

الباب الثاني

الإنسان

أو

الأدب والفن

obeikandi.com

④ القصة القصيرة

الإنسان يعلو على الإنسان !

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

جان بول سارتر

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

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

من معنى ، فالأميبيا 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 أدواتنا 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 النقاط المعطيات وإمرارها فى تياره ، أما الوعى فقادر على تعقل هذه المعطيات ، ومع ذلك لا يمكننا أن نفرص بين الوعى والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلاهما 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 في كتبه
 وكتاباته سواء الفلسفي منها على مستوى التفكير أو الأدبي على مستوى التعبير .
 وهو لم ينطلق انطلاقة أى كاتب تقليدى يقول ما عنده ثم يستدير ليقول
 ما عند الآخرين ، وإنما انطلق بإمكانيته الفنية الهائلة التي جمع فيها بين
 إحساس الأديب وإدراك الفيلسوف ، ومزج هذين البعدين بأسلوب عصري
 جديد فيه عمق الفكرة ودفء العبارة ، فيه البصر الذي يوحى بالبصيرة ،
 والمادى الذي يؤدي إلى المعنوي ، والرؤية التي تلتقي بالرؤيا كأروع ما يكون
 اللقاء . فهو يتعاطى الأشياء بعقله ، ثم يعيها بوجدانه ، ثم يجسدها بقلمه
 فإذا هي مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة ، وإذا هي لا أقول بناءً درامياً
 ولا نسقاً روائياً ولا حدساً فلسفياً ، ولكنها قطعة من الواقع وشرحة من الحياة
 أو هي بنية حية فيها دسم الواقع وفيها نبض الحياة . . إنها كلوحة الفنان
 التعبيري يستمد ألوانها من الأنبوبة مباشرة . اسمعه يقول في « وداع الغابة » :
 « طفولة الإنسانية الحلوة . . كنت أراها حولي . . الطفولة بكل براءتها ،
 وخطاياها . . ومرحها . . وانطلاقها النشوان ، كانت ترقص على نقرات أشجار
 التيك المجوفة . . لا يسترها شيء . . لم يكن عند واحد من هؤلاء الأطفال
 الكبار شيء يخفيه . . كل منهم كان يغني من أحشائه . . وكان يعطى نفسه
 كلها للحظة التي يعيشها . . لا افتعال . . لا خجل . . لا تمثيل . . لا غرض
 من وراء أى شيء . . وإنما الكل يرقص لأنه فرحان . . لأنه يعيش بجماع
 قلبه . وشعرت بالدماء تدب في أوصالي الباردة . . وشعرت بطفولتي الدفينة
 تحت ركاب ثلاثين عاماً من كابوس المدينة . . تطل برأسها . . وتمطى . .
 وتنبثق من تحت الردم . . وتسرى في جسدى كسيال من الكهرباء . وشعرت
 بنفسى أقوم . . وأهتز . . وأرقص . . كما لم أرقص في حياتي ، كطفل مولود

تهدهده أمه . . الطيبة » .

ومن هنا كان منه غير قابل للتذهب ، أعنى أننا لا نستطيع أن ندرجه تحت مذهب أدبي 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 الذي تطرحه هذه الحياة » .

ومن هنا أيضاً كان مصطفى محمود من أعدى أعداء المذهبية ؛ فهو لا يطبق الصيغ الجامدة ولا التصورات الجاهزة التي من شأنها إطفاء ما في أدبه من فكر ، وإخماد ما في فلسفته من نبض ، وأعشق ما يعشقه أن يترك نفسه روحاً مرنة تعانق الحقيقة ، وذاتاً حية تلتقي 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 » .

و بمقدار 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 ألقاظاً تنفس 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 كنفه» . وسر جراته في استخدام الألفاظ : « بشرة ملساء فيها ملامسة حيوانية كأنها جسم العرسة . . . صوتها المبلل وهو يحدثني فيه لزوجة تلتصق بالأذن والأعصاب » . وسر استخفافه أخيراً بمسألة الإطار الفني ، فهو لا يهمنه أن تكون إحدى قصص . « أكل عيش » أقرب إلى المقال الفلسفي ، أو إحدى مقالات « الله والإنسان » أقرب إلى القصة القصيرة . بل إن الرؤية الفنية عنده كثيراً ما تكون قابلة للتناول على مستويين ، فقصة « شلة الأُنس » مثلاً يمكن تحويلها بمجهود يسير إلى عمل مسرحي ، ورواية « الخروج من التابوت » يمكن النظر إليها فنياً على أنها من نوع أدب الرحلات ، وفكرياً على أنها مناقشة فلسفية أو مقال في الإنسان ! والواقع أن مصطفى محمود في 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 في موقف . . أفكار تحس وتتحرك وتتطور من خلال تطور الشخصيات نفسها ، فالشخصية وعاء للفكرة ، والقضية في قلب الموقف ، والقيمة الفنية إذ تنطوي على القيمة الفكرية إنما تصل بالقصة القصيرة إلى أقصى مداها .

وهكذا نجد أن مصطفى محمود لا يضحى بالقيمة الفنية من أجل القيمة الفكرية بحيث يحف العمل الأدبي في يده ، ويستحيل إلى إثارة فكرية أو توجيه مباشر كما هو الحال عند كاتب مثل سارتر أو آخر مثل لطنى 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 حقي ، وإنما يحافظ على القيمتين معاً ، ويحاول أن ينطلق بهما في 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 هي 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 مكاتنه المعروفة باعتباره أدبياً 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 مسيرة 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 ، يتزع نزعة إنسانية ، ويجاهد
 للوصول إلى حل لبعض المشكلات الحادة التى توترق ضمير الإنسان الحاضر .
 إن مصطفى محمود فى حقيقته هو 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 التفتاة إلى وجه حزين من وجوه الحياة ، وإن كان من الخطأ أن نرجع ذلك إلى انحراف في المزاج أو شذوذ في الطبيعة . فإذا نحن أعدنا النظر في هذه القصص ، لا نجد فيها نزوعاً إلى القسوة يتزع إليه أدينا بلا مبرر ، ولا ميلاً لليأس المشير للعواطف مما نجده عند كتاب « الأدب الأسود » ، وإنما نراه يحاول جاهداً ألا ينخرط في مذهب التشاؤم العدمي فيوصف بالتطرف ، أو يتزع إلى اتجاه التفاؤل الساذج فيقع في الخطأ نفسه .

ومن هنا رأينا « أشخاص » مصطفى محمود يضيقون بدائرة المعلوم أملاً في ولوج دائرة المجهول ، ويتبرمون بالممكن لذي يبذله لهم الواقع بحثاً عن المستحيل الذي يتجاوز هذا الواقع . وتلك هي أزمة « الشخص » ولا أقول « البطل » في قصص مصطفى محمود ، وهي أزمة تكاد تشمل جميع أشخاص قصصه من الدكتور ألفونس وفردوس العاهر في مجموعة « أكل عيش » إلى لطفى المريض وعم طلبة رضوان في مجموعة « عنبر ٧ » ومن الراهبة تيريزا وعم بيومي العريجي في مجموعة « رائحة الدم » إلى حليمو العجلاتي وأبو سريع الداخني وعزوز الخردواتي وبرعى البقال ومنصور الحلاق والشيخ رضوان المكوجي وغيرهم من أفراد مجموعة « شلة الأنس » ، فهم جميعاً يتشوقون إلى الشيء البعيد ، وينسجون حياتهم على منوال الأحلام ، حتى ولو سقطوا في الظل . . بين الحلم والحقيقة ، بين خيبة الأمل ونشidan السعادة . أليس حليمو العجلاتي هو الذي كان يصرخ كل مساء في شلة الأنس وهم جالسون حول الجوزة « يا سلام . . دة يعني لو الواحد قدر يعرف سر الحرارة

في العنبر ده . . وقدر يحرقه ويستخرج منه القوة اللي فيه . . يا سلام . .
 ده يقدر يسوق بيه قطر . . صاروخ ، يا إخواننا ما تستقلوش حاجة . . دى
 المية بخارها ييمشى قطر . . والبترين دخانه بيطير طيارة . . تبقى قليلة على
 العنبر اللي فيه النار دى كلها إنه يطير صاروخ . .

وإذا كان التشوق إلى الشيء البعيد ، ومعانقة الخيال ، موقفاً رومانسياً
 مألوفاً في 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 بالآخرين .

اسمعه يقول :

« كنت أشعر بضيق وسخط وتبرم بكل شيء ، وكنت أقول لنفسى . .
 ولماذا أعيش . . ولماذا خلقت . . ولماذا أستمر في 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 في قصص مصطفى محمود ،
 وهو يشارك ألبير كامى اعتقاده بأن زمن التأسى الساذج قد مضى ، لكنه
 يؤمن بأن الأمل الجدير بالثقة لا يزال كامناً في نفوس أولئك الذين لا يحامرهم

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

وهكذا نجد أن موقف التفاؤل الذي دعا إليه الإحساس بالتوافق في
القرن التاسع عشر . قد أصبح موقفاً مفتعلاً عند كثير من الأدباء . وهو
الموقف الذي ناقض الموقف الحالى في القرن العشرين . لذلك فإن الأزمة
التي يعانيتها أشخاص مصطفي محمود هي اختلال التوازن بين غاية الفكر
وسائله . ففي عالم تتكشف فيه باستمرار العلاقات المتناقضة بين الأشياء .
والعلاقات الأكثر تناقضاً بين الأفراد . يصبح كل ما يسعى الإنسان وراءه
ينتهى إلى لا شيء . ويصبح كل ما يفعله الإنسان هو أن يشاهد أنه يحيا .
وأنه غريب بالنسبة لكل ما يقع في العالم الخارجى . ألم يصرخ صاحب قصة
« انفعال » بأعلى صوته : « إن الحاتوق يسلب الموت كل هيئته بأن يجعله
وظيفة . وكذلك أنا . . أسلب الحياة كل بكاريتها بأن أجعلها شغلتى .. » .
وانطلاقاً من هذا المعنى . يأخذ اختلال التوازن بين غاية الفكر وسائله .
صورة صراع بين إرادة الإنسان ووضوح بصيرته . فإرادة الإنسان في قصة
« شلة الأنس » مثلاً أو في قصة « مدام س » بعيدة عن أن تكون مكافئة
لوضوح بصيرته . ووضوح بصيرته كذلك بعيد عن أن يكون مساوياً لتقدرته .
وهكذا تشل الإرادة ويسقط الفعل . وهو ما عبر عنه أحد أفراد مجموعة « رائحة
الدم » بقوله :

« ماذا أريد من هذا كله ؟

حريتى . .

وماذا أفعل بحريتي . .

إني أرفض اختيار طريق لأنه يقيدني . . وأفضل البقاء في مفترق الطرق . .

أعاني الحرية ولا أمارسها .

وليس معنى هذا أن الكاتب ينادى بالارتقاء في حضن السلبية الخالصة ، أو رفض كل شيء من أجل تعليق الحكم أو تعليق الفعل ، وإنما هو يطالب بتوظيف كل شيء من أجل أن يحيا الإنسان ، لا الحياة على الفطرة أو الحياة من حيث هي مجرد استمرار ، ولكنها الحياة على الأصالة ، أو الحياة من حيث هي 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 جمعياً يعيش في داخله . فالإنسان لا بد أن يميز بين شخصه أو « أنا » وبين الآخرين أو « هم » ، وليس الذي يجب أن يحيا فينا هو الـ « هم » أعني الشيء الذي ليس حقيقتنا ، بل هو الـ « أنا » أو الحياة على الحقيقة . ألم يقل الكاتب في قصة « لا أحد » :

« أنت مجرد رجل مكرر ، رجل تخلقه التجارة في الدكاكين ، وتعيش له

عمره ثم تقتله ، واسمه أحياناً بيومي . . وأحياناً خليل . . وأحياناً طلبه . .
سمه أي اسم . . لأنه في الحقيقة « لا أحد » .

ولكن . . هل معنى هذا أن يظل « الواحد » الأحد ، أو « الواحد »

الذي ليس أي 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 في المجتمع بمقدار ما يتأثر به ؛ وبمقدار ما يسهم في تهيئة الظروف الاجتماعية ، بمقدار ما يفيد من حركة

المجتمع ككل . وعلى ذلك فالمجتمع بعد من الأبعاد الواضحة في عالم مصطفي محمود ، وهو البعد الذي يلجأ على نزعتة الوجودية طابعاً إيجابياً هادفاً . فإذا كانت شخصياته تعاني فقدان الاتجاه ، وضياح 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 يؤدي إلى عمل ليس وجوداً مشروعاً ، بل كل فكرة لا تؤدي إلى فعل ليست فكرة على الإطلاق . فعند مصطفي 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 تؤدي 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

بمخاطبة 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 في تحطى نطاق التهديد إلى حيث العالم المليء 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 بأذهانتنا إلى الوراء
 استطعنا أن نلتقى بالأدباء الرومانسيين الذين كتبوا أدباً يتم بسمات التمرد ،
 هذا التمرد الذى اختلطت فيه المظاهر الفنية والاجتماعية واليتافيزيقية ، ولقد
 تقبل 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 ذهنى
 والروح الخالصة .

ومع قيام الثورة ، وظهر جيل جديد من الشعراء والأدباء ، بدأت
 القيم المتواضع عليها تفقد ماذا من سلطان ، كما أخذت مطلقات الجيل
 الماضى تفرغ ما لها من معنى ، وتبدو عقيمة بشكل صارخ ، أو تظهر فى صورة
 ألفاظ غاية فى التبسيط والتعميم لتتطبق 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 في 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 تبرغ 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 أذنا بأسباب جديدة للتطور ، ومد مجتمعا بأسباب جديدة للحياة ، وهو الجيل الذى ضم بين جانبيه مصطفى محمود ويوسف إدريس فى القصة ، وفتحى غانم وصلاح حافظ فى الرواية ، ونعمان عاشور ولطفى الخويلج 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 في التوافق بين الطبيعة النظرية لهذه المثاليات وبين تطبيقها في مجال الحياة .

وهكذا لم يكن هذا الجيل شبيهاً بالجيل الأمريكي الضائع الذي وقف على رأسه هنجواي ، والذي سقط بين حربين عالميتين فلم يدر من أين ؟ ولا إلى أين ؟ ولا كان شبيهاً بالجيل الإنجليزي الغاضب الذي يقف على رأسه جون أوزبورن ، والذي فقد إيمانه بالمقدسات التقليدية فراح يعلن سخطه على كل قديم في الدين والمجتمع وفي السياسة والأخلاق ، وإنما كان شبيهاً إلى حد كبير بجيل التمرد الفرنسي الذي برز فيه ألبير كامى والذي ظهر إبان مقاومة الاحتلال النازي ، ثم راح بعد الاحتلال يعيد النظر في كل شيء 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 يترأى لهم أن ينبذوه . وهذا هو ما عبر عنه مصطفى محمود بقوله :

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

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

على كل شيء حتى على الإنسان ! » .

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

أما أن الإنسان يعلو على الإنسان بالبحث عن المعنى ، فهو ما تمثله مجموعة « أكل عيش » التي استهلها الكاتب بقوله :

« أريد لحظة انفعال . . لحظة حب . . لحظة نشوة . . لحظة دهشة . .

انطلاقة خيال . أريد لحظة تجعل لحياتي معنى . . إن حياتي من أجل أكل العيش لا معنى لها . . إنها مجرد استمرار » .

فالإنسان الذي 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 » التي ماتت أمها ، ومات أبوها ، ومات زوجها ، ومات أهلها ، ومات أولادها ، وبقيت هي كإطار فارغ نزعت أحشاؤه . وكان الإنسان اللاإنساني ، الذي تقتصر حياته على الأكل والشرب والنوم ، أشبه بأم سيد ، التي تحيا مع إيقاف التنفيذ ، لا تنتمي إلى أحد ولا ينتمي إليها أحد ، تشير إلى الحياة ولكنها لا تدل عليها . وعلى ذلك فهي ليست بالشيء المهم ، ولا بالرقم الذي يعمل له حساب « فهي حزة من الدشت البشرى الذي يملأ الأرض ، لا يقدم فيها ولا يؤخر » .

وإذا كانت « أم سيد » صورة من صور المشكلة التي يعالجها مصطفى محمود . مشكلة البحث عن المعنى ، فإن « فردوس الراقصة » في قصة « صانعو الأفراح » صورة أخرى من نفس المشكلة . فهي تعمل راقصة من المستوى الرخيص ، تقضى نهارها نوماً وليلها عملاً ، فحياتها لا تبدأ إلا في جنح الظلام ، ولا تبدأ لحسابها الخاص . ولكن لحساب الآخرين . . . لحساب السكارى . والفتوات ، والعريس ، وأهل العريس ، والى طلوعوا من السجن ودخلوه تانى . وتضطر فردوس أن تصنع هؤلاء جميعاً . الفرح ، تصنعه لهم من الحزن الذى تحمله في أحشائها . ومن المأتم الذى تقيمه في قلبها . ومن الجنازة التى ستمشى فيها آخر السهرة . فبعد ما تمضى الليلة وتبخر كما تبخر الخمر من الرؤوس . تنزلق فردوس في فستانها الأسود . ومن خلفها زوجها بقانونه . والولد الصغير . ويعود الأشباح الثلاثة يترنحون في بلاده : « وقد ذاب فيهم الفرح في الحزن ، في التعب . في الجوع ، فلم يتبق إلا وجوه ميتة ترسم عليها الأحاسيس ، كما ترسم الخطوط على الماء » . وكما حاولت « أم سيد » أن تتمرد على حياتها الدونية بحثاً عن المعنى ، فسافرت إلى مصر أم الدنيا ، وأما جميعاً ، وأم كل الأشياء . تحاول فردوس كل ليلة أن تجد لحياتها معنى ، وعزاؤها أنها تحافظ على شرفها ، برغم كل شيء ؛ وأنها ليست كبنت البيوت اللاتي يرتدين نظارة الشرف وخلاياهن مشبعة بالعار ، أو يمثلن في الحياة أكثر مما يمثلن فوق خشبة المسرح . وإذا كانت محاولة « أم سيد » قد باءت بالإخفاق فأثرت الانسحاب الصامت الحزين ، فإن محاولة فردوس كل ليلة تنتهى بالسخط والتمرد ، ورفض كل شيء : « كل الناس أندال ، عشان سايينا 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 حيناً يجد لها معنى . ومعنى واضحاً متميزاً
يستطيع من خلاله أن يكون مفيداً ومثمراً . خلافاً ومبدعاً . ويستطيع من
خلاله أيضاً أن يشعر بذلك الشيء الأصيل الذى لا يمكن تقليده . والذى
يوجد فى الحياة الإنسانية .

وهكذا نجد قصة « اللى يكسب » تجسيدا 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 الضرائب 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 الرؤوس بمعلومات قديمة من أيام بقرات .
لا ، لن يكون الدكتور الفونس واحداً 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 جوعاً . ولكنه لا يموت جوعاً ، وإنما يموت بالحرسة على مثالياته ومعنوياته ، وعلى كل ما له معنى في الحياة ، لقد أشرفت العيادة على الإفلاس ، وأشرف الدكتور على اليأس ، وبدأ يراجع مبادئه نفسها بالخيبة نفسها التي يراجع بها حساباته : « ثلاثون جنياً 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 تبيع البطالة ، وأن يخسر العمل » . والسبب . . . ! ! ما السبب ! الأطباء أم المرضى . . أم المجتمع . . أم الزمن ؟

صحيح أن الدكتور الطبيب أفونس فانوس لم يعد يعرف شيئاً ، ولكن الدكتور الأديب مصطفى محمود يعرف أن المشكلة ليست مشكلة واحد من هؤلاء ، وإنما هي مشكلة كل هؤلاء ، مشكلة الظروف الاجتماعية السيئة حينما تسحق في 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 هي الثمار التي تطرحها شجرة المجتمع ، ولا تطيب هذه الثمار إلا في الأرض الصحيحة ، والطقس الصحي .

على أنه إذا كان البحث عن معنى للحياة ، قد أخذ عند « أم سيد » صورة السفر ، وأخذ عند فردوس الراقصة صورة الشرف ، وأخذ عند الدكتور أفونس صورة العمل ، وكلها صور تضيئ المعنى على الحياة ، أو تجعل الحياة لها معنى ، فعند مصطفى محمود أن الحياة نفسها من حيث هي 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 » ، التى 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 خطيرة ، 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 يتحملة ، كل ما يحسه هو الكلام الذى سيقوله لزيزى . . سيقول لها : « إن الانتحار جبن وهروب ، وإنما 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 ولو كان ذلك بدون أمل ، أو بدون ذلك « الأمل الحقير » كما يقول سارتر . « لقد انتحرت زيزى لأنها تحبني . . . ولأن أهلها يرفضون زواجنا . . . فكيف يكون هذا حباً . . . كيف تحبني وقد أخفقت في حب نفسها . . . لا . . . لا . . . هذا مستحيل ! » .

مستحيل لأن الانتحار ليس حلاً بل هو مشكلة ، مشكلة جديدة ، وكيف يكون الانتحار حلاً لمشكلة في الحياة . وهو لا يكاد يحل المشكلة إلا بالقضاء عليها ، ولا يكاد ينقذ الكائن الحي إلا بالقضاء على كل حياة ! إن مصطفى محمود هنا يتخذ موقفاً وجودياً يشبه في كثير من الوجوه الموقف الذي اتخذته سارتر : « لقد قضى علينا بالحرية » ولا مفر من ذلك ، فعلى أن نستعمل حريتنا الفردية في أى شيء . والفيلسوف الوجودى لا يضع كنموذج أمامه القديس أو الحكيم . بل إن مثله الأعلى هو البطل . والبطولة عند مصطفى محمود إن لم تكن في العثور على المعنى . فهى أيضاً في 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 متعاطقان ، يحب كل منهما الآخر ، ويجدان في حبهما شعاع النور الذى يخرجهما من حلقة الظلام ، ومرافق الأمان

الذى يلوذان به كلما هبت عليهما أعاصير الحياة . وهما بالفعل يواجهان عاصفة عاتية كضيلة بأن تقتل فيهما الأمنيات . وتذبح الأغنيات . وتهصر في أيامهما كل معنى . . فالزوج الشاب مريض بالسل . ويحاول جاهداً أن يشفى من هذا المرض ، ويذهب إلى الدكتور مصطحباً معه زوجته الشابة . وبعد أن يتشكى الكشف يتوسل إلى الطبيب ألا يخبر زوجته بحقيقة مرضه مخافة أن تهار ولا تحتمل الصدمة : « أنا عارف إني عيان بالسل يا دكتور . . لكن عاوز منك خدمة صغيرة . . عاوزك تخفي الخبر ده عن مراتي لأنها لو عرفت حتموت . . أنا متأكد إني 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 شقاؤه 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 يبدل من أجل سعادة الآخر ، وليس أى إنسان آخر بطبيعة الحال ، وإنما الآخر الذى يجب . ويغد معنى لعاطفة الحب .

ويحار الطبيب كيف يخبر الزوجة . كيف يخفى عنها الحقيقة المشعة ليلقى في صدرها بكلمة الأمل . ذلك « الأمل الحقيقى » . ولكن الطبيب يفتأ بالزوجة تقرب منه . وتتوسل إليه ألا يخبر زوجها بحقيقة مرضه . الذى تعرفه هي جيداً :

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

أنا عارفة إنه بخير وحايخف .

فالفاتاة هي الأخرى أصبح لها هدف أعمق من ذاتها ، أصبحت لا تحشى على نفسها بمقدار ما تحشى على زوجها ، أصبحت حياتها شيئاً مبدولاً من أجل الرجل الذى وهبته هذه الحياة ، إن فى حياتها معنى كبيراً هو الحب . . الحب الذى تواجه به العاصفة ، والذى تنسج منه كل شيء ، 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 » ، فى قصة « مدام س » نجد الأستاذ محجوب الموظف الكبير . . المريض لسنوات طويلة بروماتيزم القلب ، يبحث هو الآخر عن الشيء المستحيل ، الشيء 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 . . أحياناً 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 نيل ، 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 في رواية من روايات الحياة . . وذات يوم خرج إلى البلاج ونسى نفسه أمام امرأة جميلة هي « مدام س » . . مدام س المرأة الجميلة التي ترى جمالها بغريزتك أكثر مما تراه بعينيك ، والتي لا تعثر في جسمها على بروز واحد وكأنها مخلوقة بلا عظام ، أو أن عظامها كعظام الحمام طرية تشنى ولا تتكسر .

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

وفي ذلك اليوم نسى الأستاذ محجوب نفسه تماماً ، وراح يندمج في لعبة الحياة . . يداعب طفلها الصغير الذى يلعب بالكرة ، ثم تكبر المداعبة لتشمل « مدام س » نفسها . وبعد دقائق كان يجرى وراءها في كل اتجاه بيدلته الكاملة وقميصه المقفول ليلحق بالكرة . وسرعان ما دهسته 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 في الحياة .

ولم تكن « مدام س » إلا مجرد « مدام س » أى امرأة ، يتجسد فيها شوقه للحب والمغامرة والحياة ، أو تتجسد فيها رغبته في 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 في قصة « شلة الأنس » التي تعد واحدة من أفضل ما كتب مصطفى محمود من قصص 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 لجميع ورثائه من أفراد شلة الأنس . . أبو سريع الدخاخي ، وعزوز الخردواتي ، وبرعى البقال . ومنصور الحلاق والشيخ رشوان المكوجي . أولئك الذين يجتمعون في حلقة . . ساعة العصارى من كل يوم . . يشربون المعسل والجوزة . . ويتحدثون في الفن والاختراعات والصورايخ الروسي .

وعلى الوجه الآخر من هذه الشلة الرجالي ، نلتقى بشلة أخرى من النساء على رأسهن الممرضة فطمطم أو فطوممة ، ثم بيسس أو بيسمة . ثم زوجات الشيخ رشوان . ثم البنات المترددات على دكان عزوز . . وكل فرد من أفراد الشلتين . . الرجالي والحريمي ، يعاني في داخله حننا كبيرا . . حنناً يؤرقه ، ويعيش له ، ويعمل على تحقيقه باستمرار . منهم من تقعه الظروف فيظل يحلم . حتى يسقط ظله . . إما إلى الخلف وإما إلى الأمام .

أما سيد الحالمين من بين أفراد « شلة الأنس » فهو ليمو أو حيسو العجلاتي . ذلك الذي يعاني حنناً أكبر مما تستطيعه قواه ، حنناً غير قابل للتحقيق ، حنناً 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

العجلاني ، ووقوده من حرارة العنبر . وهو يحلم بصوت عال : « واية يعنى
 الصواريخ يا جدعان . ما هي بسكليات برضه بس بتدور بموتور سريع ..
 سريع أوى . . أوى . أوى . والحكاية كلها فكرة بسيطة جت للواد اللي
 اسمه جاجارين في ساعة رواقه . . عرف إيه هي الحاجة العجبية دى اللي
 أقوى من البترين » .

وإلى جوار حلم ليمو الكبير باختراع الصواريخ ، كان حلمه الأكبر
 في الحصول على فطمطم . . فطمطم المرخصة بنت الجيران ، التي أذلت
 بشموخها وأنوثتها وبساطتها وخفة دمها ، أذلت كل شباب الحي ، فكانت
 الأمانة المستحيلة في صدورهم جميعاً وعلى رأسهم حليمو .

ولكن فطمطم كانت تعرض عن هؤلاء جميعاً لتقع في غرام « سعد »
 طالب الطب الأشقر، الذي يكاد يذوب لفرط رفته وخجله وحيائه . وهي
 نفسها كانت في حيرة من أمرها « أى شيء في ذلك الولد النحيل الأبيض
 الرقيق الموث يجعلها تعبه حيا . . وتتمنى لو أنها أغرقت وجهه بالقبلات . .
 هي . . فطمطم . . البت الجدة . . التي يركع عند قدمها رجاله بشنيت . .
 يشربون المعسل . ويكرتون الجور . ويشخطون في السبع فيصبح فأراً » .
 وصحيح أن « سعد » كان يحبها هو الآخر . ولكنه لم يستطع بعد
 تحرج أن يعرض رغبة أمه في عدم زواجها به إن صح هذا التعبير . فسعد
 لم يكن يستطيع أن يعصى لأمه أمراً ، وهكذا تبخر حلم فطمطم في الزواج
 من حباها الكبير ، وأدركت بفطنتها وأنوثتها أنها لو ورطت حبيبها الضعيف
 في الزواج بها . فلن تكون إلا خادماً عند أمه المتكبرة .

وهكذا « لم يبق لنا أمل تتعلق به . لا فائدة . . لن تفوز بحبا ولا
 بحبيبها . . لن يكون حبيبها ملكاً لها في 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 الطبيعي أن تتخلى فطمطم عن حلمها الكبير لتتزوج من ليمو ، كما تخلى هو عن حلمه الكبير في مقابل أن يتزوج من فاطمة . . حلمه الأكبر !

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

وهكذا ضاقت الدنيا في 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 في 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 في الهروب من المألوف ، وارتداد 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 ، لا تجمعهم 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 المرضة 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 يشتهها ولا يحبها ، يريدونها ولا يتمناها ، وكأن صوت المرض هو الذى يتكلم . وليس صوت الإنسان الصحيح :

« واحد يقول لى خليكى جنبى شوية . . عاوز أحكيك . . ويحكى لى حياتى وعذابه . . وبعدين يقول لى بحبك . . بحبك يا نرجس . . عشرينين 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 ، فارتقى فى حضن نرجس دون أن يحبها ،
وبإنما 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 ، صلته 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 .

وفى بين الاثنين كان يقف عوف ، صديقاً لدودا للطفى ، وعدواً ودوداً
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 العلوم الذى هو القاعدة
الأساسية لكل انطلاق :

« لن أقول لك إنى أحبك . . ولكن سأقول إنى أفكر مثلك فى مستقبل
أخيك الصغير محمد . . وأرغب كما ترغيبين فى أن يكون دكتوراً كبيراً . . »

وأن يكون مديراً في الصحة . . وصاحب بيت جميل في الزمالة . . وأريد
أن أحتق لك هذه الأحلام . .

فالمجهول لم يعد معلوماً فحسب . بل المستقبل أيضاً أصبح حاضراً أو
في حكم الحاضر . . وذلك بفضل المعرفة . . معرفة المجهول . التي تشكل
نوعاً آخر من أنواع علاء الإنسان على الإنسان .

في قصة « صاحب الجلالة » تصل معرفة الواقع إلى حد الانفصال عن
الواقع . وارتداد آفاق مجهولة . ذات بعد سحيق في أغوار التاريخ . فالممثل
الفقير المعدم ، الذي يجلس وراء الكواليس يتضور جوعاً . وهنوثسه إلى
لقمة من ساندويتش . والذي ينتظر دوره فوق المسرح ، وأثاث بيته يباع
في المزاد . . « وكل ده عشان الفن . . الفن . . شفتنا الفقر عشان الفن . .
وشحتنا عشان الفن . . والآخر شفتنا الجوع . . ولسه . . ياما نشوف . .

هذا الممثل هو الذي سرعان ما ينسى نفسه فوق خشبة المسرح . ليقتف
متصباً ، ومخبطاً في خيلاء ، وقد أمسك صولجان الملك في يمينه . لقد وجد في
الفن نوعاً من العلاء على الواقع . بل نوعاً من العلاء على الإنسان العادي
الذي أرقه الواقع . إنه يرتاد المجهول ، المجهول الراض في جوف التاريخ
ليأقى سموته من هناك جهيراً متمكناً يهز جنات المسرح .

. . . إني أفتح خزائني اليوم ليفيض ذهبي وخبزي بقمحي على كل مصري
في طوب البلاد وعرضها ، حتى لا يبقى على الأرض جوعان . . إني آمركم بهذا . .
أنا ملك مصر المعظم . . وواهب الطعام . . والخبز للجميع . .

بختيار مصطفي محمود للممثل رمزاً لعلاء الإنسان على الواقع . هروباً
من دائرة المعلوم وولوجاً لدائرة المجهول . يدكرنا بإشارة شيكسبير إلى دور
الممثلين في مسرحية هاملت ، من أن غرض التمثيل في الماضي وفي الحاضر

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

كما يذكرنا أيضاً بإشارة مكث إلى الممثل المسكين ، الذى يشبه الحياة . . ظل يمشى على الأرض ، يتبختر ويستشيط فترة من الزمن ثم لا يسمعه 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 تمثله عالماً بالأذهان ، فبعد أن يؤدي 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 كفنن ، وهو ما عبرنا عنه بعلاء الإنسان على الإنسان بارتياح المجهول . ففي 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 في القضية الأخيرة ، حتى غير الكبار ، وغير المشهورين ، وغير المعروفين يقولون أنا . . إحدى الزوجات الجالسات في الصالون ترد عليهم :

« إيه رأيكم إني أنا حاطع أشطر منكم كلكم . . وإني هاعمل ثلاثة زيكو كمان عشرين . . حايق عندي كمان عشرين ابن جراح . وابن محامى ، وابن مهندس . . أنا واللإتم بقى ؟ » .

وسواء كان ارتياد المجهول ممثلاً في الحب تارة ، وفي الفن تارة أخرى ، وفي الذات تارة أخيرة ؛ فإن معايشة المطلق أو اللامتاهى 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 في ذلك المبنى العتيق الجليل ذى البشرة الكالحة ، تعيش في الكوليج دى فرانس ، في مدرسة الراهبات ذات التاريخ الرهيب ، تعيش كما الملاك شبحاً أبيض تحاضر تلميذاتها في 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 العمل ، 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 القواد ، محبة للمعرفة . سابحة بعقلها وراء علل الأشياء . تتساءل
 عن القضايا الكبرى . . الكون ، والقدر ، والموت ، والمصير .
 وأما حياتها الخاصة ، حياتها كأثى فضائفة بين هذين المتناهين . . في
 الصغر وفي الكبر . كانوا يقولون لها : « أنت جميلة » فلا ترى شيئاً من هذا
 الجمال الأثوى الذى يتحدثون عنه . بل لم يسبق لها أن تفحصت ملامحها
 في المرآة لترى إن كانت جميلة !

وذات صيف قانظ ، أطبق حره على الجميع . حتى فارت الأثى 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 كأثى .

فكم كانت سعيدة عندما وقفت على الشاطئ تعانق الطبيعة ، وتلتقى
 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 . وكأثما ترى
 امرأة أخرى . وقفت عارية تماماً في حضن أمها الطبيعة . وقفت وحيدة مع
 الواحد . تعانق المطلق ، وتعايش اللامتاهى . وتسمع إلى كلمة السر !

وعادت « تيريزا » لتكتب في مذكراتها تلك الفيلة . « كان البحر
 يناديني وكأنه حضن أمى . . وشعرت بأن الطبيعة تحضنتني وأنا أحتضنها . .
 وشعرت بدغدغة مخدرة في بطني كله . . وشعرت بأنى أذوب وأتلاشى ،
 وأفقد فرديتى . . وأصبح مجرد جزء من كل . . مجرد خلية في جسم رائع متكامل
 اسمه الطبيعة . »

لقد استطاعت « تيريزا » أن تعلقو على نفسها . أو على الإنسان في داخلها ، الإنسان المحدود بحدى المتناهى في الصغر . والمتناهى في الكبر . قديلاً من أن تضع 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 وهي في نشوة معانقتها للوجود . صوت ابن عمها الذى تركته من سنوات في أسبوط ، يقول إنه يحبها . وسوف ينتظرها . ولن يتزوج غيرها حتى تعود له أو ينتظر حتى يموت .

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

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

وكان أول ما فعلته « تيريزا » بعد عودتها من المصيف أن قدمت استقالتها من سلك الرهبنة . وقالت « إنجيلا » في صوت حزين وهي تنظر في الاستقالة :
أما عدت تحيين 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 في أعماقها صوت الشاعرة النمساوية المعاصرة إنجبورج باخمان وهي 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 وسلماً لإرادة الإنسان ، وإنما هو فعل إرادي يؤدي 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 دافيللا .

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 شيء هو أول من يعود إلى كل الأشياء ، ومن يعلو على الإنسان هو أول من يعود إلى الإنسان .

فالعلو هنا أو التعالي 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 المتبدلة ، ونماذج الواقع المشوهة ، وأساليب التفكير العادية المتكررة !

هنا . . وهنا فقط لا يكون الإنسان « وحيداً » بل واحداً ، أعني 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 شيء لأنه فوق كل شيء ، ولأن

باطنه متصل بأصل الأشياء جميعاً .

إنه في 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 ، الذي يعيد إلى مسامعنا صوت بسكال العظيم وهو يصيح :

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

وتلك هي المشكلة التي عاناها مصطفى محمود ، وعنى بها في قصصه القصيرة . . مشكلة تعالی الإنسان على كل ما هو غير إنساني ، وعودته مرة أخرى كأنما ليعيد كل شيء من جديد ، وإنها بحق لأكثر مشكلات الإنسان . . إنسانية .

⑤ الرواية

الإنسان .. ذلك المستحيل !

« ثمة شيء أبدي يبقى في الإنسان .. الإنسان اتقى
يفكر .. حتى اسمه شطره الإلهي .. ذلك هو قدرته
على أن يضع نفسه باستمرار موضع السؤال !
ألمويه فالرو

إذا كانت أكثر مشكلات الإنسان إنسانية هي مشكلة تعالیه على
الإنسان .. أي على ذاته وعلى ذوات الآخرين - فهل يستحيل عليه كذلك
أن يعلو على كل شيء ؟

هذا هو السؤال المحوري الذي ينقلنا من مصطفى محمود كاتب القصة
التقصيرة إلى مصطفى محمود كاتب الرواية - فتمة تيار فكري واحد يسرى
في كافة أشكاله الأدبية كأنه الجهاز العصبي الذي يوتغ شعلاته الكهربائية
على خلايا الجسد فيمددها بالحساسية والحياة - وصحيح أنه لم يسع إلى إقامة

نسق فكري أو فني ، ولكن ما أيسر العثور على عناصر هذا النسق في قصصه ورواياته فضلاً عن كتاباته للمسرح .

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

الواقع أن العلو الإنساني هنا نوع من المعرفة يحده الوعي ويحدوه الشعور . فهو ليس كتحليق النسور أو الغربان لا تدرى إلى أين ولا لأية غاية ؟ ولا كارتفاع إيكاروس اليوناني الذي قضى عليه طموحه وغروره بالموت لأنه تنكب نصيحة أبيه ديدالوس فأذابت الشمس جناحيه ولقي حتفه ؟ فالعناء الذي 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 التي يتحرر بها الإنسان من قدره ، جاعلاً من ذاته قدراً أمام كل الأغيار التي تواجهه وتحدها . . . هنا وهنا فقط يستطيع الإنسان أن يمس سطح المتاهي وأن يدرك حائط المستحيل ؛ سواء انقلوبى هذا على معنى الأبدية أو لم ينطو ، فإن علو الإنسان على كل شيء هو الذي يمنحه تلك القوة التي يتغلب بها على القدر ، وتلك الإرادة التي تحول بها الكينونة إلى وجود ، والعبودية إلى سيادة . وللموت نفسه إلى قوة

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

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

ولكن ما هي هذه « الأغيار » التي تواجه الإنسان والتي هي قدره وقدرته في وقت واحد؟ بعبارة أخرى ما هي « المستحيلات » التي لا بد للإنسان أن يواجهها بتجاوزها والعلاء عليها من أجل أن يعود إليها من جديد؟

عند مصطفى محمود أن هذه « المستحيلات » هي الإنسان والمجتمع والزمن والتاريخ وروح العصر ، وهي الأركان الخمسة التي أدار عليها رواياته الخمس : « المستحيل » و « الأفق » و « العنكبوت » و « الخروج من التابوت » و « رجل تحت الصفر » .

على أننا قبل أن نتقل من فوق هذا المهاد الفلسفي إلى تناول هذه الروايات بالتوصيف النقدي ، يجدر بنا أن نقف فوق مهاد أدبي آخر لا بد منه لمعايشة كل رواية على حدة ، ذلك هو مهاد الواقع والواقعية الذي تستمد منه روايات مصطفى محمود مضمونها وشكلها على السواء ؛ فالواقع عند هذا الكاتب هو المادة الحية التي يعترف منها أحداثه وحوادثه ، شخصياته ونبضاته ، أفكاره وحواره ، على أنه ليس الواقع الضيق الذي يقتصر على ظروف البيئة ومشكلات المجتمع ، ولكنه الواقع الأوسع أفقاً والأبعد مدى والذي يمتد ليشمل كل معاني الحياة . فعند مصطفى محمود أن الحياة أشمل من المجتمع لأنها تضم الجانبين . . الفردي والاجتماعي ، وتستوعب

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

ولكن النزعة الواقعية سواء كانت واقعية نقدية أو واقعية اشتراكية وهما الإطاران اللذان تبادلوا التعبير عن الحركة الدينامية للمجتمع الجديد ، اقتصرتا في نظرتها للأدب على ربطة بمتطلبات البيئة ومشكلات الجماهير ، فانحرفت به نحو عبارات تقريرية فاقعة وأهداف جزئية مباشرة . وذلك تحت شعار « الأدب في سبيل المجتمع » الذى تزعمه الناقدان عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم عندما حاولا أن يربطوا بين شكل الأدب ومضمونه ، وبين غاية الأديب وسائله، فناديا بضرورة التزام الأديب بهموم الكادحين وأشواق الجماهير ، والأخذ بيد المسحوقين اجتماعياً لا الضائعين عاطفياً . ولكنهما بالغا في هذه الدعوة إلى الحد الذى جعل ناقلين آخرين من المعسكر الاشتراكي نفسه يسخران بهما ويصفان أديهما « 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 « في سبيل المجتمع » بل يتجاوز ذلك بحيث يصبح « في سبيل الحياة » لأنه بمقدار ما يكون إحساس الأديب بالواقع عميقاً وصادقاً ، يكون فكره تقدماً وأدبه إنسانياً . وكلما عمقت حساسية الأديب اتسعت آفاق رؤيته ونظرتة إلى الحياة . بحيث يستطيع أن يكتشف حقيقة القوى المسيطرة

على واقعه ، وأن يستشعر طبيعة القوى القادرة على تغيير هذا الواقع . فلا يصبح أدبه صراحاً ذاتياً ولا تسجيلاً اجتماعياً . ولكنه يصبح بالضرورة تقدماً من ناحية وإنسانياً من ناحية أخرى .

هذا الاتجاه الآخر والأخير هو الذى استطاع بحق أن يستنقد 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 .

وترك الاثنين الأولين فلكل منهما تفسيره . ونقف عند مصطفى محمود لنرى أن نجاحه من السقوط بين ضفاف الواقعية ترجع فى تفسيرها إلى ذلك المهاد الفلسفى الذى صدر عنه . ألا وهو علاء الإنسان على كل شيء بما فى ذلك نفسه والآخريين 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 . وتمتد لتشتمل على معارك الحاضر ، وتستشرف المهام الملقاة على عاتق المستقبل . « فالتضحية 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 شيء غير

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

هذه الصياغة الجديدة للواقعية التى انتهى إليها روجيه جارودى، والتي ترتب عليها أن أصبح تعريف الواقعية بالأعمال لا قبل الأعمال ، وتحديد الوعى بالحياة لا قبل الحياة ، وتذوق الكثير من الأعمال التى حرمتنا 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 سرّاً عميقاً ولغزاً معجزاً . . . يستحق التأمل الطويل والبحث المتصل . . . كانت الحياة دائماً تشغلنى . . . لتتفق إذن على أن روايات مصطفى محمود روايات واقعية ، ولكنها الواقعية التى لا ضفاف لها ، والتى تشارك فى البناء الخلاق لعالم لا أقول خلق وانتهى ، ولكنه لا يزال فى طور التكوين . . . ولا تزال 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 .

ولوجاً فى عالم مصطفى محمود الروائى نبدأ بروايته 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 مصطفي محمود في قصته الطويلة « المستحيل » يقدم لنا لوناً جديداً من القصة هو ما يمكن تسميته « بقصة الواقع الوجداني » وهو ما حاوله من قبل جيمس جويس ومارسيل بروست ووليم فوكنر ممن تأثروا بنظريات فرويد ويونج في اللاوعي، واتخذوها حافزاً لمعالجة خفايا النفس وطوايا اللاشعور ، بحيث يتغلغل الأديب في أغوار الشخصية ، كاشفاً عن طبقات الوعي السفلى ، حتى يصل إلى ذلك القاع العميق الذي ترسب فيه كل تجارب الحياة .

فمصطفي هنا أيضاً يحطم العلاقات المألوفة بين الأشخاص ، ويبلغى التابع الزمني بين الأحداث ، ولا يصور العالم الخارجي بل الواقع الداخلي كما ينساب في مجرى الشعور وتيار الوعي . ولكنه في استثارته للذكرى والتداعي لا يعتمد على أسلوب السرد الدقيق المسهب كما فعل بروست في « البحث عن الزمن الضائع » ولا على أسلوب الرمز الدافق المتواتر كما فعل جيمس جويس في « يوليسيس » ولا على أسلوب المونولوج الداخلي الذي يجتر الحوادث والخواطر كما فعل فوكنر في « الصخب والعنف » وإنما يعتمد على أسلوب الوصف الوجداني بدلاً من أسلوب الوصف الحسي، لكي تتجانس القصة شكلاً ومضموناً .

والذي أقصده بأسلوب الوصف الوجداني، هو تلك العبارات الجياشة الدالة الموحية التي تنز بالأحاسيس البكر، وتتفجر بالانفعالات الطازجة وتتخلق في صور فنية يكاد القارئ يدركها بحواسه الخمس . وهذا هو سر مزجه بين الفصحى والعامية في تركيب الجملة الواحدة ، لأن الواقع عنده ليس مصبوباً في قوالب . وسر استعماله « لغريب العامية » ولا أقول « لغريب الفصحى » لأن الكلمة عنده لا بد أن تدل بلفظها على شيء 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 لباساً غير لبسه . . ثم تمزقت ملابسنا من ضيقها . . وبلبت هدمونا 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 شمالاً ، فبطل « المستحيل » إنسان لا يحيا لحسابه الخاص بل لحساب الآخرين ، ولا يريد شيئاً بل يراد له كل شيء . . أكله وشربه ، لبسه وسكنه ، زوجته ووظيفته ، وحتى لوحة « الجيوكوندا » التى اختارها له والده .

« كل هذه الأشياء كانت فى الحقيقة تلبسنى . . ولا ألبسها ، والحياة كلها كانت تلبسنى . . وحركاتى تلبسنى . . وأنا أتضائل 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 في نفس أحد الأبطال . . في نفس « حلمي » الذي يستهل حياته من منتصفها . . من لحظة ضياع . . من لحظة فقدان . . من لحظة انعدام الوزن حيث يشعر بكل شيء ولا يكاد يشعر بشيء ! إنها اللحظة التي يتعري 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 نفسي . . وأنظر وجهاً لوجه في حياتي وأتأملها » .

ومن هذه اللحظة الزمنية التي يحددها الكاتب بالواحدة بعد منتصف الليل ، تتحرك الخواطر وتنسال الأفكار ويجتر البطل ذاته بلا خجل أو استحياء : « أى حياة ! ! إني لم أعش أبداً . . ليس في حياتي يوم واحد أستطيع أن أقول إنه كان يومى . . إني لا أعيش . . ولكنى أئدحرج كحصاة كبيرة ثقيلة . . تسوقني الوظيفة إلى المكتب . . ويجرني الزواج إلى البيت . . ويدفعني الملل إلى المقهى . . ويلقي بي الجوع إلى مائدة الطعام » .

حياة مكرورة ملولة كأنها أسطوانة رتيبة الايقاع ، ينبعث منها نغم فاتر حزين يشير إلى الحياة ولكنه لا يدل عليها ، يملئها ولكنه لا يترك صاحبها يتملاها . وكلما تقدم بنا الزمن الخارجى ، وجدنا أنفسنا داخل ذهن حلمي 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

في الحقيقة لا يدري إن كان يحبها أو يكرهها ، لأنه باختصار لم يجتهد .
إنها موضوعة في البيت كلوحة « الجيوكوندا » تماماً ، وكأنها ضريح الآمال
والرغبات .

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

ويلتقي « فاطمة » المحامية المتحررة ، أو المرأة المكتترة الفائرة فكأنما ينتقل
من دنيا إلى دنيا أو من مرحلة إلى مرحلة . . من دنيا « الحب الجائر » حيث
زوجته أمينة التي اختارها له والده ولا يدري إن كان يحبها أو يكرهها ، إلى
دنيا « الحب الممكن » حيث عشيقته فاطمة المطلقة المثيرة التي تجذبه إليها
بصوتها المبلبل ، وملمسها الحيواني الناعم ، وصدورها النافر الرجراج ، والبريق
المشع في عينيها ، وكلامها المليء بالاستفزاز . ويزورها في مكتبها فيشعر أنه
في صالون وليس في مكان تناقش فيه القوانين ، ويشد انتباهه تمثال لامرأة
عارية فيسألها كيف تضع في مكتبها تمثلاً لامرأة عارية ؟ فترد عليه في
استخفاف ولا مبالاة :

« لأنني بحثت عن تمثال رجل عار فلم أجده » .
وفي 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 ، تشهى أن تجرى عارية فى الشارع ، وأن نجد 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 عرقها . . 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 » فتساءل : « 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 أعانها . . وآلام أعيشها وأعرفها . . وكأنى أدخل بيتى . . وأنجول فى غرفتى . . وأجلس تحت ضوء مصباحى الأخضر » .

وتمدد 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 لنحضر معاً حفرة فى الجدار 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 يقمان بينها ، ولكنها تحول بينه وبين بلوغ هذا الحب الكبير . . هذا المستحيل . . « إن حبي يتحقق فى قلبى وحده . . فى وهى . . إن كل الأمكنة تضيق به . . وكل الحلول تضيق به . . إنسه 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 نائرة . . 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 هي التي تكسبه العمق والمعنى ، وهي التي تنقله مما يسمى « بحب القوة » إلى ما يمكن تسميته « بقوة الحب » . ولكنه عبثاً يحاول أن يحقق ذلك الحب المستحيل . . فالمستحيل يحاصره في كل اتجاه . . في نظرات زوجته ، في بكاء ولده ، في عذاب ناني ، فلا يملك هو الآخر إلا أن يطوى ضلوعه على المستحيل ، ويعيش على حافة الحياة . . نصف نائر ونصف مستسلم ، فالحب الجائز بلا اختيار ، والحب الممكن رخيص التكاليف ، أما الحب الحقيقي فهو ذلك المستحيل . وما أشبه بطل مصطفى محمود هنا بقطعة الجليد التي صورها الشاعر أوستروفسكي ، عندما مسها أول شعاع من أشعة الشمس في مستهل الربيع : « أنا أحب ، وأنا أذوب ؛ وليس في 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 في مطلع الربيع ! » .

والرواية كما هو واضح واقعة تحت التأثير الفرويدي ، فكل بعد من هذه الأبعاد يقابل إحدى الشخصيات اللاواعية التي سماها فرويد بالأنثى أو حلمي في الرواية ، « الهو » أو فاطمة المحامية التي تعبر عن الآخر ، والأنثى الأعلى أو ناني التي هي الضمير ، أما أمينة الزوجة فهي الليبدو أو الطاقة الجنسية بوجه عام .

والرواية كما هو واضح أيضاً مروة بضمير المتكلم ، والمتكلم الذي يكاد يكون في النهاية هو مصطفى محمود ؛ فالأبطال جميعاً . متفقون على تفاوت في درجة ثقافتهم ؛ إلا أن كلاً منهم يعبر عن وجهة بعينها من وجهات النظر ؛ فأمينة ليست زوجة بمقدار ما هي تراث ، وفاطمة ليست جسداً بمقدار ما هي فلسفة ، وناني ليست روحاً بمقدار ما هي فكرة ، وحلمي هو

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

والرواية كما هو واضح بعد هذا وذاك مقامة على التقابل الكيفي بين الشخصيات ، لأن الشخصيات لا تصدر عن ذاتها وإنما تصدر عن ذات الكاتب ، ولما كان التقابل الكيفي قائماً على الفكرة أساساً فقد وضع الكاتب كل بطل من أبطال روايته في جانب يقابله آخر على الجانب الثاني 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 ، وناني الصديقة كرمز للروح بدت صورتها كما لو كانت مثلاً للطهارة ، فالألوان صارخة لأن الأفكار أصلاً محددة وواضحة .

أقول إنه على الرغم من هذا كله ، فقد استطاع مصطفى محمود بحق أن يقدم لأدبنا العربي لوناً جديداً من ألوان الرواية ، بل استطاع أن يفتح على أدبنا الروائي باباً جديداً ، لا وعظ فيه ولا إرشاد ، ولا دعوة فيه ولا دعاية ، ولكن تجربة درامية بكل ما تنطوي عليه كلمة الدراما من معان . وربما كان أهم ما في رواية « المستحيل » هو قدرة مصطفى محمود على تشخيص مرض العصر الحاضر ، ذلك المرض الروحي الذي يراه في الإحساس بالغرابة ، أو الغرابة ، أو الاغتراب ؛ ولكن الغريب الذي يصوره ليس هو الغريب الرومانتيكي الذي يصوره جوته في « آلام فرتر » والذي يستعذب الألم ، ويجد بطولته في الانتحار ، ولا هو الغريب الوجودي الذي يصوره سارتر في « الغثيان » والذي يرى أن الوجود لا قيمة له ، وأن بطولته في التمسك

بالحياة ، ولا هو « الغريب » الساخط الذى صوره كولن ويلسون فى « اللامتمى » والذى ينظر إلى كل ما حوله فى سخط ، ويرى أن بطولته فى تحطيم كل شئ ؛ 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 تجيء 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 تنداعى 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 يثن من الداخلى : « خمسة وعشرون عاماً مرت من عمرى كأنها لا شئ . . ازدادت فى الوزن . . فى الطول . . فى العرض . . ولكنى لم أزد فى الحياة » .

أما الرواية الثانية فهي 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 و شىء 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 البروكين 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 المقردة 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 ، وأشدّها إلحاحاً فى العصر الحاضر . . قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح ، بين دائرة المعلوم ودائرة المجهول . . بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفى . واتهى 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 وحدة لا يكفى فى الوصول إلى اليقين ، فإنه يكفى لكى تسير الحياة . . فالسما داخل العالم وليست خارجه ، وكل ما هو غير إنسانى أو كل ما لا يضاف إلى الإنسان . فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وأخيراً استطاع مصطفى محمود أن يجيب على السؤلين اللذين ظلا

يؤرقانه طوال حياته الأدبية . . فإذا كان الإيمان ضرورياً ، وكان لا بد من السؤال : وبأى الأشياء تؤمن ؟ فالإجابة : تؤمن 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 يجيء 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 المعاشة 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 يحجم عليها ، إنها كما جاء فى عبارة مكث - شكسير « 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 وإن كنا لا نحياه . عالم كتبه صفراء ، ودخانه بنجور ، وأغنياته تواشيح . عالم فى لون التوتيا الحمراء ، تعداده ٢١ قمحة من الصابون النابلسى ، كتبت على بابة عبارة كهيعنصاد .

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

ذلك فهو يبدو في السبعين ، ربما بسبب شعر لحيته الذى ينمو مرسلأً بغير نظام ، وربما بسبب الهم والفقر وكثرة العيال ، وربما بسبب أبيه الذى سقط مشلولاً وترك له مكتبة فى زقاق الصناديق بالأزهر ، فاضطر أن يجمع بين «الدوسيات المغيرة التى يكدها 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 إمكانات التشكل الدرامى ، شخصية هشة قابلة للتحطم والانكسار ، شخصية هامشية لا تعيش داخل العالم ولا خارجه . . لا تعيش داخله لأن سبل الاتصال بالآخر وهنت وعلاها الصدا ، ولا تعيش خارجه لأنها لا تزال عالقة بوشائج الماضى ، ووشائج الماضى يجسدها الكاتب فى شخصية أبيه الذى لا يزال ب قيد الحياة وإن يكن مشلولاً ، ولا يزال يُسير حاضره كما كان قدره فى الأيام التى مضت . . فعندما ألقى إليه بنجر 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 » .

يا لها من وشائج بالية تلك التى تربطه بعجلة الحياة ، حقاً إنها وشائج الماضى التى لن تصمد طويلاً أمام أعاصير الحاضر . وأعاصير الحاضر

يجسدها الكاتب في 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 التي تغرى كل من يراها بأن يقف عندها ويتفحصها ويدور حولها ، ويؤكد الكاتب قوله يدور حولها . . « لأن من يرى زينب من الخلف في العادة يدور حولها ليراها مرة أخرى من الخلف أيضاً . فهي تحرص في تفصيلها لفساتينها دائماً على أن تكون مقمطة من الخلف » . وشيء آخر تتميز به زينب ، هو ذلك الذيل من العطر البلدي الذي تجره وراءها ، والذي « يعطط في الأنف والخياشيم ويدغدغ الحواس » .

ويظهر أن زينب كانت زوجة وفيه لزوجها على الرغم من هذا كله ، وعلى الرغم أيضاً من الوسواس الذي ركب الرجل ، وجعله يشك في أخيه وبخاصة عندما كثرت زيارته في الأيام الأخيرة : « حاشا لله . . هذه فعلة لا تفعلها زينب ، أي 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 شكاً ينهش في قلبه ، وينخر في عظامه . ويحيل شيئاً فيه إلى جثة . ساعد على ذلك ما يشكوه الرجل من فقر وضعف جنسي ، وأخوه « رجل مبسوط عنده عربة وتجري الفلوس في يديه مثل الرز . . وهو يسكر . . ويقامر . . ويصاحب الأرتيستات . . وهو محدث لبق خفيف الدم . . » .

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

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

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

ومع أن والده غضب وثار ، وأقسم أن يطرده من البيت ، إلا أن الحكاية لم تمر بسلام ، ظلت كلمات ابنه تدوى في أعماقه وتعمل في نفسه ، تورقه طول الليل ولا ترحمه طوال النهار ، وظلت أموره تمشى من سيئ إلى أسوأ . . العالم كله يجرى ويتركه وحيداً ، حتى « الشيخ بويحيى » سيده ومولاه ، الذي كان يقصده فيجد عنده لكل سؤال جواباً ، تركه هو الآخر وعاد إلى بلاده ، غطس فجأة كأنما ابتلعت الأرض : « يا شيخ بويحيى . . يا قاضي 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 بطله على باب سيدنا الحسين لا يبرحه ولا يغادره، بعد أن طالت لحيته وتمزقت ثيابه واتسخت هيئته وأصبح نحيلاً ضامراً تلمع عيناه في جحوظ غريب . « أولاده . . امرأته . . بيته . . كل هذا العالم أصبح ضباباً في ضباب بالنسبة له . . فهو ينظر في وجوه أولاده ولا يعرفهم . . وهو يحملق في وجه امرأته ولا تبدو عليه بادرة فهم أو إدراك » .

ويعضى الكاتب في الوصف حتى يصل به إلى أقصى مداه ، عندما يصف الحال الذي انتهى إليه بطله ، فإذا هو « حال » الصوفي الذي يتخلص من شوائب الحس، حتى تصفو منه النفس، فيصل إلى « مقام » الحب الذي هو أسمى المقامات : « وهو يحتضن كل طفل في 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 أختى » .

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

وفي نهاية الرواية يظهر الشيخ بويحي ، يظهر فجأة كأنه الغيب ، كأنه اللاشعور ، كأنه الخرافة ، أو كأنه صوت كل معجزة لا صوت لها . . . فهو يغمغم كأنما ينوح على الحياة وهي تتدهور : « أبوك ودته رجله يا عبد الصمد . . حبه في الدنيا هو اللي وداه . . أبوك عمره ما مشى ورايا أبداً » .

هكذا انتهت حياة البطل وهو الركيزة المحورية في 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 التي هبت على سراج حياة الرجل فأطفأته ، والتي جسدها الكاتب في شخصيات . . . زوجته وأخيه وابنه، إنما هي دلالات على قوى ثلاث هي : الجنس والمال والعلم . . فالكاتب عندما أراد أن يجسم إحساس البطل، ويجد ما يعادله معادلة موضوعية كاملة ، أخذت روايته شكل التصميم الهندسي ، وجاءت على هيئة مثلث . . قاعدته لوحة الجنس وتمثلها زوجته ، وأحد ضلعيه لوحة المال ويمثلها أخوه ، والضلع الأخير هو لوحة العلم التي يمثلها ابنه .

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

ومن جراء هذا التصميم الهندسي أيضاً وقوع الكاتب في خطأ « الاستاتيكية » أو اللاتفاعل بين قطبي الرواية ، فضلاً عن اللاتفاعل بين أضلاع المثلث ؛ فالكاتب عندما لجأ إلى التصميم الهندسي ، وتخيل إطار روايته على هيئة

لوحة كبيرة، عمد إلى الألوان الصارخة والمساحات السيمترية، فوضع بطله في جهة ولونه باللون الأبيض ، ووضع المثلث في 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 في الجنس أو في المال أو في العلم .

وهكذا خفت حدة التفاعل الديناميكي بين أشخاص الرواية ، واقتربت من العرض الاستاتيكي لصور الأشخاص ، لأن من طبيعة الفن التشكيلي تجسيد اللحظة الزمنية المعينة في مكان واحد ثابت ، بعكس الفن التعبيري الذي يعتمد على الفعل والحركة ، ويستلزم طولاً زمنياً تناسب فيه لحظاته ، وتتطور فيه أجزاءه .

أقول إنه على الرغم من استعانة الكاتب بأسلوبه في إشاعة الدفء في أرجاء الرواية ، بدلاً من اعتماده على الحدث نفسه في توليد الحركة والإيحاء ، فقد وقع في خطأ ثالث هو « وحدة الإطار » أو عدم المحافظة على وحدة الإطار . . لأن التركيز على شخصية البطل ثم الانتقال منها إلى أشخاص الثالث كل على حدة بلا تفاعل ديناميكي بين الأشخاص جميعاً، من شأنه أن يجيء عن حساب التجربة المركبة التي 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 الحقيقي في شكل روايته ، فإن الفكرة هي البطل الحقيقي في مضمون هذه الرواية ، لأن الفكرة كما

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

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

أقول إن القضية وإن أخذت في مطلع الرواية شكل صراع بين الخرافة والعلم ، أو بين الدجل والتصوف فقد عادت في آخر الرواية لتأخذ شكلها الحقيقي . . شكل الصراع بين العلم والتصوف ، وهو الشكل الذي أكسبها أبعاداً أعمق بكثير ، وجعلها بحق القضية 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 الإنساني ، ولا تزال هناك مواقف حادة تواجه النفس البشرية ؛ بمعنى أنه إذا كان فشل البطل في حل مشكلاته المادية رمزاً لفشل الكتب الصفراء في حل

مشكلات الإنسان ، فإن موت الأفندي الراض للتصوف والمؤمن بالعلم بالسكنة القلبية رمز هو الآخر لقصور العلم عن السيطرة على الظواهر الخفية التي ينطوى عليها الكون .

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

والواقع أن مصطفى محمود في رواية « الأفيون » وفق في طرح القضية أكثر من توفيقه في 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 العلمي له حدوده التي 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 هويتهد . . فيلسوف العلم الحديث بقوله : « يجب ألا نقع في المغالطة التي تفترض أننا نقارن عالماً معروفاً بمدركات معروفة عنه ، والعالم الطبيعي هو مدرك مستنبط بالمعنى العام لهذه الكلمة . . فمشكلتنا في الواقع هي أن نخضع العالم لمدرجاتنا لا أن نخضع مدرجاتنا للعالم » .

وهو ما جسده مصطفى محمود في شخصية « الأفندي » المؤمن بالعلم

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

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

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

وهكذا ينتهي مصطفى محمود في رواية « الأفيون » إلى ماسبق أن انتهى إليه الدوس هكسلي في رواية « الجزيرة » من أن المادية المجردة لا تغل سوءاً عن المثالية المجردة إذا كانت لا تؤدي 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 الوعي ، فإذا كان الإنسان على وعى

كامل بما يعمل أصبح العمل هنا في رواية « الأفيون » بمثابة اليوجا للعمل ، كما كان الحب هناك في رواية « المستحيل » بمثابة اليوجا للحب . ولكن . . إذا كان « العمل » هو الطريق الذى استطاع الإنسان من خلاله أن يعلو على الآخرين في مواجهته لثانى المستحيلات . . مستحيل المجتمع ، فما سبيله إلى العلاء على المركب من النقيضين . . من الأنا والغير أو من الإنسان والمجتمع . . وذلك في 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 » أو أدب « الواقع الوجدانى » . وكانت « الأفيون » بمثابة المرحلة التى تسمى بأدب « الموضوع » أو أدب « الواقع الذهنى » ، فإن « العنكبوت » يحق هى التعبير عما يسمى بالأدب « العلمى » أو ما يعبر عن أدب « الواقع العلمى » . .

وكان من الطبيعى أو مما يتفق وطبائع الأشياء، أن تبنى « 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 بالضرار له سوابقه

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

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

وتعد رواية مصطفى محمود استجابة مباشرة أو غير مباشرة لتلك الدعوة التي دعا إليها العالم الروائي المعاصر «س. ب. سنو» في محاضراته الشهيرة عن «الثقافتان والثورة العلمية»، التي 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 اللاتعيين أو القانون الثاني للديناميكا الحرارية ، الأمر الذي يجعل منه إنساناً يعيش في غير عصره ، إذا كان عصره هو عصر العلم . وعلى ذلك فلا بد للأدباء في رأي «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 في 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 إله 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 المشائم ، كما جعله يخشى منه على حياة الإنسان وعلى مستقبل البشر فراح ينادى بالعودة إلى العاطفة الإنسانية السليمة حيث الطهر والبركة والفضيلة ، 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 في 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 بشيء كالنضارة . . انتعاش غامض مثل ارتجاف الأوراق الخضراء فى ندى الربيع . . يقظة . . انتفاضة . . نشوة . . عنفوان . . تفتح مثل تفتح البراعم . . إحساس غريب طازج . . صبوة نحو كل شيء » . وهذا بعينه هو التيار الذى غلب على الأدب العلمى فى الغرب ، والذى مضى فيه كل من ه. ج. ويلز الإنجليزي وجول فيرن الفرنسى ، الأول فى تخيله إمكان وصول الإنسان إلى القمر ، والآخر فى تخيله إمكان غزو الإنسان لقع 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 التي تمتد من ميلاده إلى وفاته ، بل تتسع لتشمل تاريخه كله ، فهذا الشخص الذي يحيا بيننا الآن كان حياً منذ ألاف السنين ولكنه تسمى بأسماء مختلفة ، وتزيا بأزياء مختلفة ، وقام بأعمال مختلفة ؛ فهو اليوم طبيب وكان بالأمس مهرجاً للخليفة ، وكان قبل الأمس عبداً في سوق النخاسة ، وكان تاجر عقاقير على بوابة أمية ، وكان فارسياً غريباً في سجن القداحة ، وكان وكان .. فهو في كل مرة يموت ولكنه لا ينتهى !

ولا تقف رحلة كاتبنا في 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 في هذا العالم لا يبدو فرداً واحداً . . وإنما يبدو ألوفاً مؤلفة من الأفراد والشخوص مثل الصور المكررة في شريط سينمائي منظور إليه بالعين المجردة » . .
« وفي 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 التي تكشف لنا أحداث الرواية ، أما الآخر فهو راغب دميان . . المريض الذى تدور حوله هذه الأحداث . وتأخذ الرواية شكل المذكرات

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

وأهم ما في هذه المذكرات ذلك السر . . السر الرهيب . . السر الذي بدون اكتشافه قد تظل الحياة لغزاً إلى الأبد . . إنه سر راغب دميان ، وسر الأصوات التي ينطق بها ، فقد أصيب بغيوبة تامة جعلته يتكلم الإسبانية بطلاقة ، وعندما تكلم هذه اللغة ، تكلمها بلسان أشخاص آخرين ، أشخاص كان لهم وجود حقيقي بل تاريخي ، أشخاص كانوا من بين الذين اشتركوا في الحرب الأهلية الأسبانية ، وكان من بينهم صديق له اسمه دون سباستيان كاميللو المصارع في 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 الذي يتكلم . . فمن الذي كان يتكلم ؟ وكيف يوجد اثنان في جسد واحد ؟ هل هي الخرافة التي يسمونها المس الروحي ؟

هذه وأمثالها هي الأسئلة التي دارت في رأس الدكتور داوود ، وضاعف من حدة هذه الأسئلة أن الرجل عالم بحكم مهنته، وعلمي بحكم منهجه في التفكير ، فهو لا يؤمن بوجود شيء 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 في ذهن الدكتور داوود ، ويشعر في أعماق نفسه بعدم

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

ويظل الرجل يفكر ويفكر ، يستعيد ثقافته العلمية ، ويمزجها بتأملاته الفلسفية ، ويضيف إلى هذين البعدين إحساسه الكوني العام ، أنه إذا كانت المادة لا تفتنى كما يقول العلم ، وألوان الطاقة يتحول الواحد منها إلى الآخر ولكنها لا تفتنى ، وجميع الأصوات في هذا الكون لا تفتنى ، فما الذي يمنع من أن تجمع بطريقة ما شتات ما في الكون من أصوات ونعيده إلى صورته الأولى ، كما تجمع أمواج اللاسلكي من الهواء بجهاز الراديو الصغير ؟ . ويستطرد الرجل في تفكيره ، يضع المقدمات ويستخلص منها النتائج ، يطرح الاحتمال ودرجات الاحتمال . . حتى يخلص في 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 علمي ، بداية واهية . . ولكنها بداية على أية حال : المهم أن الرجل استراح إلى هذا الرأي ، وراح يبحث ، ويبحث حتى وصل في النهاية إلى أن راغب دميان هذا . . عالم مغامر يقيم

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

ولكى يصل راغب دميان إلى هدفه المشروع ، كان يلجأ إلى وسيلة غير مشروعة ، إلى قتل عدد من الرجال والنساء لكي يحصل منهم على المخ ويجري عليه عمليات تشريحية ، وبخاصة تلك الزائدة الغامضة التي تتدلى في المخ البشري مثل ترمسة صغيرة بلا وظيفة واضحة وبلا دور معروف ، والتي كان يعتقد في الماضي أنها مركز الاتصالات الروحية . وبعد تجارب متعددة على ضحايا كثيرين استطاع بالفعل أن ينه الجسم الصنوبري بقذائف الإشعاع وبمادة كيميائية فإذا به يتحول إلى حاسة مرهفة . . إلى عين داخلية ترى وتسمع . . إلى رادار يكشف شبكة الحوادث ، ويحرق 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 السحري العجيب، الذي ما إن يحقن به نفسه حتى يتحرك الجسم الصنوبري الخامل في المخ ، ويلتقط الأصوات المبعثرة في الأثير ، ويرى

بعينيه خلال نصف ساعة تاريخ الإنسان في مليون عام . وليس أدل على روعة هذا الإنسان من أنه هو نفسه راح ضحية تجاربه الخطيرة ، فهو يموت في إحدى تجاربه جاعلاً من نفسه قرباناً فوق مذبح المعرفة المقدس ، ومن أجل الكشف عن المجهول في 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 الماضي كما نرى الحاضر ، ونسمع الأحداث التي زالت وغبرت ، كما نسمع الأحداث التي تجرى حولنا الآن . . . إننا نصبح كالملائكة . . . كالأنبياء . . . كالآرباب » .

وهذا الذي يقوله الدكتور مصطفى محمود على لسان بطله الدكتور داوود يشبهه في كثير من الوجوه ما يقوله بعض الفلاسفة الحدسيين من أمثال هنري برجسون ، وما يؤكد بعض علماء الباراسيكولوجي 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 في ذلك كله معتمداً على الحواس ، أو مستنداً إلى العقل ، بل كل ما هنالك هو شعور روحى بهذه الحقيقة ، وإشراق باطنى يشع في جوانب القلب إشعاعاً يكشف عن هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه هنري فوجان تعبيراً شعرياً قال فيه :

رأيت الأبدية ذات مساء

تشبه حلقة كبيرة من الضوء النقي اللامنتهى

سكون كامل وضياء تام

ورأيت أسفلها الزمان في 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 يحقق 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 في نطاق التابع الذى يفرضه عليه غموض إحساس سابق، لحلول إحساس جديد محله في بؤرة الشعور . وهذا على العكس تماماً من النظرية النسبية عن الزمان ، التى ترى أنه شعور الإنسان ووعيه بتوالى الأحداث في محيطه المادى المحدود ، بحيث لو توسع قليلاً في هذا المحيط ، أو لو أن الضوء خفف من سرعته لما كان للتابع الزمنى بين الأشياء محل في وعى الإنسان ، وفهمه للأشياء .

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

والزمن هنا ليس هو الزمن الآتى . . 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 في الوجود بل كان لا يزال باستمرار .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن « المطلق » عند مصطفي 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 تتعطف على حياتها الباطنة لكى تشاهد تعاقب إحساساتها وذاكرياتها 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

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

وفكرة « الديمومة » هذه هي التي استطاع مصطفى محمود أن يحل بها لغز الموت ، وأن يعبر بها عن رغبته في تفادي الفناء باعتباره النهاية الطبيعية للإنسان ؛ فإنسان « العنكبوت » لا يفنى ولكنه ينتهي ، يتبدد ولكنه لا يموت . فالحياة الإنسانية مستمرة أبداً ، والإنسان الذي يموت إنما يولد في إنسان آخر أو في كائن حي آخر ، وموت زاغب دميان ومن بعده الدكتور داود إنما هو موت ظاهري فقط ، يدحضه أن المؤلف نفسه لا يزال على قيد الحياة ! !

وعلى ذلك فإذا بدا لنا في الرواية نوع من التناقض الظاهري بين فكرتها الرئيسية التي تذهب إلى أن الإنسان أقوى من الموت ، وبين موت بطلي الرواية نفسيهما وهما يجريان تجاربهما العلمية ضد الموت ، فالإنسان هنا ليس الإنسان الجوهري، وإنما الإنسان الفرد الذي لا يؤثر موته في الحقيقة الكبرى لهذه الحياة وهي الديمومة ، أو في الحقيقة الكبرى لهذا الوجود ، وهي الاستمرار .

صحيح أننا نستطيع أن نأخذ على هذه الرواية بعض المآخذ البثائية ، أو بعض العيوب التي هي بمثابة ثقب في حائط المبنى ، في طليعتها ما حفل به الأسلوب الروائي من تقريرية ومباشرة ابتعد بالرواية عن التكوين الفني ، واقترب كثيراً من فن المقال عند مصطفى محمود ، ساعد على ذلك كثرة الاصطلاحات العلمية والطبية التي جاءت تعبيراً واضحاً عن دراسة الكاتب . كذلك غلب على الرواية الطابع البوليسي أو طابع الرواية البوليسية

حيث جريمة القتل ، وبلاغ النياية ، ومحضر التحقيق ، وتحريات الشرطة ، فضلا عن جو المقبرة والمشرفة ورائحة الدم وصورة الرأس المقطوع ، وكلها عناصر قصد بها التشويق والإثارة ، ولكنها زادت عن حاجتها بشكل قريبا 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 والقمامة 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 يعيننا فى نهاية هذا كله ، هو أنه إذا كان « العلم » هو الطريق الذى استطاع الإنسان من خلاله أن يعلو على الآخرين 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 فكري واضح يجعل هذه الرواية بالذات « الخروج من التابوت » تيجي 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 ديكرت . و زمان مصطفى محمود أقرب إلى الأول منه إلى الثانى ، أعنى أنه إذا كان زمان ديكرت « 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 » التي قال بها برجسون ، والتي تذهب إلى أن الحياة أقرب ما تكون إلى تيار ينتقل من بذرة إلى أخرى عن طريق الكائن الحي ، بحيث يصبح هذا الكائن أشبه بالغدة أو البرعم الذي يعمل على تفتح البذرة القديمة حتى تنبت منها بذرة جديدة . . وهكذا بحيث يستمر التقدم ويتتابع إلى ما لا نهاية ، وبحيث يتحقق هذا التقدم عبر تعاقب الأجناس ، إلى الدرجة التي 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 فلسفتان ترتديان زى الرواية ، وتقع كل منهما في قسم من قسميها . . القسم الأول يجرى فوق أرض الهند ويضم أربعة أجزاء ، ويجرى القسم الثاني في القاهرة ويضم ستة أجزاء ، والقسمان معاً يحتويان على هذه المعاني والأفكار التي لا يربط بينها سوى الشخص نفسه الذي يروي الحدث على امتداد الرواية ، والذي هو في النهاية صوت المؤلف أو ضمير الكاتب . وفيما بين معابد الهند وأهرام الجيزة ينتقل بطل الرواية طارحاً الأفكار التي تتزيا بزى الأحداث . . . وبطل الرواية مفتش آثار ودارس للغة المصرية القديمة ، يقوم بتحضير رسالة دكتوراه في اللغة الهيروغليفية وهو في الخمسين من عمره ، واسمه توفيق . . وهو غير راض لا عن نفسه ولا عن دراسته ، ويعبر عن سخطه فيقول : « كل هذا لا شيء . . . »

أنا لا أفهم شيئاً . . لقد عشت طول حياتي جاهلاً . .

ويسافر في رحلة إلى الهند ، ومن الهند تبدأ رحلته . . رحلته في ضمير الوجود وكنه الحياة . ولم يكن عبثاً أن تبدأ الرحلة في الهند بوصف شوارعها الضيقة ، وحفرها الكثيرة ، وذبابها الذي لا يحصى ولا يعد ، ومئات الهنود الفقراء الذين اقتروشوا الأرض ، ونصبوا خياماً مهلهلة من الخرق البالية ، فها هو ذا توفيق ، من داخل العربية التي تكرر في الطريق إلى دلهي ، يسأل نفسه : « ومن أين أتى طاغور بكل الجمال والنقاء والشاعرية التي قطرها في قصائده ودواوينه كالرحيق المسكر ؟ » .

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

وما إن يصل إلى دلهي حتى ترسم الصورة أمام عينيه ، الصورة التي تجمع بين المظهر والحقيقة على حد تعبير برادلي ، أو بين النوميئا والفينوميئا على حد تعبير كانط . فها هي ذى « المعجزة » تقابله في الطريق ، ويلتقي بها وجهاً لوجه ، فقير هندي يرتفع عن الأرض ويطير في الهواء ، وهو يفترش ملاءة ينام عليها في هدوء وكأنها بساط سليمان ؛ ويستبد به الفضول فيمد يده تحت الرجل لعل أعمدة خفية تحمله ، ولكن لا شيء . . ويستحيل الفضول إلى تساؤل : ما الذي يفعله ذلك الفقير ؟

فيرد عليه مرافقه كاكوما الهندي :

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

وكأنما أيقظت الصورة تلك الوشائج الغامضة التي ترقد في ضمائر

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

- ولكنى لا أرى في 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 في عصر العلم . . ولا شيء يؤخر الهند سوى هؤلاء المشعوذين . .
العالم يتقدم مسرعاً ليغزو الفضاء . . ونحن ما زلنا في عصر الحواة .

ولكن منطق الدليل الهندى بدا شاحباً فاتراً أمام مفتش الآثار المصرى ،
فغضبته غصبة قومية ليس لها مسوغ على الإطلاق ، فهو يتكلم عن العلم ،
وما فعله الفقير الهندى علم فوق كل العلوم ، شيء 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 تورد وجدان بطل الرواية ، وراخت
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 وهمًا ، 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 يدًا حمراء محتقنة، واليد الأخرى صفراء غاض منها الدم .

وتزداد دهشة صاحبنا فيخاطبه إمرى خان بالعقل الفلسفى الذى لا ينبغى أن ينبنى ما نجعله 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 التي نعرفها دون أن نستطيع الإحساس بها ، فمدركات الحواس لا يمكن الاستغناء عنها ، ولكننا في الوقت ذاته لا يمكن أن نكتفي بها ؛ وعلى ذلك فمعجزات الفقير الهندي « براهما واجيسوارا » ليست شطحات روحية وإنما هي قدرات روحية ، فقدرة الروح امتداد شفاف لقدرة المادة ما دام الاثنان . . الروح والمادة . . كلاهما شيء واحد في التحليل الأخير ! وهنا يلجأ الكاتب إلى « النظرية النسبية » ليدلل بها على هذه النتيجة التي يخلص إليها ، والتي يقولها هو نفسه ولكن على لسان بطله إمري خان ؛ فالمادة لم تعد في ضوء العلم الحديث صخرة صماء ، لقد تحولت إلى ذرات . . مجرد ذرات ، وما الذرات سوى مجموعة من الإلكترونات والبروتونات ، وما الإلكترونات والبروتونات في النهاية إلا شحنات كهربائية . . أى طاقة . . مجرد طاقة . . أو نشاط . . مجرد نشاط موجى منطلق في غير وسط . . لا يؤثر في غيره ولا يتأثر بغيره، لأن « غيره » غير موجود .

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

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

وتدركه ، وأنها ذات طبيعة موجية تمكنها من اختراق الحجب .

وهذا الحوار كله هو ما يلخصه إمري خان في نهاية كلامه مع الدكتور توفيق، عندما يسأله الأخير عما إذا كان يؤمن بخلود الروح : « إذا كانت الشمعة حينما تنطفئ يظل نورها يرتحل ملايين السنين في الفضاء حيث يمكن أن يلتقط ويشاهد ، وهذا شأن شمعة . . فما بالك بإنسان تنطفئ حياته . . كيف تستبعد أن يكون له بقاء بعد موته . . أنظر إلى السماء تر بين النجوم اللوامع نجومًا تتألق، يقول لك الفلكيون إن نورها انطفأ من ملايين السنين . . وهذا شأن المادة باقية أبداً . . تتحول وتتحوّل ولكنها لا تفتنى . . فما بالك بالإنسان وهو أرقى مادة في الوجود » .

وهنا يشعر توفيق بطل الرواية ، والذي هو في النهاية ومنذ البداية أيضاً الدكتور مصطفى محمود ، أنه قد استفد الحوار على المستوى الفكري أو الفلسفي مع « إمري خان » ، بعد أن كان قد استفده على المستوى المادى أو العلمى مع « كاكوما » ، ولم يبق له إلا أن يبدأ على المستوى الصوفى أو الروحى مع « براهما واجيسوارا » نفسه .

وفى الطريق إلى كهف البراهما ببطن الجبل ، يتحرى الدكتور توفيق عنه ، فيعرف من مرافقه إمري خان 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 شئ ، يصلى طول النهار، وفى وقت الظهيرة ينزل إلى الساحة أمام القلعة الحمراء ليطلع الناس على الحقيقة .

ومهما يكن من هذه المبررات العقلية التي يوردها الكاتب حتى يكسب شخصيته عمقاً في الفكر وبعداً في الإقناع، فإنها من الناحية الفنية تجيء على حساب غموض الشخصية الروائية وسحرها ، وبالتالي تضعف من بنائها الروائي ، وتقترب بها من إطار الجسدل والمناقشة لتصبح امتداداً لفكر الكاتب نفسه ؛ تماماً كما يمكن اعتبار « إمرى خان » مرحلة من مراحل تطوره ، وكما يمكن اعتبار « كا كوما » أيضاً بداية هذه المراحل .

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

ونعود إلى الدكتور توفيق لنشهد لقاءه مع براهما واجيسوارا ، وهو اللقاء الذي يزيد من إحساس توفيق بالغرابة والغربة والاستغراب ، فما إن يطلب منه كوباً من الماء ، حتى ينزل إلى قاع بئر عميقة ، يغيب فيها لفترة طويلة ، حيث يغيب في صلاة روحية يرغم خلو البئر من الأوكسجين ، ويفزع الدكتور توفيق ظناً منه أن الرجل غرق أو اختنق ، ولكنه يعود وييده 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 في سلم القوانين فيما يعرف بتفاضل القوانين ، فحينما تصعد العصارة إلى أعلى في النخلة ، لا نقول إنها تصعد ضد قانون الجاذبية ، وإنما هي 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 بالآخرين ؛ 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 ، شاكرًا له على هذه البركة ، مناشدًا نفسه أن يكون هنا 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 ، وحبّة القمح التي تدب فيها الحياة بعد أربعة آلاف عام ، ليخرج الجنين من التابوت . فقد كان لازماً على الدكتور توفيق أن يتوجّه فوراً إلى مناطق الحفائر لمعاينة الكشوف الأثرية وقراءة البرديات المهيروغلفية ، ولأول مرة يشعر أنه إنما يعود إلى عالمه الحقيقي ، عالم الخلود . ووسط هذا الركام يعثر على حبات قمح ، حبات عمرها أربعة آلاف عام ، يلتقطها من التابوت ليضعها في جيب جاكته على سبيل البركة وهو يسأل نفسه : « هل يمكن أن تنمو هذه الحبوب بعد أربعة آلاف سنة من الموت في جب تحت الأرض ؟ ! » . . .

ويظل السؤال معلقاً على جبل الأيام ، يكبر ويكبر حتى يجيء يوم يغرق فيه المطر تلك الجاكتة التي كان يلبسها في مقبرة أمحوتب ، 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 وهي تتداخل في صورة أمحوتب فلا يجد أمامه سوى سبيل واحد، هو الصعود على طريق الآلام للوصول إلى عالم الحقيقة ؛ وتأتيه الحقيقة في كلمات قليلات فيها صراحة الشمس وطهر الندى: « كما تخرج الفراشات من الشرائق ، وكما تخرج السويقات الخضراء من حبات القمح المدفونة أربعة آلاف عام . . . كذلك نخرج من حياة إلى حياة في استمرار أبدي » .

وبعبارة أخرى :

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

وهكذا بعد أن ينتهي مصطفي محمود إلى تأكيد علو الإنسان على الموت بمعاقته الخلود ودخوله في الأبدية ، يؤكد علو الإنسان على الزمن بدخوله في 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 في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة . . كما أنه ولد في مختلف الحضارات كما تولد الكلمات ليقول الغايات نفسها . . وكأنه كان يعيش حضارات متعاصرة . . كذلك نحن يتعاصر فينا الماضي والحاضر ، ونرى سريان الزمن من منظار الأبدية » . .

وكأنما الكاتب في نهاية هذه الرواية أو هذه الرحلة الروائية، يحرصه 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، أقيم الإنسان بوجه عام .

والواقع أن مصطفي محمود هنا يتركيزه على خاصية الاستمرار الإنساني أو التواصل الحضارى، إنما يتجاوز تلك الصلة الضيقة التى تربطه بمجتمع واحد ، وباعتقاده في بقاء الإنسان في التاريخ ، إنما يتجاوز معنى الزمن ، ويقهر كابوس الموت ، ليغازل أحلام الخلود . وبذلك يتجاوز رأى شبنجلر في انفصال الحضارات وانغلاقها على ذاتها ، ليقرب 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 في حياتنا إلى الموت » . .

وهذا جميعه هو ما يلخصه مصطفى محمود في نهاية روايته بذلك التعبير الشعري 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 في العلاء على الآخرين بمواجهته لرابع المستحيالات ، وهو « مستحيل » التاريخ ، على أنه كما أوضحنا ليس التاريخ بمعناه الدارج المؤلف 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 » التى 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 اللاهتمية 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 ، وانهاالت فوقه آلاف الأعوام ، ولكنه التاريخ الذى يجيء ، أو التاريخ الذى يسعى إليه الإنسان المعاصر فوق صواريخ العلم الحديث ، ومن ثم فهي 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 الأشياء، لأصبح مستقبل الإنسان ماثلاً أمام عينيد 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 تثنى :
« لماذا سكنت الشمس يا حبيبي ؟ وقلبي أكثر اتساعاً لك وأكثر ضوءاً ، 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 إشارة إلى أن عام النكسة كان عاماً فاصلاً بين عصرين . . بل بين حضارتين ؛ حضارة الطائرة . . وحضارة الصاروخ .

فالرواية تبدأ في المكان بصاروخ سفر متجه من القاهرة إلى لندن ، حيث يلتقي 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 الورا . . 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 بالبتزين ، وكيف كان البتزين هو الذهب السائل فى أيامنا هذه ، وكيف كنا نحفر الأرض بأظافرنا لاستدرار هذا الطفح الحقيق .

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 باقتراض 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، في الثامن من أغسطس اشتعلت، وفي 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 في تاريخ البشرية يقف البشر جميعاً أمام منجل يساوى بينهم كأسنان المشط، ويحصدهم جميعاً في عدالة مروعة . . إنه الطاعون !

ولأول مرة أيضاً في تاريخ البشرية تجمع الناس أخوة من نوع جديد ، ليست أخوة خطب وشعارات ، ولا أخوة شعر وبجاز ، 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 ليشارك نزلائها في العمل المحموم من أجل انقاذ الحياة !

وفي عشر سنوات كان العالم الجديد قد بدأ يبعث من العدم ، وكان بعثه في بوتقة الطهر والتطهر ؛ طهرته الآلام العظيمة ، 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، وتوفر العامل النفسى الذى يجمع القلوب والأيدى على العمل المخلص البناء » .

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

ومثمرة ، ومن حين لآخر تقاطعه الطالبة روزيتا التي تعجب به وتجبه وتحاول أن يجعله يبادلها الحب !

إنها تهمس لنفسها وهي تنظر بهيام إلى الدكتور شاهين، الذي راح يستعرض إنجازات الحضارة في المائة عام الماضية بالنسبة له ، القادمة بالنسبة لنا : « أنا التي أذوب . . وأذوب . . لماذا تفكرون في ملايين السنين الكونية وتنسون أعماركم القصيرة . . فيذهب الكون إلى الجحيم ما دامت في قلوبنا ذرة حب . . لماذا لم يفكر عالم واحد من علماء الطبيعة في ذرة الحب ! » .
ويسألها الدكتور شاهين ضاحكاً : « ذرة الحب » ! .
فترد عليه روزيتا بجدية بالغة : « صدقتي إنها الذرة الحقيقية التي يتألف منها الكون ! » .

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

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

ويتوقع الدكتور شاهين داخل مجاله المغنطيسي ، فهو يحب المغنطيسية أكثر من أي شيء آخر ، حتى إنه يقول إنه كلما اقترب من سر المغنطيسية شعر بأنه يقترب في الحقيقة من سر الحب . . ولغز الكون . . وطمس الوجود كله . لذلك قرر أن يقضى شهر عسله في معمله ، فالعسل هو العمل على حد تعبيره .

وبمجهود طويل وعريض وعميق ، بذله الدكتور شاهين في البحث عن سر الجاذبية، يتوصل إلى إيجاد المعادلة الرياضية التي يتمكن بها ومن خلال أجهزة علمية بالغة التعقيد والتركيب ، أن يحول الجسم البشري إلى أمواج ، أمواج تسبح في الأثير . ويعجب « أوكومبا » لهذا الاكتشاف وهو رئيس أكاديمية البحث العلمي، فيجري الدكتور شاهين التجربة أمامه على ثلاثة فئران ، تختفي أجسادها لتتحول إلى أمواج ، ثم يستعيد صورها من خلال جهاز للتلفزيون ، وتبقى الحلقة المفقودة . هي عدم توصله إلى المعادلة التي 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 ، ويستمتع إلى كل ما يقوله كل هذا وهو سايح في الفضاء يركب الزمن ويمتطي الأثير !

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

- سوف أجرى أنا التجربة على نفسي !

تلك هي الإجابة التي يطلقها الدكتور شاهين ، والتي يفجر إطلاقها دويًا هائلاً في قلب زوجته « روزيتا »، التي تحاول عبثاً أن تثنيه عن هذه المغامرة العلمية أو المخاطرة البشرية ؛ لأنها تريده لا فكرة مجردة تسبح في الأثير، ولكن واقعاً ملموساً ملء السمع والبصر، لحمًا دافئاً يملأ كل الحواس . وفي هذا الصراع بين الفكرة والواقع . . بين التجريد والتجسيد . . بين المثالي

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 يلتقى 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 يبرز الدكتور عبد الكريم صديقه العراقى القديم الذى يعمل معه فى المعمل نفسه ، والذى وقع فى غرام روزيتا دون أن تقع هى فى غرامه ، والذى يبادلها الحب دون أن تبادلها 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 بدون هذه الرسالة ، وكأنها وصيته يتركها للجنس البشرى : « سوف أكون أول عين ترى باطن الشمس ، وسطح المشتري ، وأعماق زحل ، وسوف أكون أول من ينقل لكم الرؤى من عالم الأمواج . . وداعاً يارفاق . . سامبجيني ياروزيتا . . وإلى لقاء أبدي فى عالم الظلال ! » .

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

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

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

وهنا تبدى لنا النظرة الإيمانية لدى الدكتور مصطفى محمود ، والتي تتمثل في إيمانه علمياً بالخلود ، وبأن العدم لا مكان له في الوجود، لأن العدم معدوم تماماً كما أن الوجود موجود . وتلك بديهية كان من التوفيق أن اهتدى إليها مصطفى محمود على المستوى الفلسفي ، ثم عاد ليدعمها على المستوى العلمي ، ولكي يصل من هذا كله إلى معنى الخلود، وألا تعارض بين الفكر والعلم وبينهما وبين الإيمان، اسمعه يقول على لسان دكتور 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 اللانهاية واللامكان . . . حالة من الكلية والانتشار والجمال تتضاءل إلى جوارها كل الذكريات » .

وهكذا يخنق الدكتور شاهين من على شاشة التليفزيون أو بالأحرى من على شاشة الحياة ، ليدخل في حياة أخرى . . . أكثر شفاقة . . . وأكثر حرية . . . وأكثر حياة ! إنها ما يسميه هو نفسه . . . قمة الحياة وذروة الفعل الخالص !

وإلى الشمس في فرح . . . إلى الحرية المطلقة في انشراح . . . إلى النور الأب في حب . . . يتجه الدكتور شاهين بعد أن تخنق صورته، وترك بصماتها التي لاتمحى على جبين زوجته روزيتا ، وفي أعماق الدكتور عبد الكريم . أما روزيتا التي 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 في 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 في تربة الكوكب الميت الخالي من كل حياة ، وهو كوكب جوبتير . مستخدماً بذلك نظرية التبريد الشديد التي تصل لدرجة الصفر المطلق ، وهي الدرجة التي 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 ، وفي ١٠ مارس عام ٢٠٦٧ دخل غرفة التبريد في الصاروخ المنطلق نحو هذا الكوكب لكي يزرع فيه الحياة . وأخذت حرارة الغرفة في الانخفاض التدريجي من درجة الصفر إلى ٥٠ درجة تحت الصفر ، وراح الرجل تحت الصفر في بلادة كاملة ، كل ما كان يشعره هو أنه كالتائم فوق « ضباب من الثلج المندوف » أو كمن يحيا في حالة انعدام الوزن العاطفي ، 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 في « الصفر المطلق » أبرد درجة في فضاء الكون ، حيث ينتهي ألمه ، وينتهي 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 أو كومبا في 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 في بطن الشمس ، « حيث المبدأ والمنتهى . . . وحيث ينبوع . . . وحيث النور الأب »

وإلى هذا النور كانت تتجه روزيتا باستمرار ، تبكى فى صمت ، وتهمس مع غروب كل شمس ، وتلمس مواطئ قدمى الجنين فى أحشائها، متسائلة متى يخرج ليقول لهم أن ينظروا لحظة إلى داخل نفوسهم ، لى ، ولك ، وللآخرين ، يقول لنا جميعاً: « إنه من الداخلى يخرج كل شىء » . وتلك لفظة رائعة عرف مصطفى محمود كيف ينبى 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 الداخلى ، 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 الدراما

أيها الإنسان .. لست إلهاً !

ألا انطفئ أيتها الشمعة الوجيزة ، ما الحياة إلا ظل يمضي ؛
مثل مسكين .. يتختر .. ويستشيط ساعة على المسرح ..
ثم يخرج ولا يسمعه أحد !

مكبث - شكسبير

ولكن .. إذا كانت مشكلة التعالي بالنسبة للإنسان قد وصلت به إلى هذا المستوى .. مستوى التعالي لا على ذاته وذات الآخرين فحسب ، بل التعالي على كل شيء .. فإلى أى مستوى يستطيع الإنسان أن يعلو أو يتعالى ؟ هل يستطيع أن يرتفع فوق كل شيء على وجه الإطلاق ؟ وإلى أين يفضى به هذا الارتفاع .. ألا يؤدي به العلو فوق كل شيء 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

في تماسٍ كما يقولون ؟ !

عموماً تلك هي المشكلة التي تقتضيها 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 الذي يتجلى فيه الوجه الفني للأديب ، أو وجه الأديب الفنان ؛ فالكلمة فيه وعلى وجهها الماكياج ، ومن خلفها الإضاءة ومن حولها الموسيقى ، الكلمة فيه منطوقة على شفهي الممثل ، مرسومة في حركة المخرج ، متلقاه في وجدان المتفرج ، كل هذا وكثير غيره ينقل الكلمة من مستوى التجريد الأدبي إلى مستوى التجسيد الفني ، ويجعل منها كائناً حياً ينض بالحركة والحياة .

أليس هذا هو ما عبر عنه جايتون باتي في رسالته الشهيرة إلى المثلة الشابة وهو يقول لها : « إن الشخصيات التي تخلقينها تعيش منك ، وكلما كانت موهبتك صادقة ، وهبت نفسك لهذه الشخصيات هبة كاملة ، وعندما تتخلي عنك أدوارك التي هي بمثابة ذاتك لن تكوني وحيدة فحسب ، بل لن تكوني أحداً قط ، إن ما يسمى بداية المسرح ضحية ، وضعت عليها علامة من أجل الفداء ، فهل أنت قادرة حقاً على الصعود إلى هذا المذبح ؟ » .

فالممثل هنا مثال آخر من أمثلة الإنسان المتعالى . . الإنسان الذي يعلو على كل شيء . . 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 . . وكأنا الفنان هنا سلالة سيزيفية أصيلة . . يعرف قدره ويحملة فوق كتفيه . . لا يشكو ولا

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

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

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

والذى يعيننا . . هنا . . والآن ، أنه في إطار هذه الفلسفة الدرامية تتحرك شخصيات مصطنعي محمود . تتحرك تلك الحركة الأسيانية من أحد طرفي قوس الطيف المسرحي إلى الطرف الآخر ، وهي ليست الحركة البندولية التي لا تعى من . . وإلى . . أين ! ولكنها الحركة الواعية يطرف 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 شيء . . أى شيء ! أو تدل على شيء . . كل شيء ! .

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

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

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

فالواقعية الجديدة . . الواقعية بلا ضفاف . . الواقعية التي تكاد تتردد فيها أصدااء التعبيرية بكل ما تنطوى عليه من أنغام حادة ، وألوان صارخة ، وإيحاءات عنيفة قوية ، هي الخط الدرامي العام الذي مشى فوقه مصطفى محمود، غازلاً منه خيوط مسرحياته الخمس . أما في المسرحية الأولى « الزلزال » فقد اتجه نحو « التعبيرية الذهنية » حيث طرح الكاتب في كلمات غضبي ناثرة ، وموقف أخلاقي ملتزم ، ومضمون إنساني 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 ، ففضى 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 بورتوجوازية عفنة ، لا يجتمع أفرادها إلا على المصلحة المشتركة ، وفيما عدا ذلك فهم مشغولون بتذوق أنفسهم والارتواء منها بلا ظمأ . . أولئك هم ورثة « المرحوم

الشوريحي « الذين لا يجتمعون إلا ليتنازعوا على نصيبهم من الدنيا ، ولا يتصورون الآخرة إلا على أنها أرض بكر . . أرض للميراث . وعندما يحدث ذلك الزلزال الرهيب الذي يهدم البيت ، ويعزلهم عن العالم حتى يتصورونه يوم القيامة ، يبدأون في التنازع على نصيبهم في 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 في إيه . . أحرار في أننا نتجول بين أربع حيطان . . أحرار في أننا ما ناكلش . . أحرار في أننا ما نشربش . . أحرار في أننا نختار الموتة اللي نموتها بالسكته أو الجوع أو العطش . . . » .

وتتضح المسألة 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 كالجردان ، ولا يتبقى منهم سوى طفلي الأسرة ، يتبقيان وحدهما على ظهر الأرض ، بعد هذا الدمار الشامل . . كما لو كانا رمز الإنسانية الجديدة . . أو كما لو كانا المقابل الحديث لنوح وزوجته في الفلك بعد الطوفان .

هذه هي مسرحية مصطفى محمود ، في 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 التي جسدها مراد بطل المسرحية بقوله وهو ألم : « مفيش حد عارف الحقيقة ، يبقى أعيش في الوهم أحسن . . حتى الوهم مش لاقيه . . مفيش حد بيهينني عليه . . كل ما أخلق لنفسى وهم ألاقى اللي يصحيني منه ويقول لى اصحى . . . اصحى . . أنت موهوم ! » .

ولم يتجه مصطفى محمود في هذه المسرحية الأولى إلى تصوير نماذج اجتماعية كلاسيكية كما يفعل الآخرون من كتاب الواقعية المباشرة ، بل إلى تصوير شخصيات في موقف . . شخصيات تحس وتتحرك وتتطور تبعاً لتطور الحدث الدرامى . . . فهناك الحاجة زنوبة وأختها الحاجة هنومة المقبلتان على الدين إقبالاً يخلو من الوعي ، ولذلك لم يشر معهما الدين ، لم يسمن من جوع ، ولم يرو من عطش ! وهناك « مراد الشوريجى » الابن الأكبر للحاجة زنوبة . . محام وصاحب أطيان ، ولكنه المحامى المجرد من كل قيم الخير ، وصاحب الأطيان الذى يبيع عمره من أجل قيراط واحد . وهناك « جيغى » بنت مراد وحفيدة الحاجة زنوبة ، جميلة ولكنها طائشة . . تحب كل شىء ولا تحب شيئاً . . كل ما تحلم به وتمناه هو أن تصبح نجمة من نجوم السينما ، وفي سبيل تحقيق هذا الحلم لا يهمها أن تضحي 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

وسلوفاً ، والذي 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 ذاتها ، الحبيسة داخل أنانياتها وفردياتها ، لا نرى وجهاً للخير إلا وجه الابن . . الدكتور أحمد الشوريجي . . الطبيب المثالي الذي لا يفكر إلا في تخفيف آلام الفقراء ، والأخذ بأيدي الضعفاء ، ولكنه التفكير المثالي الذي يقتصر على التوايا الطبية والجهد الفردي، دون أن يتعدى ذلك إلى التفكير الثوري القائم على الخطة والتخطيط ، والهادف إلى الثورة وليس إلى الإصلاح .

ومن هنا . . من خلال هذا الطبيب المثالي، بدأت المسرحية كلها وكأنها مونولوج أخلاقي ميتافيزيقي، يلقى فيه هذا الطبيب على أفراد أسرته وعلينا كذلك ، ولا تقطعه من حين لآخر سوى تعليقات هؤلاء الأشرار الذين يحيطون به ، حتى تحل اللحظة الأخيرة ويتلعهم الطوفان .

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

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

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

فالقاضي « رحمى سعودى » البالغ من العمر خمسين عاماً . . . إنسان فقد ظله . . . وفقد شيئاً في داخله اسمه الحب . . . حبه لنفسه . . . ووجه للناس من حوله . . . وجه للشىء الكبير الذى نسميه الإنسان ! ولذلك تحولت حياته إلى جحيم حطبه الشك ولبية الكراهية ؛ فهو يشك فى زوجته كثر 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 الشراوى ، 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 . فهي محكمة اختصاصها الأول والأخير . . . وقائع الشعور ، وقائع 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 الاجتماعي كان كده . . . وأنا مش عايش لوحدى . . . أنا عايش فى رأى عام .

- لكن أنت طليعة هذا الرأى العام . . . ويوم ما حاتمى الطلائع فى المؤخرة . 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 التغير !

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 مجانيين ، عاوزين مجتمع من غير قضاء . . . من غير نظام . . . من غير عدل » .

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

وأخيراً لا تجمد المحكمة بدأً 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 في مسرحية « الإنسان والظل » صورة مشكلة جديدة هي الحرية، التي عالجها الكاتب في مسرحيته الثالثة « الإسكندر الأكبر » وكأن الحرية هي 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 اللاحب ، تماماً كما أن نقيض الحرية ليس هو العبودية وإنما هو اللاحرية !

والذي يعيننا 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 في فصلين لا ثالث لهما ، لأنه بانهاء الحل في الحياة، يسقط الفصل الثالث في المسرح .

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

والذى نقوله الآن هو أن ميزة هذه المسرحية وعيها في 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 في كافة أرجاء المسرحية ، وأن يستعيضا عن وحدة الحدث بما يمكن تسميته بوحدة القصيد الدرامي . وبذلك استطاع مصطفى محمود في هذه المسرحية أن يمسح فكره ، وأن يحقق نمط الكاتب الجديد الذي يفكر لا لحسابه الخاص ، ويشعر لا لحسابه الخاص ، بل لحسابه ضمن حساب الآخرين ، وذلك إيماناً منه بأن الشعور بالأنا وحده لا يكفي ، 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 في مسرحيته الأولى « الزلزال » قد اتجه نحو التعبيرية الذهنية ليناقد من خلالها قضية الحرب ، ثم اتجه بعدها في مسرحيته الثانية « الإنسان والظل » إلى التعبيرية السيكلوجية ليناقد من خلالها مشكلة الحب ، فهذا هو يناقد في 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 وشائج القربى ، فضلاً عما في 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 الأقدار 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 في العالم نهياً وحرماً . . وتدميراً وتحطيماً ؟ لا يؤمن إلا بنفسه . .
لا بمقدونيا ولا بالعالم ولا بأحد سواه ؟
سواء كان هذا أو ذاك . . ترى كيف امتزجت في شخصه ندالة
الأساليب بنبل المقاصد ؟ كيف تلاقت القسوة البشعة بالرحمة التي تحنو على
العالم أجمع ؟ كيف اجتمعت الإرادة الشاعرية الحاملة بالعقل المدرك
الواعى ؟ كيف اتفقت كل هذه المتناقضات في رجل واحد ؟
يقول أحد قواده في 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 . . العبقري 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 هي 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 يكفي » . فرد عليه الإسكندر الأكبر وهو ناثر : « الحرب
لا تستنفد أغراضها أبداً . . الحرب بالنسبة للجندى غاية وليست وسيلة ! » .
وتلك كانت نهاية الإسكندر أو سقطة البطل التراجيدي كما يقول أرسطو !

ويعمى الإسكندر في فتوحاته من مقدونيا إلى طروادة ، ومن مصر إلى سوريا ، ومن فارس إلى الهند ، ويوشك أن يبلغ نهاية العالم ، ولكنها جميعاً الانتصارات التي تم 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 نسبه للآلهة : « لا شيء يغنيني عن شيء . . أنا أريد كل شيء . . فلا يكون هناك صوت إلى جوار صوتي ! » .

وأساء لذكرى ابيه فيليب لأنه كان يغار على مجده من ذكراه : « كان فيليب يكره أن يرانى منتصراً . . إنه لم يكن أبى أبداً . . لقد كان غريمي ! » . وأمر بشق المؤرخ كامليستين ، لأنه رفض أن يزور التاريخ : « التاريخ ليس ما تكتبه أنت . . ولكن ما أفعله أنا » .

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

كما تنكر لمعلمه أرسطو ظناً 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 في الرضاع ، كلتيوس الذى يواجهه بحقيقة نفسه ، وعبثاً يحاول أن يعيده إلى صوابه ، وأن يصحح في عقله مفهوم الحرية ، وكيف أنها ليست حرية فرد كل من حوله عبيد ، ولكنها حرية الواحد من خلال الجميع : « حاول أن تصفى 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 ، وتنهارجدران ذاته ، ويروح في عذاب عميق : « كلتيوس .. أخي .. هذا مستحيل ! . كلتيوس .. أين أنت ؟ كلتيوس أجبنى .. قل إنك ما زلت حياً .. قل إنى لم أقتلك .. قل إنه كان كابوساً .. وأنا كلينا كنا مخمورين .. إن روحي سوف تكتوى بحجم الندم .. سوف أتعذب مدى الحياة .. لن أعرف للنوم طعاماً بعد الآن .. لن أعرف للسكينة طعاماً .. 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 تمخلى عن الجميع ، فتحلى 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 يرى فيه : « ولداً فارغ الوقت عنيداً ، لا يستطيع أبداً أن يفهم من الفلسفة شيئاً »

وكان من الطبيعي 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 . . وأجابه أحباب الإله عليهم السلام . وكان 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 الأخبار 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 بتمييزها الدرامى ، وكما رآها فى الصراع الدائر بين قوة الإرادة من ناحية وعدم وضوح البصيرة من ناحية أخرى ، فلم يفرقها فى « عبثية » كامى ، ولم يخلق 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 وأنا كسارخوس الفيلسوف، بدلاً من تعميقهما على نحو يشرکہما في الصراع ضد الإسكندر ، ويضفي عليهم جميعاً أبعاداً أعمق في الفكر وفي السلوك .

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

أما عن البناء المعماري للمسرحية ، فلم تكن بالكاتب حاجة لأن يقيمه على أربعة طوابق أو أربعة فصول ، فالفصول لا يؤدي كل منها إلى الآخر بحكم الحتمية الفنية ، ولا تترايط فيما بينها ترايطاً عضويّاً ، ولكنها تتكامل فيما بينها بحيث تعطينا في النهاية نوعاً من الانطباع الكلي العام . ولو أن الكاتب اختصر الفصل الأول « فصل النبوة » فيما يشبه المقدمة أو « البرولوج » ودمج باقي الفصول في فصلين اثنين أحدهما عن مرحلة النصر والآخر عن مرحلة الهزيمة، لكان ذلك أفضل بكثير .

على أن الذي يجذب القارئ حقاً إلى هذه المسرحية ، هو انشغال الكاتب بالجانب التراجيدي في شخصية الإسكندر ، فهو يريد أن ينقل « هذه الأسطورة » من متاحف التاريخ إلى خشبة المسرح ، لا نقلاً حرفياً جامداً ، ولكنه النقل الحي المعاصر ، وذلك من خلال الأسلوب الذي تميز به مضطقي محمود سواء في نسج حوار أو في غزل أفكاره أو في جدل شخصياته ، فهو يتناول سيرة الإسكندر بعقله ، ثم يعيها بوجدانه ، ثم يعبر عنها بأسلوبه العصري الجديد ، الذي 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 واللافن .

ونجى 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 صلوات الرحم وشائج 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 ، ونضالاً للثائر ، 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 أثار 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 يعيننا من هذه السيرة هو أن مصطفى محمود عندما اتخذها موضوعاً لمسرحيته ، توقف عند صور بعينها من صور هذه السيرة ، هي صور الشاعر والناثر والإنسان . . التى تكفى من ناحية لمخلق بطله التراجيدى ، التى 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 عتياً بعينه سيقضى

عليه في النهاية ، ونحن نأسى لمصرعه لأن الشهامة البدوية التي أودت به هي التي نستشعرها جميعاً !

تلك هي الفكرة المحورية في مسرحية « غوما » أو « الزعيم » التي عالجها مصطفى محمود في ثلاثة فصول تقليدية البناء يرغم تعبيرية الشخصية ؛ فالفصل الأول ترسم فيه صورة الثائر حيث الكفاح ثم الاعتقال ، وذلك عندما تهزم الجيوش التركية جيش الدولة القرة ماللية ، وتعود طرابلس إلى الخلافة العثمانية ، ويحجى الوالى التركى ليحكم البلاد ، ويجمع الضرائب ، فيشعر الأهالى وكأنما الاستغلال لم يستبدل إلا باستغلال آخر ، فينبى صارخاً : « الكل يجب أن يثوروا بدأ واحدة . . يجب أن ننطلق كالرياح في الجهات الأربع لتكون العيون والأذان لهم جميعاً » .

ويجمع الوالى أعيان طرابلس ومشايخها في المسجد ليأخذ عليهم العهد والميثاق ، فينبى 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 هيب الثورة ، فيضطر السلطان إلى عزل الوالى ، والتفاوض مع غوما . وفي الوقت الذى يرفض فيه « قاسم » هذا المبدأ ، يصرخ فيه نموما : « أى مبدأ . . ليس مبدأنا أن نقتل . . لسنا قطاع طرق . . نحن ثوار ! » .

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

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

ويرتاب قاسم في 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 نتصر إلا بالحيلة . . باليد التي تصافح وتطعن في الظهر . . سوف أكون أنا اليد التي تصافح وتطعن في الظهر ! » :

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

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

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

أما الفصل الثالث والأخير ، ففيه ترسم صورة الإنسان الزعيم . . أو الزعيم الإنسان . . حيث الكفاح ثم الاستشهاد . . فما هو غوما يعود من منفاه ليسوى حسابه مع قاسم . ومع كل العيون التي رمقته في ازدياء من خلف الجدران . وتندفع نيران الثورة في 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 الوالي . وعندما يختلف معه قواده يصرخ فيهم : « أنا لا أنتظر جزاء . . إن ما نفعه . . نفعه . . لنعطي الثورة شرعيتها أمام العالم ! » .

وهذا ما يعلق عليه قاسم الذي وقع أسيراً في قبضة غوما : « إنه يحارب بقلب الشاعر وسذاجة البدوي . . هذه بشائر النهاية ! » .

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

رجال غوما حتى يتفرقوا في 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 شفثيه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار ، وهي الابتسامة التي تملو جبهة الشهيد . . أي شهيد وكل شهيد : « أكان وهماً ما جرى . . أكان وهماً من صنائع الكرى . . يا مرحباً بالموت فدية لطلعة النهار ! » .

وهكذا تنتهي مسرحية غوما أو الزعيم ، التي اقترب فيها مصطفى محمود من فكرة البطل التراجيدي أكثر من اقترابه من البناء التراجيدي ، فحين قسم شخصياته إلى جبهتين . . جبهة خيرة على رأسها غوما ، وجبهة شريرة على رأسها قاسم ، كان أقرب إلى القالب الملحمي . . حيث الصراع الخارجي الذي هو أقرب إلى روح الملحمة منه إلى روح المساة . 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 والمللك 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 ، معوداً 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 . . يعينى 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 ، ونشغل 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 تذكزنا 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 يودى كل منها إلى الآخر بحكم الحتمية الفنية، والمشاهد لا ترتبط
فيها 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 في كتبه وكتاباتة، أن يشيعا الدفء في كافة أرجاء هذه المسرحية .. غوما .. أو الزعيم .. الشاعر والنائر والإنسان ! وأخيراً نجيب مسرحيته الأخيرة - حتى الآن - « الشيطان يسكن في بيتنا » التي ينتقل فيها من صورة الزعيم نائراً إلى صورة الزعيم مؤمناً أو من معنى الثورة إلى معنى الإيمان ، وذلك كله من خلال التعبيرية الصارخة الخطوط والألوان ، الزاعقة الأنغام والكلمات ، الحادة في التفكير وفي التعبير على السواء ، فما الذي تقوله هذه المسرحية الأخيرة ؟

« يا قتلة .. كنتم تحفرون لنا قبورنا طول الوقت .. وكانت معاولكم مزوقة جميلة .. مرة اسمها العلم .. ومرة اسمها التمدين .. 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 شيء ! » .
أجل .. سوف يتغير كل شيء ..

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 الهزيمة إلى شاق النصر . عاد الوعي بعد عودة الروح يملآن كيان هذا الإنسان ليرتد إلى ذاته الأصيلة ، فيصدر عنها من جديد ، ولا يتقبل من معطيات العالم الخارجي إلا ما كان صديقاً وأميناً وشريفاً .. بحيث يصبح لكل نداء صدى عميقاً في نفسه، فيستجيب له على الفور !

وتلك هي معادلة الإنسان المصري التي أبقتة على مر العصور ، أن يصدر عن ذاته الأصيلة .. عن تراثه وماضيه وإيمانه بأرضه وسمائه ونبيله

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

هذا المعنى هو الذى عبر عنه مصطفى محمود في هذه المسرحية « الشيطان يسكن في بيتنا » ، وهذه الصرخة هي التي أطلقها الشيخ طنطاوى في 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 في المسرحية هو ذلك الصوفى المنقطع للعبادة في كوخ من الصفيح الصدى على قارعة الصحراء ، بعد أن ترك الدنيا وما فيها . . لكى يكون وحيداً مع الواحد ! وحيداً مع المطلق ! وحيداً مع الله ! وتقطع عليه وحدته امرأة في الثلاثين . . راقصة مشهورة . . معطرة بالشهرة 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 ، فهي 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 في قواده ، فهي تعرض عليه صفقة . . تعطيه حلم المليون رجل الذين يريدون من شفيتها 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 فالغيب فيه هو وليس فيها ولا في الدين !

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

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

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

ويبدأ الفصل الثانى بالمشكلة وقد أخذت تتبلور . . من منهما سيكون الأمر . . ومن سيكون المأمور ؟ وتكتسب المشكلة عمقاً جديداً عندما يزور الشيخ مريدوه من الدراويش . . أحمد وعيسى وزكريا ويحيى وإدريس . . فلا 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 . . قوياً كالصلب . . قاطعاً كالماس . . صريحاً مثل النهار في يوم صائف » . . وإنما أصبح كما وصفه أحد أتباعه : « معتماً كالأرض . . رخوياً كالعجين . .

مليداً كجوا 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 العصري الجديد . . . وبالفعل . . . يتولى كل منهم عملاً في 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 شيء !

وسريعاً ما ينهمك الجميع في بروقات المسرحية التي تعدها فرقة سونيا المسرحية ، ويبدأ طنطاوي ينظر إلى الصفة نظرة جديدة ، فكل ما تحاوله سونيا هو أن تعطيه كل شيء . . . لكي تحصل على كل شيء . . . على روحه ذاتها . . . وعندما تملك روحه تملك حياته . . . وعندما تملك حياته تملك ممانته . . . ألم تقل له بالحرف الواحد : « يا برهومي سوف أقتلك حياً . . . سوف أقتلكم جميعاً حياً » .

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

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

ومن هنا يصبح لزاماً على الشيخ طنطاوي أن يستمر ، مؤمناً بأن الله مع أوليائه الصالحين ، ولكن السؤال الذي يدور في أعماقه . . . ينزل باطنه ويهز كيانه هو إن كان لا يزال من أوليائه ، وإن كان قد تخلى عنه الله

بعد أن باع روحه للشيطان ؟ لقد سكن الشيطان في 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 بروايتها ،
 والتى تبدأ « برقصة الحب » التى تروى قصة الحب من أول نظرة . . إلى
 السلام . . فالكلام . . فاللقاء . . فالقبلة . . فالعناق . . فالقراش ، 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 الجنىسى 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 الماجورين 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

في المسرحية ، والتي تجيء بعد « رقصة الحب » حيث تستبدل المدافع البلاستيك بالمدافع الحقيقية ، والرشاشات اللبب بالرشاشات الصلب ، وبمب الأطفال بالقنابل اليدوية ، ومسدسات الصوت بمسدسات الموت ، وبعد أن يدرك الشيخ طنطاوى حقيقة المؤامرة التي 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 لاحتخاذ زمام المبادرة ، وبعد معركة ساخنة بين سونيا وفرقتها من المنحليين ، 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 شيء !

هذا هو الطقس 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 .

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

و « تاييس » أناتوك 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 تاييس ، غير أنه إذا كان مصطفى محمود قد أفاد من هذين العاملين ، 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 حوارها ، 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 البطله 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 رشاقها وطواعيتها للأداء المسرحى ، إلا أنها لم تكن مبررة لدى

بعض الشخصيات ، وخاصة سونيا و فرقتها من أمثال « جدو » المدير المالى و « أونكل » الرأس المخطط ، و « توتو » المخرج ، و « جيمى الفونت » مصمم الرقصات ، أقول إننا إذا تفاضينا عن هذا جميعه ، ورأينا من ناحية البناء المعمارى للمسرحية أنه كان من الأفضل لها أن تجيء فى فصلين اثنين فقط بدلاً من ثلاثة فصول ، الأول يدور فى الصحراء عندما كانت بكرأ وعلى الطبيعة ، ويدور الآخر فى الخيمة وقد تحولت إلى مسرح . . فضلاً عما فى ذلك من اتساق مع المعنى الدرامى للمسرحية الداخلية ، والتي تحتوى على رقصتين اثنتين هما رقصه الحب و رقصه 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 وزجوج 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 - درامياً - أن يعلو فوق كل شيء . . 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 أو شافية على هذا السؤال ، وإنما لكى نستوفى الإجابة لا بد أن ننتقل إلى باب « العالم » ، ولنحاول من الآن أن نقنع أنفسنا بأن « العالم » يكون دائماً فى صف « الإنسان » .