى عالم اللاواقعى أو اللامنظور ، ناس فقدوا القدرة على التعامل مع واقعهم فهجروه إلى عالم آخر . . طريف وإن كنا لا نعرفه ، غريب وإنْ كنا لا نحياه . عالم كتبه صفراء ، ودخانه بخور ، وأغنياته تواشيح . عالم فى لون التوتيا الحمراء ، تعداده ٢١ قمحة من الصابون النابلسى ، كتبت على بابه عبارة كهيعنصاد .

إنه عالم محمد الهادى المهدى ، ليس شيخاً كما يتبادر إلى الذهن ، ولكنه أفندى ، باشكاتب فى أرشيف وزارة الأوقاف . سنه ٤٥ عاماً ومع

ذلك فهو يبدو فى السبعين ، ربما بسبب شعر لحيته الذى ينمو مرسلاً بغير نظام ، وربما بسبب الهم والفقر وكثرة العيال ، وربما بسبب أبيه الذى سقط مشلولاً وترك له مكتبة فى زقاق الصنادقية بالأزهر ، فاضطر أن يجمع بين « الدوسيهات المغبرة التى يكدسها كل يوم على مكتبه ، وبين عشرات الكتب الصفراء أمثال تسخير الشياطين فى وصال العاشقين ، وسحر الكهان فى تحضير الجان ، والكلمات السرية فى مناجاة الأرواح السفلية،وهى كتب فتحت له عالماً آخر من وراء هذا العالم . . وحركت فى نفسه أشواقاً أخرى غير أشواق هذه الدنيا » .

نحن إذن أمام شخصية فيها كل ممكنات التشكل الدرامى ، شخصية هشة قابلة للتحطم والانكسار ، شخصية هامشية لا تعيش داخل العالم ولا خارجه . . لا تعيش داخله لأن سبل الاتصال بالآخر وهنت وعلاها الصدأ ، ولا تعيش خارجه لأنها لا تزال عالقة بوشائج الماضى ، ووشائج الماضى يجسدها الكاتب فى شخصية أبيه الذى لا يزال بقيد الحياة وإن يكن مشلولا ، ولا يزال يُسيّر حاضره كما كان قدره فى الأيام التى مضت . . فعندما ألقى إليه بخبر الحلم الغريب الذى رآه ، تهلل وجه أبيه العجوز ، واتسع فمه الخالى من الأسنان ، وقال إن الدم فى الحلم خير . . ورؤية الشمس نصرة كبرى . « فما بالك وقد احتفنت حفنة من أشعتها ووضعتها فى جيبك . . هذا والله شىء عظيم لم نسمع بمثله » . .

وهكذا جاء كلام العجوز موافقاً لكلام ابن الهيثم فى كتابه « صحيح الكلام فى تفسير الأحلام » .

يالها من وشائج بالية تلك التى تربطه بعجلة الحياة ، حقًّا إنها وشائج الماضى التى لن تصمد طويلاً أمام أعاصير الحاضر . وأعاصير الحاضر

يجسدها الكاتب فى متوازيات ثلاثة تندفع جميعاً من داخل بيته ولا تهب عليه من الخارج ، علامة على انها هواجس من صنعه هو وليست وقائع من صنع الآخرين .

أول هذه الأعاصير زوجته زينب ، زينب التى تغرى كل من يراها بأن يقف عندها ويتفحصها ويدور حولها ، ويؤكد الكاتب قوله يدور حولها . . « لأن من يرى زينب من الخلف فى العادة يدور حولها ليراها مرة أخرى من الخلف أيضاً . فهى تحرص فى تفصيلها لفساتينها دائماً على أن تكون مقمطة من الخلف » . وشىء آخر تتميز به زينب ، هو ذلك الذيل من العطر البلدى الذى تجره وراءها ، والذى « يعطعط فى الأنف والخياشيم ويدغدغ الحواس » .

ويظهر أن زينب كانت زوجة وفية لزوجها على الرغم من هذا كله ، وعلى الرغم أيضاً من الوسواس الذى ركب الرجل ، وجعله يشك فى أخيه وبخاصة عندما كثرت زياراته فى الأيام الأخيرة : « حاشا لله . . هذه فعلة لا تفعلها زينب ، أى امرأة تفعلها إلا زينب ، زينب امرأتى . . هذا غير معقول . . هذا شك أليم لا يليق برجل دين » .

ومع أن الشك لم يثبت باليقين ، إلا أنه ظل شكًّا ينهش فى قلبه ، وينخر فى عظامه . ويحيل شيئاً فيه إلى جثة . ساعد على ذلك ما يشكوه الرجل من فقر وضعف جنسى ، وأخوه « رجل مبسوط عنده عربة وتجرى الفلوس فى يديه مثل الرز . . وهو يسكر . . ويقامر . . ويصاحب الأرتيستات . . وهو محدث لبق خفيف الدم . . » .

أخوه إذن هو الإعصار الثانى الذى يهب على سراج حياته ، أما أشد هذه الأعاصير وأعنفها فهو الإعصار الثالث أو ابنه الأكبر الطالب

بالجامعة ، وهو « ولد فحل ، خشن الصوت ، فى طبعه صرامة وجفوة . . دخل السجن عدة مرات فى قضايا سياسية . . ويعيش منفصلاً عن بقية البيت ، عاكفاً على كتبه . . وهى دائماً كتب كبيرة أجنبية » . أجنبية فى مواجهة الكتب الصفراء . . كتب الوالد . . فالكاتب هنا يضع القديم فى مواجهة الجديد ، يواجه التصوف بالعلم ، وابن الهيثم بسيجموند فرويد . فالوالد عندما نزل عليه ذلك الحلم العجيب ، لم يستطع أن يعمل بنصيحة أبيه فى تكتم أمر هذا الحلم المبارك ، ومضى يحكى لامرأته على مسمع من الأولاد ما رأى من أمر ذلك الحلم الغريب ، وما قاله أبوه فى تفسيره ، وما ذكره ابن الهيثم فى كتابه .

وكان ابنه الأكبر جالساً يقاوم الابتسام طوال الوقت ، ويحاول أن يستعيد ما قاله فرويد فى كتابه « تفسير الأحلام » . . وأخيراً انفجر ضاحكاً ، وأخذ يفسر الحلم تفسيراً فرويديًّا . . فالعوم فى البحر رمز جنسى ، والشمس التى لم يستطع اللحاق بها هى أمه الحلوة « وما دمت ما عرفتش تعوم فى الحلم يبقى المعنى واضح » .

ومع أن والده غضب وثار ، وأقسم أن يطرده من البيت ، إلا أن الحكاية لم تمر بسلام ، ظلت كلمات ابنه تدوى فى أعماقه وتعتمل فى نفسه ، تؤرقه طول الليل ولا ترحمه طوال النهار ، وظلت اموره تمشى من سيئ إلى أسوأ . . العالم كله يجرى ويتركه وحيداً ، حتى « الشيخ بويحى » سيده ومولاه ، الذى كان يقصده فيجد عنده لكل سؤال جواباً ، تركه هو الآخر وعاد إلى بلاده ، غطس فجأة كأنما ابتلعته الأرض : « يا شيخ بويحى . . يا قاضى القضاة . . لماذا لا تحكم لصالحى ؟ ألم تقتنع بكلام المحامى . المحامى هو الله . . والعالم كله يتهمنى . أنا متهم بتهمة لم أرتكبها . . أنا برئ » .

وأخيراً تكتمل دائرة المأساة فيصل بها الكاتب إلى الذروة ، ويلقى ببطله على باب سيدنا الحسين لا يبرحه ولا يغادره،بعد أن طالت لحيته وتمزقت ثيابه واتسخت هيئته وأصبح نحيلاً ضامراً تلمع عيناه فى جحوظ غريب . « أولاده . . امرأته . . بيته . . كل هذا العالم أصبح ضباباً فى ضباب بالنسبة له . . فهو ينظر فى وجوه أولاده ولا يعرفهم . . وهو يحملق فى وجه امرأته ولا تبدو عليه بادرة فهم أو إدراك » .

ويمضى الكاتب فى الوصف حتى يصل به إلى أقصى مداه ، عندما يصف الحال الذى انتهى إليه بطله ، فإذا هو « حال » الصوفى الذى يتخلص من شوائب الحس،حتى تصفو منه النفس،فيصل إلى « مقام » الحب الذى هو أسمى المقامات : « وهو يحتضن كل طفل فى الطريق ويقول له . . يا ولدى . . ويحتضن كل شيخ عجوز ويقول له يا أبتى . . ويربت على ظهر كل امرأة مسنة ويقول لها . . يا أمى . . ويستوقف كل شاب ويقول له . . يا أخى » .

وعبثاً يحاول أولاده أن يردوه إلى صوابه ، وعبثاً تحاول زوجته أن تعيده إلى بيته ، وينجح أخوه فى إقناع زوجته وأولاده بأن أخاه قد انتهى ، وأصبح مكانه مستشفى المجاذيب . وفى مستشفى المجاذيب يوضع الشيخ الهادى المهدى مريضاً مع المرضى،أو مجنوناً مع بقية المجانين .

وفى نهاية الرواية يظهر الشيخ بويحى ، يظهر فجأة كأنه الغيب ، كأنه اللاشعور ، كأنه الخرافة ، أو كأنه صوت كل معجزة لا صوت لها . . . فهو يغمغم كأنما ينوح على الحياة وهى تتدهور : « أبوك ودته رجليه يا عبد الصمد . . حبه فى الدنيا هو اللى وداه . . أبوك عمره ما مشى ورايا أبداً » .

هكذا انتهت حياة البطل وهو الركيزة المحورية فى أحداث الرواية،لأن

الأشخاص جميعاً عناصر مكملة لشخصيته ، موضوعة أصلاً لتصوير حركة فكره . . فهم مرايا عاكسة لمجرى وعيه ، وأضواء كاشفة لتيار شعوره . غير أن هذه العناصر الثلاثة التى هبت على سراج حياة الرجل فأطفأته ، والتى جسدها الكاتب فى شخصيات . . . زوجته وأخيه وابنه،إنما هى دلالات على قوى ثلاث هى : الجنس والمال والعلم . . فالكاتب عندما أراد أن يجسم إحساس البطل،ويجد ما يعادله معادلة موضوعية كاملة ، أخذت روايته شكل التصميم الهندسى ، وجاءت على هيئة مثلث . . قاعدته لوحة الجنس وتمثلها زوجته ، وأحد ضلعيه لوحة المال ويمثلها أخوه ، والضلع الأخير هو لوحة العلم التى يمثلها ابنه .

وعلى الرغم من أسلوب الكاتب الذى أشاع الدفء فى أرجاء الرواية ، فقد وقع من جراء هذا التصميم الهندسى فى خطأين . . أحدهما خطأ « اللا تجانس » بين طبيعة إحساس البطل وما يعادل هذا الإحساس فى الواقع الخارجى ، بين النفس التى تترنح بالانفعال الصوفى وتستمد مباشرة من وهج الروح أو ضراوة اللاشعور ، وبين التصميم الهندسى الذى ينقل التجربة الشعورية إلى شكل قياسى ، ويحول الانفعال الوجدانى إلى معادلة رياضية . ومن شأن هذا « اللاتجانس » أن يعوق الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع ، أو بين الإحساس من الداخل والتعبير من الخارج ،لأن الكاتب وضع بينهما وسطاً ذهنياً فشق مجرى عميقاً بين الضفتين ، وجعل المناخ الفنى فى إحدى الضفتين مغايراً للمناخ الفنى فى الضفة الأخرى .

ومن جراء هذا التصميم الهندسى أيضاً وقوع الكاتب فى خطأ «الاستاتيكية» أو اللا تفاعل بين قطبى الرواية ، فضلاً عن اللاتفاعل بين أضلاع المثلث ؛ فالكاتب عندما لجأ إلى التصميم الهندسى ، وتخيل إطار روايته على هيئة

لوحة كبيرة،عمد إلى الألوان الصارخة والمساحات السيمترية،فوضع بطله فى جهة ولونه باللون الأبيض ، ووضع المثلث فى الجهة المقابلة ولون أرضيته باللون الأسود،ثم عاد فلون كل ضلع من أضلاعه بلون خاص . . فالبطل لونه أبيض فاقع لأنه الروح ، والمثلث أرضيته سوداء لأنه المادة ، وأضلاعه الثلاثة مختلفة الألوان لأن المادة تعبر عن نفسها إما فى الجنس أو فى المال أو فى العلم .

وهكذا خفت حدة التفاعل الديناميكى بين أشخاص الرواية ، واقتربت من العرض الاستاتيكى لصور الأشخاص ، لأن من طبيعة الفن التشكيلى تجميد اللحظة الزمنية المعينة فى مكان واحد ثابت ، بعكس الفن التعبيرى الذى يعتمد على الفعل والحركة ، ويستلزم طولاً زمنياً تنساب فيه لحظاته ، وتتطور فيه أجزاؤه .

أقول إنه على الرغم من استعانة الكاتب بأسلوبه فى إشاعة الدفء فى أرجاء الرواية ، بدلاً من اعتماده على الحدث نفسه فى توليد الحركة والإيحاء ، فقد وقع فى خطأ ثالث هو « وحدة الإطار » أو عدم المحافظة على وحدة الإطار . . لأن التركيز على شخصية البطل ثم الانتقال منها إلى أشخاص الثالوث كل على حدة بلا تفاعل ديناميكى بين الأشخاص جميعاً،من شأنه أن يجئ عن حساب التجربة المركبة التى يتطور فيها الحدث ، وتتفرع منها خيوط الرواية ، ومن شأنه أيضاً أن يفتت التجربة الكلية المركبة ، ويحيلها إلى تجارب جزئية أو تجارب بسيطة،يعيشها القارئ واحدة بعد أخرى وكأنه بإزاء مجموعة من القصص القصيرة .

وإذا كان أسلوب مصطفى محمود هو البطل الحقيقى فى شكل روايته ، فإن الفكرة هى البطل الحقيقى فى مضمون هذه الرواية ، لأن الفكرة كما

قلنا هى التى تطالعنا من خلال المواقف ، وتطل علينا من وراء الشخصيات،بحيث لا تصبح الشخصية ولا الموقف إلا بمثابة الجناحين اللذين تحلق بهما الفكرة . والفكرة التى يلف الكاتب ويدور حولها هى قضية الصراع بين العلم والتصوف ، أو بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفى .

على أن القضية لم تأخذ شكل الصراع بين العلم والتصوف إلا فى آخر الرواية ، لأنها فى مطلع الرواية أخذت شكل صراع بين الخرافة والعلم ، أو بين « الدجل » والتصوف . وتلك كانت ضرورة فنية اقتضاها تصميم المثلث الذى وضعه الكاتب فى ناحية الشكل،وبحث له عن مقابلات موضوعية فى ناحية المضمون . . فالجنس والمال والعلم هى القوى الثلاث التى كان لزاماً على البطل أن يواجهها،فلم يجد سوى القصور والفقر والتصوف مما ألجأه إلى سلسلة من المحاولات الفاشلة ،كالاستعانة بتحويجة الشيخ معروف ليواجه عرامة الجنس ، وتحويل المواد الأولية إلى ذهب ليواجه إغراء المال ، والتنبؤ بالغيب عن طريق الحلم ليواجه تحدى العلم .

أقول إن القضية وإن أخذت فى مطلع الرواية شكل صراع بين الخرافة والعلم ، أو بين الدجل والتصوف فقد عادت فى آخر الرواية لتأخذ شكلها الحقيقى . . شكل الصراع بين العلم والتصوف ، وهو الشكل الذى أكسبها أبعاداً أعمق بكثير ، وجعلها بحق القضيـة الملحة على وجدان الإنسان المعاصر .

وصحيح أن مصطفى محمود لا ينكر التصوف كل الإنكار ، ولا يؤمن بالعلم كل الإيمان ، فلا تزال هناك مجهولات كبرى تواجه العقل الإنسانى ، ولا تزال هنـاك مواقف حادة تواجـه النفس البشرية ؛ بمعنى أنه إذا كان فشل البطل فى حل مشكلاته المادية رمزاً لفشل الكتب الصفراء فى حل

مشكلات الإنسان ، فإن موت الأفندى الرافض للتصوف والمؤمن بالعلم بالسكتة القلبية رمز هو الآخر لقصـــور العلم عن السيطرة على الظواهر الخفية التى ينطوى عليها الكون .

أقول إنه إذا صح هذا وذاك ، بالنسبة لمصطفى محمود ، فمن الصحيح أيضاً بالنسبة لهذا الكاتب أنه يجد الخلاص فى العلم أكثر مما يجده فى التصوف ، ويرى أنه إذا كان هناك مجال للمعرفة الصوفية فإن المعرفة العلمية هى سبيلنا إلى العمل . . وهذا ما عبر عنه بقوله : « ربما كان شيخ بويحى رجلاً مبروكاً . . لا أحد يعلم . . ولكن جهلنا لا يمكن أن يكون عذراً لنمشى فى الشوارع بهذى ذلك الهذيان الملتاث . . لا بد من عمل » .

والواقع أن مصطفى محمود فى رواية « الأفيون » وفق فى طرح القضية أكثر من توفيقه فى مناقشتها ، فكلامه كلام من يبحث عن الحل لا من يبحث عن الحقيقة ، أو من يحل المشكلة بالقضاء عليها أصلاً . . . فليس التصوف مما يعوق الإنسان عن العمل ، كما أنه ليس بالعلم وحده يعمل الإنسان ، وهؤلاء هم فلاسفة العلم الحديث يعلنون قصور المعرفة العلمية عن أن تحيط بحقائق الكون ، لأن المنهج العلمى له حدوده التى تحتم عليه أن يصل بالمعرفة إلى أقصى مداها،ثم يترك المجال مفتوحاً لمنهج آخر يصل إلى معرفة من نوع آخر،وهذا ما عبر عنه الفريد نورث هوايتهد . . فيلسوف العلم الحديث بقوله : « يجب ألا نقع فى المغالطة التى تفترض أننا نقارن عالماً معروفاً بمدركات معروفة عنه ، والعالم الطبيعى هو مدرك مستنبط بالمعنى العام لهذه الكلمة . . فمشكلتنا فى الواقع هى أن نخضع العالم لمدركاتنا لا أن نخضع مدركاتنا للعالم » .

وهو ما جسده مصطفى محمود فى شخصية « الأفندى » المؤمن بالعلم

الكافر بالقيم الصوفية وإذا به يموت بالسكتة القلبية ، فعلى الرغم من نظرته العلمية واعتقاده فى قانون السببية ، إلا أن هذا كله لم ينقذه من الوقوع فى قبضة الظواهر الخافية فى الكون المحيط بنا .

هذا فضلاً عن أن التصوف الحقيقى ليس نوعاً من « الهذيان الملتاث » ولا هو مما يعوق الإنسان عن العمل ، وإنما هو معرفة حقيقية يمتزج فيها النظر بالعمل ، أو هو فعل إرادى يؤدى إلى تفجير طاقات الإنسان الخلاقة ، والتاريخ شاهد على أن المتصوفة الحقيقيين كانوا رجال عمل . . هكذا كان القديس أوغسطين ، وكان القديس ديلاكروا ، وكانت القديسة تريزا دافيلا ، وكان الإمام الغزالى وهو من أكبر الشخصيات الصوفية التى عرفها التاريخ .

وعلى كل حال ، فإن مصطفى محمود يعود فى ختام روايته ليؤكد حاجتنا إلى كلا النوعين من المعرفة ما دامت تؤدى إلى العمل ، فالعمل عنده هو المحك الحقيقى لمشروعية المعرفة . . علمية كانت أو صوفية ، وكل فكرة لا تؤدى إلى عمل ليست فكرة مشروعة أو ليست فكرة على الإطلاق ، لأن الذات لا بد أن تكون عاملة ، وهى ذات عاملة بما هى عارفة ، أو هى ذات عاملة لأنها أصلاً عارفة .

وهكذا ينتهى مصطفى محمود فى رواية « الأفيون » إلى ما سبق أن انتهى إليه الدوس هكسلى فى رواية « الجزيرة » من أن المادية المجردة لا تقل سوءاً عن المثالية المجردة إذا كانت لا تؤدى إلى عمل ، فالمادية مهما تكن محسوسة لا ترتفع بنا كثيراً إلا إذا كنا على وعى كامل بما نعمل ، لأن المادية المحسوسة ليست سوى المادة الخام للحياة الإنسانية العاملة ، وهذه الحياة لا تتحول إلى روحانية محسوسة إلا عن طريق الوعى ، فإذا كان الإنسان على وعى

كامل بما يعمل أصبح العمل هنا فى رواية « الأفيون » بمثابة اليوجا للعمل ، كما كان الحب هناك فى رواية « المستحيل » بمثابة اليوجا للحب .

ولكن . . إذا كان « العمل » هو الطريق الذى استطاع الإنسان من خلاله أن يعلو على الآخرين فى مواجهته لثانى المستحيلات . . مستحيل المجتمع ، فما سبيله إلى العلاء على المركب من النقيضين . . من الأنا والغير أو من الإنسان والمجتمع . . وذلك فى مواجهته لثالث المستحيلات . . وأعنى به مستحيل الزمن ؟

هذا هو السؤال الذى تنقلنا الإجابة عليه إلى تناول ثالث روايات مصطفى محمود . . وهى رواية « العنكبوت » ، التى تشكل بدورها مرحلة جديدة فى التطور الروائى لدى الكاتب ، فإذا كانت « المستحيل » تشكل تلك المرحلة التى أمكن تسميتها بأدب « الذات » أوأدب « الواقع الوجدانى » . وكانت « الأفيون » بمثابة المرحلة التى تسمى بأدب « الموضوع » أو أدب « الواقع الذهنى »،فإن « العنكبوت » بحق هى التعبير عما يسمى بالأدب « العلمى » أوما يعبر عن أدب « الواقع العلمى » .

وكان من الطبيعى أو مما يتفق وطبائع الأشياء،أن تجئ « العنكبوت » بعد « الأفيون » رواية علمية خالصة تتخذ من العلم موضوعا لها ، بل وشكلاً كذلك بحيث تندرج تحت ذلك اللون من القصص الذى يعرف بالقصص العلمى ، والذى خلا منه أدبنا الحديث أو كاد،حتى تعد هذه الرواية رائدة لفضاء هذا اللون من القصص فى التأليف الروائى العربى المعاصر .

وصحيح أن هذا اللون من القصص العلمى الذى يتناول العلاقة بين العلم والإنسان،أو الذى يتخذ موضوعه من مدى تأثير العلم فى حياة الإنسان ، سواء بالسلب أو بالإيجاب . . أعنى بالنافع أو بالضار له سوابقه

فى الأدب الغربى . . الحديث والمعاصر . . بل له مدارسه الكثيرة التى تختلف فيما بينها حول مشروعية هذا التأثير بالنسبة للحياة الإنسانية،مما يترتب عليه إقامة فلسفات متفائلة وأخرى متشائمة ، ولكن الصحيح أيضاً أننا لا نكاد نجد عندنا صدى لهذا اللون من القصص العلمى .

ومن هنا كانت القيمة المضاعفة لرواية مصطفى محمود ، أعنى قيمتها فى ذاتها من حيث هى عمل فنى ، وقيمتها فى تاريخها من حيث هى فاتحة لهذا اللون القصصى فى أدبنا العربى ، وربما تبدت خطورة هذا اللون من التأليف إذا عرفنا أن الإقدام عليه أشبه بالإقدام على حل معادلة من المعادلات الصعبة ، معادلة أحد طرفيها ثقافة علمية صحيحة ، والطرف الآخر موهبة أدبية صادقة ، مع قدرة على مزج هذين الطرفين فى وحدة عضوية واحدة عبر وريد الكلمة وشريان العبارة وخلايا الصور الحية . . . ومصطفى محمود بحكم دراسته طبيب وبحكم موهبته أديب وبحكم أسلوبه التأملى قادر على مزج هذين العنصرين مزجاً فنياً جديداً .

وتعد رواية مصطفى محمود استجابة مباشرة أو غير مباشرة لتلك الدعوة التى دعا إليها العالم الروائى المعاصر « س. ب. سنو » فى محاضرته الشهيرة عن « الثقافتان والثورة العلمية »، التى ذهب فيها إلى أن هناك هوة سحيقة بين العلوم والفنون،بحيث إننا لا نكاد نجد من بين أدباء اليوم من يعرف شيئاً عن قانون الجاذبية أو نظرية النسبية أو مبدأ اللاتعين أو القانون الثانى للديناميكا الحرارية ، الأمر الذى يجعل منه إنساناً يعيش فى غير عصره ، إذا كان عصره هو عصر العلم . وعلى ذلك فلا بد للأدباء فى رأى « س. ب. سنو » أن يكونوا أكثر علمية،كما أنه لا بد للعلماء أيضاً أن يكونوا أكثر تأدباً ، لأنه على حد تعبيره « ليس بالعلم وحده يحيا الإنسان ، كما أنه ليس

بالفن وحده يحيا الإنسان » .

على أن مصطفى محمود فى رواية « العنكبوت » لا يؤمن بالعلم ذلك الإيمان المطلق،الذى يضعه فى مأزق رفضه أو قبوله من حيث تأثيره على الحياة الإنسانية ، وهو المأزق الذى وضع فيه العالم الروائى الكبير أولدس هكسلى،عندما ذهب فى روايته الباكرة « العالم الطريف » إلى رسم صورة خيالية لعالم جديد يواكب العلم فى سرعة تقدمه وغرابة تطوره ، فإذا بنا داخل عالم إلهه العلم ورسله العلماء وملائكته أنابيب الاختبار ، وكل شىء فى هذا العالم يوشك أن يتدخل فيه العلم بحيث يفقد الإنسان إنسانيته،وتفقد الحياة كل ما فيها من شعر وعاطفة وجمال . وكيف لا إذا كان باستطاعة العلماء داخل ذلك « العالم الطريف » أن ينجبوا الأطفال عن طريق بعض المواد الكيماوية ، وأن يتحكموا فى صفاتهم من حيث الأنوثة والذكورة،ومن حيث العبقرية والغباء،بل من حيث الخير والشر والقبح والجمال بناء على نسب كيماوية معينة . الأمر الذى جعل أولدس هكسلى يتخذ من العلم ذلك الموقف المتشائم ، كما جعله يخشى منه على حياة الإنسان وعلى مستقبل البشر فراح ينادى بالعودة إلى العاطفة الإنسانية السليمة حيث الطهر والبكارة والفطرة ، وإلى الأمومة الصحيحة حيث الأطفال ترعاهم أمهاتهم ، وإلى الحياة البسيطة حيث الريف لم تلوثه براثن المادة .

ولكن . . كيف يمكن ذلك ؟ كيف يمكن التنكر لمآثر العلم فى الحياة ؟ أو كيف يمكن للإنسان أن يعيش فى مجتمع أكثر حرية وأقل مدنية ؟

هذا هو السؤال الجوهرى الذى ظل هكسلى سنوات وسنوات يفكر فى الإجابة عليه،حتى كانت روايته الأخيرة « الجزيرة » التى صور فيها عالماً

آخر يعيش فى إحدى جزر المحيط الهادى ، كما تصور أن الوسائل التكنولوجية نفسها التى جعلت من « العالم الطريف » جحيماً ، يمكنها أن تجعل من « الجزيرة » نعيماً إذا اختلف الهدف الذى من أجله تستخدم هذه الوسائل . فالجزيرة عالم جديد لا يتبع شرقاً ولا غرباً ، لا تريد الشيوعية ولا تتمسك بالرأسمالية،لأنها فى حقيقتها مستقلة بمذاهبها وآرائها الجديدة .

أقول إن مصطفى محمود لا يؤمن بالعلم ذلك الإيمان المطلق الذى آمن به هكسلى فوضع نفسه فى مأزق رفضه مرة وقبوله مرة أخرى . فموقفه من العلم ليس هو موقف الفيلسوف الذى يضع مقدمات ويستخلص منها نتائج ، وإنما هو موقف الفنان الذى تدفعه الدهشة ويحدوه الانبهار، فيأخذ من العلم أسعد ما فيه بهدف البحث عن الحقيقة،أكثر من أن يكون ذلك بقصد إصلاح المجتمع ، وهذا ما عبر عنه فى هذه الرواية . . « العنكبوت » بقوله : « كنت أحس بشىء كالنضارة . . انتعاش غامض مثل ارتجاف الأوراق الخضراء فى ندى الربيع . . يقظة . . انتفاضة . . نشوة . . عنفوان . . تفتح مثل تفتح البراعم . . إحساس غريب طازج . . صبوة نحو كل شىء » .

وهذا بعينه هو التيار الذى غلب على الأدب العلمى فى الغرب ، والذى مضى فيه كل من هـ. ج. ويلز الإنجليزى وجول فيرن الفرنسى ، الأول فى تخيله إمكان وصول الإنسان إلى القمر ، والآخر فى تخيله إمكان غزو الإنسان لقاع المحيطات، وكلاهما آمن بالعلم كوسيلة من وسائل الكشف والمعرفة، مضاعفة لإحساس الإنسان بالحياة ، وتوسيعاً من آفاق الكون المحيط بنا .

و « العنكبوت » رحلة فى الزمن . . فى الماضى السحيق . . فى التاريخ أو ما قبل التاريخ ، رحلة إلى صباح الخلق الأول حيث لا تقتصر حياة

الفرد الواحد من أفراد البشر على تلك المدة الزمنية التى تمتد من ميلاده إلى وفاته ، بل تتسع لتشمل تاريخه كله ، فهذا الشخص الذى يحيا بيننا الآن كان حياً منذ ألوف السنين ولكنه تسمى بأسماء مختلفة ، وتزيا بأزياء مختلفة ، وقام بأعمال مختلفة ؛ فهو اليوم طبيب وكان بالأمس مهرجاً للخليفة ، وكان قبل الأمس عبداً فى سوق النخاسة ، وكان تاجر عقاقير على بوابة أمية ، وكان فارسياً غريباً فى سجن القداحة ، وكان وكان ..فهو فى كل مرة يموت ولكنه لا ينتهى !

ولا تقف رحلة كاتبنا فى دهاليز الزمن وغيابات التاريخ عند ذلك الحد الذى يرد فيه حياة الفرد الواحد إلى حياة امتدت ما امتد تاريخ البشر ، ولكنه يتجاوز تاريخ البشر إلى ما قبل ذلك التاريخ . . إلى التاريخ اللابشرى ، ألم تكن هناك حياة قبل حياة البشر؟ حياة الحيوان وحياة النبات . . إذن فما الذى يمنع من أن يكون ثوراً قبل ذلك ، ومن أن يكون قبل الثور شجرة ! ؟

« إن كل شخص يشف عن شخص آخر بداخله . . وهذا الآخر يشف عن شخص ثالث ورابع وخامس إلى ما لانهاية » .

. . . « وكل فرد فى هذا العالم لا يبدو فرداً واحداً . . وإنما يبدو ألوفاً مؤلفة من الأفراد والشخوص مثل الصور المكررة فى شريط سينمائى منظور إليه بالعين المجردة » . .

« وفى هذا العالم الغريب لا أحد ينتهى . . الكل يولد من جديد ويعيش حياته مرات لا نهائية » .

وتدور الرواية حول بطلين رئيسيين . . الأول هو الدكتور داوود صاحب المذكرات التى تكشف لنا أحداث الرواية ، أما الآخر فهو راغب دميان . . المريض الذى تدور حوله هذه الأحداث . وتأخذ الرواية شكل المذكرات

التى دونها الدكتور داوود الحاصل على الدكتوراه فى جراحة المخ والأعصاب من جامعة برلين ، والبالغ من العمر ستين عاماً برغم ما يبدو عليه من أنه كهل فى الثمانين ، يخطو خطوته الأخيرة نحو النهاية .

وأهم ما فى هذه المذكرات ذلك السر . . السر الرهيب . . السر الذى بدون اكتشافه قد تظل الحياة لغزاً إلى الأبد . . إنه سر راغب دميان ، وسر الأصوات التى ينطق بها ، فقد أصيب بغيبوبة تامة جعلته يتكلم الإسبانية بطلاقة ، وعندما تكلم هذه اللغة ، تكلمها بلسان أشخاص آخرين ، أشخاص كان لهم وجود حقيقى بل تاريخى ، أشخاص كانوا من بين الذين اشتركوا فى الحرب الأهلية الأسبانية ، وكان من بينهم صديق له اسمه دون سباستيان كاميللو المصارع فى حلبة الثيران .

كل هذا وراغب دميان لم يسافر خارج القاهرة ، ولم يأخذ شهادته من إسبانيا ، ودون أن يعرف من الأسبانية كلمة واحدة . ولكن . . . هل يمكن ؟ هل يمكن أن يجيد الإنسان لغة لم يتعلمها ؟ وإذا لم يكن هو الذى يتكلم . . فمن الذى كان يتكلم ؟ وكيف يوجد اثنان فى جسد واحد ؟ هل هى الخرافة التى يسمونها المس الروحى ؟

هذه وأمثالها هى الأسئلة التى دارت فى رأس الدكتور داوود ، وضاعف من حدة هذه الأسئلة أن الرجل عالم بحكم مهنته،وعلمى بحكم منهجه فى التفكير ، فهو لا يؤمن بوجود شىء غير قابل للإحساس ، فكل ما هو موجود محسوس ، وما لا يحس لا وجود له . الحياة عنده نظام . . وقوانين . . ومقدمات ونتائج . . وأسباب ومسببات . . لا مكان فيها للتخمين ولا للحدس ولا للتخريف .

وتكبر المسألة فى ذهن الدكتور داوود ، ويشعر فى أعماق نفسه بعدم

الارتياح ، وبأن ما قاله ليس هو كل الحقيقة ، صحيح أن كل محسوس موجود ، ولكن ليس صحيحاً أن كل مالا يحس لا وجود له ، فهذا الراديو الترانزيستور الصغير يلتقط من الهواء كلمات . . هذه الكلمات كانت تسبح أمواجاً فى الفضاء . . . « ومن قبل أن أفتح هذا الراديو . . . كانت هذه الأمواج تذرع الفضاء حولى ، لا ترى ، ولا تسمع ، ولا تحس ، ولا تلمس . . ومن قبل اختراع هذه العلبة الصغيرة السحرية . . كان الفضاء مشحوناً بهذه الموجات اللانهائية دون أن تدرك أو ترى . . فهل معنى هذا أنها كانت دجلا وهذياناً لا وجود له » .

ويظل الرجل يفكر ويفكر ، يستعيد ثقافته العلمية ، ويمزجها بتأملاته الفلسفية ، ويضيف إلى هذين البعدين إحساسه الكونى العام ، أنه إذا كانت المادة لا تفنى كما يقول العلم ، وألوان الطاقة يتحول الواحد منها إلى الآخر ولكنها لا تفنى ، وجميع الأصوات فى هذا الكون لا تفنى ، فما الذى يمنع من أن تجمع بطريقة ما شتات ما فى الكون من أصوات ونعيده إلى صورته الأولى ،كما تجمع أمواج اللاسلكى من الهواء بجهاز الراديو الصغير ؟ .

ويستطرد الرجل فى تفكيره ، يضع المقدمات ويستخلص منها النتائج ، يطرح الاحتمال ودرجات الاحتمال . . حتى يخلص فى النهاية إلى احتمال أن يكون مخ ذلك المريض العجيب . . راغب دميان . . به توليفة عصبية خاصة تمكنه من جمع هذه الأصوات كما يجمع الراديو الأمواج اللاسلكية من الهواء .

نظرية خيالية . . ولكنها تستند إلى فرض علمى ، بداية واهية . . ولكنها بداية على أية حال : المهم أن الرجل استراح إلى هذا الرأى ، وراح يبحث ويبحث حتى وصل فى النهاية إلى أن راغب دميان هذا . . عالم مغامر يقيم

فى بيت مهجور ، وينشىء فى هذا البيت معملاً كبيراً ، يجرى فيه تجارب علمية على جانب كبير من الخطورة والتعقيد ، خلاصة هذه التجارب أنه يستطيع أن يسلط على الإنسان أشعة معينة ، ويحقنه بسائل معين،فينحول الإنسان الواحد إلى أكثر من واحد ، يتمدد فى مجرى الزمن وتيار التاريخ ليعيش أكثر من حياة ، وفى أكثر من عصر.

ولكى يصل راغب دميان إلى هدفه المشروع ، كان يلجأ إلى وسيلة غير مشروعة ، إلى قتل عدد من الرجال والنساء لكى يحصل منهم على المخ ويجرى عليه عمليات تشريحية ، وبخاصة تلك الزائدة الغامضة التى تتدلى فى المخ البشرى مثل ترمسة صغيرة بلا وظيفة واضحة وبلا دور معروف ، والتى كان يعتقد فى الماضى أنها مركز الاتصالات الروحية . وبعد تجارب متعددة على ضحايا كثيرين استطاع بالفعل أن ينبه الجسم الصنوبرى بقذائف الإشعاع وبمادة كيماوية فإذا به يتحول إلى حاسة مرهفة . . إلى عين داخلية ترى وتسمع . . إلى رادار يكشف شبكة الحوادث ، ويخرق حجب الزمن ، ويرينا الزمان كما نرى المكان .

وهنا يثور السؤال . . هل نحن أمام سفاح مجنون يقتل ضحاياه بالجملة ، ويتخذ من الأجسام البشرية الحية مادة لتجاربه ؟ أم أن ما اكتشفه ذلك الرجل من أسرار جعله يستهين بكل قيمة إنسانية من أجل أن يكتشف لغز الحياة ؟

الواقع أن راغب دميان لم يكن مجنوناً ولا كان سفاحاً ، وإنما هو إنسان استبدت به شهوة المعرفة ، وتقمصته روح فاوستية أدت به إلى أن يبيع روحه لذلك السائل السحرى العجيب،الذى ما إن يحقن به نفسه حتى يتحرك الجسم الصنوبرى الخامل فى المخ ، ويلتقط الأصوات المبعثرة فى الأثير ، ويرى

بعينيه خلال نصف ساعة تاريخ الإنسان فى مليون عام . وليس أدل على روعة هذا الإنسان من أنه هو نفسه راح ضحية تجاربه الخطيرة ، فهو يموت فى إحـــدى تجاربه جاعلاً من نفسه قرباناً فوق مذبح المعرفة المقدس ، ومن أجل الكشف عن المجهول فى حياة الإنسان ، وهذا ما عبر عنه خليفته الدكتور داوود بقوله،وقد راح يستكمل ما بدأه راغب دميان : « إن وجه الدنيا ليتغير كثيراً إذا قدر لنا أن يتسع نطاق رؤيتنا إلى هذا المدى ، فنرى الماضى كما نرى الحاضر ، ونسمع الأحداث التى زالت وغبرت ، كما نسمع الأحداث التى تجرى حولنا الآن . . إننا نصبح كالملائكة . . كالأنبياء . . كالأرباب » .

وهذا الذى يقوله الدكتور مصطفى محمود على لسان بطله الدكتور داوود يشـــبه فى كثير من الوجوه ما يقوله بعض الفلاسفة الحدسيين من أمثال هنرى برجسون ، وما يؤكده بعض علماء الباراسيكولوجى من أن الإنسان قد تعرض له فيما بينه وبين نفسه حقيقة ما يستطيع أن يدركها إدراكاً مباشراً ، وأن يثبتها اثباتاً يقينياً ، وأن يستكنه سرها لأول مرة ، دون أن يكون فى ذلك كله معتمداً على الحواس ، أو مستنداً إلى العقل ، بل كل ما هنالك هو شعور روحى بهذه الحقيقة ، وإشراق باطنى يشع فى جوانب القلب إشعاعاً يكشف عن هـــذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه هنرى فوجان تعبيراً شعرياً قال فيه :

رأيت الأبدية ذات مساء
تشبه حلقة كبيرة من الضوء النقى اللامنتهى
سكون كامل وضياء تام
ورأيت أسفلها الزمان فى ساعات وأيام وأعوام

تدفعه أفلاك السماء
فيتحرك كأنه ظل كبير
قذف فيه بالعالم . . وكل ما إليه ينتهى

وهكذا ينتهى الدكتور داوود نفس النهاية التى انتهى إليها راغب دميان ، فبعد أن يحقن نفسه بالسائل الرهيب فى إحدى تجاربه العلمية ، ويكتب آخر ورقة فى مذكراته ، يحترق المعمل إثر شرارة كهربائية مجهولة المصدر ، وتشتعل النيران فى كل الأجهزة ، ويعثر عليه بعد ذلك بساعات ميتاً فى معمل راغب دميان . لقد راح صريع نهمه الكبير إلى المعرفة . . إلى الحقيقة . . إلى اليقين .

ولكنه يموت وقد دون فى مذكراته الشخصية هذه الكلمات : « نعم . . كنت أريد أن أعيش المليون عام . . وأولد المليون ولادة . . وأذوق هذا الذى هو أشبه بالخلود » .

وبهذا الذى يقوله الدكتور داوود يلغى مصطفى محمود الزمن من حيث يتخيل أنه يعيشه كله ، ويلغى المكان أيضاً من حيث يتخيل أنه يتمدد فيه كما يتمدد فى الأثير . ولا يعنى هذا كما ذهب بعض نقادنا الصحفيين : « إنه يلغى التاريخ الاجتماعى للإنسان ، كما يلغى التاريخ البيولوجى ، ويلغى جميع العلوم والفنون ، ويلقى بجميع الحقائق فى سلة المهملات » .

فإن إدراك الزمن لا يعنى إلغاء التاريخ ، لأن ربط الزمن بالتاريخ يرجع إلى النظرية السببية التى سيطرت على العقول طويلاً ، والتى تنظر إلى الزمن على أنه ذو اتجاه واحد لا يقبل الإعادة أبداً ، فهو خط مستقيم انتهى إلينا من الماضى ، ويبدأ من الحاضر بالنسبة لنا ، ويستمر فى خط مستقيم نحو المستقبل . وترجع هذه الفكرة عن الزمان إلى قصور وعى الإنسان بالعالم

المحيط به ، وسرعة الضوء بحيث لا يدرك شيئاً إلا فى نطاق التتابع الذى يفرضه عليه غموض إحساس سابق،لحلول إحساس جديد محله فى بؤرة الشعور . وهذا على العكس تماماً من النظرية النسبية عن الزمان ، التى ترى أنه شعور الإنسان ووعيه بتوالى الأحداث فى محيطه المادى المحدود ، بحيث لو توسع قليلاً فى هذا المحيط ، أو لو أن الضوء خفف من سرعته لما كان للتتابع الزمنى بين الأشياء محل فى وعى الإنسان ، وفهمه للأشياء .

وهذا هو ما حاوله راغب دميان بخياله العلمى الحديث ، وما حدا به إلى القول : « إن ما تراه العين فى هذا العالم ليس الفرد ولكن تاريخه . . إنها ترى حجمه وزمنه . . . والزمن فى هذا العالم ليس يدرك بالبداهة وإنما هو بعد حقيقى تراه العين . . وهو ليس عالماً خرافيًّا . . بل هو عالم حقيقى ، عالم يعرفنى كما أعرفه » .

والزمن هنا ليس هو الزمن الآنى . . آناً بعد آن ، وإنما هو الحاضر الدائم الذى لا يعرف القبل ولا البعد ، أو هو باختصار « الأبد » بمعنى الاستمرار الحقيقى الذى لم يكن له بدء فى الوجود بل كان لا يزال باستمرار .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن « المطلق » عند مصطفى محمود ليس هو الفكر . . أنا أفكر . . كما كان الحال عند ديكارت . . بل هو الديمومة . . أنا أدوم . . أو أنا أحيا باستمرار..كما هو الحال عند برجسون الذى ذهب إلى أن « الديمومة » هى الزمان الحقيقى ، أو هى نسيج الوجود الواقعى ، أو هى الحاضر الحى الذى تستشعره الذات حينما تنعطف على حياتها الباطنة لكى تشاهد تعاقب إحساساتها وذكرياتها وأحلامها وأشواقها وكل ما كانت تحلم به وتفكر فيه . أو على حد تعبير برجسون نفسه : « إننا نشعر شعوراً غامضاً مبهماً بأن ماضينا يظل حاضراً بالنسبة إلينا ، وماذا عسى أن نكون

فى الواقع ، بل ماذا عسى أن يكون خلقنا ، إن لم يكن ذلك الذى تجمع من تاريخ حياتنا التى حييناها منذ ولادتنا ، بل حتى قبل ولادتنا ، ما دمنا نحمل معنا ميولاً وراثية،أو استعدادات سابقة على الولادة ؟ » .

وفكرة « الديمومة » هذه هى التى استطاع مصطفى محمود أن يحل بها لغز الموت ، وأن يعبر بها عن رغبته فى تفادى الفناء باعتباره النهاية الطبيعية للإنسان ؛ فإنسان « العنكبوت » لا يفنى ولكنه ينتهى ، يتبدد ولكنه لا يموت . فالحياة الإنسانية مستمرة أبداً ، والإنسان الذى يموت إنما يولد فى إنسان آخر أو فى كائن حى آخر ، وموت راغب دميان ومن بعده الدكتور داود إنما هو موت ظاهرى فقط ، يدحضه أن المؤلف نفسه لا يزال على قيد الحياة ! !

وعلى ذلك فإذا بدا لنا فى الرواية نوع من التناقض الظاهرى بين فكرتها الرئيسية التى تذهب إلى أن الإنسان أقوى من الموت ، وبين موت بطلى الرواية نفسيهما وهما يجريان تجاربهما العلمية ضد الموت ، فالإنسان هنا ليس الإنسان الجوهر،وإنما الإنسان الفرد الذى لا يؤثر موته فى الحقيقة الكبرى لهذه الحياة وهى الديمومة ، أو فى الحقيقة الكبرى لهذا الوجود ، وهى الاستمرار .

صحيح أننا نستطيع أن نأخذ على هذه الرواية بعض المآخذ البنائية ، أو بعض العيوب التى هى بمثابة ثقوب فى حائط المبنى ، فى طليعتها ما حفل به الأسلوب الروائى من تقريرية ومباشرة ابتعد بالرواية عن التكوين الفنى ، واقترب كثيراً من فن المقال عند مصطفى محمود ، ساعد على ذلك كثرة الاصطلاحات العلمية والطبية التى جاءت تعبيراً واضحاً عن دراسة الكاتب .

كذلك غلب على الرواية الطابع البوليسى أو طابع الرواية البوليسية

حيث جريمة القتل ، وبلاغ النيابة ، ومحضر التحقيق ، وتحريات الشرطة ، فضلا عن جو المقبرة والمشرحة ورائحة الدم وصورة الرأس المقطوع ، وكلها عناصر قصد بها التشويق والإثارة ، ولكنها زادت عن حاجتها بشكل قربها كثيراً من الأسلوب البوليسى،بدلاً من احتفاظها حتى النهاية بالطابع العلمى الرصين .

وأخيراً فإن أهم ما يؤخذ على بناء الشخصية الرئيسية فى الرواية ، هو خروجها من فكر الكاتب بحيث تتحرك فوق الورق كما لو كانت هى الكاتب نفسه ، ومن حق الكاتب أن يصوغ أفكاره على لسان شخصياته ، ولكن من حق هذه الشخصيات على الكاتب أن يكون لها استقلالها الفنى من ناحية . ومنطقها الداخلى من ناحية أخرى ، وحركتها الحرة من ناحية أخيرة .

أقول إن هذا كله وربما كثير غيره ، صحيح إذا نحن أخذناه على البناء الفنى للرواية ، ولكن الذى لا يمكن أن يكون صحيحا على الإطلاق هو ما وصف به البعض الرواية بالحزن والقتامة والتشاؤم ، وهى الألفاظ التى لا تتصل بالنقد الحديث فى شىء ، فليس يكفى أن يموت بطل الرواية حتى توصف الرواية بمثل هذه الأوصاف ، وإنما الذى يخلع على العمل الفنى مواصفاته هو مضمونه الفكرى ، وما « التكنيك » إلا الطريقة التى يوصل بها الكاتب هذا المضمون . والمؤلف هنا حينما يفعل ذلك إنما يستهدف الوصول إلى رؤية أعمق بل إلى عالم أفضل . . عالم أضيق ما فيه يتسع لكل أشواق الإنسان .

والذى يعنينا فى نهاية هذا كله ، هو أنه إذا كان «العلم» هو الطريق الذى استطاع الإنسان من خلاله أن يعلو على الاخرين بمواجهته لثالث المستحيلات . . وهو مستحيل « الزمن »،فما سبيله إلى العلاء على ما هو

أقوى من مستحيل « الزمن » . . . مستحيل التاريخ ؟

هذا هو السؤال الذى تنقلنا الإجابة عليه إلى تناول رابع روايات مصطفى محمود ، وهى رواية « الخروج من التابوت » التى تشكل هى الأخرى مرحلة جديدة فى التطور الروائى لدى هذا الكاتب ، فإذا كانت « المستحيل » كما وصفناها هى رواية « الذات » أو « الواقع الوجدانى » ، وكانت « الأفيون » بعدها هى رواية « الموضوع » أو « الواقع الذهنى » ، وكانت « العنكبوت » من بعدهما هى رواية العلم أو الواقع العلمى ، فهذه الرواية الجديدة يمكن وصفها بحق بأنها رواية التاريخ أو الواقع التاريخى ، ولكنها ليست الرواية التاريخية بمعناها الدارج المألوف الذى يؤرخ لحياة شخص أو أحداث معركة ، وإنما التاريخ هنا هو التاريخ الروحى للإنسان ، والذى يعنى تاريخ الحضارة .

وثمة تطور فكرى واضح يجعل هذه الرواية بالذات « الخروج من التابوت » تجئ بعد رواية « العنكبوت » هو التطور من فكرة الزمن إلى فكرة التاريخ ، ومن معنى الموت إلى معنى الخلود .

فعند مصطفى محمود كما رأينا فى روايته السابقة « العنكبوت » أن ثمة فارقاً بين الزمان الواقعى الحى والزمان الرياضى المجرد ، الزمان الأول هو زمان التطور والديمومة الذى قال به برجسون ، أما الزمان الثانى فهو زمان الخلق المستمر الذى قال به ديكارت . وزمان مصطفى محمود أقرب إلى الأول منه إلى الثانى ، أعنى أنه إذا كان زمان ديكارت « زمان عالم لا يكف عن الفناء والتجدد ، أو الموت والبعث ، فى كل لحظة »،فإن زمان التطور عبارة عن استمرار حقيقى للماضى فى الحاضر ، وديمومة حية هى بمثابة همزة الوصل بين الماضى والمستقبل .

وهذا هو ما قاد مصطفى محمود إلى الإيمان بفكرة « الوثبة الحيوية » التى قال بها برجسون ، والتى تذهب إلى أن الحياة أقرب ما تكون إلى تيار ينتقل من بذرة إلى أخرى عن طريق الكائن الحى ، بحيث يصبح هذا الكائن أشبه بالغدة أو البرعم الذى يعمل على تفتح البذرة القديمة حتى تنبثق منها بذرة جديدة . . وهكذا بحيث يستمر التقدم ويتتابع إلى مالا نهاية ، وبحيث يتحقق هذا التقدم عبر تعاقب الأجناس ، إلى الدرجة التى يصح 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 »

فهنا فكرتان فلسفيتان ترتديان زى الرواية ، وتقع كل منهما فى قسم من قسميها . . . القسم الأول يجرى فوق أرض الهند ويضم أربعة أجزاء ، ويجرى القسم الثانى فى القاهرة ويضم ستة أجزاء ، والقسمان معاً يحتويان على هذه المعانى والأفكار التى لا يربط بينها سوى الشخص نفسه الذى يروى الحدث على امتداد الرواية ، والذى هو فى النهاية صوت المؤلف أو ضمير الكاتب .

وفيما بين معابد الهند وأهرام الجيزة يتنقل بطل الرواية طارحاً الأفكار التى تتزيا بزى الأحداث . . . وبطل الرواية مفتش آثار ودارس للغة المصرية القديمة ، يقوم بتحضير رسالة دكتوراه فى اللغة الهيروغليفية وهو فى الخمسين من عمره ، واسمه توفيق . . وهو غير راض لا عن نفسه ولا عن دراسته ، ويعبر عن سخطه فيقول : « كل هذا لا شىء . . .

أنا لا أفهم شيئاً . . لقد عشت طول حياتى جاهلاً » .

ويسافر فى رحلة إلى الهند ، ومن الهند تبدأ رحلته . . رحلته فى ضمير الوجود وكنه الحياة . ولم يكن عبثاً أن تبدأ الرحلة فى الهند بوصف شوارعها الضيقة ، وحفرها الكثيرة ، وذبابها الذى لا يحصى ولا يعد ، ومئات الهنود الفقراء الذين افترشوا الأرض ، ونصبوا خياماً مهلهلة من الخرق البالية ، فها هو ذا توفيق ، من داخل العربة التى تكركر فى الطريق إلى دلهى، يسائل نفسه : « ومن أين أتى طاغور بكل الجمال والنقاء والشاعرية التى قطرها فى قصائده ودواوينه كالرحيق المسكر ؟ » .

وكأنما يأتيه الجواب . . إن العبرة ليست بالمظهر الخادع وإنما بالجوهر الدفين ، ليست بما هو خارجى وعارض ودخيل ، ولكن بما هو داخلى وحقيقى وأصيل ، وطاغور ليس هو شوارع الهند ، ولكنه روح الهند . . روح الهند وقد امتطت صهوة الشعر .

وما إن يصل إلى دلهى حتى ترتسم الصورة أمام عينيه ، الصورة التى تجمع بين المظهر والحقيقة على حد تعبير برادلى، أو بين النومينا والفينومينا على حد تعبير كانط . فها هى ذى « المعجزة » تقابله فى الطريق ، ويلتقى بها وجهاً لوجه ، فقير هندى يرتفع عن الأرض ويطير فى الهواء ، وهو يفترش ملاءة ينام عليها فى هدوء وكأنها بساط سليمان ؛ ويستبد به الفضول فيمد يده تحت الرجل لعل أعمدة خفية تحمله ، ولكن لا شىء . . ويستحيل الفضول إلى تساؤل : ما الذى يفعله ذلك الفقير ؟

فيرد عليه مرافقه كاكوما الهندى :

— هذه شعوذة . . شعوذة لا تستحق منك أى اهتمام .

وكأنما أيقظت الصورة تلك الوشائج الغامضة التى ترقد فى ضمائر

أبناء الشرق جميعاً ، تتسربل بالسر،وتتمدد فى رحم اللغز ، وترتدى قناع الأسطورة ، فيرد عليه توفيق المصرى :

– ولكنى لا أرى فى الأمر شعوذة . . إن للرجل قدرة خارقة . . هذه معجزة .

ويختلط معنى المعجزة بمعنى الشعوذة ، ومفهوم السر بمفهوم السحر ، فيرد عليه كاكوما وهو لا يزال يحاوره :

– إننا الآن فى عصر العلم . . ولا شىء يؤخر الهند سوى هؤلاء المشعوذين . . العالم يتقدم مسرعاً ليغزو الفضاء . . ونحن ما زلنا فى عصر الحواة .

ولكن منطق الدليل الهندى بدا شاحباً فاتراً أمام مفتش الآثار المصرى ، فغضبته غضبة قومية ليس لها مسوغ على الإطلاق ، فهو يتكلم عن العلم ، وما فعله الفقير الهندى علم فوق كل العلوم ، شىء خارق يخالف كل القوانين الطبيعية . . ولكن ترى هل هو يتعارض مع العلم ؟ وهل المعجزة خرق للقانون أو أن لها قانوناً آخر يحكمها ؟ وهل هناك قانون أصلاً أو أن الإرادة هى القانون الأعلى فوق جميع القوانين ؟

هذه وغيرها هى الأسئلة التى ظلت تؤرق وجدان بطل الرواية ، وراحت تطارده طوال الرحلة ، ولم يستطع كاكوما أن يقدم الحل بمقدار ما أهاج الأسئلة ، إنه يمثل المستوى الأدنى فى تناول الأشياء والنظر إلى الأمور ، المستوى المادى المباشر الذى ينظر للعلم لا من خلال حقيقته الروحية ، ولكن من خلال انجازاته المادية ، العلم عنده هو الحل لمشكلة المجاعة والأوبئة والتخلف ، هو بناء المصانع وشق الترع وإقامة الكبارى ، وتلك هى النظرة التطبيقية للعلم ولكنها ليست حقيقته الروحية . . . النظرة التى تقف فقط عند حسنات العلم الخارجية دون أن تغوص إلى جوهره الروحى . . . لذلك

كان لا بد لصاحبنا أن ينتقل من هذا المستوى إلى مستوى آخر ، من المستوى المادى المجسد فى شخص كاكوما ، إلى مستوى فكرى يبحث عن الذات المفكرة التى هى الأصل فى المنهج العلمى، وما يؤدى إليه المنهج العلمى من نتائج مادية ، وقد تمثل هذا المستوى فى شخصية « إمرى خان » المثقف الهندى الذى صادفه فى الفندق ، وأدرك حيرته من الوهلة الأولى، فبادره على الفور :

« إنه الفقير . . براهما واجيسوارا . . . أنا أعرف ؟ » .

فيرد عليه صاحبنا وهو لا يزال فى حيرته : « إنك لن تقول إنه مشعوذ كما قال الدليل . . لقد رأيته بعينى هاتين » . .

ويلتقى الاثنان فى حوار من نوع آخر ، حوار وسيلته الفكر وغايته الروح ، فالمثقف الهندى يؤكد لعالم الآثار المصرى أن ما رآه من « براهما واجيسوارا » حقيقة وليس وهماً ، ولا هو من قبيل خداع الحواس ، بل يضيف إلى ما رآه أشياء أخرى ، منها أن هذا الفقير يستطيع أن يدفن نفسه حيًّا تحت التراب ويعيش لبضعة أيام ، وأنه يستطيع أن يتحكم فى نبضات قلبه فيخفضها إلى ثلاثين نبضة فى الدقيقة، ثم يرتفع بها فجأة إلى مائة نبضة . وأنه يستطيع أن يتحكم فى شرايينه بحيث يمد لك يداً حمراء محتقنة، واليد الأخرى صفراء غاض منها الدم .

وتزداد دهشة صاحبنا فيخاطبه إمرى خان بالعقل الفلسفى الذى لا ينبغى أن ينفى ما نجهله من أجل ما نعرفه ، فما نعرفه موجود ولكن مالا نعرفه لا ينبغى بالضرورة أن يكون غير موجود ، فالمحسوس موجود . . هذا صحيح ، ولكن هل كل موجود محسوس ؟

الواقع أن لا . . . فما أكثر الأشياء التى نحسها دون أن نستطيع معرفتها

وما أكثر أيضاً الأشياء التى نعرفها دون أن نستطيع الإحساس بها ، فمدركات الحواس لا يمكن الاستغناء عنها ، ولكننا فى الوقت ذاته لا يمكن أن نكتفى بها ؛ وعلى ذلك فمعجزات الفقير الهندى « براهما واجيسوارا » ليست شطحات روحية وإنما هى قدرات روحية ، فقدرة الروح امتداد شفاف لقدرة المادة ما دام الاثنان . . الروح والمادة . . كلاهما شىء واحد فى التحليل الأخير !

وهنا يلجأ الكاتب إلى «النظرية النسبية» ليدلل بها على هذه النتيجة التى يخلص إليها ، والتى يقولها هو نفسه ولكن على لسان بطله إمرى خان ؛ فالمادة لم تعد فى ضوء العلم الحديث صخرة صماء ، لقد تحولت إلى ذرات . . مجرد ذرات ، وما الذرات سوى مجموعة من الإلكترونات والبروتونات ، وما الإلكترونات والبرتونات فى النهاية إلا شحنات كهربائية . . أى طاقة . . مجرد طاقة . . أو نشاط . . مجرد نشاط موجى منطلق فى غير وسط . . لا يؤثر فى غيره ولا يتأثر بغيره،لأن « غيره » غير موجود .

وبسقوط التصور الكلاسيكى للمادة يسقط التصور الكلاسيكى للزمان والمكان معاً ، فالفكرة القديمة عن المادة كانت هى المصدر الذى تفرعت عنه الفكرتان الأخريان ، فليس المكان إلا مكان المادة ، وليس الزمان إلا تتابع المادة فى وعى الإنسان،الذى لا يستطيع أن يدرك كل شىء دفعة واحدة،وإنما يحتاج إلى التقديم والتأخير .

وبذلك تسقط النظرية السببية بدعائمها الثلاث المادة والمكان والزمان ، لتحل محلها النظرية النسبية التى ترى أن هناك بعداً رابعاً غير مرئى للمادة هو الزمن نعرفه بالحدس والتخمين ، وتقصر حواسنا المباشرة عن إدراكه . وعلى ذلك لا ينبغى أن نعجب إذا قال لنا علماء الروح إن الجسم الإنسانى له مجال مغناطيسى حوله ، وأن الروح تعيش فى العالم الرباعى الأبعاد

وتدركه ، وأنها ذات طبيعة موجية تمكنها من اختراق الحجب .

وهذا الحوار كله هو ما يلخصه إمرى خان فى نهاية كلامه مع الدكتور توفيق،عندما يسأله الأخير عما إذا كان يؤمن بخلود الروح : « إذا كانت الشمعة حينما تنطفىء يظل نورها يرتحل ملايين السنين فى الفضاء حيث يمكن أن يلتقط ويشاهد ، وهذا شأن شمعة . . فما بالك بإنسان تنطفئ حياته . . كيف تستبعد أن يكون له بقـاء بعد موته . . . أنظـر إلى السماء تـر بين النجوم اللوامع نجوماً تتألق،يقول لك الفلكيون إن نورها انطفأ من ملايين السنين . . وهذا شأن المادة باقية أبدا . . تتحول وتتحول ولكنها لا تفنى . . فما بالك بالإنسان وهو أرقى مادة فى الوجود » .

وهنا يشعر توفيق بطل الرواية ، والذى هو فى النهاية ومنذ البداية أيضاً الدكتور مصطفى محمود ، أنه قد استنفد الحوار على المستوى الفكرى أو الفلسفى مع « إمرى خان » ، بعد أن كان قد استنفده على المستوى المادى أو العلمى مع « كاكوما » ، ولم يبق له إلا أن يبدأه على المستوى الصوفى أو الروحى مع « براهما واجيسوارا » نفسه .

وفى الطريق إلى كهف البراهما ببطن الجبل ، يتحرى الدكتور توفيق عنه ، فيعرف من مرافقه إمرىخان أنه ليس شحاذاً جاهلاً ، وليس مجرد رجل مشعوذ،وإنما هو فى حقيقته فيلسوف كبير . . تخرج فى جامعة أوكسفورد وأحاط بالفلسفة الغربية ، وأعد رسالة قيمة فى الرياضيات العليا ، وكان عضواً فى جمعية مارلبورن الروحية بلندن ، ولكنه لما عاد من إنجلترا إلى الهند خلع بذلته الأنيقة وترك قصره وهجر زوجته ، وراح يهيم فى الجبال والغابات عارياً لا يستر جسده شىء ، يصلى طول النهار،وفى وقت الظهيرة ينزل إلى الساحة أمام القلعة الحمراء ليطلع الناس على الحقيقة .

ومهما يكن من هذه المبررات العقلية التى يوردها الكاتب حتى يكسب شخصيته عمقاً فى الفكر وبعداً فى الإقناع،فإنها من الناحية الفنية تجئ على حساب غموض الشخصية الروائية وسحرها ، وبالتالى تضعف من بنائها الروائى ، وتقترب بها من إطار الجـــدل والمناقشة لتصبح امتداداً لفكر الكاتب نفسه ؛ تماماً كما يمكن اعتبار « إمرى خان » مرحلة من مراحل تطوره ، وكما يمكن اعتبار « كاكوما » أيضاً بداية هذه المراحل .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الرواية وإن أخذت شكل الرحلة ، إلا أنها ليست أدب رحلات بالمفهوم التقليدى،وإنما هى رحلة ذهنية بدأت وانتهت فى رأس صاحبها ، وما أرض الهند ودلتا مصر إلا مناسبة مكانية يتحرك فوقها الأشخاص،الذين يرتدون آراء الكاتب وأفكاره .

ونعود إلى الدكتور توفيق لنشهد لقاءه مع براهما واجيـوارا ، وهو اللقاء الذى يزيد من إحساس توفيق بالغربة والغرابة والاستغراب ، فما إن يطلب منه كوباً من الماء ، حتى ينزل إلى قاع بئر عميقة ، يغيب فيها لفترة طويلة ، حيث يغيب فى صلاة روحية برغم خلو البئر من الأوكسجين ، ويفزع الدكتور توفيق ظناً منه أن الرجل غرق أو اختنق ، ولكنه يعود وبيده جرة من الماء ، ويسأله : « كيف فعلت هذا . . لقد حطمت جميع القوانين » فيرد عليه الرجل الصالح : « أنا لم أحطم شيئاً . . لا أحد يستطيع أن يحطم قانوناً . . إن ما فعلته كان وفاقاً للقانون »

وتفسير ذلك عند البراهما أن كل قانون يحكمه قانون أعلى ، وهذا القانون يحكمه قانون آخر ، وهكذا تدرجاً فى سلم القوانين فيما يعرف بتفاضل القوانين ، فحينما تصعد العصارة إلى أعلى فى النخلة ، لا نقول إنها تصعد ضد قانون الجاذبية ، وإنما هى تصعد وفاقاً لقانون آخر أعلى من قانون الجاذبية . .

هو قانون الحياة . وهناك قانون العقل الذى هو أعلى من الاثنين . . قانون الجاذبية وقانون الحياة ، ثم هناك بعد ذلك قانون الإرادة الذى هو أعلى من الجميع .

ويدخل معه فى حوار طويل عريض عميق حول معنى العقل والإرادة والحياة ، وعلاقة كل بالاثنين الآخرين ، فيجد عند الرجل الصالح إجابات شافية لكل هذه التساؤلات ، أما إجابة الإجابات فهى تلك التى يلخصها البراهما فى الكشف عن حقيقة العلاقة بين العلم والدين ، وكيف أن أحدهما لا يتعارض مع الآخر ، على اعتبار أن غاية العلم الحق هى الدين الصحيح ، وهو ما عبر عنه الإسلاميون بموافقة صحيح المعقول لصريح المنقول ، ودليل ذلك عند البراهما أن نظام الكون لم يرتعد أمام منظار جاليليو . وإنما الذى ارتعد هو نظام الكهنوت ، وهو ما عبر عنه بقوله : « إن الدين الحق لا يناقض العلم،لأن الدين الحق هو غاية العلم » .

والكلام عن الدين يقود بالضرورة إلى الكلام عن الروح وخلود الروح ، ويسأله الدكتور توفيق : « أهى الروحية مرة أخرى » فيرد عليه البراهما : « سمها ما تشاء . . لتكن « مادية » أو « مادية جديدة » نحن لا نريد أن نتعارك على الاسماء » .

وبهذا المفهوم الجديد للروحية ينتهى لقاء الزائر المصرى بالناسك الهندى ، ينتهى وقد أهداه الرجل الصالح منديلاً ملفوفاً بداخله صرة من الملح ، أخذها الدكتور توفيق بين صدره ، شاكراً له على هذه البركة ، مناشداً نفسه أن يكون هذا الملح ملح حياته ونور عين هذه الحياة .

وتنتهى رحلة عالم الآثار المصرى فوق تراب الهند ، ليعود إلى القاهرة . . إلى حفائر سقارة والأهرام وتل العمارنة . . إلى حيث أوراق البردى ، وأسطورة

إيزيس وأوزيريس ، وحبة القمح التى تدب فيها الحياة بعد أربعة آلاف عام ، ليخرج الجنين من التابوت . فقد كان لزاماً على الدكتور توفيق أن يتوجة فوراً إلى مناطق الحفائر لمعاينة الكشوف الأثرية وقراءة البرديات الهيروغليفية ، ولأول مرة يشعر أنه إنما يعود إلى عالمه الحقيقى ، عالم الخلود . وسط هذا الركام يعثر على حبات قمح ، حبات عمرها أربعة آلاف عام ، يلتقطها من التابوت ليضعها فى جيب جاكتته على سبيل البركة وهو يسائل نفسه : « هل يمكن أن تنمو هذه الحبوب بعد أربعه آلاف سنة من الموت فى جب تحت الأرض ؟ ! » . .

ويظل السؤال معلقا على حبل الأيام ، يكبر ويكبر حتى يجئ يوم يغرق فيه المطر تلك الجاكتة التى كان يلبسها فى مقبرة امحوتب ، فينقل محتوياتها إلى جاكتة أخرى ، فإذا بحبات القمح كل حبة قد انفلقت عن نبتة خضراء صغيرة . . . هلى هذا شيء يصدق ؟ بعد أربعة آلاف سنة . . تدب الحياة . . ويقوم الجنين النائم من تابوته ؟

ويستعيد الدكتور صورة البراهما وهى تتداخل فى صورة أمحوتب فلا يجد أمامه سوى سبيل واحد،هو الصعود على طريق الآلام للوصول إلى عالم الحقيقة ؛ وتأتيه الحقيقة فى كلمات قليلات فيها صراحة الشمس وطهر النـــدى: «كما تخرج الفراشات من الشرانق ، وكما تخـرج السويقات الخضر من حبات القمح المدفونة أربعة آلاف عام . . . كذلك نخرج من حياة إلى حياة فى استمرار أبدى » .

وبعبارة أخرى :

« لا موت هناك . . ليس بعد الحياة إلا حياة ، أقول هذا لمن يجيئون بعدى . . . وأقول لمن يسألنى عن متوسط عمر الإنسان . . . إنه اللانهاية » . .

وهكذا بعد أن ينتهى مصطفى محمود إلى تأكيد علو الإنسان على الموت بمعانقته الخلود ودخوله فى الأبدية ، يؤكد علو الإنسان على الزمن بدخوله فى التاريخ واحتضانه للحضارة ، فهو يقول رابطاً بين التاريخ الذى يتجاوز به الزمن، وبين الخلود الذى يتخطى به الموت : « إننا لا نموت . . كما أن البراهما لا يموت . . كما أنه عاش فى كل الأمكنة وفى كل الأزمنة . . كما أنه ولد فى مختلف الحضارات كما تولد الكلمات ليقول الغايات نفسها . . وكأنه كان يعيش حضارات متعاصرة . . كذلك نحن يتعاصر فينا الماضى والحاضر ، ونرى سريان الزمن من منظار الأبدية » . .

وكأنما الكاتب فى نهاية هذه الرواية أو هذه الرحلة الروائية، بحرصه على تلاقى الحضارتين . . حضارة الهند وحضارة مصر . . أو حضارة السحر وحضارة السر ، إنما يؤكد وحدة الحضارة تأكيداً لوحدة الإنسان ، فصوت الحضارة من صوت الإنسان ، كما أن وحدة الإنسان من وحدة الحضارة ، ولذلك فإن القيم التى يدافع عنها ليست قيم أمة بعينها أو شعب بذاته ، وإنما هى قيم الأرض قاطبة، أو قيم الإنسان بوجه عام .

والواقع أن مصطفى محمود هنا بتركيزه على خاصية الاستمرار الإنسانى أو التواصل الحضارى، إنما يتجاوز تلك الصلة الضيقة التى تربطه بمجتمع واحد ، وباعتقاده فى بقاء الإنسان فى التاريخ ، إنما يتجاوز معنى الزمن ، ويقهر كابوس الموت ، ليغازل أحلام الخلود . وبذلك يتجاوز رأى شبنجلر فى انفصال الحضارات وانغلاقها على ذاتها ، ليقترب من رأى أندريه مالرو القائل بتفاعل الحضارات واعتماد بعضها على بعضها الآخر ، وهو ما عبر عنه بقوله : « لا توجد حضارة حقيقية دون تواصل ، ولعل أشد مجالات الحضارة عمقاً واستمراراً هو « حضور » ما ينبغى أن ينتمى فى حياتنا إلى الموت » . .

وهذا جميعه هو ما يلخصه مصطفى محمود فى نهاية روايته بذلك التعبير الشعرى أو الشاعرى الذى يقول فيه :

« نلتمس الأسرار . . والأسرار فينا

« ونبحث عن السحر . . ونحن السحر

« وننتظر المعجزة . . ونحن المعجزة » .

وهكذا نجد أن « المعجزة » عند مصطفى محمود هى سبيل الإنسان فى العلاء على الآخرين بمواجهته لرابع المستحيلات ، وهو « مستحيل » التاريخ ، على أنه كما أوضحنا ليس التاريخ بمعناه الدارج المألوف الذى يعنى تاريخ شخص أو شيء ، وإنما هو التاريخ بمعناه الكلى العام ، الذى يعنى تاريخ الحضارة أو التاريخ الروحى للإنسان .

فالمعجزة هى سبيل الإنسان للخروج من أسر التطور الحتمى للتاريخ ، والفكاك من النظرة الواحدية لسير الأحداث ؛ ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن ، هو كيف يمكن « للمعجزة » التى نخرج بها من رواية « الخروج من التابوت » والتى تشكل مواجهة الإنسان لمستحيل التاريخ ، أن ندخل بها إلى رواية « رجل تحت الصفر » التى تشكل مواجهة الإنسان نفسه لمستحيل روح العصر ؟

الواقع أن مصطفى محمود لا يرى هنا أى تعارض بين جوهر المعجزة وفكرة روح العصر ، كما لم ير هناك أدنى تعارض بين معنى المعجزة وفكرة التاريخ ، فإذا كانت المعجزة لا تعنى تحطيم قوانين العلم بمقدار ما تعنى اللاحتمية فى العلم الحديث ، فليس ثمة تعارض بينها وبين التاريخ من ناحية أو روح العصر من ناحية أخرى . من هنا أخذت رواية « رجل تحت الصفر » هى الأخرى شكل رواية التاريخ أو الواقع التاريخى ، ولكنه ليس

التاريخ الذى مضى ، وانهالت فوقه آلاف الأعوام ، ولكنه التاريخ الذى يجىء ، أو التاريخ الذى يسعى إليه الإنسان المعاصر فوق صواريخ العلم الحديث ، ومن ثم فهى رواية التاريخ المستقبلى للإنسان .

ولكن هل معنى هذا أننا هنا بإزاء حتمية علمية جديدة تتسق ومعطيات العلم فى العصر الحاضر ، ولكنها تشبه الحتمية العلمية التقليدية من حيث نظرتها إلى المادة الحية على أنها كالمادة الجامدة ، وأنه لو أوتى الإنسان معرفة لكافة القوانين الطبيعية التى تتحكم فى حركة الأشـياء،لأصبح مستقبل الإنسان ماثلاً أمام عينيه كماضيه سواء بسواء ؟

كلا بطبيعية الحال ، فالتاريخ المستقبلى هنا لا يعنى الحتمية العلمية بين العلة والمعلول أو بين المقدمات والنتائج ، وإنما هو يعنى النظرة المتفائلة إلى الطبيعة والإنسان ، فالمجال الذى يسعى فيه أبطال الرواية يستبدل المغناطيسية بالعاطفية ، والجاذبية بالإنسية ، وذرات الحديد والنحاس واليورانيوم بذرة أهم وأقوى اسمها ذرة الحب !

ألم يكن هذا هو ما عبرت عنه بطلة الرواية فى نهايتها بقولها وهى تئن :

« لماذا سكنت الشمس يا حبيبى ؟ وقلبى أكثر اتساعا لك وأكثر ضوءا ، وأكثر حنوّاً عليك من الشمس . .

« لماذا لم تدرك بعلمك العظيم أن مجال المحبة أقوى من مجال أى مغنطيس .. وأقوى من مجال أى نجم . .وأى كوكب ؟ . .

« وأن مجال المحبة هو الذى أعطى لهذه الأشياء المادية مداراتها وحفظها فى أفلاكها » .

وتبدأ الرواية بعد مضى قرن كامل من التاريخ الذى كتبت فيه ، تبدأ بعد مائة عام من عام النكسة ، تبدأ مع البدايات الأولى للأزمان . . صباح

السبت . . أول أيام الأسبوع ، أول يناير . . بداية شهور السنة ، عام ٢٠٦٧ إشـــارة إلى أن عام النكسة كان عاماً فاصلاً بين عصرين . . بل بين حضارتين ؛ حضارة الطائرة . . وحضارة الصاروخ .

فالرواية تبدأ فى المكان بصاروخ سفر متجه من القاهرة إلى لندن ، حيث يلتقى الدكتور المصرى شاهين ، بالمهندس العراقى عبد الكريم ؛ ومصرى وعراقى صفتان يطلقهما الكاتب تجاوزاً ، على اعتبار أنه فى المائة عام القادمة لن يحمل أحد فى بطاقة سفره سوى الاسم . . والسن . . وفصيلة الدم . . ورقم البروتين . . والمكافئ المغنطيسى . . والمعادل الكهربائى . . والحمولة العصبية ، « مجرد شفرة جبرية ورموز وأرقام . . هى كل الدلالة على شخصيته » .

ومن فوق مائة عام يعودان بذاكرتهما إلى الوراء . . إلى عصرنا نحن الحاضر . . ليسخرا منه كل السخرية ؛ فهما لا يتصوران كيف نحتمل ساعات من السفر فى طائرة تسير بمحركات ، وكيف تنزل هذه الطائرة كل مائة ألف كيلو متر لملء خزاناتها بالبنزين ، وكيف كان البنزين هو الذهب السائل فى أيامنا هذه ، وكيف كنا نحفر الأرض بأظافرنا لاستدرار هذا الطفح الحقير .

المهم أن الدكتور شاهين بعد دقائق يكون قد وصل إلى لندن ، وبعد ثوان يكون قد وصل إلى الجامعة ليحاضر ألف طالب وزيادة فى التاريخ ، تاريخ المائة عام التى تبدأ بعد عام النكسة !

ويبدأ الكاتب بافتراض أن حرباً عالمية ثالثة نشبت فى الثامن من أغسطس ١٩٩٩ ، وكانت القوتان العظميان فى هذه الحرب هما أمريكا والصين ، أما روسيا فقد وقفت على الحياد ، رافضة الاشتراك فى جريمة إفناء

الجنس البشرى ، محاولة أن تكون رسول سلام .

على أن هذه الحرب لم تستمر سوى أيام معدودة ، فى الثامن من أغسطس اشتعلت ، وفى الحادى عشر من الشهر نفسه وضعت أوزارها ، ولكن بعد أن خربت المئات من المدن ، وقتلت الملايين من البشر ، وكادت الأرض تخرج من مدارها ، ولأول مرة فى تاريخ البشرية يقف البشر جميعاً أمام منجل يساوى بينهم كأسنان المشط ، ويحصدهم جميعاً فى عدالة مروعة . . إنه الطاعون !

ولأول مرة أيضاً فى تاريخ البشرية تجمع الناس أخوة من نوع جديد ، ليست أخوة خطب وشعارات ، ولا أخوة شعر ومجاز ، وإنما أخوة حقيقية . . أخوة خالصة . . أخوة الألم والعذاب والموت !

وكان لا بد لكل البشر أن يتكاتفوا جميعاً علماء ورجال سياسة ، أدباء ورجال اقتصاد ، فلاسفة ورجال أعمال ، قواد ورجال مخابرات ، حتى السجون فتحت أبوابها ليشترك نزلاؤها فى العمل المحموم من أجل انقاذ الحياة !

وفى عشر سنوات كان العالم الجديد قد بدأ يبعث من العدم ، وكان بعثه فى بوتقة الطهر والتطهر ، طهرته الآلام العظيمة ، ووحدته أخوة المصير والعذاب أمام شبح الموت ! وتحقق حلم العالم الواحد والحكومة الواحدة ، وعلى حد تعبير الكاتب : « قامت الاشتراكية أخيراً على أساسها الصحيح . . ليس بحتمية الاقتصاد وحدها . . وإنما بحتمية الحب ، وبتوفر العامل النفسى الذى يجمع القلوب والأيدى على العمل المخلص البناء » .

ويمضى الدكتور مصطفى محمود أو بالأحرى الدكتور شاهين يستعرض فى محاضرته على الطلاب ما أنجزته البشرية من انتفاضات حضارية بناءة

ومثمرة ، ومن حين لآخر تقاطعه الطالبة روزيتا التى تعجب به وتحبه وتحاول أن تجعله يبادلها الحب !

إنها تهمس لنفسها وهى تنظر بهيام إلى الدكتور شاهين، الذى راح يستعرض إنجازات الحضارة فى المائة عام الماضية بالنسبة له ، القادمة بالنسبة لنا : « أنا التى أذوب . . وأذوب . . لماذا تفكرون فى ملايين السنين الكونية وتنسون أعماركم القصيرة . . فليذهب الكون إلى الجحيم ما دامت فى قلوبنا ذرة حب . . لماذا لم يفكر عالم واحد من علماء الطبيعة فى ذرة الحب ! » .

ويسألها الدكتور شاهين ضاحكاً : « ذرة الحب » ! .

فترد عليه روزيتا بجدية بالغة : « صدقنى إنها الذرة الحقيقية التى يتألف منها الكون ! » .

ويمضى الدكتور شاهين فى استعراض الأعوام المائة بعد العام السابع والستين حتى يصل إلى عام ٢٠٦٧ ، وتسأله روزيتا « إنه لم يكد يبدأ » فيؤكد الدكتور شاهين أنه قد بدأ بالفعل ولكن لم تقع فيه بعد أحداث ذات أهمية كبيرة ، وهنا ترد عليه روزيتا : « يا حبيبى . . إننا نستطيع أن نقدم هذا الحدث للدنيا . . أنا . . وأنت . . نتزوج . »

ولم تكن مفاجأة للدكتور شاهين أن تتقدم روزيتا لخطبته . فيوافق على الفور ، وتنتهى المحاضرة لتبدأ حياتهما الزوجية . . زواج شاهين بروزيتا أو المغناطيسية بالحب !

ويتقوقع الدكتور شاهين داخل مجاله المغنطيسى ، فهو يحب المغنطيسية أكثر من أى شىء آخر ، حتى إنه يقول إنه كلما اقترب من سر المغنطيسية شعر بأنه يقترب فى الحقيقة من سر الحب . . ولغز الكون . . وطلسم الوجود كله . لذلك قرر أن يقضى شهر عسله فى معمله ، فالعسل هو العمل على حد تعبيره .

وبمجهود طويل وعريض وعميق ، بذله الدكتور شاهين فى البحث عن سر الجاذبية، يتوصل إلى إيجاد المعادلة الرياضية التى يتمكن بها ومن خلال أجهزة علمية بالغة التعقيد والتركيب ، أن يحول الجسم البشرى إلى أمواج ، أمواج تسبح فى الأثير . ويعجب « أوكومبا » لهذا الاكتشاف وهو رئيس أكاديمية البحث العلمى، فيجرى الدكتور شاهين التجربة أمامه على ثلاثة فئران ، تختفى أجسادها لتتحول إلى أمواج ، ثم يستعيد صورها من خلال جهاز للتليفزيون ، وتبقى الحلقة المفقودة . . هى عدم توصله إلى المعادلة التى تعيد أجسامها كلها لا صورها فقط !

ومعنى هذا أن الدكتور شاهين يستطيع أن يحول إنساناً إلى حالة موجية، ثم يتابعه على شاشة تليفزيونية فيرى كل حركاته ، ويستمع إلى كل ما يقوله كل هذا وهو سابح فى الفضاء يركب الزمن ويمتطى الأثير !

ويبقى السؤال . . من يكون هذا الإنسان ؟ من الذى يغامر بلحمه ودمه من أجل أن يصبح أمواجاً فى الأثير ؟ صحيح أنه لن يموت ولن يفنى ، ولكنه سيتحول فقط إلى أمواج ، أمواج تستمتع باختراق كل شىء ، والسريان بين النجوم والأقمار . . ولكن حتى هذه تحتاج إلى الإنسان الذى يضحى أو الإنسان الضحية . ويعود السؤال . . ومن يكون هذا الإنسان ؟

– سوف أجرى أنا التجربة على نفسى !

تلك هى الإجابة التى يطلقها الدكتور شاهين ، والتى يفجر إطلاقها دوياً هائلاً فى قلب زوجته « روزيتا »، التى تحاول عبثاً أن تثنيه عن هذه المغامرة العلمية أو المخاطرة البشرية ؛ لأنها تريده لا فكرة مجردة تسبح فى الأثير، ولكن واقعاً ملموساً ملء السمع والبصر ، لحماً دافئاً يملأ كل الحواس . وفى هذا الصراع بين الفكرة والواقع . . بين التجريد والتجسيد . . بين المثالى

والمادى يكمن رأى مصطفى محمود فى العلاقة بين الرجل والمرأة ، فعنده أن المرأة أكثر واقعية من الرجل ، وأن الرجل هو الأكثر تطلعاً إلى عالم المثال ، صحيح أنه لا يناقش هذا الرأى طويلاً فى الرواية ، ولكنه يلقى به على قارعة السطور ، ويتخذ منه ركيزة يطلق من فوقها آراءه وأفكاره .

وهكذا نجد أن « روزيتا » عندما تنجح فى أن تجعل « أوكومبا » يصدر أوامره باعتقال الدكتور شاهين باعتباره مخلوقاً خطراً « أخطر من كل الطواعين التى عرفتها البشرية » لأن اكتشافه يعنى الانتحار الجماعى للجنس البشرى لا يتمدد نجاحها إلى قلب زوجها شاهين،الذى يصمم على أن يخوض التجربة . . ولو كلفته حياته . ألم يكن ذلك هو مصير العلماء فى كل العصور .. ألم يكن هو مصير جاليليو وبرونو وغيرهما من العلماء . . . وهنا يبزغ الدكتور عبد الكريم صديقه العراقى القديم الذى يعمل معه فى المعمل نفسه ، والذى وقع فى غرام روزيتـــا دون أن تقع هى فى غرامه ، والذى يبادلها الحب دون أن تبادله أى حب !

وعندما تصده روزيتا عنها بعد اعتقال زوجها ، يفكر فى الخلاص من هذا الزوج حتى تخلو له الزوجة،فيساعد الدكتور شاهين على الهرب من السجن ، والفرار إلى معهد كاليفورنيا لإنجاز تجربته الكبرى،التى كما أوهمه قد تغير مجرى الحضارة . . وروح العصر.

وبالفعل يفعلها الدكتور شاهين ، وقبل أن يلمس آخر وصلة فى الجهاز يدون هذه الرسالة ، وكأنها وصيته يتركها للجنس البشرى : « سوف أكون أول عين ترى باطن الشمس ، وسطح المشترى ، وأعماق زحل ، وسوف أكون أول من ينقل لكم الرؤى من عالم الأمواج . . وداعاً يا رفاق . . سامحينى يا روزيتا . . وإلى لقاء أبدى فى عالم الظلال ! » .

ويكون الدكتور شاهين أول إنسان يتخطى حاجز الجسد ، لينقل إلى الدنيا وصفاً تفصيلياً عن عالم الموج . . أو عالم الأمواج ، وتحتبس الأنفاس فى الصدور ، وتتسمر العيون على الشاشات الصغيرة لترى صورة الدكتور شاهين ، وهو يسير بسرعة تقرب من سرعة الضوء ، يتنقل من كوكب إلى كوكب آخر ، ويؤكد حقيقة علمية مؤداها أن الفضاء ليس فضاءً وإنما هو « ملاء » . . ولكنه الملاء الذى لا تخترقه المادة فى حالتها « الأولى » . . حالة التشيؤ ، وإنما تخترقه فى حالتها الثانية . . حالة التموج ، وهى الحالة التى أصبح عليها الدكتور شاهين الآن !

ولكن النجوم والأقمار ليست هى كل ما يطمح الدكتور شاهين فى الوصول إليه ، إنه يبغى الوصول إلى الشمس ذاتها ، والنزول إلى باطنها العميق ، بل باطن باطنها إن صح هذا التعبير . وهذا ما يجعله يكتشف وهو فى حالته الموجية هذه ، خاصية التسارع التى هى قدرة كامنة فى الحياة الموجية يستطيع أن يرتفع إليها من خلال إرادته الحرة . وهذا معناه أن «الإرادة الحرة » قادرة على التحكم فى كل شىء ، وألا تعارض بين حرية الإرادة وبين القانون العلمى . . .

وهكذا من خلال قدرة الدكتور شاهين على التحكم فى خاصية التسارع ،يرتفع بالفعل بحيث يتجاوز سرعة الضوء ، ويتجاوزه لسرعة الضوء ، يفقد إحساسه بالمكان والزمان معاً ، ليدخل فى نطاق الأبدية ؛ وهنا تختفى صورته من على شاشة التليفزيون ، بعد أن تكون قد شفت شفافية كاملة، ولم تعد الأجهزة المعروفة قادرة على التقاط صورته فى هذه الحالة الجديدة من الشفافية . . إنها الحالة الثالثة للمادة ، حالة انتقالها من « التشيؤ » إلى « التموج » إلى ما يمكن تسميته « بالتأبد » أو الدخول فى مجال الأبدية .

وهنا تتبدى لنا النظرة الإيمانية لدى الدكتور مصطفى محمود ، والتى تتمثل فى إيمانه علمياً بالخلود ، وبأن العدم لا مكان له فى الوجود،لأن العدم معدوم تماماً كما أن الوجود موجود . وتلك بديهية كان من التوفيق أن اهتدى إليها مصطفى محمود على المستوى الفلسفى ، ثم عاد ليدعمها على المستوى العلمى ، ولكى يصل من هذا كله إلى معنى الخلود،وألا تعارض بين الفكر والعلم وبينهما وبين الإيمان،اسمعه يقول على لسان دكتوره شاهين :

« . . . أنا أفهم الآن لماذا لا يعود من يموت إلى الأرض . . ولماذا ينسى حياته الأولى وما فيها . . إنه يعبر حاجز الوجود المحدود إلى حالة من اللازمان واللامكان . . حالة من الكلية والانتشار والجمال تتضاءل إلى جوارها كل الذكريات ».

وهكذا يختفى الدكتور شاهين من على شاشة التليفزيون أو بالأخرى من على شاشة الحياة ، ليدخل فى حياة أخرى . . أكثر شفافية . . وأكثر حرية . . وأكثر حياة ! إنها ما يسميه هو نفسه . . قمة الحياة وذروة الفعل الخالص !

وإلى الشمس فى فرح . . إلى الحرية المطلقة فى انشراح . . إلى النور الأب فى حب . . يتجه الدكتور شاهين بعد أن تختفى صورته،وتترك بصماتها التى لاتمحى على جبين زوجته روزيتا ، وفى أعماق الدكتور عبد الكريم . أما روزيتا التى عرضت تماماً عن عبد الكريم فتحيا على أمل واحد . . أن تلحق بهذا العظيم ، وأما عبد الكريم فيحاول أن يكفر عن ذنبه،بعد أن يعترف أمام مجلس القوانين بجريمته الشنعاء فى حق زميله العالم العملاق .

وكان ما طلبه عبد الكريم من « آوكومبا » هو أن يعاقب عقاباً تفيد

منه البشرية ، واقترح هو نفسه أن تمنحه أكاديمية العلوم شرف التضحية بحياته، بأن يغرس شتلة الحياة فى تربة الكوكب الميت الخالى من كل حياة ، وهو كوكب جوبتير . مستخدماً بذلك نظرية التبريد الشديد التى تصل لدرجة الصفر المطلق ، وهى الدرجة التى تتوقف فيها جميع عمليات الجسم الحيوية ، وبالتدفئة التدريجية يمكن إعادة الحياة إلى الجسم بعد وصول الصاروخ إلى ذلك الكوكب .

ووفق للدكتور عبد الكريم على هذا الاقتراح ، وفى ١٠ مارس عام ٢٠٦٧ دخل غرفة التبريد فى الصاروخ المنطلق نحو هذا الكوكب لكى يزرع فيه الحياة . وأخذت حرارة الغرفة فى الانخفاض التدريجى من درجة الصفر إلى ٥٠ درجة تحت الصفر ، وراح الرجل تحت الصفر فى بلادة كاملة ، كل ما كان يشعر به هو أنه كالنائم فوق « ضباب من الثلج المندوف » أوكمن يحيا فى حالة انعدام الوزن العاطفى ، لا يحب ولا يكره ، لا يتألم ولا يفرح ، لا يحيا ولا يموت .

وتنخفض درجة الحرارة حتى تصل إلى ٢٧٣ درجة تحت الصفر ، ويدخل عبد الكريم فى « الصفر المطلق » أبرد درجة فى فضاء الكون ، حيث ينتهى ألمه ، وينتهى عذابه ، لأنه فقد كل إحساس بالألم أو بالعذاب لأنه مات وفارق الحياة . وأكدت المحاولات الأولى لإعادة الدفء إلى جسده أنها محاولات سابقة لأوانها بكثير . وقال أوكومبا فى أسف : « لقد كان يريد أن يموت » . !

ولكن ما حدث من اكتشاف الدكتور شاهين كان قد غير عقول الناس ، بعد أن تطلعت القلوب كلها إلى ذلك السر الأعظم الكامن فى بطن الشمس ، « حيث المبدأ والمنتهى . . وحيث الينبوع . . وحيث النور الأب »

وإلى هذا النور كانت تتجه روزيتا باستمرار ، تبكى فى صمت ، وتهمس مع غروب كل شمس ، وتتلمس مواطئ قدمى الجنين فى أحشائها،متسائلة متى يخرج ليقول لهم أن ينظروا لحظة إلى داخل نفوسهم ، لى ، ولك ، وللآخرين ، يقول لنا جميعاً: « إنه من الداخل يخرج كل شىء » . وتلك لفتة رائعة عرف مصطفى محمود كيف ينهى بها روايته ، لكى يرتفع بالقارئ من درجة الصفر المطلق إلى الحقيقة المطلقة . . إلى سدرة المنتهى . . إلى قوله تعالى:« وفى أنفسكم أفلا تعلمون ! »

وتلك هى الوسيلة التى يستطيع بها الإنسان المعاصر أن يواجه مستحيل روح العصر ، العلاء على الصواريخ والأقمار ومحطات الفضاء ، وكل ما من شأنه أن يصنع شبكة العلم الحديث ، العلاء عليها بالرؤية المستقبلية للحياة ، التى لا تنطلق إلى الخارج إلا بادئة من الداخل ، ولا تحقق النصر الخارجى إلا بعد أن تحقق الهناء الداخلى للإنسان ، وهذا هو ما عبر عنه مصطفى محمود فى نهاية هذه الرواية بقوله :

« أراد ذلك العالم العظيم أن يقضى على غرور العصر وكبريائه . . ويفتح القلوب على أساس علمى صادق بالسماحة والتواضع » . .

وتلك الدرجة من درجات العلو أو التعالى هى أعلى ما يستطيع أن يصل إليه الإنسان . . لا أى إنسان بطبيعة الحال . . وإنما الإنسان الذى استطاع أن يواجه كل المستحيلات وأن يعلو عليها . . مستحيل الذات ومستحيل المجتمع ومستحيل الزمن ومستحيل التاريخ ومستحيل روح العصر ، إنه الإنسان الإنسانى . . أو هو إنسان الإنسانية .

⑥ الـــدرامـــا

أيها الإنسان . . لست إلاهاً !

ألا انطفئى أيتها الشمعة الوجيزة ، ما الحياة إلا ظل يمشى ؛
ممثل مسكين . . يتبختر . . ويستشيط ساعة على المسرح . .
ثم يخرج ولا يسمعه أحد !

مكبث – شكسبير

ولكن . . إذا كانت مشكلة التعالى بالنسبة للإنسان قد وصلت به إلى هذا المستوى . . مستوى التعالى لا على ذاته وذاوت الآخرين فحسب ، بل التعالى على كل شىء . . فإلى أى مستوى يستطيع الإنسان أن يعلو أو يتعالى ؟ هل يستطيع أن يرتفع فوق كل شىء على وجه الإطلاق ؟ وإلى أين يفضى به هذا الارتفاع . . ألا يؤدى به العلو فوق كل شىء إلى السقوط فى القاع ؟ أليس أقرب الناس إلى التردى فى الهاوية أعلاهم فوق القمة ؟ كما أن السقوط فى القمة أشبه بالارتفاع إلى الفراغ أو العدم ، على اعتبار أن الأطراف

فى تماسٍ كما يقولون ؟ !

عموماً تلك هى المشكلة التى تقتضينا مناقشتها الانتقال من مصطفى محمود كاتب الرواية والقصة القصيرة، إلى مصطفى محمود كاتب المسرح ، وهو نفسه الانتقال من مستوى الأدب إلى مستوى الفن ، أو من وجه الأديب إلى وجه الفنان .

فالمسرح هو المجال الذى يتجلى فيه الوجه الفنى للأديب ، أو وجه الأديب الفنان ؛ فالكلمة فيه وعلى وجهها الماكياج ، ومن خلفها الإضاءة ومن حولها الموسيقى ، الكلمة فيه منطوقة على شفتى الممثل ، مرسومة فى حركة المخرج ، متلقاه فى وجدان المتفرج ، كل هذا وكثير غيره ينقل الكلمة من مستوى التجريد الأدبى إلى مستوى التجسيد الفنى ، ويجعل منها كائناً حياً ينبض بالحركة والحياة .

أليس هذا هو ما عبر عنه جايتون باتى فى رسالته الشهيرة إلى الممثلة الشابة وهو يقول لها : « إن الشخصيات التى تخلقينها تعيش منك ، وكلما كانت موهبتك صادقة ، وهبت نفسك لهذه الشخصيات هبة كاملة ، وعندما تتخلى عنك أدوارك التى هى بمثابة ذاتك لن تكونى وحيدة فحسب ، بل لن تكونى أحداً قط ، إن ما يسمى بداية المسرح ضحية ، وضعت عليها علامة من أجل الفداء ، فهل أنت قادرة حقًّا على الصعود إلى هذا المذبح ؟ » .

فالممثل هنا مثال آخر من أمثلة الإنسان المتعالى . . الإنسان الذى يعلو على كل شىء . . على فقره ليقوم بدور الغنى . . على شقائه ليقوم بدور السعيد ، على ألمه ليقوم بدور المضحك ، على انسحاقه ليقوم بدور الملك . . فهو ارتفاع على حافة الفراغ . . وعلو فوق فوهة الهاوية . وكأنما الفنان هنا سلالة سيزيفية أصيلة . . يعرف قدره ويحمله فوق كتفيه . . لا يشكو ولا

يستجدى الرحمة . . بل يواجه مصيره ويتحداه . إنه يعانى تجربة المحال أو المستحيل كأعمق ما تكون ، وفى كل تجربة يذوق طعم الفناء ، ويتوج رأسه مجد يعرف أنه إلى زوال .

فالممثل على خشبة المسرح سيزيف آخر ، مملكته هى الوهم . . وعالمه هو الإيهام . . وأرضه بضعة أشبار يتحرك عليها كل يوم ساعتين أو ثلاث ساعات . . وهو فى كل ليلة يلبس شخصية جديدة ، ويحيا حياة أخرى ، ويقوم بدور العظيم أو الحقير ، ويعرف أنه فى النهاية لا بد أن يموت . وفى كل ليلة يهديه تصفيق الجماهير مجداً جديداً ، ولكنه مجد يعلم كم هو ضائع ، وكم هو إلى زوال .

فالتعالى هنا كأنما هو تعال إلى تحت ، وارتفاع إلى أسفل ، ولكن عظمة الفنان فى أنه يدرك ذلك ويعيـه ، يدرك أنه شمعة وجيزة سرعان ما تنطفئ ، ويعى أنه ظل يمشى ولكن سرعان ما يخرج ولا يسمعه أحد .

والذى يعنينا . . هنا . . والآن ، أنه فى إطار هذه الفلسفة الدرامية تتحرك شخصيات مصطفى محمود . تتحرك تلك الحركة الأسيانة من أحد طرفى قوس الطيف المسرحى إلى الطرف الآخر ، وهى ليست الحركة البندولية التى لا تعى من . . وإلى . . أين ! ولكنها الحركة الواعية بطرف البداية وطرف النهاية . . أو بنقطة البدء ونقطة الانتهاء ! بل قد تعى الحكاية كلها . . وكيف أنها حكاية ملؤها الصخب والعنف . . .

حكاية يحكيها معتوه . . ولا تدل على شىء . . أى شىء ! أو تدل على شىء . . كل شىء ! .

هذه الحكاية عند مصطفى محمود هى حكاية الحرب والحب والحرية . . وبعد هذه « الحاءات » الثلاثة . . هى حكاية الثورة ثم الإيمان . . وهذه

الأبعاد الخمسة تجسدها كل مسرحية من مسرحياته الخمس . فبعد الحرب تجسده مسرحيته الأولى « الزلزال » وبعد الحب يتجسد فى مسرحيته الثانية « الإنسان والظل » ويتجسد بعد الحرية فى ثالث مسرحياته « الإسكندر الأكبر » أما بعد الثورة فتجسده المسرحية الرابعة المسماة « غوما أو الزعيم » وأما البعد الأخير وهو الإيمان فيتجسد فى مسرحيته الأخيرة « الشيطان يسكن فى بيتنا » !

وقد صب مصطفى محمود هذه المسرحيات جميعاً فى إطار أكثر تطوراً من إطـار الواقعية الذى صب فيه أغلب قصصه القصيرة، بل من إطار الواقعية الجديدة الذى صب فيه معظم رواياته الطويلة ؛ فهو هنا فى المسرح لا ينتمى إلى سلالة نعمان عاشور من كتاب الواقعية المباشرة من أمثال لطفى الخولى ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه ، وغيرهم ممن فهموا وظيفة الأدب الواقعى فهماً ميكانيكياً فاتجهوا صوب الموضوع الجزئى والتزموا بالتعبير المباشر ، وإنما هو أقرب إلى ذلك التيار الذى سبح فيه كل من ألفريد فرج وميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب وغيرهم ممن آمنوا بضرورة الخروج على الأطر الجامدة للواقعية التقليدية ، والتى اقتصرت على تصوير مشكلات البيئة وقضايا الجماهير ، وجمدت على أطر درامية بعينها سواء فى رسم الشخصيات الاجتماعية أو فى عقد الحبكة الدرامية أو فى إدارة الحوار المسرحى .

وذلك بأسلوب آخر جديد يربط هموم المجتمع بقضايا العصر ، وظروف الواقع بأشواق الإنسان ، وأغراض الفن بغايات الحياة . وبذلك استطاع مصطفى محمود أن يتجاوز نطاق الواقعية التقليدية بما فيها من هتافية ومباشرة ، إلى حيث آفاق الواقعية الجديدة ، أو على حد تعبير روجيه جارودى الواقعية بلا ضفاف .

فالواقعية الجديدة . . الواقعية بلا ضفاف . . الواقعية التى تكاد تتردد فيها أصداء التعبيرية بكل ما تنطوى عليه من أنغام حادة ، وألوان صارخة ، وإيحاءات عنيفة قوية ، هى الخط الدرامى العام الذى مشى فوقه مصطفى محمود،غازلاً منه خيوط مسرحياته الخمس . أما فى المسرحية الأولى « الزلزال » فقد اتجه نحو « التعبيرية الذهنية » حيث طرح الكاتب فى كلمات غضبى ثائرة ، وموقف أخلاقى ملتزم ، ومضمون إنسانى عام ، قضية من أخطر قضايا عصرنا الحاضر ، قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الأخلاق . فإذا كانت المعركة دائرة والحرب على الأبواب ، فهل يكون طريق الخلاص هو التسلح المادى أو التسلح الخلقى ؟ أو بعبارة أخرى . . هل يكفى التسلح المادى سبيلاً للخلاص ؟

هذا هو المعنى الذى أراد مصطفى محمود أن يعبر عنه ، واختار له وسطاً تعبيرياً برمته ، هو افتراض أن زلزالاً رهيباً حدث نتيجة لانفجار ذرى وقع على سبيل الخطأ ، فقضى على ثمانية ملايين من البشر ، بعضهم تحت الأنقاض والبعض الآخر فى جوف النيران ، والبعض الأخير فى طوفان السيول الجارف .

والمسرحية انطلاقاً من هذا المعنى لا تعدو أن تكون دراسة ذهنية لوقع هذه الكارثة على نفوس أفراد أسرة صغيرة ، أسرة وجدت نفسها فجأة تحت الأنقاض ، تحيط بها مظاهر الخراب من كل جانب ، وقد ظنوا جميعاً أن يوم القيامة قد حل لجهلهم بأسباب هذه الكارثة . . .

وإمعاناً فى التعرية اختار مصطفى محمود هذه الأسرة من بيئة بورجوازية عفنة ، لا يجتمع أفرادها إلا على المصلحة المشتركة ، وفيما عدا ذلك فهم مشغولون بتذوق أنفسهم والارتواء منها بلا ظمأ . . أولئك هم ورثة « المرحوم

الشوربجى » الذين لا يجتمعون إلا ليتنازعوا على نصيبهم من الدنيا ، ولا يتصورون الآخرة إلا على أنها أرض بكر . . أرض للميراث . وعندما يحدث ذلك الزلزال الرهيب الذى يهدم البيت ، ويعزلهم عن العالم حتى يتصورونه يوم القيامة ، يبدأون فى التنازع على نصيبهم فى الآخرة . ولكن التركة الموروثة من الدنيا والآخرة سرعان ما تصبح بلا جدوى أمام المشكلة المباشرة . . مشكلة الجوع والعطش بعد أن فنى العالم ، وأصبحوا وحدهم أهل كهف جديد . ويسخر أحدهم : « على الأقل أحرار » فيرد عليه الآخر : « أحرار فى إيه . . أحرار فى أننا نتجول بين أربع حيطان . . أحرار فى أننا ما ناكلش . . أحرار فى أننا ما نشربش . . . أحرار فى أننا نختار الموتة اللى نموتها بالسكتة أو الجوع أو العطش . . . » .

وتتضح المأساة بعمق وبشاعة عندما يعودون إلى نصيحة أحدهم بأن يفكروا معاً ، ويعملوا معاً ، ولكن بعد أن يفوت الأوان ، وبعد أن تصبح المشكلة فردية بحتة على كل منهم أن يواجهها وحده وبمفرده . ويخرجون للبحث عن الرغيف واحداً بعد الآخر ، ولكن من يخرج منهم لا يعود حتى يفنوا عن آخرهم ، وتعلوا صرخة مراد بطل المسرحية : « مش معقول . . لازم فيه حل . . لازم فيه مخرج . . مش ممكن نستسلم للموت . . مش ممكن نموت زى فيران المصيدة » .

ولكنهم يموتون جميعاً كالجرذان ، ولا يتبقى منهم سوى طفلى الأسرة ، يتبقيان وحدهما على ظهر الأرض ، بعد هذا الدمار الشامل . . كما لو كانا رمز الإنسانية الجديدة . . أو كما لو كانا المقابل الحديث لنوح وزوجته فى الفلك بعد الطوفان .

هذه هى مسرحية مصطفى محمود ، فى ظاهرها وصف بسيط لبيت

أصيب بالزلزال ، ولكن وراء هذا الظاهر معنى عميقاً ؛ فيمكن أن تكون تصويراً لحالة العالم الراهنة ، وأن تكون رمزاً لموقف الإنسان الحديث وتنبؤاً بحظه ومصيره ، وأن تكون قبل أو بعد . . هذا كله تصويراً لأزمة الإنسان المعاصر ، الأزمة التى جسدها مراد بطل المسرحية بقوله وهو أليم : « مفيش حد عارف الحقيقة ، يبقى أعيش فى الوهم أحسن . . حتى الوهم مش لاقيه . . مفيش حد بيهنينى عليه . . كل ما أخلق لنفسى وهم ألاقى اللى يصحينى منه ويقول لى اصحى . . . اصحى . . أنت موهوم ! » .

ولم يتجه مصطفى محمود فى هذه المسرحية الأولى إلى تصوير نماذج اجتماعية كلاسيكية كما يفعل الآخرون من كتاب الواقعية المباشرة ، بل إلى تصوير شخصيات فى موقف . . شخصيات تحس وتتحرك وتتطور تبعاً لتطور الحدث الدرامى . . . فهناك الحاجة زنوبة وأختها الحاجة هنومة المقبلتان على الدين إقبالاً يخلو من الوعى ، ولذلك لم يثمر معهما الدين ، لم يسمن من جوع ، ولم يرو من عطش ! وهناك « مراد الشوربجى » الابن الأكبر للحاجة زنوبة . . محام وصاحب أطيان ، ولكنه المحامى المجرد من كل قيم الخير ، وصاحب الأطيان الذى يبيع عمره من أجل قيراط واحد . وهناك « جيجى » بنت مراد وحفيدة الحاجة زنوبة ، جميلة ولكنها طائشة . . تحب كل شىء ولا تحب شيئاً . كل ما تحلم به وتتمناه هو أن تصبح نجمة من نجوم السينما ، وفى سبيل تحقيق هذا الحلم لا يهمها أن تضحى بأى شىء ، حتى ولو كان جسدها هو الثمن ! وهناك أفاقان من أدعياء السينما . . أحدهما الأستاذ السبكى . . منتج متلمظ ، والآخر الأستاذ لاشين مخرج متحذلق ، وهما معاً يحاصران هذه الفتاة ، ويحاولان استثمار جمالها المستباح ، وجسدها المعروض . . عرضاً مستمراً ! وهناك زوج الفتاة « شفيق » المخنث شكلاً

وسلوكاً ، والذى يرى الفخاخ تنصب حول زوجته وكأن شيئاً لا يقع . . فهو ينظر ولا يرى . . ينصت ولا يسمع . . يتكلم ولا يقول شيئاً . ووسط كل هذه الشخصيات المغلقة على ذواتها ، الحبيسة داخل أنانياتها وفردياتها ، لا نرى وجهاً للخير إلا وجه الابن . . الدكتور أحمد الشوربجى . . الطبيب المثالى الذى لا يفكر إلا فى تخفيف آلام الفقراء ، والأخذ بأيدى الضعفاء ، ولكنه التفكير المثـالى الذى يقتصر على النوايا الطيبة والجهد الفردى،دون أن يتعدى ذلك إلى التفكير الثورى القائم على الخطة والتخطيط ، والهادف إلى الثورة وليس إلى الإصلاح .

ومن هنا . . من خلال هذا الطبيب المثالى،بدت المسرحية كلها وكأنها مونولوج أخلاقى ميتافيزيقى،يلقيه هذا الطبيب على أفراد أسرته وعلينا كذلك ، ولا تقطعه من حين لآخر سوى تعليقات هؤلاء الأشرار الذين يحيطون به ، حتى تحل اللحظة الأخيرة ويبتلعهم الطوفان .

وعلى الرغم من هذا التصدع فى البناء الدرامى ، وعلى الرغم أيضاً من أن المؤلف يكرر أفكاره من حين لآخر ، ويمط عباراته فى أكثر الأحيان ، وعلى الرغم كذلك من أن هذه الأفكار والعبارات ليست دائماً فى مستوى كيفى واحد ، إلا أن المسرحية ككل استطاعت ألا تناقش مشكلة بيئية محدودة بل قضية إنسانية عامة .

على أنه إذا كان مصطفى محمود فى مسرحيته الأولى هذه « الزلزال » قد اتجه نحو التعبيرية الذهنية يناقش من خلالها « قضية الحرب » ، فإننا نراه فى مسرحيته الثانية « الإنسان والظل » يتجه نحو التعبيرية السيكلوجية ليناقش من خلالها « مشكلة الحب » . . . فهو فى هذه المسرحية يرى أن مشكلة العصر الحديث هى مشكلة العلاقة بين الإنسان وظله ، بين الإنسان

وقيمه ومبادئه ومثله العليا ، بينه وبين هذه « الأغيار » التى صنعها بيديه لتصنع له الحياة ، فإذا بها تنقلب عليه وتتحول إلى طيور مسعورة ، تنهش لحمه ، وتنخر فى عظامه ، وتحيله إلى جثة تمشى على الأرض .

فالقاضى « رحمى سعودى » البالغ من العمر خمسين عاماً . . إنسان فقد ظله . . وفقد شيئاً فى داخله اسمه الحب . . حبه لنفسه . . وحبه للناس من حوله . . وحبه للشىء الكبير الذى نسميه الإنسان ! ولذلك تحولت حياته إلى جحيم حطبه الشك وطيبه الكراهية ؛ فهو يشك فى زوجته كوثر ٣٥ سنة وفى صديقه توفيق ٤٠ سنة ، وتتسع دائرة الشك فتخرج عن نطاق الأسرة لتشمل محيط المجتمع ، فهو يشك فى حكم الإعدام الذى أصدره على المتهم فضل الشرقاوى ، ويشك أيضاً فى خمسة عشر حكماً آخر بالإعدام أصدرها على متهمين آخرين ، أما آخر حكم فقد أصدره على نفسه . . . على ظله . . على ماضيه وحاضره .

وهنا ينتقل حدث المسرحية من قاعة المحكمة إلى ساحة النفس لنشهد محاكمة من نوع غريب . . قضية الظل فيها هو الذى يحاكم الإنسان . . يحاكم فيه التاريخ والقانون والحضارة وروح العصر. فهى محكمة اختصاصها الأول والأخير . . . وقائع الشعور ، ووقائع الضمير ، لأنها لا تهتم بالأحراز التى يضبطها البوليس فى دولاب المتهم . . وإنما تهتم بالتفتيش عن الحقيقة داخل سراديب القلب وبين دهاليز الروح . وإزاء هذا الاتهام لا يجد الدفاع ما يقوله سوى أن المتهم كان واقعاً تحت تأثير قوى أقوى منه بكثير : « واقع تحت تأثير ما هو أشد من الحشيش والكوكايين والمخدرات كلها . . . واقع تحت تأثير القانون الجارى . . تحت تأثير العرف الاجتماعى وروح العصر ! » .

– العرف الاجتماعى كان كده . . . وأنا مش عايش لوحدى . . . أنا عايش فى رأى عام .

– لكن أنت طليعة هذا الرأى العام . . ويوم ما حاتمشى الطلائع فى المؤخـرة . يبقى على الدنيا السلام .

وهذا معناه أن القانون إذا اصطدم بالمجتمع الذى جاء ليخدم مصالحه ، وجب إعادة النظر فى أصول القانون بحيث يلائم هذا المجتمع ، فالواقع فى تغير وتطور مستمرين ، والنظرية التى هى أصلاً تعبير عن هذا الواقع ينبغى بالضرورة أن تراجع باستمرار ، ولا يعنى هذا تخطى حدود النظرية ، فإن كل فلسفة علمية قادرة بمنهجها الجدلى على استيعاب هذا التغيير !

وتلك صرخة يطلقها مصطفى محمود فى وجه رجال القانون ، فعنده أن القانون ينبغى أن يلتمس فى أحداث الواقع نفسه لا قبل ذلك ، أى أن أحكام القانون ينبغى أن تكون من خلال الأحداث ، لا من خلال مواد سابقة أو أحكام مجهزة !

يقول « رحمى . . الإنسان » : « انتوا ناس مجانين ، عاوزين مجتمع من غير قضاء . . من غير نظام . . من غير عدل » .

فيرد عليه « الشرقاوى . . الظل » : « إحنا عاوزين نظام تكون فيه الرحمة فوق العدل » .

وأخيراً لا تجد المحكمة بداً من أن تحيل أوراق القاضى لا إلى المفتى ولكن إلى الضمير ، فالضمير وحده هو الحكم فى هذه القضية ، لأنه هو وحده الحر ، وهو وحده الذى يحمل وزر حريته ، أو لسنا بنفس الحجارة نستطيع كما يقول جان بول سارتر أن نبنى للحرية قبراً ، وأن نشيد لها معبداً ! وهذا فى جوهره هو الصراع بين إنسان الظل . . وظل الإنسان !

وهكذا تأخذ مشكلة الحب فى مسرحية « الإنسان والظل » صورة مشكلة جديدة هى الحرية ،التى عالجها الكاتب فى مسرحيته الثالثة « الإسكندر الأكبر » وكأن الحرية هى الوجه الآخر للحب ، فأنا حر من حيث أنا أحب ، ولو لم أكن حراً لما قدرت على الحب ولا على غير الحب ، لأن نقيض الحب ليس هو الكراهية ، وإنما هو اللا حب ، تماماً كما أن نقيض الحرية ليس هو العبودية وإنما هو اللاحرية !

والذى يعنينا هنا . . والآن . . هو أن هذه المسرحية الإنسان والظل » تنتهى بهذا المعنى .. تنتهى بطرح المشكلة لا بإيجاد الحل ، لأن الحياة نفسها مشكلة بلا حل ، سؤال بلا جواب !

وكان توفيقاً من الكاتب أن صب مسرحيته فى فصلين لا ثالث لهما ، لأنه بانتهاء الحل فى الحياة،يسقط الفصل الثالث فى المسرح .

وهذا هو اتجاه الدراما المعاصرة عند أكثر كتابها الطليعيين من أمثال صمويل بيكيت وإدوارد ألبى وغيرهما ، وصحيح أن مصطفى محمود استهل مسرحيته بـ « برولوج » فكان ينبغى أن ينتهى بـ « إيبلوج » حتى يتسق البناء المعمارى للمسرحية بداية ونهاية !

والذى نقوله الآن هو أن ميزة هذه المسرحية وعيبها فى وقت واحد أنها مسرحية فكرة برغم طابعها السيكلوجى ، وأن الفكرة فيها طاغية على كل شىء ، فالكاتب هنا يتكلم من أحشائه ، ويفكر بصوت عال ، ولو أنه تكلم من خلال الشخصيات ، وفكر من داخل الحدث ، أو لو أن الشكل والمضمون ارتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً ، ولم توجد بينهما من المسافة ما بين الإنسان والظل ، لوجدنا أنفسنا أمام مقطوعة درامية أكثر روعة وأشد تكاملاً .

وعلى ذلك فإن حرارة الفكرة وشفافية العبارة ، وهما الجناحان اللذان يحلق بهما مصطفى محمود ، استطاعا أن يشيعا الدفء فى كافة أرجاء المسرحية ، وأن يستعيضا عن وحدة الحدث بما يمكن تسميته بوحدة القصيد الدرامى . وبذلك استطاع مصطفى محمود فى هذه المسرحية أن يمسرح فكره ، وأن يحقق نمط الكاتب الجديد الذى يفكر لا لحسابه الخاص ، ويشعر لا لحسابه الخاص ، بل لحسابه ضمن حساب الآخرين ، وذلك إيماناً منه بأن الشعور بالأنا وحده لا يكفى ، وإنما لا بد معه من الشعور بالنحن ؛ لأنه إذا كان الأديب هو إنسان الفكرة ، فالفيلسوف هو فكرة الإنسان !

أعود فأقول إنه إذا كان مصطفى محمود فى مسرحيته الأولى « الزلزال » قد اتجه نحو التعبيرية الذهنية ليناقش من خلالها قضية الحرب ، ثم اتجه بعدها فى مسرحيته الثانية « الإنسان والظل » إلى التعبيرية السيكلوجية ليناقش من خلالها مشكلة الحب ، فها هو يناقش فى مسرحيته الثالثة « الإسكندر الأكبر » مفهوم الحرية من خلال التعبيرية وقد ارتدت زى التاريخ !

على أنه ليس التاريخ الذى لا ينتمى إلينا ولا ننتمى إليه ، بمقدار ما هو التاريخ الذى تربطنا به صلات الرحم ووشائج القربى ، فضلاً عما فى هذا التاريخ من حيث هو « فكرة » لا من حيث هو « واقعة » من اسقاطات على واقعنا الحضارى المعاصر !

فهنا مسرحية تتخذ من سيرة الإسكندر الأكبر موضوعاً لها ، متوقفة عند صورة بعينها من صور هذه السيرة ، باعتبارها الأقدر فى الكشف عن شخصية صاحبها ، وتفجير ما فى باطنه من تناقض وصراع . هل كان الإسكندر الأكبر عبقرياً يعمل على إذابة العناصر الآسيوية فى الأوروبية والقضاء على التفرقة العنصرية بين الاثنين من أجل إنشاء عالم موحد ؟ أم كان

مجنوناً يعمل فى العالم نهباً وحرقاً . . وتدميراً وتحطيماً ؟ لا يؤمن إلا بنفسه . . لا بمقدونيا ولا بالعالم ولا بأحد سواه ؟

وسواء كان هذا أو ذاك . . ترى كيف امتزجت فى شخصه نذالة الأساليب بنبل المقاصد ؟ كيف تلاقت القسوة البشعة بالرحمة التى تحنو على العالم أجمع ؟ كيف اجتمعت الإرادة الشاعرية الحالمة بالعقل المدرك الواعى ؟ كيف اتفقت كل هذه المتناقضات فى رجل واحد ؟

يقول أحد قواده فى المسرحية رداً على كل هذه التساؤلات : « إنك لا تستطيع أن تقول إلا أنه الإسكندر ! » .

ولكن هذا الرد ذاته يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات . . فمن هو الإسكندر ؟ إنه عند مصطفى محمود . . العبقرى والمجنون معاً . . فهو عبقرى لأنه آمن بنفسه ، واستطاع من خلال هذا الإيمان أن يحقق كل هذه الانتصارات . وهو مجنون لأنه يؤمن بقيمة أخرى خارجة عن ذاته ، فكرة كبرى يصدر عنها ، أو مثل أعلى يعمل من أجله . هذه الفكرة الكبرى أو المثل الأعلى هى الحرية . . ولكن حرية من ؟ حرية الفرد . . حرية الواحد . . حرية المطلق . . حريته هو . . الإسكندر الأكبر !

ومن هنا كانت الحرب عنده غاية بدلاً من أن تكون وسيلة لتحقيق غاية ، كانت شهوة وانتصاراً وتحدياً للقدر ، بدلاً من أن تكون وسيلة غير مشروعة لتحقيق هدف مشروع . . ألم يقل له أحد قواده ويدعى برديكاس : « الحرب بالنسبة لى استنفدت أغراضها . . لقد كسبنا لمقدونيا من المجد والشرف والثراء ما يكفى » . فرد عليه الإسكندر الأكبر وهو ثائر : « الحرب لا تستنفد أغراضها أبداً . . . الحرب بالنسبة للجندى غاية وليست وسيلة ! » .

وتلك كانت نهاية الإسكندر أو سقطة البطل التراجيدى كما يقول أرسطو !

ويمضى الإسكندر فى فتوحاته من مقدونيا إلى طروادة ، ومن مصر إلى سوريا ، ومن فارس إلى الهند ، ويوشك أن يبلغ نهاية العالم ، ولكنها جميعاً الانتصارات التى تتم فوق أشلاء الحب ، وأنقاض الحرية ، وأطلال الحياة ، لأنه كلما ارتفعت راية من رايات النصر ، سقط علم من أعلام الروح !

لقد أطاح الإسكندر بكل من تصدى له . . قتل قائده بارمينو وابنه فيلوتاس لأنهما أنكرا نسبته للآلهة : « لا شيء يغنيني عن شيء . . أنا أريد كل شيء . . فلا يكون هناك صوت إلى جوار صوتى ! » .

وأساء لذكرى ابيه فيليب لأنه كان يغار على مجده من ذكراه : « كان فيليب يكره أن يرانى منتصراً . . إنه لم يكن أبى أبداً . . لقد كان غريمى ! » .

وأمر بشنق المؤرخ كاماليستين ، لأنه رفض أن يزور التاريخ : « التاريخ ليس ما تكتبه أنت . . ولكن ما أفعله أنا » .

وتنكر لحبيبته تيبيرا لأنه لا يطيق شيئاً اسمه الحب : « لو أننى تركت نفسى لتيبيرا لسجنتنى في جنة البيت والأطفال والعش السعيد فى قرية من قرى مقدونيا . . ولما أصبحت الإسكندر ! »

كما تنكر لمعلمه أرسطو ظنًّا منه أن التاريخ لن يذكره إلا بأنه معلم الإسكندر : « سيذكر التاريخ أرسطو بأنه معلم الإسكندر . . وسيندثر اسمه،ولن يبقى له من التعاريف سوى صفته بأنه معلمى ! » .

وأخيراً لا يتبقى له سوى أخيه فى الرضاع ،كلتيوس الذى يواجهه بحقيقة نفسه ، وعبثاً يحاول أن يعيده إلى صوابه ، وأن يصحح فى عقله مفهوم الحرية ، وكيف أنها ليست حرية فرد كل من حوله عبيد ، ولكنها حرية الواحد من خلال الجميع : « حاول أن تصغى إلى كلمة الذين يحبونك إذا كنت تريد أن تدعو أحراراً إلى مائدتك . . وإلا فاحرص من الليلة على

دعوة الخدم والعبيد ! » .

ولكن سقوط « الإسكندر الأكبر » كان قد بدأ ، وكان لا بد له من أن يرتكب خطيئة أخرى ، فيطعن أخاه بالسيف ، وما إن يراه جثة هامدة ، حتى تتصدع أركان نفسه،وتنهار جدران ذاته ، ويروح فى عذاب عميق : « كلتيوس »..أخى . . هذا مستحيل ! . كلتيوس . . أين أنت ؟ كلتيوس أجبنى . . قل إنك ما زلت حيًّا . . قل إنى لم أقتلك . . قل إنه كان كابوساً . . وأننا كلينا كنا مخمورين . . إن روحى سوف تكتوى بجحيم الندم . . سوف أتعذب مدى الحياة . . لن أعرف للنوم طعماً بعد الآن . . لن أعرف للسكينة طعماً . . سوف تطاردنى ربات الانتقام . . لا أمل لى . . لا أمل لى . . . » .

ويقع بطل المأساة فى محنة الندم حين لا يجدى الندم شيئاً ، وحين تصبح كلمات من قبيل :

« يا أقوى الأقوياء لا تضعف واترك الندم لنا نحن البشر» كلمات فاقدة المعنى ، كلمات لا تجفف نهر الندم بل ترويه ، ولا تخفف ألم الجرح بل تزيده عمقاً وغوراً !

وهكذا : ينتهى الإسكندر . . السيرة والصورة . . الحقيقة والأسطورة . . لقد تخلى عن الجميع ، فتخلى عنه الجميع ، ووقف عند نهاية العالم قائداً بلا جيش . . وفارساً بلا معركة . . وبطلاً بلا رايات . . لقد أصبح هو وجيشه قافلة من قطاع الطرق بلا هدف ولا رسالة ، كما أصبح نصره هو هزيمته،ومجده هو عاره لأنها جميعاً وسيلة بلا غاية . وكان من الطبيعى بعد هذا كله أن يصدق عليه رأى معلمه أرسطو،الذى ظل إلى آخر حياته يزى فيه : « ولداً فارغ الوقت عنيداً ، لا يستطيع أبداً أن يفهم من الفلسفة شيئاً »

وكان من الطبيعى أيضاً أن تتحقق فيه نبوءة الكاهن المصرى « ماساهرتا » الذى قتله بسيف الغرور، عند ما أوعز إليه أنه من سلالة الآلهة . . مبرأ من الخطأ . . أعداؤه أعداء الإله عليهم النقمة . . وأحبابه أحباب الإله عليهم السلام . وكأن الكاهن المصرى يعرف أن مثل هذه الكلمات تحفر الأرض تحت قدمى البطل المقدونى ، ولعلها توجه الضربة اليه فى مقابل غزوه لمصر . وكأنما نبوءة الكاهن المصرى « لعنة الفراعنة » وقد حلت بذلك الغازى المقدونى الذى وطئ أرض مصر ، وكأنما كانت نهاية الإسكندر مصداقاً لكعب الأحبار فى قوله : « من أرادها بسوء قصمه الله . »

وبهذا التأويل الجديد لشخصية « الإسكندر الأكبر » تنتهى مسرحية مصطفى محمود ، وقد حرص منذ البداية ، وبرغم إطار التاريخ على إبراز شخصية الإسكندر بشكل تعبيرى صارخ . . سواء بتفجير ما فى باطنه من صراع ، أو بتجسيد سلوكه الخارجى فى شكل أفعال حادة . وصحيح أن الكاتب أفاد كثيراً من شخصية « كاليجولا » كما رسمها ألبير كامى فى مسرحيته الشهيرة ، ومن شخصية « الحاكم بأمر الله » كما رسمها على أحمد باكثير ، ولكن الصحيح أيضاً أنه احتفظ لشخصية الإسكندر بتميزها الدرامى ، وكما رآها فى الصراع الدائر بين قوة الإرادة من ناحية وعدم وضوح البصيرة من ناحية أخرى ، فلم يغرقها فى « عبثية » كامى ، ولم يحلق بها بعيداً مع « صوفية » باكثير .

وكم كانت شخصية « الإسكندر » تكتسب أبعاداً أكثر عمقاً وأبعد مدى ، لو أن الكاتب لم يسطح باقى الشخصيات . . فشخصية « تيبيرا » عشيقة الإسكندر بدت خافتة فاترة حتى طمست معها الجانب العاطفى فى شخصية الإسكندر، دون أن تنمو أو تتطور هى نفسها على امتداد المسرحية .

كذلك طمس الكاتب معالم كل من أجيس الشاعر وأناكسارخوس الفيلسوف،بدلاً من تعميقهما على نحو يشركهما فى الصراع ضد الإسكندر ، ويضفى عليهم جميعاً أبعاداً أعمق فى الفكر وفى السلوك .

كذلك كان ظهور القائد بارمينو وابنه فيلوتاس قصيراً مقتضباً ، وكان صراعهما مع الإسكندر ضعيفاً فاتراً بحيث لم نتعاطف تعاطفاً كافياً مع مأساة قتلهما والغدر بهما ، وذلك على العكس تماماً من شخصيتى القائد كلتيوس والمؤرخ كاللستين اللتين أجاد الكاتب رسمهما وصياغتهما ، فبرز دور كل منهما سواء فى بلورة الصراع أو فى تطوير الحدث .

اما عن البناء المعمارى للمسرحية ، فلم تكن بالكاتب حاجة لأن يقيمه على أربعة طوابق أو أربعة فصول ، فالفصول لا يؤدى كل منها إلى الآخر بحكم الحتمية الفنية ، ولا تترابط فيما بينها ترابطاً عضوياً ، ولكنها تتكامل فيما بينها بحيث تعطينا فى النهاية نوعاً من الانطباع الكلى العام . ولو أن الكاتب اختصر الفصل الأول « فصل النبوءة » فيما يشبه المقدمة أو « البرولوج » ودمج باقى الفصول فى فصلين اثنين أحدهما عن مرحلة النصر والآخر عن مرحلة الهزيمة،لكان ذلك أفضل بكثير .

على أن الذى يجذب القارئ حقًّا إلى هذه المسرحية ، هو انشغال الكاتب بالجانب التراجيدى فى شخصية الإسكندر ، فهو يريد أن ينقل « هذه الأسطورة » من متاحف التاريخ إلى خشبة المسرح ، لا نقلاً حرفياً جامداً ، ولكنه النقل الحى المعاصر ، وذلك من خلال الأسلوب الذى تميز به مصطفى محمود سواء فى نسج حواره أو فى غزل أفكاره أو فى جدل شخصياته ، فهو يتناول سيرة الإسكندر بعقله ، ثم يعيها بوجدانه ، ثم يعبر عنها بأسلوبه العصرى الجديد ، الذى يجمع بين عمق الفكرة ، ودفء العبارة ، بين البصر

الذى يوحى بالبصيرة ، والمتناهى الذى يؤدى إلى اللامتناهى ، بين الرؤية التى تلتقى بالرؤيا ليسفر اللقاء عن مؤلف الدراما التاريخية،الذى لا يروى لنا ما قد حدث فعلاً . . . ولكن ما يمكن أن يحدث !

فإذا كان التاريخ والأدب المسرحى يرويان أحداثاً ويصوران أبطالاً ، وإذا سألنا أين يلتقى الأدب والتاريخ وأين يختلفان ؟ كانت الإجابة عند مصطفى محمود هى أن عنصر الإقناع أو الإيهام هى الحد الفاصل بين الفن واللا فن .

وتجئ المسرحية الرابعة « غوما » التى قدمت على المسرح باسم « الزعيم » لتتجه هى الأخرى صوب التعبيرية وقد ارتدت زى التراث ، وليس هو أيضاً « التراث » الذى لا ينتمى إلينا ولا ننتمى إليه ، بمقدار ما هو التراث الذى تربطنا به صلات الرحم ووشائج القربى ، فضلاً عما فى هذا « التراث » من حيث هو « فكر » لا من حيث هو « تاريخ » من اسقاطات على واقعنا الحضارى المعاصر .

فهنا مسرحية تتخذ من سيرة « غوما » المحمودى موضوعاً لها ، وغوما هذا هو البطل الليبى العربى الذى كافح الاستعمار التركى فى الشمال الإفريقى عشرين عاماً ، وكانت حياته نهباً لأشواق الشاعر ، ونضال الثائر ، ومعاناة الإنسان ، فكافح حتى اعتقل ، ثم كافح حتى نفى ، واخيراً كافح حتى استشهد .

ومهما يكن من اختلاف الآراء حول شخصية « غوما » وحول حقيقته التاريخية ، وهو الاختلاف الذى حدا ببعضهم إلى المغالاة فى تقديره ، وحدا ببعضهم الآخر إلى المغالاة فى التقليل من هذا التقدير ، فالثابت تاريخياً أنه كان بطلاً شعبياً ثار على الظلم ، وهذا هو ما عبر عنه بقوله :

« إنما الظلم هو ما أثور عليه وليس الحاكم » . وعندما يقول له صاحبه وهو يحاوره : « هذا شعر ! » يرد عليه غوما :

« وهل الفروسية إلا شعر . . إن الفارس إذا فقد قلب الشاعر لم يبق منه إلا الجزار والسفاح والقاتل .. ونحن لسنا قتلة يا عبد الجليل ، نحن عشاق أحببنا بلادنا حتى الموت ! » .

والذى يعنينا من هذه السيرة هو أن مصطفى محمود عندما اتخذها موضوعاً لمسرحيته ، توقف عند صور بعينها من صور هذه السيرة ، هى صور الشاعر والثائر والإنسان . . التى تكفى من ناحية لخلق بطله التراجيدى ، والتى تكشف من ناحية أخرى عن رؤيته للشخصية العربية المسرحية ، فهو لم يحرص على الصدق التاريخى بمقدار ما حرص على الصدق الفنى ، والفرق الحقيقى بينهما كما يقول أرسطو هو أن التاريخ يروى ما قد حدث ، بينما الفن يروى ما يمكن أن يحدث !

فالفن إذن أكثر شمولاً وأرفع مقاماً من التاريخ ؛ لأن الفن يتجه إلى التعبير عن الكلى ، أما التاريخ فيتجه إلى التعبير عن الجزئى . وبالكلى أقصد كيف أن الممكن محتمل الوقوع ، بل أن الممكن والمحتمل قد وقعا فعلاً .

وهذا معناه أن الفنان حر فى مادته التاريخية بشرط أن يكون قادراً على اقناعنا أو إيهامنا بأن ما يعرضه علينا من أحداث قد وقع فعلاً ، فالإقناع أو الإيهام ، كما قلنا ، هو الحد الفاصل بين الفن واللافن .!

وكما تتضح العلاقة بين الفن والتاريخ فى هذه المسرحية ، تتضح كذلك فكرة الكاتب عن البطولة والبطل ، فغوما المحمودى بطل لأن طموحه أكبر من طموح الرجال العاديين ، وهو بطل تراجيدى لأن به عيباً بعينه سيقضى

عليه فى النهاية ، ونحن نأسى لمصرعه لأن الشهامة البدوية التى أودت به هى التى نستشعرها جميعاً !

تلك هى الفكرة المحورية فى مسرحية « غوما » أو « الزعيم » التى عالجها مصطفى محمود فى ثلاثة فصول تقليدية البناء برغم تعبيرية الشخصية ؛ فالفصل الأول ترتسم فيه صورة الثائر حيث الكفاح ثم الاعتقال ، وذلك عندما تهزم الجيوش التركية جيش الدولة القرة مالية ، وتعود طرابلس إلى الخلافة العثمانية ، ويجئ الوالى التركى ليحكم البلاد ، ويجمع الضرائب ، فيشعر الأهالى وكأنما الاستغلال لم يستبدل إلا باستغلال آخر ، فينبرى صارخاً : « الكل يجب أن يثوروا يداً واحدة . . يجب أن ننطلق كالرياح فى الجهات الأربع لنكون العيون والأذان لهم جميعاً » .

ويجمع الوالى أعيان طرابلس ومشايخها فى المسجد ليأخذ عليهم العهد والميثاق ، فينبرى غوما أيضاً مطالباً بإعفاء الأهالى من ضريبة الأشجار ، فيكيد له « أحمد قورجى » نائب الوالى ، ويأمر بإلقاء القبض عليه بعد أن ينصرف الجميع ، ولكن اعتقال غوما يؤدى إلى إشعال لهيب الثورة ، فيضطر السلطان إلى عزل الوالى ، والتفاوض مع غوما . وفى الوقت الذى يرفض فيه « قاسم » هذا المبدأ ، يصرخ فيه نموما : « أى مبدأ . . ليس مبدأنا أن نقتل . . لسنا قطاع طرق . . نحن ثوار ! » .

ويجئ الفصل الثانى ليرسم صورة الشاعر . . حيث الكفاح ثم النفى ، فالرجلان يفترقان كل إلى سبيل ، قاسم إلى قيادة الثوار ، ونموما إلى مهادنة الأتراك ، فضمير الشاعر فى أعماقه يجنح به إلى السلام ، ويحاول أن يصافح كل يد تمتد إليه بعدالة ! وهو يبرر ذلك لصاحبه « قاسم » بقوله : « إننا بدو حفاة نحارب إمبراطورية . . ولا يمكن أن ننتصر بدون الحيلة

والسياسة . . يد تصافح . . ويد تطعن فى الظهر ! » .

ويرتاب قاسم فى موقف غوما ، فيطبق نفس المبدأ ، وينضم إلى صفوف الأتراك،على أمل أن يقوض الإمبراطورية من الداخل ، وهو يبرر ذلك بقوله للزعيم : « ألم تقل إننا عرب حفاة نحارب إمبراطورية . . وإننا لن ننتصر إلا بالحيلة . . باليد التى تصافح وتطعن فى الظهر . . سوف أكون أنا اليد التى تصافح وتطعن فى الظهر ! » :

ويرد عليه « الزعيم » محذراً : « ولكنها هى قد تقوضك أنت . . قد تعجل بنهايتك ! » .

فيرد عليه « قاسم » ساخراً : « ولماذا لم تسأل نفسك هذا السؤال ! » .

ولكن الموقف سرعان ما ينعكس ، ويدور على غير انتظار . . يلقى القبض على غوما ، وينفى خارج البلاد !

أما الفصل الثالث والأخير ، ففيه ترتسم صورة الإنسان الزعيم . أو الزعيم الإنسان . . حيث الكفاح ثم الاستشهاد . . فها هو غوما يعود من منفاه ليسوى حسابه مع قاسم . ومع كل العيون التى رمقته فى ازدراء من خلف الجدران . وتندفع نيران الثورة فى كل مكان . . . ثورة غوما فيها هو الروح والجسد فيها هو كل الناس . . . ويحرص غوما على أن تكون ثورة شريفة وعادلة . فيأمر برد كل الغنائم إلى مقر الوالى . وعندما يختلف معه قواده يصرخ فيهم : « أنا لا أنتظر جزاءً . . إن ما نفعله . . نفعله . . لنعطى الثورة شرعيتها أمام العالم ! » .

وهذا ما يعلق عليه قاسم الذى وقع أسيراً فى قبضة غوما : « إنه يحارب بقلب الشاعر وسذاجة البدوى . . هذه بشائر النهاية ! » .

وتكون بالفعل بشائر النهاية حيث لا يهتم الأعداء بالشرعية وعدم الشرعية فى عالم من القتلة والسفاحين ، فتتكاثر جيوش الإمبراطورية العثمانية على

رجال غوما حتى يتفرقوا فى الصحراء واحداً بعد الآخر ، ويحارب كل رجل منهم بألف ، ولكن الظلم يفترس الجميع . . إلى أن يهوى معروف الخادم الأمين ، ومن بعده يهوى غوما . . أول الثوار وآخر الشهداء . . يهوى وعلى شفتيه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار ، وهى الابتسامة التى تعلو جبهة الشهيد . . أى شهيد وكل شهيد : « أكان وهماً ما جرى . . أكان وهماً من صنائع الكرى . . يا مرحباً بالموت فدية لطلعة النهار ! » .

وهكذا تنتهى مسرحية غوما أو الزعيم ، التى اقترب فيها مصطفى محمود من فكرة البطل التراجيدى أكثر من اقترابه من البناء التراجيدى ، فحين قسم شخصياته إلى جبهتين . . جبهة خيرة على رأسها غوما ، وجبهة شريرة على رأسها قاسم ، كان أقرب إلى القالب الملحمى . . حيث الصراع الخارجى الذى هو أقرب إلى روح الملحمة منه إلى روح المأساة . وصحيح أن المواجهة بين غوما وبين قاسم كانت أشبه بالمواجهات التراجيدية الشهيرة، كالتى بين أوديب وتيرزياس فى مسرحية « أوديب » لسوفوكليس ، أو بين القديس توماس بيكيت والملك هنرى الثانى فى مسرحية « شرف الله » لجان أنوى . . اسمعهما يتواجهان :

غوما : ها نحن أولاء أخيراً وجهاً لوجه مرة أخرى . لقد تغيرت كثيراً يا قاسم . . أصبح لك كرش مثل الأتراك ، وأصبحت بليد النظرات مثل جباة الضرائب . . صفراوى البشرة ، ممعوداً من كثرة الحلوى الدسمة . . حسناً . . لا شك عندك الكثير لتقوله لى اليوم .

قاسم : أعترف بانى ما زلت أشعر بالحيرة . . بعد اثنتى عشرة سنة ما زلت لا أفهمك !

غوما : وماذا ترى !

قاسم : اغفر لى شكى . . ولكنى أفكر دائماً بطريقة بشرية جداً . . ولا أراك إلا انتهازياً رفيع الأسلوب . . بعيد الغايات .

غوما : رأى مريح على أى حال .

قاسم : نعم . . يعفينى على الأقل من هذا التقديس الزائد الذى يشعر به جنودك نحوك . . . . فأنت أمامى لص كبير . . أنا وقفت أطماعى عند نائب الوالى . . . وأنت تريد أن تكون الوالى نفسه

غوما : والمبادئ يا قاسم !

قاسم : نسكت عنها نحن الاثنان عندما نصل إلى أغراضنا ، وننشغل بما فى أيدينا من حلوى تركية دسمة !

غوما : لا أعرف بماذا أرد عليك . . فالقصة لم تنته بعد .

قاسم : إذن لندع التاريخ يرد بنفسه !

أقول إنه على الرغم من تراجيدية هذه المواجهة التى تذكرنا بالمواجهات التراجيدية الكبرى فى تاريخ المسرح ، إلا أنها المواجهة التى كانت تحتاج إلى مزيد من العمق لا فى الشخصية ولكن فى الصراع !

أما عن البناء المعمارى للمسرحية ، فلم تكن بالكاتب حاجة لأن يقيمه على ثلاثة طوابق أو ثلاثة فصول ينطوى كل منها على عدة مشاهد ، فالفصول لا يؤدى كل منها إلى الآخر بحكم الحتمية الفنية،والمشاهد لا تترابط فيما بينها ترابطاً عضوياً ، ولكنها تتكامل فيما بينها بحيث تعطينا فى النهاية نوعاً من الانطباع الكلى العام .

وربما كانت لغة المسرحية التى هى أقرب إلى لغة التخاطب التى لا تحلق إلى سماء الفصحى ولا تهوى إلى أرض العامية ، هى أبرز إيجابيات هذا العمل ، وقد استطاعت حرارة الفكرة وشفافية العبارة وهما الجناحان اللذان يحلق بهما

مصطفى محمود عادة فى كتبه وكتاباته ،أن يشيعا الدفء فى كافة أرجاء هذه المسرحية . . غوما . . أو الزعيم . . الشاعر والثائر والإنسان !

وأخيراً تجيئ مسرحيته الأخيرة – حتى الآن – « الشيطان يسكن فى بيتنا » التى ينتقل فيها من صورة الزعيم ثائراً إلى صورة الزعيم مؤمناً أو من معنى الثورة إلى معنى الإيمان ، وذلك كله من خلال التعبيرية الصارخة الخطوط والألوان ، الزاعقة الأنغـام والكلمات ، الحادة فى التفكير وفى التعبير على السواء ، فما الذى تقوله هذه المسرحية الأخيرة ؟

« يا قتلة ..كنتم تحفرون لنا قبورنا طول الوقت . . وكانت معاولكم مزوقة جميلة . . مرة اسمها العلم . . ومرة اسمها التمدن . . ومرة اسمها الفن . . ومرة اسمها الفلسفات المستوردة والأفكار العصرية . . ومرة اسمها المخدرات والموضات وأدوات الزينة . تعددت وسائلكم والهدف واحد . . هو تحطيم روحنا تمهيداً لغزو جسمنا . . ولكن اليوم سوف يتغير كل شىء ! » .

أجل ..سوف يتغير كل شىء . .

لأنه بقوة الإرادة ووضوح البصيرة ، وهما الدعامتان الأساسيتان اللتان استطاع بهما إنسان ما بعد السادس من أكتوبر أن يجتاز همومه ومخاوفه . وأن يعبر من ساحق الهزيمـة إلى شاهق النصر . عـاد الوعى بعـد عودة الروح يملآن كيان هذا الإنسان ليرتد إلى ذاته الأصيلة ، فيصدر عنها من جديد ، ولا يتقبل من معطيات العالم الخارجى إلا ما كان صديقاً وأميناً وشريفاً . . . بحيث يصبح لكل نداء صدى عميقا فى نفسه،فيستجيب له على الفور !

وتلك هى معادلة الإنسان المصرى التى أبقته على مر العصور ، أن يصدر عن ذاته الأصيلة . . عن تراثه وماضيه وإيمانه بأرضه وسمائه ونيله

الجارى ، وأن ينفتح فى ذات الوقت أمام كل الأشياء . . أمام كل المعطيات أمام كل النداءات ، فلا يستجيب إلا لما كان فى صالح أصالته ، وبذلك يكون دائماً موجوداً فى الحاضر .

هذا المعنى هو الذى عبر عنه مصطفى محمود فى هذه المسرحية « الشيطان يسكن فى بيتنا » ، وهذه الصرخة هى التى أطلقها الشيخ طنطاوى فى نهاية المسرحية ، محاولاً بها أن يعرى الزيف عندما يضع منظار العلم . . والفوضى عندما ترتدى زى التمدن . . والتحلل عندما يتستر وراء قناع الفن !

والشيخ طنطاوى هنا فى المسرحية هو ذلك الصوفى المنقطع للعبادة فى كوخ من الصفيح الصدئ على قارعة الصحراء ، بعد أن ترك الدنيا وما فيها . . لكى يكون وحيداً مع الواحد ! وحيدًا مع المطلق ! وحيداً مع الله ! وتقطع عليه وحدته امرأة فى الثلاثين . . راقصة مشهورة . . معطرة بالشهوة ومبللة بالإثارة . . كل ما ترتديه من ثياب يعريها أكثر . . وكل ما تريده من ذلك الصوفى الذى عرف بكراماته ونبوءاته وقراءته للغيب ، أن يعطيها مفاتيح القدر ، فهى تملك المال والشهرة ، وتملك النفوذ والجمال . . تملك الحاضر كله . . ولكن ما لا تملكه هو الغيب أو المستقبل !

وينهرها الشيخ ويطردها من داره ، ولكنها تتسلل إلى عقله لتسكن فى فؤاده ، فهى تعرض عليه صفقة . . تعطيه حلم المليون رجل الذين يريدون من شفتيها كلمة . . ومن يديها لمسة . . ومن جسدها العارى صورة ، ويكشف لها الحجاب عن صفحة من صفحات القدر . . ويحتج الشيخ الطيب ويثور ، فتحاول أن تتسلل إليه بطريقة أخرى ، أن يقبلها تائبة ، ويردها إلى فردوس الدين . . فإن نجح فقد كسب الدين واحدة . . وإن أخفق فالعيب فيه هو وليس فيها ولا فى الدين !

ويشعر الشيخ أن الصفقة أخذت شكل التحدى . . وأن الإغراء ارتدى ثوب النداء ، فلا يملك ثقة فى الدين إلا أن يقبل التحدى . . وثقة فى نفسه إلا أن يلبى النداء !

وإمعاناً فى التحدى تعرض عليه مشروعاً لا يخلو من الإثارة ، أن تخرج الفضيلة من جحور الطين لكى تعيش فى قصور البللور ، ولتنفيذ ذلك اشتمل مشروعهـا على سبع نقاط تدور جميعاً حول تحويل كوخ الشيخ طنطاوى إلى قصر . . تحيط به خيام عصرية مجهزة بكل وسائل الراحة . . وتوكيله توكيلاً شاملاً فى أموالها وأملاكها للإنفاق منها على الدعوة . . وتسلمه مهام منصبه كمرشد روحى للست سونيا وفرقتها التمثيلية ، بمجرد أن يخلع خرقته القذرة المرقعة ، ويرتدى زيًّا عصريًّا يتناسب مع دوره القيادى الجديد !

ويدور المشروع فى رأس الشيخ ، وتدور سونيا فى خلاياه ، فيقنع نفسه بالنزول إلى الآخرين بدلاً من أن يظل رهين نفسه وأسير ذاته . ويشترط عليها شرطاً واحداً . . أن تطيعه فى كل أوامره بلا نقاش ولا مراجعة ، وما إن توافقه حتى يوقع على المشروع بقبلة فى فمها ، وبهذه القبلة ينتهى الفصل الأول .

ويبدأ الفصل الثانى بالمشكلة وقد أخذت تتبلور . . من منهما سيكون الآمر . . ومن سيكون المأمور ؟ وتكتسب المشكلة عمقاً جديداً عندما يزور الشيخ مريدوه من الدراويش . . أحمد وعيسى وزكريا ويحيى وإدريس . . فـلا يتعرفون عليه ولا على مكانه . . أما المكان فبدلاً من الكوخ الصفيح أصبح شبيهاً بالمدينة السياحية ، والخيمة كأنما هى من خيام الملوك ، وأما هو بملابسه العصرية الفاخرة ، فلم يعد كما كان : « شفافاً كشعاع الشمس . . قويًّا كالصلب . . قاطعاً كالماس . . صريحاً مثل النهار فى يوم صائف » . . . وإنما أصبح كما وصفه أحد أتباعه : « معتماً كالأرض . . رخواً كالعجين . .

ملبداً كجو الخماسين » .

وبصعوبة بالغة وعناء كبير ، يقنعهم الشيخ بأنه ما فعل ذلك إلا من أجل الدعوة ، وأن السؤال هو ماذا يفعل ؟ وليس ماذا يملك ؟ أو هو على وجه الدقة ماذا يفعل فيما يملك ؟

وانطلاقاً من هذا المبدأ يقنعهم بضرورة الإقلاع عن حياة البطالة والدروشة ، والإقبال على حياة العمل العصرى الجديد . . وبالفعل . . يتولى كل منهم عملاً فى فرقة سونيا المسرحية . . مؤمنين بأن الدنيا مثل هذا المسرح إما أن يغيرهم أو يغيروه ! إما أن ينزلوا إلى الدنيا ليقضوا على الفساد ، أو ينسحبوا منها ليلتهم الفساد كل شىء !

وسريعاً ما ينهمك الجميع فى بروفات المسرحية التى تعدها فرقة سونيا المسرحية ، ويبدأ طنطاوى ينظر إلى الصفقة نظرة جديدة ، فكل ما تحاوله سونيا هو أن تعطيه كل شىء . . لكى تحصل على كل شىء . . على روحه ذاتها . . وعندما تملك روحه تملك حياته . . وعندما تملك حياته تملك مماته . . ألم تقل له بالحرف الواحد : « يا برهومى سوف أقتلك حبًا . . سوف أقتلكم جميعا حبًا » .

وعبثاً يحاول طنطاوى أن ينسحب ويلوذ بالفرار ، فالفرار يعنى الهزيمة وفقدان الثقة فى الإيمان ، وكيف يمكن أن ينسحب سريعاً هكذا وهو لا يزال فى حرف الألف ، أو كما قالت له سونيا ساخرة :

« لقد فات الأوان يابرهومى وتحرك القطار . . ولن تستطيع أن تقفز منه إلا إذا كنت تريد الانتحار . . والمؤمنون لا ينتحرون على ما أعلم » .

ومن هنا يصبح لزاماً على الشيخ طنطاوى أن يستمر ، مؤمناً بأن الله مع أوليائه الصالحين ، ولكن السؤال الذى يدوى فى أعماقه . . يزلزل باطنه ويهز كيانه هو إن كان لا يزال من أوليائه ، وإن كان قد تخلى عنه الله

بعد أن باع روحه للشيطان ؟ لقد سكن الشيطان فى بيته . . فماذا يفعل ؟

هذا هو السؤال الذى يسدل عليه ستار الفصل الثانى ، ليعود فيرتفع فى الفصل الثالث والأخير عن المسرحية ذاتها التى كانت قد أعدت بروفاتها ، والتى تبدأ « برقصة الحب » التى تروى قصة الحب من أول نظرة . . إلى السلام . . فالكلام . . فاللقاء . . فالقبلة . . فالعناق . . فالفراش ، ثم يدخل طنطاوى فى ذراع سونيا ليوقف الرقصة التعبيرية،صارخاً فى الراقصين بأن اللائحة الشرعية تمنع القبلات ، وتمنع المشروبات الروحية ، وتمنع لحم الخنزير !

ويدخل طنطاوى فى نقاش عنيف وحاد بين سونيا من ناحية والمخرج من ناحية أخرى ، وهو النقاش الذى يتناول العلاقة بين الفن والأخلاق ، وكيف أن التسول الجنسى والتأوه العاطفى والإسفاف التمثيلى ليس من الفن فى شيء،لأنه فى حقيقته مؤامرة على الجمهور !

ويرفض طنطاوى أن يكون مفتى الانحلال الرسمى الذى يرتدى عباءة الفن ، بعد أن أدرك تماماً أنه لم يعقد صفقة إلا مع الشيطان ، وأن مشكلته الآن هى تمزيق القناع عن وجه ذلك الشيطان !

وما إن يسترد الشيخ طنطاوى قوة إرادته ووضوح بصيرته،حتى يدرك خطورة المؤامرة التى تدبرها له ولأتباعه سونيا وفرقتها من المأجورين المنحلين الذين ألبسوا الشيخ الطيب خرقة المجذوب وقالوا هذا هو الدين ، واستدرجوا أتباعه للفساد وقالوا هذا هو الفن ، وأغروا الناس بالإلحاد وقالوا هذا هو العلم ، ثم أخذوا الأرض ، وسلبوا الخيرات ، ونهبوا الكنوز ، وأخيراً دبروا لهم المؤامرة .

ويكتشف الشيخ طنطاوى هذا كله من خلال « رقصة الحرب » المتضمنة

فى المسرحية ، والتى تجىء بعد « رقصة الحب » حيث تستبدل المدافع البلاستيك بالمدافع الحقيقية ، والرشاشات اللعب بالرشاشات الصلب ، وبمب الأطفال بالقنابل اليدوية ، ومسدسات الصوت بمسدسات الموت ، وبعد أن يدرك الشيخ طنطاوى حقيقة المؤامرة التى يكشفها له « جيمى الفونت » مصمم رقصات الفرقة ، الذى لا يفيق من السكر أبداً ، لأنه يبحث دوماً عن الصدق ، الصدق مع نفسه ومع الآخرين ، فيصرخ وهو أليم : « أخيراً فهمت . . ولكن لا أحد سوف يأخذ شبراً من أرضى . . سوف أسبقهم جميعاً إلى النهاية » !

ويجمع الشيخ مريديه من الدراويش ، ويطلعهم على حقيقة المؤامرة ، حتى يستعدوا جميعاً لاتخاذ زمام المبادرة ، وبعد معركة ساخنة بين سونيا وفرقتها من المنحلين ، وبين طنطاوى وأتباعه من المريدين ، الذين انشق عنهم المسرح كما المردة ، وظهروا فى ثياب الفرسان العرب ، نفس الثياب التى دخل بها طارق بن زياد إسبانيا ، ودخل بها خالد بن الوليد اليرموك ، يتمكن جند الله من القضاء على فلول الشيطان ، وتكون تلك بداية النهاية التى يتغير بعدها كل شىء !

هذا هو الطقسُ الفنى العام الذى أشاع فيه مصطفى محمود مسرحيته الأخيرة « الشيطان يسكن فى بيتنا » والتى طرح فيها قضية من أهم القضايا التى تعشش فى وجداننا الثقافى والاجتماعى ، قضية الزيف عندما يتسربل فى الظلام مدعياً المدنية تارة والتطور تارة أخرى والتحرر تارة أخيرة ، وكلها فى رأيه أسماء بلا مسمى أو شيكات بلا رصيد ، لأن أصالتنا فى الدين لا تتعارض مع روح العصر.

والمسرحية كما هو واضح من ثيمتها الرئيسية مزيج من « فاوست » جوته

و « تاييس » أناتول فرانس ، فهنا أيضاً نفس الفكرة « الرجل الذى باع روحه للشيطان » لا من أجل أن يعرف ولكن من أجل أن يختبر ، من أجل أن يضاجع الجمال . . . وتكون حكايته هى نفس حكاية فاوست . وهنا أيضاً نفس الفكرة . . « المرأة الغازية التى نشدت التوبة على يدى راهب » ، ولكنها بدلاً من أن ترتفع إليه فى عليائه هوت به إلى حضيضها ، وتكون حكايتها هى نفس حكاية تـاييس ، غـير أنه إذا كان مصطفى محمود قد أفاد من هذين العملين ، فقد عرف كيف يستثمرهما كرجع صدى لخدمة المضمون الذى يطرحه ، ويكشف من خلاله عن رأيه ورؤيته معاً .

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذا المضمون أن يختار له الكاتب الإطار التعبيرى ، فالتعبيرية كما سبق أن عرفناها بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة وخطوطها العنيفة وإيحاءاتها البالغة التأثير،هى النسيج الفنى الذى جدل منه مصطفى محمود إطار هذه المسرحية ، وعرف من خلاله كيف يدير حواره ، وكيف يرسم شخصياته ، وكيف يوظف أدواته التكنيكية لإحداث الأثر الكلى المطلوب .

فإذا تغاضينا عن الفكرية الصارخة فى النص ككل ، حيث كان صوت الكاتب أعلى من صوت الشخصيات ، حتى لقد تحولت بعض الشخصيات فى كثير من الأحيان إلى أفكار تمشى فوق الورق لتعبر لا عن رأيها ولكن عن رأى الكاتب ! وتغاضينا عن محورية البطل فى المسرحية حيث البطلة ليست أكثر من مرآة عاكسة بدلاً من أن تكون طرف صراع ، وباقى الأفراد أدوات تكميلية بدلاً من أن يكونوا أدواراً تكاملية ، أعنى يتكامل بعضهم مع البعض الآخر لتجسيد أبعاد الحدث ، ثم عدنا وتغاضينا عن اللغة الفصحى التى رغم رشاقتها وطواعيتها للأداء المسرحى ، إلا أنها لم تكن مبررة لدى

بعض الشخصيات ، وخاصة سونيا وفرقتها من أمثال « جدو » المدير المالى و « أونكل » الرأس المخطط ، و « توتو » المخرج ، و « جيمى الفونت » مصمم الرقصات ، أقول إننا إذا تغاضينا عن هذا جميعه ، ورأينا من ناحية البناء المعمارى للمسرحية أنه كان من الأفضل لها أن تجىء فى فصلين اثنين فقط بدلاً من ثلاثة فصول ، الأول يدور فى الصحراء عندما كانت بكراً وعلى الطبيعة ، ويدور الآخر فى الخيمة وقد تحولت إلى مسرح . . فضلاً عما فى ذلك من اتساق مع المعنى الدرامى للمسرحية الداخلية ، والتى تحتوى على رقصتين اثنتين هما رقصة الحب ورقصة الحرب ، أقول إن مسرحية مصطفى محمود بمعزل عن هذا كله ، أو برغم هذا كله . . عمل فنى على جانب كبير من الأهمية سواء من حيث معالجتها لهم من همومنا الفكرية المعاصرة ، أو من حيث تعبيرها عن مرحلة مظلمة وظالمة مضت هى مرحلة النكسة ، وتبشيرها بمرحلة أخرى بدأت ونرجو لها أن تظل أبداً وهى مرحلة النصر .

والمهم الآن هو هل استطاع الجانب الدرامى عند مصطفى محمود أن يجيب على السؤال الذى بدأنا به . . السؤال عن مشكلة التعالى بالنسبة للإنسان . . وهل يستطيع الإنسان — دراماً — أن يعلو فوق كل شىء . . دون أن يفضى به ذلك العلو إلى القمة إلى السقوط فى القاع ؟

أغلب الظن أننا لا نستطيع من خلال باب « الإنسان » أن نجيب إجابة كافية أوشافية على هذا السؤال ، وإننا لكى نستوفى الإجابة لا بد أن ننتقل إلى باب « العالم » ، ولنحاول من الآن أن نقنع أنفسنا بأن « العالم » يكون دائماً فى صف « الإنسان » .