

www.alkottob.com

ثورة المختل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

www.alkottob.com

تصميم الغلاف :
نجدة قلعي

د. غالي شكري

ثورة المختل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

الهيئة العامة للكتاب الاسكندرية
رقم التصنيف: _____
رقم التسجيل: _____

منشورات دار الافاق الجديدة بيروت

الإهداء

إلى ذكرى أنور المعداوي

جميع الحقوق محفوظة

١٩٦٦	الطبعة الأولى
١٩٧٣	الطبعة الثانية
١٩٨٢	الطبعة الثالثة

مقدمة الطبعة الثالثة

بعد أن صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب بقليل ، قامت الضجة الكبرى حول كتيب توفيق الحكيم « عودة الوعي » الذي صادف فيه على المرحلة الناصرية وقال أنه كان غائب الوعي طيلة عشرين عاما ، وأنه يطالب بفتح ملف عبد الناصر ونظامه لأنه المسؤول عن كل ما حاق بمصر والعرب من هزائم .

كان ذلك عام ١٩٧٤

بعدها بثلاث سنوات قامت القيامة ، لأن السادات قام بزيارة القدس المحتلة ثم عقد اتفاقيات كامب ديفيد ، واخيرا ابرم معاهدة الصلح المنفرد مع اسرائيل ... وفي هذه الخطوات كلها كان توفيق الحكيم رائد الكتاب المصريين الذين أيدوا الرئيس وباركوا الصلح .

هنا ظهر موقفان حاسمان من توفيق الحكيم وفنه ، أولهما يقول بأن الحكيم لم يتغير قط ، هكذا كان قبل الثورة الناصرية ، وهكذا كان اثناءها ، وها هوذا الآن يفصح عما لم يكن يستطيع التعبير عنه في بعض الأوقات ... ولكن الرجل هو هو لم يتغير قط طيلة ستين عاما من الكتابة .

وللحق ، فقد عثر اصحاب هذا الموقف في ماضي الحكيم على ما يؤيد وجهة النظر هذه بكثير من الاستشهادات والمواقف .

وقال اصحاب الموقف الثاني : كلا، ليس هذا صحيحا ، فقد وقف الرجل في الماضي ضد الفاشية وكان الالمان في العلمين بالقرب من الاسكندرية ، وأنه استلهم التراث العربي الاسلامي في معظم ما كتب ولم يكتب حرفا بالعامية ايمانا منه بالفصحى الميسرة ، وأنه قاوم الاجهزة وطغيانها في الزمن الناصري ووقف الى جانب الشباب في زمن السادات ... وبالتالي فما بدر منه عام ١٩٧٤ وبعدها وعام ١٩٧٧ وبعدها ليس اكثر من انقلاب شامل من جانب الرجل على نفسه وقد خان تراثه قبل ان يخون أمته .

أين كنت من هذين الموقفين ، وانا صاحب أول كتاب متكامل عن توفيق الحكيم صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٦ ؟

في كتابي « من الارشيف السري للثقافة المصرية » (ط أولى ١٩٧٥)
جواب على سؤال « عودة الوعي » . وفي كتابي « اعترافات الزمن الخائب »
(ط أولى ١٩٧٩) جواب على سؤال « الصلح مع اسرائيل » .

واحب هنا ، لمن يقرأ كلا الكتابين ان اوجز الجواب على السؤالين هكذا :
● ليس صحيحا ان هناك « توفيق الحكيم » واحد ، لم يتغير طيلة اكثر من نصف قرن . وليس هناك كاتب غيره في اي ادب من اداب العالم لم يتغير . كل كاتب ، كانسان ، يتغير ، وكمثقف يتغير أيضا . مع ذلك يبقى صحيحا ان ثمة محاور رئيسية في حياة كل فنان او مفكر نادرا ما تتغير .

وعندما يكتب الحكيم « عودة الوعي » قائلا انه كان غائب الوعي عشرين عاما ، فانني والقراء معي لا نقيم لهذا الكلام وزنا ، لأن ما انتجه في العشرين عاما قد استقل بتأثيره الموضوعي عن « آراء » صاحبه التالية . ان العمل الفني والفكري لا يعود ملكا لصاحبه بعد صدوره ، وانما هو يؤدي دوره الفاعل في النفوس والعقول بغض النظر عن التطورات الشخصية لصاحبه .. خاصة وانه اذا كان قد غاب عن الوعي فعلا ، لكان عليه ان يكون شجاعا كما فعل بعض الكتاب في كل الأزمنة ، ويحرق كتبه في أوسع ميادين القاهرة ويحرم على الناشرين طبعها ويناشد القراء اتلافها اينما وجدت .

وهو الأمر الذي لم يحدث الى اليوم ، بل لا زال توفيق الحكيم يعيد طبع ما انتجه خلال العشرين عاما الناصرية ، ويسجل عناوينها في قائمة مؤلفاته المنشورة في صدر كل كتبه الجديدة . ومعنى ذلك ببساطة انه يعترف بها .

يعترف بـ « السلطان الحائر » و « الصفقة » و « الايدي الناعمة » و « ايزيس » و « يا طالع الشجرة » و « الورطة » و « بنك القلق » و « رحلة الغد » و « الصرصار ملكا » و « الطعام لكل فم » و « رحلة الربيع والخريف » وغيرها مما يشكل العصر الذهبي لانتاجه ... فلو ان المؤرخ حذف هذه الأعمال من عمر توفيق الحكيم الادبي والفني ، ماذا يتبقى له مما كتبه ايام الملك فاروق أو ايام الرئيس السادات ؟ لا شيء ، سوى ما يحمل قيمة تاريخية في الماضي ، أو ما يحمل موقفا سياسيا في الحاضر .

والاعمال الاولى التي تحمل قيمة تاريخية ، هي اعمال وطنية تعادي الاستعمار ولاعلاقة لها باسرائيل التي لم تكن قد وجدت . والاعمال الجديدة – أين هي ؟ التي تحمل موقفا سياسيا ، كعودة الوعي ، لن يبقى منها شيء ، لأن الحكيم في اي وقت لم يكن رجلا سياسيا . اما بعض الاعمال التي قد تتحدى الزمن لبعض الوقت ، فهي التي انتجها حين كان « غائب الوعي » كما يصف نفسه . واذا كانت غيبة الوعي تدفعه لكتابة مثل هذه الاعمال ، فليت وعيه يستمر غائبا

ان « عودة الوعي » ليست اكثر من منشور سياسي مبتذل سوف ينساه عن ظهر قلب ، اما الأعمال التي نادت بالعدل الاجتماعي والحرية فسوف تبقى شاهدا ضد « الوعي العائد » للحكيم .

ولعلي لم أعرف كاتباً ظلم نفسه كتوفيق الحكيم ، فهذا الرجل الذي يدعي انه كان غائب الوعي هو الذي كتب « السلطان الحائر » عام ١٩٥٩ (وهو تاريخ ذو مغزى في الرحلة الناصرية) يندد بالسيف وينتصر للقانون ، في وقت صعب تناقضت فيه الثورة مع اكثر من فريق سياسي ، وكانت تلجأ في حل التناقض الى ايسر الحلول وهو السجن والمعتقل . كان كاتباً شجاعاً كامل الوعي حين اعلن بأعلى صوت ان حيرة السلطان يجب ان تتوقف باتخاذ جانب القانون ونبذ منطق السيف .

وكانت الدولة الناصرية ايضا من الشجاعة بحيث وافقت الرقابة على نشر المسرحية ووافق المسرح على عرضها .

وفي عام ١٩٦٦ قبيل الهزيمة بعام واحد نشر الحكيم في اوسع الصحف المصرية انتشاراً – الاهرام – مسروايته «بنك القلق» التي نقد فيها اجهزة الأمن نقداً مباشراً وحذر القيادة السياسية من ان غياب حرية المواطن يقود حتما الى فقدان حرية الوطن .

وللمرة الثانية ، كان رجلاً شجاعاً . وكانت الدولة الناصرية في مستوى المسؤولية الأدبية ، فوافقت على نشر «المسرواية» في الصحيفة والكتاب .

لم يفقد الرجل وعيه كما نظن ، أو كما يريد للبعض ان يظن . ولست أريد ان اذكر « المآثر » الناصرية على توفيق الحكيم حتى انه

ثورة المعتزل

اصبح في ذلك الوقت « مؤسسة مستقلة » نقدها من المحرمات . في عام ١٩٥٧ كان المرحوم رشدي صالح قد بدأ ينشر عدة مقالات في نقد الحكيم ، فما كان من عبد الناصر الا ان صرح « لقد تأثرت برواية عودة الروح » ومنحه ارفع وسام في الدولة ، واصدر الاوامر بوقف الحملة النقدية في جريدة الجمهورية .

وفي العهد الناصري ايضا تحولت اعماله الى مسلسلات اذاعية وتلفزيونية وافلام سينمائية وعروض مسرحية ، وتقررت كتبه بمئات الالوف من النسخ على برامج التعليم ، مما جعله يصبح خلال تلك الفترة من اصحاب الملايين ، الأمر الذي لم يحظ به اي كاتب في مصر كالعقاد او طه حسين .

وليس هذا عيبا ، واي اديب يستحق اكثر من ذلك .

وهو ليس مطالبا برد الجميل ، ولا أي اديب اخر ، لأنه حق وليس منحة .

واكثر من ذلك ، انه كان مصيبا في نقد اجهزة الدولة عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٦ كما كان مصيبا في دعم الاتجاه نحو الاشتراكية حين كتب « الطعام لكل فم » .

ولكنه بالقطع ، لم يكن غائب الوعي حين كان ينقد او حين كان يؤيد او حين كان يفتني بمكافآت النقد والتأييد .

لذلك ، لست اجد نفسي مع الذين « اكتشفوا » جذور الموقف الراهن للحكيم في « كل » اعماله ومراحله منذ بدأ يكتب .

ولكنني ايضا ، لست مع القائلين بانه كان الخير المطلق في الماضي ، وقد انقلب راسا على عقب .

● توفيق الحكيم جزء من ظاهرة اشمل ، فالى جانبه يقف نجيب محفوظ وحسين فوزي على سبيل المثال لا الحصر ، ولا يمكن اتهام هؤلاء الناس بأنهم « غيروا مواقفهم فجأة مقابل المال او الأمن » فليس من بينهم فقير او يمكن الاعتداء عليه .

إنهم ابناء جيل شارك بفكره وفنه في التمهيد للثورة . ولكن التكوين الروحي لهذا الجيل كان قد تم انجازه في رحاب ثورة سابقة ، حتى ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول . حينذاك كان « الجلاء والدستور » هما محور العمل

الوطني المصري. وكانت الوطنية المصرية هي العصب المركز الحساس في العقل والوجدان . لذلك كان التراث الفرعوني في الآداب والفنون المصرية حينذاك دائرة رومانسية تحتمي بالمجد الغابر في مواجهة الحضارة القاهرة . وكان الفكر الغربي هو الوجه الآخر للعملة ، أي محاربة الغزاة بأسلحتهم ، فكما أنهم تقدموا لدرجة الغزو ، بالفكر والتكنولوجيا ، علينا ان نتعلم منهم لنطردهم . ونصبح مثلهم .

هكذا كان تفكير الأعيان والتجار والموظفين وأصحاب الشركات من محمد علي الى ثورة ١٩٥٢ . وهو الفكر الذي تبدى في معادلة التوفيق بين التراث والعصر . وكانت الطبقة الوسطى التي نشأت أصلا في حوض الاستعمار ومن رحم الاقطاع ، هي اكثر الشرائح الاجتماعية المصرية احتفالا بهذه المعادلة . غير ان التراث الذي بدا الجزء منها هو الاسلام ، نبذته المصالح المضادة لتركيا و « جامعتها الاسلامية » وازدهرت التيارات الاخرى التي تزوج بين التراث الفرعوني والغرب في وقت واحد . لأن التيار القومي العربي كان بالغ الضعف بسبب النشأة الانفصالية للبرجوازيات العربية .

كان هذا التيار في النقد والثقافة والسياسة المصرية من ابرز التيارات الوطنية ، لأنه كان الأكثر تعبيرا – في الآداب والفنون – عن معنى « النهضة » و « التقدم » و « الحضارة » لدى الطبقة الوسطى الصاعدة .

وفي هذا السياق كان توفيق الحكيم من رواد هذه « النهضة » بعد ثورة ١٩١٩ فقد كتب « عودة الروح » و « اهل الكهف » و « يوميات نائب في الارياف » و « الرباط المقدس » في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ، ليؤكد على هذا المعنى للنهضة والتقدم والحضارة : نهضة مصر ذات التاريخ الفرعوني (عودة الروح) وعودة القديم الحتمية إلى الاكفان لأن الجديد قد ولد (اهل الكهف) وضرورة الالتفات الى الفلاح – الثروة المدفونة في الريف الاقطاعي (يوميات نائب) وقضية الجنس في « الرباط المقدس » .

في الثورة الناصرية تحقق الحلم ، ولكن على نحو مغاير : الاصلاح الزراعي والتصنيع والجلء والتنمية الاقتصادية ، كلها احلام الطبقة الوسطى منذ ثورة ١٩١٩ وقد اخذت طريقها التدريجي الى التحقق .

ولكن هناك أمرين : أولهما لم يتحقق ، والثاني جديد ولم يكن حلما في خيال الطبقة الوسطى او ضميرها. اما الأول الذي لم يتحقق فهو الليبرالية البرجوازية . اما الذي تحقق ولم يكن واردا في جدول اعمال البرجوازية فهو اتساع الدعوة القومية العربية وتجسدها حيننا من الزمن في دولة الوحدة . ومن المفيد التذكير هنا ، بأن توفيق الحكيم بالذات – وانصافا للتاريخ – لم يكن قط من انصار الليبرالية الوفدية أيام الملك ، بل هو صريح فكرا وفنا في معاداة التجربة الديموقراطية القصيرة في ذلك الزمن . وهو صاحب فكرة « الكل في واحد » التي جاءت في رواية « عودة الروح » والتي اعلن الرئيس عبد الناصر تأثره بها . لذلك اجدني اتحفظ كثيرا اذا قلت ان الحكيم احد الرجال الذين « فجعوا » في حلم الديموقراطية الذي لم يتحقق مع الثورة . غير انه طالما كتب « السلطان الحائر » و « بنك القلق » نستطيع الايحاء بحذرانه كان بهذا القدر او ذاك احد أبناء الجيل الذي فقد احد احلامه الرئيسية في مسيرة الثورة المعقدة .

غير ان الفاجعة الحقيقية كانت في « الحلم » الذي لم يحلمه ذلك الجيل ، وهو القومية العربية .

كانت الوطنية المصرية بالثورة قد استنفدت اغراضها واشكالها وافاقها القديمة . كان المشهد الاجتماعي في الاربعينات قد تغير ، ولم تعد الطبقة الوسطى وحدها سيدة المسرح . وفي غمرة تراكم الاحداث بين معاهدة ١٩٣٦ وحريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ تبين الارتباط الجيني بين وجهي قضية الثورة : الوجه الوطني بالجلاء والوجه الاجتماعي بتغيير السلطة . واقبل عام ١٩٤٨ ليؤكد وجها ثالثا كان خافيا هو الوجه القومي العربي .

لم يكن جيل ثورة ١٩١٩ أو جيل ما بين الحربين الذي ينتمي اليه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي قد تكون في ضوء هذه المتغيرات المتلاحقة لمفهوم الوطنية المصرية ورؤيا الاستقلال . كانت « اسرائيل » قد ولدت ، ولكنها بقيت في مخيلة ذلك الجيل وكأنها حدث خارج السياق . حتى حين ضربت غزة في فبراير ١٩٥٢ بدا الأمر غريبا او عدوانيا على اكثر تقدير ، وحين شاركت في عدوان السويس بدت اسرائيل كشريك استعماري للغرب في حملة تأديبية لمصر التي جرّوت على تأميم القناة . وحين وجهت ضربتها الاستراتيجية عام ١٩٦٧

بدأت أخطاء النظام والعروبة هما السبب الأول ، وتأتي إسرائيل باحتلالها « لسيناء » في المقام الثاني .

لم يكن الجيل قادرا على تجاوز نفسه او التاريخ ، فقد ولد وعاش وناضل وتكون في ظل رؤيا محددة هي الوطنية المصرية ذات التاريخ الرأسي المتجه غربا . واقبلت الرؤيا الجديدة لتضيف التاريخ الأفقي المتجه شرقا ، فوقع التناقض الحتمي ، ولكنه التناقض السلمي . لم يكن الحكيم او محفوظ أو فوزي أو من شابههم ، من الشيوعيين أو الاخوان المسلمين أو الوفديين ، فلم يصب احدهم مكروه في الرزق أو الأمن ، خاصة وانهم لا يشتغلون اصلا بالسياسة العملية او الحزبية . لذلك كان هناك اتفاق جنتلمان غير مكتوب ، وهو نسيان الحلم الذي لم يتحقق (الليبرالية البرجوازية) والحلم الذي لم يكن واردا (القومية العربية) .

وظل الاتفاق ساري المفعول دون حوار ، أو أنه كان الحوار المستحيل . بقيت إسرائيل في مخيلة الجيل «معتدية على الحدود المصرية » لا عدوا قوميا ، وأصبح الدعم لثورة الجزائر أو اليمن أو الوحدة مع سوريا سعيا امبراطوريا للهيمنة على الجيران ، لا عملا قوميا .

وساعدت الثغرات الفادحة الثمن في البناء الاجتماعي الداخلي على الغزو الصهيوني فكانت الهزيمة عام ١٩٦٧ نهاية مرحلة وبداية اخرى ... لم تسجل رسميا الا في مايو - ايار ١٩٧١ حين انفرد السادات بالسلطة ، وبدأ الانقلاب التدريجي على المرحلة الناصرية . حينئذ وجد توفيق الحكيم وابناء جيله انفسهم في بيئتهم الطبيعية ، وخاصة بعد حرب ١٩٧٣ فقد انزاح الحلم الذي لم يرد على مخيلتهم (العروبة) وعادت الوطنية المصرية الى المفهوم الرأسي المتجه غربا ، تحقق الحلم الذي لم تحققه الناصرية (الليبرالية كما يتوهمون في عصر السادات) . بل تحقق هذا الحلم - بتعدد الاحزاب - دون ان يجيء بالملكية او الاحتلال البريطاني ، وقد تحقق السلام مع إسرائيل التي ستنسحب من سيناء .

هكذا يوجد التاريخ ، بشكل استثنائي ، بأن يعيد نفسه ، ولو في صورة هزلية لا يهم . فالأهم ان السادات قد استطاع في وهم جيل رائد من مفكري

وادباء مصر ، ان يلغي عشرين عاما من التاريخ ، وان يصل بين العصر السابق للثورة والعصر الجديد وكأنهما عصر واحد من مرحلتين : مرحلة الحلم ومرحلة التحقق . وما بينهما ليس اكثر من كابوس وقد رحل . فلا المشهد الاجتماعي لمصر ذاتها قد تغير ، واسرائيل ليست اكثر من جارة متحضرة ، والفلسطينيون يستحقون العطف ، والعرب بدو او برابرة لا يستحقون الحرب من اجلهم . أما مصر ذات التاريخ الفرعوني العريق فلها اكثر من لقاء مع التاريخ اليهودي العريق ، واكثر اكثر من لقاء مع الغرب الذي لم يعد حضارة القاهرة ولم نعد نحاربه بأسلحته ، بل أمسينا جزءا منه ، فنحن « قطعة من اوربا » كما تمنى الخديوي اسماعيل منذ اكثر من مائة عام .

انه رؤيا الطبقة الوسطى ومفهومها للوطنية المصرية قبل ثورة ١٩٥٢ وعلى مدى قرن ونصف الى ايام سعيد باشا . وما يعرفه السادات ولا يدركه توفيق الحكيم ان هذه الرؤيا وذلك المفهوم قد انتهيا من الوجود الواقعي لشعب مصر العربي ، وان الطبقة التي يتوهم ذلك الجيل انه يعبر عنها قد تغيرت تماما ، ولم يعد متعلقا بذلك المفهوم الرومانتيكي للوطنية المصرية الا وكلاء الاستيراد والتصدير .. وهؤلاء لا يشكلون طبقة في الارض المصرية ، في الانتاج الوطني المصري . إنهم « حالة » عابرة لا تكنس التاريخ بل التاريخ هو الذي سيكنسها و « كابوسها » معها .

ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقف فنيا عن الابداع ، لأن رؤياه الفكرية — مع جيله — توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كامب ديفيد ، الا مواقف سياسية ، تنسجم تماما مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يوما طويلا ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعيا مع الثورة ، ولم تبعث قط الا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جديد على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا انتجت حين كنت غائب الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائدا في تاريخ الادب المصري الحديث ، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكيا ثوريا ، وقد كف الحكيم

عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن
وداعبته سخریات التاريخ .
وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من ادب توفيق الحكيم ، وهو الجزء
الاکبر من حياته وفنه وفكره ، اما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن
العطاء ، فإنه ليس جديرا بالتوقف الا حين تكتب المساة المصرية الكاملة في ظل
الثورة المضادة .

د . غالي شکري
باريس ١٩٨١/٦/١

www.alkottob.com

مقدمة الطبعة الثانية

لعله ليس جديدا القول بأن توفيق الحكيم ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث . ذلك انه ربما كان الوحيد من بين أبناء جيله الذي استطاع مواصلة العطاء منذ بدأ يكتب حتى الآن ، أي بعد أن تجاوز السبعين ، على مدى نصف قرن أو يزيد . وربما كان الوحيد أيضا في ريادته للعديد من الأشكال الفنية التي استقرت في الوجدان العام والتراث الأدبي معا ، ولم تعد تراثا محسب ، بل أضحت سياقنا متدفقا كل يوم . ولكن الجديد حقا هو أن توفيق الحكيم طيلة هذا العمر الأدبي والفني كان مجربا أولا وقبل كل شيء . . فحصاده أقرب لأن يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة بعد . أما نقطة البداية فظلت دوما هي تجديد الحياة بتجديد عصارته الفكرية والجمالية ، فالجمود عنده هو الموت . لهذا نراه في السبعينات يحاول الانصات بكل ما أوتي من قوى وامكانيات السى ديبب « الجديد » من حوله ، سواء كان هذا الجديد من أرض مجتمعه أو مما تصطبغ به الدنيا في العالم الخارجي . وقد تخفق محاولته أو تنجح ، ولكنه في جميع الأحوال لا ينعزل عن مجرى الحياة الدافق . وهو في جميع الأحوال كذلك ، لا يتخلى عن مجموعة من الضوابط التي جعل منها بوصلته الهادية بين تيارات البحر المتلاطمة الأمواج .

أول هذه الضوابط هو إيمانه العميق بمصر ، حضارتها وشعبها وتاريخها . إيمان الحكيم بمصر هو عصب الأدب والفن الذي يكتبه ، عصبه الرئيسي . انه يرى في مصر ، أرضا وناسا وتراثا ، قلبه النابض بالحياة ، أو هي المعنى الذي تنطوي عليه الحياة ، وبالتالي فهي تستحق أن يعيش من أجلها الإنسان ، وأن يضحى في سبيلها بكل ما يملك . مصر عند توفيق الحكيم ليست حدودا جغرافية فقط ، وانما هي وطن روحي في عمق الأعماق . وقد يكون هذا الإيمان بمصر ، إيمانا ميتافيزيقيا ، أو رومانسيا ، سمه كما شئت . ولكنه أبدا لم يكن في

يوم من الايام ايماننا عنصريا . وهنا يجيء الضابط الثاني بين الضوابط التي تحكم عقله ووجدانه ، وهو الايمان العميق بالحضارة الانسانية ، ايا كان المركز الذي اتخذته بالأمس أو اليوم أو غدا ، في مصر أو اليونان أو أوروبا أو الشرق . انه يرى الحضارة الانسانية وحدة واحدة بناها الانسان ولا يزال بينها في كل زمان ومكان . ولا فضل لانسان على آخر الا بمقدار ما يقدمه لهذه الحضارة من جهد وابداع . والبشر جميعا شركاء في الحضارة الانسانية المعاصرة ، مهما كان موقعها في الشرق أو الغرب في الشمال أو الجنوب . ذلك أن الحضارة الحديثة ليست حضارة أوروبية خالصة ، ونسبتها الى أوروبا أو الغرب عامة انما هو نتيجة ازدهارها الحالي في هذا المكان من العالم . ولكن الحضارات السابقة بما فيها حضارتنا نحن المصريين قد أسهمت في تكوين وتشكيل هذه المرحلة الأوروبية . وبالتالي فمن حقنا أن نأخذ عنها كما سبق وأن اعطيناها، بل انه ليس حقا فحسب وانما هو ضرورة تاريخية لمن شاء التقدم بديلا للانقراض .

وثالث هذه الضوابط هو ايمان الحكيم العميق بالديمقراطية ، بأوسع معاني الديمقراطية ، فالحرية لديه لا تتجزأ والا كانت شكلا بلا مضمون ، والا كانت قناعا زاهيا لوجه دميم ، والا كانت لعبة سياسية للتخدير الاجتماعي . من هنا فهو يختلف مع المضمون البرجوازي للديمقراطية حيث تصبح الليبرالية لافتة براقة تخفي جريمة النهب الرأسمالي المنظم . انه ضد الفاشية الجديدة ايا كانت الشعارات الزائفة التي ترفعها . وهو أيضا وفي نفس الوقت ضد الدكتاتورية باسم العدل الاجتماعي ، لأنه يعلم مقدما أن للديمقراطية عيوبها التي لا علاج لها الا بمزيد من الديمقراطية . وكذلك ، فان العدل الاجتماعي في جوهره هو تجسيد لأوسع معاني الديمقراطية وأعمقها وأشملها : ديمقراطية الجماهير الصانعة للحياة . فاذا تناقض العدل مع الديمقراطية ، فالعيب ليس فيهما وانما في الفهم الناقص لمعنى العدل ومعنى الديمقراطية . وليس البديل قطعا هو الدكتاتورية ، لأن الدكتاتورية هي التي تتناقض تناقضا جذريا مع العدل الاجتماعي .

تلك هي الضوابط الرئيسية الثلاثة التي تشكل فيما بينها بوصلة توفيق الحكيم في الفكر والعمل . والحكيم ، فوق أنه ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث ، فهو ظاهرة تاريخية ، بمعنى اننا لا نستطيع الوقوف

على جوهره الثابت الا في سياقة التاريخي المتحرك . ومن هنا كان العنصر المنهجي الأول في هذا الكتاب هو رؤية الحكيم في تطوره ، لا بمعزل عن المجتمع ولا بمعزل عن خطواته داخل هذا المجتمع . ان اقتناص احدى المراحل في حياته وتعميمها واطلاق القول فيها هو خطأ فكري فادح ، وانما النظر الى حلقات هذه الحياة في سلسلة واحدة هو المنهج الذي يحرينا من الزلل في الوقوع بين براثن الاطلاق والتعميم . ولقد اثبت الحكيم بمواقفه العملية انه يتجاوز نفسه دائما ، وبالتالي تجيء تجاربه الفنية انعكاسا حيا عميقا لهذا التجاوز الدائم للنفس . وهو في تجاوزه لا يتنكر لماضيه وتراثه ، وانما يدعمه ويطوره في ان ، انه على الأقل يقدم البرهان على ان التطور الشخصي للمفكر والفنان احتمال قائم على الدوام مهما بلغ من العمر .

ومنذ اواسط الستينات ، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ . قدم الحكيم مجموعة من الشواهد الفكرية والفنية والعملية على صحة المبدأ القائل بان الارتباط الحي الديناميكي بين الكاتب وشعبه ، وبينه وبين عصره هو الباعث الحقيقي والأول لتطوره . . . ومن هنا رأيت ان اضيف الى هذه الطبعة الجديدة فصلا تابع خطوات الحكيم الأخيرة ، التي حاول فيها بكل ما يستطيع ، أن يقترب من روح أمتنا وروح عصرنا . وقد اتبعت في هذا الفصل منهجا مغايرا للمنهج السائد على طول الكتاب من ناحية الشكل ، فقد اعتبرت ما كتبه من مسرح او قصص حوارية او مقالات شيئا واحدا لم أفصل بينه لتمييز اطره الفنية . وانما اتخذت هذه الاشكال جميعها هوامش للتدليل على رؤى الحكيم الجديدة في الفكر والفن .

وقد اسعدني عند صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، انه استقبل من النقاد والقراء استقبالا اعتز به . وايا كان الخلاف في وجهات النظر التي ابداهها البعض ، فان الخلاف ذاته كان دليلا على ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الأدبي الحديث من ناحية ، وعلى ان فكر الحكيم وفنه من الخصوبة حقا بحيث انه يجتمل العديد من الاجتهادات في التفسير والتساويل .

د . غالي شكري

مارس (اذار) ١٩٧٣

www.alkottob.com

مدخل

لا أدري متى حدث ذلك على وجه التحديد ، حين تأملت ظاهرة غريبة في حياتي الأدبية ، وهي أن موقفني من أدب توفيق الحكيم يتسم بسلبية واضحة . فاننسي لم أكتب عنه مقالا واحدا ، ولم أكن أقرأ له بانتظام ، وانما كنت أتابع من إنتاجه تلك الأعمال التي تثير الشغب بين النقاد . والحق أنني كثيرا ما ملت الى الجناح النقدي المعادي للحكيم في اتجاهه الفكري ، وكثيرا أيضا ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الفارق الى أذنيه - في تصوري حينذاك - في دنيا المطلقات المجردة بعيدا عن الواقع اليومي لحياة الشعب في بلادي .

أستطيع أن أقول ان هذا الموقف أخذ من عمري عشر سنوات كاملة تبدأ حوالي عام ١٩٥٢ . وهي الفترة التي عبرت عن نفسها في كتابي « سلامة موسى وازمة الضمير العربي » ومقدمة « ازمة الجنس في القصة العربية » ومعظم فصول « كلمات من الجزيرة المهجورة » . وكلها تعبر عن لحظة الاكتشاف الأولى للمنهج العلمي في فكرنا الحديث . واللحظات الأولى تتسم دائما بالحساس المفرط والمبالغة المسرفة ، وهي من سمات الحرص على « ايمان ما » تمكنت جذوره في القلب والعقل حتى خيل لي أنني عثرت على المفتاح السحري لحل الغاز الوجود وفك طلاسم الكون . وإنتاج تلك المرحلة كلها يتصف أولا بهذا النوع من الارتياح والثقة ، وهي تتضح في درجة الاطلاق والتعميم والحسم التي تتفاوت حقا من عمل الى آخر ، ولكنها في النهاية تشكل طريقا ما الى فهم المنهج العلمي اقرب ما يكون الى الطريق الميتافيزيقي أو الطريق الوجداني العاطفي ، وان شئت نفسه مزيجا من الميتافيزيكا والعاطفة !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين طريقين متناقضين في وقت واحد ؟ اننا لن نستطيع ان نفهم الأمر على النحو الصحيح الا اذا وضعنا أيدينا على أسرار عملية التفاعل بين الفكر والواقع بشكل عام ، وبين الفكر وواقعه بشكل خاص .

ولعله من الملاحظات الشخصية التي تؤكد ضرورة طرح القضية

على هذا النحو ، هو أن انتاج تلك المرحلة الاولى في حياتي الأدبية قد نال استحسانا بصورة من الصور من أغلب الأدباء « المجالين » لسني ، وهذا يعني ان تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعا معنا يشبه ذلك النزوع الذي تولد في نفسي قبيل أن ابلغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذي ولد فيما بين الحربين العالميتين ، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل ، والانهييار السياسي والتحلل الاجتماعي ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية في العالم . وبقدر ما أصبحت الاشتراكية — في القرب منها أو البعد عنها — معيارا أميناً صادقاً لضمير هذا العصر ، بقدر ما التهبت قلوبنا الغضة ترحيباً بهذا الأمل العظيم ، وأمسى النضال من أجل الاشتراكية لكسي تعم بلادنا والعالم ، هو غداؤنا اليومي ، بل هو قضية حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتوي الاشتراكية على جانبها الانساني ، تحتوي أيضا على جانبها العلمي ، بغير أن تتناقض أنسانيتهما مع قوانينها العلمية ، بل ان هذه القوانين لم تكن الا اكتشافا لانسانية الانسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بين ضلوع أبناء جيلي للجانب الانساني وضافت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمي . وكان طبيعياً لذلك أن يتعاطم حماسنا وان تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعياً أن يتسلل إلينا الجمود العقائدي في يسر وليس ، وأن يتحول المنهج العلمي من حيث المضمون إلى فكرة ميثافيزيقية تلبى احتياجات الحس الديني الواثق المطمئن ، ومن حيث الشكل إلى وجدان عاطفي يجسد عذاب الحرمان الطويل الذي عانيناه — في خالبيتنا — أثناء طفولتنا ، وكنا ما نزال نعانيه في صبانا وشبابنا . لقد تكاثفت حقا ظروف عديدة مريرة في خنق الاشتراكية والفكر العلمي ، كما تضافرت ظروف أخرى في خنقنا نحن ، وهكذا تجسم الخلل في أجهزة الارسل والاستقبال على السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمي يعانين من ويلات الحصار الاستعماري الذي يطوق الفكر والتجربة أو النظرية والتطبيق بسياج يحول بينها وبين الشمس . لذلك ضلت طريقها حيناً ناحية اليسار وحيناً ناحية اليمين ، ولكن الحصلة الختامية كانت النظام الستاليني . وهو تورم يساري في ظهر الحركة الاشتراكية ، حماها زمتنا طويلاً من غائلة التطويق الاستعماري المحكم ، وعوئها زمتنا آخر لم يكتب له البقاء الطويل . وفي كلا الحالين لم تضح الاشتراكية من آثار عبادة الفرد

والانغلاق على الذات والابتعاد السى حد كبير عن حركة الفكر العالمي المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديدة لفهم العالم .

أما نحن أبناء ما بين الحربين فقد تلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالمية مع ظروف جديدة تماما على عالمنا المعاصر فقد ظهر النظام الاشتراكي كثوة عالمية لها خطرهما في الثقل العالمي ، وتطورت العلوم الحديثة فدخلت الانسانية عصرا تاريخيا جديدا هو عصر الفضاء ، وظفرت معظم بقاع الكرة الأرضية باستقلالها ، ولم تعد البرجوازيات الوطنية تلقي بعلم الاستقلال في الوحل ، لم يعد من المحتم ان تخون الثورة، بل راحت توالى اجتهاداتها في خلق تجربة اجتماعية جديدة تتهجر بها رواسب التخلف والقهر الأجنبي معا . ولم تجد أمامها سوى حل واحد هو الاشتراكية . ولكن الطريق السى هذه الاشتراكية لم يعد واحدا . أضحت هناك طرق عديدة ووسائل عديدة السى الاشتراكية ، كشفها الالتحام الوطني مع الواقع الاجتماعي المتطور والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنا المعاصر . هكذا ووجه الجيل الثوري الجديد بظاهرة نوعية مختلفة عن ظواهر العالم القديم الذي أثمر المسلمات الرئيسية والتفصيلية في مقولات الفكر العلمي . ولم تكن مقومات القدرة على الخلق والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمي الوافد علينا ابان انحرافه اليساري . كانت حصيلتنا من التضخم اليساري أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القدرة في مستوى التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية التي تزينت بها بلادنا منذ عصور الانحطاط . كانت حصيلتنا من التخلف والقهر أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار .

وهكذا استجبنا للتحديدات المسبقة في ظل ظروفنا المريرة ، ظروف التخلف والفوضى الحضارية والقهر الأجنبي . لم نستطع ان نتلبس بروح الفكر العلمي ونضيف اليه ابعادا جديدة مستقاة من واقع التجربة الجديدة ، وانما تورطنا في أحبولة الشكل والمظهر دون أن نتعمق المضمون والجوهر . لهذا السبب قلت اننا في السياسة وفي غيرها من العلوم الانسانية ، كنا أقرب الى الفهم الميتافيزيقي للمنهج العلمي ، وأقرب السى الوجدان العاطفي ، أو السى ذلك المزيج المركب من الميتافيزيكا والعاطفة . كانت حالتنا بالضبط هي حالة انفصال بين الشكل والمضمون ، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون

الولوج الى علم التجربة الحية التي صاغت هذه النصوص ، التجربة التي أعطت الحروف حياتها وحيويتها وبالتالي مرونتها وقابليتها لكل ما يضيفه «الخاص» الى « العام » من سمات تثري النظرية والتطبيق جميعا . ولقد أدى انفصال الشكل عن المضمون الى ازدواجيات فكرية غاية في الخطورة بين الاجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكي . فقد تعددت الطرق اللاعلمية لفهم المنهج العلمي ، وأصبحنا نرى من يمارس اسلوبا برجماتيا أو ميكيافيليا أو مسيحيا في تطبيق قواعد الفكر العلمي . ولم تكن النتيجة في مجال الفكر وفي مجال الواقع على سواء الا مجموعة من الأخطاء تؤدي الى مجموعة جديدة من الأخطاء التي تولد بدورها أخطاء جديدة وهكذا . وكانت النتيجة بطبيعة الحال هي العزلة الكاملة عن تطورات العالم المعاصر ودلالات هذا التطور في ميدان الفكر العلمي ، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقية على واقعنا المحلي وتجربتنا الخاصة .

هذه العزلة وحدها بكل ما تملك من مظاهر التفتت والانطواء وأحيانا اليأس ، هي الحاققة التي أيقظت أقدامنا على مدى التهرؤ المنهجي في أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت عليه حالتنا من سوء بالغ ، دبت اليقظة الثورية في أوصالنا تغير حياتنا رأسا على عقب . ليس في السياسة فحسب ، بل في كافة مسارب وجودنا . انزاح عن كاهلنا عبء الانصراف اليساري الذي أفقدنا القدرة على الرؤية الصحيحة .

ولقد كان انضاح الرؤية في جوهره الثامنا بين الشكل والمضمون للمنهج العلمي في وعينا . بدأنا نتمثل روحه خطوة خطوة مع تمثيل واقعنا وطبيعته . ولم تقتصر الرؤيا الواضحة على الفكر السياسي فحسب ، بل تجاوزته الى آفاق حياتنا الفكرية كلها . وبعد أن كنا طيلة السنوات الماضية نطبق مقاييس الفكر العلمي على انتاجنا الأدبي بصورة ميكانيكية تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف ، تبلور اهتمامنا الرئيسي في الحقل الأدبي في نقطتين : الأولى هي الكشف عن طريقنا الخاص وما يتميز به من قوانين نوعية مفصلة تختلف بالضرورة عن القوانين التي تضبط الحركة الأدبية في العالم الخارجي . والنقطة الثانية هي مراجعة كل ما أصدرناه من أحكام تقييمية على تاريخنا الأدبي . والنقطتان كلاهما يكملان بعضهما البعض . فالنقطة الأولى تبرهن — على سبيل المثال — أن كاتباً

مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس « كاتباً برجوازيًا » وحسب ، ان ذلك التقييم التقليدي كان يجرنا في اغلب الأحيان الى صبغ انتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية في فكرنا من الوان الوحل والخيانة . وبالتالي كانت هناك مجموعة من الكليشوهات المعدة سلفاً لتصنيف الكتاب سياسياً واجتماعياً على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على وعيننا حينذاك . أما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهي إعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقاً من خصائص الفكر الاشتراكي العلمي ، ولكنهم ينضون بصورة أو بأخرى تحت لواء الثورة المعاصرة في بلادنا . وبالتالي أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ، مفكراً ثوريا بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية .

بل ان هاتين النقطتين تؤديان الى دراسة مختلف الظواهر الفكرية في أدبنا الحديث . مهما اتسعت هذه الظواهر بالسلب أو بالإيجاب ، ما دامت لها فاعلية مؤثرة في الحركة الاجتماعية مباشرة ، أو في محيط الحركة الأدبية وحدها . لذلك فقد حاولت منذ عام ١٩٦٢ أن أحدد لنفسى تخطيطاً جديداً يتسق مع تفكيري الجديد . فأكملت تأليف كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » الذي تناولت فيه بالنقد والتحليل انتاج عشرة من كتاباتختلف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية اختلافاً كبيراً . وأنجزت خلال عامين كتابي « المنتهي » حول أدب نجيب محفوظ الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤ . وفي العام الذي يليه بدأت في تأليف كتابي « الرواية العربية في رحلة العذاب » يتناول انتاج عشرة آخرين من كتابنا . ثم جمعت بعض دراساتى ومواجهاتى النقدية والفكرية في كتاب واحد هو « مذكرات ثقافة تحتضر » ، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطوري الفكري التي لا ريب أنني أجد لها بذوراً في بعض فصول « سلامة موسى » ومقدمة « أزمة الجنس » ولكنها لم تثبت بصورة أكثر وضوحاً إلا في انتاج السنوات الأربع الأخيرة . وليس هذا الكتاب « ثورة المعتزل » في أدب توفيق الحكيم إلا نتاجاً لهذه المرحلة الجديدة .

فقد كان توفيق الحكيم في تصوري السابق مجرد فنان منعزل يقضي عمره في برج من العاج يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والجمع والانسان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع أدب الحكيم لقساء جديداً ، فسر لي أشياء كثيرة ، كانت على درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو ليس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعي المتداول لهذه الكلمة . وإنما هو محاولة للإجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكيم ؟ ان القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الإجابة في القسمين الآخرين . وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمي من شبلي شميل وسلامه موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفني ناصف واسماعيل أدهم ومحمد مندور الى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناء فكرنا الثوري المعاصر . فبالرغم من كافة أوجه السلب التي يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمي في حياتنا الفكرية ، فان ما لا ريب فيه أن استقرار هذا المنهج في أرضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنضال الاشتراكيين العلميين في بلادنا . فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلا لهذا المنهج الثوري بين ركامات المناهج الاستعمارية والغيبية على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة ، وسيطرة القوى الاجتماعية التي تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال ، وهي أن الماركسيين المصريين قد سجلوا كفاحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمي وتسويده على بقية المناهج . وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من اقضاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري وأثبتوا الأكبر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة أرضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبضع فئات من برجوازية المجتمع الغربي ، ليس لها من نظائر في مجتمعنا . أما الماركسية فهي الفلسفة التي تتمتع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهائية . لذلك تغور جذورها في أعماقنا وأعماق أرضنا .

ان القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل في البرج العاجي » ليس الا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التي طرحها في مقالاته المتفرقة وكتبه ، على ضوء هذا المنهج . . فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم في حياته الواقعية « رحلة العمر » ، وأن أتعرف على التيار الأدبي الذي يجري معه « فنان الحياة » ، والتيار الفكري العام الذي ينضوي تحت لوائه « راهب الفكر » ، والنظام الفكري الخاص الذي بناه « المفكر التعادلي » ، وأخيرا القيم السياسية والاجتماعية التي يدعو إليها

« المفكر السياسي » . وليس هذا تصنيفا أكاديميا كما سنرى على الرغم من اشتغال كل فصل من هذه الفصول على التطور التاريخي لكل فكرة من الأفكار ، وإنما هو أقرب الى صياغة القضايا الفكرية في اطار من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارئ والمنقود .

أما القسم الثاني « عودة الروح الى الرواية المصرية » فهو احدى ثمار الجهود المستمرة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وأنور المعداوي وسيد قطب وصالح الدين ذهني وغيرهم . هذا الجزء يحاول ان يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم مثل « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » من دور ريادي خلاق في تاريخ الرواية المصرية . بل ربما كان أثر الحكيم في ادبنا الروائي يفوق أثره في ادبنا المسرحي . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست الا احاطة مفصلة بالقيم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات ، حتى نستثير بها في رؤية « طريقنا الخاص » الى خلق الرواية المصرية ، وما تتضمنه من سمات تتميز بها وحدها بحيث انها استطاعت الامتداد الى انتاجنا الروائي الحديث .

والقسم الثالث والأخير هو « موعد الحياة مع المسرح المصري » محاولة أيضا لاثبات ان الدراما المصرية قد ولدت في صورتها القريبة من التكامل بين أحضان « أهل الكهف » وما تلاها من أعمال الحكيم . ليس هذا اغفالا للتراث المسرحي السابق على توفيق الحكيم ، ولكن اعترافا بأهمية الدور التاريخي لهذا الفنان الذي انعطف بمسرحنا انعطافة جديدة في النوع والكيفية لا في الدرجة والمستوى محسب . وكانت هذه الانعطافة تحقيا واعيا لمعنى الدراما في صورتها القريبة من التكامل فهي ليست ثورة على ما سبقها من تراث ، وإنما هي البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم كذلك ، ان يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبينها فيما سبق بالقسم الاول ، يحاول إعادة اكتشافها في أعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني . الا ان « الفكر » في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الاولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — الا حين تضطره ظروف « الفكرة » التي يعرض لها بالتحليل . والحق أنني لا أفهم الفكر

في الفن على أنه المحتوى والاطار أو الشكل والمضمون . فلسنت
أستطيع أن أتصور « الفن » مجرد وعاء من خزف اللفظ وأدوات التعبير ،
كما أنني لست أستطيع أن أتصور « الفكر » مجرد مقولات فلسفية
جامدة تشبه المعادلات الرياضية . يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغنا
متخلفة في النقد الأدبي ، بحيث أن الناقد والفكر أصبحا شخصية
واحدة في أدبنا الحديث .

فاذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئاً نافعا لقارئه ، فإن الفضل
الأول يعود إلى هذه اليتظة الثورية التي دبت في أوصال الفكر
الماركسي في بلادنا بحيث أضحي هذا الفكر قلعة الدفاع الأولى عن
ثورتنا المعاصرة . واذا لم يستطع ، فإن اللوم كله يقع على عاتق المؤلف
الذي لم يحسن لقاءه الجديد مع أدب توفيق الحكيم .

يناير (كانون الثاني) ١٩٦٦

القسم الأول

ثورة المعنزل في البرج العساجي

www.alkottob.com

الفصل الأول رحلة العمر

أدب الاعتراف من الاشكال الفنية الحديثة في اللغة العربية . وبالرغم من ذلك فقد أضاف الى تراثنا عدد لا بأس به من كبار كتابنا مجموعة هامة من الاعترافات التي تضيء الكثير من الجوانب الخفية في أدبهم أو حياتهم أو تاريخ بلادهم ، وقد تجتمع هذه كلها في اعتراف واحد . وتتفاوت اعترافات أدبائنا من حيث درجة الاحاطة والصدق والموضوعية كما تتفاوت من حيث فنيتها ونوعية القالب الأدبي الذي أودعت فيه . فأيام طه حسين تختلف عن تربية سلامة موسى وكلاهما يختلف عن حياة أحمد أمين التي تختلف بدورها عن سبعينية ميخائيل نعيمة وزهرة عمر توفيق الحكيم .

وإذا كان كتاب كتريية سلامة موسى يستوعب أهم مشكلات العصر التاريخية ، بينما يكاد توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » أن ينحصر بين جدران الفن الذي رصد له حياته للدرجة التي تحول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التكوين الاجتماعي للعصر الذي عاش فيه . إلا أننا نستطيع أن نبرر الفارق بين الكاتبين ، بأن سلامة كمفكر كانت تعنيه القضايا الأكثر شهولا ، وأن انعكست على وجدانه الشخصي بتفاصيل موهلة في الذاتية . بينما الحكيم كفنان كانت تستهويه التفاصيل الصغيرة أولا حتى يكشف بذور الفن في نفسه ، وهي سمات فردية غاية التفرد لأنها تثمر ما ندموه بعملية الخلق المستقل نسبيا عن الهومو المباشرة للمجتمع والعصر . الفرق إذن كامن بين الفكر والفنان ، أو بين نقطة الانطلاق الموضوعية عند الأول ، ونقطة الانطلاق الذاتية عند الآخر .

الا أننا في النهاية سوف نعثر في اعترافات توفيق الحكيم التي ضمنها كتابيه الرئيسيين « سجن العمر » و « زهرة العمر » أنه كان أكثر كتابنا حرصا على القاء الضوء الكاشف لكل ما خفي عن قارئه من مجاهل أعماله الأدبية . فهو قد سبق له أن أثار لنا الطريق لحياته الشخصية في بعض أعماله الروائية مثل « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » و « عودة الروح » . غير أنه في هذين الكتابين - سجن العروزهة العمر - يكشف لنا عن أدق شعيرات تكوينه الأول منذ كان طفلا الى أن أصبح شابا في مقتبل حياته العملية . وإذا كان للكتابين إحدى المزايا الهامة عند ناقد الأدب ، وهي أنه يستنير بالترجمة الذاتية للفنان في رؤية أعماله الأدبية ، إلا أنها تعينني هنا ، في المقام الأول ، للتعرف على بذور الاتجاه أو الاتجاهات الفكرية التي سادت على عقل توفيق الحكيم ، قبل أن تتحول إلى المستوى الوجداني لطاقته الإبداعية التي عبرت عن نفسها في الخلق الفني . فلا شك أن مرحلة التكوين الأولى ، في حياة الكاتب ، هي مرحلة تربية الجنين التي تطبعه فيما بعد بخصائص شبه ثابتة قلما يستطيع منها فككا ، وربما كانت هذه الفكرة هي التي أوحى للحكيم بتسمية كتابه « سجن العمر » . . فبالرغم من أن هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤ فإنه يصور أولى مراحل حياة كاتبه في قالب « الاعتراف المباشر » ، بينما نجد أن « زهرة العمر » قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشرين عاما أو يزيد ، ولكنه يصور تلك المرحلة التالية لسجن العمر في قالب آخر هو مجموعة الرسائل الحقيقية التي سبق له أن أرسل بها إلى صديقه الفرنسي « أندريه » . لذلك سوف أعرض لكتابه « سجن العمر » ثم لكتابه « زهرة العمر » على الترتيب التاريخي لراحل حياته ، أو لمرحلتني حياته الأولى على وجه أدق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابين ، إذا كانت تواريخها لا تنفد موضوع بحثنا .

يبدأ الحكيم « سجن العمر » بقوله : « هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ . أنها تعليل وتفسير لحياة . اني أرفع فيها الغطاء عن جهازي الأدمي لأفحص تركيب ذلك المحرك الذي نسميه الطبيعة أو الطبع . هذا المحرك المتحكم في قدرتي ، الوجه لمصري » . لا بد

لنا من ان نسجل عليه هذه الكلمات التي ارادها منها لترجمته الشخصية، فسنجد انه كثيرا ما القى بها جانبا فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشو الأوهام العالقة بها ، ليبدل جهدا مضاعفا في سرد ما تحتفظ به من حقائق، دون ان يتدخل الا بالتساؤل والاستفسار . هذا بالنسبة للجزء الأول من الكلمات التي قدم بها كتابه . أما الجزء الآخر الذي يطالبنا بأن نتصور قدرا لا يرحم رافق خطاه منذ المهد ، فاننا نجده في ثنايا الكتاب يتصور القدر على نحو بعيد عن الجبر الأعمى الصارم .

لتكن اذن بداية طريقنا الى حياة توفيق الحكيم ، هي التفرقة بين حياتين : حياة الواقع العملي ، وحياة الفكر والشعور . ولن نجعل من « سجن العمر » الذي كتبه الحكيم ، سجننا لنا ايضا فلا نتحرك الا في الحدود التي رسمها لنفسه بين دفتي الكتاب . فنحن الآن سوف نحتاج الى ذلك العنصر الذي انتقدناه في اعترافات الحكيم بحجة انه كتب ما كتب ، كفن اول . أما حين نضع هذه الاعترافات موضع التحليل الفكري الدقيق ، فلا سبيل أمامنا الا أن نمزق خيوط الشرنقة التي اجد الحكيم نسجها وحبكها بأحكام ، وننطلق مع الفرائشة الوليدة الى الأفاق الرحبية لكل من المجتمع والعصر اللذين أنجبا الحكيم وعاش في ظلالهما . . فهذا هو الاطار الوحيد الذي نستطيع أن نستوعب خلاله أحداث أخطر المراحل في حياة أحد رواد الأدب العربي الحديث .

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولى ، أن الحكيم ينتهي الى مزيج معقد من الدم المصري والتركي واللباني . وبالرغم من ذلك فقد كان فنانا مصرية حتى النخاع . ولنعترض الى الأكاديميين عن هذا التعبير الانتشائي بقولنا أن ايمانه بمصر كساد يصبح ايمانا عنصريا يشاع « مصر الفتاة » في شعارها « مصر فوق الجميع » . وربما كان ذلك « رد فعل » لتركيبه الوراثي ، ولكن الحكيم لم يصل الى حافة العنصرية قط . فهو قد نما وترعرع في احدى الأسر من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة مع بدايات هذا القرن . وان كانت بنوته لهذه الطبقة لم تخل من ذلك المزيج المعقد ، فأسرته قد عرفت الاستغلال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات وبيعها ، جنباً الى جنب . وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقة الوسطى في مصر ابان الربع الأول من القرن العشرين من أكثر الطبقات

الاجتماعية حماسا للثورة . بل انها كانت اكثر القطاعات اغتناما لكاسبها ،
وتفاديسا لخسائرها .

ويبدو ان هذين العاملين الاساسيين ، الوراثي والاجتماعي ،
كان لهما اكبر الاثر في تشكيل المراحل الباكرة من حياة توفيق الحكيم
وفكره . اذ انعكس كلاهما على وجدانه المرهف في صورة صراع حاد
بين الواقع والمثال ، وقلق احمق بين الثبات والحركة . وربما كان
هو نفسه ابعث الناس جميعا عن فهم هذه الحيرة الديناميكية التي
سقطت عليه مع تباشير وعيه بالعالم المحيط من حوله . . فتارة يفسرها
على ضوء حادثة جرت له في الصغر حين كانت تقع عيناه على احدى
الجنازات فيصاب لتوه بالحمى التي لا تفارقه لايام طويلة . وظن بعدئذ
ان قلقه ليس الا تجسيدا لقوتين تتجاذباه هما الحياة والموت
ومرة اخرى يفسر هذه الظاهرة على ضوء التناقض بين والده ووالدته ،
فلعله ورث شيئا من كل منهما ، وبالتالي فهما يتصارعان معا في
داخله .

وبالرغم من كل ما يمكن ان نبديه من احترام لهذه التفاصيل الشخصية
الدقيقة في اسهامها ومشاركتها لتكوين روح الانسان وعقله وباطنه وهيكله
البشري العام . . الا ان هذه التفاصيل الشخصية ينبغي ان تندرج في
الاطار الموضوعي العام الذي يفسر لنا الكائن الانساني على ضوء
القوانين العلمية المستقلة نسبيا عن ارادة الانسان . اما ان تتحول هذه
التفاصيل نفسها الى تفسيرات معدة من قبل ، فاننا بذلك نغرق في وهاد
الذاتية التي تعمينا عن تعدد مستويات المعرفة . فالتفاصيل الشخصية
لا سبيل الى فهمها والوعي بأهميتها ، الا اذا تحولت من المستوى
الذاتي للفرد ، الى المستوى الاجتماعي للبيئة ، الى المستوى
الاكثر شمولاً واحاطة بالمجتمع والعصر . هنا تكتسب هذه التفاصيل بريقها
الخاص ولمعانها الاصيل حين تتجاوز أسوارها الضيقة الى رحاب
الشخصية في آفاقها العامة . خاصة اذا كانت هذه الشخصية ، كتوفيق
الحكيم ، لفنان ومفكر يتبادل مع المجتمع والعصر بالأخذ والعطاء ، ما
يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة الى هموم الأجيال وقضايا العصور .
لذلك أقول ان المركب الاجتماعي المعقد الذي أثمر توفيق الحكيم ،
انعكس على وجدانه وعقله في صورة الصراع والقلق الذي أخذ يستشعره
منذ ذلك الوقت المبكر

ويسلك الحكيم في سرد سيرته الذاتية مع الفن ، نفس النهج المتسق مع تفكيره في أهمية التفاصيل الدقيقة . . بالرغم من أنه ينكر على نفسه الاهتمام بهذه التفاصيل مدلا بذلك على أنه قد فضل الفن المسرحي على الفن القصصي ، لأنه من التزكيز والدقة والتفكير الرياضي لا فن الافاضة من أجل الایهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه اذن حين يذكر بدايات احساسه الفني بتلك الطفلة الشقراء التي استهوتها اهدا من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك ان السمات الفردية للانسان — عندما يكون هنانا على وجه الخصوص — تجعل لشخصيته مذاقا خاصا . اما عندما تكون هذه السمات بالرغم من فرديتها مشتركة بين البشر جميعا ، فهنا لا نستطيع ان نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخاصة في الشخصية .

حينئذ يمكن القول بان البداية الحقيقية للفن عند الحكيم ، تلمس لنفسها تاريخا تقريبا عندما هبطت الى مدينة دسوق التي كان يعمل بها والده في السلك القضائي احدى الفرق « التشخيصية » التي زعمت انها جوقة الشيخ سلامة حجازي والمرجح انها احدى فرق الاقاليم وان قلدها واتخذت اسمه لجرد الدعاية والرواج . كانت رواية « شهداء الغرام » هي التمييز المطعم بالقصائد والالحان — التي لا تخطر على بال كما يقول الحكيم — لمسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجوليت » . وقد مثلتها الفرقة يومئذ ، فلم يفهم منها شيئا ولكنه عاد في ذلك اليوم الى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكسسته التي تحولت الى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يروييه من حكايات الرباب التي يسمعها في الخارج عن ابي زيد الهلالي والزفاتي خليفة ، كما كانت الام بما تروييه من سيرة عنتره واقاصيص الف ليلة وليلة ، هما اول من نبه البذرة الفنية الكامنة في اعماق الحكيم . فهو لم يستطع المثابرة على « المعلقات » التي امره ابوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع ان يستخرج من صنادق الامة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فاقبل عليها بنهم لم يناظره الا شغفه بسماع الغناء ورؤية التمثيل ومحاولات « الرسم » التي لم تستمر معه طويلا .

ولقد عرف الحكيم عالم الغناء والرقص والتمثيل عن طريق « العوالم » اللاتي عرفهن في « الانحراح » سواء تلك التي تمت لى أسرته ، أو عند الاقارب والجيران . وكما حاول تقليد ابي زيد

الهلالى والمؤذن ، فقد حاول تقليد العوادة في الضرب على العود . وجاء نقله الى القاهرة بمثابة المنقذ من الرقابة الصارمة التي فرضها عليه الاهد حتى ينجح في علومه الدراسية . هذه الرقابة التي جعلته يقرأ القصص وكأنه يرتكب وزرا من الاوزار ، فكان يتسلل حاملا الكتب ليقرأها تحت السرير « كان ذلك السرير مفروشا بملاءة تتدلى اطرافها الى الارض حاجبة من يخفي تحته بأنها ستارة مسدلة . فما كان احد يرانى او يكتشف مكانى . لكن تلك الملاءة او الستارة كانت تحجب عني النور . فما كنت ابالي أحيانا وكنت أمضي اقرأ في الظلام حتى أعجز عن تمييز الأسطر » .

لم يكن اسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلا جاهلا ، وكانت امه هي الوحيدة من بين اخواتها التي تعلمت ، ومع ذلك ظلت تربيتها لابنهما حتى مقتبل العمر ، هي التربية شبه الاقطاعية التي تتأثر وتتشبث بأكثر القيم سيادة وثباتا في المجتمع . فالشهادة الدراسية هي شهادة المياد الحقيقي لابن الطبقة الوسطى الصغيرة في مجتمع تحكم علاقاته وتضبط حركته مجموعة القيم العارية من تكافؤ الفرص . وابعادا لشبح العوز المادي يتجرد الأب من خصائصه الاصلية في محبة الفكر والفن ، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقى أسرته شر الحاجة . ولا تصبح الام زوجة وربة اطفال ، بقدر ما تتحول الى مزارعة وتاجرة وصاحبة بيوت وأطيان . والغريب حقا ان التربية شبه الاقطاعية التي تحول بين الفتى وتطلعاته الفنية والفكرية ، في تناقضها المحتوم مع التكوين البرجوازي ، تتحول بتوفيق الحكيم من الخضوع المفترض للتقاليد الراسخة في الذهن والارض والسلوك ، الى الثورة الهادئة المتزنة على كافة القيم المعادية للتطور ، المعوقة للتقدم . ويبدو ان هذا « الاتزان » الذي رافق ثورة الحكيم على التناقض الصارخ بين التكوين الاجتماعي لطبقته الاجتماعية (التي تعيش آنذاك في ثورة جارفة) وبين السلطة الفكرية الطاغية لحكم الاقطاع المتحالف مع الاستعمار . . ظل السمة البارزة في تفكير الحكيم الاجتماعي فيما بعد ، حيث أصبح « ثوريا محافظا » ان جاز التعبير عن مسار مفكر داخل الدائرة الثورية ، ولكن « اعتداله » كما يدعوه ، يقوده على يمين المركز الثوري للدائرة . « كانت حياة الريف في تلك المرحلة من حياتي جميلة على الرغم مما كان يداخلى من شعور غامض أحيانا ، واضح أحيانا أخرى ، بضياح الفلاح وهوانه . فلقد كان من الامور المعادية ان أرى الفلاحين

من حولي يبركون ويمدون اعناقهم الى التربة بجوار مواشيهم ليشرّبوا جميعا بنفس الطريقة . وقد فعلت انا نفسي ذلك مرات معهم ، فقد اندمجت فيهم ولم اعد اظن الا انسي منهم ، وكنت اود لو تمتد بي بينهم هذه الحياة » . وكم اود من القارئ ان يراجع معي كتاب « تربية سلامة موسى » ليجد نفس الكلمات محفورة بعمق على وجدان مفكر ثوري آخر كسلامة موسى . كلمات الحكيم اذن هي اشارة واعية بذلك المناخ الجحيمي الذي عاشت فيه مصر ولا سيما ريفها الحزين منذ ارهاصات ثورة ١٩١٩ الى ما تلاها من سنوات عجاف . والحكيم وسلامه وموسى ، كلاهما ، يفترض ثمة مسافة موضوعية تقوم حاجزا ضخما بينه وبين الفلاحين التعماء ، فهو يشارك بؤسهم حقا ، ولكنه في النهاية ليس واحدا منهم . واطار الحكيم هنا اذن لا تعني سوى انه يعاني تمزقا ملتاعا بين تكوينه الاجتماعي المحدد ، والقيم التي تشكل هذا التكوين . ولا شك ان وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه ، هو الذي اثمر وجدانه الفني وعقله المفكر . فنه الذي كان شكلا لوعيه، وفكره الذي كان مضمونا لهذا الوعي . ومن هنا اختلف مع تفسير الحكيم لانضوائه تحت لواء الفكر والفن ، على ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بأن مكبوتات الأب والأم يمكن أن تظهر وراثيا في الابن . فالحق أنه يمكن للابن أن يرث محبة الادب والفن ، ولكن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من « المحبة » بلا ادنى ريب . فاذا كانت شخصية اسماعيل الحكيم الاصلية هي شخصية الفنان المفكر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحت ضغط الحاجة المادية للقبعة العيش ، وبالتالي جاء توفيق ابنه انفراجا لهذه الازمة العارضة . . سوف نتغاضى حينئذ عن امكانية أن يصبح ابن الاديب عالما ، وابن العالم اديبا ، وهكذا . فالطبيعة والمجتمع ليسا رسولين طيعين لنزعات او نزوات الأب والأم المكبوتة . وانما تتكون خصائص الفنان او العالم او المفكر من خلال الأفعال وردود الأفعال التي تدور تفاعلاتها العجيبة المعتدة بين الانسان وداخله وخارجه ، في دورة جدلية لا تنتهي من ملحة السؤال والجواب .

واذن ، فقد اختار الحكيم الفن شكلا لوعيه الفطري بما يحيط حوله من « مألوفات » للعين العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجردة من ضباب القيم السائدة . فثمة لحظات ينبج فيها نور الوعي بما يتنافى مع هذه القيم ، يخلق فيها الانسان لنفسه قيما ذاتية جديدة يستمدّها

من أحلامه وأهوائه ، وسرعان ما تتبلور قيما موضوعية باحتكاكها مع التجربة الاجتماعية المباشرة . وقد كان الفن بما أحاط الحكيم فسي طفولته من مظاهر بدائية له ، استجابت لها نفسه التواقئة بوعيتها السى التجسيد ، هو الشكل الأكثر تناسبا مع قدراته الذهنية وميولته المكتسبة والطبيعية على السواء . وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقة بشكل عام ، وفي صورته المحددة بأجساد الفلاحين المتهاككة بشكل خاص .

لهذه الاسباب مجتمعة كانت القاهرة رمزا كبيرا «للحرية» التي حلم بها في طفولته ، وأوائل مراهقته ، كما كانت باريس في شبابه الباكر . والحرية هي الشعار الأساسى الذي أطلقتته ثورتنا الشعبية عام ١٩١٩ . حينذاك ألف الحكيم الأناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبة التي التحمت بجماهير الشعب من عمال وفلاحين وتجار ومثقفين . والحرية عند الفنان المفكر أن يعتمر من كيان الثورة ووقودها، رمادا هادئا قابلا للكشف والاختبار . لذلك كانت « عودة الروح » هي قصة الحرية التي عاش لها الحكيم بكل ما يمتلك من خلجات الفنان وأعصاب المفكر . ولهذا كانت من حيث الشكل الرائدة الحقيقية لفن القصة في بلادنا، ومن حيث المضمون كانت الرائدة الحقيقية للأدب الواقعى الثورى . ولا بد لنا من أن نتمعن كثيرا في تلك المرحلة التي عاش فيها الحكيم أحداث عودة الروح قبل أن تتحول في ذهنه السى كتاب مسطور .

يقول « لم يخطر على بال أهلى ولا شك أنهم قذفوا بى السى الحرية الواسعة والسى الجو الفنى الرحب يوم قذفوا بى الى القاهرة » . وهذا صحيح من ناحية أنه اتجه السى المسرح بكل ما يحتمله وقته وجيبه ، خاصة السى جورج أبيض الذى كان قد انفصل عن جوقه الشيخ سلامة حجازى ، وكون فرقة تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلة عن التلحين والغناء . وعرف في ذلك الوقت أيضا « عبد الرحمن رشدى » الذى كان يعد حادثة عصره حين ترك روب الحمامة وارتدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنفلوطى من جانب آخر . أحدهما بصوته المتهدج الباكى ، والآخر بأسلوبه النثرى المبلل بالمعبرات يستنزفان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيرين مثلا للفن الصادق » هكذا كتب الحكيم عن عبد الرحمن رشدى في مقارنة بينه وبين جورج أبيض الذى كان يعد بالنسبة اليه « كلاسيكيا » . كانت أهمية جورج

أبيض عند هذا الجيل هي انه نقل اليهم روائع المسرح العالمي دون أية رتوش خارجية تجلب الجمهور العادي . فقدم لهم « هاملت » و « عطيل » و « أوديب » ، وكأنهم يقرأونها في لغاتها الاصلية . وعاد توفيق الى حركات المراهقة ، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تمثيلية صغيرة ثم أسس مسرحا صغيرا باحدى الغرف بمنزل أحدهم ، وأخذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها واخراجها في وقت واحد .

وإذا كنت أعود الى هذه النقطة بالتكرار ، فلأننا سوف نجد ان الحكيم عاش حياته الفنية الاولى بين كواليس المسرح وفوق خشبته وفي صالته وعلى أبوابه . ومع هذا فاننا نراه حين يبدأ في الكتابة الجديدة للمسرح ، يكاد مسرحه الا يكون جماهيريا ومقصورا على خاصة المثقفين ، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحا للقراء فقط . هذه الظاهرة التي جعلته يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهني على ما يكتبه ، خليفة بأن تناقش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه ، فالمناخ العقلي الذي عاش داخله . اذ يبدو أن ثمة تناقضا جوهريا بين التكوين الذهني للحكيم وتكوينه الاجتماعي ، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفني ، وتصوره لمعنى المسرح . حينئذ نتوقف كثيرا عندما يقول أنه لم يفكر يوما في أن يكون طبيبا أو مهندسا ، فهو يتقزز من رؤيته الدم ، ولا يحب النظر الى المرضى . هو بعيد اذن بشكل عام عن أن يكون رجلا عمليا ، وليس الادب والفكر والمسرح ، عملا يحتاج الى هذا النوع من الرجال . ولكن لماذا حين يختار الفن المسرحي مجالا لنشاطه الذهني ، ولا يختار المسرح الاجتماعي الذي تعنيه جزئيات حياتنا اليومية في الواقع الحي المباشر ؟ لا شك انه جرب هذا اللون من التأليف المسرحي في عشرات الفصول التمثيلية ، ولكنه اختار بشكل حاسم اللون الاخر الذي يجرد الواقع ويحوله من المستوى الجزئي الى المستوى الكلي ، ويوسع من تعريف الواقع فلا يقصره على الجانب الاجتماعي المباشر ، وانما يتناول مشكلات الوجود الكبرى فيما يتعلق بالكون أصوله وغاياته (١) . ولعل هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التي يقول بها البعض من ان الاجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم ، بينما لم تتأثر به في الفن المسرحي ، وهو رائده الاول في اللغة العربية . ومرة اخرى لماذا اتجه الحكيم هذا الاتجاه حتى تورط البعض في تسميته بفنان البرج

(١) راجع « دراسات في الادب العربي المعاصر » - ليوسف الشاروني - ص ٣١ .

العاجي ، وتعتمد هو مداعبة هذا البعض فدعا أحد كتبه بهذا الاسم « من البرج العاجي » ؟ !

لا شك أن « شيئا ما » في شخصية الحكيم وتكوينه الطبقي والنفسي والعقلي قد أخصب فيه هذا الاتجاه . ان عبارة « التكوين الطبقي » تبدو كما لو كانت تلخيصا وتجريدا وتعميما أكثر منها تفصيلا وتجسيذا وتحديدا . ولكنها تعني لنا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الفكري لاحد الكتاب ، مجموعة المركبات الاجتماعية الخالقة لوعي الكاتب ونوعيته وأسلوبه .

غير أننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظل الى الان هو الشكل في حياة الحكيم وفنه . فاختياره للفن المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ، ثم اختياره للعزلة العاجية عن ضجيج الاحزاب والهيئات السياسية في مصر . . يدخل جميعه في نطاق الشكل سواء في الفن أو الحياة . فلندع قضية الشكل مؤقتا . لننظر ماذا احتواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان مضمونا تقدما في معظم الاحيان ، أو بصورة عامة . وان كانت تقدميته لم تخترق تلك الحدود التي رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت منه واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية ، وان وقف في الاغلب الاعم ، على يمين هذه الثورة لا في مركزها ، ولا على يسارها . ولكننا لا نستطيع أن نعزل الشكل عن المضمون عزلا ميكانيكيا جامدا ، بل لا بد لنا من أن نقول على الرغم من « ذهنية » الشكل في مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه ، فانه في ذاته كان نقلة ثورية في تاريخ الادب العربي ، فهو لم يكن مجرد اضافة الى أحد فروع المستقرة ، ولكنه كان فرعاً جديداً يضاف الى شجرة هذا الادب . فارتداد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية ، يعد ثورة فنية كاملة . على أن استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فيما ارى ثلاثة عوامل : أولا ، كان توفيق الحكيم — الفنان المثقف — بمثابة رد الفعل العفوي لما كانت عليه سوق المسرح في بلادنا من فوضى المزج بين التمثيل والغناء ، اي بين الاوبريت والفن المسرحي . وهو رد فعل مزدوج ، يتقصى ملامح المسرح المكتفي بذاته عن صاحبه أي فن آخر له ، ويتعد عن تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودفيل ، وبين الميلودرام والتراجيديا على نحو لا يبعث على الاحترام للمسرح من جانب المثقفين . واذا كان الحكيم قد ولد بين احضان العوالم والكواليس المسرحية ، الا أن ميلاده الاول ، هو ميلاد « المثقف » الذي يستشرف للفن آفاقا رفيعة لا يبتذلها التهريج والافتعال . وهذا ما يجرنا الى العامل الثاني في اختيار الحكيم مبكرا

لهذا الشكل الذهني للمسرح ، وهو التقائه في أوربا بمسرح بيرانديللو وبرنارد شو واسبن وغيرهم من رواد المسرح الحديث . فقد كان انعطافه نحو هذه الاسماء تعبيرا أصيلا عن التقائه الايديولوجي بهم من ناحية ، وعن كونهم يحلون له التناقض بين تكوينه المثقف وتكوين المسرح المصري حينذاك . ثم أضيف عاملا ثالثا هاما هو ان توفيق الحكيم بطريقته الخاص الى فهم «التقدم» و «الجمهير» و «السياسة» هذه المعاني التي سنتبين محتواها عنده بعد قليل . . . كان يتجنب الافصاح المباشر والرأي الحاسم والفكرة العاجلة التي من شأنها أن تفسر تفاصيل التطور الاجتماعي وتسهم في توجيهه وفقا لوجهة النظر الدقيقة التفصيلية الشاملة التي يحملها الكاتب . ولكن الحكيم ، البرجوازي النشأة ، والمتردد العريق ، كان يقف الى جانب الثورة « بشكل عام » . وعندما يأتي دور التفاصيل يقف الى يمين هذه الثورة ، ذلك الموقف الذي يسميه البعض بالاعتدال نقلا عن الاحزاب الاشتراكية الديمقراطية في أوربا . فالقلق الذي عاناه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلقا فنيا بمعنى الحافز الابداعي الخصب ، في نفس كل فنان ، ولكنه كان قلقا اجتماعيا محضا وفي المقام الاول . ثم انعكس فيما بعد على الفن انعكاسات مختلفة متنوعة ، كان اولها اختيار الشكل التجريدي المائل الى التعميم في الفن المسرحي وهو الشكل الذي يبتعد بصاحبه عن مناقشة القضايا المطروحة في اللحظة الراهنة بصورة تفصيلية توضح موقفه الايديولوجي . لقد اختار حقا أن يكون مع الثورة ، ولكن بشكل عام ، كما اختار الفن المسرحي ، بشكل عام أيضا . وقد قلت منذ البداية ان الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد سائر الكتابات السائدة بأن كتب الغنائيات والتمثيلات الاجتماعية المباشرة . ولكنه ما أن تبلور اتجاهه الاكثر أصالة حتى كان المسرح الذهني هو اختياره الحاسم .

وبنفس المنهج نقول انه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها امدا من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه في النهاية لم يستتب له الامر الا مع المسرح . لان القصة في جوهرها الفني لا تدعم اتجاهه الى التجريد والذهنية والتعميم . وقد أشار الى ذلك بقوله « كان الامر اذن — ولم يزل — فيما يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعا قوميا وفنيا أقوم به كلما شعرت أن هناك حاجة الى الاسهام بجهد » ومن ثم كانت كتابته لعودة الروح « بدافع العقل الواعي والحاجة الماسة ، حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه » ، « فاني لم أرد أن أجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما أردت أن تكون وثيقة لشعور » .

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢ بعض الاعمال الاجتماعية المباشرة مثل « الايدي الناعمة » و « الصفقة » . ولكنها في النهاية لا تشكل اتجاهه الرئيسي ، ولا جوهره الاصيل ، انها تفصح فحسب ، عن طبيعة هذا الاتجاه أكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكان والقدر والمطلق . فاذا كانت مسرحية « كالمراة الجديدة » تؤكد الانعطاف اليميني في نظرته الاجتماعية ، بينما « شمس النهار » على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليساري في هذه النظرة . فان المسافة التاريخية بينهما ليست هي السبب فيما نتصوره من « تطور » طراً على تفكيره . فنحن ما نزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥ هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالي نصف قرن ، كما أننا ما نزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعي هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا أعتقد بأنه كان يكتب القصة — التي من شأنها كقالب فني التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعي — كما كان يكتب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلتقي بمنعطف حاسم في تاريخ الواقع الاجتماعي ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك اذن خيط جوهري يربط حياته كلها ، لم يصبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح . هذا الخيط هو التارجح أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤثر في لحظات الخلق الفني على يمين المركز الثوري . فهو لا يخرج مطلقاً عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل الى يسارها .

ولعلنا الان نستطيع أن نتحول الى الشطر الاخر في تكوينه . فبعد ان بدأنا بالفن ، علينا أن ننتهي بالحياة . وربما كانت حياته في مطابقتها لفنه تفسر لنا أمرين : الاول هو صحة الظاهرة التي وضعنا ايدينا عليها ، والامر الثاني هو صدق الحكيم واصالته في التعبير عنها واقعا وفنسا .

يقول « انتهت الحرب الاولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩ ، واشتعلت مصر . ويدهشني اني لم أتجه يومئذ الى الخطابة أو كتابة المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي . فقد كان اتجاهي هو الى تأليف الاناشيد الوطنية الحماسية ، وأحيانا كنت الحنها بنفسني » . وفي موضع اخر يسجل هذه الملاحظة الهامة « . . . فان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث وتنافسها على اقتسام واقتناء اصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في ايدي تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين الا بالراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه

الاحزاب ، واقتصر نشاطها على الجانب السياسي . وحتى هذا الجانب أيضا قد تمخض أحيانا كثيرة عن مجرد تطاحن على كراسي الوزارة وتنازع على ثمار شجرة الحكم . وهو ما كان يهم أكثر تلك القيادات . أما الكاتب المفكر المثقف في نظرها فكان في الاغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها . وكان هذا ما نفرني وأبعدني عن هذه الاحزاب وما جعلني أقف ضدها جميعا ، وأرى كل شيء يتحرك من حولي داخل اطرار سياسي كاذب مزيف ، وما جعل الصورة التي يمكن أن تكتب عن بلادنا وقتئذ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطف المتحمسة التي دفعتني الى كتابة مثل عودة الروح .

لقد عمدت الى اختيار هذه النصوص المطولة ، لاشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير . انه لم يشترك في ثورة ١٩١٩ اشتراكا فعليا واكتفى بتأليف الاناشيد الوطنية . وحينذاك كتب أول تمثيلية له وهي « الضيف الثقيل » من وحي الاحتلال البريطاني بحيث رمزت الى اقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوة منا ، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا . يتساءل الحكيم : لماذا بدأت أول ما بدأت بالمرحبة ؟ ونحن نتساءل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالمجهود الذهني وحده ؟ انه يبرر عدم اشتراكه في الاحزاب السياسية لفسادها ويبرر اختياره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم يرجح انها وراثة عربية لان السليقة عند العرب هي سليقة مسرحية كما يعتقد خلافا لما يظنه بعض الاوربيين من أن العقل العربي بطبيعته عقل حسي وليس عقلا خياليا تركيبيا . وبالرغم من أن الحكيم مقتنع ايما اقتناع بصحة هذه المبررات ، الا انني أراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كاتباً مسرحياً ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفاً أو عالماً في الرياضيات . والوراثة العربية اذا صحت فهي وراثة عامة مشاعة لا سبيل الى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله . وبالمثل نقول أن الاحزاب السياسية في مصر رغم فسادها كانت هي الاشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية . وحقا عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة ولكنه بالقطع رفض العمل السياسي وأقام تناقضا بين الفكر والسلوك أو بين الفكر والتنظيم .

هنا يبدو لنا تصور التفسير الاجتماعي بمفرده ، لتكوين توفيق الحكيم . فليست وقتته الايدلوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها ، هي السبب في رفضه التنظيم السياسي . فلا شك أن الاحزاب السياسية في مصر — السرية

والعلنية - قد عبرت طبقيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة . اذن فثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعي ، قد شاركا في صياغة الحكيم على هذا النحو .

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين الفكر والاطار التنظيمي للعمل السياسي ، ثم ذاتية الحكيم الموقلة في الفرد . فلا ريب أن المفكر أو الفنان المنتمي الى تنظيمات سياسية ، خاصة البرجوازية منها ، يستشعر تناقضا مركبا بين طبيعة عمله الفكري ، وطبيعة العمل السياسي . ثم التناقض بين الانضباط المفترض برأي الحزب أو التنظيم ، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره التي ترتبط به هو مباشرة لا بحزبه . ومن ثم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسي المنظم ، تماما كاختياره الحاسم للشكل الذهني في المسرح . فالابتعاد عن « ضجة » العمل السياسي ، هو ابتعاد عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعي المباشر . وهي نفس الوظيفة التي يؤديها المسرح الذهني في تجريده لهذا الواقع والارتفاع بالجزئيات الى الكليات . لهذا كان الشكل المسرحي لاعماله هو المرادف الموضوعي لعزلته العاجبة . وقد تسبب هذان العاملان كما قلت في تصور البعض لتوفيق الحكيم على أنه فنان البرج العاجي ، أي المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع . وليس هذا صحيحا . لان هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون في حياة توفيق الحكيم وفننه . فتضايا العصر ومشكلات المجتمع هي « المضمون » وليست الشكل . فاذا كانت حياته وفننه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل أمامنا الا ان نردد معه ما قاله في ختام « سجن العبر » : « ان الفن هو أداة الانسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها ، وهذا ما دفعها الى التفكير والتطور ، ولو ان الحيوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لانقلب انسانا في التو واللحظة » ، « على أنني ما انعزلت قط ولا انزويت الا بالجسم وحده . وانه لمن الغريب أن أميش دائما بكل روحي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات عصري ، ولا أجد من جسمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح ، ولكن ليس كل الصحة . فثورة المعتزل في البرج العاجي لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير . لهذا كانت « ذهنية » مسرح الحكيم ، و « عزلة » تفكيره السياسي عن الواقع العملي ، سببا ونتيجة في نفس الوقت . ولعل « زهرة العبر » تلك الرسائل الحقيقية التي صديقه الفرنسي أندريه ، والتي نشرها عام ١٩٤٣ ، تضيء لنا هذا المدخل

الرئيسي الى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة . الرحلة التي تعتمد على ثنائيات الفكر والواقع بحيث لا تحتدم التناقضات المزدوجة بينهما الى مستوى الصراع الثوري ، ولا تنخفض الى مستوى ذبذبة التمرد ، ولكنها تظل غالباً في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهي تسمية تمنع في التضليل اذا كانت مرادفاً للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في اوربا الغربية ، وهي تسمية تحتاج الى تعديل اذا كانت تعني شيئاً غير ذلك ، ولنسأل الان « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب .

يبدأ الحكيم رسائله الى صديقه الفرنسي قائلاً أن الشقاء ليس هو البكاء، وان السعادة ليست هي الضحك . ويعمل هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لانه لا يريد أن يموت غارقاً في دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم في كل شيء . وقد كان الحب آخر ميدان دحر فيه . واذا كان يردد أحياناً أناشيد القوة والبطولة ، فإنه يصنع ذلك تشجيعاً لنفسه ، كمن يقني في الظلام طرداً للفرع . ويبدو أن هذه المشاعر هي التي تجعله يتعاطف مع ما دعاه بالضعف الانساني ، فيقول انه لولا هذا الضعف الانساني ما وجدت العواطف الانسانية الجميلة التي تنتج احياناً الاعمال الانسانية العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائماً الضعف البشري تقيصة ، ما دمتنا قد وصفتنا به الى الابد فلنحترمه أحياناً ، ولنستثمره ، ولنحولنا الى فضيلة من فضائل البشر، بغير هذا فان الحياة لن تحتل . وهو ليس تعيساً لان الحب في حياته قد تحطم ، فالحق انه ليس بالحب وحده يحيا الانسان . وانما أيامه كلها أصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ ، والمستقبل أمامه محوط بالضباب ، يخيل اليه أنه هوى قبل الاوان ، كالثمرة التي تسقط من الفرع قبل النضوج . ثم يخط هذه العبارة المؤسسية وكأنها مخطوطة من دم . « كل شيء حولي يهدمني هدماً » .

تلك كانت الحالة النفسية التي عرفت طريقها الى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطأت قدماه الارض الاوربية . وهي تلخيص دقيق للتناقض الاول ، والرئيسي في حياة كل عربي يحل أزمنه مع مجتمعه : السفر الى أوروبا . فقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفي السيد لوالده بأن يعمل لترحيله الى باريس حتى يحصل على الدكتوراه في القانون . وبموافقة الوالدين ، اتلع الحكيم الى بلاد الغرب ، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفن والفكر . أما دراسة القانون فلم تكن سوى جواز السفر الى الخارج . وفي أحيان كثيرة ،

كانت تفتابه في فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كتب القانسون ويقتضي الليالي ساهرا ، حتى اذا اقبل الامتحان كان من الراسبين . وهو يرضي ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التي تفاجئه في فترات متباعدة . اما حياته الحقيقية فكانت المسرح وقراءة عيون الادب العالمي التي حرم منها كثيرا . كان يقول في سجن العمر انه الى جانب الكتب الماجنة التي كانت الايدي تتنازعها خفية في الفصل مثل كتاب « رجوع الشيخ » ، كان يقبل على قراءة الكتب الجادة العميقة . ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئا « لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكري الفلسفي الحقيقي في تلك المرحلة التي يريد فيها العقل أن يتفتح للتفكير بل ان امهات الكتب الادبية نفسها التي كان يجب أن نطالعها في تلك المرحلة لم تكن في متناول أيدينا » .

كان التناقض الاول ، والرئيسي ، بين الحكيم وباريس ، هو التناقض البديهي بين الشرق والغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة متقدمة قاهرة . نفس التناقض الذي عاناه من قبل طه حسين وسلامة موسى ، ومن قبلهما رفاة الطهطاوي وعلي مبارك ، ومن بعدهما لويس عوض ومحمد مندور ، أي أنها تكاد تكون الظاهرة الاساسية الغالبة على تكويننا الثقافي والضميري ، أن يجتاز روادنا هذه الازمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس في السلوك اليومي ، والتطلع الى المثال المتقدم في السلوك والفكر . وهي أزمة تعدد مستوياتها من لحظات الجنس مع امرأة ، الى لحظات الفكر مع كتاب أو متحف أو معرض أو قاعة موسيقى .

ولا شك أن جميع الذين تعرضوا لهذه الازمة من مفكرينا وادبائنا قد أحسوا بالارتباك لأول وهلة ، لان الانفعال الاول لن يكون اقل ولا اكثر من الانفعال بصدمة مفاجئة . ولكنهم بعد دوار الصدمة ، تفاوتت الانعكاسات العميقة التي استقرت في وجدانهم وعقولهم طويلا ، أو التي أضافت الى ملامح تكوينهم شيئا جديدا . فمنهم من كان رد الفعل الاول والآخر هو السخط على هذه الحضارة « المنحرفة » أو « المتبرجة » على حد تعبير البعض . ومنهم من أصبح لاجئا حضاريا ان جاز التعبير عن درجة الذوبان التي دفعت بالبعض الآخر الى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الاوربية . والقليل النادر من استطاع ان يرتفع على مستوى ردود الافعال ، ويتخذ موقفا أو فعلا أصيلا مستمدا من واقعته الشخصي والموضوعي ، لا بحكم « الامر الواقع » ، كما يتبادر الى الذهن ، وانما بحكم « احتياج الواقع » الى سمات جديدة تتلاءم مع مقوماته الايجابية العريقة ، وتنزع عنه مقومات السلب الطارئة ، ويجتنب

من الواقع الحضاري الجديد ما يحل مكانها ويدفعها الى امام ، الى مستوى المشاركة الحية الفعالة ، بدلا من بقائها في مستوى « الاخذ على الجاهز » الذي استنامت بواسطته للقهر الاجنبي ، واستكانت للحضارة الغالبة .

ولم يتخذ الحكيم في البداية موقف رد الفعل المذعور من الحضارة الغربية وان اتخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يستمر على موقف واحد ، بل تطور الى العديد من المواقف التي انتهت به الى موقف تلك القلة من مفكرينا وادبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة اشياء ، ويرفضون — جبرا واختيارا — اشياء أخرى . كان في القاهرة يعرف المرأة « كما يتاح لامثالنا مقابلتها وقتئذ . في تلك الاماكن المظلمة » . هكذا كتب في سجن العمر . أما في باريس فقد عرف المرأة في صور عديدة متنوعة . تبقى من بينها صورتان رئيسيتان : صورة سائسا التي أذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأمضى معها بضع ليال زاخرة بالمتعة الحسية الطاغية . وصورة ايها التي شاعت أن تسترد منه حبها ، حتى الاوهام والاحلام ، فكتبت اليه تصف الايام التي قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « أتمنى اني ما عشت قط هذين الاسبوعين » . وفي الجانب الاخر من شاطئ العلاقات الانسانية ، عرف الحكيم معنى « الصداقة » لدرجة انه كان يفصل بين صداقته لاندريه ، و « صداقته » لزوجته جرمين التي كان يعدها صداقة اخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها « لن نتصور مقدار ما يحدثه جلوسي اليها من نتائج فكرية » كما يقول لزوجها في رسائل زهرة العمر . وغدا — يستطرد الحكيم — تزول الحسابات المادية . ولن يبقى لنا غير الربح المعنوي ، الذي اكتسبه احدنا بمعرفة الاخر .

أما علاقته بالفن فقد مضت هي الاخرى في خط مواز لعلاقاته العاطفية والانسانية . فهو يصف هذه البيئة الحديثة ، وما يسود فيها من جو «المودرنزم» على حد تعبيره ، بأنها تفسد حسن فهمه للأشياء ، وتحول دون تعرضه لحقيقة شخصيته في الفن والادب . وهو يحب المودرنزم ، ويخشى أن يقول لصديقه انه يقلد أساليبه على الرغم منه . ويبلغ توفيق الحكيم درجة عالية من النضج النفسي حين يكتب صادقا : « لست أدري أمن سوء حظي أو من حبسه ، اني أعيش الآن في أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكري ، الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والاداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنزم ، فكان لزاما علي ان اتأثر بها ، ولكني — في الوقت ذاته — شرقي جاء ليري ثقافة الغرب من اصولها ، فأنا موزع الان كما ترى بين الكلاسيك والمودرن لا أستطيع أن أقول بح الثائرين فليستقط القديم لان هذا القديم أيضا

جديد علي .. فأنا مع أولئك وهؤلاء ... »

انه بهذه الكلمات يضع كلنا يديه على معنى الفرق الجوهري بين الشرق والغرب . فهو ليس فرقا نظريا غير قابل للمحو وانما هو فرق طارئ لا يلبث أن يزول . هذا من ناحية ، الوعي بها ينفي مركبات النقص التي تتولد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوربا ، سواء كانت رد فعل مذعور يتقهتر بنا الى الورا ، أو رد فعل يصل الى درجة الذوبان . هذا الفرق في مستواه الثقافي والفني ، ينعكس على ما أدعوه بمسارنا الخاص في مجال الادب . فنحن من جهة لم نعان ميلاد الاتجاهات الفكرية في النقد والفن من الكلاسيكية الى الواقعية الى المذاهب الحديثة . ونحن لم نخلق آدابا تشتهر هذه التيارات بصورة حرفية لما هو في أوربا . ونحن أخيرا قد استوردنا مع بوادر نهضتنا الحديثة بعض ما في حضارة الغرب من ألوان وخطوط وأشكال وقوالب ونظريات . وبالتالي فنحن لا نملك في معظم فنوننا السائدة كالمسرح والقصة ، سوى التجربة الاصيلية . أما صياغتها فقد وفدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر . وليت الامر كان ميسورا مبسطا على هذا النحو الذي يفرق بين التجربة والصياغة الفنية . ولكننا نعلم ان ثمة تفاعلا عضويا بين الشكل والمضمون في تجربة الخلق الفني والابداع الجمالسي . وهكذا نعتقد أن مسارنا الادبي الخاص يتسم بمجموعة من الخصائص المستقلة التي تميزه عن خط التطور الاوربي . ومن هنا كانت المنعطفات الاوربية في تصنيف آدابنا ونقدنا لا تطابق هذه الآداب ولا نقدها .

ومن هنا قلت أيضا ان توفيق الحكيم بلغ درجة عالية من النضج النفسي والعمق والاصالة والصدق ، حين قرر في اعتراف بالغ الامانة والدقة انه أحس يارتباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الاوربي ، وموجاته الفنية التي لم يكن لها ثمة شبيه في بلده ، يمكن المقارنة بينهما ، أو الاهتداء بأحدهما في التعرف على الآخر .

ولقد كان رد الفعل الاول عند الحكيم موحدا بين سلوكه وفكره . فقد أخذت طبيعته تميل الى عدم الاخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع ، هربا من الوقوع في الابتذال ، وشغفا جنونيا بالتميز والاغراب ، فهو لا يرتدي كما يرتدي الآخرون ، ولا يدخن كما يدخنون ، ولا يهدي الى حبيبته الازهر — — — الجميلة . وقد وجد في أهل « المودر نزم » عقله ومأواه ، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوي عليه من « حمق وجنون » . انه وجد على الاقل سندا وأساسا

لرغبته المحرقة في الخروج على ما سماه بالمنطق العام . ويقصد به المنطق المبني على فروض عامة مصطلح عليها . ذلك انه أراد في ذلك الوقت أن يكون هنالك منطق خاص يحوي فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر . لهذا كانت حركة « المودرنزم » عنده تعني اتجاها الى عدم التقيد بالمنطق العام ، والنزوع الى المنطق الخاص .

من الممكن بعدئذ أن نحصي العديد من ألوان السلوك وأشكال الفكر التي ابتهج لها الحكيم وكانت فيما بينها تصنع مع ما سبقها مجموعة من النقائص . فقد تجاوز رد الفعل الأول وهو « الدهشة » الى موقف جديد دفعه لان يتصور نفسه « رياضيا » لان أفكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية . يقابل الرجل « الرياضي » في توفيق الحكيم ، الرجل « العاطفي » بمعنى جديد ، هو أن الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يحب انسانا ، لن يعرف ، ولن يستطيع ، ان يحب الانسانية . وكانت تلك هي اللحظة التي أحس فيها بأن تفكيره الشخصي قد تكون الى حد ما ، وأن نظريته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل في التأمل والتقدير والاستنتاج . جاءت اللحظة التي شعر فيها بوجوب السير بمفرده . وكانت بوادرها ذات يوم أدرك فيه أن محادثاته مع الشاعر البرناسي العجوز الذي أحبه وعطف عليه وزار معه معظم ملامح باريس الفنية ، لم يعد فيها جديد يثير اهتمامه أو التفاتته . وبدأت حياته الحقيقية حياة الهضم والتمثل مع محاضرات دولاكروا عن الأحوال النفسية للفن ، وبرنشفيج عن صلات العلم بالدين ، ودروس روبيه عن المذاهب الاخلاقية والسياسية لافلاطون وأرسطو ، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الاغريقية واثار اكريول اثينا ، ومحاضرات شنيدر عن ميكل أنجلو وعصره ، وبرونو عن الثورة واللغة ، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشعر الانجليزي . وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى والصدقات النسائية والصدقات العائلية والصدقات الفنية بمثابة مادة اللحام بين النظرية والتطبيق . لهذا كله كانت « الكارثة العظمى » عند توفيق الحكيم هي قرب العودة الى بلاده ، اذ لا حياة في مصر لن يعيش للفكر . أما « أوربا العظيمة » فهي معبد الفكر الحقيقي لن شاء التبتل في محرابه ، لن أراد أن يصبح فيما بعد « راهب الفكر » . ويبدو أن أوربا العظيمة في ذلك الوقت ، تراءت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنسه حينذاك وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح .

أقول انه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الاخر من اوربا العظيمة بحق ، فيما قدمته للانسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها تخلفت عن الركب الانساني المتقدم على الشاطئ الاخر حين اتخذت من القهر الاستعماري اداة للسيادة . لم يكن يعلم أن اوربا العظيمة هي السبب الرئيسي في أنه « لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر » . لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي تتخذه القلة النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الاوربي والحضارة الاوربية الشيء الكثير . الموقف غير المذعور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وانما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلاده ، فيتلمس احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . فيمتص من أوروبا كل ما من شأنه أن يضيف اليه عنصرا ايجابيا ، ويستلعب في نفس الوقت عناصر السلب . لم يكن هذا الموقف آنذاك هو موقف الحكيم . وانما تطورت لديه « الدهشة » الاولى الى موقف « التمزق » المتناع ، لا بين الشرق والغرب ، فقد بات الغرب لديه هو « اوربا العظيمة » بصورة حاسمة . وانما التمزق بين الرغبة والضرورة ، أو بين الواقع والمثال . وهكذا ، من الاعماق ، صرخ « ان حياتي مفككة ، كالفصاة المفككة ، أو الهيكل المزعزع الاركان . . حياتي كلها ليست الا قارب ثمل » . لم يكن الصراع بين الشرق والغرب في نفسه هو السبب في هذا التمزق . لانه في موقفه الجديد يعي كما قال لاندريه ان هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الاعين المغلقة في الشرق والغرب . « ان في تلاقينا لمعنى اوسع من كل معنى شخصي أو فردي ، ان فيه قوة الرمز ، ما من مرة احتك فيها الشرق والغرب الا وخرج من احتكاكهما ضوء انار العالم ، وما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر احدهما في عين الاخر ، الا وابصر جمال نفسه كأنه ينظر في مرآة » . هذا وعي ناضج بما يمكن ان يكون عليه الاخذ والعطاء في حركة التفاعل الحضاري . لهذا لا نستطيع أن نقول بأن التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية في حياة الحكيم بأوربا . حقا ، هو يشير احيانا الى ما سماه « بأفيون الشرق » الذي كاد عقلة يخبو تحت سطوته ، لولا ان الامر انتهى به الى « النور » الذي اتاه من الشاطئ الاخر . ولكن مثل هذه الاشارات لم تكن تعبر الا عن الام اليأس المرير من البقاء في اوربا اطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الالام اليائسة الا بين أحضان أرض مصر حين بدأت المرحلة الثالثة في موقفه من اوربا . وهي المرحلة التي عاشت معه ، وعاش لها طوال رحلة العمر . عاد ليكتب الى أندريه عن رؤياه الجديدة التي تدفعه لان يقول ان الادب لا ينافي حياة المصنع ، فالادب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « انه

الحياة كلها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع « . والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال « امبيسق » الفنان . من هنا كان الادب الروسي في نظره كما كتب لاندريه من الاسكندرية هو ادب الانسانية العظيم ، بينما لا يرى في الادب الانجليزي الا مجموعة مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفوس الانسانية ، اما الادب الفرنسي فهو ادب الشكل في جماله الساحر ، والفن الاغريقي هو تجميل الطبيعة الى حد اشعارها بنقصها ، بينما الفن الفرعوني هو الاب الشرعي لمختلف الفنون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي أوحى له « بياطالع الشجرة » بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية القرائل بينهما في صراحة قاسية « هل حقيقة - بينك وبين ضميرك - تعتقد اني سأنتج شيئاً في شؤون الفكر والادب ؟ » . انه يحس بعد ان غرق في آداب الامم كلها وفلسفاتها وفنونها ، بعد ان تعرف معرفة حميمة على تاريخ النشاط الذهني كله ، يحس بأهمية السؤال وصدقه : ماذا يمكن ان يفعل ؟ لقد بدأ يبصر وقتئذ ، فنبين له بعد طول الجري والجهد ان الاسلوب أحيانا هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول . ان الذي عنده ما يقوله للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لا يحفل بأسلوب التقديم . فما أروع الحقيقة - يقول الحكيم - لو تفجرت وحدها ، من أعماق القلب الصادق ، في كلمات بسيطة « لهذا كان الاسلوب أحيانا كل ادب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هي بداية المشى الذي بحث عنه طويلا . ان بلاده تغط في نوم عميق حقا ، ولكن ما دوره هو ازاء هذا الغطيط ؟ اذن ، فهو يستطيع ان يؤدي « دورا » وقد كانت هذه مشكلته الاولى ، فلا بد من جهاد شاق لتتخطى بلاده عن العرف السائد بين ادبائها عن معنى الاسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنمقة . وقليل ، بل اقل من القليل ، من فطن الى ان الاسلوب هو روح وشخصية . بل ان هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الاسلوب الحديث كانت تلاقى من العنت والاضطهاد في الوسط الادبي ، ما كان جديرا باشاعة روح السام والملل من امكانية الاصلاح . وليس ببعيد ما نقراه عما لقيه سلامه موسى في كتابه « البلاغة المعاصرة واللغة العربية » من هجوم الرجعية الادبية عليه هجوما بشعا . هكذا وصل توفيق الحكيم الى انه لا يخلق الاسلوب الحق الا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره الى حد ينسيه انه ينشئ أسلوبا « البلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط . هي التواضع في الزي والتسامي في الفكر » . وهي نفس الرسالة التي حمل لواءها سلامه

موسى منذ بداية القرن العشرين . والفرق الوحيد بينهما أن الحكيم كان يحقق دعوته هذه عن طريق الفن ، أما سلامه فكان يدافع عنها بصورة تقريرية مباشرة . واكاد أقول ان أحدث منجزات التطور اللغوي في بلادنا يرجع الفضل فيه أساسا الى هذين الرائدین : توفيق الحكيم في الفن الادبي ، وسلامه موسى في الفكر الاجتماعي . وعندما أقرأ في رسائل الحكيم الأخيرة الى صديقه الفرنسي ، أنه لو نزل ادباء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الادب العربي اليوم في مقدمة الاداب العالمية عندما أقرأ هذه الكلمات أكاد أفتح « البلاغة المعاصرة » لسلامه موسى وأعيد قراءتها حرفيا من جديد . فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك « عبید ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة » وهي الفكرة المحورية في كتابات سلامه حول اللغة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العمر بقوله : « اني أضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنيا : القرآن والـف ليلة والشـمس أو المجتمع » . وتأتي آخر كلماته من طنطا حيث كان يعمل وكيلا للنائب العام « اني غارق في الحياة والواقع الى أكثر من اذني » . . ولو علمنا أن « يوميات نائب في الارياف » هي نتيجة هذا الغرق في الواقع ، لاستطعنا أن ندرك أبعاد ذلك الثائر المعتزل في البرج العاجي .

ان الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » قد أضاع لنا الطريق الى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته الباكرة . وهو لم يكتب بعد « رحلة العمر » التي تلت تلك المرحلة الى الوقت الحاضر . ولكننا لا ننسى أن ما كتبه الحكيم من مؤلفات تروبو على الاربعين كتابا من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل أو نتائج رحلة العمر التي لم تكتب بعد . كذلك فان الخطوط الرئيسية التي جادت بها مذكرات سجن العمر ورسائل زهرة العمر ، كانت البذور التي التحمت فيما بعد بأرض الواقع المصري فأثنت وأثمرت كنافسة الدقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنه . أي اني أكاد أجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياة وذلك الفن من حيث الجوهر . وإنما حدثت أشكال عديدة من التنمية والبلورة والتطور . وهو ما احاول اكتشافه في خطوات الحكيم القادمة من أوروبا . الخطوات التي قادته من اسرة متوسطة بالريف المصري ، تعاني ويلات تمزقها الاقتصادي والاجتماعي ، الى الصراع النفسي المركب ، الى الشكوك الفكرية والقلق الفني ، الى موقف الدهشة من لقاءه الاول بالحضارة الأوروبية ، الى موقف التمزق بين الواقع والمثال ، الى معانقة الواقع بين احضان المثال . هذه الخطوات جميعها التي دارت بين الفن

والحياة في محور ثوري ، ولكن على المدار الايمن من الثورة التي عبرت عن نفسها في الشكل المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد - هذا في المستوى الفني - كما عبرت عن نفسها من عودة الروح الى يوميات نائب الى اهل الكهف في دائرة المعتزل عن العمل السياسي المنظم والمباشر . أي في دائرة الفكر المجرد الذي دعاه خطأ فيما بعد بالتعادلية . وسوف ترافق هذه المعاني كلها ، فرادى ومجموعة ، فيما بداه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريرية المباشرة .

www.alkottob.com

الفصل الثاني فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين — أولهما « عودة الروح » والاخر كتاب عن الفن من ثلاثة أجزاء حول تاريخه ومذاهبه وقضاياها . وقطع الحكيم شوطا في كل من الكتابين يبلغ حوالي خمسين صفحة ، ولكنه في النهاية توقف أمام أحد أمرين : « عودة الروح » واما كتاب الفن . ولم يتردد كثيرا ، فأعدم كتاب الفن . فهل كسبنا أم خسرنا؟ بمعنى آخر ، على أي الوجوه تأثر الادب المصري الحديث ، بهذا الحكم الذي نفذه الحكيم بتمزيق الصفحات الخمسين التي كتبها ؟ أما توفيق الحكيم فيقول انه ندم فيما بعد على ضياع هذه الصفحات هذرا ، فربما كانت تلقي بعض الضوء الان ، على اهتماماته المبكرة . وفي رأيي ، اننا لم نخسر كثيرا ، لاننا كسبنا اولاً « عودة الروح » ، ثم انني أعتقد ان توفيق الحكيم لم يهمل كتابه في الفن . فقد أعاد كتابته مرارا في عشرات المقالات التي كتبها حول هذا الموضوع . فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التي كتب بعضها قبل ثورة ١٩٥٢ وضمنها كتابه « فن الادب » الذي صدر في عام الثورة والبعض الاخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « أدب الحياة » الذي أصدره عام ١٩٥٩ . ولا شك انها فرصة رائعة ان يكون الحكيم — فنانا — قد أهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة في الادب والنقد . لقد أثبت ان في تكوين كل فنان ناقد . ومن ناحية اخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية ان ترسم لنا ملامح بناء كامل لوجهة نظر الفنان في الفن الادبي . ومن هنا نكاد نوقن بأن الكاتب لا يقبل على عمله الفني بصورة عشوائية ، بل على درجة ما من التخطيط .

ان هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد ان الحكيم لم ينزو

قط في برج من العاج ، لانه شارك في كل الاحداث ، حتى البسيطة منها التي لا تحتاج من الفنان أن يقربها بحكم طبيعة العمل الفني الذي يحتاج بدوره الى مسافة بينه وبين الاحداث . فقد أسهم الحكيم بصورة ايجابية في كل صغيرة وكبيرة بالحقل الادبي ، المحلي والعالمي ، وليس الحقل الادبي بمعزل عن ضجيج الاحداث المحيطة بالانسان .

ومنذ البداية يجب أن نسجل احدى الملاحظات التي تقودنا الى قلبتوفيق الحكيم وعقله . فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطني تقدمي واضح من كتاباته الفنية الاولى ، كعودة الروح ويومييات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيا . . الا أننا نضع أيدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية ، التي تبلورت في صورة غير واضحة بكتاب « فن الادب » وهو يضم بعض مقالاته التي كتبها عام ١٩٣٤ وبعضها الاخر كتبته عام ١٩٤٨ ، أو ما بين هذين التاريخين . بينما نجد في كتابه « أدب الحياة » صورة واضحة محددة التزم بها بشكل صارم في تلك الفترة الحديثة نسبيا ، والواقعة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

والكتاب الاول — فن الادب — يناقش ثلاث زوايا لكل من العمل الادبي والنقدي . الزاوية الاولى تناقش الادب والنقد من حيث علاقتهما بالفنان والناقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للمبحث الاساسي في علم الجمال (لحظتي الخلق والتذوق) ، كما ناقش معنى التقييم أو نظرية النقد . أما الزاوية الثانية فقد تخصصت في علاقة الفن والنقد بالقارئ المتلقي من حيث المناخ الحضاري الذي يؤثر في عملية التفاعل بين طرفي العمل الفني: المبدع والمتلقي . والزاوية الثالثة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي علاقة الفن والنقد بالتاريخ الادبي من حيث صلتها بالحرية والحياة المعاصرة والخلود ، وغيرها من القيم .

يقول توفيق الحكيم في الجزء الاول من « فن الادب » أن الموضوع في الفن ليس بذي خطر ، وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعر والتمثيل بذات قيمة ، ولكن القيمة والخطر في تلك الاشعة الجديدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ — ط اولى) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الاديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى ان يجدها ، فاذا هي تملكه بعد ذلك الى الابد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع ، الذي لا يزول ولا يتحول . واذا هو يعرف بطابعه ، لا فيما ينشئ فقط بل فيما يحاكي أيضا . ويتم اكتشاف الذات

الفنية المبدعة من خلال ما يتركه لنا الفنان من جملة آثاره التي نتعرف فيها على شخصيته الكاملة من أسلوبه في التفكير والتعبير وطريقته في تناول الأشياء . ولكنك — يقول الحكيم — وقد أحطت به ونفذت الى لبه لا بد أنك صائح بلهجة المحبة والالفة « دائما هذه الطريقة . . دائما هذا الأسلوب ! . . لو يخرج عن ذلك قليلا؟! » يخرج من ذلك الى أين؟ . . وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟ انها ذاته « تلك مأساة الطابع والشخصية ، ما دام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبدا . . ولا بالموت » (ص ١٢ ، ١٥) .

ولا شك أن الحكيم بهذا الفهم الحي العميق ، للعلاقة الجدلية القائمة بين الفنان وآثاره قد أثار السبيل الى ذلك المفهوم القائل بأن شخصية الأديب هي مؤلفه الأول ، وهو المفهوم الذي قال به سلامة موسى منذ بداية القرن الحالي . على أننا يجب أن نفرق بين تشابه الآراء في بعض جزئياتها وبين مطابقتها الحرفية . ولما كان ثمة فرق جوهري بين الحكيم كفنان وسلامة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فشخصية الأديب هي مؤلفه الأول بالمعنى الأخلاقي عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد الا المعنى الفني . ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة أن تفصل بين الطابع الأخلاقي والطابع الفني لشخصية الأديب المؤلفة بوجدانه وعقله وتكوينه الذاتي والموضوعي ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما أدعى الى التمييز المتفحص لهما . فسلامة موسى كان يعني ذلك المفهوم الذي أشاعته الأفكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بانجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصالا وثيقا بين سلوك الانسان وفكره ، وأن هذه الظاهرة تبدو في قمته عند الأديب والفنان ورجل الفكر . أما توفيق الحكيم فيعني ما قالت به بعض تيارات الفكر الفرنسي في أوائل القرن العشرين من أن ذاتية الفنان هي المنبع وهي المصدر في عملية الخلق الفني ، ربما كان الخالق — الفنان — وريثا لبعض التقاليد الأدبية والرواسب الاجتماعية ، وهذه كلها تشترك في صياغة عمله الفني ، ولكن من خلال صفاته الذاتية الآمنة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط . كان هذا التيار قريبا من الرومانتيكيين ، ولكنه لم يكن رومانتيكيا خالصا . ذلك أنه لم يناد قط بأن يكون الفن « ترجمة ذاتية » لأحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ، بل نادى بأن يكون الفن تجسيدا آمينا للذات ، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها ، فردية أو اجتماعية .

هذه النظرية التي ولدت فيما بعد فكرة الصدق في الفن ، ولا أقول الصدق الفني ، لان الصدق في الفن قريب من الرؤية الاخلاقية التي تجعل من سلوك الاديب نموذجا تطبيقيًا رائداً لفكره . ومرة أخرى تفترق النظريتان عند منعطف الطريق : احدهما — التي انطلقت أساسا من الذات — تكشف الزيف والافتعال في مدى المطابقة « الفنية » بين أغوار الذات المبدعة والعمل الفني . وهذا هو معيار الصدق في الفن عند توفيق الحكيم . أما الأخرى — التي تنطلق من صميم الظاهرة الموضوعية للفن — فتزى ان الصدق الحقيقي ينبع من النظرة الاستيعابية الشاملة للواقع بما فيه الذات الفنية .

اختار الحكيم الفكرة الأولى ، ليصدر عنها في الكثير من أفكاره المحورية التالية . فهو ينطلق بعدئذ مع ثلاثة أشعة نظرية تنير له معنى « الفنان » ومعنى « الحرية والمسؤولية » ومعنى « النقد » . ولندع الفنان مؤقتا مع حريته ومسؤوليته لئرافته وهو يرفض النقد التأثري ، فليس للذوق الشخصي ضابط ، وإذا ترك الحكم في الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده ، فقد ترك أذن للفوضى أو للمصادفة (ص ١٨) . أما العمود الفقري للشخصية الفنية فهو سلسلة آثارها بحيث يستطيع الباحث أن يتتبع في حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمه وعاداته ومزاجه واتجاهاته . والنقد في عملية الربط بين الحلقات إنما يقوم في حقيقة الأمر بعمل انشائي ضخم « ان الآثار الأدبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاهاتها ، لا يمكن أن تصنع أدبا بالمعنى المعروف في الأدب الكبرى » (ص ٢٠) . ولعل ما يبدو على الأدب العربي الحديث من فقر — يقول الحكيم — راجع إلى ظهوره وحيدا غير مستند إلى نقد انشائي في مستواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من أثر ذلك الإهمال أن بدأ الأدب العربي الحديث في صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلك إلى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوفرون على درسه ، ويخرجونه للناس والأجيال بناء متسقا ، مرتبطا حاضره بماضيه (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم إلى النقد الأدبي ، وهي مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة إلى الفن باعتباره اكتشافا مستمرا للذات . فالنقد هنا — كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين — هو النقيض المقابل لعملية الخلق الفني ، فهو ليكون عملا انشائيا ابداعيا خالقا لا ينبغي أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط في أحكام سريعة تتصل بلحظة التذوق العابر . أما النقد الموضوعي فينطلق من العمل الفني بتقييم العناصر المكونة له من الداخل والخارج ، ومن هنا لا بد من مقارنته ببقية الأعمال الأخرى لنفس الكاتب ،

والاعمال الشبيهة له عند الكتاب الاخرين . أي أن المقارنة هي العنصر الرئيسي في الحصول على « الطابع الشخصي » للفنان .

غير اني اعتقد أن « المقارنة » وحدها لا تصلح كأداة للنقد الحديث، لانها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرا على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والاوزاع والأفكار فيما يتلو العمل الادبي من أعمال اخرى لنفس الكاتب . بالإضافة الى مقارنة هذه العناصر بشبهاتها في أعمال الكتاب الاخرين . كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كما قلت . أما القيمة المطلقة للعمل الفني فنحصل عليها بوسيلة اخرى هي « التحليل » لاننا بواسطة التحليل نتلمس أوجه الاختلال أو الانسجام في البناء الفني ، ونضع أيدينا على مصادر التوازن أو الاختلال وذلك بالكشف الدقيق عن العناصر المكونة للعمل الفني وحركة تفاعلها مع بعضها البعض . ومن ثم نستطيع بالتحليل والمقارنة معا ، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمة المطلقة للعمل الفني .

الا أن تركيز الحكيم على عنصر « المقارنة » كأداة وحيدة للعمل النقدي ، مرجعه البناء الفكري العام لهذا الفنان . فللتناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من أشكال الخطوط الهندسية التي من شأنها أن تخلق « توازنا » بين قوتين ، هي المصدر الرئيسي لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم . بحيث تبقى هاتان القوتان ثابتتين ساكنتين . وهذا هو الفرق بينه وبين القانون الجدلي القائم على صراع المتناقضات . وهذا أيضا ما يحدد لنا ويفسر طبيعة التكوين والتفكير الاجتماعي في أعماله الفنية والفكرية . فهو الابن المخلص للطبقة المتوسطة التي تفهم ثورتها على هذا النحو الابدي من السكونية والثبات ، بمعنى آخر هي الشكل النهائي المطلق لثورة الانسان . هذا المفهوم « التعادلي » كما دعاه صاحبه خطأ هو مصدر التركيز الملح من جانب الحكيم على عنصر المقارنة في النقد الادبي ، كأداة وحيدة للتقييم ، لانها تكشف عنده ما اذا كان العمل الادبي يحمل مضمونا وشكلا الفكرة التعادلية أم لا . والنقد التعادلي اذن طموح الى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الادبي من حيث الشكل والمضمون ، ولكنه في واقع الامر يتورط في وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسي ان جاز التعبير هو مقياس جودة العمل الفني أو ردايته . فهو يهتم اشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يؤول اليها العمل الفني من حيث القالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، عمل متعادل ، ثم هل هما معا

متعادلان ؟ وربما كانت هذه الفكرة توضح لنا من جديد معنى « الصدق في الفن » عند توفيق الحكيم . فهو أقرب الى فكرة الصواب والخطأ بالمعنى الرياضي ، منه الى فكرة الخير والشر بالمعنى الاخلاقي .

وعلى الرغم من أن موضوعية النقد الادبي عند الحكيم تكاد تلامس فكرة « البديل الموضوعي » عند اليوت من حيث انهما ينتهيان الى موضوعية شكلية . الا أن هذا التلامس يخفى تماما حين نفرق بين « نظرية الادب » بشكل عام عند اليوت ، وما يقول به الحكيم حول النقد الادبي . فالحكيم يريد أن يخلق بناء تعادليا من ذاتية الخلق الفني وموضوعية التقييم النقدي ، أحدهما يبدأ من نفسه والاخر يبدأ من حيث انتهى الاول . وقد وقع الحكيم بذلك في « تناقض » من حيث أراد أن يكون في « تعادل » . بل ان فرض الفكرة التعادلية مسبقا على وحدة العملية الادبية ، فنا ونقدا ، هي التي أدت به الى هذا التناقض . فلا شك أن الناقد مهما كان موضوعيا في نظريته الى العمل الادبي ، يعبر أولا وأخيرا عن « رأي شخصي » أسهم في بلورته وتكوينه ما تلقاه من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النطفة الاولى من ميول فطرية وتركيب نفسي وذهني معين . فذاتية الناقد لا تتعارض مطلقا مع موضوعية العمل النقدي ، سواء بسواء في العمل الفني وخالفه . أما اليوت فلم يتورط قط في هذا التناقض ، لان نظريته الادبية تقوم على « التكامل » الوظيفي بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلي بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية اليوت في الادب والنقد ، فاننا نعتزف له بادراك المنطق في جزئيات بنائه النظري .

وهذا يجرنا الى نقطة اخرى حول عملية التفاعل بين النقد والفن . فالحكيم يرى في « الادب الذي يبتكر والنقد الذي يفسر » جوهر لهذا التفاعل . والحق أنه أصاب الرأي بشأن العلاقة بين كل من النقد والفن في جانب ، والقارئ في الجانب الاخر . فالادب يخلق في وجدان القارئ وعقله احساسيس وافكارا جديدة ، والنقد يبلور هذه الاحساسيس والافكار في اطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن في الاداء الوظيفي عند القارئ . أما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارئ وعقله ، فتلك مشكلة اخرى .

ولا ريب أن الحكيم يعد من الادباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجدواه . ولست مغاليا اذا قلت أن الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس كادوا أن يكونوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد ايمانا أصيلا ويقيم لوظيفته في الحركة الادبية اعتبارا يقف على قدم المساواة مع الفن

الخالق . هذه النقطة تبدو لي شديدة الاهمية لانه على أساسها يمكن أن نتصور موقف الحكيم الفني من النقد الادبي في مصر . ولقد أشار بصراحة كاملة الى ثلاث نقاط : مكان النقد في تاريخنا الادبي الحديث ، والنقد النظري والنقد التطبيقي ، وواجبات النقد نحو تاريخنا الادبي .

ان النقطة الاولى تشير في ايجاز الى ان النقد الادبي كان احتكارا للنقاد الشعر الى وقت قريب ، لان القصة والمسرح ، لم يعتبرهما الموقف الرسمي ادبا الا منذ فترة قصيرة نسبيا . ومن ناحية أخرى تشير هذه النقطة الى ما يشبه « الفوضى » في تاريخنا الادبي الذي دفعنا لان نستضيف تيارات النقد الاوربي الحديث وتيارات النقد العربي القديم دون أن نحاول « خلق » نقد مصري أصيل ، يمزج التجربة المصرية في الادب بروافد النقد الغربي والعربي على السواء . وهي نقطة جدية بأن تؤخذ في الاعتبار دائما لاننا لم نستخلص بعد من هذه الفوضى ، مجموعة القوانين الضابطة لحركة الادب والنقد في تاريخنا الحديث . فلا شك أن لقاءنا منذ عصر النهضة بالحضارة الاوربية قد امتزج بمرحلة البعث العربي والتجربة المصرية المحلية ، وخلق مركبا جديدا يحتاج الى جهد وصبر طويلين لاكتشاف عناصره وتفاعلاتها . فهذا الاكتشاف وحده هو الذي يضيء لنا الطريق الصحيح الى تقييم الاعمال الادبية المعاصرة . أي أنه هو الطريق الوحيد لخلق نقد مصري حقيقي . فالفوضى التي حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها الى الان حين نطبق مقاييس غير اصيلة على التجارب المحلية المطروحة امامنا . ومن ثم تصبح أزمة النقد الحقيقية هي الانفصال القائم بين موازين نقادنا والتجربة الادبية ، ثم تتكون مع الايام هوة عميقة بين الادب والنقد ، يعزوها البعض في جهل شديد الى عوامل شخصية لا بد لها في نشأة الظاهرة أساسا .

وهنا يأتي دور النقطة الثانية التي أشار اليها الحكيم ، بالنسبة للنقد النظري والنقد التطبيقي . فنحن في مرحلة لا تحتاج منا الى التخصص الحاد في هذا الجانب أو ذاك . لان التخصص لا يكون طبيعيا وصحيا ، الا في أرض ادبية ممهدة للحرث والتخطيط . أرض رسمت في أعماقها تيارات الفكر النظري للنقد وتغلقت في داخلها تجارب الادب العظيم . أما الارض التي تتسم أولا ، بالفوضى ، فان التخصص فيها يصبح ه نفسه من سمات الفوضى وهذا ما حدث ، فقددهمت بلادنا تيارات نظرية لا تتلائم مطلقا مع تكويننا الغض ، فلم تجد تجارب واقعية محلية تجري عليها تطبيقاتها . لهذا اتجهت الى التجريد الفكري حيننا ، أو الى التطبيق على الانتاج الغربي الذي

لم تعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشاطيء الآخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقي ، جنينا العديد من الانطباعات السطحية السريعة التي كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق التأثري . وقد كان الشاطئان كلاهما من أحلام الوهم المجهود بالثقافة الاوربية ، أو الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الاعمال الادبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنفتني بثقافة الحضارة المتقدمة ، كما نفتني بالتراث ، بلا عقد أو مركبات نقص ، ثم كنا — وهذا هو المهم — سنبلور تجربتنا الخاصة في نظرية الادب ، ونظرية النقد جميعا .

وإذا كان الماضي قد فات ، كما يقول الحكيم ، فلا أقل من أن نـسـول وجوهنا من الان هذه الوجهة الى تقييم تجربتنا الادبية في النقد والفن منذ أواخر القرن التاسع عشر الى اليوم ، تقييما علميا دقيقا يستخلص قوانين مسارنا الادبي الخاص . تلك هي الصيحة التي نستطيع أن نسمع صوت الحكيم يصرخ بها في السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ . وهي صيحة تزداد عمقا وثراء كلما توغلنا معه في السنوات التالية على الثورة .

ويتناول الحكيم في الجزء الثاني من « فن الادب » علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة . فيقول لا جدال أن الثورة المصرية كان لها أكبر الأثر في توجيه سيد درويش ، كما كان لها أكبر الفضل في كل ما اتسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورأيت الثورة في كل مراحلها ، تسفر عن روح خفية باقية أبد الدهر ، نابضة ، تسعف (مصر) بين حين وحين . ظل هذا الشعور بلا معنى حتى سجلته في « عودة الروح » بالمعروف أن الثورات لا ينطبع أثرها الا على قلب جديد ملتهب ، ولا يملك مثل هذا القلب الا الشباب في فورة شبابهم ، لهذا كان سيد درويش — ابن الثورة — هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثر بها ، وأخرج فنا قاده الموسيقى الشرقية الى أفق جديد « (ص ٥٢) . ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن ، فاذا طالعنا أثرا فنيا ، وشعرنا بعدئذ بأنه حرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فأننا أمام « فن رفيع » . أما اذا لم يحرك سوى المبتذل من المشاعر والتأفة من التفكير فأننا أمام « فن رخيص » (ص ٥٧) . فالأثر الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وقبل أن يحدد الموقف من الحضارة الغربية والحضارة الشرقية ، يعنيه في البداية أن يحدد بشكل صارم ، الموقف من الاستعمار فيقول ان سيطرة الغرب على الشرق اليوم ، لا تكتفي بالاختراع

المادي والاقتصادي ، انها تشمل أيضا الاخضاع الروحي « الشعار اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥) . فأمريكا يقول الحكيم — لا تقف عند حد الاحتلال العسكري ، انها تريد أن تفرض على الشعوب تفكيرها الاجتماعي . الا انه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعي بكل ما في الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعماري) لا يتعارض مع الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في الفكر العلمي . كذلك الامر في حضارة الشرق ، فالوعي بكل ما فيها من جوانب السلب (التخلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) لا بد أن يصاحبه الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في التراث . الى أن يقول « فالخطر على غدنا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلمة (طابعنا) ومن تلك الفكرة التي تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجونا وحصونا تعزله عن تفكير العالم ، وتمنعه من المساهمة في النشاط الفكري الانساني العام بقوة وشجاعة ، دون أن يرى بهلع في الثقافة الغربية أو الحضارة الاجنبية غيلانا تستطيع ان تخطف بسهولة روحه من بين جنبيه » (ص ٢٧١) .

ان توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل الى تلك الذروة التي وقفت عليها القلة النادرة من مفكرينا وأدبائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته اتصالا وثيقا ولكنهم لم يجزعوا منه مذعورين ، ولم يذوبوا فيه ذوبانا وانما شقوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية في رؤية واقعه المصري ، واستنبتوا التجربة المصرية الاصلية في الادب والفن بغير عقد أو مركبات نقص . ان هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذي يميل بطبعه الى « الحل الوسط » فأحيانا تكون هذه الوسطية الى جانب التقدم كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثرا سامي الهدف في الناس . وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيرا حرا ، أن يدفعهم الى تكوين رأي مستقل ، وحكم ذاتي . فاننا لذلك (ص ٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادة الا في مجتمع بزغت فيه عوامل الاحساس بحرية الرأي ، ونرى الفن لا يموت عادة الا في مجتمع خنقت فيه حرية التعبير عن الرأي ، لان الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين : من ناحيته هو — الذي لا يستطيع أن ينشئ فنا يوحى بتفكير حر — ومن

ناحية الناس الذين وقفت عقولهم في هذا الجو الخائق عن النمو . ثم يصل الحكيم الى قضية الادب الملتزم فيرجح أن الالتزام في عنفوانه يوجد في ظل الدولة والمعائد الشمولية ، بينما تتضاعل قواه في البلدان الديموقراطية حيث لو أراد الاديب أن يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد أحدا هناك يلزمه غير نفسه ، فالادب الملتزم في البلاد الديموقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهب شخصية . والالتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شيء ينبع حرا من أعماق نفسه ، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وعقيدته فلا تلزمه أية قوة في الوجود . . « فعلى الرغم من مناداتي بالحرية فان عملي في أكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أدري أهذا راجع الى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم الى طبيعتي الخاصة ؟ . أما الذي أعرفه هو أنني منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشئ لنفسي أسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوي القارئ بحلاوة الجرس والرنين ! . . هذا الفن للفن في الاسلوب ما خطر لي أن أمارسه . . ولكنني أردت أن أتخذ من الاسلوب خادما لاهداف أخرى ، غير مجرد الامتاع » (ص ٣١٢) فالالتزام عند الحكيم كما يفسره في موضع آخر هو شيء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية في الظروف المحيطة بها ، شيء يشعرك بأن الاديب أو الفنان ليس مجرد مصور لبينة وسارد لقصة وخالق لأشخاص ، ولكنه — أكثر من ذلك — محرك لقضية ، ومفسر لوضع ! . . ثم هنالك أخيرا الاديب أو الفنان الذي لا يكتفي بسرد القصة وخلق الأشخاص ليحرك قضية معينة ويفسر وضع مجتمع ، ولكنه يرمي من وراء عمله الفني الى تحريك قضية العصر كله وتفسير وضع المجتمع البشري في الجيل الذي يعاصره ، والزمن الذي يعيش فيه أو الازمان المختلفة التي يتطور خلالها « هذه المهمة الأخيرة للاديب أو الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم أجمع » (ص ٣١٤) . على ان الالتزام عند الحكيم لا يفضي الى خلود الادب والفن . لان الفن العالي والادب الرفيع وحدهما بغض النظر عن القيم الاجتماعية التي يحملانها ، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من « قيمة أدبية رفيعة » تفيض بالشعر والفكر الذي كتب بأسلوب « الادب العميق » (ص ٣٢١) . ويستشهد الحكيم لاثبات هذه القضية بما قاله بعض النقاد الاوروبيين عن عودة الروح ويومييات نائب في الارياف من أنه لا يشوبها سوى الايماءات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كل من الروائتين .

بهذا المنظار يرى الحكيم الشعر في صلته بالحياة (ص ٢١٢) بمدلولها

الاکثر شمولاً من الواقع اليومي ، كما يرى انسانية الادب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الانسان مهما ارتدى ثياباً مختلفة الالوان والاجناس والاديان والطبقات والعصور ، ويرى الادب العظيم (ص ٣٢٦) فيما يمكن أن يصلح لهذا العصر وتلك البيئة ، وكل العصور والاجيال « هو ذلك الذي ينظر — باحدى عينيه — الى الوطن الصغير ، ممثلاً في بيئته وزمنه ، وبعينه الاخرى الى الوطن الاكبر ممثلاً في الانسانية الى نهاية الدهر » غير ان هذا الادب العظيم في معاصرته وخلوده لن تكتبه سوى الصفوة الممتازة من القلة النادرة التي عرفها تاريخ العبقريّة الانسانية .

★ ★ ★

تلك هي الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الادب بالحياة عند توفيق الحكيم ، مروراً بقضية الفن والحرية ، وقضية الخلود في الفن ، وقضية العبقريّة الفرديّة في الخلق الادبي (١) . وهي في احسن الاحوال ، ظلال باهتة لما ستؤول اليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ الى عام ١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « ادب الحياة » . فلا شك أن مفاهيم الاتجاهات البرجوازية في النقد الادبي ، هي التي سادت خطوطها على صورة الادب والفن عند توفيق الحكيم . . بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصرة والخلود والعبقريّة خلاصة نقيّة لتعاليم تلك المدارس التوفيقية التي خلقتها البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارة ، والثياب الباراجماتية تارة اخرى ، والارديّة الاخلاقية تارة ثالثة . فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التي تضمد جراح الادب البرجوازي في معركة الوجود . هي تقول على سبيل المثال أن الادب في سبيل الحياة لا من أجل المجتمع ، لان الحياة اكثر شمولاً من المجتمع . هذه الكلمة البراقة — الشمول — لا تعني سوى تجاوز هموم المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الانسان ، كالعطش الميتافيزيقي الى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما اليها من هموم بعيدة عن الواقع البشري الملموس . كذلك تؤدي هذه الحلول الوسطية الى رفض فكرة « الفن للفن » تحت ستار الفن للحياة ، لتقول بعدئذ بأنه لا بد من الالتزام . ثم تلف هذا الالتزام في غطاء لامع يدعى الحرية مع المسؤولية أو اخضاع الحقيقة للمنفعة أو حتمية الفضيلة ، أو غيرها من المسميات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي وأصلها الاجتماعي ، قبل أن تصل في اسلوبها الضبابي المضلل الى عالم الادب . فيقال ان هذه المدارس كلها ملتزمة ، ولكنها

١ — راجع : « توفيق الحكيم الاديب والفنان » لزغلول سلام .

— فقط ! — لا تنضوي تحت اتجاه معين من اتجاهات الادب الملتزم . . وهي في حقيقة الامر ليست الا تعبيدات ملتوية عن المأزق الخطير الذي واجهته الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية ، وظهور الاشتراكية كنظام عالمي قادر على أن يكون بديلا في شتى مجالات المعرفة — ومنها الادب والفن — عن الجانب النظري المنهار في الحضارة الاوربية .

وقد كنا نحن في مصر نعاني ويلات « الفوضى » الضاربة في كافة أنحاء حياتنا الروحية من جراء ازمتنا المركبة مع الغرب والتراث معا . لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية لما توسمه فيها من «لقاء» او مطابقة بين أفكاره «التعادلية» كما سماها ، وبين ما تقول به تلك الاتجاهات « التوفيقية » . وبالرغم من أن هذا اللقاء في جوهره كان لقاء طبيعيا بين ادباء البرجوازية في جميع أنحاء العالم ، الا ان توفيق الحكيم في موازاة التطور الثوري لمجتمعنا ، كان ينسلخ رويدا عن ارضية الفلسفات البرجوازية ، لا بقصد الوصول الى المفهوم الاشتراكي للادب ، بل بقصد الاكتشاف العميق لفلسفة « مصرية » تستمد روحها وحياتها من تراثنا القديم .

اقبلت الثورة عام ١٩٥٢ مبدات مصر مرحلة جديدة من مراحل النضال الثوري لتغيير المجتمع وقيمه تغييرا جذريا لم تتحول تراكماته الكمية الى تغيره الكيفي الا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة امتدادا أصيلا لمحاولات الشعب المصري الدائبة لتغيير حياة العبودية التي يحيها الى حياة حرة . ولا شك أن الفكر المصري الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما انشأه الادب والنقد من تجارب في الخلق والتقويم . وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنية الاولى « عودة الروح » — « عصفور من الشرق » — « يوميات نائب » واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، بالرغم من انه في أعماله النظرية كان يعبر عن أعلى ذرى الفلق الفكري الحاد ، بين الاسر في قيود البرجوازية الادبية ، والانعقاد من هذه القيود . وعلى النقيض من ذلك ، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة ، شديدة الاضطراب والاهتزاز ، بينما كانت كتاباته النظرية أكثر اتساقا مع أحلام شعبنا في أدب نابع منه ويصب فيه . لقد كان هذا التناقض والتوازن في آن بين مرحلتي ثورة ١٩١٩ و ثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكر والفن من ناحية أخرى ، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرا قويا متينا بين ازدهارين عظيمين في الحقل الادبي كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله عن الثورة والثقافة (الاهرام ١٩٦٥/٧/٢٣) .

وكتاب « أدب الحياة » الذي أصدره الحكيم عام ١٩٥٩ هو الشاطيء

الأخر من الجسر الذي نلتقي فيه بفنان الحياة على نحو أكثر تحديدا وتبلورا ووضوحا . فمئذ البداية يقف الحكيم بصلافة وثقة واعتداد الى جانب الادب الواقعي الجديد الذي رافق تعاضم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائل الخمسينات ، ويحذر شباب الجيل الادبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والمألوف من واقع الحياة اليومية الذي يتراءى للعين السطحية الساذجة فلا ترى بدورها سوى القشور . . كرد فعل على « أدب الكتب » من المعلبات المحفوظة في ذاكرة المقلدين لا يعوزها سوى الاجترار والمحاكاة .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف الى جانب التحول الاجتماعي الجديد . ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « أدب الحياة » أو « أدب الشعب » أو « أدب المجتمع » فإنه لا يضع القضية من زاوية التحول الاجتماعي ، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلي : هل ادب الشعب هو ما ينتجه أبناء الشعب بأنفسهم ، أو ما يتلقاه هؤلاء عن غيرهم ممن يجيدون كتابة الادب المتعاطف مع قضايا الشعب ؟ هل أدب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائق صغيرة أم أنه قادر على بلورة القضايا الانسانية في مركبات فكرية مجردة ؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي تقيم أكثر من همزة وصل بين فكرة « القيم الادبية الرفيعة » التي نادى بها فيما سبق كمعيار للاب العظيم الخالد ، وفكرة الشعر الادبي الذي فوجيء بضرورة رفعه في مراحل الانتقال الاجتماعي ، تلخيصا لوجهة النظر الفكرية في الادب والحياة ابان تلك المرحلة . فالقيم الادبية الرفيعة لبست — على وجه اليقين — هي القيم الشكلية البحتة الخاصة بأدوات التعبير اللغوي في احد الفنون الادبية ، وانما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الادبية الرفيعة حين يكتسى هيكلها العظمي بلحم التجربة الانسانية التي عاها الفنان ، ودم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق . ولا اعتقد أنه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الادب ، أو الفكرة العقلية عند الاديب ، تلك الشوائب التي يلصقها السطحيون من النقاد بالجواهر العميق لمعنى التجربة الذي يبتعد عن أن يكون احدي الحوادث اليومية أو الملابس الشخصية ، وما يلصقونه أيضا بمعنى الفكر في الادب الذي يبتعد عن أن يكون مجرد منبر اخلاقي يقف عليه الكاتب مرتديا ثياب الكهنوت . كلا . . أن المحور الفكري والتجربة الانسانية ابعد غورا من تلك المفاهيم المبتذلة ، لأنها أوثق ارتباطا بالقيم الادبية الرفيعة من الهياكل الشكلية لهذه القيم .

أما الشعار الادبي الذي يلخص وجهة النظر الفكرية للادب والحياة في

مرحلة معينة ، فانه يتطور بتطور تلك المرحلة ، ويتجسد في تيارات فكرية تتباين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلامة موسى هو أول من قال بالادب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقة على ثورة ١٩١٩ والتالية لها حول ضرورة ارتباط الاداب والفنون بأهداف الشعب الثورية . وان الاديب «مرتبط» سواء اراد أو لم يرد بأهداف احدى الطبقات الاجتماعية سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككل ، أو كانت من قوى الثورة ،لمضادة . ولعله أنور المعداوي هو أول من استخدم عبارة الادب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ أثناء عرضه لمفهوم سارتر في الالتزام . وقد كان الالتزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوروبا للتوفيق بين حرية الاديب ومسؤوليته . ولعله لويس عويض ومدرسة « مجلة الغد » هما أول من رفع شعار الادب في سبيل الحياة، الا ان اسرة «الغد» كانت تقصر الشبار على المعنى الاجتماعي المباشر ، بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنى الاوربي الذي يرى الحياة أكثر شمولا من المجتمع ، وهو التيار البرجوازي الثاني الوافد من الغرب للتوفيق بين الحرية والالتزام . وقد كان لويس عوض بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الاشتراكية في الادب ، وبعبارة أدق كان الامتداد الأكثر تخصصا من سلامة موسى في مقدمة « فن الشعر » لهوراس ومقدمة «بروميثيوس طليقا» لشيلي ، ومقدمة «في الادب الانجليزي» الحديث « وكلها صدرت عام ١٩٤٧ . بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الادب المرتبط ويدعو صراحة الى شعار الادب للشعب ، وهي مجموعة المقالات التي كتبها في الاعوام الثلاثة ٥٣ و ٥٤ و ١٩٥٥ ثم صدرت في كتاب عام ١٩٥٦ . وكانت الحركة الاجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلة خطيرة من الاستقطاب الفكري الذي أعلن عن نفسه في المعركة التي دارت رحاها بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وسلامة موسى من جانب آخر . وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربة هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجديد ، بشرط ألا يتورط هذا الاتجاه في ردود الفعل التي تتسم بالنضخم والمبالغة فتبتذل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية ، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الانساني الخصب . ومن ناحية أخرى ، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة انها طبقت بعض المقاييس الجاهزة في الاداب الاشتراكية الاخرى دون تمحيص لتجربة أدبنا المحلي فانزلقت من حيث لا تدري الى نفس الخطأ الذي اقترفه نقادنا المتأثرون بالغرب . فماذا « لو أنهم قالوا بكل بساطة نحن في حاجة الى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية . وقاموا بالفعل ينقلون نقلا أمينا ويترجمون

ترجمة دقيقة عيون الادب والنقد من البلاد الشرقية « (ص ١٦٣ ط. أولى) .
ويخاطب الحكيم ضمير الطبيعة الثورية في النقد لواقعي الجديد قائلا :
« يجب أن ندرس مجتمعنا دراسة جدية ، وأن ندرس أدبنا دراسة دقيقة
موضوعية ، تحيط بمراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع ، وأن يكون أدبنا
الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكري والاجتماعي ، وأن يكون رائدنا في
كل ذلك الصّدق والصراحة وسعة الامق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم
ينادي الحكيم بأن الاديب الحي الجديد يجب أن يستمد حياته من الأوراق
الخضراء لا من الأوراق الصفراء « ان الادب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون
كما اتصوره نابعا من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي في
معركته أو فلاح في حقله » (ص ١٩) . ويفرق بين أولئك الذين يتخذون من
الموضوعات الشعبية هيكلًا عظيمًا لادبهم ، ثم يكسونه بلحم ودم يعادي في
جوهره قضايا الشعب . ولا يستبعد أن الجمهور القارئ قد تستهويه الاعمال
الادبية السهلة في البداية ، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة أن ينمو
وينضج ويزداد عمقا ورفضًا للاعمال السطحية واقبالا على الادب العظيم .
(ص ٢٣ - ٢٩)

ليس الادب للشعب اذن ، تخطيطا رياضيا أو أرسطيا ، نضع بواسطته
كلا من الادب والشعب في خانة من أو مع أو ضد أو في ، وانما المقصود هو
الادب التابع من التيار الفكري الاكثر تقدما . فدورة الادب والشعب دورة
جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوي للمجتمع ، الطبيعة الطبقيّة
للادب ، التراث التقدمي للفن . فلا شك أن ما تدعوه الماركسية بالبناء الفوقي،
أي مجموعة القيم الفكرية والفنية والاخلاقية والسياسية التي تعكس بصورة
معقدة التكوين الاقتصادي للمجتمع ، لا شك أن هذا البناء يشكل عنصرا
جوهريا في ترسيخ مفهوم الادب التقدمي . فحين تصبح ثمة خطوط تشدد
الفنان الى أرض محددة الاسوار الاجتماعية ، فان العمل الفني حينذاك لا
يصبح كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل يصبح قيمة موضوعية يمكن تلمس
قوانينها الخاصة وابعادها الذاتية . كذلك فان الطبيعة الطبقيّة للادب تحدد
الاتجاه الفكري السائد على أعمال فنية بعينها ، ومصدرها الاجتماعي ، بحيث
ان الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفني ، يمسي كشفا في نفس
الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فلا يستطيع الزعم بأنه
يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من أجل « الفكر الرفع » أو « القيم المعالية »
تلك الشعرات اللامعة التي سرعان ما تتهاوى تحت المجهر العلمي الدقيق .

أما التراث التقدمي للفن فهو الجذر الواقعي للتقاليد الأدبية التي ترسخ في وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الأكثر تقدما في عصره . فليس الأدب التقدمي بدعا في العصر الحديث ، وإنما هو مرتبط أوثق الارتباط بمحاولات السابقين وتجاربهم ، الواعية وغير الواعية ، في تجسيد أكثر القيم تقدما ودفعا لمجتمعاتهم الى الامام .

بهذه العناصر الثلاثة ، نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال : لمن يكتب الاديب ؟ لان الفنان — تقديما كان أو رجعيا — سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال . وهكذا تحل أيضا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون ، فيؤكد الحكيم أن من صنع عملا متقنا ممتعا رائعاً ، ولكنه فاقد المعنى الانساني والفكرة الدافعة للانسان والمجتمع فقد صنع أدبا وفنا « ولكنه أدب ومن من طراز بارع الصنعة ، زهيد القيمة ، كالزجاج البخس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة » (ص ٣٢) . أي أن القيمة الأدبية الرفيعة لم تعد هي الشكل الخارجي كالوعاء الثمين ، وإنما أضحت بما تحققه هذه القيمة في مجرى الحياة الانسانية من تغيرات . تلك هي النتيجة الاولى في تحول الحكيم . أما قضية الالتزام فقد ظل ايمانه بحرية الفنان قويا لا يتزعزع ، على أن ينتج « خدمة للانسان والمجتمع بالطريقة التي يراها » (ص ٣٣) . أي أن المضمون الاجتماعي هو القيمة الموضوعية التي يمكن أن يلتزم بها الفنان ، أما صياغة هذا المضمون فمن حق الفنان وحده أن يمنحها كل سمات عبقريته الفردية . وتلك هي النتيجة الثانية لتحول الحكيم .

ولا ينبغي لنا أن نفهم هذا التحول فهما يتسم برد الفعل . فاهتمام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليست تحولا مفاجئا ، بل هو امتداد أكثر تطورا وازدهارا — في الاطار النظري — لصاحب « عودة الروح » و « يوميات نائب » ، وفي الانتاج المسرحي يبدو هذا التحول أكثر وضوحا في الفرق بين « شمس النهار » و « الطعام لكل فم » وبين « الايدي الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما . ان تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئا من ناحية ، كما انه ليس تحولا متطرفا من الناحية الاخرى . فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاضمة في بلادنا ، ولكنه يختار موقعه الذي يتلاءم مع تكوينه الجوهرى ، داخل الدائرة الثورية ، الى يمين المركز الثوري لا في قلبه ولا على يساره . فهو ما يزال « الثوري المحافظ » خاصة اذا كانت المرحلة الثورية الجديدة ، هي الاشتراكية .

ومن أعماق هذا التحول الجديد يقول الحكيم أنه يكفي الاديب أن يكتب

قصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الامين الصادق الدقيق لاحساس شعبه وتفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا التحول أيضا يقدم الحكيم ما يمكن تسميته « بكشف الحساب » لنقده الذاتي ، فتراه يؤكد أنه ما من شك في أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع « بوسائل أفضل وبفن أروع » وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجويد الاداة الفنية ، وادخال القوالب الادبية وحل المشكلات اللغوية ، فاذا انتهينا من هذه المرحلة ، فلن يكون أمامنا الا « الدخول في الصميم » (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوة الحكيم الى الاهتمام بالجانب الفني اهتماما مبالغا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهتمين — بالجانب الاجتماعي، وانما على المهتمين بالتحنيط اللغوي . وقد تكون مرحلة التجديد هذه قد أنهكت قوى من قاموا بها أو ساهموا فيها — يقول الحكيم — فمن الخير ان ينهض جيل اخر بالعبء الجديد ليختار المرحلة التي ستعطي أدبنا الحديث معنى انساني بارزا في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الاستغلال بالشكليات ، وأن نتجه بكل اهتمامنا الى المعاني الكبرى التي تشغل الاداب العالمية في عصرنا الحاضر » .

هكذا يظل توفيق الحكيم في برجه العاجي فنانا للحياة . بل انه في غمرة ثورته التي جانب الادب الجديد ، يحاول أن يجعل من ثورة المعتزل في البرج العاجي قانونا عاما ، فيدعو جميع الكتاب الى الاعتصام به . وهو يجار بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعدوان ، وان رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من « حافة الهاوية » التي يحاول الاستعمار أن يقذف البشرية اليها . ومن التكوين الاقتصادي للحضارة، الى فكرها الفلسفي ، يستخلص الحكيم محاور الادب الانهزامي في الغرب . على أننا يجب أن نفرق في أدبنا التقدمي بين سياسة الادب وأدب السياسة ، اي بين الكاتب الذي يشتغل بوقا لحزب من الاحزاب ، والكاتب الذي يصدر عن نفسه في خدمة القضية التي نذر لها أدبه وفكره وفنه . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شممال افريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبة الى شقيقته المنكوبة ، واذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين ، وتحول دون وصول المدد الى الشعب المكبل الجائع ، ولم يجد الحكيم عندئذ بدا من أن يعيد الى فرنسا وساما كانت قد منحت له بمناسبة ترجمة بعض كتبه الى الفرنسية . وقد أرسل الى السفير الفرنسي مع الوسام احتجاجا قال فيه « ما معنى الادب

اذن في رأي فرنسا اذا لم يكن للحرية والانسانية عندها من معنى ؟ ما أظن أدبيا حرا يقبل من فرنسا تقديرا قبل أن يظهر أنها تقدر حقا الحرية والانسانية» وكام من أثر ذلك أن الحكومة الفرنسية رفضت اعطاءه التصريح بالدخول الى الاراضي الفرنسية الا بعد تهديد من الحكومة المصرية بتطبيق مبدأ المعاملة بالمثل .

وهكذا نصل مع توفيق الحكيم الى شاطئ العمل الايجابي بالرغم من ارتفاع البرج العاجي . ذلك أن المعتزل في هذا البرج لم يكف يوما عن الثورة، والتفاعل الحي العميق مع انعكاساتها على الفكر والفن . وأقام الحكيم الدليل الاكبر على أصالة ثورته في أنه لم يتصور الشكل الفني قط مجرد وعاء يحمل اليوم صنفا وفي الغد صنفا اخر ، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون في أعماله خير برهان على مدى المعاناة التي يعيشها في كل تحول جديد . الا أن ثورة المعتزل في البرج العاجي ، لم تجعل من فنان الحياة نمطا مكرورا في حياتنا الادبية ، بل كانت له خصائص فكرية تعد من سماته الجوهرية التي يلزم لنا أن نكشف عنها الستار .

الفصل الثالث راهب الفكر

يمكنك أن تتصور رجلا نحيلاً فوق رأسه بيري لا يفارقه ، وفي إحدى يديه عصا لا يتركها ، وفي عينيه نظرة ذاهلة على الدوام . تلك هي الصورة الخارجية لتوفيق الحكيم كما التقطتها له الصحافة المصرية منذ زمن بعيد ، تحت عناوين مختلفة ، كأن تصفه بـ «عدو المرأة» ، أو بـ «الفسيان» ، أو البخل الابدي .

وكان الحكيم من الذكاء بحيث أنه لم ينف عن نفسه أية « تهمة » من هذه الاتهامات التي يجسدونها في صورته الشائعة بين الناس . بل هو أحياناً يتمادى في عملية التجاهل هذه للدرجة التي معها تنتقل المبالغة إلى الطرف النقيض فهو يسطو على إحدى هذه التسميات التي يفرقه بها بعض الظرفاء من السطحيين أو السذج ، فيدعو أحد كتبه « من البرج العاجي » ويسمي نفسه بـ «راهب الفكر الذي تزوج الفن زواجا كاثوليكيا — كما تزوج الكنيسة المسيح — ومن ثم فهو العدو الطبيعي للمرأة» .

وتضافرت مبالغة الحكيم وظرف أصدقائه من الكتاب في أن يظل الرجل أسيراً لتلك الصورة الغريبة في أذهان أجيال عديدة من القراء ، وساعد على تثبيت هذه الصورة ما أشاعه البعض عن « الفنان » في الغرب من أنه يسلك كل تصرف غير مألوف ، فيطيل لحيته ويقلب نهاره ليلاً بين الحانات ، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد . . باختصار هو إنسان شاذ أقرب إلى أن يكون مجنوناً .

ولم يحاول توفيق الحكيم للمرة الثانية أن ينفى عن نفسه صفة الجنون ، فانطوى بين جدران الوظيفة حيناً ، وجدران الصحيفة حيناً آخر ، وكواليس المسرح تارة ، وفي غرفة نائية بالمنزل تارة أخرى . وهو في هذه الاطوار

جميعها ، يعيش وحيدا بلا رفيق ولا أنيس أو صديق يأنس اليه سوى الكتاب أو تلك الاشباح من الافكار المجردة التي تزوره بين الحين والحين في مخيلة العذاب ، الى أن ينجح في القبض عليها ، ومن ثم تتجسد صفحات من تجربة الالم في معاناة الخلق .

وقد تسببت ظاهرة الانطواء هذه في حياة توفيق الحكيم ، في تضخيم ظاهرة الشذوذ التي أحاطه بها البعض . غير أن هذا لا يلغي حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن . . اي أن برجه العاجي لم يقتصر في الابتعاد به عن الاحزاب السياسية فحسب ، بل عن الحياة الاجتماعية في مفهومها العريض أيضا . ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله الى الفن المركز ، شعرا كان أو مسرحا ، ومنشأ ميله الى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة أو المعمار أو الموسيقى . ولعل تجربة الذهن أخيرا هي منشأ ميله الى « التعميم » في الحكم على طبائع الاشياء أو خركة تفاصيلها . وتجربة الذهن في المسرح تخلف حوارا ممتازا لان جوهرها الجدل . ولكن ما اندر أن تخلف شخصيات حية . وفي مجال الفن غالبا ما تميل كفتها الى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المناسب .

تجربة الذهن هي النتاج الطبيعي للبرج العاجي الذي اختفى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فمهما كانت الصور الكاريكاتورية التي يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدي البيريه ويمسك العصا ولا يصادق أحدا ، على جانب كبير من المبالغة ، فانها بلا جدال تتضمن جانبا من الصواب مرجعه ما أدعوه بتجربة الذهن التي عاشها الحكيم ، بكل أبعادها الفكرية والفنية . فالبرج العاجي حقيقة أساسية في حياة توفيق الحكيم ، لانها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما رهينة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعانيتها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة والنزوات العابرة والملاذ السهلة المباشرة .

لا بد لنا إذن من التعرف على الطريقة التي استطاع بها فنان الحياة عبر رحلة العمر أن يكون راهبا للفكر. اذا كان البرج العاجي هو مفتاح السر ، فلا بد لنا من التعرف على طريقة البناء التي تمكن بها توفيق الحكيم من ان يشيد أسوار الفن العالية .

وربما كان الفضل الاول يرجع الى توفيق الحكيم نفسه في عثوري على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الاربعينات الى منتصف الخمسينات . فقد أهدتني هذه الكتابات الى «رؤيا» توفيق الحكيم من أعلى القمة في برجه العاجي ، هذه الرؤية التي تشتمل على ثلاثة أشعة رئيسية هي:

الفكرة المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .
وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياة الحكيم ، مفكرا وفنانا ،
علينا أن نلقي نظرة سريعة على أرض الفكر المصري الحديث التي أنبتت لنا
هذا الرجل ، وأثمرت في أعماله النظرية والفنية ما يعد مدخلا رائعا الى الادب
المصري الحديث .

منذ أواخر القرن التاسع عشر ، كانت مصر تعاني ويلات الصراع
المزدوج ، مع الاستعمار الغربي من ناحية ، والتخلف الحضاري من ناحية
أخرى . وقد تجلى هذا الصراع في حركة الشارع المصري المناضل من أجل
الاستقلال والتقدم . أما انعكاسات هذا الصراع على الاداب والفنون فقد
اتخذت أسلوبا مباشرا في بعض الاحيان ، وغير مباشر في أحيان أخرى .
فالأسلوب المباشر ، اتضحت معالمه في تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير
المرأة بين قاسم أمين وأعداء التطور . وحول الديمقراطية بين لطفي السيد
وأعداء الحرية . وحول الفكر الديني المستنير بين الامام محمد عبده وأعداء
النور . واتضحت هذه المعالم في الأسلوب غير المباشر كدعوة شبلي شميل
الى فهم معنى التطور ، ودعوة فرح انطون الى فهم الادب الحديث ، ودعوة
يعقوب صروف الى فهم المنهج العلمي . ومن نفس الطراز من الدعاة ، كان
الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية « زينب » باسم مستعار « مصري
فلاح » ، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ربقة القيم السائدة في
النقد الادبي ، يرافقه على نفس الشايط ، شكري والعقاد والمازني .
غير أن الصراع لم يبق طويلا في تلك الدائرة المتسعة ، فتبلور الاختيار
الحضاري أمامنا على المستوى السياسي ، بين الامبراطورية العثمانية ،
والاحتلال الانجليزي . فانبثقت للتو أعلى أماني الشعب المصري القومية على
اللسان المهاتف « مصر للمصريين » . وسرعان ما التأم الاستقطاب في شمل
واضح ، ولم تعد القضية مفتتة بين تحرير المرأة والمنهج العلمي والادب
الحديث من ناحية ، والحجاب والغيبيات والمقامات من الناحية الأخرى ، بل
اضحت القضية هي « مصر » المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار
البريطاني معا .

ولم تكن كلمة « مصر » غريبة على الالسنة والاقلام ، ولكنها بالفعل
كانت غائبة عن الوعي والادراك . كانت الذات المصرية مشاعا بين الاتراك
والانجليز وقرون طويلة من الذل والانسحاق الذي جعل شخصيتها المعنوية
موضع ارتياب حتى من أبنائها . لذلك كانت « مصر للمصريين » في تحديدها

السياسي ، مدخلا مبدئيا الى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها . فأكب أدباؤنا على « التاريخ » أول الامر ، يدرسون أحداث هذا البلد على مر السنين ، ثم التفتوا الى « الحضارة » العريقة التي أثمرتها اجيال العمالقة من أجدادنا ، ثم تبهوا الى « الفكر » الذي تنطوي عليه هذه الارض في جوف أحيائها لا بين أكفان موتها فحسب . هنا تولى الفن قيادة التيار « المصري » الغالب على الوجدان الوطني آنذاك ، ملخصا فكرة « البعث » في نهضة حضارية شاملة . ولهذا كانت الفكرة المصرية في تاريخنا الحديث — على كافة المستويات — بمثابة الميلاد الحقيقي لعصر نهضتنا الحديثة . ولا شك أنه كان على حافتي الطريق ، من ينادي بالدولة العثمانية ، ومن يهتف للحضارة الغربية ، ولكنهما معا كانا يلتقيان في العداء لمصر وطنا وحضارة ، كانا يلتقيان في الرغبة الحارة في تذويب الشخصية المصرية ذوبانا نهائيا ، اما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث ، واما تحت السيطرة الاستعمارية باسم الحضارة والتقدم . كانا معا يشكلان التيار اليميني في بناء عصر النهضة . ولعل الشخصيات التي شاركت في دعم هذا التيار هي بعينها الشخصيات الوافدة من أوروبا ، وقد فر بعضها مذعورا يهرول الى تمقم الماضي السلبي ، وعاد البعض الآخر يجر أذيال الاسف على الفردوس الاوربي المفقود . وبالرغم من هذه المسافة الطويلة بينهما ، التقيا في العداء الصريح لتيار مصر الثورة ، الذي اندفع من هزائم القرن الماضي وانتصاراته ، يستوضح التفاصيل الحضارية في تاريخنا ، لعلها تجيب .

وقد كانت الدعوة المصرية في المجال السياسي والاقتصادي واضحة ، انها تطلب الحرية والاستقلال . اما في المجال الفكري والفني ، فقد كانت الفكرة أكثر ضبابية مما يتصور أصحابها ، وفي بعض الاحيان كانت أكثر خطورة . كانت أكثر ضبابية حين تساءلوا : ما هو الفكر المصري ؟ كيف نبنيه ؟ ما هو تراثه ؟ وكانت أكثر خطورة حين اتصل الجواب على هذه الاسئلة بالكثير من المقدسات في حياة المصريين .

وكان التيار اليميني على وعي تام بالمشكلات القائمة في وجه الفكرة المصرية فاذا رفض أصحابه الاساليب الديموقراطية في المحاجاة ، واذا هزمت اساليبهم العدوانية المباشرة ، فلا بأس عندهم من النفاذ الى « داخل الدائرة » المصرية بأسماء مستعارة وأثواب منتحلة لا يقصدون بها سوى التخريب الداخلي . فكم حاول الاستعمار ان « يشجع » الفكرة المصرية ببذر الافكار اللامعة من حيث المظهر ، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر . بل ان الكثيرين من عملاء الاستعمار في مجال الفكر ارتدوا ثياب

الفكرة المصرية وتكلموا باسمها ، فأسأوا اليها أبلغ الاساءات . وتلك هي غاية الاستعمار من التضليل زمنا باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدي مسوح الدين والتراث لتتناضل في أكثر المراكز حساسية . وما أن فشلت حتى حاولت أن تغزو هي الأخرى مواقع الفكرة المصرية من الداخل . ومرة أخرى يلتقي السفليون بالاستعماريين في تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليميني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أدياء الفكرة المصرية، فتحولت الى أشياع عديدة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار .

غير أن المرحلة الأولى من البحث عن الذات المصرية ، اتسمت بالجهود الشاقة المضنية في سبيل خلق فكر مصري وأدب مصري ومن مصري . في مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات ملهبه للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفي مجال الحضارة كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الاصول الضائعة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والادب في تلك الفترة كفاحا داميا من أجل اكتشاف الذات . ولقد تعثرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدسات ، تارة في صورة اللغة ، وتارة في صورة الدين ، ولكنها في النهاية كانت تغوص الى أعماق تكويننا الحضاري فتقل مواضع الاصطدام ، الى أن تبلورت الفكرة المصرية في عشرينيات وثلاثينات هذا القرن . وليس غريبا أن يتم تبلورها مع نيران أولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩ وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة الى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعي للثورة يفرض شكلا تاريخيا جديدا هو مصر العربية الحديثة .

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي ، وازدادت التيارات بداخلها تشعبا وانشقاقا . فكاد ينفرد سلامة موسى في كتاباته انذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمصر الثورة ممثلا في الاشتراكية . واسس مع زملائه « الجمع المصري للثقافة العلمية » وجمعية « المصري للمصري » ومجلة « المصري » وكتب « مصر أصل الحضارة » يهتدي بالجوانب الايجابية في الحضارة العربية ، وكان في هذه الكتابات جميعها يمثل جانبا من اليسار داخل الفكر المصري . وانشق البعض الآخر يهتدون بالجوانب السلبية في دعوة السلفيين الى امبراطورية عربية . وهي امتداد لفكرة الامبراطورية العثمانية ، ودليل على تسرب تيارها الفكري الى دائرة الفكرة المصرية ، كما يهتدون بأكثر الجوانب السلبية في الحضارة الغربية المتمثلة حينذاك في النازيين والفاشيست

واختارطه حسين وهيكل والعقاد موثقا وسطا لا يحبذ المضمون الاجتماعي لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية ، مع الاكتفاء بالحرية والاستقلال . ومن ناحية أخرى يحاربون بلا هوادة التيار اليميني المتمثل في مصر الفتاة . نشأ توفيق الحكيم وترعرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد فسي الانضواء تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذي قبل السياسة ورفض العمل السياسي أو قتل الثورة واعتزل في البرج العاجي ، أبى الا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئا جديدا .

كانت الفكرة المصرية — بشكل عام — قد انتهت الى أن الوعي الحضاري هو سبيلنا الى اكتشاف ذاتنا . هذا الوعي لا يتأتى الا بجمع أئسلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية الى مصر القبطية الى مصر الاسلامية الى مصر العربية الحديثة . فالتصور التاريخي الشامل لأرض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الافكار التابعة لها بالضرورة مثل الدراسة الفولكلورية لاعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لعقائد الانسان في بلادنا منذ وجد . التفت الحكيم الى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الاجنبي ، وحدود التهديد العثماني وما الى ذلك من صراعات «مادية» مباشرة . قال الحكيم انه كلما استطعنا أن نفوض في أعماق الزمن ، في أعماق الارض ، في اعماق الانسان ، سوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر ، الذي يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة . مصر « الروح » هي البعد الجديد الذي أراد الحكيم أن يضيفه الى الفكرة المصرية . مصر التي حاربت الزمن في الماضي بالاهرام أو التحنيط ، هي بعينها التي تتوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر . مصر التي تتلاطم مع « تجربة الذهن » عنسد توفيق الحكيم ، هي مصر الفكرة ، التي تتجسد حيناً في ايزيس ، وحيناً آخر في شهيد من عصر الشهداء المسيحي ، وحيناً ثالثاً في ثورة ١٩١٩ .

والحق أن ثورة ١٩١٩ هي التي أوحى الى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي ، مضت به من فورها الى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح . وليس غريباً أن يكون العمل الاول والاكبر في حياة توفيق الحكيم هو رواية « عودة الروح » فهي رواية الثورة بحق ، وهي رواية

الفكرة المصرية التي ترقد في ضمير الفلاح المصري منذ الاف السنين ، وليس غريبا مرة اخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لهما ودما . وليس غريبا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو فنان الفكرة المصرية من أهل الكهف الى يا طالع الشجرة مرورا بايزيس وأخواتها ، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الاولى ، وهو بعد صبي ، في نفس الوقت الذي كتب فيه حسين فوزي صديق عمره ما دعاه بالابرا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فيما أنشأه من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

فاذا كانت الفكرة المصرية تلعب في حياة الحكيم دورا هاما ، فإنه من الاهمية البالغة أن نلتفت الى اسس التفكير الفلسفي عند توفيق الحكيم حتى ندرك البذور التي أثمرت فيما بعد أعماله الفنية .

يقول توفيق الحكيم في كتابه « تحت شمس الفكر » عام ١٩٣٨ : « اني دائما اؤمن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لان مصر منذ الازل ظلت تعمل وتكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت . . ولقد فازت مصر ببغيتها ، وكلما ظن الموت أنه انتصر ، قام حوريس من أبنائها يصيح : انهض ، انهض أيها الوطن !! ان لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما . . . قلبك الماضي . . واذا الموت يتراجع أمام صوت مدو من أعماق الوطن : اني حي . . اني حي » (ص ٢٠٩) . تلك هي «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم . . فالاستمرار التاريخي هو عصارة الحياة في مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت . . ان عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرا الى الماضي فيحيط عودة الروح بأسطورة ايزيس وأوزوريس ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستنشق عبر الاكفان ليغنم بأجادهم فيزهو بها ويفخر . لا شك أن هذه الامجاد كانت سلاحا وطنيا يستحث النخوة في صدور المناضلين ضد الاحتلال والامبراطورية العثمانية على السواء . . ولكن تراب الموميات بعدئذ يتحول الى مخدر يصيب البعض بمركب العظمة الذي يجب العلاقة الدينامية بينهم وبين النضال الثوري . توفيق الحكيم لم يكن رومانسيا مخدرا بعقب الماضي ، لهذا نراه يقول في نفس الكتاب (ص ١٣٥) « ان مصر ليست كتابا مفتوحا انما هي هيكل قديم مفلق يحوي كنوزا ، قد ضاع مفتاحه ، فعلينا قبل كل شيء أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه . . ليس الخير أن نظل طول الزمن نتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن نائمون على أعتابه » .

كذلك لم يصب توفيق الحكيم بمركبات النقص التي أصابت رواد الفكرة المصرية احيانا بردود الافعال ، فهو لا يتردد في وضع الحضارة المصرية في

مكانها التاريخي . لا سبيل الى فهم حضارتنا والوعي بذاتنا الحضارية ، الا بمقارنتها الى بقية الحضارات المحيطة ، ومختلف العصور الحضارية : ان الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت ، ولكنها تهضم في ثقافات وحضارات اخرى . . « فالثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضارة الاوربية القائمة ضمن الذي امتصت وهضمت فمادة الثقافة لا تنعدم ، ولكنها تتحول الى ثقافة جديدة وتدخل في تركيب حضارة جديدة ، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة او الثقافة الاغريقية القديمة قول لا أستطيع أن أفهم له معنى » (ص ١٢١) وقد يتسرع البعض في الحكم ويقولون ان الرجل في حماسه للفكرة المصرية لم يعترف بالتراث العربي ، وليس هذا لغوا فحسب ، بل هو جهل نشيط على حد تعبير فولتير ، بالدور الخطير الذي لعبه الحكيم في حياة التراث من جهة ، كما انه جهل لا شبيه له في فهم الاطار القومي الذي كانت تتمدد فيه مصر ابان تلك المرحلة من جهة اخرى . كلا ، ان الحكيم يؤمن بان الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وان هيكل الحضارة القائمة ينهض على طبقات متعددة من حضارات سابقة « فلو فرضنا المستحيل ، وأردنا ان ننزل طبقات ونرجع الى ثقافة قديمة فماذا نجد غير شيء أولى الى جانب ثقافة العصر الحاضر ؟ » (نفس الصفحة) يؤدي ذلك الى ان الحكيم كان يعي طبيعة الصراع المزدوج للروح المصرية ، مع القهر الاجنبي ، والسلطنة العثمانية . لذلك يصبح أكثر صراحة فيقول « ان طابعنا الفكري ، وطريقة نظرنا الى الاشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفني ، ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة ، وأسلوبنا في التعبير عن حقائق الاشياء — كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبقورية مستقلة ، لا ينبغي ان تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجة أقوى » . . (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة ، هو القديم أو القهر .

لهذا السبب لا نقول ان توفيق الحكيم « تنادى » السقوط في وهـ ساد العنصرية ، وانما نقول على العكس انه كان عاى وعي متصل بطبيعة التفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الآخرين . فهو حين يتصور تاريخ الحضارة عصورا ، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض ، وحين يتصور زمانها الحاضر شرايين متجاورة ، لا يستطيع ان يسقط في هاويسة الايمان بالعرق أو العنصر ، مهما آمن بفرديّة الطابع الذاتي لحضارتنا . فهذه الفرديّة ليست الا دليلا على الاصالّة ، لا على العنصرية . يوضح الحكيم هذه القضية في نقطتين : الاولى « ان الفكر البشري ليس له حدود دولية انما هنالك المزاج الخاص ، والطبيعة الخاصة التي تكيف تلك الثورة المباحة التي تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » . . والنقطة الثانية « . . ولا نستثنى من

ذلك الحضارة الإسلامية نفسها في عصورها الزاهرة ، فما هي. الا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صبها الإسلام في قلبه ، وجعل منها لونا خاصا « (ص ١١٦) .

وليس توفيق الحكيم في ذلك الا واحدا من ابناء الصف الرائد : طسه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق واحمد أمين ومصطفى الراجحي وزكي مبارك ومحمد عبده وخالد محمد خالد . . فكتاباتهم حول الإسلام هي أروع ما كتب في اللغة العربية في هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والإسلام من ناحية، ويعتزون بنظرتهم المصرية الى الدين العظيم من ناحية اخرى .

ان التفاعل الحضاري عند الحكيم هو « الاخذ والعطاء » الذي يقيم التشابه في طرف ، والاختلاف في الطرف الآخر . هذا هو مضمون « التعادلية » في الكون كما تصوره الحكيم . . « ها هنا اذن قوام التناقض . التشابه لا كل التشابه . الاختلاف لا كل الاختلاف » . . وهذا هو مضمون التعادلية في المجتمع ، وهي تؤدي في نهاية المطاف الى تجميد الثورة بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع . . وهي التي تقود الى هذه المعادلة : « لا ريب عندي أن مصر والعرب طرفا نقيض . مصر هي الروح ، هي السكون ، هي الاستقرار ، هي البناء . . والعرب هي المادة ، هي السرعة ، هي الظعن ، هي الزخرف » (٦٤) . . يجب الا ننسى أن عروبة مصر لم تخطر على بال الجيل الذي يمثلها الحكيم ، بل كانت شيئا منافيا للفكرة المصرية التي آمن بها جيل الرواد جميعا ، لارتباطها في بعض الازهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية أخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع عن الإسلام ، وعن الدين بشكل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت أن الركن الاول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت استطيع أن أقول « الدين » بمعنى التصور المثالي للوجود ، بأن تكون ثمة قوة مفارقة له هي العقل الاعظم وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوة القائمة بين الانسان وقدره عبر المأساة ، لان السلم الميتافيزيقي الى التوحد مع الارادة العليا دائم التجاوز والتخطي . وكلمات الحكيم حول الدين « تحت شمس الفكر » تؤكد تفكيره المثالي الذي يصنف الانسان تصنيفا ميتافيزيقيا أقرب الى تعاليم اوليفر لودج . غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف الى جانب مرحلة متطورة من مراحل الفكر العام هي مرحلة « حرية العقل » في التفكير والتعبير . لا بد اذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم « الدين » ومضمونها التحرري

الى جانب « العقل » . من هنا ارتفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من أعداء « الفكر الحر » .

وهي سبعة نقاط سجل توفيق الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكرة المصرية في اطارين رئيسيين هما : المطلق ، والتجسيد ، وهما العنصران اللذان سنلتقي بهما في الزاويتين الاخرتين عند تفكير الحكيم : الحرية والفن . ان الفكرة المصرية عنده ، فكرة غيبية مطلقة ، تتجسد حقا في النسبي ، ولكنها هي في ذاتها كيان مطلق . انها قد تتجسد في أعظم الاعمال كبناء الاهرام مثلا ، وقد تتجسد في الظاهرة البشرية كالفلاح المصري . والتجسيد صفة ملازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمنا طويلا ، ولكنه لا يلبث أن يحل ، ومعه السلام الى الارض . وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هي اول « ظاهرة » تراءت فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود في الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التي بدا منها توفيق الحكيم فكرته عن مصر هي « الرغبة في كتابة مأساة مصرية على اساس مصري » (ص ١٠٥) . فالمأساة هي الخطوة الاولى في حياة الحكيم نحو مصر ، نحو قلب مصر . ذلك أن العدو الاعظم — الموت — كان العنصر الاول في هذه المأساة . ولكن المصريين « شيّدوا الاهرام لنقوى على هذا التنين . . . حصون الروح في حربها المخيفة مع عناصر الفناء الآدمي . . . التحنيط كذلك اختراع آخر ، ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس » (ص ١٠٦) فالمقاومة انن هي « خامسة المأساة » المصرية ، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصر اخر يتصل بالمقاومة . فالمقاومة ليست الا لحظة التجسيد الواقعي لروح مصر في نضالها للزمن « انها صيحات الروح تدوي طول الابد من بين سطور كتاب الموتى . . ان أعظم مأساة لم تدون ، ولا يمكن أن تدون « المأساة المصرية » (ص ١٠٦) من هنا يصبح استيحاء « كل ما هو مصري » في الادب والفن ، لونا من ألوان المقاومة ، ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق . ولعل الاشياء المصنوعة كالاهرام والحنيط أقل قدرة على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية « في مصر أفكار لم تتغير الا قليلا ، منذ عهد الاساطير الاولى حتى اليوم ، وذلك لانها متصلة بصميم هذه الارض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد » (ص ١٥٧) لهذا كانت دورات النيل مع الارض ازدهارا واحتراقا ، هي لحظات التجسيد الاعمق لكيان مصر الروحي . وهذا هو العنصر الآخر المقابل لعنصر الموت ، على طول طريق المقاومة : البعث ، وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلا :

* « .. ان مصر كانت تؤمن ايمانا عجيبا بانتصارها على الزمن رمز
العدم بالبعث الدائم » (ص ١٨٠)

* « .. من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الارض الجميلة
الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقاتل العدم تشبثا بهذه الارض المحبوبة .
لم تخلق الآلهة جنة سواها فهي المرجع والمآب، يموتون عليها ويعودون اليها ،
موت ثم حياة ثم موت .. وهكذا الى ابد الآبدين .. لا الموت يفنى ولا الحياة
تفنى .. شأن هذا النيل في حياته وموته » (ص ١٠٨)

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية او الاسلام دينا لها ، لو لم
تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولبها . ولقد رفضت مصر دين
اسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها .. البعث هو نشيد
مصر الخالد يغنيه النيل كل عام .. والنبات والطيور والسماء والشعراء »
(ص ١٠٩)

* « .. مصر في العهد المسيحي ، كان فيها أدب قصصي ديني صوفي
رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة ، أكثر
مما تلمح فيه الطابع الروماني . ومصر الاسلامية شيدت مساجد ضخمة
المظهر ، قوية البنيان ، بسيطة التفصيل ، لولا أسلوب البناء الاسلامي لخلتها
معبدا فرعونيا » (١٠٩)

لقد عمدت الى هذا الاقتباس الطول لاترك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد
« الهدف » او الفكرة الغائبة او الجسم المحمول على جناحي المطلق والتجسيد .
فالفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلك
العهد — من ربكة الصراع المزدوج . ولكنها عند الحكيم هي طريق الخلاص
للنفس المصرية في هذا العالم . هي قرينة المطلق عند هيجل حين تجسد في
الدولة البروسية ، ولكنه عند الحكيم لا يتجسد في دولة بعينها ، وقد لا يتجسد
في « الدولة » على الاطلاق ، وانما هو بظهور في ثورة ١٩١٩ كما ظهر من قبل
في الاهرام والتحنيط وكما يظهر الان في الفلاح الذي كتب عنه في « يوميات
نائب في الارياف » . ولكن الحكيم كفنان لا ينسى ان الفكرة المصرية تجد لها
مستقرا أصيلا في الشخصية الفنية . لهذا كان رائدا في كفاحه المير من أجل
احياء الشخصية المصرية في الفن . مرة اخرى تصبح الفكرة المصرية هي
طريق الخلاص ، عبر أخذ ظواهر الوجود الانساني الفن . « الفن الحديث
كله من تصوير ونحت وعمارة انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير ،
فوجدتها في مصر القديمة . وجد طريقة تركيب الاشكال المختلفة على قواعد
هندسة الكوبزم ، وجد وسائل التعبير عن حقائق الشكل التي تخفى على

العين العادية . . وجد أساليب الحركة والاضاءة في التماثيل والاعمدة مما لا نظير له في قوة الاداء وبساطته ، كل ذلك وجده الغرب وشيد على أساسه فذ جديدا ، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وتأملنا مليا . . ان كنوز قلوبنا العميقة لا تقاع لها ، وهي أدنى السى أيدينا من الغرباء « (ص ١١١) .

ان هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨ « تحت شمس الفكر » ظلت منعه الى أحدث مراحل انتاجه اذا قرأنا مقدمة « ياطالع الشجرة » فالموت والبعث هما محور نظرية الفداء والخلود في الفكرة المصرية ، هما محور « الخلاص » الروحي الامثل من ربقة الوجود العرضي الزائل ، هما أيضا محور الشخصية المصرية في الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هي المصدر الاول لكافة الثنائيات الفكرية التي لعبت دورها في حياة الحكيم ، وتلاءمت مع تجربة الذهن التي عاشها بين أسوار برجه العاجي . ولكن الزاوية الثانية في تفكير الحكيم ، الحرية ، كانت تصوغ المسافة بين الموت والبعث في الاطار الذي دعونه بالمقاومة . ومن هنا تحمل هذه « الحرية » مدلولها الثوري في صورتها النسبية المجسدة في التيار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ . . تماما كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثوري حين كانت تتجسد في أتون الثورة السياسية ، أو في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية . أما حين تتحول الفكرة المصرية الى مستوى « المطلق » المجرى ، فانها تتحول الى فلسفة مثالية ، وهذا هو جانبها السلبي . . وهو نفس الامر الذي يحدث مع فكره « الحرية » عند الحكيم ، فهي تؤدي دورها الثوري في المعركة الوطنية ، ولكنها ما أن تنتقل من هذا المستوى الجزئي في نظر الحكيم الى المستوى الكلي الشامل ، حتى تتجرد عن مضمونها الاجتماعي ، وتتحول الى فكرة غيبية ساكنة .

ونحن عندما نقرأ « من البرج العاجي » الذي كتبه الحكيم عام ١٩٤١ ، نلاحظ أن هذا البرج هو الشكل الملائم لمعنى الحرية في ثورة هذا المفكر المعتزل . فالشكل والمضمون في هذا البرج ، هما تجسيد للجانبين الرئيسيين في طريق الخلاص عند توفيق الحكيم . الجانب الايجابي هو ما يخص المستوى الجزئي المحسوس المباشر ، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه الى الطموح الفلسفي حين يفترض أن « التعميم » و « التجريد » لكل ما هو جزئي ومحسوس الى مستوى الكل والشمول ، والجوهر الروحي الاسمي ، هو السبيل الى بناء الاسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفي بعض الاحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على صعيد واحد كأن يصيح « من البرج العاجي » — ص ٥٤ — « وهل يطول غضب الله علينا فلا يظفرنا بعظيم من هؤلاء العظماء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار الى قيمة الرأي ويظهروا النفوس من درن المادة ، ويعيدوا المثل العليا النبيلة الى مجدها القديم ويرتفعوا بالامة كلها في لحظة الى سماء الخلق العظيم » . هكذا يشوب الضباب كل شيء حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهي الديموقراطية الليبرالية — وبين فكرته الكلية المطلقة الشاملة عن الحرية ، باعتبارها الزاوية الثانية في طريق الخلاص الروحي . لهذا السبب يصبح « الكل في واحد » كما يتردد صوته في « عودة الروح » مناديا بفكرته المثالية عن الفرد . وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الفنان » وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الله » فالفردية عنده ليست الفكرة الليبرالية المعتادة ، ولكنها شيء خاص ، استقاه من مفهومه العام للفكرة المصرية والحرية ، والفن . على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي « . . . عند أكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا ، وحقائق الوجود ، وهذا غير صحيح على الاقل بالنسبة الي . فما من حدث استوجب تحرك القلم الا حرك قلبي . وما من أمر هز البشرية الا هز نفسي بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الانسان وتطوره وتقدمه الا شغلاني ودفعني الى الجهر بالرأي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية» (ص ٣٢) .

ولا شك أن توفيق الحكيم في كتاباته حول الديموقراطية لم يكن مترجما آليا للحرية بمفهومها البرجوازي الاوربي ، وانما كان يحاول دائما أن يكسوها بلحم ودم من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح « عاري القدمين يجوع أغلب أيام الاسبوع » ، « هذا الذي يسمى انسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥ من تحت شمس الفكر) . . . لم تكن الديموقراطية عنده مجرد اطار شكلي مجسد في الصحافة والبرلمان ، بل هو ايمان عميق بالشعب الذي آن الاوان لان يسأل عن البرامج لا عن شغل المقاعد « ان الشعب اليوم قد تغير في نظري ، وان عقليته قد تكونت وأصبحت له رغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومي وحياته المادية . انه يطالب اليوم أن يعيش ، لا معنويا فقط كما كنا ننادي بالامس ، ولكن ماديا أيضا عن طريق اللقمة المتوفرة للملايين من المحرومين » (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الاتجاهات الوطنية عن الفكرة المصرية الى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحرية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادي بالصدقة والاحسان — باسم

الدين — علاجاً للمشكلة الاجتماعية . وفي واقع الامر يتسلحون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الاكثر مباشرة وخطورة : آماله في حياة أفضل . لهذا يتساءل الحكيم « الى متى تظل مصر — ونحن نملك نظاماً ديموقراطياً — تعتقد أن اصلاح شؤون الطبقة الفقيرة معناه التصديق والاحسان ؟ .. والى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين لملايين من أبناء الطبقات الفقيرة ، يدافعون عما تراه هذه الطبقات منهضاً مصلحاً لحالها ؟ .. ما معنى الديموقراطية اذا لم تكن هي تمكين طبقات الشعب كلها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية ؟ » (ص ١٨٩) . وليس لهذه التساؤلات الا معنى واحداً ، هو أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورة متكافئة . والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه ، مستمد من فكرة ذات أصل تقدمي صريح ، هو « التمثيل الطبقي » للمجتمع . ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية القائلة « على نحو يكفل التوازن بين المصالح » . وهذا هو المصير الوحيد أمام « التعادلية » في المجال الاجتماعي ، تجميد الثورة ، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وعي الحكيم النافذ بطبيعة السلطة التطبيقية في مصر آنذاك ، وهي أن احزابنا على تعددها وكثرتها ، لا تمثل في حقيقة الامر ، غير طبقة واحدة هي طبقة كبار الملاك (ص ١٩٠) . فنحن في حقيقة الامر شعب لا وجود له على خريطة الحضارة ، انما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضارة ، يخدمون المصالح الاجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الاسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار مئات من أهل هذه البلاد بالخبرات وترك الملايين في جوع وعري كالسائمات (ص ١٩٥) فالى أن تصبح المسألة الاجتماعية في مصر ذات تأثير مباشر في أداة الحكم ، كالمسألة السياسية سواء بسواء « فليس لنا أن نقول ان في مصر مسألة اجتماعية على الاطلاق » (ص ١٩٥) .

هذا هو الحد الاقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئي المحسوس والمباشر معاً ، أي في مستواها الاجتماعي عند توفيق الحكيم . وهي رؤية تقدمية كامتداد للنضال الثوري من أجل الاستقلال . ولكنها عند الحكيم لا تتجاوز الاسوار الشائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول « المسألة الاجتماعية » فتتخطى مرحلة الثورة الوطنية الى مرحلة الثورة الاجتماعية ، وانما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصرية ، فيرتفع بمعنى الحرية من مستواها النسبي الى مستوى المطلق وتصبح من ثم طريقاً غيبياً للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدى لهذا المعنى عند

اية مدرسة اوربية تتستر خلف هذه اللافتة لابتلاع الطبقات المسحوقة ، وانما هي فكرة مثالية تدور في نفس الفلك الميثافيزيقي الذي تدور فيه الفكرة المصرية من ناحية ، والفكرة الفنية من الناحية الاخرى .

ففكرة الفن هي الركن الثالث أو الزاوية الثالثة في تفكير الحكيم . فليس الفن انفراجا لشهوة ذاتية ، ولا تعبيراً عن أزمة موضوعية ، وانما الخلق في الفن هو الصورة المصغرة لابداع الخالق الاعظم . لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم الى معنى « الدين » . وعلينا أن نضع عشرات الخطوط الحمراء تحت كلمة الفن اذا اقتترنت باسم توفيق الحكيم . فاننا نخطيء كثيرا عندما نراه يدافع عن « الفن » فيزعم بعضنا أنه يعني به الطرف المقابل للجموع ، أو الانسانية . فالحق ان تركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني ، كان عملا رائدا في تاريخنا الادبي الحديث ، لان الادييب في مصر لم يكن « فنانا » بمعنى الخلق والابداع الذي يمزج أساليب الحضارة الاوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فنا » يتميز بالاصالة والصدق والجدة والتفرد . كان أدنا في معظمه ترجمة واقتباسا وتمصيرا ومحاكاة ، سواء للاداب الغربية ، أو للتراث العربي ، شعرا ونثرا . فكانت لفظة الادييب لا تعني في الاغلب سوى الاجادة اللغوية . ولهذا أيضا اقتترنت مهارة الادييب بالتفقه في علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المويلحي وهيكلي في مجال القصة الروائية ، وشكري والعقاد في مجال الشعر والنقد ، وغيرهم في مجال المسرح ، فان الدلالة الجوهرية لكلمة « الفنان » لم تثبت دعائمها الا على يدي توفيق الحكيم ، سواء بانتاجه الفني مباشرة « عودة الروح — أهل الكهف » الذي يعد صنعة جديدة في التراث ، أو في كتاباته النظرية التي حاولت أن تقرب بين معنى الفن وكلمة الخلق ، بايجاد أوجه التشابه بين « الخالق الاعظم » والمبدع البشري . وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزل عن الفكرة المصرية ، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزل عن مصر والحرية . من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن « الفن » هو رد فعل للمدرسة السلفية أو « اللغوية » في الادب العربي ، وهي رد فعل أيضا لمدرسة التعريب والتمصير والاقتناس . فهي لم تكن قط ردا على الاتجاه الواقعي الملتمزم ، كما تصور البعض ، وانما كانت نضالا ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آن . وهي ليست رد فعل محسوب ، بل هي « فعل » أيضا يدعم مصرية الادب بفكرة « الخلق » في شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على أدبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » قرينا للمضمون الاجتماعي لا تنفصم عراهما

ذلك الكائن الذي رأى فيه « الجمال » كصيغة الهية ، ولم ير المضمون الاجتماعي . ان الفن كفكرة مطلقة ، هو الذي باعد بين الحكيم وبين المراه كشخصية انسانية حتى تورط البعض ، ودعوة خطأ بعدو المرأة . وليس من المعقول أن يقرر الحكيم : ان المرأة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاء عظيم ظهر في مختلف ميادين النشاط البشري ، فكرا وعملا « كل شيء قد برزت فيه وساوت فيه الرجل ، وفاقتة أحيانا ، فتركت للناس فيه أحداثه باقية وذكرنا خالدًا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . أقول انه ليس من المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأي عن المرأة ثم يكون عدوا لها . بل لا بد أن تكون المرأة إحدى لحظات الفن التي تجسدت في كائن بشري حتى يحيطها الحكيم بهذا السياج القدسي . ان عداها للمرأة في صورتها النسبية الجزئية المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن في صورته الكلية الشاملة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للادب الملزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المرأة كحظة فن متجسدة ، ليست نقيضا للمرأة العاملة، ولكنها رد فعل للمرأة الخواء من أية قيم رفيعة . بل ان الفكرة المطلقة للفن، هي التي تقود الحكيم الى انسانية الادب وعالميته . فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة الى العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين . مثل « ه . ج . ولز » ولكتسه افترضها في محاذاة الفن المطلق . من هنا يثور على أن سفور المرأة قد سبق سفور الاديب في مصر . حتى أن جانباً كبيراً من أدبنا الحديث ما زال أدبا حبيسا تفوح منه رائحة الحجرة المغلقة . أدب صناعة ، وأدب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعارة من خزائن الاقدمين . أما أدب الهواء الطلق ، أدب التعبير عما في أعماق النفس في حرية وأمانة وإخلاص ، أدب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الادمية « هذا الادب الخارج من القلب ليخاطب كل قلب على وجه البسيطة ، هذا الادب العالمي الذي يؤثر في نفس كل أمة وكل جنس وكل آدمي ، لانه ينبع صافيا خالصا حارا من قلب آدمي » فاننا لا نكاد نعرفه (ص ١٠٦ من المرجع السابق) على أن الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هي أن العمل الفني مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذي يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره . لان العمل الفني ليس مجرد المادة الاولى من الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص ١٢٠) وإنما هو بطبيعة الحال ، الفكرة المطلقة الدائمة التجاوز الابدية التخطي . فكل فن عظيم هو عملية احياء ، هو « بعث » ، « كل فن عظيم هو رد الروح الى مشاعر غرستها السماء في نفوسنا يوما » (ص ١٢٣) . أما الخيال في العمل الفني، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلة من وسائل اعادة

.. على النقيض من اتهامات المتحذلقين والادعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « ان الادب في مصر لم يكن الى عهد قريية غير حلية عاطلة في معاصم الادباء . . لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الآخرين من أصحاب الجاه والثراء . . لم يكن الادب في مصر اذنا تسجيل وتوجيه لشؤون المجتمع ولم تكن أقلام الكتاب أبواقا توقظ النائمين ، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترقون » (ص ١٩٣ — تحت شمس الفكر) . ومعنى ذلك أن صاحب الدعوة الفنية كان على وعي تام ، بالارتباط الاجتماعي بينه كفنان وبين مصر كمجتمع . على غير النحو الذي قال به البعض في أوائل الخمسينات (١) .

على أن ذلك أيضا هو المستوى النسبي للفن ، الذي لا يتعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق . فالفن فكرة مطلقة هو المعرفة الحدسية للكون ، هو الرؤيا أو النبوءة التي يعبر الفنان والمتلقي بواسطتها الهوة بين الواقع والحلم ، أي أنها المعبر الثالث لطريق الخلاص ، يتحسد حيناً في قصة أو قصيدة أو مسرحية ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الانسان الواقعية . ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيانا اثرياً مطلقاً بلا حدود .

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سليقة المنطق الداخلي للأشياء ، أو التناسق الباطني ، أي القانون الذي يربط الشيء بالشيء . فجمال الاهرام — مثلا — يقوم على ذلك التناسق الهندسي المحض ، والقوانين المستترة التي قامت عليها تلك الكتلة من الاحجار « جمال عقلي داخلي » (ص ٨٥ — تحت شمس الفكر) . هكذا يصبح الجمال أحد أشكال المعرفة ، هو المعرفة الحدسية التي لا تجعل شيئا على هذه الارض يغري الفنان بالبقاء ، الا لكي يعرف « أنه يريد أن يعرف » يعرف ماذا ؟ يعرف ما لم تسمع به اذن ، وما لم تره عين ، وما لم يخطر على قلب بشر « تلك لذته الوحيدة التي بقيت له ، وذلك هو الخيط الذي يربطه بالحياة » (ص ٧٥ — تحت المصباح الأخضر) . وعندما يصبح الفنان نبيا أو قريبا من الالوهية ، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل ، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحددة التي تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا . (٨٢ — نفس المرجع) .

بل لعل الفكرة المطلقة للفن عند الحكيم هي التي تجسدت في « المرأة »

١ — راجع « نماذج فنية من الادب والنقد » لانور المداوي — ١٩٥١ .

(الروح) الى تلك المشاعر الحقيقية « التي صنعها الله » وكادت تجرفها اللحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحة) . ومرة اخرى ، تلتقي مصر والحرية والفسن عند الحكيم في وحدة واحدة لا تتجزأ حين يقول انه مؤمن كل الايمان بأن جذور التمثيل « كفن بشري » ما نبتت الا في أرض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، إنما هو في طقوس تلقين الموتى في مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجري بين الكاهن وبين شخص يمثل الميت . ولعلهم أيضا كانوا يمثلون في الاعياد الدينية يوم البعث والحساب والعقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائد رسوما على الحيطان (ص ١٧٩ و ١٨٠) هكذا تصبح مصر هي البعث ، والبعث هو الحرية ، والحرية هي الفن . وهكذا يصبح الماضي والحاضر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التي تمر بها الفكرة المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هذا الثالوث مجتمعا كطريق وحيد للخلاص . . يقول الحكيم : « أما أنا فليس لي ماض قريب . أمامي أن أنفذ اذن الى ذلك الماضي السحيق الذي كادت تدوس معالمه رمال الزمن » (ص ٥١ من المرجع ذاته) .

وهو بذلك لا يجعل الفنان مجرد شاهد عصر ، وإنما هو — كما قال سلامه موسى — نبي له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المثل للدعوة المصرية من حيث الامكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النموذج للدعوة المصرية من الناحية الايديولوجية بشكل خاص — فان سلامه موسى هو ذلك المفكر — ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المتال لهذه الدعوة في تاريخنا الادبي الحديث . فان ريادته الفنية في هذا المجال هي التي اعطت « الرؤيا » في الفن معالمها الاساسية في لغتنا ، وبذلك انتقلنا من عصر الادب بمعناه اللغوي الى فن الادب وأدب الحياة ، أدب « مصر » وأدب « الحرية » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصي للخلاص — ممثلا في الثالوث المطلق لمصر والحرية والفن — طريقا عاما . أراد أن يجعل من طريقه خلاصا للفرد وخلاصا للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفي درجته القصوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لاقامة بناء منظم دعاه بالتعادلية .

الفصل الرابع المفكر النعادي

صادفتنا في الفصول السابقة كلمة « التعادلية » ومشتقاتها في أوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولاً معيناً تنافس في معظم كتاباته الفنية والنظرية على السواء ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورة مباشرة إلا في كتابه « عصا الحكيم » الذي نشره عام ١٩٥٣ وقال فيه تحت عنوان « الله تعويذة الأمريكان » أن حضارة الإنسان يجب أن تقوم على قدمين ودعامتين من الفكر والإيمان ، أي العقل والقلب ، أو الدنيا والدين ، أو مد نشاط الإنسان واهتمامه إلى ما هو أدنى وما هو أعلى ، أي الحياة في عالمين : عالم المادة ، وعالم الروح (ص ٤٠) وفي مكان آخر يقول تحت عنوان « لو حكم الفلاسفة » انه لا بد في جهاز الإنسانية من محركات الغريزة إلى جانب فرامل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس في الكتاب بعد ذلك إلا تفريعات وتحريجات منثورة هنا وهناك عن المصدر الأصلي الذي وجد له متنفساً حقيقياً عام ١٩٥٥ حين ألف كتابه المعروف بالتعادلية حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجة عالية من الوضوح والبلور سمحت له بأن يفترض أسسها نظاماً فلسفياً هو « مذهب في الفن والحياة » وما دام قد أصبح مذهباً ، فإنه لا يقتصر على الفرد بل تستتبعه الدعوة والجهاد وجمع الانتصار حول المذهب الجديد . . . ولعله من المفيد أن نقول منذ البداية أن الحكيم لم يقصد قط إلى تكوين مذهب أو نظام فلسفي بالمعنى العلمي الدقيق . فربما كانت كلمة « مذهب » لم تدخل بعد فكرنا الحديث إلا بمعناها المجازي البحث . أما أننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التي تتسق في بناء متكامل مع مجموعة من النتائج المنطقية ذات النظرة

الشملة للعالم ، فاننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفي الا درجاته الموهلة البدائية التي ترسبت في كياننا الروحي امدًا طويلًا ، وباتت أقرب ما تكون الى العاطفة الدينية منها الى النزعة الفلسفية .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تكثرت الجهود المضنية في ايجاد تيار فلسفي أو تيارات فلسفية ، بعضها مستورد توا من الغرب ، وبعضها الآخر اجترار لتراثنا القديم ، وبعضها الاقل يحاول أن يتلمس طريقته من أرض الواقع الخام في تجريبية واضحة ، تمزج شيئًا من الغرب بشيء من التراث بشيء ثالث من الواقع المرئي المباشر . وليس هذا تصنيفًا دقيقًا ، ولكنه تعميم مفرط لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيلة قرن كامل ، بين شد وجذب من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصري ابان العقود الاولى من هذا القرن يعاني ويلات تكوينه القلق من العلاقات الاقطاعية والقيم الاستعمارية والام المخاض التي تجتازها الطبقة المتوسطة بما يراغقها من وعي بطيء ، ولكن متعاطف ، للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين . ومعنى ذلك أن الأرض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التي هبت من وراء البحار ومن كتب الاقدمين ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعية البازغة . ولا سبيل الى الشك في أن هذه التيارات مجتمعة قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تنافرها الجذري الاصيل ، كما لا سبيل الى انكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكال متعددة . ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث . فنحن نعثر على الدعسوة الاشتراكية عند سلامة موسى جنبًا الى جنب مع الدعوة النيتشوية في كتابات نفس المفكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصية سلامة الانسانية ، فاننا لن نجد تفسيرًا لهذا التفاعل بين اقطاب متنافرة الا في أرض الواقع الاجتماعي لبلادنا . فتراثنا لم يكن يستطيع أن يمهد التربة المحلية بالمذاهب المعدة سلفًا ، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة التخلف الحضاري الى مرحلة متقدمة . ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية ان تمنح حضارتنا عن طيب خاطر اكسير الحياة ، واللقاء بيننا وبينها قد تم في مذاخ غير صحي ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة المقهورة . وما كان الجمع الاالي بين حضارة الغرب والتراث المحلي ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لا بد من دراسة استكشافية للواقع المصري بأقلام العقاد وطه وحسين وهيكل وسلامة موسى والمازني وغيرهم من ابناء الثورة الوطنية الديمقراطية التي قادتها الطبقة المتوسطة حينذاك . وهذا هو الوجه الاخر للظاهرة : الاستقطاب . فمهما

كانت يسارية سلامة موسى ويمينية هيكل والمازني واعتدال طه والعقاد ، فانهم جميعا وقفوا صفا واحدا يحمل لواء الفكر المصري المتحرر من ريقسة الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربية معا ، ويحاول أن يقيم : « الوعي الحضاري المصري » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال . وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تيارا فلسفيا جديدا يجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة في كسل واحد ممتزج بأروع ثمار الحضارة الغربية والتراث العربي . ولكن انتكاسة الثورة التي عبرت عنها معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ أوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمها مما أدى الى توقف امتداداتها وتطوراتها الى ان انفصل جيل الثورة عن الثورة ، وظهر الجيل التالي قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبيه حلقات جديدة في الثورة الوطنية والاجتماعية ، ولكنه يحمل أيضا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب . فقد تخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفات جديدة تنبع من الارض المحلية ، وأصبح لزاما لمن يحاول أن يضيف جديدا الى التراث الفلسفي ، أن يقف على قدم واحدة مع خطوات القدم الأخرى ، قدم العلم ، في مستواه الطبيعي والاجتماعي على السواء .

ولما كانت حضارتنا متخلفة نسبيا عن أرفع مستوى حضاري في العالم الجديد الذي بلغت كشوفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية ، فان طموحنا الى تغذية التراث الفلسفي بمرافد جديد قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية . فقد بدأت الحرب العالمية الثانية ، حربا استعمارية ، وانتهت حربا تحريرية توجت بقيام النظام الاشتراكي العالمي . ومن ناحية أخرى بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما ، ولكن ما أسرع أن تحول الى أحلام « ولز » و « جول فيرن » في السفر الى الفضاء .

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي أو جيل الوسط في برائس الحرب فتحول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم . ولكنه بلا جدال أعاد اكتشاف جيل الثورة ، وأصبح جيل الحرب ، أكثر تطورا وتبلورا وازدهارا . غير أنه ما أن أقبلت ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الأفق نحو نظرة جديدة السى مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى الى جيل الحرب ، فأتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبداية حلقات الثورة الاشتراكية التي أعلنت عن نفسها في بداية الستينات .

نحن انن جيل الثورة الاشتراكية الذي أعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والاحداث المضرة في باطن الارض المصرية الحبلى بالثورة . ولا شك أن ظللا من أفكار جيل الرواد كانت ما تزال عالقة بوجداننا الثوري ، كما أن رواسب عديدة من أفكار جيل الحرب ما تزال كامنة في روحنا المناضلة ، بل ان آثار المدارس الاوربية كالوجودية والوضعية المنطقية ، قد وجدت لنفسها مأوى عاطفيا في بعض العقول التي لم تتجاوز وضعها الطبقي ذهنيا بأية صورة من الصور فحاولت عبثا تأصيل هذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب .

كاتبان فقط من الاجيال السابقة علينا ، هما اللذان حاولا صنع شيء جديد : سلامة موسى حاول اكتشاف الطريق المصري الى الاشتراكية وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثورتها القديمة ، حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا أميناً لاحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه « التعادلية » أقرب ما يكون الى النداء الاخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد الى الاشتراكية . كما جاء هذا الكتاب مجموعة من الخواطر البعثرة حول الانسان والحرية والفن والعدالة وما اليها ، ولكنه لم يتحول قط الى «مذهب» او « فلسفة » الا بالمعنى المجازي للكلمة . لا لان الحكيم لا يستطيع أو لا يملك القدرة لان يبنى مذهباً في الفكر ، وانما لان الاشتراكية كنظام عالمي قد وضعت العالم أمام حالة كيفية جديدة لم يعد معها من الممكن « خلق » مذاهب جديدة ، وانما يمكن ايجاد وجهات نظر جديدة ومتفرعة عن المذهب الاصلي . سواء في ذلك وجهات النظر المتفرعة عن الاتجاه الاشتراكي في الفكر الحديث ، وهو الاتجاه المعبر عن فكر الطبقات الكادحة . أو وجهات النظر المتفرعة عن فلسفات البرجوازية عبر تاريخها الطويل .

والحكيم كما قلت مرارا هو أحد أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، ولكنه أيضا لم يفتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . وأصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لا بد له من أن يتفادى أسباب النكسة التي أطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تتسم محاولاتة الفكرية اول ما تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتسبب باردا على جبين راهب الفكر .

وأود الان أن اعود الى نقطة ابتداء هي أن الحكيم لا ينشئ مذهباً فسي

الفكر المصري ، وانما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز . فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في أدغال الحكيم الفكرية . العنصر الاول هو « معنى الفرض » النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم . فهو يفترض أن الانسان كائن « متعادل » ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الارض المتعادلة . ومن كلمة « التعادل » هذه يفترض توازنا ثابتا غير متخلخل — في الأحوال العادية — بين كافة مجالات الحياة ، وفي مختلف مستوياتها .

والحق أن الحكيم بوضعه كلنا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة كان قد عرف أول الطريق الى تفكير علمي صحيح في مجال المعرفة الانسانية . فقد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيروقليطس في الفلسفة اليونانية حقيقة أولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، الى أن أمسكت بها الفلسفة الالمانية على يدي هيجل فماركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ السير في منعطف مسدود من منعطفات هذه الطريق . ذلك المنعطف الذي يترأى لنا من « التبسيط المذهل » لفكرة التناقض ، للدرجة التي لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المكبرة كالليل والنهار في الطبيعة والخير والشر في الاخلاق والرجل والمرأة في الانسان ، الى غير ذلك من « الثنائيات » كما دعوتها منذ قليل ، رافضا تسميتها بالتناقضات . والجانب الاخر من القشرة السطحية هو الحركة البطيئة التي تقرب من الآلية أحيانا والسكون الحقيقي أحيانا أخرى ، لهذه السلسلة « المنطقية » من الثنائيات .

هذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطا بعيدا في تصور التناقضات وحركتها في المجتمع والطبيعة . فليست التناقضات قاصرة على المشاهد المكبرة من الكون ، ولكنها تصل الى أدق عناصره وجزئياته وذراته . وهي تمضي في حركة جدلية أبدية الصراع تمضي به من البساطة الى التركيب الى الاكثر تركيبا ، وتتحول به من الكم الى الكيف الى الكم من جديد ، الى الكيف في مستوى جديد ، ومن العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . وهكذا يحدث التقدم في جوهره العميق ، سواء في الظواهر الطبيعية أو في الظواهر الاجتماعية .

فالفرض النظري اذن بأن الكون « متعادل » هو فرض لا أساس له في أرض المعرفة الانسانية التي تجاوزت المفهوم الثنائي الى مفهوم التناقض ، كما تجاوزت الكون الى الحركة .

أما العنصر الاخر ، وهو البناء المنطقي للبحث ، فاننا نتعرف عليه من

التقاط الحكيم لمجموعة من الظواهر والحكم عليها بقانون التعادل المفترض . وبالرغم من فساد الفرض النظري وعدم صحته علميا ، فاننا سنمضي مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق .

يقول الحكيم أن ثمة اختلالا هذه الايام في صميم العصر . فالقلق السائد على الاجيال المعاصرة مبعثه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والايان (٢٦) فأزمة الانسان في هذا العصر هي عندي نتيجة اختلال في تركيبه التعادلي .

والانسان عند الحكيم — وفقا لفكرة التعادلية — حر في اتجاهه حتى تتدخل في أمره قوى خارجية يسميها أحيانا القوى الالهية « حرية الارادة في الانسان عندي اذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة » (ص٣٩) . ويقفز الى التساؤل : وهنا ينبغي أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل: ما هي هذه القوى الخارجية ؟ ويستعير من الوجودية تعبير « المسؤولية والحرية » ولكن بمعنى مختلف عن معنيهما في الفكر الوجودي . فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرياء العلاقات البشرية ، والخير والشر في رايه لا شأن لهما بالانسان الفرد ولا وجود لهما الا بالمجتمع (٤٩) . وليست السجون هي العلاج « التعادلي » للبشر ، وانما « اداء الخير للمجتمع » هو هذا العلاج المثمر ، وعلى هذا الوضع يجب أن تلغى السجون ، ويقام بدلا منها مصانع وأدوات انتاج (ص ٥٦) . ووجود الخير والشر يؤدي الى وجود الضمير . فالضمير عند الفرد هو الاحساس الذاتي بالذنب أو هو شعور الذات بشر لحق الغير لم يقدم عنه حساب . والضمير عند المجتمع يولد شعورا مماثلا بأن عدلا ما نحو الغير لم يتحقق « وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحيح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعي » (ص ٦١) فلما استطاع الشعب في العصور الحديثة أن يحكم نفسه بنفسه انشطرت قوته نفسها الى قوى مختلفة في صورة أحزاب تتوازن وتتعاقد كي تحتفظ بوجودها الضروري للتعبير عن ارادة من تمثلهم من طوائف الشعب . فاذا تغلبت طائفة في النهاية وابتلعت كل ما عداها من الطوائف والطبقات واتحدت في قوة واحدة تشمل الدولة كلها فان هذه القوة أيضا لا تلبث أن تولد قوة أخرى خفية تعارضها وتجاهد في الظهور . وقد تخنق وتكبث وتهزم وتخفق ولكنها لا بد يوما أن توجد . لان قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهييق والزفير هو الذي يعمل هنا أيضا ونرى مظهره في وجود « حركة توازن حركة

.. لان هذا هو شرط الحياة « (ص ٦٢) . من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلي في مجال الاقتصاد كما أن قانون رد الفعل ، والتعويض ، هما المحركان لجهاز التعادل . فقوة العمل التي تمثل «التنفيذ» تخشى وتكره دائما قوة الفكر التي تمثل « النقد والتوجيه » وإذا ما تحول الفكر السياسي الى عمل سياسي « منظم في حزب » فقد جوهره « الحرية » وتحول الى نقيضه الذي لا سبيل الى اللقاء معه : « العمل » . ويحذرنا الحكيم تحذيرا مطولا من أن نفهم كلامه على غير النحو الذي يقصده فيقول « لا .. استقلال الفكر شيء والانعزال شيء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شيء غير كائن بالنسبة الى الغير أي المجتمع . والفكر الذي ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي يبتلعه العمل ، كلاهما لا وجود له . انما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيان خاص و ارادة خاصة في مواجهة العمل ، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هو محور المأساة البشرية في العصر الحديث (ص ٧٩) . هكذا التعادلية في الفن : فالحرية هي نبع الفن ، وإذا كان الوجه الأول للفن هو التعبير ، فالوجه الاخر هو التفسير « وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب » (ص ١٠٣) واذن فهناك التزام في التفسير ، وليس هناك التزام في التعبير . واختلال التعادل بينهما اما أن يؤدي الى الفن للفن أو الى الواقعية الاشتراكية . الفن للفن ابتلاع الشكل للمضمون ، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل .

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن « التعادلية » بقوله : ان مسؤولية الفكر الحر الحقيقية انما هي امام نفسه وحدها لا امام حزب من الاحزاب ولا حاكم من الحكام . وان الفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمل الممثل في حزب أو حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وان هذا الهروب الى معسكر السياسة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعا لا متبوعا « ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سياسي أو اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع . فالفكر في كل ألوانه من أدب ووقص وغن يجب في نظري أن يعنى بكل ما يجري في مجتمعه وعصره من شؤون السياسة والاجتماع . لانه ما دام يعنى بالبشرية ، وما دامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع ، فلا بد للمفكر أو الاديب أو الفنان أن يعيش عصره كله ومجتمعه كله بما فيها من شؤون سياسية واجتماعية » . (ص ١١٤) .

ان الملاحظة الاولى على عنصر « البناء المنطقي للبحث » في كتاب التعادلية ، هو التعميم . ولعله احد عناصر « تجربة الذهن » التي عاشها راهب الفكر المعتزل في البرج العاجي . هذا التعميم يجعل من كلمة «العقل» او « القلب » التي يستخدمها الحكيم شيئا بلا معنى او بلا دلالة اجتماعية . ذلك ان العقل الانساني له اطاره التاريخي الذي لا يعرف الا به . فالعقل البدائي يختلف عن العقل العبودي عن العقل الاقطاعي عن العقل البرجوازي عن العقل الاشتراكي . وبالرغم من ان هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم ، الا انه تعميم من أجل التقريب الواقعي لا من أجل الفكرة المطلقة . فالعقل عند الحكيم تركيب ميتافيزيقي مطلق ، وكذلك العلم . بل ان العلم عنده هو المستوى الفيزيقي او التكنولوجي فحسب . أما العلم الاجتماعي ، فليس له شأن عند الحكيم ، ذلك ان عملية التصنيف لا يقيمها على أساس الاتصال والتفاعل بل على أساس الانفصال والتجاوز . وهذا هو جوهر الفكرة التعادلية التي تقوم على التناقض الشكلي المحض ، فتصبح حركتها اقرب الى السكون او اقرب الى الدورة الالية الميكانيكية . التاريخ يعيد نفسه ، وكل شيء اذن يعيد نفسه ، وبالتالي فلا تغير حقيقي هناك . فكل شيء يأخذ مكانه الان سوف يأخذ نفس المكان غدا . وليست الحركة داخل الزمان حركة حلزونية او لولبية ، ولكنها حركة دائرية منتظمة تعيد كل شيء الى مكانه المقدر له منذ البدء . وهذا هو الثبات الاعظم ، أو السكون الابدي . بل هذه هي نقطة الانطلاق الغيبية في تفكير الحكيم التي افترضت جمود الواقع مضمونا ، وتحوله شكلا ، وهو تفكير طبيعي لابن الطبقة المتوسطة التي تفترض بدورها خلودها فوق عرش السلطة .

فالصورة المطلقة من قيود الزمان والمكان ، للعقل والعلم ، هي التي توالتت فيما بعد وافرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل ، أو بين الالتزام والحرية . فالعقل المطلق يدور فلكيا مع القلب دورة اهلية او ثورة اجتماعية . فكل منهما له « منطقة حرام » يمتنع على الآخر منتظمة ، اذا اصابها الخلل دعونه كسوبا أو خسوبا ، مدينة فاضلة أو حربا تجاوزها ، تماما كدوائر الحرية عند توما الاكويني التي تتلاصق ببعضها البعض ، ولكنها لا تتداخل فيما بينها على الاطلاق . هو التصور السكوني للعالم ، للزمان والمكان والانسان . فالعاطفة البشرية هي الانفعال الذاتي لوجدان الفرد منذ بدء الخليقة ، والعقل الانساني هو الادراك الذهني لتفكير الفرد منذ بداية التاريخ . وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودي الى المجتمع الحديث ، أما الجوهر أو المضمون الانساني فثابت خالد ثبوت

القوى الخارجية التي أودعته طينة البشر وخلودها . والشكل البشري هو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الأول مصيره الى زوال الشكل ، والآخر مصيره الى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الاسمى . هكذا تنتهي التعادلية الى احد الالوان الاخلاقية المفرطة في المثالية ، تكاد تلامس « الوجد الصوفي » الذي سبق ان لامسناه في الثالث : مصر والحرية والفن . بل اكاد اقول ان الجانب « المطلق » في هذه العناصر الثلاثة ، قد تجمع وتوحد وتبلور في مطلق واحد دعاه الحكيم خطأ بالتعادلية ، وكان الاجدر به ان يدعوه بالسكونية .

وهكذا تؤدي « الثنائيات » الى الطرف الاقصى المقابل لصراع المتناقضات . . الثنائيات تؤدي الى الانفصال والثباتية والسكون ، والمتناقضات تتصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض في حركة دائبة مستمرة تؤدي الى تغير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيكل فادحا عندما تصور الفكر سابقا على الواقع ، فانه سيقتى له الفضل العظيم في ريادته للفكرة الجدلية العميقة في اطارها المثالي . فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن متحققا فيه . وما كان يمكن ان يتم ذلك في فلسفة هيكل الا عن طريق صراع المتناقضات التي تؤدي الى « تركيب » يختلف كما وكيفما عن شكل الظاهرة ومضمونها في الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع . من هنا كان الكشف العظيم لماركس ان وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل في اطارها المادي فجعل الواقع سابقا على الفكرة ومصدرا لها .

ومنذ هيرقليطس الى ماركس ، مر الجدل بتطورات عديدة في محاذاة التطور الحضاري للمجتمع الانساني . . لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى المقرب والمباشر لفكرة التناقض ، التي ما عنت عنده سوى الازدواج والثنائية . وهذا يوضح حقيقة هامة ، هي ان تعادلية الحكيم ليست استيرادا غربيا محضا وبعبارة ادق ليست تقليدا آليا ومحاكاة حرفية لاحدى الفلسفات البرجوازية في الغرب . انه قد يقتطف زهرة من هنا وشوكة من هناك ، ولكنه يفرس هذه وتلك في تربة تكوينه الذاتي والموضوعي ، فتثمر شيئا جديدا لا علاقة له الا بالفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما اليها .

وكذلك فاني أستبعد تأثر الحكيم بأي من تيارات الفكر المصري الحديث التي تبلورت الى حد ما في اصول غربية كالوجودية والوضعية المنطقية والماركسية . وفي هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن ايجاد فلسفة اصيلة مستمدة من كيائنا الروحي ، اي فلسفة مصرية . وقد غاب عن ذهنه تماما ان امكانية ايجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل ، على العكس من

امكانية تحققها في الادب والفن ، بل ربما كان شجاع الحكيم في تصوير الفكرة المصرية أدبا وفنا ، هو الذي قاده الى محاولة تصويرها بناء نظريا او فلسفيا . لقد غاب عنه بالتأكيد ان ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث ، يجعل من العسير على حضارة متخلفة نسبيا عن حضارة العلم ان تثبت فلسفة جديدة . فالعلم يحتم على الفلسفة ان تتجاوز النظرة المحلية الى الاشياء ، الى النظرة العالمية . والعلم يقول ان النظرة العالمية الشاملة في عصرنا هي الاشتراكية التي توطدت دعائمها النظرية بالفعل . وليس أمام الشعوب المتيقظة حديثا الا الاجتهاد الخصب المثمر في اكتشاف طريقها الخاص الى الاشتراكية . هذا اذا كان المفكر قد ارتبط تاريخيا ونضاليا بالفكر الاشتراكي ، أما توفيق الحكيم فقد تبنى تفكير الطبقة المتوسطة بشكل عام . أي ليس كما هو متحقق بالفعل في فلسفات البرجوازية الغربية ، وليس كما هو منقول الى الفكر البرجوازي المصري . وانما هو قد جمع بعض الجوهريات الثابتة في الفكر البرجوازي كفكرة الديمقراطية وفكرة العقل وفكرة الاخلاق . ثم أضاف اليها تأملاته الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها الى البحث الفلسفي المجرد ، فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق ان طالعناها مبعثرة ، وأضحت الان على درجة ما من التبلور .

فعندما نقول ان « التعادلية » هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة ، يجب ان نتحزر كثيرا ونحن نقرر هذا الحكم (١) . فالتعادلية من زاوية اخرى هي احدى ثمار توفيق الحكيم نفسه .

هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى ان التعميم كعمود فقري لوجهة نظر ما ، يقود بالضرورة الى ثبات الوضع القائم اجتماعيا وان اختلفت « أشكاله » السياسية الممثلة في الاحزاب . وهي ايضا احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى ان « الاخلاق » كسلوك بشري تتعلق بمجموعة من القيم المجردة عن العلاقات الاجتماعية والواقعية .

ولكنها أيضا تعبير أمين عن تجربة الذهن في حياة راهب الفكر . . فالتناقض عنده بين الفكر والعمل ، هو النتاج الطبيعي لتجربة الذهن والمنطلق السكوني في مجال الفكر . فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع ، سواء كان هذا التصور ماديا أو مثاليا ، لكان التناقض بين الفكر والعمل قابلا للحل . ولكن الحياة الفكرية داخل اطار تجربة الذهن

١ - راجع : ماذا يبقى منهم للتاريخ - صلاح عبد الصبور (ص ١٢٣) .

والمنطلق السكوني يقيم حاجزا أبديا بين الفكر والعمل . التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع يعني المعرفة بالواقع فيضيف اليها تراكمات التجربة الفعلية التي تؤدي بدورها في المدى البعيد الى تغير كيني أكيد في مستوى المعرفة . كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيفتني الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما ، فتتعدد أبعاد الواقع وتتزايد جوانبه الايجابية وتقل الجوانب السلبية . وهذا هو الفهم العلمي الدقيق لمعنى الارادة الانسانية ، فليست الحرية الا الوعي بقوانين الضرورة المضمرة في الطبيعة والمجتمع . ولما كان الوعي عنصرا انسانيا متطورا ، كانت ارادة الانسان ذات الفعلية الحقيقية هي الومضات المشعة من التحام الفكر بالواقع ، لا باستقلال كل منهما عن الآخر . وليست الاحزاب وكافة أشكال النضال الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الا مواد اللحام أو هزات الوصل بين الفكر والعمل . وأكد أقول أن التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر ، وبالتالي فهو سلاح في يد المفكر لا تقبله تهدده بالانفجار والتلاشي كما تصور الحكيم .

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ، فليس الفصل التام بينهما الا وليدا للتصور الارسطي القديم لمعنى الادب . هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجمال قرونا طويلة وما يزال يلقي ظلاله على عصرنا الى الان . بل لقد بلغت نسطوة ارسطو ومفهومه الشكلي أن بدأت بعض الفلسفات المعادية في جوهرها لارسطو ، تغير من جلدها بحيث لا تتلاءم معه شكلا ، ولكنها تنتهي الى الاتفاق الجوهرى معه مضمونا .

والحق أن الشكل في الادب ليس هو الاناء والمضمون هو الماء بداخله ، كما أنه ليس بالهيكل العظمي والمضمون هو اللحم الذي يكسوه والدماء التي تسري في شرايينه تمده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب ان نتخلص منها سريعا ، لان اجيالا جديدة بازغة ينبغي عليها أن تنشأ في جو مطهر من رواسب المفاهيم الشكلية ، فالعمل الادبي هو مجموعة من العناصر النفسية والاجتماعية والتاريخية والذهنية ، تشابكت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد . وبالتالي قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرا جوهريا من عناصر المضمون ، والعكس صحيح أيضا . ومن ثم تصبح جميع العناصر في تفاعل دائم مستمر يغير من هيكل المستوى الفني والمعرفة الفنية في كل لحظة بحيث لا يبقى على شكل بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم على أحدهما بابتلاع الآخر كما تصور الحكيم . فالفن للفن ليست ابتلاعا شكليا للمضمون ، وانما هي في ذاتها مضمون فني . والواقعية الاشتراكية ليست

ابتلاعا مضمونيا للشكل ، وانما هي في ذاتها شكل من اشكال المعرفة . هذا التداخل العميق والمعقد بين الشكل والمضمون لا يعني الا شيئا واحدا هو فساد الفكرة الارسطية المتسللة الينا عبر العصور .

وكذلك الحرية والالتزام ، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوعي بالقوانين المضرة في الكون ، فان الالتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمرا شبه محتم لا سبيل الى الخلاص منها الا بالاحلام المينافيزيقية أو الجنون أو الانتحار . وما دام المفهوم التاريخي للحرية يمضي في خط مواز للتقدم الانساني ، فلا سبيل أمام الكاتب الحر الا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم أو يتخلف عن الركب مولولا على أمجاد الماضي ، فثمة « وحدة نسيج » من الالتزام والحرية ، لا علاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية . كل ما يمكن أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعي ، وبالتالي المزيد من الحرية . حينذاك لا تتجسد الحرية في برج من العاج يعتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن « الغوغاء » أو « الدهماء » أو « الرعاع » فذلك هي التسميات الحقيقية التي يجب أن تحل مكان الاقتعة التي دعاها الحكيم بالاحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنضوي تحت لواء ما أسميه بالتعميم في تفكير توفيق الحكيم . بقي الجانب الاخر الذي أسميته بالنظرة الاخلاقية . هي النظرة التي تتولد نتيجة تراكمات كمية للقيم الاخلاقية على طول الزمن . ترفض هذه النظرة التصنيف التاريخي للقيم كعلاقة اجتماعية قابلة للتطور من عصر الى اخر وفق مجالات النظام الاجتماعي . فليست « الاخلاق » قيما مطلقة نهائية ، ولكنها تتلون بالوان النبات الاجتماعي سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الارض الاجتماعية ، هي مزرعة الاقطاعي أو مصنع البرجوازي . ان غياب معنى الجدل عن تعادلية الحكيم احوالها الى سكونية غامضة لا تقدم حلولا واقعية من جانب « الفكر » المصري الى « العمل » الثوري . واعتقد مخلصا أن الحكيم قد تعسف مع نفسه حين تصور هذه « الفكرة التعادلية » هي محور أعماله الفنية . ولعل الانصاف يقتضي أن نكتشف الافكار المحورية في هذه الاعمال ، ولكن هذا الانصاف أيضا يقتضينا أن نكتشف ظلال هذه « الفكرة » على تطبيقات الحكيم لها في الواقع العملي المباشر .

الفصل الخامس المفكر السياسي

تقع اهم كتابات الحكيم السياسية « تاريخيا » في أكبر الفترات حرجا من تاريخ مصر الحديث ، اذ هي تبدأ قبيل الحرب الاخيرة مباشرة (١٩٣٨) وتكاد تنتهي عام ١٩٤٨ أي قبل الثورة بأربع سنوات تقريبا . ومعنى ذلك أن عشر سنوات كاملة ، مرت بها مصر والعالم بأحداث جسام كان توفيق الحكيم خلالها كاتباً دؤوبا على متابعة هذه الاحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من أنه لم ينضو تحت لواء حزب من الاحزاب ، الا انه كان أكثر نشاطا من كتاب هذه الاحزاب الذين احترفوا الكتابة السياسية بينما كان الادب احدى هواياتهم .

وكانت أولى المشكلات التي صادفت الحكيم عند عودته من أوروبا هو « النظام السياسي » أو شجرة الحكم كما سماها في مجموعة الاحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو ثائر على النظام البرلماني في مصر ويسميه الاداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني أنه يطالب بالغائه ، فزوال هذا النظام من عالمنا — يقول الحكيم — يفضي الى مشكلات لا حل لها ، لان هذا النظام ليس تدبيرا معتسفا فرضته ارادة معينة في وقت معين وانما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ (ص ١٦٠،١٥٠،٧ من شجرة الحكم) .

ويصور رئيس الوزراء في أحد فصوله الحوارية كآمر ناه يعين ويفصل ويحيل الى المعاش ويعطي ويمنع ويطلق اليد في الميزانية والمصاريف السرية ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقربين ، حتى اذا ما استقال أو اقبل تخاطفته مجالس ادارة الشركات (ص ٣٢ ، ٣٣) ولا بأس من انشاء بعض المطاعم للفقراء وان لم يكن المغرض منها اطعام الفقراء (ص ٣٨) ويردد أحد أصحاب

المعالي في نفس الفصل الذي أقامه الحكيم في الاخرة « الشوك هو المسؤولية ، وفاكهة الحكم كما ذقناها في مصر لم يكن لها شوك ولا نوى بل كانت سهلة المأخذ سائغة المأكل » (ص ٤٢) .

وينفض يده من عملية « الانتخاب » كمظهر ديموقراطي في البلدان المتحضرة فهو يذكر قول هتلر : قد يكون من الايسر أن نأمل رؤية جمل يمر من ثقب ابرة على أن نأمل في رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخاب الجماهير . فيرد صاحب المعالي كما تصوره الحكيم : هذا قول يجوز في ألمانيا وأوروبا أما في مصر فمن قال أن الشعب أو الجماهير تنتخب أحدا (ص ٤٥) فالمسألة بسيطة : جمع الاصوات وجمع الدودة ان هما الا عملية واحدة في أرض مصر (ص ٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذي يغرق فيه الشعب للدرجة التي معها تنطلي عليه الخدعة ، فيقيم التماثيل لاولئك الذين سلبوه كل شيء باسم الديموقراطية (ص ٤٨) لأن الناس في مصر — وكان اليأس بدأ يعرف طريقه الى قلب الحكيم — هم قصيرو النظر « ولن يروا المبادئ الا اذا ارتفعت فوق الكراسي » (ص ٥٥) .

وما أن يستولي عليه اليأس تماما حتى يفرض تناقضا ضخما بين المبادئ والسلطة ، فيجعل الزعيم (في فصل حوارى اخر يستلهم فيه شخصية سعد زغلول) يقول : ان غلطتنا الكبرى هي قبولنا الحكم فعبقريتنا الحقيقية كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمغرضون خمر الغرور باسم كلمة « الاغلبية المطلقة » فكندا نزلق الى نوع من حكم الطغيان ، لا يمكن أن نقره مبادئنا ولا ماضيها الديموقراطي النزيه (ص ٥٩) .

تلك هي اهم آراء الحكيم السياسية التي بلورها في فصول تمثيلية نشرت لأول مرة عام ١٩٣٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفتي كتاب . وهي آراء أقرب الى الانطباعات السريعة لذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل في مخيلته صورة لامعة لمعنى الديموقراطية والعمل السياسي ، صورا هي في الاغلب نتاج المزاوجة بين التراث الديموقراطي المغربي كما تحكيه الكتب ، والتراث الحضاري كما ترويه المتاحف . ولم تخرج حياة الحكيم في باريس عن هذا الاطار « الثقافي » في معظمه ، والابتعاد التام عن خضم الحياة السياسية الحقيقية التي واجهت ذروة الازمة في أتون الحرب العالمية الاولى . فقد آذنت نهاية القرن التاسع عشر بنهاية « العصر الذهبي » للرأسمالية بمضمونها الديموقراطي واقتصادها الحر ، وبدأت عصرا جديدا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات ، مرحلة كيفية جديدة تنقف حائلا صلبا ضد الديموقراطية والاقتصاد

الحر . وقد عبرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيراً مباشراً في النازية والفاشية اللتين ظهرتا في مجال السياسة الدولية كتتويج أصيل لنهاية العالم « الحر » وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية .

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة تخلفنا الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحكم في بلادنا . وهذه هي النقطة الخطيرة التي لم يتنبه إليها الحكيم الا في صورة انطباعات عاجلة تناولت القشرة الخارجية في حياتنا السياسية دون التوغل في جذور هذه « المشكلية » لدولاب الحكم النيابي عندها . فالتناقض بين المبادئ والسلطة ، وبين السلطة والمسؤولية ، وبين المسؤولية والشعب ، كلها وليدة تاريخ طويل من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هذه العبودية التي تبدت في تخلف حضاري رهيب ، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت ، فرقا شكليا بين الصورة الحضارية اللامعة التي عاشها الحكيم في باريس ، والصورة الشائثة التي استقبلته في مصر كما يذهب البعض (١) . لقد كان الفرق فرقا حضاريا كاملا بين حضارة القاهرة وحضارة مقهورة . وفي ظل الحضارة المقهورة نفرخ أبشع الانظمة الرجعية العفنة التي لم ير الحكيم في شبابه الباكر سوى طلائها السطحي وقشرتها الخارجية ، فالنظام الدستوري الذي أعقب ثورة ١٩١٩ كان كسبا تقديريا لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتلال البريطاني ، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلة في العرش وكبار الملك . . دابت هذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعب الديمقراطي . فابتلينا حينما بزيور وحينما آخر بمحمد محمود وحينما ثالثا باسماعيل صدقي ، الى آخر هذه القائمة التي نرغت دستور ١٩٢١ من محتواه الديمقراطي ، وحاولت الانقلاب الدستوري عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يغلق يوم افتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتعطل عشرات الصحف وتلغى مئات الاجتماعات وتضرب الاف المظاهرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من الد أعداء الديمقراطية ، فلم تكن الديمقراطية الا ضحية يعتدى عليها ، كما لم تكن جماهير الشعب المصري الا ضحية اخرى . . غير أن نضال هذا الشعب لم يتوقف لحظة واحدة عن احراز المكاسب الثورية وان ظلت في مستوى التراكمات

١ - راجع : توفيق الحكيم افكاره وآثاره - لاهم عبد الرحيم مصطفى - ص ٦٣ .

الكمية التي لم ترتفع الى مستوى التغير الكيفي الا في لحظات الانفجارات المتوالية التي لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث .

ولعل اهتزاز ثقة الحكيم في الديموقراطية من ناحية ، وفي الشعب المصري من ناحية اخرى هو أنه قد عاش عمره في نطاق « تجربة الذهن » التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قمتها الفكرية والفنية ، ثم تشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، ثم يعقد مقارنة الظلمة التي تقوم اساسا على الاطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل . وقد وصفت مقارنة بالظلم ، لان هجومه العنيف على النظام البرلماني والاحزاب السياسية ، كادت تفلت سهامه الحادة لتصيب الديموقراطية نفسها ، واكثر الاحزاب قريبا من الشعب ، ومن هنا لم تجيء تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ بالثمار الايجابية المرجوة من قلب شاب وطني متحمس لرقى بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظرية بشكل عام ، وكتاباته السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديدة فتناقش الهياكل المجردة من اللحم والدم ، وتعتمد على الابنية الهندسية بأشكالها المتوازية أو المتناظرة أو المتناقضة . هذا المنهج السهل يؤدي بدوره الى نتائج سهلة ، غير أن مقدماته «العمامة» لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التي لا تخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي ، كما أنها لا تتقصى الخفايا المستترة في جوف الحركة الاجتماعية والتي لا تتضح لمن يراها من الخارج . وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التي عاشها الحكيم في برج العاجي . وتلك احدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية . فهو قد يرى أنه يقف فكريا في صف واحد مع مبادئ حزب الوفد ، ولكنه يقشعر اذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة . ذلك أنه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق الا شيئا ملوثا بالمطامع والاهواء والرغبة في التسلط . أما الفكر المجرد عن شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقي الاصيل . اذن فلا مجال لالتحام الفكر بالواقع ، وانما يمضي كل منهما في دورة آلية مستقلة عن الآخر . ويتحول الفكر الى أحلام تقترب من بناء المدينة الفاصلة في أحسن الاحوال ، ولا يصل مداه الى دائرة العمل من أجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكرة الدورات المنفصلة لتوفيق الحكيم (١٩٤١) في كتابه « سلطان الظلام » حين يضع يده على احدى مصائب القرن العشرين : الحرب العالمية الثانية ، فيقول أن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الراسماليين تفتح أبوابها على جهنم الغرائز الاولى « نعم . . نحن في نهاية الدائرة . . أسوف ندور دورة أخرى من جديد ؟ » (ص ٢٧) ويبدو أن هذه الحرب بالذات كان

لها أكبر الاثر في موقف الحكيم السياسي ، ولا بد لي من أن أقتطع هذا النص المطول الذي يشير فيه الى هذه الحرب قائلا : « تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الاخرى . . لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الانساني . . لقد كنت اتابع وقتذاك آمال الساسسة والكناب في جمعية الامم ، والسلام ، واطالع آراء ماركس وتلاميذه في (الدولية) و (اللاعسكرية) . . لقد كنت غارقا أنا أيضا في تلك الاحلام التي نسجها لنا هداة البشر وقادته الروحيون من الرسل والشعراء والمفكرين . . لقد كنت موقنا بأن الاوان قد آن - عقب تلك الحرب - لزوال الحواجز بين الامم وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التي يسمونها اليوم (دولا) تغيير احداها على الاخرى مدفوعة بمطالب الارض والدم والجنس ، واتجاه البشرية اخيرا الى تحقيق ذلك المجتمع الانساني الاعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة احرارا . . » (ص ٣٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والراسمالية ، فأثمر التطبيق ياسا مريرا من العلم والراسمالية معا . ثم طبق الفكرة على التقدم الانساني ، فقالت له الحرب أن ثمة تناقضا « حتميا » بين الفكرة الدائرية والتقدم الانساني . والحق أن نهاية الحرب الاخيرة كانت قد اعلنت سقوط الراسمالية كآمل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها اعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظام عالمي ، مهما شابته أخطاء البداية ، فهو الامل الأكثر واقعية لانسان اليوم والغد . ولم تلمح بصيرة الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لان تبدأ الحرب حربا استعمارية وتنتهي حربا تحريرية . لم يلمح أن العلم في ظل الراسمالية من الحتمي استخدامه من أجل الحرب، ولكنه في ظل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام .

ثار الحكيم على العلم والراسمالية كأى فنان رومانتيكي حالم في أوروبا ، وما ان شاهد انقراض الخراب حتى سارع يهرول الى الغابات « البكر » والطبيعة « العذراء » والبراءة « الاولى » . حينذاك أعلن ياسه من الفكرة العالمية التي تلقاها فيما يبدو مع سلامه موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلي ، أي أنها كانت في حياتهما بمثابة « المطلق » الرومانسي كالحلم الذي يتجاوزان به حاضرا تعيسا الى مستقبل أكثر « انسانية » . . أي اننا يجب أن نفرق بين الفكرة العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعامة فكرية للامبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت اليانفي مرحلة المخاض القومي . فقد كانت بمثابة الجناح الاخر للفكرة المصرية ، هذه

تستمد قوتها من تراب الاجداد ، والاخرى تستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجاوز رومانسي لمرحلة العذاب المزدوج : الاتراك والانجليز .

وإذا كانت الحرب الاخيرة ، سواء في وجهها المشرق: هزيمة النازية وقيام النظام الاشتراكي ، أو في وجهها المعتم : الخراب الحضاري العظيم ، قد أوصلت الحكيم الى طريق اليأس من العلم والراسمالية والعالمية فقد أوصلته أيضا الى محطة اليأس من الديمقراطية . لقد انعكست آثار الحرب على الشعوب الصغيرة بمزيد من الضغط على الحريات الديمقراطية من ناحية والضغط على البطون الخاوية من ناحية أخرى . أي أن الخراب الحضاري العظيم انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضاري والفراغ الديمقراطي . ولكن هذا لا ينسينا شيئا آخر ، هو أن قيام الاشتراكية كنظام عالمي ، أصبح نصيرا فعلا لفضال الشعوب الصغيرة وأصبح معينا لا ينضب من الفكر الاشتراكي المتبلور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . وليس من الغريب ، أن يكون تاريخ قيام النظام الاشتراكي ، هو نفسه تاريخ النضال الاشتراكي الفعال في بلادنا .

ولم ترد هذه النتيجة أيضا في حساب توفيق الحكيم الذي اهتزت كل المعاني في نفسه ، فلم يعد يقارن بين حضارة أوروبا وحضارة الشرق لان حضارة أوروبا أصبحت عنده موضع اتهام . من هذه النقطة بدأ يتساءل : هل أنا كاتب ديموقراطي ؟ (ص ٤٣ من سلطان الظلام) .

ثم يجيب أنه ليس ديموقراطيا « بالمعنى السياسي » للكلمة ، فهو لا يستطيع أن ينتمي الى الديمقراطية باعتبارها نظاما سياسيا أو حزبيا ، لان الحرية الفكرية والروحية — التي هي كل مسوح الفكر الحر الحقيقي — تمنع من الانخراط في سلك حزب أو نظام قد يضطر الى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل . وهو لا يستطيع أن يدافع الا عن « المبادئ العليا الخالدة » البعيدة عن الأشخاص الزائلين . ان الذي يدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها « مبدأ انسانيا » لا نظاما سياسيا . الديمقراطية الموجودة في قلب كل انسان يقدر معنى « حقوق الانسان » ومعنى « الحرية » و « الكرامة الآدمية » . لذلك لم أستطع أن أغمض عيني على بعض النظم السياسية المنتمية الى الديمقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبث بها السياسة « المحترفون » (ص ٤٤) . هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري وسخر من مظاهر الحكم الديمقراطي معا ، وهكذا أيضا أصبح يعتقد أن الكاتب الذي ينشئ مذهباً سياسياً يتمسك به ويكبل فكره بنصوصه ، مثله مثل الكاتب الذي ينضم الى

مذهب سياسي قائل . كلاهما قد فقد « النظر الحر » السى بقية المذاهب والاشياء . والكاتب الحر لذلك هو الحارس الامين لجوهر الفضائل الانسانية (ص ٤٥) .

أي أن الحرب العالمية الثانية كانت العامل الحاسم والسبب المباشر في أن يرفض الحكيم لأول مرة « المثال الغربي » ، وقد كان لديه بمثابة المعيار الوحيد للتقدم ، وأن يرفض « الواقع المصري » ، وأن يتجاهل « الطريق الاشتراكي » إلى التقدم . وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التي كتبها في تقديم كتاب الحكيم « تأملات في السياسة » هي التقييم الموضوعي الدقيق لهذا الموقف الذي اتخذته الحكيم في أكثر الاوقات حرجا . قال بهاء « ليس معنى ذلك أن يصف الكاتب الذي يؤمن بعقيدة معينة بأنه ليس كاتباً حراً . ما دامت هذه العقيدة تدعو إلى الحرية . وما دمنا متفقين على مسؤولية الكاتب ، فإن أقصى درجات المسؤولية بغير شك ، هي الالتزام بعقيدة معينة . . إذا وجد الكاتب طبعاً العقيدة التي ترضيه ، التي يؤمن بها بعقله وقلبه معا » (ص ٤) .

ان هذه المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي ، لا تذيب الفواصل بينه وبين الأعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهتزاز الرؤية واختلالها ، الا أنه لا يأمل في اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين (ص ٤٨ من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الاشتراكيات الوطنية التي تسترت خلفها الفاشية والنازية قائلاً ان الصائغ الذي يريد أن يلحم ذهباً بنحاس ليس أقل تزييفاً من اولئك الذين أرادوا أن يلحموا الاشتراكية بالوطنية (ص ٤٩) لهذا لا يتصور الحكيم الاشتراكية الا كنظام عالمي يبدأ من الخارج وينتهي إلى الداخل . أي أن تصبح الاشتراكية بين الدول أولاً ، ثم بين أفراد الشعب الواحد ثانياً . ان رفض الحكيم للمثال الغربي البورجوازي في التقدم ، ورفضه للمثال الواقعي في مصر ، لم يكن ليؤدي به إلا إلى طريق الاشتراكية . ولكن الحكيم كواحد من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية ، لا يفهم الاشتراكية على النحو الذي طبقت به في المعسكر الاشتراكي ، أو بعبارة أكثر صراحة يرفض هذا التطبيق على ضوء « جوهره » الذي لا يحيد عنه ، وهو الديمقراطية بعبارة الليبرالية . هو لا يحس تناقضاً بين الليبرالية والاشتراكية ، إذ يكفي أن يكون معنى الأولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة » ليتخيل عالماً مثالياً أقرب إلى المدن الفاضلة التي تجمع بين الحرية والعدالة . لم يكن عند الحكيم معنى تاريخياً للديمقراطية ، ولا دلالة اجتماعية لها ، بل هو تصور الديمقراطية « جوهرها ثابتاً خالداً » لا يختلف معناه من عصر إلى

عصر ولا من نظام الى نظام ولا من طبقة الى طبقة . بل يكفي ان يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكم في الاتحاد السوفيتي وأن يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في المانيا ، لتصبح الشيوعية والنازية شيئاً واحداً هو «الدكتاتورية» كما يكفي أن تتعدد الاحزاب في إنجلترا وفرنسا ، لتصبح البلدان شيئاً واحداً هو العالم « الحر » أو هو الديمقراطية . هذا التعميم والاطلاق والتجريد هو سر اسرار المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي . وهو أيضاً سرر اختياره « للديموقراطية الاشتراكية » كحل نهائي لازمة الديمقراطية فسي المجتمعات الليبرالية ، وأزمة الاشتراكية كما تصورها في المعسكر الاشتراكي وكما أن فكرة العالمية التي دعا اليها الحكيم في احدى فترات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا اليها بعض مفكري الغرب ، كذلك لم تكن الديمقراطية الاشتراكية هي الصورة الاوروبية لذبول الدولية الثانية المنشققة على الماركسية والتي استخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهة ايديولوجية تغطي حقيقته .

كانت الديمقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هي المزج الالي بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب » كما كان شعار خالد محمد خالد في اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١ أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاماً . وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة تياراً فكرياً كاملاً عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرفض الحل البرجوازي كما يرفض الحل الاشتراكي العلمي لازمة بلادنا التي تفاقمت في أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقي يحمل بذور فئائه في داخله لان الليبرالية ليست الا الوجه الاخر للبرجوازية . . فليست هناك ديموقراطية مطلقة ، وانما هناك ديموقراطية طبقة من الطبقات ، أو حلف طبقي من فئات اجتماعية متقاربة الاهداف .

ومرة أخرى أقول ان هذا التيار الفكري لم يكن صدى للاشتراكيات الديمقراطية التي عرفتها أحزاب اليمين المقنع في أوربا ، وانما هي رمز للافلاس الحقيقي للنظم البرجوازية سواء في بلادنا أو في الغرب ، أي افلاس الواقع والمثال معا . وهو رمز لم يحمله جيل الثورة المتكس ، وانما حملته البقية الباقية التي احتفظت بمضمونها الوطني الديموقراطي ، وان فوجئت بظاهرة جديدة على النطاق المحلي ، والعالمي ، معا . تلك هي « الثورة الاجتماعية » التالية بالضرورة للثورة الوطنية في مصر ، وتلك أيضاً هي « الاشتراكية » البديل الثوري لازمة الرأسمالية في حضارة الغرب .

وفي قمة هذا التيار ، يقف توفيق الحكيم معلناً ان العالم يتجه الان « من

غير شك « الى الاشتراكية (ص ٤٩) بل انه قد خطا اليها بالفعل « خطوة واسعة » والديموقراطية الاشتراكية هي « صياغة مقبولة » (ص ٥٢) « لجوهريين » متلائمين .

هذا المزيج الالهي من الاشتراكية والديموقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع الشعوب ضد النازية ، ضد شهريار الجديد الذي لا يكتفي بذبح عذراء في كل صباح كما كان يفعل شهريار الاول « بل أن حمام الدم الذي لديه أربح وأروع » كما جاء في كتابه « حماري قال لي » عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حماري وهتلر » (ص ٢٦) . ان العالم قد تغير حقا ، فأمت مصائير الشعوب تنتشر أحيانا في جلسة واحدة بقاعة مؤتمر أو مقصورة قطار (ص ٣٠) وعندما يسمح شهريار الجديد — هتلر — لشهرزاد — الاسطورة — أن تدلي بآرائها كاملة ، يؤكد الحكيم أنه ربح لا يستهان به ، أن يسمح لها بحرية الرأي والكلام والمناقشة ، ولو الى أجل قصير (ص ٣١) . ويوجه الحكيم حديثه على لسان شهرزاد الى الفوهرر قائلا انك لو أحببت الجنس البشري كله ، لا الجنس الآري وحده ، لكنت أعظم ألف مرة مما أنت الان ، ومما تريد أن تكون ، ويوجه اليه السؤال : لماذا لم توجه قوتك وثورتك للارتفاع بالانسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لا يسطر مثلها لغير الرسل والانبياء . (ص ٣٦) ان الصفحة التي يعدها التاريخ لأعمال هتلر — يقول الحكيم — ليست بذى شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية ففرحوا بأكاليل النصر الحربي الذي زان جباههم ، ولم يفطنوا الى أنها أكاليل من الزهر الذي يذبل بعد حين . . ولقد ذبلت فعلا وهوت وذرتها الرياح في كل تلك الفتوح التي تفاخر بها أولئك القواد العسكريون . . ذلك لان لا شيء يثبت في الارض وينبت الثمار الخالدة غير البذرة الطيبة التي يلقوها في نفس البشر رجل يحب الانسانية كافة « هذا هو المجد الذي ليس بعده مجد لانسان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقي عند توفيق الحكيم هو الذي يستطيع أن يسير بالبشرية . . « ولو خطوة . . ويسعدها ولو لحظة . . ان كلمة نبي أو ترنيمة شاعر ، أو تغريدة موسيقي ، لابقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في اكبر معركة حربية » .

ومعنى ذلك أن صلابة الحكيم في الدفاع عن الشعب ضد النازية ، تنطلق من أن الهتلريين الد أعداء « حرية الفكر والتعبير » ولما كان الفكر هو مضمون « الحضارة » الانسانية فان « السلام » هو الدفاع عن هذه الحضارة . اي

أن ثلوث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم الى مهاجمة النازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الانسانية التي يستميت الحكيم كمفكر وفنان في حراستها من الهستيريا العسكرية والبقاء السياسي . والحق ان هذا الوجه « الحضاري » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجها سلبيا ، ولكنه وجه ناقص . لان ثمة وجها اخر للقضية لا يتكامل الا به ، هو الوجه الاجتماعي المحض . وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصل آخر تحت عنوان « حماري وموسوليني » قائلا انك « اذا اعطيت شعبك كل شيء وسلبت حريته فانك لم تعطه شيئا » (ص ٤٤) . وهذا هو المضمون الاجتماعي للحرية . نعم ان هذا المضمون يتوقف عند حدود تلك المبادئ التي اذاعتها الديموقراطيات قبيل انتهاء الحرب ، وجعلتها بمثابة الاركاب الاربعة للعالم الجديد (ص ٥٦) ولكنها في مصر تعني الارتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الاقتصادي ، وزيادة الثروة الاهلية سواء بادخال وسائل انتاج جديدة او بتحسين الانتاج الزراعي والصناعي القائم (ص ٥٧) . كذلك ثمة مضمون اجتماعي للسلام ، ففي الامكان القضاء على القوة كوسيلة للاعمال السياسية اذا قبولت ووجهت بقوة اخرى اعظم منها تقوم على دعائم اقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع اية دولة او مجموعة من الدول ان تجرد الفرصة التي تمكنها من الاعتداء على اية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص ٥٨) اما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرا غير مباشر حين يقول: « كل ما عندي قلم لا ارضى ان اسخره في هدم الاشخاص لجرد الهدم ، ولا ان استخدمه في بناء اشخاص طمعا في الغنم . . انما هو خادم بالمجان لاي فكرة كبيرة ادافع عنها » . (ص ٦٢) .

والان . . ما هي الفكرة او الافكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيق الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب ، والسابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ؟

قبل ان نجيب مع الحكيم على هذا السؤال ، لا بد لنا ان نستمع الى « نقده الذاتي » الرائد ، حين قال في صراحة ووضوح : الواقع انها كانت سبة ان يجلس امثالنا هكذا ينظرون الى احداث بلادهم ولا يحركون راسا ولا ذنبا . نحن الذين نشأنا في هذا البلد ، ونعمنا بخيره وخميره ، ورعينا برسيمه ونخيله ، وشربنا من ماء نيله . . كان حتما علينا ان يكون لنا يد في مصيره (حماري والسياسة ص ٧٦) . ولا شك ان السياسة في الماضي كانت « خدعة كبرى » تعتمد على مهارة من يسحب خاتم السلطة من اصبع منافسه

(ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاربا على « بحر الصمت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه استمرأ مشاهدة اللعبة . فالحكومات المتواليّة تستغل هذا الصمت على أوسع مدى فتكبله بأغلال المواثيق والانتخابات والبرلمان الى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : ألم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرما من مجرمي التموين تطبيقا للقانون ، فاتصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فوراً . . فأخرجه من الحبس بعد الصفع والاهانة ، وأجلسه في مكتبه ، ووقف بين يديه قائلا: والله لا يصح أن تنصرف قبل أن تشرب القهوة (ص ٨٢) .

وليس هذا هو الشعب المصري ، الذي قام بهبته الثورية عام ١٩٤٦ (العام التالي لصدور كتاب الحكيم) فلم يكن نائما ولا صامتا ، ولكن صبره الطويل يمنح البعض هذا التفسير عن طيب خاطر ، بينما هو يعد العدة للوثبة الكبرى والانفجار العظيم .

واعود الى السؤال : ما هي الفكرة أو الافكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتي بمثابة المقدمة لتحوله الثوري الجديد . هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لأول مرة في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرض فيه على المعركة المسلحة مع الاستعمار بأن نتبنى حركات « المقاومة السرية » التي حررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة أيام من هذا المقال الفاري يكتب عن الأساس الاقتصادي للثورة الاجتماعية فيطالب بفرض الضرائب التصاعدية الى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥ بالمئة) — ص ١٤١ — وفي ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧ أي بعد عام كامل من مقاله الثوري الخطير، يكتب تحت عنوان « لست شيوعيا . . ولكن » ما يلي بالحرف: * « . . ان الثورة الروسية ليست الا الشطر الآخر المكمل للثورة الفرنسية . . »

* « أريد أن تتحقق في بلادي ثلاثة أشياء . ان يكون كل ولد يولد ، وكل مواطن يوجد ، ملكا لنفسه وملكا للوطن في آن واحد ، فاذا تولت الحكومة ادارتها (يقصد الشركات) للحرص على مصالح الكافة كان ذلك أفضل وأتم . * العلاقة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار العامل « اشركني في الربح » (ص ١٥٤ ، ١٥٥ من المرجع السابق) .

وقد كان هذا هو المقال الخطير الثاني الذي طالب فيه بالتأميم واشراك العمال في الربح . وهذه مرحلة مختلفة تماما عن المرحلة التي كان يسترشد

خلالها بحزب العمال الانجليزي والاصلاحات الاجتماعية في فرنسا ، حيث يحاربون البطالة ويؤمنون العامل في حدود النظام القائم بل تدعيها غير مباشر لهذا النظام ، أو ترميها له .

وقد كانت مصر في هذه الآونة قد أضحت مرتعا لحركات سياسية عديدة تحمل لافتة الاشتراكية كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين ، بالإضافة الى المنظمات السرية لليسار الشيوعي ، والمنظمات العلنية كالطليعة الوفدية . وليس من المهم أن يقال أن الحكيم كان بعيدا عن الاحزاب ، وبالتالي لم يتأثر بها ، فالهم هو أن هذه التنظيمات كانت تعبيرا بصورة أو بأخرى عن درجة « الغليان » التي أصابت الحركة الاجتماعية المصرية بحيث أن تجاهل موجات هذه الحركة يصبح موقفا في حد ذاته . لهذا أقول أن هبة ١٩٤٦ ، كانت مصدر التحول الجديد في حياة الحكيم السياسية تماما كما كانت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، وكما كانت ثورة ١٩١٩ . تلك هي العلامات الرئيسية الثلاث في خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم . كانت ثورة ١٩١٩ واضحة غاية الوضوح في مراميها السياسية كالتحرر والاستقلال الوطني . وكانت الحرب الاخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرة جديدة هي الثورة الاجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التي اتخذت مظهرا وطنيا ديمقراطيا هو القضاء على معاهدة صدقي بيفن في مهدها ، ولكنها من حيث الجوهر كانت تحمل جنين الثورة الاجتماعية الشاملة على النظام بكامله .

وعندما وقف توفيق الحكيم الى جانب هبة ١٩٤٦ في صراحة وجسارة ووضوح ، وعندما التزم بهذا الموقف الى ما قبل حركة يوليو ١٩٥٢ ، كان في الواقع يرسم أقصى ما يمكن أن يصل اليه كاتب الثورة الوطنية الديمقراطية حين يرتفع على انتكاسات الثورة الاولى ، ويصبح جسرا عظيما بين ثورتين .

هكذا رأى توفيق الحكيم في قمة نضجه السياسي أن وحدة العالم على أي صورة من الصور « خرافة » وأنها وهم من الأوهام التي تقوم في رؤوس « المثاليين » (ص ١١٢) ، وفي ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨ أعلن توفيق الحكيم أن الثورة لم تعد تنفجر من قلب واحد في وقت واحد لقصد واحد ، ولكنها تنفجر من قلوب عدة في أوقات متفرقة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقية لم تذهب ، ولن تخذ . هذا ايماني الذي لن يزول . . ومنذ بدت هذه الروح لعيني عام ١٩١٩ تملكنتني عقيدة أن هذا الذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا . . انما هي شيء موجود دائما . . باق أبدا . . ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها . . وتتبدد أحيانا عندما يختلس

منها ابناءؤها اقتباسا ينفقونها في شتى الاغراض . . وتحرار احيانا عندها
يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي تظل هكذا في نومها او بدها او
حيرتها . . الى ان يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال
والاحداث . . ما يدفعها الى وحدة الغاية والسبيل والقيادة . . عند ذلك يرى
العالم العجب . ويصيح الناس ويهمس التاريخ : انظروا لقد تكررت المعجزة ،
وعادت الروح « (ص ١٣٣)

كتب الحكيم هذه الكلمات قبيل حركة يوليو ١٩٥٢ بأربع سنوات فقط ،
بعدها « عادت الروح » . ولم تكن نبوءة الحكيم تبشيرا بالثورة فحسب ، بل
كانت نذيرا لما آلت اليه البلاد أيامها من فوضى مخيفة . كان الملك وأحزاب
اليمين والاستعمار في حلف واحد متحد ، ضد قوى الشعب العظيم وارهاسات
ثورته المجيدة .

ولم يكتب الحكيم بعد يوليو ١٩٥٢ في الفكر السياسي المباشر ، لانه من
ناحية كان قد اطمأن على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الاحرار
الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلمهم الوحيد ، يعبئونسه في رؤوس
الملايين التي استطاعت ان تحول الحلم الى واقع . ومن ناحية اخرى كان
الحكيم يعلم ان « الفن » هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركب الثوري
في خط سيره الى الامام .

فلعل كتاباته السياسية المباشرة ، هي أقل وسائله التعبيرية قدرة على
الاتابة عن موقفه الاصيل من الحركة الاجتماعية . على عكس ما نتوقع من
المقال المباشر الذي يملك صاحبه ان يضمه آراءه بغير مشقة أو عسر . ذلك
ان توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قط عن توفيق الحكيم الفنان . فاذا تمت
عملية الانفصال هذه في بعض الاوقات ، فانها لا تتم بنفس القدر من الاصاله
الذي نلاحظه على انتاجه الفني .

لهذا ايضا علينا ان نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظرية وأعماله
الفنية . . فبالرغم من أن أفكاره المحورية هي القاسم المشترك الاعظم بين
هذه وتلك ، الا انهما لا يمضيان في خطين متوازيين كالصوت والصدى . .

فلعل ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد ، واستقلال وسائل التعبير في كل منهما .. يجعل من الصعب على الباحث أن يكتشف أية دقة هندسية في الموازنة بين المقال النظري والعمل الفني .

على أنه مهما عثرنا على اختلاف الرسم البياني من الكتابات النظرية الى الاعمال الفنية ، فان الركيزة الاساسية في انتاج الحكيم ، النظري والفني ، هو أنه أحد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبهم الثورة منذ ارهاصات الاولى عام ١٩١٩ .

القسم الثاني

عودة الروح إلى الرواية المصرية

www.alkottob.com

الفصل السادس عودة السُّرُوح

«لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول» . . . بهذه الكلمات كان الكتاب الروس يلخصون الدور الريادي الباهر الذي قامت به رواية روسية واحدة ، لكاتب روسي واحد . . . وكانت الرواية هي « المعطف » للكاتب العظيم جوجول . . . ولعله من أهم السمات التي استحققت من أجلها « المعطف » هذا الشعر التاريخي الذي أطلقه عليها مكسيم جوركي ، هو دورها في « تأصيل » الرواية الروسية ، أي أن الدافع الرئيسي لان يتخذ طليعة الكتاب الروس من جوجول « أبا روحيا » لم يكن هو الطابع الاجتماعي الواضح في رواية « المعطف » ولم يكن هو الطابع الحديث في الرواية الأوروبية التي تأثر بها صاحب « المعطف » وإنما كان « الطابع الروسي » — شكلا ومضمونا — هو العامل الأساسي في جذب انتباه الاجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقة وإنسانية غامرة في وقت واحد . كانت المعطف وثيقة الارتباط بالارض الروسية ، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق كانت تشف بأصالة الانسان وجوهره أينما كان . لقد أثبت جوجول في هذا العمل العظيم ، أن الطريق الى « العالمية » في الادب هو أصالة جذوره في الارض المحلية . . . فليست المحلية درجة دنيا في تقييم الفن ، كما أنه ليس من تناقض بين المحلية والعالمية ، لان مخاطبة الانسان في العالم أجمع لن تتم الا بمخاطبة الانسان المحلي . . . فهو النموذج البشري المشخص ، الواقعي ، والمحدد الأبعاد ، وهو ملتقى السمات القومية الخاصة ، والملاحق الانسانية العامة في آن . ولعل أدبا في العالم لم يحظ بما حظي به الادب الروسي من قبول وانتشار لدى القراء من جميع الاوطان والاجناس والطبقات . ولم يكن مرد ذلك الى مسيحية تولستوي أو

سيكولوجية دستوفسكي أو عذوبة تشيكوف أو واقعية جوركي أو رهافة تورجنيف . وانما مرد هذا الاجماع من القارئ العادي البسيط الى المثقف الاكاديمي الدقيق ، هو عراقية التراث الروسي وأصالته ونقاوة جذوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبي مستقل ، مع نمو الحركات القومية في أوروبا ، فقد كانت أكثر القوالب قدرة على تأصيل الشخصية الانسانية من جانبها المحلي ، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للانسان الجديد ، انسان عصر النهضة . وهكذا اقترنت النشأة الاولى لفن الرواية ، بظهور القوميات الاوروبية ، وتعاضم الطبقة البرجوازية ، وازدهار عصر النهضة . فليس من الغريب — مرة اخرى — أن تكون هي القالب الادبي الذي تخصص تاريخيا في حمل راية الاصلية ، وان لم يلق جانبا راية الانسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تعتقد أنها والانسانية سواء . فالانسان البرجوازي هو الانسان الكامل ، والثورة البرجوازية هي ثورة الانسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة ، كمنذوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها أي مانع في الكثير من الاحيان ، أن تتندب نفسها عن الارض والسماء معا . فالجانب الانساني الذي عبرت عنه الرواية في أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذي صاغته الرؤية البرجوازية للانسان ، وليس هو على الاطلاق ، جوهر الفطرة الانسانية الذي كان الشغل الشاغل للدراما الكلاسيكية . وليس من الغريب — للمرة الثالثة — أن تكون الرواية مرحلة كيفية جديدة في تطور الادب ، إذ هي فن مغاير للفن المسرحي من ناحية ، وهي الفن القائد للثورة الشاملة على الكلاسيكية من الناحية الاخرى .

ولا شك أن الفن الروائي في بداياته الاولى ، قد اختلفت سماته من فرنسا الى انجلترا في القارة الاوروبية الواحدة ، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الاوروبية الى الرواية الامريكية والروسية في الازمان المتعددة . ولكن هذا التعدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الادب الروائي لهذه الاقطار جميعها ، وهو أن الرواية فن « الاصلية » القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية ابان عصر النهضة . ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلد الى آخر ، ولكنها من حيث الجوهر تظل هي العامل الرئيسي والحاسم في النشأة التاريخية لفن الرواية .

ولعل اختلاف المظهر الذي تتخذه هذه الرابطة المشتركة من ادب الى

آخر ، هو الذي يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لكل ادب على حدة ، وأن واكب الحركة الادبية في العالم ، سواء بالتقدم أو التكويس . فاذا كانت النهضة الاوروبية قد أعلنت عن نفسها منذ القرن الخامس عشر ، فان فن الرواية في أوروبا لم يظهر بصورته البدائية الا بعد ذلك التاريخ بقرنين من الزمان . ومهما اختلف النقاد ومؤرخو الادب حول النشأة الجمالية للفن الروائي ، فان ما يقال عن كونه امتدادا لفن الملحمة هو اقرب النظريات الى الدقة والصواب . ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الرئيسية الواضحة وهي أن غلبان عصر النهضة وانفجاراته المتوالية في كافة ميادين المعرفة ، هو صاحب الفضل الاول في أن يهدي الانسانية بعد مائتي عام فنا جديدا قادرا على التعبير عنها في اخرج لحظات تاريخها الاوروبي ، هو الرواية .

فاذا كان « عصر النهضة » هو المعول الاساسي الذي نعتمد عليه في تتبع النشأة التاريخية لفن الرواية ، قلنا ان مسافة قرنين من الزمان باعدت بين « النهضة الاوروبية » و « النهضة الروسية » هي التي تأخرت بظهور الرواية الروسية الى القرن التاسع عشر . كما أن مسافة ثلاثة قرون من الزمان باعدت بين النهضة الاوروبية والنهضة في التاريخ المصري الحديث ، هي التي تأخرت بظهور الرواية المصرية الى القرن العشرين . ومعنى ذلك ان الاطار القومي والمضمون البرجوازي يتوحدان في عصر النهضة كحركة حضارية اكثر شمولا وتقدما من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو اولى عتبات التقدم الحضاري ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجل . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بأنها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وثيقة حضارية . فليس المهم انها اضافت المفهوم الفني الحديث لمعنى الرواية في الادب الروسي ، وليس المهم انها كانت ذات طابع اجتماعي واضح ، فهذه كلها تفاصيل تندرج تحت العباء الاعظم الذي قامت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ ، ولكنه لن يستطيع ان ينكر حقيقة اولية هي أن كافة الجداول والروافد والانهار التي عرفها تاريخ الرواية الروسية ، انما ينبع — شكلا ومضمونا — من ذلك المصدر العظيم : « المعطف » . ومن هنا جاءت العبارة القائلة « لقد خرجنا جميعا من معطف جوجل » عبارة دقيقة وصادقة الى ابعد حد . لقد عرفت اللغة الروسية بعد « المعطف » روائع خالدة في تاريخ الفن الروائي ، ولكن التاريخ يحتفظ دائما في ذاكرة الاجيال ، بنقطة الانطلاق الاولى . ان جوجل نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها الى الان في روايته « الارواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقا « البذرة » التي اثمرت فيما بعد تولستوي ودستوييفسكي وترجينيف وتشنيكوف وجوركي .

ومن هذه النقطة بالتحديد ارى المدخل الطبيعي الى رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . فلعل المقدمة النظرية السابقة تكفيني عناء التدليل على أهمية الدور الريادي الباهر الذي قامت به في مصر رواية واحدة ، لكاتب واحد .

الرواية المصرية ، أيضا ، ابنة عصر النهضة . هنا يتضح المعنى الحضاري الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول في تفاصيل التكوين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للمجتمع المصري . فالتفاصيل قد تغنيها بالفكرة القومية كأساس روحي لاصالة الرواية في بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدعنا وتضللنا اذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس اقتصادي واجتماعي لميلاد الرواية المصرية . فلا شك أن ميلادنا القومي اسبق الى حد ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . فتاريخنا يقول ان ثمة فئات لا تنتمي الى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد أسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية ، ذلك ان تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الاوربي الحديث ، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية . تاريخنا اذن ليس اجترارا للتاريخ الاوربي ، ليس جنينا يحاكي قبل مولده كافة الاطوار التي شهدتها نمو التاريخ الاوربي . لم يتم ذلك بسبب الاسبقية التاريخية للنهضة الاوروبية وتاريخ الغرب الحديث على نهضتنا وتاريخنا فحسب ، بل لان نهضة أوربا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الاثر على « المسار الحضاري الخاص » بنا . فقد تم لقاءنا الحديث بأوروبا في مناخ مضطرب غير متكافئ . كنا في ظلام دامس يعلن شهداؤنا النادرون خلاله بومضات ارواحهم ، احتياجنا العنيف الى « نور » النهضة ، احتياج الحياة في مقابل الموت . ومن الشاطيء الاخر تعلن أوروبا — في أعلى مراحل الرأسمالية — أن لا حياة بلا ثمن ، ولا نور بغير استعمار . ولم تحمل أساطيل الاحتلال نورا لنا ولا حياة ، بل ضاعفت من شقوة المرحلة الحضارية المتخلفة التي عانت تعاستنا بشاعتها . الا أن جمره التحدي التي انقذت في الوجدان المصري ، أشعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا ، وألهبت ارواحنا حماسا للمعرفة . مهما كانت قيود التخلف القديم أو اغلال المستعمر الجديد . هذا هو الفرق الحضاري الاكبر ، بيننا وبين النهضة الاوروبية ، وبيننا

وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الاوربية قامت أساسا على أثر الكشوف العلمية الجبارة ، والتناقضات التي أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت أساسا على أثر استضافة العرش الروسي لاوربا الغربية ، تماما كما حدث عندنا على يدي محمد علي واسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافا عميقا عن الظروف المصرية . روسيا وثيقة الارتباط الجغرافي والتاريخي بأوربا ، ولم تكن تنقل عنها في الميزان الحضاري الا من حيث الدرجة لا في النوع . فثمة شيء يشبه التكافؤ الكيفي بينهما ، ولم يتسبب المنسوب الحضاري المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة) الا في تأخير وصول النهضة من الناحية الزمنية . أما عندما وصلت ، فانها لم تكن عنصرا غريبا ولا غازيا ، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءا منها أثمر عمالقة الادب الروسي السذي يعده الغرب بدوره جزءا من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوي في مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما تعنيه من حضارة ، وبالرغم من تناقضه السياسي مع الامبراطورية العثمانية ، فقد كان يجهل جوهرها الحضاري المتخلف . ومن ثم آلت منجزاته كلها للسقوط العظيم . سواء كانت الدولة الحديثة في عهد محمد علي ، أو الاتجاه نحو الغرب في عهد اسماعيل . بل ان أكثر الجوانب سلبا في الحكم العلوي ، هو ارتباطه العضوي بالاستعمار الاجنبي في مختلف مراحلها . ولعل هذا الجانب غير منفصل عن الجوانب العثمانية المجلوب مع الحكم العلوي . لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعي لكل نهضة سابقة على أواخر القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين . فقد كان التناقض المزدوج بيننا ، وبين العثمانيين والانجليز ، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة في مجتمعنا . وكان الفن الروائي والمسرح من الأبناء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة ، بالرغم من أنهما معا من ثمار الحضارة الاوربية القاهرة . فقد تمكن التفاعل والنضال بيننا وبين العثمانيين والانجليز من أن يولد فينا شرارة الوعي الثوري بكل ما هو سلبي ، وما هو ايجابي ، في هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفاح المصري . لم تقتل فينا السذاجة الحس القومي المستنير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفي نفس الوقت لا يرفض الإنكار والقيم الثورية القابعة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومي نسي مرحلة باكرة من تاريخنا الحديث ، أن يضع أيدينا على الوجه الانساني لمعنى النهضة الحضارية ، والوجه الوطني لتراثنا الخاص . لهذا لم يرفض قط أن

يستوعب العوامل التي أثرت الحضارة الاوربية بعناصر التقدم ، كما لم يرفض قط أن يلفظ كل ما من شأنه أن يسلب أصلتنا بالزيد من الوان التخلف ، سواء كان رابطة تاريخية تشدنا الى السلطنة العثمانية ، أو كان قهرا اجنبيا بقوة السلاح .

لذلك كانت معركتنا « الحضارية » في اوائل هذا القرن ، مع أكثر من جبهة ، وفي أكثر من مستوى . كانت معركة ضارية من أجل الحفاظ على « قوميتنا » من أنياب الامبراطورية الجائمة على قلوبنا وأرواحنا باسم الدين والتراث ، ومن أنياب الامبراطورية الجائمة على أرضنا باسم مصالحها الاقتصادية في الشرق . كانت معركتنا متعددة المستويات ، في السياسة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفن .

وكان الشعر — لساننا الادبي — قد تحول الى قوة محافظة منذ فشل عربي وخفوت صوت البارودي . ولم يعد امام الروح المصرية الا ان تبحث عن منبر آخر غير الشعر ترفع من فوقه صوتها . كانت هناك محاولات مستوردة وممصرة ومقتبسة ، في القصة والمسرح ، ولكنها لم تشكل منبرا جهرا لروحنا المتوثبة . كانت هناك اشعار العامية المصرية ، ولكنها لم تشكل تيارا عارما في مستوى الثورة . كان هناك الادب الشعبي ، ولكنه بدوره كان جزءا من المعركة الرئيسية ، معركة الوجود . وفي اتون المعركة ومعهم الثورة ، ولدت الرواية المصرية ، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة . أي انه في الوقت الذي كان الادب الرسمي — الشعر — قد نكس راية الكفاح ، اثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري ، راية جديدة للثورة ، هي الرواية . فالرواية المصرية في نشأتها الاولى ، كانت احدى ثمار الثورة ومن أسلحتها ، ولم تكن قط مجرد انعكاسات لآداب الغرب . لقد ماتت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها ، كردود الافعال أو أصداء الصوت . ولم يبق سوى الاصيل المتجذر في أرضنا ، المنحوت من واقعنا ، مهما كانت معركة النهضة مع التخلف والقهر هي الام . ومهما كانت هذه الام هي مصدر التفاعلات السلبية والايجابية ، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتها .

كان المستوى الفكري والادبي بغير شك ، من العناصر الايجابية التي حصلنا عليها من المعركة مع أوروبا . كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الايجابي في المعركة التي اشتعل اوراها بيننا وبين السلطنة العثمانية . والمزوجة الرائعة بين الفكر الثوري ، والجوهر القومي ، هو الذي أدى — في المستوى الادبي — الى ميلاد الشخصية المصرية في الفن ،

وبالتالي الى ميلاد الرواية « المصرية » لحما ودما . الرواية المصرية التي لا تبدأ « بحديث عيسى بن هشام » ولا « بزينب » ، وانما « بعودة الروح » . وهذا لا يعني أن المويلحي وهيكلا كانا خطوتين هامتين في تاريخ أدبنا الروائي . لقد نجح المويلحي بغير شك في أن يزجج التقاليد الموروثة في الأدب العربي عن المغالاة في تصورهما لاكتمال القوالب التي عرفها التراث و « الصيغة النهائية » التي وضعت للفن الأدبي . تمكن « حديث عيسى بن هشام » من الإشارة الى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الأدب جزء لا ينفصل من هذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج في حذر من قيود السجن حين اضطر الى وصف المخترعات الحديثة . وانحرفت الفكرة الأدبية تبعاً لذلك عن المقامة العربية؛ واتجهت في طريق معتد وشاق وبكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للأدب في ذلك العصر ، أولهما الاتجاه الى التصوير المحلي و ابراز حياة مصر ، وثانيهما الاتجاه الى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحياة المصرية تظهر في الأدب حينذاك ، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربي في جملة وتفصيله ، فإنه يصور الحياة المصرية في مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقياتها وعاداتها . ويمصف معالم مصر الكبرى كالمناحف والحدائق والقصور والملاهي والمحاكم . وينقد القانون المصري ونظم الحكم والحكام ، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الأدباء . ويصل الى أعماق الحياة المصرية فيصف الأحياء الوطنية وقذارتها في صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامي الشرعي بمنزله بحارة الروم . المويلحي يصور الأحياء الوطنية والأفريقية في مصر ثم يحلل السر في ضياع هذه القصور من المصريين تحليلاً دقيقاً صادقاً يبين أسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها الى الأجانب . شعاع من الشعور بالقوموية تلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب ، في كل سطر تبدو نزعة الى القومية . كان صرخة من صرخات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعة الى القومية ، غير أنه « لم يجرؤ أن يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والثوب مختلفين عند المويلحي ، الفكرة مصرية ، أما الشكل فهو عربي في ثوب بدوي » (١) .

١ - صلاح الدين ذهني - « مصر بين الاحتلال والثورة » طبعة أولى - ١٩٣٩ - مكتبة الشرق الإسلامية - (ص ٤٩) وراجع ما بعدها .

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الادبي الخاص، تتبدى في « حديث عيسى بن هشام » ، هي انها تشتمل على البذور الاولى للاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث تلك البذور التي تعنى بالنقد الاجتماعي للنظام القائم ، وتتعاطف مع الطبقات الكادحة ، وتتكلم بلسان احدى الشرائح الطبقيّة ، الى بقية السمات العامة التي يتصف بها الادب الواقعي في شكله العام . ان أهمية هذه الدلالة تكمن في أن هذه الشعيرات الجذرية الاولى هي التي امدت — تاريخيا — أدبنا الواقعي بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتي الاصيل . وهذا يعني من زاوية أخرى ان الواقعية ليست مذهباً مستورداً ، وانما هي مجموع النتاج المتبلور في اعمال المويحي وطاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم . من هنا كانت الحقيقة التي خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها ، ومعه عصر كامل ، هي « مصر البرجوازية » فعن طريق تصارع الافكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامي والطبيب « تقبين ان المثال الاعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية ، واقول المثال الاعلى ، وانما مدرك ان هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذي لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الاصلاح ، أي أنه يرى الإبقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم. » (١) .

وعلى النقيض من وعي المويحي وثباته ، نرصد الحيرة البالغة العنف في قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل . ولا ريب ان زينب كانت قد استكملت الى حد كبير الثوب الروائي العصري ، فلم يكن بها من آثار المقامة شيء ، بل هي حفلت بالعامية المصرية فاستحدثت بهذا الفتح الرائد اداة تعبيرية جديدة ليست من التراث العربي في شيء . واذا كنا نعلم عن المويحي أنه تأثر بالغرب وحضارته ، الى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فاننا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتدتا في سرايين زينب وهيكل . فكانت الخاصة الاولى في الدكتور هيكل أنه أحد أولئك الذين حملوا مشعل « مصر للمصريين » زمنا طويلا منذ عهد مصاحبته لاحد رواد الفكرة المصرية في المجال السياسي ، واقصد به

١- د.علي الرامي — (دراسات في الرواية المصرية) — طبعة اولى — ١٩٦٤ المؤسسة المصرية العامة للتأليف — (ص ١٤) .

« احمد لطفي السيد » . الا ان هيكلا الى جانب مصريته ، كان واحدا من ابناء جيل النهضة الادبية الحديثة التي تربت بين أحضان اوربا . فقد عاش في باريس أمدا غير قصير ، عاد بعدها وقد أورثته الحضارة الغربية والثقافة الاوربية غيرة على وطنه المتخلف المستعبد . ومن ذلك المزيج المركب بأصالة نادرة من الحس المصري العميق والادب الفرنسي العظيم ، تكونت لدى هيكلا أولى سمات بنيانه الفني . اذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كتبت زينب في ظلها ، بفهم كبير حين يقول : « وليل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا ، ولا رأت هي نور الوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت اكتبها وكنت ما أفتأ اعيد امام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله ، فيعاودني الحنين للوطن حنين فيه عذوبة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » (١) .

لم ترث زينب واقعية المويلاحي ، لانها كانت من احدى النواحي ثمره الرومانسية الفرنسية، او كما لاحظ يحيى حتي في المرجع السابق (ص ٤٢) من انها ثمره قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا أقول اميل زولا — في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، واتمامة القصة على عمود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الاولى من قصة زينب ، نلتقي بأسرة ريفية تجلس على الارض لتتناول الفطور من قبل ان يخرج كل أفرادها ، من كبار وصغار وذكور واثاث لعلمهم الشاق في الحقول ، فاذا الفطور الذي سيقوم اودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح ، فتظن ان هذا المطلع البطولي — على حد تعبير يحيى حتي — سيؤدي بنا الى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لا نجد شيئا من ذلك ، بل نجد نقيض ما نتوقع . نجد ان « هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية تضي على الواقع كثيرا من الجمال والخيال ، وتوحي اليك ان اهل القرية قانعون بحالهم ، وان جمال القرية هو في هذه القناعة ، وتحس ان المؤلف يخشى تصدع هذا الجماع كله اذا تخلى الفلاح عن قناعته» (٢) . وتبدو حيرة هيكلا على أشدها فيما يسميه الدكتور علي الراعي

١ — نقلا عن « نجر القصة المصرية » ليحيى حتي — طبعة اولى — ١٩٦٠ — المكتبة

الثقافية — دار القلم (ص ٤٠) .

٢ — المرجع السابق (ص ٤٧) .

بالحيرة بين الطبقات ، فما أراد حامد بطل القصة في اطار عاطفة الحب انه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت ، فلفظته الطبقة الأخرى ، ولم يعبر ما بينه وبين طبقته ، فأصبح حتما عليه ان يختفي(١) . وتلك هي النهاية التي اختارها هيكل لبطله ، هو أن يغيب تماما عن مسرح الرواية وأرض أحداثها . وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التي تبدأ بعد ذلك ، وتنتهي على نحو آخر يشبه من بعيد نهاية عادة الكاميليا مما يؤكد تأثير هيكل بالرومانسية الأوربية تأثرا مباشرا .

معنى ذلك أن ثمة لقاء واضحا بين المويلحي وهيكل هو ما أدعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنها بعدئذ يفترقان : المويلحي الى ذلك التناقض الحاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام ، ذلك المضمون الواقعي المعاصر ، وبين الشكل العربي المتوارث القريب من أسلوب المقامات . أما هيكل ، فعلى العكس من ذلك يتم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جرأة على استخدام العمالية المصرية في السرد والحوار وبين المضمون الرومانسي البعيد عن ثناء المجتمع المصري حينذاك .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تحتل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى أنها في المستوى الفني المحض تحقق أولى مراحل « الوحدة الدينامية » في أدبنا الروائي أي أولى مراحل التكامل الفني للرواية المصرية . ولعله من المفيد أن نسجل « الوحدة الزمنية » التي أثمرت « عودة الروح » و « أهل الكهف » جنبا الى جنب : الأولى في الثوب الروائي ، والأخرى في الثوب الدرامي . أما « أهل الكهف » فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحاب شديد فتبين دلالاته فيما قاله الدكتور طه حسين حينذاك من ان المسرحية « حادث ذو خطر ، لا أقول في الادب العربي العصري وحده ، بل أقول في الادب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط . . . ان بابا جديدا قد فتح للكتاب وأصبحوا قادرين على ان يلجوه وينتهوا منه الى آمام بعيدة رفيعة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الادب العربي عصرا جديدا . .

١ - المرجع السابق (ص ٢٩) .

انها اول قصة وضعت في الادب العربي ، ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقاً، ويمكن ان يقال انها أغنت الادب العربي وازافت ثروة لم تكن له . . ويمكن أن يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربي واتاحت له ان يثبت للآداب الاجنبية الحديثة والقديمة . . . كل هذا يمكن النقاد من ان يتبينوا في هذه القصة روحاً مصرية ظريفاً وروحاً أوروبياً قويا «(١) .

ان ما بعيننا من هذا النص المطول لطفه حسين، هو أن النقد المصري الحديث على يدي رواده العظام كان على وعي تام بالدور الخطير الذي قام به ادب توفيق الحكيم في شق الطريق السى « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربي . وتلك هي الدلالة الجوهرية الكاملة في الوحدة الزمنية التي جمعت أهل الكهف وعودة الروح في اطار حقبة تاريخية واحدة . كانت هذه الحقبة كما تبيننا من القسم الاول ، هي مرحلة الصراع القومي لمصر من أجل تحقيق ذاتها الاصلية ، واكتشاف وجودها الخاص ، وكان الادب من أدوات هذا الصراع التي أحيطت بقداسة اقرب الى الارهاب : فالاتجاه الى الغرب في أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التي استراحت الى آثار السلف ولا تطمئن الى حضارة الاجنبي ، والاتجاه الى « مصر » يثير الذعر في القلوب التي آمنت بالتراث فيما يشبه العقيدة الدينية . لذلك كان من اليسير أن تتجاهل هذه القلوب أو تلك ما تعنيه خطوات المويحي وهيكل (الذي آثر السلامة فأصدر زينب بتوقيع مستعار) من ارهاصات التحول الثوري الجديد الذي انجزت عودة الروح وأهل الكهف مهامه الاولى . لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربي في كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجة عالية من النضج تسمح بالتحول الكيفي الجديد الذي يثير الفزع . لذلك سارع طه حسين وقلة نادرة معه بحماية الخطوة الاولى لتوفيق الحكيم في الطريق الشاق الوعر ، وان لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول ان « أهل الكهف خطيرة على شبابنا لانها تزيغ ابصارهم عن الحقائق »(٢) . وقصة الهجوم الذي تعرضت له عودة الروح عند ظهورها تكشف لنا كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر عن أن قضية الادب الاولى

١ - طه حسين - « فصول في النقد والادب » - طبعة اولى - ١٩٤٥ - دارالمعارف

بالتاسعة (ص ٩٢ - ٩٣) .

٢ - يحيى حقي - عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بعثب عام ١٩٢٤

واميد نشر المقال في كتابين : بحر القصة المصرية وخطوات في النقد .

« كانت ما تزال قضية الاسلوب ، وأن النقاد والادباء في عصره لم يلفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائي متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، باطبارها الضيق ، وبنائها المفكك ، واسلوبها التقريري ، السى افق آخر أوسع وأرحب » (١) .

تلك هي القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهي ثمرة نظرة شاملة لتوفيق الحكيم تجلت في نفس الوقت في مسرحية « أهل الكهف » . أي أنها ليست وليدة نزوة عابرة أو فكرة طارئة ، وإنما هي على الرغم من أنها امتداد تاريخي لجهود الرواية العربية في مصر ، إلا أنها تحولت بتراكمات هذا الامتداد الى مستوى كفي جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقي ، وحياتها الحقيقية . ان أهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى ادبنا الروائي المعاصر . ولو أنها كانت مجرد عمل عظيم في عصره وكفى ، لما استطاعت أن تحفر لنفسها هذا المجرى في أعمال الادباء المعاصرين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية في ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبيتها لاحتياجات مرحلة تاريخية محددة ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والايجاب . بل ان عودة الروح ، تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والايجابية في صورة تمنحها رؤية العصر وروح العصر وفي صياغة تنقل ما بقي منها الى ادبنا الحديث .

وهاتان هما النقطتان اللتان نستنير بهما في تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت ان تحمل الى الاجيال التالية ؟ ولنواجه الرواية ، ونحن ندلي باجابتنا ، وجها لوجه .

تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذي يسبق الفصل الاول ، فنحن مع مجموعة من الاخوة القادمين من الريف غير ان ظروف الحياة تبقيهم في القاهرة ، فهذا طالب « بالمهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والآخر مدرس ، ومعهم ابن شقيقتهم الثري القاطن بالريف ، وشقيقتهم العانس التي تخدمهم . وهم جميعا قد اسنلقوا على فراش المرض بتلك الغرفة في حي السيدة ، فاذا سألهم الطبيب لماذا يرقدون معا ، وفي الشقة غرفة أخرى للاستقبال يمكن استخدامها في مثل هذه الظروف ،

١ - راجع كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » طبعة اولى - ١٩٦٤ - دار المعارف بالقاهرة - (ص ٢٩٤) .

ينطقون جميعا في صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « ... ولو استطاع أحد لقرا على وجوههم الباهتة ، ضوء سعادة خفية بمرضهم معا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب » وعندما يقول الطبيب — أو المؤلف — أن أحدا غير الفلاح لا يستطيع أن يعيش هكذا . الزوجة والاطفال ورب البيت وبهائمهم في مكان واحد ، نضع أيدينا على نقطة البداية في « عودة الروح » .

المنطلق الفني عند الحكيم في الفصل الاول، هو الحدث في لحظة حضور مع استخدام ما يسمى « بالفلاش باك » . فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات في جلستهم العائلية المعتادة ، ولكن الفنان يتخير من بينهم جميعا « زنوبة » و « محسن » ابن أخيها ليسلط عليهما الاضواء بغير تحفظ . فالاولى فتاة عانس تسكن مع اخوتها في القاهرة لترعى شؤونهم الخاصة بعد ان فاتها قطار الزواج ، وبعد ان تريض بها « البخت المائل » العديد من المرات . اما « محسن » فهو يناضل عبثا مظاهر الضعف التي تسري في كل اعضائه كلما ذكر اسم « سنية » جارته الجميلة امامه . ويعتمد الحكيم اساسا في صياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحية، والعامية المصرية من ناحية اخرى . ويتطور المسار الروائي من البساطة الى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية الى الرمز ، فلا ريب اننا عندما نستمع الى لفظة « الشعب » التي تأتي عفوا على لسان محسن وهو يسأل عن اعمامه ، لا نتصور مطلقا ان المؤلف يحاول استدراجنا الى ما هو اعمق من الفداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر ان ثمة شيئا غير طبيعي سوف يحدث . وانما يخلق الحكيم هذه الشخصية او تلك من صميم النموذج الواقعي المائل لها في دنيانا . لذلك اقدم على العامية المصرية بغير افتعال ، كما اقدم على الحوار دون تمليل . ولكنه لم يلبث ان تحول بنا مع هذه البدايات الاولى الى مسار يصعب معها ان نبقي على تصورنا الواقعي للاحداث والنماذج الانسانية . وانما نراه يقدم الشخصيات من خلال الحدث (كما قدم لنا زنوبة) او يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة منديل سنية) او هو يقدم بعض الشخصيات من خلال بعضها الاخر (محسن وزنوبة) .

ويستهوي الفلاش باك منهج الكاتب في تعرية الشخصيات من حاضرها لنقف على « الماضي » سواء كان في الفرد ، او في الشريحة الاجتماعية .

فأثناء تعرفنا على «سليم» الضابط الموقوف يتوقف بنا الحكيم - وسرعان ما يجد المناسبة لهذا التوقف - فيروي لنا قصة سليم مع سيدة شامية في بور سعيد ، وكيف ادى به الامر الى حالة الايقاف الراهنة . وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الايحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقريب ، نجد ان السرد بجانبه هذا التوفيق ، فكثيرا ما تدخل الكاتب في السياق قاطعا الطريق على الصورة الموحية بتعليق ذهني جاف كأن يقول عن محسن « وما كان احراه ان يهدأ ويطمئن ! فمن ذا يتهم او يسيء الظن بفلام في الخامسة عشرة من عمره » حين بدأت الاتهامات تتبادل الايدي فور اعلان زنوبية عن ضياع منديل سنوية من فوق سطحها . لا شك انه في بعض الاحيان لم يكن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات ، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معاملة « مبروك » قائلا : « ومبروك مش ابن آدم ؟ ومبروك مش واحد منا » . ومن امتى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟ . « من امتى ظهر التمييز ده في البيت ؟ » « فخفض مبروك الخادم بصره خجلا ، وجعلت اصابعه تلعب بأزرار قفطانه القذر الممزق ، واحس في اعماقه اشياء لا يفهمها ، وشعر بدافع خفي يدفعه الى اختلاس النظر لثياب محسن الجديدة الثمينة ، غير ان شيئا آخر جعله يغض من بصره ، ثم اذا الدافع يدفعه ثانية الى النظر سورا الى ثياب محسن الجديدة الثمينة . وكاتت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤذي اي معنى ، ولكن فيها بعض الخضوع والانكسار والكآبة! . . ولعل ذلك على غير علم منه ! . . ولعله كان يحس في تلك اللحظة بشيء من الفرق ، يجب ان يظل موجودا بينه وبين اولئك الذين يعايشهم منذ امد عيشة الامل . . الا انه لم يفطن لشيء من هذا ، ولم يدرك قط شيئا ، انما هو مجرد احساس سريع مر كالبرق » . ربما اعطى هذا النص دلالة اخرى هي الفرق بين التحليل « الفني » في الرواية ، والتحليل « العقلي » في البحث او المقال . فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر التفصيلية في الصورة دون ترجمتها الى « وقائع » او « معلومات » . على النقيض مما يقوله عن محسن الذي كان يذرف الدموع امام اهله متوسلا اليهم الا يرسلوا اليه العربة تنتظره خارج المدرسة « ما كان محسن الصغير يتمنى غير شيء واحد : ان يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء ! لا شيء كان يذيه خجلا سوى ان يبدو ممتازا على اقترانه بثوب او نقود او مظهر ثراء ، واشتد به الامر الى حسد ان كان يخفي اسم أسرته عن رفاقه » . ان سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

وتتراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض ، على الاساس الكلاسيكي في الدراما . اي ان الحدث الرئيسي يكتسب حقا مجموعة من الروايف الجانبية ، ولكنه يتركز ويزداد تركيزا ، الى ان يصل به التكثيف فالترجمة الحرفية للواقع الخام تسيء الى معنى اختيار الحدث للتدليل على هدف فني .

احدى المراحل التي يمكن تسميتها بالازمة . والمؤلف يجعل من فصول الرواية « تجارب مصغرة » للحدث الرئيسي الاكبر ، كتمهيد نفسي للقارئ والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا اكثر من قربه لدوستويفسكي او فلوبيير ، لأنه يعتمد في جوهره على « العائلية » في البناء الطولي — او التاريخي — للرواية ، والانموذج في الشخصية والحدث . هناك عشرات الاحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبات على المجتمع (زنوبة وقلب الهدهد اليتيم) او الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . ان التوازن أو الاختلال بين معدل تراكم الاحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسي هو الذي يقيم في النهاية مدى نجاح « عودة الروح » نجاحا فنيا . فاذا كان هناك من يؤكد انه ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر ، لان الباطن عظيم والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ويكاد عقدها في بعض الاحوال ان ينفرد لمبالغته في الطول (١) اذا كان هذا صحيحا فانه ليس من المعقول ان نقيم لعودة الروح تمثالا لمجرد انها رواية « عن » الثورة . فالثورة الحقيقية في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنيا » ام انه مجرد بوق لهتافات الثورة ؟

ان الاحداث الجانبية في « عودة الروح » تؤدي روائيا الى نقطة محددة هي ان الجميع احبوا سنية ، وقعوا في غرامها ، وتسابقوا الواحد تلو الاخر الى خطب ودها . هذا من ناحية الهيكل الروائي . غير اننا من ناحية اخرى نلاحظ تدخلا بين هذا الهيكل المصنوع من العواطف المتناعة ، والهيكل الاخر المصنوع من العواطف الوطنية التي تبدو لنا في تشبيهه محسن لسنية بايزيس ثم تتضح في ذلك النقاش بين الاثري الفرنسي ومفتش الري الانجليزي في منزل والد محسن ، ثم تتضح اكثر فأكثر في المقتسبات التي يختارها الحكيم من كتاب الموتى واسطورة ايزيس واوزيريس . كم اساءت شطحات الحكيم

في ولعه بالفلاش باك والحواشي والذبول والتعليقات الهامشية الى بنيان هذا الهيكل الاساسي .

لقد احبها الجميع حقا ، وكان هذا الغرام الجماعي هو الذي فرقهم لأول مرة ، وجعلهم يشتمزون من حياتهم ، ودفعهم الى انفراد كل منهم بنفسه . وهكذا اصبحت « سنية » محورا تدور حوله بقية الشخصيات . ولكن هذا المحور هو الذي دفع بقية الشخصيات الى حالة « الصراع » العاطفي الذي يبلور صراعا واقعيا آخر . وبدلا من الاعتماد على الحركة الدرامية في الحوار اعتمد الحكيم على « اللوحة » السردية . ثم شجب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية في الرواية ، الا اننا نلتقي بالزوائد الاضطرارية نتيجة لسوء اختيار « الموقف الروائي » حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدودية في الرواية . واذا كان للحدوتة جوانب ايجابية كالبطل الشعبسي فان لها جوانب سلبية كاغفال عنصر الزمن ، وهو عنصر فني مشارك في بناء العمل الفني على نسق مختار مسبقا على عملية الخلق لا ان يتولد عفويا من مجموعة الاحداث الحدوتية .

والجزء الثاني من عودة الروح — وهو يبدأ بزيارة محسن لقرينه في اجازة مدرسية — يجيب على هذا السؤال : كيف يصبح المشهد الواحد مضمونا كاملا وتصبح جميع الاحداث اطارا ضخما لهذا المضمون ؟ ان الحوار الفوتوغرافي قد يزعجنا ، والحوار الذهني قد يزعجنا اكثر ، ولكن ما لا ريب فيه ان بداية الجزء الثاني هي بداية الفوص في اعماق مصر التي تجسدت في الجزء الاول كأفراد . هنا تبدو مصر كقضية وفلسفة وحضارة ومصير . قد يضطر الفنان الى المباشرة والتقريب ، ولكن من خلال الحدث الروائي . وتلك هي اضافة « الواقعية الاجتماعية » الى معنى الحدوتة في الرواية ، وهو اكثر جوانبها سلبا لأنها تحول الشخصية الى بوق للدعاية فيفاخر احد ركاب القطار بمصريته قائلا :

« — اهل مصر شعب اصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل . وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت اوربا لسه ما وصلتش حتى لدرجة التوحش » .
ويرد عليه آخر :

« — لك حق يا اغندم . . . احنا من غير شك شعب اجتباعي بالفطرة ! والسبب هو اننا شعب زراعي من قديم الازل في الوقت اللي كانت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد » .

ان امثال هذه النصوص قد تنفى عن توفيق الحكيم ما اتهمه به البعض حين جعل فرنسيا يدافع عن مصر (١) ولكنها في الدرجة الاولى تفرق بين واقعيته الرومانسية - ان جاز التعبير - والواقعية النقدية والواقعية الطبيعية كليهما . والجزء الثاني بأكمله يصور المرحلة الخطيرة في حياة محسن . المرحلة التي أفاق فيها - ومعها اعمامه بقية « الشعب » - على ان سنية تحب جارهم الوارث الجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحدت قلوبهم جميعا في المحنة ، محنة الحب العظيم الخائب . حتى « زنبوبة » شاركتهم المأساة لانها كانت تأمل خيرا في ذلك الوارث الجميل الذي يقيم منذ زمن اسفل شقتها في نفس العمارة . هي المرحلة التي تبدأ وتنتهي بهذا الشعر « ما اسعد الجماعة ! وما احسن تلك الحياة مع الشعب » . وهي ايضا المرحلة التي يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصر الروح ومصر الثورة معا . مصر الفلاح الذي اذلته امه ، وامتهنه ابوه ، ولم يعرفه حقا الا على « الطبيعة » الحية الصامتة ، وعلى لسان اعجمي جاء من اوربا بحثا عن « الحقيقة » في جوف ارضها . والجزء الثاني اخيرا هو بداية التركيز على مصر الارض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحية والفكرة العربية من ناحية اخرى .

ويغلب على هذا الجزء اللاحق على « حيوية الشخصية » كعنصر اساسي في تجسيم الشخصية الفنية . فما ان وصل محسن الى محطة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة (بيه) ترن في اذنه رنيناً غريباً . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخيال ، وود لو ان سنية كانت حاضرة لتري وتسمع » الا ان هذا الزهو والخيال يعود فيتوارى امام ذلك المشهد المستفز لجوهره الاصيل حين عاملت امه التركية الاصل الفلاحين الذين تجمهروا لتحيته معاملة مهينة مليئة بالاذلال والكراهية لاهل مصر . حتى والده الذي راوغ كثيرا في قبول هذه السيطرة من « امرأة » استجاب لها في النهاية وشارك في « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلتا يديه بشجاعة وجرأة على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الاتراك والسادة من المصريين ، ويشدد به حماسه فيفرق بين الفلاح المصري والبدو ، ولو على لسان البسطاء من

١ - يحيى حقي - فجر القصة المصرية - (ص ١٢٤) وعبد المحسن بدر - تطور الرواية

العربية الحديثة في مصر (ص ٢٨٧) .

اهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين، درجة عالية من النضج . تحقق الذاتية مع الموضوعية في اطار من الصدق الفني الصارم . تحقق معنى « الهروب من الشخصية » وكيف انه لا يتناقض مع « التجربة الشخصية » . فبينما كان الحكيم في الجزء الاول من الرواية ينقل من حياته الخاصة نقلا حرفيا (١) ما جاء في حوار محسن مع سنية حول حياته المبكرة مع العوالم او مع زنوبة واعمامه عن الحياة في الريف ، نراه هنا يقوم بعملية تقطير لتجربته الشخصية في الحياة فتصبح هي الاساس والمنطلق ، ولكنه يجوب بها بعدئذ آفاقا بعيدة عن الواقع اليومي المؤلف . هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الام التركية والاب الفلاحي الاصل عنصرا اصيلا في تجربته مع الارض والفلاح .

وهكذا ايضا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفا منحوتا من الواقع حين اخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحين » و « البدو » ، وكان الخفير بدويا ، وهي حيلة فنية لاثبات العكس مباشرة :
« — كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح ؟؟ »

— ايه الفرق بين الاثنين ؟

— كيف يا بيه .. كيف ؟ .. البدوي اصيل ؟

— والفلاح مش اصيل ؟

— الفلاح عبد بن عبد .. احنا بدو ما نرضى الضيم «

فاذا علمنا ان لفظة البدو كانت « العرب » في الطبقات الاولى من الكتاب ، ايقنا بهدف المؤلف في مناقشته لعروبة مصر « فهل هذا الفلاح من يصح اتهامه بالأصل له وهو اصل الاصول ؟ » ، « بينما هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم .. بقايا الحياة الاولى — المهجية المثلثة غير المستقرة التي اساسها الغزو والسلب ونهب القبيلة للقبيلة » وهي نفس العبارات التي جاءت في كتابه « تحت شمس الفكر » في معرض حديثه عن الفرق بين العرب والمصريين كمدخل لحديثه عن الموقف (المصري) الاصيل من الاحداث الجارية من حوله . لهذا نحن نفهم معنى ابتسامة محسن وهو يصغي الى اجابات الشيخ حسن ورايه في البدو ، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد « الفلاح احسن من البدوي ، واكرم من البدوي ، واطيب من البدوي ، مش كده يا عم الشيخ حسن ؟ »

الا ان هذه الدرجة العالية من النضج في معظم صفحات الجزء الثاني من « عودة الروح » لا يستقيم معدل النضج فيها حين يستخدم الحكيم نفس المنهج التعبيري في معالجة بعض المشاهد الاخرى . وهو في ولعه ببعض ادوات التعبير وشغفه باستخدامها انما يؤكد ان الرواية المصرية في طورها الاول كانت « محدثة نعمة » ما ان تنجح في استعمال احدى ادوات التعبير حتى تنجح الى استعمالها بمناسبة وبغير مناسبة الى ان تأتي بنتائج عكسية على طول الخط . . كما لاحظنا في اتمام المؤلف للفلاش باك في كل واقعة وفي تصوير كل شخصية ، وكما لاحظنا في استخدامه للرمز في هذا الجزء الثاني فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التي يرضع العجل من احد ثدييها ويرضع الطفل البشري من ثديها الاخر ، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهرة الى ايمان المصريين القدماء بوحدة الوجود ، وهو يتطرف حين يجعل مفتش الآثار الفرنسي وحده هو الذي يعلم حقيقة مصر دون غيره من عباد الله . لقد استهوته فكرة النقيض التي جربها في موقفه من العروبة على لسان البدوي (او العربي) فأراد محاكاتها على لسان الفرنسي . وبينما احزنت التجربة الاولى بعض النجاح اخفقت المحاكاة في سيل من التقارير المباشرة . ويتأكد لنا من جديد ان هذا الجزء هو المقابل الريفي للجزء الحضري ، الاصاله في طرف ، والزيغ في الطرف الاخر . مصر في جانب والاستعمار الغربي في الجانب الآخر . كذلك نحن نستطيع ان نتبع الفكرة المصرية عند الحكيم في هذا الجزء من موقف الام التركية الى موقف العربي (البدوي) من الفلاحين الى موقف البقرة من ابنها والابن البشري الى تضحية الفلاح العظيم ، الى قوله « هل يستطيع هو ايضا ان يضحى في سبيل سنية ؟ وان يقذف بنفسه في الالم والشقاء من اجلها ؟ ام انه ليس من دم ذلك الفلاح » ؟ وقول المفتش المصري « جيء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه راسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري ! نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة ، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتسعه وهو لا يعلم من اين جاءته . هذا ما يفسر لنا — نحن الاوروبيين — تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت ، وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين » بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الاجنبي معجزة الاهرام على انها صلاة من الحجر شيدها التساند والتأزر الخفي في محبة « المعبود » الاكبر ، فللمصريين قلب واحد وروح واحدة . وهنا تأتي عبارة

« الكل في واحد » في مكانها المناسب تماما ، لانها عماد الفكرة المصرية — روائيا — عند توفيق الحكيم . فترجمتها السياسية هي تجسد القلب الواحد في قائد وزعيم يخلص لمصر اخلاص شعبيها لها .

وما ان يعود محسن الى القاهرة حتى نفاجا معه بالقيمة الكلاسيكية لحركة الاحداث ، فقد تمت خطبة سنوية الى الجار الوارث الجميل ، واشتعل البيت نارا لاهبة للقلوب المحبة . ويتحقق شعار « الكل في واحد » في وحدة الشخصيات ازاء الحدث العظيم « المشترك » وتتجسد الهزيمة الروحية في ذلك « الوجد » الصوفي كمخلص من العذاب ، فيلجأ محسن الى « السيدة زينب » باكيا ، وتنهمر عليه الاحلام ليلا تحمل اليه اشهى القبلات من ثغر سنوية . « ولاول مرة احس القرب منهم . . . فالعاطفة بينهم مشتركة ، وكل شيء مشترك ، وكذلك الخيبة والالام » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة « سليم » و « عبده » و « محسن » في لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ومن ناحية العاطفة نحو سنوية . وكان هذا الاهتمام تعبيراً بالغ الدلالة على موقفه الفني من هذه الشخصية الرمزية ، وموقفه الانساني من بقية الشخصيات ، وهو التعاطف الشديد . ويتضح الحس الدرامي للحكيم في بلورة الموقف من سنوية ، فالهياج العصبي من جانب زنوبة ، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميع . ويعتمد الفنان على تجميع الخيوط من حركة الاحداث وتكوين الشخصيات في هذا الموقف . ويجعل من « البطولة للجميع » سمة رئيسية من اهم السمات الفنية في « عودة الروح » ومن بعدها الرواية المصرية . وفي سبيل ذلك لا يعنيه ان يقدم لنا قرب الخاتمة شخصية جديدة « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه نهاية قصة سنوية بالزواج منها فلم يظفر باشمئزاز احدسوى زنوبة التي تكن له مشاعر خاصة كعانس زممنة . وقد حاول الحكيم ان يجسد التناقض بين « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه هذا التناقض لم يصل الى مستوى الكراهية ولا الى مستوى التعاطف ، وان ظل متوترا مذبذبا كبنديول القلق وفي موازاة هذا التوتر اقام الفنان توترا آخر بين بيت الدكتور حلمي — والد سنوية — وبين بيت الشعب ، وسنوية من بين افراده على وجه الخصوص . ويبدو ان التوتر بلغ مداه بالمؤلف فاختلفت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار في كثير من المقاطع الى السرد الفصيح مبرراً هذا المقطع او ذلك بقوله مثلا « هذه خلاصة ما انفجرت به الام »

وتنحاز كاميرا الحكيم في الصفحات الاخيرة الى سنوية اذ تغيرت حتى

في نظر سليم ولم تعد تلك المرأة (المادية) المغرية ، وإنما هي ذلك الاسم المعنوي الذي لا يدل الا على معبود واحد يتألمون كلهم من أجله . وكان محسن يشاهد ما جرى امامه في ابتسامة وسرور داخلي لعبارة « معاننا منديلها » و « قالت لنا تعالوا » الخ . . . متأثرا للفتة « نحن » التي حلت محل لفتة « انا » . واذا تجاوزنا عشرات من الحواشي والذبول التي تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية، استطعنا ان نبليغ خاتمة الجانب المساوي في الرواية حين يذهب محسن الى بيت سنية ليخرج منديلها الحريري ويعطيه لها في صمت . ولولا روح الميلودرام في هذا الموقف « المؤثر » لكان الخاتمة الطبيعية . ولكن المؤلف - معنا - قد ادرك ان النهاية « الفاجعة » على هذا النحو لا تثمر الرمز العظيم الذي بنى روايته على اساسه . ومن ثم كان لا بد من الانتظار قليلا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر وتحمل في بطنها مولودا هائلا « وها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على اقدامها في يوم واحد . انها كانت تنتظر - كما قال الفرنسي - انبها المعبود رمز آلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد . . وبعث هذا المعبود من صلب الفلاح » . ويخرج محسن في خضم المظاهرات الوطنية فتقد انفجرت الثورة من قلب واحد وهو قلب مصر . وكما ان سنية هي ايزيس ، فكذلك « المعبود » العظيم الذي قاد ثورة مصر هو اوزيريس . ويفاجأ محسن بأنه ليس بمفرده في طوفان الثورة ، بل ان « الشعب » كله قد خرج يشعل البركان الذي ظل يغلي آمادا طويلة ، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء . الى ان تم القبض على «الشعب الصغير» بعد العثور على كميات مكدسة من المنشورات بغرفة على السطح !

ولا يلبث محسن مع اعمامه في المعتقل اياما حتى يحولون الى احدى المستشفيات - من باب العطف على مركز والد محسن الاجتماعي - وهناك يلتقي بهم ذلك الطبيب الذي صادفناه في بداية الرواية « هو انتم؟ » . وبرده هنا كمان جنب بعضكم ؟ الواحد جنب اخوه « فقد فوجيء بهم على اسيرة تصطف الى جانب بعضها في مكان واحد . ويتم بذلك ميلاد «عودة الروح» . وقبل ان نتساءل عن مكان هذا العمل في تاريخ الادب المصري الحديث لا بد لنا من مناقشة مجموعة من الاراء الهامة التي رافقت ولاحقت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فنحن نستمع منذ وقت مبكر الى رأي يقول ان الخاتمة جاءت باردة تافهة ليس فيها حرارة الباطن ولا عظمت « فصورة الثورة باهتة مقتضبة ،

ويمكن ان يقال انها دخيلة على القصة وثانوية بالنسبة لموضوعها « (١) بالرغم من ان صاحب هذا الرأي نفسه يقول في مكان آخر ان اساس هذه القصة هو الاسطورة الفرعونية الواردة في كتاب الموتى عن مقتل الاله اوزوريس وكيف طافت اخته لجمع اشلائه وانحنت عليها تنادي روحه عليها تعود للجسد فيبعث حيا « فالاشلاء المتفرقة هي مصر المتقطعة الاوصال ، وعودة الروح الشرارة التي اوقدتها الثورة المصرية » (٢)

غير ان هناك رأيا آخر يقول ان النفس المصرية في عودة الروح هي النفس البسيطة والعميقة في آن ، وقد ثارت في انسب الأوقات واكثرها ملاءمة لطبيعتها التي تؤثر الصمت الطويل تعقبه الثورة العارمة (٣) وثورة مصر هي خاتمة البحث عن طريق يرفض الاستعانة بالشرق ممثلا في الخلافة كما يرفض الاستعانة بالغرب ممثلا في فرنسا (٤) هذا الطريق الذي يصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة برباط حي من آيات النضال التي احسها محسن بصورة مبهمة فهي لم تخرج الى منطقة العقل والعمل الا في الوقت الملائم (٥) .

وهناك رأي ثالث يميل الى ان عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية (٦) . بينما يميل رأي حديث الى ان المؤلف يتصور مصر التي يظهر عليها التفكك والانقسام هي نفسها التي تخفي قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم اشئتها المبعثرة ويوجهها الى الهدف الحقيقي لتقوم بالمعجزة كما حدث في ثورة ١٩١٩ وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات الا اذا توحدت جهودها في العمل المشترك ووجدت الزعيم الذي يوحد جهودها في سبيل هذا الهدف (٧) . ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هذا الرأي على ثلاثة محاور: تعلقهم بالمعبود، وسعادتهم في العمل كتلة متماسكة وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطا عميقا ينبع من اعماق قلوبهم لا من عقولهم (٨) ولعل تفسير هذه الظاهرة — عند صاحب الرأي نفسه — يرجع الى

- ١ — يحيى حقي — المصدر السابق (ص ١٣٤) .
- ٢ — نفس المصدر — (ص ١٣٢) .
- ٣ ، ٤ ، ٥ — صلاح الدين ذهني — مصر بن الاحتلال والثورة — (ص ١٢٥ — ١٣٦ — ١٤٢ — ١٤٥)
- ٦ — اسماعيل ادهم — توفيق الحكيم (ص ٩٢ — ١٢٤) .
- ٧ ، ٨ — دء عبد المحسن بدر — المصدر السابق (ص ٢٨١ — ٢٨٤) .

تصور الحكيم للتاريخ المصري ، فهو يرى ان مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وان هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وان ما يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كبؤس الفساد مثلا ليس الا غشاء سطحي يكشف عن جوهر حقيقي اصيل ورائع . ونتيجة لذلك نجد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب في صورة واضحة صريحة وذلك لانه يعتقد ان هذه الروح كامنة ثابتة واضحة حتى في العادي والبيسط من المواقف . وقد ادنى نفس هذا التصور الى ما نحس به من ان الاحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور ، فاذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فاننا نحس بأنه لم يمهّد لوقوعها تمهيدا ، وانها وقعت فجأة دون ان نحس ببوادر ظهورها فهي في نظر المؤلف اشبه بالمعجزة (١) .

بينما يركز رأي حديث آخر على ان الفكرة الرئيسية في الرواية هي فكرة « المعيشة المشتركة » (٢) وان ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة اولا ثم سلامة الواقع من بعد (٣) وسنية لذلك — في المستوى التجريدي — تدفع فريقا من ابناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقا آخر من ابناء نفس الطبقة الى مقاومة السيطرة الاجنبية على اقتصاد البلاد ، ليتسع مجال العمل امام الطبقة وتحصل على مكاسب جديدة تبني لابنائها مصرهم الجديد (٤) . والواقع — عند صاحب هذا الرأي — ان الحكيم ينظر في « عودة الروح » الى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة الى جوار مصر وشعبها ضد كل اعدائها (٥) . ان ثورة مصر التي تنفجر في الصفحات الاخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الالاف من السنين التي هي ماضي مصر . والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الافعال وروحهم في حالة ثورية بركانية تنام حينما تفتقد مصر الزعيم والقائد (٦) .

ان تعدد هذه الاراء في « عودة الروح » على مدى جيلين من الزمان في مرحلة حضارية واحدة ، يؤكد شيئا هاما هو ان هذا العمل بالرغم من كل ما يمكن ان يؤخذ عليه من تحفظات الناقد المعاصر ، كان تلبية فنية جادة

١ — نفس المصدر (ص ٣٨٦) .

٢ — د. علي الراعي — دراسات في الرواية المصرية (ص ١٠٠ — ١٠٣) .

٣ — نفس المصدر (ص ١٠٦ — ١٠٧ — ١١٢ — ١١٤ — ١١٥) .

لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها ، وكان ممثلا امينا لمعظم خصائص العصر الذي ولد فيه ، سواء بالسلب او بالايجاب . وهذا هو « المنظور » الذي فرضته « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تظفر بصياغة منهجية ترتفع الى مستوى هذا العمل الهام .

فعودة الروح ليست مجرد بناء روائي اكثر تكاملا من الابنية السابقة ، وانما هي تجسيد حي دقيق للصراعات التي عاناها الروائي المصري في اكتشاف الرواية المصرية كفن ادبي جديد . فلا شك انه من اليسير ان نصنف « زينب » هيكل في خانة الادب الرومانسي . ولكنه من العسير ان نصنف « عودة الروح » في اية خانة تقليدية . ان كاتبها يستوحى الدراما الكلاسيكية في اتخاذ « العقدة » مركزا رئيسيا لتجمع الاحداث والمواقف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من الغرام الجماعي الذي لم ترفضه بادىء الامر . لقد ابدت شيئا من الود لمحسن وعبده وسليم وشجعت كلا منهم على انفراد ان يقع في هواها . ولكنها من ناحية اخرى وقعت في غرام « مصطفى » جارهم الوارث الجميل . وهو نفس « الامل » لزنوبة ، العانس المتصايبة . ومن ثم يصبح « الحل » الكلاسيكي المعد سلفا هو ان تختار سنية « مصطفى » من بين الجميع ، وان تختار الثورة وقودها من بينهم ، وان تظل زنوبة شبحا يائسا من الزواج . هذا هو البناء الكلاسيكي في المسرح الذي احبه الحكيم بكل ذرات دمه ، وقد انعكس على العمل الروائي من جانبين : الجانب الاول هو الاعتماد الرئيسي على الحوار ، والجانب الثاني هو الاعتماد على « حركة » الشخصيات ، لا على تطورها . تلك هي السمة الكلاسيكية المزدوجة النتائج في « عودة الروح » . فنحن قد لا نلمس خصائص فردية مميزة لكل شخصية من الشخصيات ، ربما شعرنا بها مجموعة من « النماذج » التي تلخص اتجاه احدى الطبقات او الفئات الاجتماعية ، وبالتالي فهي لا تتطور انسانيًا ، انما هي تتحرك رمزيا . وليس ثباتها نتيجة تصور الحكيم لثبات جوهر مصر ، فهذا الفهم اقرب ما يكون الى « التبرير » دون التحليل . والحق ان شخصيات الحكيم جميعها في حالة « حركة » توجهها فكرة مسبقة عند المؤلف . هذه النقطة تفسر لنا الكثير من الجوانب الفنية في الرواية . فالمنطلق المثالي عند الحكيم كايماه بالفرد ايمانا مطلقا ، وايماه بالفكرة « الخالدة » كمحور وحيد لبقاء مصر وثورة مصر ، هو الذي يلجئه الى التصميم الذهني في الرواية . والبناء الكلاسيكي هو اكثر التصميمات الذهنية قربا ومثالا . وبالرغم من اننا قد

نلمح شخصية حية هنا او هناك ، في هذا الموقف او ذاك ، فانا لانستطيع ان نرى شخصيات عودة الروح شخصيات انسانية من لحم ودم ، وانما هي ادوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الافكار . وهكذا ينزلق الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقرير، وسرد مليء بالتعليقات التي تقتحم السياق في غير قليل من العنف . والمسرح الكلاسيكي هو مسرح الثبات حقا ، وهو مسرح الحركة ايضا ، هو المسرح الذي يناقش الصفات الثابتة للانسان ، معدنه وجوهره الاصيل في مجموعة الفضائل والرذائل « الخالدة » في النفس البشرية . غير انه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات انسانيا، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تمليه رموزها الذهنية اولا، وحسبما يتوجه البناء الدرامي من المقدمة الى العقدة الى الحل ، من البداية الى الازمة الى الانفراج . هذا هو الجانب الذي ورثته « عودة الروح » من الكلاسيكية ، وان كانت في الرداء النثري للرواية قد زحفت اليها روح الميلودرام في كثير من المواضع . ذلك ان الحكيم لم يقتصر على الجانب الكلاسيكي، وانما هو راح يستوحي العديد من الاتجاهات الاخرى ، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا في المشهد الختامي بين سنية ومحسن) سوى الانعكاس الامين للصراع الذي عانته الرواية المصرية في لحظات ميلادها على يدي توفيق الحكيم .

فلقد كان الاتجاه الرومانسي يغالب البنية الكلاسيكية للرواية . تولد هذا الاتجاه فنيا من ضرورة فكرية مسبقة ، وهي ان المؤلف استهدف القيام بعملية بعث تاريخي لمصر ، تعتمد على امجاد الماضي القديم من جهة ، وتنطلق من تصور مثالي للفكرة المصرية من الجهة الاخرى . ثم تزاملت الفكرتان (مصر الخالدة والبعث) في تجسيد مجموعة من الاحداث التي تشكل فيما بينها « قصة حب » من حيث الظاهر ، وتحيي المضمون الثوري للبرجوازية الناشئة من حيث الجوهر . ان استخدام الفلاش باك واستحداث الحلم في « عودة الروح » هو انعكاس لايمان المؤلف « بالماضي » فالطبقة التي يجسم احلامها ويتشيع لامانيها قد احست حتى النخاع بما ينطوي عليه الواقع الراهن آنذاك من مرارة : الاستعمار والاقطاع والراسمالية الكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البلاد ، وتبدو هذه الاعواد الفضة من بواكير انتاج الطبقة المتوسطة ، وكأنها تختنق من هذا الحصار الدموي المحكم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة الى امجاد الماضي القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المرحينا ، ونسيانه حيننا آخر . . اي ان

المجتمع المصري في احدث اشكاله الطبقيّة تقدما ، كان يعاني آلام المخاض الرومانسي التي اعلنت عن نفسها في اهتمام المثقفين اهتماما زائدا بالتاريخ وعناية الادب وتوفره على الرواية التاريخية .

وهكذا لم يستطع الحكيم ان يعتمد اعتمادا كلياً على البناء الكلاسيكي ، وانما راح يستوحي الى جانبه البناء الرومانسي كما سبق له ان تمثله في آيات العصر الذهبي للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرثومة الرومانسية وقد غزت احشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منذ ان وقع الفتى المراهق « محسن » في هوى ابنة الجيران « سنية » لجرد ان شعرها الاسود وعينيها الواسعتين يذكرانه بصورة في كتاب التاريخ هي صورة « ايزيس » . . اي ان عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالفرام الكلاسيكي الخالد الذي نتعرف عليه في اعمال كورني وراسين وشكسبير ، ذلك الفرام الذي يقترن في معظم هذه الامثال بالبطولة والقدر الى غير ذلك من مسميات وتعبيرات التاريخ الادبي عن روائع الادب الكلاسيكي .

كذلك فان عاطفة الحب في « عودة الروح » لا علاقة لها بالفرام الواقعي ان جاز التعبير عن هذا الموضوع الذي شغل اذهان رجال الادب في اواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كانت هذه العاطفة في الفن الروائي اقرب الى المعادلات الاجتماعية عند كاتب عظيم كبلزاك ، او المعادلات الكيميائية عند كاتب آخر كزولا . ان « الحب » في عودة الروح هو الفرام الرومانسي التقليدي الذي ينشأ عادة بين الاعمار المبكرة في ظروف الضغط العائلي المرهق لاعصاب الشباب الغض . الا ان توفيق الحكيم لا يكتفي بقيام الشكل التقليدي للحب الرومانسي بين محسن وسنية ، وانما هو يضيف اليه من رائحة الرمز التاريخي وعبق الماضي ما يركز الجانب الرومانسي تركيزا شديدا تكاد معه « فاجعة الحب » ان تصبح محور المسألة . ان « العودة الى الماضي » لرؤية المستقبل هي جوهر البناء الرومانسي في الرواية . فالنداعي الذهني يعرفنا به على تاريخ زنوبة ومحسن ومصطفى ، خاصة حديث محسن الطويل مع سنية عن سني حياته الاولى - الطفولة - و« الحلم » الوحيد في القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بقبلات المعشوقة . بل ان الحكيم يببالغ اكثر ويقدم لكل جزء من جزئي الرواية بابيات من الاسطورة المصرية القديمة . تلك هي اذن طلائع الرومانسية في عودة الروح .

بل اننا لا ننسى ان المؤلف كتب جزءا كبيرا من هذه الرواية بالفرنسية

اثناء غيبته في باريس . فما اقرب الشبه بينه وبين هيكل حين كتب قصة « زينب » في نفس المكان . ان « الحنين » وحده هو الذي يربط بين القصتين زبطا عميقا ، الحنين الذي يحمل خصائص المثقف البرجوازي المتمرد ، ولكن اغلال تمرده اقوى من ان تحلها يدها الضعيفتان . . ومن ثم يلجأ الى الاحلام الى الريف ، الى مصر القديمة ، الى اللغة الشعبية ، الى كافة ادوات الخيال الرومانسي الجامح . حقا ، ان زينب هيكل لا تعاني من صراع بين اكثر من اتجاه فني فهي من الادب الرومانسي المحض ، ولكنها معا — زينب وعودة الروح — اغنية خالصة للريف المصري . لذلك نرى الريف في كليهما وكأننا امام شاشة سينما ، ولسنا نجوس على ارض الواقع النعس . فبالرغم من ان تعاسة هذا الواقع هي التي فجرت التمرد في الفنان الا انه يناضلها بسلاح التجاهل واللامبالاه ، بل هو يضيف عليها من خياله الشيء الكثير غيراها كما تتوهم احلامه ، معلنا رفضه للواقع وتعاليه عليه . هذا هو التكوين الرومانسي لعودة الروح ، فالبوؤس الذي يقاسيه الفلاح يختفي وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسي القائل « عشرة آلاف سنة » يحملها هذا الفلاح على كتفيه ، تتوسد اعماقه ، وترسب في وجدانه ، لا تزول . كذلك يختفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص « نحن افضل من اوربا » . ويختفي مرة ثالثة في تلك المناقشات المتلوية بين البدوي والفلاح لتعلن هذا الشعار « نحن اكثر اصالة » . . وهكذا . وما اخصب الصراع الذي دارت رحاه بين الوجه الرومانسي والوجه الكلاسيكي . لعودة الروح .

غير ان اتجاهها اخر ظل يغالب الاتجاهين السابقين منذ امسك الحكيم بالقلم ليخط السطر الاول في هذه الرواية الرائدة . ذلك هو الاتجاه الواقعي . ان السحابة الرومانسية قد امطرت احلاما كثيرة ، ولكنها لم تخف وجسه الشمس . والرخام الكلاسيكي الثابت الاركان لم تنزله حركة التنقلات الكثيرة في المكان ، ولكنه لم يتف حائلا دون حركة الزمان . لهذا يحتفي الحكيم بالواقع في عودة الروح على نهج خاص لم يسبقه اليه احد في ادبنا الحديث . يحتفي بالواقع في اختيار القضية — المحور ، والشخصيات الرئيسية ، وزوايا المعالجة . فالقضية في عودة الروح ليست على الاطلاق ، هي قضية الفضيلة او الرذيلة او الانتقام او القدر او غيرها من قضايا الادب الكلاسيكي العظيم . كما انها ليست قضية الفروسية او الحب الفاجع او الموت او غيرها من قضايا الادب الرومانسي . وانما هي على وجه التحديد قضية « مصر الثورة » او قضية الطبقة المتوسطة في مصر ابان الثلث الاول من القرن العشرين . لهذا

لم نرد جزافا كلمات مثل « الشعب » او « الحكومة » على لسان هذا أو ذاك من الشخصيات دالا من حيث المظهر الخارجي على الكيان العائلي ومن يتصرفون فيه ، رامزا من حيث الجوهر العميق الى الشعب الحقيقي والحكومة الحقيقية . ولهذا أيضا تم اختيار الشخصيات بوعي نافذ بطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشتها بلادنا آنذاك . فليست الام التركية والاب المصري الموظف بالحكومة ، ومفتش الري الانجليزي ، والاثري الفرنسي ، ثم الاعمام القاطنين بحي السيدة ، أحدهم مدرس والآخر ضابط. موقوف والثالث طالب بالمهندسخانة ومبروك الخادم والدكتور حلمي والد سنية .. ليست هذه الشخصيات الا تجسيدا واعيا بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر . ولعل الاحداث الجانبية التي تبدو لنا تافهة في اول الامر ، كسيطرة العالم الغيبي على العانس « زنوبة » شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والافلاس المستمر الذي ينشب اظفاره بقوة في امعاء هذه الاسرة المتآلفة ، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران ، وفوز الوارث الجميل بها وما تجشمه من عناء حتى يقابلها عند طبيب أسنان ، وما عاناه في سبيل الاستقرار بالقاهرة وبيع الدكان الموروث بالمحلة الكبرى ... وكذلك التفاصيل الصغيرة التي وقعت في القرية من امه وعنجهيتها وتسلطها ونفورها من احتفاء الفلاحين بمجيء ابنها ، وتحكمها في زوجها الذي يدخل في دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب في « عز الحر » يشتري خبزا افرنجيا من المدينة المجاورة .. الى غير ذلك من عشرات الاحداث التي قد توحى للوهلة الاولى انها « وقائع صبيانية » تصيب الرواية بالتفكك ، ليست الا ذلك « النسيج الواقعي » للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية . وهو النسيج المشتتل على القضية الرئيسية ، النسيج البرجوازي الناشئ بين احضان مجتمع يئن تحت وطأة التحالف الاستعماري شبه الاقطاعي . فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الاحداث « العادية والتافهة » في نسيج كلاسيكي يختار شخصياته غالبا من النبلاء والاحداث « العظام » ، ولا نستطيع أن ندرجها في نسيج رومانسي شديد الرهافة والشفافية . وانما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى من الواقعية الاوروبية هذا المعنى للعادي والمألوف والتافه كنسيج لبلاد الواقعي . ولكن الحكيم ليس واقعيًا مع ذلك بالمعنى الاوروبي الشائع في اواخر القرن التاسع عشر . ليس واقعيًا « نقديًا » وليس واقعيًا « طبيعيًا » وغني عن البيان انه ليس واقعيًا اشتراكيًا . فالواقعية الاوروبية سواء منها التي تركز على الجانب الاجتماعي أو الجانب البيولوجي ، وسواء منها التي تؤمن بحتمية وراثية أو تطبق نظرية فيزيقية

او نفسية ، فانها ترى الواقع وتشكله فنيا وفق نظرة سوداوية حالكة السواد لان آمالها وامانيها قد اخفقت وتحطمت على صخرة الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالي .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة ، كان متفائلا اشد التفاؤل ، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكية نفاؤها ، لانه لم يقف يوما على الارض الفلسفية لهذا اللون من الوان الواقعية ، ولانه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي تدعم كيانها هذه النظرة . كان واقعا حقا في انحيازه المطلق لقضية الثورة الوطنية في مصر ، وكان واقعا حقا في اختياره للنسيج اليومي في حياة الطبقة المتوسطة في مصر ، وكان واقعا حقا ، في تفاؤل عظيم بالمستقبل ، تفاؤل يبتعد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة ، ولا يصل به الى عالم الواقعية الاشتراكية المليء بالضوء . واقعية « عودة الروح » اقرب ما تكون الى الواقعية الاجتماعية غير المنهجية في اطار نظري ، وان قيدت في نفس الوقت باطار من الرمز .

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة ، كل منها على انفراد ، يمضي بنا في غياهب مضللة . فالحق انها تتفاعل فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الجانب رومانسي ، والآخر كلاسيكي والثالث واقعي . ان صراعا عظيما لا يهدأ بين هذه الاتجاهات الثلاثة يصوغ منها شيئا جديدا على أدبنا الحديث هو مزيج مركب من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . هذه الظاهرة تدل أولا على أصالة الفنان المبدع ، لانه لم يبادر الى النقل الحرفي عن أحد الاتجاهات الاوربية ، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقيه شر العيوب الكثيرة التي تزاومت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضا على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة اصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيته منذ ان تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . ثم يبدأ مرة اخرى عند وصول محسن الى القرية . ومرة ثالثة عند خاتمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الاولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك ان المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في ادارة الحوار بين الشخصيات ، كانت تتوارى خلف اردية التداعي الذهني الذي يرجع باحدى الشخصيات الى الوراء موضحا جذورها الاجتماعية والنفسية في أسلوب تقريرى جاف . بل ان هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الأمر بحركة الفلاش باك ، فتراه يصبح

تعليقا مباشرا ، أي أن التفاعل بين أداة العودة الى الماضي (الفلاش باك) وأداة لحظة الحضور (الحوار) قد أثمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، واقحامه لشخصيته دون مبرر . الا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضا ، بمعنى انه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم تهتم المناقشات الدائرة بين الشخصيات بجزئيات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت بل والخالد من الامور . وحين عنيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كان السرد ينهج نهجا واقعيا . كذلك الفلاش باك كان اقرب الى التداعي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في اطار من الذكريات لا في اطار المونولوج الداخلي . وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسي لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وانما هو الطابع الرومانتيكي . وبالرغم من أن التعارض بين الاداتين قد أثمر أحد عيوب الرواية فإنه بغير شك قد ساهم في اضافة عنصر الحركة الى الرواية المصرية ، الحركة الدرامية عن طريق الحوار ، والحركة الاجتماعية أو التاريخية عن طريق الفلاش باك . ومهما ثابت المحاولة الاولى أخطاء البداية ، فإنها قد تطورت فيما تلاها من أعمال تخلصت من العيوب وأبقت على الانتصارات ، واتسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصري الذي لا يميل الى تعقد الفلاش باك الى درجة المونولوج الداخلي ، ولا يميل الى تبسيط الحوار الى درجة الديالوج الفوتوغرافي الصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعا عنيقا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامية المصرية خاصة لغوية للرواية ، امتدادا للمحاولة الرائدة التي بداها هيكل في « زينب » . غير أن هيكل لم يلق أية صعوبات في استخدام العامية بمعناها الرومانسي الذي يسمح له بنقلها من الحوار الى السياق السردى دون اعتبار لاية تقاليد تمنعه من ذلك . وهي لم تكن قط شجاعة من هيكل بقدر ما كانت انسجاما مع التكامل الرومانسي في « زينب » فهي رواية لم تعان من أية صراعات داخلية أو انشقاقات أو ازدواج . انها رواية رومانسية من البداية الى النهاية ، من الداخل الى الخارج ، في أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردها . لذلك كانت اللغة في زينب لغة رومانسية ان جاز التعبير . لغة المطلقات المجنحة ، لغة الطبيعة ، لغة الموت ، لغة الالم . هي ايضا تلك اللغة الجنينية التي تذكرنا بنشأة اللغات الاوروبية في صراعها من أجل الاستقلال عن اللاتينية (مع الفارق النوعي بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الاوروبية والعامية

المصرية) فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيرا فيمسا اذا كان من الملائق استخدامها في السرد الروائي ، فاستخدمها غير عابىء بالتقاليد الكلاسيكية ، وان تخفى على الغلاف تحت توقيع المستعار « مصري فلاح » .

ولم يعبا الحكيم أيضا بالتقاليد الكلاسيكية في اللغة منذ أمسك القلم وكتب . ولكنه كان مهموما ببذور اتجاه جديد يغطي في أعماقه هو الاتجاه الواقعي . وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهزة في الادب الغربي ، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغة الشعبية في دفئها الواقعي المناسب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكم العربية الراقدة في ذاكرته . وهكذا نفاجا بتعارض حاد بين العامية المصرية في واقعيته المألوفة ، والسرد الفصيح في كلاسيكيته الرخامية . ان هذا التعارض كثيرا ما أثر على التكوين الدرامي للشخصيات ، ففي أجزاء منها تتجوز الشخصية بحيوية دافقة ، وفي أجزاء أخرى تسلك سبيلا « تمثاليا » يجفف رمق الحياة في كيانها النابض . فالشخصية الفنية في بنائها اللغوي تتكون عبر مستويات مختلفة من التوتر ودرجات متفاوتة من الحرارة ، ولكن هذا البناء يتعرض للانشطار بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعاني من الازدواجية اللغوية بين التعبير الواقعي الحي ، والتعبير الكلاسيكي الجامد . ليس معنى ذلك أنه كان مطلوبا من الحكيم أن يكتب السرد بلغة الحوار ، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص . غير أن اختلاف النوع الفني لا يبرر اختلاف مناهج التعبير . أي انه اذا كان المنهج الواقعي في الحوار يقضي باستخدام اللغة الشعبية ، فان هذا المنهج في السرد يقضي باستخدام لغة بعيدة عن الشموخ الكلاسيكي ، قريبة من واقع الحياة اليومية ، وان لم تكن مرادفة لهذا الواقع حرفيا . أي تلك اللغة الميسورة للاحداث والشخصيات والمواقف التي تتكون منها « عودة الروح » . وهي ليست أحداثا تاريخية ، كما أنها ليست شخصيات تجري في عروقها الدماء الزرقاء ، وهي أيضا ليست مواقف صارخة بالبطولة المأساوية ازاء القدر ، السى غير ذلك من المحاور الكلاسيكية التي تستلزم بناء لغويا يتفق مع طبيعتها . « عودة الروح » هي ابنة الطبقة المتوسطة ، ابنة الثورة المصرية ، ابنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك . وبالتالي فان السرد الذي يناسبها هو السرد « الواقعي » في استلهاام الحياة اليومية ، والبعيد في نفس الوقت عن حرمية اللغة الشعبية . الا ان الحكيم في معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مخلصا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة

المصرية التي أملت عليه شجاعة التوظيف اللغوي للعامية المصرية جنبا الى جنب السرد الكلاسيكي الفصيح .

تلك هي انعكاسات الصراع اللاهب الذي دارت رحاه في الجزء الاول من « عودة الروح » على « قصة الحب » بين محسن وسنيه . وهو نفس الصراع الذي شهدته الفترة التي أمضاها محسن في الريف ، وهو نفس الصراع الذي يختتم به الحكيم روايته . غاية ما نشعر به من غرور أن الصراع كان يزداد حدة كلما شقت الاحداث طريقها الى النهاية ، ومن ثم كانت العيوب تزداد وضوحا ، والانتصارات كذلك .

ان مصادر التكوين الثلاثي في عودة الروح (الرومانسية ، الواقعية الكلاسيكية) تكمن في الاضطراب الحضاري العظيم الذي صاحب تاريخنا الادبي الحديث كما تكمن في التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وهما عنصران يمكن مراجعتهما في القسم الاول من هذا الكتاب . فلا ريب أن لقاءنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضي بتراث يكاد يخلو تماما من منجزات الحضارة الحديثة ، بالإضافة الى التجربة المحلية الاصيلة ، كان له أثر عميق في تشكيل هذه « الصورة » التي حملتها لنا « عودة الروح » أو ذلك المزيج المركب من العناصر الثلاثة التي استجابت لها تربتنا المحلية .

ولعل ما يؤكد أصالة هذه التجربة انها امتدت في تربتنا امتدادات غائرة في اعماق انتاجنا الروائي الى الان : ثلاثية نجيب محفوظ . ان البناء الكلاسيكي المحكم يضبط الثلاثية من جزئها الاول الى جزئها الاخير ، بالرغم من أنها تنتمي الى خانة الادب الواقعي العظيم دون أن تصنف في الواقعية النقدية أو الطبيعية أو الاشتراكية . وبالرغم من الوحدة اللغوية التي آثرها نجيب محفوظ بين السرد والحوار ، وبالرغم من الحس الرومانتيكي الذي يخصص له نجيب فصلا كاملا هو « قصر الشوق » . حقا ، ان الثلاثية امتداد أكثر تطورا وازدهارا لعودة الروح ، ولكنه الامتداد المستوعب للظاهرة الفنية والمبقي عليها في آن . وما أعظم الشبه بين خاتمة الثلاثية من جانب ، وخاتمة عودة الروح من جانب آخر . ان القصة تنتهي في كليهما ، وقد دخل أبطالها السجن . السجن ثمرة الثورة الاجتماعية عند نجيب محفوظ ، وثمره الثورة الوطنية عند توفيق الحكيم .

ان الخاتمة في كل من الروايتين تضع حقا حجر الزاوية في البناء المعماري لهما ، فهو « قضية الثورة » سواء كانت في المرحلة الوطنية أو في المرحلة الاجتماعية . وهكذا ترسب هذا الضمير الفني ، ان جاز التعبير ، في

الاعمال التالية لعودة الروح . ربما كانت التطورات التي حدثت في تاريخ الرواية المصرية بعد هذا العمل ، تتعدد به كثيرا عن العيوب التي شابته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محتفظا بالسمات الاساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى أنه لم يكن عملا عابرا في حياتنا الادبية ، وانما هو يلخص ويجسد جزءا عزيزا من تاريخنا الحضاري . ان أعمال نجيب محفوظ التي تبدأ بـ « عبث الاقدار » الى « خان الخليلي » ليست الا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » الا مزيجا من الكلاسيكية والواقعية ، وتأتي « بين القصرين » مزيجا شديدا التعقيد — بالرغم من بساطته الظاهرية — بين الواقعية والكلاسيكية والرومانسية .

تصارعت اذن الاتجاهات الفنية الثلاثة الكبرى على صفحات « عودة الروح » . وكان من النتائج المباشرة لذلك ، أن صعب تصنيف هذا العمل الام في خانة تقليدية من خانات الادب الاوربي . ومن هذه النتائج ايضا أن امتدت خصائص هذا العمل في ادبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هذه الخصائص من سؤالب وايجابيات . كذلك كان من هذه النتائج ان حفلت « عودة الروح » بعيوب تسرف في السذاجة ربما خلقت منها رواية لكاتب ضئيل الموهبة والثقافة اذا كانت روايته نقلا أو تطبيقا حرفيا لاحد المذاهب . غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لحرار الانتصارات بعد ذلك .

ان هذا الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية ، لم يكن هو الصراع الوحيد في « عودة الروح » . لقد كان هناك صراع أكبر ، هو الصراع الرئيسي في الرواية ، الصراع بين الواقع والرمز ، بين الواقع الخام الذي يصوغ أرضية العمل الفني ، والرمز الفكري الذي يسقطه عليه من الخارج ، من الذهن . فتوفيق الحكيم صاحب تجربة الذهن والتعميم التي أحطنا بها فيما سبق ، هو نفسه الذي كتب « عودة الروح » ، فهل ثمة فارق بين الصياغة الدرامية وصناعة الرواية ، اذا تصدى لهما كاتب واحد ؟ لا بد أن يكون هناك بعض الفروق التي تحتها الطبيعة المختلفة لكل فن . ولكن هناك أيضا أوجه الشبه التي تحتها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد . لذلك أرى أن « عودة الروح » كتبت بمزاج الفنان صاحب « تجربة الذهن » والتعميم . من الصفحة الاولى تصادفنا هذه الكلمات عن نشيد الموتى تحت عنوان الرواية « عندما يصير الزمن الى خلود سوف نراك من جديد ، لانك صائر الى هناك ، حيث الكل واحد » . وفي الصفحة الاولى من الجزء الثاني نقرأ عن كتاب

الموتى « انهض ! .. انهض يا اوزوريس ، انا ولدك حوريس ، جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي .. » . ان هـذـه الكلمات المقتبسة من اوراق البردى المصرية القديمة ، ليست الا قوسين كبيرين يحيطان الرواية من اولها الى اخرها . الفنان يعيد نقلها مرة اخرى بين دفتي الغلاف في لغة اخرى هي الاحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من ادوات التعبير . و احيانا يلجأ الى نقلها حرفيا على لسان محسن وهو يتهدج في احاديثه مع الفلاحين ، أو على لسان الاثرى الفرنسي في نقاشه مع المفتش الانجليزي . ولو افنا استثنينا هذه الاحاديث المباشرة لاكتشفنا ان الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف أن تكون سنيـة « ايزيس » وان يصبح زعيم الثورة « اوزوريس » ، وأن تصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للاسطورة الفرعونية القديمة أو أن تصبح الاسطورة الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لاحداث عودة الروح . فالحق أن الحكيم قد تأرجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز . وقد تسبب هذا التأرجح في الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات وهزال بعضها الاخر مما أوقع الرواية في برائن الكاريكاتور في بعض اجزائها . ولعلل المفارقة الكاريكاتورية الاولى هي موقف سنية من الاسرة العاشقة . فقد تصرفت سنية في بعض الاحيان كما لو كانت « ايزيس » فعلا تربط بين الثلوب وتواخي اوصالها لتدفع بها الى الثورة . ثم تتصرف مرة اخرى كما لو كانت « آية فتاة مراهقة » تدور الاحاديث بينها وبين محسن في أسلوب غض أقرب الى الركافة . وتتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « امرأة » تبحث عن مستقبلا لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناسب ، وتستحث غيرة الجميع . لا شك أن التضارب بين الاوضاع المختلفة لسنية ، قد أثمر « حياة » هذه الشخصية النابضة . الا ان هذه الحياة كانت في نفس الوقت حليلة صراع بين واقعتها ورمزيتها . كذلك الامر بالنسبة لمحسن — هذه العين الفنية البصيرة — كم ضاقت أسماله بما يحمله من رموز ، وكم فاضت رموزه واتسعت على تكوينه الواقعي ، ولا يقتصر الامر على الشخصيات وحدها ، وانما يتجاوزها الى « الموقف » الفني : لا شك أن محسن حين يسرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشرى معا ، يود أن يرتدي عند المؤلف ثيابا رمزية . . ولكن ما أوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعي للموقف ؟ انها تلغسي بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع أن نتصفح في عودة الروح من بدايتها الى نهايتها موكبا طويلا من المشاهد التي يتناقض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمع هـذـه

التناقضات وتلتقي مع تناقض الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائي : تناقض المضمون الواقعي المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتها الوطنية ، وبين الرمز الرومانتيكي المأخوذ عن « أحلام المجد » الفرعونية . ربما يقال ان الرومانتيكية هي ابنة الطبقة المتوسطة ، وبالتالي فلا تناقض هناك . ولا ريب ان هذا صحيح ، عندما يصبح الموت أو الاحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفني . أما حين تصبح « الثورة » هي مضمون هذا العمل ، فإن الواقعية هي الاتجاه الفني المرشح لتجسيد الثورة . ولذلك كانت الواقعية هي أيضا ابنة الطبقة المتوسطة . والطبقة المتوسطة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقة المتوسطة المصرية في العشرينات من هذا القرن ، هي الشريحة الاجتماعية التي شاركت بنصيب موثور في الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديمقراطية . وعودة الروح هي صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن نتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هذه الرواية ، اذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاط .

والنقطة الاولى هي أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني . ولا شك أن الروائي في أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيا قبيل أن يبدأ تحقيقه عمليا . ولكن ثمة فرقا كبيرا بين « التصميم » الذهني ، و « الفكرة » الذهنية . التصميم يقتصر على الخطوط العامة في عملية البناء ، أما الفكرة فهي الملاحقة الذهنية لكل تفصيلا صغيرة في هذا البناء . وهي تخلق دائما ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز .

والنقطة الثانية هي « معنى التجربة الشخصية » في عودة الروح . فلا شك أن ثمة روابط عديدة بين أحداث عودة الروح ، وأحداث التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وكثيرا ما تأرجحت العلاقة بين ذاتية الفنان وموضوعية العمل الروائي بحيث أن بعض المواقف كانت « هروبا من الشخصية » كما يقول « اليوت » ، وبعضها الآخر « نزوعا الى الشخصية والتصاقا بها » كما ينبغي أن ندعو ذلك (النقل الحرفي) عن الواقع .

والنقطة الثالثة هي الفكرة المصرية التي كانت محورا رئيسيا لعودة الروح ، محورا لتسيجها الواقعي وجوها الرومانسي ومعمارها الكلاسيكي ، ومحورا لرموزها المتعددة . ان الفكرة المصرية في ذلك الحين كما بينا من قبل هي العمود الفقري لمفهوم الثورة عند أبناء البرجوازية الناشئة من المثقفين ، ولذلك كانت العمود الفقري لثورتهم في « عودة الروح » . من هنا تصبح مناقشة قضية « المعجزة » فكريا ، مدخلا موضوعيا لحل مشكلة « المفاجأة »

فنيا حين وقعت أحداث الثورة في عودة الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلة ، لان الثورة شبت هكذا دون مقدمات . والحق أن الحكيم قصد الى ذلك ، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية . أراد أن يؤكد أن الثورة كامنة في (الروح المصرية) كمونا يبدو للمعين المجردة وكأنسه الاسترخاء الابدي . ثم تأتي لحظة — لم يحسب حسابها أحد — تنفجر فيها الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة» بينما هي الصورة الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها ، وتغلي في باطنها ، تغلي بتفاعلات « عشرة الاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح » !!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في اطار أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني ، وفي اطار معنى التجربة الشخصية ، وفي اطار الفكرة المصرية ، ليثمر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، ليثمر « الرؤيا المصرية » بمعناها الفني العميق . لا يعني ذلك أن هناك رؤيا انجليزية واخرى فرنسية ، وهكذا . وإنما يعني أن التصور الرومانسي للفكرة المصرية أبان الثلاثينات من هذا القرن هو عماد الرؤيا الفنية عند توفيق الحكيم . والرؤيا الفنية بهذا المعنى ، هي البطل الرئيسي في « عودة الروح » ، هي الاضافة النوعية الجديدة للادب في بلادنا . فقد أصبح من حقنا أن ندعو أدبنا أدبا مصرياً بعد أن ظل أمدا طويلا نهبا مشاعا بين التقليد والنقل والاقتباس . أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالم ، عندما ولد لنا الفنان ذو الرؤيا الخاصة للوجود ، وعندما ولدت لنا الرواية ذات الرؤيا الخاصة للفن . وتلك هي الثورة الحقيقية التي أحدثتها « عودة الروح » ، النقلة الكيفية بأدبنا من ذلك الصراع بين الرواية والمقامة عند المولحي في « حديث عيسى بن هشام » ومن ذلك الصراع العنيف بين الرواية والنثر الفني عند هيكل في « زينب » الى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفنية الخاصة عند توفيق الحكيم في « عودة الروح » روائيا ، وفي « أهل الكهف » مسرحيا .

ان الرؤيا هي خلاصة « عودة الروح » وجوهرها ، هي المعطف الذي خرج منه أدبنا الروائي الحديث . وهكذا عادت الرواية المصرية الى « الحياة » ، لم تعد تخضع لقلب مسبق ، وان خضعت لفكرة مسبقة تصوغ مع بقيّة العناصر الخالقة للعمل الفني ، ذلك العنصر الذي ندعوه بالرؤيا في الفن .

الفصل السابع عصفور من الشرق

لان عودة الروح جاءت تلبية أصيلة لاحتياجات العصر والبيئة ، ولانها حملت بوعي نافذ خصائص هذا العصر وتلك البيئة ، فان أهم ما يعنى الناقد من انجازاتها الفنية والفكرية هي انها أعادت الرواية المصرية الى الحياة ، وانها استحدثت الرؤيا الفنية في الادب المصري المعاصر . وسوف يمتد بنا الحديث حول « عودة الروح » من هاتين الزاويتين ، في هذا الفصل ، والذي يليه . فالحق أن « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » ليسا الا امتدادا للانتصارات والسوالب التي حققتها « عودة الروح » في مسارها التطوري الى امام . خاصة وأن توفيق الحكيم كتب يقول انه لم يكن قد انتهى من « عودة الروح » حين اختتم جزءها الثاني . فقد كان يظن أنه سيتلوها بجزء آخر أو عدة أجزاء . وكثيرا ما بدا لي ظن الحكيم في مكانه الصحيح ، وكثيرا ما بدا لي أنه حقق هذا الظن بالفعل ، إذ بالرغم من أنه كتب كلمة النهاية في خاتمة الجزء الثاني من « عودة الروح » عام ١٩٢٧ الا أنه في « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » راح يستكمل ما بدأه في روايته الاولى . وفي حدود هذا المعنى تعد الروايات الثلاث أقرب ما تكون الى « ثلاثية » ، وحتى لا يتبادر الى الذهن أن الخيط الذي يربط بين الأجزاء الثلاثة هو « الترجمة الشخصية » للمؤلف ، فانه يجدر بنا أن نقول ان علاقة توفيق الحكيم بثلاثية « عودة الروح » تشبه الى حد كبير علاقة نجيب محفوظ بثلاثية « بين القصرين » . أي أنه اذا كانت ثمة روابط تصل بين شخصية كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، فانها تكاد تكون نفس الروابط بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم . وهي بغير شك روابط أبعد ما تكون عن « الترجمة الذاتية » للفنان . وفي كتابي « المنتهي » حاولت في الفصل الاول « جيل

المأساة» أن أبرهن على هذه الحقيقة ، وهي أن كمال عبد الجواد لم يكن قط ترجمة حرفية لنجيب محفوظ ، وإنما كان تجسيد موضوعيا أميناً لجبل الازمة التي ينتمي إليها نجيب محفوظ انتماء ثوريا . وهذا هو المعنى الذي أريد أن أسبغه على شخصية « محسن » في كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو تجسيد لنفس الازمة في جيل مختلف ومن زاوية مختلفة . ويبدو أن أزمة هذه الاجيال من المثقفين هي بعينها أزمة الطبقة المتوسطة التي ينتمون إليها في شتى مراحل تطورها ، في ثورتها وفي تردها وفي نكوصها . وهي وان عبرت عن نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة فـ « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم في « حواء بلا آدم » و « ابراهيم الكاتب » وغيرها من عشرات الاعمال التي كتبها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولاشين ، فانها قد تجسدت في أعمال أخرى تجسيدا يرتفع بها الى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من أمثال قصة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض .

وإذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » في هذا الفصل ، و « يوميات نائب » في الفصل التالي ، على أنهما حاشيتين ملازمتين لعودة الروح ، فان هذا لا ينفي أن لكل من الروايتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص . وهما — معا — قد صدرتا في فترة زمنية واحدة تعقب نشر « عودة الروح » بخمس سنوات ، اذ ظهرت « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، وكانت « يوميات نائب » قد ظهرت قبلها بعام واحد . الا أن صدورهما في فترة واحدة يدل على مدى الانفصام الذي عاناه الحكيم في شخصيته الفنية . ذلك أنه في « عصفور الشرق » انتصر للرومانسية انتصارا حاسما ، بينما نراه في « يوميات نائب » وقد انتصر للواقعية انتصارا حاسما آخر .

ويبدو أن السنوات الخمس بين « ظهور » عودة الروح ، وظهور « عصفور من الشرق » كانت أكثر السنوات عذبا في حياته الفنية ، لانه كان يتمثل خلالها فنيا ذلك الصراع الهائل الذي نشب في أعماقه أثناء وجوده في فرنسا بين الحربين . وراح يستعيد في خياله تلك المرحلة التي وضعت بين اختياريين كلاهما أثق على النفس من الآخر : الشرق أم الغرب ؟ فالشرق في وجدانه غائر حتى الجذور التي تمد قلبه بشرايين الحياة ، والغرب في ذهنه مائل حتى النخاع فهو الذي يمد عقله بأسباب الوجود . وبين العقل والقلب ، بدأت رحلة العذاب في أدب توفيق الحكيم . وجاءت « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب » في فترة زمنية واحدة تغرسان بذور الموقف « التعادلي » في حياته الفنية . من هنا كانت « عصفور من الشرق » تجسيدا واعيا لموقف

التردد بين الحضارتين ، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين .
فما هو ذلك الموقف الذي نلامسه في « عصفور من الشرق » ؟ من اليسير
حقا أن نجيب بأنه الموقف الرومانتيكي الخالص ، وليست اجابتنا هذه ببعيدة
عن حرفية النص وفحواه على السواء . ومن اليسير كذلك ، أن نجيب بأنه
موقف رجعي يفتكس بصاحبه عن مضمون الثورة التي ينتمي اليها ، ولن
تعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعا . ولكني
أعتقد أنه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هي انتصار حاسم
للرومانسية ، فإن هذا الانتصار لا يتم الا على الصعيد الجمالي فحسب ، كما
أعتقد أنه على الرغم من أنها تتضمن موقفا رجعيا من نظريات التقدم
الاجتماعي ، فإن هذا لا يتم الا على المستوى الذهني المجرد . أما في مستوى
« الرؤيا » التي نحن بصدد بحث امتداداتها من « عودة الروح » الى « يوميات
نائب » فإن « عصفور من الشرق » تقول لنا شيئا آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشيء الاخر ونتتبع خطواته ، علينا أن نرصد بصبر
وامعان تفاصيل ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق ، الوجه القائل
بالرومانسية الفنية ، والقائل بالرجعية الفكرية .

والرومانسية الفنية ليست في ذاتها عيبا ، ولكنها اذا أمست شيئا قريبا
من الطرطشة العاطفية — على حد تعبير الدكتور مندور — فإنها تسيء الى
العمل الفني أبلغ الاساءات . وهكذا نحن نستقبل في « عصفور من الشرق »
قصة حب لاهب بين فتانا « محسن » واحدى فتيات باريس هي « سوزي » .
ولقد تردد محسن كثيرا قبل أن يعزم على محادثة سوزي ومصارحتها بقرامه
المشتعل . وكامت سوزي تعمل في أحد المسارح كبائعة تذاكر ، وكان محسن
يرقبها من بعيد على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه .
وعندما لاحظ محسن أن العشاق في باريس يتبادلون الحب والتبيلات علائسية
في الشوارع بين الناس تقزز من هذا الابتذال لاشياء ينبغي أن تحفظ في
الصدور كما تحفظ اللآلئ في الاصداف ! وعندما نصحه صديقه أندريه أن يبدأ
علاقته مع حبيبته بهدية رمزية كباقة زهور أو زجاجة عطر ، أجابه محسن
« انها أعظم قدرا عندي ، وأجل خطرا من أن أقدم لها شيئا أو أن أوجه اليها
كلما » وقد لمعت في رأسه كالبرق صور من الماضي فرأى محبوبته « سنية »
في ثوبها الحريري الأخضر الذي كان يتطلع اليه من بعيد « لا يدري ، غير أنه
يحس قوة ترغمه على الجلوس قرب مكانها ، وأنه يحب هذا القرب لذاته » .
ثم بدأ محسن أولى خطواته « العملية » فيما يرى ، وقد كانت أولى خطواته
نحو القمة الرومانتيكية في واقع الامر . فاذا هو يغامر بتتبعها من عربة المترو

الى عربة المترو الاخر الى أن لحق بها ذات مرة ونزل معها في احدى المحطات « وسارت في طريق طويل تثبت على جانبيه أشجار الزيزفون والكستناء فتابعها متواريا بين لحظة وأخرى خلف جذوع الأشجار » الى ان عرف أين تقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بايوان كسرى » وسرعان ما نقل امتعته من غرفة والدي صديقه أندريه التي كان يقطن بها الى غرفة بالمنزل الذي تقيم به سوزي وراح يستمع كل صباح الى صوت ملائكي ينشد عن رواية كارمن :

الحب طفل بوهيمي
لا يعرف أبدا قانونا

وكان صوتها ، تلك النغمات الذهبية القادمة من غرفة تقع أسفل غرفته تماما . لذلك تصبح الهدية المناسبة « ببغاء » يجيد كلمة « احبك » يرسل به اليها من نافذته العلوية الى شرفتها في قفص يتدلى بحبل قصير . وتأخذ العلاقة مرحلتها الجدية حين يدعوها الى العشاء فتقبل ، ولا يحس بجانبها رغبة في طعام أو شراب لان المعدة تنام « عندما تستيقظ الروح » . ويستقبلها في غرفته ليقرأ لها الاشعار ، ولكنها تفضل ترجمة الاشعار في سعار الشفاه ووقدة اللحم والدم « ولم يظن الا الى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصق وجهه ، وكأنها تقبله !! نعم ، انها بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الان ، وهي حقيقة واقعة الان ، لا وهم فيها ولا غموض ، ولم يدر الفتى كيف حدث ذلك ، ولا ما يصنع بعد ذلك !؟ » . وما أن التقى بصديقه أندريه وروى له ما حدث ، حتى صدمته الاجابة التي أدركها بنفسه ، ولكنه لم يود أن يسمعها من الاخرين : « رأيت ؟ . . انها فتاة ككل الفتيات ! وعاملة كآلف العاملات » . وشعر محسن كمن يهوي الى الارض ، شعر بفراغ « في مادة نفسه لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه . لقد تحولت سوزي في لحظات الى شيء غير سماوي ، «تفاحة» حقا ، ولكن من « الارض » ، حلوة حقا « لكن داخلها الدود » . غير أن سقوطه على الارض الباردة من علياء المجد الرومانسي ، لم يكن هبوطا على أرض الواقع الصلبة ، وانما على أرض رخوة مادت به في أحوال « الطرطشة » العاطفية أكثر فأكثر . أصبح يشرب من الكوب الذي مسسته بنفها . وعندما ذهب معها الى أحد المطاعم وباغتهما صديقتها « هنري » فما كان منها الا ان اتخذت موقف الصمت والتخفي وراء غلاف مجلة ، أما هو فقد غادر المطعم من فورهِ . ولكن ليس الى غير رجعة . لقد ذهب اليها ، وتوسل على اعتاب غرفتها ، وتضرع الى كل لحظة من لحظات الاسبوعين اللذين قضتهما معه . غير أن اجابتها جاءت حاسمة ، لم تفتح له الباب ولم

تسفر توصلاته عن أي عطف ، ان بابها المغلق في وجهه لا تخترقه صلاة ، ولا يفتحه بخور ! انها الآن في حجرتها كاله في سمائه ، وقد احتجب بالسحب واعتصم بالشهب ، فلا أحد يدري كيف يدنو منه . وأخيرا قرر ان يكتب لها رسالة الوداع التقليدية في كل حب فاجع . روى لها كيف أمسى طريدا من حظيرة الايمان ، يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلما خرجت أو عادت « أنا رجل شريد ، طرد من قصر الحب السحري ، فهو يلجأ في يأسه اذا جن الليل الى الحيطان والافاريز » وما أفضع الرد الذي تعطفت به عليه ! في جراءة لم يألفها قلبه الشرقي الغض قالت له « وددت لو اني لم أعث قط هذين الاسبوعين » !! اذن فلا أمل ! لا أمل الا في قليل من الموسيقى حتى يستطيع ان يعتصم بالسحب ضد هذا الحب الارضي الذي وضع أنفه في الرغام . لا خلاص الا في « الدين والفن » الذي يستوجب التجرد والارتفاع عبر أجواز الفضاء العلوي .

وهكذا يتم البناء الرومانسي الفج في « عصفور من الشرق » . وهي فجاجة فنية الى أبعد مدى بالرغم من أنها أكثر تماسكا من عودة الروح . بل ان هذا التماسك على وجه التحديد، هو الدليل الاول على فجاعتها . ذلك ان التفكك أصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين أكثر من اتجاه . أما « عصفور من الشرق » فقد استلهمت الجانب الرومانسي وحده ، بهذا المعنى قلت انها انتصار حاسم للرومانسية في أدب توفيق الحكيم . وحن الوقت لاقول انه انتصار لأكثر الجوانب سلبا في هذا الادب . لان رومانسية الحكيم الثورية في « عودة الروح » قد أجهضت في « عصفور من الشرق » بفاعلية المحتوى الرجعي لبنائها الفكري . ولان رومانسية الحكيم في « عصفور من الشرق » اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسية التي طالعها الفنان في شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الغامض ، الذي يبدأ وينتهي بغير سبب واضح . وان اتضح أسبابه ، فهي من التهافت بحيث تصبح تحثيثا لمطالب اللهو الجنسي عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحثيثا لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريق من شبانا . وهي رومانتيكية الغرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مادته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم . وهي في فرديتها غير قابلة للتدليل على شيء . وهي واقعة محاصرة بين مجموعة من الرسائل والمقتبسات والاشعار . لقد اختار الحكيم في قصته هذه التي تقل عن المائتي صفحة من القطع المتوسط أكثر من اثني عشر اسما استشهد بمأثوراتها في مواضع مختلفة . . منها الجاحظ واسحق الموصلي وحافظ الشيرازي وانا كريون وعمر الخيام وبتوفون وشاعر ياباني مجهول

الاسم وديهاميل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم . ان الدلالة الاولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، ان تجربة الكاتب من الافتعال والزيغ بحيث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكاز ، فهذه الاشعار وتلك المآثورات الفنية المقتبسة هي ثمار تجارب الاخرين مع الحب ، ومهما التقت تجارب الحب في الكثير ، فانها تختلف في الاكثر والاهم ، لان الحب تجربة ذاتية موهلة في التفرد ، خاصة اذا كان حبا رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي ، بل ان الفنان آثر ان ينقل « ظلال الزيزفون » في الطريق اليها . وهي ظلال وارفة على الادب الرومانسي جميعه حقا ، ولكنها في « عصفور من الشرق » ظلال باهتة من تجارب هذه الكثرة الوافرة من اصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته . انها قصة الحب المجفف في الكتب ، وليست قصة الحياة الدافقة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من ان محسن في « عصفور من الشرق » يشدنا الى محسن في « عودة الروح » ، ومحسن في « عودة الروح » هو — من احدى الزوايا — توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » . اي أن ثمة وشائج قوية تصل بين الحكيم ومحسن ، ومعنى هذا ان « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفي انتظار العمل الفني الذي يحقونها بعد ان يهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية ، فاعطانا كمال عبد الجواد تعبيرا حاسما عن جيله ، ولكنه ايضا تعبير فردي لا يضاهي . أما الحكيم فقد نقل عن حياته الى أعماله الفنية دون أن يتدخل في بعض المشاهد بالحذف والاضافة والتعديل ، مما جعل هذا النقل الحر في ينحدر ببعض أجزاء الرواية الى المستوى الفوتوغرافي الجامد . هكذا عرفنا الام انتهى مصر « سليم » وسنية فسي « عصفور من الشرق » ، بعد أن تركناهما في « عودة الروح » دون أن يكون لمعرفتنا هذه أي دور فني في بناء الرواية الجديدة . تماما كما نقل الينا من الحياة طفولته الباكرة مع الاسطى شخلع في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . ان كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عن الحياة ، أو الاعمال السابقة ، هو المزيد من تعطيل السياق الروائي أو تضخيم أحد الجوانب على حساب جانب آخر ، أو اصابة جانب ثالث بالهزال . وهذا ما حدث في « عصفور من الشرق » ، فهي نكسة في حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطي وترجمات الزيات . وهي نكسة — أولا واخيرا — على عودة الروح . وهي النكسة التي اورثت سلبيتها لينا بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير ان سلبيه الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق ، تتكامل تكاملا

دقيقا مع رجعية الوجه الفكري . وهو الوجه الذي يتبدى لنا من اللقاء الاخر بين محسن و «ايفان» العامل الروسي الابيض الفار من الثورة الاشتراكية في بلاده الى باريس . وبالرغم من أن الحكيم كان صادقا كل الصدق في تصوير ايفان بانسا تعسا في حياته المشردة بين احياء باريس ، الا أنه انطق هـذـه الشخصية بما يجعل منها قناعا تسترت خلفه آراء الحكيم الشخصية فـي الاشتراكية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين ايفان ، بأن يضطر للذهاب الى احدي الكنائس برفقة صديقه أندريه فيحس بعين الخشوع الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب ، فاذا قال له صديقه أنهم يدخلون الكنيسة في أوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذي أعطاه من قبل المفهوم الاوروبي للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق المتوازيات في هذه القصة ، فالشخصية هي هي لم تتطور ، تنطق في هذا الموقف ما يتسق بها مع بقية المواقف) أجابه محسن بل ان الكنيسة هي المرادف المرئي للسماء . لهذا السبب فقط يهاجم الرأسماليين — لا الرأسمالية — ويقول عن الاميركيين الذين التفوا حوله يتطلعون الى زيه الاسود العجيب وتبعته العريضة « يخيل الي ان هؤلاء الاميركان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لا روح فيهم ، ولا ذوق ولا ماض اذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارا » فاذا استمع الى الشيخ العجوز والد صديقه يردد ان عصرا عبوديا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التي تفرق الاسرة وتشتتها ، همس محسن « نعم لن يذهب الرق من الوجود ، لكل عصر رقه وعبيده » . كانت هذه كلها بمثابة التمهيد للقاءه بالعامل الروسي « ايفان » ، التمهيد الفكري والفني معا . وقد أعلنت بداية اللقاء ، عبارة نطق بها هذا الفتى النحيل الشاحب بأحد المطاعم حيث تصادف أن اعتزم محسن أن يأكل به وهي العبارة التي قال فيها « اني دائما وحدي في الحياة » . ولكم يشعر محسن بحسب وتقدير — يستنرد الكاتب — لأولئك الذين لا تطيب لهم السكنى الا داخل أنفسهم « ذلك أن قليلا من الناس من يملك نفسا رحبة غنية يستطيع أن يعيش فيها ، وأن يستغني بها عن العالم الخارجي . انه يعتقد دائما أن الزاهدين الحقيقيين ليسوا الا اناسا ، لهم نفوس كالفراديس ، تشققها الانهار ، وتنيرها الشموس ، وتتلاها فيها الكنوز ، فهي عالم من الفتنة والسحر لا نهاية لبدائعه وأساراه » ثم يبدأ بينهما حديث طويل ينكر فيه ايفان أن روسيا الاشتراكية هي جنسة الفقراء . ويعتقد أن انبياء الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهي أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم

مملكة الأرض بين الاغنياء والفقراء . أما نبي العصر الحديث — كارل ماركس — فقد جاء بانجيله الأرضي « رأس المال » ليحقق العدل على هذه الأرض ، فقسم الأرض وحدها بين الناس ، ونسب « السماء » فماذا حدث ؟ ويجيب ايفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على (هذه الأرض) . . » كمن يلقي نفاحة بين أطفال يتلمظون ! ثم يعلو صوته في وصف ماركس « لقد القى قنبلة (المادية والبغضاء واللهفة والعجلة) بين الناس ، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير (الأرض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما أنبياء الشرق في رأي محسن فقد ألقوا زهرة الصبر والامل في النفوس حين قالوا بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان . ان مسيحية اليوم في رأي ايفان هي الماركسية حقا ، ولكنها على نقيض المسيحية الاولى ، مثلها الاعلى على الأرض فهي تحض الفقراء وتغريهم بمملكة تقام على انقراض طبقة ، وأثناء طبقة ، وتنصحهم بالهجوم على قيصر وأخذ ما لقيصر « . . . وان انجيل هذا الدين كتاب رأس المدل تجد أيضا في بعض صفحاته تنبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا في رؤياه ففيه توعده بانهياء هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! أي أجسام تسير بغير رؤوس فوق المناكب ؟ يا له من حلم مخيف » . أما اسلام العصر الحديث في رأي ايفان فهو الفاشية التي لها طابع الايمان والنظام ، ولكنه الايمان بالزعيم والنظام الذي (لا يؤدي الى التوازن الاجتماعي بالتواضع والزكاة) وانما هو نظام مرضته يد الارهاب والدكتاتورية الفردية « نعم أنا من العمال ومن الفقراء . لكن لي من سوء الحظ رأس يفكر ، اني اعرف أن وعود اديان الغرب الجديدة كلها . ان هي الا تغرير بالعمال والفقراء » ، « واني لاتنبأ لك منذ الان بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسية والفاشستية تحشد فيها الدهماء ضد الدهماء وتتناثر فيها الجثث » وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة ، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست اود أن أستطرد في ذكر ما تحدث به ايفان عن الاسلام والجنة والنار وغير ذلك مما يؤكد أن ايفان ليس له وجود في عالم الواقع الروائي الناضج ، وانما هو قناع اسدله محسن على وجهه ليقول لنا رأيه — أو رأى المؤلف على وجه أدق — في الماركسية . . لم يكن لايفان هذا الا وجودا جزئيا حين صوره الحكيم مريضا مشردا لا يجد قوت يومه يكاد عمله بالمصنع أن يسحق كيانه الهزيل . هذا الوجود الجزئي يؤكد مرة أخرى تلك الصلة التي اود أن أقيمها بين قصة محسن مع سوزي ، وقصته مع ايفان ، قصة التلاحم بين الرومانسية السلبية

الفجة ، مع الرجعية الفكرية الساذجة . ولا يقتصر الرداء الرومانسي على قصة الحب الغامض بين محسن وسوزي ، بل هو يمتد الى قصة العلاقة الغامضة أيضا بينه وبين ايفان . فهي علاقة تبدأ في مطعم على أثر عبارة توحى بالشعور بالوحدة والانطواء ، وهي علاقة بانسان مريض مكسود مشرد ، ثم تنتهي بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسية . يموت وعيناه مصلوبتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المتقد . يموت وفي أعماقه يتوسد الحنين الى ذلك العالم الساحر وراء الغيب . يموت وفي إحدى عينيه فارس ، وفي العين الاخرى غادة الكاميليا . وكان شخصية ايفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي فاذا لم تكن هي قد ماتت الا في قلبه ، فلتمت من جديد في شخص ايفان الحبيب .

وهي قصة رجعية مفرطة في السذاجة . . فقد أساء صاحبها اختيار « البطل » المعادي للاشتراكية ، فالعمل الفني لا يكتسب موضوعيته اذا أتيت بمتهم ليقول رأيه في المجني عليه . والعمل الفني لا يكتسب قيمته اذا جعلت من عامل بسيط فقيها في الاسلام والمسيحية والماركسية والفاشية ، يأخذ معه (رأس المال) الى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الاكل . والعمل الفني لا يكتسب أهميته اذا أدت فيه حوارا فكريا خالصا لا يعتمد على الصراع بين رأيين ، وانما ليكمل أحدهما الآخر في اتفاق سطحي بعيد المدى . هذا العمل يسقط فنيا في هاوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفسه ابواقا واقنعة من الشخصيات والاحداث والواقف ، فيصبح تحريكها ممكنا بصورة آلية ، أما تطويرها فيصبح شيئا كالمستحيل . أما من زاوية الفكر فان هذا العمل يسقط مرة اخرى ، اذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة انها تعنى بالارض لا بالسماء ، فالمناقشة هنا تنتفي بمجرد خروجها عن الاطار الموضوعي للقضية المطروحة للبحث وهي « الانسان على هذه الارض » . أما اذا كان المؤلف « لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملمات . . ان لها وجودا حقيقيا في حياته » وأقول المؤلف — لا محسن — لان هذه العبارة وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقي مع ما جاء في مقدمتها من اهداء « الى حاميتي الطاهرة السيدة زينب » . فما من مرة وقع في شدة الا وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضببان الذهبية ، وكل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينها ، وكل ابتسامة من الحظ انما هي ابتسامة من شفيتها . ومن هنا تصبح الاشتراكية والمساواة عند محسن « خيالا » بينما السيدة زينب في رداؤها الابيض بالسماء هي « الواقع » ، لا ينبغي اذن أن نبنى شيئا جميلا — يقول محسن — فوق هذه الارض .

والحق أن محسن لا ينسى أن يشن حملة ضارية ضد رجال الدين يكملته ضد رجال الصناعة . رجال الدين في نظره هم « أول من ينعم بمملكة الارض » . والصناعة هي التي خلقت فئة قليلة من الراسماليين « لا دين لها الا الذهب » . هو هو بعينه ، الهجوم الرومانسي المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة ، الهجوم الانطباعي المنفعل . ذلك أن الخسارة في نهاية الامر ليست الا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الابل » و « التمهل حول الاعشاب النابتة والسكون عند شواطئ الجزر » . تلك هي الفاجعة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبية وخذلان . فالصناعة الحديثة « فتتت » طبيعة العمل عند العامل ، أصبح (متخصصا) في جزئيات دقيقة ، وباللعار ! وأصبح التعليم العام (مجانيا) وهكذا تتاح الفرصة للدهماء أن تنال قسطا من الثقافة التي تضللها عن طريق السماء . الخلاص اذن يتبلور في ذلك الشعار « الى الشرق! الى الشرق . الى الشرق ، فلنرحل معا الى الشرق ! . ان أجمل ما بقى لاوريا انما أخذته من الشرق » ، فالنور يشرق من بلاد الشمس ليغرب في بلاد الغرب . الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن ، أما الغرب فهو بلاد العلم « الظاهر » الخارجي . وتبدأ مرحلة الاحتضار في حياة ايغان فيهمس لصديقه محسن « اريد أن أرى جبل الزيتون ، وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء . . هلم الى المنبع ! . الى المنبع » ولا يلفظ ايغان انفاسه قبل أن يسرد عليه محسن كيف أصبحت الافكار الاوربية مقدسات الشرق ، وأن الشرقيين يدافعون عنها الان كما دافعوا عن الاديان من قبل ، وأنه لن يجد في الشرق شرقا ، لن تجد غاندي في قلوب الشباب ، ستجد موسوليني « حتى أبطال الشرق قد ماتوا في قلوب الشرقيين » . وينتهي المرض بايغان الى آخر مراحل فردد « اذهب أنت يا صديقي . . الى هناك . . الى النبع واحمل ذكراي وحدها معك . . وداعا » .

وتنتهي « عصفور من الشرق » بهذا الوداع المؤثر ، كما لو كانت احدى علاقات « الحب العظيم » قد تخللت اليها الدسائس والحيل ففشلت جميعها ، ولم تنجح سوى « الطبيعة » أو « السماء » في تحطيم الأمل الكبير ، حطمه بالمرض والفقر والوحدة ، حطمه بالعذاب . ولكنه العذاب الذي يطهر الانسان من ربة الجسد ومن ربة المادة والواقع ، فيتعالى على الموت متعزيا في رحاب الله .

ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرها من المذاهب ما يكون . غير أن الناقد المنصف يرى نفسه محاصرا بين سؤالين :

الأول ، كيف حاول الفنان أن يصوغ هذا الموقف صياغة جمالية حتى نتبين مبلغ الصدق أو الادعاء فيه ، والثاني يتعلق بذلك التوقيت الذي صدرت فيه القصة ، ودلالته بالنسبة لمسار الحركة الأدبية في مصر عند أواخر الثلاثينات قبيل الحرب العالمية الثانية . أما السؤال الأول ، فقد أجبت عليه فيما سبق لنا من تعرف على جوانب شخصية إيفان العامل الروسي الأبيض إذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها بحيث أنها بلغت من التهافت درجة تقول بأن الكاتب اقحم آراءه الشخصية اقحاما متعسفا افسد السياق التعبيري للرواية .

وأما السؤال الثاني فنجيب عليه بأن هذه الآراء المتخلفة للحكيم هي نتاج ذلك المناخ المأساوي الحاد الذي عاشته مصر فيما بين انتكاسة ثورة ١٩١٩ ومعاهدة التهادن عام ١٩٣٦ ، فبينما استطاعت الثورة ان تفجر الامل بين ضلوع الحكيم اقبلت مرحلة الارهاب الدكتاتوري تجر أذيال الخيبة والاسف . اقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون اجتماعي لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي، ولم تكن حالة مصر الا انعكاسا صارخا لازمة الرأسمالية ومطاردتها الحادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين . كان الحكيم يعاني صراعا هائلا بين الحس الوطني الديمقراطي الرابض في أعماقه وبين حسه الاجتماعي الرابض بين أسوار الطبقة المتوسطة الناشئة . و « عصفور من الشرق » هي لحظة الرجحان لكفة المستقبل البرجوازي التي عايشها في أوروبا ، بينما تأتي « يوميات نائب في الأرياف » ترجيحاً لكفة المضمون الاجتماعي المتقدم الذي عايش ضرورته وحتميته في ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلتقي من هذه الزاوية وتختلف في نفس الوقت مع قصة أخرى صدرت بعدها بحوالي سبع سنوات ، تلك هي « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . وهي قصة الدكتور اسماعيل طبيب العيون الذي نشأ في كنف أم هاشم وقنديلها الذي يضي بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد » . وعندما أخذ أهفته للسفر إلى « بلاد برة » كان والده ينطق هذه العبارة كأنها أحسان من كافر لا مفر من قبوله « لا عن ذلة بل للتزود بنفس السلاح » . وفي مصر لم يكن اسماعيل يشعر بمصر إلا شعورا مبهما « هو كذرة الرمل اندمجت في الرمال » أما في إنجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلة اتشده وتربطه ربطا الى وطنه » . وفي مصر كان مرتبطا بالفاتحة أن يتزوج من قريته فاطمة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفي إنجلترا نسي هذا الوعد وأحب ماري الإنجليزية ، وذاق معها متع اللذات . ثم عاد اسماعيل إلى

مصر . لشد ما تغير ! هكذا أكدت الساعات الاولى من قدومه . فقد تصادف أن لاحظ أمه تقطرزيتا من قنديل أم هاشم في عيني فاطمة النبوية ، فاعتبر ذلك امتهاناً لكرامته . ونطقت أمه أخيراً تستعيز بالله وتقول له :

« اسم الله عليك يا اسماعيل يا بني ، ربنا يكملك بعقلك . هذا غير الدوا والاجزا ، هذا ليس الابركة من أم هاشم .
واسماعيل كثور هائج لوجت له بفلاله حمراء :

— أهى دي أم هاشم بناعتكم هي اللي ح تجيب للبننت العمى . سترون كيف اداويها فتثال على يدي أنا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم .
— يا بني ده فاس كثير بيتباركو بزيت قنديل أم العواجز . جربوه وربنا شفاهم عليه . احنا طول عمرنا جاعلين تكالنا على الله وعلى أم هاشم . ده سرها باتع .

— أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » .

« ثم هجم اسماعيل على أمه يحاول أن ينتزع منها الزجاجاة ، فتشبثت بها لحظة ، ثم تركتها له . فأخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعة طوح بها من النافذة » بل أنه لم يكتف بذلك وذهب الى مسجد أم هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل محطمه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها أن يموت تحت أقدام الزوار الذين انهالوا عليه ضرباً وركلاً ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ درديري خادم المسجد .

وما أن حل رمضان من نفس العام حتى احس اسماعيل بخيبة أمل كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوروبا بجمعة كبيرة محسوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الان يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب — هي أممه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة » . وبدأ التحول الجديد في حياته حين أخذ يستشعر الالفة في كل الكائنات والجمادات المحيطة من حوله بحي السيدة ، أما ما هو أكثر أهمية أن نفس اسماعيل اطمأنت « وهو يشعر أن تحت اقدامه أرضاً صلبة . ليس أممه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الايمان ، ثمرة مصاحبة الزمان » . وأخيراً أحس ان غشاوة ما كانت ترين على قلبه وعينه قد زالت ، او في طريقها الى الزوال ، وفهم الان ما كان خافياً عليه « لا علم بدون ايمان » . ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحي البغالة بجوار التلال ، واخذ ينادي الجميع ان تعالوا ، فيكم من آذاني وكذب علي وغشني ، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لفتارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم مني وانا منكم . أنا ابن هذا الميدان ، لقد جاز عليكم

الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان اعزازي لكم اقوى واشد . وعاد من جديد الى عمله وطبه يسنده الايمان . وتزوج اسماعيل من فاطمة النبوية . وامتدت شهرته الى خارج العاصمة ، الى الريف الحزين .

تتفق « قنديل أم هاشم » مع « عصفور من الشرق » وتختلف ، بل هي قد تتفق مع « عودة الروح » في أكثر من موضع ، وان اختلفت عنها في أكثر المواضع . أما اتفاقها مع « عصفور من الشرق » فيأتي من ذلك التشابه بين تكوين محسن وتكوين اسماعيل ، التكوين الشرقي الذي قد تبهره حضارة أوروبا ، ولكنها لا تخلعه من أرض حضارته . وأما اتفاقها مع « عودة الروح » فيأتي من ذلك التشابه بين ايمان اسماعيل بالشعب المصري ايماننا يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة في خيط واحد ، وايمانه بأن جماهير هذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلب واحد ، وايمانه بأن روح هذا الشعب هي نوع من الايمان ثمرة مصاحبته للزمان . الا ان قصة يحيى حقي تعود فتختلف عن قصة الحكيم في انها بناعخصه صاحبه لاقامة هذه الفكرة وحدها ، لا تراحمها افكار أخرى ، وكافة الادوات التعبيرية مجندة في خدمتها . واذا كانت « قنديل أم هاشم » تتضمن خطأ فنيا فادحا يجعلها أقرب الى ان تكون مشروعا مخططا لتأليف رواية منها الى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الاحداث والمواقف بصورة اخبارية لا في لحظة حضور . واذا كانت قد تضمنت خطأ فنيا آخر في استخدامها لعنصر المفاجأة استخداما يهز البناء من اساسه اذ نرى التناقض بين اسماعيل والحياة المحيطة به قد تجسد منذ الليلة الاولى لقدمه من انجلترا ، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير ممهدة . الا أن ما يغفر هذه الاخطاء فنيا للمؤلف أن بناءه هذا كان بناء حيا فخصيياته من لحم ودم ، وأحداثه ومواقفه هي أثرة التناقضات الدينامية والصراع الخارجي معا . بل ان الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها ، وانما تمتزج الفكرة بالشخصيات والاحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها وتتبادلان المواقف أو مراكز التجربة فينتج عن ذلك كله مركب جديد غاية الجدة يعلو كثيرا فوق الفكرة بمفردها والشخصيات بمفردها والاحداث بمفردها . فقد توجه اسماعيل الى أوروبا بتكوين محدد هو تكوين المراهق جسدا وعقلا ، وهناك تغير تكوينه فعاد شابا « محدث نعمة » في العلم ناكرا قيمة الايمان ، ثم امتزج علمه مع الايام والليالي الطويلة ، فأصبح علما يسنده الايمان . هكذا كان اسماعيل في « قنديل أم هاشم » شخصية حية نابضة لا مخلوقا ذهنيا مجردا ، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معا ، لا شخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده ، من المفتاح الفكري

الذي يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد . لذلك كان اسماعيل شخصية صادقة موضوعيا ، مهما شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك ما يختلف معه او يتفق عليه . هي شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع ان يتلمس ادق شعيراتها الانسانية فقدمها اليها احدى « حالات » الحضارة التي نعيشها .

ليكن رأينا في هذه الحالة ما يكون ، ليكن رأينا في صاحبها ما تشاء لنا التحليلات الايديولوجية الصارمة . ولكن هذه التحليلات مهما تباينت فسي نتأججها واختلفت في مناهجها ، فانها لا تستطيع ان تنكر موضوعية تلك « الحالة » وصدقها ونفاذ العين الفنية التي التقطتها . أما الموقف الفكري ليحيى حقي من هذه الحالة او تلك الظاهرة ، فهو أن « لا علم بغير ايمان » .

وإذا كان الفنان قد استخدم قنديل أم هاشم والشيخ درديري وفاطمة النبوية ادوات صياغة لنسج هذا المعنى ، فان هذا لا يضره ، وهو حر كامل الحرية في خلق عالمه . فليست هذه الجزئيات الا تجسيديا من الواقع ، يقابل بينها الكاتب وبين ما يعادلها في مجال الفكر . « لا علم بلا ايمان » هو المركب الموضوعي الذي اثمره لقاء الشرق بالغرب في قصة يحيى حقي ، لقساء اسماعيل القادم من القاهرة الى لندن ، والعائد من لندن الى القاهرة عبر سلسلة من التجارب الذاتية والموضوعية . ذهب اسماعيل الى أوروبا في شخصية محددة ، وهناك أضاف شخصية جديدة ، وعاد ليصبح شخصية ثالثة مركبة باصالة من الشخصيتين . ولا يحق لنا ان نبتذل الفن فنسقطه حرفيا على الواقع ونقول ان الايمان عند يحيى حقي هو زيت القنديل عند الشيخ الشيخ درديري في مسجد أم هاشم . ان العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحول بيننا وبين هذا الابتذال ، فاذا كان الواقع هو المصدر الاصيل لانبات شخصية كاسماعيل ، فان الفن وحده هو الذي يضيف « اسماعيل = العلم الايمان » . ولك ان تؤمن بعد ذلك بما تريد ، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يملئ عليك قانونا معيناً للايمان . ولكننا حين نعود الى تلك المرحلة التاريخية التي صدرت فيها القصة لنجد ان مشكلات « الفن للفن والعلم للعلم » من القضايا المطروحة في ذلك الحين يدمننا الامر الى الاعتقاد بأن يحيى حقي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علانية في أوروبا ، ومتخفية أو متكررة في الشرق العربي . يحيى حقي يلتزم جانب « العلم للمجتمع » وهو الشعار الذي يتضمن ايمان العالم بشيء ما ازاء مجتمعه .

توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » على النقيض المقابل لهذه القصة التقدمية . فقد راح يفتعل شخصية رئيسية كايهان ، ويزيف احدانا كاملة في صورة حوار مباشر احيانا ، وفي صورة مطولات مقتبسة احيانا

أخرى ، وفي صورة مقالات كالحواشي تندس اثناء السرد ، وفي صورة ذكريات مقحمة لا جدوى منها . كل ذلك أفسد السياق التعبيري فنيا ، كما أفسده فكريا . ولا شك ان صراعا هائلا — كما سبق ان قلت — نشب في عقل الحكيم ووجدانه الفني ابان تلك المرحلة التالية لصدور « عودة الروح » بسنوات خمس . ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التي تميل الى التعميم ان يعبر عن كل جانب من جانبي الصراع ، على حدة . فعبر عن الجانب السلبي في « عصفور من الشرق » وعن الجانب الايجابي في « يوميات نائب » ولم يشأ ان يزاوج بينهما في مركب صراعي واحد ، مخافة أن ينتصر في النهاية — ولا بد أن يفعل ذلك — لاحد الجانبين . واكتفى بأن يصدر العملان في فترة زمنية واحدة لا تتجاوز العام .

الا أن « عصفور من الشرق » لم تكن في جوهرها عملا سلبيا خالصا . وانما قد حملت الى جانب رومانيتها الفنية ورجعيتها الفكرية ، دلالة أخرى على جانب كبير من الأهمية . تلك هي « الرؤيا » التي ولدت في « عودة الروح » وانبعثت عن ذلك التفاعل الحضاري بيننا وبين الغرب من ناحية ، وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الأخرى . ولدت لنا مع عودة الروح « الرؤيا المصرية » التي حاولت ان تقيم التوازن بين المجد المصري القديم والحضارة الغربية الحديثة بأن تمد جذور الانسان المصري المعاصر الى أرضه التاريخية ليمنص عصارته الحضارية ويتمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه امام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقا ما في التربة المصرية وطى وادي النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضارية للتخلف المحلبي وادوات القهر الاجنبي . ولم تكن رؤيا انعزالية تنطوي على نفسها بعيدا عن جيرانها ، وانما كانت رؤيا « الحضور » الواعي بالذات دون أن يتورط في اغلال وهمية باسم العروبة أو باسم الدين . هذه الرؤيا التي صاغتها عودة الروح في اطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحية ، وبين الواقع والرمز من ناحية أخرى ، اقبلت « عصفور من الشرق » و « قنديل أم هاشم » لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية . فاذا كانت عودة الروح وقصص نجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال عادل كامل وباكثير والسحار قد حاولت أن تمد الجذور الى مصر الفرعونية ، فان عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم تمدان الجذور الى مصر العربية الاسلامية . ولا يعني ذلك سوى أنه ينبغي ان تطرح قضية التراث في اطارها التاريخي ، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة الا وحدة حضارية عميقة الجذور في اغوار النفس المصرية . ولا يعني ذلك أيضا سوى أن قضية

التراث لا ينبغي أن تنفصل عن قضية المعاصرة . ولا يعني ذلك ثالثا سوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهة وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية في العالم الحديث من جهة ثانية ، هو جوهر « المسار الخاص » لحضارتنا وآدابنا وفتوننا . التراث والمعاصرة هي قضية محسن مهما جاء تعبيره متخلفا عن اسماعيل في قنديل أم هاشم أو لويس عوض في « مذكرات طالب بعثة » . . ان ارتباط لويس عوض بالتراث كان ارتباطا معاصرا عبر عنه في الاستخدام الشجاع للغة الشعبية . اما الارتباط بالتراث عند الحكيم فقد آثر الشكل الكلاسيكي في استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق في « عودة الروح » حين استخدم العامية المصرية استخداما موقفا . ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من التناقضات الا كتابه الرائد « يوميات نائب في الأرياف » .

الفصل الثامن يوميات نائب في الأرياف

أبادر فأقول ان « يوميات نائب في الأرياف » تعد نموذجا رائدا للواقعية النقدية في الادب المصري الحديث ، تماما كما كانت « عصفور من الشرق » نموذجا للرواية الرومانسية . وبالرغم من أنه ليس من تقاليد النقد الحديث « الحكم » على العمل الفني فضلا عن الحكم مقدما ، فانني ارى من الاهمية بمكان أن أضع هذه المصادرة في مقدمة حديثي عن « يوميات نائب » ، ذلك أن الإيهام الكامل بالواقع هو السمة الرئيسية في هذه الرواية . ولا شك أن ثمة فرقا بين الإيهام الجزئي بالواقع عن طريق المسافة النسبية التي يخلقها الفنان بين الواقع والرمز ، وبين الإيهام الكامل بهذا الواقع الذي اخذ به الحكيم في تلك المرحلة العنيفة من مراحل انفصامه الفني بين الرومانسية والواقعية . الا ان الحكيم لم ينحدر الى المستوى الفوتوغرافي المحض في تصور الواقع وتصويره ، وانما هو راح يستوحى من هذا الواقع اكثر جزئياته حضورا وتجسيدها لواقع اشمل هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن ، فاختر من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكيلا للنائب العام في أولى مراحل حياته العملية . وبالرغم من أن الاطار العام للقصة هو « اليوميات » التي سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هامشية في القصة تقوم بدور الراوي — الا ان الحكيم قد حاول ان يصوغ الاحداث التفصيلية بين ذراعي القصة الاصلية . وهكذا اراد هذا الفنان الواقعي ان يلعب لعبته الفنية الجديدة في نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع واملاله ، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هي قصة الفتاة « ريم » وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات الاقاصيص الصغيرة التي تكشف عن بشاعة المأساة التي يعيشها الريف المصري حينذاك .

وتبدأ « يوميات نائب » ببلاغ يقول ان رجلا في الاربعين يدعى « قمر

الدولة « وجد في منطقة مجاورة وقد اصابه عيار ناري ، فينتقل وكيل النيابة الى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب الى المستشفى . ولكنه لا يجد شهودا على الحادث ، ولا يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بالمجني عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عامين وتركت شقيقتها الصغيرة « ريم » التي تقيم معه بعد وفاة اختها . وريم اذن هي الانسان الوحيد الذي يستطيع ان يقول شيئا غيبيير مجاهل التحقيق ، فلا بد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام الى اول الطريق المؤدي الى الحقيقة . ويتطوع مأمور المركز بأن تبنت الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت بلا مأوى ولا اهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبير من الاهمية هي شخصية الشيخ عصفور فهو يحدب على الفتاة ويرافق مجريات الامور تحت نظر السلطات دون ان تكون له مصلحة مبهومة وبغير ان تكون له وظيفة محددة . وما أن يستنيقظ وكيل النيابة في صباح اليوم التالي ليستجوب الفتاة حتى يفاجأ الجميع بهروبها من بيت المأمور . ولم تكن حالة المجني عليه قد سمحت باستجوابه فيأمر المحقق بالبحث عن « ريم » في كل مكان من القرى المجاورة ، ولكنهم يخفقون في العثور عليها . وبينما كان وكيل النيابة في طريقه الى المستشفى للسؤال عن « قمر الدولة » يشاهد ريم مع الشيخ عصفور يجلسان خارج السور الى جانب عشرات من الزوار ، فيتركهما ليذهب الى المأمور ويطلب اليه « قوة » تتوجه للقبض عليهما .

وما أن تذهب القوة الى هناك حتى تفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده ، اما « ريم » فلا اثر لها . وقع المحقق في حيرة لا نهاية لها : لقد اختفى عصفور من قبل ولم يعثر له على اثر ، وها هو ذا يظهر الان دون ان تكون معه « ريم » التي يخيل لوكيل النيابة انه رآها برفقته عند المستشفى وفي هذه الاثناء تعلن المستشفى عن وفاة المجني عليه « قمر الدولة » فيكاد المحقق ان يستريح من عناء البحث الطويل ليغلق ملف القضية . الا أن مفاجأة اخيرة تقع بالعثور على جثة « ريم » طافية على مياه احدى الترع القريبة من القرية . وتتشابك اطراف الجريمتين تشابكا معقدا ينتهي بتحويل كلا الجثتين الى السى الطبيب الشرعي ، وتصبح التأشيرة الاخيرة في « يوميات نائب الارياف » هي تصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة التي يقيد ما تحتويه من جرائم « ضد مجهول » وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم ، اكداسا فوق اكداس تشهد بضمامة هذا « المجهول » في حياتنا .

والمجهول في « يوميات نائب » حيلة فنية بارعة من جانب توفيق الحكيم ، فاذا كانت الاحداث المادية المحسوسة والمباشرة تقول ان الفاعل مجهول ،

فان الفنان خلال عشرات التفاصيل الصغيرة يقول ان الفاعل معلوم . يبدو لنا هذا « الفاعل » عملاقا ضخما واضحا في ساحة المحكمة حين يدور مثل هذا الحوار بين القاضي والمتهم .

— انت يا راجل متهم بانك غسلت ملابسك في القرعة .
— يا سعادة القاضي ربنا يعلي مراتبك . . تحكم علي بغرامة لانسي غسلت ملابسني ؟

— لانك غسلتها في القرعة

— واغسلها فيمن ؟

ويعلق الفنان « . . ولم ار واحدا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، انما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ، واتاوة يؤدونها لان القانون يقول : انهم يجب ان يؤدوها » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى في تلك « الجحور » المسقفة بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون . او على حد تعبير المؤلف ، قطعان من البيوت تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين ، وقد حدث ذات مرة ان طرح البحر كيسا كبيرا فهرول اليه اهل القرية واعتبروه كنزا من القدر اذ استخرجوا منه اشكالا واللوانا من الثياب والاقمشة . وكان هذا الكيس في واقع الامر قد سقط من احدى غريبات اللوري الخاصة بنقل البضائع من المصنع الى الشركة . وما ان اكتشف رجال الامن ان الثياب الجديدة التي ارتداها اهل القرية فجأة هي « ثياب مسروقة » في عرف القانون ، ولا بد اذن من تقديمهم جميعا الى المحاكمة . وأمام وكيل النائب العام قالوا :

— فهمنا يا حضرة البك ، لكن . . بقى الكساوي كانت قدام نظرنا ورمها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذة عريان .

— انت يا راجل فاكرا الدنيا فوضى ، والا فيه قانون وحكومة !

ويظهر ان الرجل لم يستطع صبورا فقال :

— بقى هي الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا كستنا ولا تركتنا

ننكسي .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين نعلم ان مأمور المركز اعتاد في اوائل كل شهر ان يلعب الورق مع الموظفين جميعا فيريح مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون اليه للاكل والمعاش حتى لا يموتون جوعا الى يوم القبض فيلاعبهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم ما يعيشون به طول الشهر وهكذا . والقاضي مشغول عن سماع دفاع المتهم

عن نفسه بكتابة الحثيات ومنطوق الحكم في نفس الوقت الذي يكون فيه الحاجب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن وانتظره بها على المحطة فسي قطار الساعة الحادية عشرة صباحاً فهو يسكن العاصمة ويحضر الى المحكمة ثلاث مرات في الاسبوع . فاذا قال له احد الفلاحين :

— والعمل ايه يا حضرة القاضي ؟

— العمل ان الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك . احجزه يا عسكري .

— الحبس بالزور يا حضرة القاضي ! انا مظلوم . لا قاضي سمع كلامي

ولا حاكم طلب سؤالي لحد الساعة ؟

— اخرس ! معارضتك يا راجل بعد الميعاد .

— وماله ؟

— القانون يا راجل محدد بثلاثة ايام

— انا يا سيدي القاضي غلبان لا اعرف اقرا ولا اكتب ومن يفهمني

القانون ويقريني المواعيد ؟

— يظهر اني طولت بالي عليك اكثر من اللازم . انت يا بهيم مفروض

فيك العلم بالقانون .. احجزه يا عسكري .

ويتصور وكيل النيابة ان رجل القضاء لا ينبغي له الكلام في السياسة :

ومهما تغيرت الوزارات والاحزاب فان القانون هو القانون . ولكنه سرعان

ما يدرك خطأ تصوره ، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميته

ولا يعبأ بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز الذي يمتليء بالمعارضين

للوزارة الجديدة بغير « أمر حبس » !

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين يذهب طبيب المركز لانقاذ

ولادة متعسرة فما ان يضع يده في الرحم حتى يجده محشوا بالتبن وإذا مئانة

المریضة قد تهتكت والمولود قد مات فيها منذ يومين . فالتفت الى « ست هندية

الداية الصحية » مستفهما فقالت أصل يا سيدي الدكتور لما دخلت يـدي

اسحب الولد لقيتها راحت «مزفلطة» قمت قلت « احرش كفي بشوية تبين » .

ومدت للطبيب يدا ملوثة بالتبن قد بدت منها اظافر طويلة سوداء . وماتت

المریضة وطفلها واكتفت الصحة بأن سحبت من هذه الداية « الصحية »

التصريح ، ولكنها لم تغير « النظام » وهي تعلم ان الوف الاطفال يموتون

على هذه الصورة كل عام « ان ارواح الناس في مصر لا قيمة لها » .

هذا هو « الفاعل » المعلوم اذن من خلال هذه الامثلة القليلة والجزئيات

المنثورة هنا وهناك . ان الفنان يضع النظام الاجتماعي بأكمله فاعلا رئيسيا

في كافة الجرائم التي تقيد عادة « ضد مجهول » . انه لا يتجاهل العناصر القانونية الاخرى التي نشارك بصورة او بأخرى في هذه الجرائم ، كضعف الاحساس الخلقي والمصادفات غير المتوقعة ، والسلوك الشخصي للأفراد الى غير ذلك . ولكن هذه الروايد جميعها تصب في مجرى رئيسي واحد هو النظام الاجتماعي السائد وما يتفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية في الادب الغربي حيث كانت مهمتهم الاولى هي « ترميم النظام » بالكشف عن تمزقاته المختلفة واقتراح مقاسات « الرقع » المطلوبة . ان الفنان المصري الذي يعيش في مرحلة حضارية مختلفة كيفيا عن الحضارة الاوربية يحس في أعماقه أنه لا بد من « تغيير جذري » في الاساس الاجتماعي ولا جدوى من الاصلاح الجزئي .

فالحضارة الاوربية التي اثمرت الواقعية النقدية في القرن الماضي، كانت حضارة علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التي عبرت عن نفسها في الريف المصري ابان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أبشع صورته على الاطلاق . لذلك يحاصر فنان « يوميات نائب » النظام الاجتماعي بأكمله بين قوسين ، كحد أدنى للاتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعيته النقدية الى المستوى الثوري . ولعل البناء الفني الذي لخص لنا الاحداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول ثم أضاف أن التفاصيل تكشف لنا عن مجرم مجهول . لعل هذا البناء يضم ذلك اللون الرفيع من ألوان السخرية الهادئة التي لا تقوم على المفارقات اللفظية أو المصادفات الجزئية ، وإنما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين التناقضات التي لا نهاية لها . فالخطوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الام التي يعرف الجميع فاعلها الاصلبي . وتلك هي الريادة الفنية في قصة « يوميات نائب في الأرياف » . انها مجموعة من الخطوط المعقدة في لوحة درامية كبيرة تتحول عند النظر المدقق الى مجموعة هائلة من اللوحات التي لا نهاية لغناها الدرامي العظيم . وليس غريبا أن يتخصص فيما بعد كاتب مسرحي معاصر كسعد الدين وهبه فسي استيحاء هذه القصة في أغلب أعماله المسرحية مع فارق واحد هام هو أن صدور « يوميات نائب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعمق بكثير من صدور « المحروسة » و « السبنسة » في الستينات من هذا القرن .

البناء الفني في « يوميات نائب » أذن ، بناء مركب ، فهو يشتمل على قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من الاقاصيص .

الا أن الفنان هنا لا يستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في «عصفور من الشرق» كالرسائل والفلاش باك ومختلف أشكال الذكريات . حقا ، هو يستطرد أحيانا بما يخرج به عن السياق الأصلي ويجرح الشكل التعبيري . كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث فيتذكر أنه ترك ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت وراح يصف ما يرتديه فما أن فرغ وأنحنى على المصاب يسأله عن المعتدي فإذا به قد توفي . وكما نلاحظ ذلك التداعي الذي اقتحم عالمه الواقعي عند إحدى المقابر فقد نظر الى بقايا الانسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهي لا تعدو في نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والأجر ، انها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا اليومي ، لقد انفصل عنها ذلك «الرمز» الذي هو كل قوتها «نعم» وماذا يبقى من تلك الأشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ أبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكتثرة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعني شيئا ، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز ، الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له . هو لا شيء . وهو مع ذلك كل شيء في حياتنا الأدمية . هذا اللاشيء الذي نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملك من سمو نخال به ونمتاز على غيرنا من المخلوقات .

أقول ، حقا أن هذا التداعي أو ذلك الاستطراد يعطل السياق الفني فيصيبه بالركود أحيانا ويبعث فيه شيئا من التثنت الذي لا غاية له في معظم الأحيان . ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصته في قالب «اليوميات» التي تتسع لامثال هذه الشطحات ، فالحق أيضا أن تصميم «يوميات نائب» خلا تماما من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة ، وانما هو اختار اليوميات هنا امعانا في واقعية الواقع لا هروبا الى سباحات الخيال في عالم الوهم . اليوميات تمنح هذا العمل بعدا واقعيا صميحا لانها تغوص في أعماق القرية المصرية بكل ما يأتي به الغوص من بشاعة المأساة التي تعيشها . فاليوميات ليست — كما هي عند المراهقين — دغدغة لحواس يقظة في منتصف الليل . ان الحكيم يعيد الى اليوميات معناها السليم فيقيمها على قدميها بدلا من سيرها على رأسها في وضعها السابق . اليوميات عند الحكيم اطار واقعي صارم مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعيات الذهنية في بعض المواضع .

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمة قتل عادية ، مقيدة ضد مجهول ما دامت السلطات لم تتوصل الى معرفة الجاني . والاقاصيص

الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الأمور الطبيعية في عالم هذه القرية المشبعة بالدماء والرشوة والفقير والاختلاس والتزوير . الا أننا لو تصورنا للحظة واحدة أن كلا من القصة الرئيسية والاقاصيص الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قري مصر ، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركب في « يوميات نائب » الذي يبدو لأول وهلة ممعنا في البساطة والالفة . تلك البساطة التي نعرفها عند الكاتب الألماني العظيم « برتولد بريخت » ، وان كان يختلف في طريقه إليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته . فبريخت يلجأ الى التعميم وشيء من التجريد ، ولأنه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا تشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها ، فان هذا الواقع المجرد يتسم بالبساطة والالفة عند المتلقي على الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التي يواجهها بريخت في سبيل هذا الجمع المزدوج بين البساطة والتجريد .

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئاً مختلفاً وان اقترب خطوات مما يصنعه بريخت ، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه في صورة « الإيهام الكامل » الذي يفرق المتلقي في تفاصيل اليوميات وجزئياتها الدقيقة وان لجأ الى التعميم والتجريد في المستوى الفني المحض ، في طريقة استخدامه لادوات الصياغة الجمالية والتعبيرية . فكيف ذلك ؟

ان العامل عند بريخت «يمثل» الطبقة العاملة ، والرأسمالي « يمثل » الطبقة الرأسمالية . . ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاح من لحم ودم يمثل نفسه وطبقته الاجتماعية معا . وهو يمثل نفسه في احدى لحظاتها — لا في تاريخها كله — وهو يمثل طبقته من احدى الزوايا لا من جميع زواياها . لذلك يكثر عدد الفلاحين في قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثرة « عددية » وحسب . وتكثر رموز السلطة كالمأمور والمدة والقاضي ووكيل النيابة والخفير ، ولكل شخصية منهم أهمية محددة فلا يمكن استبدال أحدهم بالآخر ، أو الاستغناء عن أحدهم بالآخر .

قصة الحكيم قصة واقعية ، ومسرح بريخت مسرح واقعي . ولا نقول مع البعض أن واقعية بريخت هي في المضمون دون الشكل ، أو نغامر بالانصياع للمعادلة ذات البريق فنقول أن واقعية الحكيم في الشكل لا في المضمون . ان أمثال هذه التصنيفات مزيفة ومفتعلة لأنها في جوهرها عملية اسقاط خارجي ، وليست توغلا في أعماق العمل الفني ، واكتشافاً لقوانينه الداخلية . ان واقعية بريخت هي واقعية الملحمة الشعبية التي يحتمل أحد وجوهها التجريد والتعميم ، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعي وعمق نافذين

من حياة الانسان المعاصر في عالمنا . وهي واقعية الشكل المأخوذ عن أعراف
قوالب التعبير الفني في تراث الشعوب . أما توفيق الحكيم فيستلهم الواقع
حقا ، ويضع النظام بأكمله بين قوسين ، ولكنه لا يكتشف القانون الداخلي
لهذا النظام الآيل للسقوط . لهذا تظل ثورية الحكيم في حدود الواقعية
النقدية التي تكتفي بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل ، وتلحن القوانين
الدستورية التي تكفل لهذه الصورة البقاء . ولكنها لا ترتفع الى مستوى
الواقعية الثورية في أدب بريخت حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيسي
الشامل للمجتمع . ولا يهبط الى مستوى الواقعية النقدية أو الواقعية
الطبيعية في أوربا حيث يكتفي أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع .

ونعود الى قولنا بأن الحكيم يعمم ويجرد في المستوى الفني للصياغة
الجمالية وأدوات التعبير فحسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة »
هيكلا عظيما مجردا هو جريمة القتل التي وقعت للرجل أولا، وللفتاة أخيرا .
وإذا كان المؤلف قد شاء أن تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك للانتهاء
بقصة بوليسية شائعة الى خاتمة تثير البلبلة والحيرة . وإنما لكي يدعنا نتمعن
أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمي العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر
الدولة » الا أحد الرجال العديدين في القرية المصرية ممن يلقون حتفهم في
لحظة برصاصة عابرة مع سبق الاصرار وان اختفت عن الاعين ، أو تعامت
عنها الاعين . وليست الفتاة « ريم » إحدى الفتيات الجميلات بالقرية ممن
تطفو جثثهن على مياه ترعة قريبة أو بعيدة . وليست زوجة « قمر الدولة »
بأول أو آخر زوجة تموت خنقا في ظروف مريبة . ولكن ماذا صنع الفنان بهذه
الشخصيات وتلك المصائر التي اختلطت خيوطها وامتزجت ؟ ان هذا السؤال
يجرنا الى ما استهدفه الحكيم من روايته الاولى « عودة الروح » . فقد
كانت هذه الرواية صراعا عنيقا بين مختلف الاتجاهات الفنية التي سيطرت
على الحكيم في أوائل حياته الفنية . وكان الاتجاه الواقعي هو أحد هذه
الاتجاهات . وكانت الحصلة النهائية لعودة الروح هي « الرؤية المصرية »
التي شهدت ميلادها على يديه . وإذا كانت هذه الرؤيا في عودة الروح على
درجة ما من الغموض لما كان عليه الصراع من حدة واشتعال ، فان هذه
الرؤيا قد اتجهت الى الوضوح في « يوميات نائب » بالرغم من الصعاب التي
اعترضتها في « عصفور من الشرق » .

ففي « يوميات نائب » لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة ، وإنما
هي واقع مليء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة . مصر
في « يوميات نائب » هي تلك الجحور المسنفة بحطب القطن والذرة يأوي اليها

الفلاحون . في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات البهائم، وفي تكديسها وتجمها « كفورا » « وعزبا » مبعثرة على بسيط المزارع، «لكنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسله في الفيضان » . وها هو ذا الفلاح المصري في « يوميات نائب » لم يعد هو الكائن الحي الذي ترقد في اعماقه عشرة الاف سنة من المجد الحضاري القديم فحسب ، بل هو قد يحتوي نقصا خلقيا يضاف الى امراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة مقدراته وضعف ثقته بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم في الارض والزراعة وترك الفروسية والجنديه للمغيرين . وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى احقاب من الجور مرت به . وهكذا تتطور الرؤيا المصرية عند الحكيم من حدودها الوطنية التي تستنشق عبر الماضي العظيم لبعث النخوة الوطنية في الاجيال المعاصرة المناضلة من أجل الاستقلال ، الى الافاق الاجتماعية التي تنفسح احلامها فيما وراء الاستقلال . أي ان الرؤيا المصرية في « عودة الروح » كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت ترى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي ، أما في « يوميات نائب » فتتحول الى رؤيا اجتماعية خالصة ترى الريف والفلاح بمنظار واقعي .

فماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ . .

قالت ان الحكيم بفطرة الفنان المصري الاصيل ، قد أدرك الوحيين المعاصرين لحضارتنا : « التقاليد » غير الديموقراطية في اسلوب الحكم من جانب ، و « التخلف الحضاري » المدمر من جانب آخر .

وقد كان هذا الادراك في جوهره احساسا ووعيا ثوريا عميقا بما آلت اليه الارض من جفاف وما آلت اليه الروح من بوار . انه لم يتخل قط عن مصرية رؤياه ، ولكنه تخلى بكل تأكيد عن مضمونها الرومانسي الثابت المطلق السى مضمون جديد ، حي ومتطور ، لم يتخل الحكيم عن مصرية رؤياه بدليل تدعيمه لاحياء الشخصية المصرية في الفن ، تلك التي ظلت نائية عن البناء الروائي في ادبنا الحديث أمدا طويلا . ولكنه تخلى عن المطلقات الرومانسية الجامدة ، فأخذ يتشكل بما يمليه الواقع المتحرك من تطورات قد تبطيء في الظاهر ، ولكنها تضمير في الباطن تغيرا ديناميكيا هائلا .

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو يفض مجلسا للعمد ويشيعهم الى الباب قائلا : « ففتح عينك يا عمدة انت وهو . مرشح الحكومة في الانتخابات لازم ينجح ، أنا نفضت ايدي وانتم احرار . . مفهوم ؟ » . وعندما يهم وكيل النيابة بتفتيش سجن المركز التفتيش « المفاجيء » يخبره

معاونه بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الايام . فلا شك أن المركز مزدحم الان بخصوص الحكومة الجديدة بغير وجه حق ، ومن الافضل تجاهل عبارة « ياما في الحبس مظالم » ، فاذا استفسر الوكيل موافقا « يعني نمضي على دفاتر المركز ونسكت ؟ » يجيبه المعاون « يا سيدنا البك ، احنا حانكون احسن من مين .. كان غيرنا اشطر » . واين وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في اصدار اوامر الحبس ؟ . ويخرج العمدة من مكتب المأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الادارة لن تذهب سدى ، فهو سيذيقها لاهالي القرية التي يحكمها « فان كأس الاذلال تنتقل من يد الرئيس الى المرؤوس في هذا البلد حتى تصل في نهاية الامر الى جوف الشعب المسكين وقد تجرعا دفعة واحدة » . ويسأل وكيل النيابة « حضرة المأمور » :

— والانتخابات

— عال

— ماشية بالاصول ؟

فنظر مليا ، وقال في مزاح كمزاحي :

— حانضحك على بعض ؟! فيه في الدنيا انتخابات بالاصول ؟!

فضحكت وقلت :

— قصدي بالاصول : مظاهر الاصول

— ان كان على دي اطمئن

ثم سكت قليلا ، وقال في قوة وخيلاء :

— تصدق بالله ؟ أنا مأمور مركز بالشرف . أنا مش مأمور من المأمير اللي

انت عارفهم ، أنا لا عمري أتدخل في انتخابات ، ولا عمري أضغط على حرية

الاهالي في الانتخابات .

ثم يكمل « دي دايمًا طريقتي في الانتخابات . الحرية المطلقة . الحرية

المطلقة ، اترك الناس تنتخب على كيفها ، لغاية ما تتم عملية الانتخابات وبعدين

أقوم بكل بساطة شايل صندوق الاصوات وأرميه في التربة ، وأروح واضع

مطرحه الصندوق اللي احنا موضبينه على مهلنا » .

هذه النصوص المطولة قد توحى بأن الحكيم رأى الواقع كله سوادا في

سواد . والحق أن الحكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكامل التي

آمنت بها الواقعية الأوروبية في القرن الماضي ، ولكنه يحاول استكمال الرؤيا

التي بدأ بناءها في « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرؤيا من التناقض بحيث

جنحت نحو « الخير المطلق » الذي تراه العين الرومانسية في كل ما هو مصري .

ولولا الأهداف الوطنية الواضحة التي أبان عنها الكاتب في « عودة الروح » لجاء تصويره للريف ، وتصوره عن الفلاح أقرب الى المخدرات الذهنية من ناحية ، وأقرب الى الحاسة العنصرية من ناحية أخرى . لهذا يجيء استكمال هذه الرؤيا في « يوميات نائب » استكمالاً موضوعياً عميقاً ، فإذا كانت مصر تتمتع بالأصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فإن هذا لا يمنع أن مجدها الحضاري القديم لم يورث بشكل قذري محتم . إذ تدهورت حضارتها تدهوراً شديداً وألقت بها عصور كاملة من الانحطاط بحيث أن « التخلف الحضاري » ما يزال عنصراً باقياً من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فإن عراقة تاريخها مع المجتمع العبودي قد ظلت كامنة كالبذرة في أرض تتسم بمركزية السلطة أمداً طويلاً بحيث أن هذه البذرة القديمة هي بعينها التي أنبتت فيما بعد وأثمرت « التقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في « يوميات نائب » مجرد رمز الى حضارة تمتد جذورها الى عشرة آلاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح » ، وإنما يترك الحكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، الى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت العين الرومانسية ، ولكنه لا يتردى أيضاً في هاوية « الفساد المطلق » كما قالت الواقعية الأوربية في الماضي . وإنما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث ، مجموعة معقدة من العناصر السلبية والإيجابية التي شكلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الألوان بالكثير من سمات حضارتنا المعاصرة . وهي نفس الفكرة التي تبناها فيما بعد الاتجاه الواقعي الثوري في أدبنا المصري الحديث ، كما تتضح عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الأرض » وعند يوسف ادريس في « الحرام » .

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لأول مرة في قصة « زينب » ثم اختلطت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » الى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلاً نهائياً . وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الأرض » ولكن في مستوى جديد أكثر تركيباً مما كان عليه في « عودة الروح » فضلاً عن « زينب » .

كان الريف في « زينب » أشجاراً وشمساً وقمرًا ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة أيضاً . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلاً حرفياً — ساذجاً — للرومانسية الأوربية التي كان « الريف الجميل » فيها رمزاً للطبيعة العذراء عندما تفتح

ذراعيها لمتعبي المدينة وضحايا حضارتها الصناعية . كما كانت مآسي الحب تعبيرا عن أزمة التناقض بين العلاقات الاجتماعية الجديدة في المجتمع الصناعي الوليد ، والقيم الاقطاعية السائدة على هذا المجتمع . ولم تكن هذه المشكلات بصورتها المفصلة هذه هي المحور الاساسي لازماتنا في بداية هذا القرن . من هنا احتوت «زينب» على قدر كبير من التناقض والافتعال .

أما « عودة الروح » فقد حاولت أن تصنع شيئا آخر . حاولت أن تكون أمينة مع هذا الواقع فجاءت ميدانا للصراع بين الاتجاهات الفنية المتعددة ، وميدانا للصراع لما كنا فيه بالفعل من تناقض بيننا وبين الغرب ، وجساعت رومانسيتها مجرد وجه من وجوهها المختلفة ، ولم يكن وجهها سالبا ، وانما كان وجهها معبرا عن آلام المخاض لمصر الجديدة . لم تمنع رومانسية « عودة الروح » من أن نرى في الريف بؤسا وتعاسة ومشكلات ، وأن نرى في المدينة صعابا _آلما كثيرة . لم تزيغ قط واقعنا وانما ارادت ان تقول على الرغم من «كل ذلك » فان مصر « من أعماق ذاتها الحضارية » سوف تنتصر . وتلك هي رومانسيتها ، الثورية في حينها ، فقد كنا في أمس الحاجة الى هذا المصل « الذاتي » في وجه القهر الاجنبي . ولكن هذه الايجابية المرحلية من الممكن أن تنقلب في مرحلة تالية الى « سم زعاف » هو الحس العنصري ، أو الى مخدر قاتل للحس الاجتماعي . لذلك أقبلت « يوميات نائب » لتقول : كلا ! قالتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر - بطبيعتها - قادرة على كسب المعركة ! وانما هناك ارادة الانسان . وبدأ « النائب » تحليلا طويلا عميقا لارادة الانسان المصري حينذاك ، وانتهى بنا الى تساؤل جاد : هل استطاع الذل والهوان أن يقضيا على النفس المصرية ، فيحيلها الى دمية من الخنوع والخذلان ؟ أم أن هذا كله رداء من « الصبر » نسجته لها ليالي العذاب ، والحن ، لتواجه به المصير الاكبر في استبسال الانبياء والشهداء ؟ ولقد جاءت « أرض » الشرقاوي و « الحرام » ليوسف ادريس ، مرحلتين من مراحل الاجابة على السؤال الرائد .لقى الحكيم سؤاله في صياغة مركبة فجاءت الاجوبة أكثر تركيبا .

ان « الارض » وقد صدرت عام ١٩٥٤ ، أي بعد حوالي ربع قرن مسن صدور « يوميات نائب » تعيد التوازن المفقود في يوميات نائب بين الرومانسية والواقعية . هي لا تستعيد رومانسية « عصفور من الشرق » بل ولا تستعيد رومانسية « عودة الروح » وانما هي تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الازمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الارض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن

في أعماق « عبد الهادي » جنباً الى جنب أدوات التعبير الشعاري في تركيزها على الظل العاطفي للواقع . ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملاذاً من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف تجسيدا لفكرة ميتافيزيقية عن مصر كما فعل حكيم « عودة الروح » ، وإنما يصور الريف تجسيدا للواقع المصري المعاصر كما فعل حكيم « يوميات نائب في الارياف » . الواقع المصري — في الثلاثينات — الذي ينضح بالتخلف والدكتاتورية . ولقد نجح الشرقاوي الى حد كبير في صنع هذا المزيج المركب من الرومانسية والواقعية تعبيرا اصيلا عما كان يهوج به واقعا من تلاحم غني بالصراع . وعندما يقول علواني في (الارض) — ص ٦٨ ط أولى — : « هي خلاص الحكومة ما عندها شئ شغلانة غير بلدنا ؟ مرة نرغد ومرة تحبس وجاية في آخر المواخر تحوش عنا المية ؟ » يذكرنا على الفور بقرية « يوميات نائب » في موقفها من القضاء حين اتهمها بسرقة الملابس الجديدة من الكيس الذي طفا على سطح الماء . كذلك حين يقول الشيخ يوسف في أرض الشرقاوي أن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها ، فكان يكتب أسماء الموتى والاحياء ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات ، فاننا نتذكر على الفور موقف العمدة والبوليس والنيابة والقضاء في « يوميات نائب » . وعندما يتهم عبد الهادي في الارض على « محمد أفندي » قائلا : « أيوه يا محمد أفندي صحيح! هو احنا يعني بننام على سراير ؟ على سرر مرفوعة ؟ والاعلى نمارق مبنوثة ؟ والا يمكن على أرائك مصفوفة ؟ داحنا نبقى في الجنة بقى » (ص ٩٥) نتذكر المناخ الاجتماعي الذي أوحى به « يوميات نائب » وكيف كانت بيوت الفلاحين جحورا مسقفة بعيان القطن ، هذا هو الجانب الواقعي الذي امتد من « يوميات نائب » الى « الارض » .

ولكن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية الى مستوى جديد يرتفع كثيرا على مستوى الواقعية النقدية . انه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها الى التفسير والتحليل ، ولم يكن بارادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق الى التغيير . وتبدو لنا واقعية الشرقاوي الثورية منذ البداية ، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية ، فبينما يختار الحكيم في « يوميات نائب » هيكله العام من « جريمة قتل » عادية كإطار يعلق به الصورة الحقيقية المعتمة التي طالعناها من خلال عشرات المشاهد والاقتاصيص الفرعية . . نجد أن الشرقاوي يختار هيكله من صلب الاحداث الدامية التي تعيشها مصر في ذلك الوقت . يختار « قضية الارض » من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة أو كما جاء على لسان عبد الهادي « تعطشوا لنا الارض وتقولوا لنا الحكومة » ،

« مين اللي فوقنا حياخد الميه ؟ المخروبه أرض الباشا » (ص ٦٧) او كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكتنا لهم . الله ! ويموتوا لنا الارض من العطش كمان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي فحسب لقصة « الارض » . وهو بالرغم من أنه « يدخل في الموضوع مباشرة » الى صلبه وصميمه وجوهره ، الا انه بسيط بساطة الفلاحين انفسهم ، وبساطة الاسلوم الذي كتب به الشرقاوي روايته « . . وفي تلك الايام بالذات كان اهل القرية جميعا قد عرفوا أن مياه خمسة أيام من أيام الري قد أخذت منهم لتعطى لارض الباشا القريبة من مدينة المركز عاصمة الاقليم » (ص ٩٧) هذا هو المستوى الثوري الجديد للواقعية كما فهمها الشرقاوي وكتب بها روايته . وفي حدود هذا الهيكل الذي يستوعب أطراف القضية كلها ، تمكن الشرقاوي من أن ينسج رواية واقعية رائدة تتشابك فيها المصالح بالعواطف بالظروف والمصادفات والصعاب والقيم ، لتخلق فيما بينها ملحمة بطولية أقرب الى الشعر منها الى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت أكثر تماسكا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، الا أن رواية الشرقاوي تتجاوزها بالرغم من أنها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : اولهما أن « الارض » تركيب فني جديد من الرومانسية والواقعية ، وثانيهما أن « الارض » رؤيا فكرية جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وانما تكتشف القانون الاساسي لذلك النظام والتناقض الجوهرى في بنائه الاجتماعى . لذلك فهمها قيل ان الارض مليئة بالشعر حافلة بالجانب الاخبارى تميل الى شكل الريبورتاج الصحفى ، فانها ستظل علامة حية من علامات الطريق الطويل الذي قطعته الرواية المصرية من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى « ثلاثية » نجيب محفوظ . وتتبع أهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم في أنهما يناقشان فنيا نفس المرحلة التاريخية — ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفس الشريحة الاجتماعية « الفلاح المصرى » ، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج ، وحاول الشرقاوي أن يصور المقدمات التي أدت اليها . ولكن الرابطة القوية العميقة التي تربط بين المقدمات والنتائج ، هي بعينها — في المستوى الفنى — التي تربط « يوميات نائب في الريف » ورببيتها الاولى « الارض » .

وكانت الابنة الثانية ليوميات نائب في الريف قصة « الحرام » ليوسف ادريس . ويمتزج الشكل والمضمون في هذه القصة امتزاجا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجى خلوا شبه تام . فالقصة الرئيسية هي قصة « القراخيل » حقا ، ولكن الاقاصيص الفرعية حول علاقة « لندة » بابن مأمور الزراعة وهروبها مع « أحمد سلطان » الكاتب ، وغير ذلك من صراعات بين العمدة

والمأمور ، وبين الأهالي والترحيلة ، ليست الا النسيج المعقد لقصة «عزيزة» التي تركت زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لتعود اليه ببضعة قروش . وعزيزة هي الشخصية الفنية التي تحمل في أصالة تكوينها مختلف رموز «الحرام» ، فهي «الخاطئة المصرية» التي يشير بها يوسف ادريس الى مأساة مجتمع بأكمله . هي الزوجة الريفية التي سمعت زوجها المريض يطلب «البطاطا» في احدى لحظات «الدلال» فذهبت لتوها الى أقرب حقول البطاطا ، وراحت تحفر الارض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها اقبل ابن صاحب الحقل ليساعدها على الخروج ، ولكن بعد أن فقدت شيئاً اعتزت به طويلاً هو «الشرف» . وهكذا عادت مرة أخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطي ذلك الشيء الذي اعتزت به طويلاً . وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيء غريب عليها ، فالقرية كلها تعلم أن زوجها لا يقربها منذ أمد طويل ، منذ ألم به المرض وأقعده عن مواصلة السعي . ويأتيها المخاض أثناء العمل مع الترحيلة ، فتلد طفلها في مكان قصي، ثم تقتله خنقاً . وتعثر القرية على «اللقيط» الميت ، وتبدأ قصة يوسف ادريس . فليس هذا التلخيص الذي تمت به الا «البرولوج» الذي يمكن أن نتصوره لاحداث «الحرام» . فالحق أن القصة تبدأ بعد ذلك ، بعد اكتشاف «الخطيئة» تبدأ في رحلة طويلة مع الضمير الانساني الموزع بين أهل القرية والتراحيل ، والمأمور والعمدة ولندة وفكري وأحمد سلطان . ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظاماً اجتماعياً بأكمله ، ولكن الحصار يتم في وقت واحد مع اكتشاف القانون الاساسي لذلك النظام . ولولا الخاتمة «الحدوتية» التي أنهى بها يوسف ادريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والاثري في الصياغة التفصيلية لمراحل الثورة في بلادنا .

ان يوسف ادريس في هذه القصة امتداد طبيعي لتوفيق الحكيم في «يوميات نائب» وان تجاوز واقعتها النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . هو يستلهم «يوميات نائب» في ذلك المزيج المركب من فجيرة القرية المصرية وما تدل عليه من احياءات تشمل حضارتنا بأكملها ، وان ركزت «الحرام» على جانب التخلف الحضاري المدمر . وربما كان هذا هو السبب في اقتراب يوسف ادريس من الرواية الام «يوميات نائب» في امتصاصها الدؤوب لمأساة الواقع وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية . وبالرغم من التدفق الحار في سياق «الحرام» والانسياب الشعري في صياغتها الجمالية ، الا انها لا تتورط في رومانسية الشرقاوي وبنائه الشعري . فالارض قد بنيت عند الشرقاوي بسيمتريسة شعرية ، يمكن بواسطتها «وزن» الكثير من مقاطعها بمعيار الشعر وقواعده

وأصوله . والارض عند الشرقاوي قد تبنت أشعة الرمانسية في مستوى الرؤية الفكرية لا في مستوى الاسلوب فحسب ، أما « الحرام » فتعود الى المنبع في « يوميات نائب » وترشف منه الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي المحض ، وان تجاوزت حدود الواقعية النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايتي الشرقاوي ويوسف ادريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين :

الاولى : هي « الخبرة الواقعية المباشرة » التي يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفني . فلعل الوعي الاجتماعي المرهف الذي تتسم به « يوميات نائب في الارياف » هو نتيجة اللقاء الواقعي الحميم الذي تم بين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هذه الرواية ان تخرج عن حدود « تجربة الذهن » التي عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراتها عن الواقع في اطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهي الاستثناء شبه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها . والتجربة الشخصية في « يوميات نائب » أكثر موضوعية — فنياً — من التجربة الشخصية في « عودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والافكار المثالية المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو العمود الفقري ليوميات نائب ، وكان البناء الفني المتناسك استخلاصاً حياً عميقاً لآثار ذلك الواقع . وهذا هو السر في أن أبوة هذه الرواية تمتد الى « الارض » و « الحرام » وغيرهما من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعي حيث يتوهج العمل الفني بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه .

أما النقطة الثانية : التي يلتقي عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائي الجديد ، فهي « الرؤيا المصرية » التي تهدف الى خلق الشخصية المصرية في الفن . ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطورات قبيل ظهور توفيق الحكيم . الا أن المرحلة الكيفية الجديدة التي ظهرت بها هذه الشخصية في « عودة الروح » ثم في « يوميات نائب » هي التي عاشت فيما بعد في تاريخ الرواية المصرية الذي تعد « الارض » و « الحرام » من معالمه الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية في « عودة الروح » مثلاً ، أن تكون محددة الطابع الفردي كشخصية محسن . وليس المقصود بها في « الارض » أن تكون وثيقة الارتباط بأحلام القرية كشخصية « عبد الهادي » . وانما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتاً حقيقياً نابعا من أعماق الضمير المصري في احدى مراحل تطوره . فليست هناك شخصية مصرية مطلقة في الفن من حدود الزمان والمكان . كما أنه ليست هناك

شخصيات مصرية محددة في الفن ، بجران الذات الفردية التي تختلف من إنسان الى آخر . وانما الشخصية المصرية — فنيا — هي ذلك الكائن الذي يلتئم في داخله الوجه الانساني العام بالوجه الحضاري الخاص ، هي بذلك شخصية لها جانبها المطلق ، كما أن لها جانبها النسبي . هي من زاوية شخصية أصيلة الملامح ، ومن زاوية أخرى هي شخصية متطورة السمات . ولعل أصالتها لا تتناقض مع تطورها ، بل هما معا يصوغان ما ندعوه بالشخصية « المعاصرة » .

وفي « يوميات نائب » بالذات ، أمثلة عديدة لهذه الشخصية . فالمأمور والعمدة ووكيل النيابة والقاضي والشيخ عصفور ، كلهم أوجه عديدة متنوعة للشخصية المصرية في لحظة حضورها ، وفي أصالة جذورها معا . بل أن الشيخ عصفور على وجه التحديد ، الذي نراه فيما بعد حيا متجددا في أعمال نجيب محفوظ تحت أسماء مختلفة ، يكاد يجمع في كيانه الفسردى الخاص ، مختلف الوجوه التي نراها للشخصية المصرية . فهو ذلك « السر » الذي ينطق بما يستشفه من « الغيب » ويبقى لغزا دائما أبديا لا تستطيع أن تمسك به . قد نسميه « درويشا » وقد ندعوه « أبلها » ، ولكنه في جميع الاحوال يجسد (الغموض) الجوهرى في حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو العمدة ، ذلك الممثل البارح للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدولة » هو حجاب ضخ من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و « أولياء الامر » منذ قديم الزمن . الى جانب هذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التي تتعلق باللحظة العابرة . وبين المطلق والنسبي ، بين الانسانية والبيئة المحلية ، تعيش الشخصية المصرية صراعاتها اليومية في كفاح مرير يتسم بلون المأساة . تلك المأساة التي قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال في أرض الشرقاوي ، أو تتلون بأنغام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال في « الحرام » . وليست المأساة المصرية في هذه الاعمال الا ديباب الحياة الذي انتقلت حرارته من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى بقية الاعمال الشامخة في تاريخنا الادبي الحديث .

في « يوميات نائب » نلتقى بهذه الشخصية في صورة جماعية أحيانا ، وفي صورة فردية أحيانا أخرى . يسأل مساعد النيابة المتهم :

— أنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح :

— من جوعي !

فنظر المساعد الي وقال في لهجة الانتصار :
 — اعترف المتهم بالسرقة ؟
 فقال الرجل في بساطة :
 ومن قال اني ناكِر ، انا صحيح من جوعي نزلت في غيظ من الغيطان
 سحبت لي كوز .
 وعندما تأمر النيابة بحبس الرجل ، يعلق في هدوء :
 — وماله . الحبس حلو . نلقى فيه على الاقل لقمة مضمونة .
 هذا نموذج للوجه النسبي في الشخصية الفنية ، مرهون باللحظة
 التاريخية التي يعالجها الفنان . وهناك نموذج للوجه المطلق لا تبرزه شخصية
 مبهمه ، وانما تحددده شخصية غاية في التفرد هي شخصية الشيخ عصفور .
 عندما تساله النيابة عن «صناعته» يرفع عقيرته بالغناء :
 « انا كنت صياد
 وصيد السمك غية . الخ »
 فاذا استحثه للكلام ، ردد في همس :
 « نهيتك ما انتهيت
 والطبع فيك غالب . الخ »
 هذا الشكل « الهذيانى » لكلمات الشيخ عصفور ، يحقق مضمونها
 الفني جانبا هاما من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلي
 تخفيه احيانا سطحية خارجية مقصودة .
 والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في « يوميات نائب » هي عماد
 الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي ، كما قدمها الحكيم ، وهي العنصر
 الذي اعاد « الروح » الى الرواية المصرية بعد طول بوار .

التسّم الثالث

مَوعد احياء مع المسرح المصري

www.alkottob.com

الفصل التاسع الموت والبعث في نظرية الخلود

« لا فائدة من نزال الزمن . . لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر ، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان . . كل شيء شاب . . ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال . . ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت » .

ربما كانت هذه الكلمات وحدها ، التي جاءت على لسان مرنوش قرب خاتمة « أهل الكهف » هي التي أكدت لاجيال مختلفة من النقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو « مصر » دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهنا بأن مجموعة الشخصيات والاحداث والمواقف ، تدور كلها في مدينة « طرسوس » . على ان هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش ليست الا تأكيدا لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الاول الى نهاية الفصل الاخير . لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسدا في العصر المسيحي ، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان أيضا بالقرب من مصر . وإنما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، وأقصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم . هذه الفكرة التي ظلت محورا رئيسيا من المحاور الفكرية التي رافقت هذا الفنان في وقت مبكر نسبيا الى يومنا هذا . أي أن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كانت محورا فكريا أساسيا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من « أهل الكف » الى « يا طالع الشجرة » مروراً بـ « ايزيس » . وما يؤيد هذا الفرض مرة أخرى ان الحكيم عاليج

هذه القضية في البناء الدرامي ، كما عالجها في البناء الروائي حين كتب «عودة الروح» . وليس من الغريب أن تتجاوز المسافة الزمنية بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » — مثلا — وهما يعالجان قضية فكرية واحدة .

ولقد كنت أتوقع من نقاد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا « مصر » في « أهل الكهف » أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجي الذي يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ولكنني فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفتور أشد ، ان لم يكن بالتعريض والتجريح . فقد وصفها المفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية تعادي التقدم ، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم المجيد (١) كما قال محمود أمين العالم بأن « أهل الكهف » هي الصدى المركز للمرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقي . وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختار اليأس والاحساس بالعدم (٢) ومن العيب أن يرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسي أو الاجتماعي دون الجانب الفني . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للنقاد لمختلف التأويلات السياسية والاجتماعية ، خاصة إذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الادبي بولاء كبير . ليس من ضرير اذن أن يركز ناقد ما على العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية في العمل الادبي ، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلي لهذا العمل . ولن يحول التوغل داخل هذا البناء من المقارنة بينه وبين بقية الابنية لنفس الفنان ، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين ابنية الكتاب الاخرين . ان تحليل هذا العمل من ناحية والمقارنة الموضوعية بينه وبين الاعمال الاخرى من ناحية ثانية ، يتيح لنا الحد الاقصى من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفني ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبية لهذا العمل ، ونحصل من ثم على ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معا .

هذا المنهج — الموجز هنا ايجازا شديدا — هو الضوء الذي استرشد به في رؤية « أهل الكهف » على نحو مختلف عن رؤية الكاتبين الرائدتين : سلامه

١ — راجع كتاب «الادب للشعب» — سلامة موسى — ١٩٠٦ — مكتبة الانجلو-القاهرة.

٢ — راجع « في الثقافة المصرية » محمود العالم وعبد العظيم أنيس — ١٩٥٥ — دار الفكر

الجديد — بيروت .

موسى ومحمود العالم . فهذا المنهج يدفعني الى التساؤل : هل من الممكن أن يبلغ الاضطراب في رؤيا الفنان المدى الذي يجعله ينتج في مرحلة زمنية واحدة عمليين يتناقضان لا في التفاصيل ولا في الخطوط العامة ، وانما في وجهة النظر الشاملة التي تبناها المؤلف — فكريا — لا في تلك المرحلة الباكرة فحسب ، بل على طول تاريخه الفني ؟ وفي صياغة أخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيق الحكيم في « عودة الروح » ان يختلف مع توفيق الحكيم في « اهل الكهف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية في فترة قصيرة نسبيا ؟ وماذا يكون الامر فيما لو أن الخط الفكري السائد على تلك الفترة هو الذي امتد خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكاتب ؟ هل ندعوه في هذه الحال — أي فيما لو كان هذا الفرض صحيحا — فنانا تقديما على طول الخط ، أم هو فنان رجعي على طول الخط أيضا ؟

هنا ، بالضبط ، ندخل في تفاصيل المنهج الذي أوجزته منذ قليل ايجازا شديدا ، فما معنى أن يكون الفن تقديما ، وما معناه حين يكون رجعيا ؟ لن نبتعد حين نجيب عن أدب توفيق الحكيم فثمة اجماع تقريبي على عظمة رواية « عودة الروح » فكرا وفنا ، هي عمل « تقديمي » في رأي الكثيرين ، وفي رأيي الشخصي أيضا . ولكن تقديمية « عودة الروح » كما أوضحت في غير هذا المكان ليست نابعة من كونها الصدى المركز لثورة ١٩١٩ كما يذهب البعض . أو الارهاص الفني كما يذهب آخرون . انها لا تخضع في بنائها الفني — ويجب الا نتجاهل هذه النقطة مطلقا — لذلك التحديد الفوتوغرافي المصارم . انها رواية « ثورة » وهذا يكفي . الثورة هي العمود الفقري للرواية ، لان الاحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية الثورة في مصر . والثورة هي المضمون الفني للرواية لان الفنان يحيطها بالاسطورة الاوزوريسية المصرية القديمة حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود في « عودة الروح » . فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم ، واذا ماتت فانها تبعث . وتلك هي الثورة في مضمونها الفني الشامل . ولكن ثورة « عودة الروح » لا تتوقف عند اعتبار الهيكل العظمي والمضمون الفني ، وانما هي تنبع أيضا من تاريخنا الادبي ، من مكانها في التراث ، من دورها في صنع تقاليدنا الادبية . وفي هذه النقطة رأيت ان « عودة الروح » تمثل مرحلة رائدة في الرواية المصرية تخلصت فيها من شوائب عديدة كانت تحجب عن تاريخنا الروائي بدايته الفنية الحقيقية . ذلك ان هذا التاريخ منذ « زينب » الى ما قبل « عودة الروح » لم يكن سوى ارهاصات روائية متناثرة ، وجاءت « عودة الروح » لتقول ان الاساس في أرض فننا الروائي قد تم بناؤه ، وأصبح مهيا

لاقامة الهرم الشامخ الذي ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والاجيال التالية تحاول انشاءه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا فنيا تقديريا ، لان ثورته كانت من الشمول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفن جميعا .
ماذا في « اهل الكهف » اذن ؟

ان الفنان الذي كتب « عودة الروح » هو بعينه الذي كتب « اهل الكهف » في نفس الوقت تقريبا . والرباط الاوزوريسي الذي استوحاه الحكيم في رواية « عودة الروح » ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالاية القرآنية الكريمة « فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ، ثم بعثناهم ليعلم اي الحزبين احصى لما لبثوا امدا » . فاذا ربطنا بين هذه الكلمات المقدسة التي جاءت في قصة « اهل الكهف » وبين الكلمات التي فاه بها مرنوش في خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على ان الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية — في مستواه الروحي والفكري — كلا واحدا متسلسلا من الوثنية (التي مات عليها مرنوش كما اتهمه بذلك مشيلينا) الى المسيحية المنتصرة بعد مذبحة الطاغية دقلديانوس ، ثم الى الاسلام الذي استلهمه الحكيم في قصة اهل الكهف . ان هذا الكل الواحد المترابط يؤدي الى فكرة « الاستمرار » التي يؤمن بها الفنان . غير ان ثمة فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي . فاذا كانت « عودة الروح » رواية تقديمية لانها تسجل ميلاد الرواية المصرية ، او انها — على اقل تقدير — تضع الاساس القوي المتين لبناء الرواية في بلادنا ، فان « اهل الكهف » عمل ثوري لانه يستمد قيمته التقديمية ، اولا ، من مكانة في تاريخ المسرح المصري ، وتراثنا الدرامي ، وتقاليدنا الادبية . ذلك ان « اهل الكهف » اول تراجميا مصرية حقيقية اذا لم نقل انها اول مسرحية مصرية خالصة ، حرصا على اهمية البدايات والارهاصات الاولى . ولهذا السبب — ان تكون اهل الكهف عملا دراميا — فان التكوين الفني لفكرة الثورة من خلال الموت والبعث او نظرية الخلود ، يتخذ لنفسه مسارا اخر . فالثورة في هذا العمل الدرامي ليست « موضوعا » او مجموعة وقائع قريبة من الواقع كما هو الحال في « عودة الروح » . ان « اهل الكهف » كمسرحية تراجمية يلجأ الفنان في صياغتها الى منهج تعبيري اكثر تعقيدا من المنهج التعبيري في « عودة الروح » ، فالاحداث الواقعية في عمل روائي — مهما بلغت درجة رمزيتها — لا تتحول الى بناء كامل من الرموز كما هو شأن العمل المسرحي . خاصة اذا كان العمل

المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والاسطورة . فاذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كتلك التي نلح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح » تكشف بوضوح عن ثورتها ، فان الدراما الرمزية الاسطورية ، كتلك التي نشاهد خيوطها السائدة على « اهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن اسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع ان نتعرف على ثورتها وتقدميتها الا بعناء ومعاناة . وتبدأ مسرحية الحكيم في كهف بالرقيم حيث الظلام لا نقيين فيه غير الاطياف : اطياف الشخصيات الرئيسية في المأساة . نحن مع وزيرين — وزراء الطاغية دقيانوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس » الذي اقام مذبحه هائلة للمسيحيين في عصره . والوزيران اذن من المؤمنين بالمسيحية الهاربين من وجه الطاغية ، وقد اختار لهما الحكيم اسمين هما : مرنوش ومشيلىنيا . اما الشخصية الثالثة فهي السراعي يمليا وكلمه قطير . واذا تجاوزنا الحيل الفنية التي يضطر اليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية ، فاننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يمليا بعد محاولته الخروج من الكهف في زميله الاخرين اللذين لم يحاولوا ذلك :

يمليا . انتما في الظلام تنتظران الفجر ، والشمس في كبد السماء !
مرنوش : اين هذا ؟
يمليا : خارج الكهف . . ولقد عثرت بالباب ، فاذا هو دوننا ولا نعرف .
ولكن . . شيء عجيب . . ان الحرارة والضوء لا يدخلان الينا منه كما نأمن الشمس
تميل عنه في ذهابها وايابها (١)

اقول ان هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية ، ومن الممكن ان نضيف انها البداية الفنية للمأساة . فقد كان الكهف هو « العالم الوحيد » عند شخصيات المسرحية حتى خرج احدهم تحت ضغط الحاجة ، فكانت اليقظة الكاملة انهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يمليا . وهي ان الشمس في الخارج تملأ السماء ، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها الى داخله . لقد كان يمليا اول من خرج من الكهف ، واذا جاز لنا ان نستبق الاحداث نقول ، انه كان ايضا اول من عاد الى الكهف . وفي ريادته للخروج وفي ريادته للعودة بمعنى المغامرة الكبرى التي قم بها للبحث عن الحقيقة ، معنى الصدق

١ — هذا النص وجميع النصوص التالية مأخوذة من « اهل الكهف » من طبعة دار الهلال

الصادرة في كتاب الهلال — اغسطس ١٩٥٤ اما الطبعة الاولى فقد صدرت عام ١٩٣٣ .

الكامل مع النفس ، ومع الآخرين ، في ضرورة الكشف عن وجه الحقيقة ، وضرورة الاقتناع بها اذا تم الحصول عليها . يملخا اذن هو همزة الوصل ايضا بين المرحلة السابقة على الكشف والمرحلة التالية له . وهذا هو الفرق الاول بين هذه الشخصية ، وشخصية اخرى كمثليين حين يعلق متظاهرا — او متوهما — بالاقتناع والمعرفة : « مهما يكن من امر فلا ريب ان الايام الثلاثة قد انقضت » . هكذا ينتهي الفصل الاول واهل الكهف خارجون من كهفهم يظنون انهم قضوا به بضع ليال هربا من وجه الطغيان الروماني ضد المسيحية . سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بداية الفصل الثاني ان هذا الظن مجرد « وهم » فني نسجه الحكيم باحكام عظيم حتى نفيق على هذه « الصدمة » الفنية ايضا حين نكتشف ان ثلاثة قرون مضت على مذبحه دقيانوس الشهيرة ، وان المسيحية قد انتصرت في هذا المكان من العالم ، وان الملك الجالس على العرش هو ملك مسيحي . هذا اذن هو المجتمع الجديد الذي حلم به عصر الشهداء ، العصر الذي ينتمي اليه اهل الكهف ، هذا هو الحاضر وما هم سوى الماضي . من هنا تعتقد الاميرة بريسكا ابنة الملك الراهن ان جدتها القديسة التي سميت باسمها كانت تفضل بأن تكون امرأة ، لو انها استطاعت . ومن هنا ، كذلك ، ينطلق توفيق الحكيم الى الافاق الرحبية التي تستشرفها حدود المساة في « اهل الكهف » . فالثلاثة التي تفصل بين الماضي والحاضر تتخذ لنفسها دلالة جوهزية عندما يقص غاليلياس على الملك ما تقوله التقاويم الرسمية في اليابان من ان فنى صيادا خرج من اقليم يوشا للصيد في قاربه ولم يعد ، ولكنه ما لبث بعد اربعة قرون ان ظهر مرة اخرى ، غير انه ذهب ثانية ولا يعلم احد الى اين ذهب . ويصل غاليلياس الى انه « لعل لكل جنس من اجناس البشرية قصة كهذه » فيعلق الملك :

الملك : اذن لا ريب عند الناس في ان من ذهب سوف يعود ؟

غاليلياس : نعم يا مولاي . ومن مات سوف يبعث . تلك قصة البشرية الخالدة . واذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، واذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف اجناسها واجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة ، افيمكن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة ان يخطيء ؟ .

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة في نسيج موحد مع رؤيته الفنية الخاصة . اي ان فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود هي وجهة النظر الفكرية الشاملة عند الحكيم ، ولكنها تتخذ لنفسها مسارا فنيا خاصا حين يضم هذا الاطار الفكري العام ، تلك المجموعة من الاحداث والشخصيات والمواقف في « اهل الكهف » .

فلو اننا تتبعنا مثيلينا وهو يصيح مزهوا ببهو الاعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزيراً فيها مضي ، ويقول ليمليخا ان شيئاً لم يتغير ما دام بهو الاعمدة لم يتغير . وبينما وافقه مرنوش على هذه الرؤية السطحية الساذجة ، يختلف معه يملبخا - الرائد الى معرفة الحقيقة - فيصيح في صوت كالعويل : كل شيء تغير ، كل شيء تغير !! ويصبح شعاره الجديد : الى الكهف . . هذا العالم ليس عالمنا . لقد كان الاثر الاول من لقاء يملبخا بالعالم الخارجي ، انه لم يكن مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، وانما هو زمن جديد يفصل ما بينه وبين الكهف مسافة طولها ثلاثة قرون . هكذا يفيق على ان عالمه - هو وزملاؤه - قد باد منذ ثلاثمائة عام . وراح يسترد وعيه قائلاً « هذا الذي نرى دنيا اخرى ليست لنا بها صلة . . لا ينبغي لنا ان نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة » . هذه الرؤية الجليلة الواضحة - في جوهرها - هي رؤيا المأساة ، اذ لا يلبث يملبخا ان ينشج « انا اشقياء . . اشقياء . . نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا ، لا امل لنا الان في الحياة الا في الكهف . فلنعد الى الكهف . هلم يا مرنوش ، ليس لبعضنا سميع ولا مجيب الا البعض . هلموا بنا . . رحمة بي ! اني اموت ان مكثت هنا . . لست بمجنون . الى الكهف . . الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفتوح - »

الكهف هو الماضي ، هو الزمن ، ولا حياة لاشباح الماضي الا بين جدران الماضي . نلك هي بلاغة الحكيم القربية من الشعر : الا حياة الا في الموت ، لاولئك الاموات الاحياء . . ان قيامتهم من بين الاموات ليست بعنا حقيقيا ، ذلك ان بعثهم الحقيقي هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التي انبثقت من نماء الشهداء .

لقامت المسيحيون لكي تبقى المسيحية ، فالماضي العظيم هو المصدر التاريخي للحاضر العظيم وليس الغاء له . لهذا يحترم الحاضر ماضيه المجيد فيقدسه (وتصبح بريسكا قديسة لا امراة، ويصبح اهل الكهف قديسين لا وزراء وراعي غنم) ولكن هذا الحاضر لا يسمح للماضي بابتلاعه ، لا يسمح له بان يحوله هو الاخر الى ماض ، لا يسمح له باشاعة الجمود والاستقرار ، وانما هو يقدرس التاريخ جنباً الى جنب مع التطور والاستمرار . هكذا صاغ الحكيم معنى الموت والبعث على لسان يملبخا . ولكن يملبخا هو اكثر جوانب الماضي وعياً بمعنى التاريخ ، هو رسول الحقيقة الذي لا يكذب مهما كادت هذه الحقيقة ان تحوله الى بطل تراجيدي يعاني من انشطار الشخصية بين الاعتراف

بالحقيقة وضرورة الاقتناع بها والسلوك بمقتضاها وبين الحنين الى هذا العالم الجديد الذي اسهم في صنعه بصورة من الصور .

هذا الحنين الذي يجند له الفنان شخصية اخرى ، تحاول ان ترى الحقيقة من زاوية اخرى . هكذا يقول مرنوش في ضيق « نعم ثلاثمائة عام . فلتكن ، قات لك ثلاثمائة عام او اربعمائة عام ! ماذا يضرني ؟ وما يغير هذا من حياتي ؟ اننا الان احياء ، اتنكر ايضا اننا احياء بعد تلك الليلة المهائلة ؟ » . . . وبهذا التساؤل تتبلور لنا ابعاد المأساة التي شاء الحكيم ان يوزعها على عدة شخصيات ، فأصبحت كل منها شخصية تراجيدية حقا ، دون ان تكون في مجموعها او في كل شخصية على حدة اية بطولة تراجيدية . . . ففي الوقت الذي « يقول » فيه مرنوش هذا الكلام ، نرى مثلينيا « يفعل » ما يتضمنه الكلام من فكرة ينفذها على الفور فيذهب ويرتدي ثيابا مزركشة كتلك التي كان يرتديها ايام كان وزيرا ، ويصبح لسان حاله « اننا في الحياة قبل كل شيء . اننا نعيش ونشعر » ، « هب اننا نمنا ما شئت من اعوام ، فماذا يغير هذا من حياتنا الان ؟ السنا في الحياة . . . نحمل قلوبا وامالا ؟ » . . . هذا الحنين اذن هو الجانب الاخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات ، فاذا كان احدهم مقتنعا بضرورة العودة الى الكهف لاكتشافه الهوية العميقة التي تفصل بينه وبين هذا العالم ، فانه لم يكن يعبر الا عن الاطار العقلي المجسد في اهل الكهف . . . اما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي يتوسد هذا الاطار من الداخل ، هو القلب الذي يمكن النفاذ اليه اذا نفضنا قشرة العقل . وليست احداث الدراما بعدئذ سوى احداث الصراع والتفاعل بين العقل وفروضه النظرية المستقاة من الواقع المحدد وبين القلب ومشاعره الهائلة على سطح الحياة المترامية غير المحددة . وهكذا ينتهي الفصل الثاني بعودة يميليا الى الكهف ، اي باقتناع العقل الكامل بان الماضي مكانه التاريخ . ثم يبدأ الفصل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من ان غريمه على حق في ان مأساة الزمن كامنة في الموت حقا ، ولكن الزمن ايضا يقول بالحياة والتجديد والبعث . بدأ الفصل الثالث ومثلييا يحاول ان يستعيد حبه الاول للاميرة بريسكا، ومرنوش يحاول ان يستعيد حبه لابنه ومنزله . فالفنان يختار اكثر ادوات التعبير توفيقا عن الجانب العاطفي في حياة الانسان : الابن والحببية . ولا يلبث مرنوش ان يفيق على حقيقة بسيطة ولكنها مدوية ، وهي ان ابنه قد مات منذ امد بعيد ، وان منزله لم يعد له وجود . ولان منهج الحكيم في البناء التعبيري هو التدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية ، فانه يلجأ الى تجزيء الفكرة الفنية

المركبة الى جزئيات اقل تركيبا ، ثم الى جزئيات بسيطة ، الى الاكثر بساطة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج اهل الكهف جميعا الى انقسامهم عقلا وقلبا ، يملخا في جانب ، والوزيران في الجانب الاخر . وها هوذا يقسم الوزيرين اللذين يمثلان شيئا واحدا فيما مضى الى قسمين او جزئين او شيئين مختلفين . فما يزال مشلينيا يتصور الثلاثمائة عام مجموعة من الكلمات والارقام ، وبالتالي فهي لا تعني شيئا ، واما مرنوش فقد شفت نظرتة للحقيقة واضحت اكثر عمقا بعد ان ايقن بصورة نهائية ان ابنه قد مات ولا شيء يربطه بهذا العالم : « هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . . وان هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها . . هؤلاء الناس غرباء عنا . ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيم بها ان تجعلنا منهم . . انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . . ثلاثمائة عام مضت ، وها هوذا عالم اخر يحيط بنا كأنه بحر زاهر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو الى مالح » . وكأن توفيق الحكيم يصوغ من « عودة الروح » و « اهل الكهف » حديثا واحدا متكاملًا يقول انه اذا كانت روح مصر خالدة ، وان كفاحنا اليوم ليس مبتورا عن تاريخنا الثوري ، فان طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقا اننا مفلولون الى الوراء ، وانما تعني اننا نمتلك تراثا عظيما نستمد منه الحياة كما تستمد الاوراق عصارتها من الجذور . الا ان هذه البذرة الميتة او الساكنة التي تلد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة الى ان تكون احد معوقات الحياة واداة تعطيل النمو . لهذا ينتصر يملخا وهو في الكهف ، ينتصر العقل بين احضان التجربة والزمن ، بين التراث والتاريخ ، حين يدخل عليه مرنوش عائدا من الخارج ، ولسان حاله يردد ما قاله في وداع مشيلينيا « حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ ان مجرد الحياة لا قيمة لها . ان الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهي اقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم الا حياة مطلقة » ، وتلك هي النقلة الجديدة التي تضيف الى نقلة يملخا معنى جديدا هو ان الهوة التاريخية التي تفصل بين الكهف والمدينة او ذلك البتر الزمني بين عصر واخر ان هو الا عداء سافر لفكرة الاستمرار . اي ان ما ظنوه بعثا لم يكن الا رجعة الى للوراء ، لان البعث الحقيقي هو وليد الاستمرار التاريخي . والحياة الجديدة خارج الكهف هي الروح المعاصرة المنبثقة عن الماضي العظيم عبر تاريخ طويل من الفداء والاستشهاد . اي ان المجتمع الجديد في الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الاستمرار التي عبرت عنها « عودة الروح » . اما الكهف ، فاذا تحول عن

كونه تراثا مقدسا واصبح هو الحاضر بالقول والفعل ، فانه حينئذ يتحول الى معنى يجسد الحد الاقصى من الرجعية والجمود ، على نقيض الراي الذي قال به الرائد العظيم سلامه موسى . بل انه يصبح رمزا مزدوجا للتوقف من جانب ، ولانعدام الجذور او التراث من جانب آخر ، ما دام الامر يصل الى هذه الدرجة من الخلط فيمسي التاريخ والمعاصرة شيئا واحدا . وكأني بتوفيق الحكيم مرة اخرى في تلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لم يكن سوادها الا ستارا لانبعائها الحقيقي) يقول ان روح مصر الخالدة قد استردتها من جديد وها هي ذي تبعث، من جديد — كما هو الحال في عودة الروح — فانه لا ينسى ان يقول ايضا ان خلود هذه الروح لا يعني السكونية والثبات والاستقرار ، فاحترامنا لتاريخنا القديم وبعثه في مرحلة البعث القومي لا يعني بحال ان لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسته فحسب . اي اننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الايجابية الى الامام ، ولكننا لا نسمح له بأن يكون اداة تعويق لسيرنا . وهكذا ارى « اهل الكهف » احدى الروائع التقدمية في تاريخنا الادبي على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم . والاختلاف هنا — ولا بد من التأكيد على هذه النقطة — لا يكمن اطلاقا في ان تقييم العالم هو نتائج نظرية سياسية ، لان هذه النظره نفسها تقول كما رأينا بعكس ذلك . وانما يكمن الخلاف فسي مصدرين هما : النظر الى فكرة الزمن عند توفيق الحكيم في مستواه الوجودي الشامل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفة عدمية . ان مأساة الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياة القوى الوراثة المتخلفة ، ولكنها ليست مأساة على الاطلاق عند اولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية احداث « اهل الكهف » منذ عودة مرنوش الى الكهف وهو يقول في صراحة وجلاء ووضوح « اننا ملك التاريخ . . ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائددين الى الزمن . . فالتاريخ ينتقم » . ويتكامل الموقف الفني العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هي تجربة فشله في ان يخلق من الاميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدتها التي كان يحبها . . يقتنع مشيلينا بأن لا مكان له في هذا العالم . ولكنه يضيف الى كلمات يميلخسا ومرنوش فكرة جديدة هي « انا لا نصلح للحياة . . انا لا نصلح للزمن . . ليست لنا عقول . . لا نصلح للحياة » فاذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تفتح عينيه قال لها دون ان يبكي : « الابصار لسي موت » . الاضافة هنا ان الزمن يعني المعاصرة ، يعني الحياة الجديدة ، وليست المعاصرة او الحياة الجديدة بمأساة . والمصدر الاخر هو تصور الناقد لقيام معادلة حرفية بين الواقع

والعمل الفني بحيث تصبح « اهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث . والحق ان ثمة مسافة موضوعية بين الواقع والعمل الفني ، تتيج للفنان والمتلقي على السواء حدا معقولا من الرؤية الصادقة . فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرها مختلفا ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلي ببراكين الثورة على الاستعمار والاستبداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقديمي كتوفيق الحكيم كمرحلة بعث ونهضة وانطلاق ، لا كمرحلة موت وهزيمة . وهذا هو الفرق بين الواقع والفن . فالعمل الفني الناضج هو الذي يضيف الى عنصر الواقع الموضوعي عنصرا اخر هو « وجهة النظر » التي تستشعر بها ذات الفنان الاحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لاحداث الهزيمة والطغيان رؤية ابعد نظرا من الواقع المرئي البسيط الساذج ، فقد رأى البعث من خلال الموت ، رأى النصر من خلال الهزيمة . عاد اهل الكهف الى كهفهم ، ولم يعد ثمة مجال للرجعية والتخلف ، لم يعد ثمة امكانية للبعث في معناه السكوني الثابت ، ولتتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش — وهو يحتضر — ومشيلىنيا :

مرنوش : مشيلىنيا . . ضع يدي اليسرى في يد يميلخا (مشيلىنيا واجم) .
مات المسكين . . ولم يعرف الحقيقة . . ومع ذلك . . هل عرفناها نحن ؟

مشيلىنيا : ماذا تعني . . يا مرنوش ؟

مرنوش : احلام . . نحن احلام الزمن

مشيلىنيا : الزمن يا مرنوش

مرنوش : نعم . . الزمن يحلمنا !

مشيلىنيا : كي يمحونا بعد ذلك ؟!

مرنوش : الا من استحق الذكر فيبقى في ذاكرته

مشيلىنيا : التاريخ ؟!

مرنوش : نعم

مشيلىنيا : (في قلق) اهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ اهذا كل تلك

الحياة الاخرى . . ؟!

مرنوش نعم

مشيلىنيا : (في قلق) مرنوش ؟ انت اذن لا تؤمن بالبعث ؟!

مرنوش : احق ! اولم نر بأعيننا افلاس البعث ؟!

مشيلىنيا : استغفر الله . انت الذي عاش مسيحيا تموت الان كوثنى !!

هذا النص يضع ايدينا على التماسك المنهجي عند توفيق الحكيم . ففسي

المستوى التعبيري نلاحظ انه ما يزال يتدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . فهو يعود بالشخصيات الثلاث الى الكهف بعد فشلهم جميعا مع الحياة الجديدة ، وبالرغم من ذلك فان مواقفهم من الموت تختلف كما سبق ان اختلفت مواقفهم من الحياة . هذا على الرغم ايضا من ان بدايتهم مع الحياة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير ازاء الحياة والموت . هذا المنهج في التعبير يضفي حيوية دافقة على حركة الشخصيات والاحداث والمواقف .

ومن جهة اخرى — على المستوى الفكري — فان هذا النص يدين بشكل واضح ذلك البعث الشكلي الساذج ، ويؤكد في نفس اللحظة على البعث الديناميكي العميق . مما يدعونا لان نتوقف قليلا عند الحدود الفاصلة بين الواقع المصري في بداية الاربعينات من هذا القرن، ومسرحية « كاهل الكهف » .

نقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى ان القيم الايجابية في تاريخنا المصري تظل في حالة كمون الى ان تستثيرها الاحداث وحينئذ تعود هذه الروح الى ايجابيتها وثورتها وتقدمها . ولكن البعث الحقيقي يظل مقصورا على هذا الجانب التقدمي الثوري الذي يدفع الحركة الحضارية الى الامام .

اما ان ينحول الماضي الى مخدر يلبي احتياجات مرضية في نفسية المصابين بمركب العظمة ، او ان يحمل معه الشوائب السلبية التي لا ينجو منها شعب من الشعوب ، فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعوه بعثا . لهذا يقول مشيلينيا : « لسنا حلما . . لا . . بل الزمن هو الحلم . . اما نحن فحقيقة . . هو الظل الزائل ونحن الباقون . . بل هو حلمنا . . نحن نحلم الزمن . هو وليد خيالننا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . ان تلك القوة المركبة فينا وهي العقل ، منظم جسمنا المادي المحدود . . آلة المقاييس والابعاد المحدود . . هو الذي اخترع مقياس الزمن ولكن نينا قوة اخرى تستطيع هدم كل ذلك ! او لم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحططنا بذلك الحدود والمقاييس والابعاد ؟ نعم ، ها نحن اولا ، استقطعنا ان نمحو الزمن . . نعم تغلبنا عليه (لحظة) ولكن . . وا اسفاه ! بريسكا : ما يحول بيني وبينها اذن ؟ الزمن ؟ نعم محونا . . ولكن ها هوذا يمحونا ، الزمن ينتقم ، انه يطردنا الان كاشباح مخيفة ويعلن انه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيدا عن مملكته . . ربي ! هذه المباراة الهائلة بيننا وبين الزمن اترها انتهت بالنصر له ؟ ! » هذا التساؤل الذي يطسرحه الفنان يفتح لنا الاجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت اول تراجيديا مصرية بلا بطل تراجيدي ؟ ما هو الرباط الذي يشدنا الى الماضي ؟ هل نستطيع ان نصنف « اهل الكهف » في احدي الخانات التقليدية للمذاهب الادبية؟

ان المسرحية تنتهي والكهف يتحول الى قبر مقدس تأبى بريسكا الاميرة المعاصرة الا ان تدفن به حية مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيدة . وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزدوج : لقد حكم بالاعدام على هذه التي ابنت الا ان تتشبهت بالماضي ممثلا في مثيلينا ، ومن جهة اخرى اراد من خلال القصة الثنائية بين مثيلينا وبريسكا الحية الميتة ان يقول شيئا هاما ، هو ان الرباط الذي شهدنا الى الماضي هو الرباط العاطفي فحسب ، لهذا فلا مكان للماضي في الحاضر . بل ان الحكيم يذهب في رؤيته التقدمية الى مدى ابعد حين يحكم بالاعدام — كما قلت — على كل من يحاول من اهل الحاضر ، عاطفيا ، ان يتشبهت بالماضي . وهذا هو الجانب المساوي من « اهل الكهف » ، ولكن الجانب الاخر هو انتصار المجتمع الجديد . بذلك تكون ثمة مزاجية حية عميقة بين الموت والبعث في « اهل الكهف » . لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل في اعماقه المسوت والبعث معا ، ولكنها اثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التي تلتئم جراحها في جفاف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من اهل الحاضر احتراما ، غير انهم سرعان ما يهرولون الى بناء العالم الجديد . ولعل تاريخنا الادبي هو المسؤول عن هذه الظاهرة الشاذة ، وهي خلو اول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدي . فالدراما — كفن ادبي — لم تكن امتدادا طبيعيا لتراثنا الادبي ، وانما كانت احدى النتائج الحضارية للقائنا الفني بأوروبا . ولما كانت التراجيديا الاوروبية تحتضن تراثا يمتد الى الاغريق العظام ، فقد جاء ابطالها التراجيديون تقليدا ادبيا اصيلا ، فضلا عن كونه امتصاصا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الاوروبية من عوامل الانقسام والتوتر . اما نحن فمقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقي يحمي اصلتنا الشخصية . ومن ثم كان لقاءنا بالدراما الاوروبية هو لقاء التآثر لالقاء التفاعل . كان مسرحنا « انعكاسا » للمسرح الغربي ولم يكن قط في نشأته الاولى فنا اصيلا . لهذا كله تبدو زيادة توفيق الحكيم للمسرح المصري وكأنها معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادته الخام من مصر بروحها وفكرها ولم يفرض على التراجيديا المصرية الاولى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الاوروبية ، بل ترك مادته الخام تفرض شكلها الخاص . ومن ثم جاءت « اهل الكهف » مزيجا معتدا من عناصر الدراما الاوروبية (بمجرد اختياره المسرح شكلا ادبيا لفنه وخلو ارضنا الفنية من اية تقاليد مسرحية) (١) ومن عناصر المأساة المصرية الخالصة . وكان هذا هو

١ — قد تثار هنا مشكلة المسرح الفرعوني ، ولكن لنزجها الى هين (ويمكن مراجعته)

فيها مفصلا بالفصل الاخير من كتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » نشر الانجلو ١٩٦٥)

مضمون الثورة الفنية المجيدة التي قادتها « اهل الكهف » اول موعد للحياة مع المسرح المصري منذ اغتياله بين جدران المعابد المصرية القديمة وقصور الفراعنة . فبالرغم من خلو « اهل الكهف » من البطل التراجيدي الذي يفترض وجوده في مسرحية كلاسيكية كمسرحية الحكيم ، ويفترض وجوده ثانية في مسرحية نسنت في ارض مصر التي اثمرت اسطورة البطل التراجيدي الاول . الاله المعذب اوزوريس . . الا ان « اهل الكهف » هي تعبير صادق اصيل عن المرحلة الحضارية التي ولدت فيها حيث كان مسرحنا - كما سبق ان ذكرت - مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربي ، فجاءت « اهل الكهف » تحمّل في تكوينها كافة سمات الازمة . ازمة الميلاد الدرامي في مصر بلا ابوة او امومة شرعية سوى حاجتنا الاصيلة آنذاك الى شكل تعبيرى قادر على امتصاص اهتزازات وجداننا وتوترها ، حاجتنا الى الشكل المسرحي . وقد كانت هذه الحاجة بلا ريب تجسيدا لحلقة مفقودة في تاريخنا الحضاري والفني على السواء (هي الحلقة الدرامية من جهة ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقا بالتمزق التاريخي والبتير من جهة اخرى) . ويدعم اصالة هذه الحاجة الى الدراما المصرية اننا منذ بداية القرن العشرين نعاني مرحلة النهضة في ادبنا الحديث ، بحيث يصبح من المستغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث ان يخلو ادبنا من المسرح . كانت الارض ممهدة اذن لاستقبال اول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من ازمة الميلاد المتعسر كخلوها من البطولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الاوربي . ان هذه الشوائب تحمل في ثناياها فضيلة لا سبيل الى انكارها هي انها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم واخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية في تاريخنا الادبي . فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعته الظواهر الادبية في حضارتنا . هكذا نفسر ميلاد البطل التراجيدي المصري في ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الامثل عن جيل النساء (١) في تاريخنا الحضاري والادبي ، ولكنه ولد في الاطار الروائي لا بالاطار المسرحي . هذا التناقض بين خلو اول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدي ، وبين ميلاد هذا البطل في عمل روائي هو احد الظواهر الادبية في تاريخنا الفني التي تؤكد انه بالرغم من علاقتنا بالادب الاوربي ، فان لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظر ناقدنا مصريا عظيميا يقيم تقاليدنا الادبية الخاصة

حتى نستنير بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الأوربي دون التبصر بجذورها التاريخية . وفي اعتقادي ان مسرحية « الراهب » لـ لويس عوض قد حلت هذا التناقض بين خلو اول تراجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، اذ ان شخصية « ابسا توفير » تحمل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية (١) ومعنى ذلك ان ثورية « اهل الكهف » في المستوى الفني ، هي انها اضافت الى تقاليدنا الادبية المصرية مغزى هاما هو ان ميلاد اول مسرحية مصرية كان يتضمن مختلف مظاهر السلب والايجاب في البناء الدرامي . لقد اختار لويس عوض فيما بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اختيار الحكيم ، مصر المسيحية ، ولكنه استطاع ان يخلق البطل التراجيدي خلقا كاملا مستقلا . ومع هذا فقد حدث ذلك بعد ثلاثين عاما من تاريخ النشأة الاولى للتراجيديا المصرية (ما احوجنا اذن الى نقد مصري اصيل يرصد في صبر واناة تطور تقاليدنا الادبية ويستخلص الميزان الخاص بنا في تقييم ادبنا الحديث) .

ان مصر في « اهل الكهف » لست هيكل عظميا من الاحداث ، فقد اختار الفنان مدينة طرطوس لتكون هذا الهيكل . اما مصر فقد اختار لها ان تكون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل ، والروح التي تدب في اوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة . لهذا كانت العلاقة بين « اهل الكهف » ومصر الحديثة هي علاقة الاوراق الخضراء بالجذور الفائرة في التربة ، وليست علاقة الاصل بالصورة . ان « اهل الكهف » هي مصر الفكرة ، وليست مصر الواقع الفوتوغرافي . وهكذا كانت « الراهب » عند لويس عوض ، بمثابة الدورة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة ، كذلك كانت العلاقة بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هي العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة . وليس من قبيل المصادفة اذن ان تكون ريادة هذين العمليين ليست مقصورة على جانب دون آخر ، فهما عملان رائدان فنيا — كعمل روائي وعمل مسرحي — كما انهما عملان رائدان فكريا كمضمون فني يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معا ، تلك هي فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود . وهي الفكرة المشتركة بين توفيق الحكيم ولويس عوض كانعكاس فني وفلسفي للفكرة المصرية التي سادت على التفكير الوطني في مصر ابان عصر النهضة . فهو لم يكن قط عصر طغيان

١ — راجع دراستي النقدية « الامر العائر بين الارض والسماء » المنشورة في مجلة « ادب » اللبنانية العدد الثاني ١٩٦٢ (والمنشورة ايضا بكتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث »

وموت : او عصر انبعاث وحياء فحسب ، بل كان عصرا مزدوجا يحمل في طياته العصرين معا . ومن هنا كان تفكير الحكيم في مأساة الزمن تفكيرا اجتماعيا نابعا من ظروف المجتمع المصري حينذاك ، وليس تفكيرا ميتافيزيقيا نابعا من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع ان نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب اذا عقدنا المقارنة بين « اهل الكهف » و « سكان الكهف » المسرحية التي كتبها « وليم سارويان » (١) .

والكهف عند سارويان هو مسرح قديم لجأ اليه ثلاثة ممثلين قدامى يعيشون بين جدرانها في معزل عن الناس . يتوهم احدهم انه ما يزال ملكا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح ، ويتوهم الاخر انه دوق ، اما الشخصية الثالثة فهي لسبب تنوهم هي الاخرى انها الملكة . ونحن لا نعرف عنهم شيئا حتى تحتمي بهم احدى الفتيات في خوف وذعر من شيء لا تدريه . وهم يقبلونها بعد تردد وبعد ان تؤدي دورا تمثليا يؤكد انها من اهل المسرح ، فهم يرفضون ان يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحياء المسرح . وعندما يلاحظ « الملك » سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها في رفق : « لا تخافي مني ، فاني لم ار طسول اليوم سوى عيون تخافني . وقد اذلتني هذه القسوة مرة اخرى اعلم من ذي قبل . في الايام الغابرة كنت اغطي هذا الوجه بالدهون البيضاء والحمراء : قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، اما الاخر فهو الحقيقي » . والفتاة لا ترد على الملك ، وانما هي تختزن الاجابة الى نهاية الفصل الاول حين تقول للدوق في حب : « منذ الدثيقة الاولى التي رايتك فيها ، حين خرجت من مخبئي متوقعة ان ارى العالم كله حطاما ، والحياء نفسها تلفظ انفاسها الاخيرة ، فوجدت انت بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظة ، منذ مائة سنة مضت » . وهكذا يستخدم سارويان منهجا تعبيريا ممتازا لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذي توجهه احدى الشخصيات الى الاخرى يجاب عليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامي الممثل في هذا « الكهف » المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحيط الذي كانت تختبئ الفتاة في احد كهوفه وقد ظنت ان العالم تحطم نهائيا . فهي — في واقع الامر — لم تنتقل من كهف الى اخر ، وانما انتقلت من احدى زوايا الكهف الى زاوية اخرى . وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفا كبيرا . ولا ينجو الكهف من الحطام في النهاية ، لان دوره آت لا ريب في ذلك . وليس صعبا ان نستشف من ذلك

١ — راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية في مجلة الشهر ١٩٦٠ العددين ٢٦ ، ٢٧ نوفمبر

وديسمبر لنور الدين مصطفى .

ان سارويان يصور البناء الحضاري في الغرب وقد اصبح آيلا للسقوط او أرضا يبابا ، كما هو الحال عند « اليوت » . ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره « الملك » من انه احترف الشحاذة يوما فلم تمره « السيدة ذات الفراء » نظرة واحدة ، ولو نظرة كراهية ، بينما جاد الكلب الذي تصحبه معها بنظرة عطف . من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه — الاحساس العميق بالدونية والوحدة واليأس — يفكر الانسان عند الكاتب الغربي في الموت كموقف ميتافيزيقي من قضية المصير والكون . اي ان البداية اجتماعية تماما ، ولكنها تنتهي الى المسنويات الميتافيزيقية المختلفة لان البناء الحضاري (كما يراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكاتب المصري الذي يبدأ من نقطة انطلاق اجتماعية وينتهي عند حدود المأساة الاجتماعية ايضا ، لان رؤياه فسي جوهرها هي ان حضارتنا في مرحلة بناء . هكذا يعتقد « الملك » في مسرحية سارويان انه « ميت » احيانا ، ثم يتذكر انه حي فيشعر بالاستغراب . وهكذا يصبح الجميع في حالة ضياع ، في حالة بحث « لامجدي » كما قالت الفتاة : « احدثهم يبحث عن ابيه والآخر عن امه ، والثالث يبحث عن مأوى ، والرابع عن مكان ليختبئ » اي ان الجميع يهرولون فوق الانقراض المنهارة السى كهف سيؤول حتما للسقوط . ومن هنا يزواج سارويان بين الوجه والقناع ، بين التمثيل والحياة . فاذا ادى الملك دورا تمثليا مع الملكة وتساءلت الفتاة عن هذا الدور اجاب الدوق بانها يحيان لا يمثلان ، او اذا تساءل الملك حول مسرحية احد الكتاب الحديثين ، فان الملكة تجيب بأن شيئا لم يحدث « انها قصة حياتنا » كذلك يزواج الفنان بين الواقع والحلم فترى الفتاة فارس الاحلام ، ويرى الملك الكلب العطوف ، ويرى الدوق المباراة التي خسرها . حينئذ نفيق مع الفنان على هذا الحوار :

الملك : لقد وصلنا الى زمن ...

الدوق : اي نوع من الزمن

فهذه الدورة من السؤال والجواب تضع كافة الحلول الممكنة بين

قوسين كبيرين :

الملكة : لماذا تجبعنا على شكل حلقة ؟

الملك : لانه يمكن لكل منا ان يحصل على قليل من الدفاء من الاخر .

هذه الرؤيا الاشتراكية لا تجد لها نظيرا عند الملك الذي يرصد الفنان في

شخصيته معالم الحضارة التي يعيشها قائلا :

الملك : اننا نشعر بالبرد يا مرأة . . في ليلة باردة ، وفي ميناء بارد ، وفي

مدينة باردة .

الملكة : انت خائف ، ايها الملك . . اعتقد ، من الموت . ولكن بحق الاله
ايها الرجل لا تجعل قليلا من البرد وقليلا من الخوف يحيلانك الى انسان احمق .
انني ايضا اشعر بالبرد ، وكذلك هي ، وكذلك هو ، وفي حدود معرفتي قد
تكون هذه ليلتي الاخيرة او ليلتك ، او ليلتهما ، او ليلة اي انسان . ولكن الى
ان يتلاشى عقلي كلية فانني مصممة على البقاء حية ، كما لو كان هذا صباح
اليوم الأور في حياتي ، كما لو كنت انا فتاة صغيرة ابحت عن متع الدنيا . ايها
الملك اني اقول انه لا يوجد موت !! رغم علمي انني لن اكون عاجلا بين الاحياء .
الحق ان منهج سارويان في ايجاد التناقضات «الظاهرية» بين الشخصيات
هو المسؤول عما يبدو من تناقض بين الملك والملكة . ولو اننا تذكرنا ان موقفا
آخر كان الملك فيه « يمثل » دورا ما ، ثم اوقفته الملكة بقولها : « برافسو »
لتذكرنا انه لا فرق جوهريا بين موقفها وموقفه ، وهو القائل : « شكرا على
ايقافك لى . فربما كنت استمر الى الابد بسبب الوحدة واليأس » . فالملك
والملكة يصوغان معا موقفا موحدا نكتشف في ديناميته — بالتفاعل والصراع —
موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الغربية الالية للسقوط كما يعتقد ،
وموقفه من الفكرة الاشتراكية كحل « اجتماعي » لهذه المشكلة . لهذا تنفرد
الملكة بنهاية الفصل الاول في بلورة الموقف الفني الشامل للمسرحية حين تقول
بصراحة كاملة « استمروا اذن . تعلقوا سويا واجعلوا من انفسكم حلقة
من الحيوانات . اركعوا ، وصلوا ، وابكوا ، وتوجعوا . فانني افضل ان ابقي
منفردة ولو تجمدت حتى الموت » وتوجه حديثها الى الفتاة بصورة حاسمة :
« اسمعي يا فتاة ، انا وانت لم نخترع فلسفات ولا عقائد ، اننا نصاب الفتيان
. . حتى يبلغنا الملل الى هنا (تشير الى انفسها) وحينئذ نقول ايها الفتيان نرجوكم
ان تستمروا الان وحدكم . اقتلوا انفسكم باسم الرب ، او الحق او العدالة ،
او الايس كريم ، او أي شيء اخر يمكنكم ان تفكروا فيه . . اقتلوا انفسكم ثم
اشرحوا هذا لنا ، سنكون هنا في انتظاركم ، وسننصت مرة اخرى لشرحكم
الاحمق الذي يستدر الرثاء . . كيف كنتم مخطئين وانتم على صواب ، وكيف
تكونون على صواب وانتم مخطئون » .

هذه الادانة الساخرة بكل نضال ثوري من اجل الحقيقة الاجتماعية او
الدينية ، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكة بعدئذ من احلام الانبياء ورؤاهم
النبيلة اذ هي ترى ان هذه الاحلام عاقت البشرية عن التحدي الحقيقي الذي
يوجد في كل منا « واذا كنا عدما يحتوينا عدم ، ونرغب في ان نكون شيئاً

يحتويها شيء. فدعونا نكتشف كيف يمكننا ان نتم هذا التحول دون خوف ، دون اكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لانفسنا وللآخرين » . اي ان الصدق الكامل مع النفس ومع الآخرين يقودنا الى الانتحار الجماعي فلا مبرر هناك لوجودنا الا اذا اردنا ان نعيش كأقنعة للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحوش الضارية . ومن هنا لا حياة — حتى ولو كانت اشتراكية « او جماعة في حلقة تشعر بالدفء على حد تعبير سارويان » — مع الصدق ، وليست محاولة التجمع التي يتطلع اليها الملك « تصرف حب » وانما هي « تصرف خوف » من الآخرين ومن انفسنا على حد سواء . وهكذا تتجاوز رؤيا سارويان العدمية جحيم سارتر القديم (الآخرون) الى جحيم اخر هو الذات .

فماذا كان الفصل الثاني والآخر تبنت لنا رؤيا سارويان وهي تزداد تماسكا — من الناحية المنهجية — فالمحاولة الثانية تبعد الاشتراكية هي الاختيار الحر المسؤول عند الوجودية . لقد انضم الى سكان الكهف الاصليين مجموعة من لاعبي السيرك : دب ضخّم ورجل وسيدة وطفل وليد . خرج الدوق ليشتري لبنا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة ، ولكن النقود لم تكف لشراء زجاجة واحدة ، فلم يكن ثمة بدمن سرقة بضع زجاجات في صندوق صغير . وهكذا اقبل صاحب اللبن والصبي الاخرس الذي يعمل عنده . وهنا تقع الفتاة في حيرة بالغة حين يدخل الصبي ليبحث عن الزجاجات وما ان يجدها ويكتشف الوليد الجائع حتى يعيدها الى مكانها . لقد احبته الفتاة ، كما سبق لها ان احبت الدوق ، فماذا يكون الامر : « كيف اختار ؟ هل الامر سهل الى هذا الحد ؟ اني احبه . انني خجلة لهذا ، ولكني احبه فكيف لسي ان اختار ؟ ماذا علي ان افعل بشأن هذا الموضوع ؟ من الذي اختاره ليكون ابن بائع اللبن ؟ ومن الذي اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن ؟ ومن الذي اختار الصبي الصامت لينبعه الى هنا ! من الذي اختاره ليدخل ويرى ويفهم ؟ انا لم افعل » .

هكذا يضع سارويان الانسان امام مصيره كشيئين منفصلين . تماما كما راهن الملك على فردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعة من العمال تجد في هدم منزل مجاور للمسرح — الكهف ، فاراد ان يضحكهم ولكنهم كانوا بحاجة الى « البكاء » فراهن على حذائه ان يبكيهم ، وخسر فردة الحذاء . هنا يغمز الفنان كل ما يحيط به باللعنة : « فقدت حذاءك ؟ كيف يحدث للرجل ان يفقد حذاءه ؟ فقد يفقد رأسه وربما قلبه او عقله . . ولكن كيف يستطيع ان يفقد حذاءه » ، ومرة اخرى يغمز الصراع العالمي بين المعسكرين حين يقول

والد الطفل : « انهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا او غير حقيقي .
وهذه المصارعة تجلب النقود في الشوارع والاعياد والكرنفالات ، وربما في
السيرك في النهاية . ان مشكلتي هي ضالة جسمي ، ولست من الضخامة
بحيث تناسب مع دب ، اما الدوق فهو رجل ضخم يكاد يقارب الدب فسي
ضخامته ، وستجلب لنا مصارعتها سويا ثروة . اما لو صارعته انا، فسنكون
اضحوكة (بسرعة) هيا يا جوركي (يقصد الدب) . . » ثم تشتبك الاحداث
والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواج من امرأة ما « حدث وقع » فأصبح
ةانونا ، وتاريخنا . كما يصبح الكهف كأي قصر مجرد مكان « لا ينتمي » اليه
احد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك ويعترف انه بكى
في داخله ولم يضحك الا تظاهرا ، لهذا يعيد فردة الحذاء ، ولكن ليعلمهم في
نفس الوقت ان دور الهدم الان قد وصل الى المسرح او الكهف ولا بد من هدمه
سواء اليوم او بعد ثلاثة ايام . عندئذ يتحدد يوم الاثنين موعدا لهدم الكهف ،
ويدير سارويان هذا الحوار المركز :

الملك : حسن ، يا مليكتي

الملكة : اجل يا مليكي

الملك : يوم الاثنين

الملكة : اجل ، يوم الاثنين ، اول ايام الاسبوع

الملك : وآخر ايام « العالم »

الملكة : اوه . اصمت

الملك : اتعلمين ان هذا هو اسم المسرح في الواقع . لقد اكتشفت هذا
بالامس فقط على لوحته الامامية . . .

ويختتم الكاتب العظيم مسرحيته الرائعة بقول الملك في لحن جنائزي
مؤثر : « وداعا اذن . . وداعا ايها الرحم . ايها الكهف . ايها المخبأ .
ايها الكنيسة . وداعا ايها العالم ، وداعا ايها المسرح . وداعا » .
ويسدل ستار الختام ، لنضع ايدينا على هذا اللقاء بين توفيق الحكيم ووليم
سارويان . انه لقاء التناقض لا التشابه او التقارب . فاذا كان الكهف عند
الحكيم هو الماضي فحسب ، فالكهف عند سارويان هو الماضي والحاضر
والمستقبل . واذا كان الماضي عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محدود
فان الزمن عند سارويان هو العدم المطلق ، والمكان هو الخراب المطلق .
فالنسبية هي عماد رؤيا الكاتب المصري ، والاطلاق والتعميم هما عماد رؤيا
الكاتب الغربي . الحضارة الغربية عند سارويان هي العالم ، وما دامت

آيلة للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علي وعلى اعدائي » ومن ثم لا مكان لاية حلول انسانية او اشتراكية او اختيارية وجودية . ان تماسكه المنهجي الصارم يؤدي : سه الى نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست يائسة ، ولكنها عدمية كاملة . وهي رؤية فنية صادقة مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناءة المشرقة من هذه الحضارة . اما توفيق الحكيم فيستمد اصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجتازها ، فاذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربي ، فان حضارتنا موت وبعث ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي رافقت انتاجه من « اهل الكهف » الى « ايزيس » الى « يا طالع الشجرة » . وهذا هو الفرق الجوهرى بينه وبين سارويان . فقد خرج سكان الكهف حقا ، ولكن الى الهاوية . اما اهل الكهف فقد عادوا الى الموت ثانية ، ولكن ليفسحوا لغيرهم بناء الحضارة واعداد المستقبل . وهو ليس فرقا فنيا فحسب ، بل هو فرق فكري في الاساس ، بل هو فرق حضاري شامل اتاح للحكيم فرصة الرؤيا التقدمية النافذة .

★ ★ ★

« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا اثر لها اذا تفرقت اشعتها وتشتتت ، ولكنها تعمل عملها اذا تجمعت وتكتلت ونظمت » . لا معنى لهذه الكلمات التي جاءت في تذييل توفيق الحكيم لمسرحيته « ايزيس » — التي صدرت بعد اهل الكهف بما يزيد على العشرين عاما بعامين ١٩٥٥ — الا اذا كانت رؤياه التقدمية من اليقظة وقوة الاستمرار للدرجة التي لم يفقد معها اتجاهه الثوري في المسرح .

وانقد قولت « ايزيس » عند صدورها في كتاب ، وعند ظهورها على خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بعاصفة من التعليقات المتباينة تباينا شديدا . . . فبينما يقرر علي الراعي ان موقف الفنان في هذه المسرحية يمثل شيئا جديدا في نظرة الحكيم الى المجتمع فهو يجعل الكلمة الاخيرة للشعب (١) ، ويقف الى جانب هذا الرأي محمد مندور ونبيل الالفي وغيرهما (٢) ، نرى فريفا آخر مكونا من توفيق حنا والفريد فرج وغيرهما (٣) يحاولون اثبات العكس فيؤكدون ان الحكيم لم يثق بالشعب بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة . والحق

١ — راجع مجلة الاذاعة — مجلد عام ١٩٥٦ .

٢ — مندور في جريدة الشعب ٢-٥٧ و ١٠-٢-٥٧ و ١٧-٢-١٩٥٧ . والالفي

في جريدة الجمهورية ٢٧-١-٥٧ و ٢٤-٢-٥٧ و ٣-٣-١٩٥٧ .

٣ — جريدة الشعب ١٥-٦-١٩٥٦ والجمهورية ٢٨-٨-١٩٥٦ .

ان اختلاف الراي من النقيض الى النقيض في حقل نقدي يدين معظمه بوجهة نظر مشتركة الى الادب والحياة ، لا بد ان يقف بنا الى حافة التساؤل : هل كانت « ايزيس » من الخصوبة حقا بحيث تتيح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصب ؟ ام ان موقفا مسبقا من ادب الحكيم هو الذي يملي على فريق من نقادنا فكرة معينة عن انتاجه بما يتلاءم او لا يتلاءم مع جوهر هذا الانتاج ؟ ام ان مناهجنا النقدية ابان تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الاستعمار كانت قاصرة على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكل متعسف هو تمزيق اللحم من العظم وسفح الدماء من الشرايين ؟

يخيل الي ان الاجابة الموضوعية على هذه التساؤلات ، سوف ترد الينا عفوا كلما تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل واحاط بمسرحية « ايزيس » وكلما توغلنا في البناء الداخلي لها . ذلك ان خصوبة العمل الفني لا تتحقق بشرط خارجي هو اختلاف الراي حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكشف الابعاد التي ينطوي عليها . كما ان الموقف المسبق من اعمال الحكيم ليس عيبا في ذاته ، فلا شك ان التاريخ الفني للكاتب يلقي الضوء الكاشف على اعماله الجديدة ، ولا شك ايضا ان الناقد العلمي الدقيق هو الذي يستنير بتاريخ الفنان المنقود من خلال اعماله السابقة ، مضافا اليها « وجهة نظر » عامة الى الادب والحياة . . . فليس « الموقف المسبق » في ذاته بشيء معيب ، وانما « الجمود » على هذا الموقف يرفض كل تنمية له او تطوير يفقده وظيفته الاساسية في رؤية العمل الفني من زاوية اكثر عمقا . اما المناهج النقدية التي تحنفي بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الادبي اكثر من غيرها ، فان القصور لا يصيبها من جراء ذلك الهدف النبيل . . فالناقد المنحاز فكريا الى وجهة ما ، يستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون ان يخرج عن وظيفته كناقد اذا استطاع ان يكشف عن ابعاد هذه الرؤية في اطار العمل الادبي بمجموعة من العناصر الفنية والفكرية . اي ان القيمة « الفكرية » او « الدلالة » الاجتماعية او « الهدف » السياسي ، من الممكن الحصول على اي منها — نقديا — ضمن الاحاطة ببقية عناصر العمل الفني ، وليس بمعزل عنها . فالبناء الجمالي والنفسي للعمل يشترك مع بنائه الفكري في تفاعل دائم مستمر . ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عملية شاقة عسيرة ، لانها تستلزم التعمق البضير بكافة جوانب العمل الادبي ومنعطفاته وزواياه وابعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على اية ظاهرة فكرية او فنية من العمل الادبي دون احواله الى دمية او جثة هامدة . . سواء

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ٢٠١

بالتصور الساذج الذي يدفعنا الى التقاط ما يمكن تسميته بـ « المعنى القريب » لهذا الموقف السياسي او تلك الواجهة الاجتماعية التي تصادفنا في احدى منحنيات العمل الادبي بغير ان نتتبع في صبر وأناة وامانة الضمير العلمي ، تشابك هذا الموقف او تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الادبي . فربما نصل بواسطة هذا التشابك الى ما يكون قابلا للاختفاء عن النظرة العجلى المسبقة ، هذه التسي ترى لون عيني صاحبها اكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد . فالناقد الذي لا يعنيه سوى « المعنى القريب » يقوم في واقع الامر باغتيال العمل الادبي والتمثيل بجنته . لانه يضطر — للامسك بهذا المعنى القريب — ان يمسك بالهيكل العظمي المجرد للعمل الادبي مهما كلفه ذلك ان يمزق اللحم المكسوبه هذا الهيكل او ان يسفح الدماء الجارية في شرايينه . . وكان الاولى به ان يضع كلا من شرائح اللحم والدم والعظم تحت الميكروسكوب حتى اذا تم له اكتشاف العمل الادبي « ككل » استطاع بعدئذ ان يتناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيل .

على هذا ، نحن نبدأ رحلتنا مع « ايزيس » الحكيم ، بأن نشير الى اختياره المادة الاوابة للاسطورة المصرية القديمة من المصدر اليوناني المعروف «بلوتارك» . ربما كان هذا الاختيار هو اول ما يضع ايدينا على احد جوانب السلب في عمل الحكيم لان المصدر اليوناني غير موثوق فيه ، فهو فيما اعلم اقدم المصادر التي صاغت الاسطورة الفرعونية صياغة شبه متكاملة . ذلك ان النصوص الاوربية التالية لبلوتارك ، في العصور الحديثة على وجه اخص ، قد اعتمدت بمناهجها الاكاديمية على نقل اجزاء الاسطورة المبعثرة بين اوراق البردى وجدرا المعابد والاهرامات ، ولم تحاول ربطها على الاطلاق ، لما بين هذه الاجزاء في كثير من الاحيان من تناقضات لا سبيل الى حلها ، او خلافيات لا دليل الى فهمها . حينئذ اكتفى المؤرخون والمصولوجيون في اوربا وامريكا بنقل اجزاء الاسطورة المبعثرة كما هي مهما احتوت على النقائص المستحيلة التجاوز . وقد تفادوا بذلك اي عمل توفيقى او حل وسطي من شأنه ان يربط بين اجزاء الاسطورة ربطا شكليا على حساب مضمونها وجوهرها ، اي على حساب الاسطورة نفسها ، بتزييفها سواء بالبتر او بالاضافة او التحفظ . اراد الحكيم اذن ان يستقي مادته الخام من مصدر متكامل او شبه متكامل ، ومعتزف به من الاوساط العلمية ، فكان المصدر اليوناني هو مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا ان نقرأ بلوتارك مباشرة حتى نتعرف على

أوجه النقص التي انعكست بلا ريب على « ايزيس » الحكيم . فلقد كتسب هذا المؤرخ اليوناني نصه عن الاسطورة المصرية في شكل « رسالة » السى كليسا . وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله « هاك القصة ارويها لك موجزة اشد ما يكون الايجاز ، بعد ان حذفت منها كل ما لا يفيد او ما لا لزوم له(١)» ويعلق الدكتور حسن صبحي بكري في مقدمة الترجمة العربية تعليقا هاما حين يقول ان بلوتارخوس قد « استغل حوادث اسطورة ايزيس واوزوريس لتفسير آرائه في الاخلاق والدين والفلسفة » . معنى ذلك ان ثمة شائبتين رئيسيتين — ولندع التفاصيل الان — في المصدر اليوناني : اولهما انه «ناقص» ، والاخر انه صيغ وفق مقولات بلوتارك في الاخلاق والدين والفلسفة، اي ان النص الذي بين ايدينا هو الركيزة المؤولة عند بلوتارك تأويلا يتفق واراؤه ومعتقداته

هذا اول جوانب السلب في عمل توفيق الحكيم . فقد انعكس بلوتارك بشائبتيه المذكورتين على مسرحية « ايزيس » اذ هي اعتمدت على احداث الاسطورة كما رواها بلوتارك ولم تعن قط بما لدى المراجع الاوروبية الاخرى من ثراء بالرغم من كل ما يعترضها من تفكك وعدم اتساق (٢) . ولكن توفيق الحكيم اراد من جهة اخرى ان يعوض هذا النقص في « الهيكل العظمي » للاسطورة بأن يبيث فيه روحا ، وان يكسوه بما لديه من لحم ودم . . فجعل من قضية (الموت والبعث) عمودا فقريا للمسرحية ، وهو الامر الذي لم يتنبه اليه اولئك النقاد الذين اخذوا عليه ابتعاده النسبي عن الاصل المصري القديم للاسطورة ، دون ان يبرروا ذلك باعتياده على بلوتارك . ولربما كانت اسطورة « ايزيس واوزوريس » هي النبع الاول الذي استقى منه الحكيم نظرية الخلود التي اودعها روايته الرائدة « عودة الروح » جاعلا من هذه الاسطورة بالذات اطارا رمزيا للروح الخالدة في ارض مصر . ومن هنا استطيع القول دون اية محاولة اجتهادية للتخريج المتعسف ، ان محور الموت والبعث في ادب توفيق الحكيم انما شق طريقه من استلهام الفنان لمضمون هذه الاسطورة وجوهرها العميق . . قبل تطبيقها على احداث مصر المعاصرة . اي ان « ايزيس واوزوريس » كانت بمثابة الصياغة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التي حاول الفنان تطبيقها رمزيا في « اهل

١ — ارجو متابعة نصوص بلوتارك في الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكري

— االف كتاب — دار القلم — القاهرة .

2 - S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, 1963.

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ٢٠٣

الكهف» وواقعيا في «عودة الروح». ثم ها هوذا بعد ربع قرن من الزمان يعيد صياغة الاسطورة نفسها مباشرة حتى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظري السابق على ضوء تطبيقه هذا المعنى على تاريخنا الحديث. وهكذا افلست الحكيم من ريقه بلوتارك حين اتجه في ثقة واعتداد الى القيم الروحية السامقة التي تشتمل عليها الوحدة الحضارية الممزقة في التاريخ المصري منذ ايام الفراعنة الى عصرنا الحاضر. فكما ان الحكيم اراد من «اهل الكهف» ان تكون صباغة وحدوية لتاريخنا الحضاري، فجمع فيها بين عصورنا الرئيسية المختلفة دينا والمتحدة جوهرًا. . . اقبل في «ايزيس» يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذًا من نظرية الخلود، محورا فكريا يدور من حوله ثنائي الموت والبعث في حركة جدلية عميقة، عاكسا هذا الجوهر الفلسفي على واقعنا الاجتماعي المباشر. من هنا كان لا بد من ان يستغني عن الكثير مما اورده بلوتارك وان يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليوناني.

هكذا نستقبل الفصل الاول من «ايزيس» الحكيم، وقد خصص الفنان منظره الاول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب، ممثلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات. كذلك تصوير هروب المفكرين والكتاب «على شاكلة توت» من المسؤولية تحت شعار (التسجيل فقط) او الفن للفن. وفي الجانب الاخر يبرز الكاتب المناضل «على شاكلة مسطاط» والخير الممثل في كل من ايزيس واوزوريس. فاذا كان المنظر الثاني شاهدا «خدعة الموت» كما يدعوها المصرولوجيون في اوربا حين يذكرون خديعة طيفون او «ست» لشقيقه اوزوريس وكيف صنع له صندوقا مذهبيا في حجمه تماما، ثم القى به في النهر. اما المنظر الثالث فتسجيل لدور شيخ البلد في تضليل الشعب وتحذيرهم من ايزيس. وما ان تصادف ايزيس في المنظر الرابع عند نهاية الفصل الاول، حتى نرافقها مع الغلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر، ونستمع اليه يحدثها عن صديقه الذي اول ان يلحق بالصندوق فمات مع التيار المندفع. حينئذ يقول الغلام:

الغلام: . . ومات من اجل هذا الشيء دون ان يعلم ما فيه.

ايزيس: . . اقد ماتت من اجل شيء عظيم دون ان تعلم.

وفي مكان اخر يقول الغلام:

الغلام: سوف نسير طويلا.

ايزيس : سأسير الحياة كلها (١) .

وتبدأ ايزيس رحلتها السى ببلوس عندما يشير اليها بذلك احد الملاحين العابرين في النهر . فما ان تصل في بداية الفصل الثاني قصر ملك ببلوس حتى تجيب الحراس على سؤالهم حول الرجل الذي تبحث عنه « حيثما حل يبعث الحياة ، يغير الحياة » . وتلتقي ايزيس بأوزوريس الذي علم اهل ببلوس ما افاض عليهم بالخيرات ، الا ان ايزيس واوزوريس يطلبان الى ملك البلاد ان يسمح لهما بالرحيل من اجل « الارض » التي تناشدهما العودة « ان السوء لا يأتينا من ارضنا ولا من نيلنا » . ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلاً لايزيس : « انت تريدين مني ان انتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم اركانه » . ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة ايزيس واوزوريس ، فيبدأ في معاملتها معاملة الملوك ، غير ان اوزوريس سرعان ما يقول للملك : « ما من شيء يعدل عندي في الشرف نداءك لي ايها الصديق المصري » ، فيودعهما الملك الفينيقي في طريقهما الى مصر . وهناك نلتقي بتوت ومسطاط الذي ما يزال يحمل لافتة المفكر المناضل : « انا لا أحب الجلوس راكدا بجوار البردى — ولا اقتنع بالنفخ في مزامير القصب — احب ان اخوض الحياة وارى الناس » . ونعلم من حوار توت ومسطاط ان المصريين يتحدثون هذه الايام عن رجل عجيب يدعونه بالرجل الاخضر لانه يحول صحراءهم الى خصب . وبعد قليل يتعرف الاثنان على الرجل الاخضر الذي لم يكن سوى اوزوريس متخفيا مع زوجته ايزيس ، وعندئذ يتحول توت عن موقفه التسجيلي الخامل الى موثق الكاتب المناضل، وينتمي الى قضية الشعب المثلة في محنة اوزوريس ويتعهد بذلك امام مسطاط وايزيس . اما مسطاط فيؤكد : « ان اخفاق اوزوريس ليحمل معنى فاجعا . انه لطفة كبرى لكل شيء طيب على هذه الارض . ان اخفاقه هو اخفاق للحق والخير والشرف . . اخفاق لي ولك . . ولكل من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقية الجماعة التي كان يأمل توت منها خيرا ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الان في قصره : « يدبجون له اناشيد مجده ويذيعون عن حكمه المآثر ، وينفخون له في المزامير » ويتمم مسطاط في مرارة لا تقارب اليأس : « نعم . في يده قوى كثيرة . . حتى القوى التي كان يجب ان تكون في صفنا . يا للخيانة ! » . حينئذ تتبلور شخصية توت الجديدة : « توت : نعم اعتمد علي ! . . اني اليوم غيري بالامس . في الماضي كنت

١ — هذا النص وجميع النصوص المقتبسة عن « ايزيس » مأخوذة من الطبعة الاولى

— ١٩٥٥ — مكتبة الاداب بالجاميز بالقاهرة .

اكتفي بالتسجيل . اراقب وأسجل . أما الآن فموقفني قد تغير ، لان كل شيء ، كما قلت أنت ، قد انضح لعيوننا . بالامس لم تكن أمامنا قضية واضحة . أما الآن فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس ، أما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه ، وأما أن ننصر أوزوريس وننصر معه خيره ومبادئه . أما أن نسلم للمغتصب كما سلم الآخرون ، وأما أن نقاوم «

لقد عثر أتباع طيفون على أوزوريس مرة أخرى ، ومزقوه اربا اربا ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس ، وحملوا الاكياس الى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب . وهنا ينتهي الفصل الثاني . وكنا قد علمنا من بدايته أن ايزيس قد حملت وولدت ابنا دعتة حوريس . وهانحن مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عاما وقد أصبح الطفل شابا فتيا ، يستعد مع امه وتوت ومسطاط لذلك اليوم المرموق حيث ينتزع السلطة والعرش من يدي عمه الآثم فيستردهما كحق سليب . وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة . فايزيس ترى أن العرش لن يعود الا اذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الغاية تبريرا للواسطة ، وأما توت فيصغي اليهما يفكر ، الا انه يحسم رأيه أخيرا بالانضمام الى ايزيس ، فيودعهما مسطاط : « انسي لم اناصر حوريس لانه حوريس ، بل لانه يمثل مبادئ . فاذا ضاعت هذه المبادئ فلا معنى عندي لانتصار حوريس . لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخصي . لا . . . لن أخون . . . هذه كلمتي . . . وليس لي الآن الا ان اذهب وأقول لكم : وداعا . » وتبدأ ايزيس عملها فتتفق مع شيخ البلد مقابل ما يريد من فضة وذهب ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه . ويكاد طيفون أن يقتل ابن أخيه لولا تدخل شيخ البلد — البارع — في اللحظة الأخيرة مقترحا أن تنعقد محكمة الشعب العليا . ويوافق طيفون ، فيفاجأ أولا بانضمام توت الى ايزيس ، ويفاجأ ثانيا بدخول ملك ببلوس معلنا للشعب كل ما حدث لاوزوريس ، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حكمه ، أعلن تفاصيل المأساة التي حاكها طيفون وأنصاره ، فما كان من الشعب الا أن نادى حوريس ملكا على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن ايزيس تحذر ابنا من تلويث يده النقية بدمه الدنس : « حسبنا الشعب وقد عرف أخيرا الحقيقة » . ويسدل ستار الختام .

سوف نلاحظ أولا ، أن مسرحية « ايزيس » كغيرها من مسرحيات الحكيم

تحمل الى جانب وجهتها الرئيسية ، بعض الزوايا الثانوية التي تتحول في مسرحياته الاخرى الى وجهات رئيسية ، والعكس بالعكس . أي أن ما نراه محورا رئيسيا في ايزيس ، قد نرى ظللا له في مسرحية أو مسرحيات أخرى للحكيم ، والعكس صحيح أيضا . أقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا يتورط في تلك الظلال التي تخيم على مسرحية ايزيس من أعمال الحكيم الاخرى، كمشكلة السلطة والحرية وقضية الالتزام في الادب ، والتناقض بين السلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلم ورجل السياسة . ان هذه المشكلات والقضايا جميعها ليست الا ظللا لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الانسان وحاضره . وهي ظلال تنعكس تارة كأرضية للدراما وتارة أخرى تستقيم أعمدها وتتكاثر عتمتها بحيث انها تكاد تحجب المدلول الرئيسي الكامن في هذه المسرحية أو تلك . فالحكيم يثير قضية الالتزام في الادب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين توت ومسطاط . ولم يحاول أن يجرد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثم في التعميم والاطلاق — على المستوى الفكري — والمباشرة والتقرير على المستوى الفني . وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حوارا ذهنيا يقوم على مهارة الجدل والمحاكاة المنطقية . وانما بدأ الصراع في قضية الالتزام بمسرحية ايزيس ، من الارض الاجتماعية ومشكلاتها التي تبدت في صورة « أزمة الضمير » بين تكريس الفن للفن (النفخ في المزامير) أو تكريسه للنضال الاجتماعي (قضية أوزوريس) . والحكيم بذلك يزاوج بين المشكلة في عالمها الرمزي ، ومصدرها الاصلي — كعملية اسقاط سيكولوجي — في العالم الواقعي . فقد كانت قضية الالتزام في الادب من أخطر القضايا التي واجهت الادب المصري الحديث في اطار المعارك النقدية التي اثيرت حينذاك (١) حيث صدرت « ايزيس » الحكيم تصور موقف كاتبها الذي لم يشترك في المعركة النقدية بصورة مباشرة . والصراع بين توت ومسطاط ينتهي بعملية تحول مزدوجة . فهي من ناحية تحول توت عن الموقف « التسجيلي » الى الموقف (النضالي) ، ومن ناحية أخرى هي تحول مسطاط عن المشاركة في اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة في اعتلاء الباطل والخديعة والراوغة عرش الوسيلة الى هذه السلطة . ان عمليتي التحول هاتين تدلاننا على احدى سمات التوفيق والاجادة في منهج الحكيم

١ — عام ١٩٥٤ بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم انيس

ولويس عوض من جانب آخر .

التعبيري، وهي الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في ايجاد حركة داخلية في البناء المسرحي . لهذا لم ينجح مطلقا الى تغيير توت على أثر « جدل عقلي » بينه وبين مسطاط وانما على أثر « صراع اجتماعي » بلغت به قوة الجذب ان شد اليه توت في جانب النضال من أجل الحق والتقدم . فبالإضافة الى أن هذه النقطة هي احدى الركائز المنهجية في تفكير الحكيم حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقا لكافة الصراعات والتغيرات الكامنة في أحشاء الواقع والصعيد الفكري على حد سواء ، فان هذه النقطة ايضا تعد احدى الركائز الفنية في مسرحية ايزيس حيث لا يجعل منها معرضا او متحفا ذهنيا للصراع بين الخير والشر . اذ بينما تقف ايزيس الى جانب توت ومسطاط وحوريس واوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة ، فاننا نلاحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصية وأخرى . ولهذا السبب بالذات ، جاءت المسرحية عملا حيا متحركا . غير انني اعود الى قضية الالتزام التي أثارها الحكيم في هذه المسرحية وأقول انها لم تكن قط المشكلة الرئيسية في الدراما ، وان كانت قد شاركت في المعركة الدائرة في الحقل الادبي المصري آنذاك برأي صاحبها الذي يعتقد به ، وهو الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحست راية التقدم الاجتماعي في اطار الادب الرفيع .

كذلك هناك قضية « السلطة » التي لاحت لنا في الامق منذ دبر طيفون المؤامرة لشقيقه اوزوريس وكيف دارت رحى الاحداث حول محاولة ايزيس استرداد العرش السليب . وتبدو هذه القضية طوال المسرحية ، وكأنها قضية رئيسية ، بينما ليست هي في واقع الامر سوى « الهيكل » العظمي للاسطورة التي كساها الحكيم بمضمون فني آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الاحداث الواقعة بين « موت » اوزوريس و « بعثه » مرة ثانية . فهذه الاحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتي الموت والبعث لصياغة نظرية الخلود في ميلاد « حوريس » الابن . ولربما كانت هذه « الوقائع » الجاهزة في الاسطورة هي التي امدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية وارتقاها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييما فنيا .

الا ان هذا التقييم خانه التوفيق مرارا كما قلت ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتسارك . . فلقد شغل بلوتسارك بالسربة والملكة ايزيس ، وأغفل تماما البطولة التراجيدية الرامزة اليها شخصية اوزوريس اله الخصب المعذب (١) فبالرغم من أن خلو « أهل الكهف » - أول

٢ - راجع كتاب « المسرح المصري » - د . لويس عوض - ١٩٥٤ - دار

ايزيس بالقاهرة .

تراجيديا مصرية — من البطل التراجيدي المصري ، لم يكن عملا مبررا فنيا ، فان « ايزيس » تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولة تراجيدية «جاهزة» هي بطولة اله الخصب الذي يضمر خطيئته في اخصابه . لا شك أن الحكيم رفض من النص البلوتاركي لاهوت ايزيس واوزوريس ، فجعل منهما بشرا عاديين ، ولكنه كان يستطيع أن يعادل بطولة اله الخصب الممذّب معادلة موضوعية تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يرمز اليها من خلال العمل الدرامي . لقد تسبب غياب اوزوريس كبطل تراجيدي عن مسرحية ايزيس في كافة المسالب التي أخذها بعض النقاد — كلويس عوض — (١) على توفيق الحكيم . . كأن يقال على سبيل المثال أنه لم يفهم معنى حجاب ايزيس أو حادثة العقرب الذي لدغ حوريس . أو كيف أنه احتال على وصول جثمان اوزوريس الى ملك ببلوس فقال أنه بيع كالرقيق من بعض الملاحين ، وكيف أنه أغفل حكاية الشجرة التي ضمت الصندوق بين أحضان جذعها الضخم .

ان توفيق الحكيم لم يترجم بلوتارك حرفيا ، فقد رفض منه الكثير ، وأضاف اليه الكثير . بل ان الحصيعة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدي بنا الى نقيض ما أرادته المؤرخ اليوناني ، حين جعل من المسرحية تجسيما دراميا للصراع بين الخير والشر . هكذا نفسر لماذا لم ينصرف الحكيم الى تفاصيل الاسطورة فاستعاض مثلا بقول ملك ببلوس لايزيس : « أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه » عن تصوير حكاية الشجرة التي ضمت صندوق اوزوريس . كما أنه حاول أن يصوغ حوريس في قالب قريب من شخصية هاملت فلا تصبح القضية مجرد الحصول على العرش — كما هو الحال في مسرحية « اوزوريس » لعلي أحمد باكثير (٢) — وانما تصبح تجسيما واعيا عميقا لحيرة الانسان المعاصر وعذابه بين الرفض والقبول (الذي انعكس بدوره في صورة اخرى بين توت ومسطاط) من أجل المثل العليا والقيم الانسانية التي ناضل من أجلها اوزوريس . ولهذا السبب أميل الى القول بأن توفيق الحكيم لم يقصد قط الى استلهام مأساة اوزوريس كمأساة ، بل كمثجيب يعلق عليه ثياب أفكاره الراهنة الخاصة بالمجتمع المعاصر له . ومن هنا انصب اهتمامه أساسا على شخصية « ايزيس » التي كافحت وناضلت من أجل الحق ، وان تم لها النصر بوسائل غير مشروعة في

١ — المساء ١٦-٦-١٩٥٧ و ٢٠-١-١٩٥٧ .

٢ — يناير ١٩٥٩ — الطبعة الاولى — الشركة العربية للطباعة بالقاهرة .

عرف أوزوريس ومسطاط ، وان تم ذلك فنيا بطريقة مفتعلة هي وصول ملك بيلوس فجأة الى محكمة الشعب المصري « حسب خطة موضوعة من قبل » ليعيد الحق الى نصابه .

كان غياب البطل التراجيدي المصري من هذه المسرحية اعلانا حاسما بغيابه من أعمال الحكيم جميعها ، لان الفرصة المهيأة في جسم الاسطورة قد ماتت نهائيا باستخلافه العمود الفقري لضمونها الكامن في نظرية الخلود كصياغة نظرية للجدل الحي العميق بين الموت والبعث في حياة مصر ، واغفاله التام للعمود الفقري لشكلها الكامن في البطل التراجيدي . وبالرغم من ان علي احمد باكثير في مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة (١) وليس على النص اليوناني ، فانه لم يوفق أيضا في تصور البطولة التراجيدية لأوزوريس . . . اذ نراه يتفق مع الحكيم في موقف ايزيس من معركة السلطة « شر لا بد ومن ورائه الخير » (ص ٩٧) . واذا كان باكثير قد وصف الشعب على لسان ايزيس بالاخلاص والوفاء (ص ١٠٦) فان الحكيم آثر ان يجعله مضللا من جانب الخونة . ولقد اضاف باكثير باقترابه من الجو المصري القديم للاسطورة فكرة « انصار أوزوريس » المتجمعين في شمال الدلتا . وان كان باكثير لم يعنه كثيرا التركيز على اتهام طيفون او «ست» لايزيس بالزنا مع حوريس ، فان الحكيم جعل من هذا الموقف مشهدا دراميا كاملا . غير ان اوجه التقارب والخلاف هذه بين باكثير والحكيم لا تفسر لنا التقاءهما في غياب البطولة التراجيدية عن مسرحية كل منهما في حدود أي تعريف لهذه البطولة من اليونان الى العصر الحديث . فانه من الغريب حقا أن يتناقض الحكيم مع زميله باكثير في المحور الاساسي لكل من المسرحيتين ، ثم يتفقا في اغتيال بطل المأساة ، او في عدم انباته في أرض المسرحية المصرية . فقد بلغ التناقض بين الكاتبين مداه حين اقتصر الصراع في مسرحية باكثير على الصفات المجردة : الخير مع الشر ، والحكمة مع القوة . وهو يلتقي بذلك المفهوم الميتافيزيقي للصراع الانساني مع مضمون رسالة بلوتارك حول ايزيس بالرغم من أنه لم يستوح هذه الرسالة في صياغة مسرحيته . وهكذا ينقذ حوريس عمه الخائن من القتل وهو يلخص فكرة باكثير وبلوتارك الميتافيزيقية قائلا « . . . ويحكم ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله ، وانما خلاصكم في نفوسكم وأيديكم . . ان قتله لن يفيدكم شيئا ولن ينقذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب » (ص

١ - راجع النص العربي المترجم بقلم كمال الدين الحناوي - اساطير فرعونية - الكتاب

الماسي - الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة .

(١٣٣) . وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقي تصور باكثير دور ايزيس في المسرحية وكأنها المخلص القادم الى بلوس لشفاء المرضى .
 أما توفيق الحكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من باكثير ، في اعتماده شبه الكامل على النص اليوناني لبلوتارك — في صياغة الاحداث — الا انه كان على النقيض من باكثير وبلوتارك معا في صياغة الفكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقا ، بل آثر وصفه بالتضليل ، الا أن الصراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعا اجتماعيا في جوهره : الشعب ضد اعداء الشعب . وما بقي فكله وسائل تخضع لاصول التكتيك المؤقت ، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث في « ايزيس » بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم ، التي استخدمها فيما مضى ومصر تعاني ويلات المخاض والولادة حين كتب « عودة الروح » و « أهل الكهف » . .
 وعاد مرة أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التي كابدها الشعب المصري منذ بداية الخمسينات ، وهو يناضل الغزو الخارجي ممثلا في الاستعمار ، ويكافح الاستبداد الداخلي ممثلا في الرجعية . هذا الفنان العميق الايمان بخلود مصر وأرضها وروحها وشعبها ، يعود فيؤكد لنا في أزمة الازمات الا نخاف الموت لانه ليس الا جسرا الى البعث والحياة الدائمة التجدد .

ومعنى ذلك ان محور الموت والبعث او نظرية الخلود في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجي حيناً ، وواقعها الداخلي أحيانا . ومعنى ذلك أيضا أن هذا المحور ليس الا واحداً من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمي والمفكر الثوري . أما السبب في بقاء هذا الخيط الاول — الموت والبعث — محورا فنيا وفكريا حتى أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم فان هذا ما تجيب عنه المسرحية التي شغلت بال النقاد والقراء والمشاهدين أمدا طويلا : « يا طالع الشجرة » .

« ان الجمال القديم قد استوى على عرشه ، وما علينا الا ان نعبد . أما الانتاج على غراره فلعغو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع الا الطلاب في تمريناتهم ، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الاقدمين . والاف منهم يظهرون في كل جيل وفي كل فن ، ويعيشون على براعتهم واجادتهم في النقل الامين للجمال الخالد . ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن يسمى ابتكارا الا اذا شق طريقا آخر غير مألوف ولا معروف ، حتى وان كان غير مستساغ . . ولا بد من الخيار بين امرين : إما أن نجلس بجوار الجمال الخالد نردده

ونكرره . واما أن فنهض لئرتاد تيما جديدة لا تستسيغها اذواقنا القديمة . . . وفي رأيي أنه لا داعي الى الاختيار هنا . يكفي أن نقبل الامرين معا : نعيش مع الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لئرتاد الجديد ونفتح صدورنا صابرين على متاعب غرابته » .

باستثناء هذه الاسطر التي جاءت قبيل نهاية مقدمة « يا طالع الشجرة » . . تكاد تصبح بقية المقدمة كلمات مضللة . ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح الجديد في أوربا المعاصرة في صدر الحديث عن « يا طالع الشجرة » من شأنه أن يورط القارئ في لبس شديد اذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهي تتضمن بلا شك اضافات عديدة الى التكنيك المسرحي المصري ، غير أن هذه الاضافات لا تلقي بها دفعة واحدة بين احضان بيكيت ويونسكو وروبير بنجيه . ان هذه الاضافات التي لا تعدو أن تكون الغاء لفواصل الزمان والمكان لا علاقة لها باضافات مسرح العبث أو اللامعقول . اضافات الحكيم ترتبط عضويا بهذا الذي يريد أن يقوله من خلال عمله الادبي . وما يريد أن يقوله في « يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الاطلاق . انه تطور طبيعي لمحور الموت والبعث في نظرية الخلود التي شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير انتاجه . وبالتالي ، فان الاضافات التكنيكية التي نلمس آثارها على « يا طالع الشجرة » ليست الا انعكاسا لهذا التطور الفكري وتفاعلا معه . ومن هنا كانت تلك الاضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث في مرحلة جديدة لا علاقة لها بالبعث ولا باللامعقول . وهي مرحلة سبق لتوفيق الحكيم أن أشار إليها في مسرحية « ايزيس » حين جعل من أوزوريس في بلوس رسولا للحضارة المصرية بوجهيها المادي والمعنوي . على النقيض من باكثر ومفهوميه الميتافيزيقي الذي أملى عليه ان يجعل من ايزيس (متجاهلا اوزوريس بالرغم من اختياره له عمادا للمسرحية) مجرد ساحرة تشفي المرضى . ان هذه الاشارة من الحكيم الى ان مصر « أصل الحضارة » بمثابة الرمز الشامل الى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان . فهي ليست قاصرة على ارض مصر القديمة او الحديثة وانما هي تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علم الجغرافيا الى آفاق بعيدة لا تحد . لقد اراد الحكيم بوعي كامل في « يسا طالع الشجرة » الا يستخدم اطارا زمنيا خاصا كما صنع بعصر الشهداء في « اهل الكهف » او اطارا مكائيا خاصا كما صنع بمصر الفرعونية في « ايزيس » . . لقد اراد ان ينبثق من اعماق ابعاد الروح المصرية التي يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثم ينطلق الى ارحب الاماد الانسانية التي يعبر عنها العقل البشري بكلمات تبدو هي الاخرى كما

لو كانت بلا معنى . وعندئذ يتبدى الهيكل العام في « يا طالع الشجرة » وكأنه الجسر الممتد من المنبع الى المصب ، او من الارض والجذور الغائرة فسي تلافيف تربتها الى السماء والفروع العابرة في اجواز الفضاء . فبالرغم من المصدر المحلي العميق لـ « يا طالع الشجرة » فان هذا المصدر يقوم بدور (رسول الحضارة) الى العالم الانساني اجمع ، ليؤكد الحكيم مرة اخرى فكرته القائلة بأن مصر أصل الحضارة : في المستوى الفكري يقودنا هذا الرأي الى نظرية الخلود ، وفي المستوى الفني يقودنا الى تداخل الأزمنة والأمكنة وغياب الفواصل بينها .

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض في قوله ان ثمة خطأ واصحا صريحا قد يتعرج احيانا ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج اساس فكري من الفن الشعبي . ولكننا نعود فنختلف معه في تلخيصه لـ « يا طالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر في نفس الانسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب والعقل والاخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . ثم ينتقل الى القول بأن الحكيم يريد ان يقول ان الانسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده . والمسرحية اذن هي قصة الانسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين (١) .

نختلف مع لويس عوض في هذا « التفسير » لانه غير صحيح ، بل لان عملية التفسير النظري لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا الى تقييم متكامل لجورها . فهي لا تركز على دعامة فنية من الاساطير القديمة كما هو الحال في « اهل الكهف » و « ايزيس » ، ومع هذا فان بناءها لا يختلف عن البناء الاسطوري في شيء : انها ليست مسرحية رمزية او تعبيرية او تجريدية او عينية ، الى بقية مسميات تلك القائمة المعروفة في اصول النقد المسرحي الاوربي . وهي قد تتمسك باطراف الرمز من هنا او هناك ، وقد تحاكي اعمال التعبيرية من احدى الزوايا ، ويمكن ان يقال انها تناقش قضية مجردة او انها قريبة من مسرح العبث في اشياء واشياء . الا انه يتبقى بعد ذلك كله امر هام هو ان بناءها ككل لا يخضع لاية تسمية من هذه التسميات ككل بل هي تتخذ لنفسها مسارا خاصا هو المسار الاسطوري . وكأنها اراد الحكيم ان يستبدل الاسطورة القديمة كدعامة فنية يقيم على اساسها البناء الفكري ، باسطورة حديثة تتجاوز دور الوسيلة او الاداة الفنية الى ان

(١) راجع (مقالات في النقد والادب) - د. لويس عوض . مكتبة الانجلو بالقاهرة ١٩٦٤ .

كون هي بعينها البناء والاساس لا مجرد دعامة او مشجب يعلق عليه الفنان فكساره .

واذا عدنا الى ما سبق ان اشرت اليه منذ قليل ، وهو ان الحكيم في « يا طالع الشجرة » انطلق من اغوار الروح المصرية الخالصة الى ارحسب الاماد الانسانية ، وان بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع الى المصب . . . لاستطعنا ان نسنكل هذا التصور الان على ضوء ما وصلنا اليه من ان الحكيم في « يا طالع الشجرة » استهدف خلق اسطورة حديثة . وقد ارادها على ذلك النمط من اساطير الموت والبعث التي عرفها الهنود في « الطفسل كرشنا » واليابليون في « تموز » والمصريون القدمساء في « اوزوريس » والاغريق في « ديونيزوس » كما عرفتها المسيحية في ثالوثها المقدس . وجميعها تؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هي ان الغداء طريق محتتم في وجه الانسان من اجل الخلود . هكذا تظل « العنقاء » تجمع اطياب النباتات طول العام لقبني عشها ، ولا تلبث ان تحترق هي والعش معا بين احضان اشعة الشمس الذهبية . وما ان تتحول الى رماد حتى تعود دورتها من جديد مع الربيع ، فينبثق عن الرماد طائر جديد يجمع اطياب النباتات طول العام ثم يحترق بلهبب الشمس . . . وهكذا . لم يشأ الحكيم ان يستلهم الرمز الفينيقي او البابلي او اليوناني ، بل ان استخدامه السابق للرمز المصري القديم في مسرحية « ايزيس » كان مقصورا على « استخدام الرمز » كمشجب علق عليه بعض افكاره بشأن القضايا المعاصرة . أما في « يا طالع الشجرة » فقد استطاع ان يخلق اسطورة حديثة تضم في خطها العام الى اساطير الغداء والبعث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما نقول به المسيحية حول الصعود الالهي . ولكنها من زاوية رئيسية تستلهم احداث العالم المعاصر اطارا للمضمون المحلي الدائم التجدد والخصوبة . ولهذا السبب بدأت المسرحية من الفولكور المصري « يا طالع الشجرة » . هات لي معاك بقرة . . . تحلب وتسقيني . . . بالمعلقة الصيفي » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي . وبين البداية والنهاية كان الانسان في كل مكان ، والعقل البشري اينما وجد ، في صراع لا يكل ولا يهدا من اجل ان تتبلور لنا في آخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجذور والاستمرار معا .

من هنا تبدأ « يا طالع الشجرة » (١) بحادث اختفاء زوجة . وما ان يبدأ المحقق في التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معا يتبادلان الحديث : هو

(١) تعتمد الدراسة على الطبعة الاولى - ١٩٦٢ - مكتبة الاداب - الجمايز بالقاهرة .

يؤكد ان الثمار لكي تنمو تنمو عظيمًا لأبد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد، وهي تجيب اجابة تبدو وكأنها كانت بعيدة عن الموضوع فتذكر ابنتها التي لم تولد بقولها انها هي التي اسقطتها « كانت اول ثمرة . . وانا التي اسقطتها بيدي » وهي تراها دائما - كما يرى زوجها السحلية المرابطة عند شجرته بالحديقة - جميلة يكسو جسمها الصغير الاخضرار الدائم . يستخدم الحكيم في ذلك المقطع الاول من المسرحية احدى الوسائل الفنية المعروفة بالفلاش باك في مزيج واحد مع احدى الوسائل الادبية المعروفة بالتداعي الذهني . بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عند احدى النقاط ليذكر بعينه درجة التفاهم او اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الاختفاء . وبواسطة التداعي الذهني ندرك نحن ان اختلاف الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذي يتحدث عنه الزوجة لا يعني انهما مختلفان من حيث الجوهر ، فتكاد الكلمات ان تكون واحدة بشأن السحلية الخضراء او البنات التي لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيث المظهر ، علينا ان ندقق فيما اذا كانا على اختلاف حقيقي . فلربما كانت البنات هي السحلية ، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملة واحدة ، ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيري . لو اننا تصورنا المسرحية كأسطورة حديثة ، لكان في استطاعتنا ان نصل الى تلك النتيجة ، وهي ان الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكان في استطاعتنا ان ننجو من عملية « التفسير » التي تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزا لكل جزئية من جزئيات العمل الفني سواء كانت شخصية او حدثا او موقفا . لقد كان الامتزاج الذي أحدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الاداة الفنية الجديدة فقد اصبحا معا صورة كيفية جديدة لاحدى وسائل التعبير الاسطوري . التعبير الذي يعتمد اساسا على الانطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية اخرى على الماضي في لحظة الحضور ، او ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في المخيلة كالحلم . وبالرغم من انها تبدو للوهلة الاولى وكأنها اداة فنية يستوجبها السياق المجرى ، الا انها في نفس الوقت اداة فكرية توميء الى وحدة التاريخ الزمني : الماضي والحاضر والمستقبل (الذي تمثله نبوءات الدرويش في المسرحية) كتعميق لفكرة الجذور والاستمرار .

ثمة علاقة في القسم الاول من المسرحية بين اختفاء الزوجة ، واختفاء السحلية في وقت واحد ، تقريبا . ولتنتبع اولا موقف الزوج من اختفاء الاولى حين يقول انه لا يشك في ان تحويل جسدها كله الى سماد شيء يسرها ،

لانه يغذي هذه الشجرة فنتج برتقالا عظيم النمو « وهي التي تهتم اهتماما بالغا بالنمو العظيم »

ويدور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذي اصر على خلع الشجرة من جذورها حتى يتأكد من ان الزوج لم يرتكب جريمة قتل ولم يخف جثة زوجته تحت الشجرة :

الزوج : اتريد ان تتلف شجرتي؟! .. هل تعرف ماذا تعني هذه الشجرة بالنسبة الي ؟

المحقق : اعرف

الزوج : بل بالنسبة الى حياتي كلها؟!!

المحقق : اعرف .. ولكن المسألة تتعلق بجثة وجريمة قتل !

الزوج : هي جثتي .. جثتي انا .. والفأس التي تصيب جذع الشجرة ستصيب رقبتني .. اتفهم ذلك ؟ اتفهم؟!!

المحقق : (بعنف) الفأس ! .. أين الفأس؟!!

الزوج : (يحاول ان يجلسه) انك تقتلني .. انك ستقتلني .. انك ترتكب جريمة قتل !

هذا الحوار الهام حول الشجرة ، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية . وعندما يسمي المحقق ذلك الحديث الذي تم - في الفلاش باك وبواسطة التداعي الذهني - بين الزوج والزوجة بأنه من قبيل سوء التفاهم يدل على امكانية وقوع جريمة القتل ، يسخر منه الزوج لانه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعاني . لهذا يعود الزوج والمحقق معا الى تلك الملاحظة التي يمكن التقاطها بسهولة عند اختفاء الزوجة والسحلية في وقت واحد . فاذا سأل المحقق عن سر اختفاء الزوجة - وهو الامر الذي يعنيه - سأل الزوج بدوره عن سر اختفاء السحلية ، وهو ايضا ، الامر الذي يعنيه . ويعلنه الزوج في النهاية : « انك لن تفهمني .. انك تفهم فقط ما تراه مفهوما لك .. ومهمتك ان تلقي اسئلة محددة المعنى .. وتريد ان تتلقى عنها اجوبة محددة المعنى » .

ونتابع مع المحقق ذلك الحوار الذي يدور بين الدرويش والزوج « مفتش القطار » في القطار ، وكيف ان احداثا هامة ستقع في المستقبل القريب سواء اراد الزوج او لم يرد ، سواء صدق المحقق او لم يصدق .

وجوهر الاحداث مجتمعة هو ان شجرة الزوج سوف تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع والتين في الصيف ، والرمان في الخريف . . هذا اذا سمدت بسماد معين ولا بد من تسميدها بهذا السماد . والقطار يومئذ به الحكيم في صراحة تقريرية السى الزمن ، كما يومئذ بشجرة الاعاجيب هذه الى كشوف العقل الانساني وابداعاته من الاختراعات والمبتكرات . فما ان يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى تظهر الزوجة بعد اختفاء طال ثلاثة ايام . وتهلع الزوجة على مصير الشجرة ، ولكن المحقق يطمئنها بأن « جذورها سليمة » وتتمم الزوجة « ارجو ذلك . . انها حياته » ويـدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها مما شاهد هو طرفا منه فيما دار بينهما من حوار حول الشجرة والبنت . . حينئذ تؤكد الزوجة ان زوجها هو الذي حدثها عن البنت ، وانها هي التي حدثته عن الشجرة . ولا يتبقى لدينا بعدئذ اي شك في ان الزوج والزوجة شخصية فنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بادوات النول الاسطوري فجاءت عملة ذات وجهين يتكاملان في رنين واحد يثبت فساد العملة او وجودتها . هكذا ايـضاً تلتقي الشجرة مع الابنة مع السحلية في ذلك الثوب الاخضر الذي يكسو الثلاثة من ناحية ، وفي ذلك الازدواج الذي اشارت اليه الزوجة حين اكدت انها لم تتحدث مع زوجها الا عن الشجرة ، وهو لم يتحدث معها الا عن البنت . . على الرغم من ان « المشهد » ، اي المظهر الخارجي الذي رأيناه بعيوننا ، كان على النقيض من ذلك . وهذا يعني ان البنت والشجرة شيء واحد . اما السحلية فلها شأن اخر ، اذ ان الزوج ما ان يعد العدة لقتل زوجته بعد ان عادت وتحولت الى « جدار صمت » فلم ترد عليه أين كانت طوال الايام الثلاثة الماضية ، حتى يفاجأ بظاهرتين : الاولى هي اختفاء جثة زوجته من مكانها (وقد كانت الجثة موضوعة على اهبة الاستعداد لتسميد الشجرة حتى تثمر ثمارها العجيبة) والظاهرة الاخرى هي ظهور السحلية « الشيخة خضرة » بعد طول اختفاء ، ولكن ميتة وملقاة في الحفرة !! اي انه فسي الوقت الذي كان يتعين عليه تحويل زوجته الى سماد لشجرة الاعاجيب ، قامت السحلية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة عن الانظار . وكأن روحها هي التي صعدت ، اما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر عن جثة السحلية ، فقد تمثلت في الشيخة خضرة التي تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والارتداء في الحفرة . ومعنى ذلك بغير تعسف ، ان الشجرة والزوجة وابنتها والزوج وسحليته ، يقومون جميعا ببناء هذه الاسطورة الحديثة التي ادعوها باسطورة الجذور والاستمرار ، وهي تقوم على محور الموت والبعث الذي

تدور من حوله كافة اساطير الفداء والخلود ، كما أنها تستفيد من المسيحية فكرة الصعود الالهي بعد القيامة في اليوم الثالث من بين الاموات ، الا انها تضيف بعدئذ عنصرا جديدا من شقين : اولهما مأساة الانسان الحديث في استمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب) حتى ولو ادى الامر الى هلاك الانسان واكتشاف جريمته وادانته كما كان موقف بهادر « الزوج » عندما خبر بين اكتشاف الجريمة أو نتاج الشجرة العجيب فقال : اخترت الاختراع العجيب . وهي نفس المأساة التي عالجها نجيب محفوظ روائيا في « اولاد حارتنا » حين خير اهل الحارة بين السحر والجبلاوي ، فقالوا : السحر ، اي العلم وانماج العقل البشري . فالابنة التي لم تولد لزوجة بهادر، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد ثمارها العجيبة . . كما ان الزوجة التي اختفت ثلاثة ايام ثم عادت فاخفت هي بعينها السحلية التي اختفت ثم عادت وماتت . . كما ان الزوجة واحلامها في الابنة التي لم تولد ، هي بعينها الزوج واحلامه في الشجرة التي لم تثمر بعد . هذا البناء الاسطوري الذي يتخذ لنفسه مسارا زمنيا محددًا هو ثلاثة ايام ، بينما يختلط فيه الماضي بالحاضر والمستقبل . . هذا البناء الذي يتخذ لنفسه مسارا مكانيا محددًا هو البيت والحديقة ، بينما يختلط فيه القطار بالبيت . . هذا البناء الذي يتخذ لنفسه جناحان من المحقق والدرويش ليدير بهما فوق نقائص الوجود وصراعها بين التحدد والاتحد ، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة . . هذا البناء لا سبيل الى تفسيره او « تحليله » الى جزئيات اولية تستلهم معانيها من خارج العمل الادبي كبناء من القيم والرموز والدلالات ، وانما يتعين على الناقد ان يقوم بعملية استقطاب جميع العلاقات الداخلية في المسرحية حول محور فكري واحد . فاذا كانت حتمية الفداء الانساني من اجل خلود العقل البشري هي هذا المحور الذي تدور من حوله جميع احداث المسرحية وتتجسد شخصياتها وتتبلور مواقفها . . علينا حينذاك ان نبحث فيما بين البداية والنهاية من المنبع الى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم التي صاغ فولكلورها في اطار من نسبية العبت والمعنى ، والفروق بين الشيء في ذاته ولجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التي كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته وبين كل منهما والمحقق وبين الدرويش والزوج حول « كل شيء اخضر » فاذا كانت المقولة الشعبية « يا طالع الشجرة » تبدو كما لو كانت بلا معنى ، كما ان المقولة الحديثة « العقل » تبدو كما لو كانت هي الاخرى بلا معنى فان توفيق الحكيم يزاوج بين اللامعنى الشعبي القديم واللامعنى الحديث في مقولة واحدة لها « معنى » هي ان مصر ما تزال —

بالرغم من كل ما اصاب جذورها — تقادرة على العطاء والاستمرار في العطاء .
ولما كانت مصر هي أصل الحضارة او شجرتها ، تحتم عليها ان تفتدي
رسالتها نحو العقل البشري بالفداء . . ذلك ان الموت هو الجسر الوحيد الى
البعث والخلود . . وتلك هي محلية « يا طالع الشجرة » وانسانيتها ايضا :
انها تنبثق من أرض واقعنا — حيث يحاول الحكيم ان يكتشف الحلقة المفقودة
بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها — ولكنها تستشرف افاقا انسانية
بعيدة المدى .

الفصل العاشر العقل والقلب بين الفكر والعمل

اذا كان الموت والبعث او الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود في مسرح توفيق الحكيم ، فان هذا المحور لا يدور في فراغ ، بل هو يعمل وفق موازاة صارمة تتم بينه وبين محور اخر هو « العقل والقلب » ، فليس الموت والبعث الا الشكل الخارجي لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في اعمال توفيق الحكيم .

وكما ان الموت والبعث يدوران في فلك نظرية مثالية هي النظام التعادلي، فان العقل والقلب كليهما يدور في نفس الفلك على مستوى اخر هو مستوى المطلقات : العقل عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس في هذا او ذاك مكان خاص لقلب محدد او عقل معين ، لانه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالانسان النسبي، لهذا لم توجد في معظم اعماله « الشخصية » الحية . على انه اذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محورا فكريا في اتجاه التقدم ، كذلك نرى العقل والقلب ، محورا فكريا في نفس الاتجاه . ذلك ان التحقيق الفني للفكرة الذهنية كان يفلت من يد الكاتب كثيرا من الخيوط التجريدية التي يصادر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما اكثر ما افلتت منه التكوين التعادلي ، وما اكثر ما افلتت منه المطلقات .

ومن ناحية اخرى فان هذا المحور الجديد يرتبط ديناميا بالمحور السابق ، ثم يرتبط تلقائيا بالعلاقة بين الفكر والعمل .

ولعل مسرحية « شهرزاد » التي اصدرها الحكيم عام ١٩٣٤ ، اي بعد صدور « اهل الكهف » بعام واحد ، تضع ايدينا على اولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل ، فهي مسرحية تتخذ من اسطورة الف ليلة وليلة

« خلفية » لها ، فالاسطورة نفسها ليست هي البناء الدرامي في المسرحية ، وانما هي المقدمة او البرولوج الذي يفترض الحكيم وجوده في مخيلة القارىء، حتى ينطلق منه الى الافاق البعيدة تماما عن الاسطورة ، وتفسيراتها المختلفة . الحكيم اذن ، لا يعتمد على اسطورة شهرزاد ولا يحاول ان يفسرها ، وانما هو يبدأ من النهاية التي تقول بأن شهرزاد البطلة الاسطورية — هي التي استطاعت ان تنتصر على جنون شهريار بحكايات ليليتها، الواحدة بعد الالف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » في حياة شهريار ، الرجل الذي صنع نهرا من دماء العذارى لمجرد انه شاهد عبدا اسود مع زوجته الاولى فقتلها واقسم ان يتزوج كل ليلة عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالي . ورد الفعل في حياة شهريار بعد حدوث معجزة شهرزاد ، ان تحول عن حياة اللحم والدم تحولا صوفيا يخترق ببصيرته الداخلية حجم عالم الغيب . وتلك هي مأساة شهريار الحكيم التي بنى عليها مسرحية « شهرزاد » انه غادر الارض في طريقه الى السماء الا انه ظل معلقا بين الارض والسماء .

وتبدأ « شهرزاد » بلقطة درامية شديدة الذكاء ، وهي ان عبدا دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فاذا به يسمع انينا من نافذة « الساحر » المعروف بالمنطقة ، اذا به يكتشف ان هذا الانين يصدر عن جارية عذراء اسمها « زاهدة » تستعد للقاء سيف الملك شهريار ، السيف الذي طال بقاؤه في الغمد منذ ان نجحت شهرزاد في تغيير الملك الدموي . اذن فثمة شيء جديد قد حدث يدعو لان يستل سيفه من حسامه ، ويذهب فجأة ليقتل هذه العذراء « زاهدة » .

ويعلق الحكيم هذا المشهد الاول في خيالنا ، لينعطف بنا نحو ذلك الشك الذي يساورنا في طبيعة العلاقة بين وزيره « قمر » وزوجته « شهرزاد » . ونحن ندرك من خلال المشهد الثاني بضعة اشياء . ندرك ان الوزير يرى في تحول الملك لغزا مغلقا ، وكأنما كشف لبصيرته عن افق اخر لا نهاية له، فهو دائما يسير مفكرا باحثا عن شيء منقبا عن مجهول . ويعتقد « قمر » ان شهرزاد هي التي نقلت « الطفل » شهريار من طور اللعب بالاشياء السى طور التفكير في الاشياء . غير ان هذا المشهد لا ينتهي الا ويرسب في تفكيرنا تصور شهريار لما حدث فاذا كان في الماضي يسفك الدماء ، وها هوذا يفعل ايضا كما تقول شهرزاد ، فان ذلك مرده انسه في القديم كان يقتل ليلهو ، واليوم يقتل ليعلم « لقد ابصرت اكثر مما ينبغي » هكذا يردده شهريار متمنيا

من اعماقه ان يموت ، اذ ليس في الحياة جديد ، والطبيعة كلها تحولت في عينيه الى سجان صامت يضيق عليه الخناق « ما قيمة عمري الباقي ؟ . . . لقد استمتعت بكل شيء . . . وزهدت في كل شيء » . ان صفاء عيني شهرزاد يراه « خدعة » من الطبيعة التي تضفي صفاءها الظاهري على جوهر الاشياء ، فلا يكاد يعرف شيئاً عن هذا الجوهر . لذلك يتبرأ شهريار من « ادميته » ، اي من ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو « روح » الانسان باللحم والدم والعظم « لا اريد ان أشعر . . . اريد ان اعرف » .

ولعلنا نستطيع ان نتعرف على حقيقة شهريار اذا تعرفنا اولا على حقيقة « شهرزاد » التي ابان عنها من طرف خفي حين قال « قد لا تكون امرأة ، من تكون ؟ . . . اني أسألك من تكون ؟ هي السجينة في خدرها طول حياتها . . . تعلم بكل ما في الارض كأنها الارض . . . هي التي ما غادرت خميلتها قط . . . تعرف مصر والهند والصين . . . هي البكر . . . تعرف الرجال كامرأة عاشت الف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة . . . هي الصغيرة لم يكفها عالم الارض فصعدت الى السماء . تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى اعماق الارض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كاترابها في حجرة مسدلة السجف ؟ . . . ما سرها ؟ . . . أعمارها عشرون عاما ؟ ام ليس لها عمر ؟ اكانت محبوسة في مكان ؟ ام وجدت في كل مكان ؟ ان عقلي ليغلي في وعائه ، يريد ان يعرف . . . أهي امرأة تلك التي ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ ! »

ليست شهرزاد على ضوء هذا النص ، مجرد امرأة بارعة في حكاية القصص . على الاقل ، لم تكن حكاياها هي مصدر الانقلاب العنيف في حياة شهريار . انه لا يراها امرأة بين النساء ، وانما هي رمز يرتثيه في كل جزئيات واقعه اليومي دون ان تتبلور في مخيلته نظرة كلية شاملة للسر الاعظم الذي يربض في اعماق الكون . وشهرزاد هي ذلك « المجهول » الذي يراه ولا يعرفه . وليست الغشاوة التي انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هذه « الرؤيا » الا ذلك الحاجز بين الشعور الحسي المباشر والوعي الذهني المتقد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسي المباشر ، اما شهرزاد فهي خامة الوعي الذهني . والمعرفة الكاملة . لهذا يناديها شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شيء . أنت كائن عجيب ، لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً الا بتدبير ، لا عن هوى ومصادفة . . . أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر

والنجوم « ما أنت الا عقل عظيم » فإذا قالت له شهرزاد انه يراها في
مرآة نفسه اجاب بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه شهرزاد في غموض معلقة
« دائما الحقيقة » . وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصيات .
فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القاريء امرأة غزلة تداعب
الوزير ، وفي مشهد تادم نراها شهوة دافئة بالحياة مع عبد اسود ، وفي
معظم المشاهد هي « سر » يلوح لنا بين السطور ماردا عملاقا يتخذ من
العالم مادة للسخرية . من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقت
واحد ، بمعنى انها تراعت لنا نحن القراء ، كما تراعت لشخصيات المسرحية ،
ذات اكثر من وجه . تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد ، ان تبدو لكل منا
بجانب مختلف عما يراه الاخر . اما الصياغة الموضوعية فهي ان تتراءى
للجميع في وقت واحد « سرا » ضخما يداعب عقولنا ، ويقسو في المداعبة في
اغلب الاحيان . ويعيننا في الكثير ان نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار
بالعقل الاعظم . وهو قد يتلمس حدود هذا العقل في الطبيعة التي تبدي لنا
من حسناتها وتحجب عناصرها . ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التي يطوف بها
انحاء هذه الطبيعة لعله يلامس حدود هذا العقل ، ويكتشف اخيرا ذلك
السر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بعبارة يلقيها في وجسه الساحر « اينها الديدان
الكبيرة التي ما خلقت الا لتأكل صفارها » ان العقل العظيم الذي يستهدف
الملك الوصول اليه لا يخرج عن دائرة الحواس ، فما جنى احد شيئا من
الخيال والتفكير — يقول شهريار — مضى ذلك العهد الساذج . . اليوم نريد
الحقائق . . نريد الوقائع « نريد ان نرى بأعيننا وان نسمع باذاننا » . ومعنى
ذلك ان تحول شهريار عن الشعور الحسي المباشر الى افاق المعرفة الواعية
وقواها الذهنية ، لا يتم في فراغ ميتافيزيقي اشبه ما يكون بالحدس ، وانما
يتم عبر « التجربة الواقعية » الا انه مهما تعددت الوسائل ، فان الغاية
العظمى هي « المعرفة » بعد ان كانت اللذة الحسية الغفل هي الهدف الاول
والاخير . ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره :

— ان لم نعش لنعلم ، فلماذا نعش اذن يا قمر ؟

— لنعبد ما في الوجود من جمال .

— وما اجمل شيء في الوجود ؟

— عينا امرأة . . ويعلق شهريار « ايها المسكين ! . . عينا امرأة ! هذا
كل ما في الوجود عندك ايها الفتى الجميل . ينبغي ان تكون لك في كل ليلة
عذراء حتى تبصر بعد عيناك » . وينطلق الملك في رحيله الطويل ، وهو يود

ان ينسى هذا اللحم « ذا الدود » وينطلق .. الى أين ؟ .. الى « لا حدود » . فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقل « المكان » اصابه مرض الرجيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الارض حتى يموت . واذا حاولت ان تغريه شهرزاد بذراعيها الفضيتين اجابها : ان ذلك على وجه التحديد هو الذي يجبس ذاته في حدود « المكانية » . . . وهذه هي همزة الوصل بين « اهل الكهف » و « شهرزاد » . فالاولى قد ناقشت « الزمان » ، والثانية تناقش « المكان » .

في مقابل «العقل العظيم» الذي يتصوره شهريار في شخصية شهرزاد، نواجه مع المشهد الخامس تصورا اخر للعبد الذي رأى فيها قلبا عظيما . والقلب العظيم الذي يتوسد ضلوع شهرزاد هو « الجسد الجميل » في عيني العبد ، فاذا احتجت شهرزاد على كونها مجرد جسد جميل ، اجابها : بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه هو الاخر قائلة : دعوا الحقيقة في مكانها هادئة! لقد سخرت فيما مضى من شهريار لانه رآها عقلا عظيما وروحا علويا ، وها هي ذي تسخر من العبد لانه رآها على العكس : قلبا عظيما، وجسدا جميلا . وتدرك « شهرزاد » مبلغ حيرتنا من شخصيتها ، فيدور بينها وبين العبد هذا الحوار :

— نعم .. ان اردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان .. احذر ان يدركك الصباح فتقتل ..!

— اذا رآني الملك ؟

— بل انا .. حبي لك لا يحيا الا في الظلام .

هي عقل عظيم في النهار ، وقلب كبير في الليل . هي قبلة شهريار في وهج النور ، وهي قبلة العبد في عتمة الظلام . هي تقول للعبد ان « القتل » الجديد عند شهريار ان يعتقه ، ان يمنحه « الحرية » فليس شهريار الان هو الرجل الذي قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم . وانما هو ادمي استنفذ كل ما في كلمة « جسد » وكل ما في كلمة « مادة » من معنى ، قد استحال الان الى انسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الارض والسماء » . حقا ، فقد صال في الارض وجال ، حضر ولادة الشمس في الافق الشرقي ، وحضر موتها في الافق الغربي ، نطح برأسه ابواب الشمال ، ومزق بقدميه اسوار الجنوب .. ولكنه عاد خالي الوفاض « ها أنذا في القصر من جديد ! الام انتهيت ؟ .. الى مكان البداية .. كثور الطاحون على عينيه غطاء .. يدور ثم يدور ثم يدور .. وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا الى الامام في طريق مستقيم »

وشهرزاد تتساءل ما اذا كان قد ذكرها اثناء السفر ، فيجيبها صادقاً انه ما تذكرها الا ساعة الرحيل وساعة الوصول . . اما فيما بينهما فما كان يعيش الا في « الزمان والمكان » المحيطين به « أو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجيناً دائماً كالماء ، نعم . ما انا الا ماء . . هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمان ومكان ! . . حتى السفر او الانتقال ان هو الا تغير اثناء بعد اثناء . . ومتى كان في تغير اثناء تحرير للماء ! . . » وهكذا ينتهي شهريار الى حافة اليأس ، لقد كانت رحلته الطويلة بين ارجاء الكون هي رحلة العذاب بين العقل والقلب ، بين العقل الخالص والقلب الخالص ، هي رحلة الانسان في عالم المطلقات . فليست شهرزاد الا هذا الكون الغامض ، وليس شهريار الا ذلك الانسان المعذب . . والصراع بينهما صراع ابدى لا فكاك منه بالزمان — كما قلنا في الفصل السابق عن الموت والبعث في نظرية الخلود — ولا فكاك منه بالمكان كما تقول لنا مسرحية « شهرزاد » وبقية الاعمال التي تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهريار شهرزاد « انت انا . . . انت نحن . . لا يوجد غيرنا نحن . . اينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخبائنا . . الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرأة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . . لقد سئمت هذا السجن من البلور » .

واذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فانها تتصل بالنظام التعادلي عند الحكيم من زاوية المكان . الفنان هنا والمفكر هناك يؤمن بالحركة ، ولكنها حركة دائرية اقرب الى السكون . هي بالقطع ليست حركة امامية تنتهي الى طريق مسدود ، ولكنها ايضا ليست حركة متطورة ديناميكية متفاعلة يثمر صراع متناقضاتها « تركيباً » جديداً ، اي مستوى كيفياً جديداً من مستويات المعرفة التي لا نهاية لها في الزمان او المكان « كلا . . لست اريد الجلوس . . لست احب الجلوس الى هذه الارض . . دائماً هذه الارض . لا شيء غير الارض . هذا السجن الذي يدور . انا لا نسير . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض . . انما نحن ندور . كل شيء يدور . . تلك هي الابدية . . يالها من خدعة ! . نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران . . » بهذه الكلمات المحددة تحديداً صارما يصوغ شهريار موافقة شهرزاد « نعم انت تدور . . وانت الان في نهاية دورة » واذا تساءلت في اندهاش : الى هذا الحد انت ناظم على الطبيعة ؟ اجابها فيما يشبه اليأس : انها تقارعني بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور » . ماذا يكون المصير الفردي اذن لشهريار الملك ؟ انه ليس الا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانها تكره الهرم . . نعم ، تنزعها كي تعود من جديد

فتية قوية ، او كما ردد شهريار في اسى « كل ما يكبر ترجمه الى الصغر .. كل غاية تتبعها بداية .. الى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها ! » ويجيب « بهذا المكان .. بهذا الجثمان .. الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الاناء » ذلك هو موقف الانسان عند الحكيم في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني ، وهو موقف العقل المعذب والقلب المسهد بين الفكر والعمل . اذا قالت لسه شهـرزاد :

— اترك ما وراء حياتك يا شهريار .. تأمل وجه الرداء ، ودعك من البطانة فما فيها غير خيوط ..
اجابها شهريار :
— كل الرداء في تلك الخيوط ..
وتستأنف شهـرزاد :
— لا شيء يعنيتك وراء الرداء .

فما الحل ؟ ان شهريار اصبح انسانا معلقا بين الارض والسماء ينخر فيه القلق . ولقد حاولت شهـرزاد ان تعيده الى الارض فلم تفلح التجربة مضى عهد الدماء « لكن هذا ما صار اليه الرجل » دار ، وصار الى نهابة دورة . ويختتم الحكيم شهرياره قائلا على لسان شهـرزاد « خيال شهريار اخر الذي يعود .. يولد غصنا نديا من جديد .. اما هذا نشعرة بيضاء قد نزعت ! .. »

لا شك ان الحكيم في هذا العمل كان اكثر « تبسيطا » — ولا اقول بساطة — للقضية التي يطرحها للبحث . فهو لا يجنح الى ذلك اللون من الوان « التركيب » الذي تعرفنا عليه في « اهل الكهف » او « يا طالسع الشجرة » . والخيوط التي يضع ايدينا عليها منذ بداية المشهد الاول ، صريحة التحديد . فهو يضيف بعدا جديدا الى قضية « الانسان » هو البعد المكاني ، بعد ان ناقش البعد الزماني في مرحلة سابقة . وهو يتطرق في تجريد « المشكلة » من أية ملابس نسبية ، ويضعها مباشرة في قلب « المطلق » . وهو اخيرا يجعل الشفافية الشعرية في مقابل الكثافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية التكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والمواقف والاحداث .

هذه المظاهر الثلاثة الاساسية نتلمس اهدابها في اطار محور « العقل والقلب » الذي يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل . والمسرحية حقا تنتهي بانتحار الوزير « قمر » لانه لم يتحمل ما يقال من ان « شهـرزاد » عشقت عبدا في غياب الملك ، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا

الى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار ان « قمر » لم يعد يستمد الحياة من الشمس ، وقالت شهرزاد : لانه لم يعد يؤمن بها ، ويعقب شهريار متنهدا في انين لا نسمعه ولكننا نحسه « الايمان ! . » . كلمة واحدة ، ولكنها تضع حدا لهذا الدوران في حياة شهريار ، الانسان المعذب ، كتنقيض لذلك « الفعل » الذي اقدم عليه « قمر » وهو الانتحار .

ويبدو ان « خطة » الحكيم الفنية هي بناء اسطورة جديدة على اسس الاسطورة القديمة ، اذ انه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التي قطع فيها رأس « زاهدة » وانتهى بعودة شهريار في الليلة التي انتحر فيها « قمر » موقفان تراجيديان يحيطان المسرحية من اولها لآخرها بضباب من القلق والغموض . الموقف الاول ، عاد فيه شهريار الى لغة الدم ، ولكن لا ليلهو ، وانما ليعلم . اي ان الدماء التي كانت طريقه الى اللذة الغفل ، اصبحت هي الخطوة الاولى في طريقه الى المعرفة . وتصبح « الحركة » التي عبر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية ، الى الصحراء والجمال والسهول والبحار ، غياهب الطبيعة العذراء (البديل الجديد زاهدة الجارية العذراء) . والعودة الى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة ، التي اختارها الحكيم ليعبر عن الجبر الاعمى الصارم في هذا الوجود ، وحثمية القول بأن التاريخ يعيد نفسه .

لقد أغرت اسطورة شهرزاد بعض كتابنا باعادة صياغتها او تفسيرها ، ولعل « احلام شهرزاد » للدكتور طه حسين ، و « سر شهرزاد » لعلي احمد باكثير في مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة باكثير تجسدت في الشكل الدرامي ، فانه يجدر بنا ان نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . باكثير لم يغير منهجه الذي عرفناه في « اوزوريس » ، فهو لا يفعل اكثر من « صياغة » الاسطورة من جديد . بل هو يتطرف الى بعيد فيجعل من مسرحيته تبريرا واقعيا منطقيًا للاسطورة . بمعنى اخر يدفعنا الى « تصديق » الاسطورة في حرفيتها . تبدأ « سر شهرزاد » بفصل كامل حول زواج الملك شهريار من « بدور » التي ارادت ان تثير غيرته باخفاء عبد اسود في مخدعها ، فما كان منه الا ان قتلها معا . ثم ينفرد فصلا اخر لما طرأ على شهريار من شهوة الدم التي تدفعه للزواج بعذراء كل ليلة يطيح برأسها قبل نور الصباح الى ان انتهى به المطاف الى خطبة ابنة وزيره السابق « نور الدين » وهي الفتاة شهرزاد . ولقد حاول طبيبه ومشير « رضوان الحكيم » ان يثنيه عن عزمه دون جدوى . وتحتدم احداث المسرحية حين تقرر شهرزاد الذهاب فوراً الى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولابيها علي السواء ، حيث

قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته باسبوع عندما نما الى علمه انه يدبر له مؤامرة في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهرزاد تستطيع بسرهما العجيب ان تحول بين رقيبتها وسيف الملك ، ويعود والدها الى منصبه في الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذي كان يتملق الملك ضد الشعب . ويكمن هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدة كلاسيكية ضخمة . فقد بنى باكثير مسرحيته على اساس من الشك في الكفاءة الجنسية لشهريار . اما الاساس الاخر فهو الفكرة السيكولوجية القائلة بأن حل العقدة ينأتسى بمواجهة جذورها . فشهرزاد من ناحية ، تمكنت من حل عقده الجنسية بأن استطاعت في الليلة الحادية والسبعين ان تعيد اليه ثقته بنفسه فينجح في معاشرتها معاشرة الأزواج . ومن ناحية اخرى تمكنت بتدبير من رضوان الحكيم ان تواجه شهريار بجذور عقده من العبد الاسود ، العقدة التي توقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء ، لا يراها احد غيره . احدهما لبدور والاخر للعبد . اخرجت شهرزاد تمثيلية قصيرة ارتدت فيها احدى الجاريات ملابس العبد الاسود واخفتها في مخدعها واحتجت على شهريار بأنها لا تزمع الخروج في ذلك اليوم لانها تحس بوعكة خفيفة أصابتها فجأة . ثم يأتي شهريار و «ويكتشف» الخيانة الجديدة فينهار ، وما ان يكتشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعي زوجته ، وتحل عقده ، ويصبح انسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

ان البناء المسرحي في « سر شهرزاد » بناء يعمن في الكلاسيكية ، ولكنه في حدود الإطار الكلاسيكي استطاع ان يضيف على المسرحية شيئا من الحياة . لقد اراد حقا ان « يبرر » الاسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الايهام بواقعيته . ولكنه استطاع ان يستلهم من « روح العصر » قضيتين : الاولى هي علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة ان باكثير كتب المسرحية قبل الثورة وان مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هي الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث في تفسير ازيمات الانسان المعاصر . وكما ان « سر شهرزاد » بدأت من السفح ، ومرت بالذروة ، انتهت الى السفح مرة اخرى فسلم شهريار مفتاح الجناح المغلق منذ قتل بدور والعبد وقرر الرحيل مع شهرزاد الى عالم سندبادها الجميل الذي روت له مغامراته في الف ليلة وليلة .

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى باكثير . ويكاد لا يتفق مع باكثير الا في احدى الجزئيات الشكلية وهي ان شهرزاد راحت تقص على شهريار حكاياها في الليالي الواحدة بعد الالف ، فانقضت رأسها ورؤوس بقية العذارى . ويتفق الحكيم مع باكثير في نقطة اخرى ، ان كليهما يبدأ من السفح وينتهي اليه

شهرزاد عند باكتير هو ذلك الانتصار الجنسي والتدبير المحكم لزوال عقدة الملك . وهو محور يفيد البناء الكلاسيكي افادة ضخمة . ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم ، هو سر الكون المغلق ، هو لغز ذلك العالم المجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فنان شهرزاد الحكيم اقرب الى المسرح الاوربي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والابنية الاسطورية . فالسفر الذي يبدأ منه باكتير وينتهي اليه هو السفر « المادي » الصرف ، هو الظاهر والباطن معا . اما السفر الذي يبدأ منه الحكيم وينتهي اليه فهو السفر « المفكري » الذي يدفع الانسان لان ينطلق الى اعلى القمم بحثا عن « المطلق » ثم يعود مهرولا الى الارض صفر اليدين . ومثل هذا البناء اقرب ما يكون الى البناء السيمفوني في الموسيقى ، اما بناء باكتير فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم .

في مسرحية باكتير لا نصادف « افكارا » تسبح ، وانما شخصيات من لحم ودم تتجسد امامنا بكل نزواتها الفردية ودلالاتها الاجتماعية . اما في مسرحية الحكيم ، فان الامر يختلف كثيرا . فالاشخاص ليسوا الا اشباحا فكرية مجردة : « شهريار » و « قمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان في سعيه الحثيث نحو المجهول . وشهرزاد هي الكون الذي يتراءى لكل منهم في « مرآة نفسه » ، ولكنه كيان موضوعي مستقل عن ارادة الانسان . ولا سبيل للصراع بين الافكار والمطلقات في الاطار الكلاسيكي القديم . وانما لا بد من الروح الانسيابية التي تحمل الكثافة الفكرية في جانب والشفافية الشعرية في الجانب الاخر . وعندما تحتل الافكار عجلة القيادة تتحول الشخصيات والاحداث والمواقف الى رموز ، واذا تحولت المسرحية الى عالم من الرموز ، فانه يتهددها عاملان غاية في الخطورة : الجمود والغموض . ان امثال هذه المسرحيات مهدد دائما بالتحول الى معادلة رياضية جامدة تضع حسابا لكل شيء في « خانة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع او الطرح او القسمة . وامثال هذه المسرحيات مهدد ايضا بأن يتحول الى « طلسم » غير قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنوتية يشاهدها المتلقي في خشوع العابدين .

الا ان توفيق الحكيم لم يتورط في الجمود من ناحية ، ولا في الغموض من الناحية الاخرى . لم يتورط في الجمود بالرغم من التصميم الذهني السابق على البناء المسرحي ، لانه استخدم ادوات « الحركة » المسرحية منذ توجهه شهريار الى الجارية العذراء « زاهدة » ليطيح براسها ، ومنذ ان خالجنسا

الشك في مشاعر قمر نحو شهرزاد ، ومنذ ان انتهت الدراما بنجاة العبد الجديد وانتحار الوزير . هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامي ، كانت استلهاما واعيا للموجات الفكرية من الايمان بالعقل الى الايمان بالقلب ، من الايمان بالفكر الى الايمان بالعمل . ولم يتورط الحكيم في الغموض ، لانه بنى مسرحيته على اساس من التبسيط الذي قد يعد عيبا في ذاته اذا جنح به الفنان الى الاسراف والمبالغة . فلقد تعرفنا على ثلاث صراعات اساسية في الدراما : صراع شهريار ، وصراع قمر ، وصراع العبد . واستطعنا ان نضع ايدينا على الخيط الذي يربط هذه الصراعات ببعضها البعض وكأنها اوجه ثلاثة لعملة واحدة هي الانسان . ولقد كان انتحار الوزير ونجاة العبد ايدانا بلون جديد من الصراع المزدوج حين اعلن « قمر » التخلي عن دوره المضطرب في الحياة ، بين الايمان بشهرزاد ، واندحار هذا الايمان . كاد هذا الانتحار ان يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهريار والعبد . ولكن الفنان افرج عن « العبد » ليجهد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطقت بها شهرزاد تعقيبا على انتحار قمر : لم يعد يؤمن ! واستجابت اعماق شهرزاد لهذا الامل الوليد في تردد ظاهر حين تلكأ لسانه وهو يتمتم بارتياح « الايمان ! » . اجل ، طريقان واضحان اثار اليهما الفنان ولكنه لم يمض في احدهما : طريق العقل الذي يستطيع ان يمسك باطراف هذا الكون دون ان يستكشف ما وراءه ، وطريق القلب الذي يطمح لان يجوب تلك الافاق الخافية عن الابصار . ولقد رمز للطريق الاول بمشكلة المكان في حياة الانسان ، التي ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح . فالعقل الذي لم يستطع ان يتجاوز الزمان ، لا يستطيع ايضا ان يتجاوز المكان . . تماما كالروح التي لا تستطيع ان تفارق الجسد اذا ارادت ان تكون ذات فعالية واردة .

الزمان والمكان هما « الاطار التاريخي » للعقل ، فهو يتطور ويتطور ، ولكن في حدود هذا الاطار . والجسد هو الاطار المادي للروح ، فهي تريد وتفعل ، ولكن في حدود هذا الاطار . وبين العقل التاريخي النسبي والعقل المطلق من قيود الزمان والمكان صراع مثير لا يهدأ . وباختيار الايمان كلمة اخيرة في حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق . وعندما تجيء كلمة الايمان من شفتين مرتعشتين ، فانما ليعلق الفنان هذا الحكم تعليقا دراميا وفكريا معا . كلمة الايمان تغري بانتهاء الصراع بين العقل والقلب ، اذا اجتزنا بهما عتبات التاريخ . ولكن سرعان ما يضعهما الفنان بين قوسين كبيرين اذا ارتد العقل والقلب الى اطار التاريخ . هذان القوسان الكبيران هما الفكر والعمل . حينئذ استشف من الحكيم هذا

التساؤل : اذا تيسر لنا حل معادلة العقل والقلب في عالم المطلقات ، فماذا يكون الامر حين يطالبنا الواقع البشري المموس ، بأن نقول كلمتنا في هذه القضية من جديد ؟ بمعنى آخر : عندما تتحول المشكلة من الاطار الميتافيزيقي الصرف الى الاطار الانساني الواقعي ، كيف نحل المعادلة الجديده : الفكر والعمل ؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفني لتوفيق الحكيم حوالي ربع قرن قبل ان يجيب عام ١٩٥٧ في مسرحيته « رحلة الى الغد » . ولقد كانت المسافة الزمنية بين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » تعبيراً موضوعياً عن اهمية الاطار التاريخي لكل من المسرحيتين . فبالرغم من ان « شهرزاد » دراما اسطورية تعتمد على الاطلاق والتعميم ، الا انها شديدة الارتباط بتلك المرحلة التاريخية التي صدرت خلالها ، مرحلة الازمة الشاملة للنظام الرأسمالي ، والابتعاد النسبي عن التجربة الاشتراكية في مهادها التطبيقية واصولها النظرية على السواء ، وهي المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تتسم بالغموض والتوتر . هي « منعطف » في تاريخ الانسان يجذب الحكيم الى عالم المطلقات ، وان اتصل هذا العالم بأعمق هموم البشر وادق خلجاتهم .

ليس الصراع بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، صراعاً ميتافيزيقياً كما يحاول الفنان ان يوهمنا بذلك . وانما هو صراع واقعي ينبض بأخطر المشكلات التي عاناها العقل والفكر الانساني في ساحة العمل والقلب الانساني . ذلك ان منجزات البشرية في المائتي عام الاخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة الى ذرى حلقة . واقتصرت هذه الذرى على ميدان العقل والفكر والعلم دون ان توازيها الذرى الاخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت الحربان العالميتان تعبيراً حاسماً عن هذه الهوة العميقة . وجاءت « شهرزاد » من توفيق الحكيم اعلاناً حاسماً عن هذا الاختلال . ولكنه لم يتخذ موقفاً محدداً ، لانه كان اميناً مع قارئه في القول بأنه لا يرى ابعاد القضية كلها . وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالباً بأن يدلي برأيه مرة اخرى ، لان الابعاد الحقيقية بدأت تتضح . وفي « رحلة الى الغد » تفاصيل هذا الرأي الجديد .

وربما كان « الشكل » في هذه المسرحية هو الطريق الامثل للتعرف على مضمونها . فهي « قصة علمية » ان جاز التعبير عن ذلك القالب الفني الذي يجمع بين « اليوتوبيا » ومنجزات العلم . وهي ليست اول ولا اخر قصة علمية في ادبنا الحديث . ولعله من المهم ان نتلمس جذور هذا الشكل

الفني في حياتنا الادبية حتى نستشير بهذا الضوء في رؤية موقف الحكيم . ففي عام ١٩٢٧ نشر سلامة موسى في كتابه « احلام الفلاسفة » قصة دعاها « خيمي » — اي مصر — تصور فيها بلادنا بعد الف سنة . تصورها مجتمعا علميا اشتراكيا ، يخضع كافة الظواهر الطبيعية والاجتماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية . وقد تغيرت في رؤيا سلامة موسى معالم الانسان الفيزيائية فأصبح ذا رأس كبير واطراف دقيقة واصبح طعامه اقراصا كيميائية ، وطال عمره الى مئات السنين . كذلك تغيرت معالم الاجتماعية فأصبح محكوما بهيئة عليا من كبار العلماء هم الذين يقررون ويحكمون . كما تغيرت معالم الروحية فأصبح يصلي في معبد ضخم عبارة عن صالة كبيرة تؤرخ لمراحل تطور الانسان وفقا لنظرية التطور ، يذهب اليها طفلا وصييا وشابا ورجلا وشيخا ، ليتعلم مبادئ التطور من ابسط الكائنات الحية الى اعظم مراحل الانسان حتى يتأكد انه هو نفسه ليس الا جبرا عظيما الى السوبرمان .

كانت قصة سلامة موسى حلا توفيقيا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عبادة توأمها صلاة العلم والعلماء . ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح الى ذلك المزيج المعقد الذي كونه من اصول غير متجانسة كالاشرائية الفابية ، والمعنى المعلمي الفيزيقي للعلم ، والمفهوم النيتشوي للسوبرمان . الا ان هذا التركيب « ككل » كان منحازا الى التيار المتقدم في الفكر المصري الحديث ، ومستلهما ذلك التيار الذي قاده ه.ج. ولز في انجلترا واوربا عامة، منذ اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . وربما كانت اولى روايات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة «اللة الزمان» THE TIME MACHINE التي تخيل فيها امكانية العلم في اختراق حجب الزمان — الماضي والمستقبل — فيستطيع الانسان ان يطلع على ما كان وما سيكون . وفي هذه القصة بالذات نلمح تاثيرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي ، فالناس كبار الرؤوس دقيقو الاطراف ، بلا فقر أو مرض ، نباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تفاؤلية ولز كان هناك الدوس هكسلي الذي اعلن في روايته « الكروم الاصفر » Crome yellow ان الانسان يدخل هذه الدنيا ومعه اراء مجهزة عن كل شيء ، وله فلسفة يحاول ان يخضع لها الحيلة ، « في حين انه كان من الاوجب ان يحيا المرء اولا ، ثم يحاول بعد ذلك ان يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها . ان الحياة والحقائق والايشياء معقدة تعقيدا شديدا ، مع ان الاراء — مهما تعسرت — تخدمنا

ببساطتها . كل شيء غامض مضطرب في عالم الحياة . وكل شيء واضح في عالم الاراء . فهل من العجب بعد هذا ان يكون الانسان يائسا في حياته نعتسا ؟ » . وفي قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلي ان العالم الجديد ، علم العقائير والالات ، يخلو تماما من العاطفة والشعر والجمال ، ففيه كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة ، والصفة « الانسانية » تكاد تنعدم فيه . يتخيل هكسلي في هذا الكتاب ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج وتكوين الاجنة في القوارير بطريقة علمية بدلا من تكوينها في الارحام . والاطفال بحكم تركيبهم الكيميائي طبقات خمس : ا، ب، ج، د، هـ . وكل طبقة تعد اعدادا خاصا يلائم تكوينها العضوي واستعدادها العقلي ، وعليها ان تؤدي في الحياة عملا لا تغيره طيلة عمرها . وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير في الخلق والخلق ، حتى ان الفرد « تكاد تنعدم شخصيته انعداما تاما » كما يقول محمود محمود في مقدمته للترجمة العربية التي اسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد في هذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتقليل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجماعة . والتشابه ، والاستقرار » والعالم الجديد تهمة السعادة اكثر مما تهمة المعرفة . وهي سعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية وانما تفرض على النفوس فرضا . اذا اردت شيئا في العالم الجديد فائك لا تفكر فيه ولا تسعى اليه ، وانما يكفيك ان تضغط على زر او تدير مقبضا — كما يقول هكسلي — ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة — رغم يسرها الشديد — تدعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني . وفي النهاية ينادي الكاتب صراحة بالعودة الى البساطة القديمة ، والى الامومة الصحيحة ، الى الاطفال ترعاهم امهاتهم ، والى الريف الذي لم يلوث بالعلم والمادة .

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامة موسى وه.ج. ولز ، وانما كان الدوس هكسلي هو « المثال » الذي شد اليه البصر من واقعه الخاص . فقد كان العالم سنة ١٩٥٧ على اهبة استقبال عصر جديد هو عصر الفضاء ، بنجاح الاتحاد السوفياتي في اطلاق القمر الصناعي الاول . وكانت الاشتراكية قد استطاعت ان تصوغ نظاما عالميا بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت مصر في دوامة ارهاصات التحول الاجتماعي العميق نحو الاشتراكية . فلا بد من استقبال « رحلة الى الغد » في ضوء هذه الاعتبارات مجتمعة . فالواقع الذي عاشه هكسلي ، هو الواقع الرأسمالي المعتم ، الذي يستغل العلم

استغلالا ينفي انسانية الانسان ، اما الحكيم فقد عاش واقعا مغايرا ، واقعا متخلفا عن الحضارة الانسانية المعاصرة . وبالتالي فان موقف هذا الواقع المتخلف من « العلم » يجب ان يختلف بالضرورة عن الواقع الاوربي المتقدم علميا ، والايل للسقوط سياسيا واقتصاديا في نفس الوقت .

وتبدأ « رحلة الى الغد » بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة السجون ان تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالاعدام للقيام بمخاطرة علمية هي السفر في صاروخ عابر للقارات ، مقابل الغاء حكم الاعدام . ويتم اختيار مهندس وطبيب لهذه العملية ، لانهما اكثر قدرة من غيرهما على التكيف مع الجو العلمي لهذه الرحلة الفضائية . ويتوقف بهما الصاروخ على سطح كوكب بعيد ، فتبدأ « الحياة » في التغير عما كانت عليه فوق سطح الارض . لم يعد لهما ما يعملان لان طبيعتهما الجديدة تمنحهما الخلود دون طعام . لم يعد لهما ما يحلمان به لان ذاكرتهما الجديدة لا علاقة لها بالماضي ، ولا بالمستقبل . ولم يعد لهما ما يلهوان به او يستمتعان لانها تحولت الى شحنة كهربائية لا تختلف عن الصاروخ الرابض معها . ويدور بين السجينين هذا الحوار :

الاول : ولكن ماذا ؟ .. انت عاجز .. العقل هنا عاجز عن احداث شيء ..
لانه غير مطلوب من العقل ان يعمل ما دام العمل هنا لا معنى له . ما دامت الحاجة اليه لا وجود لها . اننا لم نعد بشرا . افاهم ؟ لم نعد من البشر نحن آلة صماء . نحن مجرد جهاز يشحن بالكهرباء . يملأ بالحياة . ولكنه عاجز عن ان يحدث من حوله حياة ..
الثاني : (متأملا) عجبنا لنا ! .. عندما كنا على الارض كنا نتمنى الغاء الجوع والتعب والمرض .. كان هذا هو الكمال الانساني الذي نحلم به ..
وها نحن هنا في الشبع والراحة والصحة الابدية .. فاذا نحن في عجز من نوع اخر !

الاول : عجز عن عمل شيء يشعركم بالحياة .. الحياة في الحاضر وفي المستقبل ! اريد حاضرا .. اريد مستقبلا ! اريد ان يحدث شيء ..
ان يتغير شيء .. اتظن اننا نستطيع الحياة طويلا هكذا بغير ان نصاب بالجنون ؟

الاول : هدىء من روعك . وانتظر قليلا ! ساجد الحل .
الثاني : عقلي سجين .. عقلي يريد ان يتحرر .. قد يكفي الجسم مجرد الحياة عن اي طريق .. بالغذاء او الكهرباء .. ولكن العقل لا يكفي بمجرد الحياة المادية . انه يريد ان يتحرر من الجمود .. حياته هو أن

يعمل .. ان ينتج .. والا اصابه العطل ثم الخل .
 هذه اطراف القضية كما حددها الحكيم ، او هذا هو مدخل القضية
 على وجه ادق . لقد سبق ان قلت ان « الشكل » في هذه المسرحية هو
 الطريق الوحيد الصحيح الى فهم مضمونها ، ولذلك اقول ان اختيار الفنان
 لقالب البيوتوبيا العلمية هو احساس عميق بالارتباط الوثيق بين قضية العلم،
 والمجتمع الانساني ، في المرحلة الراهنة . كذلك جاءت صياغته للشخصيات
 الرئيسية في اطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين - المهندس والطبيب -
 صياغة موفقة الى ابعد مدى حيث نستطيع بالتعرف على شقائهما العاطفي
 ان نضع ايدينا على « الجرح » الانساني في اعماق كل منهما . كما ان استحضار
 احدهما لصورة زوجته في خياله عند وصولهما الى الكوكب البعيد كان
 استحداثا لاداء تعبيرية جديدة سنلاحظ تطوراتها في اعمال الحكيم القادمة .
 اما الجانب الفكري فقد صاغه الفنان على فرض نظري يقول بأن المدينة
 العلمية القادمة سوف تقتل عنصرين هاميين من عناصر الحياة الانسانية هما
 الماضي والعمل . والماضي في « رحلة الى الغد » ليس مجرد قطاع زمني ،
 وانما هو « الروح » و « العاطفة » و « الفن » . فبانعدام الماضي يتحول
 التاريخ الى كلمة غير ذات معنى . والتاريخ هو المضمون الواقعي لتجريدات
 القلب البشري . والعمل في « رحلة الى الغد » هو الاخر ليس مجرد الانتاج
 الالي ، وانما هو « تحقيق الذات » وتجسيد عالمها المطلق في جزئيات نسبية
 محسوسة . ولعل توفيق الحكيم في مدخل رحلته الى الغد اراد ان يقول
 لنا كل هذا : ان انتصار العقل والعلم والفكر يساويه اندحار القلب والفس
 والعمل ، اي ان « الغد » هو نهاية « الانسان » وقد اراد الفنان ان يطيح
 نهائيا بأية « احلام » في غد اقل بشاعة ، فأدار هذا الحوار بين السجينين
 الاول والسجين الثاني .

- لن نموت ! ..
- انك تلفظها الان بنبرة الفزع ! ..
- لن نموت .. انه حقا لمفزع ان نظل هكذا .. دائما .. بغير غد !
- وبغير جوادث
- وبغير عمل
- وبغير ملذات
- وبغير رغبات
- وبغير حرية
- بل الحرية هي كل ما ظفرنا به . الم نتحرر من كل الحاجات ومن

كل المطالب ؟ لسنا في حاجة الى شيء . ليست هذه هي الحرية ؟
— لا .. هذه ليست الحرية ! هذا الجبل المعدني القائم امامنا .
انظر اليه ! هو ايضا ليس في حاجة الى شيء ؟ لا .. الحرية هي ان
نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، وننتج جديدا . هي ان نصنع حاضرا
ومستقبلا . هي ان نؤثر في غيرنا وفي الحياة التي حولنا . الحرية هي
الانسانية .

لقد آثرت ان احذف من الحوار عبارة « السجين الاول » او « السجين
الثاني » حتى ينضح لنا انه لم يكن حوارا قط . وانما هو «مونولوج » في
داخل الفنان بييلور اقصى ما وصلت اليه الفلسفات المثالية من « سلاح
ضارب » للفلسفات العلمية . هذا السلاح القائل بأنه اذا احتل العقل والعلم
مكان القلب والعمل فقد انتحرت حرية الانسان على صليب الحضارة الحديثة .
وتصبح القرية والطبيعة والغابة هي البديل الجديد للمدينة . وعندما يقول
السجين الثاني أنه لا بد من ايجاد طريقة « طريقة لموتنا . لن نقبل ابدا ان
نصير شيئا جامدا خالدا كهذا الجبل » يصبح الموت هو العنصر الانساني
الوحيد الباقي « في مثل هذه الحياة » ، فاذا ما تذكر السجين الثاني ان
الصاروخ الملقى على مبعده قريبة منهما قد يستطيع ان يصنع شيئا
« فلنحاول » يهمل زميله قائلا : دعني اقبلك ! . لقد عدنا بشرا .. عاد
الانسان فينا ، وانت تلفظ كلمة « نحاول » .

على ان توفيق الحكيم لا « يقلد » هكسلي تقليدا حرفيا فيجعل من
صورة المستقبل هي الشاشة الوحيدة امام العين الانسانية المعاصرة . انه
في مستوى التكنيك المسرحي يحاول ان يضيف شيئا جديدا « يؤكد » به وجهة
نظره . وذلك بأن ينجح السجينان في العودة الى الارض مرة ثانية ، واذا
بالدنيا قد تغيرت ، واصبحنا في عالم جديد . وهكذا يربط الفنان بين فكرة
الزمان في « اهل الكهف » وفكرة المكان في « شهرزاد » ويصوغ منهما فكرة
ثنائية واحدة من الزمان والمكان في « رحلة الى الغد » . فالرحلة في جوهرها
قطاع جديد في الزمان ، وقطاع جديد في المكان . واذا كانت الرحلة الى
المكان « الكوكب البعيد الملعون » قد اصابنا الانسان بالذعر واليأس
والرغبة الصادقة في الموت ، فان الرحلة في الزمان « بالعودة الى الارض »
تؤكد نفس السدالة .

لقد عاد السجينان ، او بالاحرى المهندس والطبيب ، لانهما لم يعودا
سجينين بعد نجاح الرحلة فقد فاذا بحياتهما مرتين : الاولى حين تقبل التقييم
بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تمكنا من العودة الى الارض . وعندما

يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الارض ، فليس ثمّة حروب ، ولا دول تسيطر على دول ، كل الامم سواء في الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث . ولكن الخلاف قائم دائما في كل الامم والشعوب ، بين طائفتين : طائفة تريد المضي بشجاعة الى الامام ، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف الى الخلف . وحدد الحكيم مهمته الفنية في المرحلة الجديدة من حياة المهندس والطبيب بأن خلق لكل منهما طريقا خاصا به . احدهما احب الفتاة السمراء التي استقبلته عند هبوطه الى الارض ، وهي تنتمي الى حزب « الماضي » والعواطف والفنون والعمل . والاخر احب الفتاة الشقراء ، وهي تنتمي الى حزب « المستقبل » والعقل والعلم والفكر . ويجري الحكيم هذا الحوار الدال بين السمراء والشقراء :

السمراء : الى الهاوية . الكارثة . ذلك هو الامام الذي نسير نحوه بفضل جراحة حزبكم . واذا كنتم قد فزتم طويلا بالحكم ، فذلك لانكم استطعتم ان تبهروا انظار الناس بمخترعاتكم والاتكم واجهزتكم التي اراحت الناس واطعمتهم واسكنتهم والهتهم . ولكن الناس لا يستطيعون ان يعيشوا طويلا بالطعام وحده . انهم يريدون ان يشغلوا حياتهم بشيء . انهم يريدون ان يعملوا . اعطوهم عملا . دبروا لهم العمل .

الشقراء : العمل . العمل . العمل . تلك هي النعمة الخبيثة التي ترد دونها دائما . لتوغروا الصدور ، وتثيروا المتاعب . السمراء : انها ليست نعمة . انها حقيقة . راجعي الاحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار ! العلماء الان يبحثون ذلك ، وانت تعرفين ، وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلعا . ان نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف . لماذا ينتحر الناس امواجاً؟! لانهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة .

لا شك اذن ان « الكوكب الملعون » الذي زاره السجينان ، لم يكن سوى الصورة لهذا الاصل الارضي ، وكان توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين اولاهما تجربة تمهيدية للآخري . اما المدينة الارضية فلا سبيل الى انكار انها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على أنه من اليسير ملاحظة « المزالق » التي تورط فيها الفنان في رحلته الى الغد . اول هذه المزالق انه عنى بالمعنى الفيزيقي العملي للعلم دون سواه من المعاني . والمزالق الثاني انه عنى بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فأحس بهوة عميقة تفصل بينهما ، وبالتالي فثمة انفصام ابدى بين الفكر

والعمل . والمزلق الثالث هو التعميم الذي سقط في شبابه حين تصور الحضارة الانسانية في مستوى كيفي واحد ، عندنا في الشرق كما هي عندهم في الغرب . والمزلق الرابع انه لم يفرق بين العقل والعلم في ظل الرأسمالية، وبينهما في ظل الاشتراكية .

ولقد تسببت هذه المزالق الفكرية في اصابة البناء الدرامي بكثير من الخلل ، واهيانا بالجمود . اصاب بالخلل عندما خلا من الاساس والاعمدة التي تحمل البناء . واصبحت المسرحية عملا هائما على وجهه لا يجد له مستقرا . وربما كان السبب في ذلك هو اختيار الشكل التعادلي الصارم في مظهره ، والخالي في جوهره من عناصر التماسك . فالحق ان اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التي جاءت « خلفية » لتكوين شخصية السجين كان اختيارا لاولى الثغرات التي اصابته البناء بالخلل . وذلك ان التكوين « الانساني » للشخصية يتطلب ان يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية . اما في « رحلة الى الغد » فقد كساها بثوب التجربة الفكرية ، تجربة الذهن والتعميم التي تتناقض تماما مع المقومات « الانسانية » العادية فان نبدا بالنسبي والجزئي والمحسوس ، يتمسك علينا الاستمرار على هذا النسق حتى نوفر للعمل الفني شروط الاتساق والتكامل . اما ان نبدا بالنسبي ثم نعامله في منتصف الطريق معاملة المطلقات ، فان ذلك المنهج في التعبير يؤدي الى نوع من الازدواجية يصيب البناء المسرحي بالخلل ، كما ان « اختيار الاسباب » التي من اجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر اجمعين كان اختيارا عشوائيا لا يتفق مع مسار الاحداث الدرامية التي تجسدت في اعلى ذراها عندما هبط الصاروخ على ظهر الكوكب البعيد . وقد كان « الخلل » عنصرا مشاركا للجمود في انخفاض المستوى الفني للمسرحية . ولعل مصدر الجمود هو ذلك الاسلوب التقريري المباشر والرموز السطحية الواضحة التي صاغت النسيج الاساسي للمسرحية . واذا قيل ان الفنان « مضطر » الى التقرير بحكم التجربة الذهنية التي عاشها في صياغة مسرحيته ، اجبنا بأن ولز وهكسلي على السواء لم يهبطا الى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجهما الحكيم . ولعل الحوار التقريري المباشر في « رحلة الى الغد » هو الذي تسبب فيما اصاب شخصياتها من جمود ، وافتعال . تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق « المستقبلي » قائلة « لم يعد عندهم للحب قدسية كما ترى » ولا ترى حادثة واحدة تدل على صدق هذا « الحكم » . وتقول مرة أخرى « ان كثيرين منهم اشبه حقا

بالالات المتحركة « وهو حكم بالاعدام على انسانية الانسان ، فلا نرى موقفا انسانيا يقدم الحثيات اللازمة . وتقول مرة ثالثة « انزل يا سيدي الى الشوارع والحقول والمصانع تجد الانسان الالكتروني هو الذي يقوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة في حين أنك ستجد الانسان الحقيقي واقفا او قاعدا يتثائب » وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبل البشرية بأسرها ، فان الشخصية الاخرى - المخاطبة - لا تقاوم الحكم ولا تصارعه ولا تنزل الى الشارع في حالة « فعل » بل نعاس اقرب الى الموت ، وسكون اشبه بالعدم .

لذلك يصبح القوام انفكري المنهار للمرحية ، هو الوجه الاخر للقوام الدرامي المتهاك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران العمل فحسب ، وينكره كمنهج اجتماعي . أي انه يتصور المستوى الفيزيقي للعلم ، ولا يتصور مطلقا مستواه الفلسفي والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية . ولو انه تصور العلم « منهجا » لا مجرد انايبب وتجارب عملية لاستطاع ان يتصور « غدا » اخر غير الذي طالعه في رحلته . الغد الذي يوجه شؤونه «روح» العلم لا اشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقيد تناقضا غير قابل للحل بين العقل والقلب او بين الفكر والعمل . وانما هو يؤمن بجدلية التناقض بينهما على اساس واضح متين من « نسبتهما » القابلة للصراع . وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب ، ويردم في نفس الوقت «الهوة» الميتافيزيقية بينهما لكي ينشأ ذلك التفاعل الجدلي الخلاق . فيصبح العقل ذا اطار تاريخي ، وكذلك القلب . ومن ثم يصبح في الامكان ان « يتطور » كل منهما فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الانسان المبدعة . ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضاري المختلف كيفيا عن المستوى الاوربي . فاذا كانت الحضارة الاوربية قد نهلت من الاكتشافات العلمية خلال القرون الاربعية الاخيرة ما يسمح لبعض ابنائها - كهكسلي - ان يتناول على العلم والروح العلمية بحجة «التشبع» ويمسي خياله الروائي نوعا من الاحتجاج المرضي على هذا التشبع . فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة في طور متخلف عن روح العصر بحيث ان خيالنا اذا احتج لا ينبغي - مع الصدق - ان يشطح بعيدا فيستعير من الخيال الغربي صورة «التشبع» العلمي ويحطمها ظنا منه انها صورتنا نحن . بل لعل توفيق الحكيم لم يتوقف لحظة واحدة امام دلالة العلم في عصرنا واختلافها من مجتمع الى اخر . فالقمر الصناعي الاول الذي اطلقه الاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٧ - عندما صدرت المسرحية - لم يكن نذيرا باعدام « الانسانية » في البشر .

لان الايدي التي اطلقتها تستظل بالاشتراكية التي تعمل اولا واخيرا على ان يستعيد الانسان انسانيته . اي أن وظيفة العلم الاجتماعية هي التي تحدد « الصورة » التي يمكن ان يكون عليها عالمنا في المستقبل . فاذا كانت وظيفته هي العمل بمقتضى اوامر النظام الرأسمالي ، فاننا لا ينبغي ان « نعمم » الحكم على النظام الاخر . فلا شك ان العقل والعلم في ظل الاشتراكية يصنعان شيئا مختلفا عما حدث في ناجازاكي وهيروشيما . وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلا فيما بعد . توقف عندها عام ١٩٦٣ حين صدرت مسرحية « الطعام لكل فم » . ويبدو ان السنوات الست بين صدور « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » كانت بمثابة السنوات « المليئة » التي شكلت نقطة التحول الجديدة في رؤيا توفيق الحكيم .

بعد ست سنوات من صدور « رحلة الى الغد » كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشري بمزيد من التفاؤل . لقد استطاع الانسان في اقرب مناطق العالم السى قلبه ووجدانه — في مصر — ان يحرز الكثير من المكاسب الثورية التي تبشر بغد مختلف كل الاختلاف عن الغد الذي سافر اليه منذ اعوام قليلة . كانت مصر قد انجزت مهام الثورة الوطنية الديمقراطية ودخلت منذ عام ١٩٦١ مرحلة الثورة الاجتماعية ، بل الثورة الحضارية الشاملة .

كانت مصر في بداية الطريق الطويل نحو الاشتراكية عندما أصدر الحكيم « الطعام لكل فم » . وفي مذيلة هذه المسرحية التي تعد في تقديري نقله كيفية جديدة في تفكير هذا الفنان المتطور ، سبع ملاحظات تقريرية ابداهها الحكيم في الاطار النظري الصرف . . قال :

✽ ان امام المسرح الجديد ، غير مهمة التجديد في الشكل مهمة التجديد في المضمون . ان عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش ازمة سوداء ، ويتحدث عن « لا جدوى » الحياة . . اظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين . . انه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في اوربا ، لكن هنالك ايضا عالما جديدا بيني نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتما الى نظرة جديدة الى كل القيم . . ليست نظرة سوداء بل هي نظرة جادة فاحصة منثثة لا ترى الدنيا عبثا متكررا ، بل تراها خلقا مستمرا .

✽ . . ومعجزات العلم في الانتاج الزراعي سوف تحدث انقلابا ايضا في نظرنا الى الزراعة . لن تكون علاقتنا بالارض تلك العلاقة العاطفية

القديمة التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الارض ليزرعها على هواه .
 * لو فرضنا ان العلم استطاع — باكتشافاته العجيبة — القضاء على
 الجوع بالانتاج الكامل ، فان مشكلة كبرى لن تلبث ان تواجهنا هي التوزيع :
 كيف يتم التوزيع في انحاء العالم بهذا الانتاج الهائل الزهيد القيسمة دون
 الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ؟

* من اعجب الظواهر وانقطعها ان نرى اكثر من نصف سكان العالم
 يتضورون جوعا في حين ان الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد
 الاخرى ، فتحرق او يلقى بها في البحر ، محافظة على مستوى اسعارها .
 * لو ان الغاء الجوع كان هو المؤدي الى تغير النظم السياسية
 والاقتصادية والاجتماعية كما الامر سهلا . لكن الصعوبة هي في ان يكون من
 الضروري البدء بتغيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ليسهل
 الغاء الجوع .

* اذا رايت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام
 فاعلم ان بطونها مملوءة بالطعام . . لهذا كان الطعام مرتبطا بالحرية والسلام .
 * ان الذي سوف يغير وجه العالم غدا هو تغير وجه الاقتصاد والذي
 سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم .

في هذه الكلمات الواضحة ، نضع ايدينا على البوصلة النظرية التي
 قادت اعماله التي تبدأ « بالطعام لكل فم » وتنتهي « برحلة قطار » مرورا
 « بشمس النهار » . فالحق ان ثمة خيطا واحدا يربط هذه الاعمال فيما بينها
 اولاً ، ثم بينها وبين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » ثانياً . هذا الخيط العام
 الشامل هو قضية « العقل والقلب بين الفكر والعمل » .

وليكن سبيلنا الى جوهر « الطعام لكل فم » هو نفس السبيل الذي
 سلكناه في « رحلة الى الغد » : الشكل . والشكل في « الطعام لكل فم » اقرب
 ما يكون الى ذلك العمل الواقعي الرائد « يومية نائب في الارياف » . .
 كلاهما نقلة كيفية جديدة في رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة في النسيج
 الذي صيغت منه هذه الرؤيا . وبالرغم من ان « يومية نائب » في صميمها
 عمل روائي ، الا انها كانت تحمل صفتين في وقت واحد ، الصفة الدرامية التي
 تعتمد اساسا من حيث الشكل على الحوار ، والصفة الروائية التي تجعل
 من العمل قصة مفتوحة الذراعين تتداخل مع قصة اخرى تسكن مكان القلب
 من القصة الاصلية . كانت قصة ريم وقمر الدولة هي القصة الاصلية من
 ناحية الاطار ، وكانت القرية المصرية هي القصة الثانية التي سكنت مكان
 القلب من القصة الاولى . هذه الثنائية بعينها نتعرف عليها في « الطعام لكل

فم « منذ البداية . غير ان الفنان في استجابته لمقتضيات الفن المسرحي ، يستحدث من جديد تجربة « خيال الظل » التي بدأها في لحظات خاطفة بمسرحيته السابقة « رحلة الى الغد » . خيال الظل اذن ، هو الاضافة التي يبرر فيها الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصة « حمدي وسميرة » — الاطار العام للدراما — وبين قصة « طارق ونادية وامهما » التي تشكل المضمون الفني للدراما . وعلى غير ما لاحظناه في « رحلة الى الغد » تخلو « الطعام لكل نم » من الخلطة الفنية التي يحدثها الانفصام بين طبيعة القصتين ، سواء في تكوين الشخصيات ، او حركة الاحداث ، او دلالات المواقف .

ان قصة حمدي مع شلة المقهى وتفاهات العمل اليومي ، وقصة زوجته سميرة مع الشلة التي احالتها السى دمية او قطعة من الاثاث ، هاتان الشخصيتان ترتبطان بقصة طارق ، الشاب الذي يعيش عمره بحثا عن سعادة البشرية ، وقصة نادية التي تعيش حياتها بحثا عن معنى العدالة . اي ان « الطعام لكل نم » هي قصة ذلك التقابل بين الحياة التافهة والحياة المليئة . من هنا تتميز اول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامي ، ليست هناك تناقضات تمزق هذا النسيج ، وانما هناك تناقضات تحيي الصراع والتفاعل بين مختلف الاطراف .

و « الطعام لكل نم » فانتازيا علمية ايضا ، تكاد تقترب من « طعام الالهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمي عند بريخت من ناحية الشكل . ولكي نحتمي هذه المقارنات من الاطلاق والتعميم نقول ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم الدوس هكسلي مغادرة نهائية ، ويرتكز على الاساس المثالي للاشتراكيات الخيالية الذي ارتكز عليه ولز في بناء يوتوبيا العلمية . ونقول ايضا ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة باشكالها الذهنية المجردة، ويرتكز على الاساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي . ومع ذلك تبقى ثمة مسافة موضوعية بين مسرح الحكيم وروايات ولز ، وبين مسرح الحكيم واعمال برتولد بريخت . الا ان المسافة الاكثر اتساعا هي المسافة التي تباعد بين الحكيم وبين مسرح « اللامعقول » الذي ينسبه اليه البعض ، او ينسبته هو السى نفسه .

هو بعيد كل البعد عن « اللامعقول » في الشكل لا في المضمون فحسب، لان استخدام « خيال الظل » اذعان في المعقول الشعبي البسيط الذي يكاد ان يصبح فنا تعليميا تقريريا مباشرا . وليس كذلك فن اللامعقول الذي يستخدم اللغة ويكون الشخصيات ويلون المواقف بطريقة تنأى كثيرا عن اي «موروث

تقليدي « . والاجدى ان يقال انه قريب من « روح » بريخت في استيحاء الفنون الشعبية ، والاجدى ان يقال انه قريب من روح ولز في استيحاء العلم منجزات الانسان في المستقبل .

والمرحية تبدأ حين يلاحظ حمدي وسميرة ان « نشعا » مقاجنا قد ظهر على الحائط ، فيطلبان من الست عطيات القاطنة في الشقة العليا ان تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع « غسيلها » في الغرفة . ثم يطلبان منها ان تقوم « بتبيض » الحائط الذي اصابه الماء بهذا النشع . وبينما يكون حمدي في طريقه المعتاد الى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد ، وبينما تكون سميرة في طريقها المعتاد الى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لتحل مكانه صورة بانوزامية باهتة لشاب وفتاة وسيدة . ثم يفاجآن مرة ثانية بالصورة تتضح والشخصيات الثلاث تتحرك ، واخيرا تتكلم . ونفهم من كلام الشاب انه حضر لتوه من الخارج ، وانه يعمل على انجاز مشروع « عند تحقيقه سوف يحدث انقلاب في تاريخ البشر . . اعظم من القنبلة الذرية » هذا المشروع هو الطعام لكل فم « فكرتنا هي ان تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس اذا لم يؤد الى تحطيم الجوع » . والشاب يعلم جيدا ان الغاء الجوع ليس هواية علمية وانما هو يعرف « عندما نلغي الجوع سنلغي في نفس الوقت عبودية الانسان للانسان » . ولكن الطريق الى المشروع الجليل الباهر ليس مغروشا بالورود لان « من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع . . ان الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية . وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم اسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع . ولا يعملون خالصين من اجل الطعام والسلام » . من هنا كان شعار طارق — هذا العالم الشاب — هو نقيض المستقبل في رحلة توفيق الحكيم السابقة الى الغد ، كان شعاره هو « كلنا أمل في الغد » . تلك هي القفزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غد الى غد .

ولو ان المسرحية استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريرية الجافة بين طارق ونادية وامها ، لاضيبت الدراما في مقتل . لهذا تتحرك الاحداث بين هذه الشخصيات الثلاث فنعلم ان هناك « سرا » تخفيه الام عن ابنتها ، وتحاول الفتاة ان تفضي به اليه ولكن محاولات امها تحول قليلا دون ذلك . « قليلا » ويحدث الانفجار الذي لم يتوقعه احد ، اذ ان الام قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير ان نادية تؤكد ان وفاة ابوها لم تكن طبيعية وانما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الام مع حبيبها

الطبيب . وتصبح المشكلة التي امامنا هي : ماذا يصنع طارق ، العالم الذي يريد ان يغير وجه التاريخ بانجاز مشروع الطعام لكل فم ؟ نادبة حريصة اشد الحرص على « عقاب » الام ولو ادى الامر ان تبلغ جهات الاختصاص . اما طارق فله رأي مختلف ، يقول « ثقي يا نادبة ان مشروعني هذا هو العدالة .. العدالة كما يفهمها عصر الذرة .. وعصور الغد » اما عدالة هاملت والكثرا — وقد استشهدت بهما نادبة في التدليل على اهمية الانتقام من الام — فلم تعد في رأي طارق الا كلمات جميلة ليس لاحد في عصرنا ان يضيع حياته من اجلها . وبينما تتصور ناديا ان موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق انه موقف « القلب » المنفعل بالعاطفة ، لان موقف العقل هو موقف العلم . وموقف العلم هو الحركة « ازمتي هي ازمة عصري .. اذا وقفنا نموت .. عصرنا صاروخ انطلق اذا ابطأت حركته احترق » على النقيض من الموقف في « رحلة السى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو « الحياة » ويصبح الموت هو الامل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نحن مرضى بالحركة .. وفي علاجنا من هذا المرض موتنا » .

وتنتهي القصة الداخلية — جوهر المسرحية — برحيل طارق وناديا عن بيت الام لتعيش حياتها — ونخرج مع المؤلف الى الاطار الخارجي ، او القصة الاصلية المفتوحة الذراعين ، لنستمع الى « حمدي » وقد هجر المقهى نهائيا وانتهى عهد الثلة من حياته ، واشترى ميكروسكوبا وكتبا كثيرة يزدحم بها بيته وعقله ، نستمع اليه وهو يصوغ معنى جديدا للحرية يختلف عن المعنى الذي صاغته « رحلة الى الغد » اختلافا جذريا ، يقول « ان الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الارض ، عبودية الافراد .. وعبودية الشعوب .. الطعام هو الحرية » . لقد تغيرت حياة حمدي ، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم ، الى العلم والغد والانسان . وليس من المهم ان تبقى نادبة وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة ، وانما المهم ان يتحول حمدي الى امتداد لطارق ، وتتحول سميرة الى امتداد لنادبة . وليكن ما حدث ذات يوم على الحائط مجرد « حلم » في حياة حمدي وسميرة ، في حياة الانسان العادي البسيط في عالمنا . لتكن المسرحية هي تجربة التفاعل بين « الواقع » و « المثال » تجربة الصراع بين « الفن » و « الحياة » . وهي التجربة التي لخصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه منذ انتهت قصة طارق ونادبة فوق الحائط:

حمدي : عنوان الكتاب ؟ ما رايك فيه ؟

سميرة : ولكنك لم تنته منه بعد ؟

حمدي : هذا صحيح . ولكن العنوان احيانا يوحي بالاتجاه . اني لا اريد عنوانا علميا . ان الكتاب ليس كتاب علم .
سميرة : اعرف . انه كتاب حلم لا علم .
حمدي : بالضبط . الحلم الذي يسبق العلم . أنا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالما حقيقيا . وكان مشروعه ولا شك قائما — كما أمكنني أن أفهم — على أسس علمية : الطاقة واستنباطاتها — وتطبيقاتها على اوسع نطاق . لكنني أنا هنا أمهد لطارق . لان طارق سوف يعود .

سميرة : سوف يعود ؟

حمدي : ليس طارق بالذات . علماء من امثاله . ولكنه عندما يعود يجب ان يجد الدنيا كلها مستعدة لمعاونته . يجب ان تكون الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها .
سميرة : (تشير الى المكتبة) كما عاشت في هذه القصص .
حمدي : نعم . قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة الى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء . كل هذه القصص غمرت الدنيا في الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال الى العلم . .
الى الواقع .

وهكذا تنتهي « الطعام لكل فم » بحل التناقضات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بأن تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها في قالبها النسبي واطارها التاريخي . كذلك لم ينطلق في رؤية المرحلة المعاصرة التي يجتازها الانسان الحديث من زاوية الحضارة الغربية ، وانما من زاوية المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها في الشرق العربي . وبالتالي فان دلالة « العلم » في بناء حضارتنا تختلف عن دلالاته في انهيار حضارتهم .

بين « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » مسافة فكرية طويلة . فالاولى تنظر الى العلم نظرة يشوبها ألفزع من الغد ، بينما الاخرى ترى على العكس ان العلم هو مخلص البشرية ومنتقذها الوحيد من مشكلة البشر الازلية : الجوع . على ان المسرحيتين كليهما تتكاملان في دلالة فكرية واحدة ، هي التصور المثالي لمشكلات الانسان : اذ تقول « رحلة الى الغد » بفظاظه ما يمكن أن يؤدي اليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية ، في حدود ان العلم مجموعة من انايب الاختبار بين جدران صماء هي المعمل . وتأتي « الطعام لكل فم » لتقول ان هذا العلم المعمل يمكن ان يزيد خيرات الحياة

ويقضي على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالي في الفلسفة ، يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم ، أي أنه يفغل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعي . والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقيّة للمجتمع والعالم بأسره ، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقاً من الأرض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران المعمل . فربما ينجح العلم المعملّي في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها ، ولكن البناء الطبقي للمجتمع الانساني سيصبح للقلّة ان تستأثر بهذه الخيرات ومن ثم تتحكم في الكثرة، حتى اذا اقتضى الامر ان تلقي هذه القلّة بخيرات الطبيعة في البحر ، كما يحدث بالفعل في بعض اقطار العالم . أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الانساني ويحلله طبقياً ويستفيد من العلم المعملّي ، ومن بقية العلوم الانسانية حتى يصل الى الحلول الجذرية الواقعية الثورية ، بدلا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالمين، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل فم » .

وإذا كانت هذه المسرحية قد حلت نسبياً مشكلة التناقض بين العقل والقلب أو بين العلم والفن ، فإن مسرحية « شمس النهار » التي صدرت عام ١٩٦٤ قد حلت هي الأخرى - نسبياً أيضاً - الطرف الآخر من المعادلة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهي مسرحية تعتمد على البناء الاسطوري ، ولكنها أيضاً تعتمد على ما يمكن تسميته بالقلاب التعليمي الذي يسهل ملاحظته - كما يقول الحكيم نفسه - في كلية ودمنة ، وحكايات لافونتين ، وبعض مسرحيات بريخت كمسرحية بادن التعليمية .

وتبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للأميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الامراء والكبراء والعظماء ، وارتضت ان تخطب لانسان بسيط هو « قمر الزمان » الذي ائتمرت ان يعيشا معا فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها فيافي الحياة ومفازاتها . وقبلت الاميرة هذا الشرط الغريب لأنها توسمت في « قمر » انه سيحقق لها مبتغاها من الاحلام . وفي مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عاشا معا حياة بدائية توامها العمل الشاق المضمّن . وفي هذا المكان يلتقيان مصادفةً باثنين من رعايا أمير آخرهما ملاحظ الخزانة ومساعدته وقد سرقا كيساً ضخماً من المال . وتحديثهما شمس عن « جواهر » لا يتحلى بها الناس من الخارج ، فيتساءل الملاحظ دهشاً :

الملاحظ : ماذا تقول !؟

شمس : الجواهر التي تحملها في الداخل .

- الملاحظ : في الداخل؟! .
- المساعد : ايجاد جواهر تلبس في الداخل؟! .
- الملاحظ : اسألهم ياخي! .
- المساعد : هذا شيء لم يسمع به احد .
- الملاحظ : وما فائدة هذه الجواهر التي تلبس من الداخل ولا يراها احد؟! شمس : يراها صاحبها وتضيء نفسه .
- الملاحظ : فقط؟
- شمس : ويراهم المقدرين لها ، وتضيء نفوسهم! . .
- المساعد : كل هذا من الداخل؟! . .
- شمس : نعم .
- فاذا استطرقت شمس بأن الصدا أو القذر والغبار متراكم على «الجوهرة» فهي كابية خابية لا تضيء ، أكمل قمر : « . . وما أن تردوا هذا المال الى مكانه ، حتى تشعروا بالضوء قد شع في داخلكم » .
- بهذه النقطة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية ، اذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجلين الى أميرهما . وهناك تدور الاحداث المثيرة التي نعرف منها أن الأمير يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجميع . وهو لا يعلم ان شمس النهار امامه بلحمها ودمها ، وان كانت في ثياب خشفة لرجل بسيط . فاذا علم حقيقة الامر ، ارتضى ان يهجر الامارة ، ويخرج معها الى رحاب الحياة فيصلا مع قمر الى ذلك المكان البعيد المطل على اسوار المدينة . حينذاك يرى اشباحا كالبحر ، عجفاء من الجوع ، تمد ايديها في ضراعة وابتهاال . ويجري هذا الحوار بين شمس والأمير :
- شمس : هل بقسى في جرابك شيء من الخبز؟
- الامير : « يفتش في جرابه » نعم . . .
- شمس : أخرجه وضعه في تلك الايدي .
- الامير : لكن . . .
- شمس : نفذ ما أقول لك .
- الامير : « ينفذ » هاأنذا أفعل . .

شمس : انظر الان ما سيكون ! ..

الامير : عجبا .. عجبا .. بدأوا يتحركون .. الايدي اخذت تضع الخبز في الافواه .. انهم يأكلون .. انهم يأكلون .. انهم يسيرون .. لقد فك السحر فعلا .. فك السحر عن القرية ..

وتتبلور — من ثم — تجربة الامير في ان السائر على قدميه يرى اشياء، والراكب لا يرى شيئا . الا ان ما يتبلور اكثر فأكثر هو « جوهري » المسرحية او عقدها . ذلك ان شمس تجد نفسها فجأة في موقع لا تحسد عليه ، بين رجلين : احدهما صنعها ، هو قمر ، والاخر صنعه ، وهو الامير . من هذه الزاوية تتحول احداث المسرحية الى صراع مرير بين الرجلين من ناحية ، وبين شمس ونفسها من ناحية اخرى . ان قمر يؤكد في ياس « نحن فعلا نحب مخلوقاتنا ، ولا نحمل لخالقينا الا التقدير » مشيراً بذلك الى شكه في ان تكون شمس قد احبت الامير وهجرته هو . ويحتدم الصراع لدرجة يختلط فيها الامر على المؤلف ، فيلجأ الى حله بخاتمتين مغايرتين لبعضهما البعض . الخاتمة الاولى يعود فيها الامير حمدان الى وطنه ممثلاً تعاليم شمس النهار وتجربتها معه ، يعود ليصلح هذا الوطن اصلاً جزيراً ، يعود لا ليصبح أميراً ، ولكن ليصبح عاملاً . عندئذ تتحدد الخاتمة بأن ينصح قمر شمس ان تسلك نفس طريق حمدان ، ان تعود الى بلدها وتعمل على اصلاحه ، فاذا تساءلت شمس عما اذا كان هذا ممكناً بمفردها ، اجاب قمر « نعم .. بمفردك .. شعبك محتاج اليك .. ولن يقبل تغييراً واصلاً الا منك وحدك ، النابتة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند اخراج المسرحية على المسرح القومي ، استجاب المؤلف للظاهرة المسرحية في تكاملها فغير من « شكل » الخاتمة بأن تنبتهت شمس الى ان حبها الحقيقي ينبض باسم الرجل الذي صنعها . حينذاك تذكر الامير بقوله انه يحمل جزءاً من روحها ، وهذا يقتضي ان يكون على الدوام ، ثائراً مصلحاً . فيقول حمدان :

الامير : اعرف جيداً ما احمل « فحاة بعنف » ولكن هذا الرجل ماذا يحمل منك ؟!

شمس : هو الذي صنعتني

قمر : وهي التي صنعت في قلبي الحب

شمس : نعم كل منا صنع الاخر . كل منا صانع ومصنوع ، خالق ومخلوق ، في نفس الوقت . لذلك كان اندماجنا كاملاً .

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الامير بصدق قولها فيتمتم في صوت خافت

« الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدسك تقديسا ، لانك تركت قصرك واخترت شخصا بسيطا من الناس . وسترين بعينك كيف يلتف حولكما الشعب عندما تدخلان معا المدينة » ويخرج حزينا ، ويترك شمس وقمر وقد تلاصقا ، واخذا يشيعانه بانظارهما . . الى ان يختفي ، ويهبط الستار وهما يتلاصقان .

ولا شك ان الخاتمتين تختلفان من حيث الشكل اختلافا كبيرا . فالخاتمة الاولى حيث يذهب كل الى حاله ، دون ان يلتقي الحبيبان عند اسدال الستار ، اقرب الى روح الفن الذي يشحن نفسية المتلقي بنسار القلق . اما الخاتمة الثانية فهي تستجيب لروح الحدوتة التي تجمع الاحياء في تبات ونبات . الاولى استجابة للاعمق الغائرة في الوجدان ، والاخيرة استجابة عابرة للحظة الراهنة . ولكن هذه الخاتمة لم تغير قط من جوهر المسرحية . هذا الجوهر الذي يحل الطرف الاخر من المعادلة : التناقض بين الفكر والعمل . ان شمس النهار ليست شهرزاد الجديدة التي قامت في حياتها بدور مزدوج : طوعت الفكرة المحلقة في اجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعي المجسد في شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانعها » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الامير حمدان ، الرجل الذي كان هو الاخر يبحث عن فكرة مطلقة تدعى « شمس النهار » فراح يحقق عمليا في اصلاح وطنه اصلاحا ثوريا . لقد امست شمس النهار فكرا وعملا في آن . كذلك امسى قمر . لم يعد طاقة قادرة على العمل فحسب ، بل طاقة قادرة على الحب ايضا . اخيرا ، اخيرا جدا ، التحم العقل بالقلب ، والفكر بالعمل . . وكانت النتيجة هي « الثورة » في وطن شمس ووطن حمدان على السواء .

تلك هي النتيجة التي توصل اليها توفيق الحكيم بعد كفاح مريسر ومعاناة هائلة : ليس العقل عقلا مطلقا ، ولا القلب قلبا مطلقا ، كلاهما ظاهرة نسبية لها اطارها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية . وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض في حركة دائرية اقرب الى سكون النظام التعادلي ، وانما هما في صراع دائم مستمر لا يكف عن التجاوز الجدلي الى امام . وهكذا لا يصبح الفكر في واد والعمل في واد اخر ، بل ان العلاقة بينهما تصبح علاقة دينامية متطورة ، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البساطة الى التركيب ، الى الاكثر تركيبا في مستوى كفي جديد .

وما ان اطمأن الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية الى سلامة النتائج

التي توصل اليها حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومي للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان التمثيليان « رحلة صيد » و « رحلة قطار » من بواكير هذه التطبيقات التي تخلو من روعة الكشف حقا ، ولكنها تمتليء بكثافة الواقع الحي المتطور . على اننا نلاحظ ان الحكيم لا يطبق رؤياه على الواقع كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وانما هو يصنع شيئا قريبا من « الاحتكاك » بين الواقع والرؤيا ، فلعل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من اضافات العمل السى الفكر .

يعتمد توفيق الحكيم في « رحلة صيد » على نفس الحيلة الفنية التي استخدمها في « رحلة الى الغد » حين كان احد السجنين يستحضر صورة زوجته في خياله فتراءى له كائنا حيا مجسما وكأنها على شاشة سينما . وقد طور هذه الحيلة في « الطعام لكل فم » فجعل منها ما يشبه خيال الظل . واذا كانت هذه الحيلة تشكل منظرا سريعا في المسرحية الاولى ، وجزءا كبيرا من المسرحية الثانية ، فانها هنا في « رحلة صيد » هي قسوام الفصل التمثيلي كله . ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة ، او في بؤرة الحدث مباشرة . نحن امام رجل مجهول يقوم بالصيد في احدى الغابات ، ومن بعيد يصلنا زئير اسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبة من خيال الظل ، وكأنها شريط من الملاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابط . او هكذا يبدو من الخارج ، اذ يبدو أن ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتألفة . ان الوجه الاول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه فلسفي يقول ان الايمان شيء ضروري فيعلق الرجل بأن الايمان شيء بشري . هكذا لم يعد هناك شيء مطلق اسمه « الايمان » كما كان الامر في « شهرزاد » . ولم يعد الانسان خارج الزمان والمكان كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء الاسطوري ، وانما اصبح الانسان « تجربة بشرية » ، اصبح كائنا حيا « في موقف » . والانسان في موقف ، هو بطل « رحلة صيد » فما ان يقول له الوجه الميت ، انه يشعر بالراحة في الموت ، حتى يتحفز الى معارضته بأنه يشعر بتمعب، بالتعب المقبل ، بمعاودة الكفاح « كفاحي مستمر . . لان العلم مستمر » . وهو فهم جديد للانسان ، والعلم ، والحياة يتجاوز به الفنان اسوار رحلته السابقة الى الغد . ذلك ان « الشك والحيرة ، والاثبات والانكار . . صيحات للعقل لا بد منها . . لكن القلب ينبض في الداخل . . من تلقاء نفسه » فقد ذابت الفواصل بين العقل والقلب ، كما انهارت الحواجز بين الفكر والعمل . يحتاج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجيب بأن العمل أصبح شاغله

الأكبر . فاذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما « منتهى » امله اجابها مرة ثانية « منتهى؟! ايمكن ان يكون هناك منتهى .. ونحن على قيد الحياة؟! » لم تعد الحياة هي ذلك الكون الصامت والطبيعة الخرساء التي اصابته شهر يار بجنون الرحيل محاكيا سفدياد شهرزاد . لقد اصبحت الحياة هي « العمل » الذي بشرت به شهرزاد الجديدة : شمس النهار .

ونصادف وجها ثالثا يذكره بالسعادة فيقول : اني سعيد طبعاً .. لا استطيع القول اني تعيس . ولكن هناك مع ذلك شيء « شيء يجعلني لا اهدأ .. يجعلنا لا نهذاً .. نحن في رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هي « ضربة المعلم » الحقيقية في كشف اسرار الموقف ، اذ لا يسدل الستار حتى نسمع اصواتنا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، اصواتنا تؤكد ان « المذكور في نم الاسد » . اي مفارقة تنضح بالمرارة جسدها الحكيم في هذا الموقف المثير ؟ ان من يتخذ شعاره « نحن في رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد « في نم الاسد » ! ولا تلبث الوجوه المتناثرة ان تتوحد في وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة ان تتجمع في علامة استفهام كبيرة واحدة . وتنجاب الغشاوة عن عيوننا لفهم ان الفنان هجر الشكل الذهني المجرد ، واقترب من البناء التجسيدي المبسط لانه في نفس الوقت نزل من القمة الفكرية للجبل ، وامتزج بالتجربة الانسانية عند السفح ، عند تخوم الواقع البشري وغناه اللامتناهي . فلا ريب ان ذوبان التناقض الفعلي بين العقل والقلب ، وبين الفكر والعمل ، يؤدي بنا الى ان نكتشف بعمق ووعي نافدين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر . ليس هذا الطبيب الذي يتغنى بأننا في رحلة صيد مستمرة وهو في نم الاسد الا انساننا الجديد المغلغل بالاف القيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام او في اضافة قيود جديدة . وتوفيق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الانسان الجديد ، يستشعر حقا بضاوة المعركة في غابة تحاول بناء الاشتراكية . انه يستمع معنا الى اصوات الاستغاثة ، ولكنه يركز الاضواء كلها على « نم الاسد » ، على « الغابة » . وهو يشاهد معنا محاولات الانقاذ ، ولكنه يفتح العدسة جيدا على تلك « الوجوه » التي تزامم الحياة بـ « الانا » دون ان تفكر لحظة واحدة في « نحن » .

توفيق الحكيم يدرك عظمة التحول التاريخي في مجتمعنا الى الاشتراكية، ولكنه « يجسم » لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر الالف السنين . هو لا يناقش التفاصيل ، ولكنه يشير فقط الى فداحة الثمن الذي ندفعه اذا كنا ما نزال في رحلة صيد مستمرة ونحن

في نم الاسد . وقد استمعنا معا الى اصوات الاستغاثة من هول الاخطار التي تتهددنا : واستمعنا اليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، وبطولتنا الايجابية على السواء . بقي امامنا ان نستمع معه واليه وهو « يجسم » الجانب الاخر من المعركة ، الجانب القائد لها . اي انه ، وحتى تصبح الصورة كاملة ، لا سبيل الى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور « المشاركين » في المعركة من القاعدا ، بل لابد من تقييم الادوار القيادية ايضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحية ذات الفصل الواحد « رحلة قطار » .

ولا ريب ان ثورنا — ككل ثورة — قد تعرضت منذ بدايتها لخطار عديده من الداخل والخارج ، ولا ريب ايضا ان التكوين الايديولوجي للقيادة الثورية لم يكن على درجة واحدة من التجانس وان كان هناك الحد الأدنى من الاتفاق حول الارض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة . غير ان هذه الثورة بارضها المشتركة لم تتعرض لخطار كما تعرضت بعد انعاطفها التاريخي نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذي نؤرخ له بقرارات يوليو ١٩٦١ لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم ، اخطار الداخل والخارج ، واضيف عنصر جديد هو ان ذلك « الحد الأدنى » من الاتفاق القيادي لم يعد قادرا على ان يكون « ارضا مشتركة » تحمي الثورة من غائلة التناقضات الجديدة التي تجاوزت مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية الى مرحلة الثورة الاشتراكية . وقد اختار توفيق الحكيم احدى هذه اللحظات التاريخية الحرجة ، اللحظة التي ينقرر فيها مصير ثورة ومسارها ، لكي تكون نقطة البدء في النسيج الدرامي لمسرحيته القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترن رويدا رويدا من واقعه المرئي المباشر . وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدا عن عالم المطلقات الفكرية المجردة : اقترب في نفس الوقت من التجسيدات الدرامية العميقة الاثر مبتعدا عن التقريرية والمباشرة .

وتبدأ « رحلة قطار » عندما يوقف سائق القطار عن السير لان الاشارة الضوئية التي تسمح له بالاستمرار في السير لا تأذن له بوضوح الرؤية ، فهو يراها « خضراء » والوقاد يراها « حمراء » اي انه هو يراها تأذن له بالسير . بينما الوقاد يرى الامر يستوجب التوقف . واذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتا ، فلكي يسأل الجماهير التي ارتضت ان تتركب معه القطار منذ البداية . وتنشطر اراء « الركاب » الى قسمين واضحين : احدهما يوافق السائق على ان الاشارة خضراء وينبغي له الاستمرار في قيادة القطار والفريق الاخر يوافق الوقاد على ان الاشارة حمراء ، وينبغي التوقف تماما . وبين الفريقين من يراها لا هي خضراء ولا هي حمراء ، وانما هي صفراء « كالكركم »

ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقاد والسائق والجماهير اي وزن . لذلك تنحصر المناقشة بين الاخضر والاحمر . وينزل الركاب جميعا للاشتراك في المناقشة المثيرة . ويستغل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر تأملاته الفكرية في هذه الامواج البشرية غير المتجانسة . ان احد كبار رجال الاعمال يدخل في حوار مع فنان يشتغل بالموسيقى محتجا بأنه لا يستطيع ان ينتظر لان اعمله لا تنتظر ، بينما الموسيقى في امكانها الإنتظار . فاذا اجاب الموسيقى بأن ظروفه دقيقة لانه سيتزوج غدا ، استأنف رجل الاعمال حديثه قائلا انه هو ايضا سيطلق زوجته في نفس الوقت لا لانها لم تنجب اولادا بل لانها تريد انجاب الاولاد وهو لا يريد . ويعجب الموسيقى من ان الرجل الذي يصنع « شخاشيخ الاطفال » لا يمقت شيئا كالأطفال ، بينما لا يريد الزواج الا لانجاب الاطفال . ان الحكيم بذكاء شديد وحساسية غاية في الرهافة والشفافية يعكس الانقسام الاكبر حول الاخضر والاحمر ، على ادق جزئيات الحياة اليومية في الواقع البشري . فليس الاختلاف حول لون الاشارة الضوئية اختلافا في مشكلة عابرة ومؤقتة ، وليس انعكاسا لاختلاف قوة الابصار العيني عند هذا او ذاك ، وانما هو اختلاف جذري في الاساس ، اختلاف في «وجهة النظر» الى الاشياء ، واختلاف ايضا في « المصلحة » التي يعبر عنها كل فرد ، وكل طبقة .

ولم يعد الامر عند الحكيم كما كان في الماضي نظاما « تعادليا » يستوجب الاتزان الشكلي والاتساق الالي ، وانما الامر في لحظات التاريخ الحاسمة يعبر عنه هذا الحوار :

السائق : مستحيل . . خطر الوقوف اشد من خطر السير .

الوقاد : وخطر السير اشد من خطر الوقوف .

ذلك انه اذا استمر القطار في الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطار الاكسبرس ويسحبه امامه .

واذا كان موقف رجل الاعمال من مشكلة « الانتظار » قد عبر عن وجهة نظر تختلف مع وجهة نظر الموسيقى ، فان « المصلحة » تبلور موقفه اكثر فأكثر ، فيرى انه من الافضل ان يشتري هذا القطار « الخردة » لاحتياج مصنعة الى « كذا طن حديد » في العام الواحد يحولها الى « شخاشيخ » . وبنفس المقدار من الاختلاف بين الرجال ، نلاحظ الاختلاف بين النساء ، فتفضل احدهن التعاطف مع الموسيقى ، وتقع الاخرى في غرام رجل الاعمال . وهكذا

بينحت الفنان نماذجه من حركة الاحداث المحيطة بالموقف كله . الا ان الحكيم لا يخلق « انماطا » مركبة على نماذج مسبقة ، وانما هو يحرص على فردية شخصياته تفردا اصيلا يستمد منه اعماق خلجات الوعي البشري ولا وعيه معا . انه لا يجرؤ على التعميم من نتائج نمطية ، بل يحاول ان يحصل على الخط العام من ادق التفاصيل . فاذا كانت السيدة قد تعاطفت مع رجل الاعمال لثرائه ، فانها في نهاية الامر ليست « قالبا » مطابقا للاخر مطابقة حرفية . هي تختلف معه حول « المصير » من وجهة نظر مغايرة :
السيدة : يا للكارثة ؟ . وهؤلاء الناس . هؤلاء الركاب . يجب ان ننبههم .
المالي : انت مجنونة ؟ اياك ان تنفلي . . انت لا تعرفين الجماهير ساعة

الكارثة انهم ينقلبون الى وحوش

السيدة : لكن . .

المالي : سنكون نحن اول الضحايا . . اسكتي . . اسكتي . . ارجوك . .

لا شأن لنا بشيء . .

السيدة : انهم يغنون ويرقصون ولا يدرون بما سيقع . .

المالي : هذا خير لهم .

الا ان السائق لا يعياً بما يقوله الوقاد ، او ما يقوله النصف الاخر من القطار من امثال رجل الاعمال الكبير ، لا يعياً بشيء — من هذا لانه هو « المسؤول » الاول عما سيحدث ، ولانه ما يزال « القائد » ولانه — وهذا هو المهم — يرى السكة مفتوحة والاشارة خضراء ، ولا يبقى امامه الا ان يمسك بعجلة القيادة من جديد قائلاً « الطريقة الوحيدة هي ان نسير » . ويستأنف القطار مسيره من جديد .

مرة اخرى يضع الحكيم الانسان في موقف . وتبدأ المسرحية من قلب الموقف ، بل ليست هناك بداية او نهاية ، وانما هناك موقف يختبر فيه الفنان طبيعة التجربة الانسانية . وانسان الحكيم في رحلته بالقطار ، ليس انساناً مريخياً مجهولاً ، وانما هو انسان محدد شديد التحديد ، هو الانسان المصري المعاصر في قطار ثورته المجيدة . والتجربة لا تصدر عن خيال ميتاغيزيقي موغل في التجرد ، وانما هي تجربة شعبت مع قيادته الثورية في اشد حالاتها تأزماً . لم تعد الصراعات قاصرة على جماهير الركاب ، بل

امتدت التناقضات الى الجهاز القيادي للقطار . اي ان الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية في لحظة احتدام التناقضات بين الجميع : اذا كانت السكة متفلة وسار القطار فسوف ينقلب بمن فيه ، واذا وقف في مكانه فسوف يجرفه الاكسبريس القادم وراه بعد قليل . واختار الحكيم اللون الاخضر ، اختار الحل الثوري ، وقرر السائق ان يسير القطار . ربما تصادفه المتاعب فيما بعد ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة ، فاذا اقتبسل الاكسبريس حاملا الاجيال القادمة ، لم يسحق ولم يحطم ، وانما يبقى له شرف الامتداد الاكثر تطورا وازدهارا .

الفصل الحادي عشر السلطة وأحرستة أو الإنسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الانسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلالة ، او مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد او المجتمع المحكوم . ولا شك ان هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الادب والفن ان يقدم شيئا جديدا في هذا المضمار . فربما كانت المعرفة الفنية هي اقل مستويات المعرفة طموحا الى تفصيل الفكر والرأي ، لان الفكر السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي اكثر منها قدرة على هذا التفصيل . ولعل علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد . يبدأ الفن من العام في الفكر الى الخاص في الحياة ، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كينيا عن بقية اشكال الفكر .

وعندما يسود الفكر على بعض الاعمال الكبرى لسارتر او اليوت او بيكيت ، فان سيادته لا تعني ان هذه الاعمال قد تحولت عن الفن الى الفكر، وانما تعني ان التجربة الشخصية التي يعاينها الفنان هي التجربة الفكرية، وهذه التجربة ليست الا عنصرا واحدا من العناصر العديدة التي يتكون منها العمل الفني . فاذا ما تكامل العمل الادبي فنيا لم يعد عملا فكريا محضاً قادرا على تقديم هذا الاتجاه او ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديمها علميا مفعلا . وانما نحن نلجأ في هذه الحال الى الكتب النظرية للفنان - ان وجدت - لنستقي اهم السمات التفصيلية لمذهبه في الفكر . ذلك ان المعرفة الفنية لا يعينها الفكر لذاته ، وانما لعلاقته بالتجربة الانسانية

الحية . وهي لذلك فقيرة اشد الفقر في اعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور في ذهن ا ، ان ، بينما هي شديدة الغنى والثراء في اعطاء صورة مفصلة لما يدور في عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه ، في آن واحد . اي في شكل معقد ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بؤرتها هذه الاشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشعاع الفكري من مسرح فنان كتوفيق الحكيم ، فاننا لا نعزله عن رؤياه الفنية ككل . لهذا كان لابد لنا من التعرف على الارض الفكرية التي يسير عليها هذا الفنان من خلال ما كتب من اعمال نظرية كرس لها هذا الكتاب قسمه الاول . وفيه نتبين ان مشكلة الحكم في حياة الحكيم من اهم المحاور التي يدور حولها ادبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص . انه في تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالي الذي يتصور ملكوت الحرية في النظام الديمقراطي الغربي ، هذا هو الخط الفكري العام الذي ينطلق منه الفنان الى ما تضيفه الحياة من دقائق وتفصيل في اطارها النوعي الخاص ، وهو الاطار الذي نستشرف افاقه في ثلاثة اعمال هامة كتبها الحكيم .

وربما كانت « براكسا » هي اولى مسرحياته التي ناقشت هذه القضية ، وان كانت طبعها الاولى التي صدرت عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول لم تكن بها التكملة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغت المسرحية ستة فصول .

والمسرحية مأخوذة من حيث الاطار العام ، عن كوميديا اريستوفانيس « اجتماع النساء » . الا ان الحكيم قد غير في احداث المسرحية ومغزاها الشامل ما يجعل منها عملا قائما بذاته يناقش احدى المشكلات المصرية لحما ودما . وبالرغم من ان المسرحية في اصلها اليوناني كانت اشد اغراء للحكيم لانه يلتقي مع كاتبها في الموقف من قضية المرأة ، الا انه كان حريصا على معالجة القضية الاكثر شمولا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الانتباس او التقليد الى دائرة التاثر المشروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل اسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من تحرر كامل في معالجة الاسطورة كمادة خام ، له مطلق الحق والحرية في اعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يعن له من هموم العصر الذي يعيش فيه . لقد توقف اريستوفانيس عند حدود السخرية من المرأة التي ارادت ان تحكم ، اما الحكيم فقد اراد ان يسخر من طريقة الحكم التي استخدمتها المرأة كما استخدمها الرجل على السواء .

والحكيم في هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من اعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول ان يكون

أكثر قربا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كتلك القضايا التي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب ، أي الجزء التطبيقي الخاص بالفكر والعمل . أن قضية الإنسان والنظام أشبه ما تكون بالقضايا التطبيقية ، وأن احتوت على النظرية والتطبيق في مركب واحد .

وتبدأ المسرحية بأن تستولي براكسا زوجة القاضي بلبروس على سلطة في أثينا فتمنح جميع رعيّتها حريّتهم في القول والعمل ، ولكنها في ذلك الوقت صريعة الغرام في حبها للقائد هيرونيوموس وقد استطاع أن يستولي على قلبها وسلطتها معا . لذلك يأمر بسجن الفيلسوف ابقرات الذي لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيوموس أن يدفع براكسا إلى السجن نفسه بتهمة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم . ولكن الأحوال سرعان ما تتغير ويتدهور هيرونيوموس لهزيمة جيشه أمام الأعداء . ويعلن القائد المهزوم عزمه على الانتحار فتتكرر براكسا عليه ذلك وتقترح الموافقة على رأي ابقرات القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الأفراد بالسلطة . ويتطور الاقتراح إلى تزييف « ملك » على البلاد يختارونه إنسانا مغفلا يرضى بأن يكون لافتة من الخارج ويدعهم يتحكمون هم في كل صغيرة وكبيرة . ويقنع اختبارهم على بلبروس زوج براكسا . ويتم تنويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة أن زوجته كانت عشيقته لهيرونيوموس ، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فاذا أقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس أن يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت براكسا وهيرونيوموس وابقرات في استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلبروس لما يقومان به ، هما واعوانهما ، من أعمال السلب والنهب . وتنتهي المسرحية بأواج هادرة من الجماهير في طريقها للصاحب إلى قصر الدولة تهتف « فليحيى الشعب . . فليحيى الشعب » .

ولعله من المفيد أن نقول أن هذه المسرحية كتبت في ظل المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية . هذا المناخ المعقد الذي خلقت ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدي النازيين والفاشست . أن القضية كانت على درجة ما من الوضوح عند الإنسان الغربي إذ هو يحارب الغول الدكتاتوري القادم من إيطاليا وألمانيا ، متحصنا بتراث ضخ من تقاليد الحرية العميقة الجذور في باطن الحضارة الغربية . لذلك كانت الهتلرية والموسولينية على السواء في مأزق حرج ، لأن « الروح الأوربية » التي يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازية والفاشية أمرا طارئا غريبا سرعان ما يزول . هذه الروح ليست

تجريدا ميتافيزيقيا ، وانما هي الحصيلة الفكرية التي كسبها الانسان الاوربي في معارك تاريخية طويلة مع اعداء الحضارة . لذلك اقول ان المشكلة كانت واضحة بحيث ضمت الجبهة المعادية للنازي من اقصى اليمين الكاثوليكي الى اقصى اليسار الشيوعي ، لا على مستوى البلد الواحد فحسب كما حدث في فرنسا ، وانما على النطاق العالمي حين اقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفياتي والحلفاء .

اما في بلادنا فالامر يختلف كثيرا لان ميراثنا الضخم من التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم ، حال دون الرؤية الواضحة عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا . حتى ان الرجعية المحلية استطاعت ان تجرف التيار الشعبي في بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحبا بقدمه . لماذا ؟ لان التناقضات الداخلية بلغت درجة عالية من التعقيد . فالكتيبة الغربية المناضلة ضد المحور ، تحتل في نفس الوقت بلادنا . اي ان اولئك الذين يتخذون موقفا تقديما على الصعيد العالمي ، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا . واذن فمطلوب منا ان « نتحالف » مع قاهرينا . ومن ناحية اخرى كانت الحكومة ذات الحزب الممثل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت الى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦ . وبمجرد ان حققت هذه الغاية اطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات الموالية لابشع قطاعات الرجعية . الا ان هذه الحكومات تعلي السلطة في وقت حرج او ما يسمونه بلغة السياسيين « زمن الحرب » . واذن فمطلوب من الشعب الكادح ان « ينحني » لهذه الحكومات حتى يحقق التحالف بينها وبين « العالم الحر » خطا دفاعيا في منطقة من اكثر مناطق العالم حساسية .

وهكذا كان الشعب في موقع لا يحسد عليه ، بين حجري الرحى : القهر الاستعماري ، والقهر الرجعي المحلي من ناحية ، والدفاع عن « الديمقراطية » ضد الغول الهتلري من ناحية اخرى . وفي كثير من الاحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح ، لما عاناه الشعب المصري من غياب « الديمقراطية » على يدي الاستعمار والرجعية المحلية . وكثيرا ما فقد الاتجاه الثوري نتيجة لانعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الامل » في ثعلب الصحراء حيننا ، وفي القمصان الخضراء احيانا . ولم تكن هذه القمصان تعبيرا عن فاشية اصحابها او نازيتهم بقدر ما كانت تعبيرا متطرفا عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنية .

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التي بلبلت الجميع ، قادة وشعبا . واحس ان معنى الديمقراطية سوف يضيع بين الاقتصار على

رؤية « الخارج » والاقتصار على رؤية « الداخل » . احس ان الاحتجاج بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازية والفاشية على جوهر الديمقراطية في ان نجد كل قوانا لمحاربة العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الوطنية والعمالة للاستعمار . كما احس بأن الاحتجاج بما يحدث داخل بلادنا من اعتداءات الرجعية على جوهر الديمقراطية في ان نجد كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الانسانية ، والعمالة للمحور .

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية في النضال الوطني ضد الغزاة ، والنضال الاجتماعي ضد الطغاة ، بحيث يحقق الشعب مفهوما ديمقراطيا سليما اذا ما اعتلى هو بنفسه عرش السلطة . ومسرحية براكسا في تقديري هي « عملية » اسقاط - لا اقول حرفية - لما كان يضطرم به الواقع المصري المعاصر للحكيم انذاك . وقد اتخذ منها موقف المفكر الليبرالي المكافح من اجل « تأصيل » الديمقراطية في ارضنا ، لا مجرد استيرادها من الخارج كأية سلعة قابلة لان تكون مادة للمساومة بيننا وبين الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانب اخر . على يعنيه الحكيم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات . يعنيه الحكم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات . فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يتعارض مع ما جاء عنها في المعاجم او على السنة الناس . وربما كان الفنان يعمد الى ذلك عمدا حتى يضع ايدينا على ما يزرخ به الواقع من تناقضات وتشابك وتعقيد . وهو في تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة « الرصد » التاريخي ، الى مرحلة النبوءة . ولذلك قلت انه يقوم بعملية اسقاط للواقع ، ولكن دون ان يتم ذلك بصورة حرفية . وانما هو يلجأ الى الفانتازيا والكاريكاتور والاسطورة ، ليقوم بمسا هو اكثر من الرصد الفوتوغرافي ، ليقوم بما يرتفع الى مستوى التنبؤ . لهذا فان الحكيم لا يستخدم الرمز بمعنى الكناية ، وانما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المشعة الكثيفة التي تعادل الواقع الخارجي معادلة فنية ، معادلة تستلهم الواقع حقا ولكنها تبعد با كثيرا عن اسوار العادي والمرئي والمألوف ، وتقترب به من اسرار « الكون الفني » وما يتمتع به من خصائص مستقلة نوعا .

والمسرحية تكاد ان تكون ثلاثة اجزاء ، بالرغم من اشتغالها على ستة فصول . الجزء الاول يخص معنى الحرية عند براكسا ، والجزء الثاني يوضح هذا المعنى عند كل من هيرونيموس وابقراط وبلبروس ، والجزء

الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .
 يفتتح ابقرات الجزء الاول عند منتصف الفصل الثاني حين يوجه
 الحديث لبراكسا قائلاً « لقد طلبت ان تمنحي السلطان ، كي ترضي الناس
 اجمعين » وهي توافقته على انها اذنت للناس كافة ان يقولوا ما يشاؤون ،
 ويفعلوا ما يريدون ولكنها تدهش لظاهرة مفاجئة هي ان الاحزاب بدأت
 تظهر « بهذه الكثرة من كل جانب » . وبالتالي فانها تتناقض بمفومها هذا
 للحرية المطلقة ، مع مفهوم القائد هيرونيوموس الذي احس ان الحاكم لن
 يستطيع اشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينة . انه
 يدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي علي
 الاحزاب جميعها من اجل « الوحدة الوطنية » . ويعتلي هيرونيوموس عرش
 السلطة فيقول مطمئناً « الكل الان كأنه واحد ! . والشعب كأنه مُرد » .
 وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، فاذا تساءل ابقرات الفيلسوف عن
 يكون هذا الفرد الذي تتمثل فيه ارادة الامة ، اجابه هيرونيوموس « نعم ! .
 هو أنا ، ولا شيء غيري أنا ، ولا ارادة الا ارادتي ، ولا يد الا يدي وسأعطي
 الشعب بهذه اليد اخلد المجد ! . » ونفهم ان هذا المجد الذي يقصده القائد
 الحاكم هو المجد العسكري في انتصاره على اعداء الوطن ، انه مجد
 « البطولة » . ويعلن ابقرات رأيه في شجاعة وهو مغلول القدمين في الزنزانة
 بأحد السجون ، ان الحرية كما فهمتها براكسا هي « الفوضى » وانها كما
 فهمها هيرونيوموس هي « الهمجية » . فما الحل اذن ؟ الحل هو ذلك
 الحكم « الجماعي » الذي يضم براكسا وابقرات وهيرونيوموس على مقعد
 واحد ، تماماً كما كانت « المعيشة المشتركة » في عودة الروح تضم الاسرة
 الواحدة في مكان واحد ، يقول ابقرات « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا
 اسمنا المدنية . . هذا ما ينبغي ان يكون . يجب ان يسير احدنا الى جانب
 الاخر ، دون ان يطفى احدنا على الاخر » . وينتهي الفصل الثالث دون ان
 يوافق هيرونيوموس على هذا الحل ، الى ان يطرق سمعه هدير الجيش
 المهزوم على ابواب المدينة .

ولست اشك لحظة في ان هذه الفصول الثلاثة ، كان من الممكن ان
 يضمها فصل واحد ، لو ان الحكيم كان اكثر تركيزاً وكثافة . ولقد تعرضت
 المسرحية في هذه الفصول لهزال شديد فتمككت اوصالها ، وثاقلت حركتها ،
 وتجمدت الشخصيات والاحداث والمواقف . ذلك ان التجربة الفنية تناثرت
 على افواه الشخصيات في مناظرات لا في حوار ، كما تنقلت بين الاحداث لا
 في صراع ، كذلك تدرجت مع المواقف لا في تطور . فليس شك ان الفنان

اراد في تلك الحقبة الهامة من تاريخنا ان يفرق لجماهيره بين الدعوات الفوضوية المغارقة في احلام مثالية عن الحرية ، وبين الدعوات الدكتاتورية المغارقة في احلام النازية والفاشية . ثم اراد ان يقدم بديلا موضوعيا لهذه الازمة الطاحنة بين طرفي النقيض في ان تحكم الشعب « جبهة وطنية » — لا حكومة ائتلافية — تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة . الا ان الحكيم لم يمتص بهذه الفكرة اللامعة في خط سيرها الى الامام ، فقد كان من الممكن ان تتطور هذه الجبهة الى ان تصبح مضمونا اجتماعيا للحرية . ولكن الفنان — في المستوى الدرامي للمسرحية — لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والارض الاجتماعية التي يمثلونها . لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في تجسيدات درامية حية . وخلت الاحداث من حرارة الصراع والنفض ، وتخلت المواقف عما كان ينبغي لها ان تزخر به من دلالات . اي ان « الحلم الليبرالي » الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذي ساد على يذنه الفني ، فلم تكن التيارات السياسية تأصيلا لتيارات اجتماعية واضحة ، وانما بدت كاهواء تتصل بالمزاج الشخصي لامرأة — كغيرها من النساء — وليس هيرونيموس الا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف ابقرات الا مفكرا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . اي ان نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . ابقرات « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحبل النموذجي بعقله الراجح . وهيرونيموس « قائد » حقا ، يجيد تنظيم الحكم تنظيميا دكتاتوريا صارما . وبراكسا « امرأة » حقا ، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطر . جميعهم « نماذج » نمطية ، ولكنها لا تلخص ابعاد القضية التي يناقشها الفنان ، او هي تلخص الابعاد التي تمكن فقط من رؤيتها . وذلك هو التناقض الفني الاكبر الذي تورط فيه الحكيم ، التناقض بين النمط والرمز . فلعل هذه الانماط التي تعرفنا عليها كانت تستطيع ان تعبر عن نفسها تعبيراً حراً لو ان الفنان لم يلصق بها « مشكلة الحكم » ، لو انه اتاح لها فرصة التعبير عن قضية ملائمة لبنيانها النفسي والذهني والاجتماعي . . تماما كما كان الامر عند اريستوفانيس في « اجتماع النساء » . غير ان الحكيم شاء ان يطرح قضية مغايرة ، اراد ان يوسع من دائرة التعبير الفني للشخصيات ، ولكن دون ان يوسع من التكوين الانساني لها ، حتى تستطيع ان تكون كفوًا لما عبأه في كيانها من مضامين .

لذلك قاربت المسرحية في هذا الجزء من ان تكون « مناقشات » سياسية لا صراعا دراميا حول قضية الانسان والنظام او السلطة والحرية . مناقشات

ربما تتفق مع المزاج النفسي لكل من براكسا وهيرونيوموس وابقراط ، ولكنها لا تربط بينهم وبين « المصادر » الاولى للصراع ، المصادر التي بدونها لا يتم هذا الصراع ، على أن ما ريب فيه هو ان الفنان تمكن من ان يضع ايدينا بالرغم من الاخطاء الفنية الفادحة ، على هذه « الصورة » التي كانت تبدو لنا الامور من خلالها . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعات فوضوية، كتلك التي عرفتها اوربا في القرن الماضي . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كتلك التي عرفتها اوربا في هذا القرن . ولكن الحكيم في واقع الامر كان يقف بنا على اعتبار « الرؤيا » او « النبوءة » كذير لما يمكن ان يقع في المستقبل فهو يدفعنا الى رفض الحرية المطلقة ، ثم يدفعنا الى رفض الدكتاتورية المستبدة ، وذلك لكي يخرج بنا الى افاق ذلك الحل « المثالي » في ذلك الحين ، وهو اقامة تحالف مكن بين مختلف الاتجاهات، تحالف يدرأ العدوان الخارجي ، ويقينا من الطغيان الداخلي في آن . وهو حل مثالي ، لانه لا ينبع من ارض الواقع الحي الذي كان يغور بتناقضات مختلفة عما تصوره الحكيم انذاك ، ولكن يبقى له مع ذلك وقفته الى جانب الحرية ، والى جانب الجماعة ، مهما صدرت هذه الوقفة عن اضغاث الحلم الليبرالي العظيم .

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية في البناء الكلاسيكي . ذلك ان هزيمة الجيش خارج البلاد وضعت هيرونيوموس في مأزق شديد الحرج . وقد انكرت عليه براكسا ان يقضي على نفسه بالانتحار . وتتفتق اذهانهم عن فكرة جديدة هي ان يفرضوا على الوطن ملكا « مغفلا » يحكمون من وراء ظهره . ويقع اختيارهم على « بلبروس » زوج براكسا الذي ضرب ارقاما قياسية في المغفلة عن زوجته العاشقة « ذلك الذي يلزمنا ، يجب ان يكون في قبضتنا ، وتحت تأثيرنا ، ولا يبرم شيئا الا بوحينا ، ولا يقدم على قرار الا برأينا وارادتنا دون ان يظهر مع ذلك امام الناس ، او تكون لنا صفة رسمية بادية للشعب » . ويعتلي بلبروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة المغفلة عن عينيه فيعلم ما كان من امر زوجته مع القائد هيرونيوموس عن طريق كاتمة سرها . واذن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحاكم من الخلف ، ويقول السجنان لهيرونيوموس « نعم . هذا عمل الملك بلبروس الان ، هو وحاشيته واعوانهم والمقربون اليهم . الكل يسرق من مال الدولة والشعب يسرق بعضه بعضا والثراء من اي طريق هو هدف الجميع » . لقد فسدت القادة ، افسدتهم الرشوة ، وما من أحد يسمع الان الا رنين الذهب . الدولة

تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب لمن يستطيع ان يسبق غيره الى نهبها ،
ويتساءل **هيرونيوموس** :

هيرونيوموس : يا للعجب !. اما من أحد مسؤول الان عن سلامة الدولة ؟
السجبان : من يكون ؟ أهو بلبروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقا في عبثه ولهوه
وحماقاته ، ام افراد الحاشية اللصوص ؟ أم قادة الشعب
المرتشون ؟ ام الشعب الذي ركن الى الاهتمام بسفاسف
الامور ، وسخافات الملاهي العامة التي يشغلونه بها من حين
الى حين ؟

ما اصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد ابرام معاهدة
التهادن وبدابة الحرب العالمية الثانية ؟ ما اصدقها من حيث انها كانت بناء
آيلا للسقوط والانهيار ، ولكن ما اقساها على شعب آمن الحكيم يوما بانه
لا ينام . بل ان خاتمة هذه المسرحية نفسها تثبت هذه الحقيقة في تكوين
الشعب المصري . ولعل الخاتمة هي اروع مشاهد هذه المسرحية ، فهي
من حيث الشكل « محاكمة » يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيوموس
وابقراط ، ومن حيث المضمون هي « همزة الوصل » بين الانماط والرمز ،
هي الربط الحي العميق بين الشخصيات والاحداث والمواقف ، وما تدل عليه
في الواقع الاجتماعي المحيط بها . ولقد تجلت مهارة الحكيم الفنية حين جعل
كريميس وهيرونيوموس ينفقان على أن الشعب وحده هو « المخدوع » بالرغم
من اختلافهما على من الذي خدعه ، وبالرغم من ان الخديعة — موضوع
المحاكمة — هي خديعة بلبروس في زوجته براكسا . كما تجلت اعمال الحكيم
الفكرية حين تنبتهت الى لسان كريميس وهو يدين براكسا لانها منحت الشعب
« حرياته في تقديم مطالب تناقض بعضها بعضا ، ومنح وعود يصادم بعضها
البعض » . وتنتهي المسرحية بكلمات واضحة مباشرة للفيلسوف ابقراط
الذي لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم :

* « اني ما لحت الشعب يوما يسير في طريق من هذه الطرق ،
ولكني رأيت اشخاصا يتكلمون عنه ، الا تستطيع ايها الشعب ان تمشي في
طريق من الطرق بنفسك ؟ »

* « اريد ان اقول : احكم انت !. لا طائفة منك لمصلحة طائفة ، ولا
طبقة لمصلحة طبقة ، ولا فرد لمصلحة جماعة ، ولا جماعة لمصلحة فرد »

* « وقد يأتي حكيمك بالاعاجيب ، وقد لا يأتي بشيء جديد . ان
الحكم ليس سهلا ، انه اعقد مشكلة . جربوا على كل حال . فلنجرّب هذا
ايضا . قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيا ، لكن يكفي هنا ان الحكم في ايدي

اصحابه ، يكفي انكم تفعلون بانفسكم ما تريدون لا ان تتركوا غيركم يصنع بكم ما يريد .

* « لم اعد فيلسوفا . اني في صميم المعمة ! »

* « اني لم اعد افكر . اني اعلم . ما اعجب العمل ! . حتى ولو بغير تفكير ! . (صائحا) الى القصر ! فليحيى الشعب »

ويسدل الستار ، والشعب يصيح هادرا وهو يتحرك « الى القصر ! . فليحيى الشعب ! » . وهكذا جرب توفيق الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل في مرحلة باكرة ، جربها في « مشكلة الحكم » فبرهن على ان علاقة الانسان بالنظام هي المرادف الحرفي لعلاقة السلطة بالحرية . وان علاقة الانسان بالنظام هي علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الانسان تكوينه العضوي . ولكنها ايضا علاقة حرة لا بد للانسان ان يتحرك ويتجاوزها كما تتحرك اعضاؤه وتحقق له ما هو ابعد منها . وهو مفهوم ليبرالي مستمد من المدرسة الانجليزية في التفكير الديمقراطي ، بل ربما كان « سبنسر » على وجه التحديد هو الاب الشرعي لهذه النظرة « العضوية » للحكم . فالحكيم لم يتأثر قط بمفاهيم المدرسة الفرنسية في هذا الصدد ، كما لم يتأثر بفيلسوف انجليزي اخر كجون ستيوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوي اخر نجده عند تولستوي في كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرا آليا ، لان تجربته الاصلية فسي ارض مصر ، كانت تمده دائما برؤيا اكثر رحابة وعمقا ، وبالتالي اكثر تقدما . فبعد عشرين عاما من صدور الطبعة الاولى من « براكسا » كتب الحكيم مسرحيته الهامة الثانية التي ناقشت نفس القضية ، ولكن في ظروف جديدة . تلك هي « السلطان الحائر » التي تعد في رأيي من اعظم اعمال الحكيم الدرامية .

ولقد كانت العشرون عاما التي تفصل بين « براكسا » و « السلطان الحائر » بمثابة المرحلة الحاسمة في تاريخ مصر الحديث ، حيث تطور مجتمعنا تطورا جذريا من الحكم الاستعماري المتحالف مع الاقطاع ورأس المال ، الى حكم وطني ثوري يتجه عبر طريقه الخاص نحو الاشتراكية . لهذا يستأنف الفنان حواراه مع « نظام الحكم » في مستوى جديد يختلف كيفيا عن المستوى الذي ظهرت فيه « براكسا » . ولشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم « مشكلة الحكم » عند الحكيم ، ومفهومها عند جيل لاحق ويعهد يوسف اديس احد ابناؤه . ففي مسرحية « الفرافير » يتناول الكاتب هذه المشكلة

من زاويتين : الاولى هي الزاوية الانسانية العامة التي تجرد القضية في معادلة تقول بأن مشكلة نظام الحكم في اي زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا او اقطاعيا او رأسماليا او اشتراكيا او شيوعيا . اي أن مجرد ان يكون هناك « نظام » فانما يعني ذلك « شيئا ما » ضد الانسان وحرية . وحقا هو يطالب في نهاية المسرحية بالا نتوقف عن محاولة البحث عن حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل » تأتي في اطار الدائرة الجبرية التي يتحتم على الفرفور ان يظل مرتبطا داخلها بسيده . وقد استهلم قوانين العلم في الدليل على هذه الحتمية التي تشبه كثيرا القدر اليوناني القديم .

والزاوية الثانية ، هي ان يوسف ادريس ارتاد الطريق الى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليومية في المجتمع الحديث . اقول ارتاده ، لاننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبه في « سكة السلامة » و « بير السلم » ونلاحظ انه انطلق من البدائية الرائدة في « الفرائير » . وهي ان يخلل البناء المسرحي العام ، نقدا كوميديا لكافة ما يعتاق تطورنا الراهن من ازيمات مرحلة التحول . الا ان فرقا جوهريا يظل واضحا بين مسرح سعد الدين وهبه ، ومسرح يوسف ادريس (حيث تكررت ظاهرة الفرائير في المهزلة الارضية) هو ان مسرحيتي يوسف ادريس تربطان بين « النقد الكوميدي للجوانب السلبية في النظام » وبين « حتمية الفساد في اي نظام » وبالتالي فان هذه الجوانب السلبية في واقع الامر ليست الا العمود الفقري للنظام كما يراه الفنان . اي انها ليست مجرد جزئيات خاصة ، وانما هي افرز طبيعي للشكل الاجتماعي والظاهرة الانسانية التي يضبط حركتها « النظام » ككل .

ومعنى ذلك ان يوسف ادريس — ابن الجيل الثالث في ادبنا الحديث — يتخلف عن توفيق الحكيم، ذلك الجسر العظيم بين الثورتين، تخلفا منهجيا في الفكر والفن . فان مناقشة النظام كنظام ، ليست « نقطة ابتداء » فيما تجتازه مرحلتنا التاريخية من تحولات . واذا كان الحكيم قد عثر في المجتمع المصري ابان الثلاثينات على « خامة » تصلح لاقامة « الدعوى » في هذه القضية ، فانه بعد عشرين عاما يجد ان هذه الخامة « غير ذات موضوع » لاننا اخذنا تقريبا بما هو شبيه بالدعوة التي ارتآها عام ١٩٣٩ . ولا ريب ان ثمة فرقا اصيلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكيم يومذاك من حكم « جماعي » او حكم « ديمقراطي » او حكم « الشعب » هو بعينه اللب الحقيقي لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدأ الحكيم يناقش

قضية اخرى على جانب كبير من الاهمية منطلقا من الايمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتها بتدعيم هذا النظام والدعوة الى تطويره . وكم تتسع المسافة اذن بين « السلطان الحائر » التي صدرت عام ١٩٦٠ و « الفرافير » التي صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت قد صدرت قبل ان يكتب يوسف ادريس مسرحيته ، فما ابعد الشقة — مرة اخرى — بين المسرحيتين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الاسطورة التي يتخذ لها ديكورا تاريخيا من عصر الماليك (وستنتبع هذا الديكور فيما بعد عند الشرقاوي ورشاد رشدي والفريد فرج فنلاحظ كيفتتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من اسقاطها رمزا محددًا على واقع معاصر) . والاسطورة تقول بأن نخاسا تلفظ بكلمات بين الناس عدها رجال السلطان تعريضا به ، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر . ولكن المحكوم عليه يتقدم بمظلمة الى السلطان يشكو اليه هذه الوشاية . وتحول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر فيظفر بمجيء السلطان والوزير وقاضي القضاة . وبوصولهم تثور مشكلة جديدة لم تخطر مطلقا على البال ، اذ يكتشف السلطان ان ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق « العتق » من السلطان السابق ، ليس امرا مكذوبا . فقد حدث ان « اشترى » السلطان السابق ولدا ذكيا اخذ في تربيته واعداده للقيام بشؤون السلطنة بعد وفاته ، اي انه اخذ في تأهيله لان يكون خلفه على عرش السلطان . ولكن حدث ان مات السلطان القديم دون ان يحزر للسلطان الجديد حق العتق . ويقضي القانون بأن يستولي بيت المال على اراث السلطان السابق . ولا بد اذن من بيع السلطان الحالي — ووفقا لاحكام القانون يجب ان يتم البيع في مزاد علني — ليسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للمواطن الذي يرسو عليه المزداد ان يعتق السلطان فيعود الى عرش الحكم مرة اخرى . الا ان الوزير كان يرى اسلوبا مختلفا لحسم هذه القصة ، هو « السيف » ، فماذا لو قتل النخاس الذي باح بهذا السر ، واعلن في المدينة انها شائعة مكذوبة جزاؤها القتل ؟ ولم يستجب للوزير احد ، ويدور بين الجميع هذا الحوار :

القاضي : هناك شخص سوف يكذب ذلك ..

الوزير : من هو ؟ ..

القاضي : انا

السلطان : انت ؟ ..

القاضي : نعم .. انا يا مولاي .. اني لا أستطيع ان أشارك في هذه

المؤامرة !

الوزير : انها ليست مؤامرة .. انها خطة لانقاذ الموقف ..

القاضي : انها مؤامرة ضد القانون الذي امثله .

السلطان : القانون !؟

القاضي : نعم أيها السلطان .. القانون .. أنت في نظر الشرع لست سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر - قانونا وشرعا - شيئا من الاشياء ومتاعا من الامتعة ..

ثم يوجه قاضي القضاة حديثه الى السلطان قائلا : « .. والان ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار : بين السيف الذي يفرضك ولكن يعرضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك » .

ويفاجأ الجميع بقبول السلطان : للقانون ! نعم ، مهما حدث فسوف يقال ان السلطان ارتضى القانون بدلا من السيف ، والعدالة بدلا من الدماء . وهكذا يباع السلطان في مزاد علني امام جميع المواطنين فيرسو المزداد على غانية يؤم مخدعها - فيما يقال - اعيان المدينة وسراتها . ويشترط قاضي القضاة قبل المبيع ان « يفدي » المشتري سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل عنته وتحريره فيعود سلطانا كما كان . وترتضي المراه هذا الشرط ، على أن يتم توقيع الحجة عند الفجر . اي بعد ان يقضي السلطان في بينها ليلة كاملة . ولا تبيت المدينة هذه الليلة فتظل ساهرة حتى تطمئن على سلطانها الذي أرغمته الظروف أن يقبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي القضاة تزييف موعد الفجر ، ويطلبون من المؤذن أن يعتلي مؤذنة المسجد في منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان في هذه الاثناء وجها خافيا عن الجميع لهذه « الغانية » فهي ليست تاجرة للرقيق الابيض كما يتصور الجميع . وانما هي قد احبت الشعر والطرب منذ نعومة اظفارها وهي بعد جارية صغيرة في بيت أحد الموسرين . وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حجبها عن مجالسه الخاصة التي كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت تقف وراء ستار لتستمتع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث أن مات زوجها ، فلم تبطل عاداتها وظلت تدعو اصدقاءه للولائم التي يتخللها الشعر والطرب . ولما كانت مواردنا لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لم تمنع في قبول ما يدفع به اليها اصدقاء زوجها الراحل من هدايا . وظلت في بادئ الامر ترتقب الحفل من وراء ستار . ولكن السنة الناس لم تصدق حسن مسلكها فنهشت عرضها البريء نهشا . ومن ثم أرادت أن تحقق ذاتها وحريتها فأسفرت عن وجهها وخرجت الى الرجال ظاهرة الذيل شريفة

المقصد . ولم تعبأ بما ينتقون به عليها من يرونها من الخارج . وهي لم تجرؤ على التقدم الى شراء السلطان الا لتتعرف عن قرب على هذا الانسان الغريب الذي ارتضى القانون بدلا من السيف . وهكذا دفعت بكل ما تملك لتربح المزايا ، ومعها هذه الليلة . الا أنها فوجئت مع السلطان بأذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جاثما بصدرة العريض . لذلك خرج السلطان من منزلها في دهشة بالغة من الامر . ويدخل القاضي في حوار لفظي مع المرأة ليقنعها بأنها التزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوي صوت المؤذن . ولم ينص الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعل أم لا . ويقف السلطان الى جانب المرأة ، ويقف الوزير الى جانب قاضي القضاة . ويدرك السلطان أن ما يعني القاضي هو « حرفية » القانون لا روحه ، ولذلك فهو على استعداد أن يزيف الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لانهاء الموضوع بأية صورة من الصور ، فالسيف يخرج من الغمد في أقل من غمض البصر ، والزييف مرهون ببلاغة القاضي وأذان المؤذن . ويدرك أيضا أن المرأة على حق اذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيما استحوذت عليه . وأنه ما دام قد اختار القانون موقفا ايجابيا في حياته فلا بد من أن يختار موقفه الى جانب هذه المرأة . غير أن المرأة تفاجيء الجميع وتقبل التوقيع على حجة العتق ، وتحرر السلطان من كونه عبدا رقيقا . ويمضي السلطان في الموكب الشعبي الحافل ، ولكنه لا ينسى أن ينظر الى المرأة الدامعة العينين قائلا « وداعا . . أيتها السيدة الفاضلة » .

قلت ان « السلطان الحائر » من اعظم اعمال الحكيم الدرامية . وأفسر هذا القول الان بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء الى الثوب الفضفاض الذي عرفناه في « براكسا » . هنا نجد عملا شديدا التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها ، كما يعتمد على أحداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما ، وكذلك يعتمد على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميا من خلال التشابك المعقد لمختلف جزئيات الظاهرة .

فالحق أن الفصول الثلاثة التي تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلة تفصيلا على الحجم الطبيعي للشخصيات والاحداث والمواقف . وكلها تصب في مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع ، أو علاقة الانسان بالنظام . والحدث البسيط الذي بدأت به — ان يكون النحاس قد تلفظ بشيء معاد للسلطان — هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي

تبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها . واذا كان الجلاد والنخاس والمؤذن والحمار والاسكافي من الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الانساني والاضواء والظلال — وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية — الا ان هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن تكوينها الانساني الحي امام المشكلة « الذهنية » الماثلة . لان المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن انسانية التجربة التي جسدها الفنان . والتجربة بدأت منذ ان التقط الخيط من النخاس المحكوم عليه ليقوم الفصل الثاني على هذا الاساس المتين : ان السلطان ليس الا عبدا رقيقا ولا بد من بيعه في مزاد علني ليحصل بيت المال على حقه من ارث السلطان الراحل . هذا هو القانون . وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريق الدم ، فالسيف لغة سريعة المفعول في ان تصيب بقية اللسنة بالخرس . ولقد كان «اختيار» السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجزء الاخير الا تأكيدا ملحا على هذا الاختيار ، فهو يرفض ان ينال بالسيف من المرأة ما لم يرتض ان يناله من النخاس ، وهو يرفض الاعيب قاضي القضاة ، كما يرفض الموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس . لذلك كان الحكيم موفقا غاية التوفيق في « بناء » هذه المسرحية على نحو كلاسيكي رحيب ، ينفلت قليلا او كثيرا من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليصنع مزيجا مركبا مهما وانما ليصنع شيئا جديدا على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فنانا معاصرا غاية المعاصرة في هذه المسرحية . انه ينفذ بحساسة عميقة الى جوهر ما تعانیه العلاقة بين الانسان والنظام في مجتمعنا . ويعني ان ثمة مشكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديم » قد ورثها النظام الجديد مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير ان الحل الثوري النموذجي لهذه المشكلات ، هو المزيد من الديمقراطية العديدة من جناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديمقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شيء واحد ، هام وخطير ، يبقى ان شعبية الحاكم لن تتأكد الا بتعميق التجربة الديمقراطية ، وان شرعيته لن تتدعم الا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ . ويبقى اخيرا ان الطريق الديمقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن انسانية الانسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة .

وهكذا يرافق الفنان خطانا يوما بعد يوم لا يتخلف بنا الى الوراء لحظة واحدة ، بل يقفز بنا الى الامام لنرى بعينه ما قد تحجبه الظروف عن الابصار .

وهو قد يبالغ في هذه الجزئية أو تلك ، لجرد ان نضع أيدينا على الداء قبل أن يستشري . ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقة أبلغ الصدق وأروعها ، مهما تبدت لنا النتائج القريبة أحيانا ، على درجة من السواد . علينا فقط الانبالم نحن فنظن أن القتامة هي المبالغة . وانما هي جزئية أو أخرى يركز عليها الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوة ، ولكنه تركيز بعيد عن أن يصيب الرؤيا كلها بالخلل .

ولننظر في ثالث أعماله التي ناقشت هذا المحور في أحدث مراحلها . وهو فصل تمثيلي نشره الحكيم في « الاهرام » تحت عنوان « الصرصار ملكا » كمرحلية من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفعتي كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هي « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصير الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثاني والثالث أن يصوغا عملا واحدا متكاملا ، ينفرد الفصل الأول « الصرصار ملكا » باستقلال ذاتي يجعل من مناقشته على حدة أمرا ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئا شبيها بكايلا ودمنة بالرغم من أن شخصيتها كانت غير آدمية . ذلك أن « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفي النزعة التعليمية التي نعرفها في « كايلا ودمنة » وانما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التي تجعل منها رمزا موحدًا . والصراصير في هذا الفصل التمثيلي خمسة ، لكل منهم « وظيفة معينة » . أحدهم هو الملك ، فالملكة ، ثم الوزير والكاهن والعالم . والمشكلة التي وضعها الحكيم في المقدمة لتحريك الدراما ، هي مشكلة « النمل » التي تهدد مملكة الصراصير كلما انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول الى فريسة طيعة للنمل . وتثور القضية أولا في الحيز الملكي ، اذ تثور الملكة على زوجها الملك لانه لم يستطع خلال فترة حكمه أن يقضي على هذه المشكلة القضاء التام :

الملك : تريدان حلا في يوم وليلة لمشكلة قديمة قدم الازل ؟

الملكة : اسكت اذن ولا تفاخر بطول شواريك ! .

الملك : أرجوك ! . لا تكلمي الملك بهذه اللهجة ! . .

الملكة : الملك ! . . أتساءل من الذي جعلك ملكا ؟ !

الملك : أنا الذي جعلت نفسي .

وكأن مشكلة النمل هي المحرك الأول للدراما حقا ، ولكنها تكاد تختفي بعد ذلك ، أو تظهر كلما دعا الامر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو أبعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي

تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية ان الملك هو الذي عين نفسه ، وما ائسبه هذا المأزق بمقدمة « السلطان الحائر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق . لقد امتطى ملك الصراصير صهوة جواد الحكم ، لانه رأى أن شواربه أطول من شوارب الآخرين . أما الكاهن فان موهبته أنه يقول كلاما بلا معنى ، وأما الوزير فان موهبته هي الاهتمام بعرض المشكلات المربكة ، والمجيء بالاخبار المزعجة . بقيت موهبة العالم وهي أن لديه معلومات غريبة عن أشياء لا وجود لها الا في رأسه .

وتظهر مشكلة النمل مرة اخرى في منتصف السياق الدرامي ، فتتحرك « المعضلة » من جديد ، اذ افترس النمل ابن الوزير على اثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تتسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل اليها طرف ثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلاً : « لماذا يشاء حظي الاسود ان اطالب انا دون كل من كان قبلي من الاباء والاجداد بمهمة البحث وحدي عن الحل؟! » فاذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرفاً رابعاً فيها ، سمعناه يعفسي نفسه من مسؤولية المشاركة بحجة ان « هذه مشكلة سياسية » بينما ترى الملكة ان « الامل معقود الان على العلم » ويرى الوزير ان « المشكلة هي كيف نجمع هذه الصراصير » لانه يريد « تعليم الصراصير السير في طوابير » . والصراصير — كما قالت الملكة — لا تجتمع بغير طعام . بل لا الصراصير ولا غير الصراصير كما قال العالم . ويأخذه الاندماج اكثر فأكثر ليستطرد « انه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل . . لان اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر . . لانها ستأكل وتملا بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق » . واذا اجتمع عدد من الصراصير في مكان ، وكان وهج الضوء ساطعاً ، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قمم ولا رؤوس فتسحق الصراصير سحقاً . وتتساءل الملكة : اذن لماذا لا تقع هذه الكوارث الا كلما تجمعا ؟ .

العالم : لا ادري يا مولاتي . كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر وربط العلاقة بينها ، واستخلاص قانون علمي .
الملك : تريد اذن ان تقول ان خوفنا من هذه الكوارث جعل جنسنا من قديم الازل يخشى التجمع ؟

العالم : بالضبط . ومن هنا نشأ فينا هذا الطبع . وهو سير كل واحد منا بمفرده في اتجاه مختلف . مجرد دفاع غريزي عن الحياة .
وتمر وليمة « ابن الوزير الميت » يحمل النمل في موكب ينشد :
« لأن كلنا سواعد

اعضاء جسم واحد

ليس فينا حزين

وليس فينا وحيد

وليس فينا من يقول

لا شأن لي بالآخرين » .

ونقترح الملكة أن يهجم الصراصير المجتمعون الآن وهم الملك والوزير والكاهن والعالم على موكب النمل لانقاذ ابن الوزير . الا ان كلا منهم يعتذر بشيء يعفيه من هذه المهمة . فالملك يحكم ولا يقاتل ، والكاهن يصلي ولا يحارب والعالم يبحث ولا يشاغب .

ومن جديد تشارك « مشكلة النمل » في صنع الخاتمة ، فالعالم يحرك الوجه الدرامية الاخيرة بأن يلفت النظر الى ان هناك فرقا خطيرا بين حياة الصراصير وحياة النمل . « ان النمل مثلا كل ما يهتمه هو الطعام ، اما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحلة المعرفة التي يصطحب فيها العالم مليكه الى قمة جدار البانيو ليشاهد تلك البحيرة العجيبة « ارضية الحمام » التي يصيبها الجفاف احيانا كثيرة . ولا يلبث العالم ان يهرول عائدا الى زملائه مستنجدا بهم ان ينقذوا الملك فقد سقط في قاع البحيرة ، ولكنها جافة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لان الملك امامهم يموت ولا يدرون كيف يتصرفون ، فان احدا منهم لا يستطيع النزول الى البحيرة وانقاذه . وتنتهي « الصرصار ملكا » بحوار عنيف بين العالم والكاهن ، فهذا الاخير يدعو الى الصلاة والاول لا يؤمن بجوداها ويسدل الستار والجميع يرفع الاكف هاتفين « ايتها الالهة .. ايتها الالهة ! » .

وهكذا يغرس الحكيم رأسه في معصرة « السياسة » كما اشار الصرصار العالم الى ذلك صراحة ، ولكن دون ان ينال هذا العنصر من البناء الفني . فقد اجري الفنان عملية « تسوية » او « تكافؤ » بين مختلف العناصر التي يتكون منها عالم الصراصير ، بحيث لا نجد بادرة واحدة يشذ بها احد اجزاء المسرحية عن السياق العام . اي ان الفنان لم يفرض رموزه من الخارج حسب فكرة تجريدية مسبقة . بل انه من خلال التكوين التجريدي لعالم الصراصير اطلت رموزه جميعها في سهولة ويسر . ومعنى ذلك ان الرمز كان يتولد تلقائيا من طبيعة الجو الذي ابدعه الكاتب ، من صلب العمل الفني لا مقحما عليه في تعسف من اضرار المعادلات الخارجية .

وليست مشكلة النمل في واقع الامر سوى المثير الاولي للحركة الدرامية ، اما تلك البداية التي نتعرف فيها على ما هية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير

واخيرا مأساة الملك ، فجميعها موجات درامية متتابعة تخلق فيما بينها ايقاعا فنيا وفكريا موحدًا هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحثًا يائسًا عديم الجدوى كما هو الحال في « الفرافير » ، وليس بحثًا يعتمد على الاختيار كما هو الحال في « رحلة قطار » . ولكنه بحث — من جديد — عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية أو الانسان والنظام ، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام فلا ريب ان المعرفة أو التجربة التي دفعت به الى قاع البحيرة ، هي الثمن . هل معنى ذلك ان الوعي والتجربة يحققان حرية الانسان في الارتباط بالسلطة والنظام ، بل في ارتباطه بالوجود الانساني نفسه ؟

انني المح في « الصرصار ملكا » وبقيّة « مصير صرصار » بوادر نقلة جديدة في معالجة الحكيم لقضية الانسان والحرية . المح بوادر التجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئي المحسوس الى المستوى الكلي الشامل . المح بوادر المعنى الجديد للسلطة والنظام ، المعنى الذي لا يقتصر على الاطار السياسي والاجتماعي ، وانما يدخل في رحاب قضية القضايا : قضية الوجود الانساني نفسه . انها مرحلة جديدة تماما لا علاقة لها بالمطلقات القديمة كالقدر والزمن والمكان والخلود . بل هي مرحلة يمتزج فيها النسبي بالمطلق ، والزمان بالمكان ، والحرية بالضرورة بحيث تسمى مشكلة « السلطة والنظام » عبارة تاريخية في معجم قديم .

لن يتخلى الحكيم عن نبض المجتمع الذي يعيش فيه ، ولكنه سوف يستمع في نبض هذا المجتمع الى دقات قلب عصرنا .

www.alkottob.com

الفصل الثاني عشر العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان

محور أخير مزدوج تدور حوله مجموعة مسرحيات الحكيم ، هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الإنسان مع النظام ، وهو ما ندعوه بقضية العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان . وهي من القضايا « التطبيقية » عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبعث في نظرية الخلود ، كما ناقش الوجه الآخر لهذه الفكرة ، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورتهما بين الفكر والعمل . ثم بدأ الحكيم « يطبق » أفكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما رأينا في الفصل السابق ، وها هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصددنا الآن ، مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الإنسان على هذه الأرض .

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة فنيا ، انه يبذل جهدا مضاعفا في الاقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة . كما يتميز بأنه كان مفكرا امينا مع مقدماته النظرية التي تعرفنا عليها فيما سبق بالقسم الاول ، للدرجة التي كانت فيها امانته تصل به الى التطابق الحرفي بين ما قاله بالاسلوب التقريري المباشر في الفكر السياسي والاجتماعي ، وما قاله بالاسلوب الفني في البناء المسرحي . وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الامانة الفكرية ، من العوامل التي هبطت بمستوى البناء المسرحي دراميا ، ولكن هذا لا ينفى عن الظاهرة صدقها واصالتها ، مهما عانى هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق .

هذا المحور الجديد ، كما قلنا ، محور مزدوج . ولعلنا نستشف من هذه الازدواجية ، ان الفنان وضع يديه على ذلك الارتباط الحسي العميق بين

العدالة الاجتماعية والسلام بين البشر . اي انه استطاع بادراك ثاقب ان يعي جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين في الحقوق والواجبات ، وان يعيشوا في سلام دائم في وقت واحد .
وتتعدد اعمال الحكيم على كلا الجانبين تعددا يجعل من الاختيار بينها امرا صعبا . ولكنني سأعمد الى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي تسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة اخرى ، او ما يؤكد الوشائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضية العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الانسان .

في جانب قضية العدل الاجتماعي ، اعتقد ان مسرحية « اللص » التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الايدي الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ من اكثر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكادحة منها والمستغلة على السواء .

وتعلن بداية « اللص » عن جوهر المشكلة التي يعرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تهم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل ، اذا بشاب يتسلق نافذة الغرفة ويفاجئها بأنه ليس لصا وانما هو انسان تعيس الحظ تعرفه جيدا لو انها تذكرت المصحف الصغير الذي اشترته منذ ايام . ونعلم من الحوار بينهما ان الشاب يعمل بائعا في مكتبة بحي الازهر ، وان صاحب المكتبة طرده من عمله حين اصر على الا يزيف او يسرق ، وحينئذ قرر ان يحصل على مبلغ مائة جنيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلك التي كانت في الماضي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليوم .
واهدته قريحته الى هذا الحي الارستقراطي « الزمالك » وقادته غريزته الى هذه الفيلا التي ما كان يعلم انها منزل الفتاة الجميلة التي اشترت منه مصحفا صغيرا منذ ايام . وتساءله الفتاة ما اذا كان البنك يستطيع اقراضه فيجيب :
« انا لا احب التعامل مع البنك . اتدريين لماذا ؟ لانه لا يثق بي . انه يقول لي : قبل ان تقترض مني اخبرني اين رصيدك واين ضامنك ؟ يجب ان اكون غنيا ليدفعوا لي . . ثراء يقرض ثراء . . تلك هي البنوك . خلقت لتمد الاغنياء . . اما بنك الفقراء فلم يخلق بعد » . على ان الفتى ليس وحده « المحاصر » بهذه المشكلة . فالمؤلف يضيء لنا زاوية اخرى هي الفتاة . فهي ليست ابنة الباشا الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل . وانما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوي ليراود ابنتها عن نفسها بثتى المغريسات من جواهر ومال « هذا الباشا الذي يدخن سيجاره الكبير ويجلس في ناديه ،

وعلى النقود ان تصب في حساباته الجارية في البنوك دون ان يحفل كيف تنبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مساهم في كل الشركات تقريبا . انه من اولئك المدرجة اسمائهم في تلك القائمة الخاصة التي توزع فيما بينها اسهم كل شركة مضمونة الربح . . قبل ان تعرض النفاية القليلة على الجمهور ذرا للرماد في العيون « كما تقول خيرية وهي تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من الاعمال ، ويتركون للاخرين الاعمال بغير المال . هي تفاضل بين صاحب العمل انذي يشتري عرق الشاب بدراهم ، وصاحب المال الذي يشتري العرض مهما كان الثمن . فليس اخطر — عند خيرية — من انسان لا يدرك ان في الحياة قيما انفس من المال واسمى . ويستجيب الشاب لهذا الجانب الاخلاقي من قضية العدل فيكمل الحديث قائلا : « ان الذهب ليس فقط نوعا من المعادن النفيسة ، ولكنه ايضا نوع من المعادن السامة قاتل لكثير من الفضائل الانسانية » على انه سرعان ما يتنبه الى حقيقة الوضع المشع الذي يعيشه الان فيستدرك قائلا : « انت فتاة غريرة تتغذين بالكلمات بينما الاخرون يتغذون على دمائنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هي انها لا تستطيع ان « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بتطليق امها فتجد نفسها معها في الشارع . لهذا تتفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد ان تستأذن امها في اليوم التالي . لقد آنست فيه حلم احلامها ، وسوف تحل بزواجها منه مشكلتهما معا ، فسيعملان جنبا الى جنب ، وتتخلص هي من مطاردة زوج امها ، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلق النوافذ . ويخرج من غرفتها ، وما ان يهم بمغادرة الحديقة حتى يلحق به الباشا فجأة ويصيبه بغيار ناري . ويتوتر الموقف ويزداد حدة كلما غاب الطبيب في جراحته التي استدعي لكي يقوم بها على عجل . وفي تلك الاثناء تهمس خيرية في اذن الباشا ان يخفف من غلوائه قليلا لانه ظلم « حامد » من حيث لا يدري فهي قد ارادت ان ترتبط شرعيا بأي انسان ليبسر لها الارتباط الاخر بالباشا . ويصدق الباشا ما همست به له خيرية ويعددها بأن يعينه مديرا لاحدى شركاته وان يتكلف هو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتنعت أخيرا بمودة الباشا وغرامه بها . وينفذ الباشا وعوده كلها ، وان لم تخل هذه الوعد من تعرجات والتواءات يخفيها الباشا عن الجميع وهي انه نصب كميناً لا يخطيء الحساب لو حاول حامد أو خيرية أن يتهربا منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكات المزورة التي تؤدي به الى السجن لو انه لم يرضخ ، هو أو زوجته ، لارادة السيد المطاع ، ويكتشف حامد هذه الاحبولة عن طريق المذير السابق «شاكرا»

الذي ضحت شقيقته بشرفها من أجل ان يبقى في منصبه ، وعندما تحول عنها الباشا وجد نفسه في الشارع مغلول اليد بعدد توقيعاته المزورة . ويطلب الباشا ذات يوم من حامد ان يستقل القطار الى الاسكندرية لقضاء بعض المهام المتعلقة بالشركة . ثم يطلب من خيرية ان تستعد لاستقباله هذه الليلة ويؤكد لها ان زوجها يعرف كل شيء ولا يهمه سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد بما يزوره من توقيعات . وتكاد خيرية ان تصدق هذا الكلام ، لولا ان تظهر انها وزوجها في الوقت المناسب ، حينذاك يسقط في يد الباشا ، الذي يهدد ويتوعد لولا ان رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلب من صدره ، رصاصة افرغها شاكر بكل ما يعتمل في كيانه المذبوح من ضراوة .

ولعله من المفيد ان نقول من واقع الاصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم ان الرقابة عام ١٩٤٨ حذفت كثيرا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح . وقد نشط القلم الاحمر للرقيب في حذف كل حرف يمس الرأسماليين والرأسمالية ، بحيث ان المسرحية اصبحت عند التمثيل في تصوري ، اثبه بفيلم بوليسي يقوم على المغامرات (وليس غريبا ان يقوم يوسف وهبي بدور البطولة حينذاك) . فلو ان « اللص » خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم ، لتحولت الى قصة بوليسية ، غير مسلية في بعض الاحيان. هذا يعني انها كانت على قدر كبير من التفكك والاثارة المفتعلة التي لم يخفف من وطأتها الا ذلك الذي استطاع توفيق الحكيم ان يقوله في ظل النظام الملكي وهو ان الرأسمالية الكبيرة في مصر بلغت من الانهيار حدا يتجاوز اسوار الاقتصاد السى عالم الاخلاق . وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية في مشهد يدور فيه هذا الحوار بين وفد من جمعية انصار الفضيلة ، وبين الباشا :

الوفد : اهلا بسعادة الباشا

الباشا : انا في غاية السرور بهذه الفرصة السعيدة .

الوفد : (بلسان كبير الاعضاء) بل نحن في غاية السرور اذ شرفنا سعادة

الباشا بقبوله الرياسة الفخرية لجمعية انصار الفضيلة .

هذا المشهد الذي اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنوات نواة لروايته « الحصاد » يبين كيف ان الحكيم كان « معاصرا » بضميره الفتى لما يمور به المجتمع من احداث ، مهما كانت الاعمال الفنية المعبرة عن هذه الاحداث امعلا ضعيفة في بنائها الدرامي ، او امعلا غير قادرة على البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحة والعاجلة . ولكن ستبقى لها قيمتها التاريخية التي تعلق بها على الاعمال التي يكتبها بعضهم الان حول ما كان عليه مجتمع ما قبل الثورة . وما ايسر ان يحصي الناقد المسرحي على « اللص » العديد

من المآخذ الفنية كالمفاجآت المفترقة والمواقف المزيغة . غير ان ما هو اكثر أهمية ان يسجل المؤرخ بضمير مطمئن ان توفيق الحكيم في نطاق الفكر البرجوازي ، كان فنانا متقدما على نحو من الانحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين في مستواها الاجتماعي الشامل ، بل رآها من زاوية فردية أقرب الى الشذوذ والاستثناء . وحقا هو عالجا بمنطق النظام القائم حينذاك ، فلم يحل مشكلة الفتى الكادح الا بالاسلوب الرأسمالي ومع ذلك فان هذه الرؤية البرجوازية الفردية في ذاتها كانت كسبا ايجابيا الى جانب التقدم . . مهما شاب هذا الكسب من ظلال الفهم الاخلاقي لقضية العدل الاجتماعي .

وبعد ست سنوات من ظهور « اللص » كان المجتمع المصري قد أعلن بداية مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وبالرغم من أن النظام الجديد قد اتخذ أولى خطواته في طريق التخلص من الاستعمار والاقطاع ، الا أن الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة ، لم تسرف في المبالغة عندما توقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المنجزات الفعلية للثورة . وهي حتى ذلك الحين ، لم تكن منجزات العداء للسافر للرأسمالية والرأسماليين . لذلك أقبلت مسرحية « الايدي الناعمة » للحكيم عام ١٩٥٤ وكأنها « استراحة » البرجوازية بين أحضان الاستقرار .

وتتشابه بداية « الايدي الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهي تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء تسكعه شاب آخر تبدو عليه سيماء العز والجاه . ويتبين لنا بعد قليل أن الشاب الاول هو الدكتور علي حموده الذي حصل مؤخرا على درجة الدكتوراه من الجامعة في فقه اللغة . وأن الشاب الاخر هو البرنس فريد الاقطاعي القديم الذي صودرت أملاكه حديثا ، ولم يبق له شيء بعد أن هجرته ابنتاه منذ وقت طويل احدهما للزواج من عامل ميكانيكي والاخرى لمجرد الابتعاد عن حياته الصاخبة . ونعلم أن الامير السابق أعلن في الصحف عن رغبته في تأجير قصره لمن يشاء بشرط الا يدفع المستأجر شيئا . وعندما يتم التعارف بين الدكتور علي حموده والبرنس فريد وبقيّة أفراد الاسرة التي فاجأتها على الكورنيش في محاولة يائسة أن يعود معهم الاب ، يصبح من العسير أن يترك أيهما الآخر . لذلك يقبل الدكتور حموده أن يقيم مع الامير السابق في قصره الذي يبدو لنا من الداخل عددا هائلا من الغرف المغلقة يكسوها تراب الهجران من كل جانب ، فالامير يعيش وحيدا بعد وفاة زوجته . وسرعان ما يقبل أحد أولئك الذين يريدون استئجار القصر وتفهم أن شرط الإيجار المجاني يلزم المستأجر أن يعتبر الامير قريبا له حتى لا تشك السلطات في أنه ينفذ تعليماتها

جيذا . وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائدة مادية . ويرفض القادم الاول شرط الامير ولا يتم بينهما الاتفاق . ثم يصل بعد قليل رجل مسن وفتاة في ريعان الصبا لا يظهر من ملبسهما وسلوكهما أنهما من أرباب العز والجاه ، وان اصطحبا معها خادم صغير . ويتم الاتفاق هذه المرة ان يقبل الحاج عبد السلام شرط البرنس فريد ، وتقبل ابنته كريمة أن تنظف هذا القصر الكبير وان تستضيف الامير وصديقه في غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى تتوثق عرى التفاهم بين كريمة والبرنس ، ولكننا نجد ذات يوم بزيارة طارئة لابنتي البرنس برفقة زوج الكبرى . وكانت سفرهما قد تعرفت على الدكتور حموده في المرة الاولى عند الكورنيش ، ولكنها فهمت خطأ أنه دكتور في علم البحار والاسماك فراحت تنسج في مخيلتها عدة مشاريع تقوم على الصيد . وما أن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نفاجا بأن الحاج عبد السلام هو والد « سالم » زوج ميرفت ابنة الامير الكبرى ، وان كريمة هي شقيقته . وقد كان استئجار القصر مجرد « لعبة » حاكت خيوطها الاسرة لاقتناع الامير بأن يعيش معهم بعيدا عن الوحدة القاتلة . . خاصة وان العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كذلك ، بل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين . فقد اكتشف بئرا جديدة للبتروول ، وساهم في بعض الشركات الاخرى ولكن هذا لا يعني ان سالم انتقل الى « طبقة الاغنياء » في نظر ميرفت التي تقول :

مرفت : زوجي يا بابا . . انه ليس غنيا . . نحن لا نعيش حياة الاغنياء . . نحن نقتن في فيللا صغيرة في المعادي ، وليس لدينا غير خادم واحد . . وسيارتنا يقودها سالم بنفسه انه يحيا حياة اي مهندس عادي في المصنع . على الرغم من عشرات الالاف التي يمتلكها .

سالم : اني امتلكها اسما لا فعلا . . أقصد في نظري ، ان لي نظريتي الخاصة ، وربما كانت هي نظرية رجل الاعمال الحق . . وهي أن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه ، لكنها ملك الدولة . . انه يضعها في الاعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه . . ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الاسر . . ولحياة العلم الصناعي والتطبيقي . . لحياة الانتاج الشعبي وحياة النفع العام .

مرفت : هذا ما يقوله لي سالم دائما . . يقول انه أجير . . ويجب أن يعيش كأجير .

سالم : بالضبط يا مرفت . . . يعيش كأجير وينتج كمدير . . يعيش

للإعمال لا للمال . . المال عنده محرك في جهاز الانتاج العام . . لا ينبغي نزعها واللهو به في الترف الخاص .
وما تكاد مشكلة الاب الارستقراطي أن تحل على الوجه الذي ارادته ابتناه ، حتى تبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من أثر التجربة المشتركة التي عاشوها معا ، أن تعلق قلب الامير بشقيقة سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بابنة الامير . ولما كان « المتصرف الوحيد » في هذا الجانب العاطفي هو سالم ، فقد توجه الجميع اليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الامور في المستقبل . فالبطالة التي يمارسها كلاهما تقف سدا ضخما يحول بينهما وبين الزواج . لهذا يشترط سالم عليهما ان يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منتج للثروة ليكون هناك عمل منتج للذهن . . يجب أن تكون هناك أيد خشنة حتى يمكن أن توجد الى جانبها الايدي الناعمة » وتنتهي المسرحية بأن يعمل الدكتور علي حمودة مديرا لمكتبة شركة البترول ويتزوج جيهان ، وأن يعمل الامير السابق مديرا لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكري والتعبيري الذي صادفناه في المسرحية السابقة . غير أن مسرحية « اللص » تتميز بشجاعة المواجهة المعاصرة للمجتمع ، بينما نلاحظ ان المبالغات في « الايدي الناعمة » قد اوصلته الى طريق مسدود تجاوزته الثورة نفسها فيما بعد باجراءات التأميم . والفروض ان الفنان ، كالعرف ، يسبق الاحداث بصدق بصيرته وقسوة عدسه . فالحكيم يقدم كافة حلوله في اطار النظام البرجوازي البديل للاقطاع ، نقد أصبح الرأسمالي هو « حكيم الزمان » الذي يجد عنده الجميع حلا نموذجيا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفية ، وهي من هذه الزاوية تعد خطوة متخلفة عن الخطوة التي اقدم عليها الفنان في « اللص » . واذا كانت « الايدي الناعمة » و « اللص » بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصناعة ، فان « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعة .

و « الصفقة » هي بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكية في احدي مناطق الريف المصري ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الارض للفلاحين بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدما على أن يقسط الباقي على أقساط . وقد أجمع الفلاحون في المنطقة على ضرورة التعاون في دفع الثمن ، كل حسب قدرته على الدفع والملكية . وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التي بدأ فيها المعلم شنودة صراف الناحية في مراجعة كشف الاسماء التي دفعت نصيبها . ويتفرع

بنا السياق الى تفريعات ثانوية تؤدي بنا الى التعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصري . فقد أجل عوضين وسعداوي زواج ابنة الاول « مبروكة » من ابن الثاني « محروس » بسبب الصفقة ، وحاول تهامي سرقة جدته لنفس السبب . الا أنه ما يكاد حانوتي القرية ومرابيها أن يحل مشكلة نصيب تهامي في الدفع حتى يفاجا أهل القرية بحامد بك أبو راجيه وقد حضر مع وكيله عليش أفندي كما أنبأهم بذلك خميس أفندي ملاحظ مخازن الشركة . ويحاور أهل القرية بعضهم البعض ويتجادلون فيما اذا كان مقصد حامد بك هو منافستهم في الحصول على الصفقة ، وهو لا بد فائز بها اذا أراد فالشركة سترحب به بغير شك لانه لن يدفع ربع الثمن ولن يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا الى أن يصلوا الى اتفاق مؤداه ان « يخدعوا » حامد بك بزفة تقوده من المحطة الى وسط البلد حيث يقدمون له ما لذ وطاب ثم ينفحونه مبلغا من المال هو مائة جنيه حتى ينتحى من منافستهم ويترك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك في حرارة وانفعال ، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم حتى اذا تجرأ سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهات المائة ، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . ويترجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلته ، فيزيدون عليه خمسين جنيهاً أخرى ، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون ان ينبس بحرف . ويظن البك ووكيله أن هذه المبالغ انما من قبيل التكريم والحفاوة الزائدة ، ولكنهما يكتشفان الامر بعد قليل فيرفضان المبلغ بادىء الامر ، ثم ينتهي الموضوع بزيادة خمسين جنيها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحت تهديد غامض من خميس أفندي الذي لاحظ عليه أنه يسافر في أيام معينة الى البندر بغير هدف واضح .

ويفاجئنا المؤلف مرة أخرى حين يتعقد الموقف بعد القبول ، فاذا بنا أمام حامد بك وهو يصر على أن يأخذ معه « مبروكة » ابنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة . ويبلغ به الاصرار حدا يضع معه الصفقة في كفة ومبروكة في الكفة الأخرى . وينقسم أهل البلدة انقساما عنيفا بين مستسلم ورافض الى أن تحسم مبروكة امرها بنفسها فتعلن موافقتها على السفر بشرط ألا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويغادر البك القرية مشيعا باللعنات .

وبعد يومين يحدث امران على جانب من الاهمية ، فقد ماتت جدة تهامي التي حرمتها من مالها في حياتها بحجة أنها تدخر ما يكفي لتكفينها في آخرتها . ويعلم تهامي من جارتهم « أم السعد » أن جدته أودعت كل ما لديها طرف

الحاج عبد الموجود ، ولكن عبد الموجود اختفى فجأة وذاب كقص الملح ، حينئذ يشير خميس أفندي تلميحا الى أن ثمة سرا في غيابه لن يقوله الان . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر أنه أخذ شيئا من جدة تهامي الا ما يكفي تكفينها ، فيهدده خميس أفندي بافشاء السر فيتناول عليه مغرورا ان يصنعها يحلوه . هنا يبوح خميس أفندي بأن الحانوتي المرابي يسرق اكفان الموتى ويبيعها في البندر قبل أن تبنت ليلتها على جثمان المتوفي ، ويتحداه تهامي أن يبرر سفره الى البندر فور وفاة المرحومة جدته ، كما يتحداه أن يذهب معا الى القبر ليتأكد من أن كفنها لم يسرق . ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست الا من اكفان الموتى . وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحزنة جدة تهامي وعشاء المعزين ، وأنه سيدفع مهر محروس ، ويجهز مبروكه ، ويتنازل عن كل قرش له في ذمة أي فلاح بالقرية .

وتحضر مبروكة من القاهرة في نفس الوقت لتختتم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معا ، فقد علم محروس بالامر وسافر اليها خفية ، ولكنها كانت بالمستشفى تعالج مما ألم بها من مرض مزيف أوهمت أهل البيت بأنه الكوليرا . فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومسين امضتهما في مستشفى الحميات الى ان تثبت براءتها من المرض ، والى أن تمكن أهل القرية من عقد الصفقة مع الخواجا صاحب الشركة البلجيكية .

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هي أكثرها نضجا من الناحية الفنية ، وأكثرها تقدما من الناحية الفكرية . لم يتخلص الحكيم حقا من البناء الدرامي المؤسس على المفاجآت ، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة في صياغة الشخصيات والمواقف والاحداث . ولم يتخلص الحكيم حقا من التفكير البرجوازي في مشكلات الشعب ، ولكن هذا المنهج في مناقشة قضية الارض والفلاح يحقق بعض المكاسب التقدمية . فلا ريب أن تخلي الشركة الاجنبية عن الارض هو رمز واضح الى زوال الاستغلال الاستعماري من مجتمع الثورة . ولا ريب أيضا أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز الى تلك المعركة الضارية بين الفلاح والقطاعي في بلادنا ، وهي القضية التي ما تزال محتدمة الى يومنا هذا ، بالرغم من كافة قوانين الإصلاح الزراعي . واذا كان يضعف من قوة الاقناع الوجداني في هذه المسرحية ، أن بناءها قد شيد وفق مجموعة من المفاجآت ، فان هذا لا ينفي أنها كانت علامة فارقة في تفكير الحكيم وفنه القريب من مشكلات الشعب . وربما كانت « الصفقة » هي آخر المسرحيات التي اقترب فيها الحكيم من المجتمع اقتربا حميما وتفصيليا ، فما كتبه بعد ذلك مثل « الطعام لكل فم » يتعد بهيكله

التجريدي عن أن يكون صدى مسموعا لبعض ما تعانيه الطبقات الشعبية في بلادنا .

على أن خيطا هاما يربط بين المسرحيات الثلاث « اللص ، والايدي الناعمة ، والصفقة » هو ذلك التمجيد الحماسي لقيمة العمل في ذاته . والحكيم لا يمجّد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور في الانتاج ، وانما هو يمجده أغلب الظن كقيمة أخلاقية تستمد مثالها من الثورات الصناعية البرجوازية ، ولكنه على أي الاحوال يجعل من العمل قيمة ايجابية دافعة لحياتنا الى الامام . العمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعي للعدل الاجتماعي ، او بتعبير شائع هو « تكافؤ الفرص » بين جميع الافراد . الرؤية الفردية الاخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الاسوار البرجوازية للمجتمع ، ولكنه على ضوء نظرته الاطلاقية التي تميل الى التجريد والتعميم يحاول جاهدا أن يتجاوز هذه الاسوار .

الوجه الاخر لقضية العدل الاجتماعي ، هو قضية السلام ، حتى ينجلي امامنا مستقبل الانسان على هذه الارض . وللحكيم أيضا أعمال عديدة تناقش مشكلة السلام ، ولكني أختار من بينها ثلاثة أعمال هي « صلاة الملائكة » التي نشرها عام ١٩٤١ ضمن كتابه « سلطان الظلام » و « لعبة الموت » التي كتبها عام ١٩٥٧ و « أشواك السلام » التي ظهرت في نفس العام .

في « صلاة الملائكة » يهبط أحد الملائكة من السماء الى الارض ، ويتمكن من حضور إحدى الاجتماعات الدائرة بين قطبي النازية والفاشية — كما يوحي بذلك الفنان دون أن يصرح تماما — ويحاول الملاك اقناع الطاغيتين بالعدول عن سياسة العدوان العنصري ، الا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالاعدام « والمحكمة تأسف لعدم تشرفها بوضعك على الصليب . فالصليب ليس عقوبة مقررة في قانون المحاكم العسكرية » . وهي لقطة مشابهة لتلك التي قرأناها في « الاخوة كرامازوف » عن اعادة صلب المسيح فيما لو جرؤ على العودة الى الارض مرة اخرى .

وفي « لعبة الموت » نلتقي بمؤرخ أصابه الاشعاع الذري باصابة قاتلة ، وهو يود انفاق ما تبقى من عمره في الاعداد لجريمة لا يدري بها أحد ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التي التقى بها في أحد الفنادق « دعوني أصنع بأيامى الباقية ما أريد . . . ولتكن ارادتي صورة مصفرة لارادة هذا العصر الفظيع ! » ، « انكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكنكم تسمحون لدول بأبهرها أن تلعبها » . . . وهي ثريبة الشبه من الفكرة التي طرحها

الحكيم نفسه عام ١٩٥١ في مشهد تمثيلي قصير أسماه « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة عادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقا يتغزل فيها . وينتهي الامر بأن تغدر السياسة بعشيقها حين تغريه بالبقاء في غرفتها ويفاجئها — كما خيل للسلام — زوجها الحرب فتندفع بحبيبها الى دولا ب ثيابها ويكاد الزوج أن يفتح الدولا ب لولا حيلتها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام ، ثم يخرج العاشق الولهان من دولا ب الملابس أصفر الوجه مضطربا في هلع ، وتنتهي العلاقة بينهما .

وهي فكرة رومانتيكية خالصة ترى الشر قدرا ميتافيزيقيا معزولا عن الارض الاجتماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفضه الارض . وهو في « اشواك السلام » ينساعل في وضوح « العالم كله يريد السلام ! كل فرد في كل شعب من شعوب الارض لا ينشد غير الاستقرار والسلام ! لماذا لا يتم السلام اذن . ما هي العوائق في طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرة اخرى « كل الشعوب تريد السير في الطريق الى السلام . فلا بد اذن أن تصل ، وهذا طبيعي ، والعكس هو غير الطبيعي . . أن تسير الشعوب في هذا الطريق ولا تصل . . لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة ثالثة يضيف مؤكدا « ليس من العجب أن يسير الانسان في الفضاء نحو القمر ، ولا يسير على الارض نحو السلام ؟ ! أيهما أصعب ؟ وأيها ادعى الى تفكيره الاول ؟ » ويجيب بصورة مباشرة واخرى غير مباشرة ان أي طرفين يختلفان حول السلام انما لان كليهما « قد صنع للاخر صورة مثيرة بغيضة » خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلي عن سياستهم لنولي وجوهنا نحو عصر جديد وانسان جديد .

اما الصورة غير المباشرة في « اشواك السلام » فهي المزاوجة التي تعرفنا على مثل لها في « الطعام لكل فم » بين الاطار الخارجي للمشكلة ، ومضمونها الجوهري . فالاطار هو علاقة الحب التي نشأت بين ابنة محافظ الشرقية وابن محافظة الغربية في المحافظان كلاهما على طرفي نقيض في كل شيء كما يبدو للنظرة السريعة ، ولذلك فهما على خلاف دائم ، أحدهما يتهم الآخر بأنه « زير نساء » بينما الاخر يتهم الاول بأنه « قاتل زوجته » . وبالتالي فلا بد من ايجاد حل — أو عقدة بمعنى أدق — لمنع هذا الزواج من أن يتم . وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورة فوتوغرافية لكل من الفتى والفتاة في وضع مخجل يحول دون اتمام الزواج ولكن الشباب في اللحظة الاخيرة يسلك في قطع العلاقة اسلوبا مهذبا فيدعو الفتاة عند رحيله الى جنيف ليواجهها بالصورة التي تبينها مع شاب يحيط معصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه

يفاجأ بها تسبقه إلى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى تبينه في وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت إلى جانبه وتهدل شعرها على كتفه . ويكتشفان معا زيف الصورتين اللتين التقطتهما دسا وتزويرا مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كلا المحافظتين . فلم يكن الرجل الذي انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء إليها بساعتها ، ولم تكن المرأة ذات الشعر المتهدل الا إحدى بنات الهوى التي استأجرها مخبر والده لتمثل هذا الدور الذي افتعلته أثناء وجوده بالمطار عند رحيله السابق ، وما أن يعود السلام إلى الفتى والفتاة حتى يلتقي والداهما لقاء عدائيا أول الأمر ، ثم يكتشف أحدهما الآخر ، ويمحوان معا الصورة البشعة التي رسمها الذهن بغير استناد على الواقع الحقيقي . هذا هو الاطار ، أما الصورة نفسها ، فهسي تبدأ مع الشاب العاشق ، لانه يعمل بالسلك السياسي ، فهو يصاب بخيبة الامل كلما وقف المسكران في وجه السلام يهتفان له حقا ، ولكنهما يعدان له الكمين بعد الآخر فيسقط صارخا من الالم .

لا شك أذن أن الاطار في « أشواك السلام » يتفاعل مع مضمونها تفاعلا تلقائيا تحتبه طبيعة الاختيار للشخصيات والاحداث والمواقف ، وليس محافظ الشرقية الا المعسكر الشرقي ، وليس محافظ الغربية الا المعسكر الغربي ، وليست قصة الحب الا ذلك الهيكل الخارجي الذي يكسوه الحكيم بالفكرة الرئيسية التي أتضح لنا في مواقف الشاب بمؤثرات جنيف .

والفرض الرئيسي عند الحكيم ، بشأن الحرب والسلام ، ينبع من نظرة رومانتيكية كما قلت . فالتسوية بين المعسكرين في الموقف من قضية الحرب والسلام هي تسوية ظالمة لحقيقة الموقف أمثلتها ضرورات الاطلاق والتعميم التي يلجأ إليها الحكيم وهو مجرد الظاهرة من الارض الاجتماعية التي نبتت منها . فهو حين ينظر من أعلى ، لا يرى سوى التسوية بين طرفي النزاع ويختار موقفا رومانتيكيا هو التسامي عليهما بتخطئتهما معا .

وليس المهم هو الخطأ أو الصواب في هذا الموقف أو ذلك ، بقدر ما نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه قارئ الحكيم أو مشاهدته على خشبة المسرح ، وهو يحاول أن يعرف ما الحل أذن ؟ وهي نفس الحيرة التي تواجهه في موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعي . ان مصير الانسان في هذه الاعمال جميعها مصير ضبابي غائم لا يبين .

وعلى غير هذا النحو يعالج المسرح المعاصر المستمد من ادب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور في « الناس اللي تحت » كان بداية جادة للتحويل عن الرؤية الفردية الاخلاقية عند الحكيم ، إلى الرؤية الاجتماعية

الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقي في المجتمع . وكذلك مصطفى مشعل في « القنبلة الثالثة » كان بداية فهم جديد لقضية السلام على الارض ، فقد رمز بقنبلة هيروشيما وناجازاكي الى ذلك العدو الحقيقي للسلام . وهناك محاولات أخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعي والسلام ، تحاول أن تصوغ مستقبل الانسان في بلادنا والعالم ، صياغة تختلف في الكثير مع صياغة توفيق الحكيم . على أنه يبقى لهذا الفنان العظيم دوره الرائد في تحديد موعد الحياة مع المسرح المصري مهما شابته هذه الحياة آثار الولادة المتعسرة .

www.alkottob.com

خاتمة الفاننازييا الواقعية

« احاول دائما ان اشارك في هذا العصر ،
وكل ما اخشاه ان يكون بيني وبين العصر حجابا
طالما انا على قيد الحياة لان الامر المؤسف في
الشيخوخة هو ان يكون الانسان حيا بجسمه
فقط متخلفا بفكره وعقله ، وأرجو الا تحدث لي
هذه الكارثة » . توفيق الحكيم

(١)

في كتابي « ثقافتنا بين نعم ولا » وجهت الى توفيق الحكيم خطابا مفتوحا
اتسمت بعض عباراته بالعنف مؤداها ان الحكيم ليس محتاجا للهاث وراء
موجات الشباب الهادرة من حوله لان ثورته في الادب والنن هي الجذر البعيد
لهذه الموجات ولان الكاتب عادة لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . وكان هذا
المعنى تقريبا هو مضمون رسالتي الى نجيب محفوظ ولويس عوض . ولم
يخطر ببالي قط انني اطلب الى ادبائنا الكبار ان يستريحوا من عناء الرحلة في
أبراج من العاج يطلون على نهر الزمن الصاخب . وانما وددت القول بأن
الشباب وحدهم هم القادرون على السباحة في هذه المرحلة ، وانهم بصوابهم
وأخطائهم انما يوجزون ملامحها وتفاصيل ايامها وتناقضاتها . وان غاية ما
يستطيعه الاديب الكبير هو ان يكون أمينا لثورته الاولى فيبارك الثورات
التالية ولا يقف عقبة في سبيلها . وكان توفيق الحكيم قد نشر في «الاهرام»
تمثيلية زعم انها لاحد الادباء الشباب ، تعتمد في هيكلها العام وحوارها على
التداعي اللفظي بحجة « التجديد » . وقد رد توفيق الحكيم على هذا الفرض
او التصور لادب الشباب بخطاب ندد فيه بهذا اللون من اللون التجديد

الخادع وأنكر على بعض الأدباء الجدد قولهم أنهم جيل بلا اساتذة . وشعرت أن الحكيم قد انساق مع موجة المحافظين من الكتاب الكبار فظلم أبناء الموجة الجديدة ظلما فادحا ، فأدب الاصلاح منهم لا يمت صلة قرابة الى هذا التجديد المزيف الذي افترضه الحكيم فرضا وأسس حكمه على هذا الفرض غير الواقعي . لذلك حاولت أثناء فترة مساهماتي في الاشراف على تحرير الملحق الادبي والفني لمجلة « الطليعة » ان أقدم الجيل الجديد من الادباء المصريين تقديما جديدا بنشر الجيد من انتاجه وتقييم ما أنجزه في الشعر والقصة القصيرة خاصة — ابان الستينات . على هذا النحو قدمت « الطليعة » لوححة تقريبية لادب الشباب أثبتت أهليته لان يحتل مكانه في تاريخنا الادبي وان لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها توفيق الحكيم .

كذلك كان من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في رسالتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا ، كصعود الانسان الى القمر وغليان الشباب في الغرب . لقد اكد لي هذا التحليل رغبة توفيق الحكيم الملحة في « الكلام » عن المشكلات الطارئة على دنيانا . وكنت ارى أن مجرد الحديث عما تموج به الحياة الجديدة في الثلث الاخير من القرن العشرين لا يعني أن الكاتب مرتبط بعصره وروح هذا العصر . وانما لا بد من الحصول على مجموعة من المقومات الاساسية التي تجعل من الاديب كاتباً معاصراً ، في مقدمتها أن يكون ابناً رشيداً لهذا العصر ، لاكثر منجزاته الفكرية تقدماً وشباباً . تماماً كمسألة « العالية » التي لا تتأتى بالتركيز على الانسان المجرد أو القضايا النظرية البالغة التعميم . وقد رأيت ان الحكيم كان يضع احيانا نظارة على عينيه لا تنتمي الى منجزات العصر في الرؤية ، وانه احيانا اخرى كان يركب بين جوانحه راداراً يستقبل الظواهر الوافدة من بعيد ، ولكنه رادار من طراز قديم ليس بمقدوره أن يستوعب كافة الابعاد ومختلف الزوايا . وكنت أخيراً ارى في ذلك كله اهداراً لطاقة الحكيم الخلاقة التي أمدت الاجيال المصرية المعاصرة كلها بما يجعل منه واحداً من أهم الابداء الشرعيين لاكثر الجوانب ايجابية واشراقاً في ادبنا الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة وجهت اليه رسالتي المذكورة ، ولم تكن بعض العبارات الحادة التي تضمنتها الا غيراً على تاريخ الرجل واستبصاراً بما قد يستطيع أن يلهم به الاجيال الصاعدة من تراثه الغني . ولحسن حظي أن الحكيم فهم خطابي على هذه الصورة التي أجملتها ، اختلف معي واتفق ولكنه ظل مدركاً لغايتي من نقد أعماله الاخيرة . وما زلت ارى أنه حين كان يفوص في أعماق المجتمع المصري كان يأتيها بأطيب الثمرات ، خاصة تلك المستويات

من « العمق » التي تضطرم في لجتها صراعات الحضارة والتاريخ والقوى الاجتماعية الطافية على السطح ، أي كل ما يعنينا على الصعيد الوطني لعام . أما حين كان يتشبث بموجة هادرة أو نيار غلاب فقد يتعرف على منبعه . ولكنه قليلا ما كان يعي أين المصب . وهنا كان يقل العطاء . ولكن ذلك لا ينفي أن توفيق الحكيم في مجموع تجاربه كان ابنا مخلصا لهذا الشعب وفيها لهذا الوطن ، كما أن الشعب والوطن كلاهما ، كان البوصلة التي وجهته نحو التراث من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى . انه كاتب اصيل ومعاصر ، ولكن بغير المعنى الذي قصدته بعض كتاباته الأخيرة . وان كان تراته في جهته يجسد خطا حيا متطورا ، انحاز قرب ختمته الى جانب التقدم التاريخي . تشهد بذلك مواقفه العملية وتأييده اقواله المباشرة . وسوف اعمد هنا ، قبل الرحلة التفصيلية مع أعماله الأخيرة ، الى اقتطاف بعض « اعترافاته » كما أحب أن أسمي هذه الاقوال التي أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والآخرين .

✽ حول تطور نظريته الاجتماعية يقول الحكيم « في شبابي كنت شيخا في التفكير ، فعندما احتدمت معركة السفور والحجاب بالنسبة للمرأة ، كان من الطبيعي لانسان شاب من حيث العمر في ذلك الزمن ان ينحاز الى صف المطالبين بتحرير المرأة وسفورها ، ولكن العجيب اني كنت من المتشككين في امر سفور المرأة وتحريرها ، وظهر ذلك في مسرحيتي (المرأة الجديدة) التي كتبها عام ١٩٢٣ ، في أوائل العشرينات من هذا القرن حيث كانت حركة تحرير المرأة بعد ثورة ١٩١٩ من أهم ميادين النشاط الاجتماعي ، واني لاعجب اليوم وأنا في شيخوختي المتطلعة الى المستقبل والتنمية الى التقدم والتحرر كيف كنت في شبابي بهذه العقلية الرجعية المتحجرة . ذلك يرجع الى أثر البيئة والتنشئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وتجمدها تجميدا ، والنتيجة انني عشت حياتي بالعكس ، أو بالقلوب ، اذ كنت شيخا متجمد العقل في شبابي ، وهذا يدفعني لطالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتهم بمنطقها الطبيعي فيصبحوا أصحاب عقلية بعيدة عن التجمد « (١) . علينا بالطبع ان نحذر تقييم الحكيم لنفسه في بعض المواضع . . اذ ان تطوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم ، بل كان بالغ التركيب والتعقيد ، فهو اذا كان قد اتخذ موقفا متخلفا من قضية المرأة عام ١٩٢٣ فانه اتخذ مواقف

١ - راجع حديث توفيق الحكيم السى امينة النقاش بمجلة « الشباب » - العدد

تقدمة عديدة من القضية الوطنية والاجتماعية بعد ذلك بعشر سنوات في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الارياف » ولكن الدلالة العامة تبقى صحيحة ، وهي أن خط تطوره ظل دوماً للامام .

✽ لم تكن قضية تحرير المرأة وحدها هي القضية التي سجلت في الجدول البياني لتطور الحكيم نقطة نكوص ، وانما كانت هناك ايضا قضية الشرق والغرب التي تصدى لها في وقت مبكر حين كتب « عصفور من الشرق » . واذا غرضنا النظر عن المبررات التي يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفه القديم ، فان ما يعنينا هو تطوره المعاصر حيث يقول « . . لم يستطع الشرق أن يضيف كثيرا الى النهضة التي كان قد خطط لها في عشرينات وثلاثينات هذا القرن وزاد الطين بله ، انه ابتلي بمساوىء الحضارة الاوروبية من التكاليف على المادة ، بدون أن يضيف اليها محاسن النهضة من التجديدات الفكرية والمبتكرات العلمية والوثبات الفنية التي رايناها في ميادين العلم والفن والتكنولوجيا في الحضارات الغربية ، وكل ما شاهدناه عندنا قعود وهمود وتمسك بشعارات جامدة والتغني بامجاد قديمة لم نضف اليها شيئا ولم نجد فيها . ولذلك كثر الكلام اليوم عما يسمى بالانحلال الحضاري الاوروبي لراحة انفسنا من سباق النشاط الحضاري الحقيقي لاوروبا والعالم المتحضر . وترتفع الاصوات هنا وهناك تنعي حضارة اوروبا وتتخذ من بعض الظواهر السطحية كملايس الشباب أو مظاهر لهوهم دليلا على انحلال هذه الحضارات متجاهلة شتى نواحي النشاط المثر ، والخلق ، والانتاج الحقيقي في كل ميادين النشاط الانساني والذي يقوده بحق أغلبية الشباب في تلك البلاد» (١) . وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات ان الحكيم لم يوضح ما يعنيه تماما بمساوىء الحضارة الاوروبية التي ابتلينا بها واكتفى بتسميتها «التكاليف على المادة » وهي تسمية اخلاقية غامضة لفرط عموميتها . وكان الاجدر به أن يميل الى التفصيل فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقي ، وحينئذ كان عليه أن يفرق بين نسيجين رئيسيين يشكلان فيما بينهما الحضارة الاوروبية المعاصرة ، وأقصد بهما النسيج الاثراكي في مواجهة النسيج البرجوازي . وهنا فقط يصح قوله باننا ابتلينا حقا بالطبعة المحلية من الرأسمالية الاوروبية ، وأمامنا البديل الحضاري الشامل في الاشتراكية . ان توفيق الحكيم سيقود هجوما ضاريا — بعد قليل — على الاستعمار والرأسمالية ، ولكنه يتجنب بمجهود واضح تقديم البديل الاكثر رقيا في

مضمار التطور التاريخي . على آية حال ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخله لمناقشة قضية التراث والعصر، فيقول « . . فنحن جميعا نريد ما نسميه الاصاله ، اي المحافظة على طابعنا وشخصيتنا ، ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وتقاليدنا والانطواء على تراثنا القديم ، ولكن ذلك كله لا يؤدي الى الاصاله ، لان الشخصية المميزة للانسان ليس في مجرد لباس ظاهري قديم ولا في مجرد الاحتفاظ بنسب أو حسب في صورة حضارة قديمة . أن الشخصية المميزة لاي فرد ولاية امة هي في اجتماع عناصر كثيرة ومختلفة تهضم وتختلط ويخرج منها عصارة واحدة تلون الوجه بلون صحي معين . لذلك يجب أن نجتمع في داخلنا الجيد الحي من تراثنا مع الجيد العصري من الحضارات التي تعيش وتتطور من حولنا . . يجب أن نركب قطار العصر بامتعتنا الخاصة وحقائبنا المملوءة بأجمل تراثنا مع احدث وانفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا . ان الاصاله من التأصيل أي أن ما ليس عندنا في الاصل نأتي به ونؤصله . وهكذا فعل الغرب يوم أخذ الكثير من انشرق واصله عنده واصبح جزءا من تراثه هو وشخصيته » (١) . ويطبق الحكيم هذا التصور لفكرة الاصاله على فنه الاثير وهو المسرح ، فيقول « . . والرأي الارجح هو أنه ما دام المسرح ليس أصيلا في أدبنا العربي فلا بد اذن من أن نؤصله . أي أن نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا ، هكذا فعلنا في الزراعة مثلا ، جئنا بالقطن الى مصر وأصلناه واذا به يصبح له شخصية عالمية واذا بالقطن المصري هو خير الاقطان . وسبق أن قلت أن أوربا اصلت عندها الكثير من أفكار الشرق وآدابه وفنونه واهتمت مثلا بكتاب ألف ليلة وليلة وأصلته في آدابها وغذت أطفالها ببعض حكاياته ونسجت على منواله في كل شيء واصبح جزءا من تراثها أكثر مما هو في تراثنا مع أنه كان نابعا منا » (٢) وفي مقدمة المشكلات التي تمس قضية الاصاله والمعاصرة او التراث والتجديد كما يجب البعض ان يسميها ، مشكلة التعريب سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة أجنبية أو في البلاد التي تتكلم وتكتسب باللغة القومية ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي ، وخصوصا في المعاهد والكلية العملية . في هذا الصدد يقول الحكيم « ينبغي لنا أن نسير على حذر وبكل تودة وتعقل وأن نتجنب المغالاة والاندفاع العاطفي وأن ننظر، الى أي حد يؤدي بنا التعريب الكامل لمصطلحات العلوم الى نوع من الانفصال

١ - راجع حديث توفيق الحكيم السى مجلة « المجاهد » الجزائرية - ١٨ مارس ١٩٧٢ .

٢ - المرجع السابق .

الحضاري في وقت نحن نسعى فيه الى اللحاق بركب الحضارة .. علينا ان نميز بين التعريب السذي يعرقل اتصالننا بالحضارة والتعريب اللازم لشخصيتنا» (١) ذلك هو التطبيق العملي لفكرته عن معنى اصلتنا وشخصيتنا وحضارتنا ، انها يجب ان تكون « نابعة من حصيلة الاحاطة بجميع الثقافات والحضارات السابقة والمعاصرة ومزجها وصلها في اثناء واحد هو قلبنا ، وعندما تصبح في دمننا فاننا نخرجها بعد ذلك وقد طبعت بلون شخصيتنا وطبيعتنا وراثتنا ونضيف بهذا الى تراث الانسانية ما يزيدها ثراء » (٢) . ان حوار التراث والعصر في ادب توميق الحكيم وفكره عميق المغور في عقله ووجدانه ، وليس امرا طارئا .. فهو ينتمي الى ذلك التيار الذي عرفته مصر خلال العشرينات والثلاثينات في مواجهة القهر الاستعماري والرجعية المحلية . وهو التيار الذي تجمع حول الفكرة المصرية لا بدافع عنصري ، وانما كمحاولة لبعث الشخصية المصرية من رقادها الطويل بغير انفصال مطلقا عما حملته الحضارة الغربية معها من ثمار الفكر الجديد . ان اكثر الداعين الى الفكرة المصرية في ذلك الوقت هم انفسهم اكثر المتحمسين للحضارة الغربية . ومن هنا كانت وطنيتهم ابعد ما تكون عن شوائب التعصب العرقي ، وانما هم ابناء اليقظة القومية التي كان التاثر بالغرب من ابرز عناصرها ، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي ، فرنسيا كان او انجليزيا . يصف الحكيم تلك الايام في رسائله المتبادلة مع طه حسين عام ١٩٣٣ في كتابه « تحت شمس الفكر » بقوله « كنا في شبه اغماء ، لا شعور لنا بالذات .. لا نرى انفسنا ، ولكن نرى العرب الغابرين ، ثم بدأت الذات المصرية واضحة — على حد تعبيره — وبدانا نعي ونحس وجودنا » ويذهب في تحليل الفوارق المادية والروحية بين العرب والمصريين وبين المصريين واليونان ، تحليلا انطباعيا صرفا يكاد يكون تهويما ميتافيزيقيا قد يفيد الفن فيكتب « عودة الروح » ولكنه بالقطع لا يفسر للعقل ما يقنع به . انظره يقول « ان المصريين نزلوا من بطن الازل الى ارض مصر » فلا نستطيع ان نفهم كيف تم ذلك وما الفائدة من ورائه . وترحل معه في دهاليز الافكار وكواليس الفنون حين يعقد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعمارة والموسيقى والادب بين « هؤلاء واولئك » فلا تكاد تعثر على اسانيد من العلم ولا تأييد من التاريخ او براهين من العقل . ولكنك تشعر به يتوهج بأهازيج عاطفية مشحونة

١ - المرجع السابق .

٢ - المصدر السابق .

بالاسى والامل في خلق مصر الجديدة . وتوفيق الحكيم لا يغير كثيرا بعد طول الزمن من هذه الاراء والمعتقدات . غاية ما هنالك انه يتألم بعنف من هول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة ، وهو لا يلتمس الاسباب ولايشخص العلاج ، ويكتفي بتصوير الجراح . انه لا يزال يرى في أحدث كتاباته « ان مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسبب من الاسباب أهمها الاحتلال الاجنبي الطويل ، فانها لا تموت ، لانها لا تعرف الموت » (١) ويرى انها لم تكن مصادفة ان يكتب «اهل الكهف» المأخوذة عن القرآن في موضوع مسيحي وعن تفكير في الزمن وثني مرعونى (٢) ذلك ان شخصية مصر هي في تكامل ملامحها ومسار تفكيرها عبر القرون والاحقاب (٣) كما ان مصر في حالة يقظتها ونهضتها تتخذ حضارتها دائما شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر (٤) ومعدة مصر قوية « تهضم كل شيء ، ولا يبقى في النهاية غير مصر» (٥) ومن خصائصنا المصرية الشعور بالبقاء « تجده اما في كتلة الاحجار واما في كتلة الشعب المصري » (٦) . وبالرغم من هذه الصلوات لمصر — وتكاد بعض المقاطع ان تتحول الى تعاويذ وتمائم تصلح للطقوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية — بالرغم من هذا التهدج ، الرومانسي الخاشع في معبد «مصر» فان الحكيم يقود حملة ضارية على السلبات البشعة التي يرجعها دائما الى الاحتلال الاجنبي الطويل ، فالسامخة التي عرفت بها الشخصية المصرية نتيجة العراقة وحكمة العمر عبر السنين تنزلق احيانا الى « التساهل » وهو الوجه الدميم للتسامح . وكلمة « ماعليهش » تعبر عن هذا المسخ للسماحة خير تعبير . وصيانة شخصيتنا الوطنية تنقلب في كثير من الاحيان الى نوع من الجمود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من ان تفعل فعلها . ويتذكر الحكيم — وهو يقابل بين غربته في باريس الجديدة التي كان يعرف فيما مضى شوارعها وحواريها ومقاهيها وبين الحال في مصر — انه ذهب مع بعض الاصدقاء لزيارة شارع سلامه بحي السيدة زينب الذي جاء ذكره في « عودة الروح » واذا به يجد نفس المنزل والشارع واسمه ووصفه كما كان بالضبط « ما من شيء تغير . أكثر من خمسين عاما وكل شيء كما كان . وكأن الزمن جالس امام باب المنزل يدخن النرجيلة »

١ — راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢ (ص ٦٢-٨٩) .

٢-٣-٤-٥-٦ : راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢

(ص ٦٢ - ٨٩) .

(١) . لقد عقد الحكيم في كتابه « رحلة بين عصرين » مقارنة مؤسسية بين التقدم الهائل الذي رآه في أوائل السبعينات باوروبا والتخلف المذهل الذي ما نزل نرسف في أغلاله . غير أن الحكيم اكتفى بالتصوير دون التفسير ، فالقول بأن الاحتلال الاجنبي الطويل هو السبب ليس تفسيرا كافيا والا تحول هذا الاحتلال الى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكاكا . ان الاحتلال الاجنبي كما انه سبب فانه أيضا نتيجة ، وكما يمكن أن يكون نهاية فانه يصلح أن يكون بداية . وهو لا يمكن أن يكون سببا وحيدا للتخلف ، اذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية يتضمن عديدا من الخيوط المصفورة مع هذا الاحتلال في جديلة واحدة ضد تقدم هذا الشعب ومستقبله . ان الحكيم يدرك ادراكا مأساويًا نافذا ان « الماضي » يزحف على حاضرنا بما يشل قواه الفاعلة من التطور ، ولكن هذا الماضي ليس زمنا تجريديا وانما هو قوى وعلاقات اجتماعية تصوغ ايدولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الانسية العابرة .

* ظلت قضية « الحرية » من الهموم التي أرقت الحكيم دوما . كان يرى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد تسترت خلفها جرائم الطبقات شبه الاقطاعية والفئات العليا من البرجوازية ومن ورائهم جميعا العرش والاستعمار . وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والاحزاب مجرد لعبة لها قواعدها المرسومة سلفا والتي تعتمد أولا واخيرا على امية الملايين وفقدهم ، فاذا اخفق هذا الاعتماد مرة أو مرتين كثرت الدكتاتوريات عن أنيابها بسلا مبالاة . ورغم صحة المظاهر التي أحصاها الحكيم في هذا الصدد ، فانه تد تورط أحيانا في شرك التعميم ، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي في الحياة اليومية ، وانما كان مجرد المسائل ويطلق عليها الحكم اطلاقا لا يفيد في معظم الاحوال القوى الديمقراطية الحقيقية التي تناضل في ظروف صعبة . ثم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نموذجا اخر للنظام السياسي . وهنا يقول توفيق الحكيم « كان لي ذات يوم موقف بالنسبة الى طريقة الحكم في بلادنا ، فقد رأيت الديمقراطية البرلمانية قد انقلبت الى ترثرة ومهاترات بين الاحزاب ثم الى انتهازية المستوزرين الذين يريدون الحكم لنيل المغانم الشخصية . وتوقفت بذلك حركة التقدم عن طريق الحكم ، ولم تجد الحكومات المتغيرة المتنازعة وقتنا لانتاج مشروعات تنفيذ الامة فكتبت ضد هذا الذي وصفته بالديموقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة . ولكن

ابضح لي ان البديل لذلك ليس الدكتاتورية التي لا تؤمن بحرية الفكر ، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديموقراطية صالحة « (١) وكما كان هجومه القديم على « الديموقراطية الزائفة » ضابيا غائما ، فان هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باهتا بلا ملامح . ذلك لانه لا يربط قضية الديموقراطية بسيقتها الاجتماعي التاريخي ، أي بأرضيتها المادية . وانما تكاد الديموقراطية في تصوره أن تكون حرية الصفوة المفكرة المثقفة من الكتاب والادباء والفنانين . نلاحظ ذلك مثلا في قوله « اننا نعيش اليوم أزمة الفكر العربي المعاصر ، وأهم أسباب هذه الأزمة هي عدم الاجترار على لمس المقدسات ، والهرب أو عدم القدرة على تحليل المسلمات . وما دام الفكر العربي مقيدا بأغلال تمنعه من التحليل والمناقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية وبهذا يظل دائما هائما في الغيبيات ، وقد تصلح الغيبيات لبعض أنواع الشعر والفن ، ولكنها خطوة في ميدان البحث والعلم والتفكير . ولن يكون هناك فكر عربي يؤدي الى العقلية العلمية التي تدفع الى اكتشافات العلم ومسايرة الحضارة العصرية الا بالبحث الحر وحرية الفكر » (٢) . ولا شك أن غياب حرية الفكر يقتل روح الخلق وحاسة الابداع ، ولا شك أيضا أن غياب الديموقراطية هو احد أشكال التخلف الحضاري . ولكن هذا لا ينفي ان الحريات الديموقراطية في غيابها وحضورها هي من احد الوجوه انعكاس لحركة القوى والعلاقات الاجتماعية . ومن ثم كان صراع الاجيال ، فوق أنه صراع الطبيعة فهو أيضا صراع التاريخ ، أي أنه بالضرورة صراع اجتماعي . ان جمود أحد الاجيال يعني سيادة الافكار الاجتماعية لهذا الجيل ، حتى ولو كنت احدي شرائحه أكثر تقدما من غيرها ، فان هذه الفئات التقدمية لا تجسد في منهج تفكيرها وأساليب تعبيرها الا منجزات العصر الذي عاشت في ظلاله أروع سنوات عمرها ، سنوات التكوين وسنوات العطاء . أما الجيل الجديد فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه ، الا ان وحدة العصر وتقارب الاصول الاجتماعية والمناخ السياسي المشترك ، يقترب بأهم عناصره من أكثر الافكار تقدما على صعيد العصر والعالم والمجتمع . ومن هنا فان توفيق الحكيم حين يطالب بالحرية لهذا الجيل ، فانه في واقع الامر يتخذ موقفا تقديميا من مستقبل المجتمع مهما جاءت كلماته — كشأنه في معظم الاحوال — عامة ومثالية ومطلقة . يقول « أنا من أشد المطالبين بالافتح على كل نشاط

١ - راجع حديثه المذكور سابقا في مجلة « المجاهد » الجزائرية .

٢ - المرجع السابق .

ذهني في الحياة، وأرفض رفضا قاطعا أي توجيه للشباب يؤدي الى السجن داخل حدود معينة بحجة صيانتة من الزلل ، ولكن التفتح هو العاصم الحقيقي . ومن هنا فان الشباب مطالب بأن يقرأ كل أنواع الثقافات بما فيها القيم والغث ، الضار والنافع ، فليقرأ الشباب ما شاء له من قراءات بكل حرية وبلا وصاية ولنترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الاشياء وأن تتربى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب ، فالحجر على عقول شبابنا حجة حمايته ، يؤدي الى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديء وما هو طيب ، ذلك أن الثمين تزداد قيمته بمعرفتنا للرديء « (١) أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والاطلاق في هذه الكلمات ، فاننا لا نستطيع أن نعزلها عما يضطرم بها مجتمعنا من صراعات بين القديم والجديد ، بين النخلف والتقدم ، بين الماضي والمستقبل . توفيق الحكيم لا يلقي بكلماته جزافا في الهواء ، فهو يعرف — والشباب معه — ان هناك ثقافة سائدة سهلة وميسورة وفي متناول اليد ولا تتطلب من أحد صراعا من أجل الحصول عليها . وهو يعرف أيضا — والشباب معه — أن هناك ثقافات اخرى صعبة المنال . وأخيرا فالجميع يعرف أن أشكال الحصانة التي تتمتع بها الثقافة السائدة ليست من صنع الشباب ، ولكنها من صنع تلك الشرائح الرجعية المتخلفة من الأجيال التي تضع المتاريس في مواجهة الثقافات الأخرى . والديمقراطية الحققة — حتى بمعناها الليبرالي — لا تحمي ثقافة وتعرض اخرى للخطر ، وانما هي تسبغ حمايتها على كافة تيارات الفكر والحضارة .

تلك هي أهم « الاقوال » التقريرية المباشرة في أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم . وهو فيها يكرر أفكارا سبق أن قالها فيما مضى ، ولتكرارها دلالة واضحة ، هي أن المجتمع ما زال بحاجة اليها . وهو فيها يستحدث أفكارا جديدة من وحي التطورات التي تم احرازها في العالم المتحضر ، والنكسات التي منيت بها بلادنا . وهو في كل ذلك لا يكف عن محاولة الارتباط بالمجتمع والعصر ، أحيانا يجيء الارتباط هشا سريع الزوال ، وأحيانا اخرى يمتد الى أعماق الأغوار والجذور . وهو أخيرا ، في قديمه وجديده ، يدعم قولنا بأن الكاتب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ، وان أعظم ابداعاته قد تبلورت في

١ - راجع الحديث المذكور سابقا في مجلة « الشباب » المصرية .

ثورته الاولى ، الثورة الام ، مهما شابها من سلبيات الريادة وعيوب الخطوة الاولى .

وقد شاء الحكيم — وهو يشاء دائما — أن يصوغ هذه الافكار التفريرية المباشرة صياغة فنية . . فماذا تراه فعل ؟

(٢)

منذ نهاية الخمسينات على وجه التقريب تفرغ توفيق الحكيم نهائيا لمعالجة التناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري . . وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالفقر والقهر والتخلف ، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هذه الجذور في أعماله السابقة ، إلا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغا كاملا ، بالفكر والفن ، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة . لم يتخل توفيق الحكيم عن التجريد منهجا تعبيريا ، ولا عن محاورة التراث والعصر الى غير ذلك من عناصر الفن في أدبه . ولكنه اتجه صوب الازمات الحادة المشتعلة في كيان المجتمع واصطنع لها قالبا تعليميا بسيطا لا يخلو من جمال ولكنه يعتمد الى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في اعرض القطاعات القارئة . ولعل مسرحية « السلطان الحائر » هي أكثر التجسيديات الدرامية تمثيلا لمواجهة الحكيم الشجاعة لقضية « الحرية » في تلك المرحلة ، كما أن مسرحية « شمس النهار » هي النموذج التعليمي المباشر الذي ركز فيه على قيمة « العمل » كمصدر رئيسي لبقية القيم . وكانت المشكلتان تصوغان بدقة بالغة اطار المسيرة المعقدة للتجربة المصرية طيلة الستينات . حتى أن هزيمة ١٩٦٧ كانت الوجه الصارخ للسلبات الكامنة في التجربة والتي دفعتها الى السطح مؤامرة الاستعمار الامريكي والصهيونية على وطننا .

وتجيء مسرحية الحكيم « بنك القلق » (١) التي نشرها عام ١٩٦٦ تلخيصا فنيا لازمة الديمقراطية كواحدة من أهم الازمات التي أدى تراكمها الى الانفجار الدموي في الخامس من يونيو . و « بنك القلق » كبقية أعماله التي شهدتها مرحلته الاخيرة ، فانتازيا تشاكل الواقع وتنهج في تشريحه نهجا كاريكاتوريا يختلط فيه اسلوب الحلم بالكابوس هازلا ومأساويا في آن . والتجربة التعبيرية فيها ليست بالاهمية التي تفسح لها مكانا في ظل التجديد الخلاق ، انها كتجربة الحكيم في « اللغة الثالثة » المنطوقة بالعامية والكتوبة بالفصحى ، ليست فكرة قابلة لطول العمر . انه في « بنك القلق »

١ - يعتمد الباحث على الطبعة الاولى التي صدرت عن دار المعارف عام ١٩٦٦ .

يكتب نصف الفصل بالسرد القصصي ونصفه الآخر بالحوار ، وكان من الممكن أن يكتبها كلها سردا روائيا كما كان من الممكن أن يكتبها كلها حوارا مسرحيا . انها ليست شبيها - على سبيل المثال - ببعض أعمال نجيب محفوظ الأخيرة حيث يتخلق الحوار في قلب السرد ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنا مسرحيا . نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري انها يستجيب لتمزقات داخل الشخصية وتوترات خارجها تتطلب منه أن يستوعبها في حوار مطول بعض الشيء . انه هنا يلبي احتياجا فنيا أصيلا أملاه السياق اضطرارا وليس اختيارا تجريبيا بحثا . ومسرواية « بنك القلق » من هذه الزاوية لا تقدم جديدا في مجال التجربة الجمالية ، وبالرغم من جمال السرد القصصي على حدة وطلاوة الحوار المسرحي على حدة .

أما الجديد في « بنك القلق » فهو ما تقوله بغير لف أو التواء . وهو أن أزمة ضارية تتهدد قلب مصر النابض في ضعف ووهن من جراء الصراع غير المتكافئ بين القوى الاجتماعية ، وأن صمام الأمن الصناعي المركب على هيئة أجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهجم والعذاب . والحكيم في هذا الصدد لا يتجاهل ما أفرزته حركة ٢٣ يوليو من إيجابيات ، كتوانين الإصلاح الزراعي والتأميم ومجانبة التعليم وغير ذلك ، ولكنه يشير في نفس الوقت إلى أن حماية هذه المنجزات ودعمها وتطويرها لا يتم بالتصنت على دقائق القلب وهمسات الضمير . ولعل نقطة الضعف الفكرية هنا ، أن الحكيم لم يثبته إلى أن هذا التعارض بين الأسلوب والغاية من صنع قوى اجتماعية جديدة وليست مزاجا شخصيا لفرد أو مجموعة من الأفراد .

ولقد نسج الحكيم مسروايته في إطارها الفانتازي نسجا كلاسيكيا محكم البناء متنوع النغمات . ان فكرة « البنك » ذاتها تصلح بداية ملتقى العديد من النماذج والأنماط ، كما انها تصلح بؤرة العديد من المواقف والأحداث وهي كفكرة « المحكمة » في الأدب سلاح ذو حدين : فهي معرض لمختلف وجهات النظر ولكنها مهددة بالمساجلات التقريرية المباشرة . وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا - مرتكزا في ذلك على الفانتازيا وما تحفل من خوارق للعادي المؤلف - في أن يستبعد احتمالات الملل بالهزل والمفاجأة وحك الجراح . وبالرغم من أن عماد المسرواية هو ذلك السر الكامن وراء شخصية « منير عاطف » وأشرطة أجهزته التي تسجل خواطر نوع من الناس يقلق لما هو أعم وأشمل من همومه اليومية الصغيرة ، إلا أن الكاتب ضفر مع هذا الخيط الرئيسي خيطا آخر لمأساة أسرة تنتهي إلى هذا الرجل بصلة النسب ،

مأساة نفسية وعاطفية واجتماعية في وقت واحد . ولم يفتعل الفنان هذه الضفيرة السروائية ، بل أتاح لها من المقدمات والمبررات والنتائج ما يكفل لها التفاعل بين خيطيها ضمن السياق العام . وكذلك اختار شخصياته من قاع الجحيم الارضي الذي يتلظون بحممه ، بوعي منهم أو دون وعي، فجاء اختياره لمجموعة من البشر غير متجانسة بل متعارضة في وسائلها وغاياتها تعارضا يضفي جاذبية خاصة لكل منها وان لم يكن فردا متفردا وانما نموذجا نمطيا . وهو يطوي تحت أردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها وسمات الموقف الذي تتخذه ، فينطلق الحدث ويمضي في طريقه الى الخاتمة التي تبلور رؤية الكاتب لهذا المجتمع وأوجاعه .

هكذا نرى في البداية شابين مفلسين كانا زميلين في دراسة الحقوق ولكنهما لم يحصلوا على الليسانس وانتهيا الى تلك الحال التعيسة لاسباب تختلف من واحد لآخر ، أولهما بسبب العقل المتوهج الذي لا يكف عن التساؤل والذي أدى بصاحبه يوما الى المعتقل والآخر بسبب الجسد الضمآن الذي لا يتوقف عن الغليان والذي أدى بصاحبه الى المحاكم الشرعية بين كل زواج وطلاق وبين كل نفقة وصداق ومؤخر . ويتفتق ذهن « أدهم » وخياله المتقد عن مشروع خرافي من حيث المظهر هو تأسيس بنك للقلق ، العملة السائدة في عالم اليوم ، يجمع بين فكرة المصرف وفكرة العيادة النفسية غير أن الطبيب هنا لا يقل مرضا عن الزبون ، فكلاهما يعالج الآخر ويستفيد البنك من فرق السعر . وقد وافق شعبان على الاشتراك في هذه اللعبة الغريبة ، لا لشيء الا لانه ليست هناك لعبة أخرى في الوقت الحاضر . ويرسم الحكيم ملامح الشابين رسما واقعيًا رغم الفكرة الفانتازية العامة ، فهما ينتميان الى احدى شرائح الطبقة المتوسطة الصغيرة في الريف والمدينة . أدهم أبوه مزارع بسيط يستأجر بضع أفدنة من أرض عادل بك عاطف ، وشعبان أبوه يملك ورشة صغيرة بعد أن كان برادا في السكة الحديد وميكانيكيا في ورشة سيارات ايطالي . ولنا أن نتصور العناء الذي تكبدته الاسرتان في تعليم الولدين ، والحلم الكبير الذي كان يخفف شقوة العيش بمستقبلها الباهر في المحاماة أو النيابة . ولكنهما لم يحققا الحلم لاسرتهما بسبب القلق الذي يعتزمان تأسيس بنك له ، قلق أدهم هو الفكر الحائر والخيال الجامع الذي لم يتح له فرصة الاستقرار في الصحافة التي أحبها ولم يتسع له الهناء بين جدران المعتقل لان « المثال » و « المطلق » اللذين يفرغان بين جوانحه لم يعثر عليهما فيمن تصور أنهم رفاق الروح ولا فيمن صادقهم من المنتمين الى

الحلم الرجعي المتطرف . كان يكره الملكية كراهية التحريم ويعشق التقدم والعلم عشق المتصوفين ، ولكنه لم يكن سياسيا بالمعنى المعروف حتى أنه اقتيد الى السجن عن طريق الشبهة والخطأ ، وداخله اكتشف الهوس السحيقة بين الفكر المجرد والواقع الحي ، بين الايمان والانسان ، بين القيم والحياة . وهكذا خرج من المعتقل سريعا ، وهو اكثر تشبها بقلاع الوحدة واكثر تمسكا بأبراج النظر دون الفعل . أما قلق شعبان فهو قلق المغريزة المرعبدة الفياضة غير المستقرة على أنثى بعينها ، انه لا يذوق لوجوده طعما الا بين أحضان امرأة جديدة ، لا يفلسف امور دنياه ولا يرهق وجدانه بتقليل من التأمل ، حتى أنه لا يدرك معنى للرفض والقبول والحوار حول أي شيء من الاشياء . انه يحسس سبله في الحياة بقرون استشعار جنسية بالفة الرهافة وأنف حادة الشم وذوق مدرب وعيون زرقاء اليمامة ومهارة الصياد الذي لا يملك سوى الطعام والشباك ، يبحث عن رزق اليوم غير عابىء بالغد . نموذجان هما طرفا نقيض ، ولكنهما يجتمعان صدفة — هل هي صدفة حقا ! — عند جذع شجرة يفتريشان مقعدا حجريا في العراء . وكان الفنان قد مهد لسروايته كلها بمشهد عميق الدلالة لاحد الملاحى وقد ازدحم بأصناف متباينة من البشر ، تأكل وتشرب بنهم من يأكل لقمته الاخيرة . وقد توقف ادهم داخل باب الملهى وأعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الاجساد المترهلة والشابة ، بنت العز القديم ومحدثه النعمة . كانت « اللذة » بمختلف أشكالها وموجاتها وتشنجاتها هي سيدة الملهى ومن فيه ، الا لذة العقل المفكر والخيال السابح في أجواء عليا من مباحج المعرفة والجمال الذهني ، افتتدها بين النساء العرايا والمتعطشات الى العري بلا هدف سوى حلب الجيوب السمينه للرجال « كضروع البقر على الذود » . وقف ادهم كتمثال ومضى كتمثال ، فهذا عالم آخر لا علاقة له به . في هذه اللوحة التمهيدية قصد الحكيم قصدا مبيتا هو أن يقيم ديكور الاحداث القادمة على ضوء هذا المشهد الرامز الى القوى الاجتماعية المهيمنة على مصير الوطن هيمنة اقتصادية من ناحية وهيمنة ضميرية من ناحية اخرى . . وكان الاحداث القادمة كلها تتحرك بين قوسين كبيرين هما هذه اللوحة في المقدمة وتسجيلات منير عاطف في الخاتمة .

بين المقدمة والخاتمة يلتقي ادهم وشعبان بكل ما يعنيه من تناقضات وأحلام واحباطات وكوابيس ، ويفكران في تأسيس بنك القلق الذي يتهددهما مع الملايين بوعي منها أو بغير وعي ، حتى أولئك الذين زرعوا جراثيم هذا المرض في أرضنا من رجال ونساء اللوحة التمهيدية وعملهم الذكي منير

عاطف ، فانهم لا ينجون من القلق وان تخفى في الاقبال النهم على جزئيات الحياة دون كلياتها، وعلى اللحظات العابرة دون الزمن الراسخ . هنا تبدو الفكرة رغم فانتازيتها نباتا طبيعيا في ارض الواقع الخصبة بالقلق ومبررانه . ولا يهم بعدئذ ان يلجأ الكاتب الى ادوات المسرح الهزلي فيذهب بنا الى « جحر » ادهم المليء بالبقي والصدأ والتراب ، وان يعلن شعبان عن البنك بطريقة كوميدية صارخة هي لصق اعلانات مكتوبة بخط اليد على اكشاك السجائر ، وان يأتي متولي الصحفي الذي يستأجر قلم ادهم ليعيد كتابة موضوعاته البليدة فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغ زهيد ، وان يجيء اخيرا منير بك عاطف كبابا نويل او كخاتم سليمان بناء على توصية متولي . . لا يهم ذلك كله ، فهذه الادوات مجرد زخرفة تستمد اهميتها من موضعها في السياق الفانتازي للاحداث ، وليست مقصودة لذاتها والا كانت تكرارا مملا لما سبق ان اشار اليه الكاتب في ومضات خاطفة اضاءت التناقض الفاجع بين البؤس الغالب والترف الضيق . وانما المهم هو تلك البداية التي رافقت خطى منير عاطف الى هذين الشابين الفيلسفين فاحتوى حلمهما الانساني ليجهضه وان جسده في مسخ كالكابوس بأن حول بنك التلق الى جهاز سري للامن . هذا هو العمود الفقري للمسرواية التي اتاحت لنا التعرف على « عينات » من مشكلات هذا المجتمع ، القلة القليلة من بينه تعاني من الوفرة والتطلع الى اعلى ، والكثرة الساحقة تعاني من الندرة ومحاولة تفادي الموت جوعا . المشكلات العاطفية وتفرعاتها تحول الى شعبان والمشكلات الاجتماعية تحول الى ادهم في بنكهما الجديد الاثيق الذي استأجره لهما منير عاطف دون انتظار للربح ودون غم للخسارة . غير أن نوعا محددا من المشكلات كان يتحول تلقائيا الى مكتب منير عاطف بالحجرة رقم ٣ هو قلق اولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم حيث يرى البعض انه اتجاه الحادي يهدد القيم الدينية بينما يرى البعض الاخر انه اتجاه يساوم التقدم الاجتماعي ويعرقل نموه الطبيعي نحو الاشتراكية ، والبعض الاخير لا ينتمي الى اليمين ولا الى اليسار وكل ما يعنيه هو « الحرية » المغلوبة على أمرها في هذا الوطن . وتراكم هذه القضايا الصغيرة والكبيرة على السواء بوحي بأن « البناء » الذي يظل الجميع آيل للسقوط .

ويلتقط الحكيم خيطا عاطفيا من بين الخيوط التي تشكل في جملتها النسيج العام للمسرواية ، وهو محاولة شعبان للوصول الى « ميرفت » ابنة عادل بك عاطف التي ازدهرت بها احلام ادهم في صباه الذي لا يقل تعاسة عن شبابه . . لقد زارت البنك يوما مع خالتها « فاطمة هانم » هذه السيدة

الغريبة الاطوار والتي يذكر أدهم أنها كانت فتاة جميلة فيما مضى ، تصفر شقيققتها التي بهر عادل بجمالها فنزوح منها رُغم تواضع حال أسرتها ورغم معارضة أسرته لهذا الزواج « غير المتكافئ » . فاطمة هانم التي ترافق ميرفت دائماً — بعد أن تتيتمت — هي الطريق الوحيد أمام الصياد الماهر شعبان . وتنجح شباكه مع السيدة التي لم تنزوح وتعشق القراءة والوحدة وتربية ميرفت ، الفتاة التي سبق لها الزواج مرتين ولا تعبأ الا بالمتعة العابرة ولا تلقي اهتماما لشيء على الاطلاق ما دامت تملك الكثير مما يقوم عمها منير عاطف بانفاقه عليها ، ولكنها تضطرب فحسب اذا تلفظ أحد امامها بذكرى والدتها التي قال الجميع لشعبان وأدهم أنها سرعان ما ماتت بعد وفاة عادل بك . ولكن الاحداث تقودنا الى ما يشبه ذلك المشهد الاسطوري في قصة بروننتي الشهيرة « جين اير » حيث يكتشف شعبان في احدى خلواته مع فاطمة هانم بذلك المنزل المهجور في المعادي والذي كانت تصطحبه اليه مساء كل خميس لممارسة الحب ، أن والدة ميرفت لم تمت ، وانما هي قد أصيبت بالجنون على أثر معرفتها بعلائق آثمة تربط زوجها — عادل بك — بأختها فاطمة ورؤيتها لهما في حالة فعل فاضح فما كان منها الا أن أشعلت النار في المنزل ومات زوجها محترقا ونجت هي بأعجوبة ، ولكن الجنون كان نصيبها المحزن . لا يدري أحد بهذه المأساة التي قيل عنها يومئذ أنها بسبب عقب سيجارة ، ولا منير عاطف نفسه ، أما ميرفت فكانت طفلة صغيرة لا تعي . وكان العلاج الذي رآته الاسرة هي ابعاد الام المجنونة عن الطفلة واشاعة موتها . وفي هذه الخلوة التي أدرك فيها شعبان بمحض المصادفة ابعاد المأساة التي تخيم على هذا المنزل ، فتح مكتبا لمنير عاطف واذا بأحد أدراجة بعض الاشرطة الفارغة وقد كتبت عليها عبارات اشتم منها أن البنك الذي يديرونه والذي ينفق عليه منير عاطف عن سعة وبذخ ليس الا جهازا حدينا لصيد البشر وعقولهم . ويتوجه شعبان من فوره الى أدهم ليبدلي اليه بكسل شسيء عساه يجد لهما مخرجا من هذا المأزق الذي انتهيا اليه من طريق بدأ بفكرة نبيلة هي التخفيف من آلام الناس ، فاذا بهما يشاركان في عمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الآلام ويعمق أهوالها . هكذا تؤدي « الفوضى المخيفة » في بناء المجتمع الى مقدمات ونتائج متعارضة ، فيتحول الحلم الى كابوس وصاحب الرسالة الاجتماعية الى شرطي والجلاد الى ضحية والقواد الى راهب واللص الى قاض . . هذا الواقع المنسوج باحكام من شبق الطبقة المتوسطة وتعاضم شرائحها الطفيلية وميلاد الطبقة الجديدة ومد نفوذها الاخطبوطي الى ما تهمس به القلوب في خلوات العشق للحرية والعدل ،

هو الذي أثمر النماذج الرئيسية الضائعة في دنيا توفيق الحكيم الجديدة . بل هو الذي دفعه الى هذا الجو الفانتازي دفعا وكأنه يود ان يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول ، بين المألوف وغير المألوف ، بين الطبيعي والشاذ ، بين القاعدة والاستثناء ، كلها انهارت تحت وطأة التناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة ، وبين الشكل الاجتماعي والمضمون السياسي . الفوضى المخيفة هي التعبير الفني - الهزلي الفاجع - عن رجحان السقوط لهيكل شيد فوق الرمال ، فما أن هبت الرياح حتى اقتلعت من جذوره الهشه ، ورسمت أنقاضه لوحة تجريدية من أغلى الدماء . ولعل أكثر الكلمات إيجاء هي تلك التي جاءت على لسان أدهم ، فقد كان كل ما يعنيه « هو محاولة فهم هذه الطبقة . ما هو موضعها الحقيقي في هذا المجتمع المتغير ؟ .. وهسل المجتمع يتغير حقا ؟ وفي نظر من يتغير ؟ والى أي مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقا تغير حقيقي من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟! .. » .

ويجيب أحد زبائن بنك القلق بأن محور عذابه هو « هذه الرجعية التي حولي ، هذا المجتمع الرجعي الذي اتنفس فيه » وهو يريد « عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل فكر تحرري تقدمي .. ان مستقبل العالم هو في هذا الاتجاه » . بينما هناك زبون آخر يستغفر الله « لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذي نتنفسه » وهو يريد عملا قويا « يزيل من على وجه الارض هذا الضلال . ان نار الله الموقدة يجب أن تصب صبا على مجتمع بهذا الفجور والاثم والكفر المبين » . أما الزبون الثالث الذي يتمنى « لو كان الانسان يستطيع أن يطلق صوته ويصيح بما في نفسه » فإنه يرى ان « كل انسان في حاجة الى ان يتكلم وان يصيح وأن يوافق وأن يعارض » . ويستكمل توفيق الحكيم ملامح هذه الفوضى المخيفة حين يجسد ضرورة الالتزام بالثورة عليها وضراوة النضال من أجل تغييرها في هذا الحوار الدال بين أدهم وشعبان :

« أدهم : اريد أن اعمل أي شيء نافع

شعبان : نافع لمن ؟

أدهم : للناس جميعا . وللأمة كلها

شعبان : للأمة كلها ؟! وهل أنت مسؤول عن الأمة كلها . ؟

أدهم : بالتأكيد .. مسؤول

شعبان : ومن الذي سألك وكلفك ؟

أدهم : لا أحد .. أنا نفسي »

ولا يتركنا الكاتب حيارى حول مسؤولية أدهم واختياره حين يصف هذا

المجتمع بأنه « برجوازي داخل قباط اشتراكي ! اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح » . ولا شك أن المشكلة أعمق بكثير من هذا الوصف ، ولكننا اذا تذكرنا تكوين ادهم المثالي ونظره الجرد للاشياء ، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع مبنائها البشري ، وانها اشارة ذكية الى موضع الداء . وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكيم في أعماله التالية .

(٣)

فانتازيا « كل شيء في محله » (١) وقد كتبها بين عامي ٦٦ و ١٩٦٧ رغم أنها تمثيلية قصيرة من فصل واحد ، تشير الى تلك الفوضى الخيفة التي ظلت حياتنا بغيوم اللامعقول وسحب العبث الثقيلة الوطأة التي لا تمطر . واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون ، ولا علاقة له بمعنى العبث في الادب الاوروبي أو الحضارة الغربية . . وانما اللامعقول هو انعدام الحد الأدنى من المنطق والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة . بانعدام هذا المنطق يغييب المعيار ، فلا تصبح لدينا القدرة على الاستقراء والاستدلال والقياس . أي اننا نحول الى قطيع من العميان . وما أشبه هذه الفانتازيا بقصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ وقد كتبها حوالي ذلك التاريخ ، الفارق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل الى الكوميديا ، بينما تميل فانتازيا نجيب محفوظ الى المأساة . وليس من ثبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هذه التمثيلية بالعامية المصرية ، رغم أنه لا يكتب بها الا نادرا ، ولكن معجمها الخصيب ساعده حقا على بلورة التكوين الهزلي للموقف الدرامي وما تتطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادي والمألوف . وهنا ، أيضا ، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ ، حيث تبدو الاحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس . أما هذا البناء عند توفيق الحكيم فهو مشيد من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحي . المنطق في قصة محفوظ يختفي منذ البدء ، منذ أن ينفصل الاطار العام للاقصوة عن الجو الواقعي ، وبالتالي فاللامنطق داخلها هو امتداد عضوي لهذا الاطار . أما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءا من الاطار العام ، وانما هو يصوغ الملائسجام — بعيدا عن مأساة اللغة ووحدة الانسان في الغرب — من قلب التعاطف الحار بين البشر ، ومن خلال الفوضى الخيفة التي تراكمت أسبابها حتى أمسيت شيئا نقيضا

١ — يعتمد الباحث هنا على الطبعة الثانية من مجلد « المسرح النوع » وقد اضيفت اليه هذه التمثيلية التي شاء المؤلف ان يكتب تحت عنوانها تاريخ (١٩٦٦) .

لكوابيس الرعب ، ولكنها ليست بعيدة عن فن الكاريكاتور بضحكه الباكي ان جاز التعبير .

تبدأ الفانتازيا القصيرة بحلاق يرى في رأس الزبون المائل أمامه بطيخة قابلة للشق ، فما أن يفصح عن خواطره حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلقة ذقنه بعد . ويجيء ساعي البريد الذي يضع كل ما معه من خطابات في طاسة الحلاق حيث كل من يريد ما يريد من خطابات ، له أو لغيره ، المهم هو التخلص من هذا الحمل الثقيل وتسديد خاتمة الوارد . ويظهر شاب ينتظر خطابا ويسأل عنه فيجيبه الحلاق وموزع البريد بان عليه أن يبحث في الطاسة ، فاذا لم يجد شيئا ، عليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المكسرة ويدهش الشاب قليلا ، ولكنه يتناول احدى الرسائل ويفتحها — للتسلية كما قال الموزع — غير أنه يفاجأ بأز الرسالة من فتاة الى خطيبها تطلب اليه الانتظار في محطة السكة الحديد حيث تصل في قطار بعد الظهر — ويحيط الشاب كلا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب فينصحه بالتوجه فوراً الى المحطة واستقبال الفتاة . ويدهش مرة أخرى ، ولكنه يذهب ويعود بالفتاة وحقيبتها في يده . وتنطفئ دهشة الفتاة حين يقول لها « أهل البلد » — وهم الحلاق والموزع والشاب — أن تصرفها سليم وانهما ما داماً مخطوبان فلا بد من احضار الماذون . وينضم للقافلة ضابط ايقاع حسبه الجميع في البداية شرطيا سريا يستفسر عن سر هذا التجمهر ، وتتسع دائرة الزفة بتجمع الاهالي « في زياط محوم وغناء ورقص مجنون وهم ينشدون :

بالطبله والمزمار والرقص

وندور الدنيا بالعكس

نلقاها تمشي بالمضبوط

ان كنت عاقل او معبوط .

السالة كلها واحده

ويلله فرقص على الواحده »

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى المخيفة التي المت بحياتنا قبيل الهزيمة وبعدها ، وهي الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي ، لا يقول أن « الشعب » الكادح المطحون فوضوي بطبيعته ، وانما ليقول : هذه اللقطة هي انعكاس حاد للنظام الذي يرمز اليه بساعي البريد . لقد أصبح غير الممكن ممكنا منذ لحظة « خرق النظام » التي أقدم عليها الموزع . لم يعد مستحيلا أن تتزوج الفتاة من شاب لا تعرفه ، وأصبح محتملا ان يشق الحلاق رأس الزبون كالبطيخة حتى يرى ما اذا كانت قرعاء أو

حمراء . ولم يعد غريباً أن يشترك الجميع في الزمة . أي أن « الكل » مشارك في الفوضى المروعة ، وأصحاب المسؤولية عن المقدمة هم بأنفسهم ضحايا النتيجة . هذه هي الاستقامة المنطقية الوحيدة التي يمكن اكتشافها بين ركام عالم بلا منطق .

من ركائز « الفوضى المخيفة » في رؤيا توفيق الحكيم ، لتلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث ، غياب العدل . ويلجأ الفنان الى التراث الشعبي في « مجلس العدل » (١) معتمداً احدى حكاياته المتداولة شفها فقط مما يدل على أنها سارية المفعول في الضمير القومي بوحى من تعبيرها المكثف عن أزمة الانسان المصري مع العدل ، بين شكله ومضمونه . ولم يفعل الحكيم اكثر من انه امداد صياغة الحكاية الشعبية المتوارثة في لغة مكتوبة ، ربما لأول مرة . وتقول الحكاية فيما يروي الحكيم أن معاهدة خفية بين فران واحد القضاة كانت السبب في هذه المجموعة من المشاهد الهزلية التي تؤدي الى نوع من السخرية الفاجعة . لقد ذهب أحد المواطنين بأوزة الى الفران بغية تحميرها، فما كان من الفران الا أن أكل نصفها وأرسل النصف الاخر — كعادته — الى القاضي . . فلما جاء صاحب الأوزة ادعى الفران أنها « طارت » فثارَت مشاجرة عنيفة بينهما تدخل لفضها بعض المارة ، ولكن الفران أصر على أن يذهب الى المحكمة . وبالمنطق المجرّد تمكن القاضي من « اقناع » صاحب الأوزة بأن الله قادر على كل شيء ، على تطير الأوزة مثلاً ، كما أنه لا يستطيع أن يثبت ملكيته لجدة الأوزة التي طارت والتي ربما كان الفران صاحبها كما يقول . ومن ثم فهو مخطيء في حق الفران باتهامه ظلماً بالسرقة ، وعليه لا بد وأن يدفع جنيهاً غرامة . ويتقدم بعدئذ رجل من المارة حاول أن يفرق بين المتشاجرين فنال لكمة في وجهه فقأت له احدى عينيه . وبالمنطق المجرّد — مرة أخرى — يقنع القاضي المواطن المصاب بأن العين بالعين ، وأنه الان لا يملك سوى عين واحدة ، فعينه التي ضاعت في حكم العدم ، وعليه اذا شاء ان يفتأ عيناً للفران مقابل عينه الوحيدة الباقية . من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم ، فيكون نصيبه التفرغ جنيهاً . ثم يتقدم زوج مع زوجته التي كانت حاملاً منذ دقائق ولكن رفسة من الفران أجهضتها . وبالمنطق المجرّد — مرة ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل فيشتبك مع زوجته في « خناقة » تتصل بالرجولة والخيانة ولكن القاضي يتطوع بفض

١ راجع الطبعة الاولى — مكتبة الاداب بالجاميز — ١٩٧٢ .

المشاجرة ويقدم اقتراحا « منصفا » هو أن من أفرغ بطنها عليه أن يملأها .
 وحينئذ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى ، غير أن القاضي لا يعقتهما ويحكم
 عليهما بالفرامة المقررة جنيها . ويحاول فلاح كان قد أتى بحماره الذي نزع
 الفران ذيله اثناء المعركة مع صاحب الاوزة ان يهرب بجلده بعدما سمع
 وما رأى فلا يتقدم بشكواه ولكن القاضي يستدرجه الى القول بأنه جاء الى
 المحكمة ليتفرج ، وهكذا فعليه ان يدفع الفرامة كالاخرين . وتنتهي الجلسة
 بحصيلة لا بأس بها من الفرامات يقتسمها القاضي والفران .
 وليس من شك في أن الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج
 اللامنطق من قلب المنطق ، واللاعقلي من جوف العقل . بذلك كان يضرب
 عصفورين بحجر واحد ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحية ، وكان
 يضرب النتيجة بالمقدمة . الشكل هو القانون ، والمضمون المفترض هو
 العدل . ولكن القانون ليس نصا جامدا وانما هو خلاصة تجربة انسانية
 تتفاعل سلبا وايجابا مع « الانسان » الذي يتحرك بهذه الخلاصة في اتجاه
 التقدم أو في اتجاه التخلف . لا يكفي القول مثلا بأن القاضي في الحكاية
 الشعبية مجرد نموذج للمسؤول المنحرف ، وانما يجب أن نتأمل اسلوب
 الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجمهور المتقاضين . انه يستغل منذ
 البداية ميراثا عميقا في النفس المصرية كالايمان المطلق بقدرة الله ، والفهم
 الخاص لفكرة العين بالعين وقضية الشرف . هذا الميراث الاخلاقي كان
 المقدمة الجاهزة التي بدأ منها القاضي لعبته الشكلية في الحوار المجرد . وكانت
 النتيجة هي امتداد حتمى لهذه القضية ، بعد ان اضاف اليها القاضي حذلقته
 ومهارته في تفرغ الشكل من محتواه ، تفرغ القانون من العدل ، تفرغ
 « خلاصة التجربة الانسانية » من تعبيرها البشري عن التقدم . هكذا لا
 يهاجم الحكيم ، هنا ، نموذجا فرديا شائها كالقاضي أو الفران ، ولا هو
 يهاجم القانون كقانون . . وانما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الانسان والعدل
 من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بتحول الجلال الى ضحية والبريء
 الى متهم . وتلك هي دلالة اختياره للتراث الشعبي مصدرا لهذه التمثيلية
 القصيرة ، وكأنه يود الاشارة الى أن اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه
 هو أحد أسباب هذه الفوضى المخيفة التي يشارك فيها الجميع . ان « مجلس
 العدل » لا تناقش مشكلة العدل الاجتماعي ، بقدر ما تناقش مشكلة العلاقة
 بين القانون والقيم . والبشر في هذه التمثيلية ليسوا رموزا لانماط محددة
 خارجها ، هذا التبسيط للامور أبعد ما يكون عن البساطة التي ينشدها
 الحكيم ، لتلمس أبعاد الفوضى المخيفة من صميم الواقع الحي لشعبنا .

(٤)

لم تكن المرة الاولى التي يصعد فيها توفيق الحكيم الى القمر ، ليرى الارض من هناك . . كانت « رحلة الى الغد » رحلته الاولى الى الارض عن طريق القمر ، وكانت رحلة الفزع من العلم والعقل اذا كانت المشاعر والعواصف الانسانية مصيرها المحتوم في عالم تحكمه انابيب الاختبار . وقد تطورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت ، حتى اننا رغم التحفظات التي يمكن أن نحصيها على مسرحيته « الطعام لكل فم » فاننا لم نغفل عن وجهها الايجابي المؤمن بالعلم طريقا للخلاص من الفقر . وكانت اهم التحفظات هي أن هذا الحلم المثالي القائل بأن العلم سيوفر للملايين البشر حاجاتهم المادية رغم ثبات رقعة الارض الزراعية بتصنيع الماء والهواء، لن يتحقق دون صراع اجتماعي هائل وقد تجاهل الكاتب آنذاك الخريطة الطبقيّة للعالم ، ومن ثم التفت لديه المثالية في التفكير مع التجريد في التعبير ، واثمر هذا اللقاء رؤيا طوباوية لا تستطيع أن تسهم جديا في حل القضية المطروحة للبحث .

في تمثيليته القصيرتين الجديتين « تقرير قمرى » و « شاعر على القمر » (١) لا يتخلّى توفيق الحكيم عن ايمانه العميق بالعلم ، ولكنه يضيف اليه البعد الغائب ، البعد الاجتماعي . في « تقرير قمرى » لا يجرد الفنان الصراع المحتمل بين العلم والانسان ، وانما هو يركز منذ البداية على الوظيفة الاجتماعية للعلم والموقع الاجتماعي للانسان . فالعلم قد يكون وسيلة الانسان للدمار ، ولكن العلم حينئذ ليس هو المسؤول لانه لدى انسان آخر قد يكون وسيلته لقهر التخلف والفقر والخوف . هكذا يختار الفنان كلا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كنموذجين متعارضين اجتماعيا ، ومن ثم فهما متناقضان في توظيف العلم وتحديد غاياته . تستغل بعض الكائنات القمرية فيما يتخيل الحكيم ، فرصة هبوط رائدي فضاء على سطح مملكتها ويتسلل اثنان منهما الى المركبة القمرية العائدة بالرائدين الى الارض . ولن نتجشم عناء كبيرا حين نتعرف من طبيعة البقعة التي عادا اليها وتكوين الشخصيات ودرامية الموقف اننا في الولايات المتحدة الامريكية ، بين احد قادتها العسكريين واحد قادتها السياسيين . وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب ، ولكن حدثا خطيرا يقع هو أن عالما صينيا في أمريكا يزمع العودة الى وطنه . وعودته في حد ذاتها لا تهم ، ولكنه يعود وقد

٢ - ضمنها كتاب « مجلس العدل » .

اكتشف اختراعا يشبع حاجة مواطنيه الى الطعام . ويتابع الكائنان القمرين اللذان لا يراهما أحد الحوار الغريب عليهما بين السياسي والجنرال وبينهما وبين الصيني برثاء بالغ ودهشة ممزوجة بالاسف والاسى لحال البشرية . ان ما يهم الصيني هو أن يحمي بلاده التي يسكنها في القريب ألف مليون انسان من غائلة الفقر والجوع . وحين يحتج السياسي والقائد الامريكيان بأن هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقه في الصين وغيرها من ارجاء المعمورة ، من شأنه أن يقضي على ألوف المصانع والمزارع في بلدهما ، يجيب الصيني على هذا المنطق بأن هذه الحجة ردها أصحاب السفن الشراعية عنداكتشاف الكهرباء . . مشيرا بذلك الى أن تقدم العلم — من أجل تطور الحياة ورفاهية البشر — لن يتوقف . ولكن السياسي والقائد الامريكيان يكتشفان العالم الصيني بأن اختراعه يعني بالضبط تدمير نظام بلدهما ويفجر تكوينه الاجتماعي ويحطم هيكله الاقتصادي ويلغي أسلوبه السياسي ، فالنظام القائم على الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء اذا ساد الاكتشاف الصيني . ويشرعان في مساومة العالم الصيني ، فيذهله تصورهما عنه ، انه لا « يبيع » اختراعا ، وانما هو يسدد دينا لوطنه وللانسانية وللحياة بأسرها ، لكونه مواطنا وانسانا . وحين يفهم السياسي والقائد الامريكيان أن الاكتشاف ليس مكتوبا في أوراق يمكن أخذها منه بالحيلة أو التهديد وانما الاكتشاف في المخ يسلمانه لاحد الحراس بغمزة عين هي اشارة القتل . ويهمس كائن قمري بصوت لا يسمعه أحد « أن رجلا يريد أن يطعم الجميع هنا على الارض فأخذوه وأعدموه » .

ولا تقف محاولة الحكيم في « تقرير قمري » عند هذه الرؤية الجديدة لوظيفة العلم التي تختلف من نظام اجتماعي الى آخر ، وانما هو يربط هذا النظام المعادي في جوهره للعلم وظاهرة السخط العارم بين الشباب الامريكى . وكانت مقدمة التمثيلية القصيرة حوارا بين القائد والسياسي حول الفرق بين ابن القائد المنضم الى احدى جماعات الشباب المتورد ، وابنة السياسي التي يسود التفاهم بينها وبين أبيها . وتبدو قصة اعدام العالم الصيني كجملة عرضية بين المقدمة والخاتمة التي نرى فيها الفتى والفتاة وهما يستأنفان الحوار الذي دار منذ قليل بين والديهما . . ويتابع الكائنان القمرين بقية الحوار . ونلاحظ أنه بينما استطاع الحكيم أن يضع كلتا يديه على جراح الانسانية المعاصرة فيما يتصل بقضية الصراع الطبقي على العالم ، فإنه لم يستطع أن يرى بوضوح كاف قضية صراع الاجيال في الغرب ، وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية . ولا شك أنه تمكن من تبين الاطار العام

للمشكلة حين تساءل الفتى — ابن الفائد — لماذا يدفعه أبوه وأمثاله من العسكريين والسياسيين الى حوض حرب قذرة و « لماذا يذهبون بنا الى شعب آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذي اختاره لنفسه ، انهم ينفقون الاموال خارج «مجتمعنا» في حروب عقيمة ويتركونه للفساد والتحلل والفقر » ان هذا المجتمع المنحل هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والاعمال يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية وسيف والسدي وخبرته الحربية لحماية مصالحهم وأرباحهم . وهم يراكمون ثرواتهم الخيالية « من عرق شعوب أخرى تكدح في سبيل لقمة » ويرى الفتى على لسان توفيق الحكيم ، أو ان الحكيم يرى على لسان الفتى إن السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو أنفسهم ، فهم الادوات التي يحقق بها مصاصو دم الشعوب احلامهم في المستقبل . ومن ثم فعلى الشباب ان يحطم هـذا المستقبل بتحطيم نفسه ، بانتحاره الجماعي « نعم . . انتحارنا جميعا . . نحن الشباب . . انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء . . خير لنا ان نختار بأنفسنا نهائنا من ان يختاروها لنا في حروب نقتل فيها الابرياء » . وتتفتح الفتاة بمنطق الفتى وتنضم الى شافلة التمرد ، ويصعد الكائنات القمرين بتقريرهما عن هذا المجتمع الموبوء الذي يرسل اليهم بين الحين والاخر رجلا أو أكثر ينشغل بجمع الحصى والاحجار والتراب القمري ، دون ان يفكر الذين أرسلوه في مهمة أكثر فائدة . وهذا هو موضوع « شاعر على القمر » حيث يعود الحكيم الى قضية العدل حين يتصور هذا الشاعر ان هذه الاحجار التي يجمعها رائدا الفضاء من الكنوز التي ستجر الولايات على البشرية فيقول « لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الارض جميعا لكنت معكم . . ولما وقفت هذا الموقف . . ولكن هذه الثروات سيحرم منها أكثر أهل الارض وسيظلون كما هم في جوعهم . . بينما تتخم بها بطون وتزداد قوة وسيطرة » . هذا التصور الصحيح لمنطق الراسمالية والاستعمار ، لم يؤد الى تصور مماثل لقضية الشباب في الغرب حيث تجيء « رؤيا الانتحار » حلا سلبيا ، لا يمكن ان يكون هو موقف الشباب الاوروبي والامريكي من أخطر قضايا العصر . لذلك يعود توفيق الحكيم الى القضية ذاتها في مقاله القصصي الطويل « قضية القرن الحادي والعشرين » (١) يحاول ان ينظر الى القضية من زاوية جديدة ، فلربما يستخلص معنى آخر لحركة الشباب كان غائبا عن رؤياه الاولى . وتبدأ هذه القصة التقريرية أو هذا التقرير القصصي بأن صحفيا

١ — راجع كتاب « ثورة الشباب » — دار الكتاب الجديد بالقاهرة — الطبعة الاولى ١٩٧٢ .

مريكيًا قد استطاع ان « يلف » دماغ الحكيم فأغواه برحلة سريعة السى
 ابولايات المتحدة ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع ، فـسـد
 يغير من رأيه القائل « ان العالم يكره امريكا لانه يراها المسؤولة اليوم عن
 اتعمال الحروب . . حيثما ذهبت في آسيا وأفريقيا ، في الشرق الاقصى
 والشرق الاوسط تجد علبة الثقاب في اصابع امريكا تلعب بها أو تحل بها
 مشكلاتها تاركة الدخان يلبد سماء السلام » . ويتصادف وصول الحكيم
 لنيويورك مع انشغال الامريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة
 امريكية وهي تصف محاولة اربعة من الشباب نسف تمثال الحرية أو نقله
 من مكانه أو التهديد بذلك فيما قال المدعي العام والمحامون والشباب أنفسهم .
 شابان وفتاتان تخرجا في أرقى الجامعات بأرفع الدرجات وعمل الاربعة في
 احسن الوظائف ، ولكن الحرب الامريكية في فينتام جمعت بينهم باحدى
 الوحدات العسكرية . وهناك في أتون هذه الحرب القذرة اكتشفوا الوجه
 الدميم للحضارة الامريكية وفساد النظام الامريكي بأكمله ومن جذوره . وقرروا
 فيما بينهم أنهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في الثورة على هذا المجتمع .
 وكانت حيلتهم — كما تروي القصة — ان يمثلوا مسرحية نسف التمثال دون
 الاقحام على ذلك ، لجرد أن تصل كلمتهم عن طريق المحكمة الى كل الاذان
 والعقول والعيون والقلوب حتى تحس وتشعر وتفكر في المستقبل المظلم
 لامريكا ، ان هي مضت في طريقها الاستغلالي الدموي المتخلف .

بين مشاهد المحاكمة ومشاهد الحياة في الولايات المتحدة ، كان الراوي
 يلتقط أنفاسه ليسجل ما يراه من مظاهر « مجتمع الاستهلاك الذي يقولون
 عنه . . ساقية بشرية ضخمة تدور طول يومها لتصب عرقها في مجرى نبعها
 . . هكذا الى غير نهاية . . وهذا النبع الدائم الذي لا ينضب معينه أين تذهب
 حصيلته ؟ هنا المسألة ! » . والمحاكمة تجيب على لسان المتهم الاول من
 الشباب الاربعة وكان يعمل في شركة اختكارات الصلب فتبين له خلال عمله
 بالقسم المالي والتجاري أن هناك جسرا قويا بين الشركة والبنجاجون ، وبدأ
 يفهم لماذا تقوم الحروب « وعندما أرى أكثر من مائة الف دولار قيمة عقود
 يمنحها العسكريون للشركة ، وهي صاحبة نفوذ في الحكم ، يصبح من
 السهل معرفة صاحب المصلحة في الحروب » التي يموت فيها مئات الالوف
 من الشباب الامريكي ، والملايين من الاطفال والشيوخ والنساء في آسيا .
 وعندما يهدده المدعي العام بسؤاله عما اذا كان يعلم أن نظام الحكم في البلاد
 هو النظام الديموقراطي ، يستكمل الشاب تصوره وتصويره للبناء الاجتماعي
 والسياسي القائم على الاختكارات الكبرى بقوله ان الاختكاريين والعسكريين

هم « الاصابع داخل قفاز الديمقراطية المطاط » وانه حين سأل : لماذا لا تترك آسيا للاسيويين ، كان الجواب : لا نريد استقلالهم الاقتصادي ، لان ذلك « معناه انهيار اقتصاد الاحتكارات التي تتضخم بما تستنزفه من دم آسيا وأفريقيا وطعام الاسيويين والافريقيين » . والشباب الامريكي يدرك ادراكا عميقا ، ان شعوب العالم الفقير المتخلف لن تلقي السلاح في وجه الاحتكارات الامريكية وستظل نيرانها تحصد ارواح الشباب الامريكي ما لم يتنير نظام الولايات المتحدة من اساسه . هذا النظام المعادي للكرامة الانسانية ، والمستقبل الشعب الامريكي نفسه ، ولروح القرن الحادي والعشرين ، لا بد من تدمير افكاره . وعند هذه النقطة يركز الحكيم تركيزا واضحا على رفض الشباب لاسلوب العنف واختياره الحر لاسلوب الصراع الفكري . وهم في هذا الصدد يستنكرون جرائم القتل التي يقدم عليها بعضهم باسم السخط والتمرد، ويرون في مظاهر حركة الهييز تشويها لحركة الشباب . ولكنه تشويه تصدوا به التضحية بانفسهم من أجل المستقبل واجياله الاكثر نقاء . كذلك فان من يكافحون حركات الشباب يملكون أجهزة الاعلام التي تضخم في « مبادئ » الهييز سواء من ناحية تعاطيهم المخدرات او ممارستهم العلنية للجنس . هذه كلها قشور سطحية تغطي جوهرها اعماق هو « بذرة الثورة » ، فكما مهدت بعض الافكار للثورة الفرنسية التي هزت بناء المجتمع الاقطاعي ، وكما مهدت الافكار للثورة الاشتراكية التي هزت بناء المجتمع الرأسمالي ، كذلك فان بذور الثورة الجديدة التي يقودها الشباب الامريكي ليست اكثر من افكار لم تتبلور بعد ، ولكنها سوف تنبت وتزهر وتثمر في الوقت المناسب مجتمعا جديدا جديرا بالقرن القادم ، مجتمعا خاليا من الاستغلال والاستعمار، من الفقر المدقع والثراء الفاحش ، مجتمعا قيمة القيم فيه هي الحرية الحقيقية ، وعمادها العلم والعمل . ومن الطبيعي ان يقود التركيز على « تغيير الافكار » كأساس لتغيير المجتمع الى ضرب المثل بفاندي وثورته السلمية على الامبراطورية البريطانية ، وان فلسفة فاندي ليست فلسفة هندية خالصة ، وانما هو قد استمدتها بدوره من تولستوي ، وبالتالي فهي قابلة للتطبيق — روحا لا نصا — في أي مكان من عالمنا ، فلسفة المقاومة السلمية لا السلبية .

ويفسر الشباب — في جوابه على اسئلة المدعي العام — ظاهرة الوحدة العالمية لثورة الشباب المعاصرة بأن الاحساس الشديد بالعصر هو الذي يربط الامريكي بالافريقي بالاسيوي « وسيقضي هذا ولا شك على التفرقة العنصرية والاجتماعية في المستقبل » . وترى زميلته ان « الخطأ الوحيد في

نظرنا هو السكوت على أخطاء العصر « وتطور فكرة زميلها عن العنف ، وكان قد اكتفى بادانة هذا الاسلوب كطريق الى الثورة الشاملة ، أما هي فتري العنف « يأتي من وجود اعتراض مضاد للثورة ، أي قوة تقف في وجه ارادة التغيير ، وتعمل على صدها بالعنف . . فلا نجد الثورة بدا هي الاخرى من شق طريقها بنفس العنف . ان العنف يولد من العنف » . ولكنها مع هذا لا تبتعد كثيرا عن دائرة التغيير الفكري للمجتمع المخدر بثتى السوان المخدرات ، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاطي فريق من الشباب للمخدر وينسى أولا أن الكبار والشيوخ أكثر تعاطيا للمخدر وهم صنّاعه وتجاره وزراعه . وينسى هذا المجتمع ، ثانيا ، ان المخدرات الحديثة كالامجاد الامبراطورية والاحلام العسكرية هي أخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين . ومن ثم فهو يحتاج الى هزة فكرية عنيفة أشبه بالصدمة الكهربائية لمراكزه العصبية . ويصطنع الكاتب حيلة فنية يجسم بها أشكال هذه الصدمة ، وذلك حين يفاجيء المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهد مثير هو تسييس ذهبت اليه المتهمة مع زميلتها وطلبنا منه أن يعقد قرانهما ، فما كان منه الا أن رفض وأبلغ الجهات المسؤولة . ولا تنكر الفتاة الاتهام الجديد ، رغم دفع محاميها بأنه اتهام خارج القضية . لا تنكر ، وانما تناقش في هدوء جذور المسألة : لقد كان المجتمع فيما مضى قائما على التناسل والمزيد من التناسل ، لذلك كانت الشريعة والقوانين تنص على أن يتزوج الذكر بأنثى ، أما الان — في مجتمع تحديد النسل — فما هو وجه التحريم لقران لا يؤدي الى نسل ؟ ومن الواضح ان الحكيم هنا لا يدافع عن الشذوذ الجنسي وانما هو يضرب المثل فحسب على ضرورة «اعادة النظر في أسباب التشريع» كما يتصور الامر الشباب الجديد بغية بناء مجتمع جديد لا يخشى مناقشة المسلمات ولا يعجز عن التحرر من العادات . ان هذه « التفرقة » ليست أكثر من امتداد لحيلته الفنية الرئيسية في هذا التقرير القصصي ، واعني بها تمثيل أربعة شباب لمحاولة نسف تمثال الحرية لمجرد أن يصلوا الى المحكمة ومن فوق منبرها يبعثون بأفكارهم تجوب الأفاق . كذلك فان فكرة زواج الفتاتين هي عنصر من عناصر الخطة الفنية المعتمدة أساسا على أن التغيير الفكري هو الاسلوب الامثل لتغيير المجتمع « اذا لم تكن هناك مناقشة حرة للمسلمات والعادات فكيف تنتقل البشرية من مجتمع الى مجتمع ؟ ان الديانات السماوية لم تقم الا على أساس الدعوة الى مناقشة المسلمات والعادات الراسخة في العهود الوثنية » . وليس معنى ذلك أن الانتقال من مرحلة الى اخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية ، فلا شك ان هذه المنجزات قد

احتوت من الايجابيات ما يقبل الانتقال من عصر الى عصر « هناك أشياء عظيمة وجميلة لا بد من صيانتها ونقلها الى الاجيال الجديدة والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين » فالاجيال الجديدة لديها غريزة البقاء الحضاري وتعرف واجبها في المحافظة على حضارة الانسان والاستمرار بها في طريق التطور والتقدم « بأسلوب حياتها الجديدة لا بأسلوب حياتكم انتم » . هذه الاجيال هي التي « ستجرد وتفحص كل منجزات البشرية العظيمة النافعة لتزيد عليها وتنقلها الى القرن الحادي والعشرين » .

ويبلور توفيق الحكيم قضية الشباب من خلال قضية المجتمع كله وفي اطار العصر بأكمله حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادعاء « نريد أن يعرف الناس بصورة حاسمة أنه توجد الآن قضية . . قضية جديدة . . هي قضية القرن الحادي والعشرين . . القرن الذي لن يدخله عدوان ولا تفرقة عنصرية أو اجتماعية أو رأسمالية . . قرن الحب والسلام والاخاء الانساني . . وان الثورة قد بدأت داخل هذا المجتمع العدواني البالي ولن يقف في سبيلها شيء الى أن تظهر بشائر المجتمع الجديد . . ونحن نطالب الناس جميعا من هنا أن يثوروا معنا على الافكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم الغد . . وان يعدوا انفسهم لتقبل التغيير الذي لا بد من حدوثه . . والا جرفتهم الاجيال الطالعة مع نفايات القرن المغتصب » .

وأيا كانت التحفظات التي يمكن أن نسوقها على أفكار الحكيم حول مقومات حركة الشباب الأمريكي من حيث أساسها الاجتماعي وبنائها الفكري، وكذلك التحفظات التي يمكن رصدها على تحليله الجذاب وتجسيدياته الفنية التي تسودها المباشرة والتقريرية . . فان ما لا ريب فيه هو أن الحكيم يقف بصلاية وثبات في دائرة حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي للشعوب في مواجهة المعسكر الاستعماري بقيادة الولايات المتحدة ، كما أنه يقف بشكل عام الى جانب حركات الشباب المعادية لهذا المعسكر . وانه — وهذا هو المهم — كان يحوم حول هذه القضايا لانعكاساتها الحادة والشديدة الوطأة على التطور الاجتماعي في بلادنا . انه لم يختر « أمريكا » عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشعبنا ، ولم يختر حركة الشباب هناك عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشبابنا . ان توفيق الحكيم لم يقصد أن يكتب مثالا «عالميا» عن أمريكا وشبابها ، وإنما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفاذة تمهيدا لاحضار الممثلين من عمق أعماق أرضنا وأحشاء مجتمعنا مما نطالع وجها له في تمثيليته عن « الحمير » .



لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة « الحمير » سوى اثنتين يفصل بينهما عام وثلاثة أشهر ، ولا تزال هناك قطعان لم يتيسر لهما النشر الى الان . أما التمثيلية الاولى فعنوانها « سوق الحمير » (١) وفيها يستعيد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحهما في « بنك القلق » ، ولكنه هنا يجردهما من ملامحهما الاجتماعية الخاصة ليبرز معنى أساسيا لا علاقة له بالسمات الشخصية . ومع هذا ، فإنه مما يدعو الى التأمل حقا هو تركيز الكاتب على صفة البطالة من ناحية وصفة الشباب من ناحية أخرى وقضية الحرية من ناحية ثالثة ، وذلك في « بنك القلق » و « سوق الحمير » على السواء . والقالب الفانتازي مشترك أيضا بينهما ، الا أنه يميل الى التجسيم والايهام بالواقعية في السرواية ، بينما يميل الى التجريد المطلق في التمثيلية . عاطلان يرتديان ملابس رثة يحسدان حمير السوق على أنها تجد ما تأكله ، وانها ترفع صوتها دون أن يقف في سبيلها أحد . هذه هي المقدمة «الواقعية» للاطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم ، ليصوغ بعدئذ المفارقة الدرامية الهزلية الفاجعة في آن — حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا :

« .. الحمير دي جنس متحضر

— بتقول ايه؟! .. متحضر؟!!

— عمرك شفت حمير برية .. فيه خيول برية وجاموس بري وحمام

بري وقطط برية .. لكن الحمير طول عمرها عايشة بيننا .. تشتغل وهي ساكنة وتتكلم بحرية .

— بحرية؟

— قصدت بصوت عالي ..

— بمناسبة الصوت العالي تقدر تقول لي احنا مش عارفين نعيشن ليه

حضرتي وحضرتك؟

— علشان حضرتك وحضرتي مفلسين .

— ومفلسين ليه؟

— علشان ما حدش سائل عنا .. لو كان لنا سوق زي سوق الحمير

ما كنا لقينا اللي يشترينا .

— وما حدش يشترينا ليه؟

— لاننا بضاعة محلية .

— وماله؟

١ — نشرت في الاهرام ١٢-٢-١٩٧١ (ص ٦-٧) .

- لا . . الفلوس لازم تندفع في بضاعة بلاد بره
- ما تيجي نعلن عن نفسنا
- بايه ؟
- بصوتنا
- مايطلعش
- وايش حال صوت الحمير طالع ؟
- لانها زي ما قلت لك جنس متحضر «

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية ، وهي تنطوي على الإيحاء الفكري الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرة واحدة . اننا نتابع الاحداث بعد هذا الحوار وقد تمكن العاطلان من اقتناع أحد الفلاحين بأن أحدهما « حمار مسخوط » . وكان الفلاح قد أشتري حمارا من السوق ، فشاغله العاطل الاول بينما فك العاطل الثاني عقدة الحبل المربوط في عنق الحمار ووضع رأسه بدلا منه وأخذ الآخر الحمار ومضى . ويضرب الحكيم هنا عصفورين بحجر واحد ، فالخرافة الشعبية القائلة بالتناسخ أو المسخ أو السخط هي التي أقتنعت الفلاح الفقير بأن الحمار الذي اشتراه منذ دقائق قد عاد الى أصله الانساني حسب حكاية « حساوي » . وهذه الحكاية من ناحية اخرى تقول أن حساوي كان ابنا لاسرة كريمة ثم دب خلاف بينه وبين أبيه الذي رفض أن يزوجه ممن يحبها ، وحين أصر الابن على موثفه سخطه الاب حمارا بدعوة كانت لها أسواب السماء مفتوحة . وهكذا يستغل الفنان امكانيات الخرافة الشعبية في ادانة وجهها الغيبي وفي استغلال طاقتها الفانتازية لصياغة العمل الفني . المهم أن الرجل اصطحب حماره الأدمي او انسانيه الحمار الى المنزل ، وحاول بقدر ما يستطيع أن يقنع زوجته بأن الله أكرمه وأعاد ادمية الحمار المسخوط على يديه . وبعد نقاش طويل حول ايهما أنفع : الحمار أو البني ادم يسلم الفلاح وزوجته بالامر الواقع . وتتاح للعاطل فرصة الاكل والشرب فيستلذ اللعبة ، ولكنه لا ينسى أن له عقلا فيتدخل في شؤون الفلاح وزوجته تدخلا يستفز المرأة ويحير الرجل ، فكلامه معقول ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبي مقابل زيادة المحصول وتأمين البذور . عندما يثور الشغب في اركان المنزل بسبب عقل الحمار البشري الذي يصر أن له رأيا في هذا وذاك من الامور ، تطلب المرأة من زوجها أن يلزمه حدوده وهي الحظيرة . وفي هذا الوقت يعود رفيقه بالحمار الحقيقي الاصلي ويخبره بأنه عثر على عمل مشترك في مزرعة ظن اصحابها انه رجل مهم ما دام يملك حمارا . ويربطان الحمار في الحظيرة

ويمضيان الى حال سبيلهما ، ثم يكتشف الفلاح وزوجته أن الادمي عاد حمارا فيتهللان ويشكران الله على كل شيء (✽) . وبالرغم من أنه ليس هناك أصل شعبي لهذه التمثيلية ، فان قالب « الحدوته » هو الاطار الفني الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الفانتازية الملاذعة : فالانسان يحلم بأن يكون حمارا ليأكل ويصيح « بحرية » ، فإذا تحقق الحلم يصبح « العقل الانساني » مشكلته من جديد . . وهي المشكلة التي لا تحل بالحصول على عمل في مزرعة يظن أصحابها أن العاقل يملك حمارا ، فالنهاية التي اختارها الحكيم هي خاتمة حدوتية ، ولكنها ليست خاتمة المهزلة التراجيدية التي بدأت بحلم يقول أن الحمر جنس متحضر تعمل بهدوء وتتكلم بحرية .

ولا ترتفع تمثيلية « حصص الحبوب » (١) الى مستوى التمثيلية الاولى ، فرمزها صغير ودلالاتها جزئية . وفيها يذهب أحد الوجهاء بحماره الى إحدى المدارس الابتدائية الاهلية فيقنع ناظرها وسكرتيرها بقبول حماره حصص تلميذا بالقسم الداخلي . . ولأن الناظر يحتاج الى النقود بأية وسيلة فانه يقبل التلميذ ، ولكن حاجته الى النقود تدفعه الى بيعه . وحين يجيء الوجيه لتسلم «ابنه» في نهاية العام ، يخبره الناظر بأنه قد تخرج وأصبح مديرا لشركة العلف المجاورة . وهي الشركة الطامعة في شراء المدرسة الايـلة للسقوط . ويصدق الوجيه ويذهب الى الشركة سعيدا بأن حماره قد أصبح مديرها . ويقابجا المدير بالرجل والناظر وهما يؤكدان انه كان حمار الوجيه وقد تربى في المدرسة . وتنتهي المفارقة الهزلية — طبعاً — بطرد الوجيه والناظر ، غير أن أحدهما تلمح في زاوية فمه ابتسامة خبيثة ، بينما تلاحظ على الآخر نظرة مذهولة ، فقد ربي العزيز الغالي منذ الطفولة وشقى من أجله ، وهاهوذا لا يجد منه حين فتح الله عليه وأصبح ادنيا الا الجحود والنكران . والسخرية التي استهدفها الكاتب لا تتسع لأكثر من النمـاذج البشرية التي عرض لها ، بينما ترتفع التمثيلية الاولى الى مستوى الرمـز الشامل .

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثية « حديث مع الكوكب » التي وقف

(١٤) اتصل شعراوي جمعة — وزير الداخلية آنذاك — صبيحة نشر هذه التمثيلية بالاهـرام (مستفسرا) عما يقصده الحكيم منها ، فأقترح عليه رئيس التحرير أن يتصل بالكاتب راسا في هذا الصدد ! وظل الحكيم ينتظر تليفون وزير الداخلية ، بابتسامة خبيثة ، ولكنه لم يتصل .

١ — نشرت في الاهرام في ١٢-٥-١٩٧٢ .

فيها الحكيم مواقف محددة من مجموعة القضايا المثارة في بلادنا على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة . وقد تكتشف أن بعضا من الآراء التي يوردها الحكيم ليست جديدة على الفكر العربي الحديث ، ولكن أهميتها تتأتى من أنه هو الذي يتبناها ويدعو اليها . . فبالثقل الذي يمثله الحكيم في ميزان ثقافتنا المعاصرة تكتسب كلماته قوة مادية وسط الجماهير ، وخاصة إذا كانت الافكار الرئيسية التي تدور من حولها ثلاثية « حديث مع الكوكب » محورا للصراع المحتدم في وطننا بين قوى التخلف وقوى التقدم . ان الحكيم لا يزال أمينا للثورة الوطنية الديمقراطية التي تخلق فكره وفنه في أوارها ، ولكن هذه الثورة قد اجتازت من المسارب والمنحنيات ما جعل خط سيرها يبلغ من التشابك والتعقيد ما يدفع المفكر والفنان الى القلق العنيف كذلك فان الثورة وهي في مسارها تلتقي بالنعكسات والهزائم والانتصارات والانكسارات فانها لا تتطور بمعزل عن السياق التاريخي للوطن والعالم . لذلك تنعكس روح العصر والأيقاع الاجتماعي المحلي على شكل الثورة ومضمونها ، فالاستقلال الاقتصادي مثلا لا يرادف بناء الرأسمالية القومية ، وانما هو يرتبط في الوقت الراهن بالتحويلات الاجتماعية العميقة . والاستقلال السياسي أيضا لا يرادف عدم الدخول في أحلاف عسكرية فحسب ، بل هو يعني في المقدمة نزع العدو من الصديق وتحديد التناقض الرئيسي الذي يحكم عالم اليوم . لم يعد أمام الدول الحديثة التحرر والشعوب التي تناضل من أجل التحرر ، الا أن توائم بين مضمون التحرر وشكله وفق مقتضيات العصر الجديد وحركة التطور الاجتماعي للوطن . ذلك ان الاستعمار نفسه كيف حضوره وفق هذه المقتضيات ، فيتنازل أحيانا كثيرة عن الاحتلال العسكري والمعاهدات ، ويرضى - فقط ! - بالارتباطات الاقتصادية التي تملسي بدورها القرار السياسي . لم تعد الوطنية المعاصرة اذن مجرد الارتباط الجغرافي بالأرض ، وانما أصبحت القوى الاجتماعية القادرة على حماية البقعة الجغرافية هي مضمون الوعي الوطني . كذلك فان الديمقراطية لم تعد مجرد المؤسسات الدستورية والانتخابات الشرعية ، وانما أصبحت علاقات القوى الاجتماعية هي التي تحدد الشكل الديمقراطي . وهكذا تنتقل الثورة الوطنية الديمقراطية في بلادنا - على سبيل المثال - من مرحلة ثورة ١٩١٩ التي تكون في ظلها وجدان الحكيم الى مرحلة جديدة احتاجت منه الى إعادة النظر في كثير من المفاهيم والمواقف . وما استجد على بلادنا من تطورات وطنية واجتماعية قد استحدثت من المشكلات الفكرية الحادة ما يتطلب من الكاتب الوطني الديمقراطي ، ما دام مخلصا لثورته الاولى ، ان

يتخذ موقفا حاسما من القضايا المطروحة ، خاصة اذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجرى الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا .
وفي الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » (١) كما في بقية الحلقات الثلاث يدير الحكيم حوارا بينه وبين « الأرض » . وهو قد يبدأ الحوار بلمسة قصصية وقد يستغني عن هذه اللمسة كما فعل في الحلقة الاولى ، اذ اكتفى بأسطر قليلة سرح خلالها بنا الى جبل المقطم حيث كان يتمشى قليلا . ثم لغت نظره كهف يشبه المغارة فدخل اليه ، واذا به يكتشف بئرا عميقة الغور لا تردد جنباتها صدى الصوت . وانما هو قد فوجيء بان صوتا ثانيا يرد على كلماته بدلا من أن يكرر اصداها . ومن هذه المقدمة الخيالية يلجج الكاتب احدى القضايا التي ظننا زمنا أنها ووريت مع الزمن ، غير أنها عادت من جديد تلح على كافة مستويات المعرفة في وطننا ، بدءا من الشوارع وانتهاء بالابحاث العلمية المجردة مرورا بقنوات التشريع وبرامج الاعلام والتربية والتعليم ، وأعني بها قضية التراث والعصر (٢) .

ولا تنفوتنا الملاحظة الاولى على الشكل الفني لثلاثية « حديث مع الكوكب » فهي رغم حوارها الفكري التقريري ، الا أنها صيغت صياغة فنية ذات دلالة بارزة . . وهي أن الكاتب يتوجه بالحديث الى « الأرض » بمعناها المادي المباشر ، كمصدر وحيد للإجابة على التساؤلات المطروحة على « انساننا » اي أن هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الانسان والأرض ، فهما اذن طرفا « المعرفة » المتاحة للبشر في عالمنا . وسوف نلاحظ بعدئذ اتساق هذا المعنى مع بقية الافكار التي يتبناها الحكيم ، وهي أبعد كثيرا عن المنطلق المثالي الميتافيزيقي لافكاره القديمة . ويكاد هيكل الحلقة الاولى أن يكون مبنيا من هذه العناصر : مادية الكون ، أسبقية المادة على الوعي ، جدلية العلاقة بين المادة والفكر ، القانون الاساسي للمادة في شكلها الخام وأشكالها المتطورة والاكثا رقيا هو الحركة اي التاريخ بتفاعلاته الحيية الدينامية المعقدة وليس السكون بمعناه الازلي الابدي أو السرمدية خارج الزمان والمكان . وتلك طفرة ثورية في تفكير الحكيم رغم أنها ليست جديدة مطلقا على التفكير العربي الحديث . وقد كانت بساطة العرض وسذاجة الامثلة وسلاسة الاسلوب من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقول

١ - نشرت بالاهرام في ١٧-١١-١٩٧٢ .

٢ - يمكن مراجعة تفاصيل هذه القضية ودور توفيق الحكيم في كتابي « التراث والثورة»

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣ .

أوسع الجماهير ودفعت القوى السلفية المحافظة ، قوى الثورة المضادة ، الى اعتبار الحكيم رمزا رئيسيا من رموز الثورة (*). وكان هذا الاعتبار صحيحا ، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الاولى من الثلاثية هو اشماله على العناصر المذكورة فحسب ، وانما كانت صياغته نفسها صياغة جماهيرية او شعبية ان جاز التعبير هي مصدر الخطر : ذلك القالب التعليمي السهل أصبح مضمونه في متناول عقل وقلب تلميذ صغير . بالاضافة الى تطبيقات الحكيم لهذا المنهج في حياته العملية والفكرية على السواء ، خصوصا فيما يتصل بالمسائل الحية المثارة في الشارع والفكر معا (**). قضية التراث والعصر مثلا ، كانت واحدة من هذه القضايا التي نوقشت مرارا وتكرارا طيلة النصف القرن الماضي ، ولكنها في الاغلب الاعم كانت مناقشات فكرية مدارها الاداب والفنون والحضارة . اما الان فهي تتصل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا . ومن هنا ، فالموقف منها ليس ذهنيا بحثا ، وانما هو موقف سياسي في المقام الاول .

ولا يزيد الحكيم في الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » رايه بشأن التراث والعصر عما سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث . ولكني سأورد هنا مقتطفا اختار له عنوانا فرعيا هو « مسؤولية الفكر » دار فيه الحوار بين الانسان وامة الارض على هذا النحو :

« — حقا . . ان مسؤولية الفكر الانساني جسيمة !

* وحركة هذا الفكر المستمر هي فرصة الانسان الوحيدة في الحياة . — ولهذا تقاس قيمة الافراد والشعوب وقوتها ، بمقدار حركة الفكر

بيها .

* هذا صحيح . . ولهذا تختفي حضارات وتظهر حضارات ، تبعا لجمود الفكر أو تحركه .

— تقول تختفي ؟ أين تختفي ؟

* كان توفيق الحكيم هو الذي كتب بنفسه بيان الادباء المصريين حول احداث الطلبة ١٩٧٣ ، متضمنا مطالب الجماهير الديمقراطية : اعداد الدولة والتسبب للحرب ، اطلاق الحريات العامة الخ . .

* — توجه بعض متساخين الازهر الى دار الاهرام بعد نشر هذه الحلقة ، وطلبوا من رئيس التحرير بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد « الملحدة » في رايهم — ان يكون الازهر هو الجهة الرقابية الوحيدة ذات السلطة على امثالها في المستقبل . ورفض رئيس التحرير الطلب المذكور ، واقترح بدلا له هو الحوار الديمقراطي ، ولكن « العلماء » رفضوا الاقتراح بدورهم .

✳ أقصد تبتلع .. لا شيء يختفي نهائيا أو يزول .. ولكن كل شيء ، ومنها الحضارات اذا ضعفت وجهدت ابتعلتها حضارة أسرع حركة وأقوى معدة ، فتهمضم ما عندها من كنوز ، ولا تبقىها الا نفاية ، وتتقدم هي متوردة سميئة مزدهرة لتحمل عنها مشعل القوة الانسانية .
— أليست كل حركة مقترنة بالاتجاه ؟ .. فما هو الاتجاه المطلوب لحركة التفكير ؟

✳ الاتجاه الى الامام طبعاً .. أي التقدم بالانسان في طريق التطور ، الى الاقوى والافضل .. لان الاتجاه الى الخلف هو رجعة الى موضع سابق مر به الانسان وتركه ، سائرا مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقة .. ولا يمكن للغد ان يصبح الامس ، الا اذا انقلبت دورة القمر حولي ودورتي انسا ايضا ..
— الا يمكن ان يكون في ماضي الانسان شيء ذو قيمة يرى من الافضل له استعادته ؟

✳ هذا شيء آخر .. هناك فرق بين الانسان الراكب في قطار الزمن والعصر ويريد ان يرجع بقطاره كله الى محطة سابقة يمكث فيها ، وبين الانسان الذي يستعيد من هذه المحطة الشيء ذا القيمة وينفض عنه ترابه ويصلحه وينتفع به وهو سائر بقطار الزمن والعصر في اتجاه المحطات التالية ..

ذلك هو موقف توفيق الحكيم من قضية التراث والعصر ، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في اقواله التقريرية المباشرة ، ولكنه هنا يكتسب بهذا القالب التعليمي المفصل بعدا جماهيريا محققا ، كان له ابعد الاثر في مرحلة الاستقطاب العنيف التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر .

وفي الحلقتين الاخرتين يقدم الحكيم للقائه بالكوكب بقصة زميل قديم صادفه ذات يوم في المقطم وهو في طريقه الى المغارة ، فراح يروي له سرا قديما مؤداه انه قبل ان يقرر الزواج من خطيبته — وكان مشهورا بين زملائه بالحياء والتعفف — ذهب مع احد أصدقائه الى احد بيوت الدعارة ليعرف شيئا عن الجنس الذي لم يكن قد مارسه .. واذا به يفاجأ بأن المرأة التي اختيرت له هي خطيبته نفسها . وليس هذا هو السر فيما يقول السراوي ، وانما يبدأ السر حين قررت والدته بعد وفاة والده ان تتزوج احد مرؤوسيه فترك لهما المنزل ولم يعد الا ذات يوم وصلته فيه برقية تنبئ به بوفاة والدته . عاد هو واخوه الطبيب ليكتشفا ان أمهما ماتت مخنوقة ومع هذا فهما يخفيان الامر ويتستران على القاتل الذي لا يعرفانه وتسير الامور في مجراها الطبيعي

وبعد طول السنين لم تمت رغبة الزميل القديم في معرفة قاتل امه ، رغبة في مستوى الشهوة المحرقة ، أن يعرف الحقيقة . ويذهب الراوي الى بئر المغارة ليسال الكوكب في الحلقة الثانية « ما هي الحقيقة » (١) . ووفقا للمنهج الذي تبناه الحكيم في الحلقة الاولى ، نفهم أن الحقيقة المطلقة هي جماع الحقائق النسبية والجزئية التي تتراكم عبر السياق التاريخي . وأن الحقيقة النسبية لا تعني مطلقا أن لا « حقيقة واحدة » هنالك بالمعنى المفهوم في الفلسفات المثالية القائلة بأن كل انسان يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة التي تغاير وجهات نظر الاخرين . وبالتالي فما قد يراه أحد حقيقة لا يراه الاخرين كذلك . توفيق الحكيم يرى : أولا ، أن الحقيقة لها كيانها الموضوعي المستقل عن الرغبات الذاتية للبشر . ثانيا ، أن نسبية الحقيقة لا تعني أن الحقيقة ناقصة وإنما تعني أن الحقيقة تاريخية فهي مطلقة بالنسبة لمرحلتها ولكنها نسبية في السياق التاريخي . ثالثا ، أن للحقيقة عدة وجوه « أي مستويات نوعية » ، متفاعلة مع بعضها البعض ولكنها متميزة كالحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفية والحقيقة الفنية والحقيقة الاجتماعية والحقيقة الاقتصادية والحقيقة السياسية . ومن الظاهرة الى النظرية الى القانون ، يمضي الانسان في طريق طويل لا نهاية له بحثا عن حقيقة وجوده . ولأن الواقع الانساني قابل للمعرفة فستظل الانسانية في سعيها الحثيث نحو المعرفة الكاملة تنجز آيات التقدم والحضارة ، حتى ولو لم تصل الى تلك الغاية البعيدة ، التي تكاد أن تكون « الحلم الجمعي للبشرية منذ طفولتها البدائية » وهو الحلم الذي يجذب الواقع الانساني من دائرة الممكن الى حافة المستحيل .

وفي الحلقة الثالثة والاخيرة من ثلاثية « حديث مع الكوكب » تكتمل قصة الزميل القديم للراوي حين تصله ذات يوم رسالة مختومة كتب على غلافها « يسلم اليه بعد وثمانتي » فاذا بها من مرؤوسه زوج أمه الذي نكتشف أنه هو الذي خنق زوجته حين دهمته بوادر الضعف الجنسي وكان جوعها لا يشبع فراحته تعابره المرة تلو الاخرى حتى كان يوم اشتد بينهما الشجار والعنف فأراد أن يقفل معها وتشنجت اعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت . وهو لا يبرر جريمته وان كان يدهش أنه أصبح في لحظة قاتلا ، كان السيد المسيطر على البيت حين لم تكن محاولته موضع شبهة ، وانحدر الى مهاوي الذل والعبودية حين سرى الضعف في جسده . وهنا يسأل الزميل القديم

١ - نشرت بالاهرام في ٥-١-١٩٧٣ (ص ٢ ، ٤) .

راوينا « ما هي القوة ؟ » (١) وينتهي الحكيم من حوارهِ مع الكوكب الذي نقل اليه السؤال ، الى أن القوة هي « حسن استخدام الوسائل للغايات » فيفرق بين قوة العقل وقوة العضلات ، وبين قوة العلم وقوة الات الدمار ، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحتكارات ، بين قوة الفرد الطاغية وقسوة الشعوب . ان الوظيفة الاجتماعية للقوة هي معيار الخير والشر وبقيّة نوازع الاخلاق ، فالطاقة في ذاتها ليست خيرا او شرا ، ولكنها مصدّر اشعاعات القوة بجوانبها المختلفة واساليب استخدامها وتعدد غاياتها . ان القوة المادية ليست منفصلة عن القوة الروحية ، ولكنها متميزة . قوة الالة مثلا ليست قوة مادية فحسب ، انها في الاصل تجسيد لقوة عقلية ، وقبل ذلك لاحتياج اجتماعي ، وفي النهاية هي تسهم في تغيير الكثير من القيم والعادات الاجتماعية . ان الجرار الزراعي هو ثمرة تفاعل الفكر الخلاق مع الحاجة الاجتماعية الملحة ، وحين يحل مكان الادوات البدائية فهو يجلب معه مفاهيم جديدة للزمن والاخلاق والحضارة . والقوة الاساسية الفاعلة في حياة الانسان وتطوره هي القوة الاقتصادية ، كما يقول الحكيم ، انها بين القوى الاخرى تشكل العنصر الحاسم والموجه لمسيرة البشرية . ولتبسيط المسألة فيما يبدو يرى الكاتب في « الطعام » هو الاصل والغاية فيقول « ان اولى الغايات كانت هي الغذاء ، واولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه . وعندما فكر الانسان الاول في وسيلة لصيده ، بدأ العلم . وعندما اكتشف الوسيلة بصنع سكين من الحجر ، بدأ العلم التطبيقي أو التكنولوجيا . وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن . وعندما رفع عينيه الى السماء يستنزل المطر لزرعه ، بدأ الدين . . » وهكذا فالتفسير المادي للوجود والحضارة والمجتمع والتاريخ هو الاطار المنهجي الشامل الذي يضم افكار الحكيم في غمرة الصراع الضاري بين الاتجاهات الثيوقراطية اللاعقلية المزدهرة والاتجاهات العلمانية المضروبة . ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر اساسي وحاسم . وعلى ضوء هذا المنهج يفسر النمو السرطاني لاجتماعات الاستغلال الطبقي والاستعمار الاقتصادي والعسكري ، ويرى في الاشتراكية — بوضوح لا يقبل الشك — حلا جذريا لمشكلات المجتمع الواحد ، وحلا محتوما ، مشروطا بالنضال ، لمشكلات العالم كله . واذا كانت الاشتراكية علاجاً يتيماً لمرض الانسانية العضال — وهو الصراع الطبقي — فانها العلاج الامثل بشكل خاص لامراض البلدان

المتخلفة المتهورة والحديثة الاستقلال على السواء . انها اقصر الطرق لدرء التخلف الحضاري البشع ، واسلم السبل لقهر الطغيان الدكتاتوري المروع ، وافضل الوسائل لبناء انساننا الجديد ماديا وروحيا وهو الذي عاش مسحوقا ومطحونا امدا طويلا . ولا ينسى الحكيم — دائما — أن يرجع لمصر ، حتى لا ننسى نحن ، فيدير قرب الخاتمة هذا الحوار :

« — لكن .. بماذا تفسر حياة مصر هذه الالاف من السنين على الرغم من هزائنها .

* لانها كانت تتغذى بحضارات المغيرين وتهضمها وتحيلها دماء جديدة في شرايينها تقوى بها على طردهم . وهي يوم يغلق فيها عن الابتلاع وتضعف معدتها عن الهضم ، فانها تتدهور ، ولا أقول تموت .

— الا يمكن أن تموت يوما ... ؟

* لا يمكن واثار الحضارات كلها على أرضها . انها تنام أحيانا ، ولكنها تنهض .. تركيبها الطبيعي هو امتصاص عصارة الحضارات .
— ولكنها تجتر أحيانا العلف الجاف .

* تقصد الماضي العتيق الذي لا عصارة فيه .. ان في خزائن الماضي مع ذلك ، أوراقا خضراء .. ربما قصر النظر وضعف الوعي هو السبب في سوء الاختيار .

— حقا ، انها عندما يستيقظ فيها الوعي وتحسن الاختيار وتلائم فهي غذائها بين الجيد الحي في تراثها والجديد المنابض في الحضارات المعاصرة ، فانها تعود الى قوتها الخلاقة ، لتضيف بشخصيتها المميزتها يبهر البشرية ..

ابدا ، لم يتخل الحكيم عن ذلك العنصر الرومانسي في تكوينه الباكر ، ذلك الايمان شبه الميتافيزيقي بمصر . ان مصر في خياله ووحدانه تكاد تكون « فكره » أكثر منها واقعا ماديا ملموسا .

غير أن هذا لا ينبغي أن توفيق الحكيم في العقد الاخير من هذا القرون كان كاتبنا امينا في الانصات الى نبص شعبتنا ربما كان طهوحا أكثر من اللازم في بعض اللحظات مما لا يتفق وتكوينه التاريخي ، ولكنه حاول بقدر ما اتيسح له من الضوء أن يفوض في أعماق المجتمع وان يطلعوا الى مساوات

العصر . وكانت اغنى الكنوز هي تلك التي يجيئنا بها من احشاء التربة المحلية ، فكان يبدو من خلالها أكثر أصالة ومعاصرة من محاولته المتعجلة في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك .

ولنا أن نطمئن الرائد الكبير أن ما يخشاه من أن يكون بينه وبين العصر حجابا وهو على قيد الحياة لا موضعه ، وأن خوفه من أن يكون في شيخوخته حيا بجسمه فقط متخلفا بفكره لا مكان له أو مبرر . وأنني حين أثرت « نقطة اعتراض » في خطابي المفتوح اليه ، كنت حريصا على تراث توفيق الحكيم موقنا من أن هذا التراث لا يحتاج الى شفيع طارئ ليبقى في تاريخنا حلقة ثمينة من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية في بلادنا .

غالي شكري

ابريل (نيسان) ١٩٧٢

مصادر البحث

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	طبعة
(١) سجن العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٦٤
(٢) زهرة العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٦
(٣) فن الادب	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٢
(٤) ادب الحياة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٩
(٥) تحت شمس الفكر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٣٨
(٦) من البرج العاجي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٧) تحت المصباح الاخضر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٨) عصا الحكيم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٣
(٩) التعادلية	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٥
(١٠) شجرة الحكم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١١) سلطان الظلام «المقدمة»	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(١٢) حماري قال لي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١٣) تأملات في السياسة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٤
(١٤) نماذج فنية في الادب والنقد — انور المعداوي — مكتبة مصر بالفجالة			١٩٥١
(١٥) توفيق الحكيم : افكاره واثاره — احمد عبد الرحيم مصطفى			
		مكتبة الاداب	١٩٥٢
(١٦) توفيق الحكيم : الاديب الفنان — د. زغلول سلام			
(١٧) دراسات في الادب العربي المعاصر — يوسف الشاروني ،			
		المؤسسة المصرية	١٩٦٥
(١٨) عشرة ادباء يتحدثون ، فؤاد دواره — دار الهلال			١٩٦٥
(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ — صلاح عبد الصبور			١٩٦١
A. Horani, Arabic Thought in the Liberal Age, Oxford, London 1963			(٢٠)
Gamal M. Ahmed, The Intellectual Orgines of Egyptian nationalism, Oxford, London, 1960			(٢١)
J. Bronowsky & Bruce Mazlish The Western Intellectual Tradition, Pelican, 1953			(٢٢)

مراجع القسم الثاني

- ١٩٦٤ (٢٤) عودة الروح ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٢٥) عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٢٦) يوميات نائب ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٥٩ (٢٧) فجر القصة المصرية ، يحيى حقي ، المكتبة الثقافية، دار القلم
 ١٩٣٩ (٢٨) مصر بين الاحتلال والثورة، صلاح ذهني، مكتبة الشرق الاسلامية
 ١٩٤٥ (٢٩) توفيق الحكيم، اسماعيل ادهم و ابراهيم ناجي، دار سعد مصر
 (٣٠) في الادب المصري المعاصر ، د. عبد القادر القط ، مكتبة مصر
 بالفجالة ١٩٥٥
 (٣١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر — د. عبد المحسن بدر،
 دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣
 (٣٢) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية
 (٣٣) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمد يوسف نجم
 (٣٤) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمود شوكت
 (٣٥) الارض ، لعبد الرحمن الشرقاوي
 (٣٦) الحرام ، ليوسف ادريس
 (٣٧) المعطف ، لجوجول
 E. M. Forster, Aspects of the Nevel, Pelican, 1964 (٢٨)
 Henry James, The Future of the Novel, Vintage
 Books, New York, 1956 (٣٩)
 Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism, (٤٠)
 E.R. Leavis, The Great Tradition, Meridian Books,
 New York, 1955 (٤١)
 Jan Watt, The Rise of the Novel, Pergrine Books, 1963 (٤٢)
 Ernesrst J. Semmons, Russian Fiction and Soviet Ide
 ology,

مراجع القسم الثالث

- ١٩٥٤ (٤٣) اهل الكهف ، توفيق الحكيم ، دار الهلال
 ١٩٥٥ (٤٤) ايزيس ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٣ (٤٥) يا طالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٤٦) شهرزاد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب

- ١٩٥٧ (٤٧) رحلة الى الغد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٣ (٤٨) الطعام لكل فم ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٤٩) شمس النهار ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٥٠) رحلة الربيع والخريف توفيق الحكيم دار المعارف بالقاهرة
 ١٩٦٠ (٥١) براكسا ، توفيق الحكيم الاداب
 ١٩٤١ (٥٢) صلاة الملائكة « سلطان الظلام » الاداب
 ١٩٥٩ (٥٣) السلطان الحائر ، توفيق الحكيم
 ١٩٥٦ (٥٤) المسرح المنوع ، توفيق الحكيم
 ١٩٥٠ (٥٥) مسرح المجتمع ، توفيق الحكيم
 ١٩٥٦ (٥٦) الصفتة ، توفيق الحكيم ، الاداب القاهرة
 ١٩٥٩ (٥٧) اشواك السلام ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي
 ١٩٥٩ (٥٨) لعبة الموت ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي
 ١٩٦٦ (٥٩) الصرصار ملكا « مصر صرصار » توفيق الحكيم ، الاداب
- F L. Lucas, The Drama of Chekhov, Synge, Yeats and, Pirandello, Cassel, 1963. (٦٠)
 John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964. (٦١)
 Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965 (٦٢)
 Maurice Baring, Landmarks of Russian litterature, (٦٣)
 Eric Bently, The Playwright as thinker, Meridian Books, New York, 1957 (٦٥)

مراجع عامة

- ١٩٥٦ (٦٦) الادب للشعب — سلامة موسى — الانجلو المصرية
 (٦٧) في الثقافة المصرية — محمود العالم ، وعبد المعظيم انيس
 دار الفكر الجديد ببيروت ١٩٥٥
 (٦٨) ادب المقاومة — غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة
 ١٩٦٦ (٦٩) المنتمي ، غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة
 (٧٠) ايزيس واوزيريس بلوتارك — ترجمة حسن صبحي بكري
 دار القلم بالقاهرة
 ١٩٥٤ (٧١) المسرح المصري — د. لويسل عوض دار ايزيس بالقاهرة
 ١٩٥٩ (٧٢) اوزيريس — علي احمد باكثير — الشركة العربية بالقاهرة
 (٧٣) اساطير فرعونية ترجمة كمال الحناوي الدار القومية بالقاهرة

- (٧٤) مقالات في النقد والادب — د. لويس عوض — الانجلو المصرية ١٩٦٤
 (٧٥) في النقد المسرحي — فؤاد دواردة — المؤسسة المصرية
 ١٩٦٥
 (٧٦) سر شهرزاد ، علي احمد باكثير — مكتبة الخانجي —
 ١٩٦١
 (٧٧) سندباد مصري — د. حسين فوزي — دار المعارف —
 ١٩٦٣
 (٧٨) مسرح برناردشو — د. علي الراعي — المؤسسة المصرية
 (٧٩) مسرح الحكيم — د. محمد مندور — دار المعرفة —
 ١٩٦٤
 (٨٠) المسرح العالمي — د. لويس عوض — دار المعارف

كتابات حول الحكيم وادبه

- (١) شجرة توفيق الحكيم — فوزية مهران — صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢)
 (٢) دفاع عن المعقول — د. زكي نجيب محمود — الاهرام (١١ يناير سنة
 ١٩٦٣)
 (٣) رسالة من نيويورك عن يا طالع الشجرة — احمد بهاء الدين — الاخبار
 (٢٤ — ١٢ — ١٩٦٢)
 (٤) توفيق الحكيم اصبح متصوفا — احمد عباس صالح — ٢٠ ديسمبر
 سنة ١٩٦٢ .
 (٥) طه حسين قال لي لم افهم مسرحية الحكيم — انيس منصور — الاخبار
 ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢
 (٦) كتاب عرفتهم : توفيق الحكيم — احمد عباس صالح — الجمهورية — ٢٤
 مارس سنة ١٩٦٢
 (٧) توفيق الحكيم يعود الى شبابه الفني — رجاء النقاش — اخبار اليوم
 ١٣ — ١ — ١٩٦٢
 (٨) براكسا او انتصار الشعب — هشام متولي — الوحدة الديمقراطية
 ٦ — ١ — ١٩٦١
 (٩) زوجات اعجب الحكيم — حلمي سلام — الاذاعة (٥ — ١١ — ١٩٦٠)
 (١٠) توفيق الحكيم وادبه — محمد مندور — قافلة الزيت — يونيو ١٩٦٠
 (١١) توفيق الحكيم لم يبك ساعة ولادته — صلاح المراكبي — الاذاعة —
 ٥ — ١٢ — ١٩٥٩
 (١٢) يوم مع ام توفيق الحكيم — عبد التواب عبد الحي — المصور ٩ — ١٠ — ٥٩
 (١٣) ولدي توفيق الحكيم — نجاح عمر — صباح الخير ٨٤١ — ١٠ — ٥٩
 (١٤) اصالة توفيق الحكيم — محمد مفيد الشوباشي — الشعب ٢٥ — ٥٩ — ٥٩

- (١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس — احمد قاسم جودة — روز اليوسف
١٨ — ٥ — ١٩٥٩
- (١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم — عبد الفتاح البارودي — الاخبار
٢٧ — ٤ — ٥٩
- (١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيته — عبد القادر حميده — التحرير
(٢١ — ٤ — ١٩٥٩)
- (١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته — مفيد فوزي — صباح
الخير ٢٢ — ١ — ٥٩
- (١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين — انيس منصور — الاخبار
١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨
- (٢٠) هؤلاء علموا توفيق الحكيم — احمد بهجت — الاهرام — ١٢ ديسمبر
سنة ١٩٥٨
- (٢١) حامل الوسام — يوسف الشاروني — روز اليوسف — (٨ ديسمبر
سنة ١٩٥٨)
- (٢٢) لا تشوهوا ادبنا أيضا — عبد الرحمن الشرقاوي — الشعب (٢٥
نوفمبر سنة ١٩٥٨)
- (٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم — عباس محمود العقاد — الاخبار
(٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨)
- (٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم — كامل الشناوي — الجمهورية —
(١٨ — ١١ — ١٩٥٨)
- (٢٥) توفيق الحكيم محتاج الى معجزة — رشدي صالح — الجمهورية —
(١٧ — ١١ — ١٩٥٨)
- (٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر — احمد حمروش — الجمهورية
(٢٩ — ١٠ — ١٩٥٨)
- (٢٧) حمار الحكيم .. والحمار الاسباني — رشدي صالح — الجمهورية
(٢٨ — ١٠ — ١٩٥٨)
- (٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم — نعمان عاشور — الاخبار — ١١ اكتوبر
سنة ١٩٦٥
- (٢٩) لم يعد لغزا — محمد نصر — اخر ساعة — (٨ — ٩ — ٦٥)
- (٣٠) درس من توفيق الحكيم — رجاء النقاش — المصور (٣١ — ٨ — ١٩٦٥)
- (٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر — وحيد النقاش الاهرام
(٢٥ ابريل سنة ١٩٦٥)

- (٣٢) لمحات من حياة توفيق الحكيم — عادل زكي — وطني (١٨—٤—١٩٦٥)
- (٣٣) الورطة بين العامية والفصحى — د. لطيفة الزيات الاهرام — (٥ ابريل سنة ١٩٦٥)
- (٣٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحكيم بالسياسة — احمد حجازي — روز اليوسف (١ — ٢ — ١٩٦٥)
- (٣٥) سجن العمر — طه حسين — الاخبار — ٣٠ — ١ — ١٩٦٥
- (٣٦) توفيق الحكيم يروي قصة حياته — محمود امين العالم — المصور (٨ — ١ — ١٩٦٥)
- (٣٧) السجن الذي اختاره الحكيم — انيس منصور — (١٢ — ١ — ١٩٦٥)
- (٣٨) سجن العمر — فتحي غانم — صباح الخير (٧ — ١ — ١٩٦٥)
- (٣٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم — عبد المنعم صبحي — بناء الوطن (ابريل سنة ١٩٦٤)
- (٤٠) اعترافات توفيق الحكيم — فؤاد دواره — الجمهورية (١٧—١٢—١٩٦٤)
- (٤١) توفيق الحكيم وشهرزاد الجديدة — رجاء النقاش — الجمهورية (١٩ نوفمبر ١٩٦٤)
- (٤٢) الله والفنان — فتحي خليل — صباح الخير (١٢ — ١١ — ١٩٦٤)
- (٤٣) شجرة الحكيم سليمان — عبد الله الطوخي — صباح الخير (٩ — ٧ — ١٩٦٤)
- (٤٤) المؤلف المسرحي ومأساة الزمن — عبد الله الطوخي — صباح الخير (٩ — ٧ — ١٩٦٤)
- (٤٥) الحكيم شاعرا — رشدي صالح — الاخبار (٦ — ٦ — ١٩٦٤)
- (٤٦) توفيق الحكيم شاعرا — انيس منصور — الاخبار (٢ يونيو سنة ١٩٦٤)
- (٤٧) الطعام لكل فم — د. محمد مندور — الجمهورية (١٥ ابريل سنة ١٩٦٤)
- (٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول د. محمد مندور (٢٤ مارس سنة ١٩٦٤)
- (٤٩) اجراء حكيم وحوار مع الحكيم — د. حسين فوزي — الاهرام (٢٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
- (٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه — الفريد فرج — الاخبار (١٥٠٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
- (٥١) الطعام لكل فم — رجاء النقاش — الاخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)
- (٥٢) استئناف الحكم في قضية الكترا واخواتها — انيس منصور — المصور (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

- (٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم — انيس منصور
الاذخار (٥ مارس ٦٢)
- (٥٤) يا طالع الشجرة — عبد الكريم ابو النصر — السياسة (البيروتية)
(١٦ فبراير سنة ١٩٦٣)
- (٥٥) رحلة صيد — صلاح حسني — وطني — (٣ فبراير سنة ١٩٦٣)
- ٥٦ توفيق الحكيم يتحدث عن الفن والحياة .
— غالي شكري — (حوار) العدد ١٧
- (٥٧) يا طالع الشجرة — فؤاد دواره — الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

**كتب صدرت عن توفيق الحكيم
بعد ١٩٦٦**

- (١) د. علي الراعي — توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر — كتاب الهلال
- (٢) جورج طرابيشي — لعبة الحلم والواقع — دراسة في ادب توفيق الحكيم
— دار الطليعة — بيروت ١٩٧٢
- (٣) محمود أمين العالم — توفيق الحكيم المفكر والفنان — دار القدس — بيروت،
١٩٧٥

فهرس الكتاب

أ	مقدمة الطبعة الثالثة
٥	مقدمة الطبعة الثانية
٩	مدخل
١٧ - ١٠٤	القسم الأول : ثورة المعتزل في البرج العاجي
١٩	الفصل الأول : رحلة العمر
٤٣	الفصل الثاني : فنان الحياة
٦١	الفصل الثالث : راهب الفكر
٧٩	الفصل الرابع : المفكر التعادلي
٩١	الفصل الخامس : المفكر السياسي
١٧٦ - ١٠٥	القسم الثاني : عودة الروح الى الرواية المصرية
١٠٧	الفصل السادس : عودة الروح
١٤٣	الفصل السابع : عصفور من الشرق
١٥٩	الفصل الثامن : يوميات نائب في الأرياف
٢٨٧ - ١٧٧	القسم الثالث : موعد الحياة مع المسرح المصري
١٧٩	الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود
٢١٩	الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل
٢٥٥	الفصل الحادي عشر : السلطة والحرية أو الانسان والنظام
	الفصل الثاني عشر : العدل الاجتماعي بين السلام
٢٧٥	ومستقبل الانسان
٢٨٩	خاتمة : الفانتازيا الواقعية
٣٢٨	مصادر البحث :

مؤلفات غالي شكري

- ١ - سلامة موسى وأزمة الضمير العربي
 - ٢ - أزمة الجنس في القصة العربية
 - ٣ - المنتمي : دراسة في ادب نجيب محفوظ
 - ٤ - ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم
 - ٥ - ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟
 - ٦ - امريكا والحرب الفكرية
 - ٧ - شعرنا الحديث .. الى اين ؟
 - ٨ - ادب المقاومة
 - ٩ - مذكرات ثقافة تحتضر
 - ١٠ - معنى المأساة في الرواية العربية
 - ١١ - العنقاء - صراع الاجيال في الادب المعاصر
 - ١٢ - ثقافتنا بين نعم ولا
 - ١٣ - ذكريات الجيل الضائع
 - ١٤ - التراث والثورة
 - ١٥ - عرس الدم في لبنان
 - ١٦ - غادة السمان بلا أجنحة
 - ١٧ - يوم طويل في حياة قصيرة
 - ١٨ - النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث
 - ١٩ - الثورة المضادة في مصر
 - ٢٠ - الماركسية والادب
 - ٢١ - اعترافات الزمن الخائب
 - ٢٢ - انهم يرقصون ليلة رأس السنة
- طبعة الثالثة ١٩٧٥
طبعة الثالثة ١٩٧٩
طبعة ثانية ١٩٦٩
طبعة الثالثة ١٩٨١
طبعة اولى ١٩٦٧
طبعة اولى ١٩٦٨
طبعة ثانية ١٩٧٨
طبعة ثانية ١٩٧٩
طبعة اولى ١٩٧٠
طبعة ثانية ١٩٨٠
طبعة ثانية ١٩٧٧
طبعة اولى ١٩٧٢
طبعة اولى ١٩٧٢
طبعة ثانية ١٩٧٩
طبعة اولى ١٩٧٥
طبعة ثانية ١٩٨١
طبعة اولى ١٩٧٨
طبعة اولى ١٩٧٨
طبعة اولى ١٩٧٨
طبعة اولى ١٩٧٩
طبعة اولى ١٩٧٩
طبعة اولى ١٩٨٠

طبعة ثانية ١٩٨١	٢٣ - عروبة مصر وامتحان التاريخ
طبعة اولى ١٩٨٠	٢٤ - محاورات اليوم السابع
طبعة اولى ١٩٧٥	٢٥ - من الارشيف السري للثقافة المصرية
طبعة اولى ١٩٧٤	٢٦ - ماذا يبقى من طه حسين
طبعة اولى ١٩٨١	٢٧ - البجعة تودع الصياد

www.alkottob.com

THAWRAT AL - MU^cTAZIL

**A Study of The Literary Works of
TAWFIQ AL - HAKIM**

by

Dr . GHALI SHOUKRI

Dar al-Afaq al-Jadida BEIRUT. LEBANON

www.alkottob.com



مَاذَا كَتَبَ توفيق الحكيم خلال السنين الثماني الماضية ؟ لاشي يستحق الذكر ، فقد توقّف
فناً عن الإبداع ، لأن رؤياه الفكرية - مع جيله - توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كاتب ريفيد ، إلا مواقف سياسية ، تنجم
تماماً مع الرؤيا المسية التي كانت وطنية يوماً طويلاً ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعياً مع
الثورة ، ولم تبع قط إلا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط الصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني مهدي على صعيد الفكر والجمال
عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا انتجت حين كنت غائب
الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائداً في تاريخ الأوب المصري الحديث ، حين كان
مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكياً ثورياً ، وقد كف الحكيم عن العطاء حين عاكس
الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن وراعبته سمخيات التاريخ .

ولهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرابع من أرب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الأكبر من
حياته وفنه وفكره ، أما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فإنه
ليس جديراً بالتوقف إلا حين نكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

To: www.al-mostafa.com

www.alkottob.com