

د. غالي شكري

ثورة المعترك

دراسة في أدب توفيق الحكيم



ثورة المعترك

دراسة في أدب توفيق الحكيم

تصميم الغلاف :
نجدة قلعي

د. غالي شكري

ثورة المختزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

منشورات دار الإفاق الجديدة بيروت

الإهداء

إلى ذكرى أنور المعداوي

جميع الحقوق محفوظة

١٩٦٦	الطبعة الاولى
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 صادفني 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 أبدوا 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 سنتين 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 ، وانه استلهم التراث العربي الاسلامي في معظم ما كتب ولم يكتب حرفا بالعامية ايمانا منه بالفصحى الميسرة ، وانه 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 .

تورة المعتزل

أين كنت من هذين الموقفين ، وأنا 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 « اراء » 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 .

ج

مقدمة الطبعة الثالثة

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 حتماً 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 مذن ، 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 .

ولكني 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

مقدمة الطبعة الثالثة

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 أصلاً في حضن الاستعمار ومن رحم الاقطاع ، هي أكثر الشرائح الاجتماعية المصرية احتفالا بهذه المعادلة . غير ان التراث الذي بدأ الجزء منها هو الاسلام ، نبذته المصالح المضادة لتركيا و « جامعتها الاسلامية » وازدهرت التيارات الاخرى التي تزواج 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 تعبيراً – 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 .

ثورة المعتزل

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 حيناً 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 الجنيني بين وجهي قضية الثورة : الوجه الوطني بالجلاء والوجه الاجتماعي بتغيير السلطة . واقبل عام ١٩٤٨ ليؤكد وجهها 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 أكثر تقدير ، وحين شاركت في عدوان السويس بدت اسرائيل كشريك استعماري للغرب في حملة تأديبية لمصر التي جرئت 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 أو 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 أو 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 أو 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 سعيًا 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 أخرى ... 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 ١٩٧٢ 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 ستسحب 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

ثورة المعتزل

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 أكثر من كابوس وقد رحل . فلا المشهد الاجتماعي لمصر ذاتها قد تغير ، واسرائيل ليست أكثر من جارة متحضرة ، والفلسطينيون يستحقون العطف ، والعرب بدو او برابرة لا يستحقون الحرب من اجلهم . أما مصر ذات التاريخ الفرعوني العريق فلها أكثر من لقاء مع التاريخ اليهودي العريق ، وأكثر أكثر 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 أكثر 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 انتهى 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 سعيد 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

ط

مقدمة الطبعة الثالثة

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 الاكبر من حياته وفنه وفكره ، اما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فانه ليس جديرا بالتوقف الا حين تكتب المساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

د . غالي شكري
باريس ١٩٨١/٦/١

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 سياقا 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 الإنصات بكل ما أوتي من قوى وإمكانات السى ديب « 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 يضحي 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 نحكم 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 ، ونسبها إلى أوروبا أو الغرب عامة إنما 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 وإنما هو ضرورة تاريخية لن 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 المشعارات 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 وإنما في الفهم الناقص لمعنى العدل ومعنى الديمقراطية . وليس البديل قطعا هو الدكتاتورية ، لأن الدكتاتورية هي التي تناقض 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 أننا 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 يحينا من الزلل في الوقوع بين براسن 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 أواسط الستينات ، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، قدم الحكيم مجموعة من الشواهد الفكرية والفنية والعملية على صحة البدا القائل بان الارتباط الحي الديناميكي بين الكاتب وشعبه ، وبينه وبين عصره هو الباعث الحقيقي والأول لتطوره . . . ومن هنا رأيت أن 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 أو مقالات شيئا واحدا لم أفصل بينه لتمايز أطره الفنية . وانما اتخذت هذه الأشكال 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 أبدأها البعض ، فان الخلاف ذاته كان دليلا على ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الأدبي الحديث من ناحية ، وعلى أن فكر الحكيم وفنه من الخصوبة حقا بحيث أنه يجتمل العديد من الاجتهادات في التفسير والتأويل .

د . غالي شكري
مارس (آذار) ١٩٧٣

مدخل

لا أدري متى حدث ذلك على وجه التحديد ، حين تأملت ظاهرة غريبة في حياتي الأدبية ، وهي أن موقفي من أدب توفيق الحكيم يتسم بسلبية واضحة . فأنني لم أكتب عنه مثالا واحدا ، ولم أكن أقرأ له بانتظام ، وإنما 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 الغارق 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 **حوالى عام ١٩٥٢** . وهي الفترة التي عبرت عن نفسها في كتابي « **سلامة موسى وأزمة الضمير العربي** » ومقدمة « **أزمة 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 « **إيمان ما** » تكنت 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 أقرب ما يكون الى الطريق الميتافيزيقي أو الطريق الوجداني العاطفي ، وان شئت نفسه مزيجا من الميتافيزيقي والعاطفي !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين طريقتين متناقضتين 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 الأولى في حياتي الأدبية قد نال استحسانا بصورة من الصور من أغلب الأدباء « المجالين » لسنفي ، وهذا يعني أن تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعا معيناً يشبه ذلك النزوع الذي تولد في نفسي قبيل أن أبلغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذي ولد فيما بين الحربين العالميتين ، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل ، والانهيار السياسي والتحلل الاجتماعي ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية في العالم . وبقدرا أصبحت الاشتراكية — في القرب منها أو البعد عنها — معيارا أميناً صادقا لضمير هذا العصر ، بقدر ما التهب قلوبنا الغضة ترحيبا بهذا الأمل العظيم ، وأمسى النضال من أجل الاشتراكية لكي نعلم بلادنا والعالم ، هو غذاؤنا اليومي ، بل هو قضية حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتوي الاشتراكية على جانبها الإنساني ، نحنوي أيضا على جانبها العلمي ، بغير أن تتناقض إنسانيتها مع قوانينها العلمية ، بل أن هذه القوانين لم تكن الا اكتشافا لإنسانية الإنسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بين ضلوع أبناء جيلي للجانب الإنساني وضافت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمي . وكان طبيعيا لذلك أن يتعاطم حماسنا وأن تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعيا أن يتسلل إلينا الجود العفائي في يسر ولين ، وأن يتحول المنهج العلمي من حيث المضمون إلى فكرة ميتافيزيقية تلبى احتياجات الحس الديني الواثق المطمئن ، ومن حيث الشكل إلى وجدان عاطفي يجسد عذاب الحرمان الطويل الذي عانيناه — في غالبيتنا — أثناء طفولتنا ، وكما ما نزال نعانيه في صبانا وشبابنا . لقد تكاتفت حقا ظروف عديدة مريرة في خلق الاشتراكية والفكر العلمي ، كما تضافرت ظروف أخرى في خلقنا نحن ، وهكذا تجسم الخلل في أجهزة الأرسال والاستقبال على السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمي يعانيان 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 الحصيلة الختامية كانت النظام الستاليني . وهو تورم يساري في ظهر الحركة الاشتراكية ، حماها زمنا طويلا من غائلة التطويق الاستعماري المحكم ، وعوقها زمنا آخر لم يكتب له البقاء الطويل . وفي كلا الحالين لم تنج 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 نلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالمية مع ظروف جديدة تماما على عالمنا المعاصر فقد ظهر النظام الاشتراكي كقوة عالمية لها خطرهما في الثقل العالمي ، ونطورت العلوم الحديثة فدخلت الانسانية عصرا تاريخيا جديدا هو عصر الفضاء ، وظفرت معظم بقاع الكره 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 نقهر 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 الانحام الوطني مع الواقع الاجتماعى المتطور والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنا المعاصر . هكذا ووجه الجيل التوري الجديد بظاهرة نوعية مختلفة عن ظواهر العالم القديم الذي أثمر المسلمات الرئيسية والنفسيلية في مقولات الفكر العلمى . ولم تكن مقومات القدرة على الخلق والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمى الوافد علينا ابان انحرافه اليساري . كانت حصيلتنا من التضخم اليساري أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القدرة في مسنوى 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 الاجنبى . لم نستطع ان نتلبس بروح الفكر العلمى ونضيف اليه أبعادا 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 الميتافيزيقى للمنهج العلمى ، وأقرب السى الوجدان العاطفى ، أو السى ذلك المزيج المركب من الميتافيزيقا والعاطفة . كانت حالتنا بالضبط هى حالة انفصال بين الشكل والمضمون ، حالة التوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون

الولوج الى علم التجربة الحية التي صاغتها 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 براجماتيا أو ميكيافيليا أو مسيحيا في تطبيق قواعد الفكر العلمي . ولم تكن النتيجة في مجال الفكر وفي مجال الواقع على السواء 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 فسي 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 الحافة التي أيقظت أقدامنا على مدى التهرؤ المنهجي في أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت عليه حالتنا من سوء بالغ ، دبت اليقظة الثورية في اوصالنا تغير حياتنا راسا 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 اتضاح الرؤية في جوهره الثما 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 أغلب الأحيان الى صيغ انتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية في فكرنا من ألوان الوهل والخيانة . وبالتالي كانت هناك مجموعة من الكليشيهات 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 والفنانيين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقا 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 ادبنا 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 احدد لنفسني 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 « المنتمي » 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 دراساتي ومواجهاتي 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 تنبت 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 والمجتمع والإنسان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع أدب الحكيم لقاءً جديداً ، فسر لسي أشياء كثيرة ، كانت على درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو لبس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعي المتداول لهذه الكلمة . وإنما هو محاولة للاجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكم ؟ ان القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الاجابة في القسمين الآخرين . وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمى من شبلى شميل وسلامه موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفني ناصف واسماعيل ادهم ومحمد مندور الى محمود العالم ولويس عوض ومحمد انيس وعبد العظيم انيس وغيرهم من بناء فكرنا الثوري المعاصر . فبالرغم من كافة أوجه السلب التى يمكن أن بحصيتها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمى 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 التى تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال ، وهى أن الماركسيين المصريين قد سجلوا كفاحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمى وتسويده على بقية المناهج . وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من اقضاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري واثبتوا لأكبـر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة أرضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبضع فئات من برجوازية المجتمع الغربى ، ليس لها من نظائر في مجتمعنا . أما الماركسية فهى الفلسفة التى تتمتع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهاية . لذلك تغور جذورها في أعماقنا وأعماق أرضنا .

ان القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل في البرج العاجي » ليس الا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التى 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 التى يدعو إليها

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

أما القسم الثاني « عودة الروح الى الرواية المصرية » فهو احدى ثمار الجهود المستمرة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وانور المعداوي وسيد قطب وصلاح 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 اثره في ادبنا المسرحي . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست الا احاطة مفصلة بالقيم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات ، حتى نستنير 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 والآخر هو « موعد الحياة مع المسرح المصري » محاولة ايضا 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 ، وانما هي البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم كذلك ، ان يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبيناها فيما سبق بالقسم الأول ، يحاول اعادة اكتشافها في اعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني . الا ان « الفكر » في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الأولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — الا حين تضطره ظروف « الفكرة » التي يعرض لها بالتحليل . والحق انني لا أفهم الفكر

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

فاذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئا نافعا لقارئه ، فإن الفضل
 الأول يعود السى هذه اليقظة الثورية التي دبت في أوصل الفكر
 الماركسي في بلادنا بحيث أضحى 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

الفصل الأول رحلة العم

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 ادبهم 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 فنياتها ونوعية القالب الأدبي الذي أودعت فيه . فإيام طه حسين تختلف عن تربية سلامة موسى وكلاهما يختلف عن حياة أحمد امين التي تختلف بدورها عن سبعمينية ميخائيل نعيمة وزهرة عمر توفيق الحكيم .

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

الا أننا في النهاية سوف نعثر في اعترافات توهيق الحكيم التي ضمنها كتابيه الرئيسيين « سجن العمر » و « زهرة العمر » أنه كان أكثر كتابنا حرصا على لقاء 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 العبروزهرة العمر - يكشف لنا عن أدق شعيرات تكوينه الأول منذ كان طفلا الى أن أصبح شابا في مستقبل 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 توهيق 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 بنسبية 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 لمراحل حياته ، أو لمرحلتي حياته الأولى على وجه أدق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابين ، إذا كانت تواريخها لا تفيد موضوع بحثنا .

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

لنا من أن نسجل عليه هذه الكلمات التي ارادها منها لفرجته الشخصية،
 فسنجد أنه 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 أن يندخل الا بالنسائل 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 نجد في ثنايا الكتاب يتصور القدر على
 نحو بعيد عن الجبر الأعمى الصارم .

لنكن 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 ، سجنا لنا أيضا
 فلا نتحرك الا في الحدود التي رسمها لنفسه بين دفتي الكتاب .
 فنحن الآن سوف نحتاج الى ذلك العنصر الذي اغفدناه في اعترافات الحكيم
 بحجة انه كتب ما كتب ، كفنان اولا . أما حين نضع هذه الاعترافات
 موضع التحليل الفكري الدقيق ، فلا سبيل امامنا الا أن نمزق خيوط الشرنقة
 التي اجاد الحكيم نسجها وحبكها بأحكام ، وننتقل مع الفراشة الوليدة
 الى الافاق الرحبية لكل من المجتمع والعصر اللذين أنجبا الحكيم وعاش
 في ظللهما . . فهذا هو الاطار الوحيد الذي نستطيع أن نستوعب خلاله
 احداث أخطر المراحل في حياة أحد رواد الأدب العربي الحديث .

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الاولى ، أن
 الحكيم ينتهي الى مزيج معتد من الدم المصري والتركي واللباني .
 وبالرغم من ذلك فقد كان فنانا مصرية حتى النخاع . ولنعتذر الى
 الاكاديميين عن هذا التعبير الانثاسي بقولنا أن ايمانه بمصر كساد
 يصبح ايمانا عنصريا يشابع « مصر الفتاة » في شعارها « مصر فوق
 الجبيع » . وربما كان ذلك « رد فعل » لتربيته الوراثة ، 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 الزيغ المعقد ، فأسرته قد
 عرفت الاشتغال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات
 وبيعها ، جنباً الى جنب . وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقة
 الوسطى في مصر ابان الربع الاول من القرن العشرين من أكثر الطبقات

الاجتماعية حماسا للثورة . بل انها كانت اكثر القطاعات اغتاما لمكاسبها ،
وتفاديا . الخسائرها .

ويبدو ان هذين العاملين الاساسيين ، الوراثي والاجتماعي ،
كان لهما اكبر الأثر في تشكيل المراحل الباكرة من حياة نوفيق الحكيم
وفكره . اذ انعكس كلاهما على وجدانه المرهف في صورة صراع حاد
بين الواقع والمثال ، وقلق أهد بين النبات والحركة . وربما كان
هو نفسه أبعد 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
الجنارات فيصاب لنوه بالحمى التي لا تفارقه لايام طويلة . وظن بعدئذ
ان قلقه ليس الا تجسيدا لقوتين تتجاذبا هما الحياة والموت
ومرة أخرى يفسر هذه الظاهرة على ضوء التناقض بين والده ووالدته ،
فلعله ورث شيئا من كل منهما ، وبالتالي فهمما 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 نسيا عن ارادة الانسان . أما ان تتحول هذه
التفاصيل نفسها الى تفسيرات معدة من قبل ، فاننا بذلك نفرق في وهاد
الذاتية التي تعميها 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 ولعانها الاصيل حين تتجاوز أسوارها الضيقة الى رحاب
الشخصية في انماها العامة . خاصة اذا كانت هذه الشخصية ، كتوفيق
الحكيم ، لفسان ومفكر يتبادل مع المجتمع والعصر بالأخذ والعطاء ، ما
يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة الى هموم الأجيال وقضايا العصور .
لذلك اتقول 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 المنهج 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 التركيز والدقة والتفكير الرياضي لا فن الاغاضة من أجل الإيهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه إذن حين يذكر بدايات احساسه الغنبي بتلك الطفلة الشقراء التي استهوتته أمدا من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك أن السمات الفردية للإنسان — عندما يكون فنانا على وجه الخصوص — تجعل لشخصيته مذاقا خاصا . أما عندما تكون هذه السمات بالرغم من فرديتها مشتركة بين البشر جميعا ، فهنا لا نستطيع أن نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخاصة في الشخصية .

حينئذ يمكن القول بأن 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 أنها جوقة الشيخ سلامه حجازي والمرجح أنها احدى فرق الاقاليم وان قلده واتخذت اسمه لمجرد الدعاية والرواج . كانت رواية « شهداء الغرام » هي التمسير 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 ومكثته التي تحولت الى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يروييه من حكايات الرباب التي يسمها في الخارج عن ابي زيد الهلالي والزفاتي خليفة ، كما كانت الام بما يروييه من سيرة عنتره واقاصيص الف ليلة وليلة ، هما اول من نبه البذرة الفنية الكامنة في اعماق الحكيم . فهو لم يستطع المثابرة على « المملقات » التي امره ابوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع ان يستخرج من صنادق الامة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فأقبل 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 » اللاتسي عرفهن في « الامراج » سواء تلك التي تمست لسي أسرته ، او عند الأتارب والجيران . وكما حاول تقليد ابي زيد

ثورة المنزل

الهالكي والمؤذن ، فقد حاول تقليد العوادة في الضرب على العود . وجاء نقله الى القاهرة بمثابة المنقذ من الرقابة الصارمة التي فرضها عليه الأهل 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 يختفي تحته بأنها ستارة مسدلة . فما كان أحد يراني او يكتشف مكاني . لكن تلك الملاءة أو الستارة كانت تحجب عني النور . فما كنت ابالي أحيانا وكنت أمضي أقرأ في الظلام حتى أعجز عن تمييز الأسطر » .

لم يكن اسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلا جاهلا ، وكانت أمه هي الوحيدة من بين اخواتها التي تعلمت ، ومع ذلك ظلمت تربيتهما لابنهما حتى مقتل 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 الأصلية في محبة الفكر والفن ، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقبى أسرته شر الحاجة . ولا تصبح الأم زوجة وربة أطفال ، 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 أن 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 غيبا بعد ، حيث أصبح « ثوريا محافظا » أن 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 يداخني من شعور غامض أحيانا ، واضح أحيانا أخرى ، بضياح الفلاح وهوانه . فلقد كان من الامور العادية أن أرى الفلاحين

من حولي يبركون ويمدون اعناقهم الى التربة بجوار مواشيهم ليشربوا جميعا بنفس الطريقة . وقد فعلت انا نفسي ذلك مرات معهم ، فقد اندمجت فيهم ولم أعد أفطن الا اني منهم ، وكنت اود لو تمتد بي بينهم هذه الحياة » . وكلم اود من القارىء 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 اثر 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 والفرن ، على ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بأن مكبوتات الأب والأم يمكن أن تظهر وراثيا في الابن . فالحق انه يمكن للابن أن يرث محبة الادب والفرن ، ولكن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من « المحبة » بلا ادنى ريب . فاذا كانت شخصية اسماعيل الحكيم الاصيل هي شخصية الفنان المفكر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحت ضغط الحاجة المادية للقيمة العيش ، وبالتالي جاء توفيق ابنه انفراجا لهذه الازمة العارضة . . سوف نتغاضى حينئذ عن امكانية أن يصبح ابن الاديب عالما ، وابن العالم ادبيا ، وهكذا . فالطبيعة والمجتمع ليسا رسولين طيعين لنزعات او نزوات الأب والأم المكبوتة . وانما تتكون خصائص الفنان او العالم او المفكر من خلال الأعمال وردود الأعمال التي تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بين الانسان وداخله وخارجه ، في دورة جدلية لا تنتهي من ملحمة السؤال والجواب .

واذن ، فقد اختار الحكيم الفن شكلا لوعيه الفطري بما يحيط حوله من « مالفومات » للعين العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجردة من ضباب التقييم السائدة . فثمة لحظات ينبثق فيها نور الوعي بما يتشامى مع هذه التقييم ، يخلق فيها الانسان لنفسه قيميا ذاتية جديدة يستمدتها

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 التواقة بوعيها الى التجسيد ، هو الشكل الأكثر تناسبا مع قدراته الذهنية وميوله المكتسبة والطبيعية على السواء . وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقة بشكل عام ، وفي صورته المحددة بأجساد الفلاحين المتهالكة 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 الأساسي الذي أطلقته ثورتنا الشعبية عام ١٩١٩ . حينذاك ألف الحكيم الأناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبة التي التحمت بجهاير الشعب من عمال وملاحين وتجار ومثقفين . والحرية عند الفنان المفكر أن يعترض 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 الواقعي الثوري . ولا بد لنا من أن نتمعن كثيرا في تلك المرحلة التي عاش فيها الحكيم أحداث عودة الروح قبل أن تتحول في ذهنه الى كتاب مسطور .

يقول « لم يخطر على بال أهلي ولا شك أنهم قذفوا بي الى الحرية الواسعة والى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي الى القاهرة » . وهذا صحيح من ناحية أنه اتجه الى المسرح بكل ما يحتمله وقته وجيبه ، خاصة الى جورج أبيض الذي كان قد انفصل عن جوقته الشيخ سلامة حجازي ، وكون فرقة تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلة عن التلحين والغناء . وعرف في ذلك الوقت أيضا « عبد الرحمن رشدي » الذي كان يعد حادثة عصره حين ترك روب الحمامة وارتدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنفلوطي من جانب آخر . أحدهما بصوته المتهدج الباكي ، والآخر بأسلوبه النثري المبلل بالمعبرات يستنزفان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيرين مثالا للفن الصادق » هكذا كتب الحكيم عن عبد الرحمن رشدي في مقارنة بينه وبين جورج أبيض الذي 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 الأصلية . وعاد توفيق الى حركات المراهقة ، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تمثيلية صغيرة ثم أسس مسرحا صغيرا باحدى الغرف بمنزل اقدمهم ، وأخذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها واخراجها في وقت واحد .

وإذا كنت أعود الى هذه النقطة بالتكرار ، فلأننا سوف نجد أن 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 ألا يكون جماهيريا ومقصورا على خاصة المتقنين ، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحا للقراء فقط . هذه الظاهرة التي جعلته يطلق نفسه عبارة المسرح الذهني على ما يكتبه ، خليفة بأن نقاش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه ، فالمناخ العقلي الذي عاش داخله . اذ يبدو أن ثمة تناقضا جوهريا بين التكوين الذهني للحكيم ونكوينه الاجتماعي ، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفني ، ونصوره لمعنى المسرح . حينئذ ننوقف كثيرا عندما يقول أنه لم يفكر يوما في أن يكون طبيبا أو مهندسا ، فهو بتقزز 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 بخار الفن المسرحي مجالا لنشاطه الذهني ، ولا يخار 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 ، وإنما 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 ٢١ .

العاجي ، وتعمد هو مداعبة هذا البعض فدعا أحد كتبه بهذا الاسم « من البرج العاجي » ١٤

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

غير أننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظل الذي 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 مؤتنا . لننظر ماذا احتواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان مضمونا تقديما في معظم الاحيان ، أو بصورة عامة . وان كانت تقدمينه لم تخترق تلك الحدود التي رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت منه واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، 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 ونعميمه ، فإنه 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 نورة فنية كاملة . على أن استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فيما أرى 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 ، أي بين الأوبريت والفن المسرحي . وهو رد فعل مزدوج ، يتقصى ملامح المسرح المكتفي بذاته عن مصاحبته 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 . وإذا كان الحكيم قد ولد بين أحضان العوالم والكواليس المسرحية ، الا أن ميلاده الاول ، هو ميلاد « المثقف » السذي 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 أوروبا 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 اضيف عاملا ثالثا هاما هو أن توفيق الحكيم بطريقته الخاص الى فهم «التقدم» و «الجهاهير» و «السياسة» هذه المعاني التي سنتين محتواها عنده بعد قليل . . كان يتجنب الانفصاح 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 أوروبا . فالقلق الذي عاناه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلقا فنيا بمعنى الحافظ 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 أن الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد ساير 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 أنه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها امدا من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه في النهاية لم يستتب له الأمر الا مع المسرح . لان القصة في جوهرها الفني لا تدعم اتجاهه الى التجريد والذهنية والتعميم . وقد أشار الى ذلك بقوله « كان الأمر 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 « الصفتة » . 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 « كالمراه 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 » طرأ 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 الاجتماعى هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا أعتقد بأنه كان يكتب القصة — النبي من شأنها كقالب فني التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعى — كما كان يكتب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلقي بمنعطف حاسم في تاريخ الواقع الاجتماعى ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك اذن خيط جوهري يربط حياته كلها ، لم يصبها الزمن بالتطور بقدر ما أصابها بالتطور والوضوح . هذا الخيط هو التارجح أو الذبذبة داخل دائرة النورة بحيث ينوقف المؤشر في لحظات الخلق الفني على يمين المركز الثوري . فهو لا يخرج مطلقا عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلنصق 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 ابدينا عليها ، والامر الثانى هو صدق الحكيم واصالته في التعبير عنها واقعا وفنسا .

يقول « انتهت الحرب الاولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩ ، واشتعلت مصر . ويدهشني انى لم اتجه يومئذ الى الخطابة أو كتابته المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي . فقد كان انجاشى هو الى تأليف الاناشيد الوطنية الحماسية ، واحيانا كنت الحنها بنفسى » . وفي موضع اخر يسجل هذه الملاحظة الهامة « . . . فان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث ونافسها على اقتسام واقتناء اصحاب المسال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في ايدى تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمتقنين الحقيقين الا بالراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعى 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 المتقف 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 اطار 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 نذات أول ما بدأت بالمرحبة ؟ ونحن نتساءل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالمجهود الذهني وحده ؟ انه يبرر عدم اشتراكه في الاحزاب السياسية لفساده وبيبر اختباره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم يرجع انها وراثه 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 ايها اقنناع بصحة هذه المبررات ، الا انني أراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كائنا مسرحيا ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفا أو عالما في الرياضيات . والوراثه العربية اذا صحت فهي وراثه عامة مشاعه 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 مناقضا بين الفكر والسلوك أو بين الفكر والتنظيم .

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

ثورة المعتزل

والعلنية — قد عبرت طبعيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة . اذن فتمة 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 الموغلة 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 . تم 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 الحاهر 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 لعزله العاجية . 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 . فإذا كانت حياته وفننه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل أمامنا الا ان نردد معه ما قاله في ختام « سجن العمر » : « 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 اني ما انعزلت قط ولا انزويت الا بالجسم وحده . وانه لمن الغريب أن أميش دائما بكل روعي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات عصري ، ولا أجد من جسيمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح ، ولكن ليس كل الصحة . فتورة 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 العمر » 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 نتائج الفكر والواقع بحيث لا نستخدم التناقضات المزدوجة بينهما الى مستوى الصراع الثوري ، ولا ننخفض الى مستوى ذبذبة التمرد ، ولكنها تظل غالبا في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهي تسمية تمنع في التضليل اذا كانت مرادفا للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في اوربا الغربية ، وهي تسمية تحتاج الى تعديل اذا كانت تعني شيئا غير ذلك ، ولنسال الان « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب .

يبدأ الحكيم رسائله الى صديقه الفرنسي قائلا أن الشقاء ليس هو البكاء، وان السعادة ليست هي الضحك . ويعلم هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لانه لا يريد أن يموت غارقا في دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم في كل شيء . وقد كان الحب آخر ميدان دحر فيه . واذا كان يردد أحيانا أناشيد التوة والبطولة ، فانه يصنع ذلك نشجيجا لنفسه ، كمن يغني في الظلام طردا 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 احيانا الاعمال الانسانية العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائما الضعف البشري نقيسة ، ما دمنا قد وصمنا به الى الابد فلنحترمه أحيانا ، ولنستثمره ، ولنحوه الى فضيلة من فضائل البشر، بغير هذا فان الحياة لن تحتل . وهو ليس تعيسا لان الحبني حياته قد تحطم ، فالحق انه ليس بالحب وحده يحيا الانسان . وانما ايامه كلها أصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجره 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 هدمًا » .

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 أزمته 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 ، أطلع 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 ،

ثورة المعتزل

كانت ننتابه في فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كعب القانسون ويقضي الليالي ساهرا ، حتى اذا اقبل الامتحان كان من الراسبين . وهو يرضي ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التي تفاجئه في فترات مبعادة . اما حيانه الحقيقية فكانت المسرح وقراءة عيون الادب العالمي التي حرم منها كثيرا . كان يقول في سجن العمر انه الى جانب الكتب الماجنة التي كانت الايدي سنازعا 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 برود فيها العقل أن يتفتح للتفكير بل أن امهات الكتب الادبية نفسها التي كان يجب أن نطالعها في تلك المرحلة لم تكن في مناوول أيدينا » .

كان التناقض الاول ، والرئيسي ، بين الحكيم وباريس ، هو التناقض البديهي بين الشرق والغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة منقدهم قاهرة . نفس التناقض الذي عاناه من قبل طه حسين وسلامة موسى ، ومن قبلها 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 ازمة تتعدد 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 وادباننا قد أحسوا بالارتباك لأول وهلة ، لأن 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 والاخير 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 الاخر الى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الاوربية . والقليل النادر من استطاع ان يرتفع على مستوى ردود الافعال ، ويتخذ موقفا أو فعلا أصيلا مستهدا من واقعه 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 ، ويجلب

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 العربية وان انخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يسنم على موقف واحد ، بل تطور الى العديد من المواقف التي انتهت به الى موقف نك القلة من مفكرينا وادبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة اشياء ، ويرفضون — جبرا واخيارا — اشياء أخرى . كان في القاهرة يعرف المرأة « كما يتاح لامالنا 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 ساشا التي اذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأمضى معها بضعة ليال زاهرة بالمنعة الحسية الطاغية . وصورة ايما التي شاعت أن تسترد منه حبها ، حتى الاوهام والاحلام ، فكتبت اليه تصف الايام التي قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « اتمنى 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 أخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها « لسن 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 الآخر .

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 للاشياء ، ونحول 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 حسنه ، اني أعيش الان 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 أتأثر بها ، ولكني — في الوقت ذاته — شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من اصولها ، فأنا موزع الان كما ترى بين الكلاسيك والمودرن لا أستطيع أن أقول بح الثائرين فليست 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 المحو وانما هو فرق طارىء لا يلبث أن يزول . هذا من ناحية ، الوعي بها ينفي مركبات النقص التي تتولد عند اصحاب المواقف السلبية من حضارة أوربا ، سواء كانت رد فعل مذعور ينتهز بنا الى الوراء ، 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 تشر هذه النيارات بصورة حرفية لما هو في أوربا . ونحن أخيرا قد اسنوردنا 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 الاصلية . 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 نفاعلا 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 الاداب ولا نقدها .

ومن هنا قلت أيضا أن 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 فسي التعرف على الأخر .

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 الابتدال ، وشغفا جنونيا بالتميز والافراب ، فهو لا يرتدي كما يرتدي الآخرون ، ولا يدخن كما يدخنون ، ولا يهدي الى حبيبه 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 مفروض عامة مصطلح عليها . ذلك أنه أراد في ذلك الوقت أن يكون هنالك منطق خاص يحوي مفروضا خاصة لا نخضع للمألوف من الإراء والمشاعر . لهذا كانت حركة « المودرنزم » عنده تعني اتجاهها 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 نظرتة 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 صلوات 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 لمن يعيش للفكر . أما « أوربا العظيمة » فهي معبد الفكر الحقيقي لمن شاء التبتل في محرابه ، لمن أراد أن يصبح فيما بعد « راهب الفكر » . ويبدو أن أوربا العظيمة في ذلك الوقت ، تراعت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنـه حينذاك وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتمثيل والروايات والمسرح .

أقول انه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الاخر من اوربا العظيمة بحق ، فما قدمته للانسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها خلفت عن الركب الانساني المتقدم على الشاطئ الاخر حين انخذت من القهر الاسعماري اداه للسياده . لم يكن يعلم أن اوربا العظيمة هي السبب الرئيسي في أنه « لا حياه في مصر لن يعيش للفكر » . لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي سخذه القله النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الاوربي والحضارة الاوربيسة الشيء الكثير . الموقف غير المذعور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وانما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلاده ، فينلمس احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . فيمتص من اوربا كل ما من شأنه أن يضيف اليه عنصرا ايجابيا ، ويستلج 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 ، كالقصه 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 احثك فيها الشرق والغرب الا وخرج من احتكاكهما ضوء اثار العالم ، وما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر احدهما في عين الاخر ، الا وابصر جبال نفسه كأنه ينظر في مرآة » . هذا وعي ناضج بها يمكن أن 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 أحيانا الى ما سماه « بأفيون الشرق » الذي كساد عقله يخبو تحت سطوته ، لولا ان الامر انتهى به الى « النور » الذي اناه من الشاطئ الاخر . ولكن مثل هذه الاشارات لم تكن تعبر الا عن الام اليأس المرير من البقاء في اوربا أطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الالام اليايسة 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 تدفمه لان يقول ان الادب لا ينافي حياة المصنع ، فالادب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « انه

الحياة كلها التي تحوي في جوهرها المصنع وغير المصنع . والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال « امبيق » الفنان . من هنا كان الادب الروسي في نظره كما كتب لاندرية من الاسكندرية هو ادب الانسانية العظيم ، بينما لا يرى في الادب الانجليزي الا مجموعته مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفوس الانسانية ، أما الادب الفرنسي فهو ادب الشكل في جباله الساحر ، والفن الاغريقي هو تجميل الطبيعة الى حد اتعابها بنقصها ، بينما الفن الفرعوني هو الاباح الشرعي لمختلف الفنون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي أوحى له « بباطالع المشجرة » بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية التراسل 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 أن يفعل ؟ لقد بدأ يبصر وقتئذ ، فنتبين له بعد طول الجري والجهد ان الاسلوب أحياناً هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول . ان الذي عنده ما يقوله للناس يفرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لا يحفل بأسلوب التقديم . فما أروع الحقيقة — يقوّل الحكيم — لو تنجرت وحدها ، من أعماق القلب الصادق ، في كلمات بسيطة « لهذا كان الاسلوب أحياناً كل ادب اولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هي بداية المشى الذي بحث عنه طويلاً . ان بلاده لفظ في نوم عميق حقاً ، ولكن ما دوره هو ازاء هذا الغطيط ؟ اذن ، فهو يستطيع أن يؤدي « دوراً » وقد كانت هذه مشكلته الاولى ، فلا بد من جهاد شاق لتتخلى بلاده عن العرف السائد بين ادبائها عن معنى الاسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنمقة . وقليل ، بل أقل 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 جديراً باشاعة روح السأم والملل من امكانية الاصلاح . وليس ببعيد ما نقرأه عما لقيه سلامة موسى في كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » من هجوم الرجعية الادبية عليه هجوماً بشعاً . هكذا وصل توفيق الحكيم الى أنه لا يخلق الاسلوب الحق الا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره الى حد ينسبه أنه ينشئ أسلوباً « 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 ان 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 ، و سلامه 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 اكاد أفتتح « البلاغة المعاصرة » لسلامه موسى وأعيد قراءتها حرنيا من جديد . فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك « عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة » وهي المفكرة المحورية في كتابات سلامه حول اللغة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العمر بقوله : « اني أضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنيا : القرآن واللف ليلة وليلة والشعرب 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 الأرياف » هي نتيجة هذا الفرق في الواقع ، لاستطعنا أن ندرك أبعاد ذلك التأثير المعتزل في البرج العاجي .

ان الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » قد أضاء لنا الطريق الى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته الباكرة . وهو لم يكتب بعد « رحلة العمر » التي تلت تلك المرحلة الى الوقت الحاضر . ولكننا لانسى أن ما كتبه الحكيم من مؤلفات تريبو على الأريعين كتابا من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل او 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 فأنبثت وأثمرت كنافسة الدقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنه . أي اني اكاد أجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياة وذلك الفن من حيث الجوهر . وانما 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 لقائه الاول بالحضارة الأوربية ، 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 نرافق هذه المعاني كلها ، فرادى ومجموعة ، فيما بداه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريرية المباشرة .

الفصل الثاني فنان الحياة

عندما كان نوفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لنأليف كتابين كبيرين — أولهما « عودة الروح » والآخر 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 : إما « عودة الروح » وإما 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 نوفيق الحكيم فيقول انه ندم فيما بعد على ضياع هذه الصفحات هدرًا ، فربما كانت تلقى بعض الضوء الان ، على اهتمامه المبكره . وفي رأيي ، اننا لم نخسر كثيرا ، لاننا كسبنا اولًا « عودة الروح » ، ثم انني أعتقد ان نوفيق 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 النورة والبعض الآخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « ادب 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 نسي 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 تكاد نؤمن 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

ثورة المعتزل

قط في برج من العاج ، لانه شارك في كل الاحداث ، حى 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 تفودنا الى قلبنوفيق الحكيم وعقله . فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطني تقدمي واضح من كتاباته الفنية الاولى ، كعودة الروح ويوميات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيا . . الا أننا نضع ايدينا 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 الآخر كتبته عام ١٩٤٨ ، أو ما بين هذين التاريخين . بينما نجد في كتابه « أدب الحباه » 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 علاقتها بالفنان والناقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للمبحث الاساسي في علم الجمال (لحظتي الخلق والنذوق) ، كما ناقش معنى التقسيم 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 الأشعة الجديدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ — ط أولى) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الاديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى أن 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 تسك 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 نشأته الآراء في بعض جزئياتها وبين مطابقتها الحرفية . ولما كان نمط فرق جوهرى بين الحكيم كفنان وسلامة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فخصيصة الأديب هي مؤلفه الأول بالمعنى الأخلاقي عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد الا المعنى الفني . ومن النعسف والميكانيكية المتبدلة أن نفصل بين الطابع الأخلاقي والطابع الفني لشخصية الأديب المؤلفة بوجوده وعقله وتكوينه الذاتى والموضوعي ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والنشأ بك بينهما أدعى الى التمييز المفحص لهما . فسلامة موسى كان يعنى ذلك المفهوم الذي أشاعته الأفكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بانجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصلا وثيقا بين سلوك الانسان وفكره ، وأن هذه الظاهرة تبدو في قمتها 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 الامينة 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 » لآلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ، بل نادى بأن يكون الفن تجسيدا أميناً 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 نجعل من سلوك الاديب نموجا تطبيقيا رائدا 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 — فسرى 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 لنعرفه وهو يرفض النقد التائري ، فليس للذوق الشخصي ضابط ، وإذا ترك الحكم في الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده ، فقد ترك اذن 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 فخر — بقول الحكيم — راجع الى ظهوره وحيدا غير مستند الى نقد انشائي في مستواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من اثر ذلك الاهمال ان بدا الأدب العربي الحديث في صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلك الى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوهمون على درسه ، ويخرجونه للناس والاجيال بناء متسقا ، مرتبطا حاضره بماضيه (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم الى النقد الأدبي ، وهي مسندة بكاملها من وجهة نظره السابقة الى 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 خالفا لا ينبغى 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 الاعمال 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، لأنها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والاضلاع 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 أخرى 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 . فالمتناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من أشكال الخطوط الهندسية الني 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 الغانون 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 ، لأنها تكشف عنه 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 أن جاز التعبير هو مقياس جودة العمل الفني أو رداؤه . فهو يهتم أشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يؤول اليها العمل الفني من حيث الغالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، عمل متعادل ، ثم هل هما معا

ثورة المعتزل

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 انها تنتهيان الى موضوعية شكلية . الا أن هذا التلامس يختفى 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 والآخر 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 ، هنا 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 ونكوينه ما تلقاه من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النظرة الاولى من ميول فطرية وتركيب نفسي وذهني معين . فذانية الناقد لا تتعارض مطلقا مع موضوعية العمل النقدي ، سواء بسواء في العمل الفني وخالقه . أما اليوت فلم يتورط قط في هذا التناقض ، لان نظريته الادبية تقوم على « النكامل » الوظيفي بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلي بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية اليوت في الادب والنقد ، فاننا نعترف 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 » جوهرها لهذا التفاعل . والحق أنه أصاب المرأي بشأن العلاقة بين كل من النقد والفن في جانب ، والقارئ في الجانب الآخر . فالادب يخلق في وجدان القارئ وعقله احساسات وافكارا جديدة ، والنقد يبلور هذه الاحاسيس والافكار في اطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن في الاداء الوظيفي عند القارئ . أما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارئ وعقله ، فتتلك 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 كانوا أن يكونوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد ايمانا أصبلا ويقيم لوظيفته في الحركة الادبية اعتبارا يقف على قدم المساواة مع الفن

الءالف . هذه النءفة ءءو لى ءءفة الءفة لانه على أساسها يمكن أن نصور موقف الءفم الفنل من النءء الءءبى فى مصر . ولءء أءار بصرالءة كاملة الى ءلال نءا؁ : مكان النءء فى ءارلءنا الءءبى الءءء ، والنءء النظرى والنءء ءءبى؁ وواءبال النءء نءو ءارلءنا الءءبى .

ان النءفة الءولى ءءشر فى الءاز الى ان النءء الءءبى كان اءءكارا للنءاء الءمر الى وقت ءربب ، لان ءءصة والمسرء ، لم يعءبرها الموقف الرسمى اءبا الاءذ فءرة ءصيرة نسبىا . ومن نالءة أءرى ءءشر هذه النءفة الى ما ىءبه « الفوءى » فى ءارلءنا الءءبى الءى ءفعنا لان نءءصف نىارات النءء الءربى الءءء وءىارات النءء العربى الءءم ءون أن نءاول « ءلق » نءء مصرى أصىل ، ىمزء الءءربة المصرىة فى الءب برواءء النءء الغربى والعربى على السواء . وهى نءفة ءءبرة بأن نوءء فى الءءءار ءائما لاننا لم نءءلص بعء من هذه الفوءى ، مءوءة ءءوانىن الضابطة لءركة الءب والنءء فى ءارلءنا الءءء . فلا ءك أن لءاعنا منذ عصر النهضة بالءضارة الءربىة ءء امءزء بمرءة البعث العربى والنءربة المصرىة المءلىة ، وءلق مركبا ءءءبا بءءا الى ءءء وصبر ءولبلن لاءءءاف عفاصره وءفاعلاءها . فهذا الاءءءاف وءءه هو الءى ىضىء لنا الطرىق الصءىء الى ءءىم الءعمال الءبىة المءاصرة . اى انه هو الطرىق الوءء لءلق نءء مصرى ءءبى . فالفوءى الءى ءءء منذ بءابة القرن ما ءزال رواسبها الى الان ءىن نءبىق مءابىس ءر أصىلة على ءءارب المءلىة المءروءة أمامنا . ومن ءم ءصبع أزمة النءء الءءبىة هى الائنصال ءءام بىن موازىن نءاءنا والءءربة الءبىة ، ءم ءءكون مع الاءم هوءة عمىقة بىن الءب والنءء ، يعزوها البعض فى ءهل ءءءء الى عوامل ءءصىة لا بءلها فى نءاة الظاهرة أساسا .

وهنا ىأى ءور النءفة الءانىة الءى أءار الىها الءفم ، بالنسبة للنءء النظرى والنءء ءءبى . فنءن فى مرءلة لا ءءءا مئا الى ءءصص الءاء فى هذا ءانب أو ذاك . لان ءءصص لا ىكون ءبىعىا وصءىا ، الا فى أرض اءبىة ممهءة للءرء وءءلطبى . أرض رسمءء فى أعماءها ءىارات الفءر النظرى للنءء وءلغلء فى ءالءها ءارب الءب العظمى . اما الأرض الءى ءءسم أولا ، بالفوءى ، فان ءءصص فىها ىصبع ه نفسه من سماء الفوءى وهذا ما ءءء ، فءءءهءت بلادنا ءىارات نظرىة لا ءءلام مءلءا مع ءكوبنا النءص ، فلم ءءء ءارببواءءىة مءلىة ءءرى علىها ءببءاءها . لهذا اءءهء الى ءءربء الفءرى ءىنا ، أو الى ءءببىق على الائنءا الغربى الءى

لم يعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشاطيء الآخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقي ، جنينا العديد من الانطباعات السطحية السريعة التي كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق النأري . وقد كان الشاطئان كلاهما من أحلام الوهم المجهـد بالثقافة الأوربية ، أو الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الاعمال الادبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنغنى بنقافة الحضارة المنقدمة ، كما نفتني بالتراث ، بلا عقد أو مركبات نقص ، بم كنا — وهذا هو المهم — سنبلور تجربتنا الخاصة في نظريه الادب ، ونظره النقد جميعا .

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

ويتناول الحكيم في الجزء الثاني من « فن الادب » علاقة الفن بالجمهور والنورة والحضارة . فيقول لا جدال ان الثورة المصرية كان لها أكبر الأثر في توجيه سيد درويش ، كما كان لها أكبر الفضل في كل ما انسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورأيت النورة في كل مراحلها ، تسفر عن روح خفية باقية أبد الدهر ، نابضه ، 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 — أبـن الثورة — هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثر بها ، وأخرج فنا قاد به الموسيقى الشرقية الى أفق جديد » (ص ٥٢) . ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن ، فإذا طالعنا أثرا فنيا ، وشعرنا بعدئذ بأنه حرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فأننا أمام « فن رفيع » . أما إذا لم يحرك سوى المبتذل من المشاعر والتافه من التفكير فأننا أمام « فن رخيص » (ص ٥٧) . فالأثر الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يحدثنا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وقيل 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 بالاخضاع

المادي والاقتصادي ، انها تشمل أيضا الاخضاع الروحي « الشعار اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥) . فأمریکا يقول الحكيم — لا تنقف عند حد الاحتلال العسكري ، انها تريد أن تفرض على الشعوب فكورها 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 المفهم المحدود لكلمة (طابعا) ومن تلك الفكرة التي جعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجونا وحصونا عزله عن تفكر العالم ، ومنعه من المساهمة في النشاط الفكري الانساني العام بقوه وشجاعه ، دون أن يرى بهلع في الثقافة الغربية أو الحضارة الاجنبية غيلانا سنطيع أن نخطف 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 بدوبوا فيه ذوبانا وانما شقوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية في رؤية واقعهم المصري ، واستنبطوا 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 » فأحبانا تكون هذه الوساطة الى جانب التقدم كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي بنعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أترا 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

ثورة المعتزل

ناحية الناس الذين وقتت عقولهم في هذا الجو الخائق عن النمو . ثم يصل الحكيم الى قضية الادب الملتزم فيرجح أن الالتزام في عنفوانه يوجد في ظل الدولة والعقائد الشمولية ، بينما تتضاعل قواه في البلدان الديمقراطية حيث لو أراد الاديب أن يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد أحدا هناك يلزمه غير نفسه ، فالادب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهب شخصية . والالتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شيء ينبع حرا من أعماق نفسه ، فإن لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وعقيدته فلا تلزمه أية قوة في الوجود . . « فعلى الرغم من مفاداتي بالحرية فإن عملي في أكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أدري أهذا راجع الى رواسب ماضينا وناريخنا القديم أم الى طبيعتي الخاصة ؟ . إنما الذي أعرفه هو أنني منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشئ لفتنسي أسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوي القارئ بحلاوة الجرس والرنين ! . . هذا الفن للفن في الاسلوب ما خطر لي أن أمارسه . . ولكني 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 لبيئة وسارد لقصة وخالق لأشخاص ، ولكنه — أكثر من ذلك — محرك لقضية ، ومنسر 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 ونفسير وضع المجتمع البشري في الجيل الذي يعاصره ، والزمن الذي يعيش فيه أو الأزمان المختلفة التي ينطور خلالها « هذه المهمة الأخيرة للاديب أو الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم أجمع » (ص ٣١٤) . على أن الالتزام عند الحكيم لا يقضي الى خلود الادب والفن . لأن الفن العالي والادب الرفيع وحدهما بغض النظر عن القيم الاجتماعية التي يحملانها ، هما اللذان يسحقان 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 ويوميات نائب في الارياف من أنه لا يشوبهما سوى الايماءات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كل من الروائيتين .

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

الاكثر شمولاً من الواقع اليومي ، كما يرى انسانية الادب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الانسان مهما ارندي ثياباً مختلفة الالوان والاجناس والاديان والطبقات والعصور ، ويرى الادب العظيم (ص ٣٢٦) فيما يمكن ان 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 نكتبه سوى الصنفة 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 ، وقضيته العبقريّة الفردية في الخلق الادبي (١) . وهي في احسن الاحوال ، ظلال باهية لما ستؤول اليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ الى عام ١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « ادب الحياة » . فلا شك ان 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 نقيه لعالمين تلك المدارس النوفيقية التي خلقتها البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارة ، والثياب الباراجماتية تارة اخرى ، والاردية الاخلاقية تارة ثالثة . فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التي تضمد جراح الادب البرجوازي في معركة الوجود . هي تقول على سبيل المثال ان الادب في سبيل الحياة لا من اجل المجتمع ، لان الحياة اكثر شمولاً من المجتمع . هذه الكلمة البراقة — الشمول — لا تعني سوى تجاوز مفهوم المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الانسان ، كالعطش المينافيزيقي الى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما اليها من هموم بعيدة عن الواقع البشري الملموس . كذلك تؤذي 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 او اخضاع الحقيقة للمنفعة او حتمية الفضيلة ، او غيرها من المسميات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي واصلها الاجتماعي ، قبل ان تصل في اسلوبها الضبابي المضلل الى عالم الادب . فيقال ان هذه المدارس كلها ملتزمة ، ولكنها

— 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 أزمنا المركبة مع الغرب والتراث معا . لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية لما توسمه فيها من «لقاء» أو مطابقة بين أفكاره «التعادلية» كما أسماها ، 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 » تسنمد روحها وحياتها من تراثنا القديم .

اقبلت الثورة عام ١٩٥٢ مبدات مصر مرحلة جديدة من مراحل النضال الثوري لتغيير المجتمع وقيمه تغييرا جذريا لم تنحول تراكماته الكمية الى تغيره الكيفي الا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة امتدادا اصيلا 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 والفن من تجارب في الخلق والتكوين . وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنية الاولى « عودة الروح » — « عصفور من الشرق » — « يوميات نائب » واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية ، بالرغم من انه في أعماله النظرية كان يعبر عن أعلى ذرى القلق 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 وثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكر والفن من ناحية أخرى ، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرا تويا متينا بين ازدهارين عظيمين في الحقل الادبي كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله عن الثورة والثقافة (الأهرام ٢٣/٧/١٩٦٥) .

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

الآخر من الجسر الذي نلتقي فيه بفنان الحياة على نحو أكثر تحديدا وتبلورا ووضوحا . فمنذ البداية يقف الحكيم بصلابة وثقة واعتماد الى جانب الادب الواقعي الجديد الذي رافق معازم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائل الخمسينات ، ويحذر شباب الجيل الادبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والمألوف من واقع الحياة اليومية الذي ينراى للعين السطحية الساذجة فلا نرى بدورها سوى القشور . . كرد فعل على « أدب الكتب » من المعلبات المحفوظة في ذاكرة القليدين لا يعوزها سوى الاجترار والمحاكاة .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف الى جانب النحول الاجتماعي الجديد . ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « ادب الحياة » أو « أدب الشعب » أو « ادب المجتمع » فانه لا يضع القضية من زاوية النحول 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 ادب الحياة هو ما يبائر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائق صغيرة أم انه قادر على بلورة القضايا الانسانية في مركبات فكرية مجردة ؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي نقيم اكثر من همزة وصل بين فكرة « القيم الادبية الرفيعة » التي نادى بها فيما سبق كمييار للملاب 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 أحد الفنون الادبية ، وانما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الادبية الرفيعة حين يكتسى هيكلها العظمى بلحم التجربة الانسانية التي عاناها الفنان ، ودم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق . ولا اعتقد انه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الادب ، أو الفكرة العقلية عند الاديب ، تلك الشوائب التي يلمصها السطحيون من النقاد بالجواهر العميق لمعنى التجربة الذي يعتمد عن أن يكون احدى الحوادث اليومية أو الملابس الشخصية ، وما يلمصونه أيضا بمعنى الفكر في الادب الذي يعتمد عن أن يكون مجرد منبر اخلاقي يقف عليه الكاتب مرتديا ثياب الكهنوت . كلا . . ان المحور الفكري والتجربة الانسانية أبعد غورا من تلك المفاهيم المتذلة ، لانها 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 ، وينجسد في بيارات فكريه ننبين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلامة موسى هو أول من قال بالادب المرتبط حين بدا سلسلة كتابانه السابقة على ثورة ١٩١٩ والنالية لها حول ضرورة ارتباط الاداب والفنون بأهداف الشعب الثورية . وان الاديب «مرتبط» سواء أراد أو لم يرد بأهداف احدى الطبقات الاجتماعية سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككل ، أو كانت من قوى التوره المضادة . ولعله أنور المعداوي هو أول من استخدم عبارة الادب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ أثناء عرضه لمفهوم سارنر في الالتزام . وقد كان الالتزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوربا 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 الشعار على المعنى الاجتماعي المباشر ، بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنى الأوربي الذي يرى الحياة أكثر سهولا من المجتمع ، وهو النيار البرجوازي الثاني الواعد 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 موارد هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجديد ، بشرط ألا يتورط هذا الاتجاه في ردود الفعل التي تتسم بالتضخم والمبالغة فنبتدل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية ، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الانساني الخصب . ومن ناحية أخرى ، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة أنها طبقت بعض المقاييس الجاهزة في الاداب الاشتراكية الأخرى دون تمحيص لتجربة أدبنا المحلي فانزلقت من حيث لا تدري الى نفس الخطأ الذي اقترفه نقادنا المناثرون بالغرب . فماذا « لو أنهم قالوا بكل بساطة نحن في حاجة الى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية . وقاموا بالفعل ينقلون نقلنا أمينا ويترجمون

ترجمة دقيقة عيون الادب والنقد من البلاد الشرقية » (ص ١٦٣ ط. أولى) .
ويخاطب الحكيم ضمير الطليعه الثورية في النقد لواقعي الجديد قائلا :
« يجب أن ندرس مجتمعا دراسة جدية ، وأن ندرس أدبنا دراسة دقيقة
موضوعية ، نحيط بمراحل تطوره المصلة بتطور المجتمع ، وأن يكون أدبنا
الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكري والاجتماعي ، وأن يكون رائدنا في
كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الافق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم
ينادي الحكيم بأن الادب الحي الجديد يجب أن يسند حياته من الأوراق
الخضراء لا من الأوراق الصفراء « ان الادب الجديد في مستقبل أماننا سيكون
كما أتصوره 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 هيكلا عظيما لادبهم ، ثم يكسونه بلحم ودم يعادي في
جوهره قضايا الشعب . ولا يسند ان الجمهور القارئ قد تستهويه الاعمال
الادبية السهلة في البداية ، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة أن ينمو
وينضج ويزداد عمقا ورفضا للاعمال السطحية واقبالا على الادب العظيم .
(ص ٢٣ — ٢٩)

ليس الادب للشعب اذن ، تخطيطا رياضيا أو ارساليا ، نضع بواسطته
كلا من الادب والشعب في خانة من أو مع أو ضد أو في ، وانما المقصود هو
الادب النابع من التيار الفكري الاكثر تقدما . فدورة الادب والشعب دورة
جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوي للمجتمع ، الطبيعة التطبيقية
للادب ، التراث التقدمي للفن . فلا شك أن ما تدعوه الماركسية بالبناء الفوقى،
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 نمة 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 التطبيقية للادب تحدد
الاجاه 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 العالمية »
بلك الشعارات اللامعة التي سرعان ما تتهاوى تحت المجهر العلمي الدقيق .

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

بهذه العناصر الثلاثة ، نستطيع أن ننخلص مع توفيق الحكيم من السؤال : لمن يكتب الأديب ؟ لأن الفنان — تقدما 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 رائعا ، ولكنه ناقده المعنى الإنساني والفكرة الدافعة للإنسان 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 الإنسانية من تغيرات . تلك هي النتيجة الأولى في تحول الحكيم . أما قضية الالتزام فقد ظل إيمانه بحرية الفنان قويا لا ينزعزع ، على أن ينتج « خدمة للإنسان 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 الإطار النظري — لصاحب « عودة الروح » و « يوميات نائب » ، وفي الإنتاج المسرحي يبدو هذا التحول أكثر وضوحا في الفرق بين « شمس النهار » و « الطعام لكل فم » وبين « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما . أن تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئا من ناحية ، كما أنه ليس تحولا متطرفا من الناحية الأخرى . فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاطمة 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 الأديب أن يكتب

قصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الامين الصادق الدقيق لاحساس شعبه ونفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا النحول أيضا يقدم الحكيم ما يمكن سمينه « بكتشف الحساب » لنقده الذاتي ، فراه 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 بنجويد الاداء الفنية ، ومادخل القوالب الادبية وحل المشكلات اللغوية ، فإذا أفتنهنا من هذه المرحلة ، فلن يكون أمامنا الا « الدخول في الصميم » (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوه الحكيم الى الاهتمام بالجانب الفني اهتماما مبالغا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهيم — بالجانب الاجتماعي، وإنما على المهتمين بالنحيط اللغوي . وقد تكون مرحله التجديد هذه قد أنهكت قوى من قاموا بها أو ساهموا فيها — يقول الحكيم — فمن الخير أن ينهض جيل آخر بالعبء الجديد ليختر المرحلة التي سنعطي أدبنا الحديث معنى انساني بارزا في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الاثغال 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 الى 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 تحاول 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 ادبه وفكره وفنه . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شمال افريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبه الى شقيقته المنكوبة ، وإذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين ، ونحول 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 اظن ادبيا حرا يقبل من فرنسا تقديرا قبل أن يظهر أنها نقدر حقا الحرية والانسانية» وكلمه من اثر ذلك ان الحكومة الفرنسية رفضت اعطائه 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 تصور 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 ، نحت عناوين مختلفة ، كأن تصفه بـ « المرءة » ، أو بـ « النسيان » ، أو بـ « البخيل الأبدى » .

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 كاتوليكيًا — كما تتزوج 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 لحينه 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 ينفي عن نفسه صفة الجنون ، فانتطوى 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 الكباب أو تلك الاشباح من الافكار المجردة التي تزوره بين الحين والحين في مخبلة العذاب ، الى أن ينجح في القبض عليها ، ومن ثم تتجسد صفحات من تجربته 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 تجربته الذهن أخيرا هي منشأ ميله الى « التعميم » في الحكم على طبائع الاشياء أو خركة تفاصيلها . وتجربة الذهن في المسرح نخلف حوارا ممانزا لان جوهرها الجدل . ولكن ما أندر أن تخلف شخصيات حية . وفي مجال الفن غالبا ما تميل كفتها الى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المنساب .

تجربة الذهن هي النتاج الطبيعي للبرج العاجي الذي اختمى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فمهما كانت الصور الكاريكاتورية التي يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدي البيريه ويمسك العصا ولا يصادق احدا ، 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 استنطاع 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:

الفكره المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .
 وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياه الحكيم ، مفكرا وفنانا ،
 علينا أن نلقي نظرة سريعة على أرض الفكر المصري الحديث التي أثبتت 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
 اخذت أسلوبا مباشرا في بعض الاحيان ، وغير مباشر في أحيان أخرى .
 فالأسلوب المباشر ، اتضحت معالمه في تلك المساجلات الساخنة حول تحرير
 المرأة بين قاسم أمين وأعداء النطور . وحول الديموقراطية بين لطفي السيد
 وأعداء الحرية . وحول الفكر الديني المسننير بين الامام محمد عبده وأعداء
 النور . واتضحت هذه المعالم في الأسلوب غير المباشر كدعوة شبلي شميل
 الى فهم معنى التطور ، ودعوة فرح أنطون الى فهم الادب الحديث ، ودعوة
 بعقوب 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 ربكة القيم السائدة في
 النقد الادبي ، يرافقه على نفس الشاطئ ، شكري والعقاد والمازنى .
 غير أن الصراع لم يبق طويلا في تلك الدائرة المتسعة ، فتطور الاختيار
 الحضاري امانا على المستوى السياسي ، بين الامبراطورية العثمانية ،
 والاحتلال الانجليزي . . فاثبتت 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 أدياؤنا على « التاريخ » أول الامر ، يدرسون أحداث هذا البلد على — السنين ، ثم التفتوا الى « الحضارة » العريقة التي أثمرتها أجيال العمالقة من أجدادنا ، ثم تنبهوا الى « الفكر » الذي ننطوي عليه هذه الارض في جوف أحيائها لا بين أكفان موتاهها فحسب . هنا نولى الفن قيادة التيار « المصري » الغالب على الوجدان الوطني آنذاك ، ملخصا فكره « 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 تدوير 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 الاخر 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 . أما 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 إليها أبلغ الاساءات . وبك هي عايه الاستعمار من التضليل زمنا باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدي مسوح الدين والراث لتناضل في اكثر المراكز حساسية . وما ان غشلت حتى حاولت أن تغزو هي الأخرى مواقع الفكره المصرية من الداخل . ومره أخرى يلتقي السفليون بالاستعماريين في تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليميني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أدباء الفكرة المصرية، فتحوّلت الى أشياع عديدة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار .

غير أن المرحلة الأولى من البحث عن الذات المصرية ، اسمت بالجهود الساقطة المضنية في سبيل خلق فكر مصري وأدب مصري وفن مصري . في مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات ملهيه لاسحت عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفي مجال الحضاره كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الأصول الضائعة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والأدب في تلك الفترة كفاحا داميا من أجل اكتشاف الذات . ولقد تعزرت أدوات البعض حين كانت بصطدم 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 عشرينات وثلاثينات هذا القرن . وليس غريبا أن يتم تبلورها مع نيران أولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩ وينظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة الى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعي للنورة يفرض شكلا تاريخيا جذبدا هو مصر العربية الحديثة .

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي ، وازدادت التيارات بداخلها تشعبا وانشقاقا . فكداد ينفرد سلامة موسى في كتاباته انذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمصر الثورة ممثلا في الاشتراكية . واسس مع زملائه « المجمع 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 السفليين 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 المثمثلة حينذاك في النازيين والفاشيست

واختارطه حسين وهيكمل والعقاد موثفا وسطا لا يحدب المضمون الاجتماعى لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية ، مع الاكتفاء بالحريه والاستقلال . ومن ناحية اخرى يحاربون بلا هوادة التيار اليميني المتمثل في مصر الفناه .

نشأ توفيق الحكيم وترعرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد فى الانضواء تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذي قبل السياسة ورفض العمل السياسسى أو قبل الثورة واعنزل في البرج العاجى ، 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 يأتى الا بجمع أثلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية الى مصر القبطية الى مصر الاسلامية الى مصر العربية الحديثة . فالنصور التاريخي الشامل لارض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الافكار التابعة لها بالضرورة مثل الدرامسة الفولكلورية لاعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لعقائد الانسان في بلادنا منذ وجد . التقت الحكيم الى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الاجنبى ، وحدود التهديد العثماني وما الى ذلك من صراعات «مادية» مباشرة . قال الحكيم انه كلما استطعنا أن نفوض في اعماق الزمن ، في اعماق 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 تنوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر . مصر التي تتلاءم 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 أوحت الى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجى، 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 ان تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لهما ودما . وليس غريبا للمرة الثالثة ان يصبح الحكيم هو فنان الفكرة المصرية من أهمل الكهف الى يا طالع الشجرة مرورا بايزيس وأخوانها ، بل منذ كذب تمنبليس الفرعونية الاولى ، وهو بعد صبي ، في نفس الوقت الذي كذب فيه حسين فوزي صديق عمره ما دعاه بالاوبرا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فبها أنشأه من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

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

يقول توفيق الحكيم في كتابه « نحت شمس الفكر » عام ١٩٣٨ : « اني دائما اؤمن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لان مصر منذ الازل ظلت تعمل وبكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت . . ولقد فازت مصر ببغيتها ، وكلما ظن الموت انه انتصر ، قام حوريس من أبنائها بصبح : انهض ، انهض أيها الوطن !! ان لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما . . قلبك الماضي . . وادا الموت يراجع امام صوت مدو من أعماق الوطن : اني حي . . اني حي » (ص ٢٠٩) . تلك هي « خامة » الفكرة المصرية عند الحكيم . . فالاستمرار السارخى هو عصاراة الحياة في مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت . . ان عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرا الى الماضي فيحيط عودة الروح بأسطورة ايزيس واوزوريس ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستنشق عبر الاكفان ليغنم بمجادهم 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 ينحول 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 مغلق يحوي كنوزا ، قد ضاع مفتاحه ، فعلينا قبل كل شيء ان نفتح بابه ونستخرج ما فيه . . ليس الخير أن نظل طول الزمن نتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن ناثمون على أعتابه » .

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

مكانها التاريخي . لا سبيل الى فهم حضارتنا والوعي بذاننا الحضاربه ، الا بمقارنتها الى بقية الحضارات المحبطة ، ومختلف العصور الحضاريه : ان الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت ، ولكنها نهضت في بقايات وحضارات اخرى . . « فالثقافة العربية قد امتصتها واحبونها الحضاره الاوربية القائمه ضمن الذي امنصت وهضمت فماده الثقافة لا تنعدم ، ولكنها تحولت الى ثقافة جديدة وتدخل في تركيب حضارة جديدة ، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة او الثقافة الاغريقية القديمة قول لا يستطيع ان افهم له معنى » (ص ١٢١) وقد ينسرع البعض في الحكم ويقولون ان الرجل في حماسه للفكرة المصرية لم يعترف بالتراث العربي ، وليس هذا لغوا فحسب ، بل هو جهل نشيط على حد سبيل 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 امان تلك المرحلة من جهة اخرى . كلا ، ان الحكم يؤمن بان الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وان هيكل الحضاره القائمه ينهض على طبقات منعدده من حضارات سابقة « فلو فرضنا المستحيل ، وأردنا ان ننزل طبقات ونرجع الى ثقافة قديمة فماذا نجد غير شيء اولى 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 بصبح أكثر صراحة فيقول « ان طابعنا الفكري ، وطريقة نظرنا الى الاشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفني ، ومثاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة ، وأسلوبنا في التعبير عن حقائق الاشياء — كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبرية مستقلة ، لا ينبغي ان تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجة اقوى » . . (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة ، هو القديم أو القهر .

لهذا السبب لا نقول ان توفيق الحكيم « تنمادى » السقوط في وهساد العنصرية ، وانما نقول على العكس انه كان عاى وعي متصل بطبيعة النفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الاخرين . فهو حين ينصور ناربخ الحضارة عصورا ، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض ، وحين يتصور زمايتها الحاضر شرايين متجاوزة ، لا يستطيع ان يسقط في هاوية الايمان بالعرفق أو العنصر ، مهما آمن بفرديية الطابع الذاتي لحضارتنا . فهذه الفرديية ليست الا دليلا على الاصاله ، 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 النورة المباحة التي تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » . . والنقطة الثانية « . . ولا نستثنى من

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

وليس توفيق الحكيم في ذلك الا واحدا من أبناء الصف الرائد : طسه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق وأحمد أمين ومصطفى الرافعي وزكي مبارك ومحمد عبده وخالد محمد خالد . . فكباياتهم حول الاسلام هي أروع ما كتب في اللغة العربية في هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والاسلام من ناحية، ويعززون بنظرتهم المصرية الى الدين العظيم من ناحية أخرى .

ان التفاعل الحضاري عند الحكيم هو « الاخذ والعطاء » الذي يقيم التشابه في طرف ، والاختلاف في الطرف الاخر . هذا هو مضمون « النعادلية » في الكون كما تصوره الحكيم . . « ها هنا اذن قوام التناقض . التشابه لا كل التشابه . الاختلاف لا كل الاختلاف » . . وهذا هو مضمون التعادلية فسي المجمع ، وهي تؤدي في نهاية المطاف الى بجميد الثوره بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع . . وهي التي تقود الى هذه المعادلة : « لا ريب عندي ان 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 ان عروبة مصر لم نخطر على بال الجبل الذي يمثله الحكيم ، بل كانت شيئا منافيا للفكرة المصرية التي آمن بها جبل الرواد جيعما ، لارتباطها في بعض الاذهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية أخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع عن الاسلام ، وعن الدين بشكل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت ان الركن الاول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت اسنطيع ان أقول « الدين » بمعنى التصور المثالي للوجود ، بأن تكون تمة قوة مفارقة له هي العقل الاعظم وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوية 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 أوليفر لودج . غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف الى جانب مرحلة متطورة من مراحل الفكر العام هي مرحلة « حرية العقل » في التفكير والنعبير . لا بد اذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم « الدين » ومضمونها التحرري

الى جانب « العقل » . من هذا ارفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من أعداء « الفكر الحر » .

وفي سبعة نقاط سجل نوفيقي الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكره المصرية في اطارين رئيسيين هما : المطلق ، والنجس ، وهما العنصران اللذان سنلتقي بهما في الزاويتين الاخرتين عند تفكر الحكيم : الحريه والفن . ان الفكرة المصرية عنده ، فكرة غيبية مطلقة ، تنجسد 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 . والنجس صفة ملازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمنا طويلا ، ولكنه لا يلبث أن يحل ، ومعهد السلام الى الارض . وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هي اول « ظاهره » براءب فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود في الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التي بدأ منها نوفيقي الحكيم فكره 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 ان العدو الاعظم — الموت — كان العنصر الاول في هذه المأساة . ولكن المصريين « شيّدوا الاهرام لتقوى على هذا التثني . . . حصون الروح في حربها المخبفه مع عناصر الفناء الآدمي . . . النحنيط كذلك اخنراع آخر ، ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس » (ص ١٠٦) فالمقاومة اذن هي « خامسة المأساة » المصرية ، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصر اخري متصل 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 ، لوبا من الوان المقاومة ، ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق . ولعل الاشياء المصنوعة كالاهرام والتحنيط 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 الاخر 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 اساطير البعث ، وفي هذه الارض الجميلة
الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقاتل العدم تشبها بهذه الارض المحبوبة .
لم تخلق الالهة جنة سواها فهي المرجع والمآب ، يموتون عليها ويعودون اليها ،
موت تم حياة تم موت .. وهكذا الى ابد الأبديين .. لا الموت يفنى ولا الحياه
تفنى .. شأن هذا النيل في حياته وموته » (ص ١٠٨)

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو 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 تسييد
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 المطول لاترك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد
« الهدف » أو الفكرة الغائبة أو الجسم المحمول على جناحي المطلق والتجسيد .
فالفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلك
العهد — من ربقة 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 يظهر 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 كفنن لا ينسى أن الفكرة المصرية تجد لها
مستقرا أصيلا في الشخصية الفنية . لهذا كان رائدا في كفاحه المير من أجل
احياء الشخصية المصرية في الفن . مرة أخرى 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 اساليب الحركة والاضاءة في النمايل والاعمده مما لا يطير له في قوة الاداء وبساطته ، كل ذلك وجده الغرب وشهد على أساسه فذ جديدا ، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وبأملنا مليا . . ان كنوز قلوبنا العميقة لا تقاع لها ، وهي أدنى السى أيدبنا من الغرباء « (ص ١١١) .

ان هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨ « نحت نسمس الفكر » ظلت نعمة الى أحدث مراحل انتاجه اذا قرأنا مقدمه « ياطالع الشجرة » فالوت والبعث هما محور نظرية العداء والخلود في الفكره المصريه، هما محور « الخلاص » الروحي الاميل من ربقة الوجود العرضى الزائل ، عما أيضا محور الشخصية المصرية في الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هي المصدر الاول لكافة الننايات الفكرية التي لعبت دورها في حياة الحكيم ، وبلاءت مع تجربة الذهن التي عاشها بين أسوار برجه العاجي . ولكن الزاوية الثانية في تفكر الحكيم ، الحرية ، كانت بصوغ المسافة بين الموت والبعث في الاطار الذي دعوناه بالمقاومه . ومن هنا نحمل هذه « الحرية » مدلولها النوري في صورنها النسبية الجسده في السار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ . . تماما كما حملت الفكرة المصرية مضمونها التوري حين كانت نجسد في أون النـوره السياسية ، او في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية . أما حين نحول الفكرة المصرية الى مستوى « المطلق » المجرى ، فانها تتحول الى فلسفة منالية ، وهذا هو جانبها السلبي . . وهو نفس الامر الذي يحدث مع فكره « الحرية » عند الحكيم ، فهي تؤدي دورها السوري في المعركة الوطنية ، ولكنها ما أن تنتقل من هذا المستوى الجزئى في نظر الحكيم الى المستوى الكلى الشامل ، حتى تتجرد عن مضمونها الاجتماعى ، 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 السنوى الجزئى المحسوس المباشر ، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه الى الطموح الفلسفي حين يفترض أن « التعميم » و « التجريد » لكل ما هو جزئى ومحسوس الى مستوى الكل والشمول ، والجوهر الروحي الاسمى ، هو السبيل الى بناء الاسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفي بعض الاحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على سعيد واحد كأن بصيح « من البرج العاجي » — ص ٥٤ — « وهل يطول غضب الله علينا فلا بظفرنا 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 . هـ 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 « عوده الروح » مناديا بفكرته المتألية عن الفرد . وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الفنان » وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الله » فالفردية عنده ليست الفكرة الليبرالية المعتادة ، ولكنها ساء خاص ، استقاه من مفهومه العام للفكره المصرية والحرية ، والفن . على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي « . . عند أكثر الناس معناه اغنصام الكاتب بالسحب باعتصاما يقضيه 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 ونظوره ونقدمه الا سنعلننى ودفعننى 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 بكسوها بلحم ودم من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح « عاري القدمين يجوع أغلب أيام الاسبوع » ، « هذا الذي يسمى انسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥ من نحت 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 واصبحت 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 المنوفرة للملايين من المحرومين « (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الانجاهات الوطنية عن الفكرة المصرية الى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحربة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادي بالصدقة والاحسان — باسم

الدين — علاجا للمشكلة الاجتماعية ، وفي واقع الامر يتسلحون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الاكثر مباشره وخطورة : آماله في حياة أفضل . لهذا يتساءل الحكيم « الى متى تظل مصر — ونحن نمك نظاما ديموقراطيا — تعتقد أن اصلاح شؤون الطبقة الفقيرة معناه التصديق والاحسان ؟ .. والى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين للملايين من أبناء الطبقات الفقيرة ، يدافعون عما نراه هذه الطبقات منهضا مصلحا لحالها ؟ .. ما معنى الديموقراطية اذا لم تكن هي نمكين طبقات الشعب كلها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية ؟ » (ص ١٨٩) . وليس لهذه التساؤلات الا معنى واحدا ، هو أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تناح 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 ، تجسيد 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 شعوب لا وجود له على خربطه الحضارة ، انما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضارة ، يخدمون المصالح الأجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الاسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار مئات من أهل هذه البلاد بالخبرات وترك الملايين في جوع وعري كالسائحات (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 معا ، 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 طريقا غيبيا للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدى لهذا المعنى عند

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

ففكرة الفن هي الركن الثالث او 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 نخطئ كثيرا عندما نراه يدافع عن « الفن » فيزعم بعضنا انه يعني به الطرف المقابل للمجتمع : أو الانسانية . فالحق أن تركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني ، كان عملاً رائداً في تاريخنا الادبي الحديث ، لان الاديب في مصر لم يكن « فناناً » بمعنى الخلق والابداع الذي يمزج أساليب الحضارة الاوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فناً » يتميز بالاصالة والصدق والجدة والتفرد . كان ادنا ب معظمه ترجمة واقتباساً ونمصيماً ومحاكاةً ، سواء للاداب الغربية ، أو للتراث العربي ، شعراً ونثراً . فكانت لفظة الاديب لا تعني في الاغلب سوى الاجادة اللغوية . ولهذا ايضا اقتترنت مهاره الاديب بالنفثه في علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المويلحي وهيكل في مجال القصة الروائية ، وتسكري والعتاد 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 صفحة 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 أيضاً لمدرسة التعريب والتمصير والاقتنباس . فهي لم تكن قط رداً على الاتجاه الواقعي الملتزم ، كما تصور البعض ، وانما كانت تضالاً ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آن . وهي ليست رد فعل فحسب ، بل هي « فعل » ايضاً يدعم مصرية الادب بفكرة « الخلق » في شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على ادبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » هرينا للمضمون الاجتماعي لا تنفصم عراهما

ذلك الكائن الذي رأى فيه « الجمال » كصيغة الهبة ، ولم ير المضمون الاجتماعي . ان الفن كفكرة مطلقة ، هو الذي باعد بين الحكيم وبين المراه كشخصية انسانية حتى تورط البعض ، ودعوه خطأ بعدو المراه . وليس من المعقول أن يقرر الحكيم : ان المراه 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 ، وفاقته أحيانا ، فتركت للناس فيه أحدوته باقية وذكرنا خالدا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . أقول انه ليس من المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأي عن المراه نم يكون عدوا لها . بل لا بد أن تكون المراه إحدى لحظات الفن التي تجسدت في كائن بشري حتى يحيطها الحكيم بهذا السياج القدسي . ان عداه للمراه في صورتها النسبية الجزئية المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن في صورته الكلية الشاملة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للادب الملتمزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المراه ك لحظة فن متجسدة ، ليست نقیضا للمراه العاملة ، ولكنها رد فعل للمراه الخواء من أية قيم رفيعة . بل ان الفكرة المطلقة للفن ، هي التي تقود الحكيم الى انسانية الادب وعاليته . فهو لم يكنسب هذه الفكرة من الدعوة الى العالية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين . مثل « ه . ج . ولز » ولكنسه افتراضها في محاذاة الفن المطلق . من هنا يثور على أن سفور المراه قد سبق سفور الاديب في مصر . حتى أن جانباً كبيراً من أدبنا الحديث ما زال أدباً حبيساً نفوح 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 ، لأنه ينبع صافياً خالصاً حاراً 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 بحذائيره . لان العمل الفني ليس مجرد المادة الاولية من الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص ١٢٠) وانما 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 يوماً » (ص ١٢٣) . أما الخيال في العمل الفني ، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلة من وسائل إعادة

.. على النقيض من اتهامات المتحذلقين والادعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « ان الادب في مصر لم يكن الى عهد قريبة غير حلية عاطلة في معاصم الادباء .. لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الاخرين من أصحاب الجاه والتراء .. لم يكن الادب في مصر اذن اداة نسجيل ونوجيه لشؤون المجتمع ولم تكن اقلام الكتاب ابواقا توظف الناثمين ، ولكنها كانت معازف ينعس على انغامها المازفون » (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 يعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق . فالفن كفكرة مطلقة هو المعرفة الحدسية للكون ، هو الرؤيا أو النبوءة التي يعبر الفنان والمتلقي بواسطتها الهوية بين الواقع والحلم ، أي أنها المعبر الثالث لطريق الخلاص ، بنحسد حيناً في قصة أو قصيده أو مسرحية ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الانسان الواقعية . ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كياناتها تريا مطلقا بلا حدود .

ويوضح الحكيم معنى النفاعل 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 الالهية ، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل ، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التي تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا . (٨٢ — نفس المرجع) .

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

(الروح) الى تلك المشاعر الحقيقية « التي صنعها الله » وكادت تجرفها اللحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحه) ، ومرة اخرى ، بلنقي مصر والحرية والفرن عند الحكيم في وحده واحدة لا تنجزاً حين يقول انه مؤمن كل الايمان بأن جذور التمثيل « كفن بشري » ما نبتت الا في أرض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، انما هو في طقوس بلقين المونى فى مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجري بين الكاهن وبين تخاص بميل الميت . ولعلمهم 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 أصبح مصر هي البعث ، والبعث هو الحرية ، والحرية هي الفن . وهكذا يصبح الماضى والحاضر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التي يمر بها الفكره المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هذا التالوث مجمعا كطربو وحيد للخلاص . يقول الحكيم : « أما أنا فلبس 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 ، وانما هو — كما قال سلامه موسى — نبي له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المتل للدعوة المصرية من حيب الامكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النمودج للدعوة المصرية من الناحية الايديولوجية بشكل خاص — فان سلامه موسى هو ذلك المفكر — ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المبال لهذه الدعوه 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 وادب الحياة ، ادب « مصر » وادب « الحرية » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصي للخلاص — ممثلا في التالوث المطلق لمصر والحرية والفن — طريقا عاما . أراد أن يجعل من طريقه خلاصا للفرد وخلاصا للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفى درجته الفسوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لاقامة بناء منظم دعاه بالعداليه .

الفصل الرابع المفكر النعادي

صادفنا في الفصول السابقة كلمة « التعادلية » ومشتقاتها في أوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن يوفق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولاً معيناً ناثراً 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 الأميركيان » أن حضارة الإنسان يجب أن تقوم على قدامين 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 » أنه لا بد في جهاز الإنسانية من محركات الغريزة إلى جانب فرامل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس في الكتاب بعد ذلك إلا تفرجات وتحريجات منورة 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

الشاملة للعالم ، فأننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفى الا درجاته الموهلة البدائية التي ترسبت في كياننا الروحي امدًا طويلًا ، وبانت أذرب ما تكون الى العاطفة الدينية منها الى النزعة الفلسفية .

وبنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بكتلت الجهود المضنية في ايجاد تيار فلسفي أو تيارات فلسفية ، بعضها مسنورد نوا من الغرب ، وبعضها الاخر اجترار لتراتنا القديم ، وبعضها الاقل يحاول أن يتلمس طريقته من أرض الواقع الخام في تجريبية واضحة ، مزج نسبنا من الغرب بشيء من التراث بشيء ثالث من الواقع المرئي المباشر . وليس هذا بصنيفا دقيقًا ، ولكنه تعميم مفرط لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيله قرن كامل ، بين شد وجذب من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصري اناى العقود الاولى من هذا القرن يعاني ويلات بكونه القلق من العلاقات الانقطاعية والقيم الاستعمارية والام المخاض التي بجزاها الطبقة الوسطى بما راعتها من وعى بطيء ، ولكن متعاطف ، للعمال والفلاحين والمنقفين النوريين . ومعنى ذلك أن الارض المصرية كانت السربة 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 النيارات مجموعة قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تنافرها الجذري الاصيل ، كما لا سبيل الى انكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكال متعددة . ولقد كان النفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث . فنحن نعر على الدعوة الاشتراكية عند سلامة موسى جنبًا الى جنب مع الدعوة النيشونية في كتابات نفس الفكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصيه سلامة الانسانية ، فأننا لن نجد نفسيرا لهذا النفاعل بين اقطاب متنافرة الا في أرض الواقع الاجتماعى لبلادنا . فتراننا لم يكن يستطيع أن يمهد التربة المحلية بالمذاهب المعده سلفًا ، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة النخلف الحضاري الى مرحلة متقدمة . ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية ان تمنح حضارتنا عن طيب خاطر اكسير الحياة ، واللقاء بيننا وبينها قد نم في مذاخ غير صحي ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة المقهورة . وما كان الجمع الالى بين حضارة الغرب والتراث المحلي ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لا بد من دراسته استكشافية للواقع المصري بأقلام العقاد وطه وحسين وهيكل وسلامة موسى والمازني وغيرهم من ابناء الثورة الوطنية الديموقراطية التي قادها الطبقة المنوسطة 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 المنحدر من ريقسه الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربية معا ، ويحاول أن يفهم « الوعي الحضاري المصري » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال . وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تيارا فلسفيا جديدا بجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة في كل واحد ممتزج بأروع تمار الحضارة الغربية والتراث العربي . ولكن أنتكاسه الثورة التي عبرت عنها معاهدة النهادن عام ١٩٣٦ أوقفت لسرتها 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 جنبه حلقات جديدة في الثورة الوطنية والاجتماعية ، ولكنه حمل أيضا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب . فقد نخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفات جديدة تنبع من الارض المحلبة ، وأصبح لزاما لمن يحاول أن يضيف جديدا الى التراث الفلسفي ، أن يقف على قسدم واحدة مع خطوات القدم الأخرى ، قدم العلم ، في مسنواه الطبيعي والاجتماعي على السواء .

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

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي او جيل الوسط في براثن 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 أقبلك ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الأفق نحو نظره جديدة السى مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى الى جيل الحرب ، فانتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبداية حلقات النسورة الاشتراكية التي أعلنت عن نفسها في بداية الستينات .

نحن اذن جيل الثورة الاشتراكية الذي اعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والاحداث المضمرة في باطن الارض المصربه الحبلى بالثورة . ولا شك أن ظللا من أفكار جبل الرواد كانت ما يزال عالقه بوجودنا الثوري ، كما أن رواسب عديدة من أفكار جبل 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 أمينيا لاحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه « التعادلية » اقرب 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 المبعثرة 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 امام 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 ايضا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . واصبح 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 اطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية اول ما تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتسبب باردا على جبين راهب الفكر .

واود 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 نوفيكي الحكيم . فهو يفترض أن الانسان كائن « متعادل » ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الارض المتعادلة . ومن كلمة « التعادل » هذه يفرض 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 هيراقليطس في الفلسفة اليونانية حقيقة أولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، الى أن أمسكت بها الفلسفة الالمانية على بدي هيغل فماركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ المسير 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 الالية أحيانا والسكون الحقيقي أحيانا اخرى ، 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 سنمضى مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق .

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

والانسان عند الحكيم — وفقا لفكرة التعادلية — حر في اتجاهه حتى تدخل في أمره قوى خارجية يسميها أحيانا القوى الالهية « حرية الارادة في الانسان عندي اذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة » (ص٣٩) . ويقتز الى التساؤل : وهنا ينبغي أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل: ما هي هذه القوى الخارجية ؟ ويستعبر من الوجودية تعبير « المسؤولية والحرية » ولكن بمعنى مختلف عن معنيهما في الفكر الوجودي . فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرباء العلاقات البشرية ، والخير والشر في رابه 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 لتصحح 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 وتتعدل كي تحتفظ بوجودها الضروي 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 اخرى خفية تعارضها وتجاهد في الظهور . وقد تخنق وتكبت وتهزم وتخفق ولكنها لا بد يوما أن توجد . لان قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهيق 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 الني تمثل «النفوذ» بخشى ونكره دائما قوة الفكر التي تمثل « النقد والنوجيه » واذا ما تحول الفكر السياسى الى عمل سياسى « 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 . . اسنقلال الفكر شىء والانعزال شىء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شىء غير كائن بالنسبة الى الغير أي المجتمع . والفكر الذي بنعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي ببتله العمل ، كلاهما لا وجود له . انما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيان خاص وارادة خاصة في مواجهة العمل ، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اخللال التعادل بين قوه الفكر وقوة العمل هو محور المأساة البشرية في العصر الحديث (ص ٧٩) . هكذا التعادلية فى الفن : فالحرية هي نبع الفن ، واذا كان الوجه الاول للفن هو التعبير ، فالوجه الاخر هو التفسير « وتفسير حياة شعب معناه اخاذ 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 المفكر الحر الحقيقية انما هي امام نفسه وحدها لا امام حزب من الاحزاب ولا حاكم من الحكام . وان المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطه العمل الممثل في حزب أو حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وان هذا الهروب السى 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 ' و اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع . فالفكر في كل ألوانه من أدبوقص 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 المعادلية ، هو التعميم . ولعله أحد عناصر « تجربة الذهن » التي عانها راهب الفكر المعتزل في البرج العاجي . هذا التعميم يجعل من كلمة «العقل» او « القلب » التي يستخدمها الحكيم شيئا بلا معنى او بلا دلالة اجتماعيه . ذلك ان المعتل الانساني له اطاره التاريخي الذي لا يعرف الا به . فالمعتل البدائي يختلف عن المعتل العبودي عن المعتل الاقطاعي عن المعتل البرجوازي عن المعتل الاشتراكي . وبالرغم من أن هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم، الا انه تعميم من أجل التقريب الواقعي لا من أجل الفكرة المطلقة . فالمعتل عند الحكيم تركيب ميتافيزيقي مطلق ، وكذلك العلم . بل ان العلم عنده هو المستوى الفيزيقي أو 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 أو 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 أو 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 فسي 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 ، للمعتل والعلم ، هي التي توالدت فيما بعد وافرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل ، أو بين الالتزام والحرية . فالمعتل المطلق يدور فلكيا مع القلب دورة اهلية أو ثورة اجتماعية . فكل منهما له « منطقة حرام » يمتنع على الآخر مفتظمة ، اذا اصابها الخلل دعونه كسونا أو خسوفا ، مدينة فاضلة أو حربا تجاوزها ، تماما كدوائر الحرية عند توما الاكوييني 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

الموى الخارجية التي اودعته طينة البشر وخلودها . والشكل البشري هو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الاول مصيره الى زوال الشكل ، والآخر مصيره الى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الاسمى . هكذا ننهي التعادلية الى احد الالوان الاخلاقية المفرطة في المثالية ، تكاد تلامس « الوجد الصوفي » الذي سبق أن لامسناه في الثالوث : مصر والحرية والفن . بل أكاد أقول ان الجانب « المطلق » في هذه العناصر الثلاثة ، قد نجتمع ونوحد ونبلور في مطلق واحد دعاه الحكيم خطأ بالتعادلية ، وكان الاجدر به أن يدعوه بالسكونية .

وهكذا تؤدي « الثنائيات » الى الطرف الاقصى المقابل لصراع المتناقضات . . الثنائيات تؤدي الى الانفصال والتبانية والسكون ، والمتناقضات تنصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض في حركة دائبة مستمرة تؤدي الى تغير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيجل فادحا عندما بصور الفكر سابقا على الواقع ، فانه سيقتى له الفضل العظيم في ريادةه للفكرة الجدلية العميقة في اطارها المثالي . فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن منحققا فيه . وما كان يمكن أن يتم ذلك في فلسفة هيجل الا عن طريق صراع المتناقضات التي تؤدي الى « تركيب » يخلف كما وكيفا عن شكل الظاهرة ومضمونها في الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع . من هنا كان الكشف العظيم لماركس أن 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 يسلمهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض ، التي ما عنت عنده سوى الازدواج والثنائية . وهذا يوضح حقيقة هامة ، هي أن تعادلية الحكيم ليست اسنرادا غريبا 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 ونلك في تربة تكوينه الذاتي والموضوعي ، فنثمر شيئا جديدا لا علاقة له الا بالفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما اليها .

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

امكانية تحقيقها في الادب والفن ، بل ربما كان نجاح الحكيم في تصوير الفكره
المصرية أدبا وفنا ، هو الذي قاده الى محاولة تصويرها بناء نظريا أو فلسفيا .
لقد غاب عنه بالتأكيد ان ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث ، يجعل من
العسير على حضارة متخلفة نسبيا عن حضارة العلم أن تثبت فلسفة جديده .
فالعلم يحتّم على الفلسفة أن تتجاوز النظرة المحلية الى الاشياء ، الى النظرة
العالمية . والعلم يقول ان النظرة العالمية الشاملة في عصرنا هي الاشتراكية
التي توطلدت دعائمها النظرية بالفعل . وليس أمام الشعوب المتيقظة حدينا الا
الاجتهاد الخصب المثمر في اكتشاف طريقتها الخاص الى الاشتراكية . هذا اذا
كان المفكر قد ارتبط تاريخيا ونضاليا بالفكر الاشتراكي ، أما توفيق الحكيم فقد
تبني 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 . . نم أضاف اليها تأملاته
الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها الى البحث الفلسفي المجرد ، فجاءت
التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق أن 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 أيضا 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 النتائج 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 بقى منهم للتاريخ - صلاح عبد الصبور (ص ١٢٢) .

والمطلق السكوني يقيم حاجزا أبديا بين الفكر والعمل . التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع يعني المعرفة بالواقع فيضيف إليها تراكمات التجربة الفعلية التي تؤدي بدورها في المدى البعيد الى تغير كيني أكيد في مستوى المعرفة . كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيعني الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المتمر بينهما ، فنتعدد أبعاد الواقع وتزايد جوانبه الايجابية وتقل الجوانب السلبية . وهذا هو الفهم العلمي الدقيق لمعنى الارادة الانسانية ، فليست الحرية الا الوعي بقوانين الضرورة المضره في الطبيعة والمجتمع . ولما كان الوعي عنصرا انسانيا منطورا ، كانت ارادة الانسان ذات الفعلية الحقيقية هي الومضات المشعه من السحام 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 . واكاد أقول أن التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر ، وبالتالي فهو سلاح في يد المفكر لا تقبله تهدده بالانفجار والثلاشي كما تصور الحكيم .

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ، فليس الفصل النام بينهما الا وليدا للتصور الارسطي القديم لمعنى الادب . هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجمال ثرونا طويلة وما يزال يلقى ظلاله على عصرنا الى الان . بل لقد بلغت سطوة أرسطو ومفهومه الشكلي أن بدأت بعض الفلسفات المعادية في جوهرها لارسطو ، تغير من جلدها بحبث لا تتلاءم معه شكلا ، ولكنها تنتهي الى الاتفاق الجوهرية 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 نمده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب ان ننخلص منها سريعا ، لان اجيالا جديده بازغة ينبغي عليها أن تنشأ في جو مطهر من رواسب الماهيم الشكلية ، فالعمل الادبي هو مجموعة من العناصر النفسية والاجتماعية والتاريخية والذهنية ، شابكت 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 فيفاعل 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 ، وإنما هي في ذاتها مضمون فني . والواقعية الاشتراكية ليست

ثورة المعتزل

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

وكذلك الحرية والالتزام ، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوعى بالقوانين المضرة في الكون ، فان الالتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمسرا شبه محتم لا سبيل الى الخلاص منها الا بالاحلام الميتافيزيقية 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 ومؤسسانه الحزبية . كل ما يمكن أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعى ، وبالتالي المزيد من الحرية . حينذاك لا تتجسد الحرية في برج من المعاج يعتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن « الغوغاء » أو « الدهماء » أو « الرماع » فتلك هي التسميات الحقيقية التي يجب أن تحل مكان الاتقعة التي دعاها الحكيم بالاحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنضوي تحت لواء ما أسميه بالنعيم في تفكير توفيق الحكيم . بقي الجانب الآخر 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 آخر وفق مجالات النظام الاجتماعي . فليست « الاخلاق » قيما مطلقة نهائية ، ولكنها تتلون بألوان النبات الاجتماعي سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الأرض الاجتماعية ، هي مزرعة الاقطاعي أو مصنع البرجوازي . ان غياب معنى الجدل عن تعادلية الحكيم أحالها الى سكونية غامضة لا تقدم حلولا واقعية من جانب « الفكر » المصري الى « العمل » الثوري . وأعتقد 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 يقتضي 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 نبدا 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 توفيسق الحكيم خلالها كائنا دؤوبا على متابعة هذه الاحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من انه 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 أسماها في مجموعة الاحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو تائر على النظام البرلماني في مصر ويسميه الاداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني انه يطالب بالغاءه ، 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 ١٦٠١٥٧ 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 أقبل تخاطفته مجالس ادارة الشركات (ص ٣٢ ، ٣٣) ولا بأس من انشاء بعض المطاعم للفقرء وان لم يكن الغرض منها اطعام الفقراء (ص ٣٨) ويردد أحد أصحاب

المعالي في نفس الفصل الذي أقامه الحكيم في الآخرة « النسوك هو المسؤولية ، وفاكهة الحكم كما نقتناها 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 الأيسر أن نأمل رؤية جمل يمر من نقب 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 ينتخب أحدا (ص ٤٥) فالمسألة بسيطة : جمع الأصوات وجمع الدودة ان هما الا عملية واحدة في أرض مصر (ص٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذي يغرق فيه الشعب للدرجة التي معها تنطلي عليه الخدعة ، فيقيم التماثيل لأولئك 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 غلظتنا الكبرى هي قبولنا الحكم فمعتبرتنا الحقيقية كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمغرضون خمر الغرور باسم كلمة « الاغلبية المطلقة » فكدنا ننزلق الى نوع من حكم الطغيان ، لا يمكن أن تقره مبادئنا ولا ماضينا الديموقراطي النزيه (ص ٥٩) .

تلك هي أهم آراء الحكيم السياسية التي بلورها في فصول تمثيلية نشرت لأول مرة عام ١٩٣٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفعتي كتاب . وهي آراء أقرب الى الانطباعات السريعة لذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل في مخيلته صورا لامعة لمعنى الديموقراطية والعمل السياسي ، صورا هي في الاغلب نتاج المزاجه 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 واجهب ذروة الازمة في أتون الحرب العالمية الاولى . فقد آذنت نهاية القرن التاسع عشر بنهاية « العصر الذهبي » للرأسمالية بضمونها الديموقراطي واقتصادها الحر ، وبدأت عصرا جديدا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات ، مرحلة كيفية جديدة تتقف حائلا صلبا ضد الديموقراطية والاقتصاد

الحر . وقد عبرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيرا مباشرا في النازية والفاشية اللتين ظهرا في مجال السياسة الدولية كتبويج أصيل لنهاية العالم « الحر » وبداية الدكتانورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية .

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة خلفنا الحضاري وغياب التبادل الديمقراطي عن أسلوب الحكم في بلادنا . وهذه هي النقطة الخطيرة التي لم يتنبه اليها الحكيم الا في صورة انطباعات عاجله تناولت القشره الخارجية في حيائنا السياسية دون التوغل في جذور هذه « المتسكليه » لدولاب الحكم النبابي عندنا . فالتناقض بين المبادئ والسلطة ، وبين السلطة والمسؤولية ، وبين المسؤولية والشعب ، كلها وليده تاريخ طويل من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هذه العبودية التي نبتت في تخلف حضاري رهيب ، وانعدام التبادل الديمقراطي في أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت ، فرقا تنكليا بين الصورة الحضارية اللامعة التي عاشها الحكيم في باريس ، والصورة الشائئه التي استقبله في مصر كما يذهب البعض (١) . لقد كان الفرق فرقا حضاريا كاملا بين حضارة قاهرة وحضارة مقهورة . وفي ظل الحضارة المقهورة تفرخ أشع الانظمة الرجعية العفنة التي لم ير الحكيم في شبابه الباكر سوى طلائها السطحي وقشرنها الخارجية ، فالنظام الدسنوري الذي أعقب ثورة ١٩١٩ كان كسبا تقديما لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتلال البريطاني ، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلة في العرش وكبار الملاك . . دأبت هذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعب الديمقراطي . فابتلينا حيننا بزيور وحيننا آخر بمحمد محمود وحيننا ثالثا باسماعيل صدقى ، الى آخر هذه القائمة التي نرغت دستور ١٩٢١ من محتواه الديمقراطي ، وحاولت الانقلاب الدسنوري عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يغلق بوم افتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتعطل عشرات الصحف وتلغى مئات الاجتماعات ونضرب الاف المظاهرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من الأعداء الديمقراطي ، فلم تكن الديمقراطية الا ضحية يعتدى عليها ، كما لم تكن جماهير الشعب المصري الا ضحية اخرى . . غير أن نضال هذا الشعب لم يوقف لحظة واحدة عن احراز المكاسب الثورية وان ظلت في مستوى التراكمات

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 انه قد عاش عمره في نطاق « تجربة الذهن » التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قمنها الفكرية والفنية ، ثم نشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، ثم يعقد مقارنة بين 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 قربا من الشعب ، ومن هنا لم تجيء تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ بالتمار الايجابية المرجوة من قلب شباب وطني متحمس لرقى بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظرية بشكل عام ، وكتابات السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديدة فنناقش 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 « العامة » لا تندبر النعاريج والمنعطفات التي لا نخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي ، كما أنها لا نتقصى 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 احسدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية . فهو قد يرى انه يقف فكريا في صف واحد مع مبادئ حزب الوفد ، ولكنه يقشعر اذا ما اعلى الوفد عرش السلطة . ذلك انه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق الا شيئا ملونا بالمطامع والاهواء والرغبة في التسلط . أما الفكر المجرد عن شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقي الاصيل . اذن فلا مجال للتحام الفكر بالواقع ، وانما يمضي كل منهما في دورة آلية مستقلة عن الاخر . ويتحول الفكر الى أحلام تقترب من بناء المدينة الفاصلة في أحسن الاحوال ، ولا يصل مداه الى دائرة العمل من أجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكره الدورات المنفصلة توفيق الحكيم (١٩٤١) في كتابه « سلطان الظلام » حين يضع يده على احدي مصائب القرن العشرين : الحرب العالمية الثانية ، فيقول ان 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 ان هذه الحرب بالذات كان

لها أكبر الأثر 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 الأخرى . . لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الانساني . . لقد كنت اتابع وقتذاك آمال الساسنة والكتاب في جمعية الأمم ، والسلام ، وأطالع آراء ماركس ونلامبذه في (الدولية) و (اللاعسكرية) . . لقد كنت غارقا أيضا في تلك الأحلام التي نسجها لنا هداه البشر وقادته الروحانيون من الرسل والشعراء والمفكرين . . لقد كنت موقنا بأن الأوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الأمم وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التي يسمونها اليوم (دولا) تغييرا احداها على الأخرى مدفوعة بمطالب الأرض والدم والجنس ، وانجاه البشرية أخيرا الى تحقيق ذلك المجتمع الانساني الأعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة احرارا . . » (ص ٣٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والراسمالية ، فأمر التطبيق بأسا 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 الأخيرة كانت قد أعلنت سقوط الراسمالية كآمل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها أعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظام عالمي ، مهما شابته أخطاء البداية ، فهو الأمل الأكبر 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 .

نار الحكيم على العلم والراسمالية كأى فنان رومانينيكي حالم في أوروبا ، وما ان شاهد انقراض الخراب حتى سارع يهرول الى الغابات « اليكر » والطبيعة « العذراء » والبراءة « الأولى » . حينذاك أعلن يأسه من الفكرة العالمية التي بلقاها فيها يبدو مع سلامه موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلي ، أي أنها كانت في حياتها 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 الأوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعامة فكرية للإمبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت اليانافي مرحلة المخاض القومي . فقد كانت بمثابة الجناح الأخر للفكرة المصرية ، هذه

تستمد قوتها من تراب الاجداد ، والاخرى ستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجاوز رومانسى لمرحلة العذاب المزدوج : الانراك 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 البأس 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 ينسبنا شيئا آخر ، هو أن قيام الاشتراكية كنظام عالمي ، أصبح نصبرا فعلا لنضال الشعوب الصغيرة وأصبح معنا لا ينضب من الفكر الاشتراكي المتبلور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . ولس 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 لأن 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 ، لأن 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 الادمية » . . لذلك لم أستطع أن أغمض عيني على بعض النظم السياسية المنتمية الى الديمقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبث بها الساسة « المحترفون » (ص ٤٤) . هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري وسخر من مظاهر الحكم الديموقراطي معا ، وهكذا أيضا أصبح يعتقد أن الكاتب الذي ينشئ مذهباً سياسياً يتمسك به ويكبل فكره بنصوصه ، مثله مثل الكاتب الذي ينضم الى

مذهب سياسي قائم . كلاهما قد فقد « النظر الحر » السى بقية المذاهب والانسياء . 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 « المنال الغربي » ، وقد كان لديه بمثابة المعيار الوحيد للتقدم ، وأن يرفض « الواقع المصري » ، وأن يجاهل « الطريق الاشتراكي » إلى التقدم . وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التى كتبها فى مقدم كتاب الحكيم « تأملات فى السياسة » هى التقييم الموضوعى الدقيق لهذا الموقف الذى اتخذه الحكيم فى أكثر الاوقات حرجا . قال بهاء « ليس معنى ذلك أن يصف الكاتب الذى يؤمن بعقيدته معينة بأنه ليس كاتباً حراً . ما دامت هذه العقيدة تدعو الى الحربه . وما دمتنا متفقين على مسؤولية الكاتب ، فان أقصى درجات المسؤولىه بغر شك ، هى الالتزام بعقيدته معينه . . اذا وجد الكاتب طبعاً العقيدة التى يرضه ، التى يؤمن بها بعقله وقلبه معا » (ص ٤) .

ان هذه المرحلة الحرجه فى تفكير الحكيم السياسى ، لا تذيب الفواصل بينه وبين الاعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهزاز الرؤيه واخفلالها ، الا انه لا يأمل فى اصلاح العالم الا اذا عولج نساء الملايين (ص ٤٨ من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الاشتراكيات الوطنيه التى سسرت خلفها الفاشيه والنازيه قائلاً ان الصائغ الذى يريد أن يلحم ذهاباً بنحاس ليس أقل تزييفاً من اولئك الذين أرادوا أن يلحموا الاشتراكية بالوطنيه (ص ٤٩) لهذا لا يصور الحكيم الاشتراكية الا كنظام عالمى يبدأ من الخارج وينتهي الى الداخل . أي أن نصبح الاشتراكية بين الدول أولاً ، ثم بين أفراد الشعب الواحد ثانياً . ان رفض الحكيم للمثال الغربى البورجوازي فى التقدم ، ورفضه للمثال الواقعي فى مصر ، لم يكن لؤدى به الا الى طريق الاشتراكيه . ولكن الحكيم كواحد من أبناء الثورة الوطنيه الديموقراطية ، لا يفهم الاشتراكية على النحو الذى طبقت به فى المعسكر الاشتراكي ، أو بعبارة أكثر صراحة يرفض هذا التطبيق على ضوء « جوهره » الذى لا يحدد عنه ، وهو الديموقراطية بمعناها الليبرالي . هو لا يحس تناقضاً بين الليبرالية والاشتراكية ، اذ يكفى أن يكون معنى الأولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة » ليتخيل عالماً مثالياً أقرب الى المدن الفاضله التى تجمع بين الحربه والعدالة . لم يكن عند الحكيم معنى تاريخياً للديمقراطية ، ولا دلالة اجتماعية لها ، بل هو تصور الديموقراطية « جوهرها ثابتاً خالداً » لا يختلف معناه من عصر الى

عصر ولا من نظام الى نظام ولا من طبقة الى طبقة . بل يكفي أن يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكم في الاتحاد السوفيتي وأن يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في ألمانيا ، لنصبح الشيوعية والنازية شيئاً واحداً هو «الدكتاتوريه» كما يكفي أن تتعدد الاحزاب في انجلترا وفرنسا ، لصبح البلدان شيئاً واحداً هو العالم « الحر » أو هو الديموقراطية . هذا العميم والاطلاق والسجريد هو سر اسرار المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي . وهو أيضاً سرر اخياره « للديموقراطية الاشتراكية » كحل نهائي لازمة الديموقراطية فسي المجتمعات الليبرالية ، وأزمة الاشتراكية كما صورها في المعسكر الاشتراكي وكما أن فكرة العالمية التي دعا اليها الحكيم في احدى فنرات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا اليها بعض مفكري الغرب ، كذلك لم تكن الديموقراطية الاشتراكية هي الصورة الاوربية لذبول الدولية الثانية المنشقته على الماركسية والتي اسخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهة ايديولوجية تغطي حقيقته .

كانت الديموقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هي المزج الالى بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب » كما كان شعار خالد محمد خالد في اللجنة النحضرية عام ١٩٦١ أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاماً . وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة يياراً فكرياً كاملاً عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرفض الحل البرجوازي كما يرفض الحل الاشتراكي العلمي لازمة بلادنا التي تفاعمت في أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقى يحمل بذور فنائه 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 اخرى أقول ان هذا التيار الفكري لم يكن صدى للاشتراكيات الديموقراطية التي عرفتها أحزاب اليمين المقنع في أوروبا ، وانما هي رمز للافلاس الحقيقي للنظم البرجوازية سواء في بلادنا أو في الغرب ، أي افلاس الواقع والمثال معا . وهو رمز لم يحمله جيل الثورة المتكسر ، 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 أن 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 الالسي من الاشتراكية والديموقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع التسعوب ضد النازيه ، ضد شهريار الجديد الذي لا يكفي بذبح عذراء في كل صباح كما كان يفعل شهريار الاول « بل أن حمام الدم الذي لديه أرهب وأروع » كما جاء في كتابه « حماري قال لى » عام ١٩٤٥ بحث عنوان « حمارى وهنلر » (ص ٢٦) . ان العالم قد تغير حقا ، فأمست مصائسر الشعوب بتقرر أحيانا في جلسة واحدة بقاعة مؤتمر أو مقصورة قطار (ص ٣٠) وعندما يسمح شهريار الجديد — هنلر — لشهزاد — الاسطورة — أن يدلي بارائها كاملة ، يؤكد الحكيم أنه ربح لا يستهان به ، أن يسمح لها بحريه الرأي والكلام والمناقشة ، ولو الى أجل قصير (ص ٣١) . وبوجه الحكيم حدينه على لسان شهزاد الى الفوهرر قائلا انك لو أحببت الجنس البشري كله ، لا الجنس الآري وحده ، لكنت أعظم ألف مرة مما أنت الان ، ومما تريد أن تكون ، وبوجه اليه السؤال : لماذا لم توجه قوبك وتورنك للارتفاع بالانسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لا يسطر مثلها لغير المرسل والانبيا . (ص ٣٦) ان الصفحة التي يعدها التاريخ لاعمال هنلر — يقول الحكيم — ليست بذى شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيونس الذين فتحوا العالم معمدين على القوة العسكرية ففرحوا بأكاليل النصر الحربى الذى زان جباههم ، ولم يفتنوا الى أنها أكاليل من الزهر الذى يذبل بعد حين . . ولقد ذبلت فعلا وهوت وذرنها الرياح في كل تلك الفتوح التي تفاخر بها أولئك القواد العسكريون . . ذلك لان لا شيء يثبت في الارض وينبت النمار الخالده غير البذرة الطيبة التي بلقيها في نفس البشر رجل يحب الانسانية كافة « هذا هو المجد الذي لبس بعده مجد لانسان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقى عند توفيق الحكيم هو الذى يسنتيع أن يسير بالبشرية . . « ولو خطوة . . ويسعدها ولو لحظه . . ان كلمة نبي أو نرنيمة شاعر ، أو مغريدة موسيقي ، لابقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في أكبر معركة حربية » .

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

أن تلوث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم الى مهاجمة النازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الانسانية التي بسنمت الحكيم كمفكر وفنان في حراستها من الهسبريا العسكرية والبعاء السياسى . والحق أن هذا الوجه « الحضاري » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجها سلبيا ، ولكنه وجه ناقص . لان ثمة وجها اخر للقضية لا يكامل الابه ، هو الوجه الاجتماعي المحض . وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصل آخر تحت عنوان « حماري وموسوليني » قائلا انك « اذا أعطيت شعبك كل شيء وسلبت حرسه 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 الارقان الاربعة للعالم الجديد (ص ٥٦) ولكنها في مصر نعنى الارتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الاقتصادي ، وزيادة الثروة الاهلية سواء بادخال وسائل انتاج جديدة أو بتحسين الانتاج الزراعي والصناعي القائم (ص ٥٧) . كذلك ثمة مضمون اجتماعي للسلام ، ففي الامكان القضاء على القوة كوسيلة للاعمال السياسية اذا توبلت ووجهت بقوة أخرى أعظم منها تقوم على دعائم اقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع أية دولة أو مجموعة من الدول أن تجسد الفرصة التي تمكنها من الاعتداء على أية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص ٥٨) أما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرا غير مباشر حين يقول: « كل ما عندي قلم لا أرضى أن أسخره في هدم الأشخاص لمجرد الهدم ، ولا أن استخدمه في بناء أشخاص طمعا في الغنم . . انما هو خادم للمجان لاي فكرة كبيرة أدافع عنها » . (ص ٦٢) .

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

١٩٥٢

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

١٠١ الفصل الخامس : المفكر السياسي

(ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاريا على « بحر الصمت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه اسمرأ مشاهده للعبة . فالحكومات المنوالية سنغل هذا الصمت على أوسع مدى فنكبله بأغلال الموائيق والاننخابات والبرلمان الى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : الم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرما من مجرمي السموين بطبيقتنا للقانون ، فانصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فوراً . . فأخرجه من الحبس بعد الصفع والاهانة ، وأجلسه في مكتبه ، ووثف بين يديه قائلا : والله لا يصح أن تنصرف قبل أن نشرب القهوة (ص ٨٢) .

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

وأعود الى السؤال : ما هي الفكرة أو الافكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيره من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتي بمقايه المقدمة لتحوله الثوري الجديد . هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لأول مرة في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرض فيه على المعركه المسلحة مع الاستعمار بأن نتبنى حركات « المقاومة السريه » التي حررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة ايام من هذا المقال الناري يكتب عن الاساس الاقتصادي للثورة الاجماعية فيطالب بفرض الضرائب التصاعديه الى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥ بالمئة) — ص ١٤١ — وفي ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧ أي بعد عام كامل من مقاله النوري الخطير، يكتب نحت عنوان « لست شيوعيا . . ولكن » ما يلي بالحرف :
* « . . ان الثورة الروسية لبست 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 وأنتم .
* 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 يسنرشد

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

وقد كانت مصر في هذه الآونة قد أضحت مرنعا لحركات سياسية عديدة تحمل لافنة الاشتراكية كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين ، بالإضافة الى المنظمات السرية للييسار الشيوعي ، والمنظمات العلنية كالتليعة الوفدية . وليس من المهم أن يقال أن الحكيم كان بعيدا عن الاحزاب ، وبالتالي لم يناثر 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 كالنحرر والاستقلال الوطني . وكانت الحرب الأخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرة جديدة هي الثورة الاجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التي انخذت مظهرها وطنيا ديمقراطيا هو القضاء على معاهدة صدقي بيغن 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 ان وحده 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 منفردة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقية لم تذهب ، ولن تخمد .. هذا ايماني الذي لن يزول .. ومنذ بدت هذه الروح لعيني عام ١٩١٩ تملكنتني عقيدة أن هذا الذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. إنما هي شيء موجود دائما .. باق أبدا .. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد أحيانا عندما يختلس

منها أبنائها أقباسا ينفقونها في شتى الاغراض . . وتحار أحيانا عندما يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي نطل هكذا في نومها أو بددها أو حيرتها . . الى أن يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال والاحداث . . ما يدفعها الى وحدة الغاية والسبيل والقيادة . . عند ذلك يرى العالم المعجب . . 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 واحزاب 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 اطمان على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الاحرار الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلمهم الوحيد ، يعبئونسه في رؤوس الملايين التي اسنطاعت 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 كتابانه السياسية المباشرة ، هي اقل وسائله التعبيرية قدرة على الانابة عن موقفه الاصيل من الحركة الاجتماعية . على عكس ما نتوقع من المقال المباشر الذي يملك صاحبه ان يضمه اراءه 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 الاصلة الذي نلاحظه على انتاجه الفني .

لهذا ايضا علينا ان نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظرية واعماله الفنية . . فبالرغم من ان افكاره المحورية هي القاسم المشترك الاعظم بين هذه وتلك ، الا انها لا يمشيان 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 احبوت قلوبهم الثورة منذ ارهاصلتها الاولى عام ١٩١٩ .

القسم الثاني

عودة الروح إلى الرواية المصرية

الفصل السادس عودة الروح

«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 اسنحقت من اجلها « المعطف » هذا الشعار الماريخي الذي اطلقه عليها مكسيم جوركي ، هو دورها في « بأصيل » الرواية الروسية ، أي أن الدافع الرئيسي لان ينخذ طليعه الكتاب الروس من جوجول « ابا 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 الاساسي في جذب انتباه الاجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقة وانسانية غامرة في وقت واحد . كانت المعطف ونيقة الارتباط بالارض الروسية ، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق كانت تشف بأصالة الانسان وجوهره أينما كان . لقد اثبت 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 انه 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 تولسنوي أو

سيكولوجية دستوفيسكي او عذوبة تشيكوف او واقعية جوركي او رهافة نورجنيف . وانما مرد هذا الاجماع من القارئ العادي البسيط الى المنقف الاكاديمي الدقيق ، هو عراقة التراث الروسى وأصاله ونقاوة جسوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبي مستقل ، مع نمو الحركات القومية في أوروبا ، فقد كانت أكثر القوالب قدره على تأصيل الشخصية الانسانية من جانبها المحلي ، كما كانت أقدر القوالب على انصاف المهوم 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 الأدبي الذي نخصص تاريخيا في حمل رايه الاصاله ، وان لم يلق جانبا راية الانسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك نعتقد انها والانسانية سواء . فالانسان البرجوازي هو الانسان الكامل ، والتورة البرجوازية هي تورة الانسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة ، كمتدوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها أي مانع في الكثير من الاحيان ، أن تنتدب 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 نكون الرواية مرحلة كيفية جديدة في تطوّر 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 الأوروبية الواحدة، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الأوروبية الى الرواية الأمريكية والروسية في الأزمان المتعددة . ولكن هذا التعدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الادب الروائي لهذه الاقطار جميعها ، وهو أن الرواية فن « الاصاله » 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 أدب الى

آخر ، هو الذي يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لكل ادب على حدة ، وان واكب الحركة الادبية في العالم ، سواء بالتقدم أو النكوص . فاذا كانت النهضة الأوروبية 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 ان غليان 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 أخرج لحظات تاريخها الأوروبي ، 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 الأوروبية » و « النهضة الروسية » هي التي تأخرت بظهور الرواية الروسية الى القرن التاسع عشر . كما ان مسافة ثلاثة قرون من الزمان باعدت بين النهضة الأوروبية 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 أكثر شمولا وتقدما من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو أولى عتبات التقدم الحضاري ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجول . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بأنها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وقيمة 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 العيب الاعظم الذي قامت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ ، ولكنه لن يستطيع أن ينكر حقيقة أولية هي أن كافة الجداول والروايد 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 جوجول » عبارة دقيقة وصادقة الى ابعد حد . لقد عرفت اللغة الروسية بعد « المعطف » رواع خالدة في تاريخ الفن الروائي ، ولكن التاريخ يحتفظ دائما في ذاكرة الاجيال ، بنقطة الانطلاق الاولى . ان جوجول نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها الى الان في روايته « الأرواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقا « البذرة » التي أثمرت فيما بعد تولستوي ودستويفسكي وترجينيف وتشيكوف وجوركي .

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

الرواية المصرية ، أيضا ، ابنة عصر النهضة . هنا ينضح المعنسى الحضاري الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول في تفاصيل النكوتين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للمجتمع المصري . فالتفاصيل قد بغنينا بالفكرة القومية كأساس روحي لأصالة الرواية في بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدعنا وتضللنا اذا نمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس اقتصادي واجتماعي لميلاد الرواية المصرية . فلا شك أن ميلادنا القومي أسبق الى حد ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . فتاريخنا يقول ان تمة فئات لا تنتمي الى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد أسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية ، ذلك ان تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الأوربي الحديث ، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية . تاريخنا اذن ليس اجترارا للتاريخ الأوربي ، ليس جنينا يحاكي قبل مولده كافة الاطوار التي شهدها نمو التاريخ الأوربي . لم يتم ذلك بسبب الاسبقية التاريخية للنهضة الأوروبية وتاريخ الغرب الحديث على نهضتنا وتاريخنا فحسب ، بل لان نهضة أوربا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الاثر على « المسار الحضاري الخاص » بنا . فقد نم لقاءنا الحديث بأوروبا في مناخ مضطرب غيرمكافئ . كنا في ظلام دامس يعلن شهداؤنا النادرون خلاله بومضات أرواحهم ، احتياجا 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 انتقدت في الوجدان المصري ، أشعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا ، وألهبت أرواحنا حماسا للمعرفة . . مهما كانت قيود التخلف القديم أو اغلال المستعمر الجديد . هذا هو الفرق الحضاري الاكبر ، بيننا وبين النهضة الأوروبية ، وبيننا

وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الاوربية قامت اساسا على اثر الكشوف العلمية الجبارة ، والناقضات التي أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت اساسا على اثر استضافة العرش الروسي لاوريا الغربية ، تماما كما حدث عندنا على يدي محمد علي واسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافا عميقا عن الظروف المصرية . روسيا وتيقنة 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 غربيا ولا غازيا ، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءا منها اثر عملاقة الادب الروسي السذي يعده الغرب بدوره جزءا من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوي في مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما عنيه 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 الجانب العثماني المطلوب 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 الابناء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة، بالرغم من انها 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 المذاجة الحس القومي المستثير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفي نفس الوقت لا يرفض الانكار والقيم الثورية التابعة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومي فسي 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 أصلنا بالزيد من ألوان الخلف ، سواء كان رابطة تاريخية تشدنا الى السلطنة العثمانية ، أو كان قهرا أجنبيا بقوة السلاح .

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

وكان الشعر — لسائنا 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 جهوريا 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 أتون المعركة ومععان الثورة ، ولدت الرواية المصرية ، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة . أي انه في الوقت الذي كان الادب الرسمي — الشعر — قد نكص راية الكفاح ، اثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري ، راية جديدة للثورة ، هي الرواية . فالرواية المصرية في نشأتها الاولى ، كانت احدى تمار 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 مسنوياتها .

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 » لحبا ودما . الرواية المصرية التي لا تبدأ « بحديث عيسى بن هشام » ولا « بزينب » ، وانما « بعودة الروح » . وهذا لا ينفي أن المويلحي وهيكلا كانا خطوتين هامتين في تاريخ ادبنا الروائي . لقد نجح المويلحي بغير شك في أن يزجج التقاليد الموروثة في الادب العربي عن المغالاة في تصورهما لاكتمال القوالب التي عرفها التراث و «الصيغة النهائية» التي وضعت للفن الادبي . تمكّن « حديث عيسى بن هشام » من الاشارة الى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الادب جزء لا ينفصل من هذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج في حذر من قيود السجن حين اضطر الى وصف المخزعات الحديثة . وانحرفت الفكرة الادبية نبعا لذلك عن المتامة العربية؛ وانجحت في طريق معتد وشاق وبكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للادب في ذلك العصر ، أولهما الانجاء الى التصوير المحلي و ابراز حياة مصر ، وثانيهما الاتجاه الى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحياة المصرية تظهر في الادب حينذاك ، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربي في جملته وتفصيله ، فانه يصور الحياة المصرية في مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقها وعاداتها . ويصف معالم مصر الكبرى كالمناحف والحدائق والقصور والملاهي والمحاكم . وينقد القاتون المصري ونظم الحكم والحكام ، ويتكلم عن الانتصديات ومجالس الادباء . ويصل الى أعماق الحياة المصرية فيصف الاحياء الوطنية وقذارتها في صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامي الشرعي بمنزله بحارة الروم . المويلحي يصور الاحياء الوطنية والافرنجية في مصر ثم يحلل السر في ضياع هذه القصور من المصريين تحليلا دقيقا صادقا يبين أسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها الى الاجانب . شعاع من الشعور بالقومية تلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب ، في كل سطر تبدو نزعته الى القومية . كان صرخة من صرخات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعته الى القومية ، غير أنه « لم يجرؤ أن يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والشوب مختلفين عند المويلحي ، الفكرة مصرية ، أما الشكل فهو عربي في شوب بدوي » (١) .

١ - صلاح الدين ذهني - « مصر بين الاضمحلال والثورة » طبعة اولى - ١٩٢٩ -
مكتبة الشرق الاسلامية - (ص ٤٩) وراجع ما بعدها .

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الأدبي الخاص، تتبدى في « حديث عيسى بن هشام » ، هي أنها نشتمل على البذور الأولى 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 الأولى هي التي أمدت — تاريخيا — أدبنا الواقعي بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتي الاصيل . وهذا يعنى من زاوية أخرى ان الواقعية ليست مذهبا مستوردا ، وانما هي مجموع النتائج المتبلور في اعمال المويحيى وطاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم . من هنا كانت الحقيقة التي خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها ، ومعه عصر كامل ، هي « مصر البرجوازية » فمن طريق تصارع الافكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامي والطبيب « نتبين ان المثال الاعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية ، واقول المثال الاعلى ، وانما مدرك أن هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذي لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الاصلاح ، أي يرى الإبقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم » (١) .

وعلى النقيض من وعي المويحيى 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 المويحيى أنه تأثر بالغرب وحضارته ، الى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فاننا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتدتا في شرايين زينب وهيكل . فكانت الخاصية الأولى في الدكتور هيكل أنه أحد أولئك الذين حملوا مشعل « مصر للمصريين » زمنا طويلا منذ عهد مصاحبه لاحد رواد الفكرة المصرية في المجال السياسي ، وأقصد به

١- د.علي الرامي — (دراسات في الرواية المصرية) — طبعة أولى — ١٩٦٤ المؤسسة

المصرية-العامية للتأليف — (ص ١٤) .

« احمد لطفي السيد » . الا ان هيكل 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 هيكل أولى سمات بنيانه الفني . لذلك 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 رأيت هي نور الوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت اكتبها وكنت ما افتأ 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 تترك زينب واقعية المويحيى ، لانها كانت من احدى النواحي ثمرة الرومانسية الفرنسية، او كما لاحظ يحيى حتي في المرجع السابق (ص ٤٢) من انها ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا أقول أميل زولا — في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، واتمامة القصة على عمود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الأولى من قصة زينب ، نلتقي بأسرة ريفية تجلس على الارض لتتناول الفطور من قبل ان يخرج كل أفرادها ، من كبار وصغار وذكور واناث لعلهم الشاق في الحقول ، فاذا الفطور الذي سيقدم اودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح ، فتظن أن 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 نقیض ما نتوقع . نجد أن « هذا الوصف مجل كل بنغمه شاعرية تضفي على الواقع كثيرا من الجمال والخيال ، ونوحى اليك أن أهل القرية قانعون بحالهم ، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة ، وتحس ان المؤلف يخشى تصدع هذا الجماع كله اذا تخطى الفلاح عن قناعته» (٢) . وتبدو حيرة هيكل على أشدها فيما يسميه الدكتور علي الراعي

١ — نقلنا عن « نجر القصة المصرية » ليحيى حتي — طبعة أولى — ١٩٦٠ — المكتبة

الثقافية — دار القلم (ص ٤٠) .

٢ — المرجع السابق (ص ٤٧) .

بالحيرة بين الطبقات ، فما أراده حامد بطل القصة في اطار عاطفة الحب أنه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت ، فلفظنه الطبقة الاخرى ، ولم يعبر ما بينه وبين طبقه ، 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 غادة الكاميليا مما يؤكد تأثير هيكل بالرومانسية الاوربية تأثرا مباشرا .

معنى ذلك أن ثمة لقاء واضحا بين المويلحي وهيكل هو ما ادعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنها بعدئذ يفتقران : 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 ينم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جراءة على استخدام العلامه المصرية في السرد والحوار وبين المضمون الرومانسي البعيد عن شقاء المجتمع المصري حينذاك .

لهذه الاسباب مجتمعة ، تحتل « عودة الروح » لنوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى أنها في المستوى الفني المحض نحقق 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 : الاولى في الثوب الروائي ، والاخرى 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 تاديين على ان بلجوه وينهوا منه الى آمام بعيدة رغبة ما كنا نقدر انهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الادب العربي عصرا جديدا . .

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

ان ما نعنيها من هذا النص المطول لطفه حسين ، هو ان النقد المصري الحديث على يدي رواده العظام كان على وعي تام بالدور الخطير الذي قام به ادب توفيق الحكيم في شق الطريق السلي « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربي . وتلك هي الدلالة الجوهرية الكاملة في الوحدة الزمنية التي جمعت اهل 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 أحييت بقداسة اقرب الى الارهاب : فالاتجاه الى الغرب في أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التي استراحت الى آثار السلف ولا تطمئن الى حضارة الاجنبي ، والانجاه 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 المولحي وهيكلي (الذي آثر السلامة فأصدر زينب بوثيق مستعار) من ارهاصات التحول الثوري الجديد الذي انجزت عودة الروح واهل 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 « اهل الكهف خطرة على شبابنا لانها تزيغ أبصارهم 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 أولى - ١٩٢٥ - دارالمعارف

بالتسامحة (ص ٩٢ - ٩٣) .

٢ - عيسى حقي - عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بعلي بن عام ١٩٣٤

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

« كانت ما تزال قضية الاسلوب ، وان النقاد والادباء في عصره لم يلتفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصه لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائى متماسك ، يتعدى نطاق النرجمة الذاتية ، باطارها الضيق ، ونائها المفكك ، واسلوبها التقريرى ، السى افق آخر أوسع وأرحب » (١) .

نلك هي القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهي ثمرة نظرة شاملة لنوفيق الحكيم تجلت في نفس الوقت في مسرحية « أهل الكهف » . اي انها ليست وليدة نزوة عابره او فكرة طارئة ، وانما هي على الرغم من انها امتداد تاريخي لجهود الرواية العربية في مصر ، الا انها تحولت بتراكمات هذا الامداد الى مسنوى كفي جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقي ، وحياتها الحقيقية . ان اهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى ادبنا الروائى المعاصر . ولو انها كانت مجرد عمل عظيم في عصره وكفى ، لما استطاعت ان نحفر لنفسها هذا المجرى في أعمال الادباء المعاصرين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية في ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبينها 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 نستثير بهما في تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت ان تحمل الى الاجيال التالية ؟ ولنواجه الرواية ، ونحن ندلي باجابنا ، وجها لوجه .



تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذي يسبق الفصل الاول ، فنحن مع مجموعة من الاخوة القادمين من الريف غير أن ظروف الحياة تقيهم في القاهرة ، فهذا طالب « بالهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والآخر مدرس ، ومعهم ابن شقيقتهم الثري القاطن بالريف ، وشقيقتهم العانس التي تخدمهم . وهم جميعا قد استلقوا 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 - مدار

المعارف بالقاهرة - (ص ٣٩٤) .

ينطقون جميعا في صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « ... ولو استطاع أحد لقرا على وجوههم الباهة ، 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 فنانة عانس تسكن مع اخوتها في القاهرة لترعى شؤونهم الخاصة بعد ان فانها قطار الزواج ، وبعد ان نربص بها « البخت المائل » العديد من المرات . اما « محسن » فهو يناضل عبثا مظاهر الضعف التي تسري في كل اعضائه كلما ذكر اسم « سنية » جارتها الجيلة 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 النداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر ان تمة 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 تملل . ولكنه لم يلبث ان تحول بنا مع هذه البدايات الاولى الى مسار يصعب معها ان نبقى 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 بنوقف بنا الحكيم - وسرعان ما نجد المناسبة لهذا التوقف - فيروي لنا قصة سليم مع سيده شامية في بور سعيد ، وكيف ادى به الامر الى حالة الايقاف الراهنة . وبينما نلاحظ على الحوار المندفق قوة الایحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقرير ، نجد ان السرد يجانبه هذا التوفيق ، فكثيرا ما ندخل الكاتب في السياق قاطعا الطريق على الصورة الموحية بنعليق ذهني جاف كأن يقول عن محسن « وما كان احراه ان يهدأ ويطمئن ! فمن ذا ينهم او يسيء الظن بفلام في الخامسة عشرة من عمره » حين بدأت الاتهامات تتبادل الايدي فور اعلان زنوبة عن ضياع مندبل سنية من فوق سطحها . لا شك انه في بنض الاحيان لم يكن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات ، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معاملة « مبروك » قائلا : « ومبروك من ابن آدم ؟ ومبروك من واحد منا » . ومن امتى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟ . « من امنى ظهر التمييز ده في البيت ؟ » فخفض مبروك الخادم بصره خجلا ، وجعلت اصابعه تلعب بأزرار قفطانه القدر الممزق ، واحس في اعماقه اشياء لا يفهمها ، وشعر بدافع خفي يدفعه الى اختلاس النظر لتياب محسن الجديدة النميئة ، غير ان شيئا آخر جعله يغض من بصره ، نم اذا الدافع يدفعه ثانية الى النظر سسرا الى ثياب محسن الجديدة النميئة . وكانت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤدي 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 بنه وبين اولئك الذين يعايشهم منذ امد عيشة الاهل . . الا انه لم يفتن لشيء من هذا ، ولم يدرك قط شيئا ، انها 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 يذيبه خجلا سوى ان يبدو ممتازا على اقرانه بتوب او نقود او مظهر ثراء ، واشتد به الامر الى حسد ان كان يخفي اسم أسرته عن رفاقه » . ان سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

ونفراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض ، على الاساس الكلاسيكي في الدراما . اي ان الحدث الرئيسي يكتسب حقا مجموعة من الرواغد الجانبيه ، ولكنه يركز ويزداد تركيزا ، الى ان يصل به التكيف فالترجمة الحرفية للواقع الخام نسيء الى معنى اختيار الحدث للتدليل على هدف فني .

احدى المراحل التي يمكن نسميتها بالازمة . والمؤلف يجعل من فصول الرواية « تجارب مصغره » للحدث الرئيسي الاكبر ، كتمهيد نفسي للقارئ والسرد في واقعيته يقرب من تولسنوي وجوركي وبلزاك وزولا اكثر من قربه لدوستوفيسكي او فلوير ، لأنه يعتمد في جوهره على « العائلية » في البناء الطولي -او التاريخي- للرواية ، والانموذج في الشخصية والحدث . هناك عتسرات الاحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبيات على المجمع (زنوبه وقلب الهدهد اليتيم) او الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . ان التوازن او 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 ينفرط لمبالغته في الطول (١) اذا كان هذا صحيحا فانه ليس من المعقول ان نقيم لعوده الروح تمثالا لمجرد انها رواية « عن » النوره . فالنوره الحقيقية في الفن نابع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنيا » ام انه مجرد بوق لهتافات الثوره ؟

ان الاحداث الجانبية في « عودة الروح » تؤدي روايا 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 الاتري 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

ثورة المعتزل

في ولعه بالفلاش باك والحواشى والذبول والتعليقات الهامشية الى بنیان هذا الهيكل الاساسي .

لقد احبها الجميع حقا ، وكان هذا الغرام الجماعي هو الذي فرقهم لأول مرة ، وجعلهم يثمنون 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 الحدوتة 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 لقريته 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 كتضحية وفلسفة وحضارة ومصير . قد يضطر الفنان الى المباشرة والتقرير ، 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 أحد 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 افندم . . . احنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة ! والسبب هو اننا شعب زراعي من قديم الازل في الوقت اللي كانت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد » .

ان امال هذه النصوص قد تنفى عن توفيق الحكيم ما اتهمه به البعض حين جعل فرنسا بدافع عن مصر (١) ولكنها في الدرجة الاولى تفرق بين واقعيته الرومانسية — ان جاز التعبير — والواقعية النقدية والواقعية الطبيعية كليهما . والجزء الثانى بأكمله يصور المرحلة الخطيرة في حياة محسن . المرحلة التى أفاق فيها — ومعها أعماله بقية « الشعب » — على ان سنية تحب جارهم الوارث الجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحدت قلوبهم جميعا في المحنة ، محنة الحب العظيم الخائب . حى « زنبوبة » تشاركهم المأساة لأنها كانت تأمل خيرا في ذلك الوارث الجميل الذي يقيم منذ زمن اسفل تسقنها في نفس العمارة . هى المرحلة التى نبدأ وتنتهى بهذا الشعار « ما اسعد الجماعة ! وما احسن تلك الحياة مع الشعب » . وهى ايضا المرحلة التى يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصر الروح ومصر التورة معا . مصر الفلاح الذي اذلته امه ، وامتهن ابوه ، ولم يعرفه حقا الا على « الطبيعة » الحية الصامنة ، وعلى لسان اعجمي جاء من اوربا بحنا عن « الحقيقة » في جوف ارضها . والجزء الثانى أخيرا هو بداية التركيز على مصر الأرض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحية والفكرة العربية من ناحية أخرى .

ويغلب على هذا الجزء اللاحق على « حيوية الشخصية » كعنصر اساسى في تجسيم الشخصية الفنية . فما ان وصل محسن الى محطة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمن كالمسنفرب ، وكلمة (ببه) ترن في اذنه رنبنا غربا . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعسر بشعور غرب من الخبلاء ، وود لو ان سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » الا ان هذا الزهو والخبلاء يعود مثبتوارى امام ذلك المشهد المستنز لجوهره الاصيل حين عاملت امه التركية الاصل الفلاحين الذين تجههروا لتحيته معاملة مهينة مليئة بالاذلال والكراهية لاهل مصر . حتى والده الذي راوغ كثيرا في قبول هذه السيطره من « امرأة » اسنجاب لها في النهاية وشارك في « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلتا يديه بشجاعة وجرأة على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الاثراك والسادة من المصريين ، ويشد به حماسه فيففرق بين الفلاح المصري والبدو ، ولو على لسان البسطاء من

١ — يحيى حقي — فجر القصة المصرية — (ص ١٣٤) وعبد المحسن بدر — تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (ص ٢٨٧) .

اهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالنعاطف 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 المألوف . 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 منحوتسا من الواقع حين اخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحين » و « البدو » ، وكان الخفير بدويا ، وهي حيلة فنية لا تثبات العكس مباشرة : « كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح ؟! »

— ايه الفرق بين الاثنيين ؟

— 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 بالا اصل له وهو اصل الاصول ؟ » ، « بينهما هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم . . بقايا الحياة الاولى — الهمجية الثقيلة 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 ابتسامه 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 ياعم 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 الأخرى . 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 نجح الى استعمالها بمناسبة وبغير مناسبة الى ان تأتي بنتائج عكسية على طول الخط . . كما لاحظنا في اقحام 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 الآخر ، 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 ، والزيف في الطرف الآخر . مصر في جانب والاستعمار الغربي في الجانب الآخر . كذلك نحن نستطيع ان نتتبع 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 العظيمى ، 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 روايب عشرة آلاف سنة ، من تجاريب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري ! نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة ، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعه وهو لا يعلم من اين جاءت . هذا ما يفسر لنا — نحن الاوروبيين — تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفرف طرفة 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 ، فلبصريين قلب واحد وروح واحدة . وهنا تأتي عبارة

« الكل في واحد » في مكانها المناسب تماماً ، لأنها عماد الفكرة المصرية — روائياً — عند توفيق الحكيم . فترجمها السياسية هي تجسد القلب الواحد في قائد وزعيم يخلص لمصر اخلاص شعبها لها .

وما ان يعود محسن الى القاهره حتى نفاجاً معه بالقيمة الكلاسيكية لحركة الاحداث ، فقد تمت خطبة سنيه الى الجار الوارث الجميل ، واشتعل البيت نارا لاهية للقلوب المحبة . وبتحقق شعار « الكل في واحد » في وحدة الشخصيات ازاء الحدث العظيم « المشترك » وتتجسد الهزيمة الروحية في ذلك « الموجد » الصوفي كمخلص من العذاب ، فيلجأ محسن الى « السيده زينب » باكيا ، وننهر عليه الاحلام ليلا تحمل البه اشهى القبلات من ثغر سنية . « ولاول مرة احس القرب منهم . . . فالعاطفة بينهم مشتركة ، وكل شىء مشترك ، وكذلك الخبة والالم » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة « سليم » و « عبده » و « محسن » في لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ومن ناحية العاطفة نحو سنية . وكان هذا الاهتمام بعبيرها بالغ الدلالة على موقفه الفنى من هذه الشخصية الرمزية ، وموقفه الانساني من بقيسة الشخصيات ، وهو التعاطف الشديد . وبنضح الحس الدرامي للحكيم فى بلورة الموقف من سنية ، فالهياج العصبى 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 الفنى الذي آلت اليه نهاية قصة سنية بالزواج منها فلم يظفر باشمئزاز احدسوى زنوبة التي تكن له مشاعر خاصة كعائس زمناة . وقد حاول الحكيم ان يجسد التناقض بين « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفنى الذي آلت اليه هذا التناقض لم يصل الى مستوى الكراهية ولا الى مستوى التعاطف ، وان ظل منوترا مذبذبا كبندول القلق وفي موازاة هذا التوتر اقام الفنان توترا آخر بين بيت الدكتور حلمى — والد سنية — وبين بيت الشعب ، وسنية من بين افراده على وجه الخصوص . ويبدو ان التوتر بلغ مدها بالمؤلف فاختلطت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار في كتير من المقاطع الى السرد الفصيح مبرراً هذا المقطع او ذاك بقوله متلاً « هذه خلاصة ما انفجرت به الام »

وتشاز كاميرا الحكيم في الصفحات الاخيرة الى سنية اذ تغيرت حتى

في نظر سليم ولم بعد نلك المرأة (المادية) المغرية ، وانما هي ذلك الاسم المعنوي الذي لا يدل الا على معبود واحد يتألمون كلهم من اجله . وكان محسن يتساهد ما جرى امامه في ابتسامة وسرور داخلي لعبارة « معنا منديلها » و « قالت لنا تعالوا » الخ . . . متأثرا للفظه « نحن » التي حلت محل لفظه « انا » . واذا تجاوزنا عشرات من الحواشي والذبول التي نعرض طريقتنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية، استطعنا ان نبليغ حانمة الجانب المأساوي 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 تثر الرمز العظيم الذي بنى روايته على اساسه . ومن ثم كان لا بد من الانتظار قليلا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر ويحمل في بطنها مولودا هائلا « وها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على اقدامها في يوم واحد . انها كانت تنتظر — كما قال الفرنسي — ابنها المعبود رمز آلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد . . وبعث هذا المعبود من صلب الفلاح » . ويخرج محسن في خضم المظاهرات الوطنية فمقد 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 نصطف 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 ولاحتت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فنحن نستمتع 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 أخته لجمع أشلائه وانحنت عليها تنادي روحه عليها تعود للجسد فيبعث حيا « فالأشلاء المتفرقة هي مصر المتقطعة الاوصال ، وعودة الروح الشرارة التي اوقدتها النورة المصرية » (٢)

غير ان هناك رأيا آخر يقول ان النفس المصرية في عودة الروح هي النفس البسيطة والعميقة في آن ، وقد ثارت في انساب الاوقات واكثرها ملامعة 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 حسي 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 نترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية (٦) . بينما يميل رأي حديث الى ان المؤلف يتصور مصر التي يظهر عليها التفكير والانقسام هي نفسها التي تخفي قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم اشئتها المبعثرة ويوجهها الى الهدف الحقيقي لتقوم بالمعزة 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 — بحيسى حقي — المصدر السابق (ص ١٢٤) .

٢ — نفس المصدر — (ص ١٢٢) .

٣ ، ٤ ، ٥ — صلاح الدين ذهني — مصر بن الاحتلال والثورة — (ص ١٣٥ — ١٣٦ —

١٤٢ — ١٤٥)

٦ — اسماعيل ادهم — توفيق الحكيم (ص ٩٢ — ١٢٤) .

٧ ، ٨ — دء عبد المحسن بدر — المصدر السابق (ص ٣٨٤ — ٣٨٤) .

تصور الحكيم للباريخ 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 الفساح 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 والبسيط من المواقف . وقد ادنى نفس هذا التصور الى ما نحس به من ان الاحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهى التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للنطور ، فاذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فانا نحس بأنه لم يمهّد لوقوعها تمهيدا ، وانها وقعت فجأة دون ان نحس ببوادير ظهورها فهى 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 فربقا من ابناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فربقا آخر من ابناء نفس الطبقة الى مقاومة السيطرة الاجنبية على اقتصاد البلاد ، لينسج مجال العمل امام الطبقة ونحصل 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 الانفعال وروحهم في حالة ثورية بركانية تنام حينما تنفقد 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 ثلوية فنية جادة

١ — نفس المصدر (ص ٢٨٦) .

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 بالاجاب . وهذا هو « المنظور » الذي فرضه « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تنظفر بصياغة منهجية ترتفع الى مستوى هذا العمل الهام .

فعودة الروح ليست مجرد بناء روائي اكثر تكاملا من الابنية السابقة ، وانما هي تجسيد حتى 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 يستوحي الدراما الكلاسيكية في اتخاذ « العقدة » مركزا رئيسيا لتجمع الاحداث والمواقف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من الغرام الجماعي الذي لم ترفضه بادى الامر . لقد ابدت شيئا من الود لمحسن وعده 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 نختار 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 فهى 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 فى 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 وتورة مصر ، هو الذي يلجئه الى التصميم الذهني في الرواية . والبناء الكلاسيكي هو اكثر التصميمات الذهنية قريبا ومثالا . وبالرغم من اننا قد

نلمح شخصية حية هنا او هناك ، في هذا الموقف او ذلك ، فاننا لانستطيع ان نرى شخصيات عودة الروح شخصيات انسانية من لحم ودم ، وانما هي ادوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الافكار . وهكذا ينزل الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقريب، 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 والرزائل « الخالدة » في النفس البشرية . غير انه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات انسانية، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تمليه رموزها الذهنية اولا، وحسبما يوجه 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 يستوحى 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 ، وتحى 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 والانتطاع والراسمالية الكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البلاد ، وتبدو هذه الاعواد الفضة من بواكير انتاج الطبقة المتوسطة ، وكأنها تخنتق من هذا الحصار الدموي المحكم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة الى امجاد الماضي القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المرحينا ، ونسيانه حينما آخر . . اي ان

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

وهكذا لم يسنطع الحكيم ان يعتمد اعتمادا كليا على البناء الكلاسيكي ، وانما راح يسوحي الى جانبه البناء الرومانسي كما سبق له ان تمثله في آيات العصر الذهبي للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرنومة الرومانسية وقد غزت احشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منذ ان وقع الفتى المراهق « محسن » في هوى ابنة الجيران « سنية » لمجرد ان شعرها الاسود وعينها الواسعتين يذكرانه بصورة في كتاب التاريخ هي صورة « ابزيس » . . اي ان عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالفغرام الكلاسيكي الخالد الذي نعرفه عليه في اعمال كورنى وراسين وشكسبير ، ذلك الفغرام الذي يفتن في معظم هذه الامثال بالبطولة والتدر الى غير ذلك من مسميات وتعبيرات التاريخ الادبي عن روائع الادب الكلاسيكي .

كذلك فان عاطفة الحب في « عودة الروح » لا علاقة لها بالفغرام 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 الفغرام 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 . فالتداعي 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 يباليغ اكثر ويقدم لكل جزء من جزئى الرواية بأبيات 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 ربطا عميقا ، الحنين الذي يحمل خصائص المثقف البرجوازي المتمرد ، ولكن اغلال تمرده اقوى من ان تحلها يداه 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 حاملة للريف المصري . لذلك نرى الريف في كليهما وكأنفسا امام شاشنة سينما ، ولسنا نجوس على ارض الواقع التعس . 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 فيراها كما تنوهم احلامه ، معلنا رفضه للواقع وتعاليه عليه . هذا هو التكوين الرومانسي لعودة الروح ، فالبؤس الذي يقاسيه الفلاح يختفي وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسي القائل « عشرة آلاف سنة » يحملها هذا الفلاح على كتفيه ، نتوسد اعماقه ، وترسب في وجدانه ، لا تزول . كذلك يختفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص « نحن افضل من أوروبا » . ويختفي مرة ثالثة في تلك المناقشات الملتوية 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 اتجاها اخر ظل يغالب الانجاهين 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 وجه الشمس . والرخام الكلاسيكي الثابت الاركان لم تنزله حركة التنشلات الكثيرة في المكان ، ولكنه لم يقف 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 — المخور ، والشخصيات الرئيسية ، وزوايا المعالجة . فالمقضية في عودة الروح ليست على الاطلاق ، هي قضية الفضيلة أو الرذيلة أو الانتقام أو القدر أو غيرها من قضايا الادب الكلاسيكي العظيم . كما انها ليست قضية الفروسية أو الحب الفاجع أو الموت أو غيرها من قضايا الادب الرومانسي . وانما هي على وجه التحديد قضية « مصر الثورة » أو قضية الطبقة المتوسطة في مصر ابان الثلث الاول من القرن العشرين . لهذا

لم ترد جزافا كلمات مثل « الشعب » أو « الحكومة » على لسان هذا أو ذاك من الشخصيات دالا من حيث المظهر الخارجي على الكبان العائلي ومن يتصرفون فيه ، رامزا من حيث الجوهر العميق الى الشعب الحقيقي والحكومة الحقيقية . ولهذا أيضا نم اختيار الشخصيات بوعي نافذ بطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشها بلادنا آنذاك . فليست الام النركبة والاب المصري الموظف بالحكومة ، ومفتش الري الانجليزي ، والاتري الفرنسي ، ثم الاعمام القاطنين بحي السيدة ، أهدهم مدرس والاخر ضابط موقوف والثالث طالب بالمهندسخانة ومبروك الخادم والدكتور حلبي والد سنية . . ليست هذه الشخصيات الا تجسيدا واعيا بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر . ولعل الاحداث الجانبية التي تبدو لنا تافهة في اول الامر ، كسيطره العالم الغيبى على العانس « زنوبة » شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والافلاس المسمر الذي ينشب أظفاره بقوة في امعاء هذه الاسره المألفة ، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران ، وموز الوارث الجميل بها وما تجشمه من عناء حتى يقابلها عند طبيب أسنان ، وما عاناه في سبيل الاستقرار بالقاهرة وبيع الدكان الموروث بالحلقة الكبرى . . . وكذلك التفاصيل الصغيرة التي وقعت في القرية من امه وعنجهيها وسلطها ونفورها من احفناء الفلاح بمجيء ابنها ، وتحكمها في زوجها الذي يدخل في دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب في « عز الحر » يشتري خيزا 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 المشتمل 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 والشغافية . وانما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى من الواقعية الاوروبية هذا المعنى للعادي والمألوف والتافه كنسيج للادب 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 وشكله فنيا وفق نظره سوداوية حالكة السواد لان آمالها وامانيها قد أخفقت وتحطمت على صخره الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالي .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة ، كان منفاؤلا اشد النفاؤل ، ولكنه لم يرث من الواقعية الاثنراكية 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 الاثنراكية 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 ، يمضى بنا في غياهب مضللة . فالحق أنها تتفاعل فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الحانب رومانسي ، والأخر 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 يقويه شر العيوب الكيرة التي تزاومت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضا على أن امتداداتها في ادب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة اصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيتها منذ أن تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . تم يبدأ مرة أخرى عند وصول محسن الى القرية . ومرة ثالثة عند خانمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الاولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في ادارة الحوار بين الشخصيات ، كانت تتوارى خلف أردية النداعي 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 الامر بحركة الفلاش باك ، فتراه يصبح

تعليقا مباشرا ، أي أن التفاعل بين أداء العودة الى الماضي (الفلاش باك) وأداة لحظة الحضور (الحوار) قد أسمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، واقحامه لشخصينه دون مبرر . الا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضا ، بمعنى انه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم يهتم 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 يتهج نهجا واقعيا . كذلك الفلاش باك كان اقرب الى النداعي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في اطار من الذكريات لا في اطار المونولوج الداخلي . وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسى لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وانما هو الطابع الرومانتيكي . وبالرغم من أن التعارض بين الادتين قد اثير أحد عيوب الرواية فانه 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 شابحت المحاولة الاولى اخطاء البداية ، فانها قد تطورت فيها تلاها من أعمال تخلصت من العيوب وأبقت على الانتصارات ، وانسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصري الذي لا يميل الى نعقد الفلاش باك الى درجة المونولوج الداخلي ، ولا يميل الى تبسيط الحوار الى درجة الديالوج الفوتوغرافي المصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعا عنيفا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامة المصرية خامة لغوية للرواية ، امتدادا للمحاولة الرائدة التي بدأها هيكل في « زينب » . غير أن هيكل لم يلق أية صعوبات في استخدام العامة 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 انشقاقيات 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 الجينية التي تذكرنا بنشأة اللغات الاوروبية في صراعا من أجل الاستقلال عن اللاتينية (مع الفارق النوعي بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الاوروبية والعامة

المصرية) فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيرا فيما اذا كان من اللائق استخدامها في السرد الروائي ، فاستخدمها غير عابء 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 يغلي في أعماقه هو الانجاء الواقعي . وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القلوب الجاهزة في الادب الغربي ، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغة الشعبية في دنائها الواقعي المنساب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنسه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكم العربية الراقدة في ذاكرته . وهكذا نفاعا بتعارض حاد بين العامية المصرية في واقعيته المألوفة ، والسرد الفصيح في كلاسيكيته الرخامية . ان هذا التعارض كثيرا ما اثر على التكوين الدرامي للشخصيات ، ففي أجزاء منها تتموج الشخصية بحيوية دافقة ، وفي أجزاء أخرى نسلك 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 للانسطار 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 المسورة للاحداث والشخصيات والمواقف التي تتكون منها « عودة الروح » . وهي ليست أحداثا تاريخية ، كما أنها ليست شخصيات تجري في عروقتها 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 السذي يناسبها هو السرد « الواقعي » في استلهاام الحياة اليومية ، والبعيد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية . الا ان الحكيم في معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مخلصا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة

المصرية التي املت عليه شجاعة النوظيف 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 فروق 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 ، بالاضافة الى التجربة المحلية الاصيلة ، كان له أثر عميق في تشكيل هذه « الصورة » التي حملتها الينا « 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 انها 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 اكثر 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 شابهته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محنفظا بالسمات الاساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى انه 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 الخليلى » ليست الا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » الا مزيجا من الكلاسيكية والواقعية ، وبأتى « بين القصرين » مزيجا شديدا التعميد — 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 أدبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحبوه هذه الخصائص من سوابل وايجابيات . كذلك كان من هذه النتائج ان حفلت « عودة الروح » بعيوب تسرف في السذاجة ربما خلّت منها رواية لكانسب ضئيل المهوبة والثقافة اذا كانت روايته نقلا أو تطبيقا حرفيا لاحد المذاهب . غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لاحتراز 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 تحتتها الطبيعة المخلفة لكل فن . ولكن هناك أيضا أوجه الشبه التي تحتتها 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

ثورة المعتزل

الموتى « انهض ! .. انهض يا اوزوريس ، انا ولدك حوريس ، جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي .. » . ان هذه الكلمات المقتبسة من اوراق البردى المصرية القديمة ، ليست الا قوسيين كبيرين يحيطان الرواية من اولها الى اخرها . الفنان يعيد نقلها مرة اخرى بين دفتي الغلاف في لغة اخرى هي الاحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من أدوات 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 المباشره لاكتشفنا ان الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف ان تكون سنيية « ايزيس » وأن يصبح زعيم الثورة « اوزوريس » ، وأن يصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للاسطورة الفرعونية القديمة أو أن يصبح الاسطوره الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لاحداث عودة الروح . فالحق ان 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 براثن الكاريكاتور في بعض اجزائها . ولعل المفارقة الكاريكاتورية الاولى هي موقف سنيية من الاسرة العاشقة . فقد تصرفت سنيية في بعض الاحيان كما لو كانت « ايزيس » فعلا تربط بين القلوب وتؤاخي اوصالها لتدفع بها الى النوره . تم تتصرف مرة اخرى كما لو كانت « آية فتاة مراهقة » تدور الاحاديث بينها وبين محسن في اسلوب غض اقرب الى الرككة . وتتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « امراه » تبحث عن مستقبلها لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناسب ، وستبحث غيرة الجميع . لا شك ان التضارب بين الازواج المختلفة لسنيية ، قد أثمر « حياة » هذه الشخصية النابضة . الا ان هذه الحياة كانت في نفس الوقت حلبة صراع بين واقعيها ورمزيها . كذلك الامر بالنسبة لمحسن — هذه العين الفنية البصيرة — كم ضاقت أسماه بها يحمله من رموز ، وكم فاضت رموزه واتسعت على تكوينه الواقعي ، ولا يقتصر الامر على الشخصيات وحدها ، وانما يتجاوزها الى « الموقف » الفني : لا شك ان محسن حين يرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشرى معا ، يود ان يرتدي عند المؤلف ثيابا رمزية . . ولكن ما أوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعي للموقف ؟ انها تلفني بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع ان نتصفح في عودة الروح من بدايتها الى نهايتها موكبا طويلا من المشاهد التي يتناض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمع هذه

المناقضات 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 . فالطبقة المتوسطة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقة المتوسطة المصرية في العشرينات من هذا القرن ، هي الشريحة الاجتماعية التي شاركت بنصيب موفور في الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديموقراطية . وعودة الروح هي صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن نتتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هذه الرواية ، اذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاط .

والنقطة الأولى هي أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني . ولا شك أن الروائي في أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيا قبل 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 تفصيلة 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 « الليوت » ، 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 لفهوم 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 عوده الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلة ، لأن 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 وكأنه الاسترخاء الابدي . ثم تأتي لحظة — لم يحسب حسابها أحد — ننفجر فيها الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة» بينما هي الصورة الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها ، وتغلي في باطنها ، سفلى بنفاعلات « عشرة الاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح » !!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في اطار أسبقية الفكره الذهنية على التشكيل الفني ، وفي اطار معنى التجربة الشخصية ، وفي اطار الفكرة المصرية ، لينمر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، لينمر « الرؤيا المصرية » بمعناها الفني العميق . لا يعني ذلك أن هناك رؤيا انجليزية واخرى فرنسية ، وهكذا . وانما يعني أن التصور الرومانسي للفكره المصريه 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 مصريا بعد أن ظل أمدا طويلا نهبا مشاعا بين التقليد والنقل والاقتباس . اصبحت 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 المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » ومن ذلك الصراع العنيف بين الرواية والنثر الفني عند هيكل في « زينب » الى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفنة 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 لقالب مسبق ، وان خضعت لفكرة مسبقة نصوغ مع بقية 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 هى 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 انه 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 الاجزاء 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 نجس موضوعيا أمبنا لجيل الازمة التي ينتمي اليها نجيب محفوظ انهاء نوريا . وهذا هو المعنى الذي اريد ان أسبغه على شخصية « محسن » في كل من « عوده الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو نجس لنفس الازمة في جيل مختلف ومن زاويه مختلفة . ويبدو أن أزمة هذه الاجيال من المثقفين هي بعينها أزمة الطبقة الوسطة التي ينتمون اليها في شتى مراحل تطورها ، في نوريتها وفي تردها وفي نكوصها . وهي وان عبرت عن نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة فهي « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم في « حواء بلا آدم » و « ابراهيم الكاتب » وغيرها من عشرات الاعمال التي كتبها جيل الرواد من أمثال طسه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولاشين ، فانها قد تجسدت في أعمال أخرى تجسيدا يرتفع بها الى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من أمثال قصه « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض . واذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » في هذا الفصل ، و « يوميات نائب » في الفصل التالي ، على أنهما حاشيتين ملازمتين لعوده الروح ، فان هذا لا يعني أن لكل من الروائيتين 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 الانقسام 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 عذابا 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 وضعه بين اختيارين كلاهما أشق 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

النردد 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 اجابنا هذه ببعده
عن حرفية النص وفحواه على السواء . ومن اليسير كذلك ، أن نجيب بأنه
موقف رجعي يفتكس بصاحبه عن مضمون النورة التي ينمي اليها ، ولن
سعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية واحداها جميعا . ولكني
أعتقد أنه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هي انصار حاسم
للرومانسية ، فان هذا الانتصار لا يتم الا على الصعيد الجمالي فحسب ، كما
أعتقد أنه على الرغم من أنها تتضمن موقفا رجعيا من نظريات الشدم
الاجتماعي ، فان هذا لا ينيما الا على المسنوى الذهني المجرد . أما في مسنوى
« الرؤيا » التي نحن بصدد بحث امتداداتها من « عودة الروح » الى « بومييات
نائب » فان « عصفور من الشرق » نقول لنا شيئا آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشيء الآخر 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 - فانها تسيء الى
العمل الفني ابلغ 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 بفراجه
المشتمل . وكامت سوزي تعمل في أحد المسارح ككائنة نذاكر ، وكان محسن
يرتبطها من بعيد على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه .
وعندما لاحظ محسن أن العشاق في باريس يتبادلون الحب والقبلات علانية
في الشوارع بين الناس تقزز من هذا الابندال لاشياء ينبغي أن تحفظ قسي
الصدر كما تحفظ اللآلئ في الاصداف ! وعندما نصحه صديقه أندريه ان 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
كلاما » 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 القبة 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 نقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بايوان كسرى » وسرعان ما نقل أمنعنه من غرفة والذي صديقه أندريه الني كان يقطن بها الى غرفة بالمنزل الذي تقيم به سوزي وراح يسنم 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 » بجيد كلمة « احبك » يرسل به اليها من نافذته العلوية الى شرفنها 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 تسيقظ 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 : « أرايت ؟ .. انها فتاة ككل الفتيات ! وعاملة كألف 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 مادته به في احوال « الطرطشة » العاطفية أكثر فأكثر . أصبح يشرب من الكوب الذي مسته بفمها . وعندما ذهب معها الى أحد المطاعم وباغتها صديقها « هنري » فما كان منها الا ان اتخذت موقف الصمت والتخفى وراء غلاف مجلة ، أما هو فقد غادر المطعم من فورهِ . ولكن ليس الى غير رجعة . لقد ذهب اليها ، وتوسل على أعتاب غرفتها ، وتضرع الى كل لحظة من لحظات الاسبوعين اللذين قضتهما معه . غير أن اجابتها جاءت حاسمة ، لم تفتح له الباب ولم

تسفر توسلاته عن أي عطف ، ان بابها المغلق في وجهه لا تخترقه صلاة ، ولا يفتحه بخور ! انها الآن في حجرتها كاله في سماءه ، وقد احتجب بالسحب واعنصم بالشهب ، فلا أحد يدري كيف يدنو منه . وأخيراً قرر أن يكتب لها رسالة الوداع التقليدية في كل حب فاجع . روى لها كيف أمسى طريداً 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 أفضح المرء الذي تعطفت به عليه ! في جراه لم يالفها قلبه الشرقي الغض قالت له « وددت لو اني لم أعش 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 النجرد والارتفاع عبر اجواز 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 فجاجتها . 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 . وحنان الوقت لاقول انه انتصار لأكثر الجوانب سلبياً 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 للرومانكية الفرنسية التسي طالعها الفنان في شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الغامض ، الذي يبدأ وينتهي بغير سبب واضح . وان اتضح أسبابه ، فهي من النهايات بحيث تصبح تحقيقاً لمطالب اللهو الجنسي عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحقيقاً لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريق من شباننا . وهي رومانتيكية الغرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مادته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم . وهي في فرديتها غير قابلة للتدليل على شيء . وهي واقعة محاصره سنن مجموعة من الرسائل والمقتبسات والاشعار . لقد اختار الحكيم في قصته هذه التي تقل عن المائتي صفحة من القطع المتوسط أكثر من اثني عشر اسماً استشهد بمأثوراتها في مواضع مختلفة . . منها الجاحظ وأسحق الموصلي وحافظ الشيرازي وانا كربون وعمر الخيام وبنهوفن وشاعر ياباتي مجهول

الاسم وديهاميل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم . ان الدلالة الاولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، أن تجربة الكاتب من الاغتمال والزيغ بحبث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكاكيز ، فهذه الاشعار وبلك الماسورات الفنييه المقتبسة هي ثمار تجارب الاخرين مع الحب ، ومهما البقت نجارب الحب في الكثير ، فانها تختلف في الاكثر والاهم ، لان الحب تجربة ذاتيه موغله بي الفرد ، خاصة اذا كان حبا رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي ، بل ان الفنان آثر ان ينقل « للال الزيزفون » في الطريق اليها . وهي ظلال وارفة على الادب الرومانسي جميعه حقا ، ولكنها في « عصفور من الشرق » ظلال باهتة من تجارب هذه الكره الوافره من اصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته . انها قصة الحب المجفف في الكب ، وليست قصة الحياة الدافئة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من أن محسن بي « عصفور من الشرق » يشدنا الى محسن في « عودة الروح » ، ومحسن في « عودة الروح » هو — من احدى الزوايا — نوفيقي الحكيم في « سجر العمر » و « زهرة العمر » . أي أن ثمة وشائج قوية نصل بين الحكيم ومحسن ، ومعنى هذا أن « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفي انظار العمل الفني الذي يحتويها بعد أن بهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية ، فاعطانا كمال عبد الجواد تعبيرا حاسما عن جيله ، ولكنه أيضا تعبیر فردي لا يضاهاى . 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 الفونوغرافي الجامد . هكذا عرفنا الام انتهى مصير « سليم » وسنية في « عصفور من الشرق » ، بعد أن نركناهما في « عودة الروح » دون أن يكون لمعرفتنا هذه أي دور فني في بناء الرواية الجديدة . تماما كما نقل الينا من الحياة طفولته البكرة مع الاسطى شخلع في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . ان كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عسن الحياة ، أو الاعمال السابقة ، هو المزيد من تعطيل السياق الروائى أو تضخيم أحد الجوانب على حساب جانب آخر ، أو اصابه جانب نالشبالهزال . وهذا ما حدث في « عصفور من الشرق » ، فهي نكسة في حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطي وبرجمات الزيات . وهي نكسة — اولا واخيرا — على عودة الروح . وهي النكسة التي أورنت سلبيتها فيما بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير أن سلبية الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق ، تنكامل تكاملا

دقيقا مع رجعية الوجه الفكري . وهو الوجه الذي يتبدى لنا من اللقاء الآخر بين محسن و «ايفان» العامل الروسي الابيض الفار من النوره الاشرابية في بلاده الى باريس . وبالرغم من أن الحكيم كان صادقا كل الصدق في صوب ايفان بانسا تمسا في حياته المشرده بين أحياء باريس ، إلا أنه أنطق هـذـه الشخصيه بها يجعل منها قناعا نسترت خلفه آراء الحكيم الشخصيه فـسـي الاشرابية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين ايفان ، بأن يضطر للذهاب الى احدى الكنائس برفقة صديقه أندريه فيحس بعين الخشوع الذي كان بهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب ، فادا قال له صديقه أنهم يدخلون الكنيسة في أوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذي اعطاه من قبل المفهوم الاوروبي للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق الموازيات في هذه القصة ، فالشخصية هي هي لم نطور ، 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 الامريكين الذين التفوا حوله يطلعون الى زيه الاسود العجيب وتبعنه العريضة « يخيل الي أن هؤلاء الامركان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لا روح فـهـم ، ولا ذوق ولا ماض اذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارا » فاذا اسنم الى الشيخ العجوز والد صديقه يردد ان عصرا عبودبا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التي تفرق الاسرة وتشنهنا ، همس محسن « نعم لن يذهب الرق من الوجود ، لكل عصر رقه وعبده » . كانت هذه كلها بمنابة التمهيد للقائه بالعامل الروسي « ايفان » ، التمهيد الفكري والفنسى 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 — يستطرد 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 يستغنى 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 وأسراره » ثم يبدأ بينهما حديث طويل ينكر فيه ايفان أن روسيا الاشرابية هي جنـة الفقراء . ويعتقد أن أنبياء الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهي أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم

مملكه الارض بين الاغنياء والفقراء . اما نبي العصر الحديث — كارل ماركس — فقد جاء بانجيله الارضي « رأس المال » ليحقق العدل على هذه الارض ، فقسم الارض وحدها بين الناس ، ونسب « السماء » فماذا حدث ؟ ويجيب ايفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات نهافتا على (هذه الارض) . . . » كمن يلقي سفاحة بين أطفال يلمظون ! تم يعلو صوته في وصف ماركس « لقد القى قنبلة (المادية والبغضاء واللهفة والعجلة) بين الناس ، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير (الارض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما أنبياء الشرق في رأي محسن فقد القوا 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 الارض فهي نحض الفقراء وتغريهم بمملكة تقام على انقراض طبقة ، واثلاء طبقة ، وتنصحهم بالهجوم على قيصر واخذ ما لقيصر « . . . وان انجيل هذا الدين كتاب رأس المال نجد أيضا في بعض صفحاته نبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا في رؤياه ففيه نوعد بانهياء هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! أي اجسام نسير 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 بالنواضع والزكاة) وانما هو نظام فرضته يد الارهاب والدكتاتورية الفردية « نعم أنا من العمال ومن الفقراء . لكن لي من سوء الحظ رأس بفكر ، اني أعرف أن وعود اديان الغرب الجديدة كلها . ان هي الا تغرير بالعمال والفقراء » ، « واني لانتبأ لك منذ الان بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسية والفاشستية تحشد فيها الدهماء ضد الدهماء وتتناثر فيها الجنث » وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة ، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست أود 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 أود 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 قصه العلاقه الغامضة ايضا بينه وبين ايفان . فهي علاقة بدأ في مطعم على اتر عبارة بوحى بالشعور بالوحده والانطواء ، وهي علاقة بانسان مريض مكسود مثرى ، ثم تنتهي بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسية . يموت وعيناه مصلوبتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المنقد . يموت وفي أعماقه يتوسد الحنين الى ذلك العالم الساحر وراء الغيب . يموت وفي احدى عينيه فارس ، وفي العين الاخرى غاده الكاميليا . وكان شخصيه ايفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي فاذا لم تكن هي غد ماتت الا في قلبه ، فلنمت من جديد في شخص ايفان الحبيب .

وهي قصة رجعية مفرطة في الساذجة . . فقد أساء صاحبها اخيار « البطل » المعادي للاشراكية ، فالعمل الفني لا يكسب موضوعيه اذا أنيت 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 يكسب اهميته اذا أدت فيه حوارا فكريا خالصا لا يعتمد على الصراع بين رأيين ، وانما ليكمل أحدهما الاخر في انفاق سطحي بعبء المدى . هذا العمل يسقط فنيا في هاوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفسه ابواقا وأقنعة من الشخصيات والاحداث والمواقف ، فيصبح نحريكها ممكنا بصورة آلية ، أما تطويرها فيصبح شيئا كالمسرح . أما من زاوية الفكر فان هذا العمل يسقط مرة اخرى ، اذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة أنها تعنى بالارض لا بالسماء ، فالمناقشة هنا تنفي 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 حاميته الطاهرة السيدة زينب » . فما من مرة وقع في شدة الا وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية ، وكل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينيها ، وكل ابتسامه من الحظ انما هي ابتسامه من شفقتها . ومن هنا تصبح الاشتراكية والمساواة عند محسن « خيالا » بينما السيدة زينب في رداؤها الابيض بالسماء هي « الواقع » ، لا ينبغي اذن أن نبني شيئا جميلا — يقول محسن — فوق هذه الارض .

والحق أن محسن لا يفسى أن يشن حملة ضارية ضد رجال الدين كحملته 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 ان خسارته في نهاية الامر ليست الا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الابل » و « النمل حول الاعشاب النابتة والسكون عند شواطئ الجزر » . تلك هي الفاجعة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبية وخذلان . فالصناعة الحديثة « فنتت » طبيعه العمل عند العامل ، أصبح (متخصصا) في جزئيات دقيقة ، وباللعار ! وأصبح التعليم العام (مجاني) وهكذا تناح الفرصة للدهماء أن تنال قسطا من الثقافة التي نضلها عن طريق السماء . الخلاص اذن ينبور في ذلك الشعار « الى الشرق ! لاوربا انما أخذته من الشرق » ، فالنور يشرق من بلاد الشمس لبغرب في بلاد الغرب . الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن ، أما الغرب فهو بلاد العلم « الظاهر » الخارجي . وتبدأ مرحلة الاحتضار في حياة ايفان فيهمس لصديقه محسن « اريد أن أرى جبل الزينون ، وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء . . . هلم الى المنبع ! . . الى المنبع » ولا يلفظ ايفان 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 بايفان 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 الامل الكبير ، حطمه بالمرض والفقر والوحدة ، حطمه بالعذاب . ولكنه العذاب الذي يطهر الانسان من ربة الجسد ومن ربة المادة والواقع ، فيتعالى على الموت متمزيا 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 أجبتنا عليه فيما سبق لنا من نعرف على جوانب شخصية إيفان المعامل الروسي الأبيض إذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها بحيث أنها بلغت من النهايت درجة تقول بأن الكاتب اقحم آراءه الشخصية اقحاماً متعسفاً أفسد السياق التعبيري للرواية .

وأما السؤال الثاني فنحجب عليه بأن هذه الآراء المتخلفة للحكيم هي نتاج ذلك المناخ المأساوي الحاد الذي عاشته مصر فيما بين انتكاسة ثورة ١٩١٩ ومعاهدة التهاند عام ١٩٣٦ ، فبينما استطاعت الثورة أن تفجر الأمل بين ضلوع الحكيم أقبلت مرحلة الإرهاب الدكتاتوري تجر أذيال الخيبة والأسف . أقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون اجتماعي لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي ، ولم تكن حالة مصر إلا انعكاساً صارخاً لازمة الراسمالية ومطاردتها الحادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين . كان الحكيم يعاني صراعاً هائلاً 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 وحميته في ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلنقي 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 وقنديلهما الذي يضي بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد » . وعندما أخذ أهبتة 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 شعوراً مبهماً « هو كذرة الرمل اندمجت في الرمال » أما في إنجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلة اتشدت وتربطه ربطاً إلى وطنه » . وفي مصر كان مرتبطاً بالفاتحة أن يتزوج من قريبته فاطمة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفي إنجلترا نسي هذا الوعد وأحب ماري الإنجليزية ، وذاق معها اللذات . ثم عاد اسماعيل إلى

سورة العنزل

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

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

— أهى دي أم هاشم بتاعكم هي اللي ح تجيب للبننت العمى . سنرون
كيف أداويها فتنال على يدي أنا الشفاء الذي لم نجده عند الست أم هاشم .
— يابني ده ناس 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 ينزع منها الزجاجة ، فتشبنت
بها لحظة ، ثم تركتها له ، فأخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعة طوح
بها من النافذة » بل انه لم يكتف بذلك وذهب الى مسجد أم هاشم حيث هوى
بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها أن يموت نحت اقدام
الزوار الذين انهالوا عليه ضربا وركلا ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ
درديري خادم المسجد .

وما ان حل رمضان من نفس العام حتى احس اسماعيل بخيبة اهل
كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوروبا
بجمعة كبيرة محشوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الان يجدها فارغة ، ليس
لديها على سؤاله جواب — هي أمامه 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 اطمانت « وهو يشعر أن تحت اقدامه أرضا صلبة .
ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو
نوع من الايمان ، ثبرة مصاحبة الزمان » . وأخيرا أحس ان غشاوة ما كانت
ترين على قلبه بعينه قد زالت ، او في طريقها الى الزوال ، وفهم الان ما
كان خافيا 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 لثذارتكم وجهلكم
وانحطاطكم ، فأنتم مني وأنا منكم . أنا ابن هذا الميدان ، لقد جسر عليكم

الزمان ، وكلها 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 تنفق 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 وبكوين اسماعيل ، السكوين 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 بناء خصمه صاحبه لانامة هذه الفكرة وحدها ، لا تراحمها افكار أخرى ، وكافة الادوات التعبيرية مجندة في خدمتها . واذا كانت « قنديل أم هاشم » ننضم خطأ فنيا فادحا يجعلها أقرب الى ان تكون مشروعا مخططا لتأليف رواية منها الى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الاحداث والمواقف بصوره 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 تجسدا منذ الليلة الاولى لقدمه من انجلترا ، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير ممهدة . الا ان ما يفتر هذه الاخطاء فنيا للمؤلف أن بناءه هذا كان بناء حيا فشخصياته من لحم ودم ، واحداثه ومواقفه هي أثرة التناقضات الدينامية والصراع الخارجي معا . بل ان الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها ، وانما تترج الفكرة بالشخصيات والاحداث فتؤثر فيها وتنتثر 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 ، مهبا شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك ما يخلف معه أو ينفق عليه . هي شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع ان يلمس ادق شعيراتنا الانسانية فقدمها لنا احدى « حالات » الحضارة التي نعيشها .

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

وإذا كان الفنان قد استخدم فنديل أم هاشم والشيخ درديري وفاطمة النبوية ادوات صياغة لنسج هذا المعنى ، فان هذا لا يضيره ، وهو حر كامل الحرية في خلق عالمه . فليست هذه الجزئيات الا بجسيدا 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 حتي ، لقضاء 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 شخصيته ثالثة مركبة باصالة من الشخصيتين . ولا يحق لنا ان نبذل الفن فنسقطه حرفيا على الواقع ونقول ان الايمان عند يحيى حتي هو زيت الفنديل 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 أن تؤمن بعد ذلك بما نريد ، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يملي عليك قانونا معينا 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 يدفعنا الامر الى الاعتقاد بأن يحيى حتي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علانية في أوروبا ، ومنخفية أو متكررة في الشرق العربي . يحيى حتي يلتزم جانب « العلم للمجتمع » وهو الشعار الذي يتضمن ايمان العالم بشيء ما ازاء مجتمعه .

توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » على النقض المقابل لهذه القصة التقدمية . فقد راح يفتعل شخصية رئيسية كايان ، ويضيف احداثا كاملة في صورة حوار مباشر احيانا ، وفي صورة مطولات مقتبسة احيانا

أخرى ، وفي صورة مقالات كالحواشي تندس أثناء 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 . فعبّر 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 الاهمية . 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 ليمتص عصارتها الحضارية ويتمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه امام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقا ما في التربة المصرية وطمي وادي النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضارية للتخلف المحلّس 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 وبكثير والسحر 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 أن 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 تالفا سسوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهة وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية في العالم الحديث من جهة ثانية ، هو جوهر « المسار الخاص » لحضارتنا وآدابنا وقنوننا . 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 . أما الأرتباط بالتراث عند الحكيم فقد آثر الشكل الكلاسيكي في استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق في « عودة الروح » حين استخدم العامية المصرية استخداما موفقا . 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 ، فأنني أرى من الأهمية بمكان أن أضع هذه المصادر 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 أخذ 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 ، وإنما هو راح يستوحى من هذا الواقع أكثر جزئياته حضوراً وتجسيدا لواقع اشمل هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن ، فاختار من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكبلا 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 أن الحكيم قد حاول أن 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 ، فبنتقل 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 » النى نقيم معه بعد وفاة اختها . وريم اذن هي الانسان الوحيد الذي يستطيع ان يقول شيئا فينير مجاهل التحقيق ، فلا بد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام الى اول الطريق المؤدي الى الحقيقة . وينطوع مأمور المركز بأن تبنت الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت بلا مأوى ولا اهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبر من الاهمية هي شخصية الشيخ عصفور فهو يحدب على الفناء ويرافق مجربات الامور تحت نظر السلطات دون ان تكون له مصلحة مفهومة وبغير ان نكون له وظيفة محددة . وما أن يسنيقظ 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 ، فيبركهما 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 اخفى عصفور من قبل ولم يعثر له على اثر ، وها هو ذا يظهر الان دون ان يكون 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 يسريح من عناء البحث الطويل ليفلق ملف القضية . الا أن مفاجأة أخيره تقع بالعتور على جثة « ريم » طافية على مياه احدى السرع القريبة من القرية . وتتشابك اطراف الجريمتين تشابكا معقدا ينتهي بتحويل كلا الجنين الى الطبسب الشرعي ، وتصبح التأشيرة الاخيرة في « يوميات نائب الارياف » هي بصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة النى يتقيد ما تحتويه من جرائم « ضد مجهول » وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم ، اكداسا فوق اكداس تشهد بضخامة 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 الصغيره يقول ان الفاعل معلوم . بدو لنا هذا « الفاعل » عملاقا ضخما واضحا في ساحة المحكمة حين بدور مثل هذا الحوار بين القاضي والمتهم .

— انت يا راجل منهم بانك غسلت ملابسك في الترعة .

— يا سعادة القاضي ربنا يعلي مراتك . . تحكم علي بغرامة لانني

غسلت ملابسني ؟

— لانك غسلتها في الترعة

— واغسلها فيسن ؟

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

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى في تلك « الجحور » المسقفه بحطب التطن والذرة ياوي اليها الفلاحون . او على حد نعبر المؤلف ، قطعان من البيوت تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين ، وقد حدث ذات مرة ان طرح البحر كيسا كبيرا متهول 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 عربات اللوري الخاصة بنقل البضائع من المصنع الى الشركة . وما ان اكتشف رجال الامن ان الثياب الجديدة السى 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 . . بقي الكساوي كانت قدام نظرنا

ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذة عريان .

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

ويظهر ان الرجل لم يستطع صبيرا فمقال :

— بقي هي الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا كستنا ولا تركننا

ننكسسي .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين نعلم ان مأمور المركز اعتاد في اوائل كل شهر ان يلعب الورق مع الموظفين جهمعا فيربح مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون اليه للاكل والمعاش حتى لا يموتون جوعا الى يوم القبض فيلاعبهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة بقرضهم 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 با عسكري .

— الحبس بالزور يا حضرة القاضي ! انا مظلوم . لا قاضى سمع كلامى

ولا حاكم طلب سؤالي لحد الساعة ؟

— أخرس ! معارضتك يا راجل بعد المعاد .

— وماله ؟

— القانون يا راجل محدد بتلاثة ايام

— انا يا سيدى القاضى غلبان لا أعرف اقرأ ولا اكتب ومن يفهمنى

القانون ويقريني المواعيد ؟

. — يظهر اني طولت بالي عليك اكثر من اللازم . أنت 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 تصويره ، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس الأمور بأهميته

ولا يعبأ بنفتيش 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 واذا مثانة

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

الداية الصحية » مسنهما فقالت أصل يا سيدي الدكتور لما دخلت سيدي

اسحب الولد لقيتها راحت « مزفلطة » تميت قلت « احرش كفي بشوية تبن » .

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

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

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

على هذه الصورة كل عام « ان أرواح 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 نقيده عادة « ضد مجهول » . انه لا بجاهل العناصر القانونيه الأخرى التي نشارك بصوره او بأخرى في هذه الجرائم ، كضعف الاحساس الخلقى والمصادفات غير المنوقعة ، والسلوك الشخصى للأفراد الى غير ذلك . ولكن هذه الروايد جمعها تصب في مجرى رئيسى واحد هو النظام الإجماعى السائد وما يفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحياه الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية في الادب الغربى حيث كانت مهمتهم الاولى هى « نرمس النظام » بالكشف عن نزقانه المختلفه واقتراح مقاسات « الرقع » المطلوبة . ان الفنان المصرى الذى يعيش في مرحلة حضارية مختلفة كبقيا عن الحضارة الأوربية يحس في أعماقه انه لا بد من « تغسر جذري » في الاساس الإجماعى ولا جدوى من الإصلاح الجزئى .

فالحضاره الأوربية التى أسمرت الواقعية النقدية في القرن الماضى، كانت حضاره علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التى عثرت عن نفسها فى الريف المصرى ابان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أشنع صورته على الإطلاق . لذلك يحاصر فنان « يوميات نائب » النظام الإجتماعى بأكمله بين قوسين ، كحد أدنى للانتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعيته النقدية الى المسنوى النورى . ولعل البناء الفنى الذى لخص لنا الأحداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول تم أضاف ان التفاصيل تكشف لنا عن مجرم مجهول . لعل هذا البناء يضم ذلك اللون الرفيع من الوان السخرية الهادئة التى لا تقوم على المفارقات اللفظية أو المصادفات الجزئية ، وإنما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين النناقضات التى لا نهاية لها . فالخطوط العامة للرواية نصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية نصوغ قصة الجريمة الام التى يعرف الجميع فاعلها الاصلى . وتلك هى الريادة الفنية في قصة « يوميات نائب في الأرياف » . انها مجموعة من الخطوط المعتدة في لوحة درامية كبيرة تتحول عند النظر المدقق الى مجموعة هائلة من اللوحات التى لا نهاية لغناها الدرامى العظيم . وليس غريبا أن ينحصر فيما بعد كاتب مسرحى معاصر كسعد الدين وهبه فى استنحاء هذه القصة في أغلب أعماله المسرحية مع فارق واحد هام هو أن صدور « يوميات نائب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعق بكير من صدور « المحروسة » و « السبنسة » في الستينات من هذا القرن .

البناء الفنى في « يوميات نائب » أذن ، بناء مركب ، فهو يتضمن على قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من التفاصيل .

الا ان 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 الاصلى ويجرح الشكل التعبيري . كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث فينتذكر انه ترك ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت وراح يصف ما يرتديه فما أن فرغ وأنحنى على المصاب يسأله عن المعتدي فإذا به قد نوفي . وكما نلاحظ ذلك التداعي الذي أفتنح عالمه الواقعي عند احدى المقابر فقد نظر الى بقايا الانسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهي لا تعدو في نظرنا قطع الاخشاب 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 الاثياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ أبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعني شيئا ، ما مثير 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 ذاك الاستطراد يعطل السياق الفني فيصيبه بالركود أحيانا ويبعث فيه شيئا من التثنت الذي لا غاية له في معظم الاحيان . 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 صميما لانها نفوس 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 . والاقتصاص

الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الأمور الطبيعية في عالم هذه القرية المتسبعة بالدماء والرشوة والفقر والاختلاس والنزوير . الا أننا لو تصورنا للحظة واحدة أن كلا من القصة الرئيسية والاقاصيص الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قرى 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 « بربولد بريخت » ، وان كان يختلف في طريقه إليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته . فبريخت يلجأ الى التعميم وتسيء من التجريد ، ولأنه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا يشغله 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 « الأيهام 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 ، والراسمالي «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 والعمده 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 بالانصاع 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 ، واكتشافا لقوانينه الداخلية . ان واقعية بريخت هي واقعية الملحة الشعبية التي يحتمل أحد وجوهها التجريد والتعميم ، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعي وعمق نافذين

من حباه الانسان المعاصر في عالمنا . وهي واقعية الشكل المأخوذ عن أعراف
قوالب النعير الفني في تراث الشعوب . أما نونيق الحكيم فيستلهم الواقع
حقا ، ويضع النظام بأكله بين قوسين ، ولكنه لا يكتشف القانون الداخلي
لهذا النظام الأبل للسقوط . لهذا مظل نورية الحكيم في حدود الواقعية
النقدية التي تكفى بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل ، وتلعب القوانين
الدسورية التي تكفل لهذه الصورة البقاء . ولكنها لا ترفع 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 يكتفى أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع .

ونعود الى قولنا بأن الحكيم بعمم ويجرد في المسنوى الفني للسياغة
الجمالية وأدوات التعبير فحسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة »
هيكلًا عظيمًا مجردًا هو جريمة القتل التي وقعت للرجل اولا، وللفتاة أخيرا .
وإذا كان المؤلف قد شاء أن تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك للانتهاء
بقصة بوليسية شائعة الى خاتمة تنير المبلبله والحيه . وإنما لكي يدعنا نتبع
أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمى العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر
الدولة » إلا أحد الرجال العديدين في القرية المصرية ممن يلقون حنقهم فى
لحظة برصاصة عابرة مع سبق الإصرار وان اختفت عن الاعين ، أو تعامت
عنها الاعين . وليست الفتاة « ريم » إحدى الفتيات الجميلات بالقرية ممن
بطفو جتتهن على مياه نرعة ثرية 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 » . ففقد
كانت هذه الرواية صراعا عنيفا بين مختلف الاتجاهات الفنية التي سيطرت
على الحكيم في أوائل حياته الفنية . وكان الانجاه 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 الموضوع 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 ملبىء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة . مصر
في « يوميات نائب » هي تلك الجحور المسقنة بحطب القطن والذرة يأوي اليها

الفلاحون . في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات البهائم، وفي تكديسها وتجمها « كفورا » « وعزبا » مبعثرة على بسيط المزارع، « لكأنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسله في الفيضان » . وها هو ذا الفلاح المصري في « يوميات نائب » لم يعد هو الكائن الحي الذي برقد في أعماقه عنده الاف سنة من المجد الحضاري القديم فحسب ، بل هو قد يحتوي نقصا خلقيا يضاف الى امراضه الجنائية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة مقدراته وضعف نقتنه بالنفس منشؤها استغفاله بأعمال العبيد من قديم في الارض والزراعة وترك الفروسية والجنديه للمغربين . وربما كان داء الشكوى قد اسوطن دم الفلاح على مدى احقاب من الجور مرت به . وهكذا تنطور الرؤيا المصربه عند الحكيم من حدودها الوطنية التي نستنشق عبر الماضي العظيم لبعث النخوة الوطنية في الاجيال المعاصرة المناضلة من أجل الاستقلال ، الى الافاق الاجتماعية التي بنفسح احلامها فيما وراء الاستقلال . اي أن الرؤيا المصرية في « عوده الروح » كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت برى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي ، أما في « يوميات نائب » فتتحول الى رؤيا اجتماعية خالصة برى الريف والفلاح بمنظار واقعي .

فماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ . .

قالت ان الحكيم بفطرة الفنان المصري الاصيل ، قد أدرك الوجهين المعاصرين لحضارتنا : « الثقاليدي » غير الديموقراطية في أسلوب الحكم من جانب ، و « النخلف الحضاري » المدمر من جانب آخر .

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

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو بفض مجلسا للمعد ويشيعهم الى الباب قائلا : « فتح 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

ثورة المعتزل

معاونه بأنه يغضل الاكنفاء بالنويع على دفاتر السجن هذه الايام . فلا شك أن المركز مزدحم الان بخصوص الحكومة الجديده 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 اليك ، احنا حانكون احسن من مين .. كان غيرنا لشطر » . وأين وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في اصدار اوامر الحبس ؟ . ويخرج العمده من مكتب المأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الإدارة 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 وأضع

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 بنائها في « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرؤيا من التناؤل بحيث

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

ولولا الاهداف 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 اخرى . لهذا يجيء استكماله لهذه الرؤيا في « يوميات نائب » اسكمالا موضوعيا عميقا ، فإذا كانت مصر تتمتع بالاصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فان هذا لا يمنع أن مجدها الحضاري القديم لم يورث بشكل قدرى محتتم . اذ تدهورت حضارتها تدهورا شديدا وألقت بها عصور كاملة من الانحطاط بحيث أن « التخلف الحضاري » ما يزال عنصرا باقيا من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فان عراقة تاريخها مع المجتمع العبودي قد ظلت كامنة كالبذرة في ارض تنسم بمركية السلطة أمدا طويلا بحيث أن هذه البذرة القديمة هي بعينها التي انبتت فيها بعد وأثمرت « النقاليد غير الديموقراطية في أسلوب الحكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في « يوميات نائب » مجرد رمز الى حضارة تمند جذورها الى عشرة الاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح » ، وانما يترك الحكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، الى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت العين الرومانسية ، ولكنه لا يتردى أيضا في هاوية « الفساد المطلق » كما ثالت الواقعية الاوربية في الماضي . وانما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث ، مجموعة معتقدة من العناصر السلبية والايجابية التي شكلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الالوان 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 « الارض » وعند يوسف ادريس في « الحرام » .

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لاول مرة في قصة « زينب » ثم إختلطت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » الى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلا نهائيا . وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في اعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الارض » ولكن في مستوى جديد أكثر تركيبا مما كان عليه في « عودة الروح » فضلا عن « زينب » .

كان الريف في « زينب » أشجارا وشمساً وقمرا ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة أيضا . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلًا حرفيا — ساذجا — للرومانسية الاوربية التي كان « الريف الجميل » فيها رمزا للطبيعة العذراء عندما تفتش

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

أما « عودة الروح » فقد حاولت أن نصنع شيئا آخر . حاولت أن نكون 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 سلبا ، وإنما كان وجهها معبرا عن آلام المخاض لمصر الجديدة . لم نمنع رومانسية « عودة الروح » من أن نرى في الريف بؤسا وتعاسة ومشكلات ، وأن نرى في المدينة صعبا _ آلاما كثيرة . لم نزيف قط واقعنا وإنما ارادت أن نقول على الرغم من «كل ذلك» فإن مصر « من أعماق ذاتها الحضارية » سوف تنصر . وتلك هي رومانسيتها ، التورية 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 ! قالنها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر _ بطبيعتها _ قادره على كسب المعركة ! وإنما 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 ، والمحن ، لتواجه به المصير الاكبر في استبسال الانبياء والشهداء ؟ ولقد جاءت « أرض » الشرقاوي و « الحرام » ليوسف ادريس ، مرحلتين من مراحل الاجابة على السؤال الرائد . القى الحكيم سؤاله في صياغة مركبة فجاءت الاجوبة أكثر تركيبا .

ان « الأرض » 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 » وإنما هي تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الازمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الأرض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن

في أعماق « عبد الهادي » جنباً الى جنب أدوات التعبير الشعاري في سركيزها على الظل العاطفي للواقع . ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملاذاً من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف نجسيدا لفكرة مينا فيزيقية 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 يموج به واقعنا من تلاحم غلي بالصراع . وعندما يقول علوانى في (الارض) – ص ٦٨ ط أولى – : « هي خلاص الحكومة ما عندهاش شغلانة غبر بلدنا ؟ مرة نرفد مرة تحبس وجاية في آخر المواخر تحوتس 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 ننذكر 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 أحنا يعني بنام على سراير ؟ على سرر مرفوعة ؟ والاعلى نمارق مبنوثة ؟ والاي يمكن على أرائك مصفوفة ؟ دا حنا 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 أمد 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 يكتف بارادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق الى التغيير . وتدو 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 والأقاصيص 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) أو كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكننا لهم . الله ! ويموتوا لنا الأرض من العطش كمان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي فحسب لقصة « الأرض » . وهو بالرغم من أنه « يدخل في الموضوع مباشرة » الى صلبه وصميمه وجوهره ، إلا أنه بسيط بساطة الفلاحين انفسهم ، وبساطة الاسلوم الذي كتب به الشرقاوي روايته « . . وفي تلك الايام بالذات كان أهل القرية جميعا قد عرفوا أن مياه خمسة أيام من أيام الري قد أخذت منهم لتعطى لارض الباشا القريبة من مدينه 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 ، يمكن الشرقاوي من أن ينسج رواية واقعية رائدة تتشابه فيها المصالح بالعواطف بالظروف والمصادفات والصعاب والقيم ، لتخلق فيها ملحمة بطولية أقرب الى الشعر منها الى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت أكثر تماسكا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، إلا أن رواية الشرقاوي تتجاوزها بالرغم من أنها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : اولها أن « الأرض » تركيب فني جديد من الرومانسيه والواقعية ، وتانيهما أن « الأرض » رؤيا فكرية جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وانما تكتشف القانون الاساسي لذلك النظام والتناقض الجوهرى في بنائه الاجتماعى . لذلك فهمها تيل أن الأرض 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 أنها يناقشان فنيا نفس المرحلة التاريخية — ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفس الشريحة الاجتماعية « الفلاح المصري » ، 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 الأرياف » وربيتها الاولى « الأرض » .

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

الفصل الثامن : يوميات نائب في الارياف ١٧٣

والمأمور ، وبين الاهالي والترحيلة ، ليست الا النسيج المعقد لقصة «عزيزة» التي تركت زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لنعود اليه ببضعة قروش . وعزیزه هي الشخصية الفنية التي بحمل 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 إحدى لحظات «الدلال» فذهبت لتوها الى أقرب حقول البطاطا ، وراحت تحفر الأرض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها أقبل 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 نذهب مع الترحيلة نكون 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 تنقله خنقاً . ونعثر 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 والنزاحيل ، والمأمور والعمدة ولندة وفكري وأحمد سلطان . ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظاماً اجتماعياً بأكمله ، ولكن الحصار يتم في وقت واحد مع اكتشاف القانون الأساسي لذلك النظام . ولولا الخاتمة « الحدوتة » التي أنهى بها يوسف ادريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والاثر في الصياغة التفصيلية لمرحل الثورة في بلادنا .

ان يوسف ادريس في هذه القصة امتداد طبيعي لتوفيق الحكيم فـ « يوميات نائب » وان تجاوز واقعيته النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . هو يستلهم « يوميات نائب » في ذلك المزيج المركب من فجيعة 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 بثبت 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 » فسعود السى المنبع في « يوميات نائب » وترشف منه الرؤيا المصرية في مسنواها الاجتماعى المحض ، وان تجاوزت حدود الواقعية النقدية السى آفاق الواقعية الثورية . على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروابنى الشرقاوي وبوسف ادريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين :

الاولى : هى « الخبرة الواقعية المباشرة » النى يمكن نسبها بالنجريه الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفنى . فلعل الوعي الاجتماعى المرهف الذي تنسم به « يوميات نائب في الارياف » هو نتيجة اللقاء الواقعى الحميم الذي تم بين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هذه الرواية ان تخرج عن حدود « تجربة الذهن » النى عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراته عن الواقع في اطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهى الاسنذاء تشبه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارها . والتجربة الشخصية في « يوميات نائب » أكثر موضوعية — فنيا — من التجربة الشخصية فى « عودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والافكار المتاليه المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو العمود الفقري ليوميات نائب ، وكان البناء الفنى المتناسك استخلاصا حيا عميقا لاطار ذلك الواقع . وهذا هو السر في أن أبوة هذه الرواية تمتد الى « الارض » و « الحرام » وغرهما من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعى حيث يتوهج العمل الفنى بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه .

أما النقطة الثانية : التي يلتقى عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائى الجديد ، فهي « الرؤيا المصرية » اللى 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 » تم في « يوميات نائب » هى التي عاشت فيها بعد في تاريخ الرواية المصرية الذي تعد « الارض » و « الحرام » من معالمه الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية في « عودة الروح » مثلا ، أن تكون محدده الطابع الفردى كشخصية محسن . وليس المقصود بها في « الارض » أن تكون ونيقة الارنباط بأحلام القرية كشخصية « عبد الهادي » . وانما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتا حقيقيا نابعا من أعماق الضمير المصرى في إحدى مراحل بطوره . فليست هناك شخصية مصرية مطلقة في الفن من حدود الزمان والمكان . كما انه لست هناك

الفصل الثامن : يوميات نائب في الأرياف ١٧٥

شخصيات مصرية محددة في الفن ، بجدران الذات الفردية التي تختلف من إنسان إلى آخر . وإنما الشخصية المصرية — فنياً — هي ذلك الكائن الذي بلنتم في داخله الوجه الإنساني 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 أصلتها 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 حياً متجدداً 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 لغزاً دائماً أبدياً لا تستطيع أن تمسك به . قد نسميه « درويشاً » وقد ندعوه « أبلها » ، ولكنه في جميع الأحوال يجسد (الغموض) الجوهر في حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو العمدة ، ذلك الممثل البارع للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدولة » هو حجاب ضخّم من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و « أولياء الأمر » منذ تديم الزمن . إلى جانب هذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التي تتعلق باللحظة العابرة . وبين المطلق والنسبي ، بين الإنسانية 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 والظنى والهلاك كما هو الحال في « الحرام » . وليست المأساة المصرية في هذه الأعمال إلا ديباب الحياة الذي انتقلت حرارته من « عودة الروح » إلى « يوميات نائب » إلى بقية الأعمال الشامخة في تاريخنا الأدبي الحديث .

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

— أنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفره من جوف مقروح :

— من جوعي !

ثورة المعتزل

فنظر المساعد الي وقال في لهجة الاننصار :
 — اعترف المتهم بالسرقة ؟
 فقال الرجل في بساطة :
 ومن قال اني ناكر ، انا صحيح من جوعى 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 هى شخصية الشيخ عصفور .
 عندما تسأله النيابة عن «صناعته» يرفع عقيرته بالفناء :
 « نأنا 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
 الفنى جانباً هاما من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلى
 تخفيه أحيانا سطحية خارجية مقصودة .
 والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في « يوميات نائب » هي عماد
 الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعى ، كما قدمها الحكيم ، وهى العنصر
 الذى أعاد « الروح » الى الرواية المصرية بعد طول بوار .

القسم الثالث

مؤعد احياء مع المسرح المصري

الفصل التاسع الموت والبعث في نظرية الخلود

« لا فائدة من نزال الزمن .. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالنسب ، فلم يكن في مصر بمثال واحد يمثل الهرم والشسوخه كما قال لى بوما قائد جند عاد من مصر ، كل صورته فيها هي للنسب من آلهه ورجال وحيوان .. كل شيء شاب .. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابه وما نزال ولن تزال .. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كذب عليها أن تموت » .

ربما كانت هذه الكلمات وحدها ، التي جاءت على لسان مرنوش مرب خانبة « أهل الكهف » هي التي أكدت لاحبال مختلفه من العقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو «مصر» دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهنها بأن مجموعة الشخصيات والاحداث والمواقف، تدور كلها في مدينة «طرسوس» . على ان هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش لبست الا تأكيدا لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الاول الى نهاية الفصل الاخر . لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسدا في العصر المسحي ، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان أيضا بالقرب من مصر . وانما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، واقصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند بونفيق الحكيم . هذه الفكرة التي ظلت محورا رئيسيا من المحاور الفكرية التي رافقت هذا الفنان في وقت مبكر نسبي الى يومنا هذا . أي أن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كانت محورا فكريا اساسيا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من « أهل الكف » الى « با طالع النجره » مروراً بـ « ايزبس » . وما يؤيد هذا الفرض مره اخرى ان الحكيم عالـج

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 » بحراب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفنور أشد ، ان لم يكن بالتعريض والتجريح . فقد وصفها المفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية نعادي التقدم ، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمناع بآيات المجتمع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم الجيد (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 العبث أن يرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسي أو الاجتماعي دون الجانب الفني . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للناقد لاختلاف التأويلات السياسية والاجتماعية ، خاصة اذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الادبي بولاء كبير . ليس من ضرر إذن 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—المصرية .

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

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨١

موسى ومحمود العالم . فهذا المنهج يدفعني الى التساؤل : هل من الممكن ان يبلغ الاضطراب في رؤيا الفنان المدى الذي يجعله ينتج في مرحلة زمنية واحد عملين سناقضان لا في التفاصيل ولا في الخطوط العامه ، وانما في وجهة النظر التامله التي نبناها المؤلف — فكريا — لا في تلك المرحلة الباكره فحسب ، بل على طول تاريخه الفني ؟ وفي صياغة اخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيق الحكيم في « عودة الروح » ان يخلف مع توفيق الحكيم في « اهل الكهف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية في منزه قصيره نسبيا ؟ وماذا يكون الامر فيما لو ان الخط الفكري السائد على تلك الفترة هو الذي امسك خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكاتب ؟ هل ندعوه في هذه الحال — اي فيما لو كان هذا الفرض صحيحا — فنانا تقديما على طول الخط ، ام هو فنان رجعي على طول الخط ايضا ؟

هنا ، بالضبط ، ندخل في تفاصيل المنهج الذي اوجزه منذ قليل ايجازا تسديدا ، فما معنى ان يكون الفن تقديما ، وما معناه حين يكون رجعيا ؟ لن نتعد حين نجيب عن ادب توفيق الحكيم فسمه اجماع بقريبي على عظمه روايه « عودة الروح » فكريا وفنا ، هي عمل « قديمي » في رأي الكيرين ، وفي رأي الشخصي ايضا . ولكن بقدمية « عودة الروح » كما اوضحت في غير هذا المكان ليست نابعة من كونها الصدى المركز لنوره ١٩١٩ كما يذهب البعض . او الارهاص الفني كما يذهب آخرون . انها لا تخضع في بنائها الفني — ويجب الا نجاهل هذه النقطة مطلقا — لذلك التحديد الفوتوغرافي الصارم . انها روايه « ثورة » وهذا يكفي . الثورة هي العمود الفقري للرواية ، لان الاحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية النوره في مصر . والثورة هي المضمون الفني للرواية لان الفنان يحيطها بالاسطورة الاوربسية 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 اعتاب الهيكل العظمي والمضمون الفني ، وانما هي تنبع ايضا من تاريخنا الادبي ، من مكانها في التراث ، من دورها في صنع تقاليدنا الادبية . وفي هذه النقطة رأيت ان « عودة الروح » تمثل مرحلة رائده 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 النالية تحاول انشاءه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا فنيا تقدما ، لان ثورته كانت من الشمول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفن جميعا .
ماذا في « اهل الكهف » اذن ؟

ان الفنان الذي كسب « عودة الروح » هو بعينه الذي كسب « 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 « فضرينا على آذانهم في الكهف سنين عددا ، ثم بعناهم ليعلم اي الحزين احصى لما لبثوا امدا » . فاذا ربطنا بين هذه الكلمات المقدسة التي جاءت في قصة « اهل الكهف » وبين الكلمات التي ناه بها مرنوش في خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على ان الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية — في مستواه الروحي والفكري — كلا واحدا مسلسلا من الموتية (التي مات عليها مرنوش كما انهمه بذلك مشيلينا) الى المسيحية المنصرة بعد مذبحه الطاغية فقلديانوس ، تم الى الاسلام الذي استلهمه الحكيم في قصة اهل الكهف . ان هذا الكل الواحد المترابط يؤدي الى فكرة « الاسنرار » التي يؤمن بها الفنان . غير ان همه فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي . فاذا كانت « عودة الروح » رواية تقدمية لانها نسجل ميلاد الرواية المصرية ، او انها — على اقل تقدير — تضع الاساس القوي المين لبناء الرواية في بلادنا ، فان « اهل الكهف » عمل ثوري لانه يستمد قيمته التقدمية ، 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 النكوين الفني لفكرة الثورة من خلال الموت والبعث او نظرية الخلود ، يتخذ لنفسه مسارا اخر . فالثورة في هذا العمل الدرامي ليست « موضوعا » او مجموعة وقائع تربية من الواقع كما هو الحال في « عودة الروح » . ان « اهل الكهف » كمشرحية تراجمية يلجأ الفنان في صياغتها الى منهج تعبيرى 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

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٨٣

المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والاسطورة . فاذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كذلك النبي نلمح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح » يكشف بوضوح عن ثورتها ، فان الدراما الرمزية الاسطورية ، كذلك النبي نشاهد خيوطها السائدة على « اهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن اسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع ان نتعرف على ثورتها وبقدميتها الا بعناء ومعاناة . وتبدأ مسرحية الحكيم في كهف بالرقم حيث الظلام لا نتبين فيه غير الاطيات : اطيات الشخصيات الرئيسية في المساة . نحن مع وزيرين من وزراء الطاغية دقيانوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس » الذي اقام مذبحه هائله للمسيحيين في عصره . والوزيران اذن من المؤمنين بالمسيحية الهاريين من وجه الطاغية ، وقد اخنار لهما الحكيم اسمين هما : مرنوش ومشيلىنيا . اما الشخصية الثالثة فهي الراعي يملخا وكلبه قطمر . واذا تجاوزنا الحيل الفنية التي يضطر اليها الفنان ليتم المعارف بين شخصيات المسرحية ، فاننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يملخا بعد محاوله الخروج من الكهف في زميله الاخرين اللذين لم يحاولوا ذلك :

يملخا . انتما في الظلام تنتظران الفجر ، والشمس في كبد السماء !
مرنوش : اين هذا ؟

يملخا : 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 للمساة . 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 يملخا . وهي ان الشمس في الخارج مهلا السماء ، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها الى داخله . لقد كان يملخا 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 » عن طبعة دارالهلل

الصادرة في كتاب الهلال - اغسطس ١٩٥٤ اما الطبعة الاولى فقد صدرت عام ١٩٢٢ .

الكامل مع النفس ، ومع الآخرين ، في ضروره الكشف عن وجه الحقيقة ، وضروره الاقتناع بها ادا سم الحصول عليها . يملخا ادن هو هميره الموصل ايضا بين المرحلة السابقة على الكشف والمرحلة التالية له . وهذا هو الفرق الاول بين هذه الشخصية ، وسحبته اخرى كمثليينيا حين يعلق مظاهرا — او موهبا — بالاقتناع والمعرفة : « مهما يكن من امر فلاريب ان الايام التلايه قد انقضت » . هكذا ينهي الفصل الاول واهل الكهف خارجون من كهفهم يظنون انهم قضوا به بضع لبال هربا من وجه الطعبان الروماني ضد المسيحيه . سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بدابه الفصل التانى ان هذا الظن مجرد « وهم » فنى نسجه الحكيم باحكام عظيم حتى نفبق على هذه «الصدمة» الفنية ايضا حين نكتشف ان ثلاثة قرون مضت على مذبحه دقنانوس الشهرة ، 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 بنمى اليه اهل الكهف ، هذا هو الحاضر وما هم سوى الماضى . من هنا نعتد الاميرة بريسكا ابنة الملك الراهن ان جدتها الفسديسة التى سميت باسمها كانت بفضل بان يكون امراه ، لو انها استطاعت . ومن هنا ، كذلك ، بنطلق توفيق الحكيم الى الافاق الرحيبه التى سبشرتها حدود المساه في « اهل الكهف » . مالتقرون البلاية التى نفصل بين الماضى والحاضر نتخذ لنفسها دلالة جوهرية عندما بقص غالياس على الملك ما نقوله التقاويم الرسومية في البابان من ان فى صبادا خرج من اقلبم يوشا للصيد في قاربه ولم بعد ، ولكنه ما لبث بعد اربعة قرون ان ظهر مرة اخرى ، غير انه ذهب ثانية ولا بعلم احد الى اين ذهب . ويصل غالياس الى انه «لعل لكل جنس من اجناس البترية قصه كهذه » فيعلق الملك :

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

غالياس : نعم يا مولاي . ومن مات سوف ببعث . تلك قصه البشرية الخالدة . وادا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، وادا كانت البشرية قاطبة على اختلاف اجناسها واجيالها قد انحدرت وتلاقت في قصة واحدة ، اقيمكن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة ان يخطىء ؟ .

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 نتخذ لنفسها مسارا فنيا خاصا حين يضم هذا الاطار الفكرى العام ، تلك المجموعة من الاحداث والشخصيات والمواقف في « اهل الكهف » .

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨٥

فلو أننا تتبعنا مشيلينيا وهو يصيح مزهوا ببهو الاعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزبرا فيما مضى ، 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 الانز 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 يسنرد وعيه قائلاً « هذا الذي نرى دنيا اخرى ليست لنا بها صلة . . لا ينبغي لنا ان نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة » . هذه الرؤية الجلية الواضحة - في جوهرها - هي رؤيا المأساة ، اذ لا يلبث يملبخا ان ينشج « انا اشقياء . . اشقياء . . نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا ، لا اهل 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 المفقود »

الكهف هو الماضي ، هو الزمن ، ولا حياه لاشباح الماضي الا بين جدران الماضي . تلك هي بلاغة الحكيم القريبية من الشعر : الا حياة الا في الموت ، لا ولئك 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 .

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

بالحقيقة وضروره الاقتناع بها والسلوك بمعضاها وبين الحنين الى هذا العالم الجديد الذي اسهم في صنعه بصوره من الصور .

هذا الحنين الذي يجند له الفنان شخصه اخرى ، يحاول ان يرى الحقيقه من زاوية اخرى . هكذا يقول مرنونس في ضيق « نعم بلا مائه عام . فلنكن ، قات لك بلاتائه عام او اربعائه عام ! ماذا يضرنى ؟ وما يغير هذا من حياتي ؟ اننا الان احياء ، انكر ايضا اننا احياء بعد تلك الليله الهائله ؟ » . .

وبهذا التساؤل سبلور لنا ابعاد المأساه التي شاء الحكيم ان يوزعها على عده شخصيات ، فأصبحت كل منها شخصيه تراجميه حقا ، دون ان يكون في مجموعها او في كل شخصيه على حدة اية بطوله راجيده . . ففي الوقت الذي « يقول » فيه مرنوش هذا الكلام ، نرى مثلينيا « يفعل » ما يتضمنه الكلام من فكرة ينفذها على الفور فيذهب ويرندي نيابا مزركنه كتلك التي كان يرتديها ايام كان وزيرا ، ويصبح لسان حاله « اننا في الحياه قبل كل شيء . اننا نعيش ونشعر » ، « هب اننا نمنا ما شئت من اعوام ، فماذا يغير هذا من حياتنا الان ؟ السنه في الحياه . . . نحمل قلوبا وامالا ؟ » . . . هذا الحنين اذن هو الجانب الاخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات ، فاذا كان احدهم مقتنعا بضرورة العوده الى الكهف لاكتشافه الهوه العميقه التي انفصل بينه وبين هذا العالم ، فانه لم يكن يعبر الا عن الاطار العقلي الجسد في اهل الكهف . . اما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي بوسد هذا الاطار من الداخل ، هو القلب الذي يمكن النفاذ اليه اذا نفضنا قشرة العقل . وليست احدا ثالدراما بعدئذ سوى احداث الصراع والتفاعل بين العقل وغشروضة النظرية المستقاة من الواقع المحدد وبين القلب ومشاعره الهائمه على سطح الحياه المتراميه غير المحدده . وهكذا ينهي الفصل الثاني بعوده يملبغا الى الكهف ، اي باقتناع العقل الكامل بأن الماضي مكانه التاريخ . تم يبدأ الفصل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من ان غريمه على حق في ان مأساة الزمن كامنه في الموت حقا ، ولكن الزمن ايضا يقول بالحياه 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 حياه الانسان : الابن والحبيبه . ولا يلبث مرنوش ان يفتق على حقيقه بسيطه ولكنها مدويه ، 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 تجزيه الفكرة الفنية

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨٧

المركبة الى جزئيات اقل تركيبيا ، تم الى جزئيات بسيطة ، الى الاكثر بساطة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج اهل الكهف جميعا الى انقسامهم عقلا وقلبا ، بملیخا 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 مثلينيا 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 نستطيع هذه الثياب التي نحاكهم بها ان تجعلنا منهم . . انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . . ثلاثمائة عام مضت ، وها هوذا عالم اخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سبك 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 مغلولون 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 أن تكون احد معوقات الحياة واداة تعطيل النمو . لهذا ينصر يملیخا 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 النقطة الجديدة التي تضيف الى نقلة يملیخا 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 اللوراء ، 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 نقبض الراي الذي قال به الرائد العظيم سلامه موسى . بل انه بصبح رمزا مزدوجا للسوقف من جانب ، ولانعدام الجذور او النراث من جانب اخر ، ما دام الامر يصل الى هذه الدرجة من الخلط فيمسي التاريخ والمعاصرة شيئا واحدا . وكأني بموفيق الحكيم مرة اخرى في تلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لم يكن سوادها الا سارا لانبعائها الحقيقي) يقول ان روح مصر الخالدة قد اسردتها من جديد وها هي ذي تبعث من جديد — كما هو الحال في عوده الروح — فانه لا ينسى ان يقول ايضا ان خلود هذه الروح لا يعني السكونية واليبات والاسمرار ، فاحترامنا لتاريخنا القديم وبعته في مرحله البعث القومي لا يعنى بحال ان لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسه فحسب . اي اننا نسجد منه كافة عناصر الدفع الايجابية الى الامام ، ولكننا لا نسمح له بأن يكون اداة بعويق لسيرنا . وهكذا ارى « اهل الكهف » احدى الروائع التقدمية في ساربخنا الادبي على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم . والاختلاف هنا — ولا بد من التاكيد على هذه النقطة — لا يكمن اطلاقا في ان تقييم العالم هو نتائج نظرة سياسية ، لان هذه النظرة نفسها تقول كما راينا بعكس ذلك . وانما يكمن الخلاف فسي مصدرين هما : النظر الى فكره الزمن عند نوفيق الحكيم في مسنواه الوجودي الشامل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفه عدمية . ان مأساه الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياه القوى الورائية المخلفة ، ولكنها ليست مأساة على الاطلاق عند اولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية احداث « اهل الكهف » منذ عوده مرنوش الى الكهف وهو يقول في صراحة وجلاء ووضوح « اننا ملك التاريخ .. ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائددين الى الزمن .. فالتاريخ ينتقم » . وبكامل الموقف الفنى العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينيا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هي تجربة فشله في ان يخلق من الاميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدتها النبي كان يحبها .. يقتنع مشيلينيا بأن لا مكان له في هذا العالم . ولكنه يضيف الى كلمات يميلخسا ومرنوش فكره جديده هى « 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 يعنى المعاصره ، يعنى الحياة الجديده ، وليست المعاصرة او الحياة الجديدة بمأساة . والمصدر الاخر هو تصور الناقد لقيام معادلة حرفية بين الواقع

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨٩

والعمل الفني بحيث تصبح « اهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث . والحق ان نمة مسافة موضوعية بين الواقع والعمل الفني ، تتيح للفنان والمتلقي على السواء حدا معقولا من الرؤية الصادقة . وربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرًا مختلفًا ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلي ببراكين الثورة على الاستعمار والاستعداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقدمي 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 آخر هو « وجهة النظر » التي تستشعر بها ذات الفنان الاحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لاحداث الهزيمة والطفيان رؤية ابعده نظرا من الواقع المرئي البسيط الساذج ، فقد رأى البعث من خلال الموت ، رأى النصر من خلال الهزيمة . عاد اهل الكهف الى كهفهم ، ولم يعد نمة مجال للرجعية والتخلف ، لم يعد نمة امكانية للبعث في معناه السكوني الثابت ، ولتنبع هذا الحوار الهام بين مرنوش - وهو يحتضر - ومشيلىنيا :

مرنوش : مشيلىنيا .. ضع يدي اليسرى في يد يملخا (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 : احمق ! اولم نر بأعيننا افلاس البعث ؟!

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

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

المستوى التعبيري نلاحظ انه ما يزال يدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . فهو يعود بالشخصيات الثلاث الى الكهف بعد قتلهم 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 يضيفى حبوية دافقة على حركة الشخصيات والاحداث والمواقف .

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

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

اما ان ينحول الماضى الى مخدر يلبي احتياجات مرضه في نسبة المصابين بمركب العظمة ، او ان يحمل معه الشوائب السلبية التي لا بنجو منها شعب من الشعوب ، فهذا ما يرفضه نوفيق الحكيم ولا يدعوه بعنا . لهذا يقول مشيلبنيا : « لسنا حلما . . لا . . بل الزمن هو الحلم . . اما نحن فحقيقة . . هو الظل الزائل ونحن الباقون . . بل هو حلمنا . . نحن نحلم الزمن . هو وليد خيالك وقريحنا ولا وجود له بدوننا . ان تلك القوة المركبة فينا وهى العقل ، منظم جسمنا المادي المحدود . . آلة المقاييس والابعاد المحدود . . هو الذي اخنرع مقياس الزمن ولكن فينا قوة اخرى تستطيع هدم كل ذلك ! او لم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والابعاد ؟ نعم ، ها نحن اولا ، اسطعنا ان نمحو الزمن . . نعم تغلبنا عليه (لحظة) ولكن . . وا اسفاه ! بريسكا : ما يحول بيني وبينها اذن ؟ الزمن ؟ نعم محونا . . ولكن ها هوذا يمحونا ، الزمن بنتقم ، انه يطردنا الان كاشباح مخيفة ويعلن انه لا يعرفنا وبحكم علينا بالنفى بعيدا عن مملكته . . ربى ! هذه المباراة الهائلة بيننا وبين الزمن اترأها انتهت بالنصر له ؟ ! « هذا التساؤل الذي يطسرحه الفنان يشدح لنا الاجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت اول تراجيديا مصرية بلا نطل تراجيدي ؟ ما هو الرباط الذي يشدنا الى الماضي ؟ هل نستطيع ان نصنف « اهل الكهف » في احدى الخانات التقليدية للمذاهب الادبية ؟

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٩١

ان المسرحية تنتهي والكهف يتحول الى قبر مقدس تأبى بريسكا الاميرة المعاصرة الا ان تدفن به حية مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيذة . وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزدوج : لقد حكم بالاعدام على هذه التي ابنت الا ان تتشبهت بالماضي ممثلا في مشيلينيا ، ومن جهة اخرى اراد من خلال القصة الثنائية بين مشيلينيا وبريسكا الحية الميتة ان يقول شيئا هاما ، هو ان الرباط الذي شددنا 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 مزوجة حية عميقة بين الموت والبعث في « اهل الكهف » لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل في اعماقه الموت والبعث معا ، ولكنها اثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التي تلتمس جراحها في جفاف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من اهل الحاضر احتراماً ، 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 امتصاما لكل ما تحويه عناصر الحضارة الاوروبية من عوامل الانقسام والتوتر . اما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقي يحمي اصلتنا الشخصية . ومن ثم كان لقاءنا بالدراما الاوروبية هو لقاء التائر 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 لنؤجلها الى حين (ويمكن مراجعته فيما يخصنا بالفصل الاخر من كتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » نشر الانجلو ١٩٦٥)

مضمون النورة الفنية الجيدة التى قادتها « اهل الكهف » اول موعد للحياه مع المسرح المصري منذ اغياله بين جدران المعابد المصبه القديمة وخصوصاً الفراعنة . فبالرغم من خلو « اهل الكهف » من البطل الراجدى الذى يفرض وجوده فى مسرحية كلاسيكية كمسرحه الحكيم ، وبفرض وجوده نائيه فى مسرحية نسبت فى ارض مصر التى اسمرت اسطوره البطل الراجدى الاول . الاله المعدب اوزوريس . . الا ان « اهل الكهف » هى تعبير صادق اصل عن المرحلة الحضارية التى ولدت فيها حيث كان مسرحنا — كما سبق ان ذكرت — مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربى ، فجاءت « اهل الكهف » نحمل فى تكوينها كافة سمات الازمة . ازمة الميلاد الدرامى فى مصر بلا ابوة او امومه شرعية سوى حاجتنا الاصلبة آنذاك الى شكل يعبري قادر على امنصاح اهتزازات وجداننا وتويرها ، حاجتنا الى الشكل المسرحى . وقد كانت هذه الحاجة بلا ريب تجسيدا لحقة مفقودة فى تاريخنا الحضارى والفنى على السواء (هي الحقة الدرامية من جهة ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقا بالتمزق التاريخى والبتر من جهة اخرى) . ويدعم امالة هذه الحاجة الى الدراما المصرية اننا منذ بداية القرن العشرين نعانى مرحلة النهضة فى ادبنا الحديث ، بحيث يصحح من المسغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث ان بخلو ادبنا من المسرح . كانت الارض . مهده اذن لاستقبال اول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من ازمة المبلاد المتعسر كخلوها من البطولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الاوربي . ان هذه الشوائب تحمل فى ثناياها فضيلة لا سبيل الى انكارها هي انها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم واخلاصه فى التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية فى تاريخنا الادبى . فقد كان المسار الفنى لهذا التاريخ هو الذى يحدد طبيعة الظواهر الادبية فى حضارتنا . هكذا نفسر ميلاد البطل الراجدى المصرى فى ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الامثل عن جبل المساء (١) فى تاريخنا الحضارى والادبى ، ولكنه ولد فى الاطار الروائى لا بالاطار المسرحى . هذا التناقض بين خلو اول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدى ، وبين ميلاد هذا البطل فى عمل روائى هو احد الظواهر الادبية فى تاريخنا الفنى التى تؤكد انه بالرغم من علاقتنا بالادب الاوربي ، فان لنا تاريخنا الخاص الذى ينتظر نافدا مصريةا عظيما يقيم تقاليدنا الادبية الخاصة

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٩٣

حتى نستنير بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الاوربي دون التبصر بجذورها التاريخية . وفي اعتقادي ان مسرحية « الراهب » لـ لويس عوض قد حلت هذا الناقض بين خلو اول راجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، اذ ان شخصية « ابا 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 سغزى هاما هو ان ميلاد اول مسرحية مصرية كان ينضم من مختلف مظاهر السلب والايجاب في البناء الدرامي . لقد اخنار لويس عوض فيما بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اخنار 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 وانه تطور نقاليدنا الادبية ويسنخلص 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 الغائرة 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 عملاقان رائدان فنيا — كعمل روائي وعمل مسرحي — كما انهما عملاقان رائدان فكريا كمضمون فني يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معا ، تلك هي فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود . وهي الفكرة المشتركة بين توفير الحكيم ولويس عوض كانعكاس فني وفلسفي للفكرة المصرية التي سادت على الفكر 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 بكلامي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث »)

وموت - او عصر انساكات وحبابة فحسب ، بل كان عصرا مزدوجا يحمل في طياته العصرين معا . ومن هنا كان تفكير الحكيم فى مأساه الزمن تفكرا اجتماعيا نابعا من ظروف المجتمع المصري حينذاك ، وليس تفكرا مسافريتنا نابعا من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع ان نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب اذا عقدا المقارنة بين « اهل الكهف » و « سكان الكهف » المسرحية التي كتبها « وليم سارويان » (١) .

والكهف عند سارويان هو مسرح قديم لجأ اليه بلانة مميلين قدامى بعبشون بين جدرانها في معزل عن الناس . سوهم احدهم انه ما يزال ملكا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح ، ويتوهم الاخر انه دوق ، اما الشخصيه الثالثة فهي لسبده تيوهم هي الاخرى انها الملكة . ونحن لا نعرف عنهم شيئا حتى نحتمى بهم احدى الفتيات في خوف وذعر من نىء لا تدريه . وهم بقلونها بعد نردد وبعد ان تؤدي دورا تمثليا يؤكد انها من اهل المسرح ، فهم يرفضون ان يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحبابة المسرح . وعنما يلاحظ « الملك » سمات الذعر على وجه الفنانة يقول لها في رمق : « لا نحافى منى ، فانتى لم ار طول اليوم سوى عيون نحافنى . وقد اذلتنى هذه القسوه مره اخرى اعطق من ذى قبل . في الايام الغابرة كنت اعطى هذا الوجهه بالدهون البيضاء والحمراء : قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، اما الاخر فهو الحقيقي » . والفنانه لا نرد على الملك ، وانما هي تختزن الاجابة الى نهاية الفصل الاول حين يقول للدوق في حب : « منذ الدقيقه الاولى التي رايتك فيها ، حين خرجت من مخبئي متوقعة ان ارى العالم كله حطاما ، والحياء نفسها سلفط انفاسها الاخره ، فوجدتك انت بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظه ، منذ مائة سنه مضت » . وهكذا يستخدم سارويان مبهجا تعبيريما ممانا لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذى نوجهه احدى الشخصيات الى الاخرى يجاب عليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامي الممثل في هذا « الكهف » المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحط الذي كانت نخبيء الفتاة في احد كهوفه وقد ظننت ان العالم نحطم نهائيا . فهى — 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 بنجو الكهف من الحطام في النهاية ، لان دوره آت لا ريب في ذلك . ولبس صعبا ان نستشف من ذلك

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

وديسمبر لنور الدين مصطفى .

١٩٥ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

ان سارويان يصور البناء الحضاري في الغرب وقد اصبح آيلا للسفوط او أرضا يبأبا ، كما هو الحال عند « اليوت » . ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره « الملك » من انه احترف الشحاذه يوننا فلم دمره « السيدة ذات الفراء » نظرة واحدة ، ولو نظره كراهية ، بينما جاد الكلب الذي يصحبه معها بنظره عطف . من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه — الاحساس العميق بالدونيوسه والوحدة واليباس — يفكر الانسان عند الكساتب العربي في الموت كموقف سيبافيزيتي من قضية المصير والكون . اي ان البداية اجماعية تماما ، ولكنها تنهي الى المسويات الميتافيزيقية المختلفة لان البناء الحضاري (كما يسراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكساب المصري الذي يبدأ من نقطه انطلاق اجتماعية وينتهي عند حدود المساة 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 الفناة : « ادهم 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 النمثيل والحياة . فاذا ادى الملك دورا تمثيليا مع الملكة وساءلت الفتاة عن هذا الدور اجاب الدوق بأنها يحيان لا يمثلان ، او اذا نسأل 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 ، ويسرى الملك الكلب العطوف ، ويرى الدوق المباراة التي خسرها . حينئذ نفيق مع الفنان على هذا الصوار :

الملك : لقد وصلنا الى زمن ...

الدوق : اي نوع من الزمن

فهذه الدورة من السؤال والجواب بضع كافة الطول الممكنة بين

قسوسين كبيرين :

الملكة : لماذا تجمعنا على شكل حلقة ؟

الملك : لانه يمكن لكل منا ان يحصل على قليل من الدفء من الآخر .

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

مدينه باردة .

الملكة : انت خائف ، ايها الملك . . اعبد ، من الموت ، ولكن بحق الاله
ايها الرجل لا نجعل قليلا من الرد وقللا من الخوف بجبلانك الى انسان احمق .
اننى ايضا اشعر بالبرد ، وكذلك هي ، وكذلك هو ، وفي حدود معرفسى فذ
تكون هذه ليلتى الاخره او ليلتك ، او ليلتهما ، او ليلة اي انسان . ولكن الى
ان يتلاشى عقلي كلبه فاننى مصممة على البقاء حية ، كما لو كان هذا صباح
اليوم الاور فى حياتي ، كما لو كنت انا فتاة صفرة احث عن مع الدنيا . انها
الملك انى اقول انه لا يوجد موت ! رغم علمى اننى لن اكون عاجلا بين الاحياء .
الحق ان منهج ساروبان في ايجاد المناقضات «الظاهرة» بين الشخصيات
هو المسؤول عما يبدو من تناقض بين الملك والملكة . ولو اننا نذكرنا ان موقفنا
اخر كان الملك فيه « بمتل » دورا ما ، ثم اوقفنه الملكة بقولها : « برافسو »
لتذكرنا انه لا فرق جوهريا بين موقفها وموقفه ، وهو القائل : « شكرا على
ابقافك لى . فربما كنت استمر الى الابد بسبب الوحده والياس » . فالملك
والملكة يصوغان معا موقفا موحدا نكتشف في دنامبته — بالتفاعل والصراع —
موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الغريسة الابله للسقوط كما يعتقد ،
وموقفه من العكرة الاثنراكية كحل « اجنماعى » لهذه المشكله . لهذا ننفرد
الملكة بنهاية الفصل الاول في بلوره الموقف الفنى الشامل للمرحبه حين نقول
بصراحة كامله « اسنمروا اذن . بعلقوا سوبا واجعلوا من انفسكم حلقه
من الحيوانات . اركعوا ، وصلوا ، وابكوا ، ونوجعوا . فاننى افضل ان ابقى
منفردة ولو جهدت حتى الموت » وتوجه حديثها الى الفتاة بصورة حاسمة :
« اسمعي يا فتاة ، انا وانت لم نخترع فلسفات ولا عقائد ، اننا نصاحب الفنان
. . حتى يبلغنا الملل الى هنا (تشبر الى انفها) 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 يسندر الرثاء . . كيف كنتم مخطئين وانتم على صواب ، وكيف
نكونون على صواب وانتم مخطئون » .

هذه الادانة الساخرة بكل نضال توري من اجل الحقيقة الاجتماعيه او
الدينيه ، نمتحنها البفسير الوحيد لموقف الملكه بعدئذ من احلام الانبياء ورؤاهم
الفيلة اذ هي ترى ان هذه الاحلام عاقت البشرية عن التحدى الحقيقى الذى
يوجد فى كل منا « واذا كنا عدما بجنوبنا عدم ، ونرغب في ان نكون شبيها

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٩٧

يحتويها شيء، فدعونا نكتشف كيف يمكننا ان نم هذا التحول دون خوف ، دون اكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لانفسنا وللآخرين » . اي ان الصدق الكامل مع النفس ومع الآخرين يقودنا الى الانحار 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 تشع 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 تبدت لنا رؤيا سارويان وهي نزداد تماسكا — من الناحية المنهجية — فالمحاولة الثانية بعد الاشتراكية هي الاختيار الحر المسؤول عند الوجودية . لقد انضم الى سكان الكهف الاصليين مجموعته من لاعبي السيرك : دب ضخمة ورجل وسيد وطفل وليد . خرج الدوق ليشترى لبنا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة ، ولكن النقود لم تكف لشراء زجاجة واحده ، فلم يكن ثمة بدمن سرقة بضع زجاجات في صندوق صغير . وهكذا اقبل صاحب اللبن والصبي الاخرس الذي يعمل عنده . وهنا تقع الفتاة نسي 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 لينبئه 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 الظلم : « انهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا او غير حقيقى . وهذه المصارعة نجلب النقود في الشوارع والاعياد والكرنفالات ، وربما في السيرك في النهاية . ان مشكلتي هي ضالة جسمي ، ولست من الضخامة بحيث اتناسب مع دب ، اما الدوق فهو رجل ضخم يكاد يقارب الدب في ضخامته ، وسيجلب لنا مصارعينها سويا تروة . اما لو صارعه انا، فسأكون اضحوكة (بسرعة) هيا يا جوركي (يقصد الدب) . . » ثم تستبك الاحداث والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواح من امرأة ما « حدث وقع » فأصبح انونا ، وناريخا . كما يصبح الكهف كأي قصر مجرد مكان « لا ينتمي » اليه احد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك ويعرف انه بكى في داخله ولم يضحك الا نظاهرا ، 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 بوم الاثنين موعدا لهدم الكهف ، ويدير سارويان هذا الحوار المركز :

الملك : حسن ، يا مليكي

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 . فالنسيية هي عماد رؤيا الكاتب المصري ، والاطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتب الغربي . الحضارة الغربية عند سارويان هي العالم ، وما دامت

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٩٩

آيلة للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علي وعلى اعدائي » ومن نم لا مكان لايه حلول انسانية او اشتراكية او اختياريه وجودية . ان ماسكه المنهجي الصارم يؤدي . سه الى نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست يائسة ، ولكنها عديمة كامله . وهي رؤية فنية صادقه مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناءة المشرقة من هذه الحضارة . اما نوفيق الحكيم فيسند اصاله رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجازها ، فاذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربي ، فان حضارتنا موت وبعث ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي رافقت انناجه 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 نانية ، ولكن ليفسحوا لغيرهم بناء الحضاره واعداد المستقبل . وهو ليس فرقا فنيا فحسب ، بل هو فرق فكري في الاساس ، بل هو فرق حضاري شامل اساح للحكيم فرصة الرؤسا التقدمية النافذة .

★ ★ ★

« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا انزلها اذا بفرقت اشعتها ونسنتت ، ولكنها تعمل عملها اذا تجمعت وتكملت ونظمت » . لا معنى لهذه الكلمات التي جاءت في نذيل نوفيق الحكيم لسرحيته « 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 اتحاهه النوري في المسرح .

رائد قوبلت « ايزيس » عند صدورها في كتاب ، وعند ظهورها على خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بعاصفة من التعليقات المنباينة 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 فريقا آخر مكونا من نوفيق 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 ٢-٢-٥٧ و ١٠-٢-٥٧ و ١٧-٢-١٩٥٧ . والانسى

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

بخبل الي ان الاجابه الموضوعية على هذه النساؤلات ، سوف نرد البينا 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 اخلاف الراي حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكتشف 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 نك ايضا ان الناقد العلمى الدقيق هو الذي يستنير بتاريخ الفنان المنقود من خلال اعماله السابقة ، مضانفا اليها « وجهة نظر » عامة الى الادب والحياء . . . فليس « الموقف المسبق » في ذاته بشيء معيب ، وانما « الجمود » على هذا الموقف برفض كل تنمية له او تطوير يفقده وظيفته الاساسية في رؤية العمل الفني من زاوية اكر عمقا . اما المناهج النقدية التي تحنفى بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الادبي اكر 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 البصير بكافة جوانب العمل الادبي ومنعطفات وزواياه وابعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على اينة ظاهرة فكرية او فنية من العمل الادبي دون احواله الى دمية او جثة هامدة . . سواء

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ٢٠١

بالنصور الساذج الذي يدفعنا الى النقاط ما يمكن تسميته بـ « المعنى القريب » لهذا الموقف السياسي او تلك الواجهة الاجتماعية التي تصادفنا في احدى منحنيات العمل الادبي بغير ان نتبع في صبر واثانة وامانة الضمير العلمي ، تشابك هذا الموقف او تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الادبي . فلربما نصل بواسطة هذا التشابك الى ما يكون قابلا للاخفاء عن النظرة العجلى المسبقة ، هذه التي ترى لون عيني صاحبها اكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد . فالناقد الذي لا يعنيه سوى « المعنى القريب » يقوم في واقع الامر باغتتيال العمل الادبي والمثيل بجنته . لانه يضطر — للباساك 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 نحت الميكروسكوب حتى اذا تم له اكتشاف العمل الادبي « ككل » استطاع بعدئذ ان يناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيل .

على هذا ، نحن نبدا رحلتنا مع « ايزيس » الحكيم ، بان 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 موبوق 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 البردي وجدران 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 وسطى 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 يستقى مادته الخام من مصدر متكامل او شبه متكامل ، ومعترف به من الاوساط العلمية ، فكان المصدر اليوناني هو مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا ان نقرأ بلوتارك مباشرة حتى نتعرف على

أوجه النقص التي انعكست بلاريب على « ايزيس » الحكيم . فلقد كسب هذا المؤرخ اليوناني نصه عن الاسطورة المصرية في شكل « رسالة » السى كليا . وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله « هاك القصة اروبها لك موجزه اشد ما يكون الايجاز ، بعد ان حذفت منها كل ما لا يفيد او ما لا لزوم له (١) » ويعلق الدكتور حسن صبحي بكري في مقدمته الترجمة العربية تعليقا هاما حين يقول أن بلوتارخوس قد « اسفل حوادث أسطوره ايزيس وأوزوريس 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 بأويلا يتفق ورائه 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 يعترها 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 باعتماده 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

— الالف كتاب — دار القلم — القاهرة .

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

٢٠٣ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

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 اوجه في ثقة واعناد 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 . . . اقبلت في « ايزيس » يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذا من نظرية الخلود ، محورا فكريا يدور من حوله ثنائى الموت والبعث في حركة جدلية عميقة ، عاكسا هذا الجوهر الفلسفى على واقعنا الاجتماعي المباشر . من هنا كان لا بد من ان يستغنى عن الكثير مما اورده بلونارك 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 ، متلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات . كذلك تصوير هروب المفكرين والكتاب « على شاكله نوت » من المسؤولية تحت شعاع (التسجيل فقط) او الفن للفن . وفي الجانب الاخر يبرز الكاتب المناضل «على شاكله مسطاط» والخير الممثل في كل من ايزيس واوزوريس . فاذا كان المنظر الثاني شاهدا « خدعة الموت » كما يدعوها المصولوجيون في اوربا حين يذكرون خديعة طيفون او « ست » لشقيقه اوزوريس وكيف صنع له صندوقا مذهبيا في حجه 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 نرافقتها مع الغلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر ، ونستمع اليه يحدثنا 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 : . . لقد مات من اجل شيء عظيم دون ان يعلم .

وفي مكان اخر يقول الغلام :

الغلام : سوف نسير طويلا .

ايزيس : سأسير الحياة كلها (١) .

وتبدأ ايزيس رحلتها الى 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 نناشدهما العودة « ان السوء لا يأتينا من ارضنا ولا من نيلنا » . ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلاً لايزيس : « انت تريدين مني ان انزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم اركانه » . ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة ايزيس واوزوريس ، فيبدأ في معاملتهما معاملة الملوك ، غير ان اوزوريس سرعان ما يقول للملك : « ما من شيء يعدل عندي في الشرف نداءك لي ايها الصديق المصري » ، فودعها الملك الفينيقي في طريقهما الى مصر . وهناك نلتقى بتوت ومسباط 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 ومسباط 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 متخفياً مع زوجته ايزيس ، وعندئذ يتحول نوت عن موقفه التسجيلي الخامل الى مؤلف الكاتب المناضل، وينتمي الى قضية الشعب المثلة في محنة اوزوريس ويتعهد بذلك امام مسباط وايزيس . اما مسباط فيؤكد : « ان اخفاق اوزوريس ليحمل معنى فاجعا . انه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هذه الارض . ان اخفاقه هو اخفاق للحق والخير والشرف . . اخفاق لي ولك . . ولكل من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقبة الجماعة التي كان يأمل توت منها خيراً ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الان في قصره : « يدبجون له اناشيد مجده ويذيعون عن حكمه المأثر ، وينفخون له في المزامير » ويتمتم مسباط في مرارة لا تقارب اليأس : « نعم . في يده قوى كثيرة . . حتى القوى التي كان يجب ان تكون في صفتنا . يا للخيانة ! » . حينئذ تتبلور شخصية نوت 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 بالجماميز بالقاهرة .

٢٠٥ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

اكتفي بالنسجيل . اراقب وأسجل . أما الان فموقفى قد تغير ، لان كل شيء ، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا . بالامس لم تكن أمامنا قضية واضحة . أما الان 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 الأثم فيستردهما كحق سليب . وهكذا تصيح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة . فايزيس ترى أن العرش لن يعود الا اذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الغاية تبريرا للواسطة ، وأما توت فيصفي اليهما يفكر ، الا انه يحسم رايه أخيرا بالانضمام الى ايزيس ، فيودعهما مسطاط : « انسى 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 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 المساة التي حاكها طيفون وانتصاره ، فما كان من الشعب الا أن نادى حوريس ملكا على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن ايزيس تحذر ابنها 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 اخرى 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 ننعكس تارة كأرضية للدراما وتارة اخرى تستقيم أعمدها وتتكايف 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 يجرّد 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 والحاجة 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 الاصيلي — 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 والمراوغة 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 .

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ٢٠٧

التعبيري، وهي الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في إيجاد حركة داخلية في البناء المسرحي . لهذا لم ينجح مطلقا الى تغيير توت على أثر « جدل عقلي » بينه وبين مسطاط وإنما 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 إحدى 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 أيضا تعد إحدى الركائز الفنية في مسرحية أيزيس حيث لا يجعل منها معرضا أو متحفا ذهنيا للصراع بين الخير والشر . إذ بينما تقف أيزيس الى جانب توت ومسطاط وحوريس وأوزوريس 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 الأدبي 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 الافق منذ دبر طينون المؤامرة لشقيقه أوزوريس وكيف دارت رحى الاحداث حول محاولة أيزيس 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 » أوزوريس 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 امتد الحكيم بأبسط الصور الفكرية وأرقاها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييما فنيا .

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

٢ — راجع كتاب « المسرح المصري » — د . لويس موهي — ١٩٥٤ — دار

أيزيس بالقاهرة ،

تراجيديا مصرية — من البطل التراجيدي المصري ، لم يكن عملا مبررا غنيا ، فان « ايزيس » تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولة نراجيدية «جاهزة» هي بطولة اله الخصب الذي يضرر 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 — 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 العترب الذي لدغ حوريس . أو كيف أنه احنال 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 الحصيلة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدي بنا الى نقیض 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 أوزوريس . 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 لحرية 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 استلها مأساة اوزوريس كمأساة ، بل كمشجب 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 ٣٠-١-١٩٥٧ .

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

٢٠٩ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

عرف أوزوريس ومسطاط ، وان تم ذلك فنيا بطريقة مفتعلة هي وصول ملك ببلوس 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 لمضمونها 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 لاوزوريس . . . 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 أضاف باكثير باقتراجه من الجو المصري القديم للاسطورة فكرة « انصار أوزوريس » المتجمعين في شمال الدلتا . وان كان باكثير لم يعنه كثيرا التركيز على اتهام طيفون أو «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 اي تعريف لهذه البطولة من اليونان الى العصر الحديث . فانه من الغريب حقا ان يتناقض الحكيم مع زميله باكثير في المحور الاساسي لكل من المسرحيتين ، ثم يتفقان في اغتيال بطل المأساة ، أو في عدم انبائه 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 انه 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 الضاوي - اساطير فرعونية - الكتاب

(١٣٣) . وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقي تصور باكثر دور ايزيس فى المسرحية وكأنها المخلص القادم الى ببلوس لشفاء المرضى .
 أما توفيق الحكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من با كبير ، في اعناده شبه الكامل على النص اليوناني لبلونارك — في صباغة الاحداث — الا انه كان على النقيض من باكثر وبلوتارك معا في صياغة الفكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقا ، بل أثر وصفه بالتضليل ، الا أن الصراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعا اجماعيا في جوهره : الشعب ضد أعداء الشعب . وما بقي فكله وسائل تخضع لاصول التكنيك المؤقت ، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث فى « 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 الخارجى ممثلا فى الاستعمار ، ويكافح الاستبداد الداخلى ممثلا فى 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 المتجدد .

ومعنى ذلك أن محور الموت والبعث او نظرية الخلود في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجى حيناً ، وواقعها الداخلى أحيانا . ومعنى ذلك أيضا أن هذا المحور ليس الا واحداً من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمى 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 غرار ه فلغو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع الا الطلاب فى 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 أمرين : إما أن نجلس بجوار الجمال الخالد نردده

٢١١ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

ونكره . واما ان نهض لنتراد فيما جديدة لا تستيفها اذواقنا القديمة . . . وفي رأبي انه لا داعي الى الاختيار هنا . يكفي ان نقبل الامرين معا : نعيش مع الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لنتراد 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 أوروبا المعاصرة في صدر الحديث عن « يا طالع الشجرة » من شأنه ان يورط القارئ في لبس شديد اذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهي تتضمن بلا شك اضافات عديدة الى التكنيك المسرحي المصري ، غير ان 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 تربط عضويا بهذا الذي يريد ان يقوله من خلال عمله الادبي . وما يريد أن يقوله في « يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الاطلاق . انه تطور طبيعي لحدود 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 وبفاعلا معه . ومن هنا كانت تلك الاضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث في مرحلة جديده لا علاقة لها بالبعث ولا باللامعقول . وهي مرحلة سبق لتوفيق الحكيم أن أشار إليها في مسرحية « ايزيس » حين جعل من أوزوريس في ببلوس رسولا للحضارة المصرية بوجهيها المادي والمعنوي . على النقيض من باكثر ومفهومه الميتافيزيقي الذي أملى عليه ان يجعل من ايزيس (منجاهلا اوزوريس بالرغم من اختياره له عمادا للمسرحية) مجرد ساحرة بشفي 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 بوعى كامل في « يا 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 أرحب 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 الغائره 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 فكره القائلة بأن مصر أصل الحضارة : في المسنوى الفكري يقودنا هذا الرأي الى نظرية الخلود ، وفي المستوى الفني يقودنا الى بداخل الأزمنة والأمكنة وغياب الفواصل بينها .

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض في قوله ان به خطأ واصحا صريحا قد يعرج احيانا ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج اساس فكري من الفن الشعبي . ولكننا نعود فنختلف معه في تليخيصه لمحور « يا طالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر في نفس الانسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب والعقل والاحصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . ثم ينتقل الى القول بأن الحكيم يريد ان يقول ان الانسان مهم في جريته 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 « أهل 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 التعبيريين من احدى الزوايا ، ويمكن ان يقال انها تناقش قضية مجردة او انها قريبة من مسرح العبث في اشياء واشياء . الا انه يبقى بعد ذلك كله أمر هام هو ان بناءها ككل لا يخضع لاية نسبية من هذه السميات ككل بل هي تتخذ لنفسها مسارا خاصا هو المسار الاسطوري . وكأننا 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 .

٢١٢ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

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

واذا عدنا الى ما سبق ان اشرت اليه منذ قليل ، وهو ان الحكيم فسي « يا طالع الشجرة » انطلق من اغوار الروح المصرية الخالصة الى ارحب الاماد الانسانية ، وان بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع الى المصب لاستطعنا ان نستكمل 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 « الطفل كرشنا » والبابليون في « تموز » والمصريون القدماء في « اوزوريس » والاغريق في « ديونيزوس » كما عرفتها المسيحية في ثالونها المقدس . وجميعها يؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هي ان الفداء طريق محتم في وجه الانسان من اجل الخلود . هكذا تظل « العنقاء » تجمع اطيب النباتات طول العام لقبني عشها ، ولا تلبث ان تحترق هي والعش معا بين احضان اشعة الشمس الذهبية . وما ان تتحول الى رماد حتى تعود دورنها من جديد مع الربيع ، فينبثق عن الرماد طائر جديد يجع اطيب النباتات طول العام تم يحترق بلهبب الشمس . . وهكذا . لم يشأ الحكيم ان يستلهم الرمز الفينيقي او البابلي او اليوناني ، بل ان استخدمه 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 الفداء والبعث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما تقول 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 ونسقيني . . بالمعلقة الصينسي » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي . وبين البداية والنهاية كان الانسان في كل مكان ، والمقل البشري اينما وجد ، في صراع لا يكل ولا يهدأ من اجل ان تتبلور لنا في اخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجذور والاستمرار معا .

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

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

ثورة المعتزل

يؤكد ان السمار لكى نمو نموا عظيما لابد من نسميد الشجرة بالسماذ الجيد، وهى نجيب اجابة تبدو وكأنها كانت بعينه عن الموضوع فتذكر ابنتها التي لم يولد بقولها انها هي النبي اسقطتها « كانت اول ثمرة .. وانا التي اسقطتها بيدي » وهي تراها دائما - كما يرى زوجها السحليه المرابطة عند شجره بالحديقة - جميلة يكسو جسمها الصغير الاخضرار الدائم . بسنخدم 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 بسنوقف المحقق عند احدى النقاط ليذكر بعينه درجة التفاهم او اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الاخفاء . وبواسطة التداعي الذهني نذكر نحن ان اختلاف الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذي نحدث عنه الزوجة لا يعني انهما مختلفان من حيث الجوهر ، فتكاد الكلمات ان تكون واحده بشأن السحلية الخضراء او البنات التي لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على سببين مختلفين من حيث المظهر ، علينا ان ندقق فيما اذا كانا على اختلاف حقيقي . فربما كانت البنات هي السحلية ، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملة واحدة ، ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيري . لو اننا تصورنا المسرحية كأسطوره حديته ، لكان في اسنطاعتنا ان نصل الى تلك النتيجة ، وهي ان الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكان فى اسنطاعتنا ان ننجو من عملية « التفسير » التي تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزا لكل جزئية من جزئيات العمل الفني سواء كانت شخصية او حدنا او موقفا . لقد كان الامتزاج الذي احدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الاداة الفنية الجديدة فقد اصبحا معا صورة كفبة جديدة لاحدى وسائل التعبير الاسطوري . التعبير الذي يعتمد اساسا على الانطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية اخرى على الماضى في لحظة الحضور ، او ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في الخيلة كالحلم . وبالرغم من انها تبدو للوهلة الاولى وكأنها اداة فنية يستوجبها السياق المجرد ، الا انها في نفس الوقت اداة فكرية تومىء الى وحدة التاريخ الزمني : الماضى والحاضر والمستقبل (الذي تمثله نبوءات الدرويش في المسرحية) كنعيمق لفكرة الجذور والاستمرار .

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

٢١٥ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

لانه بغذي هذه الشجرة فتنجح برتقلا عظيم النمو « وهى الني نهتم اهمامنا
بالفا 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
جية روجته تحت الشجرة :

الزوج : اتريد ان تلتف شجرتى؟! .. هل نعرف ماذا نعنى هذه الشجرة
بالنسبة الي ؟

المحقق : اعرف

الزوج : بل بالنسبة الى حيائي كلها؟!!

المحقق : اعرف .. ولكن المسألة سعلق بجنة وجريمة قتل !

الزوج : هي جيتي .. جيتي أنا .. والفأس الني بسبب جذع الشجرة
ستصيب رقبتي .. اتفهم ذلك ؟ اتفهم؟!!

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

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

هذا الحوار الهام حول الشجرة ، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزه
الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السطحية . 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 جريمه
القتل ، يسخر منه الزوج لانه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعاني .
لهذا يعود الزوج والمحقق معا الى تلك الملاحظة الني يمكن التقاطها بسهولة
عند اختفاء الزوجة والسطحية في وقت واحد . فاذا سأل المحقق عن سر
اختفاء الزوجة — وهو الامر الذي يعنيه — سألته الزوج بدوره عن سر
اختفاء السطحية ، 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 تلتقى عنها اجوبة محددة المعنى » .

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

وجوهر الاحداث مجتمعة هو ان شجره الزوج سوف تطرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع والنين فى الصيف ، والرمان فى الخريف . . هذا اذا سمدت بسماذ معين ولا بد من تسميدها بهذا السماذ . والقطار يومىء به الحكيم فى صراحة تقريرية السى الزمن ، كما يومىء بشجرة الاعاجيب هذه الى كشوف العقل الانساني وابداعاته من الاختراعات والمبتكرات . فما ان يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى يظهر الزوجة بعد اخفاء طال ثلاثة ايام . وتلعح الزوجة على مصير الشجرة ، ولكن المحقق يطمئننا بان « جذورها سليمة » وتتمتم الزوجة « ارجو ذلك . . انها حيانه » ويبدور 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 فى ان الزوج والزوجة شخصيه فنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بادوات النول الاسطوري فجاءت عمله ذات وجهين يتكاملان فى رنين واحد يثبت فساد العملة او جودتها . هكذا ايضا تلتقي الشجرة مع الابنة مع السحلية فى ذلك الثوب الاخضر الذي يكسو الثلاثة من ناحية ، وفى 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 الخارجى الذي رايناه بعيوننا ، كان على التقيض 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 السى « جدار صمت » فلم ترد عليه أين كانت طوال الايام الثلاثة الماضية ، حتى يفاجأ بظاهرتين : الاولى هي اختفاء جنه 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 مينة وملقاة فى الحفرة !! اي انه فى الوقت الذي كان يتعين عليه تحويل زوجته الى سماذ لشجرة الاعاجيب ، قامت السحلية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة عن الانظار . وكان روحها هي التي صعدت ، اما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر عن جثة السحلية ، فقد تمثلت فى الشيخة خضرة التي تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والارتقاء فى 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

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ٢١٧

بدور من حوله كافة اساطير الفداء والخلود ، كما أنها نسفيد من المسيحية فكره الصعود الالهي بعد القيامة في اليوم الثالث من بين الاموات ، الا انها بضيف بعدئذ عنصرا جديدا من شقين : اولهما مأساة الانسان الحديث في اسنمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب) حتى ولو ادى الامر الى هلاك الانسان واكتشاف جريمته وادائه كما كان موقف بهادر « الزوج » عندما خمر بين اكنشاف الجريمة أو نناج الشجرة العجيب فقال : اخترت الاختراع العجيب . وهي نفس المأساة التي عالجه نجيب محفوظ روائيا في « اولاد حارتنا » حين خمر اهل الحارة بين السحر والجلابي ، فقالوا : السحر ، اي العلم وانتاج العقل البشري . فالابنة التي لم تولد لزوجة بهادر، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد تمارها العجيبة . . كما ان الزوجة التي اخفت 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 ليطر بها فوق نقائص الوجود وصراعها بين التحدد والاتحدد ، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة . . هذا البناء لا سبيل الى تفسيره او « تحليله » الى جزئيات اولية تسنلهم 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 ونتجسد شخصياتها وتبلور مواقفها . . علينا حينذاك ان نبحث فيما بين البداية والنهاية من المنبع الى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم النبي صاغ فولكلورها في اطار من نسبية العيب والمعنى ، والفروق بين الشيء في ذاته ولجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التي كانت تطل من كافة مسنويات 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 ، نحس عليها ان تفتسدى
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 ارض واقعنا — حيث يحاول الحكيم ان يكشف الحلقة المفقوده
بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها — ولكنها تسنشرف امامنا انسانية
بعيدة المدى .

الفصل العاشر العقل والقلب بين الفكر والعمل

إذا كان الموت والبعث أو الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود في مسرح توفيق الحكيم ، فإن هذا المحور لا يدور في فراغ ، بل هو يعمل وفق موازاة صارمة تتم بينه وبين محور آخر هو « العقل والقلب » ، فليس الموت والبعث إلا الشكل الخارجي لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في أعمال توفيق الحكيم .

وكما ان الموت والبعث يدوران فيفلك نظرية مالية هي النظام المتعادل، فإن العقل والقلب كليهما يدور في نفس الفلك على مستوى آخر هو مستوى المطلقات : العقل عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس في هذا أو ذاك مكان خاص لقلب محدد أو عقل معين ، لأنه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالانسان النسبي، لهذا لم توجد في معظم أعماله « الشخصية » الحية . على انه اذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محورا فكريا في اتجاه . 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 يصدر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما اكثر ما افلت منه التكوين المتعادل ، وما اكثر ما افلتت منه المطلقات .

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

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

ثورة المعتزل

« 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 نهما عن الاسطورة ، وتفسيراتها المختلفة . الحكيم اذن ، لا يعتمد على اسطوره شهزاد ولا يحاول ان يفسرها ، وانما هو يبدأ من النهاية التي نقول بان شهزاد البطلة الاسطورية — هي التي استطاعت ان تنقصر على جنون شهريار بحكايات لياليتها، الواحدة بعد الالف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » في حياه 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 شهزاد ، ان تحول عن حياة اللحم والدم تحولا صوفيا يخترق ببصيرته الداخلية حجم عالم الغيب . وتلك هي مأساه شهريار الحكيم التي بنى عليها مسرحية « شهزاد » انه غادر الارض في طريقه الى السماء الا انه ظل معلقا بين الارض والسماء .

وتبدأ « شهزاد » بلقطة درامية شديدة الذكاء ، وهي ان عبدا دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فاذا به يسمع أنينا 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 شهزاد 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 «شهزاد» . 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 شهزاد 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 شهزاد ، فان ذلك مرده انه في القديم كان يقتل ليلهو ، واليوم يقتل ليعلم « لقد ابصرت اكثر مما ينبغي » هكذا يردده شهريار متمنيا

الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل ٢٢١

من أعماقه 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 شهريزاد يراه « خدعة » من الطبيعة التي تضيء 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 اولاً على حقيقة « شهريزاد » 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 كمرأة عاشت الف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة . . . هي الصغيرة لم يكنها عالم الارض فصعدت الى السماء . تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى اعماق الارض تحكي عن مردتها وشباطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف ؟ . . . ما سرها ؟ . . . أعرها عشرون عاماً ؟ ام ليس لها عمر ؟ اكانت محبوسة في مكان ؟ أم وجدت في كل مكان ؟ ان عقلي ليغلي في وعائه ، يريد ان يعرف . . . أهي امرأة تلك التي ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ ! »

ليست شهريزاد 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 . وشهريزاد 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 شهريزاد فهي خامة الوعي الذهني . والمعرفة الكاملة . لهذا يناديها شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شيء . أنت كائن عجيب ، لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً الا بتدبر ، لا عن هوى ومصادفة . . . أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر

والنجوم « ما أنت الا عقل عظيم » فاذا قالت له شهرزاد انه يراها في
مرآة نفسه اجاب بأنه يرى « الحقيقة » فنسخر منه شهرزاد في غموض معلقة
« دائما الحقيقة » . وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصيات .
فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القارىء امرأة غزلة تداعب
الموزير ، وفي مشهد قادم نراها شهوة دافقة 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 » ضحما يداعب عقولنا ، ويتسو في المداعبة في
اغلب الاحيان . ويعيننا في الكبر 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 اخرا ذلك
السر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بعبارة يلتقيها في وجه الساحر « اينها الديدان
الكبيرة التي ما خلقت الا لتأكل صغارها » 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 اتناق 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 نعيش اذن يا قمر ؟

— لنعبد ما في الوجود من جمال .

— وما اجمل شيء في الوجود ؟

— عينا امرأة . . وبعلق 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 عينك » . وينطلق الملك في رحبته الطويل ، وهو يود

٢٢٣ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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

في مقابل « العقل العظيم » الذي ينصوره 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 برى « الحقيقة » فتسخر منه هو الاخر قاتلة : 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 كالشعبان .. احذر ان يدركك الصباح فتقتل ..!

— اذا رأني الملك ؟

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

هي عقل عظيم في النهار ، وقلب كبير في الليل . هي قبة شهريار في وهج النور ، وهي قبة 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 استنفد 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 انذا 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 ينهى شهربار 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 شهربار 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 » وبقبة الاعمال التي تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهربار شهرزاد « انت انا . . . انت نحن . . لا يوجد غيرنا نحن . . اينما ذهبنا فلبس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا . . الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة 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 المتعادل 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 « تركيا » 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 . . بالها من خدعة ا . . نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران . . » بهذه الكلمات المحددة تحديداً صارما يصوغ شهربار موافقة شهرزاد « نعم انت تدور . . وانت الان في نهاية دورة » واذا تساءلت في اندهاش : الى هذا الحد انت ناغم على الطبيعة ؟ اجابها فيما يشبه اليأس : انها تقارعني بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور » . ماذا يكون المصير الفردي اذن لشهربار الملك ؟ انه ليس الا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانها تكره الهم . . نعم ، تنزعها كي تعود من جديد

٢٢٥ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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 له شهرزاد :

— اترك ما وراء حياتك يا شهريار . . تأمل وجه الرداء ، ودعك من

البطانة فما فيها غير خيوط . .

اجابها شهريار :

— كل الرداء في تلك الخيوط . .

وتستأنف شهرزاد :

— لا شيء يعنك وراء الرداء .

فما الجل ؟ ان شهريار اصبح انسانا معلقا بين الارض والسماء ينخر فيه الفلق . ولقد حاولت شهرزاد 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 شهرزاد « خيال شهريار اخر الذي يعود . . يولد غصنا نديا من جديد . . اما هذا فشعرة 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 اية ملابس نسبية ، ويضعها مباشرة في قلب « المطلق » . وهو اخيرا يجعل الشفافية الشعرية في مقابل الكنافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية الكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والواقف والاحداث .

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

ثورة المعززل

الى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار ان « قمر » لم بعد يسود الحباه من الشمس ، وقالت شهزاد : لانه لم يعد يؤمن بها ، وبعقب شهريار منهدا في انين لا نسمعه ولكننا نحسه « الايمان ! . » . كلمة واحدة ، ولكنها نضع حدا لهذا الدوران في حياة شهريار ، الانسان المعذب ، كتنقبض لذلك « الفعل » الذي اقدم عليه « قمر » وهو الانتحار .

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

لقد أغرت اسطورة شهزاد بعض كتابنا باعادة صياغتها او تفسيرها ، ولعل « احلام شهزاد » للدكتور طه حسين ، و « سر شهزاد » لعلي احمد باكثير في مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة باكثير تجسدت في الشكل الدرامى ، فانه يجدر بنا ان نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . باكثير لم يغبر 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 بدفعنا الى « نصدق » الاسطورة في حرفتها . تبدأ « سر شهزاد » 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 » وهى الفتاة شهزاد . ولقد حاول طبيبه ومشيريه « رضوان الحكيم » ان ينيه عن عزمه دون جدوى . وتحدثم احداث المسرحية حين نقرر شهزاد الذهاب فوراً الى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولايها على السواء ، حيث

٢٢٧ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته بأسبوع عندما نما الى علمه انه يدبر له مؤامرة في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهرزاد بسطبع سرها العجيب ان تحول بين رقبتها وسيف الملك ، ويعود والدها الى منصبه في الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذي كان ينملق الملك ضد الشعب . ويمكن هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدة كلاسكنة ضخمة . فقد بنى باكثير مسرحيته على اساس من الشك في الكفاءة الجنسية لشهريار . اما الاساس الاخر فهو الفكرة السيكلوجية القائلة بأن حل العقده سانى بمواجهة جذورها . فشهرزاد من ناحية ، تمكنت من حل عقده الجنسية بأن استطاعت في الليلة الحادية والسبعين ان تعيد اليه بقة نفسه فينجح في معاشرتها معاشررة الأزواج . ومن ناحية اخرى تمكنت بدبير من رضوان الحكيم ان تواجه شهريار بجذور عقده من العبد الاسود ، العقده التي بوقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء ، لاراهما احد غيره ، احدهما لبدور والاخر للعبد . اخرجت شهرزاد بسطبع قصيره اريدت فيها احدى الجاريات ملابس العبد الاسود واخفتها في مخدعها واحتجت على شهريار بأنها لا تزعم الخروج في ذلك اليوم لانها نحس بوعكة خفيفة اصابتها فجأة . ثم يأتي شهريار و «ويكتشف» الخبنة الجديدة فينهار ، وما ان يكتشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعى زوجته ، وبحل عقده ، ويصبح انسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

ان البناء المسرحي في « سر شهرزاد » بناء يمعن في الكلاسيكية ، ولكنه في حدود الإطار الكلاسيكي استطاع ان يضى على المسرحية شيئا من الحياة . لقد اراد حقا ان « يبرر » الاسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الايهام بواقعيتها . 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 ازمان 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 .

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

شهرزاد عند باكثر هو ذلك الانتصار الجنسي والندبير المحكم لزوال عقدة الملك . وهو محور يفيد البناء الكلاسيكي افادة ضخمة . ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم ، هو سر الكون المغلق ، هو لغز ذلك العالم الجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فان شهرزاد الحكيم اقرب الى المسرح الاوربي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والابنية الاسطورية . فالسفر الذي يبدأ منه باكثر 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 باكثر فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم .

في مسرحية باكثر 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 « ثمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان في سعيه الحثيث نحو الجهول . 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 لابد من الروح الاتسيابية 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 حسبا لكل شيء في « خاتمة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع او الطرح او القسمة . وامثال هذه المسرحيات مهدد ايضا بأن ينحول الى « طلسم » غير قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنونية 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 برأسها ، ومنذ ان خالجنسا

٢٢٩ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

الشك في مشاعر قمر نحو شهرزاد ، ومنذ ان انتهت الدراما بنجاه 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 » النخلى عن دوره المضطرب في الحياة ، بين الايمان بشهرزاد ، وانحار هذا الايمان . كاد هذا الانحار ان يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهريار والعبد . ولكن الفنان افرج عن « العبد » ليجمد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطق بها شهرزاد تعقيبا على انتحار قمر : لم بعد يؤمن ! واستجابات اعماق شهرزاد لهذا الامل الوليد في تردد ظاهر حين تلكأ لسانه وهو ينتمم بارتياح « الايمان ! » . اجل ، طريقتان واضحتان اشار اليهما الفنان ولكنه لم يعض في احدهما : طريق العقل الذي يستطيع ان يمسك باطراف هذا الكون دون ان يستكشف ما وراءه ، وطريق القلب الذي يطمح لان يجوب تلك الافاق الخائبة 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 وارادة .

الزمان والمكان هما « الاطار التاريخي » للعقل ، فهو ينطور وينطور ، 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 مرير لا يهدأ . وباختيار الايمان كلمة اخيرة في حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق . وعندما تجيء كلمة الايمان من شفقتين مرتعشتين ، فانما ليعلق الفنان هذا الحكم تعليقاً درامياً وفكرياً معاً . 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

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

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

ليس الصراع بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، صراعا ميتافيزيقيا 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 . واقنصرت هذه الذرى على ميدان العقل والفكر والعلم دون ان توازيها الذرى الاخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت الحربان العالميتان تعبيرا حاسما عن هذه الهوة العميقة . وجاءت « شهرزاد » من توفيق الحكيم اعلانا حاسما عن هذا الاختلال . ولكنه لم يتخذ موقفا محددًا ، لانه كان امينا مع قارئه في القول بأنه لا يرى ابعاد القضية كلها . وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالبا 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

٢٣١ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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

كانت قصة سلامة موسى حلا توفيقيا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عباده قوامها صلاح العلم والعلماء . ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح الى ذلك المزيج المعقد الذي كونه من اصول غير متجانسة كالاشتراكية الفابية ، والمعنى العملي 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 وأوربا عامة، منذ اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . وربما كانت اولى روايات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة «آلة الزمان» THE TIME MACHINE التي تخيل فيها امكانية العلم في اختراق حجب الزمان - الماضي والمستقبل - فبيستطيع الانسان ان يطلع على ما كان وما سيكون . وفي هذه القصة بالذات نلمح تأثيرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي ، فالناس كبار الرؤوس دقيقيقوا الاطراف ، بلا فقر أو مرض ، نباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تناؤلية 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 اولاً ، ثم يحاول بعد ذلك ان يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها . ان الحياة والحقائقق والاشياء معقدة تعقيدا شديدا ، مع ان الاراء - مهما تعسرت - تخدعنا

ثورة المعتزل

ببساطتها . كل شيء غامض مضطرب في عالم الحياة . وكل شيء واضح في عالم الآراء . فهل من العجب بعد هذا ان يكون الانسان يائسا في حياته تعسا ؟ . وفي قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلي ان العالم الجديد ، علم العقاقير والالات ، يخلو نماما من العاطفة والشعر والجمال ، ففيه كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة ، والصفة « الانسانية » نكد نعدم 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 نغيره طيلة عمرها . وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير في الخلق والخلق ، حتى ان الفرد « تكاد نعدم شخصيته انعداما تاما » كما يقول محمود محمود في مقدمته للترجمة العربية التي اسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد في هذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتقلقل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجماعة . والنشابة ، 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 فانك لا تفكر فيه ولا تسعى اليه ، وانما يكفيك ان تضغط على زر او تدبر 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 الربف 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 اهية 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 الراسمالي المعتم ، الذي يستغل الم

٢٣٣ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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

ونبدأ « رحلة الى الغد » بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة السجون ان تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالاعدام للقيام بمخاطره 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 يملان 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 يسنمتعان لانهما تحولوا 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 : (متاملا) 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 يشعرونا 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 يكتفى بمجرد الحياة المادية . انه يريد ان يتحرر من الجود .. حياته هو ان

يعمل . . ان ينتج . . والا اصابه العطل ثم الخلل .
 هذه اطراف القضية كما حددها الحكيم ، او هذا هو مدخل القضية
 على وجه ادق . لقد سبق ان قلت ان « الشكل » في هذه المسرحية هـو
 الطريق الوحيد الصحيح الى فهم مضمونها ، ولذلك اقول ان اختيار الفنان
 لقالب اليوتوبيا 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 « المجرح » 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 تنقل عنصرين هاميين من عناصر الحياه 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 الانباج
 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 يطبع
 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

٢٣٥ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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 أن نؤثر في غيرنا وفي الحياه التي حولنا . الحرية هي
 الانسانية .

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

على ان توفيق الحكيم لا « يقلد » هكسلى تقليديا حرفيا فيجعل من
 صورة المستقبل هي الشائسة الوحيدة امام العين الانسانية المعاصره . انه
 في مستوى التكنيك المسرحي يحاول ان يضيف شيئا جديدا « يؤكد » بهوجهة
 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 « تهرزاد » 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 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 غازا بحياتهما مرتين : الاولى حين قبلنا القيام
 بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تمكنا من العودة الى الارض . وعندما

يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الارض ، فليس ثمة 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 بان 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 نسبر 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 النغمة الخبيثة التي ترددونها دائما .. لتوغروا الصدور ، وتثيروا المتاعب . السمراء : انها ليست نغمة .. انها حقيقة .. راجعي الاحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار ! العلماء الان يبحنون ذلك ، وانت تعرفين ، وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلعا .. ان نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف .. لماذا ينتحر الناس افواجا؟! لانهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة .

لا شك ان « الكوكب الملعون » الذي زاره السجينان ، لم يكن سوى الصورة لهذا الاصل الارضي ، وكسأن توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين اولاهما تجربة تمهيدية للآخرى . اما المدينة الارضية فلا سبيل الى انكار انها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على انه 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 . والمزلق الثاني انه عنى بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فأحس بهوة عميقة تفصل بينهما ، وبالتالي فثمة انفصام ابدي بين الفكر

٢٣٧ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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 ، واحيانا بالجهود . اصيب 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 ، يتعمس 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 انتهج 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 بان ولز وهكسلي على السواء لم يهبطا الى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجها الحكيم . ولعل الحوار التقريري المباشر في « رحلة الى الغد » هو الذي تسبب فيها اصاب شخصياتها من جمود ، وافتعال . تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق « المستقبلي » قائلة « لم بعد عندهم للحب قدسية كما ترى » ولا نرى حادثة واحدة تدل على صدق هذا « الحكم » . وتقول مرة أخرى « ان كثيرين منهم اشبه حقا

ثورة المعتزل

بالالات المتحركة « وهو حكم بالاعدام على انسانية الانسان ، فلا نرى موقفا انسانيا يقدم الحيثيات اللازمة . وتقول مرة ثالثة « انزل يا سيدي الى الشوارع والحقول والمصانع نجد الانسان الالكترونى هو الذي يقوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة في حين أنك سنجد الانسان الحقيقي واقفا او قاعدا يتعاب » 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 الموات ، وسكون اشبه بالعدم .

لذلك يصبح القوام انفكري المنهار للمسرحية ، هو الوجه الاخر للقوام الدرامي المهالك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران المعمل فحسب ، وبكره كمنهج اجتماعي . أي انه ينصور المسنوى الفيزيقي للعلم ، ولا يتصور مطلقا مستواه الفلسفى والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية . ولو انه تصور العلم « منهجا » لا مجرد انابيب وتجارب معملة لاستطاع ان يتصور « غدا » اخر غير الذي طالعه في رحلته . الغد الذي يوجه شؤونه «روح» العلم لا اشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقي تناقضا غير قابل للحل بين العقل والقلب او بين الفكر والعمل . وانما هو يؤمن بجديلية التناقض بينهما على اساس واضح متين من « نسيتهما » 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 الاربعة الاخيرة ما يسمح لبعض ابنائها — كهكسلى — ان يتناول على العلم والروح العلمية بحجة «التشبع» وبمسي خياله الروائي نوعا من الاحجاج المرضي على هذا التشبع . فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة في طور متخلف عن روح العصر بحيث ان خيالنا اذا احتج لا ينبغى — مع الصدق — ان يشطح بعيدا فيستعبر من الخيال الغربى 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 . فالتقمر الصناعي الاول الذي اطلقه الاتحاد السوفياتى عام ١٩٥٧ — عندما صدرت المسرحية — لم يكن نذيرا باعدام « الانسانية » في البشر .

٢٣٩ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

لان الايدي التي اطلقتها تستظل بالاشتراكية الي تعمل اولاً واخيراً 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 شيئاً مختلفاً عما حدث في ناجازكي وهيروشيما . وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلاً 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 بوفيق 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 التي قلبه ووجدانه — في مصر — ان يحرز الكثير من المكاسب النورية التي تبشر بغد مختلف كل الاختلاف عن الغد الذي سافر اليه منذ اعوام قلبية . 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 اصدر الحكيم « الطعام لكل فم » . وفي مذبلة هذه المسرحية التي تعد في تقديري نقله كيفية جديدة في تفكير هذا الفنان المنطور ، 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 عالماً جديداً يبني نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتماً الى نظرة جديدة الى كل القيم . . . ليست نظرة سوداء بل هي نظرة جادة فاحصة منسئة لا ترى الدنيا عبثاً منكراً ، بل تراها خلقاً مستمراً .

✳ . . . ومعجزات العلم في الانتاج الزراعي سوف تحدث انقلاباً ايضا في نظرتنا 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 وافظعها ان نرى اكثر من نصف سكان العالم
 يتضورون جوعا في حين ان الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد
 الاخرى ، فتحرق او يلقي بها في البحر ، محافظة على مستوى اسعارها .
 * لو ان الغاء الجوع كان هو المؤدي السى تغير النظم السياسية
 والاقتصادية والاجتماعية لكان الامر سهلا . لكن الصعوبة هي في ان يكون من
 الضروري البدء بتغيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ليسهل
 الغاء الجوع .
 * اذا رأيت الوحوش في الغاب ننطلق 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 » مروراً
 « بشمس النهار » . فالحق ان ثمة خيطا واحدا يربط هذه الاعمال فيما بينها
 اولاً ، ثم بينها وبين « شهزاد » 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 « يسوميات نائب في الارياف » . .
 كلاهما نقلة كيفية جديدة في رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة في النسيج
 الذي صيغت منه هذه الرؤيا . وبالرغم من ان « يسوميات 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 نجعل
 من العمل قصة مفتوحة الذراعين تتداخل مع قصة اخرى نسكن مكان القلب
 من القصة الاصلية . كانت قصة ريم وقبر 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

٢٤١ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

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 الانقسام 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 احوالها 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 تحبى الصراع والتفاعل بين مختلف الاطراف .

و « الطعام لكل نم » فاننا نرى علمية ايضا ، تكاد تقترب من « طعام الالهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمى عند بريخت من ناحية الشكل . ولكي نحتمي هذه المقارنات من الاطلاق والنعميم 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 الفولكلورى الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمى . 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 بنسه اليه البعض ، او ينسبه هو السى نفسه .

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

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

والمرحية تبدأ حين يلاحظ حمدي وسيرة 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 « بتبييض » الحائط الذي أصابه هذا النشع . وبينما يكون حمدي في طريقه المعتاد الى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد ، وبينما تكون سيرة في طريقها المعتاد الى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لتحل مكانه صورة بانورامية باهتة لشاب وفتاة وسيدة . ثم يفاجئان 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 نلغى الجوع سنلغى في نفس الوقت عبودية الانسان للانسان » . ولكن الطريق الى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشا 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 اهل في الغد » . . تلك هي الغدزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غد الى غد .

ولو ان المسرحية استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريرية الجافة بين طارق ونادية وامها ، لاصيبت 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 والدارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير ان نادية تؤكد ان وفاة ابها لم تكن طبيعية وانما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الام مع حبيبها

٢٤٣ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

الطبيب . وتصبح المشكلة التي امامها هي : ماذا يصنع طارق ، العالم الذي يريد ان يغير وجه التاريخ بانجاز مشروع الطعام لكل فم ؟ ناديه حريصه اسد الحرص على « عقاب » الام ولو ادى الامر ان سلخ جهات الاحنصاص . اما طارق فله رأي مختلف ، يقول « بقى با ناديه ان مشروعى هذا هو العدالة . . . العدالة كما يفهمها عصر الذره . . . وعصور الغد » اما عداله هاملب والكرا — وقد استشهدت بهما ناديه في الدليل على اهمية الانتقام من الام — فلم بعد في رأي طارق الا كلمات جميلة لبس لاحد في عصرنا ان بضع حياته من اجلها . وبينما تنصور ناديا ان موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق انه موقف « القلب » المنفعل بالعاطفة ، لان موقف العقل هو مومف العلم . وموقف العلم هو الحركة « ازمتي هي ازمه عصرى . . اذا وقفنا موب . . . عصرنا صاروخ انطلق اذا ابطأت حركته احترق » على النقيض من المومف في « رحلة السى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو « الحياة » ويصبح الموت هو الامل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نح 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 المهوى نهائيا وانتهى عهد الثلة من حيانه ، واشترى ميكروسكوبا وكبنا كثيرة يزدحم بها بينه وعقله ، نسنمغ اليه وهو يصوغ معنى جديدا للحربة يخلف 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 نظره توفيق الحكيم ، الى العلم والغد والانسان . وليس من المهم ان تبقى ناديه وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة ، وانما المهم ان يتحول حمدي الى امتداد لطارق ، وتتحول سميرة الى امتداد لنادية . ولبكن 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 » . وهى التجربة التي لخصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه منذ انتهت قصة طارق وناديه فوق الحائط:

حمدي : عنوان الكتاب ؟ ما رأيك فيه ؟

سميرة : ولكتك لم تثته منه بعد ؟

حمدي : هذا صحيح . ولكن العنوان احيانا يوحى بالانجاه . انى لا اريد عنوانا علميا . ان الكتاب ليس كتاب علم .

سميرة : اعرف . انه كتاب حلم لا علم .

حمدي : بالضبط . الحلم الذي يسبق العلم . انا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالما حقيقيا . وكان مشروعه ولا شك قائما — كما أمكنني ان أفهم — على أسس علمية : الطاقة واستنباطاتها — وتطبيقاتها على اوسع نطاق . لكنني انا 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 لمعاونتته . 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 والمصواريخ 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 المناقشات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بأن تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها في قلبها 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 دلالته في انهيار حضارتهم .

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

٢٤٥ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

ويقضي على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالي في الفلسفة ، يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم ، أي أنه يغفل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعي . والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقيّة للمجتمع والمالسم 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 الإنساني سيقبح 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 أقطار العالم . أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الإنساني ويحلله طبقياً ويستفيد من العلم المعملّي ، ومن بقية العلوم الإنسانيّة حتى يصل الى الحلول الجذريّة الواقعيّة الثوريّة ، بدلا من الحلول الخياليّة التي تتراءى لدى بعض الحالين ، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل نم » .

واذا 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 الأخر من المعادلة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهي مسرحية تعتمد على البناء الاسطوري ، ولكنها أيضاً تعتمد على ما يمكن تسميته بالقلب التعليمي الذي يسهل ملاحظته — كما يقول الحكيم نفسه — في كليله ودمنة ، وحكايات لانفونتين ، وبعض مسرحيات بريختكمسرحية بادن التعليمية .

وتبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للأميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الأمراء والكبراء والعظماء ، وارتضت أن تخطب لإنسان بسيط هو « قمر الزمان » الذي اشترط أن يعيشا معا فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها نياحي الحياة ومغازاتها . وقبلت الأميرة هذا الشرط الغريب لأنها توسمت في « قمر » أنه سيحقق لها مبتغاها من الاحلام . وفي مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عاشا معا حياة بدائيةتواهما العمل الشاق المضني . وفي هذا المكان يلتقيان مصادفة باثنين من رعايا أمير آخرهما ملاحظ الخزائنة ومساعدته وقد سرقا كيبسا ضخماً من المال ، وتحدثهما شمس عن «جواهر» لا يتحلى بها الناس من الخارج ، فيتساءل الملاحظ دهشاً :

الملاحظ : ماذا تقول !؟ .

شمس : الجواهر التي تحملها في الداخـل .

الملاحظ : في الداخل؟! .

المساعد : ايووجد جواهر بلبس في الداخل؟! .

الملاحظ : اسألهم ياخي! .

المساعد : هذا شيء لم يسمع به أحد .

الملاحظ : وما فائدة هذه الجواهر التي بلبس من الداخل ولا يراها أحد؟! .

شمس : يراها صاحبها وبضيء نفسه .

الملاحظ : فقط ؟

شمس : ويراهما المقدرون لها ، وتضيء نفوسهم! . .

المساعد : كل هذا من الداخل؟! . .

شمس : نعم .

فإذا استطرقت شمس بأن الصدا أو القدر والغبار مبراكمم على «الجوهرة» فهي كابية خابية لا نضيء ، أكمل قمر : « . . وما أن بردوا 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 أمرهما . وهناك تدور الاحداث المرة التي نعرف منها أن الأمير يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجمع . وهو لا يعلم ان شمس النهار امامه بلحمها ودمها ، وان كانت في ثياب خشنة لرجل بسيط . فاذا علم حقيقة الامر ، ارتضى ان يهجر الامارة ، ويخرج معها الى رحاب الحياة فوصلان مع قمر الى ذلك المكان البعيد المطل على أسوار المدينة . حينذاك برى اشباحا كالبنير ، عجفاء من الجوع ، تمد ايديها في ضراعة وابتهال . ويجري هذا الحوار بين شمس والأمير :

شمس : هل بقى في جرابك شيء من الخبز؟

الامير : « يفتش في جرابه » نعم . . .

شمس : اخرج له وضعه في تلك الايدي .

الامير : لكن . . .

شمس : نفذ ما أقول لك .

الامير : « ينفذ » هاانذا أفعل . .

٢٤٧ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

شمس : انظر الان ما سيكون ! ..
الامير : عجا .. عجا .. بدأوا يتحركون .. الايدي اخذت تضع
الخبز في الانواه .. 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 « جوهر » المسرحية
او عقدها . ذلك ان شمس تجد نفسها فجأة في موقع لا تحسد عليه ، بين
رجلين : احدها صنعها ، هو قمر ، والاخر صنعته ، 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 اصلاحاً جذرياً ،
يعود لا ليصبح اميراً ، ولكن ليصبح عاملاً . عندئذ تتحدد الخاتمة بأن ينصح
قمر شمساً 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 واصلاحاً
الا منك وحدك ، النابتة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند اخراج المسرحية على المسرح القومي ، استجاب المؤلف للظاهرة
المسرحية في تكاملها فغير من « شكل » الخاتمة بأن تنبئت 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 صنعتي
قمر : وهي التي صنعت في قلبي الحب
شمس : نعم كل منا صنع الآخر . 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

ثورة المعتزل

« الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدرتك تقديسا ، لانك تركت تصمرك واخترت شخصا بسيطا من الناس . وسنزين بعبيك كيف يلنف حولكما الشعب عندما تدخلان معا المدينة » ويخرج حزينا ، ويترك تسمى وقمر وقد نلاصقا ، واخذا يشيعانه بانظارهما .. الى ان يخفي ، ويهبط السنار وهما يتلاصقان .

ولا شك ان الخاتمتين نخلقان من حيث التشكل اخلافا 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 الحدوة التي بجمع الاحباء في تبات ونبات . الاولى استجابة للاعماق 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 لمسنلزمات العمل الواقعي المجسد في شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانمها » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الامير حمدان ، الرجل الذي كان هو الاخر يبحث عن فكرة مطلقة تدمى « شمس النهار » مزاج يحققها 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 ، النحم 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 مريـر ومعاونة 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 كيني جديد .

وما ان اطمان الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية الى سلامة النتائج

٢٤٩ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

التي توصل اليها حتى راح يحاول تطبيها على الواقع اليومي للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان السمتيليان « رحلة صيد » و « رحله قطار » من بواكير هذه النطبقات التي تخلو من روعة الكشف حقا ، ولكنها نمليء بكافسة الواقع الحي المنطور . على اننا نلاحظ ان الحكيم لا يطبق رؤياه على الواقع كنطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وانما هو يصنع شيئا قريبا من « الاحكاك » بين الواقع والرؤيا ، فعمل الشرارة الوليدة نخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من اضافات العمل السى الفكسر .

يعمد نونيق الحكيم في « رحلة صيد » على نفس الحيله الفنية التي استخدمها في « رحلة الى الغد » حين كان احد السجينين يسحضر صورة زوجته في خياله فنتراءى له كائنا حيا مجسما وكأنها على شاشة سينما . وقد طور هذه الحيله في « الطعام لكل نم » فجعل منها ما يسبه خيال الظل . وادا كانت هذه الحيلة تشكل منظرا سريعا في المسرحية الاولى ، وجزءا كبيرا من المسرحية الثانية ، فانها هنا في « رحلة صيد » هي قوام الفصل التمثيلي كله . ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة ، او في بؤره الحدث مباشرة . نحن امام رجل مجهول يقوم بالصيد في احدى الغابات ، ومن بعيد يصلنا زئير اسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبه من خيال الظل ، وكأنها شريط من اللاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابط . او هكذا يبدو من الخارج ، اذ يبدو ان ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتألفة . ان الوجه الاول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه فلسفي يقول ان الايمان شىء ضروري فيعلق الرجل بأن الايمان شىء بشري . هكذا لم يعد هناك تسيء 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 بتعب ، بالتعب المقبل ، بمعاودة الكناح « 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 . يحتج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجب بان العمل اصبح شاغله

الأكبر . فإذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما « منتهى » أمله أجابها مره ثانية « منتهى؟! ايمن ان يكون هناك منتهى .. ونحن على قيد الحياة؟! » لم تعد الحياة هي ذلك الكون الصامت والطبيعة الخرساء التي أصابت شهريار بجنون الرحيل محاكيا سنديباد شهرياد . لقد أصبحت الحياة هي « العمل » الذي بشرت به شهرياد الجديدة : شمس النهار .

ونصادف وجها ثالثا يذكره بالسعادة فيقول : اني سعيد طبعاً .. لا استطيع القول اني تعس . ولكن هناك مع ذلك شيء « شيء يجعلني لا اهدأ .. يجعلنا لا نهذا .. نحن في رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هي « ضربة المعلم » الحقيقية في كشف اسرار الموقف ، اذ لا يسدل السنار حتى نسمع اصواتنا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، اصواتا تؤكد ان « الدكنور في غم الاسد » . اي مفارقة تنضح بالمرارة جسدها الحكيم في هذا الموقف المثير ؟ ان من ينخذ شعاره « نحن في رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد « في غم الاسد » ! ولا تلبث الوجوه المتناثرة ان تتوحد في وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة ان تنجع في علامة استفهام كبيرة واحدة . ونجانب الغشاوة عن عيوننا لنفهم ان الفنان هجر الشكل الذهني المجرد ، واقترب من البناء التجسدي 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 نافذين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر . ليس هذا الطبيب الذي يتغنى بأننا في رحلة صيد مستمرة وهو في غم الاسد الا انسانا الجديد المغل بالاف القيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام او في اضافة قيود جديدة . وتوفيق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الانسان الجديد ، يستشعر حقا بضراوة المعركة في غابة تحاول بناء الاشتراكية . انه يستمع معنا الى اصوات الاستغاثة ، ولكنه يركز الاضواء كلها على « غم 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 سهددنا . واسمعنا اليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، وبطولتنا الاجابيه على السواء . بقي امامنا أن نستمع معه واليه وهو « يجسم » الجانب الاخر من المعركة ، الجانب القائد لها . اي انه ، وحتى نصبح الصورة كاملة ، لا سبيل الى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور « المشاركين » في المعركة من القاعده ، بل لابد من تقييم الادوار القيادية ايضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحيه داب الفصل الواحد « رحلة قطار » .

ولا ريب ان ثورنا — ككل ثورة — قد تعرضت منذ بدايتها لاطار عديده من الداخل والخارج ، ولا ريب ايضا ان الكوين الايديولوجي للقيادة السوريه لم يكن على درجه واحدة من التجانس وان كان هناك الحد الأدنى من الاتفاق حول الارض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة . غير ان هذه الثورة بارضها المسركه لم تتعرض لاطار كما تعرضت بعد انعاطفها الساريحي نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذي نؤرح له بقرارات يوليو ١٩٦١ لمد نضاعفت منذ ذلك اليوم ، اخطار الداخل والخارج ، واضيف عنصر حديد هو ان ذلك « الحد الأدنى » من الاتفاق القيادي لم يعد مادرا على ان يكون « ارضا مشركه » تحمي الثورة من غائلة المنافضات الجديدة التي جاورت مرحله الثورة الوطنيه الديمقراطيه السى مرحله الثورة الاشتراكية . ومد اختار توفيق الحكيم احدى هذه اللحظات التاريخية الحرجه ، للحظة التي يمرر فيها مصير ثورة ومساها ، لكي تكون نطفه البدء في السمع الدرامي لسرحيه القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترب رويدا رويدا من وامعه المرئي المبائر . وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدا عن عالم المطلقات الفكرية المجردة . اقترب في نفس الوقت من الجسيدات الدراميه العميقه الاثر متعدا عن التقريرية والمباشرة .

وبدا « رحلة قطار » عندما يتوعم سائق القطار عن السير لان الاشارة الصوتية 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 مستوح التوقف . واذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتا ، فلكي يسأل الجماهير الى ارتضت ان تركب معه القطار منذ البداية . وتنشطر اراء « الركاب » السى مسمين 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 ، وانها هي صفراء « كالكركم »

ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقار والسائق والجمهير اي وزن . لذلك تنحصر المناقشة بين الاخضر والاحمر . وينزل الركاب جميعا للاشراك في المناقشة المثيرة . ويسنفل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر نأملانه 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 عمله 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 الأكبر حول الاخضر والاحمر ، على ادق جزئيات الحياة اليومية في الواقع البشري . فليس الاختلاف حول لون الاشارة الضوئية اخلافا 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 « نعادليا » يستوجب الاتزان الشكلي والاتساق الالي ، وانما الامر في لحظات التاريخ الحاسمة يعبر عنه هذا الحوار :

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

الوقار : وخطر السير اشد من خطر الوقوف .

ذلك انه اذا استمر القطار في الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطار الاكسبرس ويسحقه 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

ينحت الفنان نماذجه من حركة الاحداث المحيطة بالموقف كله . الا ان الحكيم لا يخلق « انماطا » مركبة على نماذج مسبقة ، وانما هو يحرص على فردية شخصياته بفردا اصيلا يستمد منه اعمق 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 تفعلي .. 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 ميتافيزيقي موغل في التجرد ، وانما هي تجربة شعبت مع قيادته الثورية في اشد حالاتها تأزماً . لم تعد الصراعات قاصرة على جماهير الركاب ، بل

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

الفصل الحادي عشر السلطة وأحرىّة أو الإنسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الإنسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلاله ، او مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد او المجتمع المحكوم . ولا شك ان هذا المحور قد دارت حوله منذ التقديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الادب والفن ان يقدم شيئاً جديداً 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 كيفيا 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 واحداً من العناصر العديدة التي يتكون منها العمل الفني . فاذا ما تكامل العمل الادبي فنا لم يعد عبلا نكريا محضاً قادرا على تقديم هذا الاتجاه او ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديماً علمياً مفصلاً . 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

الحياة . 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 . اى في شكل معتقد ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بؤرتها هذه الاشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشماع الفكري من مسرح فنان كنوميقي 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 نظريه 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 الليبرالى الذي يتصور ملكوت الحربة 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 طبعتها الاولى التي صدرت عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول لم تكن بها التكملة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغت المسرحية ستة فصول .

والمرسحة مأخوذة من حيث الاطار العام ، عن كوميديا اربستوفانييس « 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 شهولا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاتنباس او التقليد الى دائرة التأثير المشروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل اسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من بحر كامل في معالجة الاسطورة كمادة خام ، له مطلق الحق والحربة في اعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يعن له من هموم العصر الذي يعيش فيه . لقد توقف اربستوفانييس 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 بهجر الناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من اعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول ان يكون

اكثر قريبا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كذلك القضايا التي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب ، اى الجزء النطسقى الخاص بالفكر والعمل . ان قضية الانسان والنظام اشبه ما تكون بالقضايا السطبيقية ، وان احتوت على النظرية والتطبيق في مركب واحد .

ونبدأ المسرحية بأن نسنولسى براكسا زوجة القاضي بلروس على لسلطة في ائينا فتمنح جميع رعيتهما حريتهم في القول والعمل ، ولكنها في ذلك الوقت صرعبة الغرام في حبها للقائد هيرونيموس وقد استنطاع ان يستولى على قلبها وسلطتها معا . لذلك يأمر بسجن الفيلسوف ابقرات الذي لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيموس ان يدفع براكسا الى السجن نفسه سهمة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم . ولكن الاحوال سرعان ما تتغير ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه امام الاعداء . ويعلن القائد المهزوم عزمه على الانتحار فننكر براكسا عليه ذلك ونقتراح الموافقة على رأي ابقرات القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الانفراد بالسلطة . ويتطور الاقتراح الى تزيف « ملك » على البلاد بخنارونه انسانا مغفلا يرضى بأن يكون لامنة من الخارج ويدعهم بتحكمون هم في كل صغيرة وكبيرة . ويتسع اختبارهم على بلبروس زوج براكسا . ويتم تنويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة ان زوجته كانت عشيقة لهيرونيموس ، وهن سم بأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فاذا اقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس ان يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت براكسا وهيرونيموس وابقرات في استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلبروس لما يقومون به ، هما واعوانهما ، من اعمال السلب والنهب . وتنتهى المسرحية بأمواج هادرة من الجماهير في طرفتها الصاخب الى قصر الدولة نهتف « فليحيى الشعب . . فليحيى الشعب » .

ولعله من المفيد ان نقول ان هذه المسرحية كتبت في ظل المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية . هذا المناخ المعقد الذي خلقته ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدى النازيين والفاشست . ان القضية كانت على درجة ما من الوضوح عند الانسان الغربى اذ هو يحارب الغول الدكتاتوري القادم من ايطاليا والمانيا ، منحصنا بتراث ضخم من تقاليد الحرية العميقة الجذور في باطن الحضارة الغربية . لذلك كانت الهتلية والموسولينية على السواء في مأزق حرج ، لان « الروح الاوربية » التي يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازية والعاشيسية امرا طارئا غربيا سرعان ما يزول . هذه الروح ليست

نجريدا مينافيزيقيا ، وانما هـى الحـصيلة الفكرية التي كسبها الانسان الاوربي في معارك تاريخية طويلة مع اعداء الحضاره . لذلك اقول ان المشكله كانت واضحه بحيث ضمت الجبهه المعاديه للنازي من اقصى اليمين الكاثوليكي الى اقصى اليسار الشيوعى ، لا على مسنوى البلد الواحد فحسب كما حدث في فرنسا ، وانما على النطاق العالمى حين اقيمت الجبهه 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 الواضحه عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا . حتى ان الرجعيه المحليه استنطاعت ان تجرف التيار الشعبى في بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحبا بقدومه . لماذا ؟ لان التناقضات الداخليه بلغت درجة عاليه من التعقيد . فالكتيبه الغربيه المناضله ضد المحور ، نحل في نفس الوقت بلادنا . اى ان اولئك الذين يتخذون موقفا تقديما على الصعيد العالمى ، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا . واذن فمطلوب منا ان « نحالف » مع قاهرينا . ومن ناحيه اخرى كانت الحكومه ذات الحزب الممبل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت الى مرحله التهادن الشهيره بمعاهده ١٩٣٦ . وبمجرد ان حقت هذه الغايه اطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات المواليه لاشع قطاعات الرجعيه . الا ان هذه الحكومات بعلي السلطه 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 منطقه من اكثر مناطق العالم حساسيه .

وهكذا كان الشعب في موقع لا يحسد عليه ، بين حجري الرجى : القهر الاستعماري ، والقهر الرجعي المحلي من ناحيه ، والدفاع عن « الديمقراطية » ضد الفول الهلثري من ناحيه اخرى . وفي كثير من الاحيان لم تكن الصوره على هذه الدرجه من الوضوح ، لما عاناه الشعب المصري من غياب « الديمقراطية » على يدي الاستعمار والرجعيه المحليه . وكثيرا ما فقد الاتجاه الثوري نتيجة لانعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الامل » في نعلب الصحراء حينما ، وفي القمصان الخضراء احيانا . ولم تكن هذه القمصان تعبيرا عن فاشيه اصحابها او نازينهم بقدر ما كانت تعبيرا متطرفا عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنيه .

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التي بلبلت الجميع ، قاده وشعبا . واحس ان معنى الديمقراطية سوف يضيع بين الاقتصار على

رؤية « الخارج » والاقنصار على رؤية « الداخل » . احسن ان الاحجاج
 بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازيه والفاتسه على جوهر
 الديمقراطية في ان نجد كل قوانا لمحاربه العدو وحده ، هو نوع من الهروب
 قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الوطنية والعماله للاستعمار . كما احسن
 بان الاحجاج بما يحدث داخل بلادنا من اعباءات الرجعية على جوهر
 الديمقراطية في ان نجد كل قوانا لمحاربه هذا العدو وحده ، هو نوع من
 الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الانسانية ، والعماله للمحور .
 لذلك تفوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهه اللئيمه في النضال الوطنى
 ضد الغزاه ، والنضال الاجتماعى ضد الطفاه ، بحيث يحقق الشعب
 مفهوما ديمقراطيا سلبيا اذا ما اعنلى هو بنفسه عرش السلطة . ومسرحيه
 سراكسا في بقديرى هي « عمليه » اسقاط - لا افول حرفه - لما كان بضطرم
 به الواقع المصرى المعاصر للحكيم اذناك . وقد اخذ منها موقف المفكر
 اللبرالى المكافح من اجل « تأصيل » الديمقراطية في ارضنا ، لا مجرد
 استيرادها من الخارج كايه سلعه قابله لان يكون ماده للمساومه بيننا وبين
 الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانب اخر . على
 بعنيه الحكيم بكلمه الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات .
 بعنيه الحكم بكلمه الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات .
 فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يعارض مع ما جاء عنها في المعاجم
 او على السنه الناس . وربما كان الفنان يعمد الى ذلك عمدا حى يضع
 ايدينا على ما يزخر به الواقع من تناقضات ونسبناك ونعقد . وهو فى
 تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك سجاوز بنا مرحله « الرصد »
 التاريخى ، الى مرحله النبوءه . ولذلك قلت انه يقوم بعمله اسقاط للواقع ،
 ولكن دون ان يتم ذلك بصوره حرفه . وانما هو يلجأ الى الفاندازيا
 والكاريكاتور والاسطورة ، ليقوم بمسا هو اكثر من الرصد الفوتوغرافى ،
 ليقوم بما يرتفع الى مستوى التنبؤ . لهذا فان الحكيم لا يستخدم الرمز
 بمعنى الكناية ، وانما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المشعة الكتيفه الى تعادل
 الواقع الخارجى معادله فنيه ، معادله تسلهم الواقع حقا ولكنها تبعد ب
 كبيرا عن اسوار العادى والمرئى والمألوف ، ويقترب به من اسرار « الكون
 الفنى » وما يتمتع به من خصائص مستقلة نوعا .
 والمسرحيه تكاد ان تكون ثلاثة اجزاء ، بالرغم من اثمنالها
 على ستة فصول . الجزء الاول يخص معنى الحربه عند سراكسا ، والجزء
 الثانى بوضح هذا المعنى عند كل من هيرونوموس وابقراط وبلبروس ، والجزء

ثورة المعتزل

الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .
يفتتح ابقراط الجزء الاول عند منتصف الفصل الثاني حين يوجه
الحديث لبراكسا قائلاً « لقد طلبت ان تمنحني 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 تتنافس بمفومها هذا
للحرية المطلقة ، مع مفهوم القائد هيرونيوموس الذي احس ان الحاكم لن
يستطيع اشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينة . انه
بدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي علي
الاحزاب جميعها من اجل « الوحدة الوطنية » . ويعتلي هيرونيوموس عرش
السلطة فيقول مطمئناً « الكل الان كانه واحد ! . . والشعب كانه فرد » .
وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، فاذا ساءل ابقراط الفيلسوف عن
يكون هذا الفرد الذي تتمثل فيه ارادة الامة ، اجابه هيرونيوموس « نعم ! . .
هو انا ، ولا شيء غيري انا ، ولا ارادة الا ارادتي ، ولا يد الايدي 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 ابقراط 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 ادن ؟ الحل هو ذلك
الحكم « الجماعي » الذي يضم براكسا وابقراط وهيرونيوموس على مقعد
واحد ، تماماً كما كانت « المعيشة المشتركة » في عودة الروح تضم الاسره
الواحدة في مكان واحد ، يقول ابقراط « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا
اسمنا المدنية . . هذا ما ينبغي ان يكون . يجب ان يسير احدنا الى جانب
الآخر ، دون ان يطغى احدنا على الآخر » . 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 أكثر تركيزاً وكثافة . ولقد تعرضت
المسرحية في هذه الفصول لهزال شديد فتفككت اوصالها ، وتثاقلت حركتها ،
وبجدت الشخصيات والاحداث والمواقف . ذلك ان التجربة الفنية تنارت
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 الغارقة في احلام مثالية عن الحرية ، وبين الدعوات الدكتاورية الغارقة في احلام النازية والفاشية . تم اراد ان يقدم بديلا موضوعيا لهذه الازمة الطاحنة بين طرفي النقيض في ان تحكم الشعب « جبهه وطنية » — لا حكومة ائتلافية — تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة . الا ان الحكيم لم يمتض بهذه الفكره 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 الاجتماعيه التي يمثلونها . لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في نجسيدات درامية حية . وخلت الاحداث من حرارة الصراع والنض ، وبخلت المواقف عما كان ينبغي لها ان بزخر به من دلالات . اي ان « الحلم الليبرالي » الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذي ساد على بنده الفني ، فلم تكن التيارات السياسية ناصيلا لتيارات اجتماعية واضحة ، وانما بدت كاهواء تتصل بالزواج الشخصي لامرأة — كغيرها من النساء — وليس هيرونيموس الا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف ابقراط الا مفكرا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . اي ان نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . ابقراط « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحـل 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 تعبيرا حرا 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 كنفؤا لما عباه 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

ثورة المعتزل

ربما تنفق مع المزاج النفسي لكل من براكسا وهبرونيوموس وابقراط ، ولكنها لا تربط بينهم وبين « المصادر » الاولى للمصراع ، المصادر التي بدونها لا يتم هذا المصراع ، على أن ما ريب فيه هو أن الفنان تمكن من أن يضع ايدينا بالرغم من الأخطاء الفنية الفادحة ، على هذه « الصورة » التي كانت تبدو لنا الامور من خلالها . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعات فوضوية، كذلك التي عرفنها اوربا في القرن الماضي . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كذلك التي عرفتها اوربا في هذا القرن . ولكن الحكيم في واقع الامر كان يقف بنا على اعتاب « الرؤيا » او « النبوءة » كذير لما يمكن أن يقع في المستقبل فهو يدفعنا الى رفض الحرية المطلقة ، بمدفعنا الى رفض الدكتاتورية المسبودة ، وذلك لكي يخرج بنا الى اتفاق ذلك الحل « المثالي » في ذلك الحين ، وهو اقامة بحالف مكين بين مختلف الاتجاهات، بحالف يدرأ العدوان الخارجي ، ويقننا من الطغيان الداخلي في آن . وهو حل مثالي ، لانه لا ينبع من ارض الواقع الحي الذي كان يغور بتناقضات مختلفه عما تصوره الحكيم انذاك ، ولكن يبقى له مع ذلك وقتفه الى جانب الحرية ، والى جانب الجماعة ، مهما صدرت هذه الوقفة عن اضغاث الظلم الليبرالي العظيم .

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، بما يمكن تسمينه 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 . وتفتق 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 الغفلة عن زوجته العاشقة « ذلك الذي يلزمنا ، يجب ان يكون في قبضتنا ، وتحت تأبيرنا ، ولا يبرم شيئا الا بوحينا ، ولا يقدم على قرار الا برأينا وارادتنا دون ان نظهر مع ذلك امام الناس ، او تكون لنا صفة رسمية نادية للشعب » . ويعتلى بلبروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة الغفلة عن عينه فيعلم ما كان من أمر زوجته مع القائد هيرونيوموس عن طريق كاتمة سرها . وأذن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالث الحاكم من الخلف ، ويقول السجان 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 فسد القادة ، افسدتهم الرشوة ، وما من أحد يسمع الان الا رنين الذهب . الدولة

تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب لن يستطيع ان يسبق غيره الى نهبها ،
ويساءل **هيرونيوموس** :

هيرونيوموس : يا للعجب !. اما من أحد مسؤول الان عن سلامة الدولة ؟
السجبان : من يكون ؟ أهو بلبروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقا في عينه ولهوه
وحماقاته ، ام افراد الحاشية اللصوص ؟ أم قادة الشعب
المرتشون ؟ أم الشعب الذي ركن الى الاهتمام بسفاسف
الامور ، وسخافات الملاهي العابة الى يشغلونه بها من حين
الى حين ؟

ما اصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد ابرام معاهده
النهادن وبداية الحرب العالمية الثانية ؟ ما اصدقها من حيث انها كانت بناء
آيلا للسقوط والانهيار ، ولكن ما اقساها على شعب آمن الحكيم يوما بانه
لا بنام . بل ان خانة هذه المسرحية نفسها نبتت هذه الحقيقة في تكوين
الشعب المصري . ولعل الخاتمة هي اروع مشاهد هذه المسرحية ، فهي
من حيث الشكل « محاكمة » يجريها الوزير كريميس لراكسا 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 مهاره الحكيم الفنية حين جعل
كريميس وهيرونيوموس يتفقا 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 لمحت الشعب يوما يسير في طريق من هذه الطرق ،
ولكني رأيت اشخاصا يتكلمون عنه ، الا تستطيع ايها الشعب ان نمشى 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 نريدون لا ان نركوا غبركم يصنع
لكم ما يريد » .

* « لم اعد فيلسوفا . اني في صميم المعمه ! »

* « اني لم اعد افكر . اني اعمل . ما اعجب العمل ! . حنى واو

بعبير تفكير ! . (صائحا) الى القصر ! فليحيى الشعب »

ويسدل السنار ، والشعب يصيح هادرا وهو يتحرك « الى القصر ! .

فليحيى الشعب ! » . وهكذا جرب نوفيق الحكيم حل الساقطات بين الفكر
والعمل في مرحلة باكرة ، جربها في « مشكلة الحكم » فبرهن على ان علاقته
الانسان بالنظام هي المرادف الحرفي لعلاقة السلطة بالحربه . وان علاقته
الانسان بالنظام هي علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الانسان نكوبه
العضوي . ولكنها ايضا علاقة حرة لا بد للانسان ان يتحرك ويبجأوزها كما
نتحرك اعضاءه ونحقق له ما هو ابعد منها . وهو مفهوم ليبرالي مسمد 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 ستوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوي اخر نجده عند
نولسنوي في كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرا آليا ، لان تجربته الاصيله فسي

ارض مصر ، كانت تمدد دائما برؤيا اكثر رحابة وعمقا ، وبالتالي اكبر
بقدماء . 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
نظورا 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
ادريس احد ابنائها . ففي مسرحية « الفراير » يتناول الكاتب هذه المشكلة

من زاويتين : الاولى هي الزاوية الانسانية العامة التي تجرد القضية في معادله تقول بأن مشكلة نظام الحكم في اي زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا او اقطاعيا او رأسماليا او اشنراكيا او شيوعيا . اي أن مجرد ان يكون هناك « نظام » فانها يعني ذلك « شيئا ما » ضد الانسان وحرية . وحقا هو يطالب في نهاية المسرحية بالا ننوقف عن محاولة البحث عن حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل » تأتي في اطار الدائرة الجبرية التي ينحتم على الفرفور ان يظل مرتبطا داخلها بسيد . وقد استهلم قوانين العلم في الدليل على هذه الحنوية التي تشبه كثيرا القدر اليوناني القديم .

والزاوية الثانية ، هي ان يوسف ادريس ارتاد الطريق الذى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليومية في المجتمع الحديث . اقول ارماده ، لاننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبه في « سكة السلامة » و « بير السلم » ونلاحظ انه انطلق من البدائية الرائدة في « الفرائير » . وهي ان بنخل البناء المسرحى 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 الكرميدي 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 افراز 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 الثورين ، 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 ارتأها عام ١٩٣٩ . ولا ريب ان ثمة فرقا اصلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكيم يومذاك من حكم « جماعى » او حكم « ديمقراطى » او حكم « الشعب » هو بعينه اللب الحقيقي لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدا الحكيم يناقش

قضية اخرى على جانب كبير من الاهمية منطلقا من الايمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتهيا باندعيم هذا النظام والدعوة الى تطويره . وكما تتسع المسافة اذن بين « السلطان الحائر » التي صدرت عام ١٩٦٠ و « الفرافير » التي صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو السورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت قد صدرت قبل ان يكتب بوسف ادريس مسرحيته ، فما بعد الشقة — مرة اخرى — بين المسرحيتين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الاسطورة التي يتخذ لها ديكورا تاريخيا من عصر المماليك (وسننبع هذا الديكور فيها بعد عند الشرقاوي ورشاد رشدي والفريد فرج فنلاحظ كيف تتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من اسقاطها رمزا محدد على واقع معاصر) . والاسطورة نقول بان نخاسا تلفظ بكلمات بين الناس عدها رجال السلطان تعريضا به ، فامر الوزير باعدامه 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 تنور 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 يحرق للسلطان الجديد حق العتق . ويقضي القانون بان يسنولى بيت المال على ارث السلطان السابق . ولا بد اذن من بيع السلطان الحالي — ووفقا لاحكام القانون يجب ان يتم البيع في مزاد علنى — لبسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للمواطن الذي يرسو عليه المزداد ان يعق 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 اشترك في هذه

المؤامرة !

الوزير : انها ليست مؤامرة .. انها خطة لانقاذ الموقف ..
القاضي : انها مؤامرة ضد القانون الذي امثله .
السلطان : القانون !؟

القاضي : نعم ايها السلطان .. القانون .. انت في نظر الشرع لسست
سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر — قانونا وشرعا — شيئا من
الاشياء ومتاعا من الامتعة ..

تم يوجه قاضي القضاة حديه 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 ارنضى القانون بدلا من السيف ، والعدالة بدلا من الدماء .
وهكذا يباع السلطان في مزاد علني امام جميع المواطنين فيرسو المزداد على
غانبه يؤم مخدعها — فيما يقال — اعيان المدينة وسراتها . ويشترط قاضي
القضاة قبل المبيع ان « بغدي » المشتري سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل
عنقه وتحريره فيعود سلطانا كما كان . وترضى المرأة هذا الشرط ، على ان
يتم توقيع الحجة عند الفجر . اي بعد ان يقضي السلطان في بينها ليلة كاملة .
ولا تبيت المدينة هذه الليلة فنظل ساهرة حتى بطمن على سلطانه السذي
ارغمته الظروف ان يقبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي
القضاة تزييف موعد الفجر ، ويطلبون من المؤذن ان يعتلي مئذنة المسجد
في منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان في هذه الاثناء وجهها 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 حجها
عن مجالسه الخاصة التي كانت نحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت
تقف وراء ستار لتستمع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث ان ماتت
زوجها ، فلم تبطل عاداتها وظلت ندعو اصدقاءه للولائم التي يتخللها الشعر
والطرب . ولما كانت مواردنا لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لم
تمانع في قبول ما بدفع به اليها اصدقاء زوجها الراحل من هدايا . وظلت في
باديء الامر ترقب الحفل من وراء ستار . ولكن السنة الناس لم تصدق حسن
مسلكها فنهشت عرضها البريء نهشا . ومن ثم ارادت ان تحقق ذاتها
وحرقتها فأسفرت عن وجهها وخرجت الى الرجال ظاهرة الذيل شريفة

المقصد . ولم تعبأ بما يتقون به عليها من برونها 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 نملك لتربح المزداد ، ومعه هذه الليلة . الا أنها فوجئت مع السلطان بأذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جانبا بصدرة العريض . لذلك خرج السلطان من منزلها في دهشة بالغة من الامر . وبدخل القاضي في حوار لفظي مع المرأة ليقنعها بأنها النزمت بتوقيع حجة العنق 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 « حرفيه » القانون لا روحه ، ولذلك فهو على استعداد لان يزيف الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لانهاء الموضوع بأي صورة من الصور ، فالسيف يخرج من الغمد في أقل من غمض البصر ، والزيف مرهون ببلاغة القاضي وآذان 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 تنفجىء الجميع وتقبل الموقب على حجة العنق ، 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 أعظم أعمال 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 شديد 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 تنطور ديناميا من خلال التشابك المعقد لمختلف جزئيات الظاهرة .

فالحق أن الفصول الثلاثة التي تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلة تفصيلا على الحجم الطبيعي للشخصيات والأحداث والمواقف . وكلها تصب في مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع ، أو علاقة الانسان بالنظام . والحدث البسيط الذي بدأت به — أن يكون النحاس قد تلفظ بشيء معاد للسلطان — هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي

نبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحينه كلها . واذا كان الجلاد والنخاس والمؤذن والحمار والاسكافي من المنحنيات المجردة التي يمكن اعبارها بمثابة الديكور الانساني والاضواء والظلال — وكلها يشارك في خلق الجو العام للمسرحية — الا ان هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن نكوبنها الانساني الحي أمام المشكلة « الذهنة » الماثلة . لان المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن انسانية العجربة التي جسدها الفنان . والنجربة بدأت منذ ان التقط الخيط من النخاس المحكوم عليه ليقيم الفصل الثاني على هذا الاساس المنين : ان السلطان لبس الا عيدا رقيقا ولا بد من بيعه في مزاد علني ليحصل بتمال على حقه من ارث السلطان الراحل . هذا هو القانون . وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريق الدم ، فالسيف لغة سريعة المفعول في ان يصيب بتيق الاالسنة بالخرس . ولقد كان «اختيار» السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجزء الاخر الا تأكيدا ملحا على هذا الاختيار ، فهو يرفض ان ينال بالسيف من المرأة ما لم يرنض 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 أو كثيرا من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليمنع مزيجا مركبا مهما وانما ليصنع شيئا جديدا على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فنانا معاصرا غاية المعاصرة في هذه المسرحية . انه ينفذ بحساسية عميقة الى جوهر ما تعانیه العلاقة بين الانسان والنظام في مجمعنا . ويعني أن ثمة مشكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديم » قد ورثها النظام الجديد مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير أن الحل الثوري النموذجي لهذه المشكلات ، هو المزيد من الديمقراطية — بجناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديمقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شيء واحد ، هام وخطير ، يبقى أن شعبية الحاكم لن تتأكد الا بتعميق التجربة الديمقراطية ، وأن شرعيته لن نتدعم الا بمقدار تسكبه بهذا المبدأ . ويبقى أخيرا أن 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 يتقزز بنا الى الامام لنرى بعينيه 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 الا نبالغ نحن فنظن أن القتامة هي المبالغة . وانما هي جزئية أو أخرى يركز عليها الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوه ، ولكنه يركز بعيد عن أن يصبب الرؤيا كلها بالخلل .

ولننظر في ثالث أعماله التي ناقشت هذا المحور في أحدث مراحلها . وهو فصل تمثيلي نشره الحكيم في « الالهرام » تحت عنوان « الصرصار ملكا » كمسرحية من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفتي كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هي « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصبر الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثاني والثالث أن يصوغا عملا واحدا متكاملًا ، ينفرد الفصل الأول « الصرصار ملكا » باستقلال ذاتي يجعل من مناقشته على حدة أمرا ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئا شبيها بكابيلة ودمنة بالرغم من أن شخصيتها كانت غير آدمية . ذلك أن « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفي النزعة التعليمية التي نعرفها في « كليلة ودمنة » وانما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التي تجعل منها رمزا موحدا . والصراصر 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 الصراصر كلها انقلب أو سقط صرصار على ظهره نحول الى فريسة طبيعة للنمل . وتتور القضية أولا في الحيز الملكي ، إذ ننور الملكة على زوجها الملك لأنه 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 سواربك ! .

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 كلها دعا الامر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو اسعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي

تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية ان الملك هو الذي عين نفسه ، وما اشبهه هذا المأزق بمقدمة « السلطان الحائر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق . لقد امنطى ملك الصراصر صهوه جواد الحكم ، لانه رأى أن شواربه اطول من شوارب الاخرين . أما الكاهن فان موهبهه أنه يقول كلاما بلا معنى ، وأما الوزير فان موهبهه هي الاهمام بعرض المشكلات المربكة ، والمجئء 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 ، فنتحرك « للمعضلة » من جديد ، اذ افترس النمل ابن الوزير على اثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تنسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل اليها طرف ثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلا : « لماذا يشاء حظي الاسود ان اطالب انا دون كل من كان قبلي من الاباء والاجداد بهمة البحث وحدي عن الحل؟! » فاذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرفا رابعا فيها ، سمعناه يعفى نفسه من مسؤولية المشاركة بحجة ان « هذه مشكلة سياسية » بينما نرى 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 . ويأخذ الاندماج اكثر فأكثر ليستطرد « انه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل . . لان اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر . . لأنها ستأكل ونملا بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق » . واذا اجتمع عدد من الصراصير في مكان ، وكان وهج الضوء ساطعا ، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قهم ولا رؤوس فتسحق الصراصير سحقا . وتتساءل الملكة : اذن لماذا لا تقع هذه الكوارث الاكلما تجمعنا ؟ .

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 .
وتر وليمة « ابن الوزير الميت » يحمل النمل في موكب ينشد :
« لان كلنا سواعد »

اعضاء جسم واحد

ليس فينا حزين

وليس فينا وحيد

وليس فينا من يقول

لا شأن لي بالآخرين » .

ونقترح الملكة ان يهجم الصراصير المجمعون الان وهم الملك والوزير والكاهن والعالم على موكب النمل لانتقاد ابن الوزير . الا ان كلا منهم يعنذر بشيء يعنيه من هذه المهمة . فالملك بحكم ولا يقاقل ، 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 ملاكل ما يهيمه هو الطعام ، اما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحله المعرفه التي بصطحب فيها العالم مليكه الى قمة جدار البانايو ليشاهد تلك البحره العجيبة « ارضية الحمام » التي يصيبها الجفاف احيانا كبيرة . ولا يلبث العالم ان يهرول عاتدا الى زملائه مستنجدا بهم ان ينقذوا الملك فقد سقط في شاع البحيرة ، ولكنها جافسة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لان الملك امامهم يموت ولا يدرون كيف ينصرفون ، فان احدا منهم لا يستطيع النزول الى البحيره وانتقاده . وينتهي « الصرصار ملكا » بحوار عنيف بين العالم والكاهن ، فهذا الاخير يدعو الى الصلاة والاول لا يؤمن بجوداها ويسدل السنار والجميع يرفع الاكف هاتفين « ايتها الالهة .. ايتها الالهة ! » .

وهكذا يغرس الحكيم رأسه في معمة « السياسة » كما اتار الصرصار العالم الى ذلك صراحة ، ولكن دون ان بنال هذا العنصر من البناء الفني . فقد أجرى 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 النكوين النجريدي لعالم الصراصير اطلت رموزه جبيعتها 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 ننتعرف فيها على ما هية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير

واخيرا مأساة الملك ، فجميعها موجات درامية متتابعة نخلق فيها بينها ايقاعا فنيا وفكريا موحدا هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحسنا يائسا عديم الجدوى كما هو الحال في « الفرافير » ، وليس بحثا يعتمد على الاختيار كما هو الحال في « رحلة قطار » . ولكنه بحث — من جديد — عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية او الانسان والنظام ، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام فلا ريب ان المعرفة او التجربة التي دفعت به الى قاع البحيرة ، هي الثمن . هل معنى ذلك ان الوعى والتجربة يحققان حرية الانسان في الارتباط بالسلطة والنظام ، بل في ارتباطه بالوجود الانساني نفسه ؟

انني المح في « الصرصار ملكا » وبقية « مصبر صرصار » بواذر نقلة جديدة في معالجة الحكيم لقضية الانسان والحرية . المح بواذر التجريد وهو ينتقل من السنوى الجزئي المحسوس الى المستوى الكلي الشامل . المح بواذر 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 تمسي 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 .

الفصل الثاني عشر العقل 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 المنمّل في العقل والقلب خلال دورتهما بن الفكر والعمل . ثم بدأ الحكيم « يطبق » افكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما رأينا في الفصل السابق ، وها هو ذا يعاود عليه التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصددنا الان ، مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الإنسان على هذه الارض .

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 ينفي عن الظاهرة صدقها واصالتها ، مهما عانى هذا الصدق من غباب 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 نافذ ان يعنى جوهر العلاقة شبه الحنمبه بين أن يعين الناس متساوين في الحقوق والواجبات ، وان يعيشوا في سلام دائم في وقت واحد .

وسعدت اعمال الحكيم على كلا الجانبين بعددا جعل من الاخبار بينها امرا صعبا . ولكنى سأعمد الى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي نسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة اخرى ، او ما يؤكد الوتسائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضه العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقل الانسان .

في جانب قضية العدل الاجتماعي ، اعنقد ان مسرحية « اللص » التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الابدي الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصفقة » التي طهرت عام ١٩٥٦ من اكر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية السديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكادحة منها والمستغلة على السواء .

وسعلن بداية « اللص » عن جوهر المشكلة التي عرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تهم بدخول غرفتها بعد سهره المساء خارج المنزل ، اذا بشاب يسلق نافذة الغرفة ويفاجئها بأنه ليس لصا وانما هو انسان نعيس الاحتظ معرفه جيدا لو انها تذكرت المصحف الصغير الذي اتسمره منذ امام . ونعلم من الحوار بينهما ان الشاب يعمل بائعا في مكتبة بحى الازهر ، وان صاحب المكتبة طرده من عمله حين اصر على الا يزيف او يسرق ، وحينئذ قرر ان يحصل على مبلغ مائة جنيه بأنة وسلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلك التي كانت في الماضي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليوم . واهدنه قريحته الى هذا الحي الارستقراطي « الزمالك » وقادته غريزته الى هذه القبلا التي ما كان يعلم انها منزل الفتاة الجميلة التي اشسرت منه مصحفا صغيرا منذ ايام . وتساله الفتاة ما اذا كان البنك ستنطع اقراضه فبجيب : « انا لا احب التعامل مع البنك . اتدربن لماذا ؟ لانه لا يتق بي . انه يقول لى : قبل ان تقترض منى اخبرنى ابن رصدك واين ضامنك ؟ يجب ان اكون غنيا ليدفعوا لى . . ثراء يقترض 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 لبست ابنة البائس الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل . وانما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوى ليراود ابنتها عن نفسها بسنى المغريسات من جواهر ومال « هذا البائس الذي يدخن سيجاره الكبير ويجلس في ناديه ،

وعلى النقود ان تصب في حساباته الجارية في البنسوك دون ان يحفل كيف ننبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مساهم في كل الشركات تقريبا . انه من اولئك المدرجة اسماؤهم في تلك القائمة الخاصة التي بوزع 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 نفاضل 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 ينبه الى حقيقة الوضع البشع الذي يعيشه الان فيستدرك قائلا : « انت فتاة غريبة تنغذبن بالكلمات بينما الاخرون يتغذون على دمائنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هي انها لا تستطيع ان « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بتطبيق امها فتجد نفسها معها في الشارع . لهذا نفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد ان تسأذن امها في اليوم التالي . لقد آمنت فيه حلم احلامها ، وسوف نحل بزواجها منه مشكلهما معا ، فسيعملان جنبا الى جنب ، وتنخلص هي من مطارده زوج امها ، وينخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكبة والمائة جنيه وتسلق النوافذ . ويخرج من غرفتها ، وما ان يهم بمغادرة الحديقة حنى يلحق به الباشا فجأة ويصبيه بعيار ناري . وبنونر الموقف ويزداد حده كلما غاب الطبيب في جراحته الى اسندى لكى 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 شرعا بأي انسان لييسر لها الارتباط الاخر بالباشا . ويصدق الباشا ما همست به له خيرية ويعددها بأن يعينه مديرا لاحدى شركاه وان يتكلف هو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتنعت اخيرا بمودة الباشا وغرامه بها . وينفذ الباشا وعوده كلها ، وان لم تخل هذه الورد من تعرجات والتواءات يخفيها الباشا عن الجميع وهي أنه نصب كميناً لا يخطيء الحساب لو حاول حامد او خيرية أن يتهربا منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكات الزوردة 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 ضحيت شقيقته بشرفها من اجل 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 . نم يطلب من خيرية ان نسنعد لاستقباله هذه اللبله ويؤكد لها ان زوجها يعرف كل شيء ولا يهمله سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد بما بزوره من توقيعات . وتكاد خيرية ان تصدق هذا الكلام ، لولا ان تظهر امها 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 بوفنق الحكيم ان الرقابة عام ١٩٤٨ حذفت كثيرا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح . وقد نتط الفلم الاحمر للرقيب في حذف كل حرف يمس الرأسماليين والرأسمالية ، بحيث ان المسرحية اصبحت عند التمثيل في تصوري ، اشبه بفيلم بوليسي يقوم على المغامرات (وليس غريبا ان يقوم بوسف وهبي بدور البطولة حينذاك) . فلو ان « اللص » خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم ، لتحولت الى قصة بوليسية ، غير مسلية في بعض الاحبان هذا بعنى انها كانت على قدر كبير من التفكك والاثارة المنفصلة التي لم يخفف من وطأتها الا ذلك الذي استطاع نوميقي 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 بدور فيه هذا الحوار بين وفد من جمعة 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 الفتسى لما يمور به المجتمع من احداث ، مهما كانت الاعمال الفنية المعبرة عن هذه الاحداث اعمالا ضعيفة في بنائها الدرامي ، او اعمالا 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

٢٧٩ العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان

من المآخذ الفنية كالمفاجآت المفتعلة والمواقف المزيفة . غير ان ما هو اكثر أهمية ان يسجل المؤرخ بضمير مطمئن أن توفيق الحكيم في نطاق الفكر البرجوازي ، كان فناً متقدماً على نحو من الانحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين في مستنواها الاجتماعي الشامل ، بل رآها من زاوية فردية أقرب الى الشذوذ والاستثناء . وحقا هو عالجا بمنطق النظام القائم حينذاك ، فلم يحل مشكلة الفن 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 لتفضية 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 نسرف في المبالغة عندما نوقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المتجزات 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 احضان الاستقرار .

وتتشابه بداية « الايدي الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهي تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء نسكعه شاب آخر تبدو عليه سيماء العز والجاه . وينبئين 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 املاكه حديثا ، ولم يبق له شيء بعد أن هجرته ابتداء منذ وقت طويل احدهما للزواج من عامل ميكانيكي والاخرى لجرد 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 ونفهم أن شرط الايجار المجاني يلزم المستأجر أن يعتبر الامير قريبا له حتى لا تشك السلطات في أنه ينفذ تعليماتها

ثورة المعتزل

جيذا . وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائده مادية . ويرفض القادم الاول بشرط الامير ولا يتم بينهما الاتفاق . تم يصل بعد قليل رجل مسن وفتاه في ريعان الصبا لا يظهر من ملابسهما وسلوكهما انهما من ارباب العز والجاه ، وان اصطحبا معها خادم صغير . ويتم الاتفاق هذه المره ان يقبل الحاج عدد السلام بشرط البرنس فريد ، وتقبل ابنته كريمة ان تنظف هذا القصر الكبير وان تسضيف الامبر وصديقه في غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى نتوثق عرى التفاهم بين كريمه والبرنس ، ولكننا ند جاز ذات يوم بزيارة طارئة لابني البرنس برفقة زوج الكبرى . وكان سمرهما 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 بدأوا بالحاح عبد السلام هو والد « سالم » زوج ميرفت ابنة الامير الكبرى ، وأن كريمة هي شقيقته . وقد كان اسنجان القصر مجرد « لعبة » حاكت خيوطها الاسرة لاقتناع الامبر بأن يعيش معهم بعيدا عن الوحده القاتلة . . خاصة وأن العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كذلك ، بل أصبح من اصحاب المصانع الناجحين . فقد اكتشف بئرا جديده للبترول ، وساهم في بعض الشركات الاخرى ولكن هذا لا يعني أن سالم انقل الى « طبقه 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 . . وسيارنا يقودها سالم بنفسه انه يحيا حياه اي مهندس عادي في المصنع . على الرغم من عشرات الالاف التي يمتلكها .

سالم : اني امتلكها اسما لا فعلا . . اتصد 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 . . ولحياه 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 وينجح كمدير . . يعيش

العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان ٢٨١

للأعمال لا للمال . . المال عنده محرك في جهاز الإنتاج العام . . لا ينبغي نزعها واللهو به في الترف الخاص .

وما يكذب مشكلة الأب الأرستقراطي أن نحل على الوجه الذي أرادت ابتناؤه ، حتى نبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من أثر التجربة المنسركة التي عاشوها معا ، أن تعلق قلب الأمير بشقيقتها سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بابنة الأمير . ولما كان « المتصرف الوحيد » في هذا الجانب العاطفي هو سالم ، فقد توجه الجميع إليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الأمور في المستقبل . فالبطالة التي يمارسها كلاهما نكف سدا ضخما يحول بينها وبين الزواج . لهذا يشترط سالم عليها أن يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منيح للنوره ليكون هناك عمل منتج للذهن . . يجب أن يكون هناك أيد ختسنة حتى يمكن أن يوجد الى جانبها الأيدي الناعمة » وتنهى المسرحية بأن يعمل الدكتور علي حموده مديرا لمكبة شركة البترول ويتزوج جيهان ، وأن يعمل الأمير السابق مديرا لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكري والتعبري الذي صادفناه في المسرحية السابقة . غير أن مسرحية « اللص » تتميز بشجاعة المواجهه المعاصره للمجتمع ، بينما نلاحظ أن المبالغات في « الأيدي الناعمة » قد أوصلته الى طريق مسدود تجاوزته النوره نفسها فيما بعد باجراءات التأميم . والفروض أن الفنان ، كالعرف ، يسبق الأحداث بصدق بصيرنه وقوة حدسه . فالحكيم يقدم كافة حلوله في إطار النظام البرجوازي البديل للاقطاع ، نقد أصبح الرأسمالي هو « حكيم الزمان » الذي يجد عنده الجميع حلالا نموذجيا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفيه ، وهي من هذه الزاوية تعد خطوة منحلفة عن الخطوة التي أقدم عليها الفنان في « اللص » . وإذا كانت « الأيدي الناعمة » و « اللص » بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصنعة ، فنان « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعة .

و « الصفقة » هي بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكية في إحدى مناطق الريف المصري ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الأرض 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 والملكبة . وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التي بدأ فيها المعلم شنودة صراف الناحية في مراجعة كشف الأسماء التي دفعت نصيبها . ويتفرع

ثورة المتزحل

بنا السياق الى تفرعات ثانوية تؤدي بنا الى النعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصري . فقد أجل عوضين وسعداوي زواح ابسه الاول « مبروكة » من ابن الثاني « محروس » بسبب الصفقة ، وحاول بهامي سرمه جدته لنفس السبب . الا أنه ما يكاد حانوني القرية ومرابيها أن يحل مشكله نصيب تهامي في الدفع حتى يفاجا أهل القرية بحامد بك أبو راجه وقد حضر مع وكيله عليش أفندي كما أنباهم 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 اراد فالشركة سترحب به بغير شك لانه لن يدفع ربع السن ولن يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا الى أن يصلوا الى اتفاق مؤداه أن « يخدعوا » حامد بك بزفة تقوده من المحطة الى وسط البلد حيث يقدمون له ما لذ وطاب ثم ينفخونه مبلغا من المال هو مائة جنيهه حتى يتنحى من منافستهم ويبرك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك في حراره وانفعال ، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم حتى اذا تجرأ سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهات المائة ، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . ويبرجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلته ، فيزبدون عليه خمسين جنيهها أخرى ، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون أن ينبس بحرف . وبدن البك ووكيله أن هذه المبالغ انما من قبيل النكريم والحفاوه الزائده ، ولكنهما يكتشفان الامر بعد قليل فيرفضان المبلغ بادية الامر ، ثم ينتهي الموضوع بزيادة خمسين جنيهها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه نحتنهديد غامض من خميس أفندي الذي لاحظ عليه أنه يسافر في أيام معينة الى البندر بغير هدف واضح .

ويفاجئنا المؤلف مرة أخرى حين يتعمد الموقف بعد القبول ، فاذا بنا أمام حامد بك وهو يصر على أن يأخذ معه « مبروكه » ابنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة . ويبلغ به الاصرار حدا يضع معه الصفقة في كفة ومبروكه في الكفة الاخرى . وينقسم أهل البلدة انقساما عنيفا بين مستسلم ورافض الى أن تحسم مبروكه أمرها بنفسها فتعلن موافقتها على السفر بشرط الا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويغادر البك القرية مشيعا باللعنات .

وبعد يومين يحدث أمران 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 ينسبر خميس أفندي نلميحا الى أن ثمة سرا في غيابه لن يقوله الا ن . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر انه أخذ شيئا من جدة نهامي الا ما يكفي تكفينها ، فيهدده خميس أفندي بإفشاء السر فيتناول عليه مغرورا ان يصنعها يحول له . هنا يبوح خميس أفندي بأن الحانوني المرابي يسرق أكفان الموتى ويبيعها في البندر قبل أن تبين ليلتها على جثمان الموفي ؛ ويتحداه تهامي أن يبرر سفره الى البندر فور وفاة المرحومة جدنه ، كما يتحداه ان يذهب معا الى القبر ليؤكد من أن كفنها لم يسرق . ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست الا من أكفان الموتى . وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحنة جدة تهامي وعشاء المعزين ، وأنه سيدفع مهر محروس ، ويجهز مبروكه ، وينازل عن كل قرش له في ذمة اي فلاح بالقرية .

وتحضر مبروكه من القاهرة في نفس الوقت لتختم المسرحية بانصارها 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 يومين امضتهما في مستشفى الحميات الى أن 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 والواقف 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 الاصلاح 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 اقترابا حميما وتفصيليا ، فما كتبه بعد ذلك مثل « الطعام لكل نم » يتعد بهيكسه

النجريدي 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 النمجد الحماسي لقبية العمل في ذاته . والحكيم لا يمدد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور في الانحاح ، وانما هو بمجده أغلب الظن كقيمة اخلاقية تستمد مثالها من النوريات الصناعية البرجوازية ، ولكنه على أي الاحوال يجعل من العمل قيمة ايجابية دافعة لحياتنا الى الامام . العمل عند الحكيم هو السجيد الواقعي للعدل الاجماعي ، او بنعير شائع هو « تكافؤ الفرص » بين جميع الافراد . الرؤية الفردية الاخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الاسوار البرجوازية للمجتمع ، ولكنه على ضوء نظريته الاطلاقية التي نميل الى النجريد والسعيم يحاول جاهدا أن يتجاوز هذه الاسوار .

الوجه الاخر لقضية العدل الاجماعي ، هو قضية السلام ، حتى ينجأ أمامنا مستقبل الانسان على هذه الارض . وللحكيم أيضا أعمال عديدة نناقش 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 يوحى بذلك الفنان دون أن يصرح تماما — ويحاول الملك اقناع الطاغيين بالعسود عن سياسة العدوان العنصري ، الا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالاعدام « والحكمة تأسف لعدم تشرفها بوضعك على الصليب . فالصليب ليس عقوبة مقرره 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 اتفاق ما تبقى من عمره في الاعداد لجريمة لا يدري بها أحد ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التي التقى بها في أحد الفنادق « دعوني أصنع بأيامي الباقية ما أريد .. ولتكن ارادتي صورة مصغرة لارادة هذا العصر الفظيع ! » ، « انكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكنكم تسمحون لدول بأبهرها أن تلعبها » .. وهي ثريية الشبه من الفكرة التي طرحها

٢٨٥ العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان

الحكيم نفسه عام ١٩٥١ في متشهد متميلي قصير اسماه « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة عادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقا يتغزل فيها . وينتهي الامر بأن نغدر السياسة بعشيقها حين بغريسه بالبقاء في غرفنها ويفاجئها — كما خبل للسلام — زوجها الحرب فتندفع بحبيبها الى دولاب ثيابها ويكاد الزوج أن يفتح الدولاب لولا حيلها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام ، تم بخرج العاشق الولهان من دولاب الملابس اصغر الوجه مضطربا في هلع ، وتنتهي العلاقة بينهما .

وهى فكره رومانتيكيه خالصة ترى الشر قدرا مينا فيزيقيا معزولا عن الارض الاجماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفضه الارض . وهو في « اشواك السلام » يساعل في وضوح « العالم كله يريد السلام ! كل فرد في كل شعب من شعوب الارض لا يتند غير الاستنقرار والسلام ! لماذا لا ينم السلام اذن . ما هى العوائق في طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصبة يردد مرة اخرى « كل الشعوب يريد السير في الطريق الى السلام . فلا بد اذن أن تصل ، وهذا طبيعي ، والعكس هو غير الطبيعي . . أن تسر الشعوب في هذا الطريق ولا نصل . . لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة الثالثة بضيف مؤكدا « اليس من العجب أن يسير الانسان في الفضاء نحو القمر ، ولا يسر 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 للآخر صورة مثيرة بغيضة » خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلي عن سياستهم لنولى وجوهنا نحو عصر جديد وانسان جديد .

اما الصورة غير المباشرة في « اشواك السلام » فهي المزاوجة التي نعرفنا على مثل لها في « الطعام لكل فم » بين الاطار الخارجي للمشكلة ، ومضمونها الجوهرية . 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 ينم . وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورة فوتوغرافية لكل من الفن والفنأة في وضع مخجل يحول دون اتمام الزواج ولكن الشاب في اللحظة الاخيرة يسلك في قطع العلاقة اسلوبا مهذبا فيدعو الفنأة عند رحيله الى جنيف ليواجهها بالصورة التي نبينها مع شاب يحيط معصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه

ثورة المتزل

يفاجأ بها تسبقه الى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى نبينه في وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت الى جانبه ونهدل شعرها على كفه . ويكتشفان معا زيف الصورتين اللتين التقطنهما دسا ونزويرا مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كلا المحافظتين . فلم يكن الرجل الذي انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء اليها بساعنها ، ولم تكن المرأة ذات الشعر المتهدل الا احدى بنات الهوى التي اسأجرها مخبر والده لنمئل هذا الدور الذي افتعلته أثناء وجوده بالطار عند رحيله السابق ، وما أن يعود السلام الى الفتى والفتاة حتى يلتقي والداها لقاء عدائيا أول الامر ، ثم يكتشف أحدهما الآخر ، ويمحوان معا الصورة البشعة التي رسمها الذهن بغير استناد على الواقع الحقيقي . هذا هو الاطار ، أما الصورة نفسها ، فهي تبدأ مع الشاب العاشق ، لانه يعمل بالسلك السياسي ، فهو يصاب بخيبة الامل كلما وقف المعسكران في وجه السلام يهتفان له حقا ، ولكنهما يعدان له الكمين بعد الاخر فيسقط صارخا من الالم .

لا شك أذن أن الاطار في « أشواك السلام » يفاعل مع مضمونها بفاعلا نلقائيا تحتته 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 اتضحت لنا في مواقف الشاب بمؤتمرات 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 أملتها ضرورات الاطلاق والتعميم التي يلجأ اليها الحكيم وهو يجرى 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 ذاك ، بقدر ما نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه قارئ الحكيم أو مشاهدته على خشبة المسرح ، وهو يحاول أن يعرف ما الحل اذن ؟ 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 المستبد من ادب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور في « الناس اللي تحت » كان بداية جادة للتحول عن الرؤية الفردية الاخلاقية عند الحكيم ، الى الرؤية الاجتماعية

٢٨٧ العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان

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 . وهنالك 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 .

خاتمة الفاننازيب الواقعية

« أحاول دائما أن اشارك في هذا العصر ،
وكل ما أخشاه أن يكون بيني وبين العصر حجابا
طالما أنا على قيد الحياة لان الامر المؤسف في
الشيخوخة هو أن يكون الانسان حيا بجسمه
فقط منخلفا بفكره وعقله ، وأرجو الا يحدث لي
هذه الكارثة » . توفيق الحكيم

(١)

في كتابي « ثقافتنا بين نعم ولا » وجهت الى توفيق الحكيم خطابا موحا
اتسمت بعض عباراته بالعنف مؤداها ان الحكيم ليس محتاجا للهاث وراء
موجات الشباب الهادرة من حوله لان تورنه 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
بخطر 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 أيامها وناقضاتها . وان غاية ما
يستطيعه الاديب الكبير هو أن يكون أمينا لتورنه الاولى فيبارك التـورات
التالية ولا يقف عقبة في سبيلها . وكان توفيق الحكيم قد نشر في « الأهرام »
تمثيلية زعم انها لاحد الادباء الشباب ، تعتمد في هيكلا العام وحوارها على
التداعي اللفظي بحجة « التجديد » . وقد رد توفيق الحكيم على هذا الفرض
أو التصور لادب الشباب بخطاب ندد فيه بهذا اللون من ألوان التجدد—

ثورة المعتزل

الخادع وأنكر على بعض الادباء الجدد قولهم أنهم جبل بلا اسادة . وشعرت ان الحكيم قد انساق مع موجة المحافظين من الكداب الكبار فظلم ابناء الموجة الجديده ظلما فادحا ، فأدب الاصلاح منهم لا بمت صلة قرابة الى هذا الجديده المزيف الذي افترضه الحكيم فرضا وأسس حكمه على هذا الفرض غير الواقعي . لذلك حاولت أثناء غبره مساهمى في الانرام على تحرير الملحق الادبى والفنى لمجلة « الطليعة » ان أقدم الجيل الجديده من الادباء المصريين تقديميا جديدا بنشر الجيد من انباجه وبقويم ما أنجزه في الشعر والقصة القصيره خاصة — ابان الستينات . على هذا النحو قدمت « الطليعة » لوحدة تقريبية لادب الشباب أثبتت أهليته لان يحل مكانه في ناريحنا الادبى وأن لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها بوفيق الحكيم .

كذلك كان من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في رسالتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا ، كصعود الإنسان الى القمر وغلجان الشباب في الغرب . لقد اكد لي هذا التحليل رغبة نوفيق الحكيم الملحة في « الكلام » عن المشكلات الطارئة على دنيانا . وكنت أرى 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 ابنا رشيدياً لهذا العصر ، لاكثر منجزاته الفكرية بقدماً وشباباً . تماماً كمسألة « العالمية » التي لا تنأى بالتركيز على الإنسان المجرّد او القضايا النظرية البالغة التعميم . وقد رأيت ان الحكيم كان يضع احياناً نظارة على عينيه لا تنتمي الى منجزات العصر في الرؤية ، وانه أحياناً 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 أرى في ذلك كله اهداراً لطاقة الحكيم الخلاقة التي أهدت الاجيال المصرية المعاصرة كلها بما يجعل منه واحداً من أهم الابهاء الشرعيين لاكثر الجوانب ايجابية واشراقاً في أدبنا 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 نرانه الغني . ولحسن حظي أن الحكيم فهم خطابي على هذه الصورة التي أجملتها ، اختلف معي واتفق ولكنه ظل مدركاً لغايتي من نقد أعماله الأخيرة . وما زلت أرى أنه حين كان يفوص في أعماق المجتمع المصري كان يأتينا بأطيب الثمرات ، خاصة تلك المستويات

من « العمق » التي يضطرم في لجبها صراعات الحصار والباريح والقوى الاجتماعية الطافية على السطح ، أي كل ما يعيننا على الصعد الوطني لعم . أما حين كان يشبث بموجة هادره أو ييار غلاب فقد يعرف على منبعه . وما ولكنه قليلا ما كان يعى ابن المصب . وهنا كان يفل العطاء . ولكن ذلك لا يفي أن يوفيق الحكيم في مجموع نجاره كان ابنا محلصا لهذا السعب وقبا لهذا الوطن ، كما أن الشعب والوطن كلاهما ، كان البوصلة التي وجهه نحو التراث من ناحيه والمعاصرة من ناحية أخرى . انه كاسب اصل ومعاصر ، ولكن بغير المعنى الذي تصدده بعض كتابه الاخيره . وان كان برابه فني جسمه يجسد خطأ حيا مطورا ، انحاز قرب خاسمه الى جانب النفسدم التاريخي . يشهد بذلك مواقفه العملية وتأييده اقواله المبصرة . وسوف اعمد هنا ، قبل الرحلة التفصيلية مع أعماله الاخيره ، الى اقتطاف بعض « اعترافاته » كما أحب أن أسمي هذه الاقوال التي أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والاخرين .

✽ حول تطور نظرتة الاجتماعية يقول الحكيم « في شبابي كنت شيحا في التفكير ، فعندما احندمت معركة السفور والحجاب بالنسبة للمرأة ، كان من الطبيعي لانسان شاب من حيث العمر في ذلك الزمن ان ينحاز الى صف المطالبين بحريه المرأة وسفورها ، ولكن العجب اني كنت من المسككين في امر سفور المرأة وتحريرها ، وظهر ذلك في مسرحيني (المرآه الجديده) التي كتبها عام ١٩٢٣ ، في أوائل العشرينات من هذا القرن حيث كانت حركه تحرير المرأة بعد نوره ١٩١٩ من أهم ميادين النشاط الاجتماعي ، وانني لاعجب اليوم وأنا في شيخوختي المتطلعة الى المستقبل والمنمبة الى التقدم والحرر كيف كنت في شبابي بهذه العقلية الرجعية المنحجرة . ذلك يرجع الى ابر البيئه والتنسئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وجهدا نجميدا ، والنتيجة انني عشت حياتي بالعكس ، أو بالقلوب ، اذ كنت شخا منجمد العقل في شبابي ، وهذا يدفعني لطالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتهم بمنطقها الطبيعي فيصبحوا أصحاب عقلية بعيدة عن الجمود « (١) . علينا بالطبع أن نحذر تقييم الحكيم لنفسه في بعض المواضع . . اذ أن نظوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم ، بل كان بالغ التركيب والالتدد ، فهو اذا كان قد اتخذ موقفا متخلفا من قضية المرأة عام ١٩٢٣ فإنه اتخذ مواقف

١ - راجع حديث نوفيق الحكيم الى امينة النقاش بمجلة « الشباب » - العدد

تقدمية عديدة من القضية الوطنية والاجتماعية بعد ذلك بعشر سنوات في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » ولكن الدلالة العامة ببغى صحبته ، وهى أن خط نظوره ظل دوماً للامام .

✽ لم تكن قضية تحرير المرأه وحدها هى القضية التى سجلت فى الجدول البيانى لتطور الحكيم نقطة نكوص ، وانما كانت هناك ايضا قضية الشرق والعرب التى تصدى لها فى وقت مبكر حين كتب « عصفور بن الشرق » . واذا غضضنا النظر عن المبررات التى يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفه القديم ، فان ما يعنينا هو نظوره المعاصر حيث يقول « . . . لم بسنطع الاشرى أن يضيف كيرا الى النهضة التى كان قد خطط لها فى عشرينيات وبلاينات هذا القرن وزاد الطين بله ، انه ابلى بمساوىء الحضاره الاوروبية من التكالب على المادة ، بدون أن يضيف اليها محاسن النهضات من التجديدات الفكرية، والمبكرات العلمة والوبيات الفنة التى رأيناها فى ميادين العلم والفن والتكنولوجيا فى الحضارات الغربية ، وكل ما ناهدناه عندنا تعود وهمود ونمسك بشعارات جامدة والسغنى بامجاد قديمه لم نضف اليها سيئا ولم نجدد معها . ولذلك كبر المكلام اليوم عما يسمى بالانحلال الحضارى الاوروبى لاراحة انفسنا من سباق النشاط الحضارى الحقيقى لاوروبا والعالم المتحضر . ويرفع الاصوات هنا وهناك نعى حضارة أوروبا وتتخذ من بعض الظواهر السطحية كملايس الشباب أو مظاهر لهوهم دليلا على انحلال هذه الحضارات منجاهلة شنى نواحي النشاط المثر ، والخلاق ، والانتاج الحقيقى فى كل ميادين النشاط الانسانى والذى يقوده بحق أغلبية الشباب فى تلك البلاد» (١) . وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات ان الحكيم لم بوضح ما يعنسه تماما بمساوىء الحضارة الاوروبية التى ابتلينا بها واكنفى بنسبها «الكتاب على المادة » وهى تسمية أخلاقية غامضة لفرط عموميتها . وكان الاجدر به أن بميل الى التفصيل فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقى ، وحينئذ كان عليه أن يفرق بين نسيجين رئيسيين يتكلمان فيما بينهما الحضاره الاوروبية المعاصرة ، وأقصد بهما النسبج الاثراكى فى مواجهة النسبج الارجوازي . وهنا فقط يصح قوله باننا اسلنا حقا بالطبعة المحلطة من الرأسمالية الاوروبية ، وأمامنا البديل الحضارى الشامل فى الاثترابكة . ان بوفيق الحكيم سيقود هجوما ضاريا — بعد قليل — على الاسعممار والرأسمالية ، ولكنه ينجنب بمجهود واضح تقديم البديل الاكثر رقبا فى

مضمار التطور التاريخي . على أية حال ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخلة لمناقشة قضية التراث والعصر، فيقول « . . فنحن جميعا نريد ما نسميه الاصاله ، أي المحافظه على طابعنا وتخصيصنا ، ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وبقاليدنا والانتواء على تراننا القديم ، ولكن ذلك كله لا يؤدي الى الاصاله ، لان الشخصية المميزه للانسان ليس في مجرد لباس ظاهري قديم ولا في مجرد الاحتفاظ بنسب أو حسب في صوره حضارة قديمه . أن الشخصية الميزة لاي فرد ولاية امة هي في اجماع عناصر كثيرة ومختلفة بهضم وتختلط ويخرج منها عناصره واحده تلون الوجه بلون صحي معين . لذلك يجب أن نجتمع في داخلنا الجيد الحي من تراننا مع الجيد العصري من الحضارات التي تعيش وتتطور من حولنا . . يجب أن نركب قطار العصر بامتعتنا الخاصة وحقائبنا الملوءه بأجمل تراثنا مع احدث وانفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا . ان الاصاله من الناصيل أي أن ما ليس عندنا في الاصل نأتي به ونؤصله . وهكذا فعل الغرب بوم أخذ الكثير من انشرق واصله عنده واصبح جزءا من نراته هو وشخصيته » (١) . ويطبق الحكيم هذا التصور لفكرة الاصاله على فنه الاتير وهو المسرح ، فيقول « . . والرأي الارجح هو أنه ما دام المسرح ليس أصيلا في أدبنا العربي فلا بد اذن من أن نؤصله . أي ان نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا ، هكذا فعلنا في الزراعة مثلا ، جننا بالقطن الى مصر وأصلناه واذا به يصبح له شخصية عالمية واذا بالقطن المصري هو خير الاقطان . وسبق أن قلت أن أوروبا اصلت عندها الكثير من أفكار الشرق وآدابه وفنونه واهتمت مثلا بكتاب ألف ليله وليلة وأصلته في آدابها وغذت أطفالها ببعض حكاياته ونسجت على منواله في كل شيء وأصبح 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 يحب البعض ان يسميها ، مشكلة التعريب سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة أجنبية أو في البلاد التي تتكلم وتكنسب باللغة القومية ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي ، وخصوصا في المعاهد والكليات العملية . في هذا الصدد يقول الحكيم « ينبغي لنا أن نسبر على حذر وبكل تودة وتعقل وان 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 ١٩٧٣.

٢ - المرجع السابق .

الحضاري في وقت نحن نسعى فيه الى اللحاق بركب الحضارة . . علينا أن نميز بين التعريب السذبي يعرقل انصالنا بالحضارة والتعريب اللازم لشخصيتنا» (١) ذلك هو التطبيق العملي لفكرته عن معنى اصلتنا وشخصيتنا وحضارتنا ، انها يجب أن تكون « نابعة من حصيلة الاحاطة بجميع الثقافات والحضارات السابقة والمعاصرة ومزجها وصبها في اناء واحد هو قلبنا ، وعندما تصبغ في دمنا فاننا نخرجها بعد ذلك وقد طبعت بلون شخصيتنا وطبيعتنا وراثتنا ونضيف بهذا الى تراث الانسانية ما يزيدنا ثراء » (٢) . ان حوار التراث والعصر في ادب توفيق الحكيم وفكره عميق المغور في عقله ووجدانه ، وليس امرا طارئا . . فهو ينتمي الى ذلك النيار 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 نمار الفكر الجديد . ان اكر 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 ابفاء اليقظة القومية التي كان التأثير بالغرب من ابرز عناصرها ، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي ، فرنسا كان أو انجلترا . 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 تهويها ميتافيزيقيا قد يفيد الفن فيكتب « عودة الروح » ولكنه بالقطع لا يفسر للعقل ما يقنع به . انظره يقول « أن المصريين نزلوا من بطن الازل الى ارض مصر » فلا نستطيع أن نفهم كيف تم ذلك وما الفائدة من ورائه . وترحل معه في دهاليز الافكار وكواليس الفنون حين يعتقد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعمارة والموسيقى والادب بين « هؤلاء واولئك » فلا تكاد تعثر على أسانيد من العلم ولا تأييد من التاريخ أو براهين من العقل . ولكنك تشعر به يتوهج بأهزيج عاطفية مشحونة

١ - المرجع السابق .

٢ - المصدر السابق .

بالاسى والامل في خلق مصر الجديدة . ونوفيق الحكيم لا يفر كيرا بعد طول الزمن من هذه الاراء والمعتقدات . غاية ما هنالك انه يتالم بعنف من هول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة ، وهو لا يلتمس الاسباب ولا يفسح العلاج ، ويكتفي بتصوير الجراح . انه لا يزال يرى في أحدث كتابانه « أن مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسبب من الاسباب أهمها الاحتلال الاجنسى الطويل ، فانها لا تموت ، لانها لا تعرف الموت » (١) ويرى انها لم تكن مصادفة أن يكسب «أهل الكهف» المأخوذة عن القرآن في موضوع مسبحي وعن مفكر في الزمن وثني فرعوني (٢) ذلك ان شخصية مصر هي في تكامل ملامحها ومسار تفكيرها عبر القرون والاحتجاب (٣) كما ان مصر في حالة يقظتها وبهضتها 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 أما بي كتله الاحجار وأما نى كتلة الشعب المصري » (٦) . وبالرغم من هذه الصلوات لمصر — وتكاد بعض المقاطع ان تتحول الى نعاويد ونمائم تصلح للطقوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية — بالرغم من هذا النهج ، الرومانسي الخائش في معبد «مصر» فان الحكيم يقود حملة ضارية على السلبات البشعة التي يرجعها دائما الى الاحتلال الاجنبي الطويل ، فالسماحة التي عرفت بها الشخصية المصرية نتيجة العراقة وحكمة العمر عبر السنين تنزلق أحيانا الى « النساهل » وهو الوجه الدميم للتسامح . وكلمة « ماعليهنس » تعبر عن هذا المسخ للسماحة خير تعبير . وصيانة شخصيتنا الوطنية نقلاب في كثير من الاحيان الى نوع من الجمود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من ان نفعل 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 . وكان الزمن جالس أمام باب المنزل يدخل النرجيلة »

١ — راجع كتاب « رحلة بين عشرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢ (ص ٦٢-٨٩) .

٢-٣-٤-٥-٦ : راجع كتاب « رحلة بين عشرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢

(ص ٦٢ — ٨٩) .

(١) . لقد عقد الحكيم في كتابه « رحلة بين عصرين » مقارنة مؤسسية بين التقدم المهائل الذي رآه في أوائل السبعينات بأوروبا والنخلف المذهل الذي ما نزل نرسف في أغلاله . غير أن الحكيم اكنفى بالتصوير دون التفسير ، فالقول بأن الاحتلال الاجنبى الطويل هو السبب ليس تفسيراً كافياً والا نحول هـدا الاحتلال الى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكاكاً . ان الاحتلال الاجنبى كما انه سبب فانه أيضاً نتيجة ، وكما يمكن أن يكون نهاية فانه يصلح أن يكون بداية . وهو لا يمكن أن يكون سبباً وحيداً للنخلف ، اذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية ينضم عديداً من الخيوط المصفورة مع هذا الاحتلال في جديلة واحده ضد تقدم هذا التسعب ومسقبله . ان الحكيم يدرك ادراكاً مأساوياً نافذاً ان « الماضي » يزحف على حاضرنا بما يشل قواه الفاعلة هن النطور ، ولكن هذا الماضي ليس زمناً تجريدياً وانما هو قوى وعلاقات اجتماعية نصوغ ايدولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الانيسة العابرة .

✽ ظلت قضية « الحرية » من الهموم التي أرقت الحكيم دوماً . كان برى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد سترت خلفها جرائم الطبقات شبة الاقطاعية والفئات العليا من البرجوازية ومن ورائهم جميعاً العرش والاسنعمار . وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والاحزاب مجرد لعبة لها قواعدها الرسومة سلفاً والتي نعتد أولاً وأخيراً على اميه الملايين وفقدهم ، فاذا أخفق هذا الاعتماد مره أو مرتين كثرت الدكتابورية عن أنيابها بسلاً مبالاة . ورغم صحة المظاهر الني احصاها الحكيم في هذا الصدد ، فنه ند نورط أحياناً في شرك التعميم ، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي فى الحياه اليومية ، وانها كان مجرد المسائل ويطلق عليها الحكم اطلاقاً لا يفيد فى معظم الاحوال القوى الديموقراطية الحقيقية التى ناضل في ظروف صعبة . تم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نموذجاً اخر للنظام السياسي . وهنا يقول توفيق الحكيم « كان لي ذات يوم موقف بالنسبة الى طريقة الحكم في بلادنا ، فقد رأيت الديموقراطية البرلمانية قد انقلبت الى نثره ومهاترات بين الاحزاب ثم الى انتهازية المستوزرين الذين يريدون الحكم لنيل المغانم الشخصية . وتوقفت بذلك حركة التقدم عن طريق الحكم ، ولم تجد الحكومات المتغيرة المتنازدة وقتاً لانتاج مشروعات تنفيذ الامة فكتبت ضد هذا الذي وصفته بالديموقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة . ولكن

أوضح لي أن البديل لذلك ليس الدكتاتورية التي لا يؤمن بحرية الفكر ، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديموقراطية صالحة « (١) وكما كان هجومه الفدبم على « الديموقراطية الزائفة » ضبابيا غائما ، فإن هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باها بلا ملامح . ذلك لأنه لا يربط قضية الديموقراطية بسيقتها الاجتماعية الساريخي ، أي بأرضيتها المادية . وإنما يكاد الديموقراطية في تصوره أن يكون حريه الصفوة المفكرة المتفتحة من الكتاب والادباء والفنانين . نلاحظ ذلك مثلا في قوله « اننا نعيش اليوم أزمة الفكر العربي المعاصر ، وأهم أسباب هذه الازمة هي عدم الاجترار على لمس المقدسات ، والهرب أو عدم التقدره على تحليل المسلمات . وما دام الفكر العربي مقيدا بأغلال تمنعه من التحليل والناقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية وبهذا يظل دائما هائما في الغيبات ، وقد صلح الغيبات 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 وحاسه الابداع ، ولا شك أيضا أن غياب الديموقراطية هو احد أشكال السخف الحضاري . ولكن هذا لا ينفي ان الحريات الديموقراطية في غيابها وحضورها هي من أحد 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 احدى 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 النكوين وسنوات العطاء . أما الجيل الجديد فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه ، الا ان وحدة العصر وتقارب الاصول الاجتماعية والمناخ السياسي المشترك ، يقرب بهم 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 تقدما من مستقبل المجتمع مهما جاءت كلماته — كشأنه في معظم الاحوال — عامة ومثالية ومطلقة . يقول « أنا من أشد المطالبين بالفتح على كل نشاط

١ — راجع حديثه المذكور سابقا في مجلة « المجاهد » الجزائرية .

٢ — المرجع السابق .

ثورة المعتزل

ذهني في الحياة، وأرفض رفضا قاطعا أي توجيه للشباب يؤدي إلى السجن داخل حدود معينة بحجة صيانته من الزلل، ولكن الفتح هو العاصم الحقيقي. ومن هنا فإن الشباب مطالب بأن يقرأ كل أنواع الثقافات بما فيها القسم والغث، الضار والنافع، فليقرأ الشباب ما نساء له من قراءات بكل حرية وبلا وصاية ولنترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الاتساع وأن سرى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب، فالحر على عقول شبابنا حجة حماينه، يؤدي إلى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديء وما هو طيب، ذلك أن النمين تزداد قيمته بمعرفتنا للردىء» (١) أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والاطلاق في هذه الكلمات، فإننا لا نستطيع أن نحلها عما يضطرم بها مجتمعنا من صراعات بين القديم والجديد، بين الخلف والتقدم، بين الماضي والمستقبل. توفيق الحكيم لا يلقى بكلماته جزافا في الهواء، فهو يعرف — والشباب معه — أن هناك ثقافة سائده سهله وميسورة وفي تناول اليد ولا تنطلب من أحد صراعا من أجل الحصول عليها. وهو يعرف أيضا — والشباب معه — أن هناك ثقافات أخرى 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 أخرى للخطر، وإنما هي تسبغ حمايتها على كافة تيارات الفكر والحضارة.



نلك هي أهم « الأقوال » 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 إليها. 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 أخرى يمتد إلى أعماق الأغوار والجذور. وهو أخيرا، في قديمه وجديده، يدعم قولنا بأن الكاب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ، وأن أعظم ابداعاته قد تبلورت في

ثورته الاولى ، الثورة الام ، مهما شابها من سلبيات الريادة وعيوب الخطوه الاولى .

وقد شاء الحكيم — وهو يشاء دائما — أن يصوغ هذه الافكار التقريرية المبانسة صياغه فنيه . . فماذا نراه فعل ؟

(٢)

منذ نهاية الخمسينات على وجه التقريب نفرغ نوفيقي الحكيم نهائيا لمعالجة التناقضات التي نصطرح بين جنبات المجمع المصري . . وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالفقر والقهر والتخلف ، وبالرغم من أنه قد باع عمق هذه الجذور في أعماله السابقه ، الا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغا كاملا ، بالفكر والفن ، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة . لم يتخل توفيق الحكيم عن التجريد منهجا تعبيريًا ، ولا عن محاوره التراث والعصر الى غير ذلك من عناصر الفن في ادبه . ولكنه اتجه صوب الازمات الحادة المشعلة في كيان المجمع واصطنع لها قالبًا تعليميا بسيطا لا يخلو من جمال ولكنه يعمد الى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في اعرض القطاعات الثائرة . ولعل مسرحية « السلطان الحائر » هي أكثر التصييدات الدرامية نمتيلا 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 المعقده للتجربة المصرية طيلة الستينات . حتى أن هزيمة ١٩٦٧ كانت الوجه الصارخ للسلبيات الكامنة في التجربة والتي دفعتها الى السطح مؤامرة الاسنعمار الامريكى والصهيونية على وطننا .

وتجيء مسرواية الحكيم « بنك القلق » (١) التي نشرها عام ١٩٦٦ تلخيصا فنيا لازمه الديموقراطية كواحدة من اهم الازمات التي أدى تراكمها الى الانفجار الدموي في الخامس من يونيو . و « بنك القلق » كبقية أعماله التي شهدتها مرحلته الاخيرة ، فاننازيا 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 النجديد الخلاق ، انها كتجربة الحكيم في « اللغة الثالثة » المنطوقة بالعامية والمكتوبة 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 بالسر 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 الأخره حيث ينخلق الحوار في قلب السرد ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنا مسرحيا . نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري انها بسبب لنمذقات داخل الشخصية وتوترات خارجها نتطلب منه أن يسوعبها في حوار مطول بعض الشيء . انه هنا يلبي احتياجا فنيا أصيلا املاه السياق اضطرارا وليس اختيارا تجريبيا بحنا . ومسروايه « بنك القلق » من هذه الزاوية لا تقدم جديدا في مجال التجربه الجمالية ، وبالرغم من جمال السرد القصصي على حدة وطلاوة الحوار المسرحي على حدة .

أما الجديد في « بنك القلق » فهو ما نقوله بغير لف أو النواء . وهو ان أزمة ضارية تتهدد قلب مصر النابض في ضعف ووهن من جراء الصراع غير المنكافئ بين القوى الاجتماعية ، وان صمام الامن الصناعي المركب على هيئة اجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهـم والعذاب . والحكيم في هذا الصدد لا يتجاهل ما أفرزته حركة ٢٣ يوليو من ايجابيات ، كتقوانين الاصلاح الزراعي والتأميم ومجانية التعليم وغير ذلك ، ولكنه يشير في نفس الوقت الى أن حماية هذه المنجزات ودعمها وتطويرها لا يتم بالتصنفت على دقائق القلب وهمسات الضمير . ولعل نقطة الضعف الفكرية هنا ، أن الحكيم لم يتنبه الى أن هذا التعارض بين الاسلوب والغايه من صنع قوى اجتماعية جديدة وليست مزاجا شخصا لفرد أو مجموعة من الافراد .

ولقد نسج الحكيم مسروايته في اطارها الفاننازي نسجا كلاسيكيا محكم البناء متنوع النغمات . ان فكرة « البنك » ذاتها تصلح بداية ملتقى لعدد من النماذج والامتاط ، كما انها تصلح بؤرة العديد من المواقف والاحداث وهي فكرة « المحكمة » في الادب سلاح ذو حدين : فهي معرض لمختلف وجهات النظر ولكنها مهددة بالمساجلات التقريرية المباشرة . وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا - مرتكزا في ذلك على الفاننازيا وما تحفل من خوارق للعادي المألوف - 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 يثقل لما هو أعم وأشمل من همومه اليومية الصغيرة ، الا ان الكاتب ضفر مع هذا الخيط الرئيسي خيطا آخر لمأساة اسرة ننتمي الى هذا الرجل بصلة النسب ،

مأساة نفسية وعاطفية واجتماعية في وقت واحد . ولم يفعل الفنان هذه الصغرة المسروقة ، بل أتاح لها من المقدمات والمرات والنتائج ما يكفل لها التفاعل بين خيوطها ضمن السباق العلم . وكذلك اختار شخصياته من قاع الجحيم الارضي الذي يتلظون بحمه ، بوعي منهم أو دون وعي ، فجاء اختياره لمجموعة من البشر غير متجانسة بل متعارضة في وسائلها وغاياتها معارضا يضفي جاذبية خاصة لكل منها وان لم يكن فردا منفردا وانما نموذجا نمطيا . وهو يطوي تحت اردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها وسمات الموقف الذي تتخذه ، فينطلق الحدث وبمضى في طريقه الى الخامة 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 الموهج الذي لا يكف عن التساؤل والذي أدى بصاحبه يوما الى المعتقل والاخر بسبب الجسد الضمآن الذي لا ينوقف 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 يقرض 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 اخرى في الوقت الحاضر . ويرسم الحكيم ملامح الشابين رسما واقعيا رغم الفكرة الفانتازية العامة ، فهما ينتهيان الى احدى شرائح الطبقة المتوسطة الصغرة 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 ايطالى . ولنا أن نتصور العناء الذي تكبدته الاسرتان في تعليم الولدين ، والحلم الكبير الذي كان بخفف شقوة العيش بمستقبلها الباهر في المحاماة أو النيابة . ولكنهما لم يحققا الحلم لاسرنيهما 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 يرفرفان بين جوانحه لم يعثر عليهما فيمن تصور أنهم رفاق الروح ولا فيمن صادقهم من المنمنمين 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 القبح والحياة . وهكذا خرج من المعتقل سريعا ، وهو اكثر بشيئا بقلع الوحده واكثر تمسكا بأبراج النظر دون الفعل . اما قلى شعبان فهو قلق المعرزد المعرودة الفياضة غير المستقرة على أنثى بعينها ، انه لا يذوق لوجوده طعما الا بين أحضان امرأة جديدة ، لا يفلسف امور دنياه ولا يرهق وجدانه بقليل من التأمل ، حتى انه لا يدرك معنى للرفض والقبول والحوار حول أي تسيء من الاشياء . انه يتحسس سبله في الحياه بقرون استنشعار جنسبه بالفة الرهافة وأنف حادة الشم وذوق مدرب وعيون زرقاء الليمامة ومهاره الصياد الذي لا يملك سوى الطعم والشباك ، يبحث عن رزق اليوم غير عابىء بالعد . نموذجان هما طرفا نقيض ، ولكنهما يجتمعان صدفة — هل هي صدفة حقا ! — عند جذع شجرة يفترشان مقعدا حجريا في العراء . وكان الفنان قد مهد لسرواينه كلها بمشهد عميق الدلالة لاحد الملاهي وقد ازدحم بأصناف متباينة من البشر ، تأكل وتشرب بنهم من يأكل لقمته الاخيرة . وقد توتف ادهم داخل باب الملهى واعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الاجساد المنهلة والشابة ، بنت العز القديم ومحدثه النعمة . كانت « اللذة » بمخلف أشكالها وموجاتها وتشنجاتها هي سيدة الملهى ومن فيه ، الا لذه العقل المفكر والخيال السابح في اجواء عليا من مباحج المعرفة والجمال الذهني ، افتقدها بين النساء العرايا والمتعطشات الى العري بلا هدف سوى حلب الجيوب السمينه للرجال « كضروع البقر على المذود » . 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 بعيناه من تناقضات واحلام واحباطات وكوابيس ، ويفكران في تأسيس بنك القلق الذي يتهددهما مع الملايين بوعي منها أو بغير وعي ، حتى أولئك الذين زرعو 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 الحياه دون كلياتها،وعلى اللحظات العابره دون الزمن الراسخ . هذا ندو الفكرة رغم فاننازيتها نباتا طبيعيا في أرض الواقع الخصبة بالقلق ومبررانه . ولا بهم بعدئذ أن يلجأ الكاسب الى أدوات المسرح الهزلى مُذهب بنا السى « جحر » أدهم الملىء بالبق والصدأ والمراب ، وان يعلن شعبان عن البنك بطريقة كوميدية صارخة هي لصق اعلانات مكتوبة بخط اليد على اكتشاك السجابر ، وأن يأتي متولى الصحفى الذى يستأجر قلم ادهم لبعده كتابه موضوعاته البليدة فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغ زهيد ، وان بجىء اخبرا منبر بك عاطف كتابا نويل أو كخام سلمان بناء على توصية متولى . . لا يهم ذلك كله ، فهذه الادوات مجرد زخرفة نستمد أهميتها من موضعها في السياق الفاننازى للاحداث ، ولست مقصودة لذاتها والا كانت تكرارا مملا لما سبق أن أشار اليه الكاسب في ومضات خاطفة أضاعت المناقض الفاجع بين البؤس الغالب والنرف الضيق . وانما المهم هو تلك البداية التي رافقت خطى منبر عاطف الى هذين الشابين الفيلسفين فاحوى حلمها الانسانى ليجهضه وان حسده في مسخ كالكابوس بأن حول بنك الخلق الى جهاز سرى للامن . هذا هو العمود الفقري للمسرواية التى اناحت لنا التعرف على « عينات » من مشكلات هذا المجتمع ، القلة القليلة من بنه نعاني من الوفرة والتطلع الى أعلى ، والكثرة الساحقة نعاني من الندرة .»محاولة تفادي الموت جوعا. المشكلات العاطفية ونفريعاتها تحول السى شعبان والمشكلات الاجتماعية تحول الى ادهم في بنكها الجديد الانبق الذى استأجره لهما منبر عاطف دون انتظار للربح ودون غم للخسارة . غير أن نوعا محددنا من المشكلات كان بتحول تلقائيا الى مكتب منبر عاطف بالحجرة رقم ٣ هو تلقى أولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم حيث برى البعض انه اتحاه الحادى يهدد القيم الدينية بينما برى البعض الاخر انه اتحاه يساوم التقدم الاجتماعى ويعرقل نموه الطبيعى نحو الاشتراكية ، والبعض الاخر لا ينتمي الى اليمين ولا الى اليسار وكل ما يعنيه هو « الحربة » المغلوبة على أمرها في هذا الوطن . وتراكم هذه القضايا الصغرة والكبيرة على السواء بوحي بأن « البناء » الذى يظل الجمع آبل للسقوط .

ويلتقط الحكيم خبطا عاطفيا من بين الخيوط التى تشكل في جملتها النسبج العام للمسرواية ، وهو محاولة شعبان للوصول الى « مرفت » انة عادل بك عاطف التى ازدهرت بها احلام ادهم في صباح الذى لا يقل تعاسة عن شبابه . . لقد زارت البنك بوما مع خالتها « فاطمة هانم » هذه السيدة

ثورة المعتزل

الغريبة الاطوار والتي يذكر أدهم أنها كانت فتاة جميلة فيما مضى ، نصفّر شقيقتها التي بهر عادل بجمالها فتزوج منها رغم بواضع حال أسرتها ورغم معارضة أسرته لهذا الزواج « غير المتكافئ » . فاطمة هانم التي ترائف مرفت دائما — بعد أن تينمت — هي الطريق الوحيد أمام الصباد الماهر تسعبان . وتنجح شباكه مع السيدة النبي لم سزوج وبعشق القراءه والوحده ونربية مرفت ، الفتاة التي سبق لها الزواج مرتين ولا تعب الا بالمسعة العابرة ولا نلقى اهناما لشىء على الاطلاق ما دامت تملك الكثير مما يقوم معها منير عاطف بانفاقه عليها ، ولكنها تضطرب فحسب اذا تلفظ أحد امامها يذكرى والدتها التي قال الجميع لشعبان وأدهم انها سرعان ما ماتت بعد وفاة عادل بك . ولكن الاحداث نقودنا الى ما يشبه ذلك المشهد الاسطوري في قصة برونتي الشهيرة « جين اير » حيث يكتشف شعبان في احدى خلوانه مع فاطمة هانم بذلك المنزل المهجور في المعادي والذي كانت تصطحبه اليه مساء كل خميس لممارسة الحب ، أن والدة مرفت لم تمت ، وانما هي قد أصيبت بالجنون على اثر معرفتها بعلاقة آمنة 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 مرفت فكانت طفلة صغيره لا تعسى . وكان العلاج الذي رآته الاسرة هي ابعاد الام المجنونة عن الطفلة واشاعة موتها . وفي هذه الخلوة التي أدرك فيها شعبان بمحض المصادفة أبعاد المأساة التي تخيم على هذا المنزل ، فتح مكتبا لمنير عاطف واذا بأحد أدراجه بعض الاشرطة الفارغة وقد كتبت عليها عبارات اشتم منها أن البنك الذى يديره والذي ينفق عليه منير عاطف عن سعة وبذخ لبس الا جهازا حديثا لصيد البشر وعقولهم . ويتوجه شعبان من فورهِ الى أدهم ليُدلي اليه بكل شىء عساه يجد لهما مخرجا من هذا المأزق الذى انتهيا اليه من طريق بدأ بفكرة تبيلة هي التخفيف من آلام الناس ، فاذا بهما يناركان في عمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الآلام ويعمق أهوالها . هكذا يؤدى « الفوضى المخيفة » في بناء المجتمع الى مقدمات ونتائج متعارضة ، فبحول 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 وتعاطف 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 الفانازي دفعا وكأنه يود أن يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول ، بين المألوف وغير المألوف ، بين الطبيعي والشاذ ، بين القاعدة والاستثناء ، كلها انهارت تحت وطأه المناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة ، وبين الشكل الاجتماعي والمضمون السياسي . الفوضى المخيفة هي التعبير الفني - الهزلي الفاجع - عن رجحان السقوط لهيكل شديد فوق الرمال ، فما أن هبت الرياح حتى اقتلعته من جذوره الهشبة ، ورسمت أبقاضه لوحة تجريدية من أعلى الدماء . ولعل أكثر الكلمات احياء 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 ؟ .. وهل المجتمع يتغير حقا ؟ وفي نظر من يغير ؟ والى أي مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقا تغير حقيقي من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجيه ؟! .. » .

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 نقدي .. ان مستقبل العالم هو في هذا الاتجاه » . بينما هناك زبون آخر يسئفر الله « لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذي ننفسه » 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 الميين » . 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 أعمل أي شيء نافع

شعبان : نافع لمن ؟

أدهم : للناس جميعا . وللامة كلها

شعبان : للامة كلها؟! وهل أنت مسؤول عن الامة 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 قماط اشتراكي ! اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح » . ولا شك أن المسئلة أعمق بكثير من هذا الوصف ، ولكننا اذا تذكرنا تكوين ادهم المنالى ونظره المجرى للاشياء ، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع مبناها البشري ، وانها اشاره دكية الى موضع الداء . وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكم في أعماله النالية .

(٣)

فانتازيا « كل شيء في محله » (١) وقد كتبها بين عامي ٦٦ و ١٩٦٧ رغم أنها تمثيلية قصيره من فصل واحد ، تشير الى تلك الفوضى المخبئه التي ظلت حياتنا بغيوم اللامعقول وسحب العبت الثقيله الوطاه التي لا سطر . واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون ، ولا علاقته له بمعنى العبت في الادب الاوروبى أو الحضارة الغربية . . وانما اللامعقول هو انعدام الحد الأدنى من المنطق والانسجام بين مختلف طواهر الحياة . بانعدام هذا المنطق يغيب المعيار ، فلا تصبح لدينا القدره على الاستقراء والاسدلال والقياس . أي اننا نحول الى قطيع من العميان . وما أشبه هذه الفانتازيا بقصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ وقد كتبها حوالى ذلك التاريخ ، الفرق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل الى الكوميديا ، بينما تميل فانتازيا نجيب محفوظ الى المأساة . وليس من قبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هذه التمثيلية بالعامية المصرية ، رغم أنه لا يكتب بها الا نادرا ، ولكن معجمها الخصيب ساعده حقا على بلورة التكوين الهزلى للموقف الدرامى وما تتطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادى والمألوف . وهنا ، أيضا ، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ ، حيث تبدو الاحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس . أما هذا البناء عند نونيق الحكيم فهو مشيد من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحى . المنطق في قصة محفوظ بختفى منذ البدء ، منذ أن ينفصل الاطار العام للاقتصوصة عن الجو الواقعي ، وبالتالي فاللأمنطق داخلها هو امتداد عضوي لهذا الاطار . أما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءا من الاطار العام ، وانما هو يصوغ اللانسجام — بعيدا عن مأساة اللغة ووحدة الإنسان في الغرب — من قلب التعاطف الحار بين البشر ، ومن خلال الفوضى المخبئة التي تراكمت أسبانيا حتى أمست شيئا نقبضا

١ — يعتمد الباحث هنا على الطبعة الثانية من مجلد « المسرح النوع » وقد اصيغت

اليه هذه التمثيلية التي شاء المؤلف أن يكتب تحت عنوانها تاريخ (١٩٦٦) .

لكوابيس الرعب ، ولكنها ليست بعيدة عن فن الكاريكاتور بضحكه الباكي ان جاز التعبير .

نبدأ الفانتازيا القصيرة بحلاق برى في رأس الزبون المائل أمامه بطيخة قابلة للشق ، فما أن يفصح عن خواتره حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلقاته 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 فى الطاسة ، فاذا لم يجد شيئا ، عليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المقدسة ويدهش الشاب قليلا ، ولكنه يتناول احدى الرسائل ويفتحها - للسلبية كما قال الموزع - غير أنه يفاجأ بأن الرسالة من فتاه الى خطيبها تطلب اليه الانتظار في محطة السكة الحديد حيث يصل في قطار بعد الظهر - ويحيط الشاب كلا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب فينصاحانه بالنوجه فوراً الى المحطة واستقبال الفتاة . ويدهش مره أخرى ، ولكنه يذهب ويمود بالفتاة وحقيقتها في يده . وتنطفئ دهشة الفتاة حين يقول لها « أهل البلد » - وهم الحلاق والموزع والشاب - أن تصرفهما سليم وانها ما داما مخطوبان فلا بد من احضار الماذون . وينضم للقافلة ضابط ايقاع حسنه الجميع في البداية شرطيا سربا يستفسر عن سر هذا النجمه ، وينسج دائره الزفة بتجمع الاهالى « في زياط محموم وغناء ورقص مجنون وهم ينشدون :

بالطبله والمزمار والرقص

وندور الدنيا بالعكس

نلقاها تمشي بالمضبوط

ان كنت عاقل أو معبوط .

المسألة كلها واحدة

ويله نرقص على الواحده »

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى الخبفة التي المت بحياتنا قبيل الهزيمة وبعدها ، وهي الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي ، لا يقول أن « الشعب » الكادح المطحون فوضى بطبيعته، وإنما 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 ننزج الفتاة من شاب لا تعرفه ، وأصبح محتملا ان يشق الحلاق رأس الزبون كالبطيخة حتى يرى ما اذا كانت قرعاء أو

حمراء . ولم يعد غريبا أن يشترك الجميع في الزفة . 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 الخبيثة » في رؤيا بوفيق الحكيم ، لنلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث ، غياب العدل . ويلجأ الفنان الى التراث الشعبي في « مجلس العدل » (١) معتمدا احدى حكاياته المتداوله شفها فقط مما يدل على انها سارية المفعول في الضمير القومي بوحى من عبرها المكتف عن أزمة الانسان المصري مع العدل ، بين شكله ومضمونه . ولم يفعل الحكيم اكر من انه اعاد صياغة الحكاية الشعبية المتوارنة في لغة مكتوبة ، ربما لأول مرة . ويقول الحكاية فيما يروي الحكيم أن معاهدة خفية بين فران وأحد الفضاه 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 اكل نصفها وأرسل النصف الاخر — كعادته — الى القاضي . . فلما جاء صاحب الاوزة ادعى الفران انها « طارت » فنارت مشاجرة عنيفة بينهما تدخل لفضها بعض المارة ، ولكن الفران أصر على أن يذهب إلى المحكمة . وبالمناطق المجرد تمكن القاضي من « اقناع » صاحب الاوزة بأن الله قادر على كل شيء ، على تطيير الاوزة مثلا ، كما أنه لا يستطيع أن يثبت ملكيته لجدة الاوزة التي طارت والتي ربما كان الفران صاحبها كما يقول . ومن ثم فهو مخطيء في حق الفران بانهامه ظلما بالسرقة ، وعليه لا بد وأن يدفع جنيها غرامة . ويتقدم بعدئذ رجل من المارة حاول أن يفرق بين المتشاجرين فقال لكلمة في وجهه فقأت له احدى عينيه . وبالمناطق المجرد — مرة أخرى — يتنع القاضي المواطن المصاب بأن العين بالعين ، وأنه الان لا يملك سوى عين واحدة ، فعينه التي ضاعت في حكم العدم ، وعليه اذا شاء ان يفتأ عينا للفران مقابل عينه الوحيدة الباقية . من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم ، فيكون نصيبه التفرير جنيها . ثم يتقدم زوج مع زوجته التي كانت حاملا منذ دقائق ولكن رفسة من الفران أجهضتها . وبالمناطق المجرد — مرة ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل فيشيك مع زوجته في « خناقة » تتصل بالرجولة والخيانة ولكن القاضي ينطوع بفض

المشاجرة ويقدم اقتراحا « منصفا » هو أن من أفرغ بطنها عليه أن يملأها .
 وحينئذ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى ، غير أن القاضي لا يعقهما ويحكم
 عليهما بالعرامة المقرره جنيها . ويحاول فلاح كان قد أتى بحماره الذي نزع
 الفران ذيله اتساء المعركة مع صاحب الاوزه ان يهرب بجلده بعدما سمع
 وما رأى فلا يتقدم بشكواه ولكن القاضي يسدرجه الى انقول بانه جاء الى
 المحكمة ليتفرج ، وهكذا فعليه أن يدفع العرامة كالاخرين . وسنهي الجلسة
 بحصيلة لا بأس بها من الغرامات يقنسمها القاضي والفران .

وليس من شك في أن الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج
 اللامنطق من قلب المنطق ، واللاعظلي من جوف العقل . بذلك كان يضرب
 عصفورين بحجر واحد ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحيه ، وكان
 يضرب النتيجة بالمقدمة . الشكل هو القانون ، والمضمون المفترض هو
 العدل . ولكن القانون ليس نسا جامدا وانما هو خلاصه تجربه انسانية
 سفاعل سلبا وايجابا مع « الانسان » الذي يحرك بهذه الخلاصة في اجاه
 التقدم أو في اتجاه التخلف . لا يكفي القول ملا بأن القاضي في الحكايسه
 الشعبية مجرد نموذج للمسؤول المنحرف ، وانما يجب أن نأمل اسلوب
 الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجمهور المتقاضين . انه سسعل منذ
 البداية ميراثا عميقا في النفس المصرية كالايمان المطلق بقدره الله ، والفهم
 الخاص لفكرة العين بالعين وقضية الشرف . هذا الميراث الاخلاقي كان
 المقدمه الجاهزة التي بدأ منها القاضي لعبنه الشكلية في الحوار المجرد . وكانت
 النتيجة هي امداد حتمي لهذه القضية ، بعد ان اضاف اليها القاضي حدلقته
 ومهارته في تفرير الشكل من محتواه ، تفرير القانون من العدل ، تفرير
 « خلاصة التجربة الانسانية » من تعبيرها البشري عن التقدم . هكذا لا
 يهاجم الحكيم ، هنا ، نموذجا فرديا سائها كالقاضي أو الفران ، ولا هو
 يهاجم القانون كقانون . . وانما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الانسان والعدل
 من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بنحول الجلال الى ضحية والبريء
 الى متهم . وتلك هي دلالة اختياره للتراث الشعبي مصدرا لهذه التمثيلية
 القصيرة ، وكأنه يود الإشارة الى أن اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه
 هو أحد أسباب هذه الفوضى المخيفة التي ينسارك 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 نوفيق 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 نحكمه أنابيب الاخبصار . وقد نظورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت ، حتى اننا رغم الحفظات التي يمكن ان نحصيها على مسرحيته « الطعام لكل فم » فاننا لم نغفل عن وجهها الايجابي المؤمن بالعلم طريقا للخلاص من الفقر . وكانت اهم الحفظات هي أن هذا الحلم المنالي القائل بأن العلم سيوفر للملايين البشر حاجاتهم المادية رغم نبات رقعة الارض الزراعية بتصنيع الماء والهواء ، لن ينحرق دون صراع اجتماعي هائل وقد نجاهل الكاتب آنذاك الخريطة الطبقيّة للعالم ، ومن ثم التفت لديه المسالية في التفكير مع التجريد في التعبير ، وأثر هذا اللقاء رؤيا طوباوية لا تستطيع ان تسهم جديا في حل القضية المطروحة للبحث .

في تمثيلياته القصيرتين الجديدتين « تقرير قمري » و « شاعر على القمر » (١) لا يتخلّى نوفيق الحكيم عن ايمانه العميق بالعلم ، ولكنه بضيف البه البعد الغائب ، البعد الاجتماعي . في « تقرير قمري » لا يجرّد 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 يخار الفنان كلا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كنموذجين متعارضين اجتماعيا ، ومن ثم فهما منناقضان في بوظيف العلم وتحديد غايته . تستغل بعض الكائنات القمرية فيما يتخيل الحكيم ، فرصة هبوط رائدي فضاء على سطح مملكتها ويتسلل اثنان منها 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 وأحد قادتها السياسيين . وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب ، ولكن حدثا خطيرا يقع هو ان عالما صينيا في أمريكا يزعم العودة الى وطنه . وعودته في حد ذاتها لا تهتم ، ولكنه يعود وقد

الفانتازيا الواقعية

٣١١

اكتشف اختراعاً يشبع حاجة مواطنيه الى الطعام . ويتابع الكائنات القمرية اللدان لا يراها أحد الحوار الغريب عليهما بين السياسي والجنرال وبينهما وبين الصيني برتاء بالغ ودهشة ممزوجة بالأسف والأسى لحال البشريه . ان ما يهم الصيني هو أن يحمي بلاده التي يسكنها في الغريب ألف مليون انسان من غائلة الفقر والجوع . وحين يحجج السياسي والقائد الامريكاني بأن هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقه في الصين وغيرها من ارجاء المعمورة ، من شأنه أن يقضي على الوباء المصانع والمزارع في بلدهما ، يجيب الصيني على هذا المنطق بأن هذه الحجج ردها أصحاب السفن الترعاه عند اكتشاف الكهرباء . . مشيراً بذلك الى أن تقدم العلم — من أجل تطور الحياة ورغاهية البتر — لن يتوقف . ولكن السياسي والقائد الامريكاني يكافئان العالم الصيني بأن اختراعه يعني بالضبط تدمير نظام بلدهما ويفجر تكوينه الاجماعي ويحطم هيكله الاقتصادي ويلغي أسلوبه السياسي ، فالنظام القائم على الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء اذا ساد الاكتشاف الصيني . ويشرعان في مساومه العالم الصيني ، فيذهله تصورهما عنه ، انه لا « يبيع » اختراعاً ، وانما هو يسد دينا لوطنه وللانسانية وللحياة بأسرها ، لكونه مواطناً وانساناً . وحين يفهم السياسي والقائد الامريكاني أن الاكتشاف ليس مكتوباً في أوراقي يمكن أخذها منه بالحيلة او النهيد وانما الاكتشاف في المخ يسلمانه لاحد الحراس بفمزه عين هي انتارة القتل . ويهمس كائن قمري بصوت لا يسمعه أحد « أن رجلاً يريد أن يطعم الجميع هنا على الارض فأخذه وأعدمه » .

ولا نقف 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 الامريكاني . وكانت مقدمة التمثيلية القصيرة حواراً بين القائد والسياسي حول الفرق بين ابن القائد المنضم الى احدى جماعات الشباب المتمردين ، وابنه 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 الكائنات القمرية 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 الامريكانية . ولا شك أنه نمكن من نبين الاطار العام

للمشكلة حين تساءل الفنى — ابن القائد — لماذا يدفعه أبوه وأمثاله من العسكريين والسياسيين الى خوض حرب قذرة و « لماذا يذهبون بنا الى شعيب 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 وارباحهم » . وهم يراكمون ثرواتهم الخيالية « من عرق شعوب أخرى تكدح في سبيل لقمة » ويرى الفتى على لسان توفيق الحكيم ، أو أن الحكيم يرى على لسان الفتى إن السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو انفسهم ، فهم الادوات التي يحقق بها مصاصو دم الشعوب احلامهم في المستقبل . ومن نم فعلى الشباب أن يحطم هـذا المستقبل بتحطيم نفسه ، بانتحاره الجماعي « نعم . . انتحارنا جميعا . . نحن الشباب . . انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء . . خير لنا أن نختار بانفسنا نهايتنا من أن يختاروها لنا في حروب نقتل فيها الأبرياء » . وتقتنع الفتاة بمنطق الفتى وتنضم الى قافلة 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 ارسلوه في مهمة أكثر فائدة . وهذا هو موضوع « شاعر على القمر » حيث يعود الحكيم الى قضية العدل حين يتصور هذا الشاعر أن هذه الاحجار التي جبعها رائدا الفضاء من الكنوز التي ستجر الويلات على البشرية فيقول « لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الارض جميعا لكنت معكم . . ولما وقفنا هذا الموقف . . ولكن هذه الثروات سيحرم منها أكثر أهل الارض وسيظلمون كما هم في جوعهم . . بينما تتختم بها بطون ونزداد قوة وسيطره » . هذا التصور الصحيح لمنطق الرأسمالية والاستعمار ، لم يؤد الى تصور مماثل لقضية الشباب في الغرب حيث تجيء « رؤيا الانتحار » حلا سلبيا ، لا يمكن أن 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 أن 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

مركبا قد استطاع ان « يلف » دماغ الحكيم فأغواه برحلة سريعة الى الولايات المتحدة ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع ، فـتـسـد يعبر من رايه القائل « ان العالم يكره امريكا لانه يراها المسؤولة اليوم عن اسعال الحروب . . حينما ذهبت في آسيا وأفريقيا ، في الشرق الاقصى والشرق الاوسط تجد علبة القناب في اصابع امريكا بلعب بها أو تحل بها مسكلانها باركة الدخان يلبد سماء السلام » . وينصافد وصول الحكيم لنيويورك مع انشغال الامريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة امريكية وهي تصف محاولة اربعة من الشباب نفس بمتال الحرية أو نقله من مكانه أو التهديد بذلك فيما قال المدعي العام والمحامون والشباب أنفسهم .

نسابان ومفتاتان نخرجا في ارقى الجامعات بأرفع الدرجات وعمل الاربعة في احسن الوظائف ، ولكن الحرب الامريكية في فيننام جمعت بينهم باحدى الوحدات العسكرية . وهناك في انون هذه الحرب القنرة اكنشفوا الوجه الدميم للحضارة الامريكية وفساد النظام الامريكي بأكملة ومن جذوره . وقرروا فيما بينهم أنهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في النورة على هذا المجتمع . وكانت حيلتهم — كما تروي القصة — ان يملوا مسرحية نفس التمثال دون الاندام على ذلك ، لجرد أن يصل كلمتهم عن طريق المحكمة الى كل الاذان والعقول والعيون والقلوب حتى نحس ونشعر ونفكر 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 نجيب على لسان المنهم الاول من الشباب الاربعة وكان يعمل في شركة اختكارات الصلب فتبين له خلال عمله بالقسم المالي والتجاري أن هناك جسرا قويا بين الشركة والبتناجون ، وبدأ يفهم لماذا تقوم الحروب « وعندما أرى أكثر من مائة ألف 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

ثورة المعتزل

هم « الاصابع داخل قفاز الديمقراطية المطاط » وانه حين سأل : لماذا لا نترك 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 مميّقا ، ان شعوب العالم الفقير المنخلف لن تلقي السلاح في وجه الاحتكارات الامريكية وستظل نيرانها تحصد ارواح الشباب الامريكي ما لم ينير نظام الولايات المتحدة من اساسه . هذا النظام المعادي للكرامة الانسانية ، ول مستقبل 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 والنمرد، ويرون في مظاهر حركة الهييز تشويها لحركة الشباب . ولكنه نشويه 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 أو ممارستهم العنيفة للجنس . هذه كلها قشور سطحية تغطي جوهر أعمق 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 أكثر من افكار لم تتبلور بعد ، ولكنها سوف تثبت 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 أن يفقد التركيز على « تغيير الافكار » كأساس لتغيير المجتمع الى ضرب المثل بغاندي وثورته السلمية على الامبراطورية البريطانية ، وان فلسفة غاندي ليست فلسفة هندية خالصة ، وانما هو قد استلهمها 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 بان الاحساس الشديد بالعصر هو الذي يربط الامريكي بالافريقي بالاسيوي « وسيقتضي 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 بإدانة هذا الأسلوب كطريق الى الثورة الشاملة ، أما هي فنرى العنف « يأتي من وجود اعتراض مضاد للثورة ، أي قوة نقف في وجه ارادة التغيير ، وتعمل على صدها بالعنف . . فلا تجد الثورة بدا هي الأخرى من شق طريقها بنفس العنف . ان العنف يولد من العنف » . ولكنها مع هذا لا تتعد كثيرا عن دائره التغيير الفكري للجمع المخدر بثتى السوان المخدرات ، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاطي فريق من الشباب للمخدر وينسى أولا أن الكبار والشيوخ أكثر ناعاطيا للمخدر وهم صنّاعه وتجاره وزراعاه . وينسى هذا المجتمع ، ثانيا ، ان المخدرات الحديثة كالامجاد الإمبراطورية والاحلام العسكرية هي أخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين . ومن ثم فهو يحتاج الى هزه فكرية عنيفة أثبتة بالصدمة الكهربائية لمراكزه العصبية . ويصطنع الكاتب حيلة فنية يجسم بها أشكال عذبة الصدمة ، وذلك حين يفاجئ المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهد سير هو قسيس ذهبت اليه المنهمة مع زميلها وطلبتا منه أن يعقد قرانهما ، فما كان منه الا أن رفض وأبلغ الجهات المسؤولة . ولا تنكر الفناة الإبهام الجديد ، رغم دفع محاميها بأنه اتهم خارج القضية . لا ننكر ، وإنما نناقش 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 وإنما هو يضرب المثل فجسب على ضرورة «اعادة النظر في أسباب الشريع» 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 ، وأعني بها تمثيل أربعة شباب لمحاولة نسف تمثال الحرية لجرد 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 الأسلوب الأمثل 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 أخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية ، فلا شك أن هذه المنجزات قد

أحبوت من الإيجابيات ما يتبل الأنفال من عصر الى عصر « هناك أنبياء عظيمة وجميلة لا بد من صيانتها ونقلها الى الأجيال الجديدة والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين » فالأجيال الجديدة لديها عريزه البقاء الحصري ونعرف واجبها في المحافظة على حضاره الانسان والاستمرار بها في طريق النطور والتقدم « بأسلوب حياتها الجديدة لا بأسلوب حياتكم انتم » . هذه الأجيال هي التي « سنجد وتفحص كل منجزات البشرية العظيمة النافعة لنزيد عليها وتنقلها الى القرن الحادي والعشرين » .

ويبلور توفيق الحكيم قضية الشباب من خلال قضيه المجمع كله وفي اطار العصر بأكمله حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادعاء « نريد أن يعرف الناس بصورة حاسمة انه يوجد الآن قضيه .. قضية جديدة .. هي قضية القرن الحادي والعشرين .. القرن الذي لن يدخله عدوان ولا بفرقه عنصرية أو اجتماعية أو رأسمالية .. قرن الحب والسلام والاخاء الانساني .. وان الثورة قد بدأت داخل هذا المجمع العدواني البالي ولن يقف في سبيلها شيء الى أن تظهر بشائر المجمع الجديد .. ونحن نطالب الناس جميعا من هنا أن يثوروا معنا على الافكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم العد .. وأن يعدوا أنفسهم لتقبل التغيير الذي لا بد من حدوثه .. والا جرفنهم الأجيل الطالعة مع نفايات القرن المنتصب » .

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 تحبله الجذاب ونجسيدانه الفنية التي تسودها المباشرة والتقريرية .. فان ما لا ريب فيه هو ان الحكيم بقف بصلاية وثبات في دائرة حركة التحرر الوطني والنقدم 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 والسديدة الوطنية 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 ، وانما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفاذة تمهيدا لاحضار الممثلين من عمق أعماق أرضنا وأحشاء مجتمعا مما نطالع وجها له في تمثيلتيه عن « الحمير » .



الفانتازيا الواقعية

٢١٧

لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة « الحمير » سوى اثنتين يفصل بينهما عام وثلاثة أشهر ، ولا نزال هناك قطعتان لم يتيسر لهما النشر الى الان . أما التمثيلية الاولى فعنوانها « سوق الحمير » (١) وفيها يسعد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحها في « بنك القلق » ، ولكنه هنا بجردهما من ملامحها 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 والإيهام 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» للإطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم ، لبصوغ بعدئذ المفارقة الدرامية — الهزلية الفاجعة في آن — حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا :

« .. الحمير دي جنس متحضر

— بتقول ايه؟! .. متحضر!؟

— عمرك شفت حمير برية .. فبه خيول برية وجاموس بري وحمام

بري وقطط برية .. لكن الحمير طول عمرها عايشة بيننا .. تشتغل وهي ساكنة وتتكلم بحرية .

— بحرية؟

— تصدت بصوت عالي ..

— بمناسبة الصوت العالي تقدر تقول لى احنا مش عارفين نعيش ليه

حضرتي وحضرتك؟

— علشان حضرتك وحضرتي مفلسين .

— ومفلسين ليه؟

— علشان ما حدش سائل عنا .. لو كان لنا سوق زي سوق الحمير

ما كنا لقبنا اللي يشترينا .

— وما حدش يشترينا ليه؟

— لاننا بضاعة محلبة .

— 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 ؟
- لابها زي ما قلت لك جنس متحضر «

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية ، وهي تطوي على الإيحاء الفكري الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرة واحدة . اننا ننابع الاحداث بعد هذا الحوار وقد تمكن العاطلان من اقتناع أحد الفلاحين بأن أحدهما « حمار مسخوط » . وكان الفلاح قد أشتري حمارا من السوق ، فتساغله 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 بالناسخ أو المسخ أو السخط هي التي أقتعت الفلاح الفقير بأن الحمار الذي اشتراه منذ دقائق قد عاد الى أصله الانساني حسب حكاية « حصاوي » . وهذه الحكاية من ناحية اخرى تقول أن حصاوي كان ابنا لاسرة كريمة ثم دب خلاف بينه وبين أبيه الذي رفض أن بزوجه ممن يحبها ، وحين أصر الابن على موقفه سخطه الاب حمارا بدعوة كانت لها اسباب السماء مفتوحة . وهكذا يستغل الفنان امكانيات الخرافة الشعبية في ادانة وجهها الغيبي وفي استغلال طاقتها الفانتازية لصباغة العمل الفني . المهم ان الرجل اصطحب حماره الأدمي او انسانيه الحمار الى المنزل ، وحاول بقدر ما يستطيع أن يقنع زوجته بأن الله أكرمه واعاد ادمية الحمار المسخوط على يديه . وبعد نقاش طويل حول ايهما اتفع : الحمار أو البني ادم يسلم الفلاح وزوجته بالامر الواقع . وتتاح للعاطل فرصة الاكل والشرب فبستلذ اللعبة ، ولكنه لا ينسى أن له عقلا فيتدخل في شؤون الفلاح وزوجته ندخلا بسنفسز المرأة ويحير الرجل ، فكلامه معقول ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبى مقابل زيادة المحصول وتأمين البذور . عندما ينور 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 وهى الحظيرة . وفي هذا الوقت يعود رفقته بالحمار الحقيقي الاصلي ويخبره بأنه عتر على عمل مشترك في مزرعة ظن أصحابها أنه رجل مهم ما دام بملك حمارا . ويربطان الحمار في الحظيرة

ومضيان 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 الإطار الفني الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الفانتازية اللاذعة : فالانسان يحلم بأن يكون حمارا ليأكل وبصيح « بحرية » ، فاذا تحقق الحلم يصبح « العقل الانساني » مشكله من جديد . . وهي المشكلة النى لا تحل بالحصول على عمل في مزرعة يظن أصحابها أن العاطل يملك حمارا ، فالنهاية التي اخنارها 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 صغر ودلالاتها جزئية . وفيها يذهب أحد الوجها بحماره الى احدى المدارس الابتدائية الاهلية فيمتنع ناظرها وسكرتيرها بقبول حماره حصص نلميذا بالقسم الداخلى . . ولأن الناظر يحتاج الى النقود بأنة وسيلة فانه يقبل التلميذ ، ولكن حاجته الى النقود تدفعه الى بيعه . وحين بجيء 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 . ويقاجأ المدير بالرجل والناظر وهما بؤكدان انه كان حمار الوجيه وقد تربى في المدرسة . وتنتهى المفارقة الهزلية — طبعا — بطرد الوجيه والناظر ، غير أن أحدهما تلمح في زاوية فمه ابتسامة خبيثة ، بينما تلمح على الاخر نظرة مذهولة ، فقد رى العزيز الغالى منذ الطفولة وشقى من أجله ، وهاهوذا لا يجد منه حين فتح الله عليه وأصبح ادمايا الا الجحود والكران . والسخرية التي استهدفها الكاتب لا تتسع لاكثر من النماذج البشرية التي عرض لها ، بينما ترتفع التمثيلية الاولى الى مستوى الرمـز الشامل .

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثة « حديث مع الكوكب » التي وقف

(١) اتصل شعراوي جمعة — وزير الداخلة انذاك — صبيحة نشر هذه التمثيلية بالاهـرام « مستفسرا » عما يقصده الحكم منها ، فأقترح عليه رئيس التحرير أن يتصل بالكاتب رأسا في هذا الصدد ! وظل الحكم ينتظر تلفون وزير الداخلة ، مابنتامة خبيثة ، ولكنه لم يصل .

فيها الحكيم موافق 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 تنأى من أنه هو الذي يتبناها ويدعو إليها . . فبالثقل الذي يمتله 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 أينا 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 بالنكسات والهزائم والانتصارات والانكسارات فانها لا تتطور بمعزل عن السياق التاريخي للوطن والعالم . لذلك تنعكس روح العصر والايقاع 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 فرز 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 أن الاستعمار نفسه بكيف 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 اعادة النظر في كثير من المفاهيم والواقف . وما استجد على بلادنا من تطورات وطنية واجتماعية قد استحدثت من المشكلات الفكرية الحادة ما ينطلب من الكاتب الوطني الديمقراطي ، ما دام مخلصا لثورته الاولى ، ان

بخذ موقفا حاسما من القضايا المطروحة ، خاصة اذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجري الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا .
 وفي الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » (١) كما في بقية الحلقات الثلاث يدير الحكيم حوارا بينه وبين « الارض » . وهو قد يبدأ الحوار بلمسة مصصية وقد يسغنى 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 يكشف بثرا عميقة العور لا تردد جنباتها صدى الصوت ، وانما هو قد فوجيء بأن صوبا بانيا يرد على كلمانه بدلا من أن يكرر اصداها . ومن هذه المقدمة الخيالية بلج الكاتب احدى القضايا التي ظننا زما أنها ووريت مع الزمن ، غير أنها عادت من جديد تلح على كافة مستويات المعرفة في وطننا ، بدءا من الشارع وانتهاء بالابحاث العلمية المجردة مرورا بفتنات التشريع وبرامج الاعلام والنريسة والنعلم ، واعني بها قضية التراث والمصر (٢) .

ولا تفوتنا الملاحظة الاولى على الشكل الفني لثلاثية « حديث مع الكوكب » فهي رغم حوارها الفكري التقريري ، الا انها صيغت صياغة فنية ذات دلالة بارزة . . وهي أن الكاتب يتوجه بالحدث الى « الارض » بمعناها المادي المباشر ، كمصدر وحيد للاجابة على التساؤلات المطروحة على « انساننا » اي أن هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الانسان والارض ، فهما اذن طرفا « المعرفة » المتاحة للبشر في عالمنا . وسوف نلاحظ بعدئذ اتساق هذا المعنى مع بقية الافكار التي يبنهاها الحكيم ، وهي ابعد كثيرا عن أنطلق المثالي المتفاضلي لافكاره القديمة . ويكاد هبكل الحلقة الاولى أن يكون مبنيا من هذه العناصر : مادة الكون ، أسبقية المادة على الوعي ، جدلية العلاقة بين المادة والفكر ، القانون الاساسي للمادة في شكلها الخام وأشكالها المتطورة والاكثر رقيا هو الحركة اي التاريخ بتفاعله الحيية الدينامية المعقدة وليس السكون بمعناه الازلي الابدئي أو السرمدية خارج الزمان والمكان . وتلك طفرة ثورية في تفكير الحكيم رغم أنها ليست جديده مطلقا على التفكير العربي الحديث . وقد كانت بساطة العرض وسذاجة الاملة وسلاسة الاسلوب من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقول

١ - نشرت بالاهرام في ١٧-١١-١٩٧٢ .

٢ - يمكن مراجعة تفاصيل هذه القضية ودور بونق الحكم في كتابي « التراث والثورة»

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣ .

أوسع الجماهير ودفعت القوى السلفية المحافظة ، قوى الثورة المضادة ، الى اعتبار الحكيم رمزا رئيسيا من رموز النوره (**) . وكان هذا الاعبار صحيحا ، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الاولى من السلاية هو اشتماله على العناصر المذكورة فحسب ، وانما كانت صياغته نفسها صياغة جماهيرية أو 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 حيانه العملية والفكرية على السواء ، خصوصا فيها يتصل بالمسائل الحية المثارة في الشارع والفكر معا (***) .

تضية التراث والعصر مثلا ، كانت واحدة من هذه القضايا التي نوقشت مرارا وتكرارا طيلة النصف القرن الماضي ، ولكنها في الاغلب اعم كانت مناقشات فكرية مدارها الاداب والفنون والحضارة . اما الان فهي تتصل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا . ومن هنا ، فالوقف منها ليس ذهنيا بحتا ، 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 مقتظفا اختار له عنوانا فرعيا هو « مسؤولية الفكر » دار فيه الحوار بين الانسان واهل الارض على هذا النحو :

« — حقا . ان مسؤولية الفكر الانساني جسيمة !
* وحركة هذا الفكر المستمر هي فرصة الانسان الوحيدة في الحياة .
— ولهذا تقاس قيمة الامراد 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 ، مبضنا مطالب الجماهير الديمقراطية : اعداد الدولة والتسبب للحرب ، اطلاق
الحريات العامة الخ . .

* — توجه بعض متساخ الازهر الى دار الاهرام بعد نشر هذه الحلقة ، وطلبوا من رئيس
البحرير بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد « الملحدة » في رايهم — ان يكون الازهر هو الجهة
الرقابة الوحيدة ذات السلطة على امثالها في المستقبل . ورفض رئيس التحرير الطلب
المذكور ، واقترح بديلا له هو الحوار الديمقراطي ، ولكن « العلماء » رفضوا الاقتراح بدورهم .

✳ أقصد ببنلع .. لا شيء يخنفي نهائيا أو يزول .. ولكن كل نسيء ، ومنها الحضارات اذا ضعفت وجهدت ابنعلنها حضاره أسرع حركة وأقوى معده ، فهنضم ما عندها من كنوز ، ولا نبقيها الا نفايه ، ونتقدم هي مبروده سمدنه مزدهرة لتحمل عنها مشعل القوة الانسانية .
— اليست كل حركة مقترنه بالاتجاه ؟ .. فما هو الانجاه المطلوب لحرکه التفكير ؟

✳ الاتجاه الى الامام طبعاً .. اي التقدم بالانسان في طريق التطور ، الى الاقوى والافضل .. لان الانجاه الى الخلف هو رجعة الى موضع سابق مر به الانسان ونركه ، سائرا مع الزمن المتغير والعصور الملاحقه .. ولا يمكن للغد ان يصبح الامس ، الا اذا انقلبت دوره القسر حولي ودورسي انسا ايضا ..
— الا يمكن ان يكون في ماضى الانسان شيء ذو قيمة يبرى من الافضل له استعادته ؟

✳ هذا شيء اخر .. 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 نراسه ويصلحه وينتفع به وهو سائر بقطار الزمن والعصر في اجاه المحطات التالية ..

ذلك هو موقف توفيق الحكيم من قضية التراث والعصر ، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في اقواله النقريرية المباشرة ، ولكنه هنا يكتسب بهذا القالب التعليمي المفصل بعدا جماهيريا محققا ، كان له ابعده الاثر في مرحلة الاستقطاب العنيف التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر .

وفي الحلقتين الاخرين 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 بفاجأ بأن المرأة التي اخبرت له هي خطيبته نفسها . وليس هذا هو السر فيما يقول السراوي ، وانما يبدأ السر حين قررت والدته بعد وفاة والده ان تزوج احد مرؤوسه فترك لهما المنزل ولم يعد الا ذات يوم وصلته فيه برقية نبيته بوفاة والدته . عاد هو وأخوه الطبيب ليكشفوا أن أمهما ماتت مخنوقة ومع هذا فهما يخفبان الامر ويتستران على القاتل الذي لا يعرفانه وتسرا الامور في مجراها الطبيعي

وبعد طول السنين لم نبت رغبة الزميل القديم في معرفة قاتل امه ، رغبة في مسنوى 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 . وان 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 الآخرين . 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 وانما تعني أن الحقيقة تاريخية فهي مطلقة بالنسبة لمرحلتها ولكنها نسبية في السياق التاريخي . ثالثا ، ان 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 . ولان 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 وفاتي » فاذا بها من مرؤوسه زوج أمه الذي نكتشف أنه هو الذي خُنق زوجته حين دهشته بوادر الضعف الجنسي وكان جوعها لا يشبع فراححت تعابره المرة تلو الاخرى حتى كان يوم اشتد بينهما الشجار والعنف فاراد أن يقفل فمها وتشنجت اعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت . وهو لا يبرر جريمته وان كان يدهش انه اصبح 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 يسال الزميل القديم

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 المعلم وقوة الات الدمار ، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحكارات ، بين قوة الفرد الطاعية وقوة التسعوب . ان الوظيفة الاجتماعية للقوة هي معيار الخير والشر وبتقيسه نوازع الاخلاق ، فالطاقة في ذاتها ليست خيرا او شرا ، ولكنها مصدر اشعاعات القوة بجوانبها المختلفة وأساليب استخدامها وبعدد غاياتها . ان القوة المادية ليست منفصلة عن القوة الروحية ، ولكنها ممايزة . قوة الاله مثلا ليست قوة مادية فحسب ، انها في الاصل تجسيد لقوة عقلية ، وقبيل ذلك لاحياج اجتماعي ، وفي النهاية هي تسهم في تغير الكثر من القيم والمعادن 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 ونظوره هي القوة الاقتصادية ، كما يقول الحكيم ، انها بين القوى الاخرى تشكل العنصر الحاسم والموجه لمسيرة البشرية . ولنيسيط المسألة فيها 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 او 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 التامم الذي يضم انكار الحكيم في غمرة الصراع الضاري بين الاتجاهات التيقراطية الملامتية المزدهرة والانجاهات العلمانية المضروبة . ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر اساسي وحاسم . وعلى ضوء هذا المنهج يفسر النمو السرطاني لمجتمعات 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 علاجا يتيما لمرض الانسانية العضال — وهو الصراع الطبقي — فانها العلاج الامثل بشكل خاص لامراض البلدان

المتخلفة المتهورة والحديثة الاستقلال على السواء . انها اقصر الطرق لدرء النخلف الحضاري البشع ، واسلم السبل لتهر الطغيان الدكتاتوري المروع ، وانفل الوسائل لبناء انساننا الجديد ماديا وروحيا وهو الذي عاش مسحوتا ونطحونا أمدا 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 هزائها .

* لانها كانت تغذى بحضارات المغيرين ونهضتها وتحيلها دماء جديده في شرايينها تقوى بها على طردهم . وهي يوم يغلق فمها عن الابتلاع وتضعف معدتها عن الهضم ، فانها تتدهور ، ولا أقول تموت .

— الا يمكن أن تموت يوما ... ؟

* لا يمكن وآثار 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 فسي غذائها بين الجيد الحي في نراتها والجديد المنابض في الحضارات المعاصرة ، فانها تعود الى قوتها الخلاقة ، لتضيف بشخصيتها المميزة ما يبهر البشرية .

ابدا ، لم يتخل الحكيم عن ذلك العنصر الرومانسي في تكوينه الباكر ، ذلك الايمان شبه الميتافيزيقي بمصر . ان مصر في خياله ووجدانه تكاد تكون « فكره » اكثر منها واقعا ماديا ملموسا .

غير أن هذا لا ينبغي أن توفيق الحكيم في العقد الاخير من هذا القرون كان كاتبها أمينا في الانصات الى نبع شعينا ربما كان طموحا اكثر من اللازم في بعض اللحظات مما لا يتفق وتكوينه التاريخي ، ولكنه حاول بقدر ما أتيسح له من الضوء أن يفوض في أعماق المجتمع وان يطغى الى سماوات

العصر . وكانت اغنى الكنوز هي تلك التي يجيئنا بها من احشاء التربة
المحليه ، فكان يبدو من خلالها اكثر اصالة ومعاصرة من محاوله المنعجلة
في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك .
ولنا ان نطمئن الرائد الكبير ان ما يخشاه من ان يكون بينه وبين العصر
حجابا وهو على قيد الحياة لا موضع له ، وان خونه من ان يكون في شيخوخته
حيا بجسمه فقط متخلفا بفكره لا مكان له او مبرر . وانني حين اشرت « نقطة
اعتراض » في خطابي المفتوح اليه ، كنت حريصا على نراث نونيق الحكيم موقنا
من ان هذا التراث لا يحتاج الى شفيع طارئ ليبقى في ناريخنا حلقة تبيئسه
من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية في بلادنا .

غالي شكري

ابريل (نيسان) ١٩٧٢

مصادر البحث

اسم الكتاب	المؤلف	مراجع القسم الاول 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) مشرة ادباء يتحدثون ، فؤاد دواره — دار الهلال			١٩٦٥
(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ — صلاح عبد الصبور			١٩٦١
A. Horani, Arabic Thought in the Liberal Age,			(٢٠)
Oxford, London 1963			
Gamal M. Ahmed, The Intellectual Orgines of			(٢١)
Egyptian nationalism, Oxford, London, 1960			
J. Bronzsky & Bruce Mazlish The Western			(٢٢)
Intellectual Tradition, Pelican, 1953			

مراجع القسم الثاني

- ١٩٦٤ (٢٤) عوده الروح ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٢٥) عصفور من التشرق ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ (٢٦) يوميات نائب ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٥٩ (٢٧) فجر القصة المصريه ، يحيى حقي ، المكتبة الثقافية، دار القلم
 ١٩٣٩ (٢٨) مصر بين الاحلال والنوره، صلاح ذهني، مكتبة الشرق الاسلاميه
 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 المصريه، د. علي الراعي، المؤسسة المصريه ١٩٦٢
 (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 Novel, Pelican, 1964 (٣٨)
 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)
 Ernest 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) الصفقة ، 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, (٦٠)
 Yeats and, Pirandello, Cassel, 1963. (٦١)
 John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964. (٦٢)
 Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965 (٦٣)
 Maurice Baring, Landmarks of Russian litterature, (٦٤)
 Eric Bentley, 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 العظيم انيس
 دار الفكر الجديد بيروت 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
 (٧١) المسرح المصري — د. لويس عوض دار ايزيس بالقاهرة
 ١٩٥٤ (٧٢) اوزيريس — علي احمد باكثير — الشركة الحربية بالقاهرة
 ١٩٥٩ (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 دواره — المؤسسة المصرية ١٩٦٥
 (٧٦) سند شهرزاد ، علي احمد باكثير — مكتبة الخانجي —
 ١٩٦١ (٧٧) سنباد مصري — د. حسين فوزي — دار المعارف —
 (٧٨) مسرح برناردشو — د. علي الراعي — المؤسسة المصرية ١٩٦٣
 (٧٩) مسرح الحكيم — د. محمد مندور — دار المعرفة —
 ١٩٦٤ (٨٠) المسرح العالمي — د. لويس عوض — دار المعارف

كتابات حول الحكيم وادبه

- (١) شجره توفيق الحكيم — فوزية مهران — صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢)
 (٢) دفاع عن المعقول — د. زكي نجيب محمود — الاهرام (١١ يناير سنة ١٩٦٣)
 (٣) رساله من نيويورك عن يا طالع الشجرة — احمد بهاء الدين — الاخبار
 (٢٤ — ١٢ — ١٩٦٢)
 (٤) توفيق الحكيم اصبح منصوفا — احمد عباس صالح — ٢٠ ديسمبر
 سنة ١٩٦٢ .
 (٥) طه حسين قال لي لم أفهم 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 الدمشقية
 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 — ٥ — ٥٩

- (١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس — احمد قاسم جوده — روز اليوسف
١٨ — ٥ — ١٩٥٩
- (١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم — عبد الفتاح البارودي — الاخبار
٢٧ — ٤ — ٥٩
- (١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيبه — 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 المشاروني — روز اليوسف — (٨ ديسمبر
سنة ١٩٥٨)
- (٢٢) لا نشوهوا 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 يشنغل 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 الذى اخبره 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 — فنحي 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 نم — د. محمد مندور — الجمهورية (١٥ ابريل سنة ١٩٦٤)
- (٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعتول 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 (١٥٤٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
- (٥١) الطعام لكل نم — رجاء النقاش — الاخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)
- (٥٢) استئناف الحكم في قضية الكترا واخواتها — انيس منصور — المحور (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

- (٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم — انيس منصور
الاخبار (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 — مؤاد دواره — الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

**كتب صدرت عن توفيق الحكيم
بعد ١٩٦٦**

- (١) د. علي الراعي — توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر — كنان 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
١٧٧ - ٢٨٧	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 ومستقبل الانسان
٢٧٥	
٢٨٩	خاتمة : الفانتازيا الواقعية
٢٢٨	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
 - الرواية العربية في رحلة العذاب - الجزء الاول
 - 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 ثالثة ١٩٧٥
طبعة ثالثة ١٩٧٩
طبعة ثانية ١٩٦٩
طبعة ثالثة 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

١٩٨١	طبعة ثانية	٢٣ -	عروبة مصر وامتحان التاريخ
١٩٨٠	طبعة اولى	٢٤ -	محاورات اليوم السابع
١٩٧٥	طبعة اولى	٢٥ -	من الارشيف السري للثقافة المصرية
١٩٧٤	طبعة اولى	٢٦ -	ماذا يبقى من طه حسين
١٩٨١	طبعة اولى	٢٧ -	البجعة تودع الصياد

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



هَذَا كَتَبَ تَوْفِيحُ الْحَكِيمِ فِي هَذِهِ السَّنَوَاتِ الثَّمَانِيَةِ الْمَاضِيَةِ ؟ لِأَشْيَاءٍ يَسْتَحْيِي الْمَذِكَرَ ، فَقَد تَوَقَّفَ
فِيئًا عَنِ الْإِبْرَاعِ ، لِأَنَّ رُؤْيَاهُ الْفِكْرِيَّةَ - مَعَ جِهْلِهِ - تَوَقَّفَتْ عَنِ الْعَطَاوِ .

وَلَيْسَ « عَوْدَةُ الْوَعْيِ » أَوْ تَأْيِيدُ كَامْتَبِ دِيْفِيدِ ، إِلَّا مَوَاقِفَ سِيَاسِيَّةً ، تَنْسَجِمُ
تَمَامًا مَعَ الرُّؤْيَا الْمِيثَةِ الَّتِي كَانَتْ وَطَنِيَّةً لِيَوْمًا طَوِيلًا ضِدَّ الْإِهْتِدَالِ ، وَانْتَهَتْ مَوْضُوعِيًّا مَعَ
الثَّوْرَةِ ، وَلَمْ تَبْعَثْ قَطَّ إِلَّا مَعَ الثَّوْرَةِ الْمَضَادَّةِ . هَكَذَا يَرْتَبِطُ الْمَصِيرَانِ .

بِاسْتِنَاءِ « الْمَرَاقِفِ السِّيَاسِيَّةِ » لَيْسَ هُنَاكَ عَمَلٌ فَعِيٌّ هَمْدِي عَلَى صَعِيدِ الْفِكْرِ وَالْجَمَالِ
عِنْدَ تَوْفِيحِ الْحَكِيمِ ، وَمَعَ هَذَا لَمْ يَسْأَلْ نَفْسَهُ هَذَا السُّؤَالُ : لِأَمَّا انْتَجَتْ جِهْنٌ كُنْتَ غَائِبٌ
الْوَعْيِ ، وَلِمَاذَا تَوَقَّفَتْ جِهْنٌ عَادَ ؟

نَحْنُ نَعْرِفُ الْجَوَابَ . لَقَدْ كَانَ الْحَكِيمُ زَائِدًا فِي تَارِيخِ الْأَدْبِ الْمِصْرِيِّ الْحَدِيثِ ، جِهْنٌ كَانَ
مَفْرُومًا لِلرُّطَنِيَّةِ الْمِصْرِيَّةِ رُومَانِيكِيًّا ثَوْرِيًّا ، وَقَدْ كَفَّ الْحَكِيمُ عَنِ الْعَطَاوِ جِهْنٌ عَاكِسَ
الزَّمَنِ وَوَقَفَ ضِدَّ التَّارِيخِ ، أَوْ جِهْنٌ تَجَاوَزَهُ الزَّمَنُ وَدَاعَبَتْهُ سِحْرِيَّاتُ التَّارِيخِ .

وَهَذَا الْكِتَابُ يَحْتَفِلُ بِالْجِزْرِ الرَّابِعِ مِنْ أَرْبِ تَوْفِيحِ الْحَكِيمِ ، وَهُوَ الْجِزْرُ الْأَكْبَرُ مِنْ
حَيَاتِهِ وَفَنِّهِ وَفِكْرِهِ ، أَمَّا الْجِزْرُ الْآخِرُ وَالْأَقْلَبُ ، وَالَّذِي كَفَّ فِيهِ عَنِ الْعَطَاوِ ، فَإِنَّهُ
لَيْسَ جِهْدِيًّا بِالْوَقْفِ إِلَّا جِهْنٌ تَكْتُبُ الْمُنَاسِبَةَ الْمِصْرِيَّةَ الْكَامِلَةَ فِي ظِلِّ الثَّوْرَةِ الْمَضَادَّةِ .