ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

غالي شكري

ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

تأليف
غالي شكري

هنـــداوي

ثورة المعتزل

غالي شكري

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٣ ٣٦٣٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٦.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور غالي شكري.

المحتويات

مقدِّمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري	٧
مقدمة الطبعة الثالثة	٩
مقدمة الطبعة الثانية	١٧
مدخل	٢١
القسم الأول: ثورة المعتزل في البرج العاجي	٢٩
١- رحلة العمر	٣١
٢- فنان الحياة	٥٣
٣- راهب الفكر	٧١
٤- المفكر التعادلي	٨٩
٥- المفكر السياسي	١٠١
القسم الثاني: عودة الروح إلى الرواية المصرية	١١٥
٦- عودة الروح	١١٧
٧- عصفور من الشرق	١٥١
٨- يوميات نائب في الأرياف	١٦٧
القسم الثالث: موعد الحياة مع المسرح المصري	١٨٥
٩- الموت والبعث في نظريَّة الخلود	١٨٧
١٠- العقل والقلب بين الفكر والعمل	٢٢٧
١١- السلطة والحريَّة، أو الإنسان والنظام	٢٦١

١٢- العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان ٢٧٩
خاتمة ٢٩٣
مصادر البحث ٣٣٣

مقدِّمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري

بقلم الدكتور وائل غالي

ربما يقودنا الإعلان عن استيائنا من كتابة «المقدِّمات» إلى البحث عن صلةٍ نفرض بها أفكارَنا على قارئ النقد. ليس لديَّ ما أقوله للقارئ إذا لم تتمكَّن تجربةُ «غالي شكري» النقدية والأدبية والثقافية والسياسية من القيام بهذه المهمة من تِلقاء نفسها. ولعل لغة الناقد القادرة على الإقناع هي مقالته النقدية لا ترجمته لمقاله. وأنا لا أحاول هنا أن أتدخَّل في العلاقة بين القارئ وهذه المقالات والدراسات، التي تُمثِّل حصيلة نصف قرن من بحث الراحل «غالي شكري» المتواصِل عن منهجٍ للبحث النقدي الجاد، ولكني أطمح إلى أن يحقِّق القراء والنقاد رغبتي في اعتبار هذه المجلَّدات الطبعةَ الأولى الحقيقية من أعمال الناقد والمفكِّر المصري الراحل «غالي شكري» (١٩٣٥–١٩٩٨م).

كان من أهم هموم «غالي شكري» العثورُ على معايير يتفق عليها النقاد، لإقرار نجاح العمل الأدبي والفني.

لم أُقدِم على قَطْع أي جزءٍ من أجزاء جسده النقدي، في هذه الطبعة الأولى من أعماله، لكن ما دام الناقد غائبًا، فلا بد من أحدٍ يُشرف على نِتاجه. ليس صحيحًا أن كلَّ ما يقوله الناقد وثيقة؛ كل ناقدٍ يرتكب كثيرًا من التغييرات، وربما لذلك حذَف «غالي شكري» من جميع قوائم مؤلَّفاته التي تُذيِّل كتُبه كلها، على مَدار نصف قرنٍ من الكتابة؛ اثنَين من كتبه المطبوعة، أَلا وهُما كتاب «كلمات من الجزيرة المهجورة» (طبعة أولى، لبنان، ١٩٦٤م)، وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» (طبعة أولى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، سبتمبر ١٩٦٥م).

لذا لن يجد القارئ في هذه الطبعة الإلكترونية هذَين الكتابَين؛ إذ أجرى الراحل في حياته تطوُّرًا في فكره، وأشرَف بنفسه على ذلك التطوُّر. لا تنطوي هذه الرغبة على التباهي بكل ما اختاره الناقد للبقاء، ولكنها تعبير عن الوفاء لِمَا وافَق على تسجيله مما يَقبل أن يعرضه للناس. والأعمال الكاملة لا تكون أعمالًا كاملة إلا حين تنتهي حياةُ الناقد، وقد رحل الناقد الكبير في منزله بالقاهرة في مايو من عام ١٩٩٨م، وقد حان الوقت تمامًا لنَشْر تلك الأعمال على النحو الكامل عبر مؤسَّسة هنداوي.

الدكتور «غالي شكري»، كاتبًا ومفكرًا وناقدًا كبيرًا، أسهم بمؤلَّفاته العديدة والمتنوِّعة في إثراء جوانب الحركة الثقافية المصرية والعربية، فهو لم يتخلَّف لحظةً واحدة عن متابَعة دوره الفاعل والمؤثِّر، في صياغة مجتمع العلم والتقدُّم والاستنارة، وآثَر على الدوام أن يكون في موقع القلب من الحياة الثقافية اليومية، عبر اقترابه الحميم ومواكَبته نبْضَ الواقع المُتغيِّر، والالتحام بمشكلات الإنسان المصري وهمومه وقضاياه.

مقدمة الطبعة الثالثة

بعد أن صدرت الطبعةُ الثانية من هذا الكتابِ بقليل، قامت الضجة الكبرى حول كُتيب توفيق الحكيم «عودة الوعي»، الذي صادر فيه على المرحلةِ الناصرية، وقال إنه كان غائب الوعي طيلة عشرين عامًا، وإنه يطالب بفتح ملف عبد الناصر ونظامه لأنه المسئول عن كلِّ ما حاق بمصر والعرب من هزائم.

كان ذلك عام ١٩٧٤م.

بعدها بثلاث سنوات قامت القيامة؛ لأن السادات قام بزيارة القدس المحتلة، ثم عقد اتفاقيات كامب ديفيد، وأخيرًا أبرم معاهدة الصلح المنفرد مع إسرائيل. وفي هذه الخطوات كلها كان توفيق الحكيم رائد الكُتاب المصريين الذين أيَّدوا الرئيس، وباركوا الصُّلح.

هنا ظهر موقفان حاسمان من توفيق الحكيم وفنِّه؛ أولهما يقول بأنَّ الحكيم لم يتغير قط، هكذا كان قبل الثورة الناصرية، وهكذا كان أثناءها، وها هو ذا الآن يفصح عمَّا لم يكن يستطيع التعبير عنه في بعض الأوقات، ولكن الرجل هو هو لم يتغير قط طيلة ستين عامًا من الكتابة.

وللحقِّ، فقد عثر أصحاب هذا الموقف في ماضي الحكيم على ما يؤيد وجهة النظر هذه بكثيرٍ من الاستشهادات والمواقف.

وقال أصحاب الموقف الثاني: كلَّا، ليس هذا صحيحًا، فقد وقف الرجل في الماضي ضد الفاشية وكان الألمان في العلمين بالقرب من الإسكندرية، وإنه استلهم التراث العربي الإسلامي في معظم ما كتب، ولم يكتب حرفًا بالعامية إيمانًا منه بالفصحى الميسَّرة، وإنه قاوم الأجهزة وطغيانها في الزمن الناصري، ووقف إلى جانب الشباب في زمن السادات ... وبالتالي فما بدر منه عام ١٩٧٤م وبعده، وعام ١٩٧٧م وبعده، ليس أكثر من انقلابٍ شاملٍ من جانب الرجل على نفسه، وقد خان تراثه قبل أن يخون أمته.

أين كنتُ من هذين الموقفين، وأنا صاحبُ أول كتابٍ متكاملٍ عن توفيق الحكيم، صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٦م؟!

في كتابي «من الأرشيف السري للثقافة المصرية» (ط أولى ١٩٧٥م) جوابٌ على سؤال «عودة الوعي»، وفي كتابي «اعترافات الزمن الخائب» (ط أولى ١٩٧٩م) جوابٌ على سؤال «الصلح مع إسرائيل».

وأحبُّ هنا، لَمن يقرأ كلا الكتابين، أن أُوجز الجواب على السؤالين هكذا:

• ليس صحيحًا أن هناك «توفيق الحكيم» واحد، لم يتغير طيلة أكثر من نصف قرن، وليس هناك كاتبٌ غيره في أي أدبٍ من آداب العالم لم يتغير، كلُّ كاتبٍ، كإنسانٍ، يتغير، وكمثقفٍ يتغير أيضًا. مع ذلك، يبقى صحيحًا أن ثمَّة محاور رئيسية في حياة كل فنانٍ أو مفكرٍ نادرًا ما تتغير.

وعندما يكتب الحكيم «عودة الوعي» قائلًا إنه كان غائب الوعي عشرين عامًا، فإنَّني والقرَّاء معي لا نقيم لهذا الكلام وزنًا؛ لأن ما أنتجه في العشرين عامًا قد استقلَّ بتأثيره الموضوعي عن «آراء» صاحبه التالية. إنَّ العمل الفني والفكري لا يعود ملكًا لصاحبه بعد صدوره، وإنما هو يؤدي دوره الفاعل في النفوس والعقول، بغضِّ النظر عن التطورات الشخصية لصاحبه، خاصةً وأنه إذا كان قد غاب عن الوعي فعلًا، لكان عليه أن يكون شجاعًا كما فعل بعض الكتاب في كلِّ الأزمنة، ويحرق كتبه في أوسع ميادين القاهرة، ويحرِّم على الناشرين طبعها، ويناشد القرَّاء إتلافها أينما وُجدت.

وهو الأمر الذي لم يحدث إلى اليوم، بل لا زال توفيق الحكيم يُعيد طبع ما أنتجه خلال العشرين عامًا الناصرية، ويسجل عناوينها في قائمة مؤلفاته المنشورة في صدر كل كُتبه الجديدة، ومعنى ذلك ببساطةٍ أنه يعترف بها.

يعترف بـ «السُّلطان الحائر» و«الصفقة» و«الأيدي الناعمة» و«إيزيس» و«يا طالع الشَّجرة» و«الورطة» و«بنك القلق» و«رحلة الغد» و«الصرصار ملكًا» و«الطعام لكل فم» و«رحلة الربيع والخريف»، وغيرها مما يشكِّل العصر الذهبي لإنتاجه. فلو أن المؤرخ حذف هذه الأعمال من عمر توفيق الحكيم الأدبي والفني، ماذا يتبقَّى له مما كتبه أيام الملك فاروق أو أيام الرئيس السادات؟ لا شيء، سوى ما يحمل قيمة تاريخية في الماضي، أو ما يحمل موقفًا سياسيًّا في الحاضر.

والأعمال الأولى التي تحمل قيمةً تاريخيةً، هي أعمالٌ وطنيةٌ تعادي الاستعمار، ولا علاقةَ لها بإسرائيل، التي لم تكن قد وُجدت، والأعمال الجديدة — أين هي؟ — التي تحمل

موقفًا سياسيًّا، كعودة الوعي، لن يبقى منها شيءٌ؛ لأن الحكيم في أي وقتٍ لم يكن رجلًا سياسيًّا، أما بعض الأعمال التي قد تتحدى الزمن لبعض الوقت، فهي التي أنتجها حين كان «غائب الوعي» كما يصف نفسه. وإذا كانت غيبة الوعي تدفعه لكتابة مثل هذه الأعمال، فليت وعيه يستمرُّ غائبًا!

إن «عودة الوعي» ليست أكثر من منشورٍ سياسيٍّ مُبتذلٍ سوف ينساه عن ظهر قلبٍ، أما الأعمال التي نادت بالعدل الاجتماعي والحرية فسوف تبقى شاهدًا ضد «الوعي العائد» للحكيم.

ولعلِّي لم أعرف كاتبًا ظلم نفسَه كتوفيق الحكيم؛ فهذا الرجل الذي يدَّعي أنه كان غائب الوعي هو الذي كتب «السلطان الحائر» عام ١٩٥٩م (وهو تاريخٌ ذو مغزًى في الرحلة الناصرية) ينذِّد بالسيف وينتصر للقانون، في وقتٍ صعبٍ تناقضت فيه الثورة مع أكثر من فريقٍ سياسيٍّ، وكانت تلجأ في حل التناقض إلى أيسر الحلول، وهو السجن والمعتقَل، كان كاتبًا شجاعًا كامل الوعي حين أعلن بأعلى صوتٍ أن حيرة السلطان يجب أن تتوقف باتخاذ جانب القانون، ونبذ منطق السيف.

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

وفي عام ١٩٦٦م، قُبيل الهزيمة بعامٍ واحدٍ، نشر الحكيم في أوسع الصحف المصرية انتشارًا — الأهرام — مسروايته «بنك القلق»، التي نقد فيها أجهزة الأمن نقدًا مباشرًا، وحذَّر القيادة السياسية من أن غياب حرية المواطن يقود حتمًا إلى فقدان حرية الوطن.

وللمرة الثانية، كان رجلًا شجاعًا، وكانت الدولة الناصرية في مستوى المسئولية الأدبية، فوافقت على نشر «المسرواية» في الصحيفة والكتاب.

لم يفقد الرجل وعيه كما يظن، أو كما يريد للبعض أن يظن.

ولست أريد أن أذكر «المآثر» الناصرية على توفيق الحكيم، حتى إنه أصبح في ذلك الوقت «مؤسسةً مستقلةً» نقدها من المحرمات. في عام ١٩٥٧م كان المرحوم رشدي صالح قد بدأ ينشر عدة مقالاتٍ في نقد الحكيم، فما كان من عبد الناصر إلا أن صرَّح: «لقد تأثَّرت برواية عودة الروح»، ومنحه أرفع وسامٍ في الدولة، وأصدر الأوامر بوقف الحملة النقدية في جريدة الجمهورية.

وفي العهد الناصري أيضًا تحولت أعماله إلى مسلسلاتٍ إذاعيةٍ وتلفزيونيةٍ، وأفلامٍ سينمائيةٍ، وعروضٍ مسرحيةٍ، وتقررت كُتبه بمئات الألوف من النسخ على برامج التعليم،

مما جعله يصبح خلال تلك الفترة من أصحاب الملايين، الأمر الذي لم يحظَ به أيُّ كاتبٍ في مصر، كالعقاد أو طه حسين.

وليس هذا عيبًا، وأي أديبٍ يستحق أكثر من ذلك.

وهو ليس مطالبًا برد الجميل، ولا أي أديبٍ آخر؛ لأنه حقٌّ وليس منحةً.

وأكثر من ذلك أنه كان مُصيبًا في نقد أجهزة الدولة عام ١٩٥٩م وعام ١٩٦٦م، كما كان مُصيبًا في دعم الاتجاه نحو الاشتراكية حين كتب «الطعام لكل فم».

ولكنه بالقطع لم يكن غائب الوعي حين كان ينقد أو حين كان يؤيد، أو حين كان يغتني بمكافآت النقد والتأييد.

لذلك، لستُ أجدُ نفسي مع الذين «اكتشفوا» جذور الموقف الراهن للحكيم في «كل» أعماله ومراحله منذ بدأ يكتب.

ولكني أيضًا لست مع القائلين بأنه كان الخير المطلق في الماضي، وقد انقلب رأسًا على عقبٍ.

• توفيق الحكيم جزءٌ من ظاهرةٍ أشمل، فإلى جانبه يقف نجيب محفوظ وحسين فوزي، على سبيل المثال لا الحصر، ولا يمكن اتهامُ هؤلاء الناس بأنهم «غيَّروا مواقفهم فجأةً مقابل المال أو الأمن»، فليس من بينهم فقيرٌ أو يمكن الاعتداء عليه.

إنَّهم أبناء جيلٍ شارك بفكره وفنِّه في التمهيد للثورة، ولكن التكوين الروحي لهذا الجيل كان قد تم إنجازه في رحاب ثورةٍ سابقةٍ، حتى ثورة ١٩١٩م بقيادة سعد زغلول، حينذاك كان «الجلاء والدستور» هما محور العمل الوطني المصري، وكانت الوطنية المصرية هي العصب المركز الحساس في العقل والوجدان؛ لذلك كان التراثُ الفرعونيُّ في الآداب والفنون المصرية حينذاك دائرةً رومانسيةً 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 أن نتعلم منهم لنطردهم ونصبح مثلهم.

هكذا كان تفكير الأعيان والتجار والموظفين وأصحاب الشركات من محمد علي إلى ثورة ١٩٥٢م، وهو الفكر الذي تبدَّى في معادلة التوفيق بين التراث والعصر. وكانت الطبقة الوسطى التي نشأت أصلًا في حضن الاستعمار، ومن رحم الإقطاع، هي أكثر الشرائح الاجتماعية المصرية احتفالًا بهذه المعادلة، غير أن التراث، الذي بدا لجزء منها هو الإسلام، نبذته المصالح المضادة لتركيا و«جامعتها الإسلامية»، وازدهرت التيارات الأخرى

التي تُزاوج بين التراث الفرعوني والغرب في وقتٍ واحدٍ؛ لأن التيار القومي العربي كان بالغ الضعف بسبب النشأة الانفصالية للبرجوازيات العربية.

كان هذا التيار في النقد والثقافة والسياسة المصرية من أبرز التيارات الوطنية؛ لأنه كان الأكثر تعبيرًا — في الآداب والفنون — عن معنى «النهضة» و«التقدم» و«الحضارة» لدى الطبقة الوسطى الصاعدة.

وفي هذا السياق كان توفيق الحكيم من روَّاد هذه «النهضة» بعد ثورة ١٩١٩م، فقد كتب «عودة الروح» و«أهل الكهف» و«يوميات نائب في الأرياف» و«الرباط المقدس» في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، ليؤكد على هذا المعنى للنهضة والتقدم والحضارة؛ نهضة مصر ذات التاريخ الفرعوني (عودة الروح)، وعودة القديم الحتمية إلى الأكفان لأن الجديد قد وُلد (أهل الكهف)، وضرورة الالتفات إلى الفلاح – الثروة المدفونة في الريف الإقطاعي (يوميات نائب)، وقضية الجنس في «الرباط المقدس».

في الثورة الناصرية تحقق الحلم، ولكن على نحوٍ مغايرٍ؛ الإصلاح الزراعي والتصنيع والجلاء والتنمية الاقتصادية، كلها أحلام الطبقة الوسطى منذ ثورة ١٩١٩م، وقد أخذت طريقها التدريجي إلى التحقق.

ولكن هناك أمرين؛ أولهما لم يتحقق، والثاني جديدٌ، ولم يكن حلمًا في خيال الطبقة الوسطى أو ضميرها. أما الأول الذي لم يتحقق فهو الليبرالية البرجوازية. أما الذي تحقق ولم يكن واردًا في جدول أعمال البرجوازية فهو اتساع الدعوة القومية العربية، وتجسدها حينًا من الزمن في دولة الوحدة.

ومن المفيد التذكير هنا، بأن توفيق الحكيم بالذات — وإنصافًا للتاريخ — لم يكن قط من أنصار الليبرالية الوفدية أيام الملك، بل هو صريحٌ فكرًا وفنًّا في معاداة التجربة الديمقراطية القصيرة في ذلك الزمن، وهو صاحب فكرة «الكل في واحدٍ»، التي جاءت في رواية «عودة الروح»، والتي أعلن الرئيس عبد الناصر تأثره بها. لذلك، أجدني أتحفظ كثيرًا إذا قلت إن الحكيم أحد الرجال الذين «فُجعوا» في حلم الديمقراطية الذي لم يتحقق مع الثورة. غير أنه طالما كتب «السلطان الحائر» و«بنك القلق»، نستطيع الإيحاء بحذرٍ أنه كان بهذا القدر أو ذاك أحد أبناء الجيل الذي فقد أحد أحلامه الرئيسية في مسيرة الثورة المعقدة.

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

كانت الوطنية المصرية بالثورة قد استنفدت أغراضها وأشكالها وآفاقها القديمة. كان المشهد الاجتماعي في الأربعينيات قد تغيَّر، ولم تعد الطبقة الوسطى وحدها سيدة المسرح. وفي غمرة تراكم الأحداث بين معاهدة ١٩٣٦م وحريق القاهرة في يناير ١٩٥٢م، تبيَّن الارتباط الجنيني بين وجهَي قضية الثورة؛ الوجه الوطني بالجلاء، والوجه الاجتماعي بتغيير السلطة. وأقبل عام ١٩٤٨م ليؤكد وجهًا ثالثًا كان خافيًا، هو الوجه القومي العربي.

لم يكن جيل ثورة ١٩١٩م، أو جيل ما بين الحربين، الذي ينتمي إليه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي، قد تكوَّن في ضوء هذه المتغيرات المتلاحقة لمفهوم الوطنية المصرية ورؤيا الاستقلال. كانت «إسرائيل» قد وُلدت، ولكنها بقيت في مخيلة ذلك الجيل وكأنها حدثٌ خارج السياق، حتى حين ضربت غزة في فبراير ١٩٥٢م، بدا الأمر غريبًا أو عدوانيًّا على أكثر تقدير، وحين شاركت في عدوان السويس بدت إسرائيل كشريكٍ استعماريٍّ للغرب في حملةٍ تأديبيةٍ لمصر التي جرؤت على تأميم القناة. وحين وجَّهت ضربتها الاستراتيجية عام ١٩٦٧م بدت أخطاء النظام والعروبة هما السبب الأول، وتأتي إسرائيل باحتلالها لـ «سيناء» في المقام الثاني.

لم يكن الجيل قادرًا على تجاوز نفسه أو التاريخ، فقد وُلد وعاش وناضل وتكوَّن في ظلِّ رؤيا محددة، هي الوطنية المصرية ذات التاريخ الرأسي المتجه غربًا. وأقبلت الرؤيا الجديدة لتضيف التاريخ الأفقي المتجه شرقًا، فوقع التناقض الحتمي، ولكنه التناقض السلمي. لم يكن الحكيم أو محفوظ أو فوزي، أو مَن شابههم، من الشيوعيين أو الإخوان المسلمين أو الوفديين، فلم يُصِب أحدَهم مكروهٌ في الرزق أو الأمن، خاصةً وأنهم لا يشتغلون أصلًا بالسياسة العملية أو الحزبية؛ لذلك كان هناك اتفاق جنتلمان غير مكتوبٍ، وهو نسيان الحلم الذي لم يتحقق (الليبرالية البرجوازية)، والحلم الذي لم يكن واردًا (القومية العربية).

وظل الاتفاق ساري المفعول دون حوارٍ، أو أنه كان الحوار المستحيل. بقيت إسرائيل في مخيلة الجيل «معتدية على الحدود المصرية» لا عدوًّا قوميًّا، وأصبح الدعم لثورة الجزائر أو اليمن أو الوحدة مع سوريا سعيًا إمبراطوريًّا للهيمنة على الجيران، لا عملًا قوميًّا.

وساعدت الثغراتُ الفادحة الثمن في البناء الاجتماعي الداخلي على الغزو الصهيوني، فكانت الهزيمة عام ١٩٦٧م نهاية مرحلةٍ وبداية أخرى، لم تُسجَّل رسميًّا إلا في مايو (أيار) ١٩٧١م حين انفرد السادات بالسلطة، وبدأ الانقلاب التدريجي على المرحلة الناصرية. حينئذٍ وجد توفيق الحكيم وأبناء جيله أنفسهم في بيئتهم الطبيعية، وخاصة بعد حرب ١٩٧٣م، فقد انزاح الحلم الذي لم يرد على مخيلتهم (العروبة)، وعادت الوطنية المصرية إلى المفهوم

الرأسي المتجه غربًا، تحقق الحلم الذي لم تحققه الناصرية (الليبرالية كما يتوهمون في عصر السادات)، بل تحقق هذا الحلم — بتعدد الأحزاب — دون أن يجيء بالملكية أو الاحتلال البريطاني، وقد تحقق السلام مع إسرائيل التي ستنسحب من سيناء.

هكذا يجود التاريخ، بشكلٍ استثنائيٍّ، بأن يعيد نفسَه، ولو في صورةٍ هزليةٍ لا يهم، فالأهمُّ أن السادات قد استطاع في وهم جيلٍ رائدٍ من مفكري وأدباء مصر، أن يلغي عشرين عامًا من التاريخ، وأن يصل بين العصر السابق للثورة والعصر الجديد وكأنهما عصرٌ واحدٌ من مرحلتين؛ مرحلة الحلم ومرحلة التحقق، وما بينهما ليس أكثر من كابوسٍ، وقد رحل. فلا المشهد الاجتماعي لمصر ذاتها قد تغيَّر، وإسرائيل ليست أكثر من جارةٍ متحضرةٍ، والفلسطينيون يستحقون العطف، والعرب بدو أو برابرة لا يستحقون الحرب من أجلهم. أما مصر ذات التاريخ الفرعوني العريق فلها أكثر من لقاءٍ مع التاريخ اليهودي العريق، وأكثر من لقاءٍ مع الغرب الذي لم يعد حضارةً قاهرةً، ولم نعد نحاربه بأسلحته، بل أمسينا جزءًا منه، فنحن «قطعة من أوروبا» كما تمنى الخديوي إسماعيل منذ أكثر من مائة عام.

إنه رؤيا الطبقة الوسطى ومفهومها للوطنية المصرية قبل ثورة ١٩٥٢م، وعلى مدى قرن ونصف إلى أيام سعيد باشا. وما يعرفه السادات، ولا يدركه توفيق الحكيم، أن هذه الرؤيا وذلك المفهوم قد انتهيا من الوجود الواقعي لشعب مصر العربي، وأن الطبقة التي يتوهم ذلك الجيل أنه يعبر عنها قد تغيرت تمامًا، ولم يعد متعلقًا بذلك المفهوم الرومانتيكي للوطنية المصرية إلا وكلاء الاستيراد والتصدير، وهؤلاء لا يشكلون طبقةً في الأرض المصرية، في الإنتاج الوطني المصري. إنهم «حالةٌ» عابرةٌ لا تكنس التاريخ، بل التاريخ هو الذي سيكنسها و«كابوسها» معها.

ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية؟ لا شيء يستحق الذِّكر، فقد توقف فنيًّا عن الإبداع؛ لأن رؤياه الفكرية — مع جيله — توقفت عن العطاء.

وليس «عودة الوعي» أو تأييد كامب ديفيد، إلا مواقف سياسية، تنسجم تمامًا مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يومًا طويلًا ضد الاتحاد، وانتهت موضوعيًّا مع الثورة، ولم تُبعث قط إلا مع الثورة المضادة، هكذا يرتبط المصيران.

باستثناء «المواقف السياسية»، ليس هناك عملٌ فنيٌّ جديدٌ على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال: لماذا أنتجتُ حين كنتُ غائب الوعي، ولماذا توقفتُ حين عاد؟

نحن نعرف الجواب. لقد كان الحكيم رائدًا في تاريخ الأدب المصري الحديث، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكيًّا ثوريًّا، وقد كفَّ الحكيم عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضدَّ التاريخ، أو حين تجاوزه الزمن، وداعبته سخريات التاريخ.

وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من أدب توفيق الحكيم، وهو الجزء الأكبر من حياته وفنِّه وفكره، أما الجزء الآخر والأقل، والذي كفَّ فيه عن العطاء، فإنه ليس جديرًا بالتوقف إلا حين تُكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة.

د. غالي شكري
باريس، ١ / ٦ / ١٩٨١م

مقدمة الطبعة الثانية

لعلَّه ليس جديدًا القول بأنَّ توفيق الحكيم ظاهرةٌ فريدةٌ في أدبنا الحديث؛ ذلك أنه ربما كان الوحيد من بين أبناء جيله الذي استطاع مواصلة العطاء منذ بدأ يكتب حتى الآن، أي: بعد أن تجاوز السبعين، على مدى نصف قرنٍ أو يزيد. وربما كان الوحيد أيضًا في ريادته للعديد من الأشكال الفنية التي استقرت في الوجدان العام والتراث الأدبي معًا، ولم تعد تراثًا فحسب، بل أضحت سياقًا متدفقًا كل يوم. ولكن الجديد حقًّا هو أن توفيق الحكيم طيلة هذا العمر الأدبي والفني كان مجرِّبًا أولًا وقبل كل شيءٍ، فحصاده أقرب لأن يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة بعدُ، أما نقطة البداية فظلت دومًا هي تجديد الحياة بتجديد عصارتها الفكرية والجمالية، فالجمود عنده هو الموت؛ لهذا نراه في السبعينيات يحاول الإنصات بكل ما أُوتيَ من قوًى وإمكانيات إلى دبيب «الجديد» من حوله، سواءٌ كان هذا الجديد من أرض مجتمعه أو مما تصطخب به الدنيا في العالم الخارجي. وقد تخفق محاولته أو تنجح، ولكنَّه في جميع الأحوال لا ينعزل عن مجرى الحياة الدافق. وهو في جميع الأحوال كذلك، لا يتخلَّى عن مجموعةٍ 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. إنه يرى في مصر، أرضًا وناسًا وتراثًا، قلبه النابض بالحياة، أو هي المعنى الذي تنطوي عليه الحياة، وبالتالي فهي تستحق أن يعيش من أجلها الإنسان، وأن يضحِّي في سبيلها بكل ما يملك. مصر عند توفيق الحكيم ليست حدودًا جغرافيةً فقط، وإنما هي وطنٌ روحيٌّ في عمق الأعماق. وقد يكون هذا الإيمان بمصر إيمانًا ميتافيزيقيًّا أو رومانسيًّا، سمِّه كما شئت، ولكنه أبدًا لم يكن في

يومٍ من الأيام إيمانًا عنصريًّا. وهنا يجيء الضابط الثاني بين الضوابط التي تحكم عقله ووجدانه، وهو الإيمان العميق بالحضارة الإنسانية، أيًّا كان المركز الذي اتخذته بالأمس أو اليوم أو غدًا، في مصر أو اليونان أو أوروبا أو الشرق. إنه يرى الحضارة الإنسانية وحدةً واحدةً بناها الإنسان، ولا يزال يبنيها، في كل زمانٍ ومكانٍ، ولا فضل لإنسانٍ على آخر إلا بمقدار ما يقدمه لهذه الحضارة من جهدٍ وإبداعٍ، والبشر جميعًا شركاء في الحضارة الإنسانية المعاصرة، مهما كان موقعها في الشرق أو الغرب، في الشمال أو الجنوب؛ ذلك أن الحضارة الحديثة ليست حضارةً أوروبيةً خالصةً، ونسبتها 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 أعطيناها، بل إنه ليس حقًّا فحسب، وإنما هو ضرورةٌ تاريخيةٌ لَمن شاء التقدم بديلًا للانقراض.

وثالث هذه الضوابط هو إيمان الحكيم العميق بالديمقراطية، بأوسع معاني الديمقراطية، فالحرية لديه لا تتجزأ، وإلا كانت شكلًا بلا مضمونٍ، وإلا كانت قناعًا زاهيًا لوجهٍ دميمٍ، وإلا كانت لعبةً سياسيةً للتخدير الاجتماعي. من هنا فهو يختلف مع المضمون البرجوازي للديمقراطية، حيث تصبح الليبرالية لافتةً براقةً، تُخفي جريمة النهب الرأسمالي المنظَّم. إنه ضد الفاشية الجديدة أيًّا كانت الشعارات الزائفة التي ترفعها. وهو أيضًا، وفي نفس الوقت، ضد الدكتاتورية باسم العدل الاجتماعي؛ لأنه يعلم مقدمًا أن للديمقراطية عيوبها التي لا علاج لها إلا بمزيدٍ من الديمقراطية. وكذلك، فإن العدل الاجتماعي في جوهره هو تجسيدٌ لأوسع معاني الديمقراطية وأعمقها وأشملها؛ ديمقراطية الجماهير الصانعة للحياة، فإذا تناقض العدل مع الديمقراطية فالعيب ليس فيهما، وإنما في الفهم الناقص لمعنى العدل ومعنى الديمقراطية. وليس البديل قطعًا هو الدكتاتورية؛ لأن الدكتاتورية هي التي تتناقض تناقضًا جذريًّا مع العدل الاجتماعي.

تلك هي الضوابط الرئيسية الثلاثة التي تشكل فيما بينها بوصلة توفيق الحكيم في الفكر والعمل. والحكيم، فوق أنه ظاهرةٌ فريدةٌ في أدبنا الحديث، فهو ظاهرةٌ تاريخيةٌ، بمعنى أننا لا نستطيع الوقوف على جوهره الثابت إلا في سياقه التاريخي المتحرك. ومن هنا كان العنصر المنهجي الأول في هذا الكتاب هو رؤية الحكيم في تطوره، لا بمعزلٍ عن المجتمع، ولا بمعزلٍ عن خطواته داخل هذا المجتمع. إن اقتناص إحدى المراحل في حياته وتعميمها وإطلاق القول فيها هو خطأٌ فكريٌّ فادحٌ، وإنما النظر إلى حلقات هذه الحياة

في سلسلةٍ واحدةٍ هو المنهج الذي يحمينا من الزلل في الوقوع بين براثن الإطلاق والتعميم. ولقد أثبت الحكيم بمواقفه العملية أنه يتجاوز نفسَه دائمًا، وبالتالي تجيء تجاربه الفنية انعكاسًا حيًّا عميقًا لهذا التجاوز الدائم للنفس، وهو في تجاوزه لا يتنكر لماضيه وتراثه، وإنما يدعمه ويطوره في آنٍ، إنه على الأقل يقدم البرهان على أن التطور الشخصي للمفكر والفنان احتمالٌ قائمٌ على الدوام مهما بلغ من العمر.

ومنذ أواسط الستينيات، وخاصةً بعد هزيمة ١٩٦٧م، قدَّم الحكيم مجموعةً من الشواهد الفكرية والفنية والعملية على صحة المبدأ القائل بأن الارتباط الحي الديناميكي بين الكاتب وشعبه، وبينه وبين عصره؛ هو الباعث الحقيقي والأول لتطوره. ومن هنا رأيتُ أن أضيفَ إلى هذه الطبعة الجديدة فصلًا تابع خطوات الحكيم الأخيرة، التي حاول فيها بكل ما يستطيع، أن يقترب من روح أمتنا وروح عصرنا. وقد اتبعتُ في هذا الفصل منهجًا مغايرًا للمنهج السائد على طول الكتاب من ناحية الشكل، فقد اعتبرت ما كتبه من مسرحٍ أو قصصٍ حواريةٍ أو مقالاتٍ شيئًا واحدًا لم أفصل بينه لتمايز أُطره الفنية، وإنما اتخذت هذه الأشكال جميعها هوامش للتدليل على رؤى الحكيم الجديدة في الفكر والفن.

وقد أسعدني عند صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب، أنه استُقبل من النقاد والقرَّاء استقبالًا أعتزُّ به. وأيًّا كان الخلاف في وجهات النظر التي أبداها البعض، فإن الخلاف ذاته كان دليلًا على ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الأدبي الحديث من ناحيةٍ، وعلى أن فكر الحكيم وفنَّه من الخصوبة حقًّا بحيث إنه يحتمل العديد من الاجتهادات في التفسير والتأويل.

د. غالي شكري
مارس (آذار) ١٩٧٣م

مدخل

لا أدري متى حدث ذلك على وجه التحديد، حين تأملتُ ظاهرةً غريبةً في حياتي الأدبية، وهي أن موقفي من أدب توفيق الحكيم يتَّسم بسلبيةٍ واضحةٍ، فإنني لم أكتب عنه مقالًا واحدًا، ولم أكن أقرأ له بانتظامٍ، وإنما كنتُ أتابع من إنتاجه تلك الأعمال التي تثير الشغب بين النقاد. والحق أنني كثيرًا ما ملتُ إلى الجناح النقدي المعادي للحكيم في اتجاهه الفكري، وكثيرًا أيضًا ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الغارق إلى أذنيه — في تصوري حينذاك — في دنيا المطلقات المجردة، بعيدًا عن الواقع اليومي لحياة الشعب في بلادي.

أستطيع أن أقول إن هذا الموقف أخذ من عمري عشر سنواتٍ كاملة، تبدأ حوالي عام ١٩٥٢م، 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 دائمًا بالحماس المفرط والمبالغة المسرفة، وهي من سمات الحرص على «إيمان ما» تمكنت جذوره في القلب والعقل، حتى خُيل لي أنني عثرت على المفتاح السحري لحل ألغاز الوجود وفك طلاسم الكون. وإنتاج تلك المرحلة كلها يتصف أولًا بهذا النوع من الارتياح والثقة، وهي تتضح في درجة الإطلاق والتعميم والحسم التي تتفاوت حقًّا من عملٍ إلى آخر، ولكنها في النهاية تشكِّل طريقًا ما إلى فهم المنهج العلمي أقرب ما يكون إلى الطريق الميتافيزيقي أو الطريق الوجداني العاطفي، وإن شئت فسمِّه مزيجًا من الميتافيزيقا والعاطفة!

كيف تمَّ ذلك؟ كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين طريقين متناقضين في وقتٍ واحدٍ؟ إننا لن نستطيع أن نفهم الأمر على النحو الصحيح إلا إذا وضعنا أيدينا على أسرار عملية التفاعل بين الفكر والواقع بشكلٍ عامٍّ، وبين المفكر وواقعه بشكلٍ خاصٍّ.

ولعلَّه من الملاحظات الشخصية التي تؤكد ضرورة طرح القضية على هذا النحو، هو أن إنتاج تلك المرحلة الأولى في حياتي الأدبية قد نال استحسانًا بصورةٍ من الصور من أغلب الأدباء «المُجايلين» لسنِّي، وهذا يعني أن تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعًا معينًا يشبه ذلك النزوع الذي تولَّد في نفسي قُبيل أن أبلغ العشرين، وهو نزوع الجيل الذي وُلد فيما بين الحربين العالميتين، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل، والانهيار السياسي والتحلل الاجتماعي، حتى لم يعد هناك أملٌ سوى ذلك النور القادم من الشرق، من بين نيران أول ثورةٍ اشتراكيةٍ في العالم.

وبقدر ما أصبحت الاشتراكية — في القرب منها أو البُعد عنها — معيارًا أمينًا صادقًا لضمير هذا العصر، بقدر ما التهبت قلوبنا الغضَّة ترحيبًا بهذا الأمل العظيم، وأمسى النضال من أجل الاشتراكية لكي تعم بلادنا والعالم هو غذاءنا اليومي، بل هو قضية حياتنا أو موتنا. وبقدر ما تحتوي الاشتراكية على جانبها الإنساني، تحتوي أيضًا على جانبها العلمي، بغير أن تتناقض إنسانيتها مع قوانينها العلمية، بل إن هذه القوانين لم تكن إلا اكتشافًا لإنسانية الإنسان.

واتسعت القلوب الصغيرة بين ضلوع أبناء جيلي للجانب الإنساني، وضاقت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمي. وكان طبيعيًّا لذلك أن يتعاظم حماسنا وأن تقلَّ معرفتنا، ومن ثم كان طبيعيًّا أن يتسلل إلينا الجمود العقائدي في يسرٍ ولينٍ، وأن يتحول المنهج العلمي من حيث المضمون إلى فكرةٍ ميتافيزيقيةٍ تلبِّي احتياجات الحس الديني الواثق المطمئن، ومن حيث الشكل إلى وجدانٍ عاطفيٍّ يجسد عذاب الحرمان الطويل الذي عانيناه — في غالبيتنا — أثناء طفولتنا، وكنا ما نزال نعانيه في صبانا وشبابنا. لقد تكاتفت حقًّا ظروفٌ عديدةٌ مريرةٌ في خنق الاشتراكية والفكر العلمي، كما تضافرت ظروفٌ أخرى في خنقنا نحن، وهكذا تجسم الخلل في أجهزة الإرسال والاستقبال على السواء.

كانت الاشتراكية والفكر العلمي يعانيان من ويلات الحصار الاستعماري الذي يطوِّق الفكر والتجربة، أو النظرية والتطبيق، بسياجٍ يحُول بينها وبين الشمس؛ لذلك ضلت طريقها حينًا ناحية اليسار، وحينًا ناحية اليمين، ولكن الحصيلة الختامية كانت النظام الستاليني. وهو تورم يساري في ظهر الحركة الاشتراكية، حماها زمنًا طويلًا من غائلة

التطويق الاستعماري المحكم، وعوقها زمنًا آخر لم يُكتب له البقاء الطويل. وفي كلا الحالين لم تنجُ الاشتراكية من آثار عبادة الفرد، والانغلاق على الذات، والابتعاد إلى حدٍّ كبيرٍ عن حركة الفكر العالمي المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديدة لفهم العالم.

أما نحن أبناء ما بين الحربين، فقد تلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالمية مع ظروفٍ جديدةٍ تمامًا على عالمنا المعاصر، فقد ظهر النظام الاشتراكي كقوةٍ عالميةٍ لها خطرها في الثقل العالمي، وتطورت العلوم الحديثة، فدخلت الإنسانية عصرًا تاريخيًّا جديدًا هو عصر الفضاء، وظفرت معظم بقاع الكرة الأرضية باستقلالها، ولم تعد البرجوازيات الوطنية تُلقي بعلم الاستقلال في الوحل، لم يعد من المحتم أن تخون الثورة، بل راحت توالي اجتهاداتها في خلق تجربةٍ اجتماعيةٍ جديدةٍ تقهر بها رواسب التخلف والقهر الأجنبي معًا، ولم تجد أمامها سوى حلٍّ واحدٍ، هو الاشتراكية. ولكن الطريق إلى هذه الاشتراكية لم يعد واحدًا، أضحت هناك طرقٌ عديدةٌ ووسائل عديدةٌ إلى الاشتراكية، كشفها الالتحام الوطني مع الواقع الاجتماعي المتطور، والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنا المعاصر. هكذا ووجه الجيل الثوري الجديد بظاهرةٍ نوعيةٍ مختلفةٍ عن ظواهر العالم القديم الذي أثمر المسلَّمات الرئيسية والتفصيلية في مقولات الفكر العلمي. ولم تكن مقومات القدرة على الخلق والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمي الوافد علينا إبان انحرافه اليساري، كانت حصيلتنا من التضخم اليساري أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار. كذلك لم تكن هذه القدرة في مستوى التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية التي تزينت بها بلادنا منذ عصور الانحطاط. كانت حصيلتنا من التخلف والقهر أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار.

وهكذا استجبنا للتحديدات المسبقة في ظلِّ ظروفنا المريرة، ظروف التخلف والفوضى الحضارية والقهر الأجنبي. لم نستطع أن نتلبس بروح الفكر العلمي، ونضيف إليه أبعادًا جديدةً مُستقاةً من واقع التجربة الجديدة، وإنما تورطنا في أحبولة الشكل والمظهر دون أن نتعمق المضمون والجوهر؛ لهذا السبب قلتُ إننا في السياسة، وفي غيرها من العلوم الإنسانية، كنا أقرب إلى الفهم الميتافيزيقي للمنهج العلمي، وأقرب إلى الوجدان العاطفي، أو إلى ذلك المزيج المركب من الميتافيزيقا والعاطفة. كانت حالتنا بالضبط هي حالة انفصالٍ بين الشكل والمضمون، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون الولوج إلى علم التجربة الحيَّة التي صاغتها هذه النصوص، التجربة التي أعطت الحروف حياتها

وحيويتها، وبالتالي مرونتها وقابليتها لكل ما يضيفه «الخاص» إلى «العام» من سماتٍ تُثري النظرية والتطبيق جميعًا.

ولقد أدى انفصال الشكل عن المضمون إلى ازدواجاتٍ فكريةٍ غاية في الخطورة بين الأجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكي؛ فقد تعددت الطرق اللاعلمية لفهم المنهج العلمي، وأصبحنا نرى مَن يمارس أسلوبًا براجماتيًّا أو ميكيافيليًّا أو مسيحيًّا في تطبيق قواعد الفكر العلمي. ولم تكن النتيجة في مجال الفكر وفي مجال الواقع على السواء إلا مجموعة من الأخطاء تؤدي إلى مجموعةٍ جديدةٍ من الأخطاء، التي تولِّد بدورها أخطاءً جديدةً، وهكذا. وكانت النتيجة بطبيعة الحال هي العزلة الكاملة عن تطورات العالم المعاصر، ودلالات هذا التطور في ميدان الفكر العلمي، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقية على واقعنا المحلي وتجربتنا الخاصة.

هذه العزلة وحدها بكلِّ ما تملك من مظاهر التفتُّت والانطواء، وأحيانًا اليأس، هي الحافة التي أيقظت أقدامنا على مدى التهرؤ المنهجي في أرضنا الفكرية. ولكن بمقدار ما كانت عليه حالتنا من سوءٍ بالغٍ، دبَّت اليقظة الثورية في أوصالنا تغيِّر حياتنا رأسًا على عقبٍ، ليس في السياسة فحسب، بل في كافة مسارب وجودنا. انزاح عن كاهلنا عبء الانحراف اليساري الذي أفقدنا القدرة على الرؤية الصحيحة.

ولقد كان اتضاح الرؤية في جوهره التئامًا بين الشكل والمضمون للمنهج العلمي في وعينا. بدأنا نتمثل روحه خطوةً خطوةً مع تمثل واقعنا وطبيعته. ولم تقتصر الرؤيا الواضحة على الفكر السياسي فحسب، بل تجاوزته إلى آفاق حياتنا الفكرية كلها. وبعد أن كنا طيلة السنوات الماضية نطبق مقاييس الفكر العلمي على إنتاجنا الأدبي بصورةٍ ميكانيكيةٍ تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف، تبلور اهتمامنا الرئيسي في الحقل الأدبي في نقطتين؛ الأولى هي الكشف عن طريقنا الخاص، وما يتميز به من قوانينَ نوعيةٍ مفصلةٍ، تختلف بالضرورة عن القوانين التي تضبط الحركة الأدبية في العالم الخارجي. والنقطة الثانية هي مراجعة كل ما أصدرناه من أحكامٍ تقييميةٍ على تاريخنا الأدبي. والنقطتان كلتاهما تكملان بعضهما البعض. فالنقطة الأولى تبرهن — على سبيل المثال — أن كاتبًا مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس «كاتبًا برجوازيًّا» وحسب، إن ذلك التقييم التقليدي كان يجرنا في أغلب الأحيان إلى صبغ إنتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية في فكرنا من ألوان الوحل والخيانة، وبالتالي كانت هناك مجموعةٌ من الكليشيهات المعدة سلفًا لتصنيف الكتاب سياسيًّا واجتماعيًّا على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على وعينا

حينذاك. أما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهي إعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقًّا من خصائص الفكر الاشتراكي العلمي، ولكنهم ينضوون بصورةٍ أو بأخرى تحت لواء الثورة المعاصرة في بلادنا، وبالتالي أصبح كاتبٌ مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم، مفكرًا ثوريًّا، بالرغم من تفاوت قربه أو بُعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية.

بل إن هاتين النقطتين تؤديان إلى دراسة مختلف الظواهر الفكرية في أدبنا الحديث، مهما اتسمت هذه الظواهر بالسلب أو بالإيجاب، ما دامت لها فاعليةٌ مؤثرةٌ في الحركة الاجتماعية مباشرة، أو في محيط الحركة الأدبية وحدها. لذلك فقد حاولتُ منذ عام ١٩٦٢م أن أحدد لنفسي تخطيطًا جديدًا يتسق مع تفكيري الجديد؛ فأكملت تأليف كتابي «أزمة الجنس في القصة العربية»، الذي تناولت فيه بالنقد والتحليل إنتاج عشرة من كُتَّابنا، تختلف اتجاهاتُهم الفكرية والأدبية اختلافًا كبيرًا. وأنجزتُ خلال عامين كتابي «المنتمي» حول أدب نجيب محفوظ، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤م. وفي العام الذي يليه بدأتُ في تأليف كتابي «الرواية العربية في رحلة العذاب»، يتناول إنتاج عشرة آخرين من كُتَّابنا. ثم جمعت بعض دراساتي ومواجهاتي النقدية والفكرية في كتابٍ واحدٍ، هو «مذكرات ثقافة تُحتضر»، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطوري الفكري التي لا ريب أنني أجد لها بذورًا في بعض فصول «سلامة موسى»، ومقدمة «أزمة الجنس»، ولكنها لم تنبت بصورةٍ أكثر وضوحًا إلا في إنتاج السنوات الأربع الأخيرة. وليس هذا الكتاب، «ثورة المعتزل» في أدب توفيق الحكيم، إلا نتاجًا لهذه المرحلة الجديدة.

فقد كان توفيق الحكيم في تصوري السابق مجرد فنانٍ مُنعزلٍ، يقضي عمره في برجٍ من العاج، يتسلى بمعادلاتٍ رياضيةٍ تصوغ الكون والمجتمع والإنسان صياغاتٍ ذهنيةً مجردةً. ثم التقيت مع أدب الحكيم لقاءً جديدًا، فسَّر لي أشياء كثيرة، كانت على درجةٍ كبيرةٍ من الغموض.

و«ثورة المعتزل» هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم، فهو ليس كتابًا أكاديميًّا بالمعنى الجامعي المتداول لهذه الكلمة، وإنما هو محاولةٌ للإجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكيم؟ إن القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الإجابة في القسمين الآخرين. وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمي من شبلي شميل وسلامة موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفني ناصف وإسماعيل أدهم ومحمد مندور، إلى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس

وغيرهم من بُناة فكرنا الثوري المعاصر. فبالرغم من كافة أوجه السلب التي يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمي في حياتنا الفكرية، فإن ما لا ريب فيه أن استقرار هذا المنهج في أرضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنضال الاشتراكيين العلميين في بلادنا، فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلًا لهذا المنهج الثوري بين ركامات المناهج الاستعمارية والغيبية، على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة، وسيطرة القوى الاجتماعية التي تؤيدها وتدعمها. وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال، وهي أن الماركسيين المصريين قد سجَّلوا كفاحًا بطوليًّا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمي، وتسويده على بقية المناهج؛ وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من إقصاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري، وأثبتوا لأكبر قطاعٍ ممكنٍ من المثقفين أن طبيعة أرضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها؛ لأنها نظراتٌ جزئيةٌ لبضع فئاتٍ من برجوازية المجتمع الغربي، ليس لها من نظائرَ في مجتمعنا. أما الماركسية فهي الفلسفة التي تتمتع بنظرةٍ شاملةٍ أصيلةٍ للطبقة أو الفئات الثورية للنهاية؛ لذلك تغور جذورها في أعماقنا وأعماق أرضنا.

إن القسم الأول، وعنوانه «ثورة المعتزل في البرج العاجي»، ليس إلا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التي طرحها في مقالاته المتفرقة وكُتبه، على ضوء هذا المنهج. فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم في حياته الواقعية «رحلة العمر»، وأن أتعرَّف على التيار الأدبي الذي يجري معه «فنان الحياة»، والتيار الفكري العام الذي ينضوي تحت لوائه «راهب الفكر»، والنظام الفكري الخاص الذي بناه «المفكر التعادلي»، وأخيرًا القيم السياسية والاجتماعية التي يدعو إليها «المفكر السياسي». وليس هذا تصنيفًا أكاديميًّا كما سنرى، على الرغم من اشتمال كل فصلٍ من هذه الفصول على التطور التاريخي لكل فكرةٍ من الأفكار، وإنما هو أقربُ إلى صياغة القضايا الفكرية في إطارٍ من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارئ والمنقود.

أما القسم الثاني «عودة الروح إلى الرواية المصرية»، فهو إحدى ثمار الجهود المستمرَّة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وأنور المعداوي وسيد قطب وصلاح الدين ذهني وغيرهم. هذا الجزء يحاول أن يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم، مثل «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف»، من دورٍ رياديٍّ خلَّاقٍ في تاريخ الرواية المصرية. بل ربما كان أثر الحكيم في أدبنا الروائي يفوق أثره في أدبنا المسرحي. لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست إلا إحاطة مفصلة بالقيم الفنية والفكرية لكلٍّ

من هذه الروايات، حتى نستنير بها في رؤية «طريقنا الخاص» إلى خلق الرواية المصرية، وما تتضمنه من سماتٍ تتميز بها وحدها، بحيث إنها استطاعت الامتداد إلى إنتاجنا الروائي الحديث.

والقسم الثالث والأخير هو «موعد الحياة مع المسرح المصري»، محاولة أيضًا لإثبات أن الدراما المصرية قد وُلدت في صورتها القريبة من التكامل بين أحضان «أهل الكهف» وما تلاها من أعمال الحكيم. ليس هذا إغفالًا للتراث المسرحي السابق على توفيق الحكيم، ولكن اعترافًا بأهمية الدور التاريخي لهذا الفنان الذي انعطف بمسرحنا انعطافةً جديدةً في النوع والكيفية، لا في الدرجة والمستوى فحسب. وكانت هذه الانعطافة تحقيقًا واعيًا لمعنى الدراما في صورتها القريبة من التكامل، فهي ليست ثورةً على ما سبقها من تراثٍ، وإنما هي البداية الحقيقية لهذا التراث. ويحاول هذا القسم كذلك أن يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبيَّناها فيما سبق بالقسم الأول، يحاول إعادة اكتشافها في أعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني. إلا أن «الفكر» في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الأولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — إلا حين تضطره ظروف «الفكرة» التي يعرض لها بالتحليل. والحق أنني لا أفهم الفكر في الفن على أنه المحتوى والإطار، أو الشكل والمضمون، فلستُ أستطيع أن أتصور «الفن» مجرد وعاءٍ من خزف اللفظ وأدوات التعبير، كما أنني لست أستطيع أن أتصور «الفكر» مجرد مقولاتٍ فلسفيةٍ جامدةٍ تشبه المعادلات الرياضية. يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغًا متخلفةً في النقد الأدبي، بحيث إن الناقد والمفكر أصبحا شخصيةً واحدةً في أدبنا الحديث.

فإذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئًا نافعًا لقارئه، فإن الفضل الأول يعود إلى هذه اليقظة الثورية التي دبَّت في أوصال الفكر الماركسي في بلادنا، بحيث أضحى هذا الفكر قلعةَ الدفاع الأولى عن ثورتنا المعاصرة. وإذا لم يستطع، فإن اللوم كله يقع على عاتق المؤلف الذي لم يحسن لقاءه الجديد مع أدب توفيق الحكيم.

يناير (كانون الثاني) ١٩٦٦م

القسم الأول

ثورة المعتزل في البرج العاجي

الفصل الأول

رحلة العمر

أدبُ الاعترافِ من الأشكال الفنيَّة الحديثة في اللغة العربيَّة. وبالرغم من ذلك، فقد أضاف إلى تراثنا عددٌ لا بأس به من كبار كُتَّابنا مجموعةً هامةً من الاعترافات، التي تضيء الكثير من الجوانب الخفيَّة في أدبهم أو حياتهم أو تاريخ بلادهم، وقد تجتمع هذه كلها في اعترافٍ واحدٍ. وتتفاوت اعترافات أدبائنا من حيث درجة الإحاطة والصدق والموضوعية، كما تتفاوت من حيث فنيتها، ونوعية القالب الأدبي الذي أُودعت فيه؛ فأيام طه حسين تختلف عن تربية سلامة موسى، وكلاهما يختلف عن حياة أحمد أمين، التي تختلف بدورها عن سبعينية ميخائيل نعيمة، وزهرة عمر توفيق الحكيم.

وإذا كان كتاب كتربية سلامة موسى يستوعب أهم مشكلات العصر التاريخيَّة، بينما يكاد توفيق الحكيم في «سجن العمر» و«زهرة العمر» أن ينحصر بين جدران الفن الذي رصد له حياته، للدرجة التي تحُول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التكوين الاجتماعي للعصر الذي عاش فيه، إلا أننا نستطيع أن نبرر الفارق بين الكاتبين، بأن سلامة كمفكرٍ كانت تعنيه القضايا الأكثر شمولًا، وإن انعكست على وجدانه الشخصي بتفاصيلَ موغلةٍ في الذاتية. بينما الحكيم كفنانٍ كانت تستهويه التفاصيلُ الصغيرةُ أولًا حتى يكتشف بذور الفن في نفسه، وهي سمات فردية غاية التفرُّد؛ لأنها تثمر ما ندعوه بعملية الخَلق المستقلِّ نسبيًّا عن الهموم المباشرة للمجتمع والعصر. الفرق إذن كامنٌ بين المفكر والفنان، أو بين نقطة الانطلاق الموضوعيَّة عند الأول، ونقطة الانطلاق الذاتيَّة عند الآخر.

إلا أننا في النهاية سوف نعثر في اعترافات توفيق الحكيم التي ضمَّنها كتابَيه الرئيسيين «سجن العمر» و«زهرة العمر»، أنه كان أكثر كُتَّابنا حرصًا على إلقاء الضوء الكاشف لكلِّ ما خفي عن قارئه من مجاهل أعماله الأدبيَّة؛ فهو قد سبق له أن أنار لنا الطريقَ لحياته الشخصيَّة في بعض أعماله الروائيَّة، مثل «عصفور من الشرق» و«يوميات

نائب في الأرياف» و«عودة الروح»، غير أنه في هذين الكتابين — سجن العمر وزهرة العمر — يكشفُ لنا عن أدقِّ شعيراتِ تكوينه الأول منذ كان طفلًا إلى أن أصبح شابًّا في مقتبل حياته العمليَّة.

وإذا كان للكتابين إحدى المزايا الهامَّة عند ناقد الأدب، وهي أنه يستنير بالترجمة الذاتية للفنان في رؤية أعماله الأدبية، إلا أنها تعنيني هنا، في المقام الأول، للتعرف على بذور الاتجاه أو الاتجاهات الفكرية التي سادت على عقل توفيق الحكيم، قبل أن تتحول إلى المستوى الوجداني لطاقته الإبداعيَّة، التي عبَّرت عن نفسها في الخلق الفني. فلا شكَّ أن مرحلة التكوين الأولى، في حياة الكاتب، هي مرحلة تربية الجنين التي تطبعه فيما بعد بخصائصَ شبه ثابتة قلَّما يستطيع منها فكاكًا، وربما كانت هذه الفكرة هي التي أوحت للحكيم بتسمية كتابه «سجن العمر»، فبالرغم من أن هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤م، فإنه يصور أولى مراحل حياة كاتبه في قالب «الاعتراف المباشر»، بينما نجد أن «زهرة العمر» قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشرين عامًا أو يزيد، ولكنَّه يصوِّر تلك المرحلة التالية لسجن العمر في قالبٍ 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 لمرحلتَي حياته الأولى على وجهٍ أدقَّ، فلا ضرورة لأن نَخضع لمواعيد صدور كلٍّ من الكتابين، إذا كانت تواريخها لا تفيد موضوعَ بحثنا.

يبدأ الحكيم «سجن العمر» بقوله: «هذه الصفحات ليست مجرد سردٍ وتأريخٍ، إنها تعليلٌ وتفسيرٌ لحياةٍ، إني أرفع فيها الغطاء عن جهازي الآدمي لأفحص تركيب ذلك المحرك الذي نسميه الطبيعة أو الطبع، هذا المحرك المتحكم في قدرتي، الموجِّه لمصيري.» لا بدَّ لنا من أن نسجِّل عليه هذه الكلمات التي أرادها منهجًا لترجمته الشخصية، فسنجد أنه كثيرًا ما ألقى بها جانبًا، فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشو الأوهام العالقة بها، ليبذل جهدًا مضاعفًا في سردِ ما تحتفظ به من حقائقَ، دون أن يتدخل إلا بالتساؤل والاستفسار. هذا بالنسبة للجزء الأول من الكلمات التي قدَّم بها كتابه. أما الجزء الثاني الذي يطالبنا بأن نتصور قدَرًا لا يرحم، رافق خُطاه منذ المهد، فإننا نجده في ثنايا الكتاب يتصور القدر على نحوٍ بعيدٍ عن الجبر الأعمى الصارم.

لتكن إذن بداية طريقنا إلى حياة توفيق الحكيم هي التفرقة بين حياتين؛ حياة الواقع العملي، وحياة الفكر والشعور. ولن نجعل من «سجن العمر»، الذي كتبه الحكيم،

سجنًا لنا أيضًا فلا نتحرك إلا في الحدود التي رسمها لنفسه بين دفتَي الكتابِ. فنحن الآن سوف نحتاج إلى ذلك العنصر الذي افتقدناه في اعترافات الحكيم بحجة أنَّه كتبَ ما كتبَ، كفنانٍ أولًا. أما حين نضع هذه الاعترافات موضع التحليل الفكري الدقيق، فلا سبيل أمامنا إلا أن نمزِّق خيوطَ الشرنقة التي أجاد الحكيم نسجها وحبكها بإحكامٍ، وننطلق مع الفراشة الوليدة إلى الآفاق الرحيبة لكلٍّ من المجتمع والعصر اللذين أنجبا الحكيم، وعاش في ظلالهما، فهذا هو الإطار الوحيد الذي نستطيع أن نستوعب خلاله أحداث أخطر المراحل في حياة أحد روَّاد الأدب العربي الحديث.

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولى، أن الحكيم ينتمي إلى مزيجٍ معقدٍ من الدم المصري والتركي والألباني. وبالرغم من ذلك، فقد كان فنانًا مصريًّا حتى النخاع. ولنعتذر إلى الأكاديميين عن هذا التعبير الإنشائي بقولنا إن إيمانه بمصر كاد يصبح إيمانًا عنصريًّا يشايع «مصر الفتاة» في شعارها «مصر فوق الجميع». وربما كان ذلك «ردَّ فعلٍ» لتركيبه الوراثي، ولكن الحكيم لم يصل إلى حافة العنصرية قطُّ، فهو قد نما وترعرع في إحدى الأُسر من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة مع بدايات هذا القرن، وإن كانت بُنوَّته لهذه الطبقة لم تخلُ من ذلك المزيج المعقد، فأُسرته قد عرفت الاشتغال بالزارعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات وبيعها، جنبًا إلى جنبٍ. وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقة الوسطى في مصر إبان الربع الأول من القرن العشرين من أكثر الطبقات الاجتماعيَّة حماسًا للثورة، بل إنَّها كانت أكثر القطاعات اغتنامًا لمكاسبها، وتفاديًا لخسائرها.

ويبدو أن هذين العاملين الأساسيين، الوراثي والاجتماعي، كان لهما أكبر الأثر في تشكيل المراحل الباكرة من حياة توفيق الحكيم وفكره؛ إذ انعكس كلاهما على وجدانه المرهف في صورة صراعٍ حادٍّ بين الواقع والمثال، وقلقٍ أحدَّ بين الثبات والحركة. وربما كان هو نفسه أبعد الناس جميعًا عن فهم هذه الحيرة الديناميكية التي سطَت عليه مع تباشير وعيه بالعالم المحيط من حوله؛ فتارةً يفسرها على ضوء حادثةٍ جرت له في الصغر حين كانت تقع عيناه على إحدى الجنازات، فيُصاب لتوِّه بالحُمى التي لا تفارقه لأيامٍ طويلةٍ. وظنَّ بعدئذٍ أن قلقه ليس إلا تجسيدًا لقوتين تتجاذبانه، هما الحياة والموت. ومرةً أخرى يفسر هذه الظاهرة على ضوء التناقض بين والده ووالدته، فلعلَّه ورث شيئًا من كلٍّ منهما، وبالتالي فهما يتصارعان معًا في داخله.

وبالرغم من كل ما يمكن أن نبديه من احترامٍ لهذه التفاصيل الشخصية الدقيقة في إسهامها ومشاركتها لتكوين روح الإنسان وعقله وباطنه وهيكله البشري العام، إلا أن هذه التفاصيل الشخصية ينبغي أن تندرج في الإطار الموضوعي العام الذي يفسر لنا الكائن الإنساني على ضوء القوانين العلميَّة المستقلة نسبيًّا عن إرادة الإنسان. أما أن تتحول هذه التفاصيل نفسها إلى تفسيراتٍ معدة من قبلُ، فإننا بذلك نغرق في وهاد الذاتية التي تعمينا عن تعدد مستويات المعرفة، فالتفاصيل الشخصية لا سبيل إلى فهمها والوعي بأهميتها، إلا إذا تحولت من المستوى الذاتي للفرد، إلى المستوى الاجتماعي للبيئة، إلى المستوى الأكثر شمولًا وإحاطةً بالمجتمع والعصر. هنا تكتسب هذه التفاصيلُ بريقَها الخاص، ولمعانها الأصيل، حين تتجاوز أسوارها الضيقة إلى رحاب الشخصية في آفاقها العامة، خاصةً إذا كانت هذه الشخصية، كتوفيق الحكيم، لفنانٍ ومفكرٍ يتبادل مع المجتمع والعصر بالأخذ والعطاء، ما يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة إلى هموم الأجيال وقضايا العصور.

لذلك أقول إن 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 الذاتيَّة مع الفن، نفس المنهج المتسق مع تفكيره في أهمية التفاصيل الدقيقة، بالرغم من أنه ينكر على نفسه الاهتمام بهذه التفاصيل، مدللًا بذلك على أنه قد فضَّل الفن المسرحي على الفن القصصي؛ لأنه فنٌّ التركيز والدقة والتفكير الرياضي، لا فن الإفاضة من أجل الإيهام بالواقع. يناقض الحكيم نفسَه إذن حين يذكر بدايات إحساسه الفني بتلك الطفلة الشقراء التي استهوته أمدًا من الزمن، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية، فلا شك أن السمات الفرديَّة للإنسان — عندما يكون فنانًا على وجه الخصوص — تجعل لشخصيته مذاقًا خاصًّا. أما عندما تكون هذه السمات، بالرغم من فرديتها، مشتركة بين البشر جميعًا، فهنا لا نستطيع أن نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخاصة في الشخصية.

حينئذٍ يمكن القول بأن البداية الحقيقية للفنِّ عند الحكيم، تلتمس لنفسها تاريخًا تقريبًا عندما هبطت إلى مدينة دسوق، التي كان يعمل بها والده في السلك القضائي، إحدى الفرق «التشخيصية» التي زعمت أنها جوقة الشيخ سلامة حجازي، والمرجَّح أنها إحدى فرق الأقاليم، وإن قلدته واتخذت اسمه لمجرد الدعاية والرواج. كانت رواية «شهداء الغرام» هي التمصير المطعَّم بالقصائد والألحان — التي لا تخطر على بالٍ كما يقول

الحكيم — لمسرحية شكسبير المعروفة «روميو وجولييت». وقد مثَّلتها الفرقة يومئذٍ، فلم يفهم منها شيئًا، ولكنه عاد في ذلك اليوم إلى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكنسته التي تحولت إلى سيفٍ للمبارزة. وكان هذا الخادم بما يرويه من حكايات الرباب التي يسمعها في الخارج عن أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة، كما كانت الأم بما ترويه من سيرة عنترة وأقاصيص ألف ليلة وليلة، هما أول مَن نبَّه البذرة الفنية الكامنة في أعماق الحكيم، فهو لم يستطع المثابرة على «المعلقات» التي أمره أبوه بقراءتها وحفظها، ولكنه استطاع أن يستخرج من صناديق الأمتعة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة، فأقبل عليها بنهمٍ لم يناظره إلا شغفه بسماع الغناء، ورؤية التمثيل، ومحاولات «الرسم» التي لم تستمر معه طويلًا.

ولقد عرف الحكيم عالم الغناء والرقص والتمثيل عن طريق «العوالم» اللاتي عرفهن في «الأفراح»، سواءٌ تلك التي تمَّت في أسرته، أو عند الأقارب والجيران. وكما حاول تقليد أبي زيد الهلالي والمؤذن، فقد حاول تقليد العوادة في الضرب على العود. وجاء نقله إلى القاهرة بمثابة المُنقذ من الرقابة الصارمة التي فرضها عليه الأهل حتى ينجح في علومه الدراسية، هذه الرقابة التي جعلته يقرأ القصص وكأنه يرتكب وزرًا من الأوزار، فكان يتسلل حاملًا الكتب ليقرأها تحت السرير: «كان ذلك السرير مفروشًا بملاءةٍ تتدلى أطرافها إلى الأرض حاجبةً مَن يختفي تحته بأنها ستارةٌ مسدلةٌ، فما كان أحدٌ يراني أو يكتشف مكاني. لكن تلك الملاءة أو الستارة كانت تحجب عني النور، فما كنتُ أبالي أحيانًا، وكنت أمضي أقرأ في الظلام حتى أعجز عن تمييز الأسطر.»

لم يكن إسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلًا جاهلًا، وكانت أمه هي الوحيدة من بين أخواتها التي تعلمت، ومع ذلك ظلَّت تربيتهما لابنهما حتى مقتبل العمر، هي التربية شبه الإقطاعية التي تتأثر وتتشبث بأكثر القيم سيادةً وثباتًا في المجتمع؛ فالشهادة الدراسية هي شهادة الميلاد الحقيقي لابن الطبقة الوسطى الصغيرة، في مجتمعٍ تحكم علاقاته وتضبط حركته مجموعة القيم العارية من تكافؤ الفرص. وإبعادًا لشبح العوز المادي، يتجرد الأب من خصائصه الأصلية في محبة الفكر والفن، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقي أسرته شرَّ الحاجة. ولا تصبح الأم زوجةً وربة أطفال، بقدر ما تتحول إلى مزارعةٍ وتاجرةٍ وصاحبة بيوتٍ وأطيانٍ. والغريب حقًّا أن التربية شبه الإقطاعية التي تحُول بين الفتى وتطلعاته الفنية والفكرية، في تناقضها المحتوم مع التكوين البرجوازي، تتحول بتوفيق الحكيم من الخضوع المفترض للتقاليد الراسخة في الذهن والأرض والسلوك،

إلى 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 ثورةٍ جارفةٍ)، وبين السلطة الفكرية الطاغية لحكم الإقطاع المتحالف مع الاستعمار؛ ظلَّ السمة البارزة في تفكير الحكيم الاجتماعي فيما بعدُ، حيث أصبح «ثوريًّا محافظًا» إن جاز التعبير عن مسار مفكرٍ داخل الدائرة الثورية، ولكن «اعتداله» كما يدعوه، يقوده على يمين المركز الثوري للدائرة: «كانت حياة الريف في تلك المرحلة من حياتي جميلةً، على الرغم مما كان يداخلني من شعورٍ غامضٍ أحيانًا، واضحٍ أحيانًا أخرى، بضياع الفلاح وهوانه. فلقد كان من الأمور العادية أن أرى الفلاحين من حولي يبركون ويمدون أعناقهم إلى الترعة بجوار مواشيهم ليشربوا جميعًا بنفس الطريقة، وقد فعلتُ أنا نفسي ذلك مراتٍ معهم، فقد اندمجتُ فيهم ولم أعد أفطن إلا أني منهم، وكنتُ أودُّ لو تمتد بي بينهم هذه الحياة.» وكم أود من القارئ أن يراجع معي كتاب «تربية سلامة موسى»، ليجد نفس الكلمات محفورةً بعمقٍ على وجدان مفكرٍ ثوريٍّ آخر كسلامة موسى. كلمات الحكيم إذن هي إشارةٌ واعيةٌ بذلك المناخ الجحيمي الذي عاشت فيه مصر، ولا سيما ريفها الحزين، منذ إرهاصات ثورة ١٩١٩م إلى ما تلاها من سنواتٍ عجافٍ. والحكيم وسلامة وموسى، كلاهما يفترض ثمة مسافة موضوعية تقوم حاجزًا ضخمًا بينه وبين الفلاحين التعساء، فهو يشارك بؤسهم حقًّا، ولكنه في النهاية ليس واحدًا منهم. وإشارة الحكيم هنا إذن لا تعني سوى أنه يعاني تمزقًا ملتاعًا بين تكوينه الاجتماعي المحدد، والقيم التي تشكل هذا التكوين. ولا شكَّ أن وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه، هو الذي أثمر وجدانَه الفنيَّ وعقلَه المفكر. فنه الذي كان شكلًا لوعيه، وفكره الذي كان مضمونًا لهذا الوعي. ومن هنا أختلف مع تفسير الحكيم لانضوائه تحت لواء الفكر والفنِّ، على ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بأن مكبوتات الأب والأم يمكن أن تظهر وراثيًّا في الابن. فالحق أنه يمكن للابن أن يرث محبة الأدب والفن، ولكن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من «المحبة» بلا أدنى ريبٍ. فإذا كانت شخصية إسماعيل الحكيم الأصيلة هي شخصية الفنان المفكر، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحت ضغط الحاجة المادية للقمة العيش، وبالتالي جاء توفيق ابنه انفراجًا لهذه الأزمة العارضة، سوف نتغاضى حينئذٍ عن إمكانية أن يصبح ابن الأديب عالمًا، وابن العالم أديبًا، وهكذا. فالطبيعة والمجتمع ليسا رسولين طيعين لنزعات أو نزوات الأب والأم المكبوتة، وإنما تتكون خصائص الفنان أو العالم أو المفكر من خلال الأفعال وردود الأفعال، التي

تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بين الإنسان وداخله وخارجه، في دورةٍ جدليةٍ لا تنتهي من ملحمة السؤال والجواب.

وإذن، فقد اختار الحكيم الفنَّ شكلًا لوعيه الفطري بما يحيط حوله من «مألوفاتٍ» للعين العادية، ولكنها غير عاديةٍ لعينه المجردة من ضباب القيم السائدة، فثمة لحظات ينبلج فيها نور الوعي بما يتنافى مع هذه القيم، يخلق فيها الإنسان لنفسه قيمًا ذاتيةً جديدةً يستمدها من أحلامه وأهوائه، وسرعان ما تتبلور قيمًا موضوعية باحتكاكها مع التجربة الاجتماعية المباشرة. وقد كان الفن بما أحاط الحكيم في طفولته من مظاهرَ بدائيةٍ له، استجابت لها نفسه التوَّاقة بوعيها إلى التجسيد؛ هو الشكل الأكثر تناسبًا مع قدراته الذهنية، وميوله المكتسبة والطبيعية على السواء. وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقة بشكلٍ عامٍّ، وفي صورته المحددة بأجساد الفلاحين المتهالكة بشكلٍ خاصٍّ.

لهذه الأسباب مجتمعةً كانت القاهرة رمزًا كبيرًا لـ «الحرية» التي حلم بها في طفولته وأوائل مراهقته، كما كانت باريس في شبابه الباكر. والحرية هي الشعار الأساسي الذي أطلقته ثورتنا الشعبية عام ١٩١٩م. حينذاك أَلَّف الحكيم الأناشيد والألحان، وشارك بها في مظاهرات الطلبة التي التحمت بجماهير الشعب من عمالٍ وفلاحين وتجارٍ ومثقفين. والحرية عند الفنان المفكر أن يعتصر من كيان الثورة ووقودها رمادًا هادئًا قابلًا 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 لفنِّ القصة في بلادنا، ومن حيث المضمون كانت الرائدة الحقيقية للأدب الواقعي الثوري. ولا بد لنا من أن نتمعن كثيرًا في تلك المرحلة التي عاش فيها الحكيم أحداث عودة الروح قبل أن تتحول في ذهنه إلى كتابٍ مسطورٍ.

يقول: «لم يخطر على بال أهلي ولا شك أنهم قذفوا بي إلى الحرية الواسعة، وإلى الجو الفني الرحب، يوم قذفوا بي إلى القاهرة.» وهذا صحيحٌ من ناحية أنه اتجه إلى المسرح بكل ما يحتمله وقته وجيبه، خاصةً إلى جورج أبيض الذي كان قد انفصل عن جوقة الشيخ سلامة حجازي، وكوَّن فرقةً تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلة عن التلحين والغناء. وعرف في ذلك الوقت أيضًا «عبد الرحمن رشدي»، الذي كان يُعَد حادثة عصره حين ترك روب المحاماة وارتدى ثياب التمثيل: «كان هو في التمثيل من جانبٍ، والمنفلوطي من جانبٍ آخر. أحدهما بصوته المتهدج الباكي، والآخر بأسلوبه النثري المبلَّل بالعبرات،

يستنزفان مدامع الناس، ويُعتبران عند الكثيرين مثالًا للفن الصادق.» هكذا كتب الحكيم عن عبد الرحمن رشدي في مقارنةٍ بينه وبين جورج أبيض، الذي كان يُعَد بالنسبة إليه «كلاسيكيًّا». كانت أهمية جورج أبيض عند هذا الجيل هي أنه نقل إليهم روائعَ المسرح العالمي دون أية رتوشٍ خارجيةٍ تجلب الجمهور العادي؛ فقدم لهم «هاملت» و«عطيل» و«أوديب»، وكأنهم يقرءونها في لغاتها الأصلية. وعاد توفيق إلى حركات المراهقة، فراح يؤلِّف مع بعض زملائه فرقةً تمثيليةً صغيرةً، ثم أسس مسرحًا صغيرًا بإحدى الغرف بمنزل أحدهم، وأخذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها وإخراجها في وقتٍ واحدٍ.

وإذا كنتُ أعود إلى هذه النقطة بالتكرار، فلأننا سوف نجد أن الحكيم عاش حياتَه الفنية الأولى بين كواليس المسرح، وفوق خشبته، وفي صالته، وعلى أبوابه، ومع هذا فإننا نراه حين يبدأ في الكتابة الجدية للمسرح، يكاد مسرحه ألا يكون جماهيريًّا، ومقصورًا على خاصة المثقفين، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحًا للقرَّاء فقط. هذه الظاهرة التي جعلته يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهني على ما يكتبه، خليقة بأن تُناقَش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه، فالمناخ العقلي الذي عاش داخله؛ إذ يبدو أن ثمة تناقضًا جوهريًّا بين التكوين الذهني للحكيم وتكوينه الاجتماعي، انعكس بصورةٍ أو بأخرى على تكوينه الفني، وتصوره لمعنى المسرح. حينئذٍ نتوقف كثيرًا عندما يقول إنه لم يفكر يومًا في أن يكون طبيبًا أو مهندسًا، فهو يتقزز من رؤيته الدم، ولا يحب النظر إلى المرضى. هو بعيدٌ إذن بشكلٍ عامٍّ عن أن يكون رجلًا عمليًّا، وليس الأدب والفكر والمسرح عملًا يحتاج إلى هذا النوع من الرجال. ولكن لماذا حين يختار الفن المسرحي مجالًا لنشاطه الذهني، ولا يختار المسرح الاجتماعي الذي تعنيه جزئيات حياتنا اليومية في الواقع الحي المباشر؟ لا شكَّ أنه جرَّب هذا اللون من التأليف المسرحي في عشرات الفصول التمثيلية، ولكنه اختار بشكلٍ حاسمٍ اللون الآخر الذي يجرِّد الواقع ويحوله من المستوى الجزئي إلى المستوى الكلي، ويوسع من تعريف الواقع فلا يَقصُره على الجانب الاجتماعي المباشر، وإنما يتناول مشكلات الوجود الكبرى فيما يتعلق بالكون أصوله وغاياته.[1] ولعل هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التي يقول بها البعض من أن الأجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم، بينما لم تتأثر به في الفن المسرحي، وهو رائده الأول في اللغة العربية. ومرةً أخرى، لماذا اتجه الحكيم هذا الاتجاه، حتى تورط البعض في تسميته بفنان

[1] راجع «دراسات في الأدب العربي المعاصر»، ليوسف الشاروني، ص٢١.

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

لا شكَّ أن «شيئًا ما» في شخصية الحكيم وتكوينه الطبقي والنفسي والعقلي قد أخصب فيه هذا الاتجاه. إن عبارة «التكوين الطبقي» تبدو كما لو كانت تلخيصًا وتجريدًا وتعميمًا أكثر منها تفصيلًا وتجسيدًا وتحديدًا. ولكنها تعني لنا، ونحن بصدد دراسة الاتجاه الفكري لأحد الكُتَّاب، مجموعة المركبات الاجتماعية الخالقة لوعي الكاتب ونوعيته وأسلوبه.

غير أننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظلَّ إلى الآن هو الشكل في حياة الحكيم وفنه، فاختياره للفن المسرحي، والمسرح الذهني بالتحديد، ثم اختياره للعزلة العاجية عن ضجيج الأحزاب والهيئات السياسية في مصر؛ يدخل جميعه في نطاق الشكل، سواء في الفن أو الحياة. فلندع قضيةَ الشكل مؤقتًا. لننظر ماذا احتواه من مضمونٍ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعدُ، بأنه كان مضمونًا تقدميًّا في معظم الأحيان، أو بصورةٍ عامةٍ، وإن كانت تقدميته لم تخترق تلك الحدود التي رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية، فجعلت منه واحدًا من كُتَّاب الثورة الوطنية الديمقراطية، وإن وقف في الأغلب الأعم، على يمين هذه الثورة لا في مركزها، ولا على يسارها. ولكننا لا نستطيع أن نعزل الشكل عن المضمون عزلًا ميكانيكيًّا جامدًا، بل لا بد لنا من أن نقول على الرغم من «ذهنية» الشكل في مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه، فإنه في ذاته كان نقلةً ثوريَّةً في تاريخ الأدب العربي، فهو لم يكن مجرد إضافةٍ إلى أحد فروعه المستقرة، ولكنه كان فرعًا جديدًا يُضاف إلى شجرة هذا الأدب، فارتياد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية، يُعَد ثورة فنية كاملة. على أن استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فيما أرى ثلاثة عوامل؛ أولًا: 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 فعلٍ مزدوج، يتقصَّى ملامح المسرح المكتفي بذاته عن مصاحبته أي فنٍّ آخر له، ويبتعد عن تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودفيل، وبين الميلودرام والتراجيديا على نحوٍ لا يبعث على الاحترام للمسرح من جانب المثقفين. وإذا كان الحكيم قد وُلد بين أحضان العوالم والكواليس المسرحية، إلا أن ميلاده الأول هو ميلاد «المثقف» الذي يستشرف للفن آفاقًا رفيعةً لا يبتذلها التهريج والافتعال. وهذا ما يجرنا إلى العامل الثاني في اختيار الحكيم مبكرًا لهذا الشكل الذهني للمسرح، وهو التقائه في أوروبا بمسرح

بيراندييللو وبرنارد شو وابسن وغيرهم من روَّاد المسرح الحديث، فقد كان انعطافه نحو هذه الأسماء تعبيرًا أصيلًا عن التقائه الأيديولوجي بهم من ناحيةٍ، وعن كونهم يحلون له التناقض بين تكوينه المثقف وتكوين المسرح المصري حينذاك. ثم أضيف عاملًا ثالثًا هامًّا، هو أنَّ توفيق الحكيم بطريقه الخاص إلى فهم «التقدم» و«الجماهير» و«السياسة»، هذه المعاني التي سنتبين محتواها عنده بعد قليلٍ، كان يتجنب الإفصاح المباشر والرأي الحاسم والفكرة العاجلة التي من شأنها أن تفسر تفاصيل التطور الاجتماعي وتُسهم في توجيهه وفقًا لوجهة النظر الدقيقة التفصيلية الشاملة التي يحملها الكاتب. ولكن الحكيم، البرجوازي النشأة، والمتردد العريق، كان يقف إلى جانب الثورة «بشكلٍ عامٍّ»، وعندما يأتي دور التفاصيل يقف إلى يمين هذه الثورة، ذلك الموقف الذي يسميه البعض بالاعتدال نقلًا عن الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية في أوروبا. فالقلق الذي عاناه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلقًا فنيًّا بمعنى الحافز الإبداعي الخصب، في نفس كل فنانٍ، ولكنه كان قلقًا اجتماعيًّا محضًا وفي المقام الأول. ثم انعكس فيما بعدُ على الفن انعكاساتٍ مختلفةً متنوعةً، كان أولها اختيار الشكل التجريدي المائل إلى التعميم في الفن المسرحي، وهو الشكل الذي يبتعد بصاحبه عن مناقشة القضايا المطروحة في اللحظة الراهنة بصورةٍ تفصيليةٍ توضح موقفه الأيديولوجي. لقد اختار حقًّا أن يكون مع الثورة، ولكن بشكلٍ عامٍّ، كما اختار الفن المسرحي، بشكلٍ عامٍّ أيضًا. وقد قلتُ منذ البداية إن الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية، بل لقد ساير الكتابات السائدة، بأن كتب الغنائيات والتمثيليات الاجتماعيَّة المباشرة. ولكنه ما إن تبلور اتجاهه الأكثر أصالة حتى كان المسرح الذهني هو اختياره الحاسم.

وبنفس المنهج نقول إنه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية، واستمر يكتبها أمدًا من الزمن، وظلَّ يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة، ولكنَّه في النهاية لم يستتب له الأمر إلا مع المسرح؛ لأن القصة في جوهرها الفني لا تدعم اتجاهه إلى التجريد والذهنية والتعميم، وقد أشار إلى ذلك بقوله: «كان الأمر إذن — ولم يزل — فيما يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعًا قوميًّا وفنيًّا أقوم به كلما شعرت أن هناك حاجةً إلى الإسهام بجهدٍ»، ومن ثَم كانت كتابته لعودة الروح «بدافع العقل الواعي والحاجة الماسة، حاجة المواطن إلى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه»، «فإني لم أرد أن أجعلها سجلًّا لتاريخٍ بقدر ما أردت أن تكون وثيقةً لشعور.»

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢م بعض الأعمال الاجتماعية المباشرة، مثل «الأيدي الناعمة» و«الصفقة»، ولكنها في النهاية لا تشكِّل اتجاهه الرئيسي،

ولا جوهره الأصيل، إنها تفصح فحسب عن طبيعة هذا الاتجاه أكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكان والقدر والمطلق. فإذا كانت مسرحيةٌ كـ «المرأة الجديدة» تؤكد الانعطاف اليميني في نظرته الاجتماعيَّة، بينما «شمس النهار» على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليساري في هذه النظرة؛ فإن المسافة التاريخيَّة بينهما ليست هي السبب فيما نتصوره من «تطور» طرأ على تفكيره، فنحن ما نزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥م هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالي نصف قرنٍ، كما أننا ما نزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعي هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنيَّة والفكريَّة؛ لهذا أعتقدُ بأنه كان يكتب القصة — التي من شأنها كقالبٍ فنيٍّ التعرضُ لتفاصيل التطور الاجتماعي — كما كان يكتب المسرحية الاجتماعيَّة المباشرة، حين كان يلتقي بمنعطفٍ حاسمٍ في تاريخ الواقع الاجتماعي، كثورة ١٩١٩م، أو ثورة ١٩٥٢م. فهناك إذن خيطٌ جوهريٌّ يربط حياته كلَّها، لم يصبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح، هذا الخيط هو التأرجح أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤشر في لحظات الخلق الفني على يمين المركز الثوري، فهو لا يخرج مطلقًا عن حدود الدائرة الثوريَّة، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل إلى يسارها.

ولعلنا الآن نستطيع أن نتحول إلى الشطر الآخر في تكوينه، فبعد أن بدأنا بالفنِّ، علينا أن ننتهي بالحياة. وربما كانت حياته في مطابقتها لفنِّه تفسر لنا أمرين؛ الأول هو صحة الظاهرة التي وضعنا أيدينا عليها، والأمر الثاني هو صدق الحكيم وأصالته في التعبير عنها واقعًا وفنًّا.

يقول: «انتهت الحرب الأولى، ولم يمضِ قليلٌ حتى قامت ثورة ١٩١٩م، واشتعلت مصر، ويدهشني أني لم أتجه يومئذٍ إلى الخطابة أو كتابة المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي، فقد كان اتجاهي هو إلى تأليف الأناشيد الوطنيَّة الحماسيَّة، وأحيانًا كنتُ ألحنها بنفسي.» وفي موضعٍ آخر يسجل هذه الملاحظة الهامة: «... فإن تكوين الأحزاب بعد ثورة ١٩١٩م على ذلك النحو الذي حدث، وتنافسها على اقتسام واقتناء أصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم إلى عضويتها، جعل قيادات هذه الأحزاب في أيدي تلك الطبقة، ولم تسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين إلا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حقُّ التوجيه. ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه الأحزاب، واقتصر نشاطها على الجانب السياسي، وحتى هذا الجانب أيضًا قد تمخَّض أحيانًا كثيرةً عن مجرد تطاحن على كراسي الوزارة، وتنازع على ثمار شجرة الحكم، وهو ما كان يهم أكثر تلك القيادات. أما الكاتب

المفكر المثقف في نظرها فكان في الأغلب مجرد قلمٍ يُستأجَر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها، وكان هذا ما نفَّرني وأبعدني عن هذه الأحزاب، وما جعلني أقف ضدها جميعًا، وأرى كلَّ شيءٍ يتحرك من حولي داخل إطار سياسي كاذب مزيف، وما جعل الصورة التي يمكن أن تُكتب عن بلادنا وقتئذٍ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطفي المتحمسة التي دفعتني إلى كتابة مثل عودة الروح.»

لقد عمدتُ إلى اختيار هذه النصوص المطولة، لأشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير. إنه لم يشترك في ثورة ١٩١٩م اشتراكًا فعليًّا، واكتفى بتأليف الأناشيد الوطنية، وحينذاك كتب أولَ تمثيلية له، وهي «الضيف الثقيل»، من وحي الاحتلال البريطاني، بحيث رمزت إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوةٍ منَّا، وبدون رغبةٍ منه في الانصراف عنَّا. يتساءل الحكيم: لماذا بدأت أول ما بدأت بالمسرحية؟ ونحن نتساءل معه: لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالمجهود الذهني وحده؟ إنه يبرر عدم اشتراكه في الأحزاب السياسية لفسادها، ويبرر اختياره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة، ثم يرجح أنها وراثةٌ عربيةٌ؛ لأن السليقة عند العرب هي سليقةٌ مسرحيةٌ كما يعتقد، خلافًا لما يظنه بعض الأوروبيين من أن العقل العربي بطبيعته عقلٌ حسيٌّ، وليس عقلًا خياليًّا تركيبيًّا. وبالرغم من أن الحكيم مقتنعٌ أيما اقتناعٍ بصحة هذه المبررات، إلا أنني أراها على جانبٍ كبيرٍ من التهافت؛ فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كاتبًا مسرحيًّا، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفًا أو عالمًا في الرياضيات. والوراثة العربية إذا صحَّت فهي وراثةٌ عامةٌ مشاعةٌ لا سبيل إلى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله. وبالمثل نقول إن الأحزاب السياسية في مصر رغم فسادها كانت هي الأشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية، وحقًّا عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة، ولكنه بالقطع رفض العمل السياسيَّ، وأقام تناقضًا بين الفكر والسلوك، أو بين الفكر والتنظيم.

هنا يبدو لنا قصور التفسير الاجتماعي بمفرده لتكوين توفيق الحكيم؛ فليست وقفته الأيديولوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها هي السبب في رفضه التنظيم السياسي، فلا شكَّ أن الأحزاب السياسية في مصر — السرية والعلنية — قد عبَّرت طبقيًّا عن كافة القطاعات الاجتماعيَّة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وما بينهما بنسبٍ متفاوتةٍ. إذن فثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعي، قد شاركا في صياغة الحكيم على هذا النحو.

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين الفكر والإطار التنظيميِّ للعمل السياسيِّ، ثم ذاتية الحكيم الموغلة في التفرد. فلا ريبَ أن المفكر أو الفنان المنتمي إلى تنظيماتٍ سياسيةٍ، خاصةً البرجوازية منها، يستشعر تناقضًا مركبًا بين طبيعة عمله الفكري، وطبيعة العمل السياسي، ثم التناقض بين الانضباط المفترض برأي الحزب أو التنظيم، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره التي ترتبط به هو مباشرةً لا بحزبه، ومن ثَم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسيِّ المنظم، تمامًا كاختياره الحاسم للشكل الذهني في المسرح. فالابتعاد عن «ضجة» العمل السياسي، هو ابتعادٌ عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعي المباشر، وهي نفس الوظيفة التي يؤديها المسرح الذهني في تجريده لهذا الواقع، والارتفاع بالجزئيات إلى الكليات؛ لهذا كان الشكل المسرحي لأعماله هو المرادف الموضوعي لعزلته العاجية. وقد تسبب هذان العاملان كما قلتُ في تصور البعض لتوفيق الحكيم على أنه فنانُ البرج العاجي، أي: المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع، وليس هذا صحيحًا؛ لأن هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون في حياة توفيق الحكيم وفنِّه. فقضايا العصر ومشكلات المجتمع هي «المضمون» وليست الشكل، فإذا كانت حياته وفنُّه قد «تضمنت» هذه القضايا والمشكلات، فلا سبيل أمامنا إلا أن نردد معه ما قاله في ختام «سجن العمر»: «إن الفن هو أداة الإنسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها، وهذا ما دفعها إلى التفكير والتطور، ولو أن الحيوان تأمَّل ذاته وعرفها وحللها لانقلب إنسانًا في التوِّ واللحظة»، «على أني ما انعزلت قط ولا انزويت إلا بالجسم وحده، وإنه لمن الغريب أن أعيش دائمًا بكل روحي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات عصري، ولا أجد من جسمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط.»

وهذا صحيحٌ، ولكن ليس كل الصحة، فثورة المعتزل في البرج العاجي لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير؛ لهذا كانت «ذهنيةُ» مسرح الحكيم، و«عزلةُ» تفكيره السياسي عن الواقع العملي، سببًا ونتيجة في نفس الوقت. ولعلَّ «زهرة العمر» تلك الرسائل الحقيقية إلى صديقه الفرنسي أندريه، والتي نشرها عام ١٩٤٣م، تضيء لنا هذا المدخل الرئيسي إلى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة، الرحلة التي تعتمد على ثنائيات الفكر والواقع بحيث لا تحتدم التناقضات المزدوجة بينهما إلى مستوى الصراع الثوري، ولا تنخفض إلى مستوى ذبذبة التمرد، ولكنها تظلُّ غالبًا في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعدُ بالتعادلية، وهي تسمية تمعن في التضليل إذا كانت مرادفًا

للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في أوروبا الغربية، وهي تسميةٌ تحتاج إلى تعديلٍ إذا كانت تعني شيئًا غير ذلك، ولنسأل الآن «زهرة العمر»، فلعلَّ الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب.

يبدأ الحكيم رسائله إلى صديقه الفرنسي قائلًا إن الشقاء ليس هو البكاء، وإن السعادة ليست هي الضحك. ويعلل هذه «الحكمة» بأنه يضحك طول النهار لأنَّه لا يريد أن يموت غارقًا في دموعه. هو، كما يقول، شخصٌ ضائعٌ مهزومٌ في كل شيءٍ، وقد كان الحب آخر ميدانٍ دُحر فيه. وإذا كان يردد أحيانًا أناشيد القوة والبطولة، فإنه يصنع ذلك تشجيعًا لنفسه، كمن يغني في الظلام طردًا للفزع. ويبدو أن هذه المشاعر هي التي تجعله يتعاطف مع ما دعاه بالضعف الإنساني، فيقول إنه لولا هذا الضعف الإنساني ما وُجدت العواطف الإنسانية الجميلة التي تنتج أحيانًا الأعمال الإنسانية العظيمة. ويتساءل لماذا نعدُّ دائمًا الضعف البشري نقيصةً، ما دمنا قد وُصمنا به إلى الأبد فلنحترمه أحيانًا، ولنستثمره، ولنحوله إلى فضيلةٍ من فضائل البشر، بغير هذا فإن الحياة لن تُحتمل. وهو ليس تعيسًا لأن الحب في حياته قد تحطَّم، فالحق أنه ليس بالحب وحده يحيا الإنسان، وإنما أيامه كلها أصبحت بلا مذاقٍ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ، والمستقبل أمامه محوطٌ بالضباب، يُخيَّل إليه أنه هوى قبل الأوان، كالثمرة التي تسقط من الفرع قبل النضوج، ثم يخط هذه العبارة المؤسية وكأنها مخطوطةٌ من دمٍ: «كلُّ شيءٍ حولي يهدمني هدمًا.»

تلك كانت الحالة النفسية التي عرفت طريقها إلى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطئت قدماه الأرض الأوروبية، وهي تلخيصٌ دقيقٌ للتناقض الأول، والرئيسي في حياة كل عربيٍّ يحل أزمته مع مجتمعه؛ السفر إلى أوروبا. فقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفي السيد لوالده بأن يعمل لترحيله إلى باريس حتى يحصل على الدكتوراه في القانون. وبموافقة الوالدين، أقلع الحكيم إلى بلاد الغرب، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفنِّ والفكر، أما دراسة القانون فلم تكن سوى جواز السفر إلى الخارج. وفي أحيانٍ كثيرةٍ، كانت تنتابه في فرنسا أزمة ضميرٍ تجاه والديه، فينكبُّ على كُتُب القانون ويقضي الليالي ساهرًا، حتى إذا أقبل الامتحان كان من الراسبين، وهو يُرضي ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التي تفاجئه في فتراتٍ متباعدةٍ. أما حياته الحقيقية فكانت المسرح، وقراءة عيون الأدب العالمي التي حُرم منها كثيرًا. كان يقول في سجن العمر إنه إلى جانب

الكتب الماجنة التي كانت الأيدي تتنازعها خفيةً في الفصل، مثل كتاب «رجوع الشيخ»، كان يُقبل على قراءة الكتب الجادة العميقة، ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئًا: «لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكري الفلسفي الحقيقي في تلك المرحلة، التي يريد فيها العقل أن يتفتح للتفكير، بل إن أمهات الكتب الأدبية نفسها التي كان يجب أن نطالعها في تلك المرحلة، لم تكن في متناول أيدينا.»

كان التناقض الأول، والرئيسي، بين الحكيم وباريس، هو التناقض البديهي بين الشرق والغرب، بين حضارةٍ متخلفةٍ مقهورةٍ، وحضارةٍ متقدمةٍ قاهرةٍ، نفس التناقض الذي عاناه من قبلُ طه حسين وسلامة موسى، ومن قبلهما رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك، ومن بعدهما لويس عوض ومحمد مندور، أي: إنها تكاد تكون الظاهرة الأساسية الغالبة على تكويننا الثقافي والضميري، أن يجتاز روادنا هذه الأزمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس في السلوك اليومي، والتطلع إلى المثال المتقدم في السلوك والفكر، وهي أزمة تتعدد مستوياتها من لحظات الجنس مع امرأةٍ، إلى لحظات الفكر مع كتابٍ أو متحفٍ أو معرضٍ أو قاعة موسيقى.

ولا شكَّ أن جميع الذين تعرَّضوا لهذه الأزمة من مفكرينا وأدبائنا قد أحسوا بالارتباك لأول وهلةٍ؛ لأن الانفعال الأول لن يكون أقل ولا أكثر من الانفعال بصدمةٍ مفاجئةٍ، ولكنهم بعد دوار الصدمة، تفاوتت الانعكاسات العميقة التي استقرت في وجدانهم وعقولهم طويلًا، أو التي أضافت إلى ملامح تكوينهم شيئًا جديدًا؛ فمنهم مَن كان رد الفعل الأول والأخير هو السخط على هذه الحضارة «المنحرفة» أو «المتبرجة» على حد تعبير البعض، ومنهم مَن أصبح لاجئًا حضاريًّا، إن جاز التعبير عن درجة الذوبان التي دفعت بالبعض الآخر إلى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الأوروبية، والقليل النادر مَن استطاع أن يرتفع على مستوى ردود الأفعال، ويتخذ موقفًا أو فعلًا أصيلًا مستمدًّا من واقعه الشخصي والموضوعي، لا بحكم «الأمر الواقع»، كما يتبادر إلى الذهن، وإنما بحكم «احتياج الواقع» إلى سماتٍ جديدةٍ تتلاءم مع مقوماته الإيجابية العريقة، وتنزع عنه مقومات السلب الطارئة، ويجتلب من الواقع الحضاري الجديد ما يحلُّ مكانها ويدفعها إلى أمامٍ، إلى مستوى المشاركة الحية الفعالة، بدلًا من بقائها في مستوى «الأخذ على الجاهز» الذي استنامت بواسطته للقهر الأجنبي، واستكانت للحضارة الغالبة.

ولم يتخذ الحكيم في البداية موقف ردِّ الفعل المذعور من الحضارة الغربية، وإن اتخذ موقف «الدهشة». ولكنه لم يستمر على موقفٍ واحدٍ، بل تطور إلى العديد من المواقف

التي انتهت به إلى موقف تلك القلَّة من مفكرينا وأدبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة أشياء، ويرفضون — جبرًا واختيارًا — أشياء أخرى. كان في القاهرة يعرف المرأة «كما يُتاح لأمثالنا مقابلتها وقتئذٍ في تلك الأماكن المظلمة»، هكذا كَتب في سجن العمر. أما في باريس فقد عرف المرأة في صورٍ عديدةٍ متنوعةٍ، تبقى من بينها صورتان رئيسيتان؛ صورة ساشا التي أذهلته بجسدها ومأساة حبِّها، فأمضى معها بضع ليالٍ زاخرةٍ بالمتعة الحسية الطاغية، وصورة إيما التي شاءت أن تسترد منه حبها، حتى الأوهام والأحلام، فكتبت إليه تصف الأيام التي قضتها معه بعباراتٍ صريحةٍ للغاية: «أتمنى أني ما عشت قط هذين الأسبوعين». وفي الجانب الآخر من شاطئ العلاقات الإنسانية، عرف الحكيم معنى «الصداقة»، لدرجة أنه كان يفصل بين صداقته لأندريه، و«صداقته» لزوجته جرمين التي كان يَعدُّها صداقةً أخرى مستقلةً تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها: «لن تتصور مقدار ما يحدثه جلوسي إليها من نتائجَ فكريةٍ»، كما يقول لزوجها في رسائل زهرة العمر. وغدًا — يستطرد الحكيم — تزول الحسابات المادية، ولن يبقى لنا غير الربح المعنوي، الذي اكتسبه أحدنا بمعرفة الآخر.

أما علاقته بالفن فقد مضت هي الأخرى في خطٍّ موازٍ لعلاقاته العاطفية والإنسانية، فهو يصف هذه البيئة الحديثة، وما يسود فيها من جو «المودرنزم» على حدٍّ تعبيره، بأنها تفسد حُسن فهمه للأشياء، وتحُول دون تعرضه لحقيقة شخصيته في الفن والأدب. وهو يحب المودرنزم، ويخشى أن يقول لصديقه إنه يقلد أساليبه على الرغم منه. ويبلغ توفيق الحكيم درجةً عاليةً من النضج النفسي حين يكتب صادقًا: «لستُ أدري أَمِنْ سوء حظِّي أو من حسنه، أني أعيش الآن في أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكري، الذي لم يسبق له مثيل، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنزم، فكان لزامًا عليَّ أن أتأثَّر بها، ولكني — في الوقت ذاته — شرقيٌّ جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها، فأنا موزعٌ الآن كما ترى بين الكلاسيك والمودرن، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جديدٌ عليَّ، فأنا مع أولئك وهؤلاء ...»

إنه بهذه الكلمات يضع كلتا يديه على معنى الفرق الجوهري بين الشرق والغرب، فهو ليس فرقًا نظريًّا غير قابلٍ للمحو، وإنما هو فرقٌ طارئٌ لا يلبث أن يزول. هذا من ناحية، الوعي بها ينفي مركبات النقص التي تتولد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوروبا، سواءٌ كانت ردَّ فعلٍ مذعورًا يتقهقر بنا إلى الوراء، أو رد فعلٍ يصل

إلى درجة الذوبان. هذا الفَرق في مستواه الثقافي والفني، ينعكس على ما أدعوه بمسارنا الخاص في مجال الأدب، فنحن من جهةٍ لم نعانِ ميلاد الاتجاهات الفكرية في النقد والفن من الكلاسيكية إلى الواقعية إلى المذاهب الحديثة. ونحن لم نخلق آدابًا تثمر هذه التيارات بصورةٍ حرفيةٍ لما هو في أوروبا. ونحن أخيرًا قد استوردنا مع بوادر نهضتنا الحديثة بعض ما في حضارة الغرب من ألوانٍ وخطوطٍ وأشكالٍ وقوالبَ ونظرياتٍ، وبالتالي فنحن لا نملك في معظم فنونِنا السائدة، كالمسرح والقصة، سوى التجربة الأصيلة. أما صياغتها فقد وفدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر. وليت الأمر كان ميسورًا مبسطًا على هذا النحو الذي يفرِّق بين التجربة والصياغة الفنيَّة، ولكننا نعلم أن ثمة تفاعلًا عضويًّا بين الشكل والمضمون في تجربة الخلق الفني والإبداع الجمالي. وهكذا نعتقد أن مسارنا الأدبي الخاص يتسم بمجموعةٍ من الخصائص المستقلة التي تميزه عن خطِّ التطور الأوروبي. ومن هنا كانت المنعطفات الأوروبية في تصنيف آدابنا ونقدنا لا تطابق هذه الآداب ولا نقدها.

ومن هنا قلتُ أيضًا إن توفيق الحكيم بلغ درجةً عاليةً من النضج النفسي والعمق والأصالة والصدق، حين قرر في اعترافٍ بالغ الأمانة والدقة أنه أحسَّ بارتباكٍ عظيمٍ بين خِضَم تيارات الفكر الأوروبي، وموجاته الفنيَّة التي لم يكن لها ثمة شبيه في بلده يمكن المقارنة بينهما، أو الاهتداء بأحدهما في التعرف على الآخر.

ولقد كان رد الفعل الأول عند الحكيم موحدًا بين سلوكه وفكره، فقد أخذت طبيعته تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعًا من أوضاع، هربًا من الوقوع في الابتذال، وشغفًا جنونيًّا بالتميز والإغراب، فهو لا يرتدي كما يرتدي الآخرون، ولا يدخن كما يدخنون، ولا يُهدي إلى حبيبته الأزهار الجميلة. وقد وجد في أهل «المودرنزم» عقله ومأواه، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوي عليه من «حمقٍ وجنونٍ». إنه وجد على الأقل سندًا وأساسًا لرغبته المحرقة في الخروج على ما سماه بالمنطق العام، ويقصد به المنطق المبني على فروضٍ عامةٍ مصطلح عليها؛ ذلك أنه أراد في ذلك الوقت أن يكون هنالك منطقٌ خاصٌّ يحوي فروضًا خاصةً لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر؛ لهذا كانت حركة «المودرنزم» عنده تعني اتجاهًا إلى عدم التقيد بالمنطق العام، والنزوع إلى المنطق الخاص.

من الممكن بعدئذٍ أن نحصي العديد من ألوان السلوك وأشكال الفكر التي ابتهج لها الحكيم، وكانت فيما بينها تصنع مع ما سبقها مجموعةً من النقائض، فقد تجاوز رد الفعل الأول، وهو «الدهشة»، إلى موقفٍ جديدٍ دفعه لأن يتصور نفسه «رياضيًّا»؛ لأن

أفكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقةٍ هندسيةٍ أو حسابيةٍ أو جبريةٍ. يقابل الرجل «الرياضي» في توفيق الحكيم، الرجل «العاطفي» بمعنًى جديدٍ، هو أن الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يحب إنسانًا، لن يعرف ولن يستطيع أن يحب الإنسانية. وكانت تلك هي اللحظة التي أحس فيها بأن تفكيره الشخصي قد تكون إلى حدٍّ ما، وأن نظرته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل في التأمل والتقدير والاستنتاج. جاءت اللحظة التي شعر فيها بوجوب السير بمفرده، وكانت بوادرها ذات يومٍ 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 التفاته. وبدأت حياته الحقيقية، حياة الهضم والتمثل، مع محاضرات دولاكروا عن الأحوال النفسية للفن، وبرنشفيج عن صلات العلم بالدين، ودروس روبيه عن المذاهب الأخلاقية والسياسية لأفلاطون وأرسطو، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الإغريقية وآثار أكريول أثينا، ومحاضرات شنيدر عن ميكل أنجلو وعصره، وبرونو عن الثورة واللغة، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشِّعر الإنجليزي. وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى، والصداقات النسائية والصداقات العائلية والصداقات الفنية، بمثابة مادة اللحام بين النظرية والتطبيق؛ لهذا كله كانت «الكارثة العظمى» عند توفيق الحكيم هي قُرب العودة إلى بلاده، إذ لا حياة في مصر لَمن يعيش للفكر، أما «أوروبا العظيمة» فهي معبد الفكر الحقيقي لَمن شاء التبتل في محرابه، لَمن أراد أن يصبح فيما بعد «راهب الفكر». ويبدو أن أوروبا العظيمة في ذلك الوقت، تراءت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة، ولكنه حينذاك، وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح، أقولُ إنه بالرغم من ذلك، لم يرَ الوجهَ الآخر من أوروبا العظيمة بحقٍّ، فيما قدَّمته للإنسانية من حضارةٍ بلغت الذُّرى، ولكنها تخلَّفت عن الركب الإنساني المتقدم على الشاطئ الآخر حين اتخذت من القهر الاستعماري أداةً للسيادة. لم يكن يعلم أن أوروبا العظيمة هي السبب الرئيسي في أنه «لا حياة في مصر لَمن يعيش للفكر»، لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي تتخذه القلَّة النادرة من عِظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الأوروبي والحضارة الأوروبية الشيء الكثير، الموقف غير المذعور من هذه الحضارة، غير الذائب فيها، وإنَّما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلاده، فيتلمس احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها، فيمتص من أوروبا كل ما من شأنه أن يضيف إليه عنصرًا إيجابيًّا، ويستلب في نفس الوقت عناصر السلب.

لم يكن هذا الموقف آنذاك هو موقف الحكيم، وإنما تطورت لديه «الدهشة» الأولى إلى موقف «التمزق» الملتاع، لا بين الشرق والغرب، فقد بات الغرب لديه هو «أوروبا العظيمة» بصورةٍ حاسمةٍ، وإنما التمزق بين الرغبة والضرورة، أو بين الواقع والمثال. وهكذا، من الأعماق، صرخ: «إن حياتي مفككةٌ، كالقصة المفككة، أو الهيكل المزعزع الأركان ... حياتي كلُّها ليست سوى قارب ثمل.» لم يكن الصراع بين الشرق والغرب في نفسه هو السبب في هذا التمزق؛ لأنه في موقفه الجديد يعي، كما قال لأندريه، أن هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الأعين المغلقة في الشرق والغرب: «إن في تلاقينا لمعنًى أوسع من كل معنًى شخصي أو فردي، إن فيه قوة الرمز، ما من مرةٍ احتكَّ فيها الشرق والغرب إلا وخرج من احتكاكهما ضوءٌ أنار العالم، وما من مرةٍ تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب، ونظر أحدهما في عين الآخر، إلا وأبصر جمال نفسه كأنه ينظر في مرآةٍ.» هذا وعيٌ ناضجٌ بما يمكن أن يكون عليه الأخذ والعطاء في حركة التفاعل الحضاري؛ لهذا لا نستطيع أن نقول بأن التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية في حياة الحكيم بأوروبا. حقًّا، هو يشير أحيانًا إلى ما سمَّاه بـ «أفيون الشرق» الذي كاد عقله يخبو تحت سطوته، لولا أن الأمر انتهى به إلى «النور» الذي أتاه من الشاطئ الآخر. ولكن مثل هذه الإشارات لم تكن تعبِّر إلا عن آلام اليأس المرير من البقاء في أوروبا أطول فترةٍ ممكنةٍ. ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الآلام اليائسة إلا بين أحضان أرض مصر، حين بدأت المرحلة الثالثة في موقفه من أوروبا، وهي المرحلة التي عاشت معه، وعاش لها طوال رحلة العمر. عاد ليكتب إلى أندريه عن رؤياه الجديدة التي تدفعه لأن يقول إن الأدب لا ينافي حياة المصنع، فالأدب هو الحياة، أو التعبير عن الحياة: «إنه الحياة كلُّها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع.» والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة، ولكنه «تقطيرٌ» لكلٍّ منهما من خلال «أمبيق» الفنان. من هنا كان الأدب الروسي في نظره، كما كتب لأندريه من الإسكندرية، هو أدب الإنسانية العظيم، بينما لا يرى في الأدب الإنجليزي إلا مجموعة مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفس الإنسانية، أما الأدب الفرنسي فهو أدب الشكل في جماله الساحر، والفن الإغريقي هو تجميل الطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها، بينما الفن الفرعوني هو الأب الشرعي لمختلف الفنون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي أوحت له بـ «يا طالع الشجرة» بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل). وهو يسأل صديقه قرب نهاية التراسل بينهما في صراحةٍ قاسيةٍ: «هل حقيقة — بينك وبين ضميرك — تعتقد أني سأنتج شيئًا في شئون الفكر والأدب؟» إنه يحس

بعد أن غرق في آداب الأمم كلِّها وفلسفاتها وفنونها، بعد أن تعرَّف معرفةً حميمةً على تاريخ النشاط الذهني كلِّه، يحس بأهمية السؤال وصدقه: ماذا يمكن أن يفعل؟ لقد بدأ يبصر وقتئذٍ، فتبين له بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحيانًا هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول. إن الذي عنده ما يقوله للناس يُخرج بكلِّ بساطةٍ ما لديه من كنوزٍ، لا يحفل بأسلوب التقديم. فما أروع الحقيقة — يقول الحكيم — لو تفجَّرت وحدها، من أعماق القلب الصادق، في كلماتٍ بسيطةٍ: «لهذا كان الأسلوب أحيانًا كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس.»

وكانت هذه الفكرة هي بداية المشى الذي بحث عنه طويلًا، إن بلاده تغطُّ في نومٍ عميقٍ حقًّا، ولكن ما دوره هو إزاء هذا الغطيط؟ إذن، فهو يستطيع أن يؤدي «دورًا»، وقد كانت هذه مشكلته الأولى، فلا بد من جهادٍ شاقٍّ لتتخلى بلاده عن العرف السائد بين أدبائها عن معنى الأسلوب كمرادفٍ للغة المتصنعة المنمقة. وقليلٌ، بل أقل من القليل، مَن فطن إلى أن الأسلوب هو روحٌ وشخصيةٌ، بل إن هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الأسلوب الحديث كانت تلاقي من العنت والاضطهاد في الوسط الأدبي ما كان جديرًا بإشاعة روح السأم والملل من إمكانية الإصلاح. وليس ببعيدٍ ما نقرؤه عمَّا لقيه سلامة موسى في كتابه «البلاغة العصرية واللغة العربية» من هجوم الرجعية الأدبية عليه هجومًا بشعًا. هكذا وصل توفيق الحكيم إلى أنه لا يخلق الأسلوب الحق إلا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره إلى حدٍّ ينسيه أنه ينشئ أسلوبًا: «البلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط، هي التواضع في الزي، والتسامي في الفكر.» وهي نفس الرسالة التي حمل لواءها سلامة موسى منذ بداية القرن العشرين، والفرق الوحيد بينهما أن الحكيم كان يحقق دعوته هذه عن طريق الفن، أما سلامة فكان يدافع عنها بصورةٍ تقريريةٍ مباشرةٍ. وأكاد أقول إن أحدث منجزات التطور اللغوي في بلادنا يرجع الفضل فيه أساسًا إلى هذين الرائدين؛ توفيق الحكيم في الفن الأدبي، وسلامة موسى في الفكر الاجتماعي. وعندما أقرأ في رسائل الحكيم الأخيرة إلى صديقه الفرنسي، أنه لو نزل أدباء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم، وعبَّروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الأدب العربي اليوم في مقدمة الآداب العالمية، عندما أقرأ هذه الكلمات أكاد أفتح «البلاغة العصرية» لسلامة موسى وأعيد قراءتها حرفيًّا من جديدٍ، فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك «عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة، وكُتُب اللغة القديمة»، وهي الفكرة المحورية في كتابات سلامة حول اللغة العربية. ويختتم الحكيم زهرة العمر

بقوله: «إني أضع دائمًا نُصب عيني هذه المصادر الثلاثة أستلهمها فنيًّا؛ القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب أو المجتمع.» وتأتي آخر كلماته من طنطا حيث كان يعمل وكيلًا للنائب العام: «إني غارقٌ في الحياة والواقع إلى أكثر من أذني.» ولو علمنا أن «يوميات نائب في الأرياف» هي نتيجة هذا الغرق في الواقع، لاستطعنا أن ندرك أبعاد ذلك الثائر المعتزل في البرج العاجي.

إن الحكيم في «سجن العمر» و«زهرة العمر» قد أضاء لنا الطريق إلى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته الباكرة. وهو لم يكتب بعد «رحلة العمر» التي تلت تلك المرحلة إلى الوقت الحاضر. ولكننا لا ننسى أن ما كتبه الحكيم من مؤلفاتٍ تربو على الأربعين كتابًا من مسرحٍ وقصةٍ ومقالاتٍ، هو تفاصيل أو نتائج رحلة العمر التي لم تُكتب بعدُ. كذلك فإن الخطوط الرئيسية التي جادت بها مذكرات سجن العمر ورسائل زهرة العمر، كانت البذور التي التحمت فيما بعد بأرض الواقع المصري، فأنبتت وأثمرت كافة الحقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنِّه، أي: إني أكاد أجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياة وذلك الفن من حيث الجوهر، وإنما حدثت أشكالٌ عديدةٌ من التنمية والبلورة والتطور، وهو ما أحاول اكتشافه في خطوات الحكيم القادمة من أوروبا، الخطوات التي قادته من أسرةٍ متوسطةٍ بالريف المصري، تعاني ويلات تمزقها الاقتصادي والاجتماعي، إلى الصراع النفسي المركَّب، إلى الشكوك الفكرية والقلق الفني، إلى موقف الدهشة من لقائه الأول بالحضارة الأوروبية، إلى موقف التمزق بين الواقع والمثال، إلى معانقة الواقع بين أحضان المثال. هذه الخطوات جميعها التي دارت بين الفن والحياة في محورٍ ثوريٍّ، ولكن على المدار الأيمن من الثورة التي عبَّرت عن نفسها في الشكل المسرحي، والمسرح الذهني بالتحديد — هذا في المستوى الفني — كما عبَّرت عن نفسها من عودة الروح إلى يوميات نائب إلى أهل الكهف في دائرة المعتزل عن العمل السياسي المنظم والمباشر، أي: في دائرة الفكر المجرد الذي دعاه خطأً فيما بعدُ بالتعادلية. وسوف نرافق هذه المعاني كلَّها، فرادى ومجتمعةً، فيما بدأه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريرية المباشرة.

الفصل الثاني

فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين، أولهما «عودة الروح»، والآخر كتابٌ عن الفن من ثلاثة أجزاءٍ حول تاريخه ومذاهبه وقضاياه. وقطع الحكيم شوطًا في كلٍّ من الكتابين يبلغ حوالي خمسين صفحةً، ولكنه في النهاية توقَّف أمام أحد أمرين؛ إما «عودة الروح» وإما كتاب الفن، ولم يتردد كثيرًا، فأعدم كتاب الفن، فهل كسبنا أم خسرنا؟ بمعنًى آخر، على أي الوجوه تأثَّر الأدب المصري الحديث بهذا الحُكم الذي نفَّذه الحكيم بتمزيق الصفحات الخمسين التي كتبها؟ أما توفيق الحكيم فيقول إنه ندم فيما بعدُ على ضياع هذه الصفحات هدرًا، فربما كانت تلقي بعض الضوء الآن على اهتماماته المبكرة. وفي رأيي، إننا لم نخسر كثيرًا؛ لأننا كسبنا أولًا «عودة الروح»، ثم إنني أعتقد أن توفيق الحكيم لم يهمل كتابه في الفن، فقد أعاد كتابته مرارًا في عشرات المقالات التي كتبها حول هذا الموضوع. فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التي كتب بعضها قبل ثورة ١٩٥٢م، وضمَّنها كتابه «فن الأدب»، الذي صدر في عام الثورة، والبعض الآخر كتبه بعد ذلك التاريخ، وضمَّنه كتابه «أدب الحياة»، الذي أصدره عام ١٩٥٩م.

ولا شكَّ أنها فرصةٌ رائعةٌ أن يكون الحكيم — فنانًا — قد أهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة في الأدب والنقد، لقد أثبت أن في تكوين كلِّ فنانٍ ناقدًا. ومن ناحيةٍ أخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية أن ترسم لنا ملامح بناءٍ كاملٍ لوجهة نظر الفنان في الفن الأدبي، ومن هنا نكاد نوقن بأن الكاتب لا يُقبل على عمله الفني بصورةٍ عشوائيةٍ، بل على درجةٍ ما من التخطيط.

إن هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد أن الحكيم لم ينزِو قطُّ في برجٍ من العاج؛ لأنه شارك في كل الأحداث، حتى البسيطة منها التي لا تحتاج من الفنان أن يقربها بحكم طبيعة العمل الفني، الذي يحتاج بدوره إلى مسافةٍ بينه وبين الأحداث،

فقد أسهم الحكيم بصورةٍ إيجابيةٍ في كل صغيرةٍ وكبيرةٍ بالحقل الأدبي، المحلي والعالمي، وليس الحقل الأدبي بمعزلٍ عن ضجيج الأحداث المحيطة بالإنسان.

ومنذ البداية يجب أن نسجِّل إحدى الملاحظات التي تقودنا إلى قلب توفيق الحكيم وعقله، فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقفٍ وطنيٍّ تقدميٍّ واضحٍ من كتاباته الفنية الأولى، كعودة الروح ويوميات نائب، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيًّا؛ إلا أننا نضع أيدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية، التي تبلورت في صورةٍ غير واضحةٍ بكتاب «فن الأدب»، وهو يضمُّ بعض مقالاته التي كتبها عام ١٩٣٤م، وبعضها الآخر كتبه عام ١٩٤٨م، أو ما بين هذين التاريخين، بينما نجد في كتابه «أدب الحياة» صورةً واضحةً محددةً التزم بها بشكلٍ صارمٍ في تلك الفترة الحديثة نسبيًّا، والواقعة ما بين ١٩٥٢م و١٩٥٩م.

والكتاب الأول — فن الأدب — يناقش ثلاث زوايا لكلٍّ من العمل الأدبي والنقدي؛ الزاوية الأولى تناقش الأدب والنقد من حيث علاقتهما بالفنان والناقد كعملية خلقٍ ذاتيةٍ، وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للمبحث الأساسي في علم الجمال (لحظتَي الخلق والتذوق)، كما ناقش معنى التقييم أو نظرية النقد. أما الزاوية الثانية فقد تخصصت في علاقة الفن والنقد بالقارئ المتلقي من حيث المناخ الحضاري الذي يؤثر في عملية التفاعل بين طرفَي العمل الفني؛ المبدع والمتلقي. والزاوية الثالثة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي علاقة الفن والنقد بالتاريخ الأدبي من حيث صلتهما بالحرية والحياة المعاصرة والخلود، وغيرها من القيم.

يقول توفيق الحكيم في الجزء الأول من «فن الأدب» إن الموضوع في الفن ليس بذي خطرٍ، وليست الحوادث والوقائع في القصص والشِّعر والتمثيل بذات قيمةٍ، ولكن القيمة والخطر في تلك الأشعة الجديدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص١١، ط أولى). ثم يبحث عن الذات الفنيَّة، فيؤكد أن الفنان أو الأديب يظلُّ يبحث عن ذاته وشخصيته إلى أن يجدها، فإذا هي تملكه بعد ذلك إلى الأبد، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع، الذي لا يزول ولا يتحول، وإذا هو يُعرَف بطابعه، لا فيما ينشئ فقط، بل فيما يحاكي أيضًا. 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. ولكنَّك — يقول الحكيم — وقد أحطتَ به ونفذتَ إلى لبِّه لا بد أنك صائحٌ بلهجةِ المحبة والأُلفة: «دائمًا هذه الطريقة!

دائمًا هذا الأسلوب! لو يخرج عن ذلك قليلًا؟!» يخرج من ذلك إلى أين؟ وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟ إنها ذاته: «تلك مأساة الطابع والشخصية، ما دام قد صار له طابعٌ فلن يُخلع عنه أبدًا ... ولا بالموت» (ص١٢، ١٥).

ولا شك أن الحكيم بهذا الفهم الحي العميق للعلاقة الجدلية القائمة بين الفنان وآثاره، قد أنار السبيل إلى ذلك المفهوم القائل بأنَّ شخصية الأديب هي مؤلفه الأول، وهو المفهوم الذي قال به سلامة موسى منذ بداية القرن الحالي. على أننا يجب أن نفرِّق بين تشابه الآراء في بعض جزئياتها وبين مطابقتها الحرفية. ولما كان ثمة فرقٌ جوهريٌّ بين الحكيم كفنانٍ وسلامة كمفكرٍ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامَّة؛ فشخصية الأديب هي مؤلفه الأول بالمعنى الأخلاقي عند سلامة موسى، بينما توفيق الحكيم لا يقصد إلا المعنى الفني. ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة أن نفصل بين الطابع الأخلاقي والطابع الفني لشخصية الأديب المؤلفة بوجدانه وعقله وتكوينه الذاتي والموضوعي، ولكن يجبُ بالفعل أن نميِّز بينهما، بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما أدعى إلى التمييز المتفحص لهما. فسلامة موسى كان يعني ذلك المفهوم الذي أشاعته الأفكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بإنجلترا، المفهوم القائل بأن هناك اتصالًا وثيقًا بين سلوك الإنسان وفِكره، 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 — وريثًا لبعض التقاليد الأدبية والرواسب الاجتماعية، وهذه كلها تشترك في صياغة عمله الفني، ولكن من خلال صفاته الذاتية الأمينة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط. كان هذا التيار قريبًا من الرومانتيكيين، ولكنه لم يكن رومانتيكيًّا خالصًا؛ ذلك أنه لم ينادِ قط بأن يكون الفن «ترجمة ذاتية» لأحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية، بل نادى بأن يكون الفن تجسيدًا أمينًا للذات، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها، فردية أو اجتماعية.

هذه النظرية التي ولدت فيما بعدُ فكرةَ الصدق في الفن، ولا أقول الصدق الفني؛ لأن الصدق في الفن قريبٌ من الرؤية الأخلاقية التي تجعل من سلوك الأديب نموذجًا تطبيقيًّا رائدًا لفكره. ومرةً أخرى تفترق النظريتان عند منعطف الطريق؛ إحداهما — التي انطلقت أساسًا 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 للفنِّ — فترى أنَّ الصدق الحقيقي ينبع من النظرة الاستيعابية الشاملة للواقع، بما فيه الذات الفنيَّة.

اختار الحكيم الفكرة الأولى، ليصدر عنها في الكثير من أفكاره المحورية التالية، فهو ينطلق بعدئذٍ مع ثلاثة أشعة نظرية تنير له معنى «الفنان»، ومعنى «الحرية والمسئولية»، ومعنى «النقد». ولندع الفنان مؤقتًا مع حريته ومسئوليته لنرافقه وهو يرفض النقد التأثري، فليس للذوق الشخصي ضابطٌ، وإذا تُرك الحكم في الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده، فقد تُرك إذن للفوضى أو للمصادفة (ص١٨). 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 بعملٍ إنشائيٍّ ضخمٍ: «إن الآثار الأدبية بغير نقدٍ بنائيٍّ يربط بين أجزائها واتجاهاتها، لا يمكن أن تصنع أدبًا بالمعنى المعروف في الآداب الكبرى» (ص٢٠). ولعلَّ ما يبدو على الأدب العربي الحديث من فقرٍ — يقول الحكيم — راجعٌ إلى ظهوره وحيدًا غير مستنِدٍ إلى نقدٍ إنشائيٍّ في مستواه يقوم بمهمَّة التنظيم والتفسير والربط والتبويب، فكان من أثر ذلك الإهمال أن بدأ الأدب العربي الحديث في صورة جهودٍ فرديةٍ غير جديةٍ: «وستظل كذلك إلى أن يظهر النُّقاد العِظام الذين يتوفرون على درسه، ويُخرجونه للناس والأجيال بناءً مُتسقًا، مرتبطًا حاضرُه بماضيه» (ص٢١).

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم إلى النقد الأدبي، وهي مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة إلى الفن باعتباره اكتشافًا مستمرًّا للذات، فالنقد هنا — كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين — هو النقيض المقابل لعملية الخلق الفني، فهو ليكون عملًا إنشائيًّا إبداعيًّا خالقًا لا ينبغي أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط في أحكامٍ سريعةٍ تتصل بلحظة التذوق العابر. أما النقد الموضوعي فينطلق من العمل الفني بتقييم العناصر المكوِّنة له من الداخل والخارج، ومن هنا لا بد من مقارنته ببقية الأعمال الأخرى لنفس الكاتب، والأعمال الشبيهة له عند الكُتَّاب الآخرين، أي: إن المقارنة هي العنصر الرئيسي في الحصول على «الطابع الشخصي» للفنان.

غير أنِّي أعتقدُ أنَّ «المقارنة» وحدها لا تصلح كأداةٍ للنقد الحديث؛ لأنها لا تُبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطورٍ من حيث الحجم والمساحات والأوضاع والأفكار فيما يتلو العمل الأدبي من أعمالٍ أخرى لنفس الكاتب، بالإضافة إلى مقارنة

هذه العناصر بشبيهاتها في أعمال الكتاب الآخرين، كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كما قلتُ. أما القيمة المطلقة للعمل الفني فنحصل عليها بوسيلةٍ أخرى، هي «التحليل»؛ لأننا بواسطة التحليل نتلمَّس 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 ثَم نستطيع، بالتحليل والمقارنة معًا، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمة المطلقة للعمل الفني.

إلا أن تركيز الحكيم على عنصر «المقارنة» كأداةٍ وحيدةٍ للعمل النقدي، مرجعه البناء الفكري العام لهذا الفنان. فالتناظر والتقابل والتقاطع، وغيرها من أشكال الخطوط الهندسية التي من شأنها أن تخلق «توازنًا» بين قوتين، هي المصدر الرئيسي لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم، بحيث تبقى هاتان القوتان ثابتتين ساكنتين، وهذا هو الفرق بينه وبين القانون الجدلي القائم على صراع المتناقضات، وهذا أيضًا ما يحدد لنا ويفسر طبيعة التكوين والتفكير الاجتماعي في أعماله الفنية والفكرية، فهو الابن المخلص للطبقة المتوسطة، التي تفهم ثورتها على هذا النحو الأبدي من السكونية والثبات، بمعنًى آخر، هي الشكل النهائي المطلق لثورة الإنسان. هذا المفهوم «التعادلي»، كما دعاه صاحبه خطأً، هو مصدر التركيز المُلح من جانب الحكيم على عنصر المقارنة في النقد الأدبي، كأداةٍ وحيدةٍ للتقييم؛ لأنها تكشف عنده ما إذا كان العمل الأدبي يحمل، مضمونًا وشكلًا، الفكرة التعادلية أم لا. والنقد التعادلي إذن طموحٌ إلى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الأدبي من حيث الشكل والمضمون، ولكنَّه في واقع الأمر يتورط في وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسي، إن جاز التعبير، هو مقياس جودة العمل الفني أو رداءته. فهو يهتم أشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يئول إليها العمل الفني من حيث القالب والمحتوى؛ هل كلٌّ منهما على حدة عملٌ متعادلٌ؟ ثم هل هما معًا متعادلان؟ وربما كانت هذه الفكرة توضِّح لنا من جديدٍ معنى «الصدق في الفن» عند توفيق الحكيم، فهو أقرب إلى فكرة الصواب والخطأ بالمعنى الرياضي، منه إلى فكرة الخير والشر بالمعنى الأخلاقي.

وعلى الرغم من أنَّ موضوعيَّة النقد الأدبي عند الحكيم تكاد تلامس فكرة «البديل الموضوعي» عند إليوت، من حيث إنهما ينتهيان إلى موضوعيةٍ شكليةٍ؛ إلا أن هذا التلامس يختفي تمامًا حين نفرِّق بين «نظرية الأدب» بشكلٍ عامٍّ عند إليوت، وما يقول به الحكيم حول النقد الأدبيِّ. فالحكيم يريد أن يخلق بناءً تعادليًّا من ذاتية الخلق الفني وموضوعية التقييم النقدي، أحدهما يبدأ من نفسه، والآخر يبدأ من حيث انتهى الأول، وقد وقع

الحكيم بذلك في «تناقضٍ» من حيث أراد أن يكون في «تعادلٍ». بل إن فرض الفكرة التعادلية مسبقًا على وحدة العملية الأدبية، فنًّا ونقدًا، هي التي أدَّت به إلى هذا التناقض، فلا شكَّ أن الناقد مهما كان موضوعيًّا في نظرته إلى العمل الأدبي، يعبِّر أولًا وأخيرًا عن «رأيٍ شخصيٍّ» أسهم في بلورته وتكوينه ما تلقَّاه من ثقافةٍ واهتماماتٍ فكريةٍ مكتسبةٍ، وما تلقَّاه مع النطفة الأولى من ميولٍ فطريةٍ وتركيبٍ نفسيٍّ وذهنيٍّ معينٍ. فذاتية الناقد لا تتعارض مطلقًا مع موضوعية العمل النقدي، سواء بسواءٍ في العمل الفني وخالقه. أمَّا إليوت فلم يتورط قطُّ في هذا التناقض؛ لأن نظرته الأدبية تقوم على «التكامل» الوظيفي بين النقد والفن، لا على التعادل الشكلي بينهما. ومهما اعترضنا على نظرية إليوت في الأدب والنقد، فإننا نعترف له بإدراك المنطق في جزئيات بنائه النظري.

وهذا يجرُّنا إلى نقطةٍ أخرى حول عملية التفاعل بين النقد والفن. فالحكيم يرى في «الأدب الذي يبتكر والنقد الذي يفسر» جوهرًا لهذا التفاعل. والحق أنه أصاب الرأي بشأن العلاقة بين كلٍّ من النقد والفن في جانبٍ، والقارئ في الجانب الآخر. فالأدب يخلق في وجدان القارئ وعقله أحاسيسَ وأفكارًا جديدةً، والنقد يبلور هذه الأحاسيس والأفكار في إطارٍ جديدٍ، وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفنِّ في الأداء الوظيفي عند القارئ، أمَّا العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارئ وعقله، فتلك مشكلةٌ أخرى.

ولا ريب أن الحكيم يُعَد من الأدباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجدواه، ولستُ مغاليًا إذا قلتُ إن الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس كادوا أن يكونوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد إيمانًا أصيلًا، ويقيم لوظيفته في الحركة الأدبية اعتبارًا يقف على قدم المساواة مع الفن الخالق. هذه النقطة تبدو لي شديدةَ الأهمية؛ لأنه على أساسها يمكن أن نتصور موقف الحكيم الفني من النقد الأدبي في مصر. ولقد أشار بصراحةٍ كاملةٍ إلى ثلاث نقاطٍ؛ مكان النقد في تاريخنا الأدبي الحديث، والنقد النظري والنقد التطبيقي، وواجبات النقد نحو تاريخنا الأدبي.

إنَّ النقطةَ الأولى تشير في إيجازٍ إلى أن النقد الأدبي كان احتكارًا لنقاد الشِّعر إلى وقتٍ قريبٍ؛ لأن القصة والمسرح لم يعتبرهما الموقف الرسمي أدبًا إلا منذ فترةٍ قصيرةٍ نسبيًّا. ومن ناحيةٍ أخرى تشير هذه النقطة إلى ما يشبه «الفوضى» في تاريخنا الأدبي، الذي دفعنا لأن نستضيفَ تيارات النقد الأوروبي الحديث وتيارات النقد العربي القديم، دون أن نحاول «خلق» نقدٍ مصريٍّ أصيلٍ، يمزج التجربة المصرية في الأدب بروافدِ النقد الغربي والعربي على السواء. وهي نقطةٌ جديرةٌ بأن تؤخذ في الاعتبار دائمًا؛ لأننا لم نستخلص

بعدُ من هذه الفوضى مجموعة القوانين الضابطة لحركة الأدب والنقد في تاريخنا الحديث. فلا شكَّ أن لقاءنا منذ عصر النهضة بالحضارة الأوروبية قد امتزج بمرحلة البعث العربي والتجربة المصرية المحلية، وخَلَق مركَّبًا جديدًا يحتاجُ إلى جهدٍ وصبرٍ طويلين لاكتشاف عناصره وتفاعلاتها، فهذا الاكتشاف وحده هو الذي يضيءُ لنا الطريق الصحيح إلى تقييم الأعمال الأدبيَّة المعاصرة، أي: إنه هو الطريق الوحيد لخلق نقدٍ مصريٍّ حقيقيٍّ. فالفوضى التي حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها إلى الآن حين نطبق مقاييس غير أصيلةٍ على التجارب المحلية المطروحة أمامنا، ومن ثَم تصبح أزمة النقد الحقيقية هي الانفصال القائم بين موازين نقَّادنا والتجربة الأدبية، ثم تتكوَّن مع الأيام هوةٌ عميقةٌ بين الأدب والنقد، يعزوها البعض في جهلٍ شديدٍ إلى عواملَ شخصيةٍ لا يد لها في نشأة الظاهرة أساسًا.

وهنا يأتي دور النقطة الثانية التي أشار إليها الحكيم، بالنسبة للنقد النظري والنقد التطبيقي، فنحن في مرحلةٍ لا تحتاجُ منا إلى التخصص الحاد في هذا الجانب أو ذاك؛ لأن التخصص لا يكون طبيعيًّا وصحيًّا إلا في أرضٍ أدبيةٍ ممهدةٍ للحرث والتخطيط، أرضٌ رسخت في أعماقها تياراتُ الفكر النظري للنقد، وتغلغلت في داخلها تجاربُ الأدب العظيم. أما الأرض التي تتسم أولًا بالفوضى، فإن التخصصَ فيها يصبح هو نفسُه من سِمات الفوضى، وهذا ما حدث، فقد دهمت بلادَنا تياراتٌ نظريةٌ لا تتلاءم مطلقًا مع تكويننا الغضِّ، فلم تجد تجارب واقعية محلية تجري عليها تطبيقاتها؛ لهذا اتجهت إلى التجريد الفكري حينًا، أو إلى التطبيق على الإنتاج الغربي الذي لم تعرفه بلادنا أحيانًا. ومن الشاطئ الآخر للتخصص، وهو النقد التطبيقي، جنينا العديدَ من الانطباعات السطحية السريعة التي كوَّنت جيلًا مهشمًا من نقاد الذوق التأثري. وقد كان الشاطئان كلاهما من أحلام الوهم المجهد بالثقافة الأوروبية، أو الثقافة العربية، ولم يكن بينهما تيارٌ ثالثٌ يمزج النظريةَ بالتطبيقِ من خلال الأعمال الأدبية المطروحة بالفعل. حينذاك كنا سنغتني بثقافة الحضارة المتقدمة، كما نغتني بالتراث، بلا عقدٍ أو مركبات نقصٍ، ثم كنَّا — وهذا هو المهمُّ — سنبلور تجربتنا الخاصة في نظرية الأدب ونظرية النقد جميعًا.

وإذا كان الماضي قد فات، كما يقول الحكيم، فلا أقلَّ من أن نولي وجوهنا من الآن هذه الوجهة إلى تقييم تجربتنا الأدبية في النقد والفن منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم، تقييمًا علميًّا دقيقًا يستخلص قوانين مسارنا الأدبي الخاص. تلك هي الصيحة

التي نستطيع أن نسمع صوت الحكيم يصرخ بها في السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢م، وهي صيحةٌ تزداد عمقًا وثراءً كلما توغلنا معه في السنوات التالية على الثورة.

ويتناول الحكيمُ في الجزء الثاني من «فن الأدب» علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة، فيقول لا جدالَ أن الثورةَ المصريةَ كان لها أكبر الأثر في توجيه سيد درويش، كما كان لها أكبر الفضل في كلِّ ما اتَّسم به هذا الفنان من تجديدٍ: «لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩م، ورأيت الثورة في كلِّ مراحلها، تسفر عن روحٍ خفيةٍ باقيةٍ أبد الدهر، نابضة، تسعف (مصر) بين حينٍ وحينٍ. ظلَّ هذا الشعور بلا معنًى حتى سجَّلتُه في «عودة الروح»، فالمعروف أن الثورات لا ينطبع أثرها إلا على قلبٍ جديدٍ ملتهبٍ، ولا يملك مثل هذا القلب إلا الشباب في فورة شبابهم؛ لهذا كان سيد درويش — ابن الثورة — هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثَّر بها، وأخرج فنًّا قاد به الموسيقى الشرقية إلى أفقٍ جديدٍ» (ص٥٢). ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن، فإذا طالعنا أثرًا فنيًّا، وشعرنا بعدئذٍ بأنه حرَّك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع، فإننا أمام «فنٍّ رفيعٍ». أما إذا لم يحرك سوى المبتذل من المشاعر والتافه من التفكير، فإننا أمام «فنٍّ رخيصٍ» (ص٥٧). فالأثر الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يُحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع. وقبل أن يحدد الموقف من الحضارة الغربية والحضارة الشرقية، يعنيه في البداية أن يحدد بشكلٍ صارمٍ الموقف من الاستعمار، فيقول إن سيطرة الغرب على الشرق اليوم، لا تكتفي بالإخضاع المادي والاقتصادي، إنها تشمل أيضًا الإخضاع الروحي: «الشعارُ اليومَ: مَن يحتل أرضك يحتل فكرك، ومَن يسلب بلدك يسلب روحك» (ص١٢٥). فأمريكا — يقول الحكيم — لا تقف عند حد الاحتلال العسكري، إنها تريد أن تفرض على الشعوب تفكيرها الاجتماعي، إلا أنه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعي بكل ما في الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعماري) لا يتعارض مع الوعي بكل ما فيها من جوانبَ إيجابيةٍ تتمثَّل في الفكر العلمي. كذلك الأمر في حضارة الشرق، فالوعي بكل ما فيها من جوانبِ السلب (التخلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) لا بد أن يصاحبه الوعي بكل ما فيها من جوانبَ إيجابيةٍ تتمثل في التراث، إلى أن يقول: «فالخطرُ على غدنا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلمة (طابعنا)، ومن تلك الفكرة التي تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية، ورواسب حضارته المصرية، سجونًا وحصونًا تعزله عن تفكير العالم، وتمنعه من المساهمة في النشاط الفكري الإنساني العام بقوةٍ وشجاعةٍ،

دون أن يرى بهلعٍ في الثقافة الغربية أو الحضارة الأجنبية غيلانًا تستطيع أن تخطفَ بسهولةٍ روحَه من بين جنبَيه» (ص٢٧١).

إن توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل إلى تلك الذروة التي وقفت عليها القلةُ النادرةُ من مفكرينا وأدبائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته اتصالًا وثيقًا، ولكنهم لم يجزعوا منه مذعورين، ولم يذوبوا فيه ذوبانًا، وإنَّما شقُّوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين، فاستناروا بأضواءِ الحضارة الغربية في رؤية واقعهم المصري، واستنبتوا التجربة المصرية الأصلية في الأدب والفن بغير عقدٍ أو مركبات نقصٍ. إن هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذي يميل بطبعه إلى «الحل الوسط»، فأحيانًا تكون هذه الوسطية إلى جانب التقدم، كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة.

يقول الحكيم (ص١٨١) إنَّ واجبَ الكاتب يحتم عليه أن يُحدث أثرًا ساميَ الهدف في الناس، وخير أثرٍ يمكن أن يُحدثه عملٌ في الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيرًا حرًّا، أن يدفعهم إلى تكوين رأيٍ مستقلٍّ، وحكمٍ ذاتيٍّ. فإننا لذلك (ص٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادةً إلا في مجتمعٍ بزغت فيه عواملُ الإحساسِ بحريَّةِ الرأي، ونرى الفن لا يموت عادةً إلا في مجتمعٍ خُنقت فيه حرية التعبير عن الرأي؛ لأن الفنانَ يجد عمله معطلًا عندئذٍ من ناحيتين؛ من ناحيته هو — الذي لا يستطيع أن ينشئ فنًّا يوحي بتفكيرٍ حرٍّ — ومن ناحيةِ الناسِ الذين وقفت عقولهم في هذا الجو الخانق عن النمو. ثم يصل الحكيم إلى قضية الأدب الملتزم، فيرجح أن الالتزام في عنفوانه يوجد في ظل الدولة والعقائد الشمولية، بينما تتضاءل قواه في البلدان الديمقراطية، حيث لو أراد الأديب أن يلتزم (ص٣٠٨) لما قصد أحدًا هناك يلزمه غير نفسِه، فالأدب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهبَ شخصيةٍ. والالتزام عند الحكيم (ص٣١١) شيءٌ ينبع حرًّا من أعماق نفسِه، فإن لم ينبع الالتزام حرًّا من قلبه وعقيدته، فلا تلزمه أية قوةٍ في الوجود: «فعلى الرغم من مناداتي بالحرية، فإن عملي في أكثر كُتبي هو من صميم الأدب الملتزم، ولستُ أدري أهذا راجعٌ إلى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم إلى طبيعتي الخاصة؟ إنما الذي أعرفه هو أني منذ أمسكت بالقلم ما حاولتُ قط أن أنشئ لنفسي أسلوبًا جميلًا، يتميز بجزالة اللفظ وحُسن الديباجة، مما يستهوي القارئ بحلاوة الجرس والرنين! هذا الفن للفن في الأسلوب ما خطر لي أن أمارسه، ولكني أردت أن أتخذ من الأسلوب خادمًا لأهدافٍ أخرى، غير مجردِ الإمتاع» (ص٣١٢). فالالتزام عند الحكيم كما يفسره في موضعٍ آخر هو

شيءٌ يمس قضيةً عامةً تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية في الظروف المحيطة بها، شيءٌ يشعرك بأن الأديب أو الفنان ليس مجرد مصورٍ لبيئةٍ، وساردٍ لقصةٍ، وخالقٍ لأشخاصٍ، ولكنَّه — أكثر من ذلك — محركٌ لقضيةٍ، ومفسرٌ لوضعٍ! ثم هنالك أخيرًا الأديب أو الفنان الذي لا يكتفي بسرد القصة وخلْق الأشخاص ليحرك قضيةً معينةً ويفسر وضعَ مجتمعٍ، ولكنه يرمي من وراء عمله الفني إلى تحريك قضية العصر كلِّه، وتفسير وضْع المجتمع البشري في الجيل الذي يعاصره، والزمن الذي يعيش فيه، أو الأزمان المختلفة التي يتطور خلالها: «هذه المهمة الأخيرة للأديب أو الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم أجمع» (ص٣١٤). على أن الالتزام عند الحكيم لا يفضي إلى خلود الأدب والفن؛ لأن الفن العالمي والأدب الرفيع وحدهما بغضِّ النظر عن القيم الاجتماعية التي يحملانها، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من «قيمةٍ أدبيةٍ رفيعةٍ»، تفيض بالشعر والفكر الذي كُتب بأسلوب «الأدب العميق» (ص٣٢١). ويستشهد الحكيم لإثبات هذه القضية بما قاله بعضُ النقادِ الأوروبيين عن عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف، من أنه لا يشوبهما سوى الإيماءات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كلٌّ من الروايتين.

بهذا المنظار يرى الحكيم الشِّعر في صلته بالحياة (ص٢١٢) بمدلولها الأكثر شمولًا من الواقع اليومي، كما يرى إنسانية الأدب (ص٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الإنسان مهما ارتدى ثيابًا مختلفةَ الألوانِ والأجناس والأديان والطبقات والعصور، ويرى الأدب العظيم (ص٣٢٦) فيما يمكن أن يصلح لهذا العصر وتلك البيئة، وكل العصور والأجيال: «هو ذلك الذي ينظر — بإحدى عينيه — إلى الوطنِ الصغيرِ، ممثلًا في بيئته وزمنه، وبعينه الأخرى إلى الوطن الأكبر ممثلًا في الإنسانية إلى نهاية الدهر.» غير أن هذا الأدب العظيم في معاصرته وخلوده لن تكتبه سوى الصفوةِ الممتازةِ من القلة النادرة، التي عرفها تاريخُ العبقرية الإنسانية.

تلك هي الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الأدب بالحياة عند توفيق الحكيم، مرورًا بقضية الفن والحرية، وقضية الخلود في الفن، وقضية العبقرية الفردية في الخلق الأدبي،[١] وهي في أحسن الأحوال، ظلالٌ باهتةٌ لما ستئول إليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة

[١] راجع: «توفيق الحكيم الأديب والفنان»، لزغلول سلام.

عام ١٩٥٢م إلى عام ١٩٥٩م، حين صدر كتابه الهام «أدب الحياة». فلا شكَّ أن مفاهيمَ الاتجاهات البرجوازية في النقد الأدبي، هي التي سادت خطوطها على صورة الأدب والفن عند توفيق الحكيم، بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصرة والخلود والعبقرية خلاصةً نقيةً لتعاليم تلك المدارس التوفيقية، التي خلقتها البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارةً، والثياب البراجماتية تارةً أخرى، والأردية الأخلاقية تارةً ثالثةً. فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التي تضمد جراح الأدب البرجوازي في معركة الوجود. هي تقول، على سبيل المثال، إن الأدب في سبيل الحياة لا من أجل المجتمع؛ لأن الحياة أكثر شمولًا من المجتمع. هذه الكلمة البراقة — الشمول — لا تعني سوى تجاوزِ همومِ المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الإنسان، كالعطش الميتافيزيقي إلى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما إليها من همومٍ بعيدةٍ عن الواقع البشري الملموس. كذلك تؤدي هذه الحلول الوسطية إلى رفض فكرة «الفن للفن» تحت ستار الفن للحياة، لتقول بعدئذٍ بأنه لا بد من الالتزام، ثم تلفُّ هذا الالتزام في غطاءٍ لامعٍ يُدعى الحرية مع المسئولية، أو إخضاع الحقيقة للمنفعة، أو حتمية الفضيلة، أو غيرها من المسميات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي وأصلها الاجتماعي، قبل أن تصل في أسلوبها الضبابي المضلل إلى عالم الأدب، فيقال إن هذه المدارس كلَّها ملتزمةٌ، ولكنها — فقط! — لا تنضوي تحت اتجاهٍ معينٍ من اتجاهات الأدب الملتزم، وهي في حقيقة الأمر ليست إلا تعبيدات ملتوية عن المأزق الخطير الذي واجهته الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية، وظهور الاشتراكية كنظامٍ عالميٍّ قادرٍ على أن يكون بديلًا في شتى مجالات المعرفة — ومنها الأدب والفن — عن الجانب النظري المنهار في الحضارة الأوروبية.

وقد كنَّا نحن في مصر نعاني ويلات «الفوضى» الضاربة في كافة أنحاء حياتنا الروحية، من جرَّاء أزمتنا المركبة مع الغرب والتراث معًا؛ لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية، لما توسَّمه 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 لقاءً طبيعيًّا بين أدباء البرجوازية في جميع أنحاء العالم، إلا أن توفيق الحكيم في موازاة التطور الثوري لمجتمعنا، كان ينسلخ رويدًا عن أردية الفلسفات البرجوازية، لا بقصد الوصول إلى المفهوم الاشتراكي للأدب، بل بقصد الاكتشاف العميق لفلسفةٍ «مصريةٍ»، تستمدُّ روحها وحياتها من تراثنا القديم.

أقبلت الثورة عام ١٩٥٢م، فبدأت مصر مرحلةً جديدة من مراحل النضال الثوري لتغيير المجتمع وقيمه تغييرًا جذريًّا، لم تتحول تراكماته الكمية إلى تغيره الكيفي إلا بعد

ذلك التاريخ بعشر سنواتٍ. وقد كانت الثورة امتدادًا أصيلًا لمحاولات الشعب المصري الدائبة لتغيير حياة العبودية التي يحياها إلى حياةٍ حرةٍ. ولا شكَّ أن الفكر المصري الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما أنشأه الأدب والنقد من تجارب في الخلق والتقويم. وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنيَّة الأولى، «عودة الروح»، «عصفور من الشرق»، «يوميات نائب»، واحدًا من كُتَّاب الثورة الوطنية الديمقراطية، بالرغم من أنه في أعماله النظرية كان يعبر عن أعلى ذُرى القلق الفكري الحاد، بين الأَسر في قيود البرجوازية الأدبية، والانعتاق من هذه القيود. وعلى النقيض من ذلك، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة شديدة الاضطراب والاهتزاز، بينما كانت كتاباته النظرية أكثر اتساقًا مع أحلام شعبنا في أدبٍ نابعٍ منه، ويصب فيه. لقد كان هذا التناقض والتوازن في آنٍ بين مرحلتَي ثورة ١٩١٩م وثورة ١٩٥٢م من ناحيةٍ، وبين الفكر والفن من ناحيةٍ أخرى، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرًا قويًّا متينًا بين ازدهارين عظيمين في الحقل الأدبي، كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله عن الثورة والثقافة (الأهرام ٢٣ / ٧ / ١٩٦٥م).

وكتاب «أدب الحياة» الذي أصدره الحكيم عام ١٩٥٩م هو الشاطئ الآخر من الجسر الذي نلتقي فيه بفنَّان الحياة على نحوٍ أكثر تحددًا وتبلورًا ووضوحًا، فمنذ البداية يقف الحكيم بصلابةٍ وثقةٍ واعتدادٍ إلى جانب الأدب الواقعي الجديد الذي رافق تعاظم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائل الخمسينيات، ويحذِّر شبابَ الجيل الأدبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والمألوف من واقع الحياة اليومية، الذي يتراءى للعين السطحية الساذجة، فلا ترى بدورها سوى القشور، كرد فعل على «أدب الكتب» من المعلبات المحفوظة في ذاكرة المقلدين، لا يعوزها سوى الاجترار والمحاكاة.

كان الحكيمُ بهذا الفهم الجديد يقف إلى جانب التحول الاجتماعي الجديد، ولكنه حين كان يتساءل عن تفاصيل معنى «أدب الحياة» أو «أدب الشعب» أو «أدب المجتمع»، فإنه لا يضع القضية من زاوية التحول الاجتماعي، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلي: هل أدب الشعب هو ما ينتجه أبناء الشعب بأنفسهم، أو ما يتلقَّاه هؤلاء عن غيرهم ممن يجيدون كتابة الأدب المتعاطف مع قضايا الشعب؟ هل أدب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائقَ صغيرةٍ، أم أنه قادرٌ على بلورة القضايا الإنسانية في مركباتٍ فكريةٍ مجردةٍ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي تقيم أكثر من همزة وصلٍ بين فكرة «القيم الأدبية الرفيعة» التي نادى بها فيما سبق كمعيارٍ للأدب العظيم الخالد، وفكرة الشِّعر الأدبي الذي فوجئ بضرورة رفعه في

مراحل الانتقال الاجتماعي، تلخيصًا لوجهة النظر الفكرية في الأدب والحياة إبان تلك المرحلة. فالقيم الأدبية الرفيعة ليست — على وجه اليقين — هي القيم الشكلية البحتة الخاصة بأدوات التعبير اللغوي في أحد الفنون الأدبية، وإنما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الأدبية الرفيعة حين يكتسي هيكلها العظمي بلحم التجربة الإنسانية التي عاناها الفنان، ودم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق. ولا أعتقد أنه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الأدب، أو الفكرة العقلية عند الأديب، تلك الشوائب التي يلصقها السطحيون من النقاد بالجوهر العميق لمعنى التجربة الذي يبتعد عن أن يكون إحدى الحوادث اليومية أو الملابسات الشخصية، وما يلصقونه أيضًا بمعنى الفكر في الأدب الذي يبتعد عن أن يكون مجرد منبرٍ أخلاقيٍّ يقف عليه الكاتب مرتديًا ثياب الكهنوت، كلَّا، إنَّ المحورَ الفكريَّ والتجربة الإنسانية أبعد غورًا من تلك المفاهيم المبتذلة؛ لأنها أوثق ارتباطًا بالقيم الأدبية الرفيعة من الهياكل الشكلية لهذه القيم.

أما الشعار الأدبي الذي يلخص وجهة النظر الفكرية للأدب والحياة في مرحلةٍ معينةٍ، فإنه يتطور بتطور تلك المرحلة، ويتجسد في تياراتٍ فكريةٍ تتباين مواقفها من الحركة الاجتماعية. ولعلَّه سلامة موسى هو أوَّل مَن قال بالأدب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقة على ثورة ١٩١٩م والتالية لها حول ضرورة ارتباط الآداب والفنون بأهداف الشعب الثورية. وإن الأديب «مرتبطٌ»، سواء أراد أو لم يرد، بأهداف إحدى الطبقات الاجتماعية، سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككلٍّ، أو كانت من قوى الثورة المضادة. ولعلَّه أنور المعداوي هو أوَّل مَن استخدم عبارة الأدب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢م أثناء عرضه لمفهوم سارتر في الالتزام. وقد كان الالتزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوروبا للتوفيق بين حرية الأديب ومسئوليته. ولعلَّه لويس عوض ومدرسة «مجلة الغد» هما أول مَن رفع شعار الأدب في سبيل الحياة، إلا أن أُسرة «الغد» كانت تقصر الشعار على المعنى الاجتماعي المباشر، بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنى الأوروبي الذي يرى الحياة أكثر شمولًا من المجتمع، وهو التيار البرجوازي الثاني الوافد من الغرب للتوفيق بين الحرية والالتزام. وقد كان لويس عوض بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الاشتراكية في الأدب، وبعبارةٍ أدق، كان الامتداد الأكثر تخصصًا من سلامة موسى في مقدمة «فن الشِّعر» لهوراس، ومقدمة «بروميثيوس طليقًا» لشيلي، ومقدمة «في الأدب الإنجليزي الحديث»، وكلها صدرت عام ١٩٤٧م. بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الأدب المرتبط، ويدعو صراحةً إلى شعار الأدب للشعب، وهي

مجموعة المقالات التي كتبها في الأعوام الثلاثة ١٩٥٣م و١٩٥٤م و١٩٥٥م، ثم صدرت في كتابٍ عام ١٩٥٦م. وكانت الحركة الاجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلةً خطيرةً من الاستقطاب الفكري، الذي أعلن عن نفسه في المعركة التي دارت رحاها بين العقاد وطه حسين من جانبٍ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وسلامة موسى من جانبٍ آخر. وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربةٍ هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجديد، بشرط ألا يتورَّط هذا الاتجاه في ردود الفعل التي تتسم بالتضخم والمبالغة، فتبتذل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الإنساني الخصب. ومن ناحيةٍ أخرى، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة أنها طبَّقت بعض المقاييس الجاهزة في الآداب الاشتراكية الأخرى دون تمحيصٍ لتجربة أدبنا المحلي، فانزلقت من حيث لا تدري إلى نفس الخطأ الذي اقترفه نقادنا المتأثرون بالغرب. فماذا «لو أنهم قالوا بكل بساطةٍ نحن في حاجةٍ إلى فتح النافذة الشرقية كما فُتحت النافذة الغربية، وقاموا بالفعل ينقلون نقلًا أمينًا، ويترجمون ترجمةً دقيقةً عيون الأدب والنقد من البلاد الشرقية»؟ (ص١٥٣، ط أولى).

ويخاطب الحكيم ضمير الطليعة الثورية في النقد الواقعي الجديد قائلًا: «يجب أن ندرس مجتمعنا دراسةً جديةً، وأن ندرس أدبنا دراسةً دقيقةً موضوعيةً، تحيط بمراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع، وأن يكون أدبنا الجديد والمتجدد نتيجةً طبيعيةً للنظر الفكري والاجتماعي، وأن يكون رائدنا في كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الأفق وحسن التطبيق» (ص١٦٥). ثم ينادي الحكيم بأن الأديب الحي الجديد يجب أن يستمدَّ حياته من الأوراق الخضراء لا من الأوراق الصفراء: «إن الأدب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابعًا من صميم التجربة الحية لعاملٍ في مصنعه، أو جنديٍّ في معركته، أو فلاحٍ في حقله» (ص١٩). ويفرِّق بين أولئك الذين يتخذون من الموضوعات الشعبية هيكلًا عظميًّا لأدبهم، ثم يكسونه بلحمٍ ودمٍ يعادي في جوهره قضايا الشعب. ولا يستبعد أن الجمهور القارئ قد تستهويه الأعمال الأدبية السهلة في البداية، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة أن ينمو وينضج ويزداد عمقًا، ورفضًا للأعمال السطحية، وإقبالًا على الأدب العظيم (ص٢٣–٢٩).

ليس الأدب للشعب إذن تخطيطًا رياضيًّا أو أرسطيًّا، نضع بواسطته كلًّا من الأدب والشعب في خانة من أو مع أو ضد أو في، وإنما المقصود هو الأدب النابع من التيار الفكري الأكثر تقدمًا، فدورة الأدب والشعب دورةٌ جدليةٌ تتم على ثلاثة مستوياتٍ؛ البناء

العلوي للمجتمع، الطبيعة الطبقية للأدب، التراث التقدمي للفن. فلا شكَّ أن ما تدعوه الماركسية بالبناء الفوقي، أي: مجموعة القيم الفكرية والفنية والأخلاقية والسياسية التي تعكس بصورةٍ معقدةٍ التكوينَ الاقتصادي للمجتمع، لا شك أن هذا البناء يشكِّل عنصرًا جوهريًّا في ترسيخ مفهوم الأدب التقدمي، فحين تصبح ثمة خطوط تشد الفنان إلى أرض محددة الأسوار الاجتماعية، فإن العمل الفني حينذاك لا يصبح كائنًا ميتافيزيقيًّا معلقًا في الهواء، بل يصبح قيمةً موضوعيةً يمكن تلمُّس قوانينها الخاصة وأبعادها الذاتية. وكذلك فإن الطبيعة الطبقية للأدب تحدد الاتجاه الفكري السائد على أعمالٍ فنيةٍ بعينها، ومصدرها الاجتماعي، بحيث إن الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفني، يمسي كشفًا في نفس الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع، فلا يستطيع الزعم بأنه يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من أجل «الفكر الأرفع» أو «القيم العالمية»، تلك الشعارات اللامعة التي سرعان ما تتهاوى تحت المجهر العلمي الدقيق. أما التراث التقدمي للفن فهو الجذر الواقعي للتقاليد الأدبية التي ترسخ في وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الأكثر تقدمًا في عصره، فليس الأدب التقدمي بدعًا في العصر الحديث، وإنما هو مرتبطٌ أوثق الارتباط بمحاولات السابقين وتجاربهم، الواعية وغير الواعية، في تجسيد أكثر القيم تقدمًا ودفعًا لمجتمعاتهم إلى الأمام.

بهذه العناصر الثلاثة، نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال: لِمَن يكتب الأديب؟ لأن الفنان — تقدميًّا كان أو رجعيًّا — سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال. وهكذا تحل أيضًا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون، فيؤكد الحكيم أن مَن صنع عملًا متقنًا ممتعًا رائعًا، ولكنه فاقد المعنى الإنساني والفكرة الدافعة للإنسان والمجتمع، فقد صنع أدبًا وفنًّا: «ولكنه أدبٌ وفن من طرازٍ بارعِ الصنعة، زهيد القيمة، كالزجاج البخس البراق، لا الجواهر النفيسة الثابتة» (ص٣٢)، أي: إن 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. أمَّا قضية الالتزام فقد ظلَّ إيمانه بحرية الفنان قويًّا لا يتزعزع، على أن ينتج «خدمةً للإنسان والمجتمع بالطريقة التي يراها» (ص٣٣)، أي: إن المضمون الاجتماعي هو القيمة الموضوعية التي يمكن أن يلتزم بها الفنان، أما صياغة هذا المضمون فمن حقِّ الفنان وحده أن يمنحها كل سمات عبقريته الفردية. وتلك هي النتيجة الثانية لتحوُّل الحكيم.

ولا ينبغي لنا أن نفهم هذا التحول فهمًا يتسم برد الفعل، فاهتمام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليس تحولًا مفاجئًا، بل هو امتدادٌ أكثر تطورًا وازدهارًا —

في الإطار النظري — لصاحب «عودة الروح» و«يوميات نائب»، وفي الإنتاج المسرحي يبدو هذا التحول أكثر وضوحًا في الفرق بين «شمس النهار» و«الطعام لكلِّ فمٍ»، وبين «الأيدي الناعمة» و«الصفقة»، بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما. إن تحول الحكيم ليس تحولًا مفاجئًا من ناحيةٍ، كما أنه ليس تحولًا متطرفًا من الناحية الأخرى، فلا ريبَ أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كُتَّاب الثورة الوطنية الديمقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاظمة في بلادنا، ولكنه يختار موقعه الذي يتلاءم مع تكوينه الجوهري، داخل الدائرة الثورية، إلى يمين المركز الثوري، لا في قلبه ولا على يساره، فهو ما يزال «الثوري المحافظ»، خاصةً إذا كانت المرحلة الثورية الجديدة هي الاشتراكية.

ومن أعماق هذا التحوُّل الجديد يقول الحكيم إنه يكفي الأديب أن يكتب قصةً أو مسرحيةً كما يكتبها كل الناس في أي لغةٍ أو دولةٍ، ويضمِّنها التصوير الأمين الصادق الدقيق لإحساس شعبه وتفكير بلده ليكون قد أدَّى واجبه على نحوٍ ما (ص٥٣). ومن أعماق هذا التحول أيضًا يقدِّم الحكيم ما يمكن تسميته بـ «كشف الحساب» لنقده الذاتي، فتراه يؤكد أنه ما من شكٍّ في أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاقٍ أوسع «بوسائلَ أفضل وبفنٍّ أروع»، وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجويد الأداة الفنية، وإدخال القوالب الأدبية وحل المشكلات اللغوية، فإذا انتهينا من هذه المرحلة، فلن يكون أمامنا إلا «الدخول في الصميم» (ص١٣٤)، ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوة الحكيم إلى الاهتمام بالجانب الفني اهتمامًا مبالغًا فيه كان مجرد رد فعلٍ، لا على المهتمين بالجانب الاجتماعي، وإنما على المهتمين بالتحنيط اللغوي. وقد تكون مرحلة التجديد هذه قد أنهكت قوى مَن قاموا بها أو ساهموا فيها — يقول الحكيم — فمن الخير أن ينهض جيلٌ آخر بالعبء الجديد، ليختار المرحلة التي ستعطي أدبنا الحديث معنًى إنسانيًّا بارزًا في نظر العالم: «لذلك أرجو أن نفرغ سريعًا من الاشتغال بالشكليات، وأن نتجه بكل اهتمامنا إلى المعاني الكبرى التي تشغل الآداب العالمية في عصرنا الحاضر.»

هكذا يظلُّ توفيق الحكيم في برجه العاجي فنانًا للحياة، بل إنه في غمرة ثورته إلى جانب الأدب الجديد، يحاول أن يجعل من ثورة المعتزل في البرج العاجي قانونًا عامًّا، فيدعو جميع الكتَّاب إلى الاعتصام به. وهو يجأر بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعدوان، وأن رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من «حافة الهاوية» التي يحاول الاستعمار أن يقذف البشرية إليها. ومن التكوين الاقتصادي

للحضارة، إلى فكرها الفلسفي، يستخلص الحكيم محاور الأدب الانهزامي في الغرب. على أننا يجب أن نفرق في أدبنا التقدمي بين سياسة الأدب وأدب السياسة، أي: بين الكاتب الذي يشتغل بوقًا لحزبٍ من الأحزاب، والكاتب الذي يصدر عن نفسه في خدمة القضية التي نذر لها أدبه وفكره وفنَّه؛ لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شمال أفريقيا الشقيقة، وهبَّت مصر ترسل المعونة الواجبة إلى شقيقتها المنكوبة، وإذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين، وتحُول دون وصول المدد إلى الشعب المكبَّل الجائع، ولم يجد الحكيم عندئذٍ بدًّا من أن يعيد إلى فرنسا وسامًا كانت قد منحته له بمناسبة ترجمة بعض كُتبه إلى الفرنسية. وقد أرسل إلى السفير الفرنسي مع الوسام احتجاجًا قال فيه: «ما معنى الأدب إذن في رأي فرنسا إذا لم يكن للحرية والإنسانية عندها من معنًى؟ ما أظن أديبًا حرًّا يقبل من فرنسا تقديرًا قبل أن يظهر أنها تقدر حقًّا الحرية والإنسانية.» وكان من أثر ذلك أن الحكومة الفرنسية رفضت إعطاءه التصريح بالدخول إلى الأراضي الفرنسية إلا بعد تهديدٍ من الحكومة المصرية بتطبيق مبدأ المعاملة بالمثل.

وهكذا نصل مع توفيق الحكيم إلى شاطئ العمل الإيجابي بالرغم من ارتفاع البرج العاجي؛ ذلك أن المعتزِل في هذا البرج لم يكُف يومًا عن الثورة، والتفاعل الحي العميق مع انعكاساتها على الفكر والفن. وأقام الحكيم الدليل الأكبر على أصالة ثورته في أنه لم يتصور الشكل الفني قط مجرد وعاءٍ يحمل اليوم صنفًا وفي الغد صنفًا آخر، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون في أعماله خير برهانٍ على مدى المعاناة التي يعيشها في كلِّ تحوُّل جديدٍ. إلا أن ثورة المعتزِلِ في البرج العاجي لم تجعل من فنَّان الحياة نمطًا مكرورًا في حياتنا الأدبية، بل كانت له خصائصُ فكريةٌ تُعَد من سماته الجوهرية التي يلزم لنا أن نكشف عنها الستار.

الفصل الثالث

راهب الفكر

يمكنك أن تتصور رجلًا نحيلًا فوق رأسه بيريه لا يفارقه، وفي إحدى يديه عصًا لا يتركها، وفي عينيه نظرة ذاهلة على الدوام. تلك هي الصورة الخارجية لتوفيق الحكيم كما التقطتها له الصحافة المصرية منذ زمنٍ بعيدٍ، تحت عناوينَ مختلفةٍ، كأن تصفه بعدوِّ المرأة، أو بحر النسيان، أو البخيل الأبدي.

وكان الحكيم من الذكاء بحيث إنه لم ينفِ عن نفسه أية «تهمةٍ» من هذه الاتهامات التي يجسدونها في صورته الشائعة بين الناس، بل هو أحيانًا يتمادى في عملية التجاهل هذه للدرجة التي معها تنتقل المبالغة إلى الطرف النقيض، فهو يسطو على إحدى هذه التسميات التي يغرقه بها بعض الظرفاء من السطحيين أو السذج، فيدعو أحد كُتبه «من البرج العاجي»، ويسمي نفسه براهب الفكر الذي تزوج الفن زواجًا كاثوليكيًّا — كما تتزوج الكنيسة المسيح — ومن ثَم فهو العدو الطبيعي للمرأة.

وتضافرت مبالغة الحكيم وظرف أصدقائه من الكتَّاب في أن يظل الرجل أسيرًا لتلك الصورة الغريبة في أذهان أجيالٍ عديدةٍ من القرَّاء. وساعد على تثبيت هذه الصورة ما أشاعه البعض عن «الفنان» في الغرب من أنه يسلك كل تصرفٍ غير مألوفٍ، فيطيل لحيته، ويقلب نهاره ليلًا بين الحانات، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد، باختصارٍ هو إنسانٌ شاذٌّ أقرب إلى أن يكون مجنونًا.

ولم يحاول توفيق الحكيم للمرة الثانية أن ينفي عن نفسه صفة الجنون، فانطوى بين جدران الوظيفة حينًا، وجدران الصحيفة حينًا آخر، وكواليس المسرح تارةً، وفي غرفةٍ نائية بالمنزل تارةً أخرى. وهو في هذه الأطوار جميعها، يعيش وحيدًا بلا رفيقٍ ولا أنيسٍ أو صديقٍ يأنس إليه سوى الكتاب، أو تلك الأشباح من الأفكار المجردة التي تزوره بين

الحين والحين في مخيلة العذاب، إلى أن ينجح في القبض عليها، ومن ثَم تتجسد صفحات من تجربة الألم 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 حقيقةً موضوعيةً في تفكير الحكيم وفنِّه، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن، أي إن برجه العاجي لم يقتصر في الابتعاد به عن الأحزاب السياسية فحسبُ، بل عن الحياة الاجتماعية في مفهومها العريض أيضًا. ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله إلى الفن المركز، شِعرًا كان أو مسرحًا، ومنشأ ميله إلى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة أو المعمار أو الموسيقى، ولعل تجربة الذهن — أخيرًا — هي منشأ ميله إلى «التعميم» في الحكم على طبائع الأشياء أو حركة تفاصيلها. وتجربة الذهن في المسرح تخلف حوارًا ممتازًا؛ لأن جوهرها الجدل، ولكن ما أندر أن تخلف شخصياتٍ حيةً! وفي مجال الفن غالبًا ما تميل كفتها إلى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المنساب.

تجربة الذهن هي النتاج الطبيعي للبرج العاجي الذي احتمى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية، فمهما كانت الصور الكاريكاتورية التي يرسمونها للحكيم رجلًا ذاهلًا يرتدي البيريه، ويمسك العصا، ولا يصادق أحدًا، على جانبٍ كبيرٍ من المبالغة، فإنها بلا جدالٍ تتضمن جانبًا من الصواب مرجعه ما أدعوه بتجربة الذهن التي عاشها الحكيم، بكل أبعادها الفكرية والفنية، فالبرج العاجي حقيقةٌ أساسيةٌ في حياة توفيق الحكيم؛ لأنها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن. أما رهبنة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعانيها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة، والنزوات العابرة، والملاذِّ السهلة المباشرة.

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

وربما كان الفضل الأول يرجع إلى توفيق الحكيم نفسه في عثوري على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الخمسينيات، فقد أهدتني هذه الكتابات إلى «رؤيا» توفيق الحكيم من أعلى القمة في برجه العاجي، هذه الرؤية التي تشتمل على ثلاثة أشعةٍ رئيسيةٍ، هي: الفكرة المصرية، وفكرة الحرية، وفكرة الفن.

وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياة الحكيم، مفكرًا وفنانًا، علينا أن نلقي نظرةً سريعةً على أرض الفكر المصري الحديث التي أنبتت لنا هذا الرجل، وأثمرت في أعماله النظرية والفنية ما يُعَد مدخلًا رائعًا إلى الأدب المصري الحديث.

منذ أواخر القرن التاسع عشر، كانت مصر تعاني ويلات الصراع المزدوج، مع الاستعمار الغربي من ناحيةٍ، والتخلف الحضاري من ناحيةٍ أخرى. وقد تجلَّى هذا الصراع في حركة الشارع المصري المناضل من أجل الاستقلال والتقدم. أما انعكاسات هذا الصراع على الآداب والفنون فقد اتخذت أسلوبًا مباشرًا في بعض الأحيان، وغير مباشرٍ في أحيانٍ أخرى. فالأسلوب المباشر اتضحت معالمه في تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير المرأة بين قاسم أمين وأعداء التطور، وحول الديمقراطية بين لطفي السيد وأعداء الحرية، وحول الفكر الديني المستنير بين الإمام محمد عبده وأعداء النور. واتضحت هذه المعالم في الأسلوب غير المباشر، كدعوة شبلي شميل إلى فهم معنى التطور، ودعوة فرح أنطون إلى فهم الأدب الحديث، ودعوة يعقوب صروف إلى فهم المنهج العلمي. ومن نفس الطراز من الدعاة، كان الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية «زينب» باسمٍ مستعارٍ «مصري فلاح»، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ربقة القيم السائدة في النقد الأدبي، يرافقه على نفس الشاطئ شكري والعقاد والمازني.

غير أن الصراع لم يبقَ طويلًا في تلك الدائرة المتسعة، فتبلور الاختيار الحضاري أمامنا على المستوى السياسي، بين الإمبراطورية العثمانية والاحتلال الإنجليزي، فانبثقت للتوِّ أغلى أماني الشعب المصري القومية على اللسان الهاتف «مصر للمصريين». وسرعان ما التأمَ الاستقطاب في شملٍ واضحٍ، ولم تعد القضية مفتَّتةً بين تحرير المرأة والمنهج العلمي والأدب الحديث من ناحيةٍ، والحجاب والغيبيات والمقامات من الناحية الأخرى، بل أضحت القضية هي «مصر» المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار البريطاني معًا.

ولم تكن كلمة «مصر» غريبةً على الألسنة والأقلام، ولكنها بالفعل كانت غائبة عن الوعي والإدراك. كانت الذات المصرية مشاعًا بين الأتراك والإنجليز وقرون طويلة من الذل والانسحاق الذي جعل شخصيتها المعنوية موضع ارتياب حتى من أبنائها؛ لذلك كانت «مصر للمصريين»، في تحديدها السياسي، مدخلًا مبدئيًّا إلى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها، فأكبَّ أدباؤنا على «التاريخ» أول الامر، يدرسون أحداث هذا البلد على مر السنين، ثم التفتوا إلى «الحضارة» العريقة التي أثمرتها أجيال العمالقة من أجدادنا، ثم تنبهوا

إلى «الفكر» الذي تنطوي عليه هذه الأرض في جوف أحيائها لا بين أكفان موتاها فحسب. هنا تولى الفن قيادة التيار «المصري» الغالب على الوجدان الوطني آنذاك، ملخصًا فكرة «البعث» في نهضةٍ حضاريةٍ شاملةٍ؛ ولهذا كانت الفكرة المصرية في تاريخنا الحديث — على كافة المستويات — بمثابة الميلاد الحقيقي لعصر نهضتنا الحديثة. ولا شكَّ أنه كان على حافتَي الطريق مَن ينادي بالدولة العثمانية، ومَن يهتف للحضارة الغربية، ولكنهما معًا كانا يلتقيان في العداء لمصر وطنًا وحضارةً، كانا يلتقيان في الرغبة الحارة في تذويب الشخصية المصرية ذوبانًا نهائيًّا، إما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث، وإما تحت السيطرة الاستعمارية باسم الحضارة والتقدم. كانا معًا يشكلان التيار اليميني في بناء عصر النهضة. ولعلَّ الشخصيات التي شاركت في دعم هذا التيار هي بعينها الشخصيات الوافدة من أوروبا، وقد فرَّ بعضها مذعورًا يهرول إلى قمقم الماضي السلبي، وعاد البعض الآخر يجر أذيال الأسف على الفردوس الأوروبي 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، لعلَّها تجيب.

وقد كانت الدعوة المصرية في المجال السياسي والاقتصادي واضحةً، إنها تطلب الحرية والاستقلال. أما في المجال الفكري والفني، فقد كانت الفكرة أكثر ضبابيةً مما يتصور أصحابها، وفي بعض الأحيان كانت أكثر خطورةً. كانت أكثر ضبابيةً حين تساءلوا: ما هو الفكر المصري؟ كيف نبنيه؟ ما هو تراثه؟ وكانت أكثر خطورةً حين اتصل الجواب على هذه الأسئلة بالكثير من المقدسات في حياة المصريين.

وكان التيار اليميني على وعيٍ تامٍّ بالمشكلات القائمة في وجه الفكرة المصرية، فإذا رفض أصحابه الأساليب الديمقراطية في المحاجاة، وإذا هُزمت أساليبهم العدوانية المباشرة، فلا بأس عندهم من النفاذ إلى «داخل الدائرة» المصرية بأسماءٍ مستعارةٍ، وأثوابٍ منتحلةٍ لا يقصدون بها سوى التخريب الداخلي، فكم حاول الاستعمار أن «يشجع» الفكرة المصرية ببذر الأفكار اللامعة من حيث المظهر، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر، بل إن الكثيرين من عملاء الاستعمار في مجال الفكر ارتدوا ثياب الفكرة المصرية وتكلموا باسمها، فأساءوا إليها أبلغ الإساءات، وتلك هي غاية الاستعمار من التضليل زمنًا باسم الفكرة المصرية. كذلك راحت الرجعية ترتدي مسوح الدين والتراث لتناضل في أكثر المراكز حساسيةً، وما إن فشلت حتى حاولت أن تغزو هي الأخرى مواقع الفكرة المصرية من الداخل. ومرةً أخرى يلتقي السلفيون بالاستعماريين في تحالفٍ غريبٍ

للقضاء على مصر الثورة. وقد نجح التيار اليميني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أدباء الفكرة المصرية، فتحولت إلى أشياعٍ عديدةٍ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

غير أن المرحلة الأولى من البحث عن الذات المصرية اتسمت بالجهود الشاقة المضنية في سبيل خلق فكرٍ مصريٍّ وأدبٍ مصريٍّ وفنٍّ مصريٍّ. في مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدواتٍ ملهبةً للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل. وفي مجال الحضارة كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الأصول الضائعة للفكر المعاصر لهم. كان الفكر والأدب في تلك الفترة كفاحًا داميًا من أجل اكتشاف الذات. ولقد تعثرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدسات، تارةً في صورة اللغة، وتارةً في صورة الدين، ولكنها في النهاية كانت تغوص إلى أعماق تكويننا الحضاري، فتقلُّ مواضع الاصطدام، إلى أن تبلورت الفكرة المصرية في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن، وليس غريبًا أن يتم تبلورها مع نيران أولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩م، وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة إلى عام ١٩٥٢م، حيث كان المضمون الاجتماعي للثورة يفرض شكلًا تاريخيًّا جديدًا هو مصر العربية الحديثة.

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي، وازدادت التيارات بداخلها تشعبًا وانشقاقًا، فكاد ينفرد سلامة موسى في كتاباته آنذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمصر الثورة ممثلًا في الاشتراكية. وأسس مع زملائه «المجمع المصري للثقافة العلمية»، وجمعية «المصري للمصري»، ومجلة «المصري»، وكتب «مصر أصل الحضارة» يهتدي بالجوانب الإيجابية في الحضارة العربية، وكان في هذه الكتابات جميعها يمثل جانبًا من اليسار داخل الفكر المصري. وانشق البعض الآخر يهتدون بالجوانب السلبية في دعوة السلفيين إلى إمبراطوريةٍ عربيةٍ، وهي امتدادٌ لفكرة الإمبراطورية العثمانية، ودليلٌ على تسرب تيارها الفكري إلى دائرة الفكرة المصرية، كما يهتدون بأكثر الجوانب السلبية في الحضارة الغربية المتمثلة حينذاك في النازيين والفاشيست. واختار طه حسين وهيكل والعقاد موقفًا وسطًا لا يحبذ المضمون الاجتماعي لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية، مع الاكتفاء بالحرية والاستقلال. ومن ناحيةٍ أخرى يحاربون بلا هوادةٍ التيارَ اليميني المتمثل في مصر الفتاة.

نشأ توفيق الحكيم وترعرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط، وكواحدٍ من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية، لم يتردد في الانضواء تحت لواء الفكرة

المصرية. ولكن تكوينه الخاص، الذي قَبِل السياسة ورفض العمل السياسي، أو قَبِل الثورة واعتزل في البرج العاجي، أبى إلا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط، ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئًا جديدًا.

كانت الفكرة المصرية — بشكلٍ عامٍّ — قد انتهت إلى أن الوعي الحضاري هو سبيلنا إلى اكتشاف ذاتنا، هذا الوعي لا يتأتَّى إلا بجمع أشلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية إلى مصر الإسلامية إلى مصر العربية الحديثة. فالتصور التاريخي الشامل لأرض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية. وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الأفكار التابعة لها بالضرورة، مثل الدراسة الفولكلورية لأعماق هذا الشعب وضميره، والدراسة الميثولوجية لعقائد الإنسان في بلادنا منذ وُجد. التفت الحكيم إلى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية، حدود الطبقة الوسطى البازغة، وحدود القهر الأجنبي، وحدود التهديد العثماني وما إلى ذلك من صراعاتٍ «ماديةٍ» مباشرةٍ. قال الحكيم إنه كلما استطعنا أن نغوص في أعماق الزمن، في أعماق الأرض، في أعماق الإنسان، فسوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر، الذي يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة. مصر «الروح» هي البعد الجديد الذي أراد الحكيم أن يضيفه إلى الفكرة المصرية، مصر التي حاربت الزمن في الماضي بالأهرام أو التحنيط، هي بعينها التي تتوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر، مصر التي تتلاءم مع «تجربة الذهن» عند توفيق الحكيم، هي مصر الفكرة، التي تتجسد حينًا في إيزيس، وحينًا آخر في شهيدٍ من عصر الشهداء المسيحي، وحينًا ثالثًا في ثورة ١٩١٩م.

والحق أن ثورة ١٩١٩م هي التي أوحت إلى الحكيم بهذا البُعد الجديد للفكرة المصرية، ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح. وليس غريبًا أن يكون العمل الأول والأكبر في حياة توفيق الحكيم هو رواية «عودة الروح»، فهي رواية الثورة بحقٍّ، وهي رواية الفكرة المصرية التي ترقد في ضمير الفلاح المصري منذ آلاف السنين، وليس غريبًا مرةً أخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لحمًا ودمًا. وليس غريبًا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو فنَّان الفكرة المصرية من أهل الكهف إلى يا طالع الشجرة، مرورًا بإيزيس وأخواتها، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الأولى، وهو بعدُ صبيٌّ، في نفس الوقت الذي كتب فيه حسين فوزي صديق عمره ما دعاه

بالأوبرا المصرية. وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرَّج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فيما أنشآه من أعمالٍ مصرية الرداء والجوهر.

فإذا كانت الفكرة المصرية تلعب في حياة الحكيم دورًا هامًّا، فإنه من الأهمية البالغة أن نلتفت إلى أسس التفكير الفلسفي عند توفيق الحكيم، حتى ندرك البذور التي أثمرت فيما بعدُ أعماله الفنية.

يقول توفيق الحكيم في كتابه «تحت شمس الفكر» عام ١٩٣٨م: «إني دائمًا أومن بأن مصر لا يمكن أن تموت؛ لأن مصر منذ الأزل ظلَّت تعمل وتكد آلاف السنين لهدفٍ واحدٍ، مكافحة الموت ... ولقد فازت مصر ببغيتها، وكلما ظن الموت أنه انتصر، قام حوريس من أبنائها يصيح: انهض، انهض أيها الوطن! إن لك قلبك، قلبك الحقيقي دائمًا ... قلبك الماضي ... وإذا الموت يتراجع أمام صوتٍ مُدوٍّ من أعماق الوطن: إني حيٌّ ... إني حيٌّ» (ص٢٠٩).

تلك هي «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم، فالاستمرار التاريخي هو عصارة الحياة في مصر، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت. إن عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرًّا إلى الماضي، فيحيط عودة الروح بأسطورة إيزيس وأوزوريس، ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيًّا يستنشق عبير الأكفان، ليغنم بأمجادهم فيزهو بها ويفخر. لا شكَّ أن هذه الأمجاد كانت سلاحًا وطنيًّا يستحث النخوة في صدور المناضلين ضد الاحتلال والإمبراطورية العثمانية على السواء، ولكن تراب المومياوات بعدئذٍ يتحول إلى مخدرٍ يصيب البعض بمركب العظمة الذي يجب العلاقة الدينامية بينهم وبين النضال الثوري. توفيق الحكيم لم يكن رومانسيًّا مخدرًا بعبق الماضي؛ لهذا نراه يقول في نفس الكتاب (ص١٣٥): «إن مصر ليست كتابًا مفتوحًا، إنما هي هيكلٌ قديمٌ مغلقٌ يحوي كنوزًا، قد ضاع مفتاحه، فعلينا قبل كل شيءٍ أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه ... ليس الخير أن نظلَّ طول الزمن نتغنَّى بمفاخر هذا الهيكل، ونحن نائمون على أعتابه.»

كذلك لم يُصَب توفيق الحكيم بمركبات النقص التي أصابت روَّاد الفكرة المصرية أحيانًا بردود الأفعال، فهو لا يتردد في وضع الحضارة المصرية في مكانها التاريخي، لا سبيل إلى فهم حضارتنا والوعي بذاتنا الحضارية، إلا بمقارنتها إلى بقية الحضارات المحيطة، ومختلف العصور الحضارية. إن الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت، ولكنها تُهضم في ثقافاتٍ وحضاراتٍ أخرى: «فالثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضارة الأوروبية القائمة ضمن الذي امتصت وهضمت، فمادة الثقافة لا تنعدم، ولكنها

تتحول إلى ثقافةٍ جديدةٍ، وتدخل في تركيب حضارةٍ جديدةٍ، فالقول بإحياء الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الإغريقية القديمة قول لا أستطيع أن أفهم له معنًى» (ص١٢١). وقد يتسرع البعض في الحكم ويقولون إن الرجل في حماسه للفكرة المصرية لم يعترف بالتراث العربي، وليس هذا لغوًا فحسبُ، بل هو جهلٌ نشيطٌ، على حد تعبير فولتير، بالدور الخطير الذي لعبه الحكيم في حياة التراث من جهةٍ، كما أنه جهلٌ لا شبيه له في فهم الإطار القومي الذي كانت تتمدد فيه مصر إبان تلك المرحلة من جهةٍ أخرى. كلَّا، إن الحكيم يؤمن بأن الحضارات تقوم على حضاراتٍ قبلها، وأن هيكل الحضارة القائمة ينهض على طبقاتٍ متعددةٍ من حضاراتٍ سابقةٍ: «فلو فرضنا المستحيل، وأردنا أن ننزل طبقات ونرجع إلى ثقافةٍ قديمةٍ، فماذا نجد غير شيءٍ أولي إلى جانب ثقافة العصر الحاضر؟» (نفس الصفحة). يؤدي ذلك إلى أن الحكيم كان يعي طبيعة الصراع المزدوج للروح المصرية، مع القهر الأجنبي، والسلطنة العثمانية؛ لذلك يصبح أكثر صراحةً فيقول: «إن طابعنا الفكري، وطريقة نظرنا إلى الأشياء وتقاليدنا، وإحساسنا بالجمال الفني، ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة، وأسلوبنا في التعبير عن حقائقِ الأشياءِ — كل ذلك ينمُّ عن عن عقليةٍ خاصةٍ وعبقريةٍ مستقلةٍ، لا ينبغي أن تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجةٍ أقوى» (ص١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة، هو القديم أو القهر.

لهذا السبب لا نقول إن توفيق الحكيم «تفادى» السقوط في وهاد العنصرية، وإنما نقول، على العكس، إنه كان على وعيٍ متصلٍ بطبيعة التفاعل الدائر بين الذات والموضوع، بيننا وبين الآخرين، فهو حين يتصور تاريخ الحضارة عصورًا، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض، وحين يتصور زمانها الحاضر شرايين متجاورة، لا يستطيع أن يسقط في هاوية الإيمان بالعِرق أو العنصر، مهما آمن بفردية الطابع الذاتي لحضارتنا، فهذه الفردية ليست إلا دليلًا على الأصالة، لا على العنصرية، يوضح الحكيم هذه القضية في نقطتين؛ الأولى «أن الفكر البشري ليس له حدود دولية، إنما هنالك المزاج الخاص، والطبيعة الخاصة التي تكيِّف تلك الثورة المباحة التي تنهل منها كل ثقافةٍ وكل حضارةٍ»، والنقطة الثانية «... ولا نستثني من ذلك الحضارة الإسلامية نفسها في عصورها الزاهرة، فما هي إلا جماعُ أفكارٍ وثقافاتٍ وحضاراتِ أممٍ مختلفةٍ، صبَّها الإسلام في قالبه، وجعل منها لونًا خاصًّا» (ص١١٦).

وليس توفيق الحكيم في ذلك إلا واحدًا من أبناء الصف الرائد؛ طه حسين والعقاد ومصطفى وعلي عبد الرازق وأحمد أمين ومصطفى الرافعي وزكي مبارك ومحمد عبده

وخالد محمد خالد ... فكتاباتهم حول الإسلام هي أروع ما كُتب في اللغة العربية في هذا الدين، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والإسلام من ناحيةٍ، ويعتزون بنظرتهم المصرية إلى الدين العظيم من ناحيةٍ أخرى.

إن التفاعل الحضاري عند الحكيم هو «الأخذ والعطاء» الذي يقيم التشابه في طرفٍ، والاختلاف في الطرف الآخر، هذا هو مضمون «التعادلية» في الكون كما تصوَّره الحكيم: «ها هنا إذن قوام التناسق، التشابه لا كل التشابه، الاختلاف لا كل الاختلاف». وهذا هو مضمون التعادلية في المجتمع، وهي تؤدي في نهاية المطاف إلى تجميد الثورة بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع، وهي التي تقود إلى هذه المعادلة: «لا ريبَ عندي أن مصر والعرب طرفا نقيضٍ، مصر هي الروح، هي السكون، هي الاستقرار، هي البناء، والعرب هي المادة، هي السرعة، هي الظعن، هي الزخرف» (٦٤). يجب ألا ننسى أن عروبة مصر لم تخطر على بال الجيل الذي يمثله الحكيم، بل كانت شيئًا منافيًا للفكرة المصرية التي آمن بها جيل الرواد جميعًا، لارتباطها في بعض الأذهان بالفكرة الدينية من ناحيةٍ، والسلطنة العثمانية من ناحيةٍ أخرى.

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع عن الإسلام، وعن الدين بشكلٍ عامٍّ، مُستمدةً من جوهرٍ عميقٍ، هو مصر القديمة، لقد قلتُ إن الركن الأول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية، وكنت أستطيع أن أقول «الدين» بمعنى التصور المثالي للوجود، بأن تكون ثمة قوة مفارقة له، هي العقل الأعظم، وانطلاقًا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوة القائمة بين الإنسان وقدره عبر المأساة؛ لأن السلم الميتافيزيقي إلى التوحد مع الإرادة العليا دائم التجاوز والتخطي، وكلمات الحكيم حول الدين «تحت شمس الفكر» تؤكد تفكيره المثالي الذي يصنف الإنسان تصنيفًا ميتافيزيقيًّا أقرب إلى تعاليم أوليفر لودج، غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف إلى جانب مرحلةٍ متطورةٍ من مراحل الفكر العام، هي مرحلة «حرية العقل» في التفكير والتعبير. لا بد إذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم «الدين» ومضمونها التحرري إلى جانب «العقل»، من هنا ارتفعت سياطه دائمًا على جلود المحترفين من أعداء «الفكر الحر».

وفي سبع نقاطٍ سجَّل توفيق الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكرة المصرية في إطارين رئيسيين هما: المطلق، والتجسيد، وهما العنصران اللذان سنلتقي بهما في الزاويتين الأخريين عند تفكير الحكيم؛ الحرية والفن.

إن الفكرة المصرية عنده فكرةٌ غيبيةٌ مطلقةٌ، تتجسد حقًّا في النسبي، ولكنها هي في ذاتها كيانٌ مطلقٌ، إنها قد تتجسد في أعظم الأعمال، كبناء الأهرام مثلًا، وقد تتجسد في

الظاهرة البشرية، كالفلاح المصري. والتجسيد صفةٌ ملازمةٌ للمطلق، ربما يغيب عنه زمنًا طويلًا، ولكنه لا يلبث أن يحل ومعه السلام إلى الأرض. وكانت ثورة ١٩١٩م كما قلتُ هي أول «ظاهرة» تراءت فيها روح لمصر لعين الحكيم، كمطلقٍ بلا حدودٍ في الزمان والمكان.

كانت نقطة الانطلاق التي بدأ منها توفيق الحكيم فكرته عن مصر هي «الرغبة في كتابة مأساةٍ مصريةٍ على أساسٍ مصريٍّ» (ص١٠٥)، فالمأساة هي الخطوة الأولى في حياة الحكيم نحو مصر، نحو قلب مصر؛ ذلك أن العدو الأعظم — الموت — كان العنصر الأول في هذه المأساة، ولكن المصريين «شيدوا الأهرام لنقوى على هذا التنين ... حصون الروح في حربها المخيفة مع عناصر الفناء الآدمي ... التحنيط كذلك اختراعٌ آخر، ولَّدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس» (ص١٠٦)، فالمقاومة إذن هي «خامة المأساة» المصرية، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصرٍ آخر يتصل بالمقاومة، فالمقاومة ليست إلا لحظة التجسيد الواقعي لروح مصر في نضالها للزمن: «إنها صيحات الروح تدوِّي طول الأبد من بين سطور كتاب الموتى ... إن أعظم مأساة لم تُدوَّن، ولا يمكن أن تُدوَّن، «المأساة المصرية»» (ص١٠٦). من هنا يصبح استيحاء «كل ما هو مصريٌّ» في الأدب والفن، لونًا من ألوان المقاومة، ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق، ولعل الأشياء المصنوعة، كالأهرام والتحنيط، أقل قدرةً على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية: «في مصر أفكار لم تتغير إلا قليلًا، منذ عهد الأساطير الأولى حتى اليوم؛ وذلك لأنها متصلةٌ بصميم هذه الأرض، ومستوحاةٌ من نفس طين هذا الوادي الخصيب، ومن نفس هذا النيل الخالد» (ص١٥٧)؛ لهذا كانت دورات النيل مع الأرض ازدهارًا واحتراقًا، هي لحظات التجسيد الأعمق لكيان مصر الروحي، وهذا هو العنصر الآخر المقابل لعنصر الموت، على طول طريق المقاومة؛ البعث، وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلًا:

- «... إنَّ مصر كانت تؤمن إيمانًا عجيبًا بانتصارها على الزمن، رمز العدم، بالبعث الدائم» (ص١٨٠).
- «... من هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقتال العدم تشبثًا بهذه الأرض المحبوبة، لم تخلق الآلهة جنةً سواها، فهي المرجع والمآب، يموتون عليها ويعودون إليها، موتٌ ثم حياةٌ ثم موتٌ ... وهكذا إلى أبد الآبدين ... لا الموت يفنى ولا الحياة تفنى ... شأن هذا النيل في حياته وموته» (ص١٠٨).

- «... ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الإسلام دينًا لها، لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولُبها. ولقد رفضت مصر دين إسرائيل؛ لخلوِّه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها ... البعث هو نشيد مصر الخالد، يغنيه النيل كل عامٍ ... والنبات والطيور والسماء والشعراء» (ص١٠٩).
- «... مصر في العهد المسيحي، كان فيها أدبٌ قصصيٌّ دينيٌّ صوفيٌّ رائعٌ تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة، أكثر مما تلمح فيه الطابع الروماني. ومصر الإسلامية شيدت مساجدَ ضخمةَ المظهر، قوية البنيان، بسيطة التفصيل، لولا أسلوب البناء الإسلامي لخلتَها معبدًا فرعونيًّا» (١٠٩).

لقد عمدتُ إلى هذا الاقتباس المطول لأترك توفيق الحكيم بنفسه يحدد «الهدف» أو الفكرة الغائبة، أو الجسم المحمول على جناحَي 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 دولةٍ بعينها، وقد لا يتجسد في «الدولة» على الإطلاق، وإنما هو يظهر في ثورة ١٩١٩م كما ظهر من قبلُ في الأهرام والتحنيط، وكما يظهر الآن في الفلاح الذي كتب عنه في «يوميات نائب في الأرياف». ولكن الحكيم كفنانٍ لا ينسى أن الفكرة المصرية تجد لها مستقرًّا أصيلًا في الشخصية الفنية؛ لهذا كان رائدًا في كفاحه المرير من أجل إحياء الشخصية المصرية في الفن. مرةً أخرى تصبح الفكرة المصرية هي طريق الخلاص، عبر أخلد ظواهر الوجود الإنساني، الفن: «الفن الحديث كلُّه من تصويرٍ ونحتٍ وعمارةٍ انطلق يبحث عن وسائلَ جديدةٍ للتعبير، فوجدها في مصر القديمة، وجد طريقة تركيب الأشكال المختلفة على قواعد هندسة الكوبزم، وجد وسائل التعبير عن حقائق الشكل التي تخفى على العين العادية ... وجد أساليب الحركة والإضاءة في التماثيل والأعمدة مما لا نظير له في قوة الأداء وبساطته، كلُّ ذلك وجده الغرب وشيد على أساسه فنًّا جديدًا، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلًا وتأملنا مليًّا، إنَّ كنوز قلوبنا العميقة لا قاع لها، وهي أدنى إلى أيدينا من الغرباء» (ص١١١).

إنَّ هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨م «تحت شمس الفكر» ظلَّت معه إلى أحدث مراحل إنتاجه إذا قرأنا مقدمة «يا طالع الشجرة»؛ فالموت والبعث

هما محور نظرية الفداء والخلود في الفكرة المصرية، هما محور «الخلاص» الروحي الأمثل من ربقة الوجود العرضي الزائل، هما أيضًا محور الشخصية المصرية في الفن.

ولعلَّ فكرة الموت والبعث هي المصدر الأول لكافة الثنائيات الفكرية التي لعبت دورها في حياة الحكيم، وتلاءمت مع تجربة الذهن التي عاشها بين أسوار برجه العاجي. ولكن الزاوية الثانية في تفكير الحكيم، الحرية، كانت تصوغ المسافة بين الموت والبعث في الإطار الذي دعوناه بالمقاومة، ومن هنا تحمل هذه «الحرية» مدلولها الثوري في صورتها النسبية المجسدة في التيار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديمقراطية منذ ١٩١٩م، تمامًا كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثوري حين كانت تتجسد في أتون الثورة السياسية، أو في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية، أما حين تتحول الفكرة المصرية إلى مستوى «المطلق» المجرد، فإنها تتحول إلى فلسفةٍ مثاليةٍ، وهذا هو جانبها السلبي، وهو نفس الأمر الذي يحدث مع فكرة «الحرية» عند الحكيم، فهي تؤدي دورها الثوري في المعركة الوطنية، ولكنها ما إن تنتقل من هذا المستوى الجزئي في نظر الحكيم إلى المستوى الكلي الشامل، حتى تتجرد عن مضمونها الاجتماعي، وتتحول إلى فكرةٍ غيبيةٍ ساكنةٍ.

ونحن عندما نقرأ «من البرج العاجي»، الذي كتبه الحكيم عام ١٩٤١م، 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 الإيجابي هو ما يخص المستوى الجزئي المحسوس المباشر، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه إلى الطموح الفلسفي حين يفترض أن «التعميم» و«التجريد» لكل ما هو جزئيٌّ ومحسوسٌ إلى مستوى الكل والشمول، والجوهر الروحي الأسمى، هو السبيل إلى بناء الأسس الراسخة العميقة لفلسفةٍ مصريةٍ أصيلةٍ وخالصةٍ.

وفي بعض الأحيان، كان يجمع بين هذين المستويين على صعيدٍ واحدٍ، كأن يصيح «من البرج العاجي»، ص٥٤: «وهل يطول غضب الله علينا فلا يظفرنا بعظيمٍ من هؤلاء العظماء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار إلى قيمة الرأي، ويطهروا النفوس من درن المادة، ويعيدوا المُثل العليا النبيلة إلى مجدها القديم، ويرتفعوا بالأمة كلِّها في لحظةٍ إلى سماء الخلق العظيم»، هكذا يشوب الضباب كل شيءٍ حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهي الديمقراطية الليبرالية — وبين فكرته الكلية المطلقة الشاملة عن الحرية، باعتبارها الزاوية الثانية في طريق الخلاص الروحي؛ لهذا السبب يصبح «الكل في واحدٍ» كما يرتدد صوته في «عودة الروح» مناديًا بفكرته المثالية عن الفرد، وهي نفس الفكرة

التي رددها عن «الفنان»، وهي نفس الفكرة التي رددها عن «الله»، فالفردية عنده ليست الفكرة الليبرالية المعتادة، ولكنها شيءٌ خاصٌّ، استقاه من مفهومه العام للفكرة المصرية والحرية، والفن.

على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي: «... عند أكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصامًا يقصيه عن أحداث الدنيا، وحقائق الوجود، وهذا غير صحيحٍ على الأقل بالنسبة إليَّ، فما من حدثٍ استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمي، وما من أمرٍ هزَّ البشرية إلا هزَّ نفسي، بل ما من قضيةٍ من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الإنسان وتطوره وتقدمه إلا شغلتني ودفعتني إلى الجهر بالرأي، حتى في النُّظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية» (ص٣٢).

ولا شكَّ أنَّ توفيق الحكيم في كتاباته حول الديمقراطية لم يكن مترجمًا آليًّا للحرية بمفهومها البرجوازي الأوروبي، وإنما كان يحاول دائمًا أن يكسوها بلحمٍ ودمٍ من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح «عاري القدمين، يجوع أغلب أيام الأسبوع»، هذا الذي يُسمَّى إنسانًا بحكم النوع (ص١٧٥من تحت شمس الفكر). لم تكن الديمقراطية عنده مجرد إطارٍ شكليٍّ مجسدٍ في الصحافة والبرلمان، بل هو إيمانٌ عميقٌ بالشعب الذي آن الأوان لأن يسأل عن البرامج لا عن شغل المقاعد: «إن الشعب اليوم قد تغير في نظري، وإن عقليته قد تكونت، وأصبحت له رغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومي وحياته المادية، إنه يطالب أن يعيش، لا معنويًّا فقط كما كنا ننادي بالأمس، ولكن ماديًّا أيضًا عن طريق اللقمة المتوفرة لملايين من المحرومين» (ص١٨٨، نفس المرجع). وكما تشعبت الاتجاهات الوطنية عن الفكرة المصرية إلى تياراتٍ عديدةٍ، فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحرية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، هكذا وجدنا مَن ينادي بالصدقة والإحسان — باسم الدين — علاجًا للمشكلة الاجتماعية، وفي واقع الأمر يتسلحون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب، بضرب المواقع الأكثر مباشرةً وخطورةً؛ آماله في حياةٍ أفضلَ، لهذا يتساءل الحكيم: «إلى متى تظل مصر — ونحن نملك نظامًا ديمقراطيًّا — تعتقد أن إصلاح شئون الطبقة الفقيرة معناه التصدق والإحسان؟ ... وإلى متى ونحن لدينا برلمانٌ، لا نجد فيه ممثِّلين لملايين من أبناء الطبقات الفقيرة، يدافعون عمَّا تراه هذه الطبقات منهضًا مصلحًا لحالها؟ ... ما معنى الديمقراطية إذا لم تكن هي تمكين طبقات الشعب كلِّها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية؟» (ص١٨٩). وليس لهذه التساؤلات إلا معنًى واحد، هو

أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تُتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورةٍ متكافئةٍ، والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه مستمدٌّ من فكرةٍ ذات أصلٍ تقدميٍّ صريحٍ، هو «التمثيل الطبقي» للمجتمع، ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية القائلة: «على نحوٍ يكفل التوازن بين المصالح»، وهذا هو المصير الوحيد أمام «التعادلية» في المجال الاجتماعي، تجميد الثورة، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وعي الحكيم النافذ بطبيعة السلطة الطبقية في مصر آنذاك، وهي أن أحزابنا على تعددها وكثرتها، لا تمثل في حقيقة الأمر غير طبقةٍ واحدةٍ، هي طبقة كبار الملَّاك (ص١٩٠). فنحن في حقيقة الأمر شعبٌ لا وجود له على خريطة الحضارة، إنما نحن زرَّاعٌ وخدَّامٌ وعبيدٌ يعيشون على هامش الحضارة، يخدمون المصالح الأجنبية (ص٢٠٥). لهذه الأسباب «ينبغي وضع حدٍّ» لما نراه من استئثار مئاتٍ من أهل هذه البلاد بالخبرات، وترك الملايين في جوعٍ وعري كالسائمات (ص١٩٥). فإلى أن تصبح المسألة الاجتماعية في مصر ذات تأثيرٍ مباشرٍ في أداة الحكم، كالمسألة السياسية سواء بسواء، «فليس لنا أن نقول إن في مصر مسألةً اجتماعيةً على الإطلاق» (ص١٩٥).

هذا هو الحد الأقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئي المحسوس والمباشر معًا، أي في مستواها الاجتماعي عند توفيق الحكيم، وهي رؤية تقدمية كامتدادٍ للنضال الثوري من أجل الاستقلال، ولكنها عند الحكيم لا تتجاوز الأسوار الشائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول «المسألة الاجتماعية»، فتتخطى مرحلة الثورة الوطنية إلى مرحلة الثورة الاجتماعية، وإنما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصرية، فيرتفع بمعنى الحرية من مستواها النسبي إلى مستوى المطلق، وتصبح من ثَم طريقًا غيبيًّا للخلاص، فالحرية «المطلقة» عند الحكيم ليست صدًى لهذا المعنى عند أية مدرسةٍ أوروبيةٍ تتستر خلف هذه اللافتة لابتلاع الطبقات المسحوقة، وإنما هي فكرةٌ مثاليةٌ تدور في نفس الفلك الميتافيزيقي الذي تدور فيه الفكرة المصرية من ناحيةٍ، والفكرة الفنية من الناحية الأخرى.

ففكرة الفن هي الركن الثالث أو الزاوية الثالثة في تفكير الحكيم، فليس الفن انفراجًا لشهوةٍ ذاتيةٍ، ولا تعبيرًا عن أزمةٍ موضوعيةٍ، وإنما الخَلق في الفن هو الصورة المصغرة لإبداع الخالق الأعظم؛ لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم إلى معنى «الدين»، وعلينا أن نضع عشرات الخطوط الحمراء تحت كلمة الفن إذا اقترنت باسم توفيق الحكيم، فإننا نخطئ

كثيرًا عندما نراه يدافع عن «الفن»، فيزعم بعضنا أنه يعني به الطرف المقابل للمجتمع أو الإنسانية، فالحقُّ أن تركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني، كان عملًا رائدًا في تاريخنا الأدبي والحديث؛ لأن الأديب في مصر لم يكن «فنانًا» بمعنى الخَلق والإبداع الذي يمزج أساليب الحضارة الأوروبية بالتجربة المصرية المحلية، لينتج «فنًّا» يتميز بالأصالة والصدق والجدة والتفرد، كان أدبنا في معظمه ترجمةً واقتباسًا وتمصيرًا ومحاكاةً، سواء للآداب الغربية، أو للتراث العربي، شعرًا ونثرًا، فكانت لفظة الأديب لا تعني في الأغلب سوى الإجادة اللغوية؛ ولهذا أيضًا اقترنت مهارة الأديب بالتفقه في علوم اللغة. وبالرغم من محاولات المويلحي وهيكل في مجال القصة الروائية، وشكري والعقاد في مجال الشِّعر والنقد، وغيرهم في مجال المسرح، فإن الدلالة الجوهرية لكلمة «الفنان» لم تثبت دعائمها إلا على يدَي توفيق الحكيم، سواء بإنتاجه الفني مباشرةً، «عودة الروح – أهل الكهف»، الذي يُعَد صفحةً جديدةً في التراث، أو في كتاباته النظرية التي حاولت أن تقرِّب بين معنى الفن وكلمة الخَلق، بإيجاد أوجه التشابه بين «الخالق الأعظم» والمبدع البشري.

وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزلٍ عن الفكرة المصرية، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزلٍ عن مصر والحرية، من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن «الفن» هو رد فعلٍ للمدرسة السلفية أو «اللغوية» في الأدب العربي، وهي رد فعل أيضًا لمدرسة التعريب والتمصير والاقتباس، فهي لم تكن قط ردًّا على الاتجاه الواقعي الملتزم، كما تصور البعض، وإنما كانت نضالًا ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آنٍ، وهي ليست رد فعلٍ فحسب، بل هي «فعل» أيضًا يدعم مصرية الأدب بفكرة «الخلق» في شكلها العام، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص. لهذا كانت رؤيا جديدة على أدبنا الحديث، فكانت الدعوة «الفنية» قرينًا للمضمون الاجتماعي لا تنفصم عراهما، ذلك الكائن الذي رأى فيه «الجمال» كصياغةٍ إلهيةٍ، ولم يرَ المضمون الاجتماعي، إن الفن كفكرةٍ مطلقةٍ هو الذي باعد بين الحكيم وبين المرأة كشخصيةٍ إنسانيةٍ حتى تورط البعض ودعَوه خطأً بعدوِّ المرأة، وليس من المعقول أن يقرر الحكيم أن المرأة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاءٍ عظيمٍ ظهر في مختلف ميادين النشاط البشري، فكرًا وعملًا: «كل شيءٍ قد برزت فيه وساوت فيه الرجل، وفاقته أحيانًا، فتركت للناس فيه أحدوثةً باقيةً وذِكرًا خالدًا» (ص٩٥ من المرجع السابق)، أقول إنه ليس من المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأي عن المرأة ثم يكون عدوًّا لها، بل لا بد أن تكون المرأة إحدى لحظات الفن التي تجسدت في كائنٍ بشريٍّ حتى يحيطها الحكيم بهذا السياج القدسي، إن عداءه للمرأة في صورتها النسبية

الجزئية المحسوسة المباشرة، يرادف دفاعه عن الفن في صوره الكلية الشاملة المطلقة، فهو لم يكن رد فعلٍ للأدب الملتزم، ولم يتناقض معه. كذلك المرأة كلحظة فنٍّ متجسدةٍ، ليست نقيضًا للمرأة العاملة، ولكنها رد فعلٍ للمرأة الخواء من أية قيمةٍ رفيعةٍ، بل إن الفكرة المطلقة للفن، هي التي تقود الحكيم إلى إنسانية الأدب وعالميته، فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة إلى العالمية التي تبناها بعض المفكرين الأوروبيين، مثل «هـ. ج. ولز»، ولكنه افترضها في محاذاة الفن المطلق، من هنا يثور على أن سفور المرأة قد سبق سفور الأديب في مصر، حتى إن جانبًا كبيرًا من أدبنا الحديث ما زال أدبًا حبيسًا تفوح منه رائحة الحجرة المغلقة، أدب صناعةٍ، وأدب «علب محفوظة» من التعبيرات المستعارة من خزائن الأقدمين، أما أدب الهواء الطلق، أدب التعبير عمَّا في أعماق النفس في حريةٍ وأمانةٍ وإخلاصٍ، أدب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الآدمية: «هذا الأدب الخارج من القلب ليخاطب كل قلبٍ على وجه البسيطة، هذا الأدب العالمي الذي يؤثر في نفس كل أمةٍ وكل جنسٍ وكل آدميٍّ؛ لأنه ينبع صافيًا خالصًا حارًّا من قلبٍ آدميٍّ»، فإننا لا نكاد نعرفه (ص١٠٦ من المرجع السابق). على أن الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هي أن العمل الفني مخلوقٌ جديدٌ، وكائنٌ مستقلٌّ عن ذلك الواقع الذي يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره؛ لأن العمل الفني ليس مجرد المادة الأولية من الحوادث الداخلة فيه، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص١٢٠)، وإنما هو بطبيعة الحال الفكرة المطلقة الدائمة التجاوز الأبدية التخطي، فكل فنٍّ عظيمٍ هو عملية إحياءٍ، هو «بعثٌ»: «كل فنٍّ عظيمٍ هو رد الروح إلى مشاعرَ غرستها السماء في نفوسنا يومًا» (ص١٢٣). أما الخيال في العمل الفني، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلةٍ من وسائل إعادة ... على النقيض من اتهامات المتحذلقين والأدعياء، فهذا توفيق الحكيم يقول: «إن الأدب في مصر لم يكن إلى عهودٍ قريبةٍ غير حليةٍ عاطلةٍ في معاصم الأدباء ... لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط، بل على هامش حياة الآخرين من أصحاب الجاه والثراء ... لم يكن الأدب في مصر إذن أداةَ تسجيلٍ وتوجيهٍ لشئون المجتمع، ولم تكن أقلام الكتَّاب أبواقًا توقظ النائمين، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترفون» (ص١٩٣، تحت شمس الفكر). ومعنى ذلك أن صاحب الدعوة الفنية كان على وعيٍ تامٍّ بالارتباط الاجتماعي بينه كفنانٍ وبين مصر كمجتمعٍ، على غير النحو الذي قال به البعض في أوائل الخمسينات.[١]

[١] راجع «نماذج فنية من الأدب والنقد»، لأنور المعداوي، ١٩٥١م.

على أن ذلك أيضًا هو المستوى النسبي للفن، الذي لا يتعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق، فالفنُّ كفكرةٍ مطلقةٍ هو المعرفة الحدسية للكون، هو الرؤيا أو النبوءة التي يعبر الفنان والمتلقي بواسطتها الهوة بين الواقع والحلم، أي إنها المعبر الثالث لطريق الخلاص، يتجسد حينًا في قصةٍ أو قصيدةٍ أو مسرحيةٍ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الإنسان الواقعية، ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيانًا أثيريًّا مطلقًا بلا حدود.

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سليقة المنطق الداخلي للأشياء، أو التناسق الباطني، أي القانون الذي يربط الشيء بالشيء، فجمال الأهرام — مثلًا — يقوم على ذلك التناسق الهندسي المحض، والقوانين المستنيرة التي قامت عليها تلك الكتلة من الأحجار «جمال عقلي داخلي» (ص٨٥، تحت شمس الفكر). هكذا يصبح الجمال أحد أشكال المعرفة، هو المعرفة الحدسية التي لا تجعل شيئًا على هذه الأرض يغري الفنان بالبقاء، إلا لكي يعرف «أنه يريد أن يعرف»، يعرف ماذا؟ يعرف ما لم تسمع به أذنٌ، وما لم تره عينٌ، وما لم يخطر على قلب بشرٍ: «تلك لذته الوحيدة التي بقيت له، وذلك هو الخيط الذي يربطه بالحياة» (ص٧٥، تحت المصباح الأخضر). وعندما يصبح الفنان نبيًّا أو قريبًا من الألوهية، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل، ليدخل معبد الفكر الخالد، ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التي تعيش الدفاع عن قيم البشرية العليا. (٨٢، نفس المرجع).

بل لعلَّ الفكرة المطلقة للفنِّ عند الحكيم هي التي تجسدت في «المرأة» (الروح) إلى تلك المشاعر الحقيقية «التي صنعها اللهُ»، وكادت تجرفها اللحظات الجارية لولا يد الفنَّان (نفس الصفحة). ومرةً أخرى، تلتقي مصر والحرية والفن عند الحكيم في وحدةٍ واحدةٍ لا تتجزأ حين يقول إنه مؤمنٌ كل الإيمان بأن جذور التمثيل «كفنٍّ بشريٍّ» ما نبتت إلا في أرض مصر، وإن مصدر التمثيل عند الإغريق والهنود، إنما هو في طقوس تلقين الموتى في مصر، وما كان يُتبادَل فيها من حوارٍ يجري بين الكاهن وبين شخصٍ يمثل الميت، ولعلَّهم أيضًا كانوا يمثلون في الأعياد الدينية يوم البعث والحساب والعقاب والميزان بكلامٍ مرتجلٍ أو موضوعٍ، ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائد رسومًا على الحيطان (ص١٧٩ و١٨٠). هكذا تصبح مصر هي البعث، والبعث هو الحرية، والحرية هي الفن، وهكذا يصبح الماضي والحاضر والمستقبل وحدةً وجوديةً شاملةً لمختلف لحظات التجسد التي تمر بها الفكرة المطلقة، سواءٌ كانت مصر أو الحرية أو الفن، أو هذا الثالوث مجتمعًا

كطريقٍ وحيدٍ للخلاص، يقول الحكيم: «أما أنا فليس لي ماضٍ قريبٌ، أمامي أن أنفذ إذن إلى ذلك الماضي السحيق الذي كادت تدوس معالمه رمال الزمن» (ص٥١ من المرجع ذاته).

وهو بذلك لا يجعل الفنان مجرد شاهد عصرٍ، وإنما هو — كما قال سلامة موسى — نبيٌّ له رسالةٌ.

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المثال للدعوة المصرية من حيث الإمكانيات الذاتية للفكر بشكلٍ عامٍّ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النموذج للدعوة المصرية من الناحية الأيديولوجية بشكلٍ خاصٍّ — فإن سلامة موسى هو ذلك المفكر — ولكن توفيق الحكيم دون ترددٍ هو الفنان المثال لهذه الدعوة في تاريخنا الأدبي الحديث، فإن ريادته الفنية في هذا المجال هي التي أعطت «الرؤيا» في الفن معالمها الأساسية في لغتنا، وبذلك انتقلنا من عصر الأدب بمعناه اللغوي إلى فن الأدب وأدب الحياة، أدب «مصر» وأدب «الحرية»، ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصي للخلاص — ممثلًا في الثالوث المطلق لمصر والحرية والفنِّ — طريقًا عامًّا، أراد أن يجعل من طريقه خلاصًا للفرد وخلاصًا للمجتمع، من هنا بلغ به الطموح الفلسفي درجته القصوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لإقامة بناءٍ منظمٍ دعاه بالتعادليَّة.

الفصل الرابع

المفكر التعادلي

صادفتنا في الفصول السابقة كلمةُ «التعادلية» ومشتقاتها في أوضاعٍ كثيرةٍ متنوعةٍ، ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظةِ مدلولًا معينًا تناثر في معظم كتاباته الفنيَّة والنظريَّة على السواء، ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورةٍ مباشرةٍ إلا في كتابه «عصا الحكيم»، الذي نشره عام ١٩٥٣م، وقال فيه تحت عنوان «الله تعويذة الأمريكان» إن حضارة الإنسان يجب أن تقوم على قدمين ودعامتين من الفكر والإيمان، أي العقل والقلب، أو الدنيا والدِّين، أو مد نشاط الإنسان واهتمامه إلى ما هو أدنى وما هو أعلى، أي الحياة في عالمين؛ عالم المادة، وعالم الروح (ص٤٠). وفي مكانٍ آخر يقول تحت عنوان «لو حكم الفلاسفة» إنَّه لا بد في جهاز الإنسانيَّة من محركات الغريزة إلى جانب فرامل الحكمةِ (ص٧٧).

وليس في الكتاب بعد ذلك إلا تفريعات وتخريجات منثورة هنا وهناك عن المصدر الأصلي الذي وجد له متنفَّسًا حقيقيًّا عام ١٩٥٥م حين أَلَّف كتابه المعروف بالتعادليَّة، حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجةً عاليةً من الوضوح والتبلور سمحت له بأن يفترض أسسها نظامًا فلسفيًّا هو «مذهبه في الفن والحياة»، وما دام قد أصبح مذهبًا، فإنه لا يقتصر على الفرد، بل تستتبعه الدعوة والجهاد وجمع الأنصار حول المذهب الجديد. ولعلَّه من المفيد أن نقول منذ البداية إن الحكيم لم يقصد قط إلى تكوين مذهبٍ أو نظامٍ فلسفيٍّ بالمعنى العلمي الدقيق، فربما كانت كلمة «مذهب» لم تدخل بعدُ فكرنا الحديث إلا بمعناها المجازي البحت، أمَّا أننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التي تتسق في بناءٍ متكاملٍ مع مجموعةٍ من النتائج المنطقيَّة ذات النظرة الشاملة للعالم، فإننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفي إلا درجاته الموغلة البدائيَّة التي ترسبت

في كياننا الروحي أمدًا طويلًا، وباتت أقرب ما تكون إلى العاطفة الدينيَّة منها إلى النزعة الفلسفيَّة.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تكتلت الجهود المضنية في إيجاد تيارٍ فلسفيٍّ أو تياراتٍ فلسفيةٍ، بعضها مستوردٌ توًّا من الغرب، وبعضها الآخر اجترارٌ لتراثنا القديم، وبعضها الأقل يحاول أن يتلمس طريقه من أرض الواقع الخام في تجريبيةٍ واضحةٍ، تمزج شيئًا من الغرب بشيءٍ من التراث بشيءٍ ثالثٍ من الواقع المرئي المباشر، وليس هذا تصنيفًا دقيقًا، ولكنه تعميمٌ مفرطٌ لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيلة قرنٍ كاملٍ، بين شدٍّ وجذبٍ من القديم والجديد. فقد كان المجتمع المصري إبان العقود الأولى من هذا القرن يعاني ويلات تكوينه القلق من العلاقات الإقطاعية والقيم الاستعمارية وآلام المخاض التي تجتازها الطبقة المتوسطة بما يرافقها من وعي بطيء، ولكن متعاظم، للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين، ومعنى ذلك أن الأرض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التي هبَّت من وراء البحار، ومن كُتُب الأقدمين، ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعية البازغة. ولا سبيل إلى الشك في أن هذه التيارات مجتمعةً قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تنافرها الجذري الأصيل، كما لا سبيل إلى إنكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكالٍ متعددةٍ، ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث، فنحن نعثر على الدعوة الاشتراكيَّة عند سلامة موسى جنبًا إلى جنبٍ مع الدعوة النيتشوية في كتابات نفس المفكر.

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصية سلامة الإنسانيَّة، فإننا لن نجد تفسيرًا لهذا التفاعل بين أقطابٍ متنافرةٍ إلا في أرض الواقع الاجتماعي لبلادنا، فتراثنا لم يكن يستطيع أن يمهد التربة المحلية بالمذاهب المُعَدة سلفًا، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلةٍ شديدة التخلف الحضاري إلى مرحلةٍ متقدمةٍ، ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية أن تمنح حضارتنا عن طيب خاطر إكسير الحياة، واللقاء بيننا وبينها قد تم في مناخٍ غير صحيٍّ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة المقهورة، وما كان الجمع الآلي بين حضارة الغرب والتراث المحلي ليثمر طريق الخلاص، فكان لا بد من دراسةٍ استكشافيةٍ للواقع المصري بأقلام العقاد وطه حسين وهيكل وسلامة موسى والمازني وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية التي قادتها الطبقة المتوسطة حينذاك، وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة؛ الاستقطاب، فمهما كانت يسارية سلامة موسى، ويمينية هيكل والمازني، واعتدال طه والعقاد، فإنهم جميعًا وقفوا صفًّا واحدًا يحمل لواء الفكر المصري

المتحرر من ربقة الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربية معًا، ويحاول أن يقيم «الوعي الحضاري المصري» المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال، وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تيارًا فلسفيًّا جديدًا يضع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة في كلٍّ واحدٍ ممتزجٍ بأروع ثمار الحضارة العربية والتراث العربي، ولكن انتكاسة الثورة التي عبَّرت عنها معاهدة التهادن عام ١٩٣٦م أوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمها، مما أدَّى إلى توقف امتداداتها وتطوراتها، إلى أن انفصل جيل الثورة عن الثورة، وظهر الجيل التالي قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبيه حلقاتٍ جديدةً في الثورة الوطنية والاجتماعية، ولكنه يحمل أيضًا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب، فقد تخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفاتٍ جديدةٍ تنبع من الأرض المحلية، وأصبح لزامًا لَمن يحاول أن يضيف جديدًا إلى التراث الفلسفي، أن يقف على قدمٍ واحدةٍ مع خطوات القدم الأخرى، قدم العلم، في مستواه الطبيعي والاجتماعي على السواء.

ولما كانت حضارتنا متخلفةً نسبيًّا عن أرفع مستوًى حضاريٍّ في العالم الجديد، الذي بلغت كشوفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية، فإن طموحنا إلى تغذية التراث الفلسفي برافدٍ جديدٍ قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية، فقد بدأت الحرب العالمية الثانية حربًا استعماريةً، وانتهت حربًا تحريرية تُوِّجت بقيام النظام الاشتراكي العالمي. ومن ناحيةٍ أخرى، بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما، ولكن ما أسرع أن تحول إلى أحلام «ولز» و«جول فيرن» في السفر إلى الفضاء!

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي، أو جيل الوسط، في براثن الحرب، فتحُول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم، ولكنه بلا جدالٍ أعاد اكتشاف جيل الثورة، وأصبح جيل الحرب أكثر تطورًا وتبلورًا وازدهارًا. غير أنه ما إن أقبلت ثورة ١٩٥٢م حتى كان جيلنا يشق الأفق نحو نظرةٍ جديدةٍ إلى مجتمعه والعالم، كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى إلى جيل الحرب، فاتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل. وجاء عام ١٩٥٢م يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية، وبداية حلقات الثورة الاشتراكيَّة التي أعلنت عن نفسها في بداية الستينيات.

نحن إذن جيل الثورة الاشتراكيَّة الذي أعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية، والأحداث المضمرة في باطن الأرض المصرية الحبلى بالثورة. ولا شكَّ

أن ظلالًا من أفكار جيل الروَّاد كانت ما تزال عالقةً بوجداننا الثوري، كما أن رواسب عديدةً من أفكار جيل الحرب ما تزال كامنةً في روحنا المناضلة، بل إن آثار المدارس الأوروبية، كالوجودية والوضعية المنطقية، قد وجدت لنفسها مأوًى عاطفيًّا في بعض العقول التي لم تتجاوز وضعها الطبقي ذهنيًّا بأية صورةٍ من الصور، فحاولت عبثًا تأصيل هذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب.

كاتبان فقط من الأجيال السابقة علينا، هما اللذان حاولا صُنع شيءٍ جديدٍ؛ سلامة موسى حاول اكتشاف الطريق المصري إلى الاشتراكية، وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثوريتها القديمة، حين كانت الدعوة المصرية تجسيدًا أمينًا لإحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث؛ ولهذا السبب جاء كتابه «التعادلية» أقرب ما يكون إلى النداء الأخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد إلى الاشتراكية، كما جاء هذا الكتاب مجموعة من الخواطر المبعثرة حول الإنسان والحرية والفن والعدالة وما إليها، ولكنه لم يتحول قط إلى «مذهبٍ» أو «فلسفةٍ» إلا بالمعنى المجازي للكلمة، لا لأن الحكيم لا يستطيع أو لا يملك القدرة لأن يبني مذهبًا في الفكر، وإنما لأن الاشتراكية كنظامٍ عالميٍّ قد وضعت العالم أمام حالةٍ كيفيَّةٍ جديدةٍ لم يعد معها من الممكن «خلق» مذاهبَ جديدةٍ، وإنما يمكن إيجاد وجهات نظرٍ جديدةٍ ومتفرعةٍ عن المذهب الأصلي، 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 قلتُ مرارًا هو أحد أبناء الثورة الوطنيَّة الديمقراطيَّة، ولكنه أيضًا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة، وأصبح كما يقول لويس عوض رمزًا للجسر القائم بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين، وهو لكي يكون جسرًا عظيمًا، لا بد له من أن يتفادى أسباب النكسة التي أطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم، ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية أول ما تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبَّب باردًا على جبين راهب الفكر.

وأود الآن أن أعود إلى نقطة ابتداء، هي أن الحكيم لا يُنشئ مذهبًا في الفكر المصري، وإنما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز، فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقُّف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في أدغال الحكيم الفكرية؛ العنصر الأول هو «معنى الفرض» النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم، فهو يفترض أن الإنسان كائنٌ «متعادلٌ»

ماديًّا وروحيًّا، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الأرض المتعادلة، ومن كلمة «التعادل» هذه يفترض توازنًا ثابتًا غير متخلخلٍ — في الأحوال العادية — بين كافة مجالات الحياة، وفي مختلف مستوياتها.

والحق أن الحكيم بوضعه كلتا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة، كان قد عرف أول الطريق إلى تفكيرٍ علميٍّ صحيحٍ في مجال المعرفة الإنسانية، فقد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيروقليطس في الفلسفة اليونانية حقيقةً أوليَّةً ينطلق منها كل فيلسوفٍ جادٍّ، إلى أن أمسكت بها الفلسفة الألمانية على يدَي هيجل فماركس. ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ المسير في منعطفٍ مسدودٍ من منعطفات هذه الطريق، ذلك المنعطف الذي يتراءى لنا من «التبسيط المذهل» لفكرة التناقض، للدرجة التي لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المكبرة، كالليل والنهار في الطبيعة، والخير والشر في الأخلاق، والرجل والمرأة في الإنسان، إلى غير ذلك من «الثنائيات» كما دعوتها منذ قليلٍ، رافضًا تسميتها بالمتناقضات. والجانب الآخر من القشرة السطحيَّة هو الحركة البطيئة التي تقرب من الآلية أحيانًا، والسكون الحقيقي أحيانًا أخرى، لهذه السلسلة «المنطقيَّة» من الثنائيات.

هذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطًا بعيدًا في تصور التناقضات وحركتها في المجتمع والطبيعة، فليست التناقضات قاصرةً على المشاهد المكبرة من الكون، ولكنها تصل إلى أدق عناصره وجزئياته وذراته، وهي تمضي في حركةٍ جدليةٍ أبدية الصراع تمضي به من البساطة إلى التركيب إلى الأكثر تركيبًا، وتتحول به من الكمِّ إلى الكيف إلى الكمِّ من جديدٍ، إلى الكيف في مستوًى جديدٍ، ومن العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصيةً، وهكذا يحدث التقدم في جوهره العميق، سواء في الظواهر الطبيعيَّة أو في الظواهر الاجتماعيَّة.

فالفرض النظري إذن بأن الكون «متعادل» هو فرضٌ لا أساس له في أرض المعرفة الإنسانية، التي تجاوزت المفهوم الثنائي إلى مفهوم التناقض، كما تجاوزت الكون إلى الحركة.

أما العنصر الآخر، وهو البناء المنطقي للبحث، فإننا نتعرف عليه من التقاط الحكيم لمجموعةٍ من الظواهر، والحكم عليها بقانون التعادل المفترض. وبالرغم من فساد الفرض النظري وعدم صحته علميًّا، فإننا سنمضي مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق.

يقول الحكيم إن ثمة اختلالًا هذه الأيام في صميم العصر، فالقلق السائد على الأجيال المعاصرة مبعثه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب، بين الفكر والإيمان (٢٦)، فأزمة الإنسان في هذا العصر هي عندي نتيجة اختلالٍ في تركيبه التعادلي.

والإنسان عند الحكيم — وفقًا لفكرة التعادلية — حرٌّ في اتجاهه، حتى تتدخل في أمره قوًى خارجيةٌ يسميها أحيانًا القوى الإلهية: «حرية الإرادة في الإنسان عندي إذن مقيدة، شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة» (ص٣٩). ويقفز إلى التساؤل: وهنا ينبغي أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل: ما هي هذه القوى الخارجية؟ ويستعير من الوجودية تعبير «المسئولية والحرية»، ولكن بمعنًى مختلفٍ عن معنيَيهما في الفكر الوجودي، فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرباء العلاقات البشرية، والخير والشر في رأيه لا شأن لهما بالإنسان الفرد، ولا وجود لهما إلا بالمجتمع (٤٩). وليست السجون هي العلاج «التعادلي» للبشر، وإنما «أداء الخير للمجتمع» هو هذا العلاج المثمر، وعلى هذا الوضع يجب أن تُلغى السجون، ويُقام بدلًا منها مصانعُ وأدواتُ إنتاجٍ (ص٥٦). ووجود الخير والشر يؤدي إلى وجود الضمير، فالضمير عند الفرد هو الإحساس الذاتي بالذنب، أو هو شعور الذات بشرٍّ لحقَ الغير لم يُقدَّم عنه حساب. والضمير عند المجتمع يولِّد شعورًا مماثلًا بأن عدلًا ما نحو الغير لم يتحقق: «وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحح الوضع، وتعيد حالة التعادل التي تُسمَّى العدالة أو العدل الاجتماعي» (ص٦١). فلما استطاع الشعب في العصور الحديثة أن يحكم نفسه بنفسه، انشطرت قوته نفسها إلى قوًى مختلفةٍ في صورة أحزاب تتوازن وتتعادل كي تحتفظ بوجودها الضروري للتعبير عن إرادة مَن تمثِّلهم من طوائف الشعب. فإذا تغلبت طائفةٌ في النهاية وابتلعت كلَّ ما عداها من الطوائف والطبقات، واتحدت في قوةٍ واحدةٍ تشمل الدولة كلها، فإن هذه القوة أيضًا لا تلبث أن تولِّد قوةً أخرى خفيةً تعارضها وتجاهد في الظهور، وقد تُخنَق وتُكبَت وتُهزَم وتُخفِق، ولكنها لا بد يومًا أن توجد؛ لأن قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهيق والزفير هو الذي يعمل هنا أيضًا، ونرى مظهره في وجود «حركة تُوازِن حركة ... لأن هذا هو شرط الحياة» (ص٦٢). من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلي في مجال الاقتصاد، كما أن قانون رد الفعل، والتعويض، هما المحركان لجهاز التعادل، فقوة العمل التي تمثل «التنفيذ» تخشى وتكره دائمًا قوة الفكر التي تمثل «النقد والتوجيه»، وإذا ما تحول الفكر السياسي إلى عملٍ سياسيٍّ «منظمٍ في حزبٍ» فقدَ جوهره (الحرية)، وتحوَّل إلى نقيضه الذي لا سبيل إلى اللقاء معه؛ «العمل». ويحذرنا الحكيم تحذيرًا مطولًا من أن

نفهم كلامه على غير النحو الذي يقصده فيقول: «لا ... استقلال الفكر شيءٌ والانعزال شيءٌ آخر، المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر، فهو شيءٌ غير كائنٍ بالنسبة إلى الغير، أي المجتمع، والفكر الذي ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي يبتلعه العمل، كلاهما لا وجود له، إنما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيانٌ خاصٌّ وإرادةٌ خاصةٌ في مواجهة العمل، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه» (ص٧٥). ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هو محور المأساة البشرية في العصر الحديث (ص٧٩). هكذا التعادلية في الفن؛ فالحرية هي نبع الفن، وإذا كان الوجه الأول للفن هو التعبير، فالوجه الآخر هو التفسير: «وتفسير حياة شعب معناها اتخاذ رأيٍ معينٍ تجاه هذا الشعب» (ص١٠٣). وإذن فهناك التزام في التفسير، وليس هناك التزام في التعبير، واختلال التعادل بينهما إما أن يؤدي إلى الفن للفن، أو إلى الواقعية الاشتراكية. الفن للفن ابتلاع الشكل للمضمون، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل.

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن «التعادلية» بقوله: إن مسئولية المفكر الحر الحقيقية إنما هي أمام نفسه وحدها لا أمام حزبٍ من الأحزاب ولا حاكمٍ من الحكام، وإن المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمل الممثل في حزبٍ أو حاكمٍ هو مفكرٌ هاربٌ من رسالته، وإن هذا الهروب إلى معسكر الساسة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطانه، وجعل منه تابعًا لا متبوعًا: «ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاطٍ سياسيٍّ أو اجتماعيٍّ، فالعزلة التي دعوت إليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة، وعن الأحزاب لا عن المجتمع، فالفكر في كل ألوانه من أدبٍ وقصصٍ وفنٍّ يجب في نظري أن يُعنَى بكل ما يجري ي مجتمعه وعصره من شئون السياسة والاجتماع؛ لأنه ما دام يُعنَى بالبشرية، وما دامت البشرية متصلةً بالسياسة والمجتمع، فلا بد للمفكر أو الأديب أو الفنان أن يعيش عصره كلَّه ومجتمعه كله بما فيه من شئونٍ سياسيةٍ واجتماعيةٍ» (ص١١٤).

إنَّ الملاحظة الأولى على عنصر «البناء المنطقي للبحث» في كتاب التعادليَّة، هو التعميم، ولعلَّه أحد عناصر «تجربة الذهن» التي عاشها راهبُ الفكر المعتزل في البرج العاجي، هذا التعميم يجعل من كلمة «العقل» أو «القلب» التي يستخدمها الحكيم شيئًا بلا معنًى أو بلا دلالةٍ اجتماعيةٍ؛ ذلك أن العقل الإنساني له إطاره التاريخي الذي لا يُعرف إلا به، فالعقلُ البدائي يختلف عن العقل العبودي عن العقل الإقطاعي عن العقل البرجوازي عن العقل الاشتراكي، وبالرغم من أن هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم، إلا أنه

تعميمٌ من أجل التقريب الواقعي لا من أجل الفكرة المطلقة، فالعقلُ عند الحكيم تركيبٌ ميتافيزيقيٌّ مطلقٌ، وكذلك العلم، بل إنَّ العلم عنده هو المستوى الفيزيقي أو التكنولوجي فحسب، أما العلم الاجتماعي، فليس له شأنٌ عند الحكيم؛ ذلك أن 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 أقرب إلى السكون أو أقرب إلى الدورة الآلية الميكانيكيَّة. التاريخ يُعيد نفسَه، وكلُّ شيءٍ إذن يُعيد نفسَه، وبالتالي فلا تغير حقيقي هناك. فكل شيءٍ يأخذ مكانه الآن سوف يأخذ نفس المكان غدًا، وليست الحركة داخل الزمان حركةً حلزونيةً أو لولبيَّةً، ولكنها حركةٌ دائريةٌ منتظمةٌ تعيد كلَّ شيءٍ إلى مكانه المقدر له منذ البدء، وهذا هو الثبات الأعظم، أو السكون الأبدي، بل هذه هي نقطة الانطلاق الغيبية في تفكير الحكيم التي افترضت جمود الواقع مضمونًا، وتحوُّله شكلًا، وهو تفكيرٌ طبيعيٌّ لابن الطبقة المتوسطة التي تفترض بدورها خلودها فوق عرض السلطة.

فالصورة المطلقة من قيود الزمان والمكان، للعقل والعلم، هي التي توالدت فيما بعدُ وأفرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب، أو بين الفكر والعمل، أو بين الالتزام والحرية، فالعقل المطلق يدور فلكيًّا مع القلب دورةً أهليةً أو ثورةً اجتماعيةً، فكلٌّ منهما له «منطقة حرام» تمتنع على الآخر، منتظمة، إذا أصابها الخلل دعوناه كسوفًا أو خسوفًا، مدينة فاضلة أو حربًا تجاوزها، تمامًا كدوائر الحرية عند توما الأكويني التي تتلاصق ببعضها البعض، ولكنها لا تتداخل فيما بينها على الإطلاق، هو التصور السكوني للعالم، للزمان والمكان والإنسان، فالعاطفة البشرية هي الانفعال الذاتي لوجدان الفرد منذ بدء الخليقة، والعقل الإنساني هو الإدراك الذهني لتفكير الفرد منذ بداية التاريخ، وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودي إلى المجتمع الحديث، أما الجوهر أو المضمون الإنساني فثابتٌ خالدٌ ثبوت القوى الخارجية التي أودعته طينة البشر وخلودها، والشكل البشري هو الجسد، والمضمون هو الروح، الأول مصيره إلى زوال الشكل، والآخر مصيره إلى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الأسمى، هكذا تنتهي التعادلية إلى أحد الألوان الأخلاقية المفرطة في المثالية، تكاد تلامس «الوجد الصوفي» الذي سبق أن لامسناه في الثالوث؛ مصر والحرية والفن، بل أكاد أقول إن الجانب «المطلق» في هذه العناصر الثلاثة، قد تجمَّع وتوحَّد وتبلور في مطلقٍ واحدٍ دعاه الحكيم خطأً بالتعادلية، وكان الأجدر به أن يدعوه بالسكونية.

وهكذا تؤدي «الثنائيات» إلى الطرف الأقصى المقابل لصراع المتناقضات، الثنائيات تؤدي إلى الانفصال والثباتية والسكون، والمتناقضات تتصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض في حركةٍ دائبةٍ مستمرةٍ تؤدي إلى تغير الظاهرة شكلًا ومضمونًا، ومهما كان خطأُ هيجل فادحًا عندما تصور الفكر سابقًا على الواقع، فإنه سيبقى له الفضل العظيم في ريادته للفكرة الجدلية العميقة في إطارها المثالي، فقد تصور حقًّا الفكر سابقًا على الواقع، ولكن متحققًا فيه، وما كان يمكن أن يتم ذلك في فلسفة هيجل إلا عن طريق صراع المتناقضات، التي تؤدي إلى «تركيبٍ» يختلف كمًّا وكيفًا عن شكل الظاهرة ومضمونها في الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع. من هنا كان الكشف العظيم لماركس أنْ وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل في إطارها المادي، فجعل الواقع سابقًا على الفكرة ومصدرًا لها.

ومنذ هيرقليطس إلى ماركس، مر الجدل بتطوراتٍ عديدةٍ في محاذاة التطور الحضاري للمجتمع الإنساني، لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض، التي ما عنت عنده سوى الازدواج والثنائية، وهذا يوضح حقيقةً هامةً، هي أن تعادلية الحكيم ليست استيرادًا غربيًّا محضًا، وبعبارةٍ أدقَّ، ليست تقليدًا آليًّا ومحاكاةً حرفيةً لإحدى الفلسفات البرجوازية في الغرب، إنه قد يقتطف زهرةً من هنا وشوكةً من هناك، ولكنه يغرس هذه وتلك في تكوينه الذاتي والموضوعي، فتثمر شيئًا جديدًا لا علاقة له إلا بألفاظ العقل والعلم والديمقراطية والالتزام، وما إليها.

وكذلك فإني أستبعدُ تأثُّر الحكيم بأيٍّ من تيارات الفكر المصري الحديث التي تبلورت إلى حدٍّ ما في أصولٍ غربيةٍ، كالوجوديَّة والوضعيَّة المنطقيَّة والماركسيَّة، وفي هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن إيجاد فلسفةٍ أصيلةٍ مستمدةٍ من كياننا الروحي، أي فسلفة مصرية، وقد غاب عن ذهنه تمامًا أن إمكانية إيجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل، على العكس من إمكانية تحققها في الأدب والفن، بل ربما كان نجاح الحكيم في تصوير الفكرة المصرية أدبًا وفنًّا، هو الذي قاده إلى محاولة تصويرها بناءً نظريًّا أو فلسفيًّا، لقد غاب عنه بالتأكيد أن ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث يجعل من العسير على حضارةٍ متخلفةٍ نسبيًّا عن حضارة العلم أن تثبت فلسفةً جديدةً، فالعلم يحتم على الفلسفة أن تتجاوز النظرة المحلية إلى الأشياء، إلى النظرة العالمية، والعلم يقول إن النظرةَ العالميةَ الشاملةَ في عصرنا هي الاشتراكية التي توطدت دعائمها النظرية بالفعل، وليس أمام الشعوب المتيقظة حديثًا إلا الاجتهاد الخصب المثمر في اكتشاف طريقها

الخاص إلى الاشتراكية، هذا إذا كان المفكر قد ارتبط تاريخيًّا ونضاليًّا بالفكر الاشتراكي. أما توفيق الحكيم فقد تبنَّى تفكير الطبقة المتوسطة بشكلٍ عامٍّ، أي ليس كما هو متحققٌ بالفعل في فلسفات البرجوازية الغربية، وليس كما هو منقولٌ إلى الفكر البرجوازي المصري، وإنما هو قد جمع بعض الجوهريات الثابتة في الفكر البرجوازي، كفكرة الديمقراطية وفكرة العقل وفكرة الأخلاق، ثم أضاف إليها تأملاته الذاتية القريبة من مستوى «الفن» منها إلى البحث الفلسفي المجرد، فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق أن طالعناها مبعثرةً، وأضحت الآن على درجةٍ ما من التبلور.

فعندما نقول إن «التعادلية» هي إحدى ثمار الطبقة المتوسطة، يجب أن نتحرز كثيرًا ونحن نقرِّر هذا الحكم،[1] فالتعادلية من زاويةٍ أخرى هي إحدى ثمار توفيق الحكيم نفسه.

هي إحدى ثمار الطبقة المتوسطة، بمعنى أن التعميم، كعمودٍ فقريٍّ لوجهة نظرٍ ما، يقود بالضرورة إلى ثبات الوضع القائم اجتماعيًّا وإن اختلفت «أشكاله» السياسية الممثلة في الأحزاب، وهي أيضًا إحدى ثمار الطبقة المتوسطة، بمعنى أن «الأخلاق» كسلوكٍ بشريٍّ تتعلق بمجموعةٍ من القيم المجردة عن العلاقات الاجتماعيَّة والواقعيَّة.

ولكنها أيضًا تعبيرٌ أمينٌ عن تجربة الذهن في حياة راهبِ الفكر، فالتناقض عنده بين الفكر والعمل، هو النتاج الطبيعي لتجربة الذهن، والمنطلق السكوني في مجال الفكر، فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع، سواءٌ كان هذا التصور ماديًّا أو مثاليًّا، لكان التناقض بين الفكر والعمل قابلًا للحل، ولكن الحياة الفكرية داخل إطار تجربة الذهن والمنطلق المسكوني تقيم حاجزًا أبديًّا بين الفكر والعمل. التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع يغني المعرفة بالواقع، فيضيف إليها تراكمات التجربة الفعلية، التي تؤدي بدورها في المدى البعيد إلى تغيرٍ كيفيٍّ أكيدٍ في مستوى المعرفة. كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيغتني الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما، فتتعدد أبعاد الواقع، وتتزايد جوانبه الإيجابيَّة، وتقل الجوانب السلبيَّة، وهذا هو الفهم العلمي الدقيق لمعنى الإرادة الإنسانية، فليست الحريةُ إلا الوعي بقوانينِ الضرورة المضمرة في الطبيعة والمجتمع. ولما كان الوعي عنصرًا إنسانيًّا متطورًا، كانت إرادة الإنسان ذات الفعالية الحقيقية هي الومضات المشعة من التحام الفكر بالواقع، لا باستقلال كلٍّ

[1] راجع: ماذا يبقى منهم للتاريخ، صلاح عبد الصبور (ص١٣٣).

منهما عن الآخر، وليست الأحزاب وكافة أشكال النضال الاقتصادي والاجتماعي والسياسي إلا مواد اللحام أو همزات الوصل بين الفكر والعمل، وأكاد أقول إن التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر، وبالتالي فهو سلاحٌ في يد المفكر لا قنبلة تهدده بالانفجار والتلاشي كما تصوَّر الحكيم.

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن، فليس الفصل بينهما إلا وليدًا للتصور الأرسطي القديم لمعنى الأدب، هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجمال قرونًا طويلةً، وما يزال يلقي ظلالَه على عصرنا إلى الآن، بل لقد بلغت سطوة أرسطو ومفهومه الشكلي أن بدأت بعض الفلسفات المعادية في جوهرها لأرسطو تُغيِّر من جلدها بحيث لا تتلاءم معه شكلًا، ولكنها تنتهي إلى الاتفاق الجوهري معه مضمونًا.

والحقُّ أن الشكل في الأدب ليس هو الإناء والمضمون هو الماء بداخله، كما أنه ليس بالهيكل العظمي والمضمون هو اللحم الذي يكسوه والدماء التي تسري في شرايينه تمده بالحياة، فالشكل والمضمون تعبيراتٌ مجازيةٌ يجب أن نتخلص منها سريعًا؛ لأن أجيالًا جديدةً بازغةً ينبغي عليها أن تنشأ في جوٍّ مطهرٍ من رواسب المفاهيم الشكلية، فالعمل الأدبي هو مجموعةٌ من العناصر النفسيَّة والاجتماعيَّة والتاريخيَّة والذهنيَّة، تشابكت فيما بينها على نحوٍ غاية في التعقيد، وبالتالي قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرًا جوهريًّا من عناصر المضمون، والعكس صحيحٌ أيضًا، ومن ثَم تصبح جميع العناصر في تفاعلٍ دائبٍ مستمرٍّ يغيِّر من هيكل المستوى الفني والمعرفة الفنية في كلِّ لحظةٍ، بحيث لا يُبقي على شكلٍ بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم على أحدهما بابتلاع الآخر كما تصوَّر الحكيم، فالفن للفن ليست ابتلاعًا شكليًّا للمضمون، وإنما هي في ذاتها مضمونٌ فنيٌّ، والواقعية الاشتراكية ليست ابتلاعًا مضمونيًّا للشكل، وإنما هي في ذاتها شكلٌ من أشكال المعرفة، هذا التداخل العميق والمعقد بين الشكل والمضمون لا يعني إلا شيئًا واحدًا، هو فساد الفكرة الأرسطية المتسللة إلينا عبر العصور.

وكذلك الحرية والالتزام، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوعي بالقوانين المضمَرة في الكون، فإن الالتزام حينئذٍ بهذه القوانين يصبح أمرًا شبه محتَّمٍ، لا سبيل إلى الخلاص منها إلا بالأحلام الميتافيزيقية أو الجنون أو الانتحار، وما دام المفهوم التاريخي للحرية يمضي في خطٍّ موازٍ للتقدم الإنساني، فلا سبيل أمام الكاتب الحر إلا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم، أو يتخلف عن الركب مولولًا على أمجاد الماضي، فثمة «وحدة نسيج» من الالتزام والحرية، لا علاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية، كلُّ ما يمكن

أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعي، وبالتالي المزيد من الحرية، حينذاك لا تتجسد الحرية في برجٍ من العاج يعتزل فيه راهبُ الفكر بعيدًا عن «الغوغاء» أو «الدهماء» أو «الرعاع»، فتلك هي التسميات الحقيقيَّة التي يجب أن تحلَّ مكان الأقنعة التي دعاها الحكيم بالأحزاب والمنظمات السياسيَّة.

هذه الملاحظات كلها تنضوي تحت لواء ما أسمِّيه بالتعميم في تفكير توفيق الحكيم. بقي الجانب الآخر الذي أسميته بالنظرة الأخلاقيَّة، هي النظرة التي تتولَّد نتيجةَ تراكماتٍ كميةٍ للقيم الأخلاقيَّة على طول الزمن. ترفض هذه النظرة التصنيف التاريخي للقيم كعلاقةٍ اجتماعيةٍ قابلةٍ للتطور من عصرٍ إلى آخر وفق مجالات النظام الاجتماعي، فليست «الأخلاق» قيمًا مطلقةً نهائيةً، ولكنها تتلون بألوان النبات الاجتماعي، سواءٌ كان طبقةً أو فئةً، أو أفرادًا، وسواءٌ كانت الأرض الاجتماعية، هي مزرعة الإقطاعي أو مصنع البرجوازي.

إن غياب معنى الجدل عن تعادليَّة الحكيم أحالها إلى سكونيةٍ غامضةٍ، لا تُقدِّم حلولًا واقعيةً من جانب «الفكر» المصري إلى «العمل» الثوري. وأعتقد مخلصًا أن الحكيم قد تعسف مع نفسِه حين تصور هذه «الفكرة التعادلية» هي محور أعماله الفنيَّة. ولعلَّ الإنصاف يقتضي أن نكتشف الأفكار المحورية في هذه الأعمال، ولكن هذا الإنصاف أيضًا يقتضينا أن نكتشف ظلالَ هذه «الفكرة» على تطبيقات الحكيم لها في الواقع العمليِّ المباشر.

الفصل الخامس

المفكر السياسي

تقع أهمُّ كتابات الحكيم السياسيَّة «تاريخيًّا» في أكبر الفترات حرجًا من تاريخ مصر الحديث، إذ هي تبدأ قبيل الحرب الأخيرة مباشرةً (١٩٣٨م)، وتكاد تنتهي عام ١٩٤٨م، أي قبل الثورة بأربعِ سنواتٍ تقريبًا. ومعنى ذلك أن عشر سنواتٍ كاملةً مرت بها مصر والعالم بأحداثٍ جِسامٍ كان توفيق الحكيم خلالها كاتبًا دءوبًا على متابعة هذه الأحداث متابعةً عمليةً مباشرةً، فبالرغم من أنه لم ينضوِ تحت لواء حزبٍ من الأحزاب، إلا أنه كان أكثر نشاطًا من كُتَّاب هذه الأحزاب الذين احترفوا الكتابة السياسية، بينما كان الأدب إحدى هواياتهم.

وكانت أولى المشكلات التي صادفت الحكيم عند عودته من أوروبا هو «النظام السياسي»، أو شجرة الحكم كما أسماها في مجموعة الأحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨م، فهو ثائرٌ على النظام البرلماني في مصر، ويسميه الأداة الصالحة لتخريج الحكَّام غير الصالحين. على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني أنه يطالب بإلغائه، فزوال هذا النظام من عالمنا — يقول الحكيم — يُفضي إلى مشكلاتٍ لا حلَّ لها؛ لأن هذا النظام ليس تدبيرًا متعسفًا فرضته إرادةٌ معينةٌ في وقتٍ معينٍ، وإنما هو نتيجةٌ طبيعيةٌ لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ (ص٧، ١٥، ١٦ من شجرة الحكم).

ويصور رئيس الوزراء في أحد فصوله الحوارية كآمرٍ ناهٍ يُعيِّن ويَفصل ويُحيل إلى المعاش، ويعطي ويمنع، ويطلق اليد في الميزانية والمصاريف السرية، ويتزاحم حوله ذباب المحاسبين والمقربين، حتى إذا ما استقال أو أُقيل تخاطفته مجالس إدارة الشركات (ص٣٢، ٣٣). ولا بأس من إنشاء بعض المطاعم للفقراء، وإن لم يكن الغرض منها إطعام الفقراء (ص٣٨). ويردد أحد أصحاب المعالي في نفس الفصل الذي أقامه الحكيم

في الآخرة: «الشوك هو المسئولية، وفاكهة الحكم كما ذقناها في مصر لم يكن لها شوكٌ ولا نوًى، بل كانت سهلةَ المأخذ سائغةَ المأكل» (ص٤٢).

وينفض يده من عملية «الانتخاب» كمظهرٍ ديمقراطيٍّ في البلدان المتحضرة، فهو يذكر قول هتلر: قد يكون من الأيسر أن نأمل رؤيةَ جملٍ يمرُّ من ثقب إبرةٍ، على أن نأمل في رؤية رجلٍ عظيمٍ يُكتشف عن طريق انتخاب الجماهير. فيردُّ صاحب المعالي كما تصوره الحكيم: هذا قولٌ يجوز في ألمانيا وأوروبا، أما في مصر فمَن قال إن الشعب أو الجماهير تنتخب أحدًا (ص٤٥). فالمسألة بسيطةٌ: جمع الأصوات وجمع الدودة إن هما إلا 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 شيءٍ باسم الديمقراطية (ص٤٨)؛ لأن الناس في مصر — وكان اليأس بدأ يعرف طريقه إلى قلب الحكيم — هم قصيرو النَّظر، «ولن يروا المبادئ إلا إذا ارتفعت فوق الكراسي» (ص٥٥).

وما إن يستولي عليه اليأس تمامًا حتى يفرض تناقضًا ضخمًا بين المبادئ والسلطة، فيجعل الزعيم (في فصلٍ حواريٍّ آخر يستلهم فيه شخصية سعد زغلول) يقول: إن غلطتنا الكبرى هي قبولنا الحكم، فعبقريتنا الحقيقية كلمة «الأغلبية المطلقة»، فكدنا ننزلق إلى نوعٍ من حكم الطغيان، لا يمكن أن تقرَّه مبادئنا ولا ماضينا الديمقراطي النزيه (ص٥٩).

تلك هي أهم آراءِ الحكيم السياسية التي بلورها في فصولٍ تمثيليةٍ نُشرت لأول مرةٍ عام ١٩٣٨م، ثم نُشرت بعد ذلك بين دفتَي كتابٍ، وهي آراءٌ أقرب إلى الانطباعات السريعة لذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل في مخيلته صورًا لامعةً لمعنى الديمقراطية والعمل السياسي، صورًا هي في الأغلب نتاج المزاوجة بين التراث الديمقراطي المغربي كما تحكيه الكتب، والتراث الحضاري كما ترويه المتاحف، ولم تَخرج حياةُ الحكيم في باريس عن هذا الإطار «الثقافي» في معظمه، والابتعاد التام عن خضم الحياة السياسية الحقيقية التي واجهت ذروة الأزمة في أتون الحرب العالمية الأولى، فقد آذنت نهايةُ القرن التاسع عشر بنهاية «العصر الذهبي» للرأسمالية بمضمونها الديمقراطي واقتصادها الحر، وبدأت عصرًا جديدًا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات، مرحلة كيفية جديدة تقف حائلًا صلبًا ضد الديمقراطية والاقتصاد الحر. وقد عبرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيرًا مباشرًا في النازية والفاشية اللتين ظهرتا في

مجال السياسة الدولية كتتويجٍ أصيلٍ لنهاية العالم «الحر»، وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجهٍ آخر للعُملة الاستعمارية.

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة تخلفنا الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحُكم في بلادنا، وهذه هي النقطة الأخيرة التي لم يتنبه إليها الحكيم إلا في صورة انطباعاتٍ عاجلةٍ، تناولت القشرة الخارجية في حياتنا السياسية دون التوغل في جذور هذه «الشكلية» لدولاب الحكم النيابي عندنا، فالتناقض بين المبادئ والسلطة، وبين السلطة والمسئولية، وبين المسئولية والشعب، كلها وليدة تاريخٍ طويلٍ من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، هذه العبودية التي تبدَّت في تخلفٍ حضاريٍّ رهيبٍ، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحُكم، فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت فرقًا شكليًّا بين الصورة الحضارية اللامعة التي عاشها الحكيم في باريس، والصورة الشائهة التي استقبلته في مصر كما يذهب البعض،[1] لقد كان الفرق فرقًا حضاريًّا كاملًا بين حضارةٍ قاهرةٍ وحضارةٍ مقهورةٍ، وفي ظِل الحضارة المقهورة تفرخ أبشع الأنظمة الرجعية العفنة التي لم يرَ الحكيم في شبابه الباكر سوى طلائها السطحي وقشرتها الخارجية، فالنظام الدستوري الذي أعقب ثورة ١٩١٩م كان كسبًا تقدميًّا لا شك فيه، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتلال البريطاني، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلةً في العرش وكبار الملاك؛ دأبت هذه القوة مجتمعةً على سرقة واغتصاب مكاسب الشعب الديمقراطية، فابتُلينا حينًا بزيور، وحينًا آخر بمحمد محمود، وحينًا ثالثًا بإسماعيل صدقي، إلى آخر هذه القائمة التي نزعت دستور ١٩٢١م من محتواه الديمقراطي، وحاولت الانقلاب الدستوري عام ١٩٣٠م، وبين التاريخين كان البرلمان يُغلَق يوم افتتاحه، وتظلُّ البلاد بغير دستورٍ ثلاث سنواتٍ متتاليةٍ، وتُعطَّل عشرات الصحف، وتُلغى مئات الاجتماعات، وتُضرب آلاف المظاهرات بالرصاص. لقد كان هؤلاء الحكَّام الذين سخر منهم الحكيم من ألدِّ أعداء الديمقراطية، فلم تكن الديمقراطية إلا ضحيةً يُعتدى عليها، كما لم تكن جماهير الشعب المصري إلا ضحيةً أخرى. غير أن نضال هذا الشعب لم يتوقف لحظةً واحدةً عن إحراز المكاسب الثورية، وإن ظلت في مستوى التراكمات الكمية التي لم ترتفع إلى مستوى التغير الكيفي إلا في لحظات الانفجارات المتوالية، التي لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث.

[1] راجع: توفيق الحكيم أفكاره وآثاره، لأحمد عبد الرحيم مصطفى، ص٦٣.

ولعلَّ اهتزاز ثقة الحكيم في الديمقراطية من ناحيةٍ، وفي الشعب المصري من ناحيةٍ أخرى، هو أنه قد عاش عمره في نطاق «تجربة الذهن» التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قمتها الفكرية والفنية، ثم تشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، ثم يعقد مقارنته الظالمة التي تقوم أساسًا على الإطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل. وقد وصفت مقارنته بالظلم لأن هجومه العنيف على النظام البرلماني والأحزاب السياسية، كادت تفلت سهامه الحادة لتصيب الديمقراطية نفسها، وأكثر الأحزاب قربًا من الشعب، ومن هنا لم تجئ تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨م بالثمار الإيجابية المرجوة من قلب شابٍّ وطنيٍّ متحمسٍ لرقي بلاده كتوفيق الحكيم. وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظرية بشكلٍ عامٍّ، وكتاباته السياسية بشكلٍ خاصٍّ، تتميز بالعموميات الشديدة، فتناقش الهياكل المجردة من اللحم والدم، وتعتمد على الأبنية الهندسية بأشكالها المتوازية أو المتناظرة أو المتناقضة، هذا المنهج السهل يؤدي بدوره إلى نتائجَ سهلةٍ، غير أن مقدماته «العامة» لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التي لا تخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي، كما أنها لا تتقصَّى الخفايا المستترة في جوف الحركة الاجتماعية، والتي لا تتضح لَمن يراها من الخارج، وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التي عاشها الحكيم في برجه العاجي، وتلك إحدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية، فهو قد يرى أنه يقف فكريًّا في صفٍّ واحدٍ مع مبادئ حزب الوفد، ولكنه يقشعر إذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة؛ ذلك أنه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق إلا شيئًا ملوثًا بالمطامع والأهواء والرغبة في التسلط، أما الفكر المجرد عن شبح السلطة، فهو الفكر الحقيقي الأصيل، إذن فلا مجال لالتحام الفكر بالواقع، وإنما يمضي كلٌّ منهما في دورةٍ آليةٍ مستقلةٍ عن الآخر. ويتحول الفكر إلى أحلامٍ تقترب من بناء المدينة الفاضلة في أحسن الأحوال، ولا يصل مداه إلى دائرة العمل من أجل تحقيقه.

لهذا السبب تصاحب فكرة الدورات المنفصلة توفيق الحكيم (١٩٤١م) في كتابه «سلطان الظلام»، حين يضع يده على إحدى مصائب القرن العشرين؛ الحرب العالمية الثانية، فيقول إن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الرأسماليين تفتح أبوابها على جهنم الغرائز الأولى: «نعم ... نحن في نهاية الدائرة ... أسوف ندور دورةً أخرى من جديدٍ؟» (ص٢٧). ويبدو أن هذه الحرب بالذات كان لها أكبر الأثر في موقف الحكيم السياسي، ولا بد لي من أن أقتطع هذا النص المطوَّل الذي يشير فيه إلى هذه الحرب قائلًا: «تلك هي

أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الأخرى ... لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الإنساني ... لقد كنت أتابع وقتذاك آمال الساسة والكُتَّاب في جمعية الأمم، والسلام، وأطالع آراء ماركس وتلاميذه في «الدولية» و«اللاعسكرية» ... لقد كنت غارقًا أنا أيضًا في تلك الأحلام التي نسجها لنا هداة البشر وقادته الروحيون من الرسل والشعراء والمفكرين ... لقد كنتُ موقنًا بأن الأوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الأمم، وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التي يسمونها اليوم «دولًا» تُغير إحداها على الأخرى مدفوعةً بمطالب الأرض والدم والجنس، واتجاه البشرية أخيرًا إلى تحقيق ذلك المجتمع الإنساني الأعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب إخوةً أحرارًا ...» (ص٣٤).

لقد طبَّق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للإنسان على العلم والرأسمالية، فأثمر التطبيق يأسًا مريرًا من العلم والرأسمالية معًا، ثم طبَّق الفكرة على التقدم الإنساني، فقالت له الحرب إن ثمة تناقضًا «حتميًّا» بين الفكرة الدائرية والتقدم الإنساني، والحق أن نهاية الحرب الأخيرة كانت قد أعلنت سقوط الرأسمالية كأملٍ للإنسان، ولكن هذه النهاية بعينها أعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظامٍ عالميٍّ، مهما شابته أخطاء البداية، فهو الأمل الأكثر واقعية لإنسان اليوم والغد، ولم تلمح بصيرةُ الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لأن تبدأ الحرب حربًا استعماريةً، وتنتهي حربًا تحريريةً، لم يلمح أن العلم في ظِل الرأسمالية من الحتمي استخدامه من أجل الحرب، ولكنَّه في ظِل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام.

ثار الحكيم على العلم والرأسمالية كأي فنانٍ رومانتيكيٍّ حالمٍ في أوروبا، وما إن شاهد أنقاض الخراب حتى سارع يهرول إلى الغابات «البكر» والطبيعة «العذراء» والبراءة «الأولى»، حينذاك أعلن يأسَه من الفكرة العالمية التي تلقاها فيما يبدو مع سلامة موسى كطريقٍ للخلاص من البؤس المحلي، أي إنها كانت في حياتها بمثابة «المطلق» الرومانسي، كالحلم الذي يتجاوزان به حاضرًا تعيسًا إلى مستقبلٍ أكثر «إنسانيَّة» ... أي إننا يجب أن نفرِّق بين الفكرة العالمية التي تبناها بعض المفكرين الأوروبيين، كويلز، وتلقفها الاستعماريون كدعامةٍ فكريةٍ للإمبريالية، وبين هذه الفكرة حين وصلت إلينا في مرحلة المخاض القومي، فقد كانت بمثابة الجناح الآخر للفكرة المصرية، هذه تستمدُّ قوتها من تراب الأجداد، والأخرى تستمدُّ بريقَها من تراب المستقبل، وكلاهما تجاوزٌ رومانسيٌّ لمرحلة العذاب المزدوج؛ الأتراك والإنجليز.

وإذا كانت الحربُ الأخيرةُ، سواءٌ في وجهها المشرِق (هزيمة النازية وقيام النظام الاشتراكي)، أو في وجهها المعتم (الخراب الحضاري العظيم)، قد أوصلت الحكيم إلى طريق اليأس من العلم والرأسمالية والعالمية، فقد أوصلته أيضًا إلى محطة اليأس من الديمقراطية. لقد انعكست آثار الحرب على الشعوب الصغيرة بمزيدٍ من الضغط على الحريات الديمقراطية من ناحية، والضغط على البطون الخاوية من ناحيةٍ أخرى، أي إن الخرابَ الحضاريَّ العظيمَ انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضاري والفراغ الديمقراطي، ولكن هذا لا ينسينا شيئًا آخر، هو أن قيام الاشتراكية كنظامٍ عالميٍّ، أصبح نصيرًا فعالًا لنضال الشعوب الصغيرة، وأصبح مَعينًا لا ينضب من الفكر الاشتراكي المتبلور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق، وليس من الغريب أن يكون تاريخ قيام النظام الاشتراكي، هو نفسه تاريخ النضال الاشتراكي الفعَّال في بلادنا.

ولم تَرِد هذه النتيجة أيضًا في حساب توفيق الحكيم، الذي اهتزت كل المعاني في نفسه، فلم يعد يقارن بين حضارة أوروبا وحضارة الشرق؛ لأن حضارة أوروبا أصبحت عنده موضع اتهامٍ، من هذه النقطة بدأ يتساءل: هل أنا كاتبٌ ديمقراطيٌّ؟ (ص٤٣ من سلطان الظلام).

ثم يجيب أنه ليس ديمقراطيًّا «بالمعنى السياسي» للكلمة، فهو لا يستطيع أن ينتمي إلى الديمقراطية باعتبارها نظامًا سياسيًّا أو حزبيًّا؛ لأن الحريةَ الفكريةَ والروحيةَ — التي هي كلُّ مُسوح المفكر الحرِّ الحقيقي — تمنع من الانخراط في سلك حزبٍ أو نظامٍ قد يُضطر إلى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل، وهو لا يستطيع أن يدافع إلا عن «المبادئ العليا الخالدة» البعيدة عن الأشخاص الزائلين. إن الذي يدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها «مبدأً إنسانيًّا» لا نظامًا سياسيًّا، الديمقراطية الموجودة في قلب كلِّ إنسانٍ يقدِّر معنى «حقوق الإنسان» ومعنى «الحرية» و«الكرامة الآدمية» ... لذلك لم أستطع أن أغمض عيني على بعض النُّظم السياسية المنتمية إلى الديمقراطية يوم تطرَّق إليها الفساد، وعبث بها الساسةُ «المحترفون» (ص٤٤). هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري، وسخر من مظاهر الحكم الديمقراطي معًا، وهكذا أيضًا أصبح يعتقد أن الكاتب الذي ينشئ مذهبًا سياسيًّا يتمسك به ويكبِّل فكرَه بنصوصه، مثله مثل الكاتب الذي ينضم إلى مذهبٍ سياسيٍّ قائمٍ، كلاهما قد فقد «النظر الحر» إلى بقيَّة المذاهب والأشياء، والكاتب الحر لذلك هو الحارس الأمين لجوهر الفضائل الإنسانيَّة (ص٤٥).

أي إن الحرب العالمية الثانية كانت العامل الحاسم والسبب المباشر في أن يرفض الحكيم لأول مرةٍ «المثال الغربي»، وقد كان لديه بمثابة المعيار الوحيد للتقدم، وأن يرفض «الواقع المصري»، وأن يتجاهل «الطريق الاشتراكي» إلى التقدم، وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التي كتبها في تقديم كتاب الحكيم «تأملات في السياسة»، هي التقييم الموضوعي الدقيق لهذا الموقف الذي اتَّخذه الحكيم في أكثر الأوقات حرجًا، قال بهاء: «ليس معنى ذلك أن يصف الكاتب الذي يؤمن بعقيدةٍ معينةٍ بأنه ليس كاتبًا حرًّا، ما دامت هذه العقيدة تدعو إلى الحرية، وما دمنا متفقين على مسئولية الكاتب، فإن أقصى درجات المسئولية بغير شكٍّ، هي الالتزام بعقيدةٍ معينةٍ ... إذا وجد الكاتبُ طبعًا العقيدةَ التي ترضيه، التي يؤمن بها بعقله وقلبه معًا» (ص٤).

إن هذه المرحلةَ الحرجةَ في تفكير الحكيم السياسي، لا تذيب الفواصل بينه وبين الأعداء الطبيعيين لكل نهضةٍ وتقدمٍ، فبالرغم من اهتزاز الرؤية واختلالها، إلا أنه لا يأمل في إصلاح العالم إلا إذا عولج شقاء الملايين (ص٤٨ من سلطان الظلام). بل هو يكشف زيف الاشتراكيات الوطنيَّة التي تسترت خلفها الفاشيَّة والنازيَّة، قائلًا إن الصائغ الذي يريد أن يلحم ذهبًا بنحاسٍ ليس أقل تزييفًا من أولئك الذين أرادوا أن يلحموا الاشتراكيَّة بالوطنيَّة (ص٤٩). لهذا لا يتصور الحكيم الاشتراكيَّة إلا كنظامٍ عالميٍّ يبدأ من الخارج وينتهي إلى الداخل، أي أن تصبح الاشتراكيَّة بين الدول أولًا، ثم بين أفراد الشعب الواحد ثانيًا. إن رفض الحكيم للمثال الغربي البرجوازي في التقدم، ورفضه للمثال الواقعي في مصر، لم يكن ليؤدي به إلا إلى طريق الاشتراكية، ولكن الحكيم كواحدٍ من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية، لا يفهم الاشتراكية على النحو الذي طُبقت به في المعسكر الاشتراكي، أو بعبارةٍ أكثر صراحةً، يرفض هذا التطبيق على ضوء «جوهره» الذي لا يحيد عنه، وهو الديمقراطية بمعناها الليبرالي، هو لا يحس تناقضًا بين الليبراليَّة والاشتراكيَّة؛ إذ يكفي أن يكون معنى الأولى هو «الحريَّة»، وأن يكون معنى الثانية هو «العدالة»، ليتخيل عالمًا مثاليًّا أقرب إلى المدن الفاضلة التي تجمع بين الحريَّة والعدالة، لم يكن عند الحكيم معنًى تاريخيًّا للديمقراطيَّة، ولا دلالة اجتماعيَّة لها، بل هو تصور الديمقراطيَّة «جوهرًا ثابتًا خالدًا» لا يختلف معناه من عصرٍ إلى عصرٍ، ولا من نظامٍ إلى نظامٍ، ولا من طبقةٍ إلى طبقةٍ، بل يكفي أن يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكم في الاتحاد السوفيتي، وأن يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في ألمانيا، لتصبح الشيوعيَّةُ والنازيَّةُ شيئًا واحدًا، هو «الدكتاتوريَّة». كما يكفي أن تتعدد الأحزاب في إنجلترا وفرنسا، لتصبح البلدان شيئًا

واحدًا، هو العالم «الحر»، أو هو الديمقراطيَّة. هذا التعميم والإطلاق والتجريد هو سر أسرار المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي، وهو أيضًا سر اختياره لـ «الديمقراطيَّة الاشتراكيَّة» كحلٍّ نهائيٍّ لأزمة الديمقراطيَّة في المجتمعات الليبراليَّة، وأزمة الاشتراكيَّة كما تصورها في المعسكر الاشتراكي. وكما أن فكرة العالميَّة التي دعا إليها الحكيم في إحدى فترات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا إليها بعض مفكري الغرب، كذلك لم تكن الديمقراطيَّة الاشتراكيَّة هي الصورة الأوروبية لذيول الدولية الثانية المنشقة على الماركسيَّة، والتي استخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهةٍ أيديولوجيَّة تغطي حقيقته.

كانت الديمقراطيَّة الاشتراكيَّة عند توفيق الحكيم هي المزج الآلي بين «عدالة الشرق وديمقراطيَّة الغرب»، كما كان شعار خالد محمد خالد في اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١م، أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عامًا، وعلى ذلك يمكن أن يُقال إن ثمة تيارًا فكريًّا كاملًا عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرفض الحل البرجوازي، كما يرفض الحل الاشتراكي العلمي لأزمة بلادنا التي تفاقمت في أعقاب الحرب. ولقد كان هذا الحل التوفيقي يحمل بذور فنائه في داخله؛ لأن الليبرالية ليست إلا الوجه الآخر للبرجوازيَّة، فليست هناك ديمقراطيَّةٌ مطلقةٌ، وإنما هناك ديمقراطية طبقة من الطبقات، أو حلف طبقي من فئاتٍ اجتماعيةٍ متقاربة الأهداف.

ومرةً أخرى أقول إن هذا التيار الفكري لم يكن صدًى للاشتراكيات الديمقراطية التي عرفتها أحزابُ اليمين المقنع في أوربا، وإنما هي رمزٌ للإفلاس الحقيقي للنُّظم البرجوازية، سواء في بلادنا أو في الغرب، أي إفلاس الواقع والمثال معًا، وهو رمزٌ لم يحمله جيل الثورة المنتكس، وإنما حملته البقية الباقية التي احتفظت بمضمونها الوطني الديمقراطي، وإن فوجئت بظاهرةٍ جديدةٍ على النطاق المحلي والعالمي معًا. تلك هي «الثورة الاجتماعية» التالية بالضرورة للثورة الوطنية في مصر، وتلك أيضًا هي «الاشتراكية»، البديل الثوري لأزمة الرأسمالية في حضارة الغرب.

وفي قمة هذا التيار، يقف توفيق الحكيم معلنًا أن العالم يتجه الآن «من غير شكٍ» إلى الاشتراكية (ص٤٩). بل إنه قد خطا إليها بالفعل «خطوةً واسعةً»، والديمقراطية الاشتراكية هي «صياغةٌ مقبولةٌ» (ص٥٢) «لجوهرين» متلائمين.

هذا المزيج الآلي من الاشتراكية والديمقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع الشعوب ضد النازية، ضد شهريار الجديد الذي لا يكتفي بذبح عذراء في كل صباحٍ كما كان يفعل شهريار الأول، «بل إن حمَّام الدم الذي لديه أرهب وأروع»، كما جاء في كتابه

«حماري قال لي»، عام ١٩٤٥م، تحت عنوان «حماري وهتلر» (ص٢٦). إن العالم قد تغيَّر حقًّا، فأمست مصائر الشعوب تتقرر أحيانًا في جلسةٍ واحدةٍ بقاعة مؤتمرٍ أو مقصورة قطارٍ (ص٣٠). وعندما يسمح شهريار الجديد — هتلر — لشهرزاد — الأسطورة — أن تدلي بآرائها كاملةً، يؤكد الحكيم أنه ربحٌ لا يُستهان به أن يسمح لها بحرية الرأي والكلام والمناقشة، ولو إلى أجلٍ قصيرٍ (ص٣١). ويوجه الحكيم حديثه على لسان شهرزاد إلى الفوهرر قائلًا إنك لو أحببت الجنس البشري كلَّه، لا الجنس الآري وحده، لكنتَ أعظم ألف مرةٍ مما أنت الآن، ومما تريد أن تكون. ويوجه إليه السؤال: لماذا لم توجه قوتك وثورتك للارتفاع بالإنسانية كلِّها، فيسطر التاريخ لك صفحةً لا يسطر مثلها لغير الرُّسل والأنبياء (ص٣٦). إن الصفحة التي يعدها التاريخ لأعمال هتلر — يقول الحكيم — ليست بذي شيءٍ عظيمٍ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية، ففرحوا بأكاليل النصر الحربي الذي زان جباههم، ولم يفطنوا إلى أنها أكاليل من الزهر الذي يذبل بعد حينٍ، ولقد ذبلت فعلًا وهوت، وذرَتها الرياحُ في كل تلك الفتوح التي تفاخر بها أولئك القوَّاد العسكريون؛ ذلك لأن لا شيء يثبت في الأرض وينبت الثمار الخالدة غير البذرة الطيبة التي يلقيها في نفس البشر رجلٌ يحبُّ الإنسانية كافةً: «هذا هو المجد الذي ليس بعده مجدٌ لإنسانٍ» (ص٣٧). فالنصر الحقيقي عند توفيق الحكيم هو الذي يستطيع أن يسير بالبشرية «ولو خطوةً ... ويسعدها ولو لحظةً ... إن كلمة نبيٍّ أو ترنيمة شاعرٍ، أو تغريدة موسيقيٍّ، لأبقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في أكبر معركةٍ حربيةٍ».

ومعنى ذلك أن صلابة الحكيم في الدفاع عن الشعب ضد النازية، تنطلق من أن الهتلريين ألدُّ أعداء «حرية الفكر والتعبير»، ولما كان الفكر هو مضمون «الحضارة» الإنسانية، فإن «السلام» هو الدفاع عن هذه الحضارة، أي إن ثالوث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم إلى مهاجمة النازيين والفاشيست، هو جوهر «الحضارة» الإنسانية التي يستميت الحكيم كمفكرٍ وفنانٍ في حراستها من الهستيريا العسكرية والبغاء السياسي. والحق أن هذا الوجه «الحضاري» للحرب ضد الفاشية ليس وجهًا سلبيًّا، ولكنه وجهٌ ناقصٌ؛ لأن ثمة وجهًا آخر للقضية لا يتكامل إلا به، هو الوجه الاجتماعي المحض، وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصلٍ آخر تحت عنوان «حماري وموسوليني»، قائلًا إنك «إذا أعطيت شعبَك كلَّ شيءٍ، وسلبته حريته، فإنك لم تعطه شيئًا» (ص٤٤). وهذا هو المضمون الاجتماعي للحريَّة، نعم إن هذا المضمون يتوقف عند

حدود تلك المبادئ التي أذاعتها الديمقراطيات قبيل انتهاء الحرب، وجعلتها بمثابة الأركان الأربعة للعالم الجديد (ص٥٦). ولكنها في مصر تعني الارتفاع بمستوى الفلاحين، وتوطيد المركز الاقتصادي، وزيادة الثروة الأهلية، سواء بإدخال وسائل إنتاجٍ جديدةٍ أو بتحسين الإنتاج الزراعي والصناعي القائم (ص٥٧). كذلك ثمة مضمونٌ اجتماعيٌّ للسلام، ففي الإمكان القضاء على القوة كوسيلةٍ للأعمال السياسية إذا قوبلت ووُوجِهت بقوةٍ أخرى أعظم منها تقوم على دعائمَ اقتصاديةٍ وخلقيةٍ، ويعززها بوليس مشترك، يمنع أية دولةٍ أو مجموعةٍ من الدول أن تجد الفرصة التي تمكنها من الاعتداء على أية دولةٍ مجاورةٍ لها في أي مكانٍ من العالم (ص٥٨). أما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرًا غير مباشرٍ حين يقول: «كل ما عندي قلمٌ لا أرضى أن أسخِّره في هدم الأشخاص لمجرد الهدم، ولا أن أستخدمه في بناء أشخاصٍ طمعًا في الغنم ... إنما هو خادمٌ بالمجان لأي فكرةٍ كبيرةٍ أدافع عنها» (ص٦٢).

والآن ... ما هي الفكرة أو الأفكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيق الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب، والسابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢م؟

قبل أن نُجيبَ مع الحكيم على هذا السؤال، لا بد لنا أن نستمع إلى «نقده الذاتي» الرائد، حين قال في صراحةٍ ووضوحٍ: الواقع أنها كانت سُبَّة أن يجلس أمثالنا هكذا ينظرون إلى أحداث بلادهم ولا يحركون رأسًا ولا ذنَبًا، نحن الذين نشأنا في هذا البلد، ونعمنا بخيره وخميره، ورعينا برسميه ونخيله، وشربنا من ماء نيله؛ كان حتمًا علينا أن يكون لنا يدٌ في مصيره (حماري والسياسية، ص٧٦). ولا شكَّ أن السياسةَ في الماضي كانت «خدعةً كبرى» تعتمد على مهارة مَن يسحب خاتم السلطة من إصبع منافسه (ص٧٩). ويشنُّ الحكيم من جديدٍ هجومًا ضاريًا على «بحر الصمت» الذي غرق فيه الشعب، وكأنَّه استمرأ مشاهدة اللعبة، فالحكومات المتوالية تستغل هذا الصمت على أوسع مدًى، فتكبله بأغلال المواثيق والانتخابات والبرلمان إلى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقيَّة. ويسألنا الحكيم: ألم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرمًا من مجرمي التموين تطبيقًا للقانون، فاتصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فورًا، فأخرجه من الحبس بعد الصفع والإهانة، وأجلسه في مكتبه، ووقف بين يديه قائلًا: والله لا يصح أن تنصرف قبل أن تشرب القهوة (ص٨٢).

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

وأعود إلى السؤال: ما هي الفكرة أو الأفكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة من تاريخنا الحديث، فقد كان نقده الذاتي بمثابة المقدمة لتحوُّله الثوريِّ الجديدِ، هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لأول مرةٍ في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦م، يحرِّض فيه على المعركة المسلحة مع الاستعمار، بأن نتبنَّى حركات «المقاومة السرية» التي حررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة، ص١٢٩). وبعد عشرة أيامٍ من هذا المقال الناري يكتب عن الأساس الاقتصادي للثورة الاجتماعية، فيطالب بفرض الضرائب التصاعدية إلى أعلى حدٍّ ممكنٍ (بحيث تبدأ من ٥٠ بالمئة) (ص١٤١). وفي ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧م، أي بعد عامٍ كاملٍ من مقاله الثوري الخطير، يكتب تحت عنوان «لستُ شيوعيًّا ... ولكن» ما يلي بالحرف:

- «... إن الثورةَ الروسية ليست إلا الشطر الآخر المُكمل للثورة الفرنسيَّة ...»
- «أريد أن تتحقق في بلادي ثلاثة أشياء؛ أن يكون كل ولدٍ يولد، وكل مواطنٍ يوجد، ملكًا لنفسه وملكًا للوطن في آنٍ واحدٍ، فإذا تولت الحكومة إدارتها (يقصد الشركات) للحرص على مصالح الكافة، كان ذلك أفضلَ وأتمَّ.»
- العلاقة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار العامل: «أشركني في الربح» (ص١٥٤، ١٥٥ من المرجع السابق).

وقد كان هذا هو المقال الخطير الثاني الذي طالب فيه بالتأميم وإشراك العمالِ في الربح، وهذه مرحلةٌ مختلفةٌ تمامًا عن المرحلة التي كان يسترشد خلالها بحزب العمال الإنجليزي، والإصلاحات الاجتماعية في فرنسا، حيث يحاربون البطالة ويؤَمِّنون العامل في حدود النظام القائم، بل تدعيمًا غير مباشرٍ لهذا النظام، أو ترميمًا له.

وقد كانت مصر في هذه الآونة قد أضحت مرتعًا لحركاتٍ سياسيةٍ عديدةٍ تحمل لافتة الاشتراكية، كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين، بالإضافة إلى المنظمات السرية لليسار الشيوعي، والمنظمات العلنية، كالطليعة الوفدية، وليس من المهم أن يُقال إن الحكيم كان بعيدًا عن الأحزاب، وبالتالي لم يتأثر بها، فالمهم هو أن هذه التنظيمات كانت تعبيرًا بصورةٍ أو بأخرى عن درجة «الغليان» التي أصابت الحركة الاجتماعية المصرية، بحيث إن تجاهل موجات هذه الحركة يصبح موقفًا في حد ذاته؛ لهذا أقول إن هبَّة ١٩٤٦م كانت مصدر التحول الجديد في حياة الحكيم السياسية، تمامًا كما كانت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩م، وكما كانت ثورة ١٩١٩م. تلك هي العلامات الرئيسية الثلاث في

خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم. كانت ثورة ١٩١٩م واضحةً غايةَ الوضوحِ في مراميها السياسية، كالتحرر والاستقلال الوطني. وكانت الحرب الأخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرةٍ جديدةٍ، هي الثورة الاجتماعية. وجاءت هبة ١٩٤٦م، التي اتخذت مظهرًا وطنيًّا ديمقراطيًّا، هو القضاء على معاهدة صدقي-بيفن في مهدها، ولكنها من حيث الجوهر كانت تحمل جنين الثورة الاجتماعية الشاملة على النظام بكامله.

وعندما وقف توفيق الحكيم إلى جانب هبة ١٩٤٦م في صراحةٍ وجرأةٍ ووضوحٍ، وعندما التزم بهذا الموقف إلى ما قبل حركة يوليو ١٩٥٢م، كان في الواقع يرسم أقصى ما يمكن أن يصل إليه كاتب الثورة الوطنيَّة الديمقراطيَّة حين يرتفع على انتكاسات الثورة الأولى، ويصبح جسرًا عظيمًا بين ثورتين.

هكذا رأى توفيق الحكيم في قمة نضجه السياسي أن وحدة العالم على أي صورةٍ من الصور «خرافة»، وأنها وهمٌ من الأوهام التي تقوم في رءوس «المثاليين» (ص١١٢). وفي ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨م أعلن توفيق الحكيم أن الثورةَ لم تعد تنفجر من قلبٍ واحدٍ في وقتٍ واحدٍ لقصدٍ واحدٍ، ولكنها تنفجر من قلوبٍ عدةٍ في أوقاتٍ متفرقةٍ واتجاهاتٍ متباينةٍ: «روح مصر الحقيقية لم تذهب، ولن تخمد ... هذا إيماني الذي لن يزول ... ومنذ بدت هذه الروح لعيني عام ١٩١٩م تملَّكتني عقيدة أن هذا الذي أرى ليس شيئًا جديدًا ولا طارئًا ... إنما هو شيءٌ موجودٌ دائمًا، باقٍ أبدًا، ولكن روح مصر تنام أحيانًا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها، وتتبدد أحيانًا عندما يختلس منها أبناؤها أقباسًا ينفقونها في شتَّى الأغراض، وتحار أحيانًا عندما يتعدد الزعماء، فيقودونها كلٌّ في طريقٍ، وهي تظلُّ هكذا في نومها أو بددها أو حيرتها، إلى أن يتيح لها القدر، بين فترةٍ وفترةٍ، من الظروف والرجال والأحداث، ما يدفعها إلى وحدة الغاية والسبيل والقيادة، عند ذلك يرى العالم العجب، ويصيح الناس ويهمس التاريخ: انظروا، لقد تكررت المعجزة، وعادت الروح» (ص١٣٣).

كتب الحكيم هذه الكلمات قبيل حركة يوليو ١٩٥٢م بأربع سنواتٍ فقط، بعدها «عادت الروح». ولم تكن نبوءة الحكيم تبشيرًا بالثورة فحسبُ، بل كانت نذيرًا لما آلت إليه البلادُ أيامها من فوضى مخيفةٍ، كان الملك وأحزاب اليمين والاستعمار في حلفٍ واحدٍ متحدٍ، ضد قوى الشعب العظيم وإرهاصات ثورته المجيدة.

ولم يكتب الحكيم بعد يوليو ١٩٥٢م في الفكر السياسي المباشر؛ لأنه من ناحيةٍ كان قد اطمأن على تمام دوره كواحدٍ من عشرات المفكرين الأحرار الذين جعلوا «الثورة»

قبل وقوعها حلمهم الوحيد، يعبئونه في رءوس الملايين التي استطاعت أن تحوِّل الحلم إلى واقعٍ. ومن ناحيةٍ أخرى كان الحكيم يعلن أن «الفن» هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركب الثوري في خطِّ سيره إلى الأمام.

فلعلَّ كتاباته السياسية المباشرة، هي أقلُّ وسائله التعبيرية قدرةً على الإنابة عن موقفه الأصيل من الحركة الاجتماعية، على عكس ما نتوقع من المقال المباشر الذي يملك صاحبه أن يضمِّنه آراءه بغير مشقةٍ أو عُسرٍ؛ ذلك أن توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قطُّ عن توفيق الحكيم الفنَّان، فإذا تمَّت عملية الانفصال هذه في بعض الأوقات، فإنها لا تتم بنفس القدر من الأصالة الذي نلاحظه على إنتاجه الفني.

لهذا أيضًا علينا أن نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظريَّة وأعماله الفنيَّة، فبالرغم من أن أفكاره المحورية هي القاسم المشترك الأعظم بين هذه وتلك، إلا أنهما لا يمضيان في خطَّين متوازيين كالصوت والصدى، فلعلَّ ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد، واستقلال وسائل التعبير في كلٍّ منهما؛ يجعل من الصعب على الباحث أن يكتشف أية دقةٍ هندسيةٍ في الموازنة بين المقال النظري والعمل الفني.

على أنَّه مهما عثرنا على اختلاف الرسم البياني من الكتابات النظريَّة إلى الأعمال الفنيَّة، فإن الركيزة الأساسية في إنتاج الحكيم النظري والفني، هو أنه أحد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبُهم الثورةَ منذ إرهاصاتها الأولى عام ١٩١٩م.

القسم الثاني

عودة الروح إلى الرواية المصرية

الفصل السادس

عودة الروح

«لقد خرجنا جميعًا من معطف جوجول.» بهذه الكلمات كان الكُتَّاب الرُّوس يلخِّصون الدور الريادي الباهر الذي قامت به روايةٌ روسيةٌ واحدةٌ، لكاتبٍ روسيٍّ واحدٍ، وكانت الرواية هي «المعطف» للكاتب العظيم جوجول. ولعلَّه من أهم السمات التي استحقَّت من أجلها «المعطف» هذا الشعار التاريخي الذي أطلقه عليها مكسيم جوركي، هو دورها في «تأصيل» الرواية الروسية، أي إن الدافع الرئيسي لأن يتخذ طليعةُ الكُتابِ الروس من جوجول «أبًا روحيًّا»، لم يكن هو الطابع الاجتماعي الواضح في رواية «المعطف»، ولم يكن هو الطابع الحديث في الرواية الأوروبية التي تأثَّر بها صاحب «المعطف»، وإنَّما كان «الطابع الروسي» — شكلًا ومضمونًا — هو العامل الأساسي في جذب انتباه الأجيال المعاصرة لما تتضمنه «المعطف» من محليةٍ عميقةٍ، وإنسانيةٍ غامرةٍ في وقتٍ واحدٍ. كانت المعطف وثيقةَ الارتباط بالأرض الروسية، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق، كانت تشف بأصالة الإنسان وجوهره أينما كان. لقد أثبت جوجول في هذا العمل العظيم أن الطريق إلى «العالمية» في الأدب هو أصالة جذوره في الأرض المحليَّة، فليست المحليَّة درجةً دنيا في تقييم الفنِّ، كما أنه ليس من تناقضٍ بين المحلية والعالمية؛ لأن مخاطبة الإنسان في العالم أجمع لن تتم إلا بمخاطبة الإنسان المحلي، فهو النموذج البشري المشخص، الواقعي، والمحدد الأبعاد، وهو ملتقى السمات القومية الخاصة، والملامح الإنسانية العامة في آنٍ، ولعل أدبًا في العالم لم يحظَ بما حظي به الأدب الروسي من قبولٍ وانتشارٍ لدى القراء من جميع الأوطان والأجناس والطبقات، ولم يكن مرَدُّ ذلك إلى مسيحية تولستوي، أو سيكولوجية دستويفسكي، أو عذوبة تشيكوف، أو واقعية جوركي، أو رهافة تورجنيف، وإنما مردُّ هذا الإجماع من القارئ العادي البسيط إلى المثقف الأكاديمي الدقيق، هو عراقة التراث الروسي وأصالته، ونقاوة جذوره وعمقها.

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفنٍّ أدبيٍّ مستقل، مع نمو الحركات القومية في أوروبا، فقد كانت أكثر القوالب قدرةً على تأصيل الشخصية الإنسانية من جانبها المحلي، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للإنسان الجديد، إنسان عصر النهضة، وهكذا اقترنت النشأة الأولى لفنِّ الرواية بظهور القوميات الأوروبية، وتعاظم الطبقة البرجوازية، وازدهار عصر النهضة، فليس من الغريب — مرةً أخرى — أن تكون هي القالب الأدبي الذي تخصص تاريخيًّا في حمل راية الأصالة، وإن لم يُلقِ جانبًا رايةَ الإنسانيةِ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تعتقد أنها والإنسانية سواءٌ، فالإنسان البرجوازي هو الإنسان الكامل، والثورة البرجوازية هي ثورة الإنسانية، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة، كمندوبٍ وحيدٍ عن البشرية كلِّها، ولم يكن لديها أي مانعٍ، في الكثير من الأحيان، أن تنتدب نفسها عن الأرض والسماء معًا، فالجانب الإنساني الذي عبَّرت عنه الرواية في أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذي صاغته الرؤية البرجوازية للإنسان، وليس هو على الإطلاق جوهر الفطرة الإنسانية الذي كان الشغل الشاغل للدراما الكلاسيكية. وليس من الغريب — للمرة الثالثة — أن تكون الرواية مرحلةً كيفيةً جديدةً في تطور الأدب؛ إذ هي فنٌّ مغايرٌ للفن المسرحي من ناحيةٍ، وهي الفن القائد للثورة الشاملة على الكلاسيكية من الناحية الأخرى.

ولا شكَّ أن الفن الروائي في بداياته الأولى، قد اختلفت سماتُه من فرنسا إلى إنجلترا في القارة الأوروبية الواحدة، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الأوروبية إلى الرواية الأمريكية والروسية في الأزمان المتعددة، ولكن هذا التعدد والاختلاف لم ينفِ قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الأدب الروائي لهذه الأقطار جميعها، وهو أن الرواية فن «الأصالة» القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية إبان عصر النهضة، ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلدٍ إلى آخر، ولكنها من حيث الجوهر تظل هي العالم الرئيسي والحاسم في النشأة التاريخية لفن الرواية.

ولعلَّ اختلاف المظهر الذي تتخذه هذه الرابطة المشتركة من أدبٍ إلى آخر، هو الذي يصوغ ما ندعوه بـ «المسار الخاص» لكل أدبٍ على حدةٍ، وإن واكب الحركة الأدبية في العالم، سواء بالتقدم أو النكوص، فإذا كانت النهضة الأوروبية قد أعلنت عن نفسها منذ القرن الخامس عشر، فإن فنَّ الرواية في أوروبا لم يظهر بصورته البدائية إلا بعد ذلك التاريخ بقرنين من الزمان. ومهما اختلف النقادُ ومؤرخو الأدب حول النشأة الجمالية للفن الروائي، فإن ما يُقال عن كونه امتدادًا لفنِّ الملحمة هو أقرب النظريات إلى الدقة

والصواب، ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الرئيسية الواضحة، وهي أن غليان عصر النهضة وانفجاراته المتوالية في كافة ميادين المعرفة، هو صاحب الفضل الأول في أن يُهدي الإنسانية بعد مائتَي عام فنًّا جديدًا قادرًا على التعبير عنها في أحرج لحظات تاريخها الأوروبي، هو الرواية.

فإذا كان «عصر النهضة» هو المعول الأساسي الذي نعتمد عليه في تتبع النشأة التاريخيَّة لفنِّ الرواية، قلنا إنَّ مسافة قرنين من الزمان باعدت بين «النهضة الأوروبيَّة» و«النهضة الروسيَّة» هي التي تأخرت بظهور الرواية الروسيَّة إلى القرن التاسع عشر، كما أن مسافة ثلاثة قرونٍ من الزمان باعدت بين النهضة الأوروبية والنهضة في التاريخ المصري الحديث، هي التي تأخرت بظهور الرواية المصرية إلى القرن العشرين، ومعنى ذلك أن الإطار القومي والمضمون البرجوازي يتوحدان في عصر النهضة كحركةٍ حضاريةٍ أكثر شمولًا وتقدمًا من التوقف عند التفاصيل.

كانت روسيا بهذا المعنى تخطو أولى عتبات التقدم الحضاري، حين صدرت رواية «المعطف» لجوجول؛ ولهذا السبب وحده نصف «المعطف» بأنها روايةٌ «روسيةٌ» ذات دلالةٍ تاريخيةٍ وقيمةٍ حضاريةٍ، فليس المهم أنها أضافت المفهوم الفني الحديث لمعنى الرواية في الأدب الروسي، وليس المهم أنها كانت ذات طابعٍ اجتماعيٍّ واضحٍ، فهذه كلُّها تفاصيل تندرج تحت العبء الأعظم الذي قامت به «المعطف»، وهو تأصيل الرواية الروسية، فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ، ولكنه لن يستطيع أن ينكر حقيقةً أوليةً هي أن كافة الجداول والروافد والأنهار التي عرفها تاريخ الرواية الروسية، إنما ينبع — شكلًا ومضمونًا — من ذلك المصدر العظيم: «المعطف»، ومن هنا جاءت العبارة القائلة: «لقد خرجنا جميعًا من معطف جوجول» عبارةً دقيقةً وصادقةً إلى أبعد حدٍّ، لقد عرفت اللغة الروسية بعد «المعطف» روائع خالدةً في تاريخ الفن الروائي، ولكن التاريخ يحتفظ دائمًا في ذاكرة الأجيال بنقطة الانطلاق الأولى. إن جوجول نفسَه كَتَب صفحاتٍ تذهلنا روعتها إلى الآن في روايته «الأرواح الميتة»، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقًا «البذرة» التي أثمرت فيما بعد تولستوي ودستويفسكي وترجينيف وتشيكوف وجوركي.

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

الرواية المصرية، أيضًا، ابنة عصر النهضة، هنا يتضح المعنى الحضاري الشامل لكلمة النهضة، دون الدخول في تفاصيل التكوين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للمجتمع المصري، فالتفاصيل قد تغنينا بالفكرة القومية كأساسٍ روحيٍّ لأصالة الرواية في بلادنا، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدعنا وتضللنا إذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساسٍ اقتصاديٍّ واجتماعيٍّ لميلاد الرواية المصرية، فلا شكَّ أن ميلادنا القومي أسبق إلى حدٍّ ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية، فتاريخنا يقول إن ثمة فئات لا تنتمي إلى البرجوازية التجارية الناشئة، قد أسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية؛ ذلك أن تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الأوروبي الحديث، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية. تاريخنا إذن ليس اجترارًا للتاريخ الأوروبي، ليس جنينًا يحاكي قبل مولده كافة الأطوار التي شهدها نمو التاريخ الأوروبي، لم يتم ذلك بسبب الأسبقية التاريخية للنهضة الأوروبية وتاريخ الغرب الحديث على نهضتنا وتاريخنا فحسب، بل لأن نهضة أوروبا وتاريخها الحديث، كان لهما أبعد الأثر على «المسار الحضاري الخاص» بنا، فقد تم لقاؤنا الحديث بأوروبا في مناخٍ مضطربٍ غير متكافئٍ؛ كنا في ظلامٍ دامسٍ يعلن شهداؤنا النادرون خلاله بومضات أرواحهم احتياجنا العنيف إلى «نور» النهضة، احتياج الحياة في مقابل الموت. ومن الشاطئ الآخر تعلن أوروبا — في أعلى مراحل الرأسمالية — أن لا حياة بلا ثمنٍ، ولا نور بغير استعمارٍ، ولم تحمل أساطيل الاحتلال نورًا لنا ولا حياةً، بل ضاعفت من شقوة المرحلة الحضارية المتخلفة التي عانت تعاستنا بشاعتها. إلا أن جمرة التحدي التي اتَّقدت في الوجدان المصري، أشعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا، وألهبت أرواحنا حماسًا للمعرفة، مهما كانت قيود التخلف القديم أو أغلال المستعمر الجديد.

هذا هو الفرق الحضاري الأكبر بيننا وبين النهضة الأوروبية، وبيننا وبين النهضة الروسية على سبيل المثال. فالنهضة الأوروبية قامت أساسًا على أثر الكشوف العلمية الجبارة، والتناقضات التي أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك. والنهضة الروسية قامت أساسًا على أثر استضافة العرش الروسي لأوروبا الغربية، تمامًا كما حدث عندنا على يدَي محمد علي وإسماعيل، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافًا عميقًا عن الظروف المصرية. روسيا وثيقة الارتباط الجغرافي والتاريخي بأوروبا، ولم تكن تقلُّ عنها في الميزان الحضاري إلا من حيث الدرجة لا في النوع، فثمة شيءٌ يشبه التكافؤ الكيفي بينهما، ولم يتسبب المنسوب الحضاري المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة)

إلا في تأخير وصول النهضة من الناحية الزمنية، أما عندما وصلت، فإنها لم تكن عنصرًا غريبًا ولا غازيًا، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءًا منها أثمر عمالقة الأدب الروسي الذي يعُدُّه الغرب بدوره جزءًا من ثروته الحضارية.

أما العرش العلوي في مصر، فلم يكن من صُلب التربة المصرية بكل ما تعنيه من حضارةٍ، وبالرغم من تناقضه السياسي مع الإمبراطورية العثمانية، فقد كان يجهل جوهرها الحضاري المتخلف، ومن ثَم آلت منجزاته كلها للسقوط العظيم، سواء كانت الدولة الحديثة في عهد محمد علي، أو الاتجاه نحو الغرب في عهد إسماعيل، بل إن أكثر الجوانب سلبًا في الحكم العلوي، هو ارتباطه العضوي بالاستعمار الأجنبي في مختلف مراحله، ولعل هذا الجانب غير منفصلٍ عن الجوهر العثماني المجلوب مع الحكم العلوي؛ لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعي لكل نهضةٍ سابقةٍ على أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. فقد كان التناقض المزدوج بيننا وبين العثمانيين والإنجليز، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة في مجتمعنا، وكان الفن الروائي والمسرح من الأبناء الشرعيين لهذه اليقظةِ الهائلةِ، بالرغم من أنهما معًا من ثمار الحضارة الأوروبية القاهرة، فقد تمكن التفاعل والنضال بيننا وبين العثمانيين والإنجليز من أن يولِّد فينا شرارةَ الوعي الثوري بكل ما هو سلبيٌّ، وما هو إيجابيٌّ. في هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفاح المصري، لم تقتل فينا السذاجة الحس القومي المستنير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين، وفي نفس الوقت لا يرفض الأفكار والقيم الثورية القابعة وراء البحار باسم التراث، لقد استطاع حسُّنا القومي في مرحلةٍ باكرةٍ من تاريخنا الحديث، أن يضع أيدينا على الوجه الإنساني لمعنى النهضة الحضارية، والوجه الوطني لتراثنا الخاص؛ لهذا لم يرفض قط أن يستوعب العوامل التي أثْرت الحضارة الأوروبية بعناصر التقدم، كما لم يرفض قط أن يلفظ كل ما من شأنه أن يسلب أصالتنا بالمزيد من ألوان التخلف، سواءٌ كان رابطةً تاريخيةً تشدنا إلى السلطنة العثمانية، أو كان قهرًا أجنبيًّا بقوة السلاح.

لذلك كانت معركتنا «الحضارية» في أوائل هذا القرن، مع أكثر من جبهةٍ، وفي أكثر من مستوًى، كانت معركةً ضاريةً من أجل الحفاظ على «قوميتنا» من أنياب الإمبراطورية الجاثمة على قلوبنا وأرواحنا باسم الدين والتراث، ومن أنياب الإمبراطورية الجاثمة على أرضنا باسم مصالحها الاقتصادية في الشرق، كانت معركتنا متعددة المستويات، في السياسة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفنِّ.

وكان الشِّعر — لساننا الأدبي — قد تحوَّل إلى قوةٍ محافظةٍ منذ فشل عرابي وخفوت صوت البارودي، ولم يعد أمام الروح المصرية إلا أن تبحث عن منبرٍ آخر غير الشِّعر ترفع من فوقه صوتها. كانت هناك محاولاتٌ مستوردةٌ وممصرةٌ ومقتبسةٌ، في القصة والمسرح، ولكنها لم تشكل منبرًا جهيرًا لروحنا المتوثبة. كانت هناك أشعار العامية المصرية، ولكنها لم تشكل تيارًا عامًّا في مستوى الثورة. كان هناك الأدب الشعبي، ولكنه بدوره كان جزءًا من المعركة الرئيسية، معركة الوجود. وفي أتون المعركة ومعمعان الثورة، وُلدت الرواية المصرية، سلاحًا ثوريًّا جديدًا في المعركة. أي إنه في الوقت الذي كان الأدب الرسمي — الشِّعر — قد نكس راية الكفاح، أثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري، رايةً جديدةً للثورة، هي الرواية. فالرواية المصرية في نشأتها الأولى، كانت إحدى ثمار الثورة ومن أسلحتها، ولم تكن قط مجرد انعكاساتٍ لآداب الغرب، لقد ماتت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها، كردود الأفعال أو أصداء الموت، ولم يبقَ سوى الأصيل المتجذر في أرضنا، المنحوت من واقعنا، مهما كانت معركة النهضة مع التخلف والقهر هي الأم، ومهما كانت هذه الأم هي مصدر التفاعلات السلبية والإيجابية، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتها.

كان المستوى الفكري والأدبي بغير شكٍّ، من العناصر الإيجابية التي حصلنا عليها من المعركة مع أوروبا، كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الإيجابي في المعركة التي اشتعل أوارها بيننا وبين السلطنة العثمانية، والمزاوجة الرائعة بين الفكر الثوري، والجوهر القومي، هو الذي أدى — في المستوى الأدبي — إلى ميلاد الشخصية المصرية في الفنِّ، وبالتالي إلى ميلاد الرواية «المصرية» لحمًا ودمًا. الرواية المصرية التي لا تبدأ بـ «حديث عيسى بن هشام» ولا بـ «زينب»، وإنَّما بـ «عودة الروح»، وهذا لا ينفي أن المويلحي وهيكل كانا خطوتين هامتين في تاريخ أدبنا الروائي.

لقد نجح المويلحي بغير شكٍّ في أن يزحزح التقاليد الموروثة في الأدب العربي عن المغالاة في تصورها لاكتمال القوالب التي عرفها التراث، و«الصيغة النهائيَّة» التي وُضعت للفنِّ الأدبيِّ. تمكَّن «حديث عيسى بن هشام» من الإشارة إلى أن العالم يتغيَّر، وأن قوالب الأدب جزءٌ لا ينفصل من هذا العالم، استطاع مثلًا أن يخرج في حذرٍ من قيود السجن حين اضطُر إلى وصف المخترعات الحديثة، وانحرفت الفكرة الأدبية تبعًا لذلك عن المقامة العربية، واتجهت في طريقٍ معقدٍ وشاقٍّ وبكرٍ، هو طريق القصة العربية. ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للأدب في ذلك العصر؛ أولهما الاتجاه إلى التصوير المحلي وإبراز حياة

مصر، وثانيهما الاتجاه إلى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها. بدأت الحياةُ المصريةُ تظهر في الأدب حينذاك، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربيٌّ في جملته وتفصيله، فإنه يصور الحياةَ المصريةَ في مختلف ظواهرها، يصفُ طبقاتِ المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقياتها وعاداتها، ويصفُ معالمَ مصر الكبرى، كالمتاحف والحدائق والقصور والملاهي والمحاكم، وينقد القانون المصري ونُظم الحكم والحكام، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الأدباء، ويصل إلى أعماق الحياة المصرية، فيصف الأحياء الوطنية وقذارتها في صورةٍ رائعةٍ حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامي الشرعي بمنزله بحارة الروم، المويلحي يصور الأحياء الوطنية والإفرنجية في مصر، ثم يحلل السر في ضياع هذه القصور من المصريين تحليلًا دقيقًا صادقًا، يبين أسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها إلى الأجانب. شعاعٌ من الشعور بالقومية تلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب، في كل سطرٍ تبدو نزعةٌ إلى القومية. كل صرخة من صرخات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعة إلى القومية، غير أنه «لم يجرؤ أن يُحدِث ثورةً كاملةً تشمل الموضوع والشكل، الفكرة والثوب مختلفان عند المويلحي؛ الفكرة مصريةٌ، أما الشكل فهو عربيٌّ في ثوبٍ بدويٍّ.»[1]

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمساره الأدبي الخاص، تتبدَّى في «حديث عيسى بن هشام»، هي أنها تشتمل على البذور الأولى للاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث، تلك البذور التي تُعنَى بالنقد الاجتماعي للنظام القائم، وتتعاطف مع الطبقات الكادحة، وتتكلم بلسان إحدى الشرائح الطبقية، إلى بقية السمات العامة التي يتصف بها الأدب الواقعي في شكله العام، إن أهمية هذه الدلالة تكمن في أن هذه الشعيرات الجذرية الأولى هي التي أمدت — تاريخيًّا — أدبنا الواقعي بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتي الأصيل، وهذا يعني من زاويةٍ أخرى أن الواقعيةَ ليست مذهبًا مستوردًا، وإنما هي مجموع النتائج المتبلور في أعمال المويلحي وطاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم. من هنا كانت الحقيقة التي خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها، ومعه عصرٌ كاملٌ، هي «مصر البرجوازية»، فعن طريق تصارع الأفكار بين الباشا من جهةٍ وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين، مثل المحامي والطبيب، «نتبين أن المثال الأعلى

[1] صلاح الدين ذهني، «مصر بين الاحتلال والثورة»، طبعة أولى، ١٩٣٩م، مكتبة الشرق الإسلامية (ص٤٩)، وراجع ما بعدها.

للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية، وأقول المثال الأعلى، وأنا مدركٌ أن هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقدٍ شديدٍ من المؤلف، الذي لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الإصلاح، أي إنه يرى الإبقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبَهم.»[٢]

وعلى النقيض من وعي المويلحي وثباته، نرصد الحيرة البالغة العنف في قصة «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل. ولا ريبَ أن زينب، كانت قد استكملت إلى حدٍّ كبيرٍ الثوبَ الروائي العصري، فلم يكن بها من آثار المقامة شيءٌ، بل هي حفلت بالعامية المصرية، فاستحدثت بهذا الفتح الرائد أداةً تعبيريةً جديدةً ليست من التراث العربي في شيءٍ، وإذا كنا نعلم عن المويلحي أنه تأثر بالغرب وحضارته، إلى جانب تأثره بمصر وواقعها، فإننا على يقينٍ 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» زمنًا طويلًا منذ عهد مصاحبته لأحد رواد الفكرة المصرية في المجال السياسي، وأقصد به «أحمد لطفي السيد»، إلا أن هيكل إلى جانب مصريته، كان واحدًا من أبناء جيل النهضة الأدبية الحديثة التي تربت بين أحضان أوروبا، فقد عاش في باريس أمدًا غير قصيرٍ، عاد بعدها وقد أورثته الحضارة الغربية والثقافة الأوروبية غيرةً على وطنه المتخلف المستعبد. ومن ذلك المزيج المركب بأصالةٍ نادرةٍ من الحس المصري العميق والأدب الفرنسي العظيم، تكوَّنت لدى هيكل أولى سمات بنيانه الفني؛ لذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كُتبت زينب في ظلِّها بفهمٍ كبيرٍ حين يقول: «وليل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خطَّ قلمي فيها حرفًا، ولا رأت هي نور الوجود، فقد كنتُ في باريس طالب علمٍ يومَ بدأتُ أكتبها، وكنتُ ما أفتأ أعيد أمام نفسي ذكرى ما خلَّفت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله، فيعادوني الحنين للوطن، حنين فيه عذوبةٌ لا تخلو من حنانٍ، ولا تخلو من لوعةٍ.»[٣]

لم ترث زينب واقعيَّة المويلحي؛ لأنها كانت من إحدى النواحي ثمرة الرومانسية الفرنسية، أو كما لاحظ يحيى حقي في المرجع السابق (ص٤٢) من أنها ثمرةُ قراءةِ بول

[٢] د. علي الراعي، «دراسات في الرواية المصرية»، طبعة أولى، ١٩٦٤م، المؤسسة المصرية العامة للتأليف (ص١٤).

[٣] نقلًا عن «فجر القصة المصرية»، ليحيى حقي، طبعة أولى، ١٩٦٠م، المكتبة الثقافية، دار القلم (ص٤٠).

بورجيه وهنري بوردو — ولا أقول إميل زولا — في استطراد السرد وقلَّة الحفاوة بالحوار، وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله. ومنذ الصفحات الأولى من قصة زينب، نلتقي بأسرةٍ ريفيةٍ تجلس على الأرض لتتناول الفطور من قبل أن يخرج كل أفرادها، من كبارٍ وصغارٍ وذكورٍ وإناثٍ لعملهم الشاقِّ في الحقول، فإذا الفطور الذي سيقيم أودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبزةٍ وحصوة ملحٍ، فتظن أن هذا المطلع البطولي — على حد تعبير يحيى حقي — سيؤدي بنا إلى ثورةٍ عنيفةٍ ضد الفقر والظلم والاستغلال، ولكننا لا نجد شيئًا من ذلك، بل نجد نقيض ما نتوقع، نجد أن «هذا الوصف مجللٌ كلُّه بنغمةٍ شاعريةٍ تُضفي على الواقع كثيرًا من الجمال والخيال، وتوحي إليك أن أهل القرية قانعون بحالهم، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة، وتحس أن المؤلف يخشى تصدُّع هذا الجماعِ كلِّه إذا تخلَّى الفلاح عن قناعته.»[٤]

وتبدو حيرة هيكل على أشدِّها فيما يسميه الدكتور علي الراعي بالحيرة بين الطبقات، فما أراده حامد بطل القصة في إطار عاطفة الحب أنه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفِّق بينهما، فكان نصيبه الفشل، حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت، فلفظته الطبقة الأخرى، ولم يعمر ما بينه وبين طبقته، فأصبح حتمًا عليه أن يختفي.[٥] وتلك هي النهاية التي اختارها هيكل لبطله، هو أن يغيب تمامًا عن مسرح الرواية وأرض أحداثها، وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التي تبدأ بعد ذلك، وتنتهي على نحوٍ آخر يشبه من بعيدٍ نهاية غادة الكاميليا، مما يؤكد تأثر هيكل بالرومانسية الأوروبية تأثرًا مباشرًا.

معنى ذلك أن ثمة لقاءً واضحًا بين المويلحي وهيكل هو ما أدعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية، ولكنهما بعدئذٍ يفترقان؛ المويلحي إلى ذلك التناقض الجاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام، ذلك المضمون الواقعي المعاصر، وبين الشكل العربي المتوارث القريب من أسلوب المقامات. أما هيكل، فعلى العكس من ذلك، يتم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جرأةٍ على استخدام العامية المصرية في السرد والحوار، وبين المضمون الرومانسي البعيد عن شقاء المجتمع المصري حينذاك.

---

[٤] المرجع السابق (ص٤٧).

[٥] المرجع السابق (ص٢٩).

لهذه الأسباب مجتمعةً، تحتل «عودة الروح» لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية «للرواية المصرية» شكلًا ومضمونًا، بمعنى أنها في المستوى الفني المحض تحقق أولى مراحل «الوحدة الدينامية» في أدبنا الروائي، أي أولى مراحل التكامل الفني للرواية المصرية. ولعلَّه من المفيد أن نسجل «الوحدة الزمنية» التي أثمرت «عودة الروح» و«أهل الكهف» جنبًا إلى جنبٍ؛ الأولى في الثوب الروائي، والأخرى في الثوب الدرامي. أما «أهل الكهف»، فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحابٍ شديدٍ نتبيَّن دلالته فيما قاله الدكتور طه حسين حينذاك من أن المسرحيةَ «حادثٌ ذو خطرٍ، لا أقول في الأدب العربي العصري وحده، بل أقول في الأدب العربي كلِّه، وأقول هذا في غير تحفظٍ ولا احتياطٍ ... إن بابًا جديدًا قد فُتح للكُتَّاب، وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا منه إلى آمادٍ بعيدةٍ رفيعةٍ ما كنَّا نقدِّر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن، نعم هذه القصة حادثٌ ذو خطرٍ يؤرخ في الأدب العربي عصرًا جديدًا، إنها أولُ قصةٍ وُضعت في الأدب العربي، ويمكن أن تُسمَّى قصةً تمثيليةً حقًّا، ويمكن أن يُقال إنها أغنت الأدب العربي وأضافت ثروةً لم تكن له، ويمكن أن يُقال إنها قد رفعت من شأن الأدب العربي، وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة ... كل هذا يمكِّن النُّقاد من أن يتبينوا في هذه القصة روحًا مصريًّا ظريفًا، وروحًا أوروبيًّا قويًّا.»[٦]

إن ما يعنينا من هذا النص المطول لطه حسين، هو أن النقد المصري الحديث على يدَي روَّاده العِظام كان على وعيٍ تامٍّ بالدور الخطير الذي قام به أدب توفيق الحكيم في شق الطريق إلى «الروح المصرية» بوسائل التكنيك الغربي، وتلك هي الدلالة الجوهرية الكاملة في الوحدة الزمنيَّة التي جمعت أهل الكهف وعودة الروح في إطار حقبةٍ تاريخيَّةٍ واحدةٍ، كانت هذه الحقبة كما تبينا من القسم الأول، هي مرحلة الصراع القومي لمصر من أجل تحقيق ذاتها الأصيلة، واكتشاف وجودها الخاص، وكان الأدب من أدوات هذا الصراع التي أُحيطت بقداسةٍ أقرب إلى الإرهاب، فالاتجاه إلى الغرب في أحدث منجزاته الفنيَّة لا يطمئن القلوبَ التي استراحت إلى آثار السلف ولا تطمئن إلى حضارةِ الأجنبي، والاتجاه إلى «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 المويلحي وهيكل

[٦] طه حسين، «فصول في النقد والأدب»، طبعة أولى، ١٩٤٥م، دار المعارف بالقاهرة (ص٩٢–٩٣).

(الذي آثر السلامة فأصدر زينب بتوقيعٍ مستعارٍ) من إرهاصات التحول الثوري الجديد الذي أنجزت عودة الروح وأهل الكهف مهامه الأولى. لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربي في كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجةٍ عاليةٍ من النضج تُسمَّى بالتحول الكيفي الجديد الذي يثير الفزع؛ لذلك سارع طه حسين وقلةٌ نادرةٌ معه بحماية الخطوة الأولى لتوفيق الحكيم في الطريق الشاقِّ الوعر، وإن لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول إن «أهل الكهف خطرةٌ على شبابنا، لأنها تزيغ أبصارهم عن الحقائق.»[٧] وقصة الهجوم الذي تعرضت له عودة الروح عند ظهورها تكشف لنا، كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر، عن أن قضية الأدب الأولى «كانت ما تزال قضية الأسلوب، وأن النقاد والأدباء في عصره لم يلتفتوا إلى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية، وتقديم بناءٍ روائيٍّ متماسكٍ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية، بإطارها الضيق، وبنائها المفكك، وأسلوبها التقريري، إلى أفقٍ آخر أوسعَ وأرحبَ.»[٨]

تلك هي القيمة الحقيقية لريادة «عودة الروح» المصرية، فهي ثمرةُ نظرةٍ شاملةٍ لتوفيق الحكيم تجلَّت في نفس الوقت في مسرحية «أهل الكهف»، أي إنها ليست وليدةَ نزوةٍ عابرةٍ أو فكرةٍ طارئةٍ، وإنما هي على الرغم من أنها امتدادٌ تاريخيٌّ لجهود الرواية العربية في مصر، إلا أنها تحوَّلت بتراكمات هذا الامتداد إلى مستوًى كيفيٍّ جديدٍ بدأت به الروايةُ المصريةُ تاريخَها الحقيقيَّ، وحياتَها الحقيقيَّةَ. إن أهميةَ هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى أدبنا الروائي المعاصر، ولو أنها كانت مجرد عملٍ عظيمٍ في عصره وكفى، لما استطاعت أن تحفر لنفسِها هذا المجرى في أعمال الأدباء المعاصرين، وفي مقدمتهم نجيب محفوظ، هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية في ذاتها، بقدر ما يؤكد تلبيتها لاحتياجات مرحلةٍ تاريخيةٍ محددةٍ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والإيجاب، بل إن عودة الروح تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والإيجابية في صورةٍ تمنحها رؤية العصر وروح العصر، وفي صياغةٍ تنقل ما بقي منها إلى أدبنا الحديث.

---

[٧] يحيى حقي، عدد فبراير من مجلة «الحديث»، الصادر بحلب، عام ١٩٣٤م، وأُعيد نشر المقال في كتابين؛ بحر القصة المصرية، وخطوات في النقد.

[٨] راجع كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر»، طبعة أولى، ١٩٦٤م، دار المعارف بالقاهرة (ص٣٩٤).

وهاتان هما النقطتان اللتان نستنير بهما في تقييم «عودة الروح»؛ ماذا حملت أولًا من ملامحِ العصر؟ وماذا استطاعت أن تحمل إلى الأجيال التالية؟ ولنواجه الرواية، ونحن ندلي بإجاباتنا، وجهًا لوجهٍ.

تبدأ عودة الروح بما يشبه «البرولوج» الذي يسبق الفصل الأول، فنحن مع مجموعةٍ من الإخوة القادمين من الريف، غير أن ظروف الحياة تبقيهم في القاهرة. فهذا طالبٌ بـ «المهندسخانة»، وذاك ضابطٌ موقوفٌ عن العمل، والآخر مدرِّسٌ، ومعهم ابن شقيقهم الثري القاطن بالريف، وشقيقتهم العانس التي تخدمهم، وهم جميعًا قد استلقوا على فراش المرض بتلك الغرفة في حيِّ السيدة، فإذا سألهم الطبيب لماذا يرقدون معًا، وفي الشقة غرفةٌ أخرى للاستقبال يمكن استخدامها في مثل هذه الظروف، ينطقون جميعًا في صوتٍ واحدٍ: «مبسوطين كده». ويعلِّق الحكيم بصورةٍ مباشرةٍ ذات دلالةٍ: «... ولو استطاع أحدٌ لقرأ على وجوههم الباهتة ضوء سعادةٍ خفيةٍ بمرضهم معًا، خاضعين لحكمٍ واحدٍ، يُعطَون عين الدواء، ويطعمون عين الطعام، ويكون لهم عين الحظِّ والنصيب.» وعندما يقول الطبيب — أو المؤلف — إن أحدًا غير الفلاح لا يستطيع أن يعيش هكذا، الزوجة والأطفال ورب البيت وبهائمه في مكانٍ واحدٍ، نضع أيدينا على نقطة البداية في «عودة الروح».

المنطلق الغني عند الحكيم في الفصل الأول هو الحدث في لحظة حضورٍ، مع استخدام ما يُسمَّى بـ «الفلاش باك»، فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات في جلستهم العائلية المعتادة، ولكن الفنان يتخير من بينهم جميعًا «زنوبة» و«محسن» ابن أخيها ليسلط عليهما الأضواء بغير تحفظٍ. فالأولى فتاةٌ عانسٌ تسكن مع إخوتها في القاهرة لترعى شئونهم الخاصة بعد أن فاتها قطار الزواج، وبعد أن تربص بها «البخت المايل» العديد من المرات. أما «محسن» فهو يناضل عبثًا مظاهر الضعف التي تسري في كل أعضائه كلما ذُكِر اسمُ «سنية» جارته الجميلة أمامه، ويعتمد الحكيم أساسًا في صياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحيةٍ، والعامية المصرية من ناحيةٍ أخرى، ويتطور المسار الروائي من البساطة إلى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية إلى الرمز، فلا ريبَ أننا عندما نستمع إلى لفظة «الشعب» التي تأتي عفوًا على لسان محسن وهو يسأل عن أعمامه، لا نتصور مطلقًا أن المؤلِّف يحاول استدراجنا إلى ما هو أعمق من النداء الشائع. كذلك حين تبدأ علاقة محسن بابنة الجيران «سنية»، لا نستشعر أن ثمة شيئًا غير طبيعيٍّ

سوف يحدث، وإنما يخلق الحكيم هذه الشخصية أو تلك من صميم النموذج الواقعي المماثل لها في دنيانا؛ لذلك أقدم على العامية المصرية بغير افتعالٍ، كما أقدم على الحوار دون تململٍ، ولكنه لم يلبث أن تحول بنا مع هذه البدايات الأولى إلى مسارب يصعب معها أن نُبقي على تصورنا الواقعي للأحداث والنماذج الإنسانية، وإنما نراه يقدِّم الشخصياتِ من خلال الحدث (كما قدَّم لنا زنوبة) أو يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة منديل سنية)، أو هو يقدِّم بعض الشخصياتِ من خلال بعضها الآخر (محسن وزنوبة).

ويستهوي الفلاش باك منهج الكاتب في تعرية الشخصيات من حاضرها لنقف على «الماضي»، سواء كان في الفرد، أو في الشريحة الاجتماعية. فأثناء تعرفنا على «سليم» الضابط الموقوف، يتوقف بنا الحكيم — وسرعان ما يجد المناسبة لهذا التوقف — فيروي لنا قصة سليم مع سيدةٍ شاميةٍ في بورسعيد، وكيف أدى به الأمر إلى حالة الإيقاف الراهنة، وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الإيحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقرير، نجد أن السرد يجانبه هذا التوفيق، فكثيرًا ما تدخَّل الكاتب في السياق قاطعًا الطريق على الصورة الموحية بتعليقٍ ذهنيٍّ جافٍّ، كأن يقول عن محسن «وما كان أحراه أن يهدأ ويطمئن! فمَن ذا يتهم أو يسيء الظن بغلامٍ في الخامسة عشرة من عمره؟!» حين بدأت الاتهامات تتبادل الأيدي فور إعلان زنوبة عن ضياع منديل سنية من فوق سطحها، لا شك أنه في بعض الأحيان لم يكن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث. يحتج «عبده» مثلًا على معاملة «مبروك» قائلًا: «ومبروك مش ابن آدم؟ ومبروك مش واحد منا»، ومن امتى مبروك له معاملة غير معاملتنا؟ «من امتى ظهر التمييز ده في البيت؟» «فخفض مبروك الخادم بصره خجلًا، وجلست أصابعه تلعب بأزرار قفطانه القذر الممزق، وأحس في أعماقه أشياء لا يفهمها، وشعر بدافعٍ خفيٍّ يدفعه إلى اختلاس النظر لثياب محسن الجديدة الثمينة، غير أن شيئًا آخر جعله يغض من بصره، ثم إذا الدافع يدفعه ثانيةً إلى النظر سرًّا إلى ثياب محسن الجديدة الثمينة، وكانت تلك النظرات بريئةً ساذجةً لا تؤدي أي معنًى، ولكن فيها بعض الخضوع والانكسار والكآبة! ولعلَّ ذاك على غير علمٍ منه! ولعله كان يحس في تلك اللحظة بشيءٍ من الفرق يجب أن يظل موجودًا بينه وبين أولئك الذين يعايشهم منذ أمدٍ عيشة الأهل، إلا أنه لم يفطن لشيءٍ من هذا، ولم يدرك قط شيئًا، إنما هو مجرد إحساسٍ سريعٍ مرَّ كالبرق.» ربما أعطى هذا النص دلالةً أخرى، هي الفرق بين التحليل «الفني» في الرواية، والتحليل «العقلي» في البحث أو المقال، فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر

التفصيلية في الصورة دون ترجمتها إلى «وقائع» أو «معلومات»، على النقيض مما يقوله عن محسن الذي كان يذرف الدموع أمام أهله متوسلًا إليهم ألا يرسلوا إليه العربة تنتظره خارج المدرسة: «ما كان محسن الصغير يتمنى غير شيءٍ واحدٍ: أن يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء! لا شيء كان يذيبه خجلًا سوى أن يبدو ممتازًا على أقرانه بثوبٍ أو نقودٍ أو مظهر ثراءٍ، واشتد به الأمر إلى حد أن كان يخفي اسم أسرته عن رفاقه.» إن سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح.

وتتراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض، على الأساس الكلاسيكي في الدراما، أي إن الحدث الرئيسي يكتسب حقًّا مجموعة من الروافد الجانبية، ولكنه يتركز ويزداد تركيزًا، إلى أن يصل به إلى التكثيف. فالترجمة الحرفية للواقع الخام تسيء إلى معنى اختيار الحدث للتدليل على هدفٍ فنيٍّ.

إحدى المراحل التي يمكن تسميتها بالأزمة، والمؤلف يجعل من فصول الرواية «تجارب مصغرة» للحدث الرئيسي الأكبر، كتمهيدٍ نفسيٍّ للقارئ والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا أكثر من قربه لدوستويفسكي أو فلوبير؛ لأنه يعتمد في جوهره على «العائلية» في البناء الطويل — أو التاريخي — للرواية، والأنموذج في الشخصية والحدث، هناك عشرات الأحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبيات على المجتمع (زنوبة وقلب الهدهد اليتيم)، أو الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم). إن التوازن أو الاختلال بين معدل تراكم الأحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسي هو الذي يقيِّم في النهاية مدى نجاح «عودة الروح» نجاحًا فنيًّا، فإذا كان هناك مَن يؤكد أنه ليس في القصة توازنٌ بين الباطن والظاهر؛ لأن الباطن عظيمٌ، والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع، ويكاد عقدها في بعض الأحوال أن ينفرط لمبالغته في الطول،[٩] إذا كان هذا صحيحًا فإنه ليس من المعقول أن نقيم لعودة الروح تمثالًا لمجرد أنها رواية «عن» الثورة، فالثورة الحقيقية في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه: هل هو يحمل خصائص العمل الثوري «فنيًّا» أم أنه مجرد بوق لهتافات الثورة؟

إن الأحداث الجانبية في «عودة الروح» تؤدي روائيًّا إلى نقطةٍ محددةٍ، هي أن الجميع أحبوا سنية، وقعوا في غرامها، وتسابقوا الواحد تلو الآخر إلى خطب ودِّها، هذا من ناحية الهيكل الروائي، غير أننا من ناحيةٍ أخرى نلاحظ تدخلًا بين هذا الهيكل المصنوع من

[٩] يحيى حقي، فجر القصة المصرية (ص١٣٣).

العواطف الملتاعة، والهيكل الآخر المصنوع من العواطف الوطنية التي تبدو لنا في تشبيه محسن لسنية بإيزيس، ثم تتضح في ذلك النقاش بين الأثري الفرنسي ومفتش الري الإنجليزي في منزل والد محسن، ثم تتضح أكثر فأكثر في المقتبسات التي يختارها الحكيم من كتاب الموتى وأسطورة إيزيس وأوزوريس. كم أساءت شطحات الحكيم في ولعه بالفلاش باك والحواشي والذيول والتعليقات الهامشية إلى بنيان هذا الهيكل الأساسي.

لقد أحبها الجميع حقًّا، وكان هذا الغرام الجماعي هو الذي فرَّقهم لأول مرةٍ، وجعلهم يشمئزون من حياتهم، ودفعهم إلى انفراد كلٍّ منهم بنفسه، وهكذا أصبحت «سنية» محورًا تدور حول بقية الشخصيات، ولكن هذا المحور هو الذي دفع بقية الشخصيات إلى حالة «الصراع» العاطفي الذي يبلور صراعًا واقعيًّا آخر، وبدلًا من الاعتماد على الحركة الدرامية في الحوار، اعتمد الحكيم على «اللوحة» السردية. ثم شجب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية في الرواية، إلا أننا نلتقي بالزوائد الاضطرارية نتيجةً لسوء اختيار «الموقف الروائي» حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدوتة في الرواية، وإذا كان للحدوتة جوانبُ إيجابيةٌ، كالبطل الشعبي، فإن لها جوانبَ سلبيةً، كإغفال عنصر الزمن، وهو عنصرٌ فنيٌّ مشاركٌ في بناء العمل الفني على نسقٍ مختارٍ مسبقًا على عملية الخلق، لا أن يتولد عفويًّا من مجموعة الأحداث الحدوتية.

والجزء الثاني من عودة الروح — وهو يبدأ بزيارة محسن لقريته في إجازةٍ مدرسيةٍ — يجيب على هذا السؤال: كيف يصبح المشهد الواحد مضمونًا كاملًا، وتصبح جميع الأحداث إطارًا ضخمًا لهذا المضمون؟ إن الحوار الفوتوغرافي قد يزعجنا، والحوار الذهني قد يزعجنا أكثر، ولكن ما لا ريب فيه أن بداية الجزء الثاني هي بداية الغوص في أعماق مصر التي تجسدت في الجزء الأول كأفرادٍ، هنا تبدو مصر كقضيةٍ وفلسفةٍ وحضارةٍ ومصيرٍ، قد يُضطر الفنان إلى المباشرة والتقرير، ولكن من خلال الحدث الروائي، وتلك هي إضافة «الواقعية الاجتماعية» إلى معنى الحدوتة في الرواية، وهو أكثر جوانبها سلبًا؛ لأنها تحول الشخصية إلى بوقٍ للدعاية، فيفاخر أحد ركاب القطار بمصريته قائلًا: «أهل مصر شعبٌ أصيلٌ عريقٌ، من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل، وكنا نعرف الزراعة والفلاحة، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت أوروبا لسة ما وصلتش حتى لدرجة التوحش.»

ويردُّ عليه آخر: «لك حق يا أفندم ... احنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة! والسبب هو إننا شعب زراعي من قديم الأزل، في الوقت اللي كانت فيه الشعوب الأخرى تعيش عيشة الصيد.»

إن أمثال هذه النصوص قد تنفي عن توفيق الحكيم ما اتهمه به البعض حين جعل فرنسيًّا يدافع عن مصر،[١٠] ولكنها في الدرجة الأولى تفرق بين واقعيته الرومانسية — إن جاز التعبير — والواقعية النقدية والواقعية الطبيعية كلتيهما. والجزء الثاني بأكمله يصور المرحلة الخطيرة في حياة محسن، المرحلة التي أفاق فيها — ومعه أعمامه بقية «الشعب» — على أن سنية تحب جارهم الوارث الجميل من دونهم جميعًا، حينذاك توحدت قلوبهم جميعًا في المحنة، محنة الحب العظيم الخائب، حتى «زنوبة» شاركتهم المأساة لأنها كانت تأمل خيرًا في ذلك الوارث الجميل الذي يقيم منذ زمنٍ أسفل شقتها في نفس العمارة، هي المرحلة التي تبدأ وتنتهي بهذا الشعار: «ما أسعدَ الجماعةَ! وما أحسنَ تلك الحياةَ مع الشعب!» وهي أيضًا المرحلة التي يتعرف فيها على حقيقة مصر، مصر الروح ومصر الثورة معًا، مصر الفلاح الذي أذلته أمه، وامتهنه أبوه، ولم يعرفه حقًّا إلا على «الطبيعة» الحية الصامتة، وعلى لسان أعجمي جاء من أوروبا بحثًا عن «الحقيقة» في جوف أرضها. والجزء الثاني أخيرًا هو بداية التركيز على مصر الأرض والفلاح، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحيةٍ، والفكرة العربية من ناحيةٍ أخرى.

ويغلب على هذا الجزء الإلحاح على «حيوية الشخصية» كعنصرٍ أساسيٍّ في تجسيم الشخصية الفنية، فما إن وصل محسن إلى محطة القرية حتى نزل من القطار «وسار بين الخادمين كالمستغرب، وكلمة «بيه» ترن في أذنه رنينًا غريبًا، غير أنه لم يكره ذلك هذه المرة، وشعر بشعورٍ غريبٍ من الخيلاء، وود لو أن سنية كانت حاضرةً لترى وتسمع». إلا أن هذا الزهو والخيلاء يعود فيتوارى أمام ذلك المشهد المستفز لجوهره الأصيل حين عاملت أمه التركية الأصل الفلاحين الذين تجمهروا لتحيته معاملةً مهينةً مليئةً بالإذلال والكراهية لأهل مصر، حتى والده الذي راوغ كثيرًا في قبول هذه السيطرة من «امرأة»، استجاب لها في النهاية وشارك في «المهزلة»، ويضع توفيق الحكيم كلتا يديه بشجاعةٍ وجرأةٍ على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الأتراك والسادة من المصريين، ويشتد به حماسه فيفرِّق بين الفلاح المصري والبدو، ولو على لسان البسطاء من أهل القرية، وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين، درجةً عاليةً من النضج، تحقق الذاتية مع الموضوعية في إطارٍ من الصدق الفني الصارم، تحقق معنى «الهروب من

[١٠] يحيى حقي، فجر القصة المصرية (ص١٣٤)، وعبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (ص٣٨٧).

الشخصية»، وكيف أنه لا يتناقض مع «التجربة الشخصية»، فبينما كان الحكيم في الجزء الأول من الرواية ينقل من حياته الخاصة نقلًا حرفيًّا[١١] ما جاء في حوار محسن مع سنية حول حياته المبكرة مع العوالم أو مع زنوبة وأعمامه عن الحياة في الريف، نراه هنا يقوم بعملية تقطيرٍ لتجربته الشخصية في الحياة، فتصبح هي الأساس والمنطلق، ولكنه يجوب بها بعدئذٍ آفاقًا بعيدةً عن الواقع اليومي المألوف، هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الأم التركية والأب الفلاحي الأصل عنصرًا أصيلًا في تجربته مع الأرض والفلاح.

وهكذا أيضًا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفًا منحوتًا من الواقع، حين أخذ يستجوب «الخفير» حول الفروق بين «الفلاحين» و«البدو»، وكان الخفير بدويًّا، وهي حيلةٌ فنيةٌ لإثبات العكس مباشرةً:

– «كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح؟!

– ايه الفرق بين الاثنين؟

– كيف يا بيه ... كيف؟ ... البدوي أصيل.

– والفلاح مش أصيل؟

– الفلاح عبد ابن عبد ... احنا بدو ما نرضى الضيم.»

فإذا علمنا أن لفظة البدو كانت «العرب» في الطبعات الأولى من الكتاب، أيقنَّا بهدف المؤلف في مناقشته لعروبة مصر: «فهل هذا الفلاح مَن يصح اتهامه بأن لا أصل له وهو أصل الأصول؟!» «بينما هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم ... بقايا الحياة الأولى للهمجية القلقة غير المستقرة التي أساسها الغزو والسلب ونهب القبيلة للقبيلة.» وهي نفس العبارات التي جاءت في كتابه «تحت شمس الفكر» في معرض حديثه عن الفرق بين العرب والمصريين، كمدخلٍ لحديثه عن الموقف «المصري» الأصيل من الأحداث الجارية من حوله. لهذا نحن نفهم معنى ابتسامة محسن وهو يُصغي إلى إجابات الشيخ حسن ورأيه في البدو، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد: «الفلاح أحسن من البدوي، وأكرم من البدوي، وأطيب من البدوي، مش كده يا عم الشيخ حسن؟»

إلا أن 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 أدوات التعبير وشغفه باستخدامها

[١١] راجع «سجن العمر».

إنما يؤكد أنَّ الرواية المصرية في طورها الأول كانت «محدثة نعمة»، ما إن تنجح في استعمال إحدى أدوات التعبير حتى تجنح إلى استعمالها بمناسبةٍ وبغير مناسبةٍ، إلى أن تأتي بنتائجَ عكسيةٍ على طول الخط، كما لاحظنا في إقحام المؤلف للفلاش باك في كل واقعةٍ وفي تصوير كلِّ شخصيةٍ، وكما لاحظنا في استخدامه للرمز في هذا الجزء الثاني، فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التي ترضع العجل من أحد ثدييها، ويرضع الطفل البشري من ثديها الآخر، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهرة إلى إيمان 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 جرَّبها في موقفه من العروبة على لسان البدوي (أو العربي)، فأراد محاكاتها على لسان الفرنسي. وبينما أحرزت التجربة الأولى بعض النجاح، أخفقت المحاكاة في سيلٍ من التقارير المباشرة. ويتأكد لنا من جديدٍ أن هذا الجزء هو المقابل الريفي للجزء الحضري؛ الأصالة في طرفٍ، والزيف في الطرف الآخر، مصر في جانبٍ والاستعمار الغربي في الجانب الآخر. كذلك نحن نستطيع أن نتتبع الفكرة المصرية عند الحكيم في هذا الجزء من موقف الأم التركية إلى موقف العربي (البدوي) من الفلاحين، إلى موقف البقرة من ابنها والابن البشري، إلى تضحية الفلاح العظمى، إلى قوله: «هل يستطيع هو أيضًا أن يضحي في سبيل سنية، وأن يقذف بنفسه في الألم والشقاء من أجلها، أم أنه ليس من دم ذلك الفلاح؟» وقول المفتش المصري: «جئ بفلاحٍ من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة، من تجاربَ ومعرفةٍ رسب بعضها فوق بعضٍ وهو لا يدري! نعم هو يجهل ذلك، ولكن هناك لحظاتٌ حرجةٌ، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته، هذا ما يفسر لنا — نحن الأوروبيين — تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرةً مدهشةً في قليلٍ من الوقت، وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عينٍ.» بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الأجنبي معجزة الأهرام على أنها صلاةٌ من الحجر شيدها التساند والتآزر الخفي في محبة «المعبود» الأكبر، فللمصريين قلبٌ واحدٌ وروحٌ واحدةٌ، وهنا تأتي عبارة «الكل في واحدٍ» في مكانها المناسب تمامًا؛ لأنها عماد الفكرة المصرية — روائيًّا — عند توفيق الحكيم، فترجمتها السياسية هي تجسد القلب الواحد في قائدٍ وزعيمٍ يخلص لمصر إخلاص شعبها لها.

وما إن يعود محسن إلى القاهرة حتى نُفاجأ معه بالقمة الكلاسيكية لحركة الأحداث، فقد تمت خطبة سنية إلى الجار الوارث الجميل، واشتعل البيت نارًا لاهبةً للقلوب المحبة،

ويتحقق شعار «الكل في واحدٍ» في وحدة الشخصيات إزاء الحدث العظيم «المشترك»، وتتجسد الهزيمة الروحية في ذلك «الوجد» الصوفي كمخلصٍ من العذاب، فيلجأ محسن إلى «السيدة زينب» باكيًا، وتنهمر عليه الأحلام ليلًا تحمل إليه أشهى القبلات من ثغر سنية: «ولأول مرةٍ أحس القرب منهم ... فالعاطفة بينهم مشتركةٌ، وكل شيءٍ مشتركٌ، وكذلك الخيبة والألم.» ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة «سليم» و«عبده» و«محسن» في لحظةٍ واحدةٍ، من ناحية الزمان ومن ناحية العاطفة نحو سنية، وكان هذا الاهتمام تعبيرًا بالغَ الدلالة على موقفه الفني من هذه الشخصية الرمزية، وموقفه الإنساني من بقية الشخصيات، وهو التعاطف الشديد، ويتضح الحس الدرامي للحكيم في بلورة الموقف من سنية، فالهياج العصبي من جانب زنوبة، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميع، ويعتمد الفنان على تجميع الخيوط من حركة الأحداث وتكوين الشخصيات في هذا الموقف، ويجعل من «البطولة للجميع» سمةً رئيسيةً من أهم السمات الفنية في «عودة الروح»، ومن بعدها الرواية المصرية. وفي سبيل ذلك لا يعنيه أن يقدم لنا قرب الخاتمة شخصيةً جديدةً (مصطفى) من جذورها الاجتماعية والنفسية، وهو الفتى الذي آلت إليه نهاية قصة سنية بالزواج منها، فلم يظفر باشمئزاز أحدٍ سوى زنوبة التي تكنُّ له مشاعرَ خاصةً كعانسٍ مزمنةٍ. وقد حاول الحكيم أن يجسِّد التناقض بين الهياج العصبي من جانب زنوبة، والعطف والتقدير من جانب الجميع. هذا التناقض لم يصل إلى مستوى الكراهية ولا إلى مستوى التعاطف، وإن ظلَّ متوترًا مذبذبًا كبندول القلق. وفي موازاة هذا التوتر أقام الفنان توترًا آخر بين بيت الدكتور حلمي — والد سنية — وبين بيت الشعب، وسنية من بين أفراده على وجه الخصوص، ويبدو أن التوتر بلغ مداه بالمؤلف فاختلطت عليه وسائل التعبير، فترجم الحوار في كثيرٍ من المقاطع إلى السرد الفصيح، مبررًا هذا المقطع أو ذاك بقوله مثلًا: «هذه خلاصةُ ما انفجرت به الأم.»

وتنحاز كاميرا الحكيم في الصفحات الأخيرة إلى سنية، إذ تغيرت حتى في نظر سليم، ولم تعد تلك المرأة «المادية» المغرية، وإنما هي ذلك الاسم المعنوي الذي لا يدل إلا على معبودٍ واحدٍ يتألمون كلُّهم من أجله، وكان محسن يشاهد ما جرى أمامه في ابتسامةٍ وسرورٍ داخليٍّ لعبارة «معانا منديلها»، و«قالت لنا تعالوا» ... إلخ، متأثرًا للفظة «نحن» التي حلت محل لفظة «أنا». وإذا تجاوزنا عشرات من الحواشي والذيول التي تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية، استطعنا أن نبلغ خاتمة الجانب المأساوي في الرواية، حين يذهب محسن إلى بيت سنية ليخرج منديلها الحريري ويعطيه

لها في صمتٍ، ولولا روح الميلودرام في هذا الموقف «المؤثر» لكان الخاتمة الطبيعية. ولكن المؤلف — معنا — قد أدرك أن النهاية «الفاجعة» على هذا النحو لا تثمر الرمز العظيم الذي بنى روايته على أساسه، ومن ثَم كان لا بد من الانتظار قليلًا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر، وتحمل في بطنها مولودًا هائلًا: «وها هي مصر التي نامت قرونًا تنهض على أقدامها في يومٍ واحدٍ، إنها كانت تنتظر — كما قال الفرنسي — ابنها المعبود، رمز آلامها وآمالها المدفونة، يُبعث من جديدٍ ... وبُعِث هذا المعبود من صُلب الفلاح.» ويخرج محسن في خضم المظاهرات الوطنية، فقد انفجرت الثروة من قلبٍ واحدٍ وهو قلب مصر. وكما أن سنية هي إيزيس، فكذلك «المعبود» العظيم الذي قاد ثورة مصر هو أوزوريس. ويُفاجأ محسن بأنه ليس بمفرده في طوفان الثورة، بل إن «الشعب» كلَّه قد خرج يشعل البركان الذي ظلَّ يغلي آمادًا طويلةً، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء، إلى أن تم القبض على «الشعب الصغير» بعد العثور على كمياتٍ مكدسةٍ من المنشورات بغرفةٍ على السطح!

ولا يلبث محسن مع أعمامه في المعتقل أيامًا حتى يُحوَّلوا إلى أحد 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 فوجئ بهم على أسرَّة تصطفُّ إلى جانب بعضها في مكانٍ واحدٍ، ويتم بذلك ميلاد «عودة الروح».

وقبل أن نتساءل عن مكان هذا العمل في تاريخ الأدب المصري الحديث، لا بد لنا من مناقشة مجموعةٍ من الآراء الهامة، التي رافقت ولاحقت صدوره بمختلف مناهج التقييم.

فنحن نستمع منذ وقتٍ مبكرٍ إلى رأيٍ يقول إن الخاتمة جاءت باردةً تافهةً، ليس فيها حرارة الباطن ولا عظمته: «فصورة الثورة باهتةٌ مقتضبةٌ، ويمكن أن يُقال إنها دخيلةٌ على القصة وثانويةٌ بالنسبة لموضوعها.»[١٢] بالرغم من أن صاحب هذا الرأي نفسه يقول في مكانٍ آخر إن أساس هذه القصة هو الأسطورة الفرعونية الواردة في كتاب الموت عن مقتل الإله أوزوريس، وكيف طافت أخته لجمع أشلائه، وانحنت عليه تنادي روحه، علَّها تعود للجسد فيُبعث حيًّا: «فالأشلاء المتفرقة هي مصر المتقطعة الأوصال، وعودة الروح الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية.»[١٣]

---

[١٢] يحيى حقي، المصدر السابق (ص١٢٤).

[١٣] نفس المصدر (ص١٣٢).

غير أن هناك رأيًا آخر يقول إنَّ النفسَ المصريةَ في عودة الروح هي النفسُ البسيطةُ والعميقةُ في آنٍ، وقد ثارت في أنسب الأوقاتِ وأكثرها ملاءمةً لطبيعتها التي تُؤثِر الصمتَ الطويلَ، تعقبه الثورة العارمة.[١٤] وثورة مصر هي خاتمة البحث عن طريقٍ يرفض الاستعانة بالشرق ممثَّلًا في الخلافة، كما يرفض الاستعانة بالغرب ممثَّلًا في فرنسا.[١٥] هذا الطريق الذي يصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة برباطٍ حيٍّ من آيات النضال التي أحسها محسن بصورةٍ مبهمةٍ، فهي لم تخرج إلى منطقة العقل والعمل إلا في الوقت الملائم.[١٦]

وهناك رأيٌ ثالثٌ يميل إلى أن عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية،[١٧] بينما يميل رأيٌ حديثٌ إلى أن المؤلف يتصور مصر التي يظهر عليها التفككُ والانقسامُ، هي نفسها التي تخفي قوةً روحيةً هائلةً تنتظر المعبود الذي يلم أشتاتها المبعثرة، ويوجهها إلى الهدف الحقيقي لتقوم بالمعجزة، كما حدث في ثورة ١٩١٩م، وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات إلا إذا توحدت جهودها في العمل المشترك، ووجدت الزعيمَ الذي يوحِّد جهودها في سبيل هذا الهدف.[١٨] ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هذا الرأي على ثلاثة محاورَ؛ تعلقهم بالمعبود، وسعادتهم في العمل كتلةً متماسكةً، وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطًا عميقًا ينبع من أعماق قلوبهم لا من عقولهم.[١٩] ولعل تفسير هذه الظاهرة — عند صاحب الرأي نفسه — يرجع إلى تصوير الحكيم للتاريخ المصري، فهو يرى أن مصر محتفظةٌ بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور، وأن هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل، وأن ما يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف، كبؤس الفلاح مثلًا، ليس إلا غشاءً سطحيًّا يكشف عن جوهرٍ حقيقيٍّ أصيلٍ ورائعٍ، ونتيجةً لذلك، نجد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب في صورةٍ واضحةٍ صريحةٍ؛ وذلك لأنه يعتقد أن هذه الروح كامنةٌ ثابتةٌ واضحةٌ حتى في العادي والبسيط من المواقف، وقد أدى نفس هذا

[١٤] صلاح الدين ذهني، مصر بين الاحتلال والثورة، (ص١٣٥-١٣٦، ١٤٢–١٤٥).
[١٥] صلاح الدين ذهني، مصر بين الاحتلال والثورة، (ص١٣٥-١٣٦، ١٤٢–١٤٥).
[١٦] صلاح الدين ذهني، مصر بين الاحتلال والثورة، (ص١٣٥-١٣٦، ١٤٢–١٤٥).
[١٧] إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم (ص٩٢–١٢٤).
[١٨] د. عبد المحسن بدر، المصدر السابق (ص٣٨١–٣٨٤).
[١٩] د. عبد المحسن بدر، المصدر السابق (ص٣٨١–٣٨٤).

التصور إلى ما نحس به من أن الأحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها، وهي التعبير عن روح الشعب المصري، ولكنها تظل ثابتةً لا تخضع للتطور، فإذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح، فإننا نحس بأنه لم يمهد لوقوعها تمهيدًا، وأنها وقعت فجأةً دون أن نحس ببوادر ظهورها، فهي في نظر المؤلف أشبه بالمعجزة.[٢٠]

بينما يركِّز رأيٌ حديثٌ آخر على أن الفكرة الرئيسية في الرواية هي فكرة «المعيشة المشتركة»،[٢١] وأن ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة أولًا، ثم سلامة الواقع من بعدُ.[٢٢] وسنية لذلك — في المستوى التجريدي — تدفع فريقًا من أبناء الطبقة الوسطى إلى الاشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلِّها، وتدفع فريقًا آخر من أبناء نفس الطبقة إلى مقاومة السيطرة الأجنبية على اقتصاد البلاد، ليتسع مجال العمل أمام الطبقة، وتحصل على مكاسبَ جديدةٍ تبني لأبنائها مصيرهم الجديد.[٢٣] والواقع — عند صاحب هذا الرأي — أن الحكيم ينظر في «عودة الروح» إلى بلاده نظرةً ديناميةً ثائرةً، تجعله يقف وقفةً صلبةً إلى جوار مصر وشعبها ضدَّ كل أعدائها.[٢٤] إن ثورة مصر التي تنفجر في الصفحات الأخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الآلاف من السنين التي هي ماضي مصر، والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الأفعال، وروحهم في حالةٍ ثوريةٍ بركانيةٍ، تنام حينما تفتقد مصر الزعيم والقائد.[٢٥]

إن تعدد هذه الآراء في «عودة الروح» على مدى جيلين من الزمان في مرحلةٍ حضاريةٍ واحدةٍ يؤكد شيئًا هامًّا، هو أن هذا العمل بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه من تحفظات الناقد المعاصر، كان تلبيةً فنيةً جادةً لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها، وكان ممثِّلًا أمينًا لمعظم خصائص العصر الذي وُلد فيه، سواء بالسلب أو بالإيجاب، وهذا هو «المنظور» الذي فرضته «عودة الروح» على نقادها، ولكنها لم تظفر بصياغةٍ منهجيةٍ ترتفع إلى مستوى هذا العمل الهام.

---

[٢٠] نفس المصدر (ص٣٨٦).

[٢١] د. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية (ص١٠٠–١٠٣).

[٢٢] د. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية (ص١٠٠–١٠٣).

[٢٣] نفس المصدر (ص١٠٦، ١٠٧، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

[٢٤] نفس المصدر (ص١٠٦، ١٠٧، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

[٢٥] نفس المصدر (ص١٠٦، ١٠٧، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

فعودة الروح ليست مجرد بناءٍ روائيٍّ أكثر تكاملًا من الأبنية السابقة، وإنما هي تجسيدٌ حيٌّ دقيقٌ للصراعات التي عاناها الروائي المصري في اكتشاف الرواية المصرية كفنٍّ أدبيٍّ جديدٍ، فلا شكَّ أنه من اليسير أن نصنِّف «زينب» هيكل في خانة الأدب الرومانسي، ولكنَّه من العسير أن نصنِّف «عودة الروح» في أية خانةٍ تقليديةٍ. إن كاتبها يستوحي الدراما الكلاسيكية في اتخاذ «العقدة» مركزًا رئيسيًّا لتجمع الأحداث والمواقف والشخصيات، هكذا كان موقف «سنية» من الغرام الجماعي الذي لم ترفضه بادئ الأمر، لقد أبدت شيئًا من الود لمحسن وعبده وسليم، وشجعت كلًّا منهم على انفرادٍ أن يقع في هواها، ولكنها من ناحيةٍ أخرى وقعت في غرام «مصطفى» جارهم الوارث الجميل. وهو نفس «الأمل» لزنوبة، العانس المتصابية، ومن ثَم يصبح «الحل» الكلاسيكي المُعَد سلفًا هو أن تختار سنية «مصطفى» من بين الجميع، وأن تختار الثورة وقودها من بينهم، وأن تظل زنوبة شبحًا يائسًا من الزواج. هذا هو البناء الكلاسيكي في المسرح الذي أحبه الحكيم بكلِّ ذرات دمه، وقد انعكس على العمل الروائي من جانبين؛ الجانب الأول 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 خصائصَ فرديةً مميزة لكلِّ شخصيةٍ من الشخصيات، ربما شعرنا بها مجموعة من «النماذج» التي تلخص اتجاه إحدى الطبقات أو الفئات الاجتماعية، وبالتالي فهي لا تتطور إنسانيًّا، إنما هي تتحرك رمزيًّا، وليس ثباتها نتيجة تصور الحكيم لثبات جوهر مصر، فهذا الفهم أقرب ما يكون إلى «التبرير» دون التحليل، والحق أن شخصياتِ الحكيم جميعَها في حالة «حركةٍ»، توجهها فكرةٌ مسبقةٌ عند المؤلف، وهذه النقطة تفسر لنا الكثير من الجوانب الفنية في الرواية، فالنطاق المثالي عند الحكيم، كإيمانه بالفرد إيمانًا مطلقًا، وإيمانه بالفكرة «الخالدة» كمحورٍ وحيدٍ لبقاء مصر وثورة مصر، هو الذي يلجئه إلى التصميم الذهني في الرواية، والبناء الكلاسيكي هو أكثر التصميمات الذهنية قربًا ومنالًا، وبالرغم من أننا قد نلمح شخصيةً حيَّةً هنا أو هناك، في هذا الموقف أو ذاك، فإننا لا نستطيع أن نرى شخصيات عودة الروح شخصيات إنسانية من لحمٍ ودمٍ، وإنما هي أدوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الأفكار. وهكذا ينزلق الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقرير، وسردٍ مليءٍ بالتعليقات التي تقتحم السياق في غير قليلٍ من العنف، والمسرح الكلاسيكي هو مسرح الثبات حقًّا، وهو مسرح الحركة أيضًا، هو المسرح الذي يناقش الصفات الثابتة للإنسان، معدنه وجوهره

الأصيل في مجموعة الفضائل والرذائل «الخالدة» في النفس البشرية. غير أنه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات إنسانيًّا، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تمليه رموزها الذهنية أولًا، وحسبما يتوجه البناء الدرامي من المقدمة إلى العُقدة إلى الحل، من البداية إلى الأزمة إلى الانفراج، هذا هو الجانب الذي ورثته «عودة الروح» من الكلاسيكية، وإن كانت في الرداء النثري للرواية قد زحفت إليها روح الميلودرام في كثيرٍ من المواضع؛ ذلك أن الحكيم لم يقتصر على الجانب الكلاسيكي، وإنما هو راح يستوحي العديد من الاتجاهات الأخرى، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا في المشهد الختامي بين سنية ومحسن) سوى الانعكاس الأمين للصراع الذي عانته الرواية المصرية في لحظات ميلادها على يدَي توفيق الحكيم.

فلقد كان الاتجاه الرومانسي يغالب البنية الكلاسيكية للرواية. تولَّد هذا الاتجاه فنيًّا من ضرورةٍ فكريةٍ مسبقةٍ، وهي أن المؤلف استهدف القيام بعملية بعثٍ تاريخيٍّ لمصر، تعتمد على أمجاد الماضي القديم من جهةٍ، وتنطلق من تصورٍ مثاليٍّ للفكرة المصرية من الجهة الأخرى، ثم تزاملت الفكرتان (مصر الخالدة والعبث) في تجسيد مجموعةٍ من الأحداث التي تشكل فيما بينها «قصة حبٍّ» من حيث الظاهر، وتحيي المضمون الثوري للبرجوازية الناشئة من حيث الجوهر. إن استخدام الفلاش باك، واستحداث الحلم في «عودة الروح»، هو انعكاسٌ لإيمان المؤلف بـ «الماضي»، فالطبقة التي يجسم أحلامها ويتشيع لأمانيها قد أحست حتى النخاع بما ينطوي عليه الواقع الراهن آنذاك من مرارةٍ؛ الاستعمار والإقطاع والرأسمالية الكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البلاد، وتبدو هذه الأعواد الغضَّة من بواكير إنتاج الطبقة المتوسطة، وكأنها تختنق من هذا الحصار الدموي المحكم؛ لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة إلى أمجاد الماضي القديم، تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المر حينًا، ونسيانه حينًا آخر، أي إن المجتمع المصري في أحدث أشكاله الطبقية تقدمًا، كان يعاني آلام المخاض الرومانسي التي أعلنت عن نفسها في اهتمام المثقفين اهتمامًا زائدًا بالتاريخ، وعناية الأدب وتوفره على الرواية التاريخيَّة.

وهكذا لم يستطع الحكيم أن يعتمد اعتمادًا كليًّا على البناء الكلاسيكي، وإنما راح يستوحي إلى جانب البناء الرومانسي كما سبق له أن تمثله في آيات العصر الذهبي للرومانتيكيَّة الفرنسيَّة. ولعلَّنا نلاحظ جرثومة الرومانسية وقد غزت أحشاء «عودة الروح» منذ بدايتها، منذ أن وقع الفتى المراهق «محسن» في هوى ابنة الجيران «سنية»، لمجرد أنَّ شعرها الأسود وعينيها الواسعتين يذكِّرانه بصورةٍ في كتاب التاريخ، هي صورة

«إيزيس»، أي إن عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالغرام الكلاسيكي الخالد الذي نتعرف عليه في أعمال كورني وراسين وشكسبير، ذلك الغرام الذي يقترن في معظم هذه الأمثال بالبطولة والقدر، إلى غير ذلك من مسميات وتعبيرات التاريخ الأدبي عن روائع الأدب الكلاسيكي.

كذلك فإن عاطفة الحب في «عودة الروح» لا علاقة لها بالغرام الواقعي إن جاز التعبير عن هذا الموضوع الذي شغل أذهان رجال الأدب في أواخر القرن التاسع عشر، بحيث كانت هذه العاطفة في الفن الروائي أقرب إلى المعادلات الاجتماعية عند كاتبٍ عظيمٍ كبلزاك، أو المعادلات الكيميائية عند كاتبٍ آخر كزولا. إن «الحبَّ» في عودة الروح هو الغرام الرومانسي التقليدي الذي ينشأ عادةً بين الأعمار المبكرة في ظروف الضغط العائلي المرهق لأعصاب الشاب الغض، إلا أن توفيق الحكيم لا يكتفي بقيام الشكلِ التقليديِّ للحبِّ الرومانسي بين محسن وسنية، وإنما هو يضيف إليه من رائحة الرمز التاريخي وعبق الماضي ما يركز الجانب الرومانسي تركيزًا شديدًا، تكاد معه «فاجعة الحب» أن تصبح محور المأساة. إن «العودة إلى الماضي» لرؤية المستقبل هي جوهر البناء الرومانسي في الرواية، فالتداعي الذهني يعرفنا به على تاريخ زنوبة ومحسن ومصطفى، خاصةً حديث محسن الطويل مع سنية عن سني حياته الأولى — الطفولة — و«الحلم» الوحيد في القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بقبلات المعشوقة. بل إن الحكيم يبالغ أكثر ويقدم لكلِّ جزءٍ من جزئَي الرواية بأبياتٍ من الأسطورة المصرية القديمة، تلك هي إذن طلائع الرومانسية في عودة الروح.

بل إننا لا ننسى أن المؤلِّف كتب جزءًا كبيرًا من هذه الرواية بالفرنسية أثناء غيبته في باريس، فما أقرب الشبه بينه وبين هيكل حين كتب قصة «زينب» في نفس المكان. إن «الحنين» وحده هو الذي يربط بين القصتين ربطًا عميقًا، الحنين الذي يحمل خصائص المثقف البرجوازي المتمرد، ولكن أغلال تمرده أقوى من أن تحلها يداه الضعيفتان، ومن ثَم يلجأ إلى الأحلام، إلى الريف، إلى مصر القديمة، إلى اللغة الشعبية، إلى كافة أدوات الخيال الرومانسي الجامح. حقًّا، إن زينب هيكل لا تعاني من صراعٍ بين أكثر من اتجاهٍ فني، فهي من الأدب الرومانسيِّ المحض، ولكنهما معًا — زينب وعودة الروح — أغنيةٌ حالمةٌ للريف المصري؛ لذلك نرى الريف في كليهما وكأننا أمام شاشة سينما، ولسنا نجوس على أرض الواقع التعس، فبالرغم من أن تعاسة هذا الواقع هي التي فجَّرت التمرد في الفنَّان، إلا أنه يناضلها بسلاح التجاهل واللامبالاة، بل هو يضفي عليها من

خياله الشيء الكثير، فيراها كما تتوهم أحلامه، معلنًا رفضه للواقع وتعاليه عليه، هذا هو التكوين الرومانسي لعودة الروح، فالبؤس الذي يقاسيه الفلاح يختفي وراء ستارٍ كثيفٍ من الشعار الرومانسي القائل «عشرة آلاف سنة» يحملها هذا الفلاح على كتفيه، تتوسد أعماقه، وترسب في وجدانه، لا تزول. كذلك يختفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص «نحن أفضل من أوروبا». ويختفي مرةً ثالثةً في تلك المناقشات الملتوية بين البدوي والفلاح لتعلن هذا الشعار «نحن أكثر أصالةً»، وهكذا، وما أخصب الصراع الذي دارت رحاه بين الوجه الرومانسي والوجه الكلاسيكي لعودة الروح!

غير أن اتجاهًا آخر ظلَّ يغالب الاتجاهين السابقين منذ أمسك الحكيم بالقلم ليخطَّ السطر الأول في هذه الرواية الرائدة، ذلك هو الاتجاه الواقعي، إن السحابة الرومانسية قد أمطرت أحلامًا كثيرةً، ولكنها لم تخفِ وجه الشمس، والرخام الكلاسيكي الثابت الأركان لم تزلزله حركة التنقلات الكثيرة في المكان، ولكنه لم يقف حائلًا دون حركة الزمان؛ لهذا يحتفي الحكيم بالواقع في عودة الروح على نهجٍ خاصٍّ لم يسبقه إليه أحدٌ في أدبنا الحديث، يحتفي بالواقع في اختيار القضية-المحور، والشخصيات الرئيسية، وزوايا المعالجة. فالقضية في عودة الروح ليست على الإطلاق، هي قضية الفضيلة أو الرذيلة أو الانتقام أو القدر أو غيرها من قضايا الأدب الكلاسيكي العظيم، كما أنها ليست قضية الفروسية أو الحب الفاجع أو الموت أو غيرها من قضايا الأدب الرومانسي، وإنما هي على وجه التحديد قضية «مصر الثورة»، أو قضية الطبقة المتوسطة في مصر إبان الثُّلث الأول من القرن العشرين؛ لهذا لم تَرِد جزافًا كلماتٌ مثل «الشعب» أو «الحكومة» على لسان هذا أو ذاك من الشخصيات دالَّةً من حيث المظهر الخارجي على الكيان العائلي ومَن يتصرفون فيه، رامزًا من حيث الجوهر العميق إلى الشعب الحقيقي والحكومة الحقيقية؛ ولهذا أيضًا تم اختيار الشخصيات بوعيٍ نافذٍ بطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشتها بلادنا آنذاك، فليست الأم التركية والأب المصري الموظف بالحكومة، ومفتش الري الإنجليزي، والأثري الفرنسي، ثم الأعمام القاطنون بحيِّ السيدة، أحدهم مدرسٌ والآخر ضابطٌ موقوفٌ والثالث طالبٌ بالمهندسخانة، ومبروك الخادم والدكتور حلمي والد سنية؛ ليست هذه الشخصيات إلا تجسيدًا واعيًا بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر، ولعلَّ الأحداثَ الجانبيةَ التي تبدو لنا تافهةً في أول الامر، كسيطرة العالم الغيبي على العانس «زنوبة» شقيقة المدرِّس والمهندس والضابط والموظف الكبير، والإفلاس المستمر الذي ينشب أظفاره بقوةٍ في أمعاء هذه الأسرة المتآلفة، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران، وفوز الوارث الجميل بها، وما

تجشمه من عناءٍ حتى يقابلها عند طبيب أسنانٍ، وما عاناه في سبيل الاستقرار بالقاهرة وبيع الدكان الموروث بالمحلة الكبرى، وكذلك التفاصيل الصغيرة التي وقعت في القرية من أمه وعنجهيتها وتسلطها ونفورها من احتفاء الفلاحين بمجيء ابنها، وتحكُّمها في زوجها الذي يدخل في دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب في «عز الحر» يشتري خبزًا إفرنجيًّا من المدينة المجاورة، إلى غير ذلك من عشرات الأحداث التي قد توحي للوهلة الأولى أنها «وقائعُ صبيانيةٌ» تصيب الرواية بالتفكك، ليست إلا ذلك «النسيج الواقعي» للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية، وهو النسيج المشتمل على القضية الرئيسية، النسيج البرجوازي الناشئ بين أحضان مجتمعٍ يئنُّ تحت وطأة التحالف الاستعماري شبه الإقطاعي، فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الأحداث «العادية والتافهة» في نسيجٍ كلاسيكيٍّ يختار شخصياته غالبًا من النبلاء والأحداث «العِظام»، ولا نستطيع أن ندرجها في نسيجٍ رومانسيٍّ شديد الرَّهافة والشفافية، وإنما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى من الواقعية الأوروبية هذا المعنى للعادي والمألوف والتافه كنسيجٍ للأدب الواقعي، ولكن الحكيم ليس واقعيًّا مع ذلك بالمعنى الأوروبي الشائع في أواخر القرن التاسع عشر، ليس واقعيًّا «نقديًّا»، وليس واقعيًّا «طبيعيًّا»، وغنيٌّ عن البيان أنه ليس واقعيًّا اشتراكيًّا. فالواقعيَّة الأوروبيَّة، سواءٌ منها التي تركز على الجانب الاجتماعي أو الجانب البيولوجي، وسواءٌ منها التي تؤمن بحتميةٍ وراثيةٍ أو تطبِّق نظريةً فيزيقيةً أو نفسيةً، فإنها ترى الواقع وتشكله فنيًّا وفق نظرةٍ سوداويةٍ حالكةِ السواد؛ لأن آمالها وأمانيها قد أخفقت وتحطمت على صخرة الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالي.

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة، كان متفائلًا أشدَّ التفاؤل، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكية تفاؤلها؛ لأنه لم يقف يومًا على الأرض الفلسفيَّة لهذا اللون من ألوان الواقعيَّة، ولأنه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعيَّة التي تدعم كيانها هذه النظرة، كان واقعيًّا حقًّا في انحيازه المطلق لقضية الثورة الوطنيَّة في مصر، وكان واقعيًّا حقًّا، في تفاؤلٍ عظيمٍ بالمستقبل، تفاؤل يبتعد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة، ولا يصل به إلى عالَم الواقعيَّة الاشتراكيَّة المليء بالضوء، واقعيَّة «عودة الروح» أقرب ما تكون إلى الواقعيَّة الاجتماعيَّة غير المنهجة في إطارٍ نظريٍّ، وإن قُيدت في نفس الوقت بإطارٍ من الرمز.

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة، كلٌّ منها على انفرادٍ، يمضي بنا في غياهبَ مضللةٍ، فالحق أنها تفاعلٌ فيما بينها على نحو غاية في التعقيد، حتى ليصبح نوعًا من التبسيط

القول بأن هذا الجانب رومانسيٌّ، والآخر كلاسيكيٌّ والثَّالث واقعيٌّ. إن صراعًا عظيمًا لا يهدأ بين هذه الاتجاهات الثلاثة يصوغ منها شيئًا جديدًا على أدبنا الحديث، هو مزيجٌ مركبٌ من الكلاسيكيَّة والرومانسيَّة والواقعيَّة، هذه الظاهرة تدل أولًا على أصالة الفنَّان المبدع؛ لأنه لم يبادر إلى النقل الحرفي عن أحد الاتجاهات الأوروبيَّة، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقيه شر العيوب الكثيرة التي تزاحمت على جانبَي الرواية، كما تدل هذه الظاهرة أيضًا على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي، تُعَد استجابةً أصيلةً لخصائص العصر.

ويبدأ الصراعُ بين كلاسيكيَّة عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيتها منذ أن تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية، ثم يبدأ مرةً أخرى عند وصول محسن إلى القرية، ومرةً ثالثة عند خاتمة الرواية. ينعكس الصراع في بدايته الأولى بين الحوار والفلاش باك، وبين السرد واللغة الشعبيَّة، وبين الحلم والتسلسل المنطقي، فلا شكَّ أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات، كانت تتوارى خلف أردية التداعي الذهني الذي يرجع بإحدى الشخصيات إلى الوراء موضحًا جذورها الاجتماعيَّة والنفسيَّة في أسلوبٍ تقريريٍّ جافٍّ، بل إن هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الأمر بحركة الفلاش باك، فتراه يصبح تعليقًا مباشرًا، أي إن التفاعل بين أداة العودة إلى الماضي (الفلاش باك)، وأداة لحظة الحضور (الحوار)، قد أثمر العيوب الرئيسية في الرواية، وهو احتفالها بتدخُّل المؤلِّف بين الحين والآخر، وإقحامه لشخصيته دون مبررٍ. إلا أن الحوار في هذا العمل كان حوارًا كلاسيكيًّا محضًا، بمعنى أنه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية، فلم تهتم المناقشات الدائرة بين الشخصيات بجزئيات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت، بل والخالد، من الأمور. وحين عُنيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كان السرد ينهج نهجًا واقعيًّا، كذلك الفلاش باك كان أقربَ إلى التداعي الذهني الذي يصوغ «الماضي» في إطارٍ من الذكريات لا في إطار المونولوج الداخلي، وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسي لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنَّان من فكرة الفلاش باك، وإنما هو الطابع الرومانتيكي. وبالرغم من أن التعارض بين الأداتين قد أثمر أحد عيوب الرواية، فإنه بغير شكٍّ قد ساهم في إضافة عنصر الحركة إلى الرواية المصرية، الحركة الدرامية عن طريق الحوار، والحركة الاجتماعية أو التاريخية عن طريق الفلاش باك، ومهما شابت المحاولة الأولى أخطاء البداية، فإنها قد تطورت فيما تلاها من أعمالٍ تخلصت من العيوب وأبقت على الانتصارات، واتَّسمت بهذا اللون الخاص من

«التعبير» المصري الذي لا يميل إلى تعقد الفلاش باك إلى درجة المونولوج الداخلي، ولا يميل إلى تبسيط الحوار إلى درجة الديالوج الفوتوغرافي الصرف.

كذلك شهدت «عودة الروح» صراعًا عنيفًا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح. لقد كان اختيار الحكيم للعامية المصرية خامةً لغويةً للرواية، امتدادًا للمحاولة الرائدة التي بدأها هيكل في «زينب»، غير أن هيكل لم يلقَ أيةَ صعوباتٍ في استخدام العامية بمعناها الرومانسي الذي يسمح له بنقلها من الحوار إلى السياق السردي دون اعتبارٍ لأية تقاليد تمنعه من ذلك، وهي لم تكن قط شَجاعةً من هيكل بقدر ما كانت انسجامًا مع التكامل الرومانسي في «زينب»، فهي روايةٌ لم تعانِ من أية صراعاتٍ داخليةٍ أو انشقاقاتٍ أو ازدواجٍ، إنها روايةٌ رومانسيةٌ من البداية إلى النهاية، من الداخل إلى الخارج، في أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردها؛ لذلك كانت اللغة في زينب لغةً رومانسيةً إن جاز التعبير، لغة المطلقات المجنحة، لغة الطبيعة، لغة الموت، لغة الألم. هي أيضًا تلك اللغة الجنينيَّة التي تُذكِّرنا بنشأة اللغات الأوروبيَّة في صراعها من أجل الاستقلال عن اللاتينيَّة (مع الفارق النوعي بين اللاتينيَّة والعربيَّة وبين اللغات الأوروبيَّة والعاميَّة المصريَّة)، فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة. من هنا لم يفكر هيكل كثيرًا فيما إذا كان من اللائق استخدامها في السرد الروائي، فاستخدمها غير عابئ بالتقاليد الكلاسيكيَّة، وإن تخفى على الغلاف تحت توقيعه المستعار «مصري فلاح».

ولم يعبأ الحكيم أيضًا بالتقاليد الكلاسيكية في اللغة منذ أمسك القلم وكتبَ، ولكنَّه كان مهمومًا ببذور اتجاهٍ جديدٍ يغلي في أعماقه، هو الاتجاه الواقعيُّ. وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهزة في الأدب الغربي، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر، فهو يحتضن اللغة الشعبيَّة في دفئها الواقعي المنساب مع جزئيات حياتنا اليومية، ولكنه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكيب العربية الراقدة في ذاكرته، وهكذا نُفاجأ بتعارضٍ حادٍّ بين العامية المصرية في واقعيتها المألوفة، والسرد الفصيح في كلاسيكيته الرخاميَّة. إن هذا التعارض كثيرًا ما أثَّر على التكوين الدرامي للشخصيات، ففي أجزاءٍ منها تتموج الشخصية بحيويةٍ دافقةٍ، وفي أجزاءٍ أخرى تسلك سبيلًا «تمثاليًّا» يجفف رمق الحياة في كيانها النابض. فالشخصيةُ الفنيةُ في بنائها اللغوي تتكون عبر مستوياتٍ مختلفةٍ من التوتر ودرجاتٍ متفاوتةٍ من الحرارة، ولكن هذا البناء يتعرَّض للانشطار بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعاني من الازدواجية اللغوية بين التعبير الواقعي الحي، والتعبير الكلاسيكي الجامد. ليس معنى ذلك أنه كان مطلوبًا من الحكيم

أن يكتب السرد بلغة الحوار، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص، غير أن اختلاف النوع الفنيِّ لا يبرر اختلاف مناهج التعبير، أي إنه إذا كان المنهج الواقعي في الحوار يقضي باستخدام اللغة الشعبيَّة، فإن هذا المنهج في السرد يقضي باستخدام لغةٍ بعيدةٍ عن الشموخ الكلاسيكي، قريبةٍ من واقع الحياة اليوميَّة، وإن لم تكن مرادفةً لهذا الواقع حرفيًّا، أي تلك اللغة الميسورة للأحداث والشخصيات والمواقف التي تتكوَّن منها «عودة الروح»، وهي ليست أحداثًا تاريخيَّةً، كما أنها ليست شخصياتٍ تجري في عروقها الدماء الزرقاء، وهي أيضًا ليست مواقفَ صارخةً بالبطولة المأساوية إزاء القدر، إلى غير ذلك من المحاور الكلاسيكيَّة التي تستلزم بناءً لغويًّا يتفق مع طبيعتها. «عودة الروح» هي ابنة الطبقة المتوسطة، ابنة الثورة المصريَّة، ابنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك، وبالتالي فإن السرد الذي يناسبها هو السرد «الواقعي» في استلهام الحياة اليوميَّة، والبعيد في نفس الوقت عن حرفية اللغةِ الشعبيَّةِ. إلا أن الحكيم في معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة، كان مخلصًا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة المصرية التي أملت عليه شجاعة التوظيف اللغوي للعامية المصرية جنبًا إلى جنب السرد الكلاسيكي الفصيح.

تلك هي انعكاسات الصراع اللاهب الذي دارت رحاه في الجزء الأول من «عودة الروح» على «قصة الحب» بين محسن وسنية، وهو نفس الصراع الذي شهدته الفترة التي أمضاها محسن في الريف، وهو نفس الصراع الذي يختتم به الحكيم روايته. غاية ما نشعر به من فروقٍ أن الصراع كان يزداد حدةً كلما شقَّت الأحداث طريقها إلى النهاية، ومن ثَم كانت العيوب تزداد وضوحًا، والانتصاراتُ كذلك.

إن مصادر التكوين الثلاثي في عودة الروح (الرومانسية، الواقعية، الكلاسيكية) تكمن في الاضطراب الحضاري العظيم الذي صاحب تاريخنا الأدبي الحديث، كما تكمن في التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم، وهما عنصران يمكن مراجعتهما في القسم الأول من هذا الكتاب، فلا ريبَ أن لقاءنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضي بتراثٍ يكاد يخلو تمامًا من منجزات الحضارة الحديثة، بالإضافة إلى التجربة المحلية الأصيلة، كان له أثرٌ عميقٌ في تشكيل هذه «الصورة» التي حملتها إلينا «عودة الروح»، أو ذلك المزيج المركَّب من العناصر الثلاثة التي استجابت لها تربتنا المحليَّة.

ولعلَّ ما يؤكد أصالة هذه التجربة أنها امتدت في تربتنا امتداداتٍ غائرةً في أعمق إنتاجنا الروائي إلى الآن؛ ثُلاثيَّة نجيب محفوظ. إن البناء الكلاسيكي المحكم يضبط الثلاثية

من جزئها الأول إلى جزئها الأخير، بالرغم من أنها تنتمي إلى خانة الأدب الواقعي العظيم دون أن تصنَّف 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 فصلًا كاملًا، هو «قصر الشوق». حقًّا، إن الثلاثية امتدادٌ أكثر تطورًا وازدهارًا لعودة الروح، ولكنه الامتداد المستوعِب للظاهرة الفنيَّة، والمبقي عليها في آنٍ، وما أعظم الشبه بين خاتمة الثلاثية من جانبٍ، وخاتمة عودة الروح من جانبٍ آخر! إن القصةَ تنتهي في كلتيهما وقد دخل أبطالها السجن. السجنُ ثمرةُ الثورة الاجتماعيَّة عند نجيب محفوظ، وثمرة الثورة الوطنيَّة عند توفيق الحكيم.

إن الخاتمة في كلٍّ من الروايتين تضع حقًّا حجر الزاوية في البناء المعماري لهما، فهو «قضيَّة الثورة»، سواءٌ كانت في المرحلة الوطنيَّة أو في المرحلة الاجتماعيَّة، وهكذا ترسَّب هذا الضمير الفني، إن جاز التعبير، في الأعمال التالية لعودة الروح. ربما كانت التطورات التي حدثت في تاريخ الرواية المصرية بعد هذا العمل، تبتعد به كثيرًا عن العيوب التي شابته يوم ميلاده، ولكن هذا التاريخ ظلَّ محتفظًا بالسمات الأساسية لهذا العمل، مما يؤكد لنا مرةً أخرى أنه لم يكن عاملًا عابرًا في حياتنا الأدبيَّة، وإنما هو يلخص ويجسد جزءًا عزيزًا من تاريخنا الحضاري. إن أعمال نجيب محفوظ التي تبدأ بـ «عبث الأقدار» إلى «خان الخليلي» ليست إلا هذا المزيج المركب من الرومانسيَّة والكلاسيكيَّة، وليست «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» إلا مزيجًا من الكلاسيكية والواقعيَّة. وتأتي «بين القصرين» مزيجًا شديد التعقيد — بالرغم من بساطته الظاهرية — بين الواقعيَّة والكلاسيكيَّة والرومانسيَّة.

تصارعت إذن الاتجاهات الفنيَّة الثلاثة الكبرى على صفحات «عودة الروح»، وكان من النتائج المباشرة لذلك أن صعب تصنيف هذا العمل الأم في خانةٍ تقليديةٍ من خانات الأدب الأوروبي، ومن هذه النتائج أيضًا أن امتدت خصائص هذا العمل في أدبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هذه الخصائص من سوالبَ وإيجابياتٍ. كذلك كان من هذه النتائج أن حفلت «عودة الروح» بعيوبٍ تسرف في السذاجة، ربما خلت منها روايةٌ لكاتبٍ ضئيل الموهبة والثقافة، إذا كانت روايته نقلًا أو تطبيقًا حرفيًّا لأحد المذاهب، غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لإحراز الانتصارات بعد ذلك.

إن هذا الصراع بين الرومانسيَّة والكلاسيكيَّة والواقعيَّة، لم يكن هو الصراع الوحيد في «عودة الروح»، لقد كان هناك صراعٌ 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 الذي أحطنا بها فيما سبق، هو نفسه الذي كتب «عودة الروح»، فهل ثمة فارقٌ بين الصياغة الدراميَّة وصناعة الرواية إذا تصدَّى لهما كاتبٌ واحدٌ؟ لا بد أن يكون هناك بعض الفروق التي تحتمها الطبيعة لكلِّ فنٍّ. ولكن هناك أيضًا أوجه الشبه التي تحتمها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد؛ لذلك أرى أن «عودة الروح» كُتبت بمزاج الفنان صاحب «تجربة الذهن» والتعميم. من الصفحة الأولى تصادفنا هذه الكلمات عن نشيد الموتى تحت عنوان الرواية: «عندما يصير الزمن إلى خلودٍ سوف نراك من جديدٍ، لأنك صائرٌ إلى هناك، حيث الكلُّ واحدٌ.» وفي الصفحة الأولى من الجزء الثاني نقرأ عن كتاب الموتى: «انهض! ... انهض يا أوزوريس، أنا ولدك حوريس، جئت أعيد إليك الحياةَ، لم يزل لك قلبك الحقيقي، قلبك الماضي ...» إن هذه الكلمات المقتبسة من أوراق البردي المصرية القديمة، ليست إلا قوسين كبيرين يحيطان الرواية من أولها إلى آخرها، الفنان يعيد نقلهما مرةً أخرى بين دفتَي الغلاف في لغةٍ أخرى، هي الأحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من أدوات التعبير، وأحيانًا يلجأ إلى نقلهما حرفيًّا على لسان محسن وهو يتهدَّج في أحاديثه مع الفلاحين، أو على لسان الأثري الفرنسي في نقاشه مع المفتش الإنجليزي. ولو أننا استثنينا هذه الأحاديث المباشرة لاكتشفنا أن الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرةً ووضوحًا، يستهدف أن تكون سنية «إيزيس» وأن يصبح زعيم الثورة «أوزوريس»، وأن تصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للأسطورة الفرعونية القديمة، أو أن تصبح الأسطورة الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لأحداث عودة الروح. فالحقُّ أن الحكيم قد تأرجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز، وقد تسبب هذا التأرجح في الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات، وهزال بعضها الآخر، مما أوقع الرواية في براثن الكاريكاتور في بعض أجزائها. ولعلَّ المفارقة الكاريكاتورية الأولى هي موقف سنية من الأسرة العاشقة، فقد تصرفت سنية في بعض الأحيان كما لو كانت «إيزيس» فعلًا، تربط بين القلوب وتؤاخي أوصالها لتدفع بها إلى الثورة. ثم تتصرف مرةً أخرى كما لو كانت «أية فتاةٍ مراهقةٍ» تدور الأحاديث بينها وبين محسن في أسلوبٍ غضٍّ أقرب إلى الركاكة. وتتصرف مرةً ثالثةً كما لو كانت «امرأةً» تبحث عن مستقبلها لا عن عاطفتها، فتبحث عن العريس المناسب، وتستحث غيرة الجميع. لا شك أن التضارب بين الأوضاع المختلفة لسنية قد أثمر «حياة» هذه الشخصية النابضة، إلا أن هذه الحياة كانت في نفس الوقت حلبةَ صراعٍ بين واقعيتها ورمزيتها. كذلك الأمر بالنسبة لمحسن — هذه العين الفنيَّة البصيرة — كم ضاقت أسماله

بما يحمله من رموزٍ، وكم فاضت رموزه واتسعت على تكوينه الواقعي! ولا يقتصر الأمر على الشخصيات وحدها، وإنما يتجاوزها إلى «الموقف» الفنيِّ؛ لا شك أن محسن حين يرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشري معًا، يود أن يرتدي عند المؤلف ثيابًا رمزيةً، ولكن ما أوسع هذه الثياب على «الجسم» الواقعي للموقف! إنها تلغي بنفسها الهدف من وظيفتها.

وهكذا نستطيع أن نتصفح في عودة الروح من بدايتها إلى نهايتها موكبًا طويلًا من المشاهد التي يتناقض فيها الواقع مع الرمز. وتتجمع هذه التناقضات وتلتقي مع تناقض الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائي؛ تناقض بين المضمون الواقعي المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتها الوطنية، وبين الرمز الرومانتيكي المأخوذ عن «أحلام المجد» الفرعونية. ربما يقال إن الرومانتيكية هي ابنة الطبقة المتوسطة، وبالتالي فلا تناقض هناك، ولا ريب أن هذا صحيحٌ، عندما يصبح الموت أو الأحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفني، أما حين تصبح «الثورة» هي مضمون هذا العمل، فإن الواقعية هي الاتجاه الغني المرشح لتجسيد الثورة؛ ولذلك كانت الواقعية هي أيضًا ابنة الطبقة المتوسطة، فالطبقة المتوسطة شرائح، والطبقة المتوسطة مراحل، والطبقة المتوسطة بيئات، والطبقة المتوسطة المصرية في العشرينيات من هذا القرن، هي الشريحة الاجتماعية التي شاركت بنصيبٍ موفورٍ في الثورة المصرية، الثورة الوطنية الديمقراطية، وعودة الروح هي صوت هذه الثورة بشكلٍ عامٍّ، وصوت تلك الطبقة بشكلٍ خاصٍّ. ولعلنا نستطيع أن نتتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هذه الرواية، إذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاطٍ.

والنقطة الأولى هي أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني، ولا شكَّ أن الروائي في أية صورةٍ من الصور يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيًّا قبيل أن يبدأ تحقيقه عمليًّا، ولكن ثمة فرقًا كبيرًا بين «التصميم» الذهني و«الفكرة» الذهنية. التصميم يقتصر على الخطوط العامة في عملية البناء، أما الفكرة فهي الملاحقة الذهنية لكل تفصيلةٍ صغيرةٍ في هذا البناء، وهي تخلق دائمًا ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز.

والنقطة الثانية هي «معنى التجربة الشخصية» في عودة الروح، فلا شكَّ أن ثمة روابطَ عديدةً بين أحداث عودة الروح، وأحداث التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم، وكثيرًا ما تأرجحت العلاقة بين ذاتية الفنَّان وموضوعية العمل الروائي، بحيث إن بعض المواقف كانت «هروبًا من الشخصية» كما يقول «إليوت»، وبعضها الآخر «نزوعًا إلى الشخصية والتصاقًا بها»، كما ينبغي أن ندعو ذلك «النقل الحرفي» عن الواقع.

والنقطة الثَّالثة هي الفكرةُ المصريةُ التي كانت محورًا رئيسيًّا لعودة الروح، محورًا لنسيجها الواقعي وجوها الرومانسي ومعمارها الكلاسيكي، ومحورًا لرموزها المتعددة.

إن الفكرةَ المصريةَ في ذلك الحين كما بيَّنَّا من قبلُ هي العمود الفقري لمفهوم الثورة عند أبناء البرجوازية الناشئة من المثقفين؛ ولذلك كانت العمود الفقري لثورتهم في «عودة الروح»، من هنا تصبح مناقشة قضية «المعجزة» فكريًّا، مدخلًا موضوعيًّا لحل مشكلة «المفاجأة» فنيًّا حين وقعت أحداثُ الثورةِ في عودة الروح، فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلةً؛ لأن الثورة شبَّت هكذا دون مقدماتٍ. والحقُّ أن الحكيم قصد إلى ذلك، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية، أراد أن يؤكد أن الثورة كامنةٌ في «الروح المصرية» كمونًا يبدو للعين المجردة وكأنه الاسترخاء الأبدي، ثم تأتي لحظةٌ — لم يحسب حسابها أحدٌ — تنفجر فيها الثورة، فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة»، بينما هي الصورة الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها، وتغلي في باطنها، تغلي بتفاعلات «عشرة آلاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح»!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في إطار أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني، وفي إطار معنى التجربة الشخصيَّة، وفي إطار الفكرة المصريَّة، ليثمر بعد ذلك القيمة الحقيقيَّة لعودة الروح، ليثمر «الرؤيا المصرية» بمعناها الفني العميق. لا يعني ذلك أن هناك رؤيا إنجليزيَّة وأخرى فرنسيَّة، وهكذا، وإنما يعني أن التصور الرومانسي للفكرة المصريَّة إبان الثلاثينيات من هذا القرن، هو عماد الرؤية الفنيَّة عند توفيق الحكيم، والرؤيا الفنيَّة بهذا المعنى هي البطل الرئيسي في «عودة الروح»، هي الإضافة النوعيَّة الجديدة للأدب في بلادنا، فقد أصبح من حقِّنا أن ندعو أدبنا أدبًا مصريًّا بعد أن ظلَّ أمدًا طويلًا نهبًا مشاعًا بين التقليد والنقل والاقتباس. أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالَم، عندما وُلد لنا الفنَّانُ ذو الرؤيا الخاصة للوجود، وعندما وُلدت لنا الروايةُ ذات الرؤيا الخاصة للفنِّ، 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 الفنيِّ عند هيكل في «زينب»، إلى ذلك الصراع العظيم بين الفنَّانِ ورؤياه الفنيَّة الخاصَّة عند توفيق الحكيم في «عودة الروح» روائيًّا، وفي «أهل الكهف» مسرحيًّا.

إن الرؤيا هي خلاصة «عودة الروح» وجوهرها، هي المعطف الذي خرج منه أدبنا الروائي الحديث. وهكذا عادت الرواية المصريَّة إلى «الحياة»، لم تعد تخضع لقالبٍ مسبقٍ، وإن خضعت لفكرةٍ مسبقةٍ تصوغ مع بقيَّة العناصر الخالقة للعمل الفنيِّ ذلك العنصر الذي ندعوه بالرؤيا في الفن.

الفصل السابع

عصفور من الشرق

لأن عودة الروح جاءت تلبيةً أصيلةً لاحتياجات العصر والبيئة، ولأنها حملت بوعيٍ نافذٍ خصائصَ هذا العصر وتلك البيئة، فإن أهم ما يعني الناقد من إنجازاتها الفنيَّة والفكريَّة هي أنها أعادت الرواية المصريَّة إلى الحياة، وأنها استحدثت الرؤيا الفنيَّة في الأدب المصري المعاصر، وسوف يمتد بنا الحديث حول «عودة الروح» من هاتين الزاويتين، في هذا الفصل، والذي يليه. فالحقُّ أن «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» ليسا إلا امتدادًا للانتصارات والسوالب التي حققتها «عودة الروح» في مسارها التطوري إلى أمام، خاصةً وأن توفيق الحكيم كتب يقول إنه لم يكن قد انتهى من «عودة الروح» حين اختتم جزءها الثاني، فقد كان يظن أنه سيتلوها بجزءٍ آخر أو عدة أجزاء، وكثيرًا ما بدا لي ظن الحكيم في مكانه الصحيح، وكثيرًا ما بدا لي أنه حقق هذا الظن بالفعل؛ إذ بالرغم من أنه كتب كلمة النهاية في خاتمة الجزء الثاني من «عودة الروح» عام ١٩٢٧م، إلا أنه في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» راح يستكمل ما بدأه في روايته الأولى. وفي حدود هذا المعنى تُعَد الروايات الثلاث أقرب ما تكون إلى «ثلاثية». وحتى لا يتبادر إلى الذهن أن الخيط الذي يربط بين الأجزاء الثلاثة هو «الترجمة الشخصية» للمؤلِّف، فإنه يجدر بنا أن نقولَ إن علاقة توفيق الحكيم بثلاثية «عودة الروح» تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ علاقةَ نجيب محفوظ بثلاثية «بين القصرين»، أي إنه إذا كانت ثمة روابطُ تصل بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم، وهي، بغير شكٍّ، روابطُ أبعد ما تكون عن «الترجمة الذاتية» للفنَّانِ. وفي كتابي «المنتمي» حاولت في الفصل الأول «جيل المأساة» أن أبرهن على هذه الحقيقة، وهي أن كمال عبد الجواد لم يكن قط ترجمةً حرفيَّةً لنجيب محفوظ، وإنما كان تجسيدًا موضوعيًّا أمينًا لجيل الأزمة التي ينتمي إليها نجيب محفوظ انتماءً ثوريًّا، وهذا هو المعنى الذي أريد أن أسبغه على شخصية «محسن» في كلٍّ من «عودة الروح»

و«عصفور من الشرق»، فهو تجسيدٌ لنفس الأزمة في جيلٍ مختلفٍ ومن زاويةٍ مختلفةٍ، ويبدو أن أزمة هذه الأجيال من المثقفين هي بعينها أزمة الطبقة المتوسطة التي ينتمون إليها في شتى مراحل تطورها، في ثوريتها وفي ترددها وفي نكوصها، وهي وإن عبَّرت عن نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة في «حديث عيسى بن هشام» و«زينب»، ثم في «حواء بلا آدم» و«إبراهيم الكاتب» وغيرها من عشرات الأعمال التي كتبها جيل الروَّاد من أمثال طه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولاشين، فإنها قد تجسدت في أعمالٍ أخرى تجسيدًا يرتفع بها إلى مستوى الرمز وعلامات الطريق، من أمثال قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«مذكرات طالب بعثة» للويس عوض.

وإذا كنا نعالج «عصفور من الشرق» في هذا الفصل، و«يوميات نائب» في الفصل التالي، على أنهما حاشيتان ملازمتان لعودة الروح، فإن هذا لا ينفي أن لكلٍّ من الروايتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص، وهما — معًا — قد صدرتا في فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ تعقب نشر «عودة الروح» بخمس سنواتٍ، إذ ظهرت «عصفور من الشرق» عام ١٩٣٨م، وكانت «يوميات نائب» قد ظهرت قبلها بعامٍ واحدٍ، إلا أن صدورهما في فترةٍ واحدةٍ يدل على مدى الانفصام الذي عاناه الحكيم في شخصيته الفنيَّة؛ ذلك أنه في «عصفور من الشرق» انتصر للرومانسية انتصارًا حاسمًا، بينما نراه في «يوميات نائب» وقد انتصر للواقعيَّة انتصارًا حاسمًا آخر.

ويبدو أن السنوات الخمس بين «ظهور» عودة الروح، وظهور «عصفور من الشرق» كانت أكثر السنوات عذابًا في حياته الفنيَّة؛ لأنه كان يتمثل خلالها فنيًّا ذلك الصراع الهائل الذي نشب في أعماقه أثناء وجوده في فرنسا بين الحربين، وراح يستعيد في خياله تلك المرحلة التي وضعته بين اختيارين كلاهما أشقُّ على النفس من الآخر؛ الشرق أم الغرب؟ فالشرق في وجدانه غائرٌ حتى الجذور التي تمد قلبه بشرايين الحياة، والغرب في ذهنه ماثلٌ 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 فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ تغرسان بذور الموقف «التعادلي» في حياته الفنيَّة. من هنا كانت «عصفور من الشرق» تجسيدًا واعيًا لموقف التردد بين الحضارتين، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين.

فما هو ذلك الموقف الذي نلامسه في «عصفور من الشرق»؟ من اليسير حقًّا أن نُجيبَ بأنه الموقف الرومانتيكي الخالص، وليست إجابتنا هذه ببعيدةٍ عن حرفيَّة النص وفحواه

على السواء، ومن اليسير كذلك أن نُجيب بأنه موقفٌ رجعيٌّ ينتكس بصاحبه عن مضمون الثورة التي ينتمي إليها، ولن تعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعًا. ولكني أعتقد أنه على الرغم من أن «عصفور من الشرق» هي انتصارٌ حاسمٌ للرومانسية، فإن هذا الانتصار لا يتم إلا على الصعيد الجمالي فحسب، كما أعتقد أنه على الرغم من أنها تتضمن موقفًا رجعيًّا من نظريات التقدم الاجتماعي، فإن هذا لا يتم إلا على المستوى الذهني المجرد، أما في مستوى «الرؤيا» التي نحن بصدد بحثِ امتداداتها من «عودة الروح» إلى «يوميات نائب»، فإن «عصفور من الشرق» تقول لنا شيئًا آخر.

وقبل أن نجلو هذا الشيء الآخر ونتتبع خطواته، علينا أن نرصد بصبرٍ وإمعانٍ تفاصيلَ ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق، الوجه القائل بالرومانسيَّة الفنيَّة، والقائل بالرجعيَّة الفكريَّة.

والرومانسيَّةُ الفنيَّةُ ليست في ذاتها عيبًا، ولكنها إذا أمست شيئًا قريبًا من الطرطشة العاطفيَّة — على حد تعبير الدكتور مندور — فإنها تسيء إلى العمل الفني أبلغ الإساءات. وهكذا نحن نستقبل في «عصفور من الشرق» قصةَ حبٍّ لاهبٍ بين فتانا «محسن» وإحدى فتيات باريس هي «سوزي»، ولقد تردد محسن كثيرًا قبل أن يعزم على محادثة سوزي ومصارحتها بغرامه المشتعل. وكانت سوزي تعمل في أحد المسارح كبائعةِ تذاكر، وكان محسن يرقبها من بعيدٍ على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه، وعندما لاحظ محسن أن العشَّاق في باريس يتبادلون الحب والقبلات علانيةً في الشوارع بين الناس، تقزَّز من هذا الابتذال لأشياء ينبغي أن تُحفظ في الصدور كما تُحفظ اللآلئ في الأصداف! وعندما نصحه صديقه أندريه أن يبدأ علاقته مع حبيبته بهديةٍ رمزيةٍ، كباقة زهورٍ أو زجاجة عطرٍ، أجابه محسن: «إنها أعظمُ قدرًا عندي، وأجلُّ خطرًا من أن أقدِّم لها شيئًا أو أن أوجِّه إليها كلامًا»، وقد لمعت في رأسه كالبرق صورٌ من الماضي، فرأى محبوبته «سنية» في ثوبها الحريري الأخضر الذي كان يتطلع إليه من بعيدٍ «لا يدري، غير أنه يحس قوةً ترغمه على الجلوس قُرب مكانها، وأنه يحبُّ هذا القُرب لذاته». ثم بدأ محسن أولى خطواته «العمليَّة» فيما يرى، وقد كانت أولى خطواته نحو القمة الرومانتيكيَّة في واقع الأمر، فإذا هو يغامر بتتبعها من عربة المترو إلى عربة المترو الآخر، إلى أن لحق بها ذات مرةٍ ونزل معها في إحدى المحطات، «وسارت في طريقٍ طويلٍ تنبت على جانبيه أشجار الزيزفون والكستناء، فتابعها متواريًا بين لحظةٍ وأخرى خلف جذوع الأشجار»، إلى أن عرف أين تقيم، فكاد قلبه يطير من الرقص «كأنه ظفر بإيوان كسرى»، وسرعان

ما نقل أمتعته من غرفة والدَي صديقه أندريه التي كان يقطن بها، إلى غرفةٍ بالمنزل الذي تقيم به سوزي، وراح يستمع كل صباحٍ إلى صوتٍ ملائكيٍّ ينشد عن رواية كارمن:

الحب طفل بوهيمي،
لا يعرف أبدًا قانونًا.

وكان صوتها تلك النغمات الذهبية القادمة من غرفةٍ تقع أسفل غرفته تمامًا؛ لذلك تصبح الهدية المناسبة «ببغاء» يجيد كلمة «أحبك» يرسل به إليها من نافذته العلوية إلى شرفتها في قفصٍ يتدلى بحبلٍ قصيرٍ، وتأخذ العلاقة مرحلتها الجدية حين يدعوها إلى العشاء فتَقبَل، ولا يحس بجانبها رغبةً في طعامٍ أو شرابٍ؛ لأن المعدة تنام «عندما تستيقظ الروح»، ويستقبلها في غرفته ليقرأ لها الأشعار، ولكنها تفضِّل ترجمة الأشعار في سعار الشفاه ووقدة اللحم والدم: «ولم يفطن إلا إلى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصق وجهه، وكأنها تقبِّله! نعم، إنها بين ذراعيه تقبِّله، هذا لا ريب فيه الآن، وهي حقيقةٌ واقعةٌ الآن، لا وهمَ فيها ولا غموضَ، ولم يدرِ الفتى كيف حدث ذلك، ولا ما يصنع بعد ذلك!» وما إن التقى بصديقه أندريه وروى له ما حدث، حتى صدمته الإجابة التي أدركها بنفسه، ولكنَّه لم يود أن يسمعها من الآخرين: «أرأيت؟ إنها فتاةٌ ككل الفتيات! وعاملةٌ كآلاف العاملات.» وشعر محسن كمَن يهوي إلى الأرض، شعر بفراغٍ «في مادة نفسه لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه»، لقد تحولت سوزي في لحظاتٍ إلى شيءٍ غير سماويٍّ، «تفاحة» حقًّا، ولكن من «الأرض»، حلوة حقًّا، «لكن داخلها الدود»، غير أن سقوطه على الأرض الباردة من علياء المجد الرومانسي، لم يكن هبوطًا على أرض الواقع الصُّلبة، وإنما على أرضٍ رخوةٍ مادت به في أوحال «الطرطشة» العاطفية أكثر فأكثر، أصبح يشرب من الكوب الذي مسَّته بفمها، وعندما ذهب معها إلى أحد المطاعم وباغتهما صديقهما «هنري»، فما كان منها إلا أن اتخذت موقف الصمت والتخفي وراء غلاف مجلةٍ، أما هو فقد غادر المطعم من فوره، ولكن ليس إلى غير رجعةٍ، لقد ذهب إليها، وتوسَّل على أعتاب غرفتها، وتضرع إلى كلِّ لحظةٍ من لحظات الأسبوعين اللذين قضتهما معه، غير أن إجابتها جاءت حاسمة، لم تفتح له الباب، ولم تسفر توسلاته عن أي عطف، إن بابَها المغلقَ في وجهه لا تخترقه صلاةٌ، ولا يفتحه بخورٌ! إنها الآن في حجرتها كإلهٍ في سمائه، وقد احتجب بالسحبِ واعتصم بالشهبِ، فلا أحد يدري كيف يدنو منه. وأخيرًا قرر أن يكتب لها رسالة الوداع التقليدية في كل حبٍّ فاجعٍ، روى لها كيف أمسى طريدًا من حظيرة الإيمان،

يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلما خرجت أو عادت: «أنا رجلٌ شريدٌ، طُرد من قصر الحب السحري، فهو يلجأ في يأسه إذا جنَّ الليل إلى الحيطان والأفاريز.» وما أفظع الرد الذي تعطفت به عليه! في جرأةٍ لم يألفها قلبه الشرقي الغض، قالت له: «وددت لو أني لم أعش قط هذين الأسبوعين!» إذن فلا أمل! لا أمل إلا في قليلٍ من الموسيقى حتى يستطيع أن يعتصم بالسحب ضد هذا الحب الأرضي الذي وضع أنفه في الرغام، لا خلاص إلا في «الدين والفنِّ» الذي يستوجب التجرد والارتفاع عبر أجواز الفضاء العلوي.

وهكذا يتم البناءُ الرومانسيُّ الفجُّ في «عصفور من الشرق»، وهي فجاجةٌ فنيةٌ إلى أبعد مدًى، بالرغم من أنها أكثر تماسكًا من عودة الروح، بل إن هذا التماسك على وجه التحديد، هو الدليل الأول على فجاجتها؛ ذلك أن التفكك أصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين أكثر من اتجاهٍ، أما «عصفور من الشرق» فقد استلهمت الجانب الرومانسي وحده، بهذا المعنى قلتُ إنها انتصارٌ حاسمٌ للرومانسية في أدب توفيق الحكيم، وحان الوقت لأقولَ إنه انتصارٌ لأكثر الجوانب سلبًا في هذا الأدب؛ لأن رومانسيَّة الحكيم الثوريَّة في «عودة الروح» قد أُجهضت في «عصفور من الشرق»، بفاعلية المحتوى الرجعي لبنائها الفكري، ولأن رومانسية الحكيم في «عصفور من الشرق» اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسية التي طالعها الفنَّان في شبابه الباكر، رومانتيكيَّة الحب الغامض، الذي يبدأ وينتهي بغير سببٍ واضحٍ، وإن اتضحت أسبابه، فهي من التهافت بحيث تصبح تحقيقًا لمطالب اللهو الجنسي عند فريقٍ من فتيات أوروبا، وتحقيقًا لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريقٍ من شبابنا، وهي رومانتيكية الغرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مادته من واقعةٍ فرديةٍ غير قابلةٍ للتعميم، وهي في فرديتها غير قابلةٍ للتدليل على شيءٍ، وهي واقعةٌ محاصرةٌ بين مجموعةٍ من الرسائل والمقتبسات والأشعار، لقد اختار الحكيم في قصته هذه التي تقلُّ عن المائتَي صفحةٍ من القطع المتوسط، أكثر من اثني عشر اسمًا استشهد بمأثوراتها في مواضعَ مختلفةٍ، منها الجاحظ وإسحاق الموصلي وحافظ الشيرازي وأنا كريون وعمر الخيام وبتهوفن وشاعرٌ ياباني مجهولُ الاسم وديهاميل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم. إن الدلالة الأولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات أن تجربة الكاتب من الافتعال والزيف بحيث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكاكيز، فهذه الأشعار وتلك المأثورات الفنية المقتبسة هي ثمار تجارب الآخرين مع الحبِّ، ومهما التقت تجارب الحب في الكثير، فإنها تختلف في الأكثر والأهم؛ لأن الحب تجربةٌ ذاتيةٌ موغلةٌ في التفرد، خاصةً إذا كان حبًّا رومانسيًّا، ونحن لم نكتشف هذه

الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي، بل إن الفنان آثر أن ينقل «ظلال الزيزفون» في الطريق إليها، وهي ظلالٌ وارفةٌ على الأدب الرومانسي جميعِه حقًّا، ولكنها في «عصفور من الشرق» ظلالٌ باهتةٌ من تجارب هذه الكثرة الوافرة من أصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته، إنها قصة الحب المجفف في الكتب، وليست قصة الحياة الدافقة بكل ما هو جديدٌ، هذا على الرغم من أن محسن في «عصفور من الشرق» يشدنا إلى محسن في «عودة الروح»، ومحسن في «عودة الروح» هو — من إحدى الزوايا — توفيق الحكيم في «سجن العمر» و«زهرة العمر»، أي إن ثمة وشائجَ قويةً تصل بين الحكيم ومحسن، ومعنى هذا أن «التجربة الفردية» مع الحياة كانت مُعدةً سلفًا وفي انتظار العمل الفني الذي يحتويها بعد أن يهرب بها من شخصية المؤلف، هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية، فأعطانا كمال عبد الجواد تعبيرًا حاسمًا عن جيله، ولكنه أيضًا تعبيرٌ فرديٌّ لا يُضاهَى. أما الحكيم فقد نقل عن حياته إلى أعماله الفنية دون أن يتدخل في بعض المشاهد بالحذف والإضافة والتعديل، مما جعل هذا النقلَ الحرفي ينحدر ببعض أجزاء الرواية إلى المستوى الفوتوغرافي الجامد، هكذا عرفنا إلامَ انتهى مصير «سليم» وسنية في «عصفور من الشرق»، بعد أن تركناهما في «عودة الروح» دون أن يكون لمعرفتنا هذه أي دورٍ فنيٍّ في بناء الرواية الجديدة، تمامًا كما نقل إلينا من الحياة طفولته الباكرة مع الأسطى شخلع في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ «عودة الروح». إن كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيًّا عن الحياة، أو الأعمال السابقة، هو المزيد من تعطيل السياق الروائي أو تضخيم أحد الجوانب على حساب جانبٍ آخر، أو إصابة جانبٍ ثالثٍ بالهزال، وهذا ما حدث في «عصفور من الشرق»، فهي نكسةٌ في حياة الرومانتيكية المصرية، نكسةٌ على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطي وترجمات الزيات، وهي نكسةٌ — أولًا وأخيرًا — على عودة الروح، وهي النكسة التي أورثت سلبيتها فيما بعد أعمال جيلٍ كاملٍ من الكُتَّاب الرومانسيين.

غير أن سلبية الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق، تتكامل تكاملًا دقيقًا مع رجعية الوجه الفكري، وهو الوجه الذي يتبدَّى لنا من اللقاء الآخر بين محسن و«إيفان»، العامل الروسي الأبيض الفارِّ من الثورة الاشتراكية في بلاده إلى باريس. وبالرغم من أن الحكيم كان صادقًا كل الصدق في تصوير إيفان بائسًا تعسًا في حياته المشردة بين أحياء باريس، إلا أنه أنطق هذه الشخصية بما يجعل منها قناعًا تسترت خلفه آراء الحكيم الشخصية في الاشتراكيَّة العلميَّة.

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين إيفان، بأن يُضطر للذهاب إلى إحدى الكنائس برفقة صديقه أندريه، فيحس بعين الخشوع الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب، فإذا قال له صديقه إنهم يدخلون الكنيسة في أوروبا، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذي أعطاه من قبل المفهوم الأوروبي للحبِّ، هكذا يسلك الحكيم طريق المتوازيات في هذه القصة، فالشخصية هي هي لم تتطور، تنطق في هذا الموقف ما يتسق بها مع بقية المواقف) أجابه محسن: بل إن الكنيسة هي المرادف المرئي للسماء. لهذا السبب فقط يهاجم الرأسماليين — لا الرأسماليَّة — ويقول عن الأميركيين الذين التفُّوا حوله يتطلعون إلى زيه الأسود العجيب وقبعته العريضة: «يُخيَّل إليَّ أن هؤلاء الأمريكان قومٌ خُلقوا من الأسمنت المسلح، لا روح فيهم، ولا ذوق ولا ماضي، إذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارًا.» فإذا استمع إلى الشيخ العجوز والد صديقه يردد أن عصرًا عبوديًّا جديدًا قد بزغ مع حياة «الصناعة»، هذه التي تفرق الأُسرة وتشتتها، همس محسن: «نعم، لن يذهب الرق من الوجود، لكلِّ عصرٍ رقُّه وعبيدُه.» كانت هذه كلها بمثابة التمهيد للقائه بالعامل الروسي «إيفان»، التمهيد الفكري والفني معًا. 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: «إني دائمًا وحدي في الحياة»، ولكم يشعر محسن بحبٍّ وتقديرٍ — يستطرد الكاتب — لأولئك الذين لا تطيب لهم السكنى إلا داخل أنفسهم: «ذلك أن قليلًا من الناس مَن يملك نفسًا رحبةً غنيةً، يستطيع أن يعيش فيها، وأن يستغني بها عن العالم الخارجي، إنه يعتقد دائمًا أن الزاهدين الحقيقيين ليسوا إلا أُناسًا لهم نفوس كالفراديس، وتنيرها الشموسُ، وتتلألأ فيها الكنوزُ، فهي عالمٌ من الفتنة والسحر لا نهاية لبدائعه وأسراره.» ثم يبدأ بينهما حديثٌ طويلٌ ينكر فيه إيفان أن روسيا الاشتراكية هي جنة 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 مملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء. أمَّا نبي العصر الحديث — كارل ماركس — فقد جاء بإنجيله الأرضي «رأسمال المال» ليحقق العدل على هذه الأرض، فقسَّم الأرض وحدها بين الناس، ونسي «السماء»، فماذا حدث؟ ويجيب إيفان على نفسه: «حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعضٍ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتًا على «هذه الأرض» ...» كمَن يلقي تفاحةً بين أطفالٍ يتلمَّظون! ثم يعلو صوته في وصف ماركس: «لقد ألقى قنبلةً (المادية والبغضاء واللهفة والعجلة) بين

الناس، يوم أفهم الناسَ أن ليس هنالك غير «الأرض» يوم أخرج السماء من الحساب.» أما أنبياء الشرق في رأي محسن فقد ألقوا زهرة الصبر والأمل في النفوس، حين قالوا بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، إن مسيحية اليوم في رأي إيفان هي الماركسية حقًّا، ولكنها على نقيض المسيحية الأولى، مثلها الأعلى على الأرض، فهي تحض الفقراء وتغريهم بمملكةٍ تُقام على أنقاض طبقةٍ، وأشلاء طبقةٍ، وتنصحهم بالهجوم على قيصر وأخذ ما لقيصر: «... وإن إنجيل هذا الدين، كتاب رأس المال، تجد أيضًا في بعض صفحاته تنبؤاتٍ مخيفةً كتنبؤات يوحنَّا في رؤياه، ففيه توعَّد بانهيار هذا العالم، وحلول عالمٍ آخر قوامه العمال وحدهم! أي أجسام تسير بغير رءوس فوق المناكب؟ يا له من حلمٍ مخيفٍ.» أما إسلام العصر الحديث في رأي إيفان فهو الفاشية التي لها طابع الإيمان والنظام، ولكنه الإيمان بالزعيم والنظام الذي «لا يؤدي إلى التوازن الاجتماعي بالتواضع والزكاة»، وإنما هو نظامٌ فرضته يد الإرهاب والدكتاتورية الفردية: «نعم أنا من العمال ومن الفقراء، لكن لي من سوء الحظ رأسٌ يفكر، إني أعرف أن وعود أديان الغرب الجديدة كلها إنْ هي إلا تغريرٌ بالعمال والفقراء»، «وإني لأتنبأ لك منذ الآن بوقوع نوعٍ من الحروب الصليبية بين الماركسية والفاشستية تُحشد فيها الدهماء ضد الدهماء، وتتناثر فيها الجثث.» وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقةً واحدةً خارج الواقع والمادة، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن. ولست أود أن أستطرد في ذكر ما تحدث به إيفان عن الإسلام والجنة والنار وغير ذلك، مما يؤكد أن إيفان ليس له وجودٌ في عالم الواقع الروائي الناضج، وإنما هو قناعٌ أسدله محسن على وجهه ليقول لنا رأيه — أو رأي المؤلف على وجهٍ أدقَّ — في الماركسية. لم يكن لإيفان هذا إلا وجود جزئي حين صوره الحكيم مريضًا مشردًا لا يجد قوت يومه، يكاد عمله بالمصنع أن يسحق كيانه الهزيل، هذا الوجود الجزئي يؤكد مرةً أخرى تلك الصلة التي أود أن أقيمها بين قصة محسن مع سوزي، وقصته مع إيفان، قصة التلاحم بين الرومانسية السلبية الفجَّة، مع الرجعية الفكرية الساذجة، ولا يقتصر الرداء الرومانسي على قصة الحب الغامض بين محسن وسوزي، بل هو يمتد إلى قصة العلاقة الغامضة أيضًا بينه وبين إيفان، فهي علاقة تبدأ في مطعم على أثر عبارةٍ توحي بالشعور بالوحدة والانطواء، وهي علاقةٌ بإنسانٍ مريضٍ مكدودٍ مشردٍ، ثم تنتهي بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسية، يموت وعيناه مصلوبتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المتَّقد، يموت وفي أعماقه يتوسد الحنين إلى ذلك العالم الساحر وراء الغيب، يموت وفي إحدى عينيه فارس، وفي العين

الأخرى غادة الكاميليا، وكأن شخصية إيفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي، فإذا لم تكن هي قد ماتت إلا في قلبه، فلتمُت من جديدٍ في شخص إيفان الحبيب.

وهي قصة رجعية مفرطة في السذاجة، فقد أساء صاحبها اختيار «البطل» المعادي للاشتراكيَّة، فالعمل الفني لا يكتسب موضوعيته إذا أتيت بمتهمٍ ليقول رأيه في المجني عليه، والعمل الفني لا يكتسب قيمته إذا جعلت من عاملٍ بسيطٍ فقيهًا في الإسلام والمسيحية والماركسية والفاشية، يأخذ معه «رأس المال» إلى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الأكل، والعمل الفني لا يكتسب أهميته إذا أدرت فيه حوارًا فكريًّا خالصًا لا يعتمد على الصراع بين رأيين، وإنما ليكمل أحدهما الآخر في اتفاقٍ سطحيٍّ بعيد المدى. هذا العمل يسقط فنيًّا في هاوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفسه أبواقًا وأقنعةً من الشخصيات والأحداث والمواقف، فيصبح تحريكها ممكنًا بصورةٍ آليةٍ، أما تطويرها فيصبح شيئًا كالمستحيل. أما من زاوية الفكر فإن هذا العمل يسقط مرةً أخرى، إذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة أنها تُعنَى بالأرض لا بالسماء، فالمناقشة هنا تنتفي بمجرد خروجها عن الإطار الموضوعي للقضية المطروحة للبحث، وهي «الإنسان على هذه الأرض»، أما إذا كان المؤلف «لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في المُلمَّات ... إن لها وجودًا حقيقيًّا في حياته»، وأقول المؤلف — لا محسن — لأن هذه العبارة وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقي مع ما جاء في مقدمتها من إهداءٍ: «إلى حاميتي الطاهرة السيدة زينب»، فما من مرةٍ وقع في شدةٍ إلا وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية، وكل نجاحٍ ظفر به في الحياة هو دفعةٌ من يدها، وكل عطفٍ هو نظرةٌ من عينيها، وكل ابتسامةٍ من الحظِّ إنما هي ابتسامةٌ من شفتيها، ومن هنا تصبح الاشتراكية والمساواة عند محسن «خيالًا»، بينما السيدة زينب في ردائها الأبيض بالسماء هي «الواقع»، لا ينبغي إذن أن نبني شيئًا جميلًا — يقول محسن — فوق هذه الأرض. والحق أن محسن لا ينسى أن يشنَّ حملةً ضاريةً ضد رجال الدين كحملته ضد رجال الصناعة، رجال الدين في نظره هم «أول مَن ينعم بمملكة الأرض»، والصناعة هي التي خلقت فئةً قليلةً من الرأسماليين «لا دين لها إلا الذهب»، هو هو بعينه، الهجوم الرومانسي المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة، الهجوم الانطباعي المنفعل، ذلك أن الخسارة في نهاية الأمر ليست إلا «تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الإبل»، و«التمهل حول الأعشاب النابتة والسكون عند شواطئ الجزر»، تلك هي الفاجعة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبيةٍ وخذلانٍ، فالصناعةُ الحديثةُ «فتتت» طبيعة العمل عند العامل، أصبح «متخصصًا» في جزئياتٍ

دقيقةٍ، ويا للعار! وأصبح التعليم العام «مجانيًّا»، وهكذا تُتاح الفرصة للدهماء أن تنال قسطًا من الثقافة التي تضللها عن طريق السماء. الخلاص إذن يتبلور في ذلك الشعار «إلى الشرق! إلى الشرق! إلى الشرق! فلنرحل معًا إلى الشرق! ... إن أجمل ما بقي لأوروبا إنما أخذته من الشرق»، فالنور يشرق من بلاد الشمس ليغرب في بلاد الغرب. الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن، أما الغرب فهو بلاد العلم «الظاهر» الخارجي. وتبدأ مرحلة الاحتضار في حيان إيفان، فيهمس لصديقه محسن: «أريد أن أرى جبل الزيتون، وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء ... هلمَّ إلى المنبع! ... إلى المنبع!» ولا يلفظ إيفان أنفاسه قبل أن يسرد عليه محسن كيف أصبحت الأفكار الأوروبية مقدسات الشرق، وأن الشرق يدافعون عنها الآن كما دافعوا عن الأديان من قبلُ، وأنه لن يجد في الشرق شرقًا، لن تجد غاندي في قلوب الشباب، ستجد موسوليني: «حتى أبطال الشرق قد ماتوا في قلوب الشرقيين.» وينتهي المرض بإيفان إلى آخر مراحله فيردد: «اذهب أنت يا صديقي ... إلى هناك ... إلى النبع، واحمل ذكراي وحدها معك ... وداعًا.»

وتنتهي «عصفور من الشرق» بهذا الوداع المؤثِّر، كما لو كانت إحدى علاقات «الحب العظيم» قد تخللت إليها الدسائس والحيل ففشلت جميعها، ولم تنجح سوى «الطبيعة» أو «السماء» في تحطيم الأمل الكبير، حطمته بالمرض والفقر والوحدة، حطمته بالعذاب، ولكنه العذاب الذي يطهر الإنسان من ربقة الجسد ومن ربقة المادة والواقع، فيتعالى على الموت متعزيًا في رحاب الله.

ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرها من المذاهب ما يكون، غير أن الناقد المنصف يرى نفسه محاصَرًا بين سؤالين؛ الأول: كيف حاول الفنان أن يصوغ هذا الموقف صياغةً جماليةً حتى نتبين مبلغ الصدق أو الادعاء فيه؟ والثاني يتعلق بذلك التوقيت الذي صدرت فيه القصة، ودلالته بالنسبة لمسار الحركة الأدبية في مصر عند أواخر الثلاثينيات قبيل الحرب العالمية الثانية. أما السؤال الأول، فقد أجبنا عليه فيما سبق لنا من تعرفٍ على جوانب شخصية إيفان العامل الروسي الأبيض، إذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها، بحيث إنها بلغت من التهافت درجة تقول بأن الكاتب أقحم آراءه الشخصية إقحامًا متعسفًا أفسد السياق التعبيري للرواية. وأما السؤال الثاني فنجيب عليه بأن هذه الآراء المتخلفة للحكيم هي نتاج ذلك المناخ المأساوي الحاد الذي عاشته مصر فيما بين انتكاسة ثورة ١٩١٩م ومعاهدة التهادن عام ١٩٣٦م. فبينما استطاعت

الثورة أن تفجر الأمل بين ضلوع الحكيم، أقبلت مرحلة الإرهاب الدكتاتوري تجر أذيال الخيبة والأسف، أقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمونٍ اجتماعيٍّ لا ينفصل عنها، وقد طُرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي، ولم تكن حالة مصر إلا انعكاسًا صارخًا لأزمة الرأسمالية ومطاردتها الحادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين. كان الحكيم يعاني صراعًا هائلًا بين الحس الوطني الديمقراطي الرابض في أعماقه وبين حسه الاجتماعي الرابض بين أسوار الطبقة المتوسطة الناشئة، و«عصفور من الشرق» هي لحظة الرجحان لكفَّة المستقبل البرجوازي التي عايشها في أوروبا، بينما تأتي «يوميات نائب في الأرياف» ترجيحًا لكفَّة المضمون الاجتماعي المتقدم الذي عايش ضرورته وحتميته في ريف مصر.

ولعلَّ «عصفور من الشرق» تلتقي من هذه الزاوية، وتختلف في نفس الوقت، مع قصةٍ أخرى صدرت بعدها بحوالي سبع سنوات، تلك هي «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وهي قصة الدكتور إسماعيل طبيب العيون الذي نشأ في كنف أم هاشم وقنديلها الذي يضيء بغير صراع: «لا شرق هنا ولا غرب، ما النهار هنا ولا الليل، لا أمس ولا غدًا.» وعندما أخذ أهبته للسفر إلى «بلاد برة»، كان والده ينطق هذه العبارة كأنها إحسانٌ من كافرٍ لا مفر من قبوله «لا عن ذلةٍ، بل للتزود بنفس السلاح». وفي مصر لم يكن إسماعيل يشعر بمصر إلا شعورًا مبهمًا: «هو كذرة الرمل اندمجت في الرمال»، أما في إنجلترا: «قد بدأ يشعر بنفسه كحلقةٍ في سلسلةٍ طويلةٍ تشده وتربطه ربطًا إلى وطنه.» وفي مصر كان مرتبطًا بالفاتحة أن يتزوج من قريبته فاطمة النبوية، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين، وفي إنجلترا نسي هذا الوعد وأحب ماري الإنجليزية، وذاق معها أمتع الملذات، ثم عاد إسماعيل إلى مصر. لشدَّ ما تغيَّر! هكذا أكدت الساعات الأولى من قدومه، فقد تصادف أن لاحظ أمه تقطر زيتًا من قنديل أم هاشم في عينَي فاطمة النبوية، فاعتبر ذلك امتهانًا لكرامته، ونطقت أمه أخيرًا تستعيذ بالله وتقول له: «اسم الله عليك يا إسماعيل يا بني، ربنا يكملك بعقلك. هذا غير الدوا والأجزا، هذا ليس إلا بركة من أم هاشم.

وإسماعيل كثور هائج لوحت له بغلالة حمراء: أهي دي أم هاشم بتاعتكم هي اللي ح تجيب للبنت العمى. سترون كيف أداويها فتنال على يدي أنا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم.

– يا ابني ده ناس كتير بيتباركوا 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 إسماعيل على أمه يحاول أن ينتزع منها الزجاجة، فتشبثت بها لحظةً، ثم تركتها له، فأخذها من يدها بشدةٍ وعنفٍ، وبحركةٍ سريعةٍ طوَّح بها من النافذة»، بل إنه لم يكتفِ بذلك، وذهب إلى مسجد أم هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه، وكاد يومها أن يموت تحت أقدام الزوار الذين انهالوا عليه ضربًا وركلًا، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ الدرديري خادم المسجد.

وما إن حل رمضان من نفس العام حتى أحس بخيبة أملٍ كبيرةٍ تجتاح مشاعره: «يحدِّث إسماعيل نفسه: لماذا خاب؟ لقد عاد من أوروبا بجعبةٍ كبيرة محشوةٍ بالعلم، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغةً، ليس لديها على سؤاله جوابٌ، هي أمامه خرساء ضئيلة، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأةً.» وبدأ التحول الجديد في حياته حين أخذ يستشعر الألفة في كل الكائنات والجمادات المحيطة به من حوله بحي السيدة، أما ما هو أكثر أهمية أن نفس إسماعيل اطمأنت: «وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضًا صلبةً، ليس أمامه جموع من أشخاصٍ فرادى، بل شعب يربطه رباطٌ واحدٌ، هو نوعٌ من الإيمان، ثمرة مصاحبة الزمان.» وأخيرًا أحس أن غشاوةً ما كانت تَرين على قلبه قد زالت، أو في طريقها إلى الزوال، وفهم الآن ما كان خافيًا عليه «لا علم بدون إيمانٍ». ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحي البغالة بجوار التلال، وأخذ ينادي الجميع أن تعالوا، فيكم مَن آذاني وكذب عليَّ وغشَّني، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكانٌ لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم مني وأنا منكم، أنا ابن هذا الميدان، لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد، كان إعزازي لكم أقوى وأشد، وعاد من جديدٍ إلى عمله وطبِّه يسنده الإيمان، وتزوج إسماعيل من فاطمة النبوية، وامتدت شهرته إلى خارج العاصمة، إلى الريف الحزين.

تتفق «قنديل أم هاشم» مع «عصفور من الشرق» وتختلف، بل هي قد تتفق مع «عودة الروح» في أكثر من موضعٍ، وإن اختلفت عنها في أكثر المواضع، أما اتفاقها مع «عصفور من الشرق» فيأتي من ذلك التشابه بين تكوين محسن وتكوين إسماعيل، التكوين الشرقي الذي قد تبهره حضارة أوروبا، ولكنها لا تخلعه من أرض حضارته. وأما اتفاقها مع «عودة الروح» فيأتي من ذلك التشابه بين إيمان إسماعيل بالشعب المصري ايمانًا يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة في خيطٍ واحدٍ، وإيمانه بأن جماهير هذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلبٌ واحدٌ، وإيمانه بأن روح هذا الشعب هي نوعٌ من الإيمان ثمرة مصاحبته للزمان. إلا أن قصة يحيى حقي تعود فتختلف عن قصة الحكيم

في أنها بناء خصصه صاحبه لإقامة هذه الفكرة وحدها، لا تزاحمها أفكارٌ أخرى، وكافة الأدوات التعبيرية مجندةٌ في خدمتها، وإذا كانت «قنديل أم هاشم» تتضمن خطأً فنيًّا فادحًا يجعلها أقرب إلى أن تكون مشروعًا مخططًا لتأليف روايةٍ منها إلى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة، فقد تركزت فيها الأحداث والمواقف بصورةٍ إخباريةٍ لا في لحظة حضور. وإذا كانت قد تضمنت خطأً فنيًّا آخر في استخدامها لعنصر المفاجأة استخدامًا يهز البناء من أساسه؛ إذ نرى التناقض بين إسماعيل والحياة المحيطة به قد تجسد منذ الليلة الأولى لقدومه من إنجلترا، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورةٍ آليةٍ غير ممهدة، إلا أن ما يغفر هذه الأخطاء فنيًّا للمؤلف أن بناءه هذا كان بناءً حيًّا، فشخصياته من لحمٍ ودمٍ، وأحداثه ومواقفه هي ثمرة التناقضات الدينامية والصراع الخارجي معًا، بل إن الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها، وإنما تمتزج الفكرة بالشخصيات والأحداث فتؤثِّر فيها وتتأثر بها، وتتبادلان المواقف أو مراكز التجربة، فينتج عن ذلك كله مركبٌ جديدٌ غاية الجدة، يعلو كثيرًا فوق الفكرة بمفردها والشخصيات بمفردها والأحداث بمفردها، فقد توجه إسماعيل إلى أوروبا بتكوينٍ محددٍ هو تكوين المراهق جسدًا وعقلًا، وهناك تغيَّر تكوينه فعاد شابًّا «محدث نعمة» في العلم، ناكرًا قيمة الإيمان، ثم امتزج علمه مع الأيام والليالي الطويلة، فأصبح علمًا يسنده الإيمان. هكذا كان إسماعيل في «قنديل أم هاشم» شخصيةً حيةً نابضةً، لا مخلوقًا ذهنيًّا مجردًا، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معًا، لا شخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده، من المفتاح الفكري الذي يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد؛ لذلك كان إسماعيل شخصيةً صادقةً موضوعيًّا، مهما شاب هذا الصدقَ عند هذا أو ذاك ما يختلف معه أو يتفق عليه. هي شخصيةٌ صادقةٌ بمعنى أن الفنان استطاع أن يتلمس أدق شعيراتها الأساسية، فقدمها إلينا إحدى «حالات» الحضارة التي نعيشها. ليكن رأينا في هذه الحالة ما يكون، ليكن رأينا في صاحبها ما تشاء لنا التحليلات الأيديولوجية الصارمة، ولكن هذه التحليلات مهما تباينت في نتائجها واختلفت في مناهجها، فإنها لا تستطيع أن تنكر موضوعية تلك «الحالة» وصدقها، ونفاذ العين الفنية التي التقطتها. أما الموقف الفكري ليحيى حقي من هذه الحالة أو تلك الظاهرة، فهو أن «لا علم بغير إيمان». وإذا كان الفنان قد استخدم قنديل أم هاشم والشيخ دردير وفاطمة النبوية أدوات صياغة لنسج هذا المعنى، فإن هذا لا يضيره، وهو حرٌّ كامل الحرية في خلق عالمه، فليست هذه الجزئيات إلا تجسيدًا من الواقع، يقابل بينها الكاتب وبين ما يعادلها في مجال الفكر.

«لا علم بلا إيمانٍ» هو المركب الموضوعي الذي أثمره لقاء الشرق بالغرب في قصة يحيى حقي، لقاء إسماعيل القادم من القاهرة إلى لندن، والعائد من لندن إلى القاهرة عبر سلسلةٍ من التجارب الذاتية والموضوعية. ذهب إسماعيل إلى أوروبا في شخصيةٍ محددةٍ، وهناك أضاف شخصيةً جديدةً، وعاد ليصبح شخصيةً ثالثةً مركبةً بأصالةٍ من الشخصيتين. ولا يحق لنا أن نبتذل الفن فنسقطه حرفيًّا على الواقع ونقول إن الإيمان عند يحيى حقي هو زيت القنديل عند الشيخ دردير في مسجد أم هاشم. إن العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحُول بيننا وبين هذا الابتذال، فإذا كان الواقع هو المصدر الأصيل لإنبات شخصيةٍ كإسماعيل، فإن الفن وحده هو الذي يضيف «إسماعيل = العلم والإيمان». ولك أن تؤمن بعد ذلك بما تريد، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يملي عليك قانونًا معينًا للإيمان، ولكننا حين نعود إلى تلك المرحلة التاريخية التي صدرت فيها القصة لنجد أن مشكلات «الفن للفن والعلم للعلم» من القضايا المطروحة في ذلك الحين، يدفعنا الأمر إلى الاعتقاد بأن يحيى حقي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علانيةً في أوروبا، ومتخفيةً أو متنكِّرةً في الشرق العربي. يحيى حقي يلتزم جانب «العلم للمجتمع»، وهو الشعار الذي يتضمن إيمان العالم بشيءٍ ما إزاء مجتمعه.

توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» على النقيض المقابل لهذه القصة التقدمية، فقد راح يفتعل شخصيةً رئيسيةً كإيفان، ويزيِّف أحداثًا كاملةً في صورة حوارٍ مباشرٍ أحيانًا، وفي صورة مطولاتٍ مقتبسةٍ أحيانًا أخرى، وفي صورة مقالاتٍ كالحواشي تندسُّ أثناء السرد، وفي صورة ذكريات مقحمة لا جدوى منها، كل ذلك أفسد السياق التعبيري فنيًّا، كما أفسده فكريًّا، ولا شك أن صراعًا هائلًا — كما سبق أن قلتُ — نشب في عقل الحكيم ووجدانه الفني إبان تلك المرحلة التالية لصدور «عودة الروح» بسنواتٍ خمسٍ، ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التي تميل إلى التعميم أن يعبر عن كل جانبٍ من جانبَي الصراع على حدة، فعبر عن الجانب السلبي في «عصفور من الشرق» وعن الجانب الإيجابي في «يوميات نائب»، ولم يشأ أن يزاوج بينهما في مركبٍ صراعيٍّ واحدٍ، مخافة أن ينتصر في النهاية — ولا بد أن يفعل ذلك — لأحد الجانبين، واكتفى بأن يصدر العملان في فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ لا تتجاوز العام.

إلا أن «عصفور من الشرق» لم تكن في جوهرها عملًا سلبيًّا خالصًا، وإنما قد حملت إلى جانبها رومانسيتها الفنية ورجعيتها الفكرية، دلالة أخرى على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية. تلك هي «الرؤيا» التي وُلدت في «عودة الروح»، وانبعثت عن ذلك التفاعل الحضاري

بيننا وبين الغرب من ناحيةٍ، وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الأخرى. وُلدت لنا مع عودة الروح «الرؤيا المصرية» التي حاولت أن تقيم التوازن بين المجد المصري القديم والحضارة الغربية الحديثة، بأن تمدَّ جذور الإنسان المصري المعاصر إلى أرضه التاريخية ليمتص عصارتها الحضارية، ويتمكن من الوقوف على قدميها وجهًا لوجه أمام حضارة العصر، لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقًا ما في التربة المصرية وطمي وادي النيل، بل كانت رؤيا «المقاومة» للتخلف المحلي وأدوات القهر الأجنبي، ولم تكن رؤيا انعزالية تنطوي على نفسها بعيدًا عن جيرانها، وإنما كانت رؤيا «الحضور» الواعي بالذات دون أن يتورط في أغلالٍ وهميةٍ باسم العروبة أو باسم الدين. هذه الرؤيا التي صاغتها عودة الروح في إطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحيةٍ، وبين الواقع والرمز من ناحيةٍ أخرى، أقبلت «عصفور من الشرق» و«قنديل أم هاشم» لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية. فإذا كانت عودة الروح وقصص نجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال عادل كامل وباكثير والسحار قد حاولت أن تمد الجذور إلى مصر الفرعونية، فإن عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم تمدان الجذور إلى مصر العربية الإسلامية، ولا يعني ذلك سوى أنه ينبغي أن تُطرح قضية التراث في إطارها التاريخي، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة إلا وحدة حضارية عميقة الجذور في أغوار النفس المصرية، ولا يعني ذلك أيضًا سوى أن قضية التراث لا ينبغي أن تنفصل عن قضية المعاصرة، ولا يعني ذلك ثالثًا سوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهةٍ، وبيننا وبين أرفع ذروةٍ حضاريةٍ في العالم الحديث من جهةٍ ثانيةٍ، هو جوهر «المسار الخاص» لحضارتنا وآدابنا وفنوننا، التراث والمعاصرة هي قضية محسن مهما جاء تعبيره مختلفًا عن إسماعيل في قنديل أم هاشم، أو لويس عوض في «مذكرات طالب بعثة». إن ارتباط لويس عوض بالتراث كان ارتباطًا معاصرًا عبَّر عنه في الاستخدام الشجاع للغة الشعبية، أما الارتباط بالتراث عند الحكيم فقد آثر الشكل الكلاسيكي في استخدام اللغة، بالرغم من نجاحه السابق في «عودة الروح» حين استخدم العامية المصرية استخدامًا موفقًا.

ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من التناقضات إلا كتابُه الرائدُ «يوميات نائب في الأرياف».

الفصل الثامن

يوميات نائب في الأرياف

أبادر فأقول إن «يوميات نائب في الأرياف» تُعَد نموذجًا رائدًا للواقعية النقدية في الأدب المصري الحديث، تمامًا كما كانت «عصفور من الشرق» نموذجًا للرواية الرومانسية. وبالرغم من أنه ليس من تقاليد النقد الحديث «الحكم» على العمل الفني، فضلًا عن الحكم مقدمًا، فإنني أرى من الأهمية بمكانٍ أن أضع هذه المصادرة في مقدمة حديثي عن «يوميات نائب»؛ ذلك أن الإيهام الكامل بالواقع هو السمة الرئيسية في هذه الرواية، ولا شك أن ثمة فرقًا 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. إلا أن الحكيم لم ينحدر إلى المستوى الفوتوغرافي المحض في تصور الواقع وتصويره، وإنما هو راح يستوحي من هذا الواقع أكثر جزئياته حضورًا وتجسيدًا لواقعٍ أشمل، هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن، فاختار من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكيلًا للنائب العام في أولى مراحل حياته العملية، وبالرغم من أن الإطار العام للقضية هو «اليوميات» التي سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هامشية في القصة تقوم بدور الراوي — إلا أن الحكيم قد حاول أن يصوغ الأحداث التفصيلية بين ذراعَي القصة الأصلية، وهكذا أراد هذا الفنان الواقعي أن يلعب لعبته الفنية الجديدة في نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع وإملاله، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هي قصة الفتاة «ريم»، وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات الأقاصيص الصغيرة، التي تكشف عن بشاعة المأساة التي يعيشها الريف المصري حينذاك.

وتبدأ «يوميات نائب» ببلاغٍ يقول إن رجلًا في الأربعين، يُدعى «قمر الدولة»، وُجد في منطقةٍ مجاورةٍ وقد أصابه عيارٌ ناريٌّ، فينتقل وكيل النيابة إلى مكان الحادث ويأمر بنقل

المصاب إلى المستشفى، ولكنه لا يجد شهودًا على الحادث، ولا يعرف شيئًا عن الظروف المحيطة بالمجني عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عامين، وتركت شقيقتها الصغيرة «ريم» التي تقيم معه بعد وفاة أختها، وريم إذن هي الإنسان الوحيد الذي يستطيع أن يقول شيئًا فينير مجاهل التحقيق، فلا بد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام إلى أول الطريق المؤدي إلى الحقيقة، ويتطوع مأمور المركز بأن تبيت الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت بلا مأوًى ولا أهل.

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية، هي شخصية الشيخ عصفور، فهو يحدب على الفتاة ويرافق مجريات الأمور تحت نظر السلطات دون أن تكون له مصلحةٌ مفهومةٌ، وبغير أن تكون له وظيفةٌ محددةٌ. وما إن يستيقظ وكيل النيابة في صباح اليوم التالي ليستجوب الفتاة حتى يُفاجأ الجميع بهروبها من بيت المأمور، ولم تكن حالة المجني عليه قد سمحت باستجوابه، فيأمر المحقق بالبحث عن «ريم» في كل مكانٍ من القرى المجاورة، ولكنهم يخفقون في العثور عليها، وبينما كان وكيل النيابة في طريقه إلى المستشفى للسؤال عن «قمر الدولة»، يشاهد ريم مع الشيخ عصفور، يجلسان خارج السور إلى جانب عشرات من الزوَّار، فيتركهما ليذهب إلى المأمور ويطلب إليه «قوة» تتوجه للقبض عليهما.

وما إن تذهب القوة إلى هناك حتى تُفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده، أما «ريم» فلا أثر لها، وقع المحقق في حيرةٍ لا نهاية لها: لقد اختفى عصفور من قبل ولم يُعثر له على أثرٍ، وها هو ذا يظهر الآن دون أن تكون معه «ريم» التي يُخيَّل لوكيل النيابة أنه رآها برفقته عند المستشفى، وفي هذه الأثناء يعلن المستشفى عن وفاة المجني عليه «قمر الدولة»، فيكاد المحقق أن يستريح من عناء البحث الطويل ليغلق ملف القضية، إلا أن مفاجأةً أخيرةً تقع بالعثور على جثة «ريم» طافيةً على مياه إحدى الترع القريبة من القرية، وتتشابك أطراف الجريمتين تشابكًا معقدًا ينتهي بتحويل كلا الجثتين إلى الطبيب الشرعي، وتصبح التأشيرة الأخيرة في «يوميات نائب الأرياف» هي تصريح الدفن، وتُحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة التي يُقيَّد ما تحتويه من جرائم «ضد مجهولٍ»، وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم، أكداسًا فوق أكداسٍ تشهد بضخامةٍ هذا «المجهول» في حياتنا.

والمجهول في «يوميات نائب» حيلةٌ فنيةٌ بارعةٌ من جانب توفيق الحكيم، فإذا كانت الأحداث المادية المحسوسة والمباشرة تقول إن الفاعل مجهولٌ، فإن الفاعل خلال عشرات

التفاصيل الصغيرة يقول إن الفاعل معلومٌ، يبدو لنا هذا «الفاعل» عملاقًا ضخمًا واضحًا في ساحة المحكمة حين يدور مثل هذا الحوار بين القاضي والمتهم.

– انت يا راجل متهم بأنك غسلت ملابسك في الترعة.

– يا سعادة القاضي ربنا يعلي مراتبك ... تحكم عليَّ بغرامة لأني غسلت ملابسي؟

– لأنك غسلتها في الترعة.

– واغسلها فين؟

ويعلق الفنان: «... ولم أرَ واحدًا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب، إنما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب، وإتاوةٌ يؤدونها لأن القانون يقول إنهم يجب أن يؤدوها.»

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرةً أخرى في تلك «الجحور» المسقفة بحطب القطن والذرة يأوي إليها الفلاحون، أو على حد تعبير المؤلف، قطعان من البيوت تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين، وقد حدث ذات مرة أن طرح البحر كيسًا كبيرًا، فهرول إليه أهل القرية واعتبروه كنزًا من القدر، إذ استخرجوا منه أشكالًا وألوانًا من الثياب والأقمشة، وكان هذا الكيس في واقع الأمر قد سقط من إحدى عربات اللوري الخاصة بنقل البضائع من المصنع إلى الشركة، وما إن اكتشف رجال الأمن أن الثياب الجديدة التي ارتداها أهل القرية فجأة هي «ثيابٌ مسروقةٌ» في عُرف القانون، ولا بد إذن من تقديمهم جميعًا إلى المحاكمة، وأمام وكيل النائب العام قالوا: فهمنا يا حضرة البك، لكن ... بقى الكساوي كانت قدام نظرنا ورماها البحر علينا، والواحد منا من غير مؤاخذة عريان.

– انت يا راجل فاكر الدنيا فوضى، والا فيه قانون وحكومة!

ويظهر أن الرجل لم يستطع صبرًا فقال: بقى هي الحكومة لا منها ولا كفاية شرها؟ لا كستنا ولا تركتنا ننكسي.

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرةً أخرى حين نعلم أن مأمور المركز اعتاد في أوائل كل شهرٍ أن يلعب الورق مع الموظفين جميعًا، فيربح مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون إليه للأكل والمعاش حتى لا يموتوا جوعًا إلى يوم القبض، فيلاعبهم من جديدٍ ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم ما سيعيشون به طول الشهر وهكذا، والقاضي مشغولٌ عن سماع دفاع المتهم عن نفسه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم، في نفس الوقت الذي يكون فيه الحاجب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن، وانتظره بها على المحطة في قطار الساعة الحادية عشرة صباحًا، فهو يسكن العاصمة ويحضر إلى المحكمة ثلاث مرات في الأسبوع، فإذا قال له أحد الفلاحين: والعمل إيه يا حضرة القاضي؟

– العمل إن الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك، احجزه يا عسكري.

– الحبس بالزور يا حضرة القاضي! أنا مظلوم، لا قاضي سمع كلامي ولا حاكم طلب سؤالي لحد الساعة؟

– اخرس! معارضتك يا راجل بعد الميعاد.

– وماله؟

– القانون يا راجل محدد بثلاثة أيام.

– أنا يا سيدي القاضي غلبان لا أعرف أقرا ولا اكتب، ومن يفهمني القانون ويقريني المواعيد؟

– يظهر إني طولت بالي عليك أكثر من اللازم. أنت يا بهيم مفروض فيك العلم بالقانون ... احجزه يا عسكري.

ويتصور وكيل النيابة أن رجل القضاء لا ينبغي له الكلام في السياسة، ومهما تغيرت الوزارات والأحزاب فإن القانون هو القانون. ولكنه سرعان ما يدرك خطأ تصوره، فما إن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميته ولا يعبأ بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز، الذي يمتلئ بالمعارضين للوزارة الجديدة بغير «أمر حبسٍ»!

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين يذهب طبيب المركز لإنقاذ ولادةٍ متعسرةٍ، فما إن يضع يده في الرحم حتى يجده محشوًّا بالتبن، وإذا مثانة المريضة قد تهتكت، والمولود قد مات فيها منذ يومين، فالتفت إلى «ست هندية الداية الصحية» مستفهمًا، فقالت: أصل يا سيدي الدكتور لما دخلت يدي أسحب الولد لقيتها راحت «مزفلطة»، قمت قلت «احرش كفي بشوية تبن». ومدت للطبيب يدًا ملوثةً 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 ألوف الأطفال يموتون على هذه الصورة كل عامٍ، «إن أرواح الناس في مصر لا قيمةَ لها».

هذا هو «الفاعل» المعلوم إذن من خلال هذه الأمثلة القليلة والجزئيات المنثورة هنا وهناك. إن الفنان يضع النظام الاجتماعي بأكمله فاعلًا رئيسيًّا في كافة الجرائم التي تقيَّد عادةً «ضد مجهولٍ». إنه لا يتجاهل العناصر القانونية الأخرى التي تشارك بصورةٍ أو بأخرى في هذه الجرائم، كضعف الإحساس الخلقي والمصادفات غير المتوقعة، والسلوك الشخصي للأفراد إلى غير ذلك، ولكن هذه الروافد جميعها تصب في مجرًى رئيسيٍّ واحدٍ، هو النظام الاجتماعي السائد وما يتفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحياة الاقتصادية

والسياسية. والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية في الأدب الغربي، حيث كانت مهمتهم الأولى هي «ترميم النظام» بالكشف عن تمزقاته المختلفة واقتراح مقاسات «الرقع» المطلوبة. إن الفنان المصري الذي يعيش في مرحلةٍ حضاريةٍ مختلفةٍ كيفيًّا عن الحضارة الأوروبية، يحس في أعماقه أنه لا بد من «تغييرٍ جذريٍّ» في الأساس الاجتماعي، ولا جدوى من الإصلاح الجزئي.

فالحضارةُ الأوروبيةُ التي أثمرت الواقعيةَ النقديةَ في القرن الماضي، كانت حضارةً علميةً وصناعيةً متقدمةً، أما حضارتنا التي عبرت عن نفسها في الريف المصري إبان ثلاثينيات هذا القرن، فقد بلغت من الانحطاط أبشع صوره على الإطلاق؛ لذلك يحاصر فنان «يوميات نائب» النظام الاجتماعي بأكمله بين قوسين، كحدٍّ أدنى للاتهام الموجه للعصر جميعه، وهكذا ترتفع واقعيته النقدية إلى المستوى الثوري، ولعل البناء الفني الذي لخص لنا الأحداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول، ثم أضاف أن التفاصيل تكشف لنا عن مجرمٍ مجهولٍ، لعل هذا البناء يضمر ذلك اللون الرفيع من ألوان السخرية الهادئة، التي لا تقوم على المفارقات اللفظية أو المصادفات الجزئية، وإنما تقوم على ذلك الصراع الواضح البيِّن بين التناقضات التي لا نهاية لها. فالخطوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمةٍ يوميةٍ تقيَّد عادةً ضد مجهولٍ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الأم التي يعرف الجميع فاعلها الأصلي، وتلك هي الريادة الفنية في قصة «يوميات نائب في الأرياف»، إنها مجموعةٌ من الخطوط المعقدة في لوحةٍ دراميةٍ كبيرةٍ، تتحول عند النظر المدقق إلى مجموعةٍ هائلةٍ من اللوحات التي لا نهاية لغناها الدرامي العظيم. وليس غريبًا أن يتخصص فيما بعدُ كاتبٌ مسرحيٌّ معاصرٌ كسعد الدين وهبة في استيحاء هذه القصة في أغلب أعماله المسرحية، مع فارقٍ واحدٍ هامٍّ هو أن صدور «يوميات نائب» عام ١٩٣٧م يتخذ لنفسه دلالةً جوهريةً أعمق بكثيرٍ من صدور «المحروسة» و«السبنسة» في الستينيات من هذا القرن.

البناء الفني في «يوميات نائب» إذن بناءٌ مركَّبٌ، فهو يشتمل على قصةٍ رئيسيةٍ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعةٍ من الأقاصيص، إلا أن الفنان هنا لا يستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في «عصفور من الشرق»، كالرسائل والفلاش باك ومختلف أشكال الذكريات. حقًّا، هو يستطرد أحيانًا بما يخرج به عن السياق الأصلي، ويجرح الشكل التعبيري، كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث، فيتذكر أنه ترك ذات مرة جريحًا يعالج سكرات الموت، وراح يصف ما يرتديه،

فما إن فرغ وانحنى على المصاب يسأله عن المعتدي، فإذا به قد تُوفِّي. وكما نلاحظ ذلك التداعي الذي اقتحم عالمه الواقعي عند إحدى المقابر، فقد نظر إلى بقايا الإنسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقَدَت لدينا ما فيها من رموزٍ، فهي لا تعدو في نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجُر، إنها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا اليومي، لقد انفصل عنها ذلك «الرمز» الذي هو كل قوتها: «نعم، وماذا يبقى من تلك الأشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز؟ أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسمٍ ماديٍّ، حجر أو عظم لا يساوي شيئًا ولا يعني شيئًا، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز؟ الرمز هو في ذاته كائنٌ لا وجود له، هو لا شيء، وهو مع ذلك كل شيءٍ في حياتنا الآدمية، هذا اللاشيء الذي نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملك من سموٍّ نختال به ونمتاز به على غيرنا من المخلوقات.»

أقول حقًّا إن هذا التداعي أو ذاك الاستطراد يعطِّل السياق الفنيَّ، فيصيبه بالركود أحيانًا، ويبعث فيه شيئًا من التشتت الذي لا غاية له في معظم الأحيان. ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصته في قالب «اليوميات» التي تتسع لأمثال هذه الشطحات، فالحق أيضًا أن تصميم «يوميات نائب» خلا تمامًا من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة، وإنما هو اختار اليوميات هنا إمعانًا في واقعية الواقع لا هروبًا إلى سبحات الخيال في عالم الوهم، اليوميات تمنح هذا العمل بُعدًا واقعيًّا صميمًا لأنها تغوص في أعماق القرية المصرية بكل ما يأتي به الغوص من بشاعة المأساة التي تعيشها، فاليوميات ليست — كما هي عند المراهقين — دغدغة لحواس يقظة في منتصف الليل. إن الحكيم يعيد إلى اليوميات معناها السليم فيقيمها على قدميها بدلًا من سيرها على رأسها في وضعها السابق، اليوميات عند الحكيم إطارٌ واقعيٌّ صارمٌ مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعيات الذهنية في بعض المواضع.

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمةَ قتلٍ عاديةً، مقيدةً ضد مجهولٍ ما دامت السلطات لم تتوصل إلى معرفة الجاني، والأقاصيص الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الأمور الطبيعية في عالم هذه القرية المشبعة بالدماء والرشوة والفقر والاختلاس والتزوير. إلا أننا لو تصورنا للحظةٍ واحدةٍ أن كلًّا من القصة الرئيسية والأقاصيص الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قرى مصر، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركَّب في «يوميات نائب»، الذي يبدو لأول وهلةٍ ممعنًا في البساطة والأُلفة، تلك

البساطة التي نعرفها عند الكاتب الألماني العظيم «برتولد بريخت»، وإن كان يختلف في طريقه إليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته، فبريخت يلجأ إلى التعميم وشيءٍ من التجريد، ولأنه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا تشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها، فإن هذا الواقع المجرد يتسم بالبساطة والألفة عند المتلقي، على الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التي يواجهها بريخت في سبيل هذا الجمع المزدوج بين البساطة والتجريد.

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئًا مختلفًا، وإن اقترب خطوات مما يصنعه بريخت، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه في صورة «الإيهام الكامل» الذي يُغرق المتلقي في تفاصيل اليوميات وجزئياتها الدقيقة، وإن لجأ إلى التعميم والتجريد في المستوى الفني المحض، في طريقة استخدامه لأدوات الصياغة الجمالية والتعبيرية ... فكيف ذلك؟

إن العامل عند بريخت «يمثل» الطبقة العاملة، والرأسمالي «يمثل» الطبقة الرأسمالية ... ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاحٌ من لحمٍ ودمٍ يمثل نفسه وطبقته الاجتماعية معًا، وهو يمثل نفسه في إحدى لحظاتها — لا في تاريخها كله — وهو يمثل طبقةً من إحدى الزوايا لا من جميع زواياها؛ لذلك يكثر عدد الفلاحين في قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثرة «عددية» وحسب، وتكثر رموز السلطة كالمأمور والعمدة والقاضي ووكيل النيابة والخفير، ولكل شخصيةٍ منهم أهميةٌ محددةٌ، فلا يمكن استبدال أحدهم بالآخر، أو الاستغناء عن أحدهم بالآخر.

قصة الحكيم قصةٌ واقعيةٌ، ومسرح بريخت مسرحٌ واقعيٌّ، ولا نقول مع البعض إن واقعية بريخت هي في المضمون دون الشكل، أو نغامر بالانصياع للمعادلة ذات البريق فنقول إن واقعية الحكيم في الشكل لا في المضمون. إن أمثال هذه التصنيفات مزيفةٌ ومفتعلةٌ؛ لأنها في جوهرها عملية إسقاطٍ خارجيٍّ، وليست توغلًا في أعماق العمل الفني، واكتشافًا لقوانينه الداخلية، إن واقعية بريخت هي واقعية الملحمة الشعبية التي يحتمل أحد وجوهها التجريد والتعميم، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعيٍ وعمقٍ نافذين من حياة الإنسان المعاصر في عالمنا، وهي واقعية الشكل المأخوذ عن أعرق قوالب التعبير الفني في تراث الشعوب. أما توفيق الحكيم، فيستلهم الواقع حقًّا، ويضع النظام بأكمله بين قوسين، ولكنه لا يكتشف القانون الداخلي لهذا النظام الآيل للسقوط؛ لهذا تظلُّ ثورية الحكيم في حدود الواقعية النقدية التي تكتفي بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل، وتلعن القوانين الدستورية التي تكفل لهذه الصورة البقاء، ولكنها لا ترتفع إلى مستوى الواقعية

الثورية في أدب بريخت، حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيسي الشامل للمجتمع، ولا يهبط إلى مستوى الواقعية النقدية أو الواقعية الطبيعية في أوروبا، حيث يكتفي أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع.

ونعود إلى قولنا بأن الحكيم يعمم ويجرد في المستوى الفني للصياغة الجمالية وأدوات التعبير فحسب، فهو يجعل من قصة «ريم وقمر الدولة» هيكلًا عظميًّا مجردًا، هو جريمة القتل التي وقعت للرجل أولًا، وللفتاة أخيرًا. وإذا كان المؤلف قد شاء أن تقيَّد الجريمة ضد مجهولٍ، فليس ذلك للانتهاء بقصةٍ بوليسيةٍ شيقةٍ إلى خاتمةٍ تثير البلبلة والحيرة، وإنما لكي يدعنا نتمعن أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمي العام من لحمٍ ودمٍ خاصٍّ، ليس «قمر الدولة» إلا أحد الرجال العديدين في القرية المصرية ممن يلقون حتفهم في لحظةٍ برصاصةٍ عابرةٍ مع سبق الإصرار وإن اختفت عن الأعين، أو تعامت عنها الأعين. وليست الفتاة «ريم» إحدى الفتيات الجميلات بالقرية ممن تطفو جثثهن على مياه ترعةٍ قريبةٍ أو بعيدةٍ. وليست زوجة «قمر الدولة» بأول أو آخر زوجة تموت خنقًا في ظروفٍ مريبةٍ، ولكن ماذا صنع الفنان بهذه الشخصيات وتلك المصائر التي اختلطت خيوطها وامتزجت؟ إن هذا السؤال يجرنا إلى ما استهدفه الحكيم من روايته الأولى «عودة الروح»، فقد كانت هذه الرواية صراعًا عنيفًا بين مختلف الاتجاهات الفنية التي سيطرت على الحكيم في أوائل حياته الفنية، وكان الاتجاه الواقعي هو أحد هذه الاتجاهات، وكانت الحصيلة النهائية لعودة الروح هي «الرؤية المصرية» التي شهدت ميلادها على يديه. وإذا كانت هذه الرؤيا في عودة الروح على درجةٍ ما من الغموض لما كان عليه الصراع من حدةٍ واشتعالٍ، فإن هذه الرؤيا قد اتجهت إلى الوضوح في «يوميات نائب»، بالرغم من الصعاب التي اعترضتها في «عصفور من الشرق».

ففي «يوميات نائب» لا تصبح مصر مجرد فكرةٍ ميتافيزيقيةٍ خالدةٍ، وإنما هي واقعٌ مليءٌ بالبؤس والعار، وقابلٌ للزوال من خريطة الحضارة. مصر في «يوميات نائب» هي تلك الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة يأوي إليها الفلاحون، في لونها الأغبر الأسمر، لون الطين والسماء وفضلات البهائم، وفي تكدسها وتجمعها «كفورًا» و«عزبًا» مبعثرة على بسيط المزارع، «لكأنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسلة في الغيطان». وها هو ذا الفلاح المصري في «يوميات نائب» لم يعد هو الكائن الحي الذي ترقد في أعماقه عشرة آلاف سنة من المجد الحضاري القديم فحسب، بل هو قد يحتوي نقصًا خلقيًّا يُضاف إلى أمراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية، وربما كانت قلة مقدرته وضعف ثقته بالنفس

منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديمٍ في الأرض والزراعة وترك الفروسية والجندية للمغيرين، وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى أحقابٍ من الجور مرت به. وهكذا تتطور الرؤيا المصرية عند الحكيم من حدودها الوطنية التي تستنشق عبير الماضي العظيم لبعث النخوة الوطنية في الأجيال المعاصر المناضلة من أجل الاستقلال، إلى الآفاق الاجتماعية التي تنفسح أحلامها فيما وراء الاستقلال، أي إن الرؤيا المصرية في «عودة الروح» كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة؛ لهذا كانت ترى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي، أما في «يوميات نائب» فتتحول إلى رؤيا اجتماعيةٍ خالصةٍ، ترى الريف والفلاح بمنظارٍ واقعيٍّ.

فماذا قالت الرؤيا الجديدة؟

قالت إن الحكيم بفطرة الفنان المصري الأصيل، قد أدرك الوجهين المعاصرين لحضارتنا؛ «التقاليد» غير الديمقراطية في أسلوب الحُكم من جانبٍ، و«التخلف الحضاري» المدمر من جانبٍ آخر.

وقد كان هذا الإدراك في جوهره إحساسًا ووعيًا ثوريًّا عميقًا بما آلت إليه الأرض من جفاف، وما آلت إليه الروح من بوارٍ، إنه لم يتخلَّ قط عن مصرية رؤياه، ولكنه تخلى بكل تأكيدٍ عن مضمونها الرومانسي الثابت المطلق إلى مضمون جديد، حي ومتطور. لم يتخلَّ الحكيم عن مصرية رؤياه، بدليل تدعيمه لإحياء الشخصية المصرية في الفن، تلك التي ظلت نائيةً عن البناء الروائي في أدبنا الحديث أمدًا طويلًا، ولكنه تخلى عن المطلقات الرومانسية الجامدة، فأخذ يتشكل بما يمليه الواقع المتحرك من تطوراتٍ قد تبطئ في الظاهر، ولكنها تضمر في الباطن تغيرًا ديناميكيًّا هائلًا.

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة، فما إن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو يفض مجلسًا للعمد ويشيعهم إلى الباب قائلًا: «فتح عينك يا عمدة انت وهو ... مرشح الحكومة في الانتخابات لازم ينجح، أنا نفضت ايدي وانتم أحرار ... مفهوم؟» وعندما يهم وكيل النيابة بتفتيش سجن المركز التفتيش «المفاجئ»، يخبره معاونه بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الأيام، فلا شك أن المركز مزدحمٌ الآن بخصوم الحكومة الجديدة بغير وجه حقٍّ، ومن الأفضل تجاهل عبارة «ياما في الحبس مظاليم»، فإذا استفسر الوكيل موافقًا: «يعني نمضي على دفاتر المركز ونسكت؟» يجيبه المعاون: «يا سيدنا البك، احنا حنكون أحسن من مين ... كان غيرنا أشطر.» وأين وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في إصدار

أوامر الحبس؟ ويخرج العمدة من مكتب المأمور كأنه خادمٌ أو مجرمٌ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الإدارة لن تذهب سدًى، فهو سيذيقها لأهالي القرية التي يحكمها، «فإن كأس الإذلال تنتقل من يد الرئيس إلى المرءوس في هذا البلد، حتى تصل في نهاية الأمر إلى جوف الشعب المسكين، وقد تجرعها دفعةً واحدةً»، ويسأل وكيل النيابة «حضرة المأمور»: والانتخابات؟

– عال.

– ماشية بالأصول؟

فنظر مليًّا، وقال في مزاحٍ كمزاحي: حنضحك على بعض؟! فيه في الدنيا انتخابات بالأصول؟!

فضحكت وقلت: قصدي بالأصول مظاهر الأصول.

– إن كان على دي اطمئن.

ثم سكت قليلًا، وقال في قوةٍ وخيلاء: تصدق بالله؟ أنا مأمور مركز بالشرف، أنا مش مأمور من المآمير اللي انت عارفهم، أنا لا عمري اتدخل في انتخابات، ولا عمري أضغط على حرية الأهالي في الانتخابات.

ثم يكمل: «دي دايمًا طريقتي في الانتخابات، الحرية المطلقة، الحرية المطلقة، أترك الناس تنتخب على كيفها، لغاية ما تتم عملية الانتخابات وبعدين أقوم بكل بساطة شايل صندوق الأصوات وأرميه في الترعة، وأروح واضع مطرحه الصندوق اللي احنا موضبينه على مهلنا.»

هذه النصوص المطولة قد توحي بأن الحكيم رأى الواقع كله سوادًا في سواد. والحق أن الحكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكامل التي آمنت بها الواقعية الأوروبية في القرن الماضي، ولكنه يحاول استكمال الرؤيا التي بدأ بناءها في «عودة الروح»، فقد كانت هذه الرؤيا من التفاؤل بحيث جنحت نحو «الخير المطلق» الذي تراه العين الرومانسية في كل ما هو مصريٌّ، ولولا الأهداف الوطنية الواضحة التي أبان عنها الكاتب في «عودة الروح» لجاء تصويره للريف، وتصوره عن الفلاح أقرب إلى المخدرات الذهنية من ناحيةٍ، وأقرب إلى الحاسة العنصرية من ناحيةٍ أخرى؛ لهذا يجيء استكماله لهذه الرؤيا في «يوميات نائب» استكمالًا موضوعيًّا عميقًا، فإذا كانت مصر تتمتع بالأصالة الحضارية وعراقة التاريخ، فإن هذا لا يمنع أن مجدها الحضاري القديم لم يُورَث بشكلٍ قدريٍّ محتمٍ؛ إذ تدهورت حضارتها تدهورًا شديدًا، وألَّت بها عصورٌ كاملةٌ من الانحطاط،

بحيث إن «التخلف الحضاري» ما يزال عنصرًا باقيًا من عناصر تاريخها الحديث. كذلك فإن عراقة تاريخها مع المجتمع العبودي قد ظلت كامنةً كالبذرة في أرضٍ تتسم بمركزية السلطة أمدًا طويلًا، بحيث إن هذه البذرة القديمة هي بعينها التي أنبتت فيما بعد وأثمرت «التقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحُكم».

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في «يوميات نائب» مجرد رمزٍ إلى حضارةٍ تمتد جذورها إلى عشرة آلاف سنةٍ، كما صورتها لنا «عودة الروح»، وإنما يترك الحكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة، إلى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة، فليس هناك «خيرٌ مطلقٌ» كما قالت العين الرومانسية، ولكنه لا يتردَّى أيضًا في هاوية «الفساد المطلق» كما قالت الواقعية الأوروبية في الماضي، وإنما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث، مجموعةً معقدةً من العناصر السلبية والإيجابية التي شكَّلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الألوان بالكثير من سمات حضارتنا المعاصرة، وهي نفس الفكرة التي تبناها فيما بعد الاتجاه الواقعي الثوري في أدبنا المصري الحديث، كما تتضح عند عبد الرحمن الشرقاوي في «الأرض»، وعند يوسف إدريس في «الحرام».

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لأول مرةٍ في قصة «زينب»، ثم اختلطت الرومانسية بالواقعية في «عودة الروح»، إلى أن جاءت «يوميات نائب» فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلًا نهائيًّا. وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في «الأرض»، ولكن في مستوًى جديدٍ أكثر تركيبًا مما كان عليه في «عودة الروح»، فضلًا عن «زينب».

كان الريف في «زينب» أشجارًا وشمسًا وقمرًا، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة أيضًا، وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلًا حرفيًّا — ساذجًا — للرومانسية الأوروبية التي كان «الريف الجميل» فيها رمزًا للطبيعة العذراء عندما تفتح ذراعيها لمتعبي المدينة وضحايا حضارتها الصناعية، كما كانت مآسي الحب تعبيرًا 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 لأزماتنا في بداية هذا القرن، ومن هنا احتوت «زينب» على قدرٍ كبيرٍ من التنقاض والافتعال.

أما «عودة الروح»، فقد حاولت أن تصنع شيئًا آخر، حاولت أن تكون أمينةً مع هذا الواقع، فجاءت ميدانًا للصراع بين الاتجاهات الفنية المتعددة، وميدانًا للصراع لما كنَّا

فيه بالفعل من تناقضٍ بيننا وبين الغرب، وجاءت رومانسيتها مجرد وجهٍ من وجوهها المختلفة، ولم يكن وجهًا سالبًا، وإنما كان وجهًا معبرًا عن آلام المخاض لمصر الجديدة، لم تمنع رومانسية «عودة الروح» من أن نرى في الريف بؤسًا وتعاسةً ومشكلاتٍ، وأن نرى في المدينة صعابًا وآلامًا كثيرةً، لم تزيف قط واقعنا، وإنما أرادت أن تقول على الرغم من «كل ذلك» فإن مصر «من أعماق ذاتها الحضارية» سوف تنتصر، وتلك هي رومانسيتها، الثورية في حينها، فقد كنا في أمسِّ الحاجة إلى هذا المصل «الذاتي» في وجه القمر الأجنبي. ولكن هذه الإيجابية المرحلية من الممكن أن تنقلب في مرحلةٍ تاليةٍ إلى «سمٍّ زعافٍ»، هو الحس العنصري، أو إلى مخدرٍ قاتلٍ للحس الاجتماعي؛ لذلك أقبلت «يوميات نائب» لتقول: كلَّا! قالتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف «رد الفعل»: كلَّا، ليست مصر — بطبيعتها — قادرةً على كسب المعركة! وإنما هناك إرادة الإنسان. وبدأ «النائب» تحليلًا طويلًا عميقًا لإرادة الإنسان المصري حينذاك، وانتهى بنا إلى تساؤلٍ جادٍّ: هل استطاع الذل والهوان أن يقضيا على النفس المصرية، فيحيلاها إلى دميةٍ من الخنوع والخذلان، أم أن هذا كله رداءٌ من «الصبر» نسجته لها ليالي العذاب والمحن، لتواجه به المصير الأكبر في استبسال الأنبياء والشهداء؟

ولقد جاءت «أرض» الشرقاوي و«الحرام» ليوسف إدريس، مرحلتين من مراحل الإجابة على السؤال الرائد. ألقى الحكيم سؤاله في صياغةٍ مركبةٍ فجاءت الأجوبة أكثر تركيبًا.

إن «الأرض» وقد صدرت عام ١٩٥٤م، أي بعد حوالي ربع قرنٍ من 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 الأزمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة؛ لهذا تتوهج صفحات الأرض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن في أعماق «عبد الهادي» جنبًا إلى جنب أدوات التعبير الشاعري في تركيزها على الظل العاطفي للواقع. ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملاذًا من الحضارة كما فعل هيكل، ولا يصور الريف تجسيدًا لفكرةٍ متيافيزيقيةٍ عن مصر كما فعل حكيم «عودة الروح»، وإنما يصور الريف تجسيدًا للواقع المصري المعاصر كما فعل حكيم «يوميات نائب في الأرياف»، الواقع المصري — في الثلاثينيات — الذي ينضح بالتخلف والدكتاتورية. ولقد نجح الشرقاوي إلى حدٍّ كبيرٍ في صنع هذا المزيج المركب من الرومانسية

والواقعية تعبيرًا أصيلًا عما كان يموج به واقعنا من تلاحمٍ غنيٍّ بالصراع، وعندما يقول علواني في «الأرض»، ص٦٨، ط أولى: «هي خلاص الحكومة ماعندهاش شغلانة غير بلدنا؟ مرة ترفد ومرة تحبس وجاية في آخر المواخر تحوش عنا الميه؟» 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 إن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها، فكان يكتب أسماء الموتى والأحياء، ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات، فإننا نتذكر على الفور موقف العمد والبوليس والنيابة والقضاء في «يوميات نائب». وعندما يتهكم عبد الهادي في الأرض على «محمد أفندي» قائلًا: «أيوه يا محمد أفندي صحيح! هو احنا يعني بننام على سراير؟ على سُرر مرفوعة؟ ولا على نمارق مبثوثة؟ ولا يمكن على أرائك مصفوفة؟ داحنا نبقى في الجنة بقى» (ص٩٥). نتذكر المناخ الاجتماعي الذي أوحت به «يوميات نائب»، وكيف كانت بيوت الفلاحين جحورًا مسقفةً بعيدان القطن، هذا هو الجانب الواقعي الذي امتد من «يوميات نائب» إلى «الأرض».

ولكن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية إلى مستوًى جديدٍ يرتفع كثيرًا على مستوى الواقعية النقدية. إنه لم يقتصر على «الصورة»، بل تجاوزها إلى التفسير والتحليل، ولم يكتفِ بإرادة التغيير، بل حاول أن يرسم الطريق إلى التغيير. وتبدو لنا واقعية الشرقاوي الثورية منذ البداية، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية، فبينما يختار الحكيم في «يوميات نائب» هيكله العام من «جريمة قتلٍ» عاديةٍ كإطارٍ يعلق به الصورة الحقيقية المعتمة التي طالعناها من خلال عشرات المشاهد والأقاصيص الفرعية، نجد أن الشرقاوي يختار هيكله من صلب الأحداث الدامية التي تعيشها مصر في ذلك الوقت، يختار «قضية الأرض» من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة، أو كما جاء على لسان عبد الهادي: «تعطشوا لنا الأرض وتقولوا لنا الحكومة»، «مين اللي فوقنا حياخد الميه؟ المخروبة أرض الباشا» (ص٦٧). أو كما جاء على لسان محمد أبو سويلم: «حجزوا على نص البلد وسكتنا لهم، الله! ويموتوا لنا الأرض من العطش كمان» (ص٧٤). وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي فحسب لقصة «الأرض»، وهو بالرغم من أنه «يدخل في الموضوع مباشرةً» إلى صلبه وصميمه وجوهره، إلا أنه بسيط بساطة الفلاحين أنفسهم، وبساطة الأسلوب الذي كتب به الشرقاوي روايته: «... وفي تلك الأيام بالذات كان أهل القرية جميعًا قد عرفوا أن مياه خمسة أيامٍ من أيام الري قد أُخذت

منهم لتُعطَى لأرض الباشا القريبة من مدينة المركز عاصمة الإقليم» (ص٩٧). هذا هو المستوى الثوري الجديد للواقعية كما فهمها الشرقاوي وكتب بها روايته، وفي حدود هذا الهيكل الذي يستوعب أطراف القضية كلها، تمكَّن الشرقاوي من أن ينسج روايةً واقعيةً رائدةً تتشابك فيها المصالح بالعواطف بالظروف والمصادفات والصعاب والقيم، لتخلق فيما بينها ملحمةً بطوليةً أقرب إلى الشِّعر منها إلى النثر، ولا شك أن رواية الحكيم كانت أكثر تماسكًا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات، إلا أن رواية الشرقاوي تتجاوزها بالرغم من أنها امتدادٌ لها، تتجاوزها لسببين؛ أولهما أن «الأرض» تركيبٌ فنيٌّ جديدٌ من الرومانسية والواقعية، وثانيهما أن «الأرض» رؤيا فكريةٌ جديدةٌ لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين، وإنما تكتشف القانون الأساسي لذلك النظام والتناقض الجوهري في بنائه الاجتماعي؛ لذلك فمهما قيل إن الأرض مليئةٌ بالشعر حافلةٌ بالجانب الإخباري، تميل إلى شكل الريبورتاج الصحفي، فإنها ستظل علامةً حيةً من علامات الطريق الطويل الذي قطعته الرواية المصرية من «عودة الروح» إلى «يوميات نائب» إلى «ثلاثية» نجيب محفوظ. وتنبع أهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم في أنهما تناقشان فنيًّا الشريحة الاجتماعية «الفلاح المصري»، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج، وحاول الشرقاوي أن يصور المقدمات التي أدت إليها، ولكن الرابطة القوية العميقة التي تربط بين المقدمات والنتائج، هي بعينيها — في المستوى الفني — التي تربط «يوميات نائب في الأرياف» وربيبتها الأولى «الأرض».

وكانت الابنة الثانية ليوميات نائب في الأرياف قصة «الحرام» ليوسف إدريس، ويمتزج الشكل والمضمون في هذه القصة امتزاجًا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجي خلوًّا شبه تامٍّ، فالقصة الرئيسية هي قصة «التراحيل» حقًّا، ولكن الأقاصيص الفرعية حول علاقة «لندة» بابن مأمور الزراعة، وهروبها مع «أحمد سلطان» الكاتب، وغير ذلك من صراعاتٍ بين العمدة والمأمور، وبين الأهالي والترحيلة، ليست إلا النسيج المعقد لقصة «عزيزة» التي تركت زوجها المريض، وجاءت مع الترحيلة لتعود إليه ببضعة قروش. وعزيزة هي الشخصية الفنية التي تحمل في أصالة تكوينها مُختلف رموز «الحرام»، فهي «الخاطئة المصرية» التي يشير بها يوسف إدريس إلى مأساة مجتمعٍ بأكمله، هي الزوجة الريفية التي سمعت زوجها المريض يطلب «البطاطا» في إحدى لحظات «الدلال»، فذهبت لتوها إلى أقرب حقول البطاطا، وراحت تحفر الأرض باحثةً عن جذرٍ قريبٍ تخلعه لزوجها، وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها أقبل ابن صاحب الحقل ليساعدها

على الخروج، ولكن بعد أن فقدت شيئًا اعتزت به طويلًا، هو «الشرف». وهكذا عادت مرةً أخرى، ومرات عديدة، لتأخذ البطاطا، وتعطي ذلك الشيء الذي اعتزت به طويلًا، وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيءٍ غريبٍ عليها، فالقرية كلها تعلم أن زوجها لا يقربها منذ أمدٍ طويلٍ، منذ ألمَّ به المرضُ وأقعده عن مواصلة السعي، ويأتيها المخاض أثناء العمل مع الترحيلة، فتلد طفلها في مكانٍ قصيٍّ، ثم تقتله خنقًا، وتعثر القرية على «اللقيط» الميت، وتبدأ قصة يوسف إدريس. فليس هذا التلخيص الذي قمت به إلا «البرولوج» الذي يمكن أن نتصوره لأحداث «الحرام»، فالحق أن الفضيلة تبدأ بعد ذلك، بعد اكتشاف «الخطيئة» تبدأ في رحلةٍ طويلةٍ مع الضمير الإنساني الموزع بين أهل القرية والتراحيل، والمأمور والعمدة ولندة وفكري وأحمد سلطان، ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظامًا اجتماعيًّا بكامله، ولكن الحصار يتم في وقتٍ واحدٍ مع اكتشاف القانون الأساسي لذلك النظام. ولولا الخاتمة «الحدوتية» التي أنهى بها يوسف إدريس قصته، لجاءت خطوة بعيدة المدى والأثر في الصياغة التفصيلية لمراحل الثورة في بلادنا.

إن يوسف إدريس في هذه القصة امتدادٌ طبيعيٌّ لتوفيق الحكيم في «يوميات نائب»، وإن تجاوز واقعيتها النقدية إلى آفاق الواقعية الثورية. هو يستلهم «يوميات نائب» في ذلك المزيج المركب من فجيعة القرية المصرية، وما تدل عليه من إيحاءاتٍ تشمل حضارتنا بأكملها، وإن ركزت «الحرام» على جانب التخلف الحضاري المدمر، وربما كان هذا هو السبب في اقتراب يوسف إدريس من الرواية الأم «يوميات نائب» في امتصاصها الدءوب لمأساة الواقع، وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية. وبالرغم من التدفق الحار في سياق «الحرام»، والانسياب الشِّعري في صياغتها الجمالية، إلا أنها لا تتورط في رومانسية الشرقاوي وبنائه الشِّعري، فالأرض قد بُنيت عند الشرقاوي بسيمتريةٍ شعريةٍ، يمكن بواسطتها «وزن» الكثير من مقاطعها بمعيار الشِّعر وقواعده وأصوله، والأرض عند الشرقاوي قد تبنت أشعة الرومانسية في مستوى الرؤية الفكرية لا في مستوى الأسلوب فحسب. أما «الحرام» فتعود إلى المنبع في «يوميات نائب»، وترشف منه الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي المحض، وإن تجاوزت حدود الواقعية النقدية إلى آفاق الواقعيَّة الثوريَّة.

على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايتَي الشرقاوي ويوسف إدريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين:

الأولى: هي «الخبرة الواقعية المباشرة» التي يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفني. فلعل الوعي الاجتماعي المرهف الذي تتسم به «يوميات نائب في الأرياف» هو نتيجة اللقاء الواقعي الحميم الذي تم بين الحكيم والقرية المصرية؛ لذلك تكاد هذه الرواية أن تخرج عن حدود «تجربة الذهن» التي عاشها الحكيم، فجاءت تصوراته عن الواقع في إطار التجربة الذهنية وحدها، أما «يوميات نائب» فهي الاستثناء شبه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها. والتجربة الشخصية في «يوميات نائب» أكثر موضوعيةً — فنيًّا — من التجربة الشخصية في «عودة الروح»، حيث تخلصت من المطلقات الرومانسيَّة والأفكار المثاليَّة المسبقة، وكان «الواقع الخام» هو العمود الفقري ليوميات نائب، وكان البناء الفني المتماسك استخلاصًا حيًّا عميقًا لإطار ذلك الواقع، وهذا هو السر في أن أبوة هذا الرواية تمتد إلى «الأرض» و«الحرام» وغيرهما من أعمالٍ تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعي، حيث يتوهج العمل الفني بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه.

أما النقطة الثانية: التي يلتقي عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائي الجديد، فهي «الرؤيا المصرية» التي تهدف إلى خلق الشخصية المصرية في الفن، ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطورات قبيل ظهور توفيق الحكيم، إلا أن المرحلة الكيفية الجديدة التي ظهرت بها هذه الشخصية في «عودة الروح»، ثم في «يوميات نائب»، هي التي عاشت فيها بعدُ في تاريخ الرواية المصرية، الذي تُعَد «الأرض» و«الحرام» من معالمه الرئيسية البارزة. وليس المقصود بالشخصية المصرية في «عودة الروح» مثلًا أن تكون محددة الطابع الفردي، كشخصية محسن، وليس المقصود بها في «الأرض» أن تكون وثيقة الارتباط بأحلام القرية، كشخصية «عبد الهادي»، وإنما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتًا حقيقيًّا نابعًا من أعماق الضمير المصري في إحدى مراحل تطوره، فليست هناك شخصيةٌ مصريةٌ مطلقةٌ في الفن من حدود الزمان والمكان، كما أنه ليست هناك شخصياتٌ مصريةٌ محددةٌ في الفن بجدران الذات الفردية التي تختلف من إنسانٍ إلى آخر. وإنما الشخصية المصرية — فنيًّا — هي ذلك الكائن الذي يلتئم في داخله الوجه الإنساني العام بالوجه الحضاري الخاص، هي بذلك شخصية لها جانبها المطلق، كما أن لها جانبها النسبي، هي من زاويةٍ شخصيةٍ أصيلة الملامح، ومن زاويةٍ أخرى هي شخصيةٌ متطورةُ السمات، ولعلَّ أصالتها لا تتناقض مع تطورها، بل هما معًا يصوغان ما ندعوه بالشخصية «المعاصرة».

وفي «يوميات نائب» بالذات أمثلةٌ عديدةٌ لهذه الشخصية، فالمأمور والعمدة ووكيل النيابة والقاضي والشيخ عصفور، كلهم أوجهٌ عديدةٌ متنوعةٌ للشخصية المصرية في لحظة حضورها، وفي أصالة جذورها معًا، بل إن الشيخ عصفور على وجه التحديد، الذي نراه فيما بعد حيًّا متجددًا في أعمال نجيب محفوظ تحت أسماءٍ مختلفةٍ، يكاد يجمع في كيانه الفردي الخاص مختلف الوجوه التي نراها للشخصية المصرية، فهو ذلك «السر» الذي ينطق بما يستشفه من «الغيب»، ويبقى لغزًا دائمًا أبديًّا لا تستطيع أن تمسك به، قد نسمِّيه «درويشًا»، وقد ندعوه «أبله»، ولكنه في جميع الأحوال يجسد «الغموض» الجوهري في حياتنا.

والمأمور أو ضابط البوليس، أو العمدة، ذلك الممثل البارع للسلطة المركزية أو «الحكومة» أو «الدولة»، هو حجابٌ ضخمٌ من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و«أولياء الأمر» منذ قديم 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 كفاحٍ مريرٍ يتسم بلون المأساة، تلك المأساة التي قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال في أرض الشرقاوي، أو تتلون بأنغام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال في «الحرام»، وليست المأساة المصرية في هذه الأعمال إلا دبيب الحياة الذي انتقلت حرارته من «عودة الروح» إلى «يوميات نائب»، إلى بقية الأعمال الشامخة في تاريخنا الأدبي الحديث.

في «يوميات نائب» نلتقي بهذه الشخصية في صورةٍ جماعيةٍ أحيانًا، وفي صورةٍ فرديةٍ أحيانًا أخرى، يسأل مساعد النيابة المتهم: انت سرقت كوز الذرة؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوفٍ مقروحٍ: من جوعي!

فنظر المساعد إليَّ وقال في لهجة الانتصار: اعترف المتهم بالسرقة؟

فقال الرجل في بساطةٍ: ومن قال إني ناكر، أنا صحيح من جوعي نزلت في غيط من الغيطان سحبت لي كوز.

وعندما تأمر النيابة بحبس الرجل، يعلق في هدوءٍ: وماله، الحبس حلو، نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة.

هذا نموذج للوجه النسبي في الشخصيَّة الفنيَّة، مرهونٌ باللحظة التاريخيَّة التي يعالجها الفنان، وهناك نموذج للوجه المطلق لا تبرزه شخصيةٌ مهمةٌ، وإنما تحدده

شخصيةٌ غاية في التفرد، هي شخصية الشيخ عصفور، عندما تسأله النيابة عن «صناعته» يرفع عقيرته بالغناء:

«أنا كنت صياد،
وصيد السمك غية ... إلخ.»

فإذا استحثه للكلام، ردد فيه همسٍ:

«نهيتك ما انتهيت،
والطبع فيك غالب ... إلخ.»

هذا الشكل «الهذياني» لكلمات الشيخ عصفور، يحقق مضمونها الفني جانبًا هامًّا من جوانب الشخصية المصرية، هو ما تتمتع به من غورٍ داخليٍّ تخفيه أحيانًا سطحيةٌ خارجيةٌ مقصودةٌ.

والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في «يوميات نائب» هي عماد الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي، كما قدمها الحكيم، وهي العنصر الذي أعاد «الروح» إلى الرواية المصرية بعد طول بوارٍ.

القسم الثالث

موعد الحياة مع المسرح المصري

الفصل التاسع

الموت والبعث في نظريَّة الخلود

«لا فائدة من نزال الزمن، لقد أرادت مصر من قبلُ محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثالٌ واحدٌ يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يومًا قائد جندٍ عاد من مصر، كل صورةٍ فيها هي للشباب من آلهةٍ ورجالٍ وحيوانٍ، كلُّ شيءٍ شاب، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابةٌ، وما تزال ولن تزال، ولن يزال الزمن يُنزِل بها الموتَ كلما شاء، وكلما كُتب عليها أن تموت.»

ربما كانت هذه الكلمات وحدها، التي جاءت على لسان مرنوش قُرب خاتمة «أهل الكهف» هي التي أكدت لأجيالٍ مختلفةٍ من النقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو «مصر» دون غيرها، مهما حاول الفنان أن يوهمنا بأن مجموعة الشخصيات والأحداث والمواقف، تدور كلها في مدينة «طرسوس». على أن هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش ليست إلا تأكيدًا لحقيقةٍ تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الأول إلى نهاية الفصل الأخير، لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسدًا في العصر المسيحي، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان أيضًا بالقرب من مصر، وإنما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شُغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنيَّة، وأقصد به فكرة الموت والبعث، أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم، هذه الفكرة التي ظلَّت محورًا رئيسيًّا من المحاور الفكريَّة التي رافقت هذا الفنان في وقتٍ مبكرٍ نسبيًّا إلى يومنا هذا، أي إن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كانت محورًا فكريًّا أساسيًّا عند الحكيم، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من «أهل الكهف» إلى «يا طالع الشجرة»، مرورًا بـ «إيزيس». وما يؤيد هذا الفرض مرةً أخرى أن الحكيم عالج هذه القضية في البناء الدرامي، كما عالجها في البناء الروائي حين كتب «عودة الروح»، وليس

من الغريب أن تتجاور المسافة الزمنية بين «عودة الروح» و«أهل الكهف» — مثلًا — وهما يعالجان قضيةً فكريةً واحدةً.

ولقد كنت أتوقع من نقَّاد الأجيال المختلفة الذين اكتشفوا «مصر» في «أهل الكهف» أن يكونوا على درجةٍ عاليةٍ من التماسك المنهجي الذي يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين «عودة الروح» و«أهل الكهف»، ولكني فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا «عودة الروح» بترحابٍ شديدٍ، قابلوا «أهل الكهف» بفتورٍ أشدَّ، إن لم يكن بالتعريض والتجريح، فقد وصفها المفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحيةٌ تُعادي التقدم؛ ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم المجيد.[١] كما قال محمود أمين العالم بأن «أهل الكهف» هي الصدى المركَّز للمرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم إسماعيل صدقي، وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختار اليأس والإحساس بالعدم.[٢]

ومن العبث أن يُردَّ على هذا التقييم بأنه مقصورٌ على الجانب السياسي أو الاجتماعي دون الجانب الفني، فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للناقد لمختلف التأويلات السياسية والاجتماعية، خاصةً إذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الأدبي بولاءٍ كبيرٍ. ليس من ضير إذن أن يركِّز ناقدٌ ما على العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية في العمل الأدبي، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلي لهذا العمل، ولن يحُول التوغل داخل هذا البناء من المقارنة بينه وبين بقية الأبنية لنفس الفنان، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين أبنية الكُتَّاب الآخرين. إن تحليل هذا العمل من ناحيةٍ، والمقارنة الموضوعية بينه وبين الأعمال الأخرى من ناحيةٍ ثانيةٍ، يتيح لنا الحد الأقصى من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفني، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبيَّة لهذا العمل، ونحصل من ثَم على ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معًا.

هذا المنهج — الموجز هنا إيجازًا شديدًا — هو الضوء الذي استرشد به في رؤية «أهل الكهف» على نحوٍ مختلفٍ عن رؤية الكاتبين الرائدين سلامة موسى ومحمود العالم، فهذا

---

[١] راجع كتاب «الأدب للشعب»، سلامة موسى، ١٩٠٦م، مكتبة الأنجلو، القاهرة.

[٢] راجع «في الثقافة المصرية»، محمود العالم وعبد العظيم أنيس، ١٩٥٥م، دار الفكر الجديد، بيروت.

المنهج يدفعني إلى التساؤل: هل من الممكن أن يبلغ الاضطراب في رؤيا الفنان المدى الذي يجعله ينتج في مرحلةٍ زمنيةٍ واحدةٍ عملين يتناقضان لا في التفاصيل ولا في الخطوط العامة، وإنما في وجهة النظر الشاملة التي تبناها المؤلف — فكريًّا — لا في تلك المرحلة الباكرة فحسبُ، بل على طول تاريخه الفني؟ وفي صياغةٍ أخرى للسؤال نقول: هل يمكن لتوفيق الحكيم في «عودة الروح» أن يختلف مع توفيق الحكيم في «أهل الكهف» لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعيَّة في فترةٍ قصيرةٍ نسبيًّا؟ وماذا يكون الأمر فيما لو أن الخط الفكري السائد على تلك الفترة هو الذي امتد خيطًا طويلًا بين جميع مراحل هذا الكاتب؟ هل ندعوه في هذه الحال — أي فيما لو كان هذا الفرض صحيحًا — فنانًا تقدميًّا على طول الخط، أم هو فنانٌ رجعيٌّ على طول الخطِّ أيضًا؟

هنا، بالضبط، ندخل في تفاصيل المنهج الذي أوجزتُه منذ قليلٍ إيجازًا شديدًا، فما معنى أن يكون الفن تقدميًّا؟ وما معناه حين يكون رجعيًّا؟ لن نبتعد حين نُجيب عن أدب توفيق الحكيم، فثمة إجماعٌ تقريبيٌّ على عظمة رواية «عودة الروح» فكرًا وفنًّا، هي عملٌ «تقدميٌّ» في رأي الكثيرين، وفي رأيي الشخصي أيضًا، ولكن تقدمية «عودة الروح» كما أوضحتُ في غير هذا المكان ليست نابعةً من كونها الصدى المركَّز لثورة ١٩١٩م كما يذهب البعض، أو الإرهاص الفني كما يذهب آخرون، إنها لا تخضع في بنائها الفني — ويجبُ ألا نتجاهلَ هذه النقطة مطلقًا — لذلك التحديد الفوتوغرافي الصارم. إنها رواية «ثورة» وهذا يكفي، الثورة هي العمود الفقري للرواية؛ لأن الأحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهلٍ، وبشكلٍ عامٍّ للغاية، قضية الثورة في مصر، والثورة هي المضمون الفني للرواية، لأن الفنان يحيطها بالأسطورة الأوزوريسية المصرية القديمة، حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود في «عودة الروح»، فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم، وإذا ماتت فإنها تُبعث، وتلك هي الثورة في مضمونها الفني الشامل. ولكن ثورة «عودة الروح» لا تتوقف عند أعتاب الهيكل العظمي والمضمون الفني، وإنما هي تنبع أيضًا من تاريخنا الأدبي، من مكانها في التراث، من دورها في صُنع تقاليدنا الأدبيَّة، وفي هذه النقطة رأيت أن «عودة الروح» تمثل مرحلةً رائدةً في الرواية المصرية تخلَّصت فيها من شوائبَ عديدةٍ كانت تحجب عن تاريخنا الروائي بدايته الفنية الحقيقية، ذلك أن هذا التاريخ منذ «زينب» إلى ما قبل «عودة الروح» لم يكن سوى إرهاصاتٍ روائيةٍ متناثرةٍ، وجاءت «عودة الروح» لتقول إن الأساس في أرض فنِّنا الروائي قد تم بناؤه، وأصبح مهيأ لإقامة الهرم الشامخ الذي ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والأجيال التالية تحاول إنشاءه، ومن هنا تصبح

«عودة الروح» عملًا فنيًّا تقدميًّا؛ لأن ثورته كانت من الشمول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفنِّ جميعًا.

ماذا في «أهل الكهف» إذن؟

إن الفنان الذي كتب «عودة الروح» هو بعينه الذي كتب «أهل الكهف» في نفس الوقت تقريبًا، والرباط الأوزوريسي الذي استوحاه الحكيم في رواية «عودة الروح» ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالآية القرآنية الكريمة: ﴿فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا * ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا﴾. فإذا ربطنا بين هذه الكلمات المقدسة التي جاءت في قصة «أهل الكهف» وبين الكلمات التي فاه بها مرنوش في خاتمة هذه المسرحية، نستطيع الاستدلال على أن الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية — في مستواه الروحي والفكري — كلًّا واحدًا متسلسلًا من الوثنية (التي مات عليها مرنوش كما اتهمه بذلك مشيلينيا)، إلى المسيحية المنتصرة بعد مذبحة الطاغية دقلديانوس، ثم إلى الإسلام الذي استلهمه الحكيم في قصة أهل الكهف. إن هذا الكل الواحد المترابط يؤدي إلى فكرة «الاستمرار» التي يؤمن بها الفنان. غير أن ثمة فرقًا جوهريًّا بين «عودة الروح» و«أهل الكهف»، هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي، فإذا كانت «عودة الروح» رواية تقدمية لأنها تسجِّل ميلادَ الرواية المصرية، أو أنها — على أقل تقديرٍ — تضع الأساس القوي المتين لبناء الرواية في بلادنا، فإن «أهل الكهف» عملٌ ثوريٌّ لأنه يستمد قيمته التقديرية، أولًا، من مكانةٍ في تاريخ المسرح المصري، وتراثنا الدرامي، وتقاليدنا الأدبية؛ ذلك أن «أهل الكهف» أولُ تراجيديا مصريةٍ حقيقيةٍ، إذا لم نقل إنها أولُ مسرحيةٍ مصريةٍ خالصةٍ، حرصًا على أهمية البدايات والإرهاصات الأولى؛ ولهذا السبب — أن تكون أهل الكهف عملًا دراميًّا — فإن التكوين الفني لفكرة الثورة من خلال الموت أو البعث أو نظرية الخلود، يتخذ لنفسه مسارًا آخر، فالثورة في هذا العمل الدرامي ليست «موضوعًا» أو مجموعة وقائع قريبة من الواقع، كما هو الحال في «عودة الروح». إن «أهل الكهف» كمسرحيةٍ تراجيديةٍ يلجأ الفنان في صياغتها إلى منهجٍ تعبيريٍّ أكثر تعقيدًا من المنهج التعبيري في «عودة الروح»، فالأحداث الواقعية في عملٍ روائيٍّ — مهما بلغت درجة رمزيتها — لا تتحول إلى بناءٍ كاملٍ من الرموز كما هو شأن العمل المسرحي، خاصةً إذا كان العمل المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي، بل هو مزيجٌ معقدٌ من الواقع والرمز والأسطورة، فإذا كانت الرواية (خاصةً الرواية الواقعية، كتلك التي نلمح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح) تكشف بوضوحٍ عن ثوريتها، فإن الدراما

الرمزية الأسطورية، كتلك التي نشاهد خيوطها السائدة على «أهل الكهف»، لا تكشف لنا عن أسرارها الفنية والفكرية بسهولةٍ ويسرٍ، ومن ثَم لا نستطيع أن نتعرف على ثوريتها وتقدميتها إلا بعناءٍ ومعاناةٍ.

وتبدأ مسرحيةُ الحكيم في كهفٍ بالرقيم حيث الظلام لا نتبين فيه غير الأطياف، أطياف الشخصيات الرئيسية في المأساة، نحن مع وزيرَين من وزراء الطاغية دقيانوس (فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس) الذي أقام مذبحةً هائلةً للمسيحيين في عصره. والوزيران إذن من المؤمنين بالمسيحية الهاربين من وجه الطاغية، وقد اختار لهما الحكيم اسمين هما: مرنوش ومشيلينيا. أما الشخصية الثالثة فهي الراعي يمليخا وكلبه قطمير. وإذا تجاوزنا الحيل الفنيَّة التي يُضطر إليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية، فإننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصبح يمليخا بعد محاولته الخروج من الكهف مع زميليه الآخرين اللذين لم يحاولا ذلك:

يمليخا: أنتما في الظلام تنتظران الفجر، والشمس في كبد السماء!

مرنوش: أين هذا؟

يمليخا: خارج الكهف، ولقد عثرت بالباب، فإذا هو دوننا ولا نعرف، ولكن ... شيءٌ عجيبٌ ... إن الحرارة والضوء لا يدخلان إلينا منه، كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وإيابها.[٣]

أقول إن هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية، ومن الممكن أن نضيف أنها البداية الفنيَّة للمأساة، فقد كان الكهف هو «العالم الوحيد» عند شخصيات المسرحية حتى خرج أحدهم تحت ضغط الحاجة، فكانت اليقظة أنهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يمليخا، وهي أن الشمس في الخارج تملأ السماء، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها إلى داخله، لقد كان يمليخا أول مَن خرج من الكهف، وإذا جاز لنا أن نستبق الأحداث نقول إنه كان أيضًا أول مَن عاد إلى الكهف، وفي ريادته للخروج وفي ريادته للعودة معنى المغامرة الكبرى التي قام بها للبحث عن الحقيقة، معنى الصدق الكامل مع النفس، ومع الآخرين، في ضرورة الكشف عن وجه الحقيقة، وضرورة الاقتناع

[٣] هذا النص وجميع النصوص التالية مأخوذةٌ من «أهل الكهف» عن طبعة دار الهلال، الصادرة في كتاب الهلال، أغسطس ١٩٥٤م. أما الطبعة الأولى فقد صدرت عام ١٩٣٣م.

بها إذا تم الحصول عليها. يمليخا إذن هو همزة الوصل أيضًا بين المرحلة السابقة على الكشف والمرحلة التالية له، وهذا هو الفرق الأول بين هذه الشخصية، وشخصية أخرى كمشيلينيا حين يعلق متظاهرًا — أو متوهمًا — بالاقتناع والمعرفة: «مهما يكن من أمرٍ فلا ريب أن الأيام الثلاثة قد انقضت.» هكذا ينتهي الفصل الأول وأهل الكهف خارجون من كهفهم يظنون أنهم قضوا به بضعَ ليالٍ هربًا من وجه الطغيان الروماني ضد المسيحية. سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بداية الفصل الثاني أن هذا الظن مجرد «وهمٍ» فنيٍّ نسجه الحكيم بإحكامٍ عظيمٍ، حتى نفيق على هذه «الصدمة» الفنية أيضًا حين نكتشف أن ثلاثة قرونٍ مضت على مذبحة دقيانوس الشهيرة، وأن المسيحية قد انتصرت في هذا المكان من العالم، وأن الملك الجالس على العرش هو ملكٌ مسيحيٌّ، هذا إذن هو المجتمع الجديد الذي حلم به عصر الشهداء، العصر الذي ينتمي إليه أهل الكهف، هذا هو الحاضر وما هم سوى الماضي، من هنا تعتقد الأميرة بريسكا ابنة الملك الراهن أن جدتها القديسة التي سُميت باسمها كانت تفضل بأن تكون امرأة، لو أنها استطاعت. ومن هنا، كذلك، ينطلق توفيق الحكيم إلى الآفاق الرحيبة التي تستشرفها حدود المأساة في «أهل الكهف»، فالقرون الثلاثة التي تفصل بين الماضي والحاضر تتخذ لنفسها دلالةً جوهريةً عندما يقص غالياس على الملك ما تقوله التقاويم الرسمية في اليابان من أن فتًى صيادًا خرج من إقليم يوشا للصيد في قاربه ولم يعد، ولكنه ما لبث بعد أربعة قرونٍ أن ظهر مرةً أخرى، غير أنه ذهب ثانيةً ولا يعلم أحدٌ إلى أين ذهب، ويصل غالياس إلى أنه «لعل لكلِّ جنسٍ من أجناس البشرية قصةً كهذه»، فيعلِّق الملك:

الملك: إذن لا ريب عند الناس في أنَّ مَن ذهب سوف يعود؟

غالياس: نعم يا مولاي، ومَن مات سوف يُبعث، تلك قصة البشرية الخالدة، وإذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون، وإذا كانت البشرية قاطبةً على اختلاف أجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصةٍ واحدةٍ، أفيمكن يا مولاي لضمير البشرية قاطبةً أن يُخطئ؟

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة في نسيجٍ موحدٍ مع رؤيته الفنيَّة الخاصة، أي إن فكرة الموت والبعث، أو نظرية الخلود، هي وجهة النظر الفكرية الشاملة عند الحكيم، ولكنها تتخذ لنفسها مسارًا فنيًّا خاصًّا حين يضم هذا الإطار الفكري العام، تلك المجموعة من الأحداث والشخصيات والمواقف في «أهل الكهف».

فلو أننا تتبَّعنا مشيلينيا وهو يصيح مزهوًّا ببهو الأعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزيرًا فيما مضى، ويقول ليمليخا إن شيئًا لم يتغير ما دام بهو الأعمدة لم يتغير، وبينما وافقه مرنوش على هذه الرؤية السطحية الساذجة، يختلف معه يمليخا — الرائد إلى معرفة الحقيقة — فيصيح في صوتٍ كالعويل: كلُّ شيءٍ تغيَّر، كلُّ شيءٍ تغيَّر! ويصبح شعاره الجديد: إلى الكهف ... هذا العالم ليس عالمنا. لقد كان الأثر الأول من لقاء يمليخا بالعالم الخارجي أنه لم يكن مجرد مكانٍ جديدٍ مختلفٍ عن الكهف، وإنما هو زمنٌ جديدٌ يفصل ما بينه وبين الكهف مسافةٌ طولها ثلاثة قرونٍ، هكذا يفيق على أن عالمه — هو وزملاؤه — قد باد منذ ثلاثمائة عامٍ، وراح يسترد وعيه قائلًا: «هذا الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلةٌ ... لا ينبغي لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظةً واحدةً.» هذه الرؤية الجلية الواضحة — في جوهرها — هي رؤيا المأساة، إذ لا يلبث مليخا أن ينشج: «إنَّا أشقياء ... أشقياء ... نحن ثلاثتنا وقطمير معنا، لا أمل لنا الآن في الحياة إلا في الكهف، فلنعد إلى الكهف، هلمَّ يا مرنوش، ليس لبعضنا سميعٌ ولا مجيبٌ إلا البعض، هلمُّوا بنا ... رحمة بي! إني أموت إن مكثتُ هنا ... لستُ بمجنونٍ ... إلى الكهف ... الكهف كل ما نملك من مقرٍّ في هذا الوجود! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود.»

الكهف هو الماضي، هو الزمن، ولا حياة لأشباح الماضي إلا بين جدران الماضي، تلك هي بلاغة الحكيم القريبة من الشِّعر: أن لا حياة إلا في الموت لأولئك الأموات الأحياء، إن قيامتهم من بين الأموات ليست بعثًا حقيقيًّا؛ ذلك أن بعثهم الحقيقي هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التي انبثقت من دماء الشهداء.

لقد مات المسيحيون لكي تبقى المسيحية، فالماضي العظيم هو المصدر التاريخي للحاضر العظيم وليس إلغاء له؛ لهذا يحترم الحاضر ماضيه المجيد فيقدسه (وتصبح بريسكا قديسةً لا امرأةً، ويصبح أهل الكهف قديسين لا وزراء وراعي غنمٍ). ولكن هذا الحاضر لا يسمح للماضي بابتلاعه، لا يسمح له بأن يحوله هو الآخر إلى ماضٍ، لا يسمح له بإشاعة الجمود والاستقرار، وإنما هو يقدِّس التاريخ جنبًا إلى جنبٍ مع التطور والاستمرار، هكذا صاغ الحكيم معنى الموت والبعث على لسان يمليخا، ولكن يمليخا هو أكثر جوانب الماضي وعيًا بمعنى التاريخ، هو رسول الحقيقة الذي لا يكذب مهما كادت هذه الحقيقة أن تحوله إلى بطلٍ تراجيديٍّ يعاني من انشطار الشخصية بين الاعتراف بالحقيقة وضرورة الاقتناع بها والسلوك بمقتضاها، وبين الحنين إلى هذا العالم الجديد الذي أسهم في صنعه بصورةٍ من الصور.

هذا الحنين الذي يجنِّد له الفنَّان شخصية أخرى، تحاول أن ترى الحقيقة من زاويةٍ أخرى، هكذا يقول مرنوش في ضيقٍ: «نعم ثلاثمائة عام، فلتكن، قلتُ لك ثلاثمائة عامٍ، أو أربعمائة عامٍ! ماذا يضيرني؟ وما يغير هذا من حياتي؟ إننا الآن أحياء، أتنكر أيضًا أننا أحياء بعد تلك الليلة الهائلة؟» وبهذا التساؤل تتبلور لنا أبعاد المأساة التي شاء الحكيم أن يوزعها على عدة شخصياتٍ، فأصبحت كلٌّ منها شخصيةً تراجيديةً حقًّا، دون أن تكون في مجموعها أو في كل شخصيةٍ على حدة أية بطولة تراجيدية. ففي الوقت الذي «يقول» فيه مرنوش هذا الكلام، نرى مشيلينيا «يفعل» ما يتضمنه الكلام من فكرةٍ ينفذها على الفور، فيذهب ويرتدي ثيابًا مزركشةً كتلك التي كان يرتديها أيام كان وزيرًا، ويصبح لسان حاله: «إننا في الحياة قبل كل شيءٍ، إننا نعيش ونشعر»، «هبْ أننا نمنا ما شئت من أعوامٍ، فماذا يغيِّر هذا من حياتنا الآن؟ ألسنا في الحياة ... نحمل قلوبًا وآمالًا؟» هذا الحنين إذن هو الجانب الآخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات، فإذا كان أحدهم مقتنعًا بضرورة العودة إلى الكهف لاكتشافه الهوة العميقة التي تفصل بينه وبين هذا العالم، فإنه لم يكن يعبر إلا عن الإطار العقلي المجسد في أهل الكهف، أما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي يتوسد هذا الإطار من الداخل، هو القلب الذي يمكن النفاذ إليه إذا نفضنا قشرة العقل، وليست أحداث الدراما بعدئذٍ سوى أحداث الصراع والتفاعل بين العقل وفروضه النظرية المستقاة من الواقع المحدد، وبين القلب ومشاعره الهائمة على سطح الحياة المترامية غير المحددة. وهكذا ينتهي الفصل الثاني بعودة يمليخا إلى الكهف، أي باقتناع العقل الكامل بأن الماضي مكانه التاريخ. ثم يبدأ الفصل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من أن غريمه على حقٍّ في أن مأساة الزمن كامنة في الموت حقًّا، ولكن الزمن أيضًا يقول بالحياة والتجديد والبعث. بدأ الفصل الثالث ومشيلينيا يحاول أن يستعيد حبَّه الأول للأميرة بريسكا، ومرنوش يحاول أن يستعيد حبَّه لابنه ومنزله، فالفنَّانُ يختار أكثر أدوات التعبير توفيقًا عن الجانب العاطفي في حياة الإنسان؛ الابن والحبيبة. ولا يلبث مرنوش أن يفيق على حقيقةٍ بسيطةٍ، ولكنها مدويةٌ، وهي أن ابنه قد مات منذ أمدٍ بعيدٍ، وأن منزله لم يَعُد له وجودٌ. ولأن منهج الحكيم في البناء التعبيري هو التدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصيةً، فإنه يلجأ إلى تجزيء الفكرة الفنيَّة المركبة إلى جزئياتٍ أقلَّ تركيبًا، ثم إلى جزئياتٍ بسيطةٍ، إلى الأكثر بساطةً وهكذا. من هنا يتدرج من خروج أهل الكهف جميعًا إلى انقسامهم عقلًا وقلبًا؛ يمليخا في جانبٍ، والوزيران في الجانب الآخر، وها هو ذا يقسِّم الوزيرين اللذين يمثلان شيئًا واحدًا فيما مضى إلى قسمين أو جزئين أو

شيئين مختلفين، فما يزال مشيلينيا يتصور الثلاثمائة عام مجموعة من الكلمات والأرقام، وبالتالي فهي لا تعني شيئًا، وأما مرنوش فقد شفت نظرته للحقيقة، وأضحت أكثر عمقًا بعد أن أيقن بصورةٍ نهائيةٍ أن ابنه قد مات ولا شيء يربطه بهذا العالم: «هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها ... وإن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها ... هؤلاء الناسُ غرباء عنا، ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم ... إنَّا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عامٍ ... ثلاثمائة عام مضت، وها هو ذا عالمٌ آخر يحيط بنا كأنه بحرٌ زاخرٌ لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمكٌ تغيَّر ماؤه فجأة من حلوٍ إلى مالحٍ». وكأن توفيق الحكيم يصوغ من «عودة الروح» و«أهل الكهف» حديثًا واحدًا متكاملًا يقول إنه إذا كانت روح مصر خالدةً، وإن كفاحنا اليوم ليس مبتورًا عن تاريخنا الثوري، فإن طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقًا أننا مغلولون إلى الوراء، وإنما تعني أننا نمتلك تراثًا عظيمًا نستمد منه الحياة كما تستمد الأوراق عصارتها من الجذور، إلا أن هذه البذرة الميتة أو الساكنة التي تلد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة إلى أن تكون أحد معوقات الحياة وأداة تعطيل النمو، لهذا ينتصر يمليخا وهو في الكهف، ينتصر العقل بين أحضان التجربة والزمن، بين التراث والتاريخ، حين يدخل عليه مرنوش عائدًا من الخارج، ولسان حاله يردد ما قاله في وداع مشيلينيا: «حياة جديدة؟ ما نفعها؟ إن مجرد الحياة لا قيمة لها، إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماضٍ وعن كل صلةٍ وعن كل سببٍ لهي أقلُّ من العدم، بل ليس هناك قط عدمٌ، ما العدم إلا حياةٌ مطلقةٌ.» وتلك هي النقلة الجديدة التي تضيف إلى نقلة يمليخا معنًى جديدًا، هو أن الهوة التاريخية التي تفصل بين الكهف والمدينة، أو ذلك البتر الزمني بين عصرٍ وآخر، إن هو إلا عداء سافر لفكرة الاستمرار، أي إن ما ظنوه بعثًا لم يكن إلا رجعةً إلى الوراء؛ لأن البعث الحقيقي هو وليد الاستمرار التاريخي، والحياة الجديدة خارج الكهف هي الروح المعاصرة المنبثقة عن الماضي العظيم عبر تاريخٍ طويل من الفداء والاستشهاد، أي إن المجتمع الجديد في الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الاستمرار التي عبرت عنها «عودة الروح»، أما الكهف، فإذا تحول عن كونه تراثًا مقدسًا وأصبح هو الحاضر بالقول والفعل، فإنه حينئذٍ يتحول إلى معنًى يجسد الحد الأقصى من الرجعية والجمود، على نقيض الرأي الذي قال به الرائد العظيم سلامة موسى، بل إنه يصبح رمزًا مزدوجًا للتوقف من جانب، ولانعدام الجذور أو التراث من جانبٍ آخر، ما دام الأمر يصل إلى هذه الدرجة من الخلط فيمسي التاريخ والمعاصرة شيئًا واحدًا، وكأني

بتوفيق الحكيم مرة أخرى في تلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لم يكن سوادها إلا ستارًا لانبعاثها الحقيقي) يقول إن روح مصر الخالدة قد استردتها من جديدٍ، وها هي ذي تُبعث من جديدٍ — كما هو الحال في عودة الروح — فإنه لا ينسى أن يقول أيضًا إن خلود هذه الروح لا يعني السكونية والثبات والاستقرار، فاحترامنا لتاريخنا القديم، وبعثه في مرحلة البعث القومي، لا يعني بحالٍ أن لهذا التاريخ سطوة على الحاضر، بل له قداسته فحسب، أي إننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الإيجابية إلى الأمام، ولكنا لا نسمح له بأن يكون أداة تعويق لسيرنا. وهكذا أرى «أهل الكهف» إحدى الروائع التقدمية في تاريخنا الأدبي، على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم. والاختلاف هنا — ولا بد من التأكيد على هذه النقطة — لا يكمن إطلاقًا في أن تقييم العالم هو نتائج نظرة سياسية؛ لأن هذه النظرة نفسها تقول كما رأينا بعكس ذلك، وإنما يكمن الخلاف في مصدرين، هما: النظر إلى فكرة الزمن عند توفيق الحكيم في مستواه الوجودي الشامل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفةٍ عدميةٍ، إن مأساة الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياة القوى الورائية المتخلفة، ولكنها ليست مأساة على الإطلاق عند أولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية أحداث «أهل الكهف» منذ عودة مرنوش إلى الكهف وهو يقول في صراحةٍ وجلاءٍ ووضوحٍ: «إننا ملك التاريخ ... ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن ... فالتاريخ ينتقم.» ويتكامل الموقف الفني العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينيا عبر تجربةٍ طويلةٍ مع الحاضر، هي تجربة فشله في أن يخلق من الأميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة، جدتها التي كان يحبها. يقتنع مشيلينيا بأن لا مكان له في هذا العالم، ولكنه يضيف إلى كلمات يمليخا ومرنوش فكرةً جديدةً، هي: «إنَّا لا نصلح للحياة ... إنَّا لا نصلح للزمن ... ليست لنا عقول ... لا نصلح للحياة.» فإذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تفتح عينيه قال لها دون أن يبكي: «الإبصار لي موت.» الإضافة هنا أن الزمن يعني المعاصرة، يعني الحياة الجديدة، وليست المعاصرة أو الحياة الجديدة بمأساة. والمصدر الآخر هو تصور الناقد لقيام معادلةٍ حرفيةٍ بين الواقع والعمل الفني، بحيث تصبح «أهل الكهف» ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث. والحق أن ثمة مسافةً موضوعيةً بين الواقع والعمل الفني، تتيح للفنان والمتلقي على السواء حدًّا معقولًا من الرؤية الصادقة، فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرًا مختلفًا. ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينيات تغلي ببراكين الثورة على الاستعمار والاستبداد، ومن ثَم تمثلت لدى كاتبٍ تقدميٍّ، كتوفيق الحكيم، كمرحلة بعثٍ

ونهضةٍ وانطلاقٍ، لا كمرحلة موتٍ وهزيمةٍ، وهذا هو الفرق بين الواقع والفن، فالعمل الفني الناضج هو الذي يضيف إلى عنصر الواقع الموضوعي عنصرًا آخر، هو «وجهة النظر» التي تستشعر بها ذات الفنان الأحداث من حولها. وهكذا كانت رؤية الحكيم لأحداث الهزيمة والطغيان رؤية أبعد نظرًا من الواقع المرئي البسيط الساذج، فقد رأى البعث من خلال الموت، رأى النصر من خلال الهزيمة، عاد أهل الكهف إلى كهفهم، ولم يعد ثمة مجالٌ للرجعية والتخلف، لم يعد ثمة إمكانيةٌ للبعث في معناه السكوني الثابت، ولنتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش — وهو يُحتضر — ومشيلينيا:

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

مشيلينيا: ماذا تعني يا مرنوش؟

مرنوش: أحلام ... نحن أحلام الزمن.

مشيلينيا: الزمن يا مرنوش؟

مرنوش: نعم ... الزمن يحلمنا!

مشيلينيا: كي يمحونا بعد ذلك؟!

مرنوش: إلا مَن استحق الذِّكر، فيبقى في ذاكرته.

مشيلينيا: التاريخ؟!

مرنوش: نعم.

مشيلينيا (في قلق): أهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت؟ أهذا كل تلك الحياة الأخرى؟!

مرنوش: نعم.

مشيلينيا (في قلق): مرنوش؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث؟!

مرنوش: أحمق! أوَلم نرَ بأعيننا إفلاس البعث؟!

مشيلينيا: استغفر الله، أنت الذي عاش مسيحيًّا تموت الآن كوثني!

هذا النص يضع أيدينا على التماسك المنهجي عند توفيق الحكيم؛ ففي المستوى التعبيري نلاحظ أنه ما يزال يتدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصيةً، فهو يعود بالشخصيات الثلاث إلى الكهف بعد فشلهم جميعًا مع الحياة الجديدة، وبالرغم من ذلك فإن مواقفهم من الموت تختلف كما سبق إن اختلفت مواقفهم من الحياة، هذا على الرغم أيضًا من أن بدايتهم مع الحياة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير إزاء

الحياة والموت. هذا المنهج في التعبير يضفي حيوية دافقة على حركة الشخصيات والأحداث والمواقف.

ومن جهةٍ أخرى — على المستوى الفكري — فإن هذا النص يدين بشكلٍ واضحٍ ذلك البعث الشكلي الساذج، ويؤكد في نفس اللحظة على البعث الديناميكي العميق، مما يدعونا لأن نتوقف قليلًا عند الحدود الفاصلة بين الواقع المصري في بداية الأربعينيات من هذا القرن، ومسرحية ك «أهل الكهف»، فقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى أن القيم الإيجابية في تاريخنا المصري تظل في حالة كمون إلى أن تستثيرها الأحداث، وحينئذٍ تعود هذه الروح إلى إيجابيتها وثوريتها وتقدمها، ولكن البعث الحقيقي يظل مقصورًا على هذا الجانب التقدمي الثوري الذي يدفع الحركة الحضارية إلى الأمام، إما أن يتحول الماضي إلى مخدرٍ يلبي احتياجاتٍ مرضيةً في نفسية المصابين بمركب العظمة، أو أن يحمل معه الشوائب السلبية التي لا ينجو منها شعبٌ من الشعوب، فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعوه بعثًا؛ لهذا يقول مشيلينيا: «لسنا حلمًا ... لا ... بل الزمن هو الحلم ... أما نحن فحقيقةٌ ... هو الظل الزائل ونحن الباقون ... بل هو حلمنا ... نحن نحلم الزمن، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا، إن تلك القوة المركبة فينا، وهي العقل، منظم جسمنا المادي المحدود ... آلة المقاييس والأبعاد المحدودة ... هو الذي اخترع مقياس الزمن، ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك! أوَلم نعش ثلاثمائة عام في ليلةٍ واحدةٍ، فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والأبعاد؟! نعم، ها نحن أولاء استطعنا أن نمحو الزمن ... نعم تغلبنا عليه «لحظة»، ولكن ... وا أسفاه! بريسكا، ما يحول بيني وبينها إذن؟ الزمن؟ نعم محوناه ... ولكن ها هو ذا يمحونا، الزمن ينتقم، إنه يطردنا الآن كأشباحٍ مخيفةٍ ويعلن أنه لا يعرفنا، ويحكم علينا بالنفي بعيدًا عن مملكته ... ربي! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزمن أتُراها انتهت بالنصر له؟!» هذا التساؤل الذي يطرحه الفنان يتيح لنا الإجابة على العديد من التساؤلات الفرعية: لماذا وُلدت أول تراجيديا مصرية بلا بطلٍ تراجيديٍّ؟ ما هو الرباط الذي يشدنا إلى الماضي؟ هل نستطيع أن نصنف «أهل الكهف» في إحدى الخانات التقليدية للمذاهب الأدبية؟

إن المسرحية تنتهي والكهف يتحول إلى قبرٍ مقدسٍ تأبى بريسكا الأميرة المعاصرة إلا أن تُدفن به حيةً مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيدة، وهكذا يضرب الحكيم على وترٍ مزدوجٍ؛ لقد حكم بالإعدام على هذه التي أبت إلا أن تتشبث بالماضي ممثلًا في مشيلينيا، ومن جهةٍ أخرى أراد من خلال القصة الثنائية بين مشيلينيا وبريسكا الحية الميتة أن

يقول شيئًا هامًّا، هو أن الرباط الذي شدنا إلى الماضي هو الرباط العاطفي فحسب؛ لهذا فلا مكان للماضي في الحاضر، بل إن الحكيم يذهب في رؤيته التقدمية إلى مدًى أبعد حين يحكم بالإعدام — كما قلتُ — على كل مَن يحاول من أهل الحاضر، عاطفيًّا، أن يتشبث بالماضي، وهذا هو الجانب المأساوي من «أهل الكهف». ولكن الجانب الآخر هو انتصار المجتمع الجديد، بذلك يكون ثمة مزاوجةٌ حيةٌ عميقةٌ بين الموت والبعث في «أهل الكهف» لم تلد لنا بطلًا تراجيديًّا يحمل في أعماقه الموت والبعث معًا، ولكنها أثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التي تلتئم جراحها في جفاف الموت وصمت القبر المقدس، فيؤمه الحجاج من أهل الحاضر احترامًا، غير أنهم سرعان ما يهرولون إلى بناء العالم الجديد، ولعل تاريخنا الأدبي هو المسئول عن هذه الظاهرة الشاذة، وهي خلو أول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدي، فالدراما — كفنٍّ أدبيٍّ — لم تكن امتدادًا طبيعيًّا لتراثنا الأدبي، وإنما كانت إحدى النتائج الحضارية للقائنا الفني بأوروبا، ولما كانت التراجيديا الأوروبية تحتضن تراثًا يمتد إلى الإغريق العظام، فقد جاء أبطالها التراجيديون تقليدًا أدبيًّا أصيلًا، فضلًا عن كونه امتصاصًا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الأوروبية من عوامل الانقسام والتوتر، أما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراثٍ حقيقيٍّ يحمي أصالتنا الشخصية، ومن ثَم كان لقاؤنا بالدراما الأوروبية هو لقاء التأثر لا لقاء التفاعل، كان مسرحنا «انعكاسًا» للمسرح الغربي ولم يكن قط في نشأته الأولى فنًّا أصيلًا؛ لهذا كله تبدو ريادة توفيق الحكيم للمسرح المصري وكأنها معجزةٌ فنيةٌ كبرى، فقد اختار مادته الخام من مصر بروحها وفكرها، ولم يفرض على التراجيديا المصرية الأولى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الأوروبية، بل ترك مادته الخام تفرض شكلها الخاص، ومن ثَم جاءت «أهل الكهف» مزيجًا معقدًا من عناصر الدراما الأوروبية (بمجرد اختياره المسرح شكلًا أدبيًّا لفنِّه، وخلو أرضنا الفنية من أية تقاليدَ مسرحيةٍ)،[٤] ومن عناصر المأساة المصرية الخالصة. وكان هذا هو مضمون الثورة الفنية المجيدة التي قادتها «أهل الكهف» أول موعد للحياة مع المسرح المصري منذ اغتياله بين جدران المعابد المصرية القديمة وقصور الفراعنة، فبالرغم من خلو «أهل الكهف» من البطل التراجيدي الذي يُفترض وجوده في مسرحيةٍ كلاسيكيةٍ كمسرحية الحكيم، ويُفترض وجوده ثانيةً في مسرحيةٍ نبتت

[٤] قد تُثار هنا مشكلة المسرح الفرعوني، ولكن لنؤجلها إلى حين (ويمكن مراجعة رأيي فيها مفصلًا بالفصل الأخير من كتابي «ثورة الفكر في أدبنا الحديث»، نشر الأنجلو، ١٩٦٥م).

في أرض مصر التي أثمرت أسطورة البطل التراجيدي الأول، الإله المعذب أوزوريس؛ إلا أن «أهل الكهف» هي تعبيرٌ صادقٌ أصيلٌ عن المرحلة الحضارية التي وُلدت فيها، حيث كان مسرحنا — كما سبق أن ذكرت — مجرد انعكاسٍ وصدًى للمسرح الغربي، فجاءت «أهل الكهف» تحمل في تكوينها كافة سمات الأزمة، أزمة الميلاد الدرامي في مصر بلا أبوةٍ أو أمومةٍ شرعيةٍ سوى حاجتنا الأصيلة آنذاك إلى شكلٍ تعبيريٍّ قادرٍ على امتصاص اهتزازات وجداننا وتوترها، حاجتنا إلى الشكل المسرحي، وقد كانت هذه الحاجة بلا ريب تجسيدًا لحلقةٍ مفقودةٍ في تاريخنا الحضاري والفني على السواء (هي الحلقة الدرامية من جهةٍ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيًا عميقًا بالتمزق التاريخي والبتر من جهةٍ أخرى). ويدعم أصالة هذه الحاجة إلى الدراما المصرية أننا منذ بداية القرن العشرين نعاني مرحلة النهضة في أدبنا الحديث، بحيث يصبح من المستغرَب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث أن يخلو أدبنا من المسرح. كانت الأرض ممهدةً إذن لاستقبال أول مسرحيةٍ مصريةٍ بكل ما يشوبها من أزمة الميلاد المتعسر، كخلوها من البطولة التراجيدية، مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الأوروبي. إن هذه الشوائب تحمل في ثناياها فضيلةً لا سبيل إلى إنكارها، هي أنها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم وإخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية في تاريخنا الأدبي، فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعة الظواهر الأدبية في حضارتنا، هكذا نفسر ميلاد البطل التراجيدي المصري في ثلاثية نجيب محفوظ، فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الأمثل عن جيل المأساة[٥] في تاريخنا الحضاري والأدبي، ولكنه وُلد في الإطار الروائي لا بالإطار المسرحي. هذا التناقض بين خلو أول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدي، وبين ميلاد هذا البطل في عملٍ روائيٍّ هو أحد الظواهر الأدبية في تاريخنا الفني التي تؤكد أنه بالرغم من علاقتنا بالأدب الأوروبي، فإن لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظر ناقدًا مصريًّا عظيمًا يقيم تقاليدنا الأدبية الخاصة حتى نستنير بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الأدبي دون التبصر بجذورها التاريخية. وفي اعتقادي أن مسرحية «الراهب» للويس عوض قد حلت هذا التناقض بين خلو أول تراجيديا مصرية من البطل، وميلاده في عملٍ روائيٍّ؛ إذ إن شخصية «أبا توفر»

[٥] راجع كتابي «المنتمي»، الفصل الأول، دار المعارف، الطبعة الثانية.

تحمل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية،[٦] ومعنى ذلك أن ثورية «أهل الكهف» في المستوى الفني، هي أنها أضافت إلى تقاليدنا الأدبية المصرية مغزًى هامًّا، هو أن ميلاد أول مسرحيةٍ مصريةٍ كان يتضمن مختلف مظاهر السلب والإيجاب في البناء الدرامي. لقد اختار لويس عوض فيما بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اختيار الحكيم، مصر المسيحية، ولكنه استطاع أن يخلق البطل التراجيدي خلقًا كاملًا مستقلًّا، ومع هذا فقد حدث ذلك بعد ثلاثين عامًا من تاريخ النشأة الأولى للتراجيديا المصرية (ما أحوجنا إذن إلى نقدٍ مصريٍّ أصيلٍ يرصد في صبرٍ وأناةٍ تطور تقاليدنا الأدبية، ويستخلص الميزان الخاص بنا في تقييم أدبنا الحديث).

إن مصر في «أهل الكهف» لست هيكلًا عظميًّا من الأحداث، فقد اختار الفنان مدينة طرطوس لتكون هذا الهيكل، أما مصر فقد اختار لها أن تكون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل، والروح التي تدب في أوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة؛ لهذا كانت العلاقة بين «أهل الكهف» ومصر الحديثة هي علاقة الأوراق الخضراء بالجذور الغائرة في التربة، وليست علاقة الأصل بالصورة. إن «أهل 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«أهل الكهف» هي العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة، وليس من قبيل المصادفة إذن أن تكون ريادة هذين العملين ليست مقصورةً على جانبٍ دون آخر، فهما عملان رائدان فنيًّا — كعملٍ روائيٍّ وعملٍ مسرحيٍّ — كما أنهما عملان رائدان فكريًّا كمضمونٍ فنيٍّ يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معًا، تلك هي فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود، وهي الفكرة المشتركة بين توفيق الحكيم ولويس عوض كانعكاسٍ فنيٍّ وفلسفيٍّ للفكرة المصرية التي سادت على التفكير الوطني في مصر إبان عصر النهضة، فهو لم يكن قط عصر طغيان وموت، أو عصر انبعاث وحياة فحسب، بل كان عصرًا مزدوجًا يحمل في طياته العصرين معًا، ومن هنا كان تفكير الحكيم في مأساة الزمن تفكيرًا اجتماعيًّا نابعًا من ظروف المجتمع المصري حينذاك، وليس تفكيرًا ميتافيزيقيًّا نابعًا من الفلسفات الغربية المعاصرة، ونحن نستطيع أن نكشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم، وبين هذا

[٦] راجع دراستي النقدية «الأمير الحائر بين الأرض والسماء»، المنشورة في مجلة «أدب» اللبنانية، العدد الثاني، ١٩٦٢م (والمنشورة أيضًا بكتابي «ثورة الفكر في أدبنا الحديث»، ١٩٦٥م).

التفكير عند الغرب إذا عقدنا المقارنة بين «أهل الكهف» و«سكان الكهف»، المسرحية التي كتبها «وليم سارويان».[٧]

والكهف عند سارويان هو مسرح قديم لجأ إليه ثلاثة ممثلين قدامى يعيشون بين جدرانه في معزلٍ عن الناس، يتوهم أحدهم أنه ما يزال ملكًا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح، ويتوهم الآخر أنه دوق، أما الشخصية الثالثة فهي لسيدة تتوهم هي الأخرى أنها الملكة. ونحن لا نعرف عنهم شيئًا حتى تحتمي بهم إحدى الفتيات في خوفٍ وذعرٍ من شيءٍ لا تدريه، وهم يقبلونها بعد ترددٍ وبعد أن تؤدِّي دورًا تمثيليًّا يؤكد أنها من أهل المسرح، فهم يرفضون أن يكون بينهم «غريب» عن التمثيل وحياة المسرح. وعندما يلاحظ «الملك» سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها في رفقٍ: «لا تخافي مني، فإنني لم أرَ طول اليوم سوى عيون تخافني، وقد أذلتني هذه القسوة مرةً أخرى أعمق من ذي قبل، في الأيام الغابرة كنت أغطي هذا الوجه بالدهون البيضاء والحمراء؛ قناع المهرج، لكن هذا الوجه هو القناع، أما الآخر فهو الحقيقي.» والفتاة لا ترد على الملك، وإنما هي تختزن الإجابة إلى نهاية الفصل الأول حين تقول للدوق في حبٍّ: «منذ الدقيقة الأولى التي رأيتك فيها، حين خرجت من مخبئي متوقعةً أن أرى العالم كله حطامًا، والحياة نفسها تلفظ أنفاسها الأخيرة، فوجدتك أنت بدلًا من ذلك، على خشبة المسرح هذه، منذ تلك اللحظة، منذ مائة سنة مضت.» وهكذا يستخدم سارويان منهجًا تعبيريًّا ممتازًا لا يدور فيه الحوار بصورةٍ تقليديةٍ، فالسؤال الذي توجهه إحدى الشخصيات إلى الأخرى يُجاب عليه بواسطة شخصيةٍ ثالثةٍ، والموقف الدرامي الممثل في هذا «الكهف» المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحيط الذي كانت تختبئ الفتاة في أحد كهوفه، وقد ظنت أن العالم تحطم نهائيًّا، فهي — في واقع الأمر — لم تنتقل من كهفٍ إلى آخر، وإنما انتقلت من إحدى زوايا الكهف إلى زاويةٍ أخرى، وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفًا كبيرًا، ولا ينجو الكهف من الحطام في النهاية؛ لأن دوره آتٍ لا ريب في ذلك، وليس صعبًا أن نستشف من ذلك أن سارويان يصور البناء الحضاري في الغرب وقد أصبح آيلًا للسقوط أو أرضًا يبابًا، كما هو الحال عند «إليوت»، ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره «الملك» من أنه احترف الشحاذة يومًا فلم تعره «السيدة ذات الفراء» نظرةً واحدةً، ولو

[٧] راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية في مجلة الشهر، ١٩٦٠م، العددين ٢٦، ٢٧، نوفمبر وديسمبر، لنور الدين مصطفى.

نظرة كراهية، بينما جاد الكلب الذي تصحبه معها بنظرة عطفٍ، من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه — الإحساس العميق بالدونية والوحدة واليأس — يفكر الإنسان عند الكاتب الغربي في الموت كموقفٍ ميتافيزيقيٍّ من قضية المصير والكون، أي إن البداية اجتماعية تمامًا، ولكنها تنتهي إلى المستويات الميتافيزيقية المختلفة لأن البناء الحضاري (كما يراه الفنان) آيلٌ للسقوط، على النقيض من الكاتب المصري الذي يبدأ من نقطة انطلاق اجتماعية، وينتهي عند حدود المأساة الاجتماعية أيضًا؛ لأن رؤياه في جوهرها هي أن حضارتنا في مرحلة بناءٍ، هكذا يعتقد «الملك» في مسرحية سارويان أنه «ميتٌ» أحيانًا، ثم يتذكر أنه حي فيشعر بالاستغراب، وهكذا يصبح الجميع في حالة ضياع، في حالة بحثٍ «لا مُجدٍ» كما قالت الفتاة: «أحدهم يبحث عن أبيه والآخر عن أمه، والثالث يبحث عن مأوًى، والرابع عن مكانٍ ليختبئ»، أي إن الجميع يهرولون فوق الأنقاض المنهارة إلى كهفٍ سيئول حتمًا للسقوط، ومن هنا يزاوج سارويان بين الوجه والقناع، بين التمثيل والحياة، فإذا أدى الملك دورًا تمثيليًّا مع الملكة وتساءلت الفتاة عن هذا الدور أجاب الدوق بأنهما يحيَيان لا يمثلان، أو إذا تساءل الملك حول مسرحية أحد الكتاب الحديثين، فإن الملكة تجيب بأن شيئًا لم يحدث: «إنها قصة حياتنا.» كذلك يزاوج الفنان بين الواقع والحلم، فترى الفتاة فارس الأحلام، ويرى الملك الكلب العطوف، ويرى الدوق المباراة التي خسرها، حينئذٍ نفيق مع الفنان على هذا الحوار:

الملك: لقد وصلنا إلى زمن ...
الدوق: أي نوعٍ من الزمن؟

فهذه الدورة من السؤال والجواب تضع كافة الحلول الممكنة بين قوسين كبيرين:

الملكة: لماذا تجمعنا على شكل حلقةٍ؟
الملك: لأنه يمكن لكلٍّ منا أن يحصل على قليلٍ من الدفء من الآخر.

هذه الرؤيا الاشتراكية لا تجد لها نظيرًا عند الملك الذي يرصد الفنان في شخصيته معالم الحضارة التي يعيشها قائلًا:

الملك: إننا نشعر بالبرد يا مرأة ... في ليلةٍ باردةٍ، وفي ميناءٍ باردٍ، وفي مدينةٍ باردةٍ.
الملكة: أنت خائفٌ، أيها الملك ... أعتقد من الموت، ولكن بحق الإله أيها الرجل، لا تجعل قليلًا من البرد وقليلًا من الخوف يحيلانك إلى إنسانٍ أحمقَ، إنني أشعر بالبرد،

وكذلك هي، وكذلك هو. وفي حدود معرفتي، قد تكون هذه ليلتي الأخيرة أو ليلتك، أو ليلتهما، أو ليلة أي إنسانٍ، ولكن إلى أن يتلاشى عقلي كليةً، فإنني مصممةٌ على البقاء حيةً، كما لو كان هذا صباح اليوم الأول في حياتي، كما لو كنت أنا فتاة صغيرة أبحث عن متع الدنيا. أيها الملك، إني أقول إنه لا يوجد موت! رغم علمي أنني لن أكون عاجلًا بين الأحياء.

الحق أن منهج ساروريان في إيجاد التناقضات «الظاهرية» بين الشخصيات هو المسئول عما يبدو من تناقضٍ بين الملك والملكة، ولو أننا تذكرنا أن موقفًا آخر كان الملك فيه «يمثل» دورًا ما، ثم أوقفته الملكة بقولها: «برافو»، لتذكرنا أنه لا فرق جوهريًّا بين موقفها وموقفه، وهو القائل: «شكرًا على إيقافك لي، فربما كنت أستمر إلى الأبد بسبب الوحدة واليأس.» فالملك والملكة يصوغان معًا موقفًا موحدًا نكتشف في ديناميته — بالتفاعل والصراع — موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الغربية الآيلة للسقوط كما يعتقد، وموقفه من الفكرة الاشتراكية كحلٍّ «اجتماعيٍّ» لهذه المشكلة؛ لهذا تنفرد الملكة بنهاية الفصل الأول في بلورة الموقف الفني الشامل للمسرحية حين تقول بصراحةٍ كاملةٍ: «استمروا إذن، تعلقوا سويًّا واجعلوا من أنفسكم حلقةً من الحيوانات، اركعوا، وصلوا، وابكوا، وتوجعوا، فإنني أفضِّل أن أبقى منفردة ولو تجمدت حتى الموت.» وتوجه حديثها إلى الفتاة بصورةٍ حاسمةٍ: «اسمعي يا فتاة، أنا وأنت لم نخترع فلسفات ولا عقائد، إننا نصاحب الفتيان ... حتى يبلغ بنا الملل إلى هنا (تشير إلى أنفها)، وحينئذٍ نقول: أيها الفتيان، نرجوكم أن تستمروا الآن وحدكم، اقتلوا أنفسكم باسم الرب، أو الحق أو العدالة، أو الآيس كريم، أو أي شيءٍ آخر يمكنكم أن تفكروا فيه ... اقتلوا أنفسكم ثم اشرحوا هذا لنا، سنكون هنا في انتظاركم، وسننصت مرة أخرى لشرحكم الأحمق الذي يستدر الرثاء ... كيف كنتم مخطئين وأنتم على صوابٍ، وكيف تكونون على صوابٍ وأنتم مخطئون.»

هذه الإدانة الساخرة بكل نضالٍ ثوريٍّ من أجل الحقيقة الاجتماعية أو الدينية، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكة بعدئذٍ من أحلام الأنبياء ورؤاهم النبيلة؛ إذ هي ترى أن هذه الأحلام عاقت البشرية عن التحدي الحقيقي الذي يوجد في كلٍّ منا: «وإذا كنا عدمًا يحتوينا عدمٌ، ونرغب في أن نكون شيئًا يحتوينا شيءٌ، فدعونا نكتشف كيف يمكننا أن نتم هذا التحول دون خوفٍ، دون أكاذيب، دون ضعةٍ، دون تحقير لأنفسنا وللآخرين»، أي إن الصدق الكامل مع النفس ومع الآخرين يقودنا إلى الانتحار الجماعي، فلا مبرر هناك لوجودنا إلا إذا أردنا أن نعيش كأقنعةٍ للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحوش الضاربة، ومن هنا لا حياة — حتى ولو كانت اشتراكية «أو جماعة في حلقةٍ تشعر بالدفء

على حد تعبير ساروِيان» — مع الصدق. وليست محاولة التجمع التي يتطلع إليها الملك «تصرف حبٍّ»، وإنما هي «تصرف خوف» من الآخرين ومن أنفسنا على حدٍّ سواءٍ، وهكذا تتجاوز رؤيا ساروِيان العدمية جحيم سارتر القديم (الآخرون)، إلى جحيمٍ آخر، هو الذات.

فإذا كان الفصل الثاني والأخير، تبدت لنا رؤيا ساروِيان وهي تزداد تماسكًا — من الناحية المنهجية — فالمحاولة الثانية بعد الاشتراكية هي الاختيار الحر المسئول عند الوجودية، لقد انضم إلى سكان الكهف الأصليين مجموعة من لاعبي السيرك؛ دبٌّ ضخمٌ ورجلٌ وسيدةٌ وطفلٌ وليدٌ، خرج الدوق ليشتري لبنًا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة، ولكن النقود لم تكفِ لشراء زجاجةٍ واحدةٍ، فلم يكن ثمة بدٌّ من سرقة بضع زجاجات في صندوقٍ صغيرٍ، وهكذا أقبل صاحب اللبن والصبي الأخرس الذي يعمل عنده، وهنا تقع الفتاة في حيرةٍ بالغةٍ حين يدخل الصبي ليبحث عن الزجاجات، وما إن يجدها ويكتشف الوليد الجائع حتى يعيدها إلى مكانها. لقد أحبته الفتاة، كما سبق لها أن أحبت الدوق، فماذا يكون الأمر: «كيف أختار؟ هل الأمر سهلٌ إلى هذا الحد؟ إني أحبُّه. إنني خجلةٌ لهذا، ولكني أحبُّه فكيف لي أن أختار؟ ماذا عليَّ أن أفعل بشأن هذا الموضوع؟ مَن الذي اختاره ليكون ابن بائع اللبن؟ ومَن الذي اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن؟ ومَن الذي اختار الصبي الصامت ليتبعه إلى هنا؟ مَن الذي اختاره ليدخل ويرى ويفهم؟ أنا لم أفعل!»

هكذا يضع ساروِيان الإنسان أمام مصيره كشيئين منفصلين، تمامًا كما راهن الملك على فردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعةً من العمال تجدُّ في هدم منزلٍ مجاورٍ للمسرح-الكهف، فأراد أن يضحكهم، ولكنهم كانوا بحاجةٍ إلى «البكاء»، فراهن على حذائه أن يبكيهم، وخسر فردة الحذاء، هنا يغمز الفنان كل ما يحيط به باللعنة: «فقدت حذاءك؟ كيف يحدث للرجل أن يفقد حذاءه؟ فقدْ يفقدُ رأسه وربما قلبه أو عقله ... ولكن كيف يستطيع أن يفقد حذاءه؟!» ومرة أخرى يغمز الصراع العالمي بين المعسكرين حين يقول والد الطفل: «إنهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيًّا أو غير حقيقيٍّ، وهذه المصارعة تجلب النقود في الشوارع والأعياد والكرنفالات، وربما في السيرك في النهاية. إن مشكلتي هي ضآلة جسمي، ولست من الضخامة بحيث أتناسب مع دبٍّ، أما الدوق فهو رجلٌ ضخمٌ يكاد يقارب الدب في ضخامته، وستجلب لنا مصارعتهما سويًّا ثروةً، أما لو صارعته أنا، فسنكون أضحوكةً (بسرعةٍ)، هيا يا جوركي (يقصد

الدب) ...» ثم تشتبك الأحداث والشخصيات والمواقف، فيصبح الزواج من امرأةٍ ما «حدثًا وقع»، فأصبح قانونًا، وتاريخًا. كما يصبح الكهف كأي قصر مجرد مكان «لا ينتمي» إليه أحد، ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك، ويعترف أنه بكى في داخله ولم يضحك إلا تظاهرًا؛ لهذا يعيد فردة الحذاء، ولكن ليعلنهم في نفس الوقت أن دور الهدم الآن قد وصل إلى المسرح أو الكهف، ولا بد من هدمه سواء اليوم أو بعد ثلاثة أيامٍ، عندئذٍ يتحدد يوم الاثنين موعدًا لهدم الكهف، ويدير ساروyان هذا الحوار المركز:

الملك: حسن يا مليكتي.
الملكة: أجل يا مليكي.
الملك: يوم الإثنين.
الملكة: أجل، يوم الإثنين، أول أيام الأسبوع.
الملك: وآخر أيام «العالم».
الملكة: اوه، اصمت.
الملك: أتعلمين أن هذا هو اسم المسرح في الواقع، لقد اكتشفت هذا بالأمس فقط على لوحته الأمامية ...

ويختتم الكاتب العظيم مسرحيته الرائعة بقول الملك في لحنٍ جنائزيٍّ مؤثرٍ: «وداعًا إذن ... وداعًا أيها الرحم، أيها الكهف، أيها المخبأ، أيتها الكنيسة، وداعًا أيها العالم، وداعًا أيها المسرح، وداعًا.»

ويسدل ستار الختام، لنضع أيدينا على هذا اللقاء بين توفيق الحكيم ووليم ساروyان، إنه لقاء التناقض لا التشابه أو التقارب، فإذا كان الكهف عند الحكيم هو الماضي فحسب، فالكهف عند ساروyان هو الماضي والحاضر والمستقبل، وإذا كان الماضي عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محدود، فإن الزمن عند ساروyان هو العدم المطلق، والمكان هو الخراب المطلق، فالنسبية هي عماد رؤيا الكاتب المصري، والإطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتب الغربي، الحضارة الغربية عند ساروyان هي العالم، وما دامت آيلة للسقوط، فالعالم كلُّه سينهار «عليَّ وعلى أعدائي»، ومن ثَم لا مكان لأية حلولٍ إنسانيةٍ أو اشتراكيةٍ أو اختياريةٍ وجوديةٍ. إن تماسكه المنهجي الصارم يؤدي به إلى نهاية الشوط، فرؤياه الفنية ليست يائسةً، ولكنها عدميةٌ كاملةٌ، وهي رؤيةٌ فنيةٌ صادقةٌ مع الجانب المظلم من حضارة الغرب، ولكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناءة المشرقة من هذه

الحضارة. أما توفيق الحكيم فيستمد أصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجتازها، فإذا كانت الحضارة الغربية موتًا فقط عند الفنان الغربي، فإن حضارتنا موتٌ وبعثٌ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي رافقت إنتاجه من «أهل الكهف» إلى «إيزيس» إلى «يا طالع الشجرة»، وهذا هو الفرق الجوهري بينه وبين سارويان، فقد خرج سكان الكهف حقًّا، ولكن إلى الهاوية، أما أهل الكهف فقد عادوا إلى الموت ثانيةً، ولكن ليفسحوا لغيرهم بناء الحضارة وإعداد المستقبل، وهو ليس فرقًا فنيًّا فحسب، بل هو فرقٌ فكريٌّ في الأساس، بل هو فرقٌ حضاريٌّ شاملٌ أتاح للحكيم فرصة الرؤيا التقدمية النافذة.

«قوة الشعب مثل قوة الشمس، لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتتت، ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت وتكتلت ونُظِّمت.» لا معنى لهذه الكلمات التي جاءت في تذييل توفيق الحكيم لمسرحيته «إيزيس» — التي صدرت بعد أهل الكهف بما يزيد على العشرين عامًا بعامين (١٩٥٥م) — إلا إذا كانت رؤياه التقدمية من اليقظة وقوة الاستمرار للدرجة التي لم يفقد معها اتجاهه الثوري في المسرح.

ولقد قوبلت «إيزيس» عند صدورها في كتاب، وعند ظهورها على خشبة المسرح عام ١٩٥٦م بعاصفةٍ من التعليقات المتباينة تباينًا شديدًا، فبينما يقرر علي الراعي أن موقف الفنان في هذه المسرحية يمثل شيئًا جديدًا في نظرة الحكيم إلى المجتمع، فهو يجعل الكلمة الأخيرة للشعب،[٨] ويقف إلى جانب هذا الرأي محمد مندور ونبيل الألفي وغيرهما،[٩] نرى فريقًا آخر مكونًا من توفيق حنَّا وألفريد فرج وغيرهما[١٠] يحاولون إثبات العكس، فيؤكدون أن الحكيم لم يثق بالشعب، بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة. والحق أن اختلاف الرأي من النقيض إلى النقيض في حقلٍ نقديٍّ يَدين معظمه بوجهة نظرٍ مشتركةٍ إلى الأدب والحياة، لا بد أن يقف بنا إلى حافة التساؤل: هل كانت «إيزيس» من الخصوبة حقًّا بحيث تتيح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصيب، أم أن موقفًا مسبقًا من أدب الحكيم

[٨] راجع مجلة الإذاعة، مجلد عام ١٩٥٦م.

[٩] مندور في جريدة الشعب، ٣/٢/١٩٥٧م، و١٠/٢/١٩٥٧م، و١٧/٢/١٩٥٧م. والألفي في جريدة الجمهورية، ٢٧/١/١٩٥٧م، و٢٤/٢/١٩٥٧م، و٣/٣/١٩٥٧م.

[١٠] جريدة الشعب، ١٥/٦/١٩٥٦م، والجمهورية ٢٨/٨/١٩٥٦م.

هو الذي يملي على فريقٍ من نقادنا فكرةً معينةً عن إنتاجه بما يتلاءم أو لا يتلاءم مع جوهر هذا الإنتاج، أم أن مناهجنا النقدية إبان تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الاستعمار كانت قاصرةً على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكلٍ متعسفٍ، هو تمزيق اللحم من العظم، وسفح الدماء من الشرايين؟

يُخيَّل إليَّ أن الإجابة الموضوعية على هذه التساؤلات سوف تَرِد إلينا عفوًا كلما تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل وأحاط بمسرحية «إيزيس»، وكلما توغلنا في البناء الداخلي لها؛ ذلك أن خصوبة العمل الفني لا تتحقق بشرطٍ خارجيٍّ، هو اختلاف الرأي حول هذا العمل، بقدر ما تتحقق بكشف الأبعاد التي ينطوي عليها. كما أن الموقف المسبق من أعمال الحكيم ليس عيبًا في ذاته، فلا شك أن التاريخ الفني للكاتب يلقي الضوء الكاشف على أعماله الجديدة، ولا شك أيضًا أن الناقد العلمي الدقيق هو الذي يستنير بتاريخ الفنان المنقود من خلال أعماله السابقة، مضافًا إليها «وجهة نظر» عامة إلى الأدب والحياة، فليس «الموقف المسبق» في ذاته بشيءٍ معيبٍ، وإنما «الجمود» على هذا الموقف برفض كل تنميةٍ له أو تطوير يُفقِده وظيفته الأساسية في رؤية العمل الفني من زاويةٍ أكثر عمقًا. أما المناهج النقدية التي تحتفي بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الأدبي أكثر من غيرها، فإن القصور لا يصيبها من جرَّاء ذلك الهدف النبيل، فالناقد المنحاز فكريًّا إلى وجهةٍ ما، يستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون أن يخرج عن وظيفته كناقدٍ، إذا استطاع أن يكشف عن أبعاد هذه الرؤية في إطار العمل الأدبي بمجموعةٍ من العناصر الفنية والفكرية، أي إن القيمة «الفكرية»، أو «الدلالة» الاجتماعية، أو «الهدف» السياسي، من الممكن الحصول على أيٍّ منها — نقديًّا — ضمن الإحاطة ببقية عناصر العمل الفني، وليس بمعزلٍ عنها، فالبناء الاجتماعي والنفسي للعمل يشترك مع بنائه الفكري في تفاعلٍ دائبٍ مستمر، ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عمليةً شاقةً عسيرةً؛ لأنها تستلزم التعمق البصير بكافة جوانب العمل الأدبي ومنعطفاته وزواياه وأبعاده، بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على أية ظاهرةٍ فكريةٍ أو فنيةٍ من العمل الأدبي دون إحالته إلى دميةٍ أو جثةٍ هامدةٍ، سواءٌ بالتصور الساذج الذي يدفعنا إلى التقاط ما يمكن تسميته بـ «المعنى القريب» لهذا الموقف السياسي أو تلك الواجهة الاجتماعية التي تصادفنا في إحدى منحنيات العمل الأدبي بغير أن نتتبع، في صبرٍ وأناةٍ وأمانةِ الضميرِ العلميِّ، تشابكَ هذا الموقف أو تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الأدبي، فلربما نصل بواسطة هذا التشابك إلى ما يكون قابلًا للاختفاء عن النظرة العَجلَى

المسبقة، هذه التي ترى لون عينَي صاحبها أكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد، فالناقد الذي لا يعنيه سوى «المعنى القريب» يقوم في واقع الأمر باغتيال العمل الأدبي والتمثيل بجثته؛ لأنه يُضطر — للإمساك بهذا المعنى القريب — أن يمسك بالهيكل العظمي المجرد للعمل الأدبي مهما كلفه ذلك أن يمزق اللحم المكسو به هذا الهيكل، أو أن يسفح الدماء الجارية في شرايينه. وكان الأولى به أن يضع كلًّا من شرائح اللحم والدم والعظم تحت الميكروسكوب، حتى إذا تم له اكتشاف العمل الأدبي «ككلٍّ»، استطاع بعدئذٍ أن يتناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيل.

على هذا، نحن نبدأ رحلتنا مع «إيزيس» الحكيم، بأن نشير إلى اختياره المادة الأولية للأسطورة المصرية القديمة من المصدر اليوناني المعروف «بلوتارك». ربما كان هذا الاختيار هو أول ما يضع أيدينا على أحد جوانب السلب في عمل الحكيم، لا لأن المصدر اليوناني غير موثوقٍ به، فهو، فيما أعلم، أقدمُ المصادر التي صاغت الأسطورة الفرعونية صياغةً شبه متكاملةٍ، ذلك أن النصوص الأوروبية التالية لبلوتارك، في العصور الحديثة على وجهٍ أخص، قد اعتمدت بمناهجها الأكاديمية على نقل أجزاء الأسطورة المبعثرة بين أوراق البردي وجدران المعابد والأهرامات، ولم تحاول ربطها على الإطلاق، لما بين هذه الأجزاء في كثيرٍ من الأحيان من تناقضاتٍ لا سبيل إلى حلها، أو خلافات لا دليل إلى فهمها. حينئذٍ اكتفى المؤرخون والمصرولوجيون في أوروبا وأمريكا بنقل أجزاء الأسطورة المبعثرة كما هي، مهما احتوت على النقائض المستحيلة التجاوز، وقد تفادوا بذلك أي عملٍ توفيقيٍّ أو حلٍّ وسطيٍّ من شأنه أن يربط بين أجزاء الأسطورة ربطًا شكليًّا على حساب مضمونها وجوهرها، أي على حساب الأسطورة نفسها، بتزييفها سواء بالبتر أو بالإضافة أو التحفظ.

أراد الحكيم إذن أن يستقي مادته الخام من مصدرٍ متكاملٍ أو شبه متكاملٍ، ومعترف به من الأوساط العلمية، فكان المصدر اليوناني هو مصدره الوحيد؛ لهذا يحسن بنا أن نقرأ بلوتارك مباشرة حتى نتعرف على أوجه النقص التي انعكست بلا ريبٍ على «إيزيس» الحكيم، فلقد كتب هذا المؤرخ اليوناني نصَّه عن الأسطورة المصرية في شكل «رسالة» إلى كليا. وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله: «هاك القصة أرويها لك موجزةً أشدَّ ما يكون الإيجاز، بعد أن حذفتُ منها كل ما لا يفيد أو ما لا لزوم له.»[١١]

[١١] أرجو متابعة نصوص بلوتارك في الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكري، الألف كتاب، دار القلم، القاهرة.

ويعلق الدكتور حسن صبحي بكري في مقدمة الترجمة العربية تعليقًا هامًّا حين يقول إن بلوتارخوس قد «استغل حوادث أسطورة إيزيس وأوزوريس لتفسير آرائه في الأخلاق والدين والفلسفة»، معنى ذلك أن ثمة شائبتين رئيسيتين — ولندع التفاصيل الآن — في المصدر اليوناني؛ أولهما أنه «ناقصٌ»، والآخر أنه صيغَ وفق مقولات بلوتارك في الأخلاق والدين والفلسفة، أي إن النص الذي بين أيدينا هو الركيزة المؤوَّلة عند بلوتارك تأويلًا يتفق وآراءه ومعتقداته.

هذا أول جوانب السلب في عمل توفيق الحكيم، فقد انعكس بلوتارك بشائبتَيه المذكورتين على مسرحية «إيزيس»؛ إذ هي اعتمدت على أحداث الأسطورة كما رواها بلوتارك، ولم تُعنَ قط بما لدى المراجع الأوروبية الأخرى من ثراءٍ، بالرغم من كل ما يعتريها من تفككٍ وعدم اتساقٍ.[١٢] ولكن توفيق الحكيم أراد من جهةٍ أخرى أن يعوض هذا النقص في «الهيكل العظمي» للأسطورة بأن يبث فيه روحًا، وأن يكسوه بما لديه من لحمٍ ودمٍ، فجعل من قضية «الموت والبعث» عمودًا فقريًّا للمسرحية، وهو الأمر الذي لم يتنبه إليه أولئك النقاد الذين أخذوا عليه ابتعاده النسبي عن الأصل المصري القديم للأسطورة، دون أن يبرروا ذلك باعتماده على بلوتارك، ولربما كانت أسطورة «إيزيس وأوزوريس» هي النبع الأول الذي استقى منه الحكيم نظرية الخلود التي أودعها روايته الرائدة «عودة الروح»، جاعلًا من هذه الأسطورة بالذات إطارًا رمزيًّا للروح الخالدة في أرض مصر، ومن هنا أستطيع القول، دون أية محاولةٍ اجتهاديةٍ للتخريج المتعسف، إن محور الموت والبعث في أدب توفيق الحكيم إنما شق طريقه من استلهام الفنان لمضمون هذه الأسطورة وجوهرها العميق، قبل تطبيقها على أحداث مصر المعاصرة، أي إن «إيزيس وأوزوريس» كانت بمثابة الصياغة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التي حاول الفنان تطبيقها رمزيًّا في «أهل الكهف»، وواقعيًّا في «عودة الروح»، ثم ها هو ذا بعد ربع قرن من الزمان يعيد صياغة الأسطورة نفسها مباشرةً حتى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظري السابق على ضوء تطبيقه هذا المعنى على تاريخنا الحديث. وهكذا أفلت الحكيم من ربقة بلوتارك حين اتجه في ثقةٍ واعتدادٍ إلى القيم الروحية السامقة التي تشتمل عليها الوحدة الحضارية الممزقة في التاريخ المصري منذ أيام الفراعنة إلى عصرنا الحاضر، فكما أن الحكيم أراد من «أهل الكهف» أن تكون صياغةً وحدويةً لتاريخنا الحضاري،

[١٢] S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology, 1963.

فجمع فيها بين عصورنا الرئيسية المختلفة دينًا والمتحدة جوهرًا، أقبل في «إيزيس» يكرر نفس المحاولة العظيمة، متخذًا من نظرية الخلود محورًا فكريًّا يدور من حوله ثنائي الموت والبعث في حركةٍ جدليةٍ عميقةٍ، عاكسًا هذا الجوهر الفلسفي على واقعنا الاجتماعي المباشر، من هنا كان لا بد من أن يستغني عن الكثير مما أورده بلوتارك، وأن يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليوناني.

هكذا نستقبل الفصل الأول من «إيزيس» الحكيم، وقد خصص الفنان منظره الأول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب، ممثلًا السلطة بشيخ البلد، والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات، كذلك تصوير هروب المفكرين والكُتَّاب (على شاكلة توت) من المسئولية تحت شعار «التسجيل فقط»، أو الفن للفن. وفي الجانب الآخر يبرز الكاتب المناضل (على شاكلة مسطاط)، والخير الممثَّل في كلٍّ من إيزيس وأوزوريس. فإذا كان المنظر الثاني شاهدنا «خدعة الموت»، كما يدعوها المصرولوجيون في أوروبا حين يذكرون خديعة طيفون أو «ست» لشقيقه أوزوريس، وكيف صنع له صندوقًا مذهبًا في حجمه تمامًا، ثم ألقى به في النهر. أما المنظر الثالث فتسجيلٌ لدور شيخ البلد في تضليل الشعب وتحذيرهم من إيزيس. وما إن نصادف إيزيس في المنظر الرابع عند نهاية الفصل الأول، حتى نرافقها مع الغلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر، ونستمع إليه يحدثها عن صديقه الذي حاول أن يلحق بالصندوق فمات مع التيار المندفع، حينئذٍ يقول الغلام:

الغلام: ... ومات من أجل هذا الشيء دون أن يعلم ما فيه.
إيزيس: ... لقد مات من أجل شيءٍ عظيمٍ دون أن يعلم.

وفي مكانٍ آخر يقول الغلام:

الغلام: سوف نسير طويلًا.
إيزيس: سأسير الحياة كلها.[١٣]

وتبدأ إيزيس رحلتها إلى ببلوس عندما يشير إليها بذلك أحد الملاحين العابرين في النهر، فما إن تصل في بداية الفصل الثاني قصر ملك ببلوس حتى تجيب الحراس

[١٣] هذا النص وجميع النصوص المقتبسة عن «إيزيس» مأخوذة من الطبعة الأولى، ١٩٥٥م، مكتبة الآداب بالجماميز، بالقاهرة.

على سؤالهم حول الرجل الذي تبحث عنه: «حيثما حل يبعث الحياة، بغير الحياة»، وتلتقي إيزيس بأوزوريس الذي علم أهل ببلوس ما أفاض عليهم بالخيرات، إلا أن إيزيس وأوزوريس يطلبان إلى ملك البلاد أن يسمح لهما بالرحيل من أجل «الأرض» التي تناشدهما العودة: «إن السوء لا يأتينا من أرضنا ولا من نيلنا»، ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلًا لإيزيس: «أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه.» ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة إيزيس وأوزوريس، فيبدأ في معاملتهما معاملة الملوك، غير أن أوزوريس سرعان ما يقول للملك: «ما من شيءٍ يعدل عندي في الشرف نداءك لي أيها الصديق المصري.» فيودعهما الملك الفينيقي في طريقهما إلى مصر، وهناك نلتقي بتوت ومسطاط الذي ما يزال يحمل لافتة المفكر المناضل: «أنا لا أحب الجلوس راكدًا بجوار البردي، ولا أقتنع بالنفخ في مزامير القصب، أحب أن أخوض الحياة وأرى الناس.» ونعلم من حوار توت ومسطاط أن المصريين يتحدثون هذه الأيام عن رجلٍ عجيبٍ يدعونه بالرجل الأخضر؛ لأنه يحول صحراءهم إلى خصبٍ، وبعد قليلٍ يتعرف الاثنان على الرجل الأخضر الذي لم يكن سوى أوزوريس متخفيًا مع زوجته إيزيس، وعندئذٍ يتحول توت عن موقفه التسجيلي الخامل إلى موقف الكاتب المناضل، وينتمي إلى قضية الشعب الممثلة في محنة أوزوريس، ويتعهد بذلك أمام مسطاط وإيزيس، أما مسطاط فيؤكد: «إن إخفاق أوزوريس ليحمل معنًى فاجعًا، إنه لطمةٌ كبرى لكل شيءٍ طيبٍ على هذه الأرض، إن إخفاقه هو إخفاقٌ للحق والخير والشرف ... إخفاقٌ لي ولك ... ولكل مَن يدافع عن المُثل العليا.» ولكن بقية الجماعة التي كان يأمل توت منها خيرًا، قد اشتراهم طيفون، فهم الآن في قصره «يدبجون له أناشيد مجده، ويذيعون عن حكمه المآثر، وينفخون له في المزامير». ويتمتم مسطاط في مرارةٍ لا تقارب اليأس: «نعم، في يده قوًى كثيرةٌ ... حتى القوى التي كان يجب أن تكون في صفنا، يا للخيانة!» حينئذٍ تتبلور شخصية توت الجديدة:

«توت: نعم اعتمد عليَّ! ... إني اليوم غيري بالأمس ... في الماضي كنت أكتفي بالتسجيل، أراقب وأسجِّل، أما الآن فموقفي قد تغيَّر؛ لأن كل شيءٍ، كما قلت أنت، قد اتضح لعيوننا. بالأمس لم تكن أمامنا قضيةٌ واضحةٌ، أما الآن فنحن أمام قضيةٍ هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس، إما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه، وإما أن ننصر أوزوريس وننصر معه خيره ومبادئه. إما أن نسلِّم للمغتصب كما سلَّم الآخرون، وإما أن نقاوم.»

لقد عثر أتباع طيفون على أوزوريس مرةً أخرى، ومزقوه إربًا إربًا، ووضعوا كل عضوٍ من أعضائه في كيسٍ، وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب، وهنا ينتهي الفصل الثاني، وكنا قد علمنا من بدايته أن إيزيس قد حملت وولدت ابنًا دعته حوريس، وها نحن مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عامًا وقد أصبح الطفل شابًّا فتيًّا، يستعد مع أمه وتوت ومسطاط لذلك اليوم المرموق، حيث ينتزع السلطة والعرش من يدَي عمه الآثم فيستردها كحقٍّ سليبٍ. وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة، فإيزيس ترى أن العرش لن يعود إلا إذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة، ومسطاط يرفض أن تكون الغاية تبريرًا للواسطة، وأما توت فيصغي إليهما، يفكر، إلا أنه يحسم رأيه أخيرًا بالانضمام إلى إيزيس، فيودعهما مسطاط: «إني لم أناصر حوريس لأنه حوريس، بل لأنه يمثل مبادئ، فإذا ضاعت هذه المبادئ فلا معنى عندي لانتصار حوريس، لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاحٍ شخصيٍّ، لا … لن أخون … هذه كلمتي … وليس لي الآن إلا أن أذهب وأقول لكم: وداعًا …» وتبدأ إيزيس عملها فتتفق مع شيخ البلد مقابل ما يريد من فضةٍ وذهبٍ. ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه، ويكاد طيفون أن يقتل ابن أخيه لولا تدخل شيخ البلد — البارع — في اللحظة الأخيرة مقترحًا أن تنعقد محكمة الشعب العليا، ويوافق طيفون، فيُفاجأ أولًا بانضمام توت إلى إيزيس، ويُفاجأ ثانيًا بدخول ملك ببلوس معلنًا للشعب كل ما حدث لأوزوريس، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حُكمه، أعلن تفاصيل المأساة التي حاكها طيفون وأنصاره، فما كان من الشعب إلا أن نادى حوريس ملكًا على عرش البلاد، وهتف: «الموت للقاتل»، ولكن إيزيس تحذر ابنها من تلويث يده النقية بدمه الدنس: «حسبنا الشعب وقد عرف أخيرًا الحقيقة»، ويُسدَل ستار الختام.

سوف نلاحظ أولًا أن مسرحية «إيزيس»، كغيرها من مسرحيات الحكيم، تحمل إلى جانب وجهتها الرئيسية، بعض الزوايا الثانوية التي تتحول في مسرحياته الأخرى إلى وجهاتٍ رئيسيةٍ، والعكس بالعكس، أي إن ما نراه محورًا رئيسيًّا في إيزيس، قد نرى ظلالًا له في مسرحيةٍ أو مسرحياتٍ أخرى للحكيم، والعكس صحيحٌ أيضًا، أقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا نتورط في تلك الظلال التي تخيم على مسرحية إيزيس من أعمال الحكيم الأخرى، كمشكلة السلطة والحرية وقضية الالتزام في الأدب، والتناقض بين السلام والاستسلام، وبين الغاية والوسيلة، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلم ورجل السياسة، إن هذه المشكلات

والقضايا جميعها ليست إلا ظلالًا لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الإنسان وحاضره، وهي ظلال تنعكس تارةً كأرضيةٍ للدراما، وتارةً أخرى تستقيم أعمدتها وتتكاثف عتمتها بحيث إنها تكاد تحجب المدلول الرئيسي الكامن في هذه المسرحية أو تلك، فالحكيم يثير قضية الالتزام في الأدب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين توت ومسطاط، ولم يحاول أن يجرد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية، فيقع من ثَم في التعميم والإطلاق — على المستوى الفكري — والمباشرة والتقرير على المستوى الفني، وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حوارًا ذهنيًّا يقوم على مهارة الجدل والمحاجاة المنطقية، وإنما بدأ الصراع في قضية الالتزام بمسرحية إيزيس، من الأرض 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 الأصلي — كعملية إسقاطٍ سيكلوجيٍّ — في العالم الواقعي، فقد كانت قضية الالتزام في الأدب من أخطر القضايا التي واجهت الأدب المصري الحديث في إطار المعارك النقدية التي أُثيرت حينذاك،[١٤] حيث صدرت «إيزيس» الحكيم تصور موقف كاتبها الذي لم يشترك في المعركة النقدية بصورةٍ مباشرةٍ، والصراع بين توت ومسطاط ينتهي بعملية تحولٍ مزدوجةٍ، فهي من ناحيةٍ تحول توت عن الموقف «التسجيلي» إلى الموقف «النضالي»، ومن ناحيةٍ أخرى، هي تحول مسطاط عن المشاركة في اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة في اعتلاء الباطل والخديعة والمراوغة عرش الوسيلة إلى هذه السلطة. إن عمليتَي التحول هاتين تدلاننا على إحدى سمات التوفيق والإجادة في منهج الحكيم التعبيري، وهي الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في إيجاد حركةٍ داخليةٍ في البناء المسرحي؛ لهذا لم يجنح مطلقًا إلى تغيير توت على أثر «جدلٍ عقليٍّ» بينه وبين مسطاط، وإنما على أثر «صراعٍ اجتماعيٍّ» بلغت به قوة الجذب أن شد إليه توت في جانب النضال من أجل الحق والتقدم، فبالإضافة إلى أن هذه هي إحدى الركائز المنهجية في تفكير الحكيم، حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقًا لكافة الصراعات والتغيرات الكامنة في أحشاء الواقع والصعيد الفكري على حدٍّ سواءٍ، فإن هذه النقطة أيضًا تُعَد إحدى الركائز الفنية في مسرحية إيزيس، حيث لا

[١٤] عام ١٩٥٤م بين العقاد وطه حسين من جانب، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض من جانبٍ آخر.

يجعل منها معرضًا أو متحفًا ذهنيًّا للصراع بين الخير والشر؛ إذ بينما تقف إيزيس إلى جانب توت ومسطاط وحوريس وأوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة، فإننا نلحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصيةٍ وأخرى؛ ولهذا السبب بالذات، جاءت المسرحية عملًا حيًّا متحركًا. غير أنني أعود إلى قضية الالتزام التي أثارها الحكيم في هذه المسرحية وأقول إنها لم تكن قط المشكلة الرئيسية في الدراما، وإن كانت قد شاركت في المعركة الدائرة في الحقل الأدبي المصري آنذاك برأي صاحبها الذي يُعتدُّ به، وهو الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحت راية التقدم الاجتماعي في إطار الأدب الرفيع.

كذلك هناك قضية «السلطة» التي لاحت لنا في الأفق منذ دبَّر طيفون المؤامرة لشقيقه أوزوريس، وكيف دارت رحى الأحداث حول محاولة إيزيس استرداد العرش السليب، وتبدو هذه القضية طوال المسرحية وكأنها قضيةٌ رئيسيةٌ، بينما ليست هي في واقع الأمر سوى «الهيكل» العظمي للأسطورة التي كساها الحكيم بمضمونٍ فنيٍّ آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الأحداث الواقعة بين «موت» أوزوريس و«بعثه» مرةً ثانيةً، فهذه الأحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتَي الموت والبعث لصياغة نظرية الخلود في ميلاد «حوريس الابن». ولربما كانت هذه «الوقائع» الجاهزة في الأسطورة هي التي أمدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية وأرقاها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييمًا فنيًّا.

إلا أن هذا التقييم خانه التوفيق مرارًا كما قلتُ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتارك، فلقد شُغل بلوتارك بالربة والملكة إيزيس، وأغفل تمامًا البطولة التراجيدية الرامزة إليها شخصية أوزوريس إله الخصب المعذب،[١٥] فبالرغم من أن خلو «أهل الكهف» — أول تراجيديا مصرية — من البطل التراجيدي المصري لم يكن عملًا مبررًا فنيًّا، فإن «إيزيس» تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولة تراجيدية «جاهزة» هي بطولة إله الخصب الذي يضمر خطيئته في إخصابه. لا شك أن الحكيم رفض من النص البلوتاركي لاهوت إيزيس وأوزوريس، فجعل منهما بشرًا عاديين، ولكنه كان يستطيع أن يعادل بطولة إله الخصب المعذب معادلةً موضوعيةً تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يرمز إليها من خلال العمل الدرامي. لقد تسبب غياب أوزوريس كبطلٍ تراجيديٍّ

[١٥] راجع كتاب «المسرح المصري»، د. لويس عوض، ١٩٥٤م، دار إيزيس بالقاهرة.

عن مسرحية إيزيس في كافة المسالب التي أخذها بعض النقاد — كلويس عوض[١٦] — على توفيق الحكيم، كأن يُقال على سبيل المثال إنه لم يفهم معنى حجاب إيزيس، أو حادثة العقرب الذي لدغ حوريس، أو كيف أنه احتال على وصول جثمان أوزوريس إلى ملك ببلوس، فقال إنه بيعَ كالرقيق من بعض الملاحين، وكيف أنه أغفل حكاية الشجرة التي ضمت الصندوق بين أحضان جذعها الضخم.

إن توفيق الحكيم لم يترجم بلوتارك حرفيًّا، فقد رفض منه الكثير، وأضاف إليه الكثير، بل إن الحصيلة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدي بنا إلى نقيض ما أراده المؤرخ اليوناني، حين جعل من المسرحية تجسيمًا دراميًّا للصراع بين الخير والشر، هكذا نفسر لماذا لم ينصرف الحكيم إلى تفاصيل الأسطورة، فاستعاض مثلًا بقول ملك ببلوس لإيزيس: «أنتِ 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 قالبٍ قريبٍ من شخصية هاملت، فلا تصبح القضية مجرد الحصول على العرش — كما هو الحال في مسرحية «أوزوريس» لعلي أحمد باكثير[١٧] — وإنما تصبح تجسيدًا واعيًا عميقًا لحيرة الإنسان المعاصر وعذابه بين الرفض والقبول (الذي انعكس بدوره في صورةٍ أخرى بين توت ومسطاط) من أجل المُثل العليا والقيم الإنسانية التي ناضل من أجلها أوزوريس؛ ولهذا السبب أميل إلى القول بأن توفيق الحكيم لم يقصد قط إلى استلهام مأساة أوزوريس كمأساةٍ، بل كمشجبٍ يعلق عليه ثياب أفكاره الراهنة الخاصة بالمجتمع المعاصر له، ومن هنا انصبَّ اهتمامه أساسًا على شخصية «إيزيس» التي كافحت وناضلت من أجل الحق، وإن تم لها النصر بوسائلَ غير مشروعةٍ في عُرف أوزوريس ومسطاط، وإن تم ذلك فنيًّا بطريقةٍ مفتعلةٍ، هي وصول ملك ببلوس فجأة إلى محكمة الشعب المصري «حسب خطةٍ موضوعةٍ من قبلُ»، ليعيد الحق إلى نصابه.

كان غيابُ البطل التراجيدي المصري من هذه المسرحية إعلانًا حاسمًا بغيابه من أعمال الحكيم جميعها؛ لأن الفرصة المهيأة في جسم الأسطورة قد ماتت نهائيًّا باستخلاصه العمود الفقري لمضمونها الكامن في نظرية الخلود كصياغةٍ نظريةٍ للجدل الحي العميق بين الموت والبعث في حياة مصر، وإغفاله التام للعمود الفقري لشكلها الكامن في البطل

---

[١٦] المساء، ١٦ / ١ / ١٩٥٧م، و٣٠ / ١ / ١٩٥٧م.

[١٧] يناير ١٩٥٩م، الطبعة الأولى، الشركة العربية للطباعة بالقاهرة.

التراجيدي، وبالرغم من أن علي أحمد باكثير في مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة،[١٨] وليس على النص اليوناني، فإنه لم يوفَّق أيضًا في تصور البطولة التراجيدية لأوزوريس؛ إذ نراه يتفق مع الحكيم في موقف إيزيس من معركة السلطة: «شرٌّ لا بد منه، ومن ورائه الخير» (ص٩٧). وإذا كان باكثير قد وصف الشعب على لسان إيزيس بالإخلاص والوفاء (ص١٠٦)، فإن الحكيم آثر أن يجعله مضللًا من جانب الخونة، ولقد أضاف باكثير باقترابه من الجو المصري القديم للأسطورة فكرة «أنصار أوزوريس» المتجمعين في شمال الدلتا، وإن كان باكثير لم يعنه كثيرًا التركيز على اتهام طيفون أو «ست» لإيزيس بالزنا مع حوريس، فإن الحكيم جعل من هذا الموقف مشهدًا دراميًّا كاملًا، غير أن أوجه التقارب والخلاف هذه بين باكثير والحكيم لا تفسر لنا التقاءهما في غياب البطولة التراجيدية عن مسرحية كلٍّ منهما في حدود أي تعريف لهذه البطولة من اليونان إلى العصر الحديث، فإنه من الغريب حقًّا أن يتناقض الحكيم مع زميله باكثير في المحور الأساسي لكل من المسرحيتين، ثم يتفقا في اغتيال بطل المأساة، أو في عدم إنباته 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 الإنساني مع مضمون رسالة بلوتارك حول إيزيس، بالرغم من أنه لم يستوحِ هذه الرسالة في صياغة مسرحيته. وهكذا ينقذ حوريس عمَّه الخائن من القتل، وهو يلخص فكرة باكثير وبلوتارك الميتافيزيقية قائلًا: «... ويحكم! ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله، وإنما خلاصكم في نفوسكم وأيديكم ... إن قتله لن يفيدكم شيئًا ولن ينقذكم من شر ما هو كائنٌ في ضمير الغيب» (ص١٣٣). وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقي، تصور باكثير دور إيزيس في المسرحية وكأنها المخلِّص القادم إلى ببلوس لشفاء المرضى.

أما توفيق الحكيم، فبالرغم من أنه على النقيض من باكثير، في اعتماده شبه الكامل على النص اليوناني لبلوتارك — في صياغة الأحداث — إلا أنه كان على النقيض من باكثير وبلوتارك معًا في صياغة الفكر والمجتمع، فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقًّا، بل آثر وصفه بالتضليل، إلا أن الصراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعًا اجتماعيًّا

[١٨] راجع النص العربي المُترجم بقلم كمال الدين الحناوي، أساطير فرعونية، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة.

في جوهره: الشعب ضد أعداء الشعب، وما بقي فكله وسائل تخضع لأصول التكتيك المؤقت، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى، ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث في «إيزيس» بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم، التي استخدمها فيما مضى ومصر تعاني ويلات المخاض والولادة حين كتب «عودة الروح» و«أهل الكهف»، وعاد مرةً أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التي كابدها الشعب المصري منذ بداية الخمسينيات، وهو يناضل الغزو الخارجي ممثَّلًا في الاستعمار، ويكافح الاستبداد الداخلي ممثلًا في الرجعية، هذا الفنان العميق الإيمان بخلود مصر وأرضها وروحها وشعبها، يعود فيؤكد لنا في أزمة الأزمات ألا نخاف الموت؛ لأنه ليس إلا جسرًا إلى البعث والحياة الدائمة التجدد.

ومعنى ذلك أن محور الموت والبعث، أو نظرية الخلود، في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجي حينًا، وواقعها الداخلي أحيانًا، ومعنى ذلك أيضًا أن هذا المحور ليس إلا واحدًا من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمي والمفكر الثوري، أما السبب في بقاء هذا الخيط الأول — الموت والبعث — محورًا فنيًّا وفكريًّا حتى أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم، فإن هذا ما تجيب عنه المسرحية التي شغلت بال النقاد والقرَّاء والمشاهدين أمدًا طويلًا؛ «يا طالع الشجرة».

«إن الجمال القديم قد استوى على عرشه، وما علينا إلا أن نعبده، أما الإنتاج على غراره فلغوٌ وتكرارٌ لن يضيف جديدًا، ولا ينفع إلا الطلاب في تمريناتهم، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الأقدمين. وآلاف منهم يظهرون في كل جيلٍ وفي كل فنٍّ، ويعيشون على براعتهم وإجادتهم في النقل الأمين للجمال الخالد، ولكن الابتكار يجب أن يستمر، وهو لن يُسمَّى ابتكارًا إلا إذا شق طريقًا آخر غير مألوفٍ ولا معروفٍ، حتى وإن كان غير مستساغٍ، ولا بد من الخيار بين أمرين؛ إما أن نجلس بجوار الجمال الخالد نردده ونكرره، وإما أن ننهض لنرتاد قيمًا جديدةً لا تستسيغها أذواقنا القديمة. وفي رأيي أنه لا داعي إلى الاختيار هنا، يكفي أن نقبل الأمرين معًا؛ نعيش مع الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به، وننهض مع ذلك أحيانًا لنرتاد الجديد، ونفتح صدورنا صابرين على متاعب غرابته.»

باستثناء هذه الأسطر التي جاءت قبيل نهاية مقدمة «يا طالع الشجرة»، تكاد تصبح بقية المقدمات كلماتٍ مضللةً؛ ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح الجديد في أوروبا

المعاصرة في صدر الحديث عن «يا طالع الشجرة»، من شأنه أن يورط القارئ في لبسٍ شديدٍ إذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية، فهي تتضمن بلا شكٍّ إضافاتٍ عديدةً إلى التكنيك المسرحي المصري، غير أن هذه الإضافات لا تلقى بها دمعةً واحدةً بين أحضان بيكيت ويونسكو وروبير بنجيه. إن هذه الإضافات، التي لا تعدو أن تكون إلغاء لفواصل الزمان والمكان، لا علاقة لها بإضافات مسرح العبث أو اللامعقول، إضافات الحكيم ترتبط عضويًّا بهذا الذي يريد أن يقوله من خلال عمله الأدبي، وما يريد أن يقوله في «يا طالع الشجرة» ليس جديدًا على الإطلاق، إنه تطورٌ طبيعيٌّ لمحور الموت والبعث في نظرية الخلود التي شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير إنتاجه، وبالتالي، فإن الإضافات التكنيكية التي نلمس آثارها على «يا طالع الشجرة» ليست إلا انعكاسًا لهذا التطور الفكري وتفاعلًا معه، ومن هنا كانت تلك الإضافات صدًى مركزًا لفكرة الموت والبعث في مرحلةٍ جديدةٍ لا علاقة لها بالبعث ولا باللامعقول، وهي مرحلةٌ سبقَ لتوفيق الحكيم أن أشار إليها في مسرحية «إيزيس»، حين جعل من أوزوريس في ببلوس رسولًا للحضارة المصرية بوجهيها المادي والمعنوي، على النقيض من باكثير ومفهومه الميتافيزيقي الذي أملى عليه أن يجعل من إيزيس (متجاهلًا أوزوريس بالرغم من اختياره له عمادًا للمسرحية) مجردَ ساحرةٍ تشفي المرضى. إن هذه الإشارة من الحكيم إلى أن مصر «أصل الحضارة» بمثابة الرمز الشامل إلى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان، فهي ليست قاصرةً على أرض مصر القديمة أو الحديثة، وإنما هي تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علم الجغرافيا إلى آفاقٍ بعيدةٍ لا تُحَد. لقد أراد الحكيم بوعيٍ كاملٍ في «يا طالع الشجرة» ألا يستخدم إطارًا زمنيًّا خاصًّا كما صنع بعصر الشهداء في «أهل الكهف»، أو إطارًا مكانيًّا خاصًّا كما صنع بمصر الفرعونية في «إيزيس». لقد أراد أن ينبثق من أعمق أبعاد الروح المصرية التي يعبِّر عنها الفولكلور بكلماتٍ تبدو كما لو كانت بلا معنًى، ثم ينطلق إلى أرحب الآماد الإنسانية التي يعبر عنها العقل البشري بكلماتٍ تبدو هي الأخرى كما لو كانت بلا معنًى، وعندئذٍ يتبدى الهيكل العام في «يا طالع الشجرة» وكأنه الجسر الممتد من المنبع إلى المصب، أو من الأرض والجذور الغائرة في تلافيف تربتها إلى السماء والفروع العابرة في أجواز الفضاء، فبالرغم من المصدر المحلي العميق لـ «يا طالع الشجرة»، فإن هذا المصدر يقوم بدور «رسول الحضارة» إلى العالم الإنساني أجمع، ليؤكد الحكيم مرةً أخرى فكرته القائلة بأن مصر أصلُ الحضارة؛ في المستوى الفكري يقودنا هذا الرأي إلى نظرية الخلود، وفي المستوى الفني يقودنا إلى تداخل الأزمنة والأمكنة وغياب الفواصل بينها.

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض في قوله إن ثمة خطابًا واضحًا صريحًا قد يتعرج أحيانًا ويمر بمحطاتٍ فرعيةٍ، ولكنه على كل حالٍ خطٌّ واضحٌ وصريحٌ يقوم على استخراج أساسٍ فكريٍّ من الفن الشعبي. ولكنا نعود فنختلف معه في تلخيصه لمحور «يا طالع الشجرة» بأنه الصراع الحائر في نفس الإنسان بين الفكر والمادة، وبين الله والطبيعة، وبين الإخصاب بالعقل والإخصاب بالجسد، بل وفيها شيءٌ كثيرٌ من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه، ثم ينتقل إلى القول بأن الحكيم يريد أن يقول إن الإنسان متهمٌ في جريمةٍ لم يرتكبها بعدُ، وهو قتل فكره لمادته، وقتل روحه لجسده. والمسرحية إذن هي قصة الإنسان؛ مأساته بين العقل والروح، وبين العلم والدين.[١٩]

نختلف مع لويس عوض في هذا «التفسير»، لا لأنه غير صحيحٍ، بل لأن عملية التفسير النظري لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا إلى تقييمٍ متكاملٍ لجوهرها، فهي لا ترتكز على دعامةٍ فنيةٍ من الأساطير القديمة كما هو الحال في «أهل الكهف» و«إيزيس»، ومع هذا فإن بناءها لا يختلف عن البناء الأسطوري في شيءٍ، إنها ليست مسرحية رمزية أو تعبيرية أو تجريدية أو عينية، إلى بقية مسميات تلك القائمة المعروفة في أصول النقد المسرحي الأوروبي، وهي قد تتمسك بأطراف الرمز من هنا أو هناك، وقد تحاكي أعمال التعبيريين من إحدى الزوايا، ويمكن أن يُقال إنها تناقش قضيةً مجردةً، أو إنها قريبةٌ من مسرح العبث في أشياء وأشياء. إلا أنه يتبقى بعد ذلك كله أمرٌ هامٌّ، هو أن بناءها ككل لا يخضع لأية تسميةٍ من هذه التسميات ككل، بل هي تتخذ لنفسها مسارًا خاصًّا، هو المسار الأسطوري، وكأنما أراد الحكيم أن يستبدل الأسطورة القديمة كدعامةٍ فنيةٍ يقيم على أساسها البناء الفكري، بأسطورةٍ حديثةٍ تتجاوز دور الوسيلة أو الأداة الفنية إلى أن تكون هي بعينها البناء والأساس، لا مجرد دعامة أو مشجب يعلِّق عليه الفنانُ أفكارَه.

وإذا عدنا إلى ما سبق أن أشرت إليه منذ قليلٍ، وهو أن الحكيم في «يا طالع الشجرة» انطلق من أغوار الروح المصرية الخالصة إلى أرحب الآماد الإنسانية، وأن بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع إلى المصب، لاستطعنا أن نستكمل هذا التصور الآن على ضوء ما وصلنا إليه من أن الحكيم في «يا طالع الشجرة» استهدف خلق أسطورةٍ حديثةٍ، وقد أرادها على ذلك النمط من أساطير الموت والبعث التي عرفها الهنود في «الطفل كرشنا»، والبابليون في «تموز»، والمصريون القدماء في «أوزوريس»، والإغريق في «ديونيزوس»، كما

[١٩] راجع «مقالات في النقد والأدب»، د. لويس عوض، مكتبة الأنجلو بالقاهرة، ١٩٦٤م.

عرفتها المسيحية في ثالوثها المقدس، وجميعها تؤكد على حقيقةٍ جوهريةٍ واحدةٍ، هي أن الفداء طريقٌ محتمٌ في وجه الإنسان من أجل الخلود. هكذا تظل «العنقاء» تجمع أطيب النباتات طول العام لتبني عشَّها، ولا تلبث أن تحترق هي والعش معًا بين أحضان أشعة الشمس الذهبية، وما إن تتحول إلى رمادٍ حتى تعود دورتها من جديدٍ مع الربيع، فينبثق عن الرماد طائرٌ جديدٌ يجمع أطيب النباتات طول العام، ثم يحترق بلهيب الشمس، وهكذا. لم يشأ الحكيم أن يستلهم الرمز الفينيقي أو البابلي أو اليوناني، بل إن استخدامه السابق للرمز المصري القديم في مسرحية «إيزيس» كان مقصورًا على «استخدام الرمز» كمشجبٍ علَّق عليه بعض أفكاره بشأن القضايا المعاصرة، أما في «يا طالع الشجرة»، فقد استطاع أن يخلق أسطورةً حديثةً تُضم في خطها العام إلى أساطير الفداء والبعث والخلود، وتتمثل على وجهٍ خاصٍّ ما تقول به المسيحية حول الصعود الإلهي، ولكنها من زاويةٍ رئيسيةٍ تستلهم أحداث العالم المعاصر إطارًا للمضمون المحلي الدائم التجدد والخصوبة؛ ولهذا السبب بدأت المسرحية من الفولكلور المصري: «يا طالع الشجرة ... هات لي معاك بقرة ... تحلب وتسقيني ... بالمعلقة الصيني.» وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي، وبين البداية والنهاية كان الإنسان في كل مكانٍ، والعقل البشري أينما وُجد، في صراعٍ لا يكل ولا يهدأ من أجل أن تتبلور لنا في آخر المطاف هذه القضية المحددة، فكرة الجذور والاستمرار معًا.

من هنا تبدأ «يا طالع الشجرة»[٢٠] بحادثِ اختفاءِ زوجةٍ. وما إن يبدأ المحقق في التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معًا يتبادلان الحديث؛ هو يؤكد أن الثمار لكي تنمو نموًّا عظيمًا لا بد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد، وهي تجيب إجابةً تبدو وكأنها كانت بعيدةً عن الموضوع، فتذكر ابنتها التي لم تولد بقولها إنها هي التي أسقطتها: «كانت أول ثمرة ... وأنا التي أسقطتها بيدي»، وهي تراها دائمًا — كما يرى زوجها السحلية المرابطة عند شجرته بالحديقة — جميلة يكسو جسمها الصغير الاخضرار الدائم، يستخدم الحكيم في ذلك المقطع الأول من المسرحية إحدى الوسائل الفنية المعروفة بالفلاش باك، في مزيجٍ واحدٍ مع إحدى الوسائل الأدبية المعروفة بالتداعي الذهني. بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عند إحدى النقاط ليدرك بعينيه درجة التفاهم أو اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قُبيل وقوع حادث الاختفاء، وبواسطة التداعي الذهني ندرك نحن أن اختلاف

[٢٠] تعتمد الدراسة على الطبعة الأولى، ١٩٦٣م، مكتب الآداب، الجماميز، بالقاهرة.

الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذي تتحدث عنه الزوجة لا يعني أنهما مختلفان من حيث الجوهر، فتكاد الكلمات أن تكون واحدةً بشأن السحلية الخضراء أو البنت التي لم تولد! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيث المظهر، علينا أن ندقق فيما إذا كانا على اختلافٍ حقيقيٍّ، فلربما كانت البنت هي السحلية، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملةٍ واحدةٍ، ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة، بنفس المنهج التعبير.، لو أننا تصورنا المسرحية كأسطورةٍ حديثةٍ، لكان في استطاعتنا أن نصل إلى تلك النتيجة، وهي أن الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة، ولكان في استطاعتنا أن ننجو من عملية «التفسير» التي تتطلب معنًى لكل رمزٍ، ورمزًا لكل جزئيةٍ من جزئيات العمل الفني، سواء كانت شخصيةً أو حدثًا أو موقفًا. لقد كان الامتزاج الذي أحدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الأداة الفنية الجديدة، فقد أصبحا معًا صورةً كيفيةً جديدةً لإحدى وسائل التعبير الأسطوري، التعبير الذي يعتمد أساسًا على الانطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيًّا، كما يعتمد من زاويةٍ أخرى على الماضي في لحظة الحضور، أو ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في المخيلة، كالحلم. وبالرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى وكأنها أداةٌ فنيةٌ يستوجبها السياق المجرد، إلا أنها في نفس الوقت أداةٌ فكريةٌ تومئ إلى وحدة التاريخ الزمني؛ الماضي والحاضر والمستقبل (الذي تمثله نبوءات الدرويش في المسرحية) كتعميقٍ لفكرة الجذور والاستمرار.

ثمة علاقةٌ في القسم الأول من المسرحية بين اختفاء الزوجة، واختفاء السحلية في وقتٍ واحدٍ، تقريبًا، ولنتتبع أولًا موقف الزوج من اختفاء الأولى حين يقول إنه لا يشك في أن تحويلَ جسدها كلِّه إلى سمادٍ شيءٌ يسرها؛ لأنه يغذي هذه الشجرة، فتنتج برتقالًا عظيم النمو، «وهي التي تهتم اهتمامًا بالغًا بالنمو العظيم».

ويدور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذي أصرَّ على خلع الشجرة من جذورها، حتى يتأكد من أن الزوج لم يرتكب جريمةَ قتلٍ، ولم يُخفِ جثة زوجته تحت الشجرة:

الزوج: أتريد أن تتلف شجرتي؟! ... هل تعرف ماذا تعني هذه الشجرة بالنسبة إليَّ؟

المحقق: أعرف.

الزوج: بل بالنسبة إليَّ حياتي كلها.

المحقق: أعرف ... ولكن المسألة تتعلق بجثةٍ وجريمة قتلٍ!

الزوج: هي جثتي ... جثتي أنا ... والفأس التي تصيب جذع الشجرة ستصيب رقبتي ... أتفهم ذلك؟ أتفهم؟!

المحقق (بعنفٍ)**:** الفأس! ... أين الفأس؟!

الزوج (يحاول أن يجلسه)**:** إنك تقتلني ... إنك ستقتلني ... إنك ترتكب جريمة قتلٍ!

هذا الحوار الهام حول الشجرة، والشجرة نفسها، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية. وعندما يسمي المحقق ذلك الحديث الذي تم — في الفلاش باك وبواسطة التداعي الذهني — بين الزوج والزوجة بأنه من قبيل سوء التفاهم على إمكانية وقوع جريمة القتل، يسخر منه الزوج لأنه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعاني؛ لهذا يعود الزوج والمحقق معًا إلى تلك الملاحظة التي يمكن التقاطها بسهولةٍ عند اختفاء الزوجة والسحلية في وقتٍ واحدٍ، فإذا سأل المحقق عن سر اختفاء الزوجة — وهو الأمر الذي يعنيه — سأله الزوج بدوره عن سر اختفاء السحلية، وهو أيضًا، الأمر الذي يعنيه، ويعلنه الزوج في النهاية: «إنك لن تفهمني ... إنك تفهم فقط ما تراه مفهومًا لك ... ومهمتك أن تلقي أسئلةً محددة المعنى ... وتريد أن تتلقى عنها أجوبةً محددة المعنى.»

ونتابع مع المحقق ذلك الحوار الذي يدور بين الدرويش والزوج «مفتش القطار» في القطار، وكيف أن أحداثًا هامةً ستقع في المستقبل القريب سواء أراد الزوج أو لم يُرِد، سواء صدَق المحقق أو لم يَصدُق. وجوهر الأحداث مجتمعةً هو أن شجرة الزوج سوف تطرح البرتقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف، هذا إذا سُمِّدت بسمادٍ معينٍ، ولا بد من تسميدها بهذا السماد، والقطار يومئ به الحكيم في صراحةٍ تقريريةٍ إلى الزمن، كما يومئ بشجرة الأعاجيب هذه إلى كشوف العقل الإنساني وإبداعاته من الاختراعات والمبتكرات، فما إن يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى تظهر الزوجة بعد اختفاءٍ طال ثلاثة أيامٍ، وتهلع الزوجة على مصير الشجرة، ولكن المحقق يطمئنها بأن «جذورها سليمةٌ»، وتتمتم الزوجة: «أرجو ذلك ... إنها حياته.» ويدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها مما شاهد هو طرفًا منه فيما دار بينهما من حوارٍ حول الشجرة والبنت، حينئذٍ تؤكد الزوجة أن زوجها هو الذي حدثها عن البنت، وأنها هي التي حدثته عن الشجرة، ولا يتبقى لدينا بعدئذٍ أي شكٍّ في أن الزوج والزوجة شخصيةٌ فنيةٌ واحدةٌ، ولكن المؤلف نسجها بأدوات النول الأسطوري، فجاءت عملةً ذات وجهين يتكاملان في رنينٍ واحدٍ يثبت فساد العملة

أو جودتها، هكذا أيضًا تلتقي الشجرة مع الابنة مع السحلية في ذلك الثوب الأخضر الذي يكسو الثلاثة من ناحيةٍ، وفي ذلك الازدواج الذي أشارت إليه الزوجة حين أكدت أنها لم تتحدث مع زوجها إلا عن الشجرة، وهو لم يتحدث معها إلا عن البنت، على الرغم من أن «المشهد»، أي المظهر الخارجي الذي رأيناه بعيوننا، كان على النقيض من ذلك، وهذا يعني أن البنت والشجرة شيءٌ واحدٌ، أما السحلية فلها شأنٌ آخر؛ إذ إن الزوج ما إن يُعِد العدة لقتل زوجته بعد أن عادت وتحولت إلى «جدار صمتٍ» فلم ترد عليه أين كانت طوال الأيام الثلاثة الماضية، حتى يُفاجأ بظاهرتين؛ الأولى هي اختفاء جثة زوجته من مكانها (وقد كانت الجثة موضوعةً على أهبة الاستعداد لتسميد الشجرة حتى تثمر ثمارها العجيبة)، والظاهرة الأخرى هي ظهور السحلية «الشيخة خضرة» بعد طول اختفاءٍ، ولكن ميتةً وملقاةً في الحفرة! أي إنه في الوقت الذي كان يتعين عليه تحويل زوجته إلى سمادٍ لشجر الأعاجيب، قامت السحلية بهذا الدور، بينما ارتفعت الزوجة عن الأنظار، وكأن روحها هي التي صعدت، أما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر عن جثة السحلية، فقد تمثلت في الشيخة خضرة التي تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والارتماء في الحفرة، ومعنى ذلك بغير تعسفٍ أن الشجرة والزوجة وابنتها والزوج وسحليته، يقومون جميعًا، ببناء هذه الأسطورة الحديثة، التي أدعوها بأسطورة الجذور والاستمرار، وهي تقوم على محور الموت والبعث الذي تدور من حوله كافة أساطير الفداء والخلود، كما أنها تستفيد من المسيحية فكرة الصعود الإلهي بعد القيامة في اليوم الثالث من بين الأموات، إلا أنها تضيف بعدئذٍ عنصرًا جديدًا من شقين؛ أولهما مأساة الإنسان الحديث في استمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب)، حتى ولو أدى الأمر إلى هلاك الإنسان واكتشاف جريمته وإدانته، كما كان موقف بهادر «الزوج» عندما خُيِّر بين اكتشاف الجريمة أو نتاج الشجرة العجيب، فقال: اخترت الاختراع العجيب، وهي نفس المأساة التي عالجها نجيب محفوظ روائيًّا في «أولاد حارتنا» حين خيَّر أهل الحارة بين السحر والجبلاوي، فقالوا: السحر، أي العمل وإنتاج العقل البشري. فالابنة التي لم تولد لزوجة بهادر، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد ثمارها العجيبة، كما أن الزوجة التي اختفت ثلاثة أيامٍ ثم عادت فاختفت هي بعينها السحلية التي اختفت ثم عادت وماتت، كما أن الزوجة وأحلامها في الابنة التي لم تولَد، هي بعينها الزوج وأحلامه في الابنة التي لم تثمر بعدُ، هذا البناء الأسطوري الذي يتخذ لنفسه مسارًا زمنيًّا محددًا هو ثلاثة أيامٍ، بينما يختلط فيه الماضي بالحاضر والمستقبل، هذا البناء الذي يتخذ لنفسه مسارًا مكانيًّا محددًا، هو

البيت والحديقة، بينما يختلط فيه القطار بالبيت، هذا البناء الذي يتخذ لنفسه جناحين من المحقق والدرويش ليطير بهما فوق نقائض الوجود وصراعها بين التحدد واللاتحدد، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة؛ هذا البناء لا سبيل إلى تفسيره أو «تحليله» إلى جزئياتٍ أوليةٍ تستلهم معانيها من خارج العمل الأدبي كبناءٍ من القيم والرموز والدلالات، وإنما يتعين على الناقد أن يقوم بعملية استقطاب جميع العلاقات الداخلية في المسرحية حول محورٍ فكريٍّ واحدٍ. فإذا كانت حتمية الفداء الإنساني من أجل خلود العقل البشري هي هذا المحور الذي تدور من حوله جميع أحداث المسرحية، وتتجسد شخصياتها وتتبلور مواقفها، فعلينا حينذاك أن نبحث فيما بين البداية والنهاية، من المنبع إلى المصب، وسوف نكتشف «مصر» الحكيم التي صاغ فولكلورها في إطارٍ من نسبية العبث والمعنى، والفروق بين الشيء في ذاته ولأجل ذاته، وبين الداخل والخارج، مصر التي كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته، وبين كلٍّ منهما والمحقق، وبين الدرويش والزوج حول «كل شيء أخضر». فإذا كانت المقولة الشعبية «يا طالع الشجرة» تبدو كما لو كانت بلا معنًى، كما أن المقولة الحديثة «العقل» تبدو كما لو كانت هي الأخرى بلا معنًى، فإن توفيق الحكيم يزاوج بين اللامعنى الشعبي القديم واللامعنى الحديث في مقولةٍ واحدةٍ لها «معنًى»، هي أن مصر ما تزال — بالرغم من كل ما أصاب جذورها — قادرةً على العطاء والاستمرار في العطاء. ولما كانت مصر هي أصل الحضارة أو شجرتها، تحتم عليها أن تفتدي رسالتها نحو العقل البشري بالفداء؛ ذلك أن الموت هو الجسر الوحيد إلى البعث والخلود، وتلك هي محلية «يا طالع الشجرة» وإنسانيتها أيضًا؛ إنها تنبثق من أرض واقعنا — حيث يحاول الحكيم أن يكتشف الحلقة المفقودة بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها — ولكنها تستشرف آفاقًا إنسانيةً بعيدةَ المدى.

الفصل العاشر

العقل والقلب بين الفكر والعمل

إذا كان الموتُ والبعثُ، أو الميلادُ والموتُ، هما محور نظرية الخلود في مسرح توفيق الحكيم، فإن هذا المحور لا يدور في فراغٍ، بل هو يعمل وفق موازاةٍ صارمةٍ تتم بينه وبين محورٍ آخر، هو «العقل والقلب». فليس الموت والبعث إلا الشكل الخارجي لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في أعمال توفيق الحكيم.

وكما أن الموت والبعث يدوران في فلك نظريةٍ مثاليةٍ، هي النظام التعادلي، فإن العقلَ والقلبَ كلاهما يدور في نفس الفلك على مستوًى آخر، هو مستوى المطلقات؛ العقل عقلٌ مطلقٌ، والقلب قلبٌ مطلقٌ، ليس في هذا أو ذاك مكانٌ خاصٌّ لقلبٍ محددٍ أو عقلٍ معينٍ؛ لأنه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالإنسان النسبي؛ لهذا لم توجد في معظم أعماله «الشخصية» الحية.

على أنه إذا كان الموتُ والبعثُ، بالرغم من مثاليته، محورًا فكريًّا في اتجاه التقدم، كذلك نرى العقل والقلب محورًا فكريًّا في نفس الاتجاه؛ ذلك أن التحقيق الفني للفكرة الذهنية كان يفلت من يد الكاتب كثيرًا من الخيوط التجريدية التي يصادر بها تجربته قبيل عملية الخلق، فما أكثر ما أفلت منه التكوين التعادلي! وما أكثر ما أفلتت منه المطلقات!

ومن ناحيةٍ أخرى، فإن هذا المحور الجديد يرتبط ديناميًّا بالمحور السابق، ثم يرتبط تلقائيًّا بالعلاقةِ بين الفكرِ والعملِ.

ولعلَّ مسرحيةَ «شهرزاد»، التي أصدرها الحكيم عام ١٩٣٤م، أي بعد صدور «أهل الكهف» بعامٍ واحدٍ، تضع أيدينا على أولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل، فهي مسرحيةٌ تتخذ من أسطورة ألف ليلة وليلة «خلفية» لها، فالأسطورة نفسها ليست هي البناء الدرامي في المسرحية، وإنما هي المقدمة أو البرولوج الذي يفترض الحكيم وجوده

في مخيلة القارئ، حتى ينطلق منه إلى الآفاق البعيدة تمامًا عن الأسطورة وتفسيراتها المختلفة. الحكيم إذن لا يعتمد على أسطورة شهرزاد، ولا يحاول أن يفسرها، وإنما هو يبدأ من النهاية التي تقول بأن شهرزاد — البطلة الأسطورية — هي التي استطاعت أن تنتصر على جنون شهريار بحكايات لياليها الواحدة بعد الألف.

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة «ردِّ الفعل» في حياة شهريار، الرجل الذي صنع نهرًا من دماء العذارى لمجرد أنه شاهد عبدًا أسود مع زوجته الأولى فقتلهما، وأقسم أن يتزوج كل ليلةٍ عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالي. ورد الفعل في حياة شهريار بعد حدوث معجزة شهرزاد، أن تحول عن حياة اللحم والدم تحولًا صوفيًّا يخترق ببصيرته الداخلية حُجبَ عالم الغيب، وتلك هي مأساة شهريار الحكيم التي بنى عليها مسرحية «شهرزاد»، أنه غادر الأرض في طريقه إلى السماء، إلَّا أنَّه ظلَّ معلقًا بين الأرض والسماء.

وتبدأ «شهرزاد» بلقطةٍ دراميةٍ شديدة الذكاء، وهي أن عبدًا دخل المدينة والتقى بجلَّاد الملك، فإذا به يسمع أنينًا من نافذة «الساحر» المعروفة بالمنطقة، إذا به يكتشف أن هذا الأنين يصدر عن جاريةٍ عذراء اسمها «زاهدة»، تستعد للقاء سيف الملك شهريار، السيف الذي طال بقاؤه في الغمد منذ أن نجحت شهرزاد في تغيير الملك الدموي، إذن فثمة شيءٌ جديدٌ قد حدث يدعوه لأن يستلَّ سيفه من غمده، ويذهب فجأةً ليقتل هذه العذراء «زاهدة».

ويعلق الحكيم هذا المشهد الأول في خيالنا، لينعطف بنا نحو ذلك الشك الذي يساورنا في طبيعة العلاقة بين وزيره «قمر» وزوجته «شهرزاد»، ونحن ندرك من خلال المشهد الثاني بضعة أشياء، ندرك أن الوزير يرى في تحول الملك لغزًا مغلقًا، وكأنما كشف لبصيرته عن أفقٍ آخر لا نهاية له، فهو دائمًا يسير مفكرًا باحثًا عن شيءٍ، منقِّبًا عن مجهولٍ، ويعتقد «قمر» أن شهرزاد هي التي نقلت «الطفل» شهريار من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير في الأشياء، غير أن هذا المشهد لا ينتهي إلا ويرسب في تفكيرنا تصور شهريار لما حدث، فإذا كان في الماضي يسفك الدماء، وها هو ذا يفعل أيضًا كما تقول شهرزاد، فإن ذلك مردُّه أنه في القديم كان يقتل ليلهو، واليوم يقتل ليعلم، «لقد أبصرت أكثر مما ينبغي»، هكذا يردد شهريار متمنيًا من أعماقه أن يموت؛ إذ ليس في الحياة جديدٌ، والطبيعة كلها تحولت في عينيه إلى سجَّانٍ صامتٍ يُضيِّق عليه الخناق: «ما قيمة عمري الباقي؟ … لقد استمتعت بكلِّ شيءٍ … وزهدت في كل شيءٍ.» إن صفاء عينَي

شهرزاد يراه «خدعةً» من الطبيعة التي تضفي صفاءها الظاهري على جوهر الأشياء، فلا يكاد يعرف شيئًا عن هذا الجوهر؛ لذلك يتبرأ شهريار من «آدميته»، أي من ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو «روح» الإنسان باللحم والدم والعظم: «لا أريد أن أشعر ... أريد أن أعرف.»

ولعلَّنا نستطيع أن نتعرف على حقيقة شهريار إذا تعرفنا أولًا على حقيقة «شهرزاد» التي أبان عنها من طرفٍ خفيٍّ حين قال: «قد لا تكون امرأةً، مَن تكون؟ ... إني أسأل مَن تكون؟ هي السجينة في خِدرها طول حياتها ... تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض ... هي التي ما غادرت خميلتها قط ... تعرف مصر والهند والصين ... هي البكر ... تعرف الرجال كامرأةٍ عاشت ألف عامٍ بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من ساميةٍ وسافلةٍ ... هي الصغيرة لم يكفها عالم الأرض فصعدت إلى السماء، تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة، كأنها بنت الجن، مَن تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها في حجرةٍ مسدلة السجف؟ ما سرها؟ أعمرها عشرون عامًا؟ أم ليس لها عمرٌ؟ أكانت محبوسةً في مكانٍ؟ أم وُجدت في كل مكانٍ؟ إن عقلي ليغلي في وعائه، يريد أن يعرف ... أهي امرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟!»

ليست شهرزاد، على ضوء هذا النص، مجرد امرأةٍ بارعةٍ في حكاية القصص، على الأقل، لم تكن حكاياها هي مصدر الانقلاب العنيف في حياة شهريار، إنه لا يراها امرأة بين النساء، وإنما هي رمز يرتئيه في كل جزئيات واقعه اليومي، دون أن تتبلور في مخيلته نظرةٌ كليةٌ شاملةٌ للسر الأعظم الذي يربض في أعماق الكون. وشهرزاد هي ذلك «المجهول» الذي يراه ولا يعرفه، وليست الغشاوة التي انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هذه «الرؤيا» إلا ذلك الحاجز بين الشعور الحسي المباشر والوعي الذهني المتقد بنور المعرفة، ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسي المباشر، أما شهرزاد فهي خامة الوعي الذهني والمعرفة الكاملة؛ لهذا يناديها شهريار: أنتِ تعرفين، تعرفين كل شيءٍ، أنتِ كائنٌ عجيبٌ، لا يفعل شيئًا ولا يلفظ حرفًا إلا بتدبيرٍ، لا عن هوًى ومصادفةٍ ... أنت تسيرين في كل شيءٍ بمقتضى حسابٍ لا ينحرف قيد شَعرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم «ما أنتِ إلا عقلٌ عظيمٌ»، فإذا قالت له شهرزاد إنه يراها في مرآة نفسه، أجاب بأنه يرى «الحقيقة»، فتسخر منه شهرزاد في غموضٍ معلقةً: «دائمًا الحقيقة». وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصياتٍ، فشهرزاد عند شهريار «عقلٌ عظيمٌ»،

وعند القارئ امرأة غزلة تداعب الوزير، وفي مشهدٍ قادم نراها شهوة دافقة بالحياة مع عبدٍ أسودَ، وفي معظم المشاهد هي «سرٌّ» يلوح لنا بين السطور ماردًا عملاقًا يتخذ من العالم مادةً للسخرية. من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقتٍ واحدٍ، بمعنى أنها تراءت لنا نحن القراء، كما تراءت لشخصيات المسرحية، ذات أكثر من وجهٍ، تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد، أن تبدو لكلٍّ منا بجانبٍ مختلفٍ عما يراه الآخر، أما الصياغة الموضوعية فهي أن تتراءى للجميع في وقتٍ واحدٍ «سرًّا» ضخمًا يداعب عقولنا، ويقسو في المداعبة في أغلب الأحيان، ويعنينا في الكثير أن نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار بالعقل الأعظم، وهو قد يتلمس حدود هذا العقل في الطبيعة التي تبدي لنا من حُسنها وتحجب عناصرها، ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التي يطوف بها أنحاء هذه الطبيعة، لعله يلامس حدود هذا العقل، ويكتشف أخيرًا ذلك السر، ويفك طلاسم اللغز المجهول.

وتبدأ رحلة شهريار بعبارةٍ يلقيها في وجه الساحر: «أيتها الديدان الكبيرة التي ما خُلقت إلا لتأكل صغارها»، إن العقل العظيم الذي يستهدف الملكُ الوصولَ إليه لا يخرج عن دائرة الحواس، فما جنى أحدٌ شيئًا من الخيال والتفكير — يقول شهريار — مضى ذلك العهد الساذج ... اليوم نريد الحقائق ... نريد الوقائع، «نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا.» ومعنى ذلك أن تحول شهريار عن الشعور الحسي المباشر إلى آفاق المعرفة الواعية وقواها الذهنية، لا يتم في فراغٍ ميتافيزيقيٍّ أشبه ما يكون بالحدس، وإنما يتم عبر «التجربة الواقعية»، إلا أنه مهما تعددت الوسائل، فإن الغاية العظمى هي «المعرفة» بعد أن كانت اللذة الحسية الغفل هي الهدف الأول والأخير، ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره:

– إن لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر؟

– لنعبد ما في الوجود من جمالٍ.

– وما أجملُ شيءٍ في الوجود؟

– عينا امرأة ... ويعلق شهريار: «أيها المسكين! ... عينا امرأة! هذا كل ما في الوجود عندك أيها الفتى الجميل ... ينبغي أن تكون لك في كل ليلةٍ عذراء حتى تبصر بعدُ عيناك.» وينطلق الملك في رحيله الطويل، وهو يود أن ينسى هذا اللحم «ذا الدود» وينطلق ... إلى أين؟ إلى «لا حدود»، فمَن استطاع تحرير جسده مرة من عقال «المكان» أصابه مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذٍ عن جوب الأرض حتى يموت، وإذا حاولت أن تغريه شهرزاد بذراعيها الفضيتين أجابها: إن ذلك على وجه التحديد هو الذي يحبس ذاته في حدود

«المكانية» ... وهذه هي همزة الوصل بين «أهل الكهف» و«شهرزاد»، فالأولى قد ناقشت «الزمان»، والثانية تناقش «المكان».

في مقابل «العقل العظيم» الذي يتصوره شهريار في شخصية شهرزاد، نواجه مع المشهد الخامس تصورًا آخر للعبد الذي رأى فيها قلبًا عظيمًا، والقلب العظيم الذي يتوسد ضلوع شهرزاد هو «الجسد الجميل» في عينَي العبد، فإذا احتجَّت شهرزاد على كونها مجرد جسدٍ جميلٍ، أجابها بأنه يرى «الحقيقة»، فتسخر منه هو الآخر قائلةً: دعوا الحقيقة في مكانها هادئة! لقد سخرت فيما مضى من شهريار لأنه رآها عقلًا عظيمًا وروحًا علويًّا، وها هي ذي تَسخر من العبد لأنه رآها على العكس؛ قلبًا عظيمًا، وجسدًا جميلًا، وتدرك «شهرزاد» مبلغ حيرتنا من شخصيتها، فيدور بينها وبين العبد هذا الحوار:

– نعم ... إن أردت الحياة يا حبيبي فاسعَ في الظلام كالثعبان ... احذر أن يدركك الصباح فتُقتل!

– إذا رآني الملك؟

– بل أنا ... حبي لك لا يحيا إلا في الظلام.

هي عقلٌ عظيمٌ في النهار، وقلبٌ كبيرٌ في الليل، هي قِبلة شهريار في وهج النور، وهي قِبلة العبد في عتمة الظلام، هي تقول للعبد أن «القتل» الجديد عند شهريار أن يعتقه، أن يمنحه «الحرية»، فليس شهريار الآن هو الرجل الذي قضى حياة طويلة في قصرٍ من اللحم والدم، وإنما هو آدميٌّ استنفد كل ما في كلمة «جسد» وكل ما في كلمة «مادة» من معنًى، قد استحال الآن إلى إنسانٍ يريد الهرب من كل ما هو مادةٌ وجسدٌ: «هجر الأرض ولم يبلغ السماء، فهو معلقٌ بين الأرض والسماء.» حقًّا، فقد صال في الأرض وجال، حضر ولادة الشمس في الأفق الشرقي، وحضر موتها في الأفق الغربي، نطح برأسه أبواب الشمال، ومزق بقدميه أسوار الجنوب ... ولكنه عاد خالي الوفاض: «ها أنا ذا في القصر من جديد! إلامَ انتهيت؟ ... إلى مكان البداية ... كثور الطاحون على عينيه غطاء ... يدور ثم يدور ثم يدور ... وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرًا إلى الأمام في طريقٍ مستقيمٍ.» وشهرزاد تتساءل ما إذا كان قد ذَكَرها أثناء السفر، فيجيبها صادقًا أنه ما تذكَّرها إلا ساعة الرحيل وساعة الوصول ... أما فيما بينهما فما كان يعيش إلا في «الزمان والمكان» المحيطين به: «أوَلست كالماء يا شهرزاد؟ سجينًا دائمًا كالماء، نعم، ما أنا إلا ماء ... هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمانٍ ومكانٍ! ... حتى السفر أو الانتقال إن هو إلا تغير

إناء بعد إناء ... ومتى كان في تغيير الإناء تحريرٌ للماء؟!» وهكذا ينتهي شهريار إلى حافة اليأس، لقد كانت رحلته الطويلة بين أرجاء الكون هي رحلة العذاب بين العقل والقلب، بين العقل الخالص والقلب الخالص، هي رحلة الإنسان في عالم المطلقات، فليست شهرزاد إلا هذا الكون الغامض، وليس شهريار إلا ذلك الإنسان المعذب ... والصراع بينهما صراعٌ أبديٌّ لا فكاك منه بالزمان — كما قلنا في الفصل السابق عن الموت والبعث في نظرية الخلود — ولا فكاك منه بالمكان كما تقول لنا مسرحية «شهرزاد» وبقية الأعمال التي تدور حول محور العقل والقلب، يخاطب شهريار شهرزاد: «أنت أنا ... أنت نحن ... لا يوجد غيرنا نحن ... أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا ... والوجود كله هو نحن ... ما من شيءٍ خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانبٍ ... لقد سئمت هذا السجن من البلور.»

وإذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان، فإنها تتصل بالنظام التعادلي عند الحكيم من زاوية المكان، الفنان هنا والمفكر هناك يؤمن بالحركة، ولكنها حركةٌ دائريةٌ أقرب إلى السكون، هي بالقطع ليست حركة أمامية تنتهي إلى طريقٍ مسدودٍ، ولكنها أيضًا ليست حركةً متطورةً ديناميكيةً متفاعلةً يثمر صراع متناقضاتها «تركيبًا» جديدًا، أي مستوًى كيفيًّا جديدًا من مستويات المعرفة التي لا نهاية لها في الزمان أو المكان: «كلا ... لست أريد الجلوس ... لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض ... دائمًا هذه الأرض، لا شيء غير الأرض، هذا السجن الذي يدور، إنَّا لا نسيرُ، لا نتقدمُ ولا نتأخرُ، لا نرتفعُ ولا ننخفضُ، إنما نحن ندور، كل شيءٍ يدور ... تلك هي الأبدية ... يا لها من خدعةٍ! نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران ...» بهذه الكلمات المحددة تحديدًا صارمًا يصوغ شهريار موافقة شهرزاد: «نعم أنت تدور ... وأنت الآن في نهاية دورة.» وإذا تساءلت في اندهاشٍ: إلى هذا الحد أنت ناقمٌ على الطبيعة؟ أجابها فيما يشبه اليأس: إنها تقارعني بسلاح العجز: «السجن داخل حلقةٍ تدور.» ماذا يكون المصير الفردي إذن لشهريار الملك؟ إنه ليس إلا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لأنها تكره الهرم ... نعم، تنزعها كي تعود من جديدٍ فتيَّةً قويةً، أو كما ردد شهريار في أَسًى: «كلٌّ منا يكبر مرجعه إلى الصغر ... كل غاية تتبعها بداية ... إلى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها؟!» ويجيب: «بهذا المكان ... بهذا الجثمان ... الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الإناء.» ذلك هو موقف الإنسان عند الحكيم في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني، وهو موقف العقل المعذَّب والقلب المسهَّد بين الفكر والعمل، إذا قالت له شهرزاد: اترك ما وراء حياتك يا شهريار ... تأمل وجه الرداء، ودعك من البطانة، فما فيها غير خيوطٍ ...

أجابها شهريار: كل الرداء في تلك الخيوط …

وتستأنف شهرزاد: لا شيء يعنيك وراء الرداء.

فما الحل؟ إن شهريار أصبح إنسانًا معلقًا بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق، ولقد حاولت شهرزاد أن تعيده إلى الأرض فلم تفلح التجربة، مضى عهد الدماء، «لكن هذا ما صار إليه الرجل»، دار وصار إلى نهاية دورة. ويختتم الحكيم شهرياره قائلًا على لسان شهرزاد: «خيال شهريار آخر الذي يعود … يولَد غصنًا نديًّا من جديدٍ … أما هذا، فشعرة بيضاء قد نُزعت!»

لا شك أن الحكيم في هذا العمل كان أكثر «تبسيطًا» — ولا أقول بساطةً — للقضية التي يطرحها للبحث. فهو لا يجنح إلى ذلك اللون من ألوان «التركيب» الذي تعرفنا عليه في «أهل الكهف» أو «يا طالع الشجرة»، والخيوط التي يضع أيدينا عليها منذ بداية المشهد الأول صريحة التحديد، فهو يضيف بُعدًا جديدًا إلى قضية «الإنسان»، هو البعد المكاني، بعد أن ناقش البعد الزماني في مرحلةٍ سابقةٍ، وهو يتطرف في تجريد «المشكلة» من أية ملابساتٍ نسبيةٍ، ويضعها مباشرة في قلب «المطلق»، وهو أخيرًا يجعل الشفافية الشِّعرية في مقابل الكثافة الفكرية، فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية التكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والمواقف والأحداث.

هذه المظاهر الثلاثة الأساسية نتلمس أهدابها في إطار محور «العقل والقلب»، الذي يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل. والمسرحية حقًّا تنتهي بانتحار الوزير «قمر»؛ لأنه لم يتحمل ما يُقال من أن «شهرزاد» عشقت عبدًا في غياب الملك، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوءٍ جديدٍ يهدينا إلى بداية المسرحية من جديد، قال شهريار إن «قمر» لم يعد يستمد الحياة من الشمس، وقالت شهرزاد: لأنه لم يعد يؤمن بها، ويعقب شهريار متنهدًا في أنينٍ لا نسمعه ولكننا نحسه: «الإيمان!» كلمة واحدة، ولكنها تضع حدًّا لهذا الدوران في حياة شهريار، الإنسان المعذب، كنقيضٍ لذلك «الفعل» الذي أقدم عليه «قمر»، وهو الانتحار.

ويبدو أن «خطة» الحكيم الفنية هي بناء أسطورةٍ جديدةٍ على أسس الأسطورة القديمة؛ إذ إنه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التي قطع فيها رأس «زاهدة»، وانتهى بعودة شهريار في الليلة التي انتحر فيها «قمر». موقفان تراجيديان يحيطان المسرحية من أولها لآخرها بضباب من القلق والغموض. الموقف الأول عاد فيه شهريار إلى لغة الدم، ولكن لا ليلهو، وإنما ليعلم، أي إن الدماء التي كانت طريقه إلى اللذة الغفل، أصبحت

هي الخطوة الأولى في طريقه إلى المعرفة. وتصبح «الحركة» التي عبر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية، إلى الصحراء والجبال والسهول والبحار، وغياهب الطبيعة العذراء (البديل الجديد زاهدة الجارية العذراء)، والعودة إلى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة، التي اختارها الحكيم ليعبر عن الجبر الأعمى الصارم في هذا الوجود، وحتمية القول بأن التاريخ يعيد نفسه.

لقد أغرت أسطورة شهرزاد بعض كُتَّابنا بإعادة صياغتها أو تفسيرها، ولعل «أحلام شهرزاد» للدكتور طه حسين، و«سر شهرزاد» لعلي أحمد باكثير في مقدمة هذه المحاولات، وما دامت تجربة باكثير تجسدت في الشكل الدرامي، فإنه يجدر بنا أن نقارن بينها وبين تجربة الحكيم. باكثير لم يغير منهجه الذي عرفناه في «أوزوريس»، فهو لا يفعل أكثر من «صياغة» الأسطورة من جديدٍ، بل هو يتطرف إلى بعيدٍ فيجعل من مسرحيته تبريرًا واقعيًّا منطقيًّا للأسطورة، بمعنًى آخر، يدفعنا إلى «تصديق» الأسطورة في حرفيتها. تبدأ «سر شهرزاد» بفصلٍ كاملٍ حول زواج الملك شهريار من «بدور»، التي أرادت أن تثير غيرته بإخفاء عبد أسود في مخدعها، فما كان منه إلا أن قتلهما معًا. ثم يُفرِد فصلًا آخر لما طرأ على شهريار من شهوة الدم، التي تدفعه للزواج بعذراءَ كل ليلةٍ يطيح برأسها قبل نور الصباح، إلى أن انتهى به المطاف إلى خطبة ابنة وزيره السابق «نور الدين»، وهي الفتاة شهرزاد، ولقد حاول طبيبه ومشيره «رضوان الحكيم» أن يَثنيه عن عزمه دون جدوى. وتحتدم أحداث المسرحية حين تقرر شهرزاد الذهاب فورًا إلى قصر الملك، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولأبيها على السواء، حيث قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته بأسبوعٍ، عندما نما إلى علمه أنه يدبر له مؤامرةً في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع، ولكن شهرزاد تستطيع بسرها العجيب أن تحُول بين رقبتها وسيف الملك، ويعود والدها إلى منصبه في الوزارة بدلًا من «ركن الدولة»، الذي كان يتملق الملك ضد الشعب. ويكمن هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدةٍ كلاسيكيةٍ ضخمةٍ، فقد بنى باكثير مسرحيته على أساسٍ من الشك في الكفاءة الجنسية لشهريار، أما الأساس الآخر فهو الفكرة السيكولوجية القائلة بأن حل العقدة يتأتَّى بمواجهة جذورها، فشهرزاد من ناحيةٍ تمكنت من حل عقدته الجنسية بأن استطاعت في الليلة الحادية والسبعين أن تعيد إليه ثقته بنفسه، فينجح في معاشرتها معاشرة الأزواج، ومن ناحيةٍ أخرى تمكنت بتدبيرٍ من رضوان الحكيم أن تواجه شهريار بجذور عقدته من العبد الأسود، العقدة التي توقظه عند منتصف كل ليلة ليستلَّ سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء، لا يراهما

أحدٌ غيره، أحدهما لبدور والآخر للعبد. أخرجت شهرزاد تمثيليةً قصيرةً ارتدت فيها إحدى الجاريات ملابس العبد الاسود وأخفتها في مخدعها، واحتجت على شهريار بأنها لا تزمع الخروج في ذلك اليوم؛ لأنها تحس بوعكةٍ خفيفةٍ أصابتها فجأة، ثم يأتي شهريار و«يكتشف» الخيانة الجديدة فينهار، وما إن يكتشف «الحقيقة» حتى يزداد انهياره بين ذراعَي زوجته، وتُحَل عقدته، ويصبح إنسانًا سويًّا يعيش بقية حياته كبقية الرجال.

إن البناء المسرحي في «سر شهرزاد» بناءٌ يمعن في الكلاسيكية، ولكنه في حدود الإطار الكلاسيكي استطاع أن يضفي على المسرحية شيئًا من الحياة، لقد أراد حقًّا أن «يبرر» الأسطورة تبريرًا منطقيًّا يقترب من الإيهام بواقعيتها، ولكنه استطاع أن يستلهم من «روح العصر» قضيتين؛ الأولى هي علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة أن باكثير كتب المسرحية قبل الثورة، وإن مُثلت عام ١٩٥٣م)، والقضية الثانية هي الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث في تفسير أزمات الإنسان المعاصر. وكما أن «سر شهرزاد» بدأت من السفح، ومرت بالذروة، انتهت إلى السفح مرة أخرى، فسلم شهريار مفتاح الجناح المغلق منذ قتل بدور والعبد، وقرر الرحيل مع شهرزاد إلى عالم سندباد الجميل، الذي روت له مغامراته في ألف ليلة وليلة.

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى باكثير، ويكاد لا يتفق مع باكثير إلا في إحدى الجزئيات الشكلية، وهي أن شهرزاد راحت تقص على شهريار حكاياها في الليالي الواحدة بعد الألف، فأنقذت رأسها ورءوس بقية العذارى. ويتفق الحكيم مع باكثير في نقطة أخرى، أن كيلهما يبدأ من السفح وينتهي إليه. شهرزاد عند باكثير هو ذلك الانتصار الجنسي والتدبير المحكم لزوال عقدة الملك، وهو محور يفيد البناء الكلاسيكي إفادةً ضخمةً. ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم، هو سر الكون المغلق، هو لغز ذلك العالم المجهول؛ لذلك وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية، فإن شهرزاد الحكيم أقرب إلى المسرح الأوروبي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والأبنية الأسطورية، فالسفح الذي يبدأ منه باكثير وينتهي إليه هو السفح «المادي» الصرف، هو الظاهر والباطن معًا، أما السفح الذي يبدأ منه الحكيم وينتهي إليه فهو السفح «الفكري» الذي يدفع الإنسان لأن ينطلق إلى أعلى القمم بحثًا عن «المطلق»، ثم يعود مهرولًا إلى الأرض صفر اليدين، ومثل هذا البناء أقرب ما يكون إلى البناء السيمفوني في الموسيقى، أما بناء باكثير فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم.

في مسرحية باكثير لا نصادف «أفكارًا» تسبح، وإنما شخصيات من لحمٍ ودمٍ تتجسد أمامنا بكل نزواتها الفردية ودلالاتها الاجتماعية، أما في مسرحية الحكيم، فإن الأمر يختلف

كثيرًا، فالأشخاص ليسوا إلا أشباحًا فكريةً مجردةً؛ «شهريار» و«قمر» و«العبد» هم ثلاثة وجوه للإنسان في سعيه الحثيث نحو المجهول، وشهرزاد هي الكون الذي يتراءى لكل منهم في «مرآة نفسه»، ولكنه كيانٌ موضوعيٌّ مستقلٌّ عن إرادة الإنسان.

ولا سبيل للصراع بين الأفكار والمطلقات في الإطار الكلاسيكي القديم، وإنما لا بد من الروح الانسيابية التي تحمل الكثافة الفكرية في جانب، والشفافية الشِّعرية في الجانب الآخر، وعندما تحتل الأفكار عجلة القيادة تتحول الشخصيات والأحداث والمواقف إلى رموز، وإذا تحولت المسرحية إلى عالمٍ من الرموز، فإنه يتهددها عاملان غاية في الخطورة؛ الجمود والغموض. إن أمثال هذه المسرحيات مهددٌ دائمًا بالتحول إلى معادلةٍ رياضيةٍ جامدةٍ، تضع حسابًا لكل شيءٍ في «خانة»، وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع أو الطرح أو القسمة، وأمثال هذه المسرحيات مهددٌ أيضًا بأن يتحول إلى «طلسم» غير قابل للفهم، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنوتية يشاهدها المتلقي في خشوع العابدين.

إلا أن توفيق الحكيم لم يتورط في الجمود من ناحيةٍ، ولا في الغموض من الناحية الأخرى، لم يتورط في الجمود بالرغم من التصميم الذهني السابق على البناء المسرحي؛ لأنه استخدم أدوات «الحركة» المسرحية منذ توجه شهريار إلى الجارية العذراء «زاهدة» ليطيح برأسها، ومنذ أن خالجنا الشك في مشاعر قمر نحو شهرزاد، ومنذ أن انتهت الدراما بنجاة العبد الجديد وانتحار الوزير. هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامي، كانت استلهامًا واعيًا للموجات الفكرية من الإيمان بالعقل إلى الإيمان بالقلب، من الإيمان بالفكر إلى الإيمان بالعمل، ولم يتورط الحكيم في الغموض؛ لأنه بنى مسرحيته على أساسٍ من التبسيط الذي قد يُعَد عيبًا في ذاته إذا جنح به الفنان إلى الإسراف والمبالغة، فلقد تعرفنا على ثلاثة صراعاتٍ أساسيةٍ في الدراما؛ صراع شهريار، وصراع قمر، وصراع العبد، واستطعنا أن نضع أيدينا على الخيط الذي يربط هذه الصراعات ببعضها البعض، وكأنها أوجهٌ ثلاثةٌ لعملةٍ واحدةٍ هي الإنسان، ولقد كان انتحار الوزير ونجاة العبد إيذانًا بلونٍ جديدٍ من الصراع المزدوج، حين أعلن «قمر» التخلي عن دوره المضطرب في الحياة، بين الإيمان بشهرزاد، واندحار هذا الإيمان، كاد هذا الانتحار أن يؤذن بميلاد صراعٍ جديدٍ يبن شهريار والعبد، ولكن الفنان أفرج عن «العبد» ليجمد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطقت بها شهرزاد تعقيبًا على انتحار قمر: لم يعد يؤمن! واستجابت أعماق شهرزاد لهذا الأمل الوليد في ترددٍ ظاهرٍ، حين تلكأ لسانه وهو يتمتم بارتياب: «الإيمان!» أجل،

طريقان واضحان أشار إليهما الفنان، ولكنه لم يمضِ في أحدهما؛ طريق العقل الذي يستطيع أن يمسك بأطراف هذا الكون دون أن يستكشف ما وراءه، وطريق القلب الذي يطمح لأن يجوب تلك الآفاق الخافية عن الأبصار. ولقد رمز للطريق الأول بمشكلة المكان في حياة الإنسان، التي ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح، فالعقل الذي لم يستطع أن يتجاوز الزمان، لا يستطيع أيضًا أن يتجاوز المكان … تمامًا كالروح التي لا تستطيع أن تفارق الجسد إذا أرادت أن تكون ذات فعاليةٍ وإرادةٍ.

الزمان والمكان هما «الإطار التاريخي» للعقل، فهو يتطور ويتطور، ولكن في حدود هذا الإطار، والجسد هو الإطار المادي للروح، فهي تريد وتفعل، ولكن في حدود هذا الإطار، وبين العقل التاريخي النسبي والعقل المطلق من قيود الزمان والمكان، صراعٌ مريرٌ لا يهدأ، وباختيار الإيمان كلمةً أخيرة في حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق، وعندما تجيء كلمة الإيمان من شفتين مرتعشتين، فإنما ليعلق الفنان هذا الحكم تعليقًا دراميًّا وفكريًّا معًا. كلمة الإيمان تغري بانتهاء الصراع بين العقل والقلب، إذا اجتزنا بهما عتبات التاريخ، ولكن سرعان ما يضعهما الفنان بين قوسين كبيرين، إذا ارتد العقل والقلب إلى إطار التاريخ، هذان القوسان الكبيران هما الفكر والعمل، حينئذٍ أستشف من الحكيم هذا التساؤل: إذا تيسَّر لنا حل معادلة العقل والقلب في عالم المطلقات، فماذا يكون الأمر حين يطالبنا الواقع البشري الملموس بأن نقول كلمتنا في هذه القضية من جديدٍ؟ بمعنًى آخر: عندما تتحول المشكلة من الإطار الميتافيزيقي الصرف إلى الإطار الإنساني الواقعي، كيف نحل المعادلة الجديدة؛ الفكر والعمل؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفني لتوفيق الحكيم حوالي ربع قرنٍ، قبل أن يجيب عام ١٩٥٧م في مسرحيته «رحلة إلى الغد»، ولقد كانت المسافة الزمنية بين «شهرزاد» و«رحلة إلى الغد» تعبيرًا موضوعيًّا عن أهمية الإطار التاريخي لكلٍّ من المسرحيتين، فبالرغم من أن «شهرزاد» دراما أسطورية تعتمد على الإطلاق والتعميم، إلا أنها شديدة الارتباط بتلك المرحلة التاريخية التي صدرت خلالها، مرحلة الأزمة الشاملة للنظام الرأسمالي، والابتعاد النسبي عن التجربة الاشتراكية في مهادها التطبيقية وأصولها النظرية على السواء، وهي المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرةً، حيث تتسم بالغموض والتوتر، هي «منعطف» في تاريخ الإنسان يجذب الحكيم إلى عالم المطلقات، وإن اتصل هذا العالم بأعمق هموم البشر وأدق خلجاتهم.

ليس الصراع بين العقل والقلب، أو بين الفكر والعمل، صراعًا ميتافيزيقيًّا، كما يحاول الفنان أن يوهمنا بذلك، وإنما هو صراعٌ واقعيٌّ ينبض بأخطر المشكلات التي

عاناها العقل والفكر الإنساني في ساحة العمل والقلب الإنساني؛ ذلك أن منجزات البشرية في المائتَي عام الأخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة إلى ذرًى محلقةٍ، واقتصرت هذه الذرى على ميدان العقل والفكر والعلم دون أن توازيها الذرى الأخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل، وجاءت الحربان العالميتان تعبيرًا حاسمًا عن هذه الهوة العميقة، وجاءت «شهرزاد» من توفيق الحكيم إعلانًا حاسمًا عن هذا الاختلال، ولكنه لم يتخذ موقفًا محددًا؛ لأنه كان أمينًا مع قارئه في القول بأنه لا يرى أبعاد القضية كلها، وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالبًا بأن يدلي برأيه مرةً أخرى؛ لأن الأبعاد الحقيقية بدأت تتضح، وفي «رحلة إلى الغد» تفاصيل هذا الرأي الجديد.

وربما كان «الشكل» في هذه المسرحية هو الطريق الأمثل للتعرف على مضمونها، فهي «قصة علمية» إن جاز التعبير عن ذلك القالب الفني، الذي يجمع بين «اليوتوبيا» ومنجزات العلم، وهي ليست أول ولا آخر قصة علمية في أدبنا الحديث، ولعله من المهم أن نتلمس جذور هذا الشكل الفني في حياتنا الأدبية، حتى نستنير بهذا الضوء في رؤية موقف الحكيم. ففي عام ١٩٢٧م نشر سلامة موسى في كتابه «أحلام الفلاسفة» قصةً دعاها «خيمي» — أي مصر — تصور فيها بلادنا بعد ألفَي سنة، تصورها مجتمعًا علميًّا اشتراكيًّا، يُخضِع كافة الظواهر الطبيعية والاجتماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية، وقد تغيرت في رؤيا سلامة موسى معالم الإنسان الفيزيقية، فأصبح ذا رأسٍ كبيرٍ وأطرافٍ دقيقةٍ، وأصبح طعامه أقراصًا كيميائية، وطال عمره إلى مئات السنين، كذلك تغيرت معالمه الاجتماعية، فأصبح محكومًا بهيئةٍ عليا من كبار العلماء، هم الذين يقررون ويحكمون، كما تغيرت معالمه الروحية فأصبح يصلي في معبدٍ ضخمٍ عبارة عن صالةٍ كبيرةٍ تؤرخ لمراحل تطور الإنسان وفقًا لنظرية التطور، يذهب إليها طفلًا وصبيًّا وشابًّا ورجلًا وشيخًا، ليتعلم مبادئ التطور من أبسط الكائنات الحية إلى أعظم مراحل الإنسان، حتى يتأكد أنه هو نفسه ليس إلا جسرًا عظيمًا إلى السوبر مان.

كانت قصة سلامة موسى حلًّا توفيقيًّا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب، بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة، عبادة قوامها صلاة العلم والعلماء، ولكن سلامة موسى انحاز بشكلٍ واضحٍ إلى ذلك المزيج المعقد الذي كوَّنه من أصولٍ غير متجانسةٍ، كالاشتراكية الفابية، والمعنى المعملي الفيزيقي للعلم، والمفهوم النيتشوي للسوبر مان، إلا أن هذا التركيب كـ «كلٍّ» كان منحازًا إلى التيار المتقدم في الفكر المصري الحديث، ومستلهمًا ذلك التيار الذي قاده هـ. ج. ولز في إنجلترا وأوروبا عامة، منذ أواخر القرن التاسع عشر

إلى منتصف القرن العشرين. وربما كانت أولى روايات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة «آلة الزمن» The Time Machine، التي تخيل فيها إمكانية العلم في اختراق حُجب الزمان — الماضي والمستقبل — فيستطيع أن يطلع على ما كان وما سيكون. وفي هذه القصة بالذات نلمح تأثرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي، فالناس كبار الرءوس دقيقو الأطراف، بلا فقرٍ أو مرضٍ، نباتيون، بلا حروبٍ ولا بغضاء، بل سلام دائم، وعلى النقيض من تفاؤلية ولز، كان هناك الدوس هكسلي الذي أعلن في روايته «الكروم الأصفر» Crome Yellow أن الإنسان يدخل هذه الدنيا ومعه آراءٌ مجهزةٌ عن كل شيءٍ، وله فلسفة يحاول أن يخضع لها الحيلة، «في حين أنه كان من الأوجب أن يحيا المرء أولًا، ثم يحاول بعد ذلك أن يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها. إن الحياة والحقائق والأشياء معقدة تعقيدًا شديدًا، مع أن الآراء — مهما تعسرت — تخدعنا ببساطتها، كلُّ شيءٍ غامضٌ مضطربٌ في عالم الحياة، وكل شيءٍ واضحٌ في عالم الآراء، فهل من العجب بعد هذا أن يكون الإنسان يائسًا في حياته تعسًا؟!» وفي قصة «عالمٌ جديدٌ شجاعٌ»، يرى هكسلي أن العالم الجديد، عالم العقاقير والآلات، يخلو تمامًا من العاطفة والشِّعر والجمال، ففيه كل شيءٍ آليٌّ، وكل شيءٍ مرسومٌ، أو محفوظ في قارورة، والصفة «الإنسانية» تكاد تنعدم فيه. يتخيل هكسلي في هذا الكتاب أن العلم سوف يصل بنا إلى حد الاستغناء عن الزواج، وتكوين الأجنة في القوارير بطريقةٍ علميةٍ بدلًا من تكوينها في الأرحام، والأطفال بحكم تركيبهم الكيميائي طبقات خمس؛ أ، ب، ج، د، هـ، وكل طبقةٍ تُعَد إعدادًا خاصًّا يلائم تكوينها العضوي واستعدادها العقلي، وعليها أن تؤدي في الحياة عملًا لا تغيره طيلة عمرها. وبين أبناء الطبقة الواحدة تشابهٌ كبيرٌ في الخَلق والخُلق، حتى إن الفرد «تكاد تنعدم شخصيته انعدامًا تامًّا» كما يقول محمود محمود في مقدمته للترجمة العربية التي أسماها «العالم الطريف». العالم الجديد في هذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتقلقل من حالٍ إلى حالٍ. وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الأول من الكتاب هو «الجماعة، والتشابه، والاستقرار»، والعالم الجديد تهمه السعادة أكثر مما تهمه المعرفة، وهي سعادةٌ آليةٌ محضٌ لا توجهها الميول الشخصية، وإنما تُفرض على النفوس فرضًا. إذا أردت شيئًا في العالم الجديد فإنك لا تفكر فيه ولا تسعى إليه، وإنما يكفيك أن تضغط على زرٍّ أو تدير مقبضًا — كما يقول هكسلي — ليكون لك ما تريد، ولا شك أن هذه الحياة — رغم يسرها الشديد — تدعو إلى الملل، كما تؤدي إلى إهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني. وفي النهاية ينادي الكاتب صراحةً بالعودة إلى البساطة القديمة، وإلى الأمومة الصحيحة، إلى الأطفال ترعاهم أمهاتهم، وإلى الريف الذي لم يُلوَّث بالعلم والمادة.

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامة موسى وهـ. ج. ولز، وإنما كان الدوس هكسلي هو «المثال» الذي شد إليه البصر من واقعه الخاص، فقد كان العالم سنة ١٩٥٧م على أهبة استقبال عصرٍ جديدٍ، هو عصر الفضاء، بنجاح الاتحاد السوفياتي في إطلاق القمر الصناعي الأول، وكانت الاشتراكية قد استطاعت أن تصوغ نظامًا عالميًّا بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت مصر في دوامة إرهاصات التحول الاجتماعي العميق نحو الاشتراكية، فلا بد من استقبال «رحلة إلى الغد» في ضوء هذه الاعتبارات مجتمعةً، فالواقع الذي عاشه هكسلي، هو الواقع الرأسمالي المُعتم، الذي يستغل العلم استغلالًا ينفي إنسانية الإنسان، أما الحكيم فقد عاش واقعًا مغايرًا، واقعًا متخلفًا عن الحضارة الإنسانية المعاصرة، وبالتالي فإن موقف هذا الواقع المتخلف من «العلم»، يجب أن يختلف بالضرورة عن الواقع الأوروبي المتقدم علميًّا، والآيل للسقوط سياسيًّا واقتصاديًّا في نفس الوقت.

وتبدأ «رحلة إلى الغد» بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة السجون أن تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالإعدام، للقيام بمخاطرةٍ علميةٍ هي السفر في صاروخ عابر للقارات، مقابل إلغاء حكم الإعدام، ويتم اختيار مهندس وطبيب لهذه العملية؛ لأنهما أكثر قدرةً من غيرهما على التكيف مع الجو العلمي لهذه الرحلة الفضائية، ويتوقف بهما الصاروخ على سطح كوكبٍ بعيدٍ، فتبدأ «الحياة» في التغير عما كانت عليه فوق سطح الأرض، لم يعد لهما ما يعملان لأن طبيعتهما الجديدة تمنحهما الخلود دون طعامٍ، لم يعد لهما ما يحلمان به لأن ذاكرتهما الجديدة لا علاقة لها بالماضي، ولا بالمستقبل، ولم يعد لهما ما يلهوان به أو يستمتعان؛ لأنهما تحولا إلى شحنةٍ كهربائيةٍ لا تختلف عن الصاروخ الرابض معهما، ويدور بين السجينين هذا الحوار:

الأول: ولكن ماذا؟ ... أنت عاجزٌ ... العقل هنا عاجزٌ عن إحداث شيءٍ ... لأنه غير مطلوب من العقل أن يعمل ما دام العمل هنا لا معنى له، ما دامت الحاجة إليه لا وجود لها، إننا لم نعد بشرًا، أفاهمٌ؟ لم نعد من البشر، نحن آلة صماء، نحن مجرد جهاز يُشحن بالكهرباء، يُملأ بالحياة، ولكنه عاجزٌ عن أن يُحدِث من حوله حياة.

الثاني (متأملًا)**:** عجبًا لنا! ... عندما كنا على الأرض كنا نتمنى إلغاء الجوع والتعب والمرض ... كان هذا هو الكمال الإنساني الذي نحلم به ... وها نحن في الشبع والراحة والصحة الأبدية ... فإذا نحن في عجزٍ من نوعٍ آخر!

الأول: عجز عن عمل شيء يشعرنا بالحياة ... الحياة في الحاضر وفي المستقبل! أريد حاضرًا ... أريد مستقبلًا! أريد أن يحدث شيء ... أن يتغير شيء ... أتظن أننا نستطيع الحياة طويلًا هكذا بغير أن نُصاب بالجنون؟

الثاني: هدئ من روعك، وانتظر قليلًا، سأجد الحل.

الأول: عقلي سجين ... عقلي يريد أن يتحرر ... قد يكفي الجسم مجرد الحياة عن أي طريق ... بالغذاء أو الكهرباء ... ولكن العقل لا يكتفي بمجرد الحياة المادية، إنه يريد أن يتحرر من الجمود ... حياته هو أن يعمل ... أن ينتج ... وإلا أصابه العطل ثم الخلل.

هذه أطراف القضية كما حددها الحكيم، أو هذا هو مدخل القضية على وجهٍ أدق. لقد سبق أن قلت إن «الشكل» في هذه المسرحية هو الطريق الوحيد الصحيح إلى فهم مضمونها؛ ولذلك أقول إن اختيار الفنان لقالب اليوتوبيا العلمية هو إحساسٌ عميقٌ بالارتباط الوثيق بين قضية العلم والمجتمع الإنساني، في المرحلة الراهنة. كذلك جاءت صياغته للشخصيات الرئيسية في إطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين — المهندس والطبيب — صياغةً موفقةً إلى أبعد مدًى، حيث نستطيع بالتعرف على شقائهما العاطفي أن نضع أيدينا على «الجرح» الإنساني في أعماق كلٍّ منهما، كما أن استحضار أحدهما لصورة زوجته في خياله عند وصولهما إلى الكوكب البعيد كان استحداثًا لأداة تعبيرية جديدة، سنلاحظ تطوراتها في أعمال الحكيم القادمة.

أما الجانب الفكري، فقد صاغه الفنان على فرضٍ نظريٍّ يقول بأن المدينة العلمية القادمة سوف تقتل عنصرين هامين من عناصر الحياة الإنسانية، هما الماضي والعمل، والماضي في «رحلة إلى الغد» ليس مجرد قطاع زمني، وإنما هو «الروح» و«العاطفة» و«الفن»، فبانعدام الماضي يتحول التاريخ إلى كلمةٍ غير ذات معنًى، والتاريخ هو المضمون الواقعي لتجريدات القلب البشري، والعمل في «رحلة إلى الغد» هو الآخر ليس مجرد الإنتاج الآلي، وإنما هو «تحقيق الذات» وتجسيد عالمها المطلق في جزئياتٍ نسبيةٍ محسوسةٍ. ولعل توفيق الحكيم في مدخل رحلته إلى الغد أراد أن يقول لنا كل هذا: إن انتصار العقل والعلم والفكر يساويه اندحار القلب والفن والعمل، أي إن «الغد» هو نهاية «الإنسان». وقد أراد الفنان أن يطيح نهائيًّا بأية «أحلام» في غد أقل بشاعةً، فأدار هذا الحوار بين السجين الأول والسجين الثاني.

– لن نموت!

– إنك تلفظها الآن بنبرة الفزع!

– لن نموت ... إنه حقًّا لمفزعٌ أن نظل هكذا ... دائمًا ... بغير غدٍ!

– وبغير حوادثَ.

– وبغير عملٍ.

– وبغير ملذاتٍ.

– وبغير رغبات.

– وبغير حريةٍ.

– بل الحرية هي كل ما ظفرنا به، ألم نتحرر من كل الحاجات ومن كل المطالب؟ لسنا في حاجةٍ إلى شيء، أليست هذه هي الحرية؟

– لا ... هذه ليست الحرية! هذا الجبل المعدني القائم أمامنا، انظر إليه! هو أيضًا ليس في حاجةٍ إلى شيءٍ؟ لا ... الحرية هي أن نحتاج ونعمل، ونحدث شيئًا، وننتج جديدًا، هي أن نصنع حاضرًا ومستقبلًا، هي أن نؤثِّر في غيرنا وفي الحياة التي حولنا، الحرية هي الإنسانية.

لقد آثرتُ أن أحذف من الحوار عبارة «السجين الأول» أو «السجين الثاني»، حتى يتضح لنا أنه لم يكن حوارًا قط، وإنما هو «مونولوج» في داخل الفنان يبلور أقصى ما وصلت إليه الفلسفات المثالية من «سلاحٍ ضاربٍ» للفلسفات العلمية. هذا السلاح القائل بأنه إذا احتل العقل والعلم مكان القلب والعمل، فقد انتحرت حرية الإنسان على صليب الحضارة الحديثة، وتصبح القرية والطبيعة والغابة هي البديل الجديد للمدنيَّة. وعندما يقول السجين الثاني إنه لا بد من إيجاد طريقة، «طريقة لموتنا، لن نقبل أبدًا أن نصير شيئًا جامدًا خالدًا كهذا الجبل»، يصبح الموت هو العنصر الإنساني الوحيد الباقي «في مثل هذه الحياة». فإذا ما تذكَّر السجين الثاني أن الصاروخ الملقى على مبعدةٍ قريبةٍ منهما قد يستطيع أن يصنع شيئًا: «فلنحاول»، يهلل زميله قائلًا: دعني أقبِّلك! لقد عدنا بشرًا ... عاد الإنسان فينا وأنت تلفظ كلمة «نحاول».

على أن توفيق الحكيم لا «يقلد» هكسلي تقليدًا حرفيًّا فيجعل من صورة المستقبل هي الشاشة الوحيدة أمام العين الإنسانية المعاصرة، إنه في مستوى التكنيك المسرحي يحاول أن يضيف شيئًا جديدًا «يؤكد» به وجهة نظره، وذلك بأن ينجح السجينان في العودة إلى الأرض مرةً ثانيةً، وإذا بالدنيا قد تغيَّرت، وأصبحنا في عالمٍ جديدٍ، وهكذا يربط الفنان بين فكرة الزمان في «أهل الكهف» وفكرة المكان في «شهرزاد»، ويصوغ منهما فكرةً ثنائيةً واحدةً من الزمان والمكان في «رحلة إلى الغد»، فالرحلة في جوهرها قطاعٌ جديدٌ في الزمان، وقطاعٌ جديدٌ في المكان، وإذا كانت الرحلة إلى المكان (الكوكب البعيد الملعون) قد أصابت الإنسان بالذعر واليأس والرغبة الصادقة في الموت، فإن الرحلة في الزمان «بالعودة إلى الأرض» تؤكد نفس الدلالة.

لقد عاد السجينان، أو بالأحرى المهندس والطبيب؛ لأنهما لم يعودا سجينين بعد نجاح الرحلة، فقد فازا بحياتهما مرتين؛ الأولى حين قبلا القيام بهذه التجربة العلمية، والثانية حين تمكنا من العودة إلى الأرض، وعندما يعودان يكون الزمن قد غيَّر من طبيعة الحياة على الأرض، فليس ثمة حروبٌ، ولا دولٌ تسيطر على دولٍ، كلُّ الأمم سواءٌ في الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث، ولكن الخلاف قائمٌ دائمًا في كل الأمم والشعوب، بين طائفتين؛ طائفة تريد المضي بشجاعةٍ إلى الأمام، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف إلى الخلف، وحدد الحكيم مهمته الفنية في المرحلة الجديدة من حياة المهندس والطبيب، بأن خلَق لكلٍّ منهما طريقًا خاصًّا به؛ أحدهما أحبَّ الفتاة السمراء التي استقبلته عند هبوطه إلى الأرض، وهي تنتمي إلى حزب «الماضي» والعواطف والفنون والعمل. والآخر أحبَّ الفتاة الشقراء، وهي تنتمي إلى حزب «المستقبل» والعقل والعلم والفكر. ويُجري الحكيم هذا الحوار الدال بين السمراء والشقراء:

السمراء: إلى الهاوية، الكارثة، ذلك هو الأمام الذي نسير نحوه بفضل جرأة حزبكم. وإذا كنتم قد فزتم طويلًا بالحُكم، فذلك لأنكم استطعتم أن تبهروا أنظار الناس بمخترعاتكم وآلاتكم وأجهزتكم التي أراحت الناس، وأطعمَتهم وأسكنَتهم وألهَتهم، ولكن الناس لا يستطيعون أن يعيشوا طويلًا بالطعام وحده، إنهم يريدون أن يشغلوا حياتهم بشيءٍ، إنهم يريدون أن يعملوا، أعطوهم عملًا، دبِّروا لهم العمل.

الشقراء: العمل ... العمل ... العمل ... تلك هي النغمة الخبيثة التي ترددونها دائمًا ... لتوغروا الصدور، وتثيروا المتاعب.

السمراء: إنها ليست نغمةً ... إنها حقيقةٌ ... راجعي الإحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار! العلماء الآن يبحثون ذلك، وأنت تعرفين، وكل حزبكم يعرف، ويرتعد قلقًا ... إن نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهرٍ على نحوٍ مخيفٍ ... لماذا ينتحر الناس أفواجًا؟! لأنهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة.

لا شك إذن أن «الكوكب الملعون» الذي زاره السجينان، لم يكن سوى الصورة لهذا الأصل الأرضي، وكأنَّ توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين؛ أولاهما تجربة تمهيدية للأخرى، أما المدينة الأرضية، فلا سبيل إلى إنكار أنها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق. على أنه من اليسير ملاحظة «المزالق» التي تورَّط فيها الفنان في رحلته إلى الغد. أول هذه المزالق أنه عُني بالمعنى الفيزيقي المعملي للعلم دون سواه من المعاني.

والمزلق الثاني أنه عُني بالمعنى المطلق لكلٍّ من العقل والقلب، فأحس بهوةٍ عميقةٍ تفصل بينهما، وبالتالي فثمة انفصامٌ أبدي بين الفكر والعمل. والمزلق الثالث هو التعميم الذي سقط في شباكه، حين تصور الحضارة الإنسانية في مستوًى كيفيٍّ واحدٍ، عندنا في الشرق كما هي عندهم في الغرب. والمزلق الرابع أنه لم يفرق بين العقل والعلم في ظلِّ الرأسمالية، وبينهما في ظلِّ الاشتراكية.

ولقد تسببت هذه المزالق الفكرية في إصابة البناء الدرامي بكثيرٍ من الخلل، وأحيانًا الجمود، أصيبت بالخلل عندما خلا من الأساس والأعمدة التي تحمل البناء، وأصبحت المسرحية عملًا هائمًا على وجهه لا يجد له مستقرًّا، وربما كان السبب في ذلك هو اختيار الشكل التعادلي الصارم في مظهره، والخالي في جوهره من عناصر التماسك، فالحق أن اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التي جاءت «خلفية» لتكوين شخصية السجين، كان اختيارًا لأولى الثغرات التي أصابت البناء بالخلل، وذلك أن التكوين «الإنساني» للشخصية يتطلب أن يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية. أما في «رحلة إلى الغد»، فقد كساها بثوب التجربة الفكرية، تجربة الذهن والتعميم التي تتناقض تمامًا مع المقومات «الإنسانية» العادية، فأن نبدأ بالنسبي والجزئي والمحسوس، يتعيَّن علينا الاستمرار على هذا النسق حتى نوفر للعمل الفني شروط الاتساق والتكامل. أما أن نبدأ بالنسبي ثم نعامله في منتصف الطريق معاملة المطلَقات، فإن ذلك المنهج في التعبير يؤدي إلى نوعٍ من الازدواجية يصيب البناء المسرحي بالخلل. كما أن «اختيار الأسباب» التي من أجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر أجمعين، كان اختيارًا عشوائيًّا لا يتفق مع مسار الأحداث الدرامية التي تجسدت في أعلى ذُراها، عندما هبط الصاروخ على ظهر الكوكب البعيد.

وقد كان «الخلل» عنصرًا مشاركًا للجمود في انخفاض المستوى الفني للمسرحية، ولعلَّ مصدر الجمود هو ذلك الأسلوب التقريري المباشر والرموز السطحية الواضحة التي صاغت النسيج الأساسي للمسرحية، وإذا قيل إن الفنان «مضطرٌّ» إلى التقرير بحكم التجربة الذهنية التي عاشها في صياغة مسرحيته، أجبنا بأن ولز وهكسلي على السواء لم يهبطا إلى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة، بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجها الحكيم. ولعل الحوار التقريري المباشر في «رحلة إلى الغد» هو الذي تسبب فيما أصاب شخصياتها من جمودٍ وافتعالٍ. تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق «المستقبلي» قائلةً: «لم يعد عندهم للحب قدسية كما ترى.» ولا نرى حادثةً واحدةً

تدلل على صدق هذا «الحكم». وتقول مرة أخرى: «إن كثيرين منهم أشبه حقًّا بالآلات المتحركة»، وهو حكمٌ بالإعدام على إنسانية الإنسان، فلا نرى موقفًا إنسانيًّا يقدِّم الحيثيات اللازمة. وتقول مرةً ثالثةً: «انزل يا سيدي إلى الشوارع والحقول والمصانع، تجد الإنسان الإلكتروني هو الذي يقوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة، في حين أنك ستجد الإنسان الحقيقي واقفًا أو قاعدًا يتثاءب.» وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبل البشرية بأَسرها، فإن الشخصية الأخرى — المخاطبة — لا تقاوم الحكم ولا تصارعه ولا تنزل إلى الشارع في حالة «فعلٍ»، بل نعاسٍ أقرب إلى الموت، وسكونٍ أشبه بالعدم.

لذلك يصبح القوام الفكري المنهار للمسرحية، هو الوجه الآخر للقوام الدرامي المتهالك، فالحكيم يفهم «العلم» بين جدران المعمل فحسب، وينكره كمنهجٍ اجتماعيٍّ، أي إنه يتصور المستوى الفيزيقي للعلم، ولا يتصور مطلقًا مستواه الفلسفي والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية، ولو أنه تصور العلم «منهجًا» لا مجرد أنابيب وتجارب معملية لاستطاع أن يتصور «غدًا» آخر غير الذي طالعناه في رحلته، الغد الذي يوجه شئونه «روح» العلم لا أشكاله المادية وحدها. هذا التصور للعلم لا يُقيم تناقضًا غير قابل للحل بين العقل والقلب، أو بين الفكر والعمل، وإنما هو يؤمن بجدلية التناقض بينهما على أساسٍ واضحٍ متينٍ من «نسبيتهما» القابلة للصراع، وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب، ويردم في نفس الوقت «الهوَّة» الميتافيزيقية بينهما، لكي ينشأ ذلك التفاعل الجدلي الخلَّاق، فيصبح العقل ذا إطارٍ تاريخيٍّ، وكذلك القلب، ومن ثَم يصبح في الإمكان أن «يتطور» كل منهما، فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الإنسان المبدعة. ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضاري المختلف كيفيًّا عن المستوى الأوروبي، فإذا كانت الحضارة الأوروبية قد نهلت من الاكتشافات العلمية خلال القرون الأربعة الأخيرة ما يسمح لبعض أبنائها — كهكسلي — أن يتطاول على العلم والروح العلمية بحُجة «التشبع»، ويمسي خياله الروائي نوعًا من الاحتجاج المرضي على هذا التشبع، فإن حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضةً في طورٍ متخلفٍ عن روح العصر، بحيث إن خيالنا إذا احتج لا ينبغي — مع الصدق — أن يشطح بعيدًا فيستعير من الخيال الغربي صورة «التشبع» العلمي ويحطمها، ظنًّا منه أنها صورتنا نحن، بل لعلَّ توفيق الحكيم لم يتوقف لحظةً واحدةً أمام دلالة العلم في عصرنا، واختلافها من مجتمعٍ إلى آخر، فالقمر الصناعي الأول الذي أطلقه الاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٧م — عندما صدرت المسرحية — لم يكن نذيرًا بإعدام «الإنسانية» في البشر؛ لأن الأيدي التي أطلقته تستظل بالاشتراكية التي تعمل أولًا

وأخيرًا على أن يستعيد الإنسان إنسانيته، أي إن وظيفة العلم الاجتماعية هي التي تحدد «الصورة» التي يمكن أن يكون عليها عالمنا في المستقبل، فإذا كانت وظيفته هي العمل بمقتضى أوامر النظام الرأسمالي، فإننا لا ينبغي أن «نعمم» الحكم على النظام الآخر، فلا شكَّ أن العقل والعلم في ظلِّ الاشتراكية يصنعان شيئًا مختلفًا عما حدث في ناجازاكي وهيروشيما، وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلًا فيما بعدُ، توقف عندها عام ١٩٦٣م حين صدرت مسرحية «الطعام لكل فمٍ»، ويبدو أن السنوات الست بين صدور «رحلة إلى الغد» و«الطعام لكل فمٍ»، كانت بمثابة السنوات «المليئة»، التي شكلت نقطة التحول الجديد في رؤيا توفيق الحكيم.

بعد ست سنوات من صدور «رحلة إلى الغد» كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشري بمزيدٍ من التفاؤل، لقد استطاع الإنسان في أقرب مناطق العالم إلى قلبه ووجدانه — في مصر — أن يحرز الكثير من المكاسب الثورية التي تبشر بغدٍ مختلفٍ كل الاختلاف عن الغد الذي سافر إليه منذ أعوامٍ قليلةٍ، كادت مصر أن تنجز مهام الثورة الوطنية الديمقراطية، ودخلت منذ عام ١٩٦١م غمار مرحلةٍ صعبةٍ.

كانت مصر في بداية الطريق الطويل نحو الاشتراكية عندما أصدر الحكيم «الطعام لكل فم». وفي مُذيَّلة هذه المسرحية، التي تُعَد في تقديري نقلةً كيفيةً جديدةً في تفكير هذا الفنان المتطور، سبع ملاحظات تقريرية أبداها الحكيم في الإطار النظري الصِّرف، قال:

- إن أمام المسرح الجديد، غير مهمة التجديد في الشكل، مهمة التجديد في المضمون، إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالمٍ يائسٍ عابثٍ، يعيش أزمة سوداء، ويتحدث عن «لا جدوى» الحياة ... أظن هذه النظرة خاصة بجيلٍ معينٍ وظرفٍ معينٍ ... إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكُتَّاب والفنانين في أوروبا، لكن هنالك أيضًا عالمًا جديدًا يبني نفسه، وهذا البناء الجديد يؤدي حتمًا إلى نظرةٍ جديدةٍ إلى كل القيم، ليست نظرة سوداء، بل هي نظرةٌ جادةٌ فاحصةٌ منشئة لا ترى الدنيا عبثًا متكررًا، بل تراها خلقًا مستمرًّا.
- ومعجزات العلم في الإنتاج الزراعي سوف تُحدِث انقلابًا أيضًا في نظرتنا إلى الزراعة، لن تكون علاقتنا بالأرض تلك العلاقة العاطفية القديمة، التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الأرض ليزرعها على هواه.

- لو فرضنا أن العلم استطاع — باكتشافاته العجيبة — القضاء على الجوع بالإنتاج الكامل، فإن مشكلةً كبرى لن تلبث أن تواجهنا، هي التوزيع: كيف يتم التوزيع في أنحاء العالم بهذا الإنتاج الهائل الزهيد القيمة دون الارتطام بحواجز النُّظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية؟
- من أعجب الظواهر وأفظعها أن نرى أكثر من نصف سكان العالم يتضورون جوعًا، في حين أن الطعام يتراكم، والمحصولات تفيض في بعض البلاد الأخرى، فتُحرق أو يُلقى بها في البحر، محافظةً على مستوى أسعارها!
- لو أن إلغاء الجوع كان هو المؤدي إلى تغير النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لكان الأمر سهلًا، لكن الصعوبة هي في أن يكون من الضروري البدء بتغيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ليسهل إلغاء الجوع.
- إذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرةً هادئةً يرفرف عليها السلام، فاعلم أن بطونها مملوءةٌ بالطعام ... لهذا كان الطعام مرتبطًا بالحرية والسلام.
- إن الذي سوف يغير وجه العالم غدًا هو تغير وجه الاقتصاد، والذي سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدُّم العلم.

في هذه الكلمات الواضحة، نضع أيدينا على البوصلة النظرية التي قادت أعماله التي تبدأ بـ «الطعام لكل فم»، وتنتهي بـ «رحلة قطار»، مرورًا بـ «شمس النهار»، فالحق أن ثمة خيطًا واحدًا يربط هذه الأعمال فيما بينها أولًا، ثم بينها وبين «شهرزاد» و«رحلة إلى الغد» ثانيًا، هذا الخيط العام الشامل هو قضية «العقل والقلب بين الفكر والعمل».

وليكن سبيلنا إلى جوهر «الطعام لكل فم» هو نفس السبيل الذي سلكناه في «رحلة إلى الغد»؛ الشكل، والشكل في «الطعام لكل فم» أقرب ما يكون إلى ذلك العمل الواقعي الرائد «يوميات نائب في الأرياف»، كلاهما نقلةٌ كيفيةٌ جديدةٌ في رؤيا الحكيم، وكلاهما نقلةٌ كيفيةٌ جديدةٌ في النسيج الذي صيغت منه هذه الرؤيا، وبالرغم من أن «يوميات نائب» في صميمها عملٌ روائيٌّ، إلا أنها كانت تحمل صفتين في وقتٍ واحدٍ، الصفة الدرامية التي تعتمد أساسًا من حيث الشكل على الحوار، والصفة الروائية التي تجعل من العمل قصةً مفتوحة الذراعين، تتداخل مع قصةٍ أخرى تسكن مكان القلب من القصة الأصلية، كانت قصة ريم وقمر الدولة هي القصة الأصلية من ناحية الإطار، وكانت القرية المصرية هي القصة الثانية التي سكنت مكان القلب من القصة الأولى، هذه الثنائية بعينها نتعرف عليها في «الطعام لكل فم» منذ البداية. غير أن الفنان في استجابته لمقتضيات

الفن المسرحي، يستحدث من جديدٍ تجربة «خيال الظن» التي بدأها في لحظاتٍ خاطفةٍ بمسرحيته السابقة «رحلة إلى الغد»، خيال الظل إذن، هو الإضافة التي يبرر فيها الحكيم فنيًّا هذه الازدواجية بين قصة «حمدي وسميرة» — الإطار العام للدراما — وبين قصة «طارق ونادية وأمهما»، التي تشكل المضمون الفني للدراما. وعلى غير ما لاحظناه في «رحلة إلى الغد»، تخلو «الطعام لكل فم» من الخلخلة الفنية التي يحدثها الانفصام بين طبيعة القصتين، سواء في تكوين الشخصيات، أو حركة الأحداث، أو دلالات المواقف.

إن قصة حمدي مع شلة المقهى وتفاهات العمل اليومي، وقصة زوجته سميرة مع الشلة التي أحالتها إلى دُميةٍ أو قطعةٍ من الأثاث، هاتان الشخصيتان ترتبطان بقصة طارق، الشاب الذي يعيش عمره بحثًا عن سعادة البشرية، وقصة نادية التي تعيش حياتها بحثًا عن معنى العدالة، أي إن «الطعام لكل فم» هي قصة ذلك التقابل بين الحياة التافهة والحياة المليئة، من هنا تتميز أول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامي، ليست هناك تناقضات تمزق هذا النسيج، وإنما هناك تناقضات تحيي الصراع والتفاعل بين مختلف الأطراف.

و«الطعام لكل فم» فانتازيا علمية أيضًا، تكاد تقترب من «طعام الآلهة» لولز من ناحية المضمون، وتقترب من المسرح الملحمي عند بريخت من ناحية الشكل. ولكي نحمي هذه المقارنات من الإطلاق والتعميم نقول إن الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم الدوس هكسلي مغادرةً نهائيةً، ويرتكز على الأساس المثالي للاشتراكيات الخيالية الذي ارتكز عليه ولز في بناء يوتوبياه العلمية. ونقول أيضًا إن الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة بأشكالها الذهنية المجردة، ويرتكز على الأساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي، ومع ذلك تبقى ثمة مسافةٌ موضوعيةٌ بين مسرح الحكيم وروايات ولز، وبين مسرح الحكيم وأعمال برتولد بريخت، إلا أن المسافة الأكثر اتساعًا هي المسافة التي تباعد بين الحكيم وبين مسرح «اللامعقول» الذي ينسبه إليه البعض، أو ينسبه هو إلى نفسه.

هو بعيدٌ كل البعد عن «اللامعقول» في الشكل لا في المضمون فحسب؛ لأن استخدام «خيال الظل» إمعانٌ في المعقول الشعبي البسيط الذي يكاد أن يصبح فنًّا تعليميًّا تقريريًّا مباشرًا، وليس كذلك فن اللامعقول الذي يستخدم اللغة ويكوِّن الشخصيات ويلون الموقف بطريقةٍ تنأى كثيرًا عن أي «موروثٍ تقليديٍّ»، والأجدى أن يُقال إنه قريبٌ من «روح» بريخت في استيحاء الفنون الشعبية، والأجدى أن يُقال إنه قريبٌ من روح ولز في استيحاء العلم منجزات الإنسان في المستقبل.

والمسرحية تبدأ حين يلاحظ حمدي وسميرة أن «نشعًا» مفاجئًا قد ظهر على الحائط، فيطلبان من الست عطيات القاطنة في الشقة العليا أن تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع «غسيلها» في الغرفة، ثم يطلبان منها أن تقوم «بتبييض» الحائط الذي أصابه الماء بهذا النشع. وبينما يكون حمدي في طريقه المعتاد إلى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد، وبينما تكون سميرة في طريقها المعتاد إلى شلتها، يُفاجآن كلاهما بأن النشع يزول، لتحتل مكانه صورة بانورامية باهتة لشابٍّ وفتاةٍ وسيدةٍ، ثم يُفاجآن مرةً ثانيةً بالصورة تتضح، والشخصيات الثلاث تتحرك، وأخيرًا تتكلم. ونفهم من كلام الشاب أنه حضر لتوِّه من الخارج، وأنه يعمل على إنجاز مشروعٍ «عند تحقيقه سوف يحدث انقلابٌ في تاريخ البشرية ... أعظم من القنبلة الذرية»، هذا المشروع هو الطعام لكل فمٍ: «فكرتنا هي أن تحطيم الذرة عملٌ لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤدِّ إلى تحطيم الجوع»، والشاب يعلم جيدًا أن إلغاء الجوع ليس هوايةً علميةً، وإنما هو يعرف «عندما نلغي الجوع سنلغي في نفس الوقت عبودية الإنسان للإنسان». ولكن الطريق إلى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشًا بالورود لأن «مَن لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجوع ... إن الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية، وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم أسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع، ولا يعملون خالصين من أجل الطعام والسلام». من هنا كان شعار طارق — هذا العالم الشاب — هو نقيض المستقبل في رحلة توفيق الحكيم السابقة إلى الغد، كان شعاره هو «كلُّنا أملٌ في الغد». تلك هي القفزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غدٍ إلى غدٍ.

ولو أن المسرحيةَ استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريرية الجافة بين طارق ونادية وأمهما، لأصيبت الدراما في مقتلٍ؛ لهذا تتحرك الأحداث بين هذه الشخصيات الثلاث، فنعلم أن هناك «سرًّا» تخفيه الأم عن ابنها، وتحاول الفتاة أن تفضي به إليه، ولكن محاولات أمها تحُول قليلًا دون ذلك. «قليلًا» ويحدث الانفجار الذي لم يتوقعه أحدٌ؛ إذ إن الأم قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة، وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى، غير أن نادية تؤكد أن وفاة أبيها لم تكن طبيعيةً، وإنما هناك «جريمة قتلٍ» اشتركت فيها الأم مع حبيبها الطبيب، وتصبح المشكلة التي أمامنا هي: ماذا يصنع طارق، العالِم الذي يريد أن يغير وجه التاريخ بإنجازٍ مشروع الطعام لكل فم؟ نادية حريصةٌ أشد الحرص على «عقاب» الأم، ولو أدى الأمر أن تبلغ جهات الاختصاص، أما طارق فله رأيٌ مختلفٌ، يقول: «ثقي يا نادية أن مشروعي

هذا هو العدالة ... العدالة كما يفهمها عصر الذرة ... وعصور الغد»، أما عدالة هاملت وإلكترا — وقد استشهدت بهما نادية في التدليل على أهمية الانتقام من الأم — فلم تعد في رأي طارق إلا كلمات جميلة ليس لأحدٍ في عصرنا أن يضيع حياته من أجلها. وبينما تتصور نادية أن موقفها هو موقف «العقل»، يرى طارق أنه موقف «القلب» المنفعل بالعاطفة؛ لأن موقف العقل هو موقف العلم، وموقف العلم هو الحركة: «أزمتي هي أزمة عصري ... إذا وقفنا نموت ... عصرنا صاروخ انطلق، إذا أبطأت حركته احترق.» على النقيض من الموقف في «رحلة إلى الغد»، حيث يصبح السكون البارد كالموت هو «الحياة»، ويصبح الموت هو الأمل، على النقيض من ذلك؛ يهتف طارق: «نحن مرضى بالحركة ... وفي علاجنا من هذا المرض موتنا.»

وتنتهي القصة الداخلية — جوهر المسرحية — برحيل طارق ونادية عن بيت الأم لتعيش حياتها، ونخرج مع المؤلف إلى الإطار الخارجي، أو القصة الأصلية المفتوحة الذراعين، لنستمع إلى «حمدي» وقد هجر المقهى نهائيًّا وانتهى عهد الشلة من حياته، واشترى ميكروسكوبًا وكُتبًا كثيرة يزدحم بها بيته وعقله، نستمع إليه وهو يصوغ معنًى جديدًا للحرية يختلف عن المعنى الذي صاغته «رحلة إلى الغد» اختلافًا جذريًّا، يقول: «إن إلغاء الجوع هو إلغاء العبودية على الأرض، عبودية الأفراد ... وعبودية الشعب، الطعام هو الحرية.» لقد تغيَّرت حياةُ حمدي، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم، إلى العلم والغد والإنسان، وليس من المهم أن تبقى نادية وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة، وإنما المهم أن يتحول حمدي إلى امتدادٍ لطارق، وتتحول سميرة إلى امتدادٍ لنادية، وليكن ما حدث ذات يومٍ على الحائط مجرد «حلمٍ» في حياة حمدي وسميرة، في حياة الإنسان العادي البسيط في عالمنا، لتكن المسرحية هي تجربة التفاعل بين «الواقع» و«المثال»، تجربة الصراع بين «الفن» و«الحياة»، وهي التجربة التي لخَّصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه، منذ انتهت قصة طارق ونادية فوق الحائط:

حمدي: عنوان الكتاب؟ ما رأيك فيه؟

سميرة: ولكنك لم تنتهِ منه بعدُ!

حمدي: هذا صحيحٌ، ولكن العنوان أحيانًا يوحي بالاتجاه، إني لا أريد عنوانًا علميًّا، إن الكتاب ليس كتاب علمٍ.

سميرة: أعرف، إنه كتاب حلمٍ لا علمٍ.

حمدي: بالضبط، الحلم الذي يسبق العلم، أنا لست بعالِمٍ، طارق هو العالم، كان عالمًا حقيقيًّا، وكان مشروعه ولا شك قائمًا — كما أمكنني أن أفهم — على أسسٍ علميةٍ؛ الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاقٍ، لكنني أنا هنا أمهِّد لطارق؛ لأن طارق سوف يعود.

سميرة: سوف يعود؟

حمدي: ليس طارق بالذات، علماء من أمثاله، ولكنه عندما يعود يجب أن يجد الدنيا كلَّها مستعدةً لمعاونته، يجب أن تكون الدنيا كلُّها قد الْتهب خيالها التهابًا، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها.

سميرة (تشير إلى المكتبة)**:** كما عاشت في هذه القصص.

حمدي: نعم، قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة إلى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء، كل هذه القصص غمرت الدنيا في الخيال والعلم، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال إلى العلم ... إلى الواقع.

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

بين «رحلة إلى الغد» و«الطعام لكل فم» مسافةٌ فكريةٌ طويلةٌ، فالأولى تنظر إلى العلم نظرةً يشوبها الفزع من الغد، بينما الأخرى ترى، على العكس، أن العلم هو مخلص البشرية ومنقذها الوحيد من مشكلة البشر الأزلية؛ الجوع. على أن المسرحيتين كليهما تتكاملان في دلالةٍ فكريةٍ واحدةٍ، هي التصور المثالي لمشكلات الإنسان؛ إذ تقول «رحلة إلى الغد» بفظاظة ما يمكن أن يؤدي إليه العلم من برودٍ وجمودٍ في حياتنا اليومية، في حدود أن العلم مجموعة من أنابيب الاختبار بين جدرانٍ صماء، هي المعمل. وتأتي «الطعام لكل فم» لتقول إن هذا العلم المعملي يمكن أن يزيد خيرات الحياة، ويقضي على مشكلة الجوع، هذا منهجٌ مثاليٌّ في الفلسفة، يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم، أي إنه يُغفِل العلم كمنهجٍ في التفكير الاجتماعي، والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقية للمجتمع والعالم بأَسره، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقًا من الأرض الاجتماعية

وطبيعتها، لا من بين جدران المعمل، فلربما ينجح العلم المعملي في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها، ولكن البناء الطبقي للمجتمع الإنساني سيتيح للقلة أن تستأثر بهذه الخيرات، ومن ثَم تتحكم في الكثرة، حتى إذا اقتضى الأمر أن تلقي هذه القلة بخيرات الطبيعة في البحر، كما يحدث بالفعل في بعض أقطار العالم. أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الإنساني ويحلله طبقيًّا، ويستفيد من العلم المعملي ومن بقية العلوم الإنسانية، حتى يصل إلى الحلول الجذرية الواقعية الثورية، بدلًا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالمين، كما هو الحال عند بطل «الطعام لكل فم».

وإذا كانت هذه المسرحية قد حلَّت نسبيًّا مشكلة التناقض بين العقل والقلب، أو بين العلم والفن، فإن مسرحية «شمس النهار» التي صدرت عام ١٩٦٤م قد حلَّت هي الأخرى — نسبيًّا أيضًا — الطرف الآخر من المعادلة؛ مشكلة التناقض بين الفكر والعمل، وهي مسرحيةٌ تعتمد على البناء الأسطوري، ولكنها أيضًا تعتمد على ما يمكن تسميته بالقالب التعليمي الذي يسهل ملاحظته — كما يقول الحكيم نفسه — في كليلة ودمنة، وحكايات لافونتين، وبعض مسرحيات بريخت، كمسرحية بادن التعليمية.

وتبدأ المسرحية بموقفٍ واضحٍ ومحددٍ للأميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الأمراء والكبراء والعظماء، وارتضت أن تُخطب لإنسانٍ بسيطٍ، هو «قمر الزمان»، الذي اشترط أن يعيشا معًا فترةً من الزمن قبل الزواج، يرتادان خلالها فيافي الحياة ومفازاتها، وقبلت الأميرة هذا الشرط الغريب لأنها توسمت في «قمر» أنه سيحقق لها مبتغاها من الأحلام، وفي مكانٍ ما يطل على المدينة من بعيدٍ. عاشا معًا حياةً بدائيةً قوامها العمل الشاق المضني، وفي هذا المكان يلتقيان مصادفةً باثنين من رعايا أميرٍ آخر، هما ملاحظ الخزانة ومساعده، وقد سرقا كيسًا ضخمًا من المال. وتحدثهما شمس عن «جواهر» لا يتحلى بها الناس من الخارج، فيتساءل الملاحظ دهشًا:

الملاحظ: ماذا تقول؟!
شمس: الجواهر التي تحملها في الداخل.
الملاحظ: في الداخل؟!
المساعد: أيوجد جواهر تُلبس في الداخل؟!
الملاحظ: اسألهم يا أخي!
المساعد: هذا شيءٌ لم يسمع به أحدٌ.

الملاحظ: وما فائدة هذه الجواهر التي تُلبس من الداخل ولا يراها أحدٌ؟!
شمس: يراها صاحبها وتضيء نفسه.
الملاحظ: فقط؟
شمس: ويراها المقدرون لها، وتضيء نفوسهم!
المساعد: كل هذا من الداخل؟!
شمس: نعم.

فإذا استطردت شمس بأن الصدأ أو القذر والغبار متراكمٌ على «الجوهرة»، فهي كابيةٌ خابيةٌ لا تضيء، أكمل قمر: «... وما إن تردُّوا هذا المال إلى مكانه، حتى تشعروا بالضوء قد شعَّ في داخلكم.»

بهذه النقطة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية؛ إذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجلين إلى أميرهما، وهناك تدور الأحداث المثيرة التي نعرف منها أن الأمير يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجميع، وهو لا يعلم أن شمس النهار أمامه بلحمها ودمها، وإن كانت في ثيابٍ خشنةٍ لرجلٍ بسيطٍ، فإذا علم حقيقة الأمر، ارتضى أن يهجر الإمارة، ويخرج معها إلى رحاب الحياة، فيصلان مع قمر إلى ذلك المكان البعيد المطل على أسوار المدينة، حينذاك يرى أشباحًا كالبشر، عجفاء من الجوع، تمد أيديها في ضراعةٍ وابتهالٍ، ويجري هذا الحوار بين شمس والأمير:

شمس: هل بقي في جرابك شيءٌ من الخبز؟
الأمير (يفتش في جرابه)**:** نعم ...
شمس: أخرجه وضعه في تلك الأيدي.
الأمير: لكن ...
شمس: نفِّذ ما أقول لك.
الأمير (ينفِّذ)**:** ها أنا ذا أفعل ...
شمس: انظر الآن ما سيكون!
الأمير: عجبًا ... عجبًا ... بدءوا يتحركون ... الأيدي أخذت تضع الخبز في الأفواه ... إنهم يأكلون ... إنهم يأكلون ... إنهم يسيرون ... لقد فُك السحر فعلًا ... فُك السحر عن القرية ...

وتتبلور — من ثَم — تجربة الأمير في أن السائر على قدميه يرى أشياء، والراكب لا يرى شيئًا، إلا أن ما يتبلور أكثر فأكثر هو «جوهر» المسرحية أو عقدتها؛ ذلك أن شمس

تجد نفسها فجأةً في موقعٍ لا تُحسَد عليه، بين رجلين؛ أحدهما صنعها، هو قمر، والآخر صنعته، وهو الأمير. من هذه الزاوية تتحول أحداث المسرحية إلى صراعٍ مريرٍ بين الرجلين من ناحيةٍ، وبين شمس ونفسها من ناحيةٍ أخرى. إن قمر يؤكد في يأسٍ: «نحن فعلًا نحب مخلوقاتنا، ولا نحمل لخالقينا إلا التقدير»، مشيرًا بذلك إلى شكِّه في أن تكون شمس قد أحبت الأمير وهجرته هو، ويحتدم الصراع لدرجة يختلط فيها الأمر على المؤلف، فيلجأ إلى حلِّه بخاتمتين مغايرتين لبعضهما البعض؛ الخاتمة الأولى يعود فيها الأمير حمدان إلى وطنه ممثلًا تعاليم شمس النهار وتجربتها معه، يعود ليصلح هذا الوطن إصلاحًا جذريًّا، يعود لا ليصبح أميرًا، ولكن ليصبح عاملًا، عندئذٍ تتحدث الخاتمة بأن ينصح قمر شمس أن تسلك نفس طريق حمدان، أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه، فإذا تساءلت شمس عما إذا كان هذا ممكنًا بمفردها، أجاب قمر: «نعم ... بمفردك ... شعبك محتاجٌ إليك ... ولن يقبل تغييرًا وإصلاحًا إلا منك وحدك، النابتة منه، الناشئة فيه ...»

وعند إخراج المسرحية على المسرح القومي، استجاب المؤلف للظاهرة المسرحية في تكاملها، فغيَّر من «شكل» الخاتمة، بأن تنبَّهَت شمس إلى أن حبَّها الحقيقي ينبض باسم الرجل الذي صنعها، حينذاك تُذكِّر الأمير بقوله إنه يحمل جزءًا من روحها، وهذا يقتضي أن يكون على الدوام ثائرًا مصلحًا، فيقول حمدان:

الأمير: أعرف جيدًا ما أحمل، (فجأةً بعنفٍ): ولكن هذا الرجل ماذا يحمل منك؟!
شمس: هو الذي صنعني.
قمر: وهي التي صنعت في قلبي الحبَّ.
شمس: نعم كلٌّ منَّا صنع الآخر، كلٌّ منَّا صانعٌ ومصنوعٌ، خالقٌ ومخلوقٌ، في نفس الوقت؛ لذلك كان اندماجنا كاملًا.

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الأمير بصدق قولها، فيتمتم في صوتٍ خافتٍ: «الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدسك تقديسًا؛ لأنك تركت قصرك واخترت شخصًا بسيطًا من الناس، وسترين بعينك كيف يلتفُّ حولكما الشعب عندما تدخلان معًا المدينة»، ويخرج حزينًا، ويترك شمس وقمر وقد تلاصقا، وأخذا يشيعانه بأنظارهما ... إلى أن يختفي، ويهبط الستار وهما يتلاصقان.

ولا شكَّ أن الخاتمتين تختلفان من حيث الشكل اختلافًا كبيرًا، فالخاتمة الأولى حيث يذهب كلٌّ إلى حاله، دون أن يلتقي الحبيبان عند إسدال الستار، أقرب إلى روح الفن

الذي يشحن نفسية المتلقي بنار القلق. أما الخاتمة الثانية، فهي تستجيب لروح الحدوتة التي تجمع الأحياء في تبات ونبات، الأولى استجابة للأعماق الغائرة في الوجدان، والأخيرة استجابة عابرة للحظة الراهنة، ولكن هذه الخاتمة لم تغير قط من جوهر المسرحية، هذا الجوهر الذي يحل الطرف الآخر من المعادلة؛ التناقض بين الفكر والعمل. إن شمس النهار ليست شهرزاد الجديدة التي قامت في حياتها بدورٍ مزدوجٍ؛ طوعت الفكرة المحلقة في أجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعي المجسد في شخصية «قمر»، فكان هذا الرجل البسيط هو «صانعها»، وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من «تغيير» الأمير حمدان، الرجل الذي كان هو الآخر يبحث عن فكرةٍ مطلقةٍ تُدعى «شمس النهار»، فراح يحققها عمليًّا في إصلاح وطنه إصلاحًا ثوريًّا، لقد أمست شمس النهار فكرًا وعملًا في آنٍ، كذلك أمسى قمر، لم يعد طاقةً قادرةً على العلم فحسب، بل طاقةً قادرةً على الحبِّ أيضًا، أخيرًا، أخيرًا جدًّا، التحم العقل بالقلب، والفكر بالعمل … وكانت النتيجة هي «الثورة» في وطن شمس ووطن حمدان على السواء.

تلك هي النتيجة التي توصَّل إليها الحكيم بعد كفاحٍ مريرٍ ومعاناةٍ هائلةٍ: ليس العقل عقلًا مطلقًا، ولا القلب قلبًا مطلقًا، كلاهما ظاهرةٌ نسبيةٌ لها إطارها التاريخي ودلالتها الاجتماعية، وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض في حركةٍ دائريةٍ أقرب إلى سكون النظام التعادلي، وإنما هما في صراعٍ دائبٍ مستمرٍّ لا يكف عن التجاوز الجدلي إلى أمام، وهكذا لا يصبح الفكر في وادٍ والعمل في وادٍ آخر، بل إن العلاقة بينهما تصبح علاقةً ديناميةً متطورةً، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البساطة إلى التركيب، إلى الأكثر تركيبًا في مستوًى كيفيٍّ جديدٍ.

وما إن اطمأن الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية إلى سلامة النتائج التي توصَّل إليها، حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومي للشعب والمجتمع. من هنا كان الفصلان التمثيليان «رحلة صيدٍ» و«رحلة قطارٍ»، من بواكير هذه التطبيقات التي تخلو من روعة الكشف حقًّا، ولكنها تمتلئ بكثافة الواقع الحي المتطور. على أننا نلاحظ أن الحكيم لا يطبق رؤياه على الواقع، كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل، وإنما هو يصنع شيئًا قريبًا من «الاحتكاك» بين الواقع والرؤيا، فلعل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما تعنيه من إضافات العمل إلى الفكر.

يعتمد توفيق الحكيم في «رحلة صيد» على نفس الحيلة الفنية التي استخدمها في «رحلة إلى الغد»، حين كان أحد السجينين يستحضر صورة زوجته في خياله، فيتراءى له كائنًا حيًّا مجسمًا وكأنا على شاشة سينما، وقد طوَّر هذه الحيلة في «الطعام لكل فم»، فجعل منها ما يشبه خيال الظل، وإذا كانت هذه الحيلة تشكل منظرًا سريعًا في المسرحية الأولى، وجزءًا كبيرًا من المسرحية الثانية، فإنها هنا في «رحلة صيد» هي قوام الفصل التمثيلي كلِّه. ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة، أو في بؤرة الحدث مباشرةً، نحن أمام رجلٍ مجهولٍ يقوم بالصيد في إحدى الغابات، ومن بعيدٍ يصلنا زئير أسد خافت، وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبة من خيال الظل، وكأنها شريطٌ من اللاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابطٍ، أو هكذا يبدو من الخارج؛ إذ يبدو أن ثمة خيطًا يربط بين هذه الصور غير المتآلفة. إن الوجه الأول الذي يحاورنا مع الرجل وجهٌ فلسفيٌّ يقول إن الإيمان شيءٌ ضروريٌّ، فيعلق الرجل بأن الإيمان شيءٌ بشريٌّ، هكذا لم يعد هناك شيءٌ مطلقٌ اسمه «الإيمان»، كما كان الأمر في «شهرزاد»، ولم يعد الإنسان خارج الزمان والمكان كائنًا ميتافيزيقيًّا معلقًا في الفضاء الأسطوري، وإنما أصبح الإنسان «تجربةً بشريةً»، أصبح كائنًا حيًّا «في موقفٍ»، والإنسان في موقفٍ هو بطل «رحلة صيد»، فما إن يقول له الوجه الميت إنه يشعر بالراحة في الموت، حتى يتحفز إلى معارضته بأنه يشعر بتعبٍ، بالتعب المقبل، بمعاودة الكفاح: «كفاحي مستمرٌّ ... لأن العلم مستمرٌّ»، وهو فهمٌ جديدٌ للإنسان، والعلم، والحياة، يتجاوز به الفنان أسوار رحلته السابقة إلى الغد؛ ذلك أن «الشك والحيرة، والإثبات والإنكار ... صيحاتٌ 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 يتذكَّرها، فيجيب بأن العمل أصبح شاغله الأكبر، فإذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يومًا «منتهى» أمله، أجابها مرةً ثانيةً: «منتهى؟! أيمكن أن يكون هناك منتهًى ... ونحن على قيد الحياة؟!» لم تعد الحياة هي ذلك الكون الصامت، والطبيعة الخرساء التي أصابت شهريار بجنون الرحيل محاكيًا سندباد شهرزاد، لقد أصبحت الحياة هي «العمل» الذي بشَّرت به شهرزاد الجديدة: شمس النهار.

ونصادف وجهًا ثالثًا يذكِّره بالسعادة فيقول: إني سعيدٌ طبعًا ... لا أستطيع القول إني تعسٌ، ولكن هناك مع ذلك شيءٌ، «شيءٌ يجعلني لا أهدأ ... يجعلنا لا نهدأ ... نحن في رحلة صيدٍ مستمرةٍ». ولعل هذه العبارة هي «ضربة المعلم» الحقيقية في كشف أسرار

الموقف؛ إذ لا يُسدَل الستار حتى نسمع أصواتًا تملأ الغابة بصراخ مَن يستغيث، أصواتًا تؤكد أن «الدكتور في فم الأسد»، أيُّ مفارقة تنضح بالمرارة جسَّدها الحكيم في هذا الموقف المثير؟! إن مَن يتخذ شعاره «نحن في رحلة صيدٍ مستمرةٍ»، هو بالتحديد «في فم الأسد»! ولا تلبث الوجوه المتناثرة أن تتوحد في وجهٍ واحدٍ كبيرٍ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة أن تتجمع في علامة استفهامٍ كبيرةٍ واحدةٍ، وتنجاب الغشاوة عن عيوننا لنفهم أن الفنان هجر الشكل الذهني المجرد، واقترب من البناء التجسيدي المبسط؛ لأنه في نفس الوقت نزل من القمة الفكرية للجبل، وامتزج بالتجربة الإنسانية عند السفح، عند تخوم الواقع البشري وغناه اللامتناهي، فلا ريب أن ذوبان التناقض الفعلي بين العقل والقلب، وبين الفكر والعمل، يؤدي بنا إلى أن نكتشف بعمقٍ ووعي نافذين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر، ليس هذا الطبيب الذي يتغنى بأننا في رحلة صيدٍ مستمرةٍ وهو في فم الأسد، إلا إنساننا الجديد المغلل بآلاف القيود التي تُثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام أو في إضافة قيودٍ جديدةٍ. وتوفيق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الإنسان الجديد، يستشعر حقًّا بضراوة المعركة في غابةٍ تحاول بناء الاشتراكية، إنه يستمع معنا إلى أصوات الاستغاثة، ولكنه يركز الأضواء كلَّها على «فم الأسد»، على «الغابة»، وهو يشاهد معنا محاولات الإنقاذ، ولكنه يفتح العدسة جيدًا على تلك «الوجوه» التي تزاحم الحياة بـ «الأنا»، دون أن تفكر لحظةً واحدةً في «نحن».

توفيق الحكيم يدرك عظمة التحوُّل التاريخي في مجتمعنا إلى الاشتراكية، ولكنه «يجسِّم» لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر آلاف السنين، هو لا يناقش التفاصيل، ولكنه يشير فقط إلى فداحة الثمن الذي ندفعه، إذا كنا ما نزال في رحلة صيدٍ مستمرةٍ ونحن في فم الأسد، وقد استمعنا معًا إلى أصوات الاستغاثة من هول الأخطار التي تتهددنا، واستمعنا إليه وهو يناقش وجوهنا السلبية، وبطولتنا الإيجابية على السواء. بقي أمامنا أن نستمع معه وإليه وهو «يجسم» الجانب الآخر من المعركة، الجانب القائد لها، أي إنه، وحتى تصبح الصورة كاملةً، لا سبيل إلى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور «المشاركين» في المعركة من القاعدة، بل لا بد من تقييم الأدوار القيادية لها، وهي القضية التي عرضت لها المسرحية ذات الفصل الواحد (رحلة قطارٍ).

ولا ريب أن ثورتنا — ككل ثورةٍ — قد تعرضت منذ بدايتها لأخطارٍ عديدةٍ من الداخل والخارج، ولا ريب أيضًا أن التكوين الأيديولوجي للقيادة الثورية لم يكن على

درجةٍ واحدةٍ من التجانس، وإن كان هناك الحد الأدنى من الاتفاق حول الأرض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة، غير أن هذه الثورة بأرضها المشتركة لم تتعرض لأخطارٍ كما تعرضت لها بعد انعطافها التاريخي نحو الطريق الطويل إلى الاشتراكية، هذا الانعطاف الذي نؤرخ له بقرارات يويلو ١٩٦١م. لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم أخطار الداخل والخارج، وأُضيفَ عنصرٌ جديدٌ، هو أن ذلك «الحد الأدنى» من الاتفاق القيادي لم يعد قادرًا على أن يكون «أرضًا مشتركةً» تحمي الثورة من غائلة التناقضات الجديدة، التي تجاوزت مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية إلى مرحلة الثورة الاشتراكية، وقد اختار توفيق الحكيم إحدى هذه اللحظات التاريخية الحرجة، اللحظة التي يتقرر فيها مصير ثورة ومسارها، لكي تكون نقطة البدء في النسيج الدرامي لمسرحيته القصيرة «رحلة قطارٍ». كان الفنان يقترب رويدًا رويدًا من واقعه المرئي المباشر، وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدًا عن عالم المطلقات الفكرية المجردة، اقترب في نفس الوقت من التجسيدات الدرامية العميقة الأثر، مبتعدًا عن التقريرية والمباشرة.

وتبدأ «رحلة قطارٍ» عندما يتوقف سائق القطار عن السير؛ لأن الإشارة الضوئية التي تسمح له بالاستمرار في السير لا تأذن له بوضوح الرؤية، فهو يراها «خضراء»، والوقاد يراها «حمراء»، أي إنه هو يراها تأذن له بالمسير، بينما الوقاد يرى الأمر يستوجب التوقف. وإذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتًا، فلكي يسأل الجماهير التي ارتضت أن تركب معه القطار منذ البداية، وتنشطر آراء «الركاب» إلى قسمين واضحين؛ أحدهما يوافق السائق على أن الإشارة خضراء وينبغي له الاستمرار في قيادة القطار، والفريق الآخر يوافق الوقاد على أن الإشارة حمراء، وينبغي التوقف تمامًا، وبين الفريقين مَن يراها لا هي خضراء ولا هي حمراء، وإنما هي صفراء «كالكركم»، ولكن مَن يراها هكذا قلةٌ نادرةٌ لا يقيم لها الوقاد والسائق والجماهير أي وزنٍ؛ لذلك تنحصر المناقشة بين الأخضر والأحمر، وينزل الركاب جميعًا للاشتراك في المناقشة المثيرة، ويستغل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر تأملاته الفكرية في هذه الأمواج البشرية غير المتجانسة. إن أحد كبار رجال الأعمال يدخل في حوارٍ مع فنانٍ يشتغل بالموسيقى محتجًّا بأنه لا يستطيع أن ينتظر، لأن أعماله لا تنتظر، بينما الموسيقى في إمكانها الانتظار، فإذا أجاب الموسيقي بأن ظروفه دقيقةٌ لأنه سيتزوج غدًا، استأنف رجل الأعمال حديثه قائلًا إنه هو أيضًا سيطلق زوجته في نفس الوقت، لا لأنها لم تنجب أولادًا، بل لأنها تريد إنجاب الأولاد وهو لا يريد، ويعجب الموسيقيُّ من أن الرجل الذي يصنع «شخاشيخ الأطفال» لا يمقت شيئًا كالأطفال، بينما

لا يريد الزواج إلا لإنجاب الأطفال. إن الحكيم بذكاءٍ شديدٍ وحساسيةٍ غاية في الرهافة والشفافية يعكس الانقسام الأكبر حول الأخضر والأحمر، على أدق جزئيات الحياة اليومية في الواقع البشري، فليس الاختلاف حول لون الإشارة الضوئية اختلافًا في مشكلةٍ عابرةٍ ومؤقتةٍ، وليس انعكاسًا لاختلاف قوة الإبصار العيني عند هذا أو ذاك، وإنما هو اختلافٌ جذريٌّ في الأساس، اختلافٌ في «وجهة النظر» إلى الأشياء، واختلافٌ أيضًا في «المصلحة» التي يعبر عنها كلُّ فردٍ، وكلُّ طبقةٍ.

ولم يعد الأمر عند الحكيم، كما كان في الماضي، نظامًا «تعادليًّا»، يستوجب الاتزان الشكلي والاتساق الآلي، وإنما الأمر في لحظات التاريخ الحاسمة يعبر عنه هذا الحوار:

السائق: مستحيلٌ ... خطر الوقوف أشدُّ من خطر السير.
الوقاد: وخطر السير أشد من خطر الوقوف.

ذلك أنه إذا استمر القطار في الوقوف، فسوف يصل بعد دقائق قطار الإكسبريس ويسحقه أمامه.

وإذا كان موقف رجل الأعمال من مشكلة «الانتظار» قد عبَّر عن وجهة نظرٍ تختلف مع وجهة نظر الموسيقي، فإن «المصلحة» تبلور موقفه أكثر فأكثر، فيرى أنه من الأفضل أن يشتري هذا القطار «الخردة» لاحتياج مصنعه إلى «كذا طن حديد» في العام الواحد يحولها إلى «شخاشيخ». وبنفس المقدار من الاختلاف بين الرجال، نلاحظ الاختلاف بين النساء، فتفضِّل إحداهن التعاطف مع الموسيقي، وتقع الأخرى في غرام رجل الأعمال. وهكذا ينحت الفنان نماذجه من حركة الأحداث المحيطة بالموقف كلِّه. إلا أن الحكيم لا يخلق «أنماطًا» مركبةً على نماذجَ مسبقةٍ، وإنما هو يحرص على فردية شخصياته تفردًا أصيلًا، يستمد منه أعمق خلجات الوعي البشري ولاوعيه معًا. إنه لا يجرؤ على التعميم من نتائجَ نمطيةٍ، بل يحاول أن يحصل على الخط العام من أدق التفاصيل، فإذا كانت السيدة قد تعاطفت مع رجل الأعمال لثرائه، فإنها في نهاية الأمر ليست «قالبًا» مطابقًا للآخر مطابقةً حرفيةً، هي تختلف معه حول «المصير» من وجهة نظرٍ مغايرةٍ:

السيدة: يا للكارثة؟ ... وهؤلاء الناس، هؤلاء الركاب، يجب أن ننبههم.
المالي: أنتِ مجنونةٌ؟ إياك أن تفعلي ... أنت لا تعرفين الجماهير ساعة الكارثة، إنهم ينقلبون إلى وحوشٍ.
السيدة: لكن ...

المالي: سنكون نحن أول الضحايا ... اسكتي ... اسكتي ... أرجوك، لا شأن لنا بشيءٍ ...

السيدة: إنهم يغنون ويرقصون ولا يدرون بما سيقع ...

المالي: هذا خيرٌ لهم.

إلا أن السائق لا يعبأ بما يقوله الوقاد، أو ما يقوله النصف الآخر من القطار من أمثال رجل الأعمال الكبير، لا يعبأ بشيءٍ من هذا لأنه هو «المسئول» الأول عما سيحدث، ولأنه ما يزال «القائد»، ولأنه — وهذا هو المهم — يرى السكة مفتوحةً والإشارة خضراء، ولا يبقى أمامه إلا أن يمسك بعجلة القيادة من جديدٍ قائلًا: «الطريقة الوحيدة هي أن نسير»، ويستأنف القطار مسيره من جديدٍ.

مرةً أخرى يضع الحكيم الإنسان في موقفٍ، وتبدأ المسرحية من قلب الموقف، بل ليست هناك بدايةٌ أو نهايةٌ، وإنما هناك موقفٌ يختبر فيه الفنان طبيعة التجربة الإنسانية، وإنسانُ الحكيم في رحلته بالقطار، ليس إنسانًا مريخيًّا مجهولًا، وإنما هو إنسانٌ محددٌ شديد التحديد، هو الإنسان المصري المعاصر في قطار ثورته المجيدة، والتجربة لا تصدر عن خيالٍ ميتافيزيقيٍّ موغلٍ في التجرد، وإنما هي تجربة شعبٍ مع قيادته الثورية في أشد حالاتها تأزمًا. لم تعد الصراعات قاصرةً على جماهير الركاب، بل امتدت التناقضات إلى الجهاز القيادي للقطار، أي إن الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية في لحظة احتدام التناقضات بين الجميع؛ إذا كانت السكة مقفلةً وسار القطار، فسوف ينقلب بمَن فيه، وإذا وقف في مكانه فسوف يجرفه الإكسبريس القادم وراءه بعد قليلٍ، واختار الحكيم اللون الأخضر، اختار الحل الثوري، وقرر السائق أن يسير القطار، ربما تصادفه المتاعب فيما بعدُ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة، فإذا أقبل الإكسبريس حاملًا الأجيال القادمة، لم يُسحَق ولم يُحطَّم، وإنَّما يبقى له شرف الامتداد الأكثر تطورًا وازدهارًا.

الفصل الحادي عشر

السلطة والحريَّة، أو الإنسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم، ذلك المحور الذي دور من حوله مشكلات العلاقة بين الإنسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلاله، أو مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة، وحرية الفرد أو المجتمع المحكوم، ولا شك أن هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب، بحيث يصعب على الأدب والفن أن يقدما شيئًا جديدًا في هذا المضمار، فربما كانت المعرفة الفنية هي أقل مستويات المعرفة طموحًا إلى تفصيل الفكر والرأي؛ لأن الفكر السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي أكثر منها قدرةً على هذا التفصيل، ولعلَّ علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد، يبدأ الفن من العام في الفكر إلى الخاص في الحياة، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كيفيًّا عن بقية أشكال الفكر.

وعندما يسود الفكر على بعض الأعمال الكبرى لسارتر أو إليوت أو بيكيت، فإن سيادته لا تعني أن هذه الأعمال قد تحولت عن الفن إلى الفكر، وإنما تعني أن التجربة الشخصية التي يعانيها الفنان هي التجربة الفكرية، وهذه التجربة ليست إلا عنصرًا واحدًا من العناصر العديدة التي يتكوَّن منها العمل الفني، فإذا ما تكامل العمل الأدبي فنيًّا لم يعد عملًا فكريًّا محضًا قادرًا على تقديم هذا الاتجاه أو ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديمًا علميًّا مفصلًا، وإنما نحن نلجأ في هذه الحالة إلى الكتب النظرية للفنان — إن وُجدت — لنستقيَ أهم السمات التفصيلية لمذهبه في الفكر؛ ذلك أن المعرفة الفنية لا يعنيها الفكر لذاته، وإنما لعلاقته بالتجربة الإنسانية الحية، وهي لذلك فقيرةٌ أشد الفقر في إعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور في ذهن إنسانٍ، بينما هي شديدة الغنى والثراء في إعطاء صورة مفصلة لما يدور في عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه، في آنٍ واحدٍ، أي في شكلٍ معقدٍ ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بؤرتها هذه الأشعة كلها، ونحن حين نستخلص

الشعاع الفكري من مسرح فنانٍ كتوفيق الحكيم، فإننا لا نعزله عن رؤياه الفنية ككل؛ لهذا كان لا بد لنا من التعرف على الأرض الفكرية التي يسير عليها هذا الفنان، من خلال ما كتب من أعمالٍ نظريةٍ كرَّس لها هذا الكتابُ قسمَه الأول، وفيه نتبين أن مشكلة الحكم في حياة الحكيم من أهم المحاور التي يدور حوله أدبه بشكلٍ عامٍّ، ومسرحه بشكلٍ خاصٍّ. إنه في تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالي الذي يتصور ملكوت الحرية في النظام الديمقراطي الغربي، هذا هو الخط الفكري العام الذي ينطلق منه الفنان إلى ما تضيفه الحياة من دقائق وتفاصيل في إطارها النوعي الخاص، وهو الإطار الذي نستشرف آفاقه في ثلاثة أعمال هامة كتبها الحكيم.

وربما كانت «براكسا» هي أولى مسرحياته التي ناقشت هذه القضية، وإن كانت طبعتها الأولى التي صدرت عام ١٩٣٩م في ثلاثة فصولٍ، لم تكن بها التكملة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠م، حيث بلغت المسرحية ستة فصولٍ.

والمسرحية مأخوذةٌ، من حيث الإطار العام، عن كوميديا أريستوفانيس «اجتماع النساء». إلا أن الحكيم قد غيَّر في أحداث المسرحية ومغزاها الشامل ما يجعل منها عملًا قائمًا بذاته، يناقش إحدى المشكلات المصرية لحمًا ودمًا، وبالرغم من أن المسرحية في أصلها اليوناني كانت أشد إغراءً للحكيم؛ لأنه يلتقي مع كاتبها في المواقف من قضية المرأة، إلا أنه كان حريصًا على معالجة القضية الأكثر شمولًا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاقتباس أو التقليد إلى دائرة التأثر المشروع، فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل أسطورةً قديمةً، وما يستدعيه ذلك من تحررٍ كاملٍ في معالجة الأسطورة كمادةٍ خامٍ، له مطلق الحق والحرية في إعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها، ما يعنُّ له من هموم العصر الذي يعيش فيه. لقد توقف أريستوفانيس عند حدود السخرية من المرأة التي أرادت أن تحكم، أما الحكيم فقد أراد أن يسخر من طريقة الحكم التي استخدمتها المرأة كما استخدمها الرجل على السواء.

والحكيم في هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من أعمالٍ تتسم بالتجريد وتجربة الذهن، ولكنه يحاول أن يكون أكثر قربًا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة، كتلك القضايا التي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب، أي الجزء التطبيقي الخاص بالفكر والعمل، إن قضية الإنسان والنظام أشبه ما تكون بالقضايا التطبيقية، وإن احتوت على النظرية والتطبيق في مركبٍ واحدٍ.

وتبدأ المسرحية بأن تستولي براكسا زوجة القاضي بليروس على السلطة في أثينا، فتمنح جميع رعيتها حريتهم في القول والعمل، ولكنها في ذلك الوقت صريعة الغرام في

حبها للقائد هيرونيموس، وقد استطاع أن يستوليَ على قلبها وسلطتها معًا؛ لذلك يأمر بسجن الفيلسوف أبقراط الذي لا يعجبه الحال، ولا يلبث هيرونيموس أن يدفع براكسا إلى السجن نفسه بتهمة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم، ولكن الأحوال سرعان ما تتغير، ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه أمام الأعداء، ويعلن القائد المهزوم عزمه على الانتحار، فتنكر براكسا عليه ذلك، وتقترح الموافقة على رأي أبقراط القديم، بأن يحكم ثلاثتهم بدلًا من الانفراد بالسلطة، ويتطور الاقتراح إلى تزييف «ملك» على البلاد يختارونه إنسانًا مغفلًا، يرضى بأن يكون لافتةً من الخارج، ويدعهم يتحكمون هم في كل صغيرةٍ وكبيرةٍ، ويقع اختبارهم على بلبروس زوج براكسا، ويتم تتويجه بالفعل، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة أن زوجته كانت عشيقة لهيرونيموس، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف، فإذا أقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس أن يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة، نجحت براكسا وهيرونيموس وأبقراط في استثارة الشعب ضده هو، وضد الملك بلبروس، لما يقومان به، هما وأعوانهما، من أعمال السلب والنهب. وتنتهي المسرحية بأمواجٍ هادرةٍ من الجماهير في طريقها الصاخب إلى قصر الدولة تهتف: «فليحيَ الشعب ... فليحيَ الشعب.»

ولعلَّه من المفيد أن نقول إن هذه المسرحية كُتبت في ظلِّ المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية، هذا المناخ المعقد الذي خلقته ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدَي النازيين والفاشست. إن القضية كانت على درجةٍ ما من الوضوح عند الإنسان الغربي؛ إذ هو يحارب الغول الدكتاتوري القادم من إيطاليا وألمانيا، متحصنًا بتراثٍ ضخمٍ من تقاليد الحرية العميقة الجذور في باطن الحضارة الغربية؛ لذلك كانت الهتلرية والموسولينية على السواء في مأزقٍ حرجٍ؛ لأن «الروح الأوروبية» التي يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازية والفاشية أمرًا طارئًا غريبًا سرعان ما يزول، هذه الروح ليست تجريدًا ميتافيزيقيًّا، وإنما هي الحصيلة الفكرية التي كسبها الإنسان الأوروبي في معاركَ تاريخيةٍ طويلةٍ مع أعداء الحضارة؛ لذلك أقول إن المشكلة كانت واضحةً بحيث ضمت الجهة المعادية للنازي من أقصى اليمين الكاثوليكي إلى أقصى اليسار الشيوعي، لا على مستوى البلد الواحد فحسب، كما حدث في فرنسا، وإنما على النطاق العالمي حين أُقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفياتي والحلفاء.

أما في بلادنا فالأمر يختلف كثيرًا؛ لأن ميراثنا الضخم من التخلف الحضاري، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحُكم، حال دون الرؤية الواضحة عند قطاعاتٍ عريضةٍ من

جماهير شعبنا، حتى إن الرجعية المحلية استطاعت أن تجرف التيار الشعبي في بعض جزئياته، وسمع روميل مَن يهتف مرحبًا بقدومه، لماذا؟ لأن التناقضات الداخلية بلغت درجةً عالية من التعقيد، فالكتيبة الغربية المناضلة ضد المحور، تحتل في نفس الوقت بلادنا، أي إن أولئك الذين يتخذون موقفًا تقدميًّا على الصعيد العالمي، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا، وإذن فمطلوبٌ منا أن «نتحالف» مع قاهرينا. ومن ناحيةٍ أخرى، كانت الحكومة ذات الحزب الممثل لقطاعٍ عريضٍ من شعبنا، قد وصلت إلى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦م، وبمجرد أن حققت هذه الغاية أطاح بها العرش والاستعمار، لتحل مكانها الحكومات الموالية لأبشع قطاعات الرجعية، إلا أن هذه الحكومات تعلي السلطة في وقتٍ حرجٍ، أو ما يسمونه بلغة السياسيين «زمن الحرب»، وإذن فمطلوبٌ من الشعب الكادح أن «ينحني» لهذه الحكومات، حتى يحقق التحالف بينها وبين «العالم الحر» خطًّا دفاعيًّا في منطقةٍ من أكثر مناطق العالم حساسيةً.

وهكذا كان الشعب في موقعٍ لا يُحسَد عليه، بين حجرَي الرحى؛ القهر الاستعماري، والقهر الرجعي المحلي من ناحيةٍ، والدفاع عن «الديمقراطية» ضد الغول الهتلري من ناحيةٍ أخرى. وفي كثيرٍ من الأحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح، لما عاناه الشعب المصري من غياب «الديمقراطية» على يدَي الاستعمار والرجعية المحلية، وكثيرًا ما فُقد الاتجاه الثوري نتيجةً لانعدام وضوح الرؤية، فالتمس «الأمل» في ثعلب الصحراء حينًا، وفي القمصان الخضراء أحيانًا، ولم تكن هذه القمصان تعبيرًا عن فاشية أصحابها أو نازيتهم بقدر ما كانت تعبيرًا متطرفًا عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنية.

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التي بلبلت الجميع، قادةً وشعبًا، وأحس أن معنى الديمقراطية سوف يضيع بين الاقتصار على رؤية «الخارج» والاقتصار على رؤية «الداخل». أحس أن الاحتجاج بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازية والفاشية على جوهر الديمقراطية في أن نجند كل قوانا لمحاربة العدو وحده، هو نوعٌ من الهروب قد ينحدر بنا إلى هاوية الخيانة الوطنية والعمالة للاستعمار. كما أحسَّ بأن الاحتجاج بما يحدث داخل بلادنا من اعتداءات الرجعية على جوهر الديمقراطية في أن نجند كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده، هو نوعٌ من الهروب قد ينحدر بنا إلى هاوية الخيانة الإنسانية، والعمالة للمحور.

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية في النضال الوطني ضد الغزاة، والنضال الاجتماعي ضد الطغاة، بحيث يحقق الشعب مفهومًا ديمقراطيًّا سليمًا إذا ما

اعتلى هو بنفسه عرش السلطة. ومسرحية براكسا في تقديري هي «عملية» إسقاطٍ — لا أقول حرفية — لما كان يضطرم به الواقع المصري المعاصر للحكيم آنذاك، وقد اتخذ منها موقف المفكر الليبرالي المكافح من أجل «تأصيل» الديمقراطية في أرضنا، لا مجرد استيرادها من الخارج كأية سلعةٍ قابلةٍ لأن تكون مادةً للمساومة بيننا وبين الاستعمار من جانبٍ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانبٍ آخر، على ما يعنيه الحكيم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما إلى ذلك من مسميات، فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يتعارض مع ما جاء عنها في المعاجم أو على ألسنة الناس، وربما كان الفنان يعمد إلى ذلك عمدًا حتى يضع أيدينا على ما يزخر به الواقع من تناقضاتٍ وتشابكٍ وتعقيدٍ، وهو في تحليله لهذه التناقضات وحلِّه لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة «الرصد» التاريخي، إلى مرحلة النبوءة؛ ولذلك قلتُ إنه يقوم بعملية إسقاطٍ للواقع، ولكن دون أن يتم ذلك بصورةٍ حرفيةٍ، وإنما هو يلجأ إلى الفانتازيا والكاريكاتور والأسطورة، ليقوم بما هو أكثر من الرصد الفوتوغرافي، ليقوم بما يرتفع إلى مستوى التنبؤ؛ لهذا فإن الحكيم لا يستخدم الرمز بمعنى الكناية، وإنما هو يستخدمه بمعنى الرؤية المشعة الكثيفة التي تعادل الواقع الخارجي معادلةً فنيةً، معادلة تستلهم الواقع حقًّا، ولكنها تبعد به كثيرًا عن أسوار العادي والمرئي والمألوف، وتقترب به من أسرار «الكون الفني» وما يتمتع به من خصائصَ مستقلةٍ نوعًا.

والمسرحية تكاد أن تكون ثلاثة أجزاءٍ، بالرغم من اشتمالها على ستة فصولٍ. الجزء الأول يخص معنى الحرية عند براكسا، والجزء الثاني يوضح هذا المعنى عند كل من هيرونيموس وأبقراط وبلبروس، والجزء الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب.

يفتتح أبقراط الجزء الأول عند منتصف الفصل الثاني حين يوجه الحديث لبراكسا قائلًا: «لقد طلبت أن تُمنَحي السلطان، كي تُرضي الناس أجمعين»، وهي توافقه على أنها أذنت للناس كافةً أن يقولوا ما يشاءون، ويفعلوا ما يريدون، ولكنها تدهش لظاهرةٍ مفاجئةٍ، هي أن الأحزاب بدأت تظهر «بهذه الكثرة من كل جانبٍ»، وبالتالي فإنها تتناقض، بمفهومها هذا للحرية المطلقة، مع مفهوم القائد هيرونيموس الذي أحس أن الحاكم لن يستطيع إشباع الرغبات المتعارضة، وتلبية الاحتياجات المتباينة، إنه يدعو «حرية» براكسا بالفوضى، ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي على الأحزاب جميعها من أجل «الوحدة الوطنية»، ويعتلي هيرونيموس عرش السلطة فيقول مطَمئنًا: «الكل الآن كأنه واحدٌ! ... والشعب كأنه فردٌ.» وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية، فإذا تساءل أبقراط الفيلسوف

عمن يكون هذا الفرد الذي تتمثل فيه إرادة الأمة، أجابه هيرونيموس: «نعم! ... هو أنا، ولا شيء غيري أنا، ولا إرادة إلا إرادتي، ولا يد إلا يدي، وسأعطي الشعب بهذه اليد أخلد المجد! ...» ونفهم أن هذا المجد الذي يقصده القائد الحاكم هو المجد العسكري في انتصاره على أعداء الوطن، إنه مجد «البطولة»، ويعلن أبقراط رأيه في شجاعةٍ وهو مغلول القدمين في الزنزانة بأحد السجون، إن الحرية كما فهمتها براكسا هي «الفوضى»، وإنها كما فهمها هيرونيموس هي «الهمجية»، فما الحل إذن؟ الحل هو ذلك الحكم «الجماعي» الذي يضم براكسا وأبقراط وهيرونيموس على مقعدٍ واحدٍ، تمامًا كما كانت «المعيشة المشتركة» في عودة الروح تضم الأسرة الواحدة في مكانٍ واحدٍ، يقول أبقراط: «نعم، نحن الثلاثة، وثلاثتنا معًا اسمنا المدنية ... هذا ما ينبغي أن يكون، يجب أن يسير أحدنا إلى جانب الآخر، دون أن يطغى أحدنا على الآخر.» وينتهي الفصل الثالث دون أن يوافق هيرونيموس على هذا الحل، إلى أن يطرق سمعه هدير الجيش المهزوم على أبواب المدينة.

ولست أشكُّ لحظةً في أن هذه الفصول الثلاثة كان من الممكن أن يضمها فصلٌ واحدٌ، لو أن الحكيم كان أكثر تركيزًا وكثافةً. ولقد تعرضت المسرحية في هذه الفصول لهزالٍ شديدٍ، فتفككت أوصالها، وتثاقلت حركتها، وتجمدت الشخصيات والأحداث والمواقف؛ ذلك أن التجربة الفنية تناثرت على أفواه الشخصيات في مناظراتٍ لا في حوارٍ، كما تنقلت بين الأحداث لا في صراعٍ، كذلك تدرجت مع المواقف لا في تطورٍ، فليس شك أن الفنان أراد في تلك الحقبة الهامة من تاريخنا أن يفرق لجماهيره بين الدعوات الفوضوية الغارقة في أحلامٍ مثاليةٍ عن الحرية، وبين الدعوات الدكتاتورية الغارقة في أحلام النازية والفاشية، ثم أراد أن يقدم بديلًا موضوعيًّا لهذه الأزمة الطاحنة بين طرفَي النقيض في أن تحكم الشعبَ «جبهةٌ وطنية» — لا حكومة ائتلافية — تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة، إلا أن الحكيم لم يمضِ بهذه الفكرة اللامعة في خطٍّ سيرها إلى الأمام، فقد كان من الممكن أن تتطور هذه الجبهة إلى أن تصبح مضمونًا اجتماعيًّا للحرية، ولكن الفنان — في المستوى الدرامي للمسرحية — لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والأرض الاجتماعية التي يمثلونها؛ لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في تجسيداتٍ دراميةٍ حيةٍ، وخلت الأحداث من حرارة الصراع والنبض، وتخلت المواقف عما كان ينبغي لها أن تزخر به من دلالاتٍ، أي إن «الحلم الليبرالي» الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريًّا، هو الذي ساد على بنائه الفني، فلم تكن التيارات السياسية تأصيلًا لتياراتٍ اجتماعيةٍ واضحةٍ، وإنما بدت كأهواء تتصل بالمزاج الشخصي لامرأةٍ — كغيرها من النساء — وليس هيرونيموس إلا دكتاتورًا كغيره

من القادة العسكريين الطغاة، وليس الفيلسوف أبقراط إلا مفكرًا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة، أي إن نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث. أبقراط «فيلسوف» حقًّا يجيد البحث عن الحل النموذجي بعقله الراجح، وهيرونيموس «قائد» حقًّا، يجيد تنظيم الحكم تنظيمًا دكتاتوريًّا صارمًا، وبراكسا «امرأة» حقًّا، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطرٍ، جميعهم «نماذج» نمطية، ولكنها لا تلخص أبعاد القضية التي يناقشها الفنان، أو هي تلخص الأبعاد التي تمكَّن فقط من رؤيتها. وذلك هو التناقض الفني الأكبر الذي تورط فيه الحكيم، التناقض بين النمط والرمز، فلعل هذه الأنماط التي تعرفنا عليها كانت تستطيع أن تعبر عن نفسها تعبيرًا حرًّا لو أن الفنان لم يلصق بها «مشكلة الحكم»، لو أنه أتاح لها فرصة التعبير عن قضيةٍ ملائمةٍ لبنيانها النفسي والذهني والاجتماعي، تمامًا كما كان الأمر عند أريستوفانيس في «اجتماع النساء»، غير أن الحكيم شاء أن يطرح قضيةً مغايرةً، أراد أن يوسع من دائرة التعبير الفني للشخصيات، ولكن دون أن يوسع من التكوين الإنساني لها، حتى تستطيع أن تكون كفئًا لما عبَّأه في كيانها من مضامين.

لذلك قاربت المسرحية في هذا الجزء من أن تكون «مناقشات» سياسيةً لا صراعًا دراميًّا حول قضية الإنسان والنظام أو السلطة والحرية، مناقشات ربما تتفق مع المزاج النفسي لكلٍّ من براكسا وهيرونيموس وأبقراط، ولكنها لا تربط بينهم وبين «المصادر» الأولى للصراع، المصادر التي بدونها لا يتم هذا الصراع. على أن ما لا ريب فيه هو أن الفنان تمكن من أن يضع أيدينا، بالرغم من الأخطاء الفنية الفادحة، على هذه «الصورة» التي كانت تبدو لنا الأمور من خلالها، وحقًّا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعاتٍ فوضويةً، كتلك التي عرفتها أوروبا في القرن الماضي، وحقًّا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتورياتٍ عسكريةً كتلك التي عرفتها أوروبا في هذا القرن، ولكن الحكيم في واقع الأمر كان يقف بنا على أعتاب «الرؤيا» أو «النبوءة»، كنذيرٍ لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو يدفعنا إلى رفض الحرية المطلقة، ثم يدفعنا إلى رفض الدكتاتورية المستبدة، وذلك لكي يخرج بنا إلى آفاق ذلك الحل «المثالي» في ذلك الحين، وهو إقامة تحالفٍ مكينٍ بين مختلف الاتجاهات، تحالف يدرأ العدوان الخارجي، ويقينا من الطغيان الداخلي في آنٍ، وهو حلٌّ مثاليٌّ؛ لأنه لا ينبع من أرض الواقع الحي الذي كان يفور بتناقضاتٍ مختلفةٍ عما تصوره الحكيم آنذاك، ولكن يبقى له مع ذلك وقفته إلى جانب الحرية، وإلى جانب الجماعة، مهما صدرت هذه الوقفة عن أضغاث الحلم الليبرالي العظيم.

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية في البناء الكلاسيكي؛ ذلك أن هزيمة الجيش خارج البلاد وضعت هيرونيموس في مأزقٍ شديد الحرج، وقد أنكرت عليه براكسا أن يقضي على نفسه بالانتحار، وتتفتَّق أذهانهم عن فكرةٍ جديدةٍ، هي أن يفرضوا على الوطن مِلِكًا «مغفلًا» يحكمون من وراء ظهره، ويقع اختيارهم على «بلبروس» زوج براكسا، الذي ضرب أرقامًا قياسيةً في الغفلة عن زوجته العاشقة: «ذلك الذي يلزمنا، يجب أن يكون في قبضتنا، وتحت تأثيرنا، ولا يُبرِم شيئًا إلا بوحينا، ولا يُقدِم على قرارٍ إلا برأينا وإرادتنا دون أن نظهر مع ذلك أمام الناس، أو تكون لنا صفةٌ رسميةٌ باديةٌ للشعب.» ويعتلي بلبروس عرش السلطة، وتزول غشاوة الغفلة عن عينيه، فيعلم ما كان من أمر زوجته مع القائد هيرونيموس عن طريق كاتمة سرِّها، وإذن فلا بأس من السلب والنهب من جديدٍ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحاكم من الخلف، ويقول السجَّان ليهرونيموس: «نعم، هذا عمل الملك بلبروس الآن، هو وحاشيته وأعوانهم والمقربون إليهم، الكل يسرق من مال الدولة، والشعب يسرق بعضه بعضًا، والثراء من أي طريقٍ هو هدف الجميع.» لقد فسد القادة، أفسدتهم الرشوة، وما من أحدٍ يسمع الآن إلا رنين الذهب، الدولة تسير بمفردها، كل ما فيها نهبٌ لَمن يستطيع أن يسبق غيره إلى نهبها، ويتساءل هرونيموس:

هيرونيموس: يا للعجب! أما من أحدٍ مسئولٍ الآن عن سلامة الدولة؟

السجان: مَن يكون؟ أهو بلبروس؟ وكلنا يعرفه غارقًا في عبثه ولهوه وحماقاته، أم أفراد الحاشية اللصوص؟ أم قادة الشعب المرتشون؟ أم الشعب الذي ركن إلى الاهتمام بسفاسف الأمور، وسخافات الملاهي العامة التي يشغلونه بها من حينٍ إلى حينٍ؟

ما أصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد إبرام معاهدة التهادن وبداية الحرب العالمية الثانية! ما أصدقها من حيث إنها كانت بناءً آيلًا للسقوط والانهيار، ولكن ما أقساها على شعبٍ آمن الحكيم يومًا بأنه لا ينام، بل إن خاتمة هذه المسرحية نفسها تثبت هذه الحقيقة في تكوين الشعب المصري، ولعلَّ الخاتمة هي أروع مشاهد هذه المسرحية، فهي من حيث الشكل «محاكمة» يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيموس وأبقراط، ومن حيث المضمون هي «همزة الوصل» بين الأنماط والرمز، هي الربط الحي العميق بين الشخصيات والأحداث والمواقف، وما تدل عليه في الواقع الاجتماعي المحيط بها، ولقد تجلَّت مهارة الحكيم الفنية حين جعل كريميس وهيرونيموس يتفقان على أن

الشعب وحده هو المخدوع، بالرغم من اختلافهما على مَن الذي خدعه، وبالرغم من أن الخديعة — موضوع المحاكمة — هي خديعة بلبروس في زوجته براكسا. كما تجلت أعمال الحكيم الفكرية حين تنبهت إلى لسان كريميس وهو يدين براكسا لأنها منحت الشعب «حرياته في تقديم مطالب يُناقض بعضها بعضًا، ومنحٍ وعود يصادم بعضها البعض». وتنتهي المسرحية بكلماتٍ واضحةٍ مباشرةٍ للفيلسوف أبقراط، الذي لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم:

- «إني ما لمحت الشعب يومًا يسير في طريقٍ من هذه الطرق، ولكني رأيت أشخاصًا يتكلمون عنه، ألا تستطيع أيها الشعب أن تمشي في طريقٍ من الطرق بنفسك؟»
- «أريد أن أقول: احكم أنت! لا طائفة منك لمصلحة طائفةٍ، ولا طبقة لمصلحة طبقةٍ، ولا فرد لمصلحة جماعةٍ، ولا جماعة لمصلحة فردٍ.»
- «وقد يأتي حكمكم بالأعاجيب، وقد لا يأتي بشيءٍ جديدٍ، إن الحكم ليس سهلًا، إنه أعقد مشكلةٍ، جربوا على كل حالٍ، فلنجرب هذا أيضًا، قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيًّا، لكن يكفي هنا أن الحكم في أيدي أصحابه، يكفي أنكم تفعلون بأنفسكم ما تريدون، لا أن تتركوا غيركم يصنع بكم ما يريد.»
- «لم أعد فيلسوفًا، إني في صميم المعمعة!»
- «إني لم أعد أفكر، إني أعمل، ما أعجبَ العملَ! حتى ولو بغير تفكيرٍ! (صائحًا): إلى القصر! فليحيَ الشعب.»

ويُسدَل الستار، والشعب يصيح هادرًا وهو يتحرك: «إلى القصر! فليحيَ الشعب!» وهكذا جرَّب توفيق الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل في مرحلةٍ باكرةٍ، جربها في «مشكلة الحكم»، فبرهن على أن علاقة الإنسان بالنظام هي المرادف الحرفي لعلاقة السلطة بالحرية، وأن علاقة الإنسان بالنظام هي علاقةٌ عضويةٌ لا مفر من قبولها كما يقبل الإنسان تكوينه العضوي، ولكنها أيضًا علاقةٌ حرةٌ لا بد للإنسان أن يتحرك ويتجاوزها كما تتحرك أعضاؤه وتحقق له ما هو أبعد منها، وهو مفهومٌ ليبراليٌّ مستمدٌّ من المدرسة الإنجليزية في التفكير الديمقراطي، بل ربما كان «سبنسر» على وجه التحديد هو الأب الشرعي لهذه النظرة «العضوية» للحكم، فالحكيم على وجه التحديد هو الأب الشرعي لهذه النظرة «العضوية» للحكم، فالحكيم لم يتأثر قط بمفاهيم المدرسة الفرنسية في هذا الصدد، كما لم يتأثر بفيلسوفٍ إنجليزيٍّ آخر كجون ستيوارت ميل، ولا بمفهومٍ طوباويٍّ آخر نجده عند تولستوي في كتابه الصغير «السلطة والحرية».

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرًا آليًّا؛ لأن تجربته الأصيلة في أرض مصر، كانت تمده دائمًا برؤيا أكثر رحابةً وعمقًا، وبالتالي أكثر تقدمًا، فبعد عشرين عامًا من صدور الطبعة الأولى من «براكسا»، كتب الحكيم مسرحيته الهامة الثانية التي ناقشت نفس القضية، ولكن في ظروفٍ جديدةٍ، تلك هي «السلطان الحائر»، التي تُعَد في رأيي من أعظم أعمال الحكيم الدرامية.

ولقد كانت العشرون عامًا التي تفصل بين «براكسا» و«السلطان الحائر» بمثابة المرحلة الحاسمة في تاريخ مصر الحديث، حيث تطور مجتمعنا تطورًا جذريًّا من الحكم الاستعماري المتحالف مع الإقطاع ورأس المال، إلى حكمٍ وطنيٍّ ثوريٍّ يتجه عبر طريقه الخاص نحو الاشتراكية؛ لهذا يستأنف الفنان حواره مع «نظام الحكم» في مستوًى جديدٍ يختلف كيفيًّا عن المستوى الذي ظهرت فيه «براكسا». ولشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم «مشكلة الحكم» عند الحكيم، ومفهومها عند جيلٍ لاحقٍ، ويُعَد يوسف إدريس أحد أبنائه. ففي مسرحية «الفرافير» يتناول الكاتب هذه المشكلة من زاويتين؛ الأولى هي الزاوية الإنسانية العامة التي تجرد القضية في معادلةٍ تقول بأن مشكلة نظام الحكم في أي زمانٍ ومكانٍ تنبع من طبيعته الخاصة، سواء كان هذا الحكم عبوديًّا أو إقطاعيًّا أو رأسماليًّا أو اشتراكيًّا أو شيوعيًّا، أي إن مجرد أن يكون هناك «نظام» فإنما يعني ذلك «شيئًا ما» ضد الإنسان وحريته. وحقًّا هو يطالب في نهاية المسرحية بألا نتوقف عن محاولة البحث عن حلٍّ، ولكن هذه العبارة «البحث عن حلٍّ»، تأتي في إطار الدائرة الجبرية التي يتحتم على الفرفور أن يظلَّ مرتبطًا داخلها بسيده. وقد استلهم قوانين العلم في التدليل على هذه الحتمية التي تشبه كثيرًا القدر اليوناني القديم.

والزاوية الثانية هي أن يوسف إدريس ارتاد الطريق إلى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليومية في المجتمع الحديث، أقول ارتاده؛ لأننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبة في «سكة السلامة» و«بير السلم»، ونلاحظ أنه انطلق من البدائية الرائدة في «الفرافير»، وهي أن يتخلل البناءَ المسرحي العام نقدٌ كوميدي لكافة ما يعتاق تطورنا الراهن من أزمات مرحلة التحول. إلا أن فرقًا جوهريًّا يظل واضحًا بين مسرح سعد الدين وهبة، ومسرح يوسف إدريس (حيث تكررت ظاهرة الفرافير في المهزلة الأرضية)، هو أن مسرحيتَي يوسف إدريس تربطان بين «النقد الكوميدي للجوانب السلبية في النظام»، وبين «حتمية الفساد في أي نظامٍ»، وبالتالي فإن هذه الجوانب السلبية في واقع الأمر ليست

إلا العمود الفقري للنظام كما يراه الفنان، أي إنها ليست مجرد جزئياتٍ خاصةٍ، وإنما هي إفرازٌ طبيعيٌّ للشكل الاجتماعي والظاهرة الإنسانية التي يضبط حركتها «النظام» ككلٍّ.

ومعنى ذلك أن يوسف إدريس — ابن الجيل الثالث في أدبنا الحديث — يتخلف عن توفيق الحكيم، ذلك الجسر العظيم بين الثورتين، تخلفًا منهجيًّا في الفكر والفن، فإن مناقشة النظام كنظامٍ، ليست «نقطة ابتداءٍ» فيما تجتازه مرحلتنا التاريخية من تحولاتٍ، وإذا كان الحكيم قد عثر في المجتمع المصري إبان الثلاثينيات على «خامة» تصلح لإقامة «الدعوى» في هذه القضية، فإنه بعد عشرين عامًا يجد أن هذه الخامة «غير ذات موضوعٍ»؛ لأننا أخذنا تقريبًا بما هو شبيه بالدعوة التي ارتآها عام ١٩٣٩م. ولا ريب أن ثمة فرقًا أصيلًا بين الفن والواقع، فما اقترحه الحكيم يومذاك من حُكمٍ «جماعيٍّ» أو حكمٍ «ديمقراطيٍّ» أو حكم «الشعب»، هو بعينه اللبُّ الحقيقي لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة؛ لذلك بدأ الحكيم يناقش قضيةً أخرى على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية، منطلقًا من الإيمان بالخطوط العامة للنظام الراهن، ومنتهيًا بتدعيم هذا النظام والدعوة إلى تطويره. وكم تتسع المسافة إذن بين «السلطان الحائر»، التي صدرت عام ١٩٦٠م، و«الفرافير» التي صدرت عام ١٩٦٤م. لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١م قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته، ولكنها كانت قد صدرت قبل أن يكتب يوسف إدريس مسرحيته، فما أبعدَ الشُّقة — مرةً أخرى — بين المسرحيتين!

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الأسطورة التي يتخذ لها ديكورًا تاريخيًّا من عصر المماليك (وسنتتبع هذا الديكور فيما بعد عند الشرقاوي ورشاد رشدي وألفريد فرج، فنلاحظ كيف تتباين المناهج الفكرية الفنية بالرغم من إسقاطها رمزًا محددًا على واقعٍ معاصرٍ)، والأسطورة تقول بأن نخاسًا تلفَّظ بكلماتٍ بين الناس عدَّها رجال السلطان تعريضًا به، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر، ولكن المحكوم عليه يتقدم بمظلمةٍ إلى السلطان يشكو إليه هذه الوشاية، وتحُول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر، فيظفر بمجيء السلطان والوزير وقاضي القضاة، وبوصولهم تثور مشكلةٌ جديدةٌ لم تخطر مطلقًا على البال؛ إذ يكتشف السلطان أن ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق «العتق» من السلطان السابق ليس أمرًا مكذوبًا، فقد حدث أن «اشترى» السلطان السابق ولدًا ذكيًّا أخذ في تربيته وإعداده للقيام بشئون السلطة بعد وفاته، أي إنه أخذ في تأهيله لأن يكون خَلَفه على عرش السلطان، ولكن حدث أن مات السلطان القديم دون أن يحرر للسلطان

الجديد حقَّ العتق، ويقتضي القانون بأن يستولي بيت المال على إرث السلطان السابق، ولا بد إذن من بيع السلطان الحالي — ووفقًا لأحكام القانون يجب أن يتم البيع في مزادٍ علنيٍّ — ليسترد بيت المال حقه، ويجوز بعدئذٍ للمواطن الذي يرسو عليه المزاد أن يعتق السلطان فيعود إلى عرش الحكم مرةً أخرى، إلا أن الوزير كان يرى أسلوبًا مختلفًا لحسم هذه القصة، هو «السيف»، فماذا لو قُتل النخاس الذي باح بهذا السر، وأعلن في المدينة أنها شائعةٌ مكذوبةٌ جزاؤها القتل؟ ولم يستجب للوزير أحدٌ، ويدور بين الجميع هذا الحوار:

القاضي: هناك شخصٌ سوف يُكذِّب ذلك.

الوزير: مَن هو؟

القاضي: أنا.

السلطان: أنت؟

القاضي: نعم ... أنا يا مولاي ... إني لا أستطيع أن أشترك في هذه المؤامرة!

الوزير: إنها ليست مؤامرةً ... إنها خطةٌ لإنقاذ الموقف.

القاضي: إنها مؤامرةٌ ضد القانون الذي أمثِّله.

السلطان: القانون؟!

القاضي: نعم أيها السلطان ... القانون ... أنت في نظر الشرع لست سوى عبدٍ رقيقٍ ... والعبد الرقيق يُعتبر — قانونًا وشرعًا — شيئًا من الأشياء، ومتاعًا من الأمتعة.

ثم يوجه قاضي القضاة حديثه إلى السلطان قائلًا: «... والآن، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار؛ بين السيف الذي يفرضك ولكن يعرضك، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك.»

ويُفاجأ الجميع بقبول السلطان للقانون! نعم، مهما حدث فسوف يقال إن السلطان ارتضى القانون بدلًا من السيف، والعدالة بدلًا من الدماء، وهكذا يُباع السلطان في مزادٍ علنيٍّ أمام جميع المواطنين، فيرسو المزاد على غانيةٍ يؤم مخدعَها — فيما يُقال — أعيانُ المدينة وسَراتها، ويشترط قاضي القضاة قبل المبيع أن «يفدي» المشتري سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل عتقه وتحريره، فيعود سلطانًا كما كان. وترتضي المرأة هذا الشرط، على أن يتم توقيع الحُجة عند الفجر، أي بعد أن يقضي السلطان في بيتها ليلةً كاملةً، ولا تبيت المدينة هذه الليلة، فتظل ساهرةً حتى تطمئن على سلطانها الذي أرغمته الظروف أن يقبل هذا الهوان، ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي القضاة تزييف موعد الفجر، ويطلبون من المؤذن أن

يعتلي مئذنة المسجد في منتصف الليل مؤذنًا للفجر، ويكتشف السلطان في هذه الأثناء وجهًا خافيًا عن الجميع لهذه «الغانية»، فهي ليست تاجرةً للرقيق الأبيض كما يتصور الجميع، وإنما هي قد أحبت الشِّعر والطرب منذ نعومة أظفارها، وهي بعدُ جاريةٌ صغيرةٌ في بيت أحد الموسرين، وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حجبها عن مجالسه الخاصة التي كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين، وكانت تقف وراء ستار لتستمتعَ عن البُعد بهذا الفن الجميل. ثم حدث أن مات زوجها، فلم تبطل عادتها، وظلَّت تدعو أصدقاءه للولائم التي يتخللها الشِّعر والطرب، ولما كانت مواردها لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات، لم تمانع في قبول ما يدفع به إليها أصدقاء زوجها الراحل من هدايا، وظلت في بادئ الأمر ترقب الحفل من وراء ستارٍ، ولكن ألسنة الناس لم تصدق حُسن مسلكها، فنهشت عرضها البريء نهشًا، ومن ثم أرادت أن تحقق ذاتها وحريتها، فأسفرت عن وجهها، وخرجت إلى الرجال طاهرة الذيل شريفة المقصد، ولم تعبأ بما يتقوَّل به عليها مَن يرونها من الخارج، وهي لم تجرؤ على التقدم إلى شراء السلطان إلا لتتعرف عن قربٍ على هذا الإنسان الغريب الذي ارتضى القانون بدلًا من السيف، وهكذا دفعت بكل ما تملك لتربح المزاد، ومعه هذه الليلة، إلا أنها فوجئت مع السلطان بأذان المؤذن يخترق عنان السماء، وما يزال الليل جاثمًا بصدره العريض؛ لذلك خرج السلطان من منزلها في دهشةٍ بالغةٍ من الأمر، ويدخل القاضي في حوارٍ لفظيٍّ مع المرأة ليقنعها بأنها التزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوي صوت المؤذن، ولم ينص الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعل أم لا، ويقف السلطان إلى جانب المرأة، ويقف الوزير إلى جانب قاضي القضاة، ويدرك السلطان أن ما يعني القاضي هو «حرفية» القانون لا روحه؛ ولذلك فهو على استعدادٍ لأن يزيف الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرضٌ صلبةٌ من نصوص القانون، ويدرك أن الوزير على استعدادٍ مماثلٍ لإنهاء الموضوع بأية صورة من الصور، فالسيف يخرج من الغمد في أقل من غمض البصر، والزيف مرهونٌ ببلاغة القاضي وأذان المؤذن، ويدرك أيضًا أن المرأة على حقٍّ إذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيما استحوذت عليه، وأنه ما دام قد اختار القانون موقفًا إيجابيًّا في حياته، فلا بد من أن يختار موقفه إلى جانب هذه المرأة، غير أن المرأة تفاجئ الجميع وتقبل التوقيع على حجة العتق، وتحرر السلطان من كونه عبدًا رقيقًا، ويمضي السلطان في الموكب الشعبي الحافل، ولكنه لا ينسى أن ينظر إلى المرأة الدامعة العينين قائلًا: «وداعًا ... أيتها السيدة الفاضلة.»

قلتُ إن «السلطان الحائر» من أعظم أعمال الحكيم الدرامية، وأفسر هذه القول الآن بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء إلى الثوب الفضفاض

الذي عرفناه في «براكسا»، هنا نجد عملًا شديدَ التركيز يعتمد على شخصياتٍ لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها، كما يعتمد على أحداثٍ لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما، وكذلك يعتمد على مواقفَ واضحةٍ محددةٍ تتطور ديناميًّا من خلال التشابك المعقد لمختلف جزئيات الظاهرة.

فالحق أن الفصول الثلاثة التي تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلةً تفصيلًا على الحجم الطبيعي للشخصيات والأحداث والمواقف، وكلها تصب في مجرًى واحد، هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع، أو علاقة الإنسان بالنظام. والحدث البسيط الذي بدأت به — أن يكون النخَّاس قد تلفظ بشيءٍ معادٍ للسلطان — هو في ذاته حدثٌ دراميٌّ، أرقى بكثيرٍ من ذلك الحدث الذي تبدأ به مسرحية مثل «شمس النهار»، هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها، وإذا كان الجلاد والنخاس والمؤذن والحمار والإسكافي من الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الإنساني والأضواء والظلال — وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية — إلا أن هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية، وهي شخصياتٌ دراميةٌ كاملةٌ لا تتخلى عن تكوينها الإنساني الحي أمام المشكلة «الذهنية» الماثلة؛ لأن المشكلة في صميمها ليست بمعزلٍ عن إنسانية التجربة التي جسَّدها الفنان. والتجربة بدأت منذ أن التقط الخيط من النخاس المحكوم عليه، ليقيم الفصل الثاني على هذا الأساس المتين؛ أن السلطان ليس إلا عبدًا رقيقًا، ولا بد من بيعه في مزادٍ علنيٍّ ليحصل بيت المال على حقه من إرث السلطان الراحل، هذا هو القانون. وهناك طريقٌ آخر ميسورٌ، هو طريق الدم، فالسيف لغة سريعة المفعول في أن تصيب بقية الألسنة بالخرس، ولقد كان «اختيار» السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ذروة درامية ناضجة التكوين، وليس الجزء الآخر إلا تأكيدًا ملحًّا على هذا الاختيار، فهو يرفض أن ينال بالسيف من المرأة ما لم يرتضِ أن يناله من النخاس، وهو يرفض ألاعيب قاضي القضاة، كما يرفض الموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس؛ لذلك كان الحكيم موفَّقًا غاية التوفيق في «بناء» هذه المسرحية على نحوٍ كلاسيكيٍّ رحيبٍ، ينفلت قليلًا أو كثيرًا من قيود كلٍّ من الكوميديا والتراجيديا، لا ليصنع مزيجًا مركبًا مهمًّا، وإنما ليصنع شيئًا جديدًا على مسرحنا المعاصر.

وتوفيق الحكيم كان فنانًا معاصرًا غاية المعاصرة في هذه المسرحية، إنه يَنفُذ بحساسيةٍ عميقةٍ إلى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الإنسان والنظام في مجتمعنا، ويعي أن ثمة مشكلاتٍ متراكمةً من الماضي (السلطان القديم) قد ورثها النظام الجديد مع صعاب

الحاضر المتجدد بتجدد الحياة، غير أن الحلَّ الثوريَّ النموذجيَّ لهذه المشكلات، هو المزيد من الديمقراطية بجناحيها؛ الدستور والقانون. سوف تجلب الديمقراطية العديد من العقبات، وسوف تجد مَن يستسهل السيف على القانون، ولكن يبقى شيءٌ واحدٌ، هامٌّ وخطيرٌ، يبقى أن شعبية الحاكم لن تتأكد إلا بتعميق التجربة الديمقراطية، وأن شرعيته لن تتدعم إلا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ، ويبقى أخيرًا أن الطريق الديمقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن إنسانية الإنسان، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة.

وهكذا يرافق الفنان خطانا يومًا بعد يومٍ لا يتخلف بنا إلى الوراء لحظةً واحدةً، بل يقفز بنا إلى الأمام لنرى بعينيه ما قد تحجبه الظروف عن الأبصار. وهو قد يبالغ في هذه الجزئيةِ أو تلك، لمجرد أن نضع أيدينا على الداء قبل أن يستشريَ، ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقةً أبلغ الصدق وأروعه، مهما تبدت لنا النتائج القريبة أحيانًا على درجةٍ من السواد، علينا فقط ألا نبالغ نحن فنظن أن القتامة هي المبالغة، وإنما هي جزئيةٌ أو أخرى يركز عليها الحكيم بشكلٍ واضحٍ، يركز لدرجة القسوة، ولكنه تركيزٌ بعيدٌ عن أن يصيب الرؤيا كلها بالخلل.

ولننظر في ثالث أعماله التي ناقشت هذا المحور في أحدث مراحله. وهو فصلٌ تمثيليٌّ نشره الحكيم في «الأهرام» تحت عنوان «الصرصار ملكًا»، كمسرحيةٍ من فصلٍ واحدٍ، ثم عاد فنشره بين دفتَي كتاب كفصلٍ أول من ثلاثة فصولٍ هي «الصرصار ملكًا» و«كفاح الصرصار» و«مصير الصرصار». وبينما يكاد الفصل الثاني والثالث أن يصوغا عملًا واحدًا متكاملًا، ينفرد الفصل الأول «الصرصار ملكًا» باستقلالٍ ذاتيٍّ يجعل من مناقشته على حدةٍ أمرًا ممكنًا.

و«الصرصار ملكًا» ليست شيئًا شبيهًا بكليلة ودمنة، بالرغم من أن شخصياتها كانت غير آدميةٍ؛ ذلك أن «لا آدمية» الشخصيات هنا، ليست مجرد قناعٍ يُخفي النزعة التعليمية التي نعرفها في «كليلة ودمنة»، وإنما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التي تجعل منها رمزًا موحدًا. والصراصير في هذا الفصل التمثيلي خمسةٌ، لكلٍّ منهم «وظيفةٌ معينةٌ»، أحدهم هو الملك، فالملكة، ثم الوزير والكاهن والعالم. والمشكلة التي وضعها الحكيم في المقدمة لتحريك الدراما، هي مشكلة «النمل» التي تهدد مملكة الصراصير، كلما انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول إلى فريسةٍ طيعة للنمل. وتثور القضية أولًا في الحيز الملكي؛ إذ تثور الملكة على زوجها الملك لأنه لم يستطع خلال فترة حكمه أن يقضي على هذه المشكلة القضاء التام:

الملك: تريدين حلًّا في يومٍ وليلةٍ لمشكلةٍ قديمةٍ قِدم الأزل؟!
الملكة: اسكت إذن ولا تفاخر بطول شواربك!
الملك: أرجوك! ... لا تكلمي الملك بهذه اللهجة!
الملكة: الملك! ... أتساءل مَن الذي جعلك ملكًا؟!
الملك: أنا الذي جعلت نفسي.

وكأنَّ مشكلة النمل هي المحرك الأول للدراما حقًّا، ولكنها تكاد تختفي بعد ذلك، أو تظهر كلما دعا الأمر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو أبعد من مشكلة النمل، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي تحركهم، ونحن نعلم منذ البداية أن الملك هو الذي عيَّن نفسه، وما أشبه هذا المأزق بمقدمة «السلطان الحائر»، حيث نجد سلطانًا بغير حجة عتق، لقد امتطى ملك الصراصير صهوة جواد الحُكم؛ لأنه رأى أن شواربه أطول من شوارب الآخرين، أما الكاهن فإن موهبته أنه يقول كلامًا بلا معنًى، وأما الوزير فإن موهبته هي الاهتمام بعرض المشكلات المربكة، والمجيء بالأخبار المزعجة، بقيت موهبة العالم، وهي أن لديه معلوماتٍ غريبةً عن أشياء لا وجود لها إلَّا في رأسه.

وتظهر مشكلة النمل مرةً أخرى في منتصف السياق الدرامي، فتتحرك «المعضلة» من جديدٍ؛ إذ افترس النمل ابن الوزير على أثر سقوطه من فوق الحائط، حينئذٍ تتسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما، بل يدخل إليها طرفٌ ثالثٌ، هو الوزير. ومرةً ثانيةً ينفجر الملك قائلًا: «لماذا يشاء حظي الأسود أن أُطالَب أنا دون كل مَن كان قبلي من الآباء والأجداد بمهمة البحث وحدي عن الحل؟!» فإذا اتسعت الدائرة، ودخل العالم طرفًا رابعًا فيها، سمعناه يُعفي نفسه من مسئولية المشاركة، بحجة أن «هذه مشكلةٌ سياسيةٌ». بينما ترى الملكة «أن الأمل معقودٌ الآن على العلم»، ويرى الوزير أن «المشكلة هي كيف نجمع هذه الصراصير»؛ لأنه يريد «تعليم الصراصير السير في طوابير»، والصراصير — كما قالت الملكة — لا تجتمع بغير طعامٍ، بل لا الصراصير ولا غير الصراصير كما قال العالم. ويأخذه الاندماج أكثر فأكثر ليستطرد: «إنه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل؛ لأن اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدِّم ولن يؤخر؛ لأنها ستأكل وتملأ بطونها، ثم ينصرف كلٌّ منها في طريقٍ.» وإذا اجتمع عددٌ من الصراصير في مكانٍ، وكان وهج الضوء ساطعًا، فسرعان ما تتحرك جبالٌ ليس لها قممٌ ولا رءوسٌ، فتسحق الصراصير سحقًا، وتتساءل الملكة: إذن لماذا لا تقع هذه الكوارث إلا كلما تجمعنا؟

العالم: لا أدري يا مولاتي، كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر، وربط العلاقة بينها، واستخلاص قانونٍ علميٍّ.

الملك: تريد إذن أن تقول إن خوفنا من هذه الكوارث جعل جنسنا من قديم الأزل يخشى التجمع؟

العالم: بالضبط، ومن هنا نشأ فينا هذا الطبع، وهو سير كل واحد منَّا بمفرده في اتجاهٍ مختلفٍ، مجرد دفاعٍ غريزيٍّ عن الحياة.

وتمر وليمة «ابن الوزير الميت» يحمل النمل في موكبٍ ينشد:

«لأن كلنا سواعد،
أعضاء جسم،
وليس فينا حزينٌ،
وليس فينا وحيدٌ،
وليس فينا مَن يقول:
لا شأن لي بالآخرين.»

وتقترح الملكة أن يهجم الصراصير المجتمعون الآن، وهم الملك والوزير والكاهن والعالم، على موكب النمل لإنقاذ ابن الوزير، إلا أن كلًّا منهم يعتذر بشيءٍ يعفيه من هذه المهمة، فالملك يحكم ولا يقاتل، والكاهن يصلي ولا يحارب، والعالم يبحث ولا يشاغب.

ومن جديدٍ تشارك «مشكلة النمل» في صنع الخاتمة، فالعالم يحرك الموجة الدرامية الأخيرة بأن يلفت النظر إلى أن هناك فرقًا خطيرًا بين حياة الصراصير وحياة النمل: «إن النمل مثلًا كل ما يهمه هو الطعام، أما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة.» وتبدأ رحلة المعرفة التي يصطحب فيها العالم مليكه إلى قمة جدار البانيو ليشاهد تلك البحيرة العجيبة «أرضية الحمَّام»، التي يصيبها الجفاف أحيانًا كثيرةً، ولا يلبث العالم أن يهرول عائدًا إلى زملائه، مستنجدًا بهم أن ينقذوا المَلك، فقد سقط في قاع البحيرة، ولكنها جافةٌ ولم يمت بعدُ، ويصيب الجميعَ الذهولُ لأن الملك أمامهم يموت ولا يدرون كيف يتصرفون، فإن أحدًا منهم لا يستطيع النزول إلى البحيرة وإنقاذه، وتنتهي «الصرصار ملكًا» بحوارٍ عنيفٍ بين العالم والكاهن، فهذا الأخير يدعو إلى الصلاة، والأول يؤمن بجدواها، ويُسدَل الستار والجميع يرفع الأكف هاتفين: «أيتها الآلهة ... أيتها الآلهة!»

وهكذا يغرس الحكيم رأسه في معمعة «السياسة»، كما أشار الصرصار العالم إلى ذلك صراحةً، ولكن دون أن ينال هذا العنصر من البناء الفني، فقد أجرى الفنان عملية «تسوية» أو «تكافؤ» بين مختلف العناصر التي يتكوَّن منها عالم الصراصير، بحيث لا نجد بادرةً واحدةً يشذ بها أحد أجزاء المسرحية عن السياق العام، أي إن الفنان لم يفرض رموزه من الخارج حسب فكرةٍ تجريديةٍ مسبقةٍ، بل إنه من خلال التكوين التجريدي لعالم الصراصير أطلَّت رموزه جميعها في سهولةٍ ويُسرٍ، ومعنى ذلك أن الرمز كان يتولد تلقائيًّا من طبيعة الجو الذي أبدعه الكاتب، من صلب العمل الفني، لا مقحمًا عليه في تعسفٍ من أزرار المعادلات الخارجية.

وليست مشكلة النمل في واقع الأمر سوى المثير الأول للحركة الدرامية، أمَّا تلك البداية التي نتعرف فيها على ماهية الصراصير، ثم كارثة ابن الوزير، وأخيرًا مأساة الملك، فجميعها موجاتٌ دراميةٌ متتابعةٌ تخلق فيما بينها إيقاعًا فنيًّا وفكريًّا موحدًا، هو «البحث عن حلٍّ»، وهو ليس بحثًا يائسًا عديم الجدوى كما هو الحال في «الفرافير»، وليس بحثًا يعتمد على الاختيار كما هو الحال في «رحلة قطارٍ»، ولكنه بحثٌ — من جديدٍ — عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية، أو الإنسان والنظام، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام، فلا ريب أن المعرفة أو التجربة التي دفعت به إلى قاع البحيرة، هي الثمن، هل معنى ذلك أن الوعي والتجربة يحققان حرية الإنسان في الارتباط بالسلطة والنظام، بل في ارتباطه بالوجود الإنساني نفسه؟

إنني ألمحُ في «الصرصار ملكًا» وبقية «مصير صرصار» بوادر نقلةٍ جديدةٍ في معالجة الحكيم لقضية الإنسان والحرية، ألمحُ بوادر التجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئي المحسوس إلى المستوى الكلي الشامل، ألمح بوادر المعنى الجديد للسلطة والنظام، المعنى الذي لا يقتصر على الإطار السياسي والاجتماعي، وإنما يدخل في رحاب قضية القضايا؛ قضية الوجود الإنساني نفسه. إنها مرحلةٌ جديدةٌ تمامًا لا علاقة لها بالمطلقات القديمة، كالقدر والزمن والمكان والخلود، بل هي مرحلةٌ يمتزج فيها النسبي بالمطلق، والزمان بالمكان، والحرية بالضرورة، بحيث تمسي مشكلة «السلطة والنظام» عبارةً تاريخيةً في معجمٍ قديمٍ.

لن يتخلَّى الحكيم عن نبض المجتمعِ الذي يعيشُ فيه، ولكنه سوف يستمعُ في نبض هذا المجتمعِ إلى دقات قلب عصرنا.

الفصل الثاني عشر

العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان

محورٌ أخيرٌ مزدوجٌ تدور حوله مجموعة مسرحيات الحكيم، هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الإنسان مع النظام، وهو ما ندعوه بقضية العدلِ الاجتماعيِّ بين السلام ومستقبل الإنسان، وهي من القضايا «التطبيقية» عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبعث في نظرية الخلود، كما ناقش الوجه الآخر لهذه الفكرة، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورتهما بين الفكر والعمل. ثم بدأ الحكيم «يطبِّق» أفكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية، كما رأينا في الفصل السابق، وها هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصددها الآن، مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملةٍ واحدةٍ، هي مستقبل الإنسان على هذه الأرض.

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة فنيًّا أنه يبذل جهدًا مضاعفًا في الاقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة، كما يتميز بأنه كان مفكرًا أمينًا مع مقدماته النظرية التي تعرَّفنا عليها فيما سبق بالقسم الأول، للدرجة التي كانت فيها أمانته تصل به إلى التطابق الحرفي بين ما قاله بالأسلوب التقريري المباشر في الفكر السياسي والاجتماعي، وما قاله بالأسلوب الفني في البناء المسرحي، وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الأمانة الفكرية، من العوامل التي هبطت بمستوى البناء المسرحي دراميًّا، ولكن هذا لا ينفي عن الظاهرة صدقها وأصالتها، مهما عانى هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق.

هذا المحور الجديد، كما قلنا، محورٌ مزدوجٌ، ولعلَّنا نستشف من هذه الازدواجية أن الفنان وضع يده على ذلك الارتباط الحي العميق بين العدالة الاجتماعية والسلام بين البشر، أي إنه استطاع بإدراكٍ ثاقبٍ أن يعي جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين في الحقوق والواجبات، وأن يعيشوا في سلامٍ دائمٍ في وقتٍ واحدٍ.

وتتعدد أعمالُ الحكيم على كلا الجانبين تعددًا يجعل من الاختيار بينهما أمرًا صعبًا، ولكني سأعمد إلى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي تسم مرحلةً ما بما يميزها عن مرحلةٍ أخرى، أو ما يؤكد الوشائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضية العدل، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الإنسان.

في جانب قضية العدل الاجتماعي، أعتقد أن مسرحية «اللص» التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨م، ومسرحية «الأيدي الناعمة»، التي كتبها عام ١٩٥٤م، ومسرحية «الصفقة»، التي ظهرت عام ١٩٥٦م؛ من أكثر مسرحياته دلالةً على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكادحة منها، والمستغلة على السواء.

وتعلن بدايةُ «اللص» عن جوهر المشكلة التي يعرض لها المؤلف، فبينما كانت «خيرية» تهم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل، إذا بشابٍّ يتسلق نافذة الغرفة ويفاجئها بأنه ليس لصًّا، وإنما هو إنسانٌ تعيس الحظِّ، تعرفه جيدًا لو أنها تذكَّرت المصحف الصغير الذي اشترته منذ أيامٍ، ونعلم من الحوار بينهما أن الشابَّ يعمل بائعًا في مكتبة بحيِّ الأزهر، وأن صاحب المكتبة طرده من عمله حين أصرَّ على ألا يزيف أو يسرق، وحينئذٍ قرر أن يحصل على مبلغ مائة جنيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلك التي كانت في الماضي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليوم، وأهدته قريحته إلى هذا الحي الأرستقراطي «الزمالك»، وقادته غريزته إلى هذه الفيلا التي ما كان يعلم أنها منزل الفتاة الجميلة التي اشترت منه مصحفًا صغيرًا منذ أيامٍ، وتسأله الفتاة ما إذا كان البنك يستطيع إقراضه فيجيب: «أنا لا أحب التعامل مع البنك، أتدرين لماذا؟ لأنه لا يثق بي، إنه يقول لي: قبل أن تقترض مني، أخبرني أين رصيدك وأين ضامنك؟ يجب أن أكون غنيًّا ليدفعوا لي ... ثراء يُقرض ثراء ... تلك هي البنوك، خُلقت لتمدَّ الأغنياء ... أما بنك الفقراء فلم يُخلق بعدُ.» على أن الفتى ليس وحده «المحاصر» بهذه المشكلة، فالمؤلف يضيء لنا زاويةً أخرى، هي الفتاة، فهي ليست ابنة الباشا الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل، وإنما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوي ليراود ابنتها عن نفسها بشتى المغريات من جواهرَ ومالٍ: «هذا الباشا الذي يدخن سيجاره الكبير ويجلس في ناديه، وعلى النقود أن تُصَب في حساباته الجارية في البنوك دون أن يحفل كيف تنبعث ولا كيف صُنعت، فهو كما قد تعلم مساهمٌ في كل الشركات تقريبًا، إنه من أولئك المُدرَجة أسماؤهم في تلك القائمة الخاصة التي توزَّع فيما بينها أسهم كل شركةٍ مضمونة الربح، قبل أن تعرض النفاية القليلة على الجمهور ذرًّا للرماد في العيون»، كما

تقول خيرية وهي تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من الأعمال، ويتركون للآخرين الأعمال بغير المال، هي تفاضل بين صاحب العمل الذي يشتري عرق الشاب بدراهم، وصاحب المال الذي يشتري العرض مهما كان الثمن، فليس أخطر — عند خيرية — من إنسانٍ لا يدرك أن في الحياة قيمًا أنفس من المال وأسمى، ويستجيب الشاب لهذا الجانب الأخلاقي من قضية العدل، فيكمل الحديث قائلًا: «إن الذهب ليس فقط نوعًا من المعادن النفيسة، ولكنه أيضًا نوعٌ من المعادن السامة، قاتلٌ لكثيرٍ من الفضائل الإنسانية.» على أنه سرعان ما يتنبه إلى حقيقة الوضع البشع الذي يعيشه الآن، فيستدرك قائلًا: «أنتِ فتاةٌ غريرةٌ تتغذين بالكلمات، بينما الآخرون يتغذون على دمائنا.»

ومشكلة خيرية الحقيقية هي أنها لا تستطيع أن «تكشف» الباشا حتى لا يبادر بتطليق أمها فتجد نفسها معها في الشارع؛ لهذا تتفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج، ولكن بعد أن تستأذن أمها في اليوم التالي، لقد آنست فيه حلم أحلامها، وسوف تحل بزواجها منه مشكلتهما معًا، فسيعملان جنبًا إلى جنبٍ، وتتخلص هي من مطاردة زوج أمها، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلُّق النوافذ، ويخرج من غرفتها، وما إن يهمُّ بمغادرة الحديقة حتى يلحق به الباشا فجأة ويصيبه بعيارٍ ناريٍّ. ويتوتر الموقف ويزداد حدةً كلما غاب الطبيب في جراحته التي استُدعي لكي يقوم بها على عجلٍ، وفي تلك الأثناء تهمس خيرية في أذن الباشا أن يخفف من غلوائه قليلًا؛ لأنه ظلم «حامد» من حيث لا يدري، فهي قد أرادت أن ترتبط شرعيًّا بأي إنسانٍ ليتيسر لها الارتباط الآخر بالباشا. ويصدق الباشا ما همست به له خيرية، ويَعِدها بأن يعيِّنه مديرًا لإحدى شركاته، وأن يتكلف هو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتنعت أخيرًا بمودة الباشا وغرامه بها، وينفذ الباشا وعوده كلَّها، وإن لم تخلُ هذه الوعود من تعرجاتٍ والتواءاتٍ يخفيها الباشا عن الجميع، وهي أنه نصب كمينًا لا يخطئ الحساب لو حاول حامد أو خيرية أن يتهربا منه، هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكات المزورة التي تؤدي به إلى السجن لو أنه لم يرضخ، هو أو زوجته، لإرادة السيد المطاع. ويكتشف حامد هذه الأحبولة عن طريق المدير السابق «شاكر» الذي ضحت شقيقته بشرفها من أجل أن يبقى في منصبه، وعندما تحوَّل عنها الباشا وجد نفسه في الشارع مغلول اليد بعدد توقيعاته المزورة، ويطلب الباشا ذات يوم من حامد أن يستقل القطار إلى الإسكندرية لقضاء بعض المهام المتعلقة بالشركة، ثم يطلب من خيرية أن تستعدَّ لاستقباله هذه الليلة ويؤكد لها أن زوجها يعرف كل شيءٍ ولا يهمه سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد

بما يزوره من توقيعات، وتكاد خيرية أن تصدق هذا الكلام، لولا أن تظهر أمها وزوجها في الوقت المناسب، حينذاك يُسقَط في يد الباشا، الذي يهدد ويتوعد، لولا أن رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلب من صدره، رصاصة أفرغها شاكر بكل ما يعتمل في كيانه المذبوح من ضراوةٍ.

ولعلَّه من المفيد أن نقول من واقع الأصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم إن الرقابة عام ١٩٤٨م حذفت كثيرًا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح، وقد نشط القلم الأحمر للرقيب في حذف كل حرفٍ يمس الرأسماليين والرأسمالية، بحيث إن المسرحية أصبحت عند التمثيل في تصوري، أشبه بفيلمٍ بوليسيٍّ يقوم على المغامرات (وليس غريبًا أن يقوم يوسف وهبي بدور البطولة حينذاك)، فلو أن «اللص» خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم، لتحولت إلى قصةٍ بوليسيةٍ، غير مسليةٍ في بعض الأحيان، هذا يعني أنها كانت على قدرٍ كبيرٍ من التفكك والإثارة المفتعلة، التي لم يخفف من وطأتها إلا ذلك الذي استطاع توفيق الحكيم أن يقوله في ظلِّ النظام الملكي، وهو أن الرأسمالية الكبيرة في مصر بلغت من الانهيار حدًّا يتجاوز أسوار الاقتصاد إلى عالم الأخلاق، وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية في مشهدٍ يدور فيه هذا الحوار بين وفدٍ من جمعية أنصار الفضيلة، وبين الباشا:

الوفد: أهلًا بسعادة الباشا.

الباشا: أنا في غاية السرور بهذه الفرصة السعيدة.

الوفد (بلسان كبير الأعضاء)**:** بل نحن في غاية السرور إذ شرَّفنا سعادة الباشا بقبوله الرياسة الفخرية لجمعية أنصار الفضيلة.

هذا المشهد الذي اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنواتٍ نواةً لروايته «الحصاد»، يبين كيف أن الحكيم كان «معاصرًا» بضميره الفني لما يمور به المجتمع من أحداثٍ، مهما كانت الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الأحداث أعمالًا ضعيفةً في بنائها الدرامي، أو أعمالًا غير قادرةٍ على البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحَّة والعاجلة، ولكن ستبقى لها قيمتها التاريخية التي تعلو بها على الأعمال الفنية التي يكتبها بعضهم الآن حول ما كان عليه مجتمع ما قبل الثورة، وما أيسر أن يحصي الناقد المسرحي على «اللص» العديد من المآخذ الفنية، كالمفاجآت والمواقف المزيَّفة، غير أن ما هو أكثر أهميةً أن يسجل المؤرخ بضميرٍ مطمئن أن توفيق الحكيم في نطاق الفكر البرجوازي كان فنانًا متقدمًا

على نحوٍ من الأنحاء. حقًّا هو لم يرَ مشكلة الكادحين في مستواها الاجتماعي الشامل، بل رآها من زاويةٍ فرديةٍ أقرب إلى الشذوذ والاستثناء، وحقًّا هو عالجها بمنطق النظام القائم حينذاك، فلم يحل مشكلة الفتى الكادح إلا بالأسلوب الرأسمالي، ومع ذلك، فإن هذه الرؤية البرجوازية الفردية في ذاتها كانت كسبًا إيجابيًّا إلى جانب التقدم، مهما شابَ هذا الكسبَ من ظلال الفهم الأخلاقي لقضية العدل الاجتماعي.

وبعد ست سنواتٍ من ظهور «اللص» كان المجتمع المصري قد أعلن بداية مرحلةٍ جديدةٍ من مراحل تطوره. وبالرغم من أن النظام الجديد قد اتخذ أولى خطواته في طريق التخلص من الاستعمار والإقطاع، إلا أن الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة لم تسرف في المبالغة عندما توقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المنجزات الفعلية للثورة، وهي حتى ذلك الحين لم تكن منجزات العداء السافر للرأسمالية والرأسماليين؛ لذلك أقبلت مسرحية «الأيدي الناعمة» للحكيم عام ١٩٥٤م، وكأنها «استراحة» البرجوازية بين أحضان الاستقرار.

وتتشابه بداية «الأيدي الناعمة» مع بداية «اللص» مشابهةً قويةً، فهي تبدأ بشابٍّ عاطلٍ يتسكع على كورنيش النيل، يصادفه أثناء تسكعه شابٌّ آخر عليه سيماء العز والجاه، ويتبين لنا بعد قليلٍ أن الشاب الأول هو الدكتور علي حموده، الذي حصل مؤخرًا على درجة الدكتوراه من الجامعة في فقه اللغة، وأن الشاب الآخر هو البرنس فريد، الإقطاعي القديم الذي صُودرت أملاكه حديثًا، ولم يبقَ له شيءٌ بعد أن هجرته ابنتاه منذ وقتٍ طويلٍ، إحداهما للزواج من عاملٍ ميكانيكيٍّ، والأخرى لمجرد الابتعاد عن حياته الصاخبة. ونعلم أن الأمير السابق أعلن في الصحف عن رغبته في تأجير قصره لَمن يشاء بشرط، ألا يدفع المستأجر شيئًا، وعندما يتم التعارف بين الدكتور علي حموده والبرنس فريد وبقية أفراد الأسرة التي فاجأتهما على الكورنيش، في محاولةٍ يائسةٍ أن يعود معهم الأب، يصبح من العسير أن يترك أيهما الآخر؛ لذلك يقبل الدكتور حموده أن يقيم مع الأمير السابق في قصره الذي يبدو لنا من الداخل عددًا هائلًا من الغرف المغلقة يكسوها تراب الهجران من كل جانبٍ، فالأمير يعيش وحيدًا بعد وفاة زوجته، وسرعان ما يقبل أحد أولئك الذين يريدون استئجار القصر، ونفهم أن شرط الإيجار المجاني يلزم المستأجر أن يعتبر الأمير قريبًا له، حتى لا تشك السلطات في أنه ينفذ تعليماتها جيدًا، وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر، وأن يقيم معه مَن يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائدةً ماديةً، ويرفض القادم الأول شرط الأمير ولا يتم بينهما الاتفاق. ثم يصل بعد قليلٍ رجلٌ

مسنٌّ وفتاةٌ في ريعان الصبا لا يظهر من ملبسهما وسلوكهما أنهما من أرباب العز والجاه، وإن اصطحبا معهما خادمًا صغيرًا، ويتم الاتفاق هذه المرة أن يقبل الحاج عبد السلام شرط البرنس فريد، وتقبل ابنته كريمة أن تنظف هذا القصر الكبير، وأن تستضيف الأمير وصديقه في غرفتين منفردتين.

ولا يمر وقتٌ طويلٌ حتى تتوثق عرى التفاهم بين كريمة والبرنس، ولكنا نُفاجأ ذات يوم بزيارةٍ طارئةٍ لابنتَي البرنس برفقة زوج الكبرى، وكانت صغراهما قد تعرفت على الدكتور حموده في المرة الأولى عند الكورنيش، ولكنها فهمت خطأً أنه دكتور في علم البحار والأسماك، فراحت تنسج في مخيلتها عدة مشاريع تقوم على الصيد، وما إن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نُفاجأ بأن الحاج عبد السلام هو والد «سالم» زوج ميرفت ابنة الأمير الكبرى، وأن كريمة هي شقيقته، وقد كان استئجار القصر مجرد «لعبة» حاكت خيوطها الأسرة لإقناع الأمير بأن يعيش معهم بعيدًا عن الوحدة القاتلة، خاصةً وأن العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كذلك، بل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين، فقد اكتشف بئرًا جديدة للبترول، وساهم في بعض الشركات الأخرى، ولكن هذا لا يعني أن سالمًا انتقل إلى «طبقة الأغنياء» في نظر ميرفت التي تقول:

مرفت: زوجي يا بابا ... إنه ليس غنيًّا ... نحن لا نعيش حياة الأغنياء ... نحن نقطن في فيلا صغيرة في المعادي، وليس لدينا غير خادمٍ واحدٍ ... وسيارتنا يقودها سالم بنفسه، إنه يحيا حياة أي مهندسٍ عاديٍّ في المصنع ... على الرغم من عشرات الآلاف التي يمتلكها.

سالم: إني أمتلكها اسمًا لا فعلًا ... أقصد في نظري، إن لي نظريتي الخاصة، وربما كانت هي نظرية رجل الأعمال الحق، وهي أن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه، لكنها ملك الدولة ... إنه يضعها في الأعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه ... ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الأُسر ... ولحياة العلم الصناعي والتطبيقي ... لحياة الإنتاج الشعبي وحياة النفع العام.

مرفت: هذا ما يقوله لي سالم دائمًا ... يقول إنه أجيرٌ ... ويجب أن يعيش كأجيرٍ.

سالم: بالضبط يا مرفت ... يعيش كأجيرٍ وينتج كمديرٍ ... يعيش للأعمال لا للمال ... المال عنده محركٌ في جهاز الإنتاج العام ... لا ينبغي نزعه واللهو به في الترف الخاص.

وما تكاد مشكلة الأب الأرستقراطي أن تحل على الوجه الذي أرادته ابنتاه، حتى تبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان، فقد كان من

أثر التجربة المشتركة التي عاشوها معًا، أنْ تعلَّق قلب الأمير بشقيقة 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 تقف سدًّا ضخمًا يحول بينهما وبين الزواج؛ لهذا يشترط سالم عليهما أن يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمالٍ، ويقول: «يجب أن يكون هناك عملٌ منتجٌ للثروة ليكون هناك عملٌ منتجٌ للذهن، يجب أن تكون هناك أيدٍ خشنةٌ حتى يمكن أن توجد إلى جانبها الأيدي الناعمة.» وتنتهي المسرحية بأن يعمل الدكتور علي حموده مديرًا لمكتبة شركة البترول، ويتزوج جيهان، وأن يعمل الأمير السابق مديرًا لمعرض السيارات، ويتزوج كريمة.

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكري والتعبيري الذي صادفناه في المسرحية السابقة، غير أن مسرحية «اللص» تتميز بشجاعة المواجهة المعاصرة للمجتمع، بينما نلاحظ أن المبالغات في «الأيدي الناعمة» قد أوصلته إلى طريقٍ مسدودٍ تجاوزته الثورة نفسها فيما بعدُ بإجراءات التأميم. والمفروض أن الفنان، كالعراف، يسبق الأحداث بصدق بصيرته وقوة حدسه، فالحكيم يقدم كافة حلوله في إطار النظام البرجوازي البديل للإقطاع، فقد أصبح الرأسمالي هو «حكيم الزمان» الذي يجد عنده الجميع حلًّا نموذجيًّا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفية، وهي من هذه الزاوية تُعَد خطوة متخلفة عن الخطوة التي أقدمَ عليها الفنان في «اللص». وإذا كانت «الأيدي الناعمة» و«اللص» بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصناعة، فإن «الصفقة» التي ظهرت عام ١٩٥٦م كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعة.

و«الصفقة» هي بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكيَّة في إحدى مناطق الريف المصري، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الأرض للفلاحين، بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدمًا، على أن يقسَّط الباقي على أقساطٍ، وقد أجمع الفلاحون في المنطقة على ضرورة التعاون في دفع الثمن، كل حسب قدرته على الدفع والملكية. وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التي بدأ فيها المعلم شنودة، صراف الناحية، في مراجعة كشف الأسماء التي دفعت نصيبها. ويتفرع بنا السياق إلى تفريعاتٍ ثانويةٍ تؤدي بنا إلى التعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصري، فقد أجَّل عوضين وسعداوي زواج ابنة الأول «مبروكة» من ابن الثاني «محروس» بسبب الصفقة، وحاول تهامي سرقة جدته لنفس السبب، إلا أنه ما يكاد حانوتي القرية ومرابيها أن يحل مشكلة نصيب تهامي في الدفع

حتى يُفاجأ أهل القرية بحامد بك أبو راجية وقد حضر مع وكيله عليش أفندي، كما أنبأهم بذلك خميس أفندي ملاحظ مخازن الشركة. ويحاور أهل القرية بعضهم البعض، ويتجادلون فيما إذا كان مقصد حامد بك هو منافستهم في الحصول على الصفقة، وهو لا بد فائزٌ بها إذا أراد، فالشركة سترحب به بغير شكٍّ لأنه لن يدفع ربع الثمن ولن يقسط، بل سيدفع المبلغ كاملًا وعلى الفور. ويحتدُّ بهم النقاش طويلًا إلى أن يصلوا إلى اتفاقٍ مؤدَّاه أن «يخدعوا» حامد بك بزفة تقوده من المحطة إلى وسط البلد، حيث يقدمون له ما لذَّ وطاب، ثم ينفحونه مبلغًا من المال هو مائة جنيه حتى يتنحى عن منافستهم ويترك لهم الصفقة. ويتم الترحيب بحامد بك في حرارةٍ وانفعالٍ، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم، حتى إذا تجرأ سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهات المائة، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث، ويترجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلَّته، فيزيدون عليه خمسين جنيهًا أخرى، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون أن ينبس بحرفٍ، ويظن البك ووكيله أن هذه المبالغ إنما هي من قبيل التكريم والحفاوة الزائدة، ولكنهما يكتشفان الأمر بعد قليلٍ، فيرفضان المبلغ بادئ الأمر، ثم ينتهي الموضوع بزيادة خمسين جنيهًا، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحت تهديدٍ غامضٍ من خميس أفندي، الذي لاحظ عليه أنه يسافر في أيامٍ معينةٍ إلى البندر بغير هدفٍ واضحٍ.

ويفاجئنا المؤلف مرةً أخرى حين يتعقد الموقف بعد القبول، فإذا بنا أمام حامد بك وهو يصرُّ على أن يأخذ معه «مبروكة» ابنة عوضين، لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة، ويبلغ به الإصرار حدًّا يضع معه الصفقة في كفَّة ومبروكة في الكفة الأخرى، وينقسم أهل البلدة انقسامًا عنيفًا بين مستسلمٍ ورافضٍ، إلى أن تحسم مبروكة أمرها بنفسها، فتعلن موافقتها على السفر، بشرط ألا يعلم بذلك «محروس» خطيبها، ويغادر البك القرية مشيَّعًا باللعنات.

وبعد يومين يحدث أمران على جانبٍ من الأهمية، فقد ماتت جدة تهامي التي حرمته من مالها في حياته، 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 كفص الملح، حينئذٍ يشير خميس أفندي تلميحًا إلى أن ثمة سرًّا في غيابه لن يقوله الآن، ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر أنه أخذ شيئًا من جدة تهامي إلا ما يكفي تكفينها، فيهدده خميس أفندي بإفشاء السر، فيتطاول عليه مغرورًا أن يصنع ما يحلو له. هنا يبوح خميس أفندي بأن الحانوتي المرابي يسرق أكفان الموتى

ويبيعها في البندر قبل أن تبيت ليلتها على جثمان المتوفَّى، ويتحداه تهامي أن يبرر سفره إلى البندر فور وفاة المرحومة جدته، كما يتحداه أن يذهبا معًا إلى القبر ليتأكد من أن كفنها لم يُسرق، ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست إلا من أكفان الموتى، وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحزنة جدة تهامي وعشاء المعزين، وأنه سيدفع مهر محروس، ويجهز مبروكة، ويتنازل عن كل قرشٍ له في ذمة أي فلاحٍ بالقرية.

وتحضر مبروكة من القاهرة في نفس الوقت لتختتم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معًا، فقد علم محروس بالأمر وسافر إليها خفيةً، ولكنها كانت بالمستشفى تُعالَج مما ألمَّ بها من مرضٍ مزيفٍ أوهمت أهل البيت بأنه كوليرا، فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومين أمضتهما في مستشفى الحميات، إلى أن تثبت براءتها من المرض، وإلى أن تمكن أهل القرية من عقد الصفقة مع الخواجا صاحب الشركة البلجيكيَّة.

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هي أكثرها نضجًا من الناحية الفنيَّة، وأكثرها تقدمًا من الناحية الفكريَّة، لم يتخلص الحكيم حقًّا من البناء الدرامي المؤسس على المفاجآت، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة في صياغة الشخصيات والمواقف والأحداث، ولم يتخلص الحكيم حقًّا من التفكير البرجوازي في مشكلات الشعب، ولكن هذا المنهج في مناقشة قضية الأرض والفلاح يحقق بعض المكاسب التقدميَّة، فلا ريب أن تَخلِّي الشركة الأجنبية عن الأرض هو رمزٌ واضحٌ إلى زوال الاستغلال الاستعماري من مجتمع الثورة، ولا ريب أيضًا أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز إلى تلك المعركة الضارية بين الفلاح والإقطاعي في بلادنا، وهي القضية التي ما تزال محتدمةً إلى يومنا هذا، بالرغم من كافة قوانين الإصلاح الزراعي، وإذا كان يُضعِف من قوة الإقناع الوجداني في هذه المسرحية أن بناءها قد شُيِّد وفق مجموعة من المفاجآت؛ فإن هذا لا ينفي أنها كانت علامةً فارقةً في تفكير الحكيم وفنِّه القريب من مشكلات الشعب، وربما كانت «الصفقة» هي آخر المسرحيات التي اقترب فيها الحكيم من المجتمع اقترابًا حميمًا وتفصيليًّا، فما كتبه بعد ذلك، مثل «الطعام لكل فم»، يبتعد بهيكله التجريدي عن أن يكون صدًى مسموعًا لبعض ما تعانيه الطبقات الشعبية في بلادنا.

على أن خيطًا هامًّا يربط بين المسرحيات الثلاث، «اللص»، و«الأيدي الناعمة»، و«الصفقة»، هو ذلك التمهيد الحماسي لقيمة العمل في ذاته، والحكيم لا يمجد العمل كعلاقةٍ اجتماعيةٍ ذات دور في الإنتاج، وإنما هو يمجِّده أغلب الظن كقيمةٍ أخلاقيةٍ

تستمد مثالها من الثورات الصناعية البرجوازية، ولكنه على أي الأحوال يجعل من العمل قيمةً إيجابيةً دافعةً لحياتنا إلى الأمام. والعمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعي للعدل الاجتماعي، أو بتعبيرٍ شائعٍ هو «تكافؤ الفرص» بين جميع الأفراد. الرؤية الفردية الأخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الأسوار البرجوازية للمجتمع، ولكنَّه على ضوء نظرته الإطلاقية التي تميل إلى التجريد والتعميم، يحاول جاهدًا أن يتجاوز هذه الأسوار.

الوجه الآخر لقضية العدل الاجتماعي هو قضية السلام، حتى ينجلي أمامنا مستقبل الإنسان على هذه الأرض. وللحكيم أيضًا أعمالٌ عديدةٌ تناقش مشكلة السلام، ولكني أختار من بينها ثلاثة أعمالٍ، هي «صلاة الملائكة»، التي نشرها عام ١٩٤١م ضمن كتابه «سلطان الظلام»، و«لعبة الموت»، التي كتبها عام ١٩٥٧م، و«أشواك السلام»، التي ظهرت في نفس العام.

في «صلاة الملائكة» يهبط أحد الملائكة من السماء إلى الأرض، ويتمكن من حضور إحدى الاجتماعات الدائرة بين قطبَي النازية والفاشية — كما يوحي بذلك الفنان دون أن يصرِّح تمامًا — ويحاول الملاك إقناع الطاغيتين بالعدول عن سياسة العدوان العنصري، إلا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالإعدام: «والمحكمة تأسف لعدم تشرفها بوضعك على الصليب، فالصليب ليس عقوبةً مقررةً في قانون المحاكم العسكرية.» وهي لقطةٌ مشابهةٌ لتلك التي قرأناها في «الإخوة كرامازوف» عن إعادة صلب المسيح فيما لو جرؤ على العودة إلى الأرض مرةً أخرى.

وفي «لعبة الموت» نلتقي بمؤرخٍ أصابه الإشعاع الذري بإصابةٍ قاتلةٍ، وهو يود إنفاق ما تبقى من عمره في الإعداد لجريمةٍ لا يدري بها أحدٌ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التي الْتقى بها في أحد الفنادق: «دعوني أصنع بأيامي الباقية ما أريد، ولتكن إرادتي صورةً مصغرةً لإرادة هذا العصر الفظيع!» «إنكم لا تسمحون لفردٍ أن يلعب لعبة الموت، ولكنكم تسمحون لدولٍ بأسرها أن تلعبها.» وهي قريبة الشبه من الفكرة التي طرحها الحكيم نفسه عام ١٩٥١م في مشهدٍ تمثيليٍّ قصيرٍ أسماه «بين الحرب والسلام»، وجعل من السياسة غادةً جميلةً متزوجةً من الحرب، وجعل من السلام عشيقًا يتغزل فيها، وينتهي الأمر بأن تغدر السياسة بعشيقها حين تغريه بالبقاء في غرفتها، ويفاجئها — كما خُيل للسلام — زوجها الحرب، فتدفع بحبيبها إلى دولاب ثيابها، ويكاد الزوج

أن يفتح الدولاب لولا حيلتها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام، ثم يخرج العاشق الولهان من دولاب الملابس أصفر الوجه مضطربًا في هلعٍ، وتنتهي العلاقة بينهما.

وهي فكرةٌ رومانتيكيةٌ خالصةٌ ترى الشر قدرًا ميتافيزيقيًّا معزولًا عن الأرض الاجتماعيَّة، كما ترى الخير ملاكًا سماويًّا ترفضه الأرض.

وهو في «أشواك السلام» يتساءل في وضوحٍ: «العالم كله يريد السلام! كل فردٍ في كل شعبٍ من شعوب الأرض لا يَنشُد غير الاستقرار والسلام! لماذا لا يتم السلام إذن؟ ما هي العوائق في طريق السلام؟» وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرةً أخرى: «كل الشعوب تريد السير في الطريق إلى السلام، فلا بد إذن أن تصل، وهذا طبيعيٌّ، والعكس هو غير الطبيعي ... أن تسير الشعوب في هذا الطريق ولا تصل ... لماذا؟ لماذا؟» ومرةً ثالثةً يضيف مؤكدًا: «أليس من العجب أن يسير الإنسان في الفضاء نحو القمر، ولا يسير على الأرض نحو السلام؟ أيهما أصعب؟ وأيهما أدعى إلى تفكيره الأول؟» ويجيب بصورةٍ مباشرةٍ وأخرى غير مباشرةٍ أن أي طرفين يختلفان حول السلام إنما لأن كليهما «قد صنع للآخر صورةً مثيرةً بغيضةً»، خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين، ولا بد من التخلي عن سياستهم لنولِّي وجوهنا نحو عصرٍ جديدٍ وإنسانٍ جديدٍ.

أما الصورة غير المباشرة في «أشواك السلام»، فهي المزاوجة التي تعرفنا على مثيلٍ لها في «الطعام لكل فم»، بين الإطار الخارجي للمشكلة ومضمونها الجوهري، فالإطار هو علاقة الحب التي نشأت بين ابنة محافظ الشرقية وابن محافظة الغربية، والمحافظان كلاهما على طرفَي نقيضٍ في كل شيءٍ كما يبدو للنظرة السريعة؛ ولذلك فهما على خلافٍ دائمٍ؛ أحدهما يتهم الآخر بأنه «زير نساءٍ»، بينما الآخر يتهم الأول بأنه «قاتل زوجته»، وبالتالي فلا بد من إيجاد حلٍّ — أو عقدةٍ بمعنًى أدق — لمنع هذا الزواج من أن يتم. وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورةٍ فوتوغرافيةٍ لكلٍّ من الفتى والفتاة في وضعٍ مخجلٍ يحُول دون إتمام الزواج. ولكن الشاب في اللحظة الأخيرة يسلك في قطع العلاقة أسلوبًا مهذبًا، فيدعو الفتاة عند رحيله إلى جنيف ليواجهها بالصورة التي تبيِّنها مع شابٍّ يحيط معصمها بسوار ساعةٍ ذهبيةٍ، غير أنه يُفاجأ بها تسبقه إلى الهجوم، وتعرض عليه صورةً أخرى تبيِّنه في وضعٍ غريبٍ مع امرأةٍ من طرازٍ مشبوهٍ، وقد وقفت إلى جانبه وتهدَّل شَعرها على كتفه، ويكتشفان معًا زيف الصورتين اللتين التقطتهما دسًّا وتزويرًا مباحث الشرقية والغربية باتفاقٍ مسبقٍ مع محافظ كلا المحافظتين، فلم يكن الرجل الذي انحنى

على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء إليها بساعتها، ولم تكن المرأة ذات الشَّعر المتهدل إلا إحدى بنات الهوى التي استأجرها مخبر والده لتمثِّل هذا الدور الذي افتعلته أثناء وجوده بالمطار عند رحيله السابق. وما إن يعود السلام إلى الفتى والفتاة حتى يلتقي والداهما لقاءً عدائيًّا أول الأمر، ثم يكتشف أحدهما الآخر، ويمحوان معًا الصورة البشعة التي رسمها الذهن بغير استنادٍ على الواقع الحقيقي. هذا هو الإطار، أما الصورة نفسها، فهي تبدأ مع الشاب العاشق؛ لأنه يعمل بالسلك السياسي، فهو يُصاب بخيبة الأمل كلما وقف المعسكران في وجه السلام يهتفان له حقًّا، ولكنهما يُعدان له الكمين بعد الآخر، فيسقط صارخًا من الألم.

لا شكَّ إذن أن الإطار في «أشواك السلام» يتفاعل مع مضمونها تفاعلًا تلقائيًّا تحتِّمه طبيعة الاختيار للشخصيات والأحداث والمواقف، وليس محافظ الشرقية إلا المعسكر الشرقي، وليس محافظ الغربية إلا المعسكر الغربي، وليست قصة الحب إلا 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 نظرةٍ رومانتيكيةٍ كما قلتُ، فالتسوية بين المعسكرين في الموقف من قضية الحرب والسلام هي تسويةٌ ظالمةٌ لحقيقة الموقف، أملتها ضرورات الإطلاق والتعميم التي يلجأ إليها الحكيم وهو يجرد الظاهرة من الأرض الاجتماعية التي نبتت منها، فهو حين ينظر من أعلى، لا يرى سوى التسوية بين طرفَي النزاع، ويختار موقفًا رومانتيكيًّا، هو التسامي عليهما بتخطئتهما معًا.

وليس المهم هو الخطأ أو الصواب في هذا الموقف أو ذاك، بقدر ما نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه قارئ الحكيم أو مُشاهده على خشبة المسرح، وهو يحاول أن يعرف ما الحل إذن؟ وهي نفس الحيرة التي تواجهه في موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعي. إن مصير الإنسان في هذه الأعمال جميعها مصيرٌ ضبابيٌّ غائمٌ لا يبين.

وعلى غير هذا النحو يعالج المسرح المعاصر المستمدُّ من أدب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات، فنعمان عاشور في «الناس اللي تحت» كان بدايةً جادةً للتحوُّل عن الرؤية الفردية الأخلاقية عند الحكيم، إلى الرؤية الاجتماعية الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقي في المجتمع. وكذلك مصطفى مشعل في «القنبلة الثالثة» كان بداية فهمٍ جديدٍ لقضية السلام على الأرض، فقد رمز بقنبلة هيروشيما وناجازاكي إلى ذلك العدو الحقيقي للسلام.

وهناك محاولاتٌ أخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعي والسلام، تحاول أن تصوغ مستقبل الإنسان في بلادنا والعالم، صياغةً تختلف في الكثير مع صياغة توفيق الحكيم. على أنه يبقى لهذا الفنَّان العظيم دوره الرائد في تحديد موعد الحياة مع المسرح المصري، مهما شابت هذه الحياةَ آثارُ الولادة المتعسرة.

خاتمة

الفانتازيا الواقعيَّة

«أحاول دائمًا أن أشارك في هذا العصر، وكل ما أخشاه أن يكون بيني وبين العصر حجاب طالما أنا على قيد الحياة؛ لأن الأمرَ المؤسف في الشيخوخة هو أن يكون الإنسانُ حيًّا بجسمه فقط، متخلفًا بفكره وعقله، وأرجو ألا تحدث لي هذه الكارثة.»

توفيق الحكيم

١

في كتابي «ثقافتنا بين نعم ولا»، وجَّهت إلى توفيق الحكيم خطابًا مفتوحًا اتسمَت بعض عباراته بالعنف، مؤداها أن الحكيم ليس محتاجًا للهاث وراء موجات الشباب الهادرة من حوله؛ لأن ثورته في الأدب والفن هي الجذر البعيد لهذه الموجات، ولأن الكاتب عادةً لا يتجاوز مقتضيات التاريخ. وكان هذا المعنى تقريبًا هو مضمون رسالتي إلى نجيب محفوظ ولويس عوض، ولم يخطر ببالي قط أنني أطلب إلى أدبائنا الكبار أن يستريحوا من عناء الرحلة في أبراجٍ من العاج يطلُّون على نهر الزمن الصاخب، وإنما وددت القول بأن الشباب وحدهم هم القادرون على السباحة في هذه المرحلة، وأنهم بصوابهم وأخطائهم إنما يوجزون ملامحها وتفاصيل أيامها وتناقضاتها، وأن غاية ما يستطيعه الأديب الكبير هو أن يكون أمينًا لثورته الأولى، فيبارك الثورات التالية ولا يقف عقبةً في سبيلها. وكان توفيق الحكيم قد نشر في «الأهرام» تمثيليةً زعم أنها لأحد الأدباء الشباب، تعتمد في هيكلها

العام وحوارها على التداعي اللفظي بحجة «التجديد»، وقد ردَّ توفيق الحكيم على هذا الفرض أو التصور لأدب الشباب بخطابٍ ندَّد فيه بهذا اللون من ألوان التجديد الخادع، وأنكر على بعض الأدباء الجدد قولهم إنهم جيلٌ بلا أساتذةٍ، وشعرتُ أن الحكيم قد انساق مع موجة المحافظين من الكُتَّاب الكبار، فظلم أبناء الموجة الجديدة ظلمًا فادحًا، فأدب الأصلاء منهم لا يمتُّ بصلة قرابة إلى هذا التجديد المزيف الذي افترضه الحكيم فرضًا، وأسس حكمه على هذا الفرض غير الواقعي؛ لذلك حاولت أثناء فترة مساهمتي في الإشراف على تحرير الملحق الأدبي والفني لمجلة «الطليعة»، أن أقدِّم الجيل الجديد من الأدباء المصريين تقديمًا جديدًا بنشر الجيد من إنتاجه، وتقييم ما أنجزه في الشِّعر والقصة القصيرة — خاصة — إبان الستينيات. على هذا النحو قدمت «الطليعة» لوحةً تقريبيةً لأدب الشباب أثبتت أهليته لأن يحتل مكانه في تاريخنا الأدبي، وأن لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها توفيق الحكيم.

كذلك كان من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في رسالتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا، كصعود الإنسان إلى القمر، وغليان الشباب في الغرب، لقد أكد لي هذا التحليل رغبة توفيق الحكيم الملحَّة في «الكلام» عن المشكلات الطارئة على دنيانا. وكنت أرى أن مجرد الحديث عما تموج به الحياة الجديدة في الثلث الأخير من القرن العشرين لا يعني أن الكاتب مرتبطٌ بعصره وروح هذا العصر، وإنما لا بد من الحصول على مجموعةٍ من المقومات الأساسية التي تجعل من الأديب كاتبًا معاصرًا، في مقدمتها أن يكون ابنًا رشيدًا لهذا العصر، لأكثر منجزاته الفكرية تقدمًا وشبابًا. تمامًا كمسألة «العالمية» التي لا تتأتى بالتركيز على الإنسان المجرد أو القضايا النظرية البالغة التعميم، وقد رأيت أن الحكيم كان يضع أحيانًا نظارةً على عينيه لا تنتمي إلى منجزات العصر في الرؤية، وأنه أحيانًا أخرى كان يركِّب بين جوانحه رادارًا يستقبل الظواهر الوافدة من بعيدٍ، ولكنه رادار من طرازٍ قديمٍ ليس بمقدوره أن يستوعب كافة الأبعاد ومختلف الزوايا. وكنتُ أخيرًا أرى في ذلك كله إهدارًا لطاقة الحكيم الخلاقة التي أمدت الأجيال المصرية المعاصرة كلَّها بما يجعل منه واحدًا من أهم الآباء الشرعيين لأكثر الجوانب إيجابيةً وإشراقًا في أدبنا الحديث.

لهذه الأسباب مجتمعةً، وجهت إليه رسالتي المذكورة، ولم تكن بعض العبارات الحادة التي تضمنتها إلا غيرةً على تاريخ الرجل، واستبصارًا بما قد يستطيع أن يلهم به الأجيال الصاعدة من تراثه الغني. ولحُسن حظي أن الحكيم فهم خطابي على هذه الصورة

التي أجملتها. اختلف معي واتفق، ولكنه ظلَّ مدركًا لغايتي من نقد أعماله الأخيرة، وما زلتُ أرى أنه حين كان يغوص في أعماق المجتمع كان يأتينا بأطيب الثمرات، خاصةً تلك المستويات من «العمق» التي تضطرم في لجَّتها صراعات الحضارة والتاريخ والقوى الاجتماعية الطافية على السطح، أي كل ما يعنينا على الصعيد الوطني العام، أما حين كان يتشبث بموجةٍ هادرةٍ أو تيارٍ غلابٍ فقد يتعرف على منبعه حقًّا، ولكنه قليلًا ما كان يعي أين المصب، وهنا كان يقل العطاء، ولكن ذلك لا ينفي أن توفيق الحكيم في مجموع تجاربه كان ابنًا مخلصًا لهذا الشعب، وفيًّا لهذا الوطن، كما أن الشعب والوطن كلاهما كان البوصلة التي وجَّهَته نحو التراث من ناحيةٍ، والمعاصرة من ناحيةٍ أخرى. إنه كاتبٌ أصيلٌ ومعاصرٌ، ولكن بغير المعنى الذي قصدته بعض كتاباته الأخيرة، وإن كان تراثه في جملته يجسد خطًّا حيًّا متطورًا، انحاز قرب خاتمته إلى جانب التقدم التاريخي، تشهد بذلك مواقفه العملية، وتؤيده أقواله المباشرة، وسوف أعمد هنا، قبل الرحلة التفصيلية مع أعماله الأخيرة، إلى اقتطاف بعض «اعترافاته»، كما أحب أن أُسمي هذه الأقوال التي أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والآخرين.

- حول تطور نظرته الاجتماعية يقول الحكيم: «في شبابي كنتُ شيخًا في التفكير، فعندما احتدمت معركة السفور والحجاب بالنسبة للمرأة، كان من الطبيعي لإنسانٍ شابٍّ من حيث العمر في ذلك الزمن أن ينحاز إلى صف المطالبين بتحرير المرأة وسفورها، ولكن العجيب أني كنتُ من المتشككين في أمر سفور المرأة وتحريرها، وظهر ذلك في مسرحيتي «المرأة الجديدة» التي كتبتها عام ١٩٢٣م، في أوائل العشرينيات من هذا القرن، حيث كانت حركة تحرير المرأة بعد ثورة ١٩١٩م من أهم ميادين النشاط الاجتماعي، وإني لأعجب اليوم وأنا في شيخوختي المتطلعة إلى المستقبل، والمنتمية إلى التقدم والتحرر، كيف كنتُ في شبابي بهذه العقلية الرجعية المتحجرة، ذلك يرجع إلى أثر البيئة والتنشئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وتجمدها تجميدًا، والنتيجة أنني عشتُ حياتي بالعكس، أو بالمقلوب؛ إذ كنت شيخًا متجمد العقل في شبابي، وهذا يدفعني لمطالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتهم بمنطقها الطبيعي، فيصبحوا أصحاب عقليةٍ بعيدةٍ عن التجمد.»[1] علينا بالطبع أن نحذر تقييم الحكيم لنفسه

[1] راجع حديث توفيق الحكيم إلى أمينة النقاش بمجلة «الشباب»، العدد الأول، ٥ / ١٢ / ١٩٧٢م.

في بعض المواضع؛ إذ إن تطوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم، بل كان بالغ التركيب والتعقيد، فهو إذا كان قد اتخذ موقفًا متخلفًا من قضية المرأة عام ١٩٢٣م، فإنه اتخذ مواقف تقدميةً عديدةً من القضيَّة الوطنيَّة والاجتماعيَّة بعد ذلك بعشر سنواتٍ في «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف»، ولكن الدلالة العامة تبقى صحيحةً، وهي أن خط تطوره ظل دومًا للأمام.

- لم تكن قضية تحرير المرأة وحدها هي القضية التي سجلت في الجدول البياني لتطور الحكيم نقطة نكوصٍ، وإنما كانت هناك أيضًا قضية الشرق والغرب التي تصدى لها في وقتٍ مبكرٍ حين كتب «عصفور من الشرق». وإذا غضضنا النظر عن المبررات التي يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفه القديم، فإن ما يعنينا هو تطوره المعاصر، حيث يقول: «... لم يستطع الشرق أن يضيف كثيرًا إلى النهضة التي كان قد خطط لها في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن، وزاد الطين بلة أنه ابتُلي بمساوئ الحضارة الأوروبية من التكالب على المادة، بدون أن يضيف إليها محاسن النهضات من التجديدات الفكرية والمبتكرات العلمية والوثبات الفنيَّة التي رأيناها في ميادين العلم والفن والتكنولوجيا في الحضارات الغربيَّة، وكل ما شاهدناه عندنا قعود وهمود وتمسك بشعاراتٍ جامدةٍ، والتغني بأمجادٍ قديمةٍ لم نضف إليها شيئًا، ولم نجدد فيها؛ ولذلك كثر الكلام اليوم عما يُسمَّى بالانحلال الحضاري الأوروبي لإراحة أنفسنا من سباق النشاط الحضاري الحقيقي لأوروبا والعالم المتحضر. وترتفع الأصوات هنا وهناك تنعى حضارة أوروبا، وتتخذ من بعض الظواهر السطحية، كملابس الشباب أو مظاهر لهوهم، دليلًا على انحلال هذه الحضارات، متجاهلةً شتى نواحي النشاط المثمر والخلاق، والإنتاج الحقيقي في كلِّ ميادين النشاط الإنساني، والذي يقوده بحقٍّ أغلبيةُ الشباب في تلك البلاد.»[٢] وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات أن الحكيم لم يوضح ما يعنيه تمامًا بمساوئ الحضارة الأوروبية التي ابتُلينا بها، واكتفى بتسميتها «التكالب على المادة»، وهي تسميةٌ أخلاقيةٌ غامضةٌ لفرط عموميتها، وكان الأجدر به أن يميل إلى التفصيل، فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقي، وحينئذٍ كان عليه أن يفرِّق بين نسيجين رئيسيين يشكلان فيما بينهما الحضارة الأوروبية المعاصرة،

[٢] المرجع السابق.

وأقصد بهما النسيج الاشتراكي في مواجهة النسيج البرجوازي، وهنا فقط يصح قوله بأننا ابتُلينا حقًّا بالطبيعة المحلية من الرأسمالية الأوروبية، وأمامنا البديل الحضاري الشامل في الاشتراكية. إن توفيق الحكيم سيقود هجومًا ضاريًا — بعد قليلٍ — على الاستعمار والرأسمالية، ولكنه يتجنب بمجهودٍ واضحٍ تقديم البديل الأكثر رقيًّا في مضمار التطور التاريخي. على أية حالٍ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخله لمناقشة قضية التراث والعصر، فيقول: «... فنحن جميعًا نريد ما نسميه الأصالة، أي المحافظة على طابعنا وشخصيتنا؛ ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وتقاليدنا، والانطواء على تراثنا القديم، ولكن ذلك كله لا يؤدي إلى الأصالة؛ لأن الشخصية المميزة للإنسان ليس في مجرد لباسٍ ظاهريٍّ قديمٍ، ولا في مجرد الاحتفاظ بنسبٍ أو حسبٍ في صورة حضارة قديمة، إن الشخصية المميزة لأي فردٍ ولأية أمةٍ هي في اجتماع عناصر كثيرة ومختلفة، تُهضم وتختلط، ويخرج منها عصارةٌ واحدةٌ تلوِّن الوجه بلونٍ صحيٍّ معينٍ؛ لذلك يجب أن نجمع في داخلنا الجيد الحي من تراثنا، مع الجيد العصري من الحضارات التي تعيش وتتطور من حولنا، يجب أن نركب قطار العصر بأمتعتنا الخاصة وحقائبنا المملوءة بأجمل بضائع تراثنا، مع أحدث وأنفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا. إن الأصالة من التأصيل، أي إن ما ليس عندنا في الأصل نأتي به ونؤصله، وهكذا فعل الغرب يوم أخذ الكثير من الشرق وأصَّله عنده، وأصبح جزءًا من تراثه هو وشخصيته.»[٣] ويطبق الحكيم هذا التصور لفكرة الأصالة على فنِّه الأثير، وهو المسرح، فيقول: «... والرأي الأرجح هو أنه ما دام المسرح ليس أصيلًا في أدبنا العربي، فلا بد إذن من أن نؤصِّله، أي أن نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا، هكذا فعلنا في الزراعة مثلًا، جئنا بالقطن إلى مصر وأصَّلناه، وإذا به يصبح له شخصية عالمية، وإذا بالقطن المصري هو خير الأقطان. وسبق أن قلتُ إن أوروبا أصَّلت عندها الكثير من أفكار الشرق وآدابه وفنونه، واهتمت مثلًا بكتاب ألف ليلة وليلة، وأصَّلته في آدابها، وغذت أطفالها ببعض حكاياته، ونسجت على منواله في كل شيءٍ، وأصبح جزءًا من تراثها أكثر مما هو في تراثنا، مع أنه كان نابعًا منا.»[٤]

[٣] راجع حديث توفيق الحكيم إلى مجلة «المجاهد» الجزائرية، ١٨ مارس ١٩٧٣م.
[٤] المرجع السابق.

وفي مقدمة المشكلات التي تمسُّ قضية الأصالة والمعاصرة، أو التراث والتجديد كما يحب البعض أن يسميها؛ مشكلة التعريب، سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة أجنبية، أو في البلاد التي تتكلم وتكتب باللغة القومية، ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي، وخصوصًا في المعاهد والكليات العمليَّة. في هذا الصدد يقول الحكيم: «ينبغي لنا أن نسير على حذرٍ، وبكل تؤدةٍ وتعقلٍ، وأن نتجنب المغالاة والاندفاع العاطفي، وأن ننظر إلى أي حدٍّ يؤدي بنا التعريب الكامل لمصطلحات العلوم إلى نوعٍ من الانفصال الحضاري، في وقتٍ نحن نسعى فيه إلى اللحاق بركب الحضارة، علينا أن نميز بين التعريب الذي يعرقل اتصالنا بالحضارة، والتعريب اللازم لشخصيتنا.»[٥] ذلك هو التطبيق العملي لفكرته عن معنى أصالتنا وشخصيتنا وحضارتنا، أنها يجب أن تكون «نابعةً من حصيلة الإحاطة بجميع الثقافات والحضارات السابقة والمعاصرة، ومزجها وصبها في إناءٍ واحد، هو قلبنا. وعندما تصبح في دمنا فإننا نخرجها بعد ذلك وقد طُبعت بلون شخصيتنا وطبيعتنا ورائحتنا، ونضيف بهذا إلى تراث الإنسانية ما يزيدها ثراءً.»[٦] إن حوار التراث والعصر في أدب توفيق الحكيم وفكره عميق الغور في عقله ووجدانه، وليس أمرًا طارئًا، فهو ينتمي إلى ذلك التيار الذي عرفته مصر خلال العشرينيات والثلاثينيات في مواجهة القهر الاستعماري والرجعية المحلية، وهو التيار الذي تجمَّع حول الفكرة المصرية، لا بدافعٍ عنصريٍّ، وإنما كمحاولةٍ لبعث الشخصية المصرية من رقادها الطويل بغير انفصالٍ — مطلقًا — عما حملته الحضارة الغربية معها من ثمار الفكر الجديد. إن أكثر الداعين إلى الفكرة المصرية في ذلك الوقت هم أنفسهم أكثر المتحمسين للحضارة الغربية، ومن هنا كانت وطنيتهم أبعد ما تكون عن شوائب التعصب العرقي، وإنما هم أبناء اليقظة القومية التي كان التأثر بالغرب من أبرز عناصرها، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي، فرنسيًّا كان أو إنجليزيًّا، يصف الحكيم تلك الأيام في رسائله المتبادلة مع طه حسين عام ١٩٣٣م في كتابه «تحت شمس الفكر» بقوله: «كنا في شبه إغماء، لا شعور لنا بالذات، لا نرى أنفسنا، ولكن نرى العرب الغابرين، ثم

[٥] المرجع السابق.

[٦] المصدر السابق.

بدأت الذات المصرية واضحةً — على حد تعبيره — وبدأنا نعي ونحس وجودنا.» ويذهب في تحليل الفوارق المادية والروحية بين العرب والمصريين، وبين المصريين واليونان، تحليلًا انطباعيًّا صرفًا يكاد يكون تهويمًا ميتافيزيقيًّا قد يفيد الفن، فيكتب «عودة الروح»، ولكنه بالقطع لا يفسر للعقل ما يقنع به، انظره يقول: «إن المصريين نزلوا من بطن الأزل إلى أرض مصر»، فلا نستطيع أن نفهم كيف تمَّ ذلك، وما الفائدة من ورائه. وترحل معه في دهاليز الأفكار وكواليس الفنون حين يعقد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعمارة والموسيقى والأدب بين «هؤلاء وأولئك»، فلا تكاد تعثر على أسانيدَ من العلم، ولا تأييدٍ من التاريخ، أو براهين من العقل، ولكنك تشعر به يتوهج بأهازيجَ عاطفيةٍ مشحونةٍ بالأسى والأمل في خلق مصر الجديدة. وتوفيق الحكيم لا يغيِّر كثيرًا، بعد طول الزمن، من هذه الآراء والمعتقدات، غاية ما هنالك أنه يتألم بعنفٍ من هول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة، وهو لا يلتمس الأسباب ولا يشخص العلاج، ويكتفي بتصوير الجراح. إنه لا يزال يرى في أحدث كتاباته «أن مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسببٍ من الأسباب، أهمها الاحتلال الأجنبي الطويل، فإنها لا تموت؛ لأنها لا تعرف الموت.»[٧] ويرى أنها لم تكن مصادفةً أن يكتب «أهل الكهف»، المأخوذة عن القرآن، في موضوعٍ مسيحيٍّ، وعن تفكيرٍ في الزمن وثنيٍّ فرعونيٍّ؛[٨] ذلك أن شخصية مصر هي في تكامل ملامحها ومسار تفكيرها عبر القرون والأحقاب،[٩] كما أن مصر في حالة يقظتها ونهضتها تتخذ حضارتُها دائمًا شكلَ الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر،[١٠] ومَعِدة مصر قويةٌ «تهضم كل شيءٍ، ولا يبقى في النهاية غير مصر».[١١] ومن خصائصنا المصرية الشعور بالبقاء: «تجده إما في كتلة الأحجار، وإما في كتلة الشعب المصري.»[١٢] وبالرغم من هذه الصلوات لمصر — وتكاد بعض المقاطع أن

[٧] راجع كتاب «رحلة بين عصرين»، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢م (ص٦٢–٨٩).
[٨] راجع كتاب «رحلة بين عصرين»، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢م (ص٦٢–٨٩).
[٩] راجع كتاب «رحلة بين عصرين»، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢م (ص٦٢–٨٩).
[١٠] راجع كتاب «رحلة بين عصرين»، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢م (ص٦٢–٨٩).
[١١] راجع كتاب «رحلة بين عصرين»، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢م (ص٦٢–٨٩).
[١٢] راجع كتاب «رحلة بين عصرين»، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢م (ص٦٢–٨٩).

تتحول إلى تعاويذَ وتمائمَ تصلح للطقوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية — بالرغم من هذا التهدج الرومانسي الخاشع في معبد «مصر»، فإن الحكيم يقود حملةً ضاريةً على السلبيات البشعة، التي يُرجِعها دائمًا إلى الاحتلال الأجنبي الطويل، فالسماحة التي عُرفت بها الشخصية المصرية نتيجة العراقة وحكمة العمر عبر السنين، تنزلق أحيانًا إلى «التساهل»، وهو الوجه الدميم للتسامح. وكلمة «ماعليهش» تعبِّر عن هذا المسخ للسماحة خير تعبيرٍ. وصيانة شخصياتنا الوطنية تنقلب في كثيرٍ من الأحيان إلى نوعٍ من الجمود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من أن تفعل فعلها. ويتذكر الحكيم — وهو يقابل بين غربته في باريس الجديدة التي كان يعرف فيما مضى شوارعها وحواريها ومقاهيها، وبين الحال في مصر — أنه ذهب مع بعض الأصدقاء لزيارة شارع سلامة بحيِّ السيدة زينب، الذي جاء ذكره في «عودة الروح»، وإذا به يجد نفس المنزل والشارع واسمه ووصفه كما كان بالضبط: «ما من شيءٍ تغيَّر، أكثر من خمسين عامًا وكل شيءٍ كما كان، وكأن الزمن جالسٌ أمام باب المنزل يدخن النرجيلة.»[١٣] لقد عقد الحكيم في كتابه «رحلة بين عصرين» مقارنةً مؤسسيةً بين التقدم الهائل الذي رآه في أوائل السبعينيات بأوروبا، والتخلف المذهل الذي ما نزال نرسف في أغلاله، غير أن الحكيم اكتفى بالتصوير دون التفسير، فالقول بأن الاحتلال الأجنبي الطويل هو السبب ليس تفسيرًا كافيًا، وإلا تحوَّل هذا الاحتلال إلى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكاكًا. إن الاحتلال الأجنبي كما أنه سببٌ فإنه أيضًا نتيجةٌ، وكما يمكن أن يكون نهايةً فإنه يصلح أن يكون بدايةً، وهو لا يمكن أن يكون سببًا وحيدًا للتخلف؛ إذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية يتضمن عديدًا من الخيوط المضفورة مع هذا الاحتلال في جديلةٍ واحدةٍ ضد تقدم هذا الشعب ومستقبله. إن الحكيم يدرك إدراكًا مأساويًّا نافذًا أن «الماضي» يزحف على حاضرنا بما يشمل قواه الفاعلة من التطور، ولكن هذا الماضي ليس زمنًا تجريديًّا، وإنما هو قوًى وعلاقاتٌ اجتماعيةٌ تصوغ أيديولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الآنية العابرة.

- ظلت قضية «الحرية» من الهموم التي أرَّقت الحكيم دومًا، كان يرى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد تسترت خلفها جرائم الطبقات شبه الإقطاعية

[١٣] المصدر السابق.

والفئات العليا من البرجوازية، ومِن ورائهم جميعًا العرش والاستعمار، وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والأحزاب مجرد لعبةٍ لها قواعدها المرسومة سلفًا، والتي تعتمد أولًا وأخيرًا على أمية الملايين وفقرهم، فإذا أخفق هذا الاعتماد مرةً أو مرتين كشَّرت الدكتاتورية عن أنيابها بلا مبالاةٍ. ورغم صحَّة المظاهر التي أحصاها الحكيم في هذا الصدد، فإنه قد تورط أحيانًا في شراك التعميم، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي في الحياة اليومية، وإنما كان يجرد المسائل ويطلق عليها الحُكم إطلاقًا لا يفيد في معظم الأحوال القوى الديمقراطية الحقيقية التي تناضل في ظروفٍ صعبةٍ. ثم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م نموذجًا آخر للنظام السياسي، وهنا يقول توفيق الحكيم: «كان لي ذات يومٍ موقفٌ بالنسبة إلى طريقة الحُكم في بلادنا، فقد رأيت الديمقراطية البرلمانية قد انقلبت إلى ثرثرةٍ ومهاتراتٍ بين الأحزاب، ثم إلى انتهازية المستوزرين الذين يريدون الحكم لنيل المغانم الشخصية. وتوقفَت بذلك حركة التقدم عن طريق الحكم، ولم تجد الحكومات المتغيرة المتنابذة وقتًا لإنتاج مشروعات تفيد الأمة، فكتبت ضد هذا الذي وصفته بالديمقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة، ولكن اتَّضح لي أن البديل لذاك ليس الدكتاتورية التي لا تؤمن بحرية الفكر، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديمقراطيةً صالحةً.»[١٤] وكما كان هجومه القديم على «الديمقراطية الزائفة» ضبابيًّا غائمًا، فإن هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باهتًا بلا ملامحَ؛ ذلك لأنه لا يربط قضية الديمقراطية بسياقها الاجتماعي التاريخي، أي بأرضيتها المادية، وإنما تكاد الديمقراطية في تصوره أن تكون حرية الصفوة المفكرة المثقفة من الكُتَّاب والأدباء والفنانين، نلاحظ ذلك مثلًا في قوله: «إننا نعيش اليوم أزمة المفكر العربي المعاصر، وأهم أسباب هذه الأزمة هي عدم الاجتراء على لمس المقدسات، والهرب أو عدم القدرة على تحليل المسلَّمات، وما دام الفكر العربي مقيدًا بأغلالٍ تمنعه من التحليل والمناقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية، وبهذا يظلُّ دائمًا هائمًا في الغيبيات، وقد تصلح الغيبيات لبعض أنواع الشِّعر والفنِّ، ولكنها خطوةٌ في ميدان البحث والعلم والتفكير، ولن يكون هناك فكرٌ عربيٌّ يؤدي إلى العقلية

[١٤] راجع حديثه المذكور سابقًا في مجلة «المجاهد» الجزائرية.

العلمية التي تدفع إلى اكتشافات العلم ومسايرة الحضارة العصرية إلا بالبحث الحر وحرية الفكر.»[١٥] ولا شك أن غياب حرية الفكر يقتل روح الخلق وحاسة الإبداع، ولا شك أيضًا أن غياب الديمقراطية هو أحد أشكال التخلف الحضاري، ولكن هذا لا ينفي أن الحريات الديمقراطية في غيابها وحضورها هي من أحد الوجوه انعكاسٌ لحركة القوى والعلاقات الاجتماعية، ومن ثم كان صراع الأجيال، فوق أنه صراع الطبيعة، فهو أيضًا صراع التاريخ، أي إنه بالضرورة صراعٌ اجتماعيٌّ. إن جمود أحد الأجيال يعني سيادة الأفكار الاجتماعية لهذا الجيل، حتى ولو كانت إحدى شرائحه أكثر تقدمًا من غيرها، فإن هذه الفئات التقديمة لا تجسد في منهج تفكيرها وأساليب تعبيرها إلا منجزات العصر الذي عاشت في ظلاله أروع سنوات عمرها، سنوات التكوين وسنوات العطاء. أما الجيل الجديد، فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه، إلا أن وحدة العصر وتقارب الأصول الاجتماعية والمناخ السياسي المشترك، يقترب بأهم عناصره من أكثر الأفكار تقدمًا على صعيد العصر والعالم والمجتمع، ومن هنا فإن توفيق الحكيم حين يطالب بالحرية لهذا الجيل، فإنه في واقع الأمر يتخذ موقفًا تقدميًّا من مستقبل المجتمع، مهما جاءت كلماته — كشأنه في معظم الأحوال — عامةً ومثاليةً ومطلقةً، يقول: «أنا من أشد المطالبين بالتفتح على كل نشاطٍ ذهنيٍّ في الحياة، وأرفض رفضًا قاطعًا أي توجيهٍ للشباب يؤدي إلى السجن داخل حدودٍ معينةٍ بحجة صيانته من الزلل، ولكن التفتح هو العاصم الحقيقي، ومن هنا فإن الشباب مطالَب بأن يقرأ كل أنواع الثقافات بما فيها القيِّم والغث، الضار والنافع، فليقرأ الشباب ما شاء له من قراءاتٍ بكل حريةٍ وبلا وصايةٍ، ولنترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الأشياء، وأن تتربى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب، فالحجْر على عقول شبابنا بحُجة حمايته، يؤدي إلى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديءٌ وما هو طيبٌ؛ ذلك أن الثمين تزداد قيمته بمعرفتنا للرديء.»[١٦] أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والإطلاق في هذه الكلمات، فإننا لا نستطيع أن نعزلها عما يضطرم بها مجتمعنا من صراعاتٍ بين القديم والجديد، بين التخلف والتقدم، بين الماضي

[١٥] المرجع السابق.

[١٦] راجع الحديث المذكور سابقًا في مجلة «الشباب» المصرية.

والمستقبل. توفيق الحكيم لا يلقي بكلماته جزافًا في الهواء، فهو يعرف — والشباب معه — أن هناك ثقافة سائدة سهلة وميسورة، وفي متناوَل اليد، ولا تتطلب من أحدٍ صراعًا من أجل الحصول عليها. وهو يعرف أيضًا — والشباب معه — أن هناك ثقافات أخرى صعبة المنال. وأخيرًا، 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 الحقة — حتى بمعناها الليبرالي — لا تحمي ثقافة وتعرِّض أخرى للخطر، وإنما هي تسبغ حمايتها على كافة تيارات الفكر والحضارة.

تلك هي أهم «الأقوال» التقريرية المباشرة في أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم، وهو فيها يكرر أفكارًا سبق أن قالها فيما مضى، ولتكرارها دلالةٌ واضحةٌ، هي أن المجتمع ما زال بحاجةٍ إليها، وهو فيها يستحث أفكارًا جديدةً من وحي التطورات التي تم إحرازها في العالم المتحضر، والنكسات التي مُنيت بها بلادنا. وهو في كل ذلك لا يكف عن محاولة الارتباط بالمجتمع والعصر، أحيانًا يجيء الارتباط هشًّا سريع الزوال، وأحيانًا أخرى يمتد إلى أعمق الأغوار والجذور، وهو أخيرًا، في قديمه وجديده، يدعم قولنا بأن الكاتب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ، وأن أعظم إبداعاته قد تبلورت في ثورته الأولى، الثورة الأم، مهما شابها من سلبيات الريادة وعيوب الخطوة الأولى.

وقد شاء الحكيم — وهو يشاء دائمًا — أن يصوغ هذه الأفكار التقريرية المباشرة صياغة فنيَّة ... فماذا تُراه فعل؟

٢

منذ نهاية الخمسينيات على وجه التقريب، تفرَّغ توفيق الحكيم نهائيًّا لمعالجة التناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري، وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرةً في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، كالفقر والقهر والتخلف، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هذه الجذور في أعماله السابقة، إلا أن مرحلته الحالية كانت تفرغًا كاملًا، بالفكر والفنِّ، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة. لم يتخلَّ توفيق الحكيم عن التجريد منهجًا تعبيريًّا، ولا عن محاورة التراث والعصر إلى غير ذلك من عناصر الفن في أدبه، ولكنه اتجه صوب الأزمات الحادة المشتعلة في كيان المجتمع، واصطنع لها قالبًا

تعليميًّا بسيطًا لا يخلو من جمالٍ، ولكنه يعمد إلى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركةً حيَّة فاعلة في أعرض القطاعات القارئة. ولعل مسرحية «السلطان الحائر» هي أكثر التجسيدات الدرامية تمثيلًا لمواجهة الحكيم الشجاع لقضية «الحرية» في تلك المرحلة، كما أن مسرحية «شمس النهار» هي النموذج التعليمي المباشر الذي ركز فيه على قيمة «العمل» كمصدرٍ رئيسيٍّ لبقية القيم، وكانت المشكلتان تصوغان بدقةٍ بالغةٍ إطار المسيرة المعقدة للتجربة المصرية طيلة الستينيات، حتى إن هزيمة ١٩٦٧م كانت الوجه الصارخ للسلبيات الكامنة في التجربة، والتي دفعتها إلى السطح مؤامرة الاستعمار الأمريكي والصهيونية على وطننا.

وتجيء مسرواية الحكيم «بنك القلق»،[١٧] التي نشرها عام ١٩٦٦م، تلخيصًا فنيًّا لأزمة الديمقراطية، كواحدةٍ من أهم الأزمات التي أدى تراكمها إلى الانفجار الدموي في الخامس من يونيو. و«بنك القلق»، كبقية أعماله التي شهدتها مرحلته الأخيرة، فانتازيا تشاكل الواقع، وتنهج في تشريحه نهجًا كاريكاتوريًّا يختلط فيه أسلوب الحلم بالكابوس هازلًا ومأساويًّا في آنٍ. والتجربة التعبيرية فيها ليست بالأهمية التي تفسح لها مكانًا في ظل التجديد الخلَّاق، إنها كتجربة الحكيم في «اللغة الثالثة» المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى، ليست فكرةً قابلة لطول العمر. إنه في «بنك القلق» يكتب نصف الفصل بالسرد القصصي، ونصفه الآخر بالحوار، وكان من الممكن أن يكتبها كلها سردًا روائيًّا، كما كان من الممكن أن يكتبها كلها حوارًا مسرحيًّا. إنها ليست شبيهًا — على سبيل المثال — ببعض أعمال نجيب محفوظ الأخيرة، حيث يتخلق الحوار في قلب السرد، ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنًّا مسرحيًّا. نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري إنما يستجيب لتمزقاتٍ داخل الشخصية وتوترات خارجها تتطلب منه أن يستوعبها في حوارٍ مطولٍ بعض الشيء، إنه هنا يلبِّي احتياجًا فنيًّا أصيلًا أملاه السياق اضطرارًا، وليس اختيارًا تجريبيًّا بحتًّا. ومسرواية «بنك القلق» من هذه الزاوية لا تقدم جديدًا في مجال التجربة الجمالية، بالرغم من جمال السرد القصصي على حدة، وطلاوة الحوار المسرحي على حدةٍ.

أما الجديد في «بنك القلق»، فهو ما تقوله بغير لفٍّ أو الْتواءٍ، وهو أن أزمةً ضاريةً تتهدد قلب مصر النابض في ضعفٍ ووهنٍ من جراء الصراع غير المتكافئ بين القوى

[١٧] يعتمد الباحث على الطبعة الأولى التي صدرت عن دار المعارف عام ١٩٦٦م.

الاجتماعية، وأن صمام الأمن الصناعي المركب على هيئة أجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهم والعذاب، والحكيم في هذا الصدد لا يتجاهل ما أفرزته حركة ٢٣ يوليو من إيجابياتٍ، كقوانين الإصلاح الزراعي والتأميم ومجانية التعليم وغير ذلك، ولكنه يشير في نفس الوقت إلى أن حماية هذه المنجزات ودعمها وتطويرها لا يتم بالتصنت على دقات القلب وهمسات الضمير. ولعل نقطة الضعف الفكرية هنا أن الحكيم لم يتنبه إلى أن هذا التعارض بين الأسلوب والغاية مِن صنع قوًى اجتماعيةٍ جديدةٍ، وليست مزاجًا شخصيًّا لفردٍ أو مجموعةٍ من الأفراد.

ولقد نسج الحكيم مسروايته في إطارها الفانتازي نسجًا كلاسيكيًّا محكم البناء متنوع النغمات. إن فكرة «البنك» ذاتها تصلح بداية ملتقًى لعديدٍ من النماذج والأنماط، كما أنها تصلح بؤرة العديد من المواقف والأحداث، وهي كفكرة «المحكمة» في الأدب سلاح ذو حدين؛ فهي معرضٌ لمختلف وجهات النظر، ولكنها مهددةٌ بالمساجلات التقريرية المباشرة. وقد وُفق الحكيم توفيقًا واضحًا — مرتكزًا في ذلك على الفانتازيا وما تحفل به من خوارقَ 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 نوعٍ من الناس يقلق لما هو أعم وأشمل من همومه اليومية الصغيرة، إلا أن الكاتب ضفر مع هذا الخيط الرئيسي خيطًا آخر لمأساة أسرة تنتمي إلى هذا الرجل بصلة النسب، مأساة نفسية وعاطفية واجتماعية في وقتٍ واحدٍ، ولم يفتعل الفنان هذه الضفيرة المسروائية، بل أتاح لها من المقدمات والمبررات والنتائج ما يكفل لها التفاعل بين خيطيها ضمن السياق العام.

وكذلك اختار شخصياته من قاع الجحيم الأرضي الذي يتلظَّون بحممه، بوعيٍ منهم أو دون وعيٍ، فجاء اختياره لمجموعةٍ من البشر غير متجانسةٍ، بل متعارضة في وسائلها وغاياتها تعارضًا يضفي جاذبية خاصة لكلٍّ منها، وإن لم يكن فردًا متفردًا، وإنما نموذج نمطي. وهو يطوي تحت أردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها، وسمات الموقف الذي تتخذه، فينطلق الحدث ويمضي في طريقه إلى الخاتمة التي تبلور رؤية الكاتب لهذا المجتمع وأوجاعه.

هكذا نرى في البداية شابين مفلسين كانا زميلين في دراسة الحقوق، ولكنهما لم يحصلا على الليسانس، وانتهيا إلى تلك الحال التعيسة لأسبابٍ تختلف من واحدٍ لآخر؛ أولهما بسبب العقل المتوهج الذي لا يكف عن التساؤل، والذي أدى بصاحبه يومًا إلى

المعتقل، والآخر بسبب الجسد الظمآن الذي لا يتوقف عن الغليان، والذي أدى بصاحبه إلى المحاكم الشرعية بين كل زواجٍ وطلاقٍ، وبين كل نفقةٍ وصداقٍ ومؤخرٍ. ويتفتق ذهن «أدهم» وخياله المتقد عن مشروعٍ خرافيٍّ من حيث المظهر، هو تأسيس بنكٍ للقلق، العملة السائدة في عالم اليوم، يجمع بين فكرة المصرف وفكرة العيادة النفسية. غير أن الطبيب هنا لا يقلُّ مرضًا عن الزبون، فكلاهما يعالج الآخر، ويستفيد البنك من فرق السعر، وقد وافق شعبان على الاشتراك في هذه اللعبة الغريبة، لا لشيءٍ إلا لأنه ليست هناك لعبةٌ أخرى في الوقت الحاضر. ويرسم الحكيم ملامح الشابين رسمًا واقعيًّا، رغم الفكرة الفانتازية العامة، فهما ينتميان إلى إحدى شرائح الطبقة المتوسطة الصغيرة في الريف والمدينة. أدهم أبوه مزارعٌ بسيطٌ يستأجر بضعة أفدنةٍ من أرض عادل بك عاطف، وشعبان أبوه يملك ورشةً صغيرةً بعد أن كان برادًا في السكة الحديد، وميكانيكيًّا في ورشة سيارات إيطالي. ولنا أن نتصور العناء الذي تكبَّدته الأسرتان في تعليم الولدين، والحلم الكبير الذي كان يخفف شقوة العيش بمستقبلهما الباهر في المحاماة أو النيابة، ولكنهما لم يحققا الحلم لأسرتيهما بسبب القلق الذي يعتزمان تأسيس بنك له، قلق أدهم هو الفكر الحائر والخيال الجامح، الذي لم يُتَح له فرصة الاستقرار في الصحافة التي أحبها، ولم يتسع له الهناء بين جدران المعتقل؛ لأن «المثال» و«المطلق» اللذين يرفرفان بين جوانحه لم يعثر عليهما فيمن تصور أنهم رفاق الروح، ولا فيمن صادفهم من المنتمين إلى الحلم الرجعي المتطرف. كان يكره الملكية كراهية التحريم، ويعشق التقدم والعلم عشق المتصوفين، ولكنه لم يكن سياسيًّا بالمعنى المعروف، حتى إنه اقتيد إلى السجن عن طريق الشبهة والخطأ، وداخله اكتشف الهوة السحيقة بين الفكر المجرد والواقع الحي، بين الإيمان والإنسان، بين القيم والحياة. وهكذا خرج من المعتقل سريعًا، وهو أكثر تشبثًا بقلاع الوحدة، وأكثر تمسكًا بأبراج النظر دون الفعل. أما قلق شعبان فهو قلق الغريزة المعربدة الفياضة غير المستقرة على أنثى بعينها، إنه لا يذوق لوجوده طعمًا إلا بين أحضان امرأةٍ جديدةٍ، لا يفلسف أمور دنياه ولا يرهق وجدانه بقليلٍ من التأمل، حتى إنه لا يدرك معنًى للرفض والقبول والحوار حول أي شيءٍ من الأشياء، إنه يتحسس سبله في الحياة بقرون استشعارٍ جنسيةٍ بالغة الرهافة، وأنفٍ حادٍّ، وذوقٍ مدرَّبٍ، وعيون زرقاء اليمامة، ومهارة الصياد الذي لا يملك سوى الطعم والشباك، يبحث عن رزق اليوم غير عابئٍ بالغد.

نموذجان هما طرفا نقيضٍ، ولكنهما يجتمعان صدفةً — هل هي صدفةٌ حقًّا؟! — عند جذع شجرةٍ يفترشان مقعدًا حجريًّا في العراء. وكان الفنان قد مهَّد لمسروايته كلها

بمشهدٍ عميق الدلالة لأحد الملاهي وقد ازدحم بأصنافٍ متباينةٍ من البشر، تأكل وتشرب بنهَمِ مَن يأكل لقمته الأخيرة. وقد توقف أدهم داخل باب الملهى وأعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الأجساد المترهلة والشابة، بنت العز القديم ومحدثة النعمة. كانت «اللذة» بمختلف أشكالها وموجاتها وتشنجاتها هي سيدة الملهى ومن فيه، إلا لذة العقل المفكر والخيال السابح في أجواء عليا من مباهج المعرفة والجمال الذهني، افتقدها بين النساء العرايا والمتعطشات إلى العري بلا هدفٍ سوى حلب الجيوب السمينة للرجال «كضروع البقر على المذود». وقف أدهم كتمثالٍ ومضى كتمثالٍ، فهذا عالمٌ آخر لا علاقة له به، في هذه اللوحة التمهيدية قصد الحكيم قصدًا مبيتًا، هو أن يقيم ديكور الأحداث القادمة على ضوء هذا المشهد الرامز إلى القوى الاجتماعية المهيمنة على مصير الوطن هيمنةً اقتصاديةً من ناحيةٍ، وهيمنةً ضميريةً من ناحيةٍ أخرى، وكأن الأحداث القادمة كلها تتحرك بين قوسين كبيرين، هما هذه اللوحة في المقدمة، وتسجيلات منير عاطف في الخاتمة.

بين المقدمة والخاتمة يلتقي أدهم وشعبان، بكل ما يُعانيانه من تناقضاتٍ وأحلام وإحباطات وكوابيس، ويفكران في تأسيس بنك القلق الذي يتهددهما مع الملايين بوعيٍ أو بغير وعيٍ، حتى أولئك الذين زرعوا جراثيم هذا المرض في أرضنا من رجال ونساء اللوحة التمهيدية، وعميلهم الذكي منير عاطف، فإنهم لا ينجون من القلق وإن تخفَّى في الإقبال النَّهِم على جزئيات الحياة دون كلياتها، وعلى اللحظات العابرة دون الزمن الراسخ. هنا تبدو الفكرة، رغم فانتازيتها، نباتًا طبيعيًّا في أرض الواقع الخصبة بالقلق ومبرراته، ولا يهم بعدئذٍ أن يلجأ الكاتب إلى أدوات المسرح الهزلي، فيذهب بنا إلى «جحر» أدهم المليء بالبق والصدأ والتراب، وأن يعلن شعبان عن البنك بطريقةٍ كوميديةٍ صارخةٍ، هي لصق إعلاناتٍ مكتوبةٍ بخط اليد على أكشاك السجاير، وأن يأتي متولي الصحفي الذي يستأجر قلم أدهم ليعيد كتابة موضوعاته البليدة، فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغٍ زهيدٍ، وأن يجيء أخيرًا منير بك عاطف كبابا نويل أو كخاتم سليمان بناءً على توصية متولي ... لا يهم ذلك كله، فهذه الأدوات مجرد زخرفةٍ تستمد أهميتها من موضعها في السياق الفانتازي للأحداث، وليست مقصودةً لذاتها، وإلا كانت تكرارًا مملًّا لما سبق أن أشار إليه الكاتب في ومضاتٍ خاطفةٍ أضاءت التناقض الفاجع بين البؤس الغالب والترف الضيق، وإنما المهم هو تلك البداية التي رافقت خطى منير عاطف إلى هذين الشابين المفلسين، فاحتوى حلمهما الإنساني ليجهضه، وإن جسَّده في مسخ كالكابوس، بأن حوَّل بنك القلق إلى جهازٍ سريٍّ للأمن. هذا هو العمود الفقري للمسرواية التي أتاحت لنا التعرف على

«عينات» من مشكلات هذا المجتمع، القلة القليلة من بينه تعاني من الوفرة والتطلع إلى أعلى، والكثرة الساحقة تعاني من الندرة ومحاولة تفادي الموت جوعًا. المشكلات العاطفية وتفريعاتها تُحوَّل إلى شعبان، والمشكلات الاجتماعية تُحوَّل إلى أدهم في بنكهما الجديد الأنيق الذي استأجره لهما منير عاطف، دون انتظارٍ للربح، ودون غم للخسارة. غير أن نوعًا محددًا من المشكلات كان يتحول تلقائيًّا إلى مكتب منير عاطف بالحجرة رقم ٣، هو قلق أولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم، حيث يرى البعض أنه اتجاهٌ إلحاديٌّ يهدد القيم الدينية، بينما يرى البعض الآخر أنه اتجاهٌ يساوم التقدم الاجتماعي، ويعرقل نموه الطبيعي نحو الاشتراكية، والبعض الآخر لا ينتمي إلى اليمين ولا إلى اليسار، وكل ما يعنيه هو «الحرية» المغلوبة على أمرها في هذا الوطن. وتراكم هذه القضايا الصغيرة والكبيرة على السواء، يوحي بأن «البناء» الذي يظلِّل الجميع آيلٌ للسقوط.

ويلتقط الحكيم خيطًا عاطفيًّا من بين الخيوط التي تشكل في جملتها النسيج العام للمسرواية، وهو محاولة شعبان للوصول إلى «ميرفت» ابنة عادل بك عاطف، التي ازدهرت بها أحلام أدهم في صباه، الذي لا يقلُّ تعاسةً عن شبابه. لقد زارت البنك يومًا مع خالتها «فاطمة هانم»، هذه السيدة الغريبة الأطوار، والتي يذكر أنها كانت فتاةً جميلةً فيما مضى، تصغر شقيقتها التي بُهر عادل بجمالها، فتزوج منها رغم تواضع حال أسرتها، ورغم معارضة أُسرته لهذا الزواج «غير المتكافئ». فاطمة هانم التي ترافق ميرفت دائمًا — بعد أن تيتَّمت — هي الطريق الوحيد أمام الصياد الماهر شعبان، وتنجح شِباكه مع السيدة التي لم تتزوج وتعشق القراءة والوحدة وتربية ميرفت. الفتاة التي سبق لها الزواج مرتين، ولا تعبأ إلا بالمتعة العابرة، ولا تُلقي اهتمامًا لشيءٍ على الإطلاق، ما دامت تملك الكثير مما يقوم عمها منير عاطف بإنفاقه عليها، ولكنها تضطرب فحسب إذا تلفظ أحدٌ أمامها بذكرى والدتها، التي قال الجميع لشعبان وأدهم إنها سرعان ما ماتت بعد وفاة عادل بك. ولكن الأحداث تقودنا إلى ما يشبه ذلك المشهد الأسطوري في قصة برونتي الشهيرة «جين أير»، حيث يكتشف شعبان في إحدى خلواته مع فاطمة هانم بذلك المنزل المهجور في المعادي، والذي كانت تصطحبه إليه مساء كل خميسٍ لممارسة الحب، أن والدة ميرفت لم تمت، وإنما هي قد أُصيبت بالجنون على أثر معرفتها بعلاقةٍ آثمةٍ تربط زوجها — عادل بك — بأختها فاطمة، ورؤيتها لهما في حالة فعلٍ فاضحٍ، فما كان منها إلا أن أشعلت النار في المنزل، ومات زوجها محترقًا، ونجت هي بأعجوبةٍ. ولكن الجنون كان نصيبها المحزن، لا يدري أحدٌ بهذه المأساة التي قيل عنها يومئذٍ إنها بسبب عقب سيجارة، ولا منير عاطف

نفسه. أما ميرفت، فكانت طفلةً صغيرةً لا تعي، وكان العلاج الذي رأته الأسرة هو إبعاد الأم المجنونة عن الطفلة وإشاعة موتها، وفي هذه الخلوة التي أدرك فيها شعبان بمحض المصادفة أبعاد المأساة التي تخيِّم على هذا المنزل، فتح مكتبًا لمنير عاطف، وإذا بأحد أدراجه بعض الأشرطة الفارغة، وقد كُتبت عليها عبارات اشتمَّ منها أن البنك الذي يديرونه، والذي ينفق عليه منير عاطف عن سعةٍ وبذخٍ ليس إلا جهازًا حديثًا لصيد البشر وعقولهم، ويتوجه شعبان من فوره إلى أدهم ليدلي إليه بكل شيءٍ، عساه يجد لهما مخرجًا من هذا المأزق، الذي انتهيا إليه من طريقٍ بدأ بفكرةٍ نبيلةٍ، هي التخفيف من آلام الناس، فإذا بهما يشاركان في عملٍ من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الآلام ويعمق أهوالها. هكذا تؤدي «الفوضى المخيفة» في بناء المجتمع إلى مقدماتٍ ونتائجَ متعارضةٍ، فيتحول الحلم إلى كابوس، وصاحب الرسالة الاجتماعية إلى شرطي، والجلاد إلى ضحيةٍ، والقواد إلى راهبٍ، واللص إلى قاضٍ. هذا الواقع المنسوج بإحكامٍ من شبق الطبقة المتوسطة، وتعاظم شرائحها الطفيلية، وميلاد الطبقة الجديدة، ومد نفوذها الأخطبوطي إلى ما تهمس به القلوب في خلوات العشق للحرية والعدل، هو الذي أثمر النماذج الرئيسية الضائعة في دنيا توفيق الحكيم الجديدة، بل هو الذي دفعه إلى هذا الجو الفانتازي دفعًا، وكأنه يود أن يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول، بين المألوف وغير المألوف، بين الطبيعي والشاذ، بين القاعدة والاستثناء، كلها انهارت تحت وطأة التناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة، وبين الشكل الاجتماعي والمضمون السياسي. الفوضى المخيفة هي التعبير الفني — الهزلي الفاجع — عن رجحان السقوط لهيكلٍ شُيِّد فوق الرمال، فما إن هبت الرياح حتى اقتلعته من جذوره الهشة، ورسمت أنقاضه لوحة تجريدية من أغلى الدماء. ولعل أكثر الكلمات إيحاءً هي تلك التي جاءت على لسان أدهم، فقد كان كل ما يعنيه «هو محاولة فهم هذا الطبقة؛ ما هو موضعها الحقيقي في هذا المجتمع المتغير؟ وهل المجتمع يتغير حقًّا؟ وفي نظر مَن يتغير؟ وإلى أي مدًى هذا التغير؟ وهل هو حقًّا تغيرٌ حقيقيٌّ من الداخل، أو مجرد مظاهر خارجية؟!»

ويجيب أحد زبائن بنك القلق بأن محور عذابه هو «هذه الرجعية التي حولي، هذا المجتمع الرجعي الذي أتنفس فيه»، وهو يريد «عملًا حاسمًا عنيفًا يفسح الطريق أمام كل فكرٍ تحرريٍّ تقدميٍّ. إن مستقبل العالم هو في هذا الاتجاه.» بينما هناك زبونٌ آخر يستغفر الله «لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه، هذا الجو المتحلل الذي نتنفسه»، وهو يريد عملًا قويًّا «يزيل من على وجه الأرض هذا الضلال، إن نار الله الموقدة يجب أن تُصبَّ صبًّا على مجتمعٍ بهذا الفجور والإثم والكفر المبين.» أما الزبون الثالث الذي يتمنى «لو

كان الإنسان يستطيع أن يطلق صوته ويصيح بما في نفسه»، فإنه يرى أن «كل إنسانٍ في حاجةٍ إلى أن يتكلم وأن 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 الدالِّ بين أدهم وشعبان:

أدهم: أريد أن أعمل أي شيء نافع.
شعبان: نافع لَمَن؟
أدهم: للناس جميعًا، وللأمة كلِّها.
شعبان: للأمة كلِّها؟! وهل أنت مسئولٌ عن الأمة كلِّها؟
أدهم: بالتأكيد ... مسئولٌ.
شعبان: ومَن الذي سألك وكلَّفك؟
أدهم: لا أحد ... أنا نفسي.

ولا يتركنا الكاتب حيارى حول مسئولية أدهم واختياره حين يصف هذا المجتمع بأنه «برجوازي داخل قماط اشتراكي! اشتراكية قوانين ولوائح، وليست بعدُ اشتراكية روح». ولا شك أن المشكلة أعمق بكثيرٍ من هذا الوصف، ولكننا إذا تذكرنا تكوين أدهم المثالي، ونظره المجرد للأشياء، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع مبناها البشري، وأنها إشارةٌ ذكيةٌ إلى موضع الداء، وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكيم في أعماله التالية.

٣

فانتازيا «كل شيء في محله»،[١٨] وقد كتبها بين عامَي ١٩٦٦م و١٩٦٧م، رغم أنها تمثيليةٌ قصيرةٌ من فصلٍ واحدٍ، تشير إلى تلك الفوضى المخيفة التي ظللت حياتنا بغيوم اللامعقول، وسُحب العبث الثقيلة الوطأة التي لا تمطر، واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون، ولا علاقة له بمعنى العبث في الأدب الأوروبي أو الحضارة الغربية، وإنما اللامعقول هو انعدام الحد الأدنى من المنطق والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة. بانعدام هذا المنطق

[١٨] يعتمد الباحث هنا على الطبعة الثانية من مجلد «المسرح المنوع»، وقد أُضيفت إليه هذه التمثيلية، التي شاء المؤلف أن يكتب تحت عنوانها تاريخ «١٩٦٦م».

يغيب المعيار، فلا تصبح لدينا القدرة على الاستقراء والاستدلال والقياس، أي إننا نحوَّل إلى قطيعٍ من العميان. وما أشبه هذه الفانتازيا بقصة «تحت المظلة» لنجيب محفوظ، وقد كتبها حوالي ذلك التاريخ، الفارق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل إلى الكوميديا، بينما تميل فانتازيا نجيب محفوظ إلى المأساة. وليس من قبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هذه التمثيلية بالعامية المصرية، رغم أنه لا يكتب بها إلا نادرًا، ولكن معجمها الخصيب ساعده حقًّا على بلورة التكوين الهزلي للموقف الدرامي، وما تتطلب الفانتازيا من خوارقَ مضادة للعادي والمألوف. ومن هنا، أيضًا، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ، حيث تبدو الأحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس، أما هذا البناء عند توفيق الحكيم فهو مشيدٌ من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحي. المنطق في قصة نجيب محفوظ يختفي منذ البدء، منذ أن ينفصل الإطار العام للأقصوصة عن الجو الواقعي، وبالتالي فاللامنطق داخلها هو امتدادٌ عضويٌّ لهذا الإطار، أما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءًا من الإطار العام، وإنما هو يصوغ اللاانسجام — بعيدًا عن مأساة اللغة ووحدة الإنسان في الغرب — من قلب التعاطف الحار بين البشر، ومن خلال الفوضى المخيفة التي تراكمت أسبابها حتى أمست شيئًا نقيضًا لكوابيس الرعب، ولكنها ليست بعيدةً عن فنِّ الكاريكاتور بضحكه الباكي إن جاز التعبير.

تبدأ الفانتازيا القصيرة بحلاقٍ يرى في رأس الزبون الماثل أمامه بطيخةً قابلةً للشق، فما إن يفصح عن خواطره حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلاقة ذقنه بعدُ، ويجيء ساعي البريد الذي يضع كل ما معه من خطاباتٍ في طاسة الحلاق، حيث يضع كل من يريد ما يريد من خطابات، له أو لغيره، المهم هو التخلص من هذا الحمل الثقيل وتسديد خانة الموارد. ويظهر شاب ينتظر خطابًا ويسأل عنه، فيجيبه الحلاق وموزع البريد بأن عليه أن يبحث في الطاسة، فإذا لم يجد شيئًا، فعليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المكدسة، ويدهش الشاب قليلًا، ولكنه يتناول إحدى الرسائل ويفتحها — للتسلية كما قال الموزع — غير أنه يُفاجأ بأن الرسالة من فتاةٍ إلى خطيبها تطلب إليه الانتظار في محطة السكة الحديد، حيث تصل في قطارٍ بعد الظهر. ويحيط الشاب كلًّا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب، فينصحانه بالتوجه فورًا إلى المحطة واستقبال الفتاة. ويدهش مرةً أخرى، ولكنه يذهب ويعود بالفتاة وحقيبتها في يده، وتنطفئ دهشة الفتاة حين يقول لها «أهل البلد» — وهم الحلاق والموزع والشاب — إن تصرفها سليم، وإنهما ما داما مخطوبين فلا بد من إحضار المأذون. وينضم للقافلة ضابط إيقاع حَسِبه الجميع في البداية شرطيًّا سريًّا

يستفسر عن سر هذا التجمهر، وتتسع دائرة الزفة بتجمع الأهالي «في زياط محموم وغناء ورقص مجنون، وهم ينشدون:

بالطبلة والمزمار والرقص
وندور الدنيا بالعكس
نلقاها تمشي بالمضبوط
إن كنت عاقل أو معبوط
المسألة كلها واحدة
ويلله نرقص على الواحدة.»

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى المخيفة التي ألَّمت بحياتنا قبيل الهزيمة وبعدها، وهي الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي، لا ليقول إن «الشعب» الكادح المطحون فوضويٌّ بطبيعته، وإنما ليقول: هذه اللقطة هي انعكاسٌ حادٌّ للنظام الذي يرمز إليه بساعي البريد، لقد أصبح غير الممكن ممكنًا منذ لحظة «خرق النظام» التي أقدم عليها الموزع، لم يعد مستحيلًا أن تتزوج الفتاة من شابٍّ لا تعرفه، وأصبح محتملًا أن يشق الحلاق رأس الزبون كالبطيخة حتى يرى ما إذا كانت قرعاء أو حمراء، ولم يعد غريبًا أن يشترك الجميع في الزفة، أي إن «الكل» مشاركٌ في الفوضى المروعة، وأصحاب المسئولية عن المقدمة هم بأنفسهم ضحايا النتيجة، هذه هي الاستقامة المنطقية الوحيدة التي يمكن اكتشافها بين ركام عالمٍ بلا منطقٍ.

من ركائز «الفوضى المخيفة» في رؤيا توفيق الحكيم لتلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث؛ غياب العدل. ويلجأ الفنان إلى التراث الشعبي في «مجلس العدل»،[١٩] مُعتمدًا إحدى حكاياته المتداولة شفهيًّا فقط، مما يدل على أنها سارية المفعول في الضمير القومي بوحيٍ من تعبيرها المكثف عن أزمة الإنسان المصري مع العدل، بين شكله ومضمونه. ولم يفعل الحكيم أكثر من أنه أعاد صياغة الحكاية الشعبية المتوارثة في لغةٍ مكتوبةٍ، ربما لأول مرةٍ. وتقول الحكاية فيما يروي الحكيم إن معاهدةً خفيةً بين فرَّانٍ وأحد القضاة

[١٩] راجع الطبعة الأولى، مكتبة الآداب بالجماميز، ١٩٧٢م.

كانت السبب في هذه المجموعة من المشاهد الهزلية التي تؤدي إلى نوعٍ من السخرية الفاجعة. لقد ذهب أحد المواطنين بإوزَّة إلى الفران بغية تحميرها، فما كان من الفران إلا أن أكل نصفها وأرسل النصف الآخر — كعادته — إلى القاضي. فلما جاء صاحب الإوزة ادعى الفران أنها «طارت»، فثارت مشاجرةٌ عنيفةٌ بينهما، تدخَّل لفضِّها بعض المارة، ولكن الفران أصر على أن يذهب إلى المحكمة، وبالمنطق المجرد تمكَّن القاضي من «إقناع» صاحب الإوزة بأن الله قادرٌ على كل شيءٍ، على تطيير الإوزة مثلًا، كما أنه لا يستطيع أن يثبت ملكيته لجدة الإوزة التي طارت، والتي ربما كان الفران صاحبها كما يقول، ومن ثم فهو مخطئٌ في حق الفران باتهامه ظلمًا بالسرقة، وعليه، لا بد وأن يدفع جنيهًا غرامةً. ويتقدم بعدئذٍ رجلٌ من المارة حاول أن يفرق بين المتشاجرين، فنال لكمةً في وجهه فقأت له إحدى عينيه. وبالمنطق المجرد — مرةً أخرى — يقنع القاضي المواطن المصاب بأن العين بالعين، وأنه الآن لا يملك سوى عينٍ واحدةٍ، فعينه التي ضاعت في حكم العدم، وعليه إذا شاء أن يفقأ عينًا للفران مقابل عينه الوحيدة الباقية. من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم، فيكون نصيبه التغريم جنيهًا، ثم يتقدم زوجٌ مع زوجته التي كانت حاملًا منذ دقائقَ، ولكن رفسة من الفران أجهضتها. وبالمنطق المجرد — مرةً ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل، فيشتبك مع زوجته في «خناقة» تتصل بالرجولة والخيانة، ولكن القاضي يتطوع بفضِّ المشاجرة، ويقدم اقتراحًا «منصفًا»، هو أن من أفرغ بطنها عليه أن يملأها، وحينئذٍ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى. غير أن القاضي لا يعتقهما، ويحكم عليهما بالغرامة المقررة جنيهًا. ويحاول فلاحٌ كان قد أتى بحماره الذي نزع الفران ذيله أثناء المعركة مع صاحب الإوزة أن يهرب بجلده بعد ما سمع وما رأى، فلا يتقدم بشكواه، ولكن القاضي يستدرجه إلى القول بأنه جاء إلى المحكمة ليتفرج، وهكذا فعليه أن يدفع الغرامة كالآخرين. وتنتهي الجلسة بحصيلةٍ لا بأس بها من الغرامات يقتسمها القاضي والفرَّان.

وليس من شكٍّ من أن الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج اللامنطق من قلب المنطق، واللاعقلي من جوف العقل، بذلك كان يضرب عصفورين بحجرٍ واحدٍ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحيةٍ، وكان يضرب النتيجة بالمقدمة، الشكل هو القانون، والمضمون المفترض هو العدل، ولكن القانون ليس نصًّا جامدًا، وإنما هو خلاصة تجربةٍ إنسانيةٍ تتفاعل سلبًا وإيجابًا مع «الإنسان» الذي يتحرك بهذه الخلاصة في اتجاه التقدم أو في اتجاه التخلف، لا يكفي القول مثلًا بأن القاضي في الحكاية الشعبية مجرد نموذج

للمسئول المنحرف، وإنما يجب أن نتأمل أسلوب الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجمهور المتقاضين. إنه يستغل منذ البداية ميراثًا عميقًا في النفس المصرية، كالإيمان المطلق بقدرة الله، والفهم الخاص لفكرة العين بالعين وقضية الشرف، هذا الميراث الأخلاقي كان المقدمة الجاهزة التي بدأ منها القاضي لعبته الشكلية في الحوار المجرد، وكانت النتيجة هي امتداد حتمي لهذه القضية، بعد أن أضاف إليها القاضي حذلقته ومهارته في تفريغ الشكل من محتواه، تفريغ القانون من العدل، تفريغ «خلاصة التجربة الإنسانية» من تعبيرها البشري عن التقدم. هكذا لا يهاجم الحكيم، هنا، نموذجًا فرديًّا شائهًا، كالقاضي أو الفران، ولا هو يهاجم القانون كقانون، وإنما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الإنسان والعدل من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بتحول الجلاد إلى ضحيةٍ، والبريء إلى متهمٍ. وتلك هي دلالة اختياره للتراث الشعبي مصدرًا لهذه التمثيلية القصيرة، وكأنه يود الإشارة إلى أن اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه هو أحد أسباب هذه الفوضى الحتمية التي يشارك فيها الجميع. إن «مجلس العدل» لا تناقش مشكلة العدل الاجتماعي، بقدر ما تناقش مشكلة العلاقة بين القانون والقيم، والبشر في هذه التمثيلية ليسوا رموزًا لأنماطٍ محددةٍ خارجها، هذا التبسيط للأمور أبعد ما يكون عن البساطة التي ينشدها الحكيم، لتلمس أبعاد الفوضى المخيفة من صميم الواقع الحي لشعبنا.

٤

لم تكن المرة الأولى التي يصعد فيها توفيق الحكيم إلى القمر، ليرى الأرض من هناك، كانت «رحلة إلى الغد» رحلته الأولى إلى الأرض عن طريق القمر، وكانت رحلة الفزع من العلم والعقل إذا كانت المشاعر والعواصف الإنسانية مصيرها المحتوم في عالمٍ تحكمه أنابيب الاختبار. وقد تطورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت، حتى إننا رغم التحفظات التي يمكن أن نحصيها على مسرحيته «الطعام لكل فم»، فإننا لم نغفل عن وجهها الإيجابي المؤمن بالعلم طريقًا للخلاص من الفقر. وكانت أهم التحفظات هي أن هذا الحلم المثالي القائل بأن العلم سيوفر لملايين البشر حاجاتهم المادية رغم ثبات رقعة الأرض الزراعية بتصنيع الماء والهواء، لن يتحقق دون صراعٍ اجتماعيٍّ هائلٍ، وقد تجاهل الكاتب آنذاك الخريطة الطبقية للعالم، ومن ثَم التقت لديه المثالية في التفكير مع التجريد في التعبير، وأثمر هذا اللقاء رؤيا طوباوية لا تستطيع أن تسهم جديًّا في حل القضية المطروحة للبحث.

في تمثيليتيه القصيرتين الجديدتين «تقرير قمري» و«شاعر على القمر»،[٢٠] لا يتخلى توفيق الحكيم عن إيمانه العميق بالعلم، ولكنه يضيف إليه البُعد الغائب، البُعد الاجتماعي. في «تقرير قمري» لا يجرد الفنان الصراع المحتمل بين العلم والإنسان، وإنما هو يركز منذ البداية على الوظيفة الاجتماعية للعلم والموقع الاجتماعي للإنسان، فالعلم قد يكون وسيلة الإنسان للدمار، ولكن العلم حينئذٍ ليس هو المسئول؛ لأنه لدى إنسانٍ آخر قد يكون وسيلته لقهر التخلف والفقر والخوف. هكذا يختار الفنان كلًّا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كنموذجين متعارضين اجتماعيًّا، ومن ثَم فهما متناقضان في توظيف العلم وتحديد غاياته. تستغل بعض الكائنات القمرية فيما يتخيل الحكيم، فرصة هبوط رائدَي فضاء على سطح مملكتهم، ويتسلل اثنان منهم إلى المركبة القمرية العائدة بالرائدين إلى الأرض. ولن نتجشم عناءً كبيرًا حين نتعرف من طبيعة البقعة التي عادا إليها وتكوين الشخصيات ودرامية الموقف أننا في الولايات المتحدة، بين أحد قادتها العسكريين وأحد قادتها السياسيين، وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب. ولكن حدثًا خطيرًا يقع، هو أن عالمًا صينيًّا في أمريكا يزمع العودة إلى وطنه، وعودته في حد ذاتها لا تهم، ولكنه يعود وقد اكتشف اختراعًا يشبع حاجة مواطنيه إلى الطعام. ويتابع الكائنان القمريان اللذان لا يراهما أحد الحوار الغريب عليهما بين السياسي والجنرال، وبينهما وبين الصيني برثاءٍ بالغٍ ودهشةٍ ممزوجةٍ بالأسف والأسى لحال البشرية. إن ما يهم الصيني هو أن يحمي بلاده التي يسكنها في القريب ألف مليون إنسانٍ من عائلة الفقر والجوع، وحين يحتج السياسي والقائد الأمريكيان بأن هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقه في الصين وغيرها من أرجاء المعمورة، من شأنه أن يقضي على ألوف المصانع والمزارع في بلدهما، يجيب الصيني على هذا المنطق بأن هذه الحجة رددها أصحاب السفن الشراعية عند اكتشاف الكهرباء، مشيرًا بذلك إلى أن تقدم العلم — من أجل تطور الحياة ورفاهية البشر — لن يتوقف، ولكن السياسي والقائد الأمريكيين يكاشفان العالم الصيني بأن اختراعه يعني بالضبط تدمير نظام بلدهما، ويفجر تكوينه الاجتماعي، ويحطم هيكله الاقتصادي، ويلغي أسلوبه السياسي، فالنظام القائم على الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء إذا ساد الاكتشاف الصيني، ويشرعان في مساومة

[٢٠] ضمهما كتاب «مجلس العدل».

العالم الصيني، فيذهله تصورهما عنه، إنه لا «يبيع» اختراعًا، وإنما هو يسدد دينًا لوطنه وللإنسانية وللحياة بأَسرها، لكونه مواطنًا وإنسانًا، وحين يفهم السياسي والقائد الأمريكي أن الاكتشاف ليس مكتوبًا في أوراقٍ يمكن أخذها منه بالحيلة أو التهديد، وإنما الاكتشاف في المخ، يسلمانه لأحد الحراس بغمزة عينٍ هي إشارة القتل، ويهمس كائنٌ قمريٌّ بصوتٍ لا يسمعه أحدٌ: «إن رجلًا يريد أن يطعم الجميع هنا على الأرض، فأخذوه وأعدموه.»

ولا تقف محاولةُ الحكيم في «تقرير قمري» عند هذه الرؤية الجديدة لوظيفة المعلم التي تختلف من نظامٍ اجتماعيٍّ إلى آخر، وإنما هو يربط هذا النظام المعادي في جوهره للعلم، وظاهرة السخط العارم بين الشباب الأمريكي. وكانت مقدمة التمثيلية القصيرة حوارًا بين القائد والسياسي حول الفرق بين ابن القائد المنضم إلى إحدى جماعات الشباب المتمرد، وابنة السياسي التي يسود التفاهم بينها وبين أبيها، وتبدو قصة إعدام العالم الصيني كجملةٍ عرضيةٍ بين المقدمة والخاتمة، التي نرى فيها الفتى والفتاة وهما يستأنفان الحوار الذي دار منذ قليلٍ بين والديهما. ويتابع الكائنان القمريان بقية الحوار، ونلاحظ أنه بينما استطاع الحكيم أن يضع كلتا يديه على جراح الإنسانية المعاصرة فيما يتصل بقضية الصراع الطبقي على العالم، فإنه لم يستطع أن يرى بوضوحٍ كافٍ قضية صراع الأجيال في الغرب، وخاصةً في الولايات المتحدة. ولا شك أنه تمكَّن من تبيُّن الإطار العام للمشكلة، حين تساءل الفتى — ابن القائد — لماذا يدفعه أبوه وأمثاله من العسكريين والسياسيين إلى خوض حربٍ قذرةٍ، و«لماذا يذهبون بنا إلى شعبٍ آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذي اختاره لنفسه، إنهم ينفقون الأموال خارج «مجتمعنا» في حروبٍ عقيمةٍ، ويتركونه للفساد والتحلل والفقر»، «إن هذا المجتمع المنحلَّ هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والأعمال يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية، وسيف والدي وخبرته الحربية، لحماية مصالحهم وأرباحهم»، وهم يراكمون ثرواتهم الخيالية «من عرق شعوبٍ أخرى تكدح في سبيل لقمةٍ.» ويرى الفتى على لسان توفيق الحكيم، أو أن الحكيم يرى على لسان الفتى أن السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو أنفسهم، فهم الأدوات التي يحقق بها مصَّاصو دم الشعوب أحلامهم في المستقبل، ومن ثَم، فعلى الشباب أن يحطم هذا المستقبل بتحطيم نفسه، بانتحاره الجماعي: «نعم ... انتحارنا جميعًا ... نحن الشباب ... انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمعٌ موبوءٌ ... خيرٌ لنا أن نختار بأنفسنا نهايتنا من أن يختاروها لنا في حروبٍ نقتل فيها الأبرياء.» وتقتنع الفتاة بمنطق الفتى وتنضم إلى قافلة التمرد، ويصعد الكائنان القمريان بتقريرهما عن هذا المجتمع

الموبوء الذي يرسل إليهم بين الحين والآخر رجلًا أو أكثر ينشغل بجمع الحصى والأحجار والتراب القمري، دون أن يفكر الذين أرسلوه في مهمةٍ أكثر فائدةً، وهذا هو موضوع «شاعر على القمر»، حيث يعود الحكيم إلى قضية العدل، حين يتصور هذا الشاعر أن هذه الأحجار التي يجمعها رائدا الفضاء من الكنوز التي ستجرُّ الويلات على البشرية، فيقول: «لو كانت هذه الثروات ستُوزَّع على أهل الأرض جميعًا لكنتُ معكم ... ولما وقفتُ هذا الموقف ... ولكن هذه الثروات سيُحرَم منها أكثر أهل الأرض، وسيظلون كما هم في جوعهم ... بينما تَتخَم بها بطونٌ، وتزداد قوةً وسيطرةً.» هذا التصور الصحيح لمنطق الرأسمالية والاستعمار لم يؤدِّ إلى تصورٍ مماثلٍ لقضية الشباب في الغرب، حيث تجيء «رؤيا الانتحار» حلًّا سلبيًّا، لا يمكن أن يكون هو موقف الشباب الأوروبي والأمريكي من أخطر قضايا العصر.

لذلك يعود توفيق الحكيم إلى القضية ذاتها في مقاله القصصي الطويل «قضية القرن الحادي والعشرين»،[٢١] يحاول أن ينظر إلى القضية من زاويةٍ جديدةٍ، فلربما يستخلص معنًى آخر لحركة الشباب كان غائبًا عن رؤياه الأولى، وتبدأ هذه القصة التقريرية أو هذا التقرير القصصي بأن صحفيًّا أمريكيًّا قد استطاع أن «يلف» دماغ الحكيم، فأغواه برحلةٍ سريعةٍ إلى الولايات المتحدة؛ ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع، فقد يغيِّر من رأيه القائل «إن العالم يكره أمريكا لأنه يراها المسئولة اليوم عن إشعال الحروب، حيثما ذهبت في آسيا وأفريقيا، في الشرق الأقصى والشرق الأوسط تجد علبة الثقاب في أصابع أمريكا تلعب بها أو تحل بها مشكلاتها، تاركةً الدخان يلبِّد سماء السلام». ويتصادف وصول الحكيم لنيويورك مع انشغال الأمريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة الأمريكية، وهي تصف محاولة أربعة من الشباب نسفَ تمثال الحرية أو نقله من مكانه، أو التهديد بذلك فيما قال المدعي العام والمحامون والشباب أنفسهم. شابان وفتاتان تخرجا في أرقى الجامعات بأرفع الدرجات، وعمل الأربعة في أحسن الوظائف، ولكن الحرب الأمريكية في فيتنام جمعت بينهم بإحدى الوحدات العسكرية. وهناك في أتون هذه الحرب القذرة اكتشفوا الوجه الدميم للحضارة الأمريكية، وفساد النظام الأمريكي بأكمله ومن جذوره، وقرورا فيما بينهم أنهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في الثورة على هذا المجتمع، وكانت حيلتهم — كما تروي القصة — أن يمثلوا مسرحية نسف التمثال

[٢١] راجع كتاب «ثورة الشباب»، دار الكتاب الجديد بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م.

دون الإقدام على ذلك، لمجرد أن تصل كلمتهم عن طريق المحكمة إلى كل الآذان والعقول والعيون والقلوب؛ حتى تحس وتشعر وتفكر في المستقبل المظلم لأمريكا، إن 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، ساقيةٌ بشريةٌ تدور طول يومها لتصب عرقها في مجرى نبعها، هكذا إلى غير نهايةٍ. وهذا النبع الدائم الذي لا ينضب معينه، أين تذهب حصيلته؟ هنا المسألة!» والمحاكمة تجيب على لسان المتهم الأول من الشباب الأربعة، وكان يعمل في شركة احتكارات الصلب، فتبين له خلال عمله بالقسم المالي والتجاري أن هناك جسرًا قويًّا بين الشركة والبنتاجون، وبدأ يفهم لماذا تقوم الحروب، «وعندما أرى أكثر من مائة ألف دولارٍ قيمة عقود يمنحها العسكريون للشركة، وهي صاحبة نفوذ في الحكم، يصبح من السهل معرفة صاحب المصلحة في الحروب» التي يموت فيها مئات الألوف من الشباب الأمريكي، والملايين من الأطفال والشيوخ والنساء في آسيا. وعندما يهدده المدعي العام بسؤاله عما إذا كان يعلم أن نظام الحكم في البلاد هو النظام الديمقراطي، يستكمل الشاب تصوره وتصويره للبناء الاجتماعي والسياسي القائم على الاحتكارات الكبرى، بقوله إن الاحتكاريين والعسكريين هم «الأصابع داخل قفاز الديمقراطية المطاط»، وإنه حين سأل: لماذا لا تُترك آسيا للآسيويين، كان الجواب: لا نريد استقلالهم الاقتصادي؛ لأن ذلك «معناه انهيار اقتصاد الاحتكارات التي تتضخم بما تستنزفه من دم آسيا وأفريقيا وطعام الآسيويين والأفريقيين». والشاب الأمريكي يدرك إدراكًا عميقًا أن شعوب العالم الفقير المتخلف لن تلقي السلاح في وجه الاحتكارات الأمريكية، وستظل نيرانها تحصد أرواح الشباب الأمريكي ما لم يتغير نظام الولايات المتحدة من أساسه، هذا النظام المعادي للكرامة الإنسانية، ولمستقبل الشعب الأمريكي نفسه، ولروح القرن الحادي والعشرين، لا بد من تدمير أفكاره، وعند هذه النقطة يركِّز الحكيم تركيزًا واضحًا على رفض الشباب لأسلوب العنف، واختياره الحر لأسلوب الصراع الفكري، وهم في هذا الصدد يستنكرون جرائم القتل التي يُقدِم عليها بعضهم باسم السخط والتمرد، ويرون في مظاهر حركة الهيبز تشويهًا لحركة الشباب، ولكنه تشويه قصدوا به التضحية بأنفسهم من أجل المستقبل وأجياله الأكثر نقاءً، كذلك فإن مَن يكافحون حركات الشباب يملكون أجهزة الإعلام التي تضخم في «مباذل» الهيبز، سواء من ناحية تعاطيهم المخدرات أو ممارستهم العلنية للجنس، هذه كلها قشورٌ سطحيةٌ تغطي

جوهرًا أعمق، هو «بذرة الثورة»، فكما مهدت بعض الأفكار للثورة الفرنسية التي هزَّت بناء المجتمع الإقطاعي، وكما مهدت الأفكار الثورية الاشتراكية التي هزَّت بناء المجتمع الرأسمالي، كذلك فإن بذور الثورة الاجتماعية التي يقودها الشباب الأمريكي ليست أكثر من أفكارٍ لم تتبلور بعدُ، ولكنها سوف تنبت وتزهر وتثمر في الوقت المناسب مجتمعًا جديدًا جديرًا بالقرن القادم، مجتمعًا خاليًا من الاستغلال والاستعمار، من الفقر المدقع والثراء الفاحش، مجتمعًا قيمة القيم فيه هي الحرية الحقيقية، وعمادها العلم والعمل. ومن الطبيعي أن يقود التركيز على «تغيير الأفكار» كأساسٍ لتغيير المجتمع إلى ضرب المَثل بغاندي وثورته السلمية على الإمبراطورية البريطانية، وإن فلسفة غاندي ليست فلسفةً هنديةً خالصةً، وإنما هو قد استمدَّها بدوره من تولستوي، وبالتالي فهي قابلةٌ للتطبيق — روحًا لا نصًّا — في أي مكانٍ من عالمنا، فلسفة المقاومة السلميَّة لا السلبيَّة.

ويفسر الشابُّ — في جوابه على أسئلة المدعي العام — ظاهرة الوحدة العالمية لثورة الشباب المعاصرة بأن الإحساس الشديد بالعصر هو الذي يربط الأمريكي بالأفريقي بالآسيوي، «وسيقضي هذا ولا شك على التفرقة العنصرية والاجتماعية في المستقبل». وترى زميلته أن «الخطأ الوحيد في نظرنا هو السكوت على أخطاء العصر»، وتطور فكرة زميلها عن العنف، وكان قد اكتفى بإدانة هذا الأسلوب كطريقٍ إلى الثورة الشاملة، أما هي فترى العنف «يأتي من وجود اعتراضٍ مضادٍّ للثورة، أي قوة تقف في وجه إرادة التغيير، وتعمل على صدها بالعنف، فلا تجد الثورة بدًّا هي الأخرى من شق طريقها بنفس العنف، إن العنف يولَد من العنف»، ولكنها مع هذا لا تبتعد كثيرًا عن دائرة التغيير الفكري للمجتمع المخدَّر بشتى ألوان المخدِّرات، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاطي فريق من الشباب للمخدر، وينسى أولًا أن الكبار والشيوخ أكثر تعاطيًا للمخدر، وهم صنَّاعه وتجَّاره وزرَّاعه، وينسى هذا المجتمع، ثانيًا، أن المخدرات الحديثة، كالأمجاد الإمبراطورية والأحلام العسكرية، هي أخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين، ومن ثَم فهو يحتاج إلى هزةٍ فكريةٍ عنيفةٍ أشبه بالصدمة الكهربائية لمراكزه العصبية، ويصطنع الكاتب حيلةً فنيةً يجسم بها أشكال هذه الصدمة، وذلك حين يفاجئ المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهدٍ مثيرٍ، هو قسيسٌ، ذهبت إليه المتهمة مع زميلتها وطلبتا منه أن يعقد قرانهما، فما كان منه إلا أن رفض وأبلغ الجهات المسئولة، ولا تنكر الفتاة الاتهام الجديد، رغم دفع محاميها بأنه اتهامٌ خارج القضية، لا تنكر، وإنما تناقش في هدوءٍ جذور المسألة: لقد كان المجتمع فيما مضى قائمًا على التناسل والمزيد من التناسل؛ لذلك كانت

الشريعة والقوانين تنص على أن يتزوج الذكر بأنثى، أما الآن — في مجتمع تحديد النسل — فما هو وجه التحريم لقران لا يؤدي إلى نسلٍ؟ ومن الواضح أن الحكيم هنا لا يدافع عن الشذوذ الجنسي، وإنما هو يضرب المثل فحسب على ضرورة «إعادة النظر في أسباب التشريع»، كما يتصور الأمر الشباب الجديد، بغية بناء مجتمعٍ جديدٍ لا يخشى مناقشة المسلَّمات، ولا يعجز عن التحرر من العادات. إن هذه «التفريعة» ليست أكثر من امتدادٍ لحيلته الفنيَّة الرئيسيَّة في هذا التقرير القصصي، وأعني بها تمثيل أربعة شبابٍ لمحاولة نسف تمثال الحرية، لمجرد أن يصلوا إلى المحكمة، ومن فوق منبرها يبعثون بأفكارهم تجوب الآفاق، كذلك فإن فكرة زواج الفتاتين هي عنصرٌ من عناصر الخطة الفنيَّة المعتمدة أساسًا على أن التغيير الفكري هو الأسلوب الأمثل لتغيير المجتمع: «إذا لم تكن هناك مناقشةٌ حرةٌ للمسلَّمات والعادات، فكيف تنتقل البشرية من مجتمعٍ إلى مجتمعٍ؟ إن الديانات السماوية لم تقم إلا على أساس الدعوة إلى مناقشة المسلَّمات والعادات الراسخة في العهود الوثنية». وليس معنى ذلك أن الانتقال من مرحلةٍ إلى أخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية، فلا شكَّ أن هذه المنجزات قد احتوت من الإيجابيات ما يقبل الانتقال من عصرٍ إلى عصرٍ: «هناك أشياء عظيمة وجميلة لا بد من صيانتها ونقلها إلى الأجيال الجديدة والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين»، فالأجيال الجديدة لديها غريزة البقاء الحضاري، وتعرف واجبها في المحافظة على حضارة الإنسان والاستمرار بها في طريق التطور والتقدم «بأسلوب حياتها الجديد، لا بأسلوب حياتكم أنتم»، هذه الأجيال هي التي «ستجرد وتفحص كل منجزات البشرية العظيمة النافعة، لتزيد عليها وتنقلها إلى القرن الحادي والعشرين».

ويبلور توفيق الحكيم قضيةَ الشباب من خلال قضية المجتمع كلِّه، وفي إطار العصر بأكمله، حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادِّعاء: «نريد أن يعرف الناس بصورةٍ حاسمةٍ أنه توجد الآن قضيةٌ ... قضيةٌ جديدةٌ ... هي قضية القرن الحادي والعشرين ... القرن الذي لن يدخله عدوانٌ ولا تفرقةٌ عنصريةٌ أو اجتماعيةٌ أو رأسماليةٌ، قرن الحب والسلام والإخاء الإنساني، وأن الثورة قد بدأت داخل هذا المجتمع العدواني البالي، ولن يقف في سبيلها شيءٌ إلى أن تظهر بشائر المجتمع الجديد، ونحن نطالب الناس جميعًا من هنا أن يثوروا معنا على الأفكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم الغد، وأن يُعدِّوا أنفسهم لتقبُّل التغيير الذي لا بد من حدوثه، وإلا جرفتهم الأجيال الطالعة من نفايات القرن المغتصب».

وأيًّا كانت التحفظاتُ التي يمكن أن نسوقها على أفكار الحكيم حول مقومات حركة الشباب الأمريكي من حيث أساسها الاجتماعي وبناؤها الفكري، وكذلك التحفظات التي يمكن رصدها على تحليله الجذاب وتجسيداته الفنية التي تسودها المباشرة والتقريرية، فإن ما لا ريب فيه هو أن الحكيم يقف بصلابةٍ وثباتٍ في دائرة حركة التحرر الوطني، والتقدم الاجتماعي للشعوب في مواجهة المعسكر الاستعماري بقيادة الولايات المتحدة، كما أنه يقف بشكلٍ عامٍّ إلى جانب حركات الشباب المعادية لهذا المعسكر، وأنه — وهذا هو المهم — كان يحوم حول هذه القضايا لانعكاساتها الحادة والشديدة الوطأة على التطور الاجتماعي في بلادنا، إنه لم يختر «أمريكا» عبثًا، فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشعبنا، ولم يختر حركة الشباب هناك عبثًا، فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشبابنا. إن توفيق الحكيم لم يقصد أن يكتب مقالًا «عالميًّا» عن أمريكا وشبابها، وإنما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفَّاذة، تمهيدًا لإحضار الممثلين من عمق أعماق أرضنا وأحشاء مجتمعنا، مما نطالع وجهًا له في تمثيليتيه عن «الحمير».

لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة «الحمير» سوى اثنتين يفصل بينهما عامٌ وثلاثةُ أشهرٍ، ولا تزال هناك قطعتان لم يتيسر لهما النشر إلى الآن. أما التمثيلية الأولى فعنوانها «سوق الحمير»،[٢٢] وفيها يستعيد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحهما في «بنك القلق»، ولكنه هنا يجردهما من ملامحهما الاجتماعية الخاصة؛ ليبرز معنًى أساسيًّا لا علاقة له بالسمات الشخصية، ومع هذا، فإنه مما يدعو إلى التأمل حقًّا هو تركيز الكاتب على صفة البطالة من ناحيةٍ، وصفة الشباب من ناحيةٍ أخرى، وقضية الحرية من ناحيةٍ ثالثةٍ، وذلك في «بنك القلق» و«سوق الحمير» على السواء. والقالب الفانتازي مشتركٌ أيضًا بينهما، إلَّا أنه يميل إلى التجسيم والإيهام بالواقعية في المسرواية، بينما يميل إلى التجريد المطلق في التمثيلية. عاطلان يرتديان ملابس رثَّة يحسدان حمير السوق على أنها تجد ما تأكله، وأنها ترفع صوتها دون أن يقف في سبيلها أحدٌ. هذه هي المقدمة «الواقعية» للإطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم، ليصوغ بعدئذٍ المفارقة الدرامية — الهزلية الفاجعة في آنٍ — حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا:

– «... الحمير دي جنس متحضر.

[٢٢] نُشرت في الأهرام، ١٢ / ٢ / ١٩٧١م (ص٦-٧).

– بتقول ايه؟! ... متحضر؟!

– عمرك شفت حمير برية ... فيه خيول برية وجاموس بري وحمام بري وقطط برية ... لكن الحمير طول عمرها عايشة بيننا ... تشتغل وهي ساكتة وتتكلم بحرية.

– بحرية؟!

– قصدت بصوت عالي.

– بمناسبة الصوت العالي، تقدر تقول لي 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 لقينا اللي يشترينا.

– وما حدش يشترينا ليه؟

– لأننا بضاعة محلية.

– وماله؟

– لا ... الفلوس لازم تندفع في بضاعة بلاد بره.

– ما تيجي نعلن عن نفسنا.

– بإيه؟

– بصوتنا.

– ما يطلعش.

– وايش حال صوت الحمير طالع؟

– لأنها زي ما قلت لك جنس متحضر.»

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية، وهي تنطوي على الإيحاء الفكري الواضح، دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرةٍ واحدةٍ، إننا نتابع الأحداث بعد هذا الحوار، وقد تمكن العاطلان من إقناع أحد الفلاحين بأن أحدهما «حمارٌ مسخوطٌ»، وكان الفلاح قد اشترى حمارًا من السوق، فشاغله العاطل الأول، بينما فك العاطل الثاني عقدة الحبل المربوط في عنق الحمار، ووضع رأسه بدلًا منه، وأخذ الآخر الحمار ومضى. ويضرب الحكيم هنا عصفورين بحجرٍ واحدٍ، فالخرافة الشعبية القائلة بالتناسخ أو المسخ أو السخط، هي التي أقنعت الفلاح

الفقير بأن الحمار الذي اشتراه منذ دقائق، قد عاد إلى أصله الإنساني حسب حكاية «حصاوي»، وهذه الحكاية من ناحيةٍ أخرى تقول إن حصاوي كان ابنًا لأسرةٍ كريمةٍ، ثم دب خلافٌ بينه وبين أبيه الذي رفض أن يزوجه ممن يحبها، وحين أصرَّ الابن على موقفه سخطه الأب حمارًا بدعوةٍ كانت لها أبوابُ السماء مفتوحةً، وهكذا يستغل الفنان إمكانيات الخرافة الشعبية في إدانة وجهها الغيبي، وفي استغلال طاقتها الفانتازية لصياغة العمل الفني، المهم أن الرجل اصطحب حماره الآدمي أو إنسانه الحمار إلى المنزل، وحاول بقدر ما يستطيع أن يقنع زوجته بأن الله أكرمه وأعاد آدميَّة الحمار المسخوط على يديه. وبعد نقاشٍ طويلٍ حول أيهما أنفع، الحمار أو البني آدم، يسلِّم الفلاح وزوجته بالأمر الواقع، وتُتاح للعاطل فرصة الأكل والشرب، فيستلذ اللعبة، ولكنه لا ينسى أن له عقلًا، فيتدخل في شئون الفلاح وزوجته تدخلًا يستفز المرأة ويحير الرجل، فكلامه معقولٌ ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبي مقابل زيادة المحصول وتأمين البذور، عندما يثور الشغب في أركان المنزل بسبب عقل الحمار البشري، الذي يصرُّ أن له رأيًا في هذا وذاك من الأمور، تطلب المرأة من زوجها أن يلزمه حدوده، وهي الحظيرة. وفي هذا الوقت يعود رفيقه بالحمار الحقيقي الأصلي، ويخبره بأنه عثر على عملٍ مشتركٍ في مزرعةٍ ظن أصحابها أنه رجلٌ مهمٌّ ما دام يملك حمارًا، ويربطان الحمار في الحظيرة ويمضيان إلى حال سبيلهما، ثم يكتشف الفلاح وزوجته أن الآدمي عاد حمارًا، فيتهللان ويشكران الله على كل شيءٍ.[٢٣]

وبالرغم من أنه ليس هناك أصلٌ شعبيٌّ لهذه التمثيلية، فإن قالب «الحدوتة» هو الإطار الفني الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الفانتازية اللاذعة؛ فالإنسان يحلم بأن يكون حمارًا ليأكل ويصيح «بحرية»، فإذا تحقق الحلم يصبح «العقل الإنساني» مشكلته من جديدٍ، وهي المشكلة التي لا تُحَل بالحصول على عملٍ في مزرعةٍ، يظن أصحابها أن العاطل يملك حمارًا، فالنهاية التي اختارها الحكيم هي خاتمةٌ حدوتية، ولكنها ليست خاتمة المهزلة التراجيدية التي بدأت بحلمٍ يقول إن الحمير جنسٌ متحضرٌ، تعمل بهدوءٍ وتتكلم بحريةٍ.

---

[٢٣] اتَّصل شعراوي جمعة — وزير الداخلية آنذاك — صبيحة نشر هذه التمثيلية بالأهرام «مستفسرًا» عما يقصده الحكيم منها، فاقترح عليه رئيس التحرير أن يتصل بالكاتب رأسًا في هذا الصدد. وظلَّ الحكيم ينتظر تليفون وزير الداخلية، بابتسامةٍ خبيثةٍ، ولكنه لم يتصل.

ولا ترتفع تمثيلية «حصحص الحبوب»[٢٤] إلى مستوى التمثيلية الأولى، فرمزها صغيرٌ ودلالتها جزئيةٌ، وفيها يذهب أحد الوجهاء بحماره إلى إحدى المدارس الابتدائية الأهلية، فيقنع ناظرها وسكرتيرها بقبول حماره حصحص تلميذًا بالقسم الداخلي، ولأن الناظر يحتاج إلى النقود بأية وسيلةٍ، فإنه يَقبل التلميذ، ولكن حاجته إلى النقود تدفعه إلى بيعه، وحين يجيء الوجيه لتسلم «ابنه» في نهاية العام، يخبره الناظر بأنه قد تخرَّج وأصبح مديرًا لشركة العلف المجاورة، وهي الشركة الطامعة في شراء المدرسة الآيلة للسقوط، ويصدِّق الوجيه ويذهب إلى الشركة سعيدًا بأن حماره قد أصبح مديرها، ويُفاجأ المدير بالرجل والناظر وهما يؤكدان أنه كان حمار الوجيه وقد تربى في المدرسة. وتنتهي المفارقة الهزلية — طبعًا — بطرد الوجيه والناظر، غير أن أحدهما تلمح في زاوية فمه ابتسامة خبيثة، بينما تلحظ على الآخر نظرة مذهولة، فقد ربى العزيز الغالي منذ الطفولة وشقي من أجله، وها هو ذا لا يجد منه حين فتح الله عليه وأصبح آدميًّا إلا الجحود والنكران، والسخرية التي استهدفها الكاتب لا تتسع لأكثر من النماذج البشرية التي عرض لها، بينما ترتفع التمثيلية الأولى إلى مستوى الرمز الشامل.

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثية «حديث مع الكوكب»، التي وقف فيها الحكيم مواقف محددةً من مجموعة القضايا المثارة في بلادنا على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة، وقد تكتشف أن بعضًا من الآراء التي يوردها الحكيم ليست جديدةً على الفكر العربي الحديث، ولكن أهميتها تتأتَّى من أنه هو الذي يتبناها ويدعو إليها. فبالثقل الذي يمثله الحكيم في ميزان ثقافتنا المعاصرة، تكتسب كلماته قوةً ماديةً وسط الجماهير، وخاصةً إذا كانت الأفكار الرئيسية التي تدور من حولها ثلاثية «حديث مع الكوكب» محورًا للصراع المحتدم في وطننا بين قوى التخلف وقوى التقدم، إن الحكيم لا يزال أمينًا للثورة الوطنية الديمقراطية التي تخلق فكره وفنَّه في أوارها، ولكن هذه الثورة قد اجتازت من المسارب والمنحنيات ما جعل خط سيرها يبلغ من التشابك والتعقيد ما يدفع المفكر والفنان إلى القلق العنيف، كذلك فإن الثورة وهي في مسارها تلتقي بالنكسات والهزائم والانتصارات والانكسارات، فإنها لا تتطور بمعزلٍ عن السياق التاريخي للوطن والعالم؛ لذلك تنعكس روح العصر والإيقاع الاجتماعي المحلي على شكل الثورة ومضمونها، فالاستقلال الاقتصادي مثلًا لا يرادف بناء الرأسمالية القومية، وإنما هو يرتبط في الوقت

[٢٤] نُشرت في الأهرام في ١٢ / ٥ / ١٩٧٢م.

الراهن بالتحولات الاجتماعية العميقة، والاستقلال السياسي أيضًا لا يرادف عدم الدخول في أحلافٍ عسكريةٍ فحسب، بل هو يعني في المقدمة فرز العدو من الصديق، وتحديد التناقض الرئيسي الذي يحكم عالم اليوم، لم يعد أمام الدول الحديثة التحررِ والشعوب التي تناضل من أجل التحرر، إلا أن توائمَ بين مضمون التحرر وشكله وفق مقتضيات العصر الجديد وحركة التطور الاجتماعي للوطن؛ ذلك أن الاستعمار نفسه يكيِّف حضوره وفق هذه المقتضيات، فيتنازل أحيانًا كثيرة عن الاحتلال العسكري والمعاهدات، ويرضى — فقط! — بالارتباطات الاقتصادية التي تملي بدورها القرار السياسي. لم تعد الوطنية إذن مجرد الارتباط الجغرافي بالأرض، وإنما أصبحت القوى الاجتماعية القادرة على حماية البقعة الجغرافية هي مضمون الوعي الوطني، كذلك فإن الديمقراطية لم تعد مجرد المؤسسات الدستورية والانتخابات الشرعية، وإنما أصبحت علاقات القوى الاجتماعية هي التي تحدد الشكل الديمقراطي. وهكذا تنتقل الثورة الوطنيَّة الديمقراطيَّة في بلادنا — على سبيل المثال — من مرحلة ثورة ١٩١٩م، التي تكوَّن في ظلالها وجدان الحكيم، إلى مرحلةٍ جديدةٍ، احتاجت منه إلى إعادة النظر في كثيرٍ من المفاهيم والمواقف، وما استجدَّ على بلادنا من تطوراتٍ وطنيةٍ واجتماعيةٍ قد استحدث من المشكلات الفكرية الحادة، ما يتطلب من الكاتب الوطني الديمقراطي، ما دام مخلصًا لثورته الأولى، أن يتخذ موقفًا حاسمًا من القضايا المطروحة، خاصةً إذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجرى الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا.

وفي الحلقةِ الأولى من «حديث مع الكوكب»،[٢٥] كما في بقية الحلقات الثلاث، يدير الحكيم حوارًا بينه وبين «الأرض»، وهو قد يبدأ الحوار بلمسةٍ قصصيةٍ، وقد يستغني عن هذه اللمسة كما فعل في الحلقة الأولى، إذ اكتفى بأسطرٍ قليلةٍ سرح خلالها بنا إلى جبل المقطم حيث كان يتمشى قليلًا، ثم لفت نظره كهفٌ يشبه المغارة، فدلف إليه، وإذا به يكتشف بئرًا عميقة الغور لا تردد جنباتها صدى الصوت، وإنما هو قد فوجئ بأن صوتًا ثانيًا يرد على كلماته بدلًا من أن يكرر أصداءها، ومن هذه المقدمة الخيالية يلج الكاتب إحدى القضايا التي ظننَّا زمنًا أنها وُورِيت مع الزمن، غير أنها عادت من جديدٍ تلحُّ على كافة مستويات المعرفة في وطننا، بدءًا من الشارع وانتهاءً بالأبحاث العلمية

[٢٥] نُشرت بالأهرام في ١٧ / ١١ / ١٩٧٢م.

المجردة، مرورًا بقنوات التشريع وبرامج الإعلام والتربية والتعليم، وأعني بها قضية التراث والعصر.[٢٦]

ولا تفوتنا الملاحظة الأولى على الشكل الفني لثلاثية «حديث مع الكوكب»، فهي رغم حوارها الفكري التقريري، إلا أنها صِيغت صياغةً فنيةً ذات دلالةٍ بارزةٍ، وهي أن الكاتب يتوجه بالحديث إلى «الأرض» بمعناها المادي المباشر، كمصدرٍ وحيدٍ للإجابة على التساؤلات المطروحة على «إنساننا»، أي إن هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الإنسان والأرض، فهما إذن طرفا «المعرفة» المتاحة للبشر في عالمنا، وسوف نلاحظ بعدئذٍ اتساق هذا المعنى مع بقية الأفكار التي يتبناها الحكيم، وهي أبعد كثيرًا عن المنطلق المثالي الميتافيزيقي لأفكاره القديمة. ويكاد هيكل الحلقة الأولى أن يكون مبنيًّا من هذه العناصر؛ مادية الكون، أسبقية المادة على الوعي، جدلية العلاقة بين المادة والفكر، القانون الأساسي للمادة في شكلها الخام وأشكالها المتطورة، والأكثر رقيًّا هو الحركة، أي التاريخ بتفاعلاته الحيَّة الديناميَّة المعقدة، وليس السكون بمعناه الأزلي الأبدي أو السرمديَّة خارج الزمان والمكان. وتلك طفرة ثورية في تفكير الحكيم، رغم أنها ليست جديدةً مطلقًا على التفكير العربي الحديث. وقد كانت بساطة العرض وسذاجة الأمثلة وسلاسة الأسلوب، من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقول أوسع الجماهير، ودفعت القوى السلفيَّة المحافظة، قوى الثورة المضادة، إلى اعتبار الحكيم رمزًا رئيسيًّا من رموز الثورة.[٢٧] وكان هذا الاعتبار صحيحًا، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الأولى من الثلاثية هو اشتماله على العناصر المذكورة فحسب، وإنما كانت صياغته نفسها صياغةً جماهيريَّة أو شعبيَّة، إن جاز التعبير، هي مصدر الخطر؛ ذلك القالب التعليمي السهل أصبح مضمونه في متناول عقل وقلب تلميذٍ صغيرٍ، بالإضافة إلى تطبيقات الحكيم لهذا المنهج في حياته العملية والفكرية على السواء، خصوصًا فيما يتعلق بالمسائل الحية المثارة في الشارع والفكر معًا.[٢٨] قضية التراث والعصر مثلًا، كانت واحدةً من هذه القضايا التي نوقشت

[٢٦] يمكن مراجعة تفاصيل هذه القضية ودور توفيق الحكيم في كتابي «التراث والثورة»، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣م.

[٢٧] كان توفيق الحكيم هو الذي كتب بنفسه بيان الأدباء المصريين حول أحداث الطلبة ١٩٧٣م، متضمنًا مطالب الجماهير الديمقراطية؛ إعداد الدولة والشعب للحرب، إطلاق الحريات العامة، إلخ ...

[٢٨] توجَّه بعض مشايخ الأزهر إلى دار الأهرام بعد نشر هذه الحلقة، وطلبوا من رئيس التحرير، بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد «الملحدة» في رأيهم، أن يكون الأزهر هو الجهة الرقابية الوحيدة ذات السلطة

مرارًا وتكرارًا طيلة النصف القرن الماضي، ولكنها في الأغلب الأعم كانت مناقشاتٍ فكريةً مدارها الآداب والفنون والحضارة، أما الآن فهي تتصل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا، ومن هنا، فالموقف منها ليس ذهنيًّا بحتًا، وإنما هو موقفٌ سياسيٌّ في المقام الأول.

ولا يزيد الحكيم في الحلقة الأولى من «حديث مع الكوكب» رأيه بشأن التراث والعصر عما سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث، ولكني سأورد هنا مقتطفًا أختار له عنوانًا فرعيًّا هو «مسئولية الفكر»، دار فيه الحوار بين الإنسان وأمه الأرض على هذا النحو:

«– حقًّا ... إن مسئوليةَ الفكر الإنساني جسيمةٌ!

– وحركة هذا الفكر المستمرِّ هي فرصة الإنسان الوحيدة في الحياة.

– ولهذا تُقاس قيمةُ الأفراد والشعوب وقوتها بمقدار حركة الفكرِ فيها.

– هذا صحيحٌ ... ولهذا تختفي حضاراتٌ وتظهر حضاراتٌ، تبعًا لجمود الفكر أو تحركه.

– تقول تختفي؟ أين تختفي؟

– أقصد تُبتلَع ... لا شيء يختفي نهائيًّا أو يزول ... ولكن كل شيءٍ، ومنها الحضارات، إذا ضعفت وجمدت ابتلعتها حضارةٌ أسرعُ حركةً وأقوى معدةً، فتهضم ما عندها من كنوز، ولا تبقيها إلا نفاية، وتتَّقد هي متورِّدةً سمينة مزدهرة، لتحمل عنها مشعل القوة الإنسانية.

– أليست كلُّ حركةٍ مقترنةً بالاتجاه؟ ... فما هو الاتجاه المطلوب لحركة التفكير؟

– الاتجاه إلى الأمام طبعًا ... أي التقدم بالإنسان في طريق التطور، إلى الأقوى والأفضل؛ لأن الاتجاه إلى الخلف هو رجعةٌ إلى موضعٍ سابقٍ مرَّ به الإنسان وترَكه، سائرًا مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقة، ولا يمكن للغد أن يصبح الأمس، إلا إذا انقلبت دورة القمر حولي ودورتي أنا أيضًا.

– ألا يمكن أن يكون في ماضي الإنسان شيءٌ ذو قيمةٍ يرى من الأفضل له استعادته؟

– هذا شيءٌ آخر ... هناك فرقٌ بين الإنسان الراكب في قطار الزمن والعصر، ويريد أن يرجع بقطاره كلِّه إلى محطةٍ سابقةٍ يمكث فيها، وبين الإنسان الذي يستعيد من هذه

على أمثالها في المستقبل، ورفض رئيس التحرير الطلب المذكور، واقترح بديلًا له هو الحوار الديمقراطي، ولكن «العلماء» رفضوا الاقتراح بدورهم.

المحطة الشيء ذا القيمة، وينفض عنه ترابه ويصلحه وينتفع به، وهو سائرٌ بقطار الزمن والعصر في اتجاه المحطات التالية.»

ذلك هو موقف توفيق الحكيم من قضية التراث والعصر، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في أقواله التقريرية المباشرة، ولكنه هنا يكتسب بهذا القالب التعليمي المفصَّل بُعدًا جماهيريًّا محققًا، كان له أبعد الأثر في مرحلة الاستقطاب العنيف، التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر.

وفي الحلقتين الأخريين يقدِّم الحكيم للقائه بالكوكب بقصة زميلٍ قديمٍ، صادفه ذات يوم في المقطم وهو في طريقه إلى المغارة، فراح يروي له سرًّا قديمًا، مؤدَّاه أنه قبل أن يقرر الزواج من خطيبته — وكان مشهورًا بين زملائه بالحياء والتعفف — ذهب مع أحد أصدقائه إلى أحد بيوت الدعارة ليعرف شيئًا عن الجنس الذي لم يكن قد مارسه، وإذا به يُفاجأ بأن المرأة التي اختيرت له هي خطيبته نفسها، وليس هذا هو السر فيما يقول الراوي، وإنما يبدأ السرُّ حين قررت والدته بعد وفاة الده أن تتزوج أحد مرءوسيه، فترك لهما المنزل ولم يعد إلا ذات يوم وصلته فيه برقيةٌ تنبئه بوفاة والدته، عاد هو وأخوه الطبيب ليكتشفا أن أمهما ماتت مخنوقةً، ومع هذا فهما يخفيان الأمر ويتستران على القاتل الذي لا يعرفانه. وتسير الأمور في مجراها الطبيعي، وبعد طول السنين لم تمت رغبة الزميل القديم في معرفة قاتل أمه، رغبة في مستوى الشهوة المحرقة، أن يعرف الحقيقة. ويذهب الراوي إلى بئر المغارة ليسأل الكوكب في الحلقة الثانية: «ما هي الحقيقة؟»[٢٩] ووفقًا للمنهج الذي تبنَّاه الحكيم في الحلقة الأولى، نفهم أن الحقيقة المطلقة هي جماع الحقائق النسبيَّة والجزئيَّة التي تتراكم عبر السياق التاريخي، وأن الحقيقة النسبية لا تعني مطلقًا أن لا «حقيقة واحدة» هنالك بالمعنى المفهوم في الفلسفات المثاليَّة، القائلة بأن كل إنسانٍ يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة التي تغاير وجهات نظر الآخرين، وبالتالي فما قد يراه أحدٌ حقيقةً لا يراه الآخرون كذلك. توفيق الحكيم يرى، أولًا، أن الحقيقةَ لها كيانها الموضوعي المستقل عن الرغبات الذاتية للبشر. ثانيًا، أن نسبيَّة الحقيقة لا تعني أن الحقيقة ناقصةٌ، وإنما تعني أن الحقيقة تاريخيةٌ، فهي مطلقةٌ بالنسبة لمرحلتها، ولكنها نسبية في السياق التاريخي. ثالثًا، أن للحقيقة عدةَ وجوهٍ،

[٢٩] نُشرت بالأهرام في ٥ / ١ / ١٩٧٣م (ص٣، ٤).

«أي مستويات نوعية»، متفاعلة مع بعضها البعض ولكنها متمايزةٌ، كالحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفيَّة والحقيقة الفنيَّة والحقيقة الاجتماعيَّة والحقيقة الاقتصاديَّة والحقيقة السياسيَّة، ومن الظاهرة إلى النظرية إلى القانون، يمضي الإنسان في طريقٍ طويلٍ لا نهاية له بحثًا عن حقيقة وجوده. ولأن الواقع الإنساني قابلٌ للمعرفة، فستظل الإنسانيةُ في سعيها الحثيث نحو المعرفة الكاملة تنجز آيات التقدم والحضارة، حتى ولو لم تصل إلى تلك الغايةِ البعيدةِ، التي تكاد أن تكون «الحلم الجمعي للبشرية منذ طفولتها البدائيَّة»، وهو الحلم الذي يجذب الواقع الإنساني من دائرة الممكن إلى حافة المستحيل.

وفي الحلقة الثالثة والأخيرة من ثلاثية «حديث مع الكوكب»، تكتمل قصة الزميل القديم للراوي، حين تصله ذات يومٍ رسالةٌ مختومةٌ كُتب على غلافها: «يُسلَّم إليه بعد وفاتي»، فإذا به من مرءوسه زوج أمه، الذي نكتشف أنه هو الذي خنق زوجته، حين دهمته بوادر الضعف الجنسي، وكان جوعها لا يشبع، فراحت تعايره المرة تلو الأخرى حتى كان يومٌ اشتد بينهما الشجار والعنف، فأراد أن يقفل فمها، وتشنجت أعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت، وهو لا يبرر جريمته، وإن كان يدهش أنه أصبح في لحظةٍ قاتلًا، كان السيد المسيطر على البيت حين لم تكن فحولته موضع شبهةٍ، وانحدر إلى مهاوي الذل والعبودية حين سرى الضعف في جسده. وهنا يسأل الزميلُ القديمُ راوينا: «ما هي القوة؟»[٣٠] وينتهي الحكيم من حواره مع الكوكب الذي نقل إليه السؤال، إلى أن القوةَ هي «حُسن استخدام الوسائل للغايات». فيفرق بين قوة العقل وقوة العضلات، وبين قوة العلم وقوة آلات الدمار، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحتكارات، بين قوة الفرد والطاغية وقوة الشعوب. إن الوظيفة الاجتماعيَّة للقوة هي معيار الخير والشر وبقية نوازع الأخلاق، فالطاقة في ذاتها ليست خيرًا أو شرًّا، ولكنها مصدر إشعاعات القوة بجوانبها المختلفة وأساليب استخدامها وتعدد غاياتها، إن القوة المادية ليست منفصلةً عن القوة الروحية، ولكنها متمايزةٌ، قوة الآلة مثلًا ليست قوةً ماديةً فحسب، إنها في الأصل تجسيدٌ لقوةٍ عقليةٍ، وقبل ذلك لاحتياجٍ اجتماعيٍّ، وفي النهاية هي تسهم في تغيير الكثير من القيم والعادات الاجتماعية. إن الجرار الزراعي هو ثمرة تفاعل الفكر الخلَّاق مع الحاجة الاجتماعية الملحَّة، وحين يحل مكان الأدوات البدائية فهو يجلب معه مفاهيم جديدة

[٣٠] نُشرت بالأهرام في ٩ / ٢ / ١٩٧٣م (ص٣، ٤، ٥).

للزمن والأخلاق والحضارة. والقوة الأساسية الفاعلة في حياة الإنسان وتطوره هي القوة الاقتصادية، كما يقول الحكيم، إنها بين القوى الأخرى تشكل العنصر الحاسم والموجِّه لمسيرة البشرية. ولتبسيط المسألة فيما يبدو، يرى الكاتب في «الطعام» هو الأصل والغاية، فيقول: «إن أولى الغايات كانت هي الغذاء، وأولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه، وعندما فكر الإنسان الأول في وسيلةٍ لصيده بدأ العلم، وعندما اكتشف الوسيلة بصنع سكينٍ من الحجر بدأ العلم التطبيقي أو التكنولوجيا، وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن، وعندما رفع عينيه إلى السماء يستنزل المطر لزرعه بدأ الدين ...» وهكذا فالتفسيرُ الماديُّ للوجود والحضارة والمجتمع والتاريخ، هو الإطار المنهجي الشامل الذي يضم أفكار الحكيم في غمرة الصراع الضاري بين الاتجاهات الثيوقراطية اللاعقلية المزدهرة، والاتجاهات العلمانية المضروبة. ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصرٍ أساسيٍّ وحاسمٍ. وعلى ضوء هذا المنهج، يفسر النمو السرطاني لمجتمعات الاستغلال الطبقي والاستعمار الاقتصادي والعسكري، ويرى في الاشتراكيَّة — بوضوحٍ لا يقبل الشكَّ — حلًّا جذريًّا لمشكلات المجتمع الواحد، وحلًّا محتومًا، مشروطًا بالنضال، لمشكلات العالم كلِّه. وإذا كانت الاشتراكيَّة علاجًا يتيمًا لمرض الإنسانية العُضال — وهو الصراع الطبقي — فإنها العلاج الأمثل بشكلٍ خاصٍّ لأمراض البلدان المتخلفة المقهورة والحديثة الاستقلال على السواء. إنها أقصر الطرق لدرء التخلف الحضاري البشع، وأسلم السبل لقهر الطغيان الدكتاتوري المروِّع، وأفضل الوسائل لبناء إنساننا الجديد ماديًّا وروحيًّا، وهو الذي عاش مسحوقًا ومطحونًا أمدًا طويلًا. ولا ينسى الحكيم — دائمًا — أن يرجع لمصر، حتى لا ننسى نحن، فيدير قرب الخاتمة هذا الحوار:

«– لكن ... بماذا تفسر حياة مصر هذه الآلاف من السنين على الرغم من هزائمها؟!

– لأنها كانت تتغذى بحضارات المغيرين وتهضمها، وتُحيلها دماءً جديدةً في شرايينها تقوى بها على طردهم، وهي يومَ يُغلَق فمها عن الابتلاع وتَضعُف معدتها عن الهضم، فإنها تتدهور، ولا أقول تموت.

– ألا يمكن أن تموت يومًا؟

– لا يمكن وآثار الحضارات كلها على أرضها، إنها تنام أحيانًا، ولكنها تنهض. تركيبها الطبيعي هو امتصاص عصارة الحضارات.

– ولكنها تجترُّ أحيانًا العلف الجاف.

– تقصد الماضي العتيق الذي لا عصارة فيه؟ إن في خزائن الماضي، مع ذلك، أوراقًا خضراء، ربما قِصَر النظر وضعفُ الوعي هو السبب في سوء الاختيار.

– حقًّا، إنها عندما يستيقظ فيها الوعي وتُحسِن الاختيار، وتلائم في غذائها بين الجيد الحي في تراثها، والجديد النابض في الحضارات المعاصرة، فإنها تعود إلى قوتها الخلَّاقة، لتضيف بشخصيتها المميزة ما يبهر البشرية.»

أبدًا، لم يتخلَّ الحكيم عن ذلك العنصر الرومانسي في تكوينه الباكر، ذلك الإيمان شبه الميتافيزيقي بمصر، إن مصر في خياله ووجدانه تكاد تكون «فكرة» أكثر منها واقعًا ماديًّا ملموسًا.

غير أن هذا لا ينفي أن توفيق الحكيم في العقد الأخير من هذا القرن، كان كاتبًا أمينًا في الإنصات إلى نبض شعبنا، ربما كان طموحًا أكثر من اللازم في بعض اللحظات، مما لا يتفق وتكوينه التاريخي، ولكنه حاول بقدر ما أُتيحَ له من الضوء أن يغوص في أعماق المجتمع، وأن يطفو إلى سموات العصر. وكانت أغنى الكنوز هي تلك التي يجيئنا بها من أحشاء التربة المحليَّة، فكان يبدو من خلالها أكثر أصالةً ومعاصرةً من محاولته المتعجلة في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك.

ولنا أن نُطَمئن الرائدَ الكبير أن ما يخشاه من أن يكون بينه وبين العصر حجابًا وهو على قيد الحياة لا موضع له، وأن خوفه من أن يكون في شيخوخته حيًّا بجسمه فقط متخلفًا بفكره لا مكان له أو مبرر. وإنني حين أثرت «نقطة اعتراضٍ» في خطابي المفتوح إليه، كنتُ حريصًا على تراث توفيق الحكيم، موقنًا من أن هذا التراثَ لا يحتاجُ إلى شفيعٍ طارئٍ ليبقى في تاريخنا حلقةً ثمينةً من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطيَّة في بلادنا.

غالي شكري
أبريل (نيسان) ١٩٧٣م

مصادر البحث

مراجع القسم الأول

(١) سجن العمر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٦٤م.
(٢) زهرة العمر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٤٦م.
(٣) فن الأدب، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٥٢م.
(٤) أدب الحياة، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٥٩م.
(٥) تحت شمس الفكر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٣٨م.
(٦) من البرج العاجي، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٤١م.
(٧) تحت المصباح الأخضر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٤١م.
(٨) عصا الحكيم، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٥٣م.
(٩) التعادليَّة، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٥٥م.
(١٠) شجرة الحكم، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٤٥م.
(١١) سلطان الظلام (المقدمة)، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٤١م.
(١٢) حماري قال لي، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٤٥م.
(١٣) تأملات في السياسة، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٥٤م.
(١٤) نماذج فنية في الأدب والنقد، أنور المعداوي، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٥١م.
(١٥) توفيق الحكيم: أفكاره وآثاره، أحمد عبد الرحيم مصطفى، مكتبة الآداب، ١٩٥٢م.
(١٦) توفيق الحكيم: الأديب والفنان، د. زغلول سلام.
(١٧) دراسات في الأدب العربي المعاصر، يوسف الشاروني، المؤسسة المصرية، ١٩٦٥م.

(١٨) عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، دار الهلال، ١٩٦٥م.
(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ؟، صلاح عبد الصبور، ١٩٦١م.

(20) A. Hornai, Arabic Thought in the Liberal Age, Oxford, London 1963.

(21) Gamal M. Ahmed, The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism, Oxford, London, 1960.

(22) J. Bronowsky ... Bruce Mazlish, The Western Intellectual Tradition, Pelican, 1953.

مراجع القسم الثاني

(٢٣) عودة الروح، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٦٤م.
(٢٤) عصفور من الشرق، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٤٦م.
(٢٥) يوميات نائب، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٤٦م.
(٢٦) فجر القصة المصرية، يحيى حقي، المكتبة الثقافية، دار القلم، ١٩٥٩م.
(٢٧) مصر بين الاحتلال والثورة، صلاح ذهني، مكتبة الشرق الإسلامية، ١٩٣٩م.
(٢٨) توفيق الحكيم، إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، دار سعد مصر، ١٩٤٥م.
(٢٩) في الأدب المصري المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٥٥م.
(٣٠) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن بدر، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٣م.
(٣١) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية، ١٩٦٤م.
(٣٢) القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم.
(٣٣) القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمود شوكت.
(٣٤) الأرض، عبد الرحمن الشرقاوي.
(٣٥) الحرام، ليوسف إدريس.
(٣٦) المعطف، لجوجول.

(37) E. M. Forster, Aspects of the Novel, Pelican, 1964.

(38) Irvin Babbitt, Rousseau and Romanticism.

(39) E. R. Leavis, The Great Tradition, Meridian Books, New York, 1955.
(40) Jan Watt, The Rise of the Novel, Pergine Books, 1963.
(41) Ernest J. Simmons, Russian Fiction and Soviet Ideology.

مراجع القسم الثالث

(٤٢) أهل الكهف، توفيق الحكيم، دار الهلال، ١٩٥٤م.
(٤٣) إيزيس، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٥٥م.
(٤٤) يا طالع الشجرة، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٦٣م.
(٤٥) شهرزاد، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٦٤م.
(٤٦) رحلة إلى الغد، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٥٧م.
(٤٧) الطعام لكل فم، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٦٣م.
(٤٨) شمس النهار، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، ١٩٦٤م.
(٤٩) رحلة الربيع والخريف، توفيق الحكيم، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٤م.
(٥٠) براكسا، توفيق الحكيم، الآداب، ١٩٦٠م.
(٥١) صلاة الملائكة «سلطان الظلام»، توفيق الحكيم، الآداب، ١٩٤١م.
(٥٢) السلطان الحائر، توفيق الحكيم، ١٩٥٩م.
(٥٣) المسرح المنوع، توفيق الحكيم، ١٩٥٦م.
(٥٤) مسرح المجتمع، توفيق الحكيم، ١٩٥٠م.
(٥٥) الصفقة، توفيق الحكيم، الآداب، القاهرة، ١٩٥٦م.
(٥٦) أشواك السلام، توفيق الحكيم، الآداب بالقاهرة، الكتاب الذهبي، ١٩٥٩م.
(٥٧) لعبة الموت، توفيق الحكيم، الآداب بالقاهرة، الكتاب الذهبي، ١٩٥٩م.
(٥٨) الصرصار ملكًا، مصير صرصار، توفيق الحكيم، الآداب، ١٩٦٦م.

(59) F. L. Lucas, The Drama of Chekhov, Synge.
(60) Yeats and Pirandello, Cassel, 1963.
(61) John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964.
(62) Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965.
(63) Maurice Baring, Landmarks of Russian Literature.

(64) Eric Bently, The Playwright as Thinker, Meridian Books, New York, 1957.

مراجع عامة

(٦٥) الأدب للشعب، سلامة موسى، الأنجلو المصرية، ١٩٥٦م.
(٦٦) في الثقافة المصرية، محمود العالم وعبد العظيم أنيس، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥م.
(٦٧) أدب المقاومة، غالي شكري، دار المعارف بالقاهرة.
(٦٨) المنتمي، غالي شكري، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٩م.
(٦٩) إيزيس وأوزوريس، بلوتارك، ترجمة حسن صبحي بكري، دار القلم بالقاهرة.
(٧٠) المسرح المصري، د. لويس عوض، دار إيزيس بالقاهرة، ١٩٥٤م.
(٧١) أوزيريس، علي أحمد باكثير، الشركة العربية بالقاهرة، ١٩٥٤م.
(٧٢) أساطير فرعونية، ترجمة كمال الحناوي، الدار القومية بالقاهرة.
(٧٣) مقالات في النقد والأدب، د. لويس عوض، الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م.
(٧٤) في النقد المسرحي، فؤاد دوارة، المؤسسة المصرية، ١٩٦٥م.
(٧٥) سر شهرزاد، علي أحمد باكثير، مكتبة الخانجي.
(٧٦) سندباد مصري، د. حسين فوزي، دار المعارف، ١٩٦١م.
(٧٧) مسرح برنارد شو، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية، ١٩٦٣م.
(٧٨) مسرح الحكيم، د. محمد مندور، دار المعارف.
(٧٩) المسرح العالمي، د. لويس عوض، دار المعارف، ١٩٦٤م.

كتابات حول الحكيم وأدبه

(١) شجرة توفيق الحكيم، فوزية مهران، صباح الخير، ١٣ ديسمبر ١٩٦٢م.
(٢) دفاع عن المعقول، د. زكي نجيب محمود، الأهرام، ١١ يناير سنة ١٩٦٣م.
(٣) رسالة من نيويورك عن يا طالع الشجرة، أحمد بهاء الدين، الأخبار، ٢٤/١٢/١٩٦٢م.
(٤) توفيق الحكيم أصبح متصوفًا، أحمد عباس صالح، ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٢م.

(٥) طه حسين قال لي: لم أفهم مسرحية الحكيم، أنيس منصور، الأخبار، ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢م.
(٦) كُتاب عرفتهم: توفيق الحكيم، أحمد عباس صالح، الجمهورية، ٢٤ مارس سنة ١٩٦٢م.
(٧) توفيق الحكيم يعود إلى شبابه الفني، رجاء النقاش، أخبار اليوم، ١٣ / ١ / ١٩٦٢م.
(٨) براكسا أو انتصار الشعب، هشام متولي، الوحدة الدمشقية، ٦ / ١ / ١٩٦١م.
(٩) زوجات أعجبن الحكيم، حلمي سلام، الإذاعة، ٥ / ١١ / ١٩٦٠م.
(١٠) توفيق الحكيم وأدبه، محمد مندور، قافلة الزيت، يونيو ١٩٦٠م.
(١١) توفيق الحكيم لم يبكِ ساعة ولادته، صلاح المراكبي، الإذاعة، ٥ / ١٢ / ١٩٥٩م.
(١٢) يوم مع أم توفيق الحكيم، عبد التواب عبد الحي، المصور، ٩ / ١٠ / ١٩٥٩م.
(١٣) ولدي توفيق الحكيم، نجاح عمر، صباح الخير، ١، ٨ / ١٠ / ١٩٥٩م.
(١٤) أصالة توفيق الحكيم، محمد مفيد الشوباشي، الشعب، ٢٥ / ٥ / ١٩٥٩م.
(١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس، أحمد قاسم جودة، روز اليوسف، ١٨ / ٥ / ١٩٥٩م.
(١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم، عبد الفتاح البارودي، الأخبار، ٢٧ / ٤ / ١٩٥٩م.
(١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيته، عبد القادر حميدة، التحرير، ٢١ / ٤ / ١٩٥٩م.
(١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته، مفيد فوزي، صباح الخير، ٢٢ / ١ / ١٩٥٩م.
(١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين، أنيس منصور، الأخبار، ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨م.
(٢٠) هؤلاء علموا توفيق الحكيم، أحمد بهجت، الأهرام، ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨م.
(٢١) حامل الوسام، يوسف الشاروني، روز اليوسف، ٨ ديسمبر سنة ١٩٥٨م.
(٢٢) لا تشوهوا أدبنا أيضًا، عبد الرحمن الشرقاوي، الشعب، ٢٥ نوفمبر سنة ١٩٥٨م.
(٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم، عباس محمود العقاد، الأخبار، ٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨م.

(٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم، كامل الشناوي، الجمهورية، ١٨ / ١١ / ١٩٥٨م.
(٢٥) توفيق الحكيم محتاج إلى معجزة، رشدي صالح، الجمهورية، ١٧ / ١١ / ١٩٥٨م.
(٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر، أحمد حمروش، الجمهورية، ٢٩ / ١٠ / ١٩٥٨م.
(٢٧) حمار الحكيم ... والحمار الإسباني، رشدي صالح، الجمهورية، ٢٨ / ١٠ / ١٩٥٨م.
(٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم، نعمان عاشور، الأخبار، ١١ أكتوبر سنة ١٩٦٥م.
(٢٩) لم يعد لغزًا، محمد نصر، أخر ساعة، ٨ / ٩ / ١٩٦٥م.
(٣٠) درس من توفيق الحكيم، رجاء النقاش، المصور، ٣١ / ٨ / ١٩٦٥م.
(٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر، وحيد النقاش، الأهرام، ٢٥ أبريل سنة ١٩٦٥م.
(٣٢) لمحات من حياة توفيق الحكيم، عادل زكي، وطني، ١٨ / ٤ / ١٩٦٥م.
(٣٣) الورطة بين العامية والفصحى، د. لطيفة الزيات، الأهرام، ٥ أبريل سنة ١٩٦٥م.
(٣٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحكيم بالسياسة؟، أحمد حجازي، روز اليوسف، ١ / ٢ / ١٩٦٥م.
(٣٥) سجن العمر، طه حسين، الأخبار، ٣٠ / ١ / ١٩٦٥م.
(٣٦) توفيق الحكيم يروي قصة حياته، محمود أمين العالم، المصور، ٨ / ١ / ١٩٦٥م.
(٣٧) السجن الذي اختاره الحكيم، أنيس منصور، ١٢ / ١ / ١٩٦٥م.
(٣٨) سجن العمر، فتحي غانم، صباح الخير، ٧ / ١ / ١٩٦٥م.
(٣٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم، عبد المنعم صبحي، بناء الوطن، أبريل سنة ١٩٦٤م.
(٤٠) اعترافات توفيق الحكيم، فؤاد دوارة، الجمهورية، ١٧ / ١٢ / ١٩٦٤م.
(٤١) توفيق الحكيم وشهرزاد الجديدة، رجاء النقاش، الجمهورية، ١٩ نوفمبر ١٩٦٤م.
(٤٢) الله والفنان، فتحي خليل، صباح الخير، ١٢ / ١١ / ١٩٦٤م.
(٤٣) شجرة الحكيم سليمان، عبد الله الطوخي، صباح الخير، ٩ / ٧ / ١٩٦٤م.

(٤٤) المؤلف المسرحي ومأساة الزمن، عبد الله الطوخي، صباح الخير، ٩ / ٧ / ١٩٦٤م.
(٤٥) الحكيم شاعرًا، رشدي صالح، الأخبار، ٦ / ٦ / ١٩٦٤م.
(٤٦) توفيق الحكيم شاعرًا، أنيس منصور، الأخبار، ٢ يونيو سنة ١٩٦٤م.
(٤٧) الطعام لكل فم، د. محمد مندور، الجمهورية، ١٥ أبريل سنة ١٩٦٤م.
(٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول، د. محمد مندور، ٢٤ مارس سنة ١٩٦٤م.
(٤٩) إجراء حكيم وحوار مع الحكيم، د. حسين فوزي، الأهرام، ٢٨ فبراير سنة ١٩٦٤م.
(٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه، ألفريد فرج، الأخبار، ٨، ١٥ فبراير سنة ١٩٦٤م.
(٥١) الطعام لكل فم، رجاء النقاش، الأخبار، ٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣م.
(٥٢) استئناف الحكم في قضية إلكترا وأخواتها، أنيس منصور، المصور، ١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣م.
(٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم، أنيس منصور، الأخبار، ٥ مارس ١٩٦٢م.
(٥٤) يا طالع الشجرة، عبد الكريم أبو النصر، السياسة (البيروتية)، ١٦ فبراير سنة ١٩٦٣م.
(٥٥) رحلة صيد، صلاح حسني، وطني، ٣ فبراير سنة ١٩٦٣م.
(٥٦) توفيق الحكيم يتحدث عن الفن والحياة، غالي شكري، حوار، العدد ١٧
(٥٧) يا طالع الشجرة، فؤاد دوارة، الكاتب، مايو سنة ١٩٦٣م.

كتب صدرت عن توفيق الحكيم بعد ١٩٦٦م

(١) د. علي الراعي، توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر، كتاب الهلال.
(٢) جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، بيروت ١٩٧٢م.
(٣) محمود أمين العالم، توفيق الحكيم المفكر والفنان، دار القدس، بيروت، ١٩٧٥م.

هنـــداوي